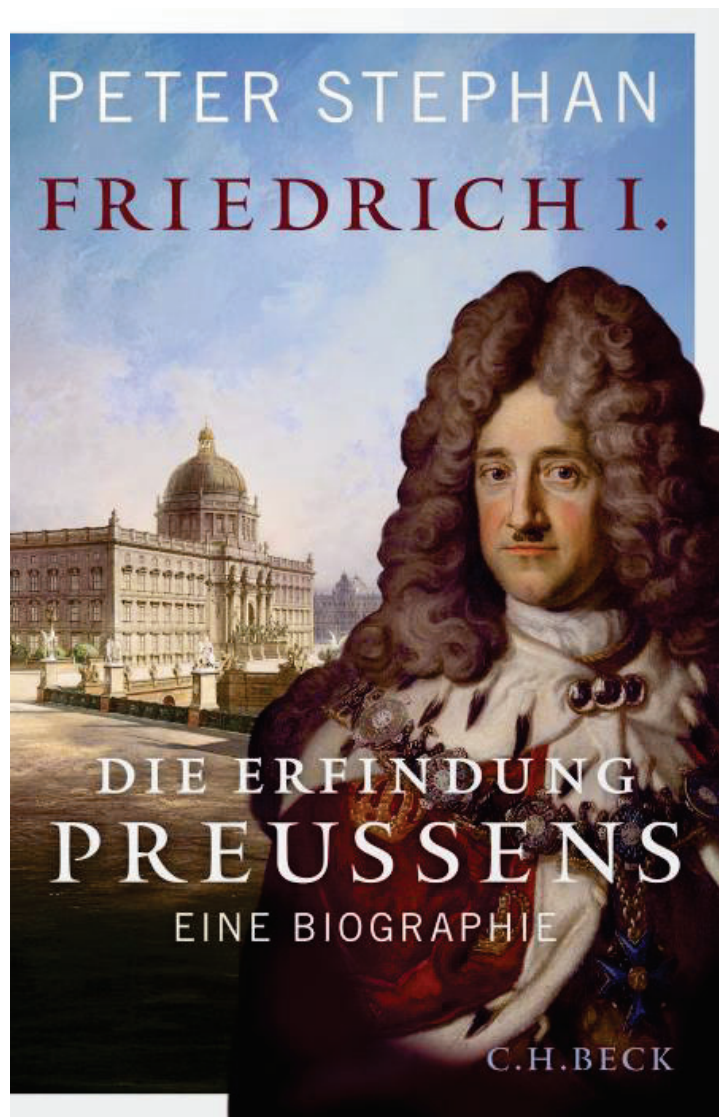


Unverkäufliche Leseprobe



**Peter Stephan
Friedrich I.**

Die Erfindung Preussens. Eine Biographie

2025. 393 S., mit 138 Abbildungen, davon 34 in Farbe,
und 1 Karte

ISBN 978-3-406-83643-5

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/38770030>

Peter Stephan

FRIEDRICH I.

Peter Stephan

FRIEDRICH I.

DIE ERFINDUNG PREUSSENS

Eine Biographie



C.H.Beck

Mit 138 Abbildungen,
davon 34 in Farbe, und einer Karte

© Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 2025

Wilhelmstraße 9, 80801 München, info@beck.de

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen
dieses Werks zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Umschlagabbildungen: Fiktive Neugestaltung der Schlossfreiheit.

Aquarell von Hermann Ziller, um 1895. © Heritage Images/

Fine Art Images/akg-images | König Friedrich I.

Friedrich Wilhelm Weidemann zugeschrieben,

um 1702/03. © bpk/Stiftung

Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/

Roland Handrick

Satz: Janß GmbH, Print- und Digitalmedien, Pfungstadt

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 83643 5



verantwortungsbewusst produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

produktsicherheit.beck.de

Inhalt

PROLOG

Ein König im Abseits

≈ 9 ≈

1

Der Prinz

Kindheit im Schatten des Vaters

1657–1688

≈ 15 ≈

Der «schiefe Fritz»	15
Der «Große Kurfürst»	21
Unerfüllte Liebe	34
Konflikt mit Vater und Stiefmutter	37

2

Kampf um das Erbe

Das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten

≈ 43 ≈

Kalkuliertes Heldengedenken	43
Ausdruck kindlicher Selbstverleugnung?	49
Die Gefangenen	50
Antipode Ludwigs XIV.	57
Typologie des guten Herrschers	65
Preußischer Protokönig	72
Später Triumph über den Vater	75

3

Der Kurfürst

Herrschaft im Streben nach Würde

1688–1701

≈ 81 ≈

Der neue Herrschaftsstil	81
Die Affäre Danckelman	83
Wartenberg, der neue Favorit	88
Das Kronprojekt	90
Die Idee des gerechten Königs bei Leibniz	94

4

Vorkämpfer des Rechts

Das Zeughaus

≈ 98 ≈

Hinrichtungsstätte oder Gedächtnisort?	98
Die Domestizierung des Krieges	102
Der Staat als Ordnungsmacht	109
Mitleid mit dem Feind	115
Das Zeughaus als Ritterakademie	125

5

Der Griff nach der Krone

Gründung eines neuen Staates

1701

≈ 129 ≈

Die Stiftung des Schwarzen Adlerordens	129
Der Kronerwerb und das Staatsrecht	141
Ein Königreich am Reißbrett	156
Die Realisierung des preußischen Staates	160

6

Der Herrscher als Bauherr *Der Staat im Spiegel der Kunst*

≈ 175 ≈

Kunst als Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln	175
Architektur als gebaute Staatsform	179

7

Der König *Unbeständiges Glück*

1701–1713

≈ 189 ≈

Der Wartenberg-Skandal	189
Die Finanzen	195
Memento Mori	197

8

Die Majestät *Das Schloss*

≈ 209 ≈

Die barocken Fassaden: Ornat des Königs	209
Burg des Schwarzen Adlerordens	217
Preußische Imperialarchitektur	220
Der Schlüterhof als Zeremonialbühne	226
Das Treppenhaus: Friedrich als preußischer Jupiter	233
Der Friedenskönig	241
Die Paradekammern: Allegorien des Kronerwerbs	243
Schlüters Erdteilallegorien:	
Der preußische Blick auf die Welt	251
Macht und Maß: Friedrichs Souveränität	256
Herrscherapotheose in Stein	260
Lehrgebäude und Kunstakademie	262

Ein Anti-Louvre	271
Das Schloss als rhetorische Invention	277
Residenz Berlin: Das städtische Umfeld	280

9

Das Ende eines Lebens

1713

≈ 291 ≈

10

Klein im Großen, groß im Kleinen

Friedrichs Nachleben

≈ 295 ≈

Das Verdikt des Enkels	295
Friedrich im Wandel der Zeit	298
Preußen ohne Friedrich I.	304
Geburt eines anderen Preußen	309

Anhang

Zeittafel	327
Stammtafel	331
Anmerkungen	335
Literatur	363
Bildnachweis	383
Personenregister	387

Der König

Unbeständiges Glück

1701–1713



Der Wartenberg-Skandal

Obwohl Friedrich den Erwerb der Königskrone sorgsam geplant hatte, kam das Gelingen für viele überraschend. Johann Gustav Droysen hat die Situation treffend zusammengefasst:

Er (Friedrich) war glücklich, das Werk, welches so vielen seiner Räte chimärisch erschienen und das Wilhelm III. [von Oranien] als unausführbar widerraten hatte, nun doch vollständig gelungen zu sehen; nicht minder glücklich, dass er unter kluger Benutzung der Umstände mit nicht eben großen Opfern das Ziel seiner Würde erreicht hatte, mit ungleich geringeren, als Hannover hatte bringen müssen, um die Kurwürde zu gewinnen, die noch nicht einmal von allen Kurfürsten, noch weniger von den Fürsten im Reich und vom Ausland anerkannt wurde.¹

Viele Zeitgenossen sprachen von einem Wunder. Friedrich hingegen glaubte, mit Hilfe des Himmels die Gunst der Stunde genutzt zu haben.

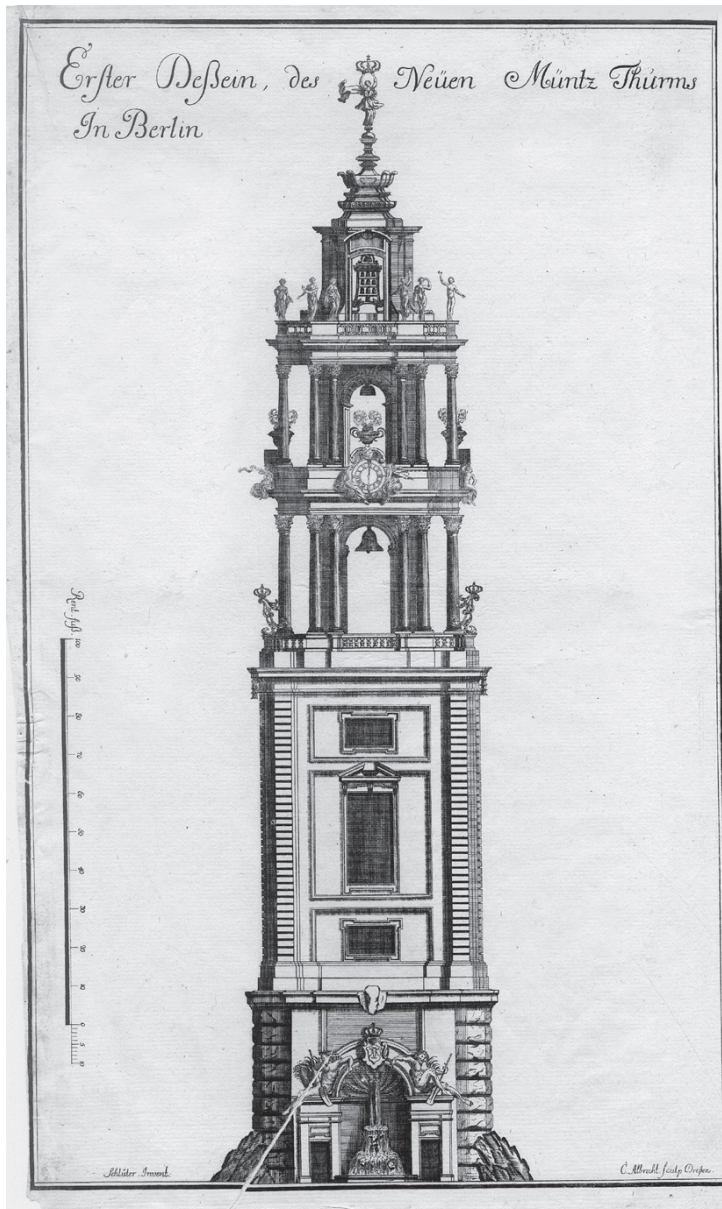


Abb. 46. Schlüter sah vor, den alten Münzturm an der Nordwestecke des Schlossbezirks aufzustocken und mit der Figur der Fortuna zu bekrönen, die Friedrich die Königskrone bringt. Der Turm erwies sich jedoch als instabil und musste noch während der Bauzeit abgetragen werden. In seinen letzten Lebensjahren brachte die Schicksalsgöttin Friedrich nicht nur Glück.

Um dieses Glück zu dokumentieren, erteilte er Schlüter den Auftrag, den massiven mittelalterlichen Münzturm, der an der Nordwestecke des Schlossbezirks stand, mit einer neuen Hülle zu umkleiden und mittels einer filigranen Säulenarchitektur auf die Höhe von etwa 92 Metern zu führen (Abb. 46). Den krönenden Abschluss sollte eine Wetterfahne in Gestalt der Glücksgöttin Fortuna bilden, die in beiden Händen triumphierend die preußische Krone emporhielt. Gemäß dem altlateinischen Sprichwort *Fortes fortuna adiuvat* personifizierte die Göttin das Glück, das der Himmel dem Tüchtigen, der es sich verdient hat, zuteilwerden lässt. Friedrichs Tüchtigkeit bestand darin,

geduldig den rechten Moment, den *kairós*, abgewartet zu haben, um dann seine Chance beherzt zu nutzen.

Indes wurde das Projekt zum Menetekel überzogenen Ehrgeizes. Weil der Turm auf einer Torflinse stand, gaben die Fundamente schon während der Bauarbeiten unter der zusätzlichen Auflast nach. Seitlich angebrachte Stützmauern konnten den sich allmählich senkenden Bau nicht stabilisieren. Schließlich beschloss Friedrich den Abbruch, doch kam es bereits 1706 während der Demolierung zum Einsturz. Fortuna hatte sich, noch ehe sie als Wetterfahne auf die Spitze des Turms gelangte, als wetterwendisch erwiesen. Überstürzt verließ der König Berlin, in der Erwartung, bei seiner Rückkehr keinerlei Trümmer mehr vorzufinden. Auf keinen Fall wollte er an das Unglück erinnert werden. Schlüter wurde als Hofbaumeister entlassen und durch seinen Konkurrenten Johann Friedrich Eosander ersetzt, der in seiner höfischen Gewandtheit dem Johann Kasimir Kolbe von Wartenberg nicht unähnlich war.

Im selben Jahr, in dem Schlüter mit der Planung des Münzturms begann, fasste Friedrich einen zweiten Entschluss, der nicht weniger verhängnisvoll war. Er bedachte seinen Premierminister mit dem höchst einträglichen Amt des königlich-preußischen General-Erbpostmeisters. Ohne es zu ahnen, schuf er damit die Grundlage für einen in der preußischen Geschichte einzigartigen Amtsmissbrauch. In gewisser Weise besaß Wartenberg ähnliche Eigenschaften wie Schlüters Münzturmprojekt: Er wollte hoch hinaus, gab eine prächtige, glückverheißende Erscheinung ab und besaß doch keinerlei innere Festigkeit.

Eigentlich war das neue Amt der Lohn für Wartenbergs Verdienste um den Kronerwerb.² Ein wesentliches Prinzip von Friedrichs Politik hatte von Anfang an darin bestanden, sich Unterstützung durch Protektionen zu sichern. Das galt für den Erwerb königlicher Macht ebenso wie für ihre Sicherung. Im Gegenzug behandelte Friedrich alle, die sich seinen Plänen widersetzen, wie Hochverräter, selbst wenn es den altbewährten Danckelman traf.³ Für den Aufbau seines Staates benötigte er keine Bedenkenträger, sondern Zuträger. Die Aufgabe des willigen Faktotums erfüllte Wartenberg mit Bravour. 1707 erlangte er mit Friedrichs Hilfe sogar als Landesherr Sitz und Stimme im Reichstag.

Günstlingswirtschaft ist bekanntlich kein ausschließliches Phänomen des barocken Hoflebens. Jedoch war sie jener Zeit systemimmanent.⁴ Sie bildete eine wesentliche Voraussetzung für die Ausübung von Macht. Einflussreiche Persönlichkeiten mussten durch eine beeindruckende Hofhaltung gewonnen werden, die jedem, der an ihr teilnahm, Prestige und materielle Vorteile sicherte. Prestige und soziale Privilegien waren weithin eine Kompensation, mit der regierende Fürsten den niederen Adel für seinen faktischen Machtverlust entschädigten.⁵ Im Fall des Reichsgrafen August David zu Sayn-Wittgenstein etwa band Friedrich aber auch eine einflussreiche Persönlichkeit an seinen Hof, um über sie Einfluss auf die Reichspolitik zu gewinnen – ein Ziel, das er überdies mit der Aufnahme auswärtiger Fürsten in den Schwarzen Adlerorden verfolgte. Daher hat Wolfgang Neugebauer diese Art der Favoritenwirtschaft nicht wie andere als eine «organisierte Hofkriminalität» definiert und auch nicht von Intrigantentum und Veruntreuung gesprochen, sondern von einer über die Landesgrenzen strahlenden Klientelpolitik.⁶ Frank Göse gab sogar zu bedenken, dass das Bemühen, hohe Amtsträger und Offiziere durch Freigebigkeit an den Herrscher zu binden, schon vor Friedrichs Regierungsantritt ein Grundzug brandenburgischer Politik war.⁷

Doch hätten Wartenbergs Verdienste und das System der Klientelbildung allein für eine so steile Karriere nicht ausgereicht. Der Premier besaß auch einen ausgeprägten Machtinstinkt, verbunden mit der Fähigkeit zu Verstellung und Intrige. Dabei kam ihm zugute, dass Friedrich nach allem, was er als Prinz durchlebt hatte, liebedienerische Geschmeidigkeit allemal angenehmer war als der spröde Rigorismus eines Danckelman. Und so war es Wartenberg möglich, seine einstigen Verbündeten Barfus und Fuchs in den Hintergrund zu drängen. Mittelfristig gelang ihm sogar die Errichtung eines eigenen Patronagesystems. Eine Schlüsselfunktion fiel dabei dem Drei-Grafen-Kabinett zu, dem neben Wartenberg August David zu Sayn-Wittgenstein und Alexander Hermann von Wartensleben angehörten. Während Wittgenstein zum Oberhofmarschall avancierte, brachte es Wartensleben zum Generalfeldmarschall und Statthalter Berlins. Zwar konnte das Drei-

Grafen-Kabinett nicht so strahlen wie vormals das Danckelman'sche Siebengestirn, dafür aber umso besser blenden.

Lange zeigte das Blendwerk Wirkung. Das Barockzeitalter liebte den Schein. An den Decken von Kirchen und Palästen wie auf der Theaterbühne wetteiferten Maler und Stuckateure miteinander, die perfekte Illusion zu erzeugen. Allerdings war die Täuschung stets darauf angelegt, nach einer Weile durchschaut zu werden. Nur so konnte die Raffinesse des Künstlers erkannt und gewürdigt werden. Nur so erlangte der Betrachter die Genugtuung, zwischen Trug und Wahrheit unterscheiden zu können. Nur so konnten Philosophen und Theologen den Menschen lehren, sich nicht mit dem äußeren Eindruck zu begnügen. In Berlin dagegen trugen die Protagonisten selbst dazu bei, sich zu entlarven. Selbstbereicherung, Günstlingswirtschaft und Ämterhäufung wurden immer schamloser. In Anspielung auf die Initialen des Drei-Grafen-Kabinetts erfand der Volksmund alsbald die spöttische Bezeichnung vom «Dreifachen Weh».⁸

Zum Eklat kam es, als 1709 in Ostpreußen die Pest ausbrach und viele Opfer forderte. Überschwemmungen und ein Viehsterben in anderen Landesteilen verschlimmerten die Lage. Auf einmal war für entsprechende Hilfsmaßnahmen kein Geld mehr vorhanden. Die drei Grafen zeigten sich mit dem Krisenmanagement überfordert.⁹ Als eine Kommission auf Initiative des Kronprinzen Friedrich Wilhelm die Misswirtschaft aufdeckte, entschloss Friedrich sich endlich zum Handeln. Korruption und Veruntreuung, so musste er nun erkennen, bedeuten keinen geringeren Verrat als Obstruktion. 1710 löste er das Drei-Grafen-Kabinett auf. Nur Wartensleben, der sich von den dreien noch am wenigsten hatte zuschulden kommen lassen, blieb im Amt.

Doch auch für Wittgenstein und Wartenberg ging die Affäre glimpflich aus. Wittgenstein wurde zunächst in Spandau unter Arrest gestellt, durfte sich dann aber nach Zahlung einer Entschädigung von 70 000 Talern auf seine Güter in der Wetterau zurückziehen, wo er sich seines zeitig beiseitegeschafften Vermögens erfreuen konnte. Wartenberg wurde wenig später der Prozess gemacht. Er ging aller seiner Ämter verlustig und musste nach Frankfurt übersiedeln. Das Gefängnis blieb indes auch ihm erspart. Friedrich besorgte sogar – trotz

allem – ein hübsches Abschiedsgeschenk und gewährte eine großzügige Pension, die Wartenberg allerdings nicht mehr lange in Anspruch nehmen konnte. Bereits ein Jahr später starb er. Großzügig erfüllte der König seinen letzten Wunsch. Der Leichnam wurde auf Staatskosten nach Berlin überführt und in der Berliner Parochialkirche beigesetzt.¹⁰

Friedrichs Nachsicht verwundert. Als Ludwig XIV. die Unterschlagungen seines Finanzministers Nicolas Fouquet entdeckte, verhängte er über den Schuldigen eine lebenslange Festungshaft. Die Delikte schienen ähnlich gelagert. Und doch waren die Umstände verschieden. Die Reichsgrafen Wittgenstein und Wartenberg waren reichsunmittelbare Fürsten, die nur dem Kaiser unterstanden. Eine dauerhafte Kerkerhaft wäre standeswidrig gewesen und hätte den Protest anderer Reichsfürsten provoziert. Darauf hatte Friedrich Rücksicht zu nehmen. Keine Notwendigkeit bestand dagegen, Wartenberg bei dessen Verabschiedung einen kostbaren Diamantring zu schenken. Diese Geste lässt sich nicht einmal mit einer weitgefassten *générosité* erklären. Die Gründe müssen andere gewesen sein. Sehr wahrscheinlich waren sie emotionaler Natur. Tatsächlich vergoss Friedrich, als er sich von Wartenberg verabschiedete, Tränen.

Werner Schmidt erklärt diese Trauer mit dem Gefühl einer lebenslangen Einsamkeit. Der körperlich behinderte Friedrich habe im Kampf um das Erbe und später im zähen Ringen um die Verwirklichung seiner Vision seine Kräfte weitgehend aufgebraucht. Letztlich sei die Ära Wartenberg der «Versuch des Erschöpfen» gewesen, unbeschwert glücklich zu sein. Diese Überlegungen sind zweifellos richtig. Man kann mutmaßen, ob die ausgesuchte Freundlichkeit, mit der Wartenberg über ein Vierteljahrhundert lang Friedrich begegnet war, nur auf Berechnung beruht hatte oder ob nicht doch Zuneigung mitspielte. Friedrich jedenfalls glaubte Letzteres – oder wollte es zumindest glauben. Auch war er nach wie vor überzeugt, dass es das Königreich Preußen *ohne* Wartenberg ebenso wenig gegeben hätte wie *mit* Danckelman. So war es ihm unmöglich, Wartenberg mit derselben Härte zu bestrafen wie seinerzeit Danckelman. Wie in der Danckelman-Affäre war seine Selbstidentifizierung mit dem Staat der aus-

schlaggebende Faktor. Doch anders als sein Vorgänger hatte Wartenberg im entscheidenden Moment die richtige Haltung eingenommen.

Die Affäre Wartenberg bot Anlass für umfassende Strukturreformen. Heinrich Rüdiger von Ilgen, der sich schon in der Kronfrage verdient gemacht hatte und nach Friedrichs Krönung in den erblichen Adelsstand erhoben und zum Wirklichen Geheimen Rat ernannt worden war, überzeugte mit fachkundigem und ausdauerndem Engagement. Bereits seit 1698 arbeitete er an einer allgemeinen Neuordnung und Verbesserung des Justizwesens, die schließlich 1713 in Kraft trat. Auch sanierte er das Domänenwesen, das einen Großteil der Staatseinnahmen erbrachte. Vor allem aber trieb Ilgen nach dem Sturz des Drei-Grafen-Kabinetts den Aufbau von Fachbehörden voran, darunter das 1711 ins Leben gerufene Auswärtige Amt. Günstlinge wurden durch qualifizierte Staatsdiener ersetzt.¹¹ Das preußische Berufsbeamtentum hat seinen Ursprung in der Regierungszeit Friedrichs I., wenngleich das Ziel damals noch überwiegend im Erwerb von Fachkompetenz lag und weniger im Aufbau einer reibungslos funktionierenden, leicht zu steuernden Staatsmaschinerie.

Die Finanzen

Wartenbergs Intriganz und Untreue beförderten nach Friedrichs Tod maßgeblich das Bild eines ebenso leichtgläubigen wie leichtfertigen Königs. Dieses Bild besteht bis heute, und dass Friedrich dem unheilvollen Wirken eines italienischen Alchimisten und Hochstaplers namens Domenico Caetano aufsaß, macht es nicht besser. Unter dem Pseudonym eines Conte di Ruggieri reiste Caetano als Goldmacher durch halb Europa, in der Regel auf der Flucht vor seinen geprellten Gläubigern. Seine letzte Station war Berlin. Nicht wenige Fürsten hofften, mit Hilfe der Alchemie ihre maroden Finanzen sanieren zu können. Manche sahen in der Goldmacherei den letzten Ausweg. Auch Friedrich nahm im Katastrophenjahr 1709 Zuflucht zu dieser Hoffnung. Er richtete Caetano im Schloss ein Laboratorium ein und wartete geduldig auf das versprochene Wunder. Immer wieder ließ er sich mittels kleiner Manipulationen hinhalten, alle Warnungen, auch die

seines Sohnes, in den Wind schlagend. Erst als der Schwindel, der die Staatskasse immerhin 60 000 Schilling kostete, nicht mehr zu übersehen war, zog er Konsequenzen und ließ den Betrüger in Küstrin hängen – passenderweise an einem mit Rauschgold verzierten Galgen.¹²

Trotz der Skandale urteilten die Zeitgenossen über Friedrichs Finanzgebaren milder als die Nachwelt. Der Jesuitenpater Vota beispielsweise sah in der prächtigen und freigebigen Hofhaltung eine unerlässliche Rechtfertigung für den Erwerb der Königskrone:

Ein hoher Adel und mehrere Fürsten königlicher Abkunft zieren Ihren Hof, der an Pracht und Hoheit in nichts irgendeinem größter Könige nachgiebt. (...) Ihre Reichtümer offenbaren sich (...) in den erstaunlichen Staatsbauten, welche Sie allenthalben errichten, in der Pracht und dem Glanze Ihrer Hofhaltung, in Ausstattung, Kleidung, Festen, Schauspiel- und Jagdveranstaltungen, und in aller jener Gebarung, welche den wahren Monarchen bekunden. In besonderer Weise aber offenbaren sich Ihre Reichtümer in der mehr als königlichen Freigebigkeit Ihrer unerschöpflichen Güte.¹³

Im Übrigen war der Staat weder 1709 noch später dauerhaft zahlungsunfähig. Die immer wieder kolportierte Erzählung vom Staatsbankrott gehört zweifellos in den Bereich der schwarzen Legenden.¹⁴ Von finanzieller Misswirtschaft konnte keine Rede sein,¹⁵ im Gegenteil, das finanzielle Gesamtergebnis von Friedrichs Regierung war sogar «recht gut». Der Verwaltung gelang es durchaus, die Staatseinnahmen signifikant zu steigern.¹⁶ Der Berliner Hof konnte den größten Teil seiner Ausgaben durch Einkünfte aus den sehr umfangreichen königlichen Domänen und zum Teil auch aus den Akzisen, also indirekten Abgaben wie der Poststeuer, decken.¹⁷ Hoheitsrechte wie die Münzprägung oder die Erhebung von Zöllen waren weitere kontinuierliche Einnahmequellen.¹⁸ Und ein nicht unerheblicher Teil des ortsansässigen Gewerbes profitierte vom Residenzbau mit all seinen Gewerken oder auch als Hoflieferant.¹⁹ 1713 erstellte der Geheime Staatsrat und Kriegsminister Grumbkow, nachdem Friedrich Wilhelm I. ihn 1713 an die Spitze der preußischen Militär- und Steuerverwaltung berufen hatte, für die Regierungszeit Friedrichs I. folgende Bilanz: Mehrere

tausend konsumfreudige Künstler, Handwerker und Arbeiter tragen nicht unwesentlich zum Steueraufkommen bei. Die vielen Fremden, die wegen der «allhier vorhandene[n] Curiositäten» anreisen, lassen viele tausend Taler in Berlin. Die Kammerherren und Kammerjunker, die sich in Berlin niedergelassen haben, schießen zu ihrer Besoldung von 800 bis 1000 Reichstalern beträchtliche Summen aus eigenen Mitteln zu, um ihr Leben bei Hofe zu finanzieren. Die Akademien ermöglichen es den Studenten, die guten Künste vor Ort zu erlernen, anstatt ins Ausland zu reisen und dort ihr Geld auszugeben. Es sei daher «nicht zu leugnen, dass hierzu der Hof-Staat und die Anzahl der Bedienten das Größte beigetragen, dergestalt daß, was der Hof an die Bediente gegeben, aus der Hand der Bedienten in die Hand des Handwerkers, Gastwirts oder Händler gegangen sei und, da jedes Mal die Steuer ihr Teil bekommen habe, zurückgeflossen sei in die königlichen Kassen». Mit anderen Worten: Das Hofleben förderte die Konjunktur.²⁰

Die Bilanz seines oft missverstandenen Vaters, das musste Friedrich Wilhelm I. nur wenige Wochen nach seinem Regierungsantritt anerkennen, war «keine schlechte».²¹ Tatsächlich verlor der Staat nach 1713, als durch die rigorosen Sparmaßnahmen Friedrich Wilhelms I. (Grumbkow hatte von zu weitreichenden Sparmaßnahmen abgeraten) Handel und Gewerbe einbrachen und ein Drittel der Bevölkerung Berlin verließ, für ein gutes Jahrzehnt einen großen Teil seiner Steuereinkünfte, zumal die enormen Mittel, die in das Militär investiert wurden, größtenteils totes Kapital waren. Gewinnbringend nutzen ließ sich ein solches Kapital nur durch erfolgreiche Raub- und Eroberungskriege. Diese Option sollte eine Generation später Friedrich II. wählen, wobei er den Staat nicht nur an den Rand des finanziellen Ruins, sondern auch des totalen Zusammenbruchs führte.

Memento Mori

Der Wartenberg-Skandal und die Caetano-Affäre sollten für Friedrich nicht die letzten Rückschläge bleiben. Die Erbfolge für die übernächste Generation war noch nicht gesichert. Der bislang einzige

Sohn des Kronprinzen, Friedrich Ludwig, war 1708 gestorben, und 1711 verschied einjährig auch Friedrichs zweiter Enkel Friedrich Wilhelm. Der Tod der kleinen Prinzen traf Friedrich sehr. Erst am 24. Januar 1712, ein Jahr vor seinem Tod, durfte Friedrich die Geburt eines dritten Enkels erleben. Dass dieser dereinst als Friedrich II. tatsächlich sein Nach-Nachfolger würde, war nicht absehbar. Und so ließ sich der verwitwete König (Sophie Charlotte war 1705 im Alter von nur 36 Jahren einer Lungenentzündung erlegen) kurz nach dem Tod seines ersten Enkels auf eine Verbindung mit Sophie Luise von Mecklenburg ein. Diese dritte Ehe, die vor allem den Fortbestand der Dynastie sichern sollte, verlief noch freudloser als die zweite. Die 28 Jahre jüngere Sophie Luise verfiel zunehmend einem religiösen Wahn. Der lutherischen Orthodoxie anhängend, verbot sie ihrem Hofstaat jedwede Festlichkeiten. Sie selbst verbrachte ganze Stunden in eigenartigem Singsang und weite Teile des Tages auf Knien im Gebet. Täglich musste der pietistische Theologe und Pädagoge August Hermann Francke zu ermüdend langen Schriftauslegungen erscheinen. Seine Bemühungen, den Glauben der Königin auf eine weniger kontemplative und mehr karitative Form der Frömmigkeit zu lenken, blieben fruchtlos. Eines Tages eröffnete Sophie Luise ihrem erstaunten Gemahl, sie werde nach seinem Ableben nicht von «ihrem seligen König», sondern nur von «ihrem lieben Verstorbenen» sprechen können, da Calvinisten nicht in den Himmel kämen.²² Unter den höfischen Intrigen leidend – weder geistig noch physisch reichte sie an ihre Vorgängerin heran –, lebte Sophie Luise weitgehend zurückgezogen. Ihre zunehmende Schwermut schlug am Ende in eine geistige Verwirrung um und führte zur völligen Isolation.²³

Die Frauen, bemerkte Friedrich resümierend, hätten ihm nur Unglück gebracht. Diese Aussage ist nachvollziehbar, wenn man an die fahrlässige Amme, die intrigante Stiefmutter, die überhebliche Sophie Charlotte und die irrsinnige Sophie Luise denkt. Doch auch mit Blick auf die Mutter und auf seine erste Gattin Elisabeth Henriette ist die Klage begreiflich: Beide Frauen hatte Friedrich innig geliebt, weil sie ihrerseits ihn um seiner selbst willen liebten. Beide Frauen hatten ihn durch ihren frühen Tod in einer feindlichen Welt allein zurückgelas-

sen. Weit schmerzlicher, als von einer Person nicht geliebt zu werden, ist es, von einem geliebten Menschen verlassen zu werden – auf welche Weise auch immer. Die Menschen, die Friedrich am meisten liebte – einschließlich Wartenberg –, waren sein größtes Unglück. Sein ganzes Leben wurde bestimmt von den Launen einer stets Glück verheißenden, aber nur selten Glück gewährenden Fortuna.

Die vielen Schicksalsschläge hatten Friedrich gezeichnet. In einem Gemälde, das Antoine Pesne um 1712 vom König anfertigte, sind die Spuren, die das Leben hinterlassen hat, unübersehbar (Tafel 10). Zwei Jahre zuvor war Friedrich auf den damals zweiundzwanzigjährigen Maler aufmerksam geworden. Er lud ihn nach Berlin ein und ließ sich zweimal von ihm porträtieren. Noch aussagekräftiger als jenes große Staatsporträt, das heute im Charlottenburger Schloss hängt und den König in voller Pracht zeigt, ist ein kleineres Bild, das sich in Potsdam befindet. Von einem dunklen Vorhang hinterfangen, blickt Friedrich den Betrachter mit müden, leicht glasigen Augen an. Sein linkes Auge schielt ein wenig, das rechte Augenlid hängt leicht herab. Die Muskulatur an Backen und Kinn wirkt weich, der Mund drückt eine gewisse Skepsis aus, der Versuch zu lächeln misslingt. Das ganze Antlitz durchzieht eine resignative Melancholie.

Dieser Eindruck der Hinfälligkeit verstärkt sich bei weiterer Betrachtung. Der Oberkörper weicht schräg nach hinten zurück. Dennoch sitzt der Kopf weit vorne. Diese Verschiebung lässt sich nur mit einem starken Rundrücken erklären. Während der Mantel den Haltungsschaden gnädig überspielt, wirkt der Panzer wie ein stabilisierendes Korsett, keinesfalls aber als ein Sinnbild von Stärke. Es scheint sogar, als müsse Friedrich sich abstützen und habe deshalb den rechten Unterarm auf einen Tisch gelegt. Die vordere Tischplatte bedeckt der königliche Mantel, auf der hinteren liegt ein Paradekissen mit Krone und Reichsapfel. Die Symbole der Macht geben Friedrich zusätzlichen Halt. Dieses Halts bedarf auch die feingliedrige Rechte. Erschlafft ruht sie auf dem weichen Hermelfutter, das Adlerzepter nicht entschlossen umfassend, wie man es von so vielen anderen Herrscherbildern kennt, sondern mit drei Fingern eher zaghaft als grazil berührend. Ebenso kraftlos ist die Linke. Anders als auf den Staatsporträts

Ludwigs XIV., Augusts des Starken oder auch des Großen Kurfürsten²⁴ ist sie weder zur Faust geballt noch mit dem Handrücken energisch in die Seite gestemmt. Stattdessen ist sie mit gespreizten Fingern an die Hüfte gesetzt, wobei das Handgelenk unter der Last des Oberkörpers leicht nach unten knickt.

Noch offenkundiger werden diese Anzeichen von Schwäche, wenn man Pesnes Bild mit einem anderen Porträt Friedrichs vergleicht, das zwei Jahrzehnte früher entstand (Abb. 47). Es stammt von Gedeon Romandon, einem Mitglied der Berliner Akademie. Das Schema ist ähnlich, und doch gibt es entscheidende Abweichungen. Die Haltung des Oberkörpers ist aufrecht. Der Kürass erweist sich nun wirklich als ein Ausdruck von Wehrhaftigkeit. Auch muss sich der deutlich angehobene rechte Arm nirgends abstützen, während die linke Hand frei von jeder Auflast selbstbewusst an die Hüfte gesetzt ist. Romandon zeigt einen jungen Kurfürsten, der noch Großes vorhat, Pesne einen alternden König, den das Erreichte viel Kraft gekostet hat. Den die vielen Demütigungen ebenso erschöpft haben wie das zähe Ringen um die Krone, dem das Königtum längst mehr Bürde als Würde ist.

Das späte Porträt des jungen Künstlers, das Friedrich noch einmal in seiner ganzen Majestät zeigen sollte, erweist sich als hintergründige Charakterstudie – und darüber hinaus als eine Allegorie der Vergänglichkeit! Beachtung verdient in diesem Zusammenhang ein weiteres Detail, das auf den ersten Blick nicht mehr zu sein scheint als ein dekoratives Accessoire. Am Vorhang verläuft eine Bordüre mit auffällig prächtigen Fransen fast senkrecht nach unten, wo sie auf die Spitze des Zepters trifft. Dort hängen zwei Troddeln, von denen eine sich mit dem preußischen Adler überschneidet. Bordüre und Zepter bilden somit eine durchgehende Linie. Unter kompositorischen Gesichtspunkten ergibt diese Linie wenig Sinn. In ihrem sperrigen Verlauf unterbricht sie den weichen Duktus der Vorhangfalten. Noch störender wirken die vielen Fransen mit ihren langen, von kleinen Kügelchen besetzten Schnüren. Sie verleihen der Bordüre eine geradezu aufdringliche Präsenz. Erklären lässt sich diese bewusste Beeinträchtigung der Gesamtwirkung nur mit der Absicht des Malers, eine ikonographi-



Abb. 47. Weit mehr als Antoine Pesnes Darstellung des alten Friedrich entsprach Gedeon Romandons um 1690 entstandenes Porträt den Anforderungen eines gängigen Herrscherbilds. Friedrichs Körperhaltung und Blick sind noch kraftvoll und selbstbewusst.

sche Aussage zu treffen. Offenbar hat Pesne Quasten, Fransen und Zepter zu einer Sinneinheit verbunden, die irritieren soll.

Einerseits sind Fransen und Troddeln (Quasten) feste Bestandteile der herrschaftlichen Textilkunst, weshalb Pesne dem Paradekissen mit den Kroninsignien gleichfalls eine Troddel angehängt hat. Anderer-

seits sind sie in der Bildkunst des Humanismus und des Barock auch Attribute des Narren und des eitlen Menschen. Nicht zufällig ist die Troddel etymologisch mit dem Wort Trottel verwandt, während eine mittelalterliche Spottfigur den Namen Hans Quast trägt.²⁵ Im Niederländischen und Französischen bezeichnen *kwast* beziehungsweise *gland* gleichermaßen die Quaste und den törichten Menschen. Wie ambivalent die allegorische Bedeutung von Fransen und Quasten ist, zeigt nicht zuletzt die Bibel. Im Alten Testament befiehlt Gott den Juden, an ihren Kleidern Quasten und Fransen anzubringen, damit sie sich an seine Gebote erinnern (Numeri 15,37–39 und Deuteronomium 22,12). Jesus dagegen verurteilt die Pharisäer, die ihre Quasten und Fransen zum sichtbaren Zeichen ihrer Frömmigkeit besonders lang machen, als Heuchler und blinde Narren (Matthäus 23,5–17).²⁶

Natürlich lag es Pesne fern, seinen Auftraggeber als einen eitlen Toren zu schildern. Zu sehr war er um eine einfühlsame und empathische Darstellung bemüht. Davon abgesehen hätte der Hof ein Bild mit herabwürdigender Aussage niemals akzeptiert. Die Karriere des Malers wäre zu Ende gewesen, noch ehe sie richtig begonnen hätte. Und doch kann man aus den üppigen Fransen und Quasten eine unterschwellige Anspielung, eine leise Mahnung herauslesen: Es ist töricht und eitel, sich an irdische Macht zu klammern.

Dem heutigen Betrachter mag eine solche Deutung überzogen erscheinen. Doch ein barocker Bildbetrachter war es gewohnt, in allen möglichen Details Anspielungen zu suchen, und er war umso zufriedener, je mehr er entdeckte. In einem Stillleben beispielsweise steht eine Blume, eine Kirsche oder eine Muschel für Unbeständigkeit, weil sie alle naturgemäß früh welken oder ungenießbar werden. Ein Stundenglas erinnert an die allzu rasch verrinnende Zeit, ein rauchender Kerzendocht an das Leben, das jederzeit erlöschen kann, ein scharfes Messer an die Verletzlichkeit des Fleisches, Schmuck an die Nichtigkeit materiellen Reichtums. Im Sinne einer solchen Allegorese lässt sich auch Pesnes Staatsporträt als ein Memento Mori lesen, in Auftrag gegeben von einem König, der um die Nichtigkeit aller irdischen Dinge wusste und womöglich auch schon sein eigenes Ende nahen sah.

Über das irdische Leben im Allgemeinen bemerkte Friedrich, es sei

nicht mehr als eine *comédie*. Man müsse gar nicht ins Theater gehen, da die Welt an sich schon Komödie genug sei.²⁷ Der Begriff *comédie* war im Barockzeitalter vieldeutig. In der Tradition von Dantes *Divina Commedia* meinte er das große Welttheater. Im Sinne der *Commedia dell'Arte* identifizierte er dagegen die Menschen als Narren, die in bestimmten Rollenmustern gefangen sind. Mit Blick auf die parodistischen Darstellungen des Hoflebens, die im zeitgenössischen Lustspiel sehr beliebt waren, könnte Friedrich mit seiner Bemerkung eine ironische Selbstdistanzierung im Sinn gehabt haben oder aber eine erneute Anspielung auf die Flüchtigkeit der irdischen Existenz an sich. Pesne jedenfalls durfte einen Menschen zeichnen, der des irdischen Komödienspiels überdrüssig geworden war. Hier begegnet uns ein hochsensibler und verletzlicher Mensch, der die Hinfälligkeit des Irdischen nicht nur körperlich, sondern auch seelisch spürt. Und der seine wahre Würde gerade dadurch erlangt, dass er sich am Ende des Lebens auch die Vergänglichkeit seiner Macht eingesteht.



Im Bewusstsein dieser Vergänglichkeit rief Friedrich im selben Jahr, in dem er sich von Pesne porträtieren ließ, Jean de Bodt zu sich. Er wolle, so offenbarte er dem Architekten, ehe er sterbe, «wie König Salomon (...) einen Tempel zum Ruhm des Ewigen» errichten.²⁸ Der neue Dom sollte an die Stelle der mittelalterlichen Dominikanerkirche treten, die an die Südseite des Schlosskomplexes grenzte und seit 1536 als Hofkirche und Grablege der Hohenzollern diente.²⁹

Ein Grund für Friedrichs Neubaupläne lag sicherlich in einem gesteigerten Repräsentationsbedürfnis. Die einfache Dominikanerkirche der einstigen Kleinstadt Cölln war nicht mehr geeignet, das Staatskirchentum des neuen preußischen Königtums zu repräsentieren. An ihrer Stelle sollte eine Kathedrale des Calvinismus entstehen. Innerhalb des Heiligen Römischen Reiches wollte Friedrich den Führungsanspruch Preußens gegenüber den evangelischen Ständen, dem *Corpus Evangelicorum*, bekräftigen. Durch den Übertritt Augusts des Starken zum Katholizismus hatte Kursachsen seine Führerschaft

wenn nicht rechtlich, so doch moralisch verspielt.³⁰ Wie auf dem Gebiet der Kunst war Friedrich auch auf dem Feld der Religion bereit, als ein preußischer Augustus die Stelle seines sächsischen Rivalen einzunehmen. Die europäischen Mächte sollten dagegen erkennen, dass Preußen neben den Niederlanden der größte Staat war, dessen Regierung dem reformierten Bekenntnis anhing.

Seinen Zweck, Hauptkirche des reformierten Bekenntnisses in Europa zu sein, konnte der Berliner Dom jedoch nur erfüllen, wenn er neben den Hauptkirchen des Katholizismus, des anglikanischen Staatskirchentums und der gallikanischen Nationalkirche bestehen konnte: in seiner Größe, aber auch in seiner Typologie. Nicht zufällig orientierte sich de Bodt in seinen verschiedenen Entwürfen wahlweise am Petersdom in Rom, an der St Paul's Cathedral in London oder am Invalidendom in Paris.³¹ Und schließlich sollte der Dom – entworfen von einem hugenottischen Flüchtling – bezeugen, wie sehr Friedrich und sein Vater sich für ihre verfolgten Glaubensbrüder eingesetzt hatten, Friedrich sogar unter Aufwendung privater Geldmittel, mit denen der Dombau finanziert werden sollte. Eine Planvariante sah sogar eine gut 105 Meter hohe Doppelturmfront vor (Abb. 48), eine andere einen Zentralbau mit fast ebenso hoher Kuppel.³² Hätte de Bodt sie umsetzen können, der Dom wäre dreimal so hoch ausgefallen wie die Schlossfassaden. Dennoch zeugten seine Entwürfe nicht von ehrgeiziger Maßlosigkeit, sondern gehorchten dem Prinzip des *Suum cuique*: gemäß den Statuen des Schwarzen Adlerordens nicht nur «den Menschen was den Menschen gehöret», zu gewähren, «sondern auch selbst dem Allerhöchsten das Seine, und Gott was Gottes ist».³³ Die Kategorien von Ordo und Dekorum galten vor allem gegenüber Gott, erst recht *sub specie aeternitatis*, wenn der Mensch am Ende seines Lebens angelangt war. Das harte Urteil der Wissenschaft lautet trotzdem: «Megaloman», «tumultuarische Überschätzung» fürstlicher Macht.³⁴

Zugegeben: Die lateinische Inschrift, die de Bodt am Fries der Vorhalle anzubringen gedachte, scheint eine solche Fehleinschätzung zu bestätigen. Auf den ersten Blick legt sie tatsächlich nahe, Friedrich habe sich im Bewusstsein seines nahen Todes in diesem gewaltigen Bauwerk vor allem selbst verewigen wollen. Schließlich bezeichnet sie



Abb. 48. Entwurf des hugenottischen Architekten Jean de Bodt für einen Neubau des Berliner Doms (um 1712). Kurz vor seinem Tod plante Friedrich, neben dem Berliner Schloss eine neue Hof- und Grabkirche mit über hundert Meter hohen Türmen zu errichten. Sie sollte die Kathedrale des Calvinismus in Europa werden, zugleich aber auch an den Salomonischen Tempel in Jerusalem anknüpfen.

das Gotteshaus als ein «ewiges Monument der Frömmigkeit und Magnifizienz des ersten preußischen Königs Friedrich, das der reformierten Kirche geweiht und mit dem Tempel Salomons zu vergleichen» sei.³⁵ In der Tat fügt sich der Bodt'sche Riesenbau bestens in die Vorstellungen, die sich das Barockzeitalter von den Ausmaßen des salomonischen Tempels machte. Der illustrierte Kommentar, den der spanische Jesuit und Mathematiker Juan Bautista Villalpando über den Propheten Ezechiel und seine Tempelvision verfasste, sowie die darauf aufbauenden Rekonstruktionsversuche Nikolaus Goldmanns, Leonhard Christoph Sturms und Johann Bernhard Fischer von Erlachs postulieren eine gewaltige Anlage – gewaltiger noch als der Escorial, dessen Entwurf sich gleichfalls auf Villalpandos Angaben stützt (Abb. 45).³⁶ Friedrichs Ehrgeiz war, so scheint es, genauso grenzenlos wie die Phantasie der barocken Bauhistoriker.

Nicht weniger kühn ist der Anspruch auf Magnifizienz. Im klassischen Latein leiten sich das Substantiv *magnificentia* und das zugehörige Adjektiv *magnificus* von *magna facere* ab, was besagt, dass jemand große Dinge vollbringt, und zwar aus einer entsprechend großen Gesinnung heraus. *Magnificentia* steht somit für edle Hochherzigkeit, aber auch künstlerische Größe und Kunstfertigkeit, für die Pracht und die Großartigkeit von Bauwerken und Veranstaltungen, für einen Aufwand, der die Macht, Würde und Hoheit einer hochgestellten Persönlichkeit zum Ausdruck bringt. Seit den Tagen des Lorenzo de' Medici, genannt il Magnifico, galt sie überdies als eine herausragende Herrschertugend. Innerhalb der barocken Adelskultur wurde sie zum Schlüsselbegriff für eine standesgemäße Repräsentation.³⁷

Allerdings enthalten die Wörter *magnificentia* und *magna facere* noch eine ganz andere, überwiegend sakral konnotierte Bedeutung, die in die Bewertung von de Bodts Domprojekt unbedingt einzubeziehen ist. In der Vulgata bezeichnet *magnificentia* die Macht und Herrlichkeit Gottes und seiner Werke,³⁸ aber auch die Pracht, die Gott einem König verleiht (Daniel 4,33), insbesondere Salomon (Matthäus 6,28 f. und Lukas 12,27). Diese Pracht manifestiert sich am deutlichsten in der Hofhaltung und im Bau des salomonischen Tempelpalastes. Dieses Vorbild vor Augen, träumte der Hofantiquar Lorenz Beger schon

1696 von einer Berliner Kathedralkirche, die ebenso wie der salomonische Tempel eine «magnifizente Erscheinung» (*magnifica structura*) besitzen würde.³⁹ Wenn Friedrich nun zum Zeichen seiner Magnifizienz einen solchen Dom plante, bekräftigte er damit auch den Anspruch, den er 1701 bei seiner Salbung artikuliert hatte: Wie das salomonische war das preußische Königtum ein von Gott verliehenes Lehen. Lünig bestätigte dies dem König nachdrücklich. «Dero Gottesfurcht» habe es erfordert, «nach der Christlichen Könige Weise Sich salben zu lassen, Sich und Ihr Königreich dadurch einzuweihen, und insonderheit GOTT den HERRN, als den einzigen Geber Ihrer Königlichen Würde, für Ihren Lehns- und Ober-Herren zu erkennen, und demselben zu huldigen».⁴⁰ Friedrichs Magnifizienz bezieht sich also nicht auf seine Person, sondern auf das, was er als König repräsentiert: Die Magnifizienz seiner Staatsarchitektur ist in Wahrheit Abglanz göttlicher Allmacht und Gnade.

Ein weiterer Sinngehalt erschließt sich aus einer Variante des Begriffs *magna facere*. In der Vulgata bedeutet *magnificare* so viel wie «Großes tun» beziehungsweise jemanden «groß machen». Im sogenannten *Magnifikat*, dem Lobgesang, den sie nach ihrer Erwählung zur Mutter Jesu ausspricht, preist Maria Gott (Lukas 1,46–54). Sie macht ihn groß durch ihren Lobpreis (*magnificat*), zum Dank für die großen Dinge, die er seinerseits an ihr vollbracht hat (*fecit magna*). Die Erwählung durch Gott setzt allerdings Demut voraus. Maria preist Gott auch, weil er auf die «Niedrigkeit seiner Magd» geschaut und «sich seines Knechtes Israel angenommen» hat, weil er die Demütigen erhöht und zugleich die Mächtigen von ihrem Thron gestoßen hat. Empfänger der göttlichen Magnifizienz sind also die Gottesknechte, zu denen die Bibel auch die jüdischen Könige, allen voran David und Salomon, zählt.⁴¹

Selbstverständlich erfuhr Maria in der Theologie des Calvinismus nicht dieselbe Aufmerksamkeit wie in der katholischen Kirche, unstrittig aber war ihre Bedeutung als erste Dienerin Gottes. Noch selbstverständlicher war die konfessionsübergreifende Idee einer von Gott verliehenen königlichen Magnifizienz, die im salomonischen Hofstaat präfiguriert war. Legt man dieses Gedankengut de Bodts Konzept zu-

grunde, so ist die in der Friesinschrift genannte Magnifizienz Friedrichs kein Ausdruck von Selbstherrlichkeit, sondern von Demut. Entgegen dem ersten Anschein gereicht sie nicht dem König, sondern Gott zur Ehre. Der König ist nur insofern ein *magnificus*, als Gott ihn zu einem Diener erwählt hat, durch den er herrscht und von dem er sich verehren lässt. Man könnte auch sagen: Friedrich dankt Gott, indem er den zu errichtenden Dom möglichst groß und großartig macht. Er gibt ihm voller Demut einen Teil der von Gott geschenkten Magnifizienz zurück (selbstverständlich nicht mit Mitteln aus der Staatskasse, sondern aus der Privatschatulle).

Die Idee eines von Gott gewährten Königtums veranschaulicht in de Bodts Entwurf ein besonderes Detail. Das quadratische Haubendach des Langhauses paraphrasiert ein Paradekissen. Darüber schwebt eine vergoldete Krone, die etwa fünf Meter hoch gewesen wäre. Anders als beispielsweise die Bourbonenkrone in Berninis Louvre-Entwurf (Abb. 43) liegt sie aber nicht fest auf. Vielmehr erweckt sie den Eindruck, sie habe sich vom Himmel herabgesenkt. An Gott wird die Krone nach Friedrichs Tod und Grablegung im Dom wie ein erloschenes Lehen auch wieder zurückfallen. Sie wird in jene himmlische Hand übergehen, die den Preußenadler einst gekrönt hat (Abb. 41).

Die Majestät

Das Schloss



Die barocken Fassaden: Ornat des Königs

Friedrichs größte Leistung neben dem Erwerb der Krone war zweifellos der barocke Umbau des Berliner Schlosses. Als Sinnbild des neuen Königtums lässt er nichts von den Höhen und Tiefen ahnen, die Friedrichs Herrschaft und auch sein Privatleben prägten. Und schon gar nichts ist von der Bitterkeit und Tragik der späten Jahre zu spüren.

Der Schlossbau war keine ästhetische Liebhaberei, Friedrich betrachtete ihn als politische Necessität. Im Zusammenhang mit dem Projekt «Kronerwerb» war es geradezu zwingend geboten, «Sein Königlich Schloss gemäß der Majestät Seines Reichs» zu erweitern.¹ Ansätze zur Umgestaltung fielen bereits ins erste Jahr der Kurfürstenära. Doch erst zehn Jahre später erhielt Schlüter den Auftrag für einen umfassenden Umbau. Als er mit seiner Arbeit begann, fand er ein höchst kleinteiliges und uneinheitliches Ensemble vor, das im Lauf von 250 Jahren infolge zahlreicher Anstückungen und Erweiterungen gewachsen war (Abb. 49). Den Kern bildete ein allseits umschlossener

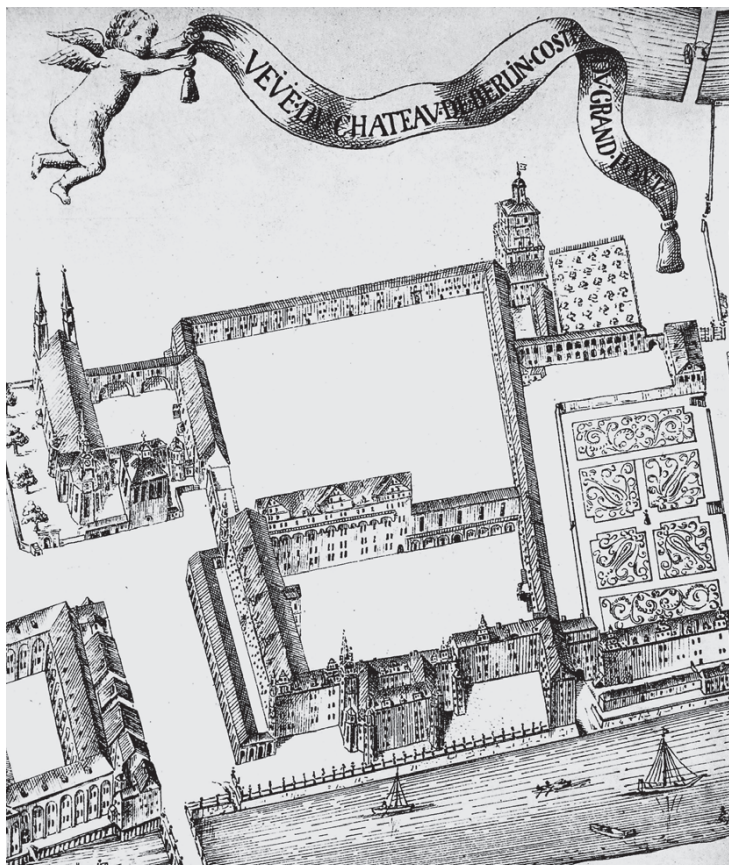


Abb. 49 (links). Das Schloss um 1600 in der Vogelschau. Im Vordergrund die Spree-seite mit dem Herzoginbau, rechts der Apothekerflügel mit dem Lustgarten. Im Hintergrund links der alte Dom (ehemalige Dominikanerkirche), rechts der Münzturm. Stich von La Vigne.

Abb. 50 (rechts). Abraham Begeyn malte um 1690 die südliche Schlossfront kurz vor Beginn der Umbaumaßnahmen durch Schlüter (Berlin Stadtmuseum).

Hof, der spätere Schlüterhof, dem im Westen ein nur von Mauern gefasster Vorhof, der spätere Eosanderhof, vorgelagert war. Die östliche Spree-seite war der älteste Teil des Schlosses. Sie umfasste mit dem Grünen Hut sogar einen Turm der alten Cöllner Stadtmauer aus dem 13. Jahrhundert. Der Südflügel war Mitte des 16. Jahrhunderts unter Kurfürst Joachim II. im Renaissancestil zu einer prächtigen Schau-seite mit zwei Eckerkern aufgewertet worden, daher sein Name Joachimsbau (Abb. 50). An die Südwestecke des Vorhofs stieß der Komplex des ehemaligen Dominikanerklosters an, an der Nordwestecke erhob sich der alte Münzturm.²

Eigentlich hätte es nahegelegen, den gesamten Bestand durch einen Neubau zu ersetzen oder aber an anderer Stelle ein zweites Schloss zu errichten, etwa am Stadtrand wie in Mannheim oder ganz auf dem Land wie in Versailles. Stattdessen sollte Schlüter alle Gebäudeteile bis auf die Spree-seite auf eine einheitliche Höhe von dreieinhalb Geschossen bringen und sie mit neuen Fassaden umschließen.³



Gewünscht war eine Vierflügelanlage mit portalähnlichen Risaliten, deren machtvolle Gliederung sich deutlich von der Schlichtheit der seitlichen Rücklagen abhob (Abb. 51). Als König Friedrich I. am 6. Mai 1701 in Berlin einzog, war die Südseite mit dem sogenannten Portalrisalit I bereits vollendet (Tafel 6). Nach der Münzturmkatastrophe beschloss Friedrich, das Schloss gen Westen auf das Doppelte der bisherigen Größe zu erweitern. Vielleicht wollte er auf diese Weise den Verlust des Münzturms kompensieren. Auf alle Fälle galt es, dem Raumbedarf der stark anwachsenden Verwaltung Rechnung zu tragen. Hinzu kam der Wunsch nach einer großen Bildergalerie, die Schlüter nicht eingeplant hatte.

Die Bauleitung übernahm nun Eosander, der die Nordfassade in Schlüters Stil weiterführte, die Westseite am Kupfergraben mit Blick auf die barocke Stadterweiterung Richtung Tiergarten aber eigenständig zur neuen Schauseite aufwertete (Abb. 59). Nach Friedrichs Tod und Eosanders Entlassung beauftragte Friedrich Wilhelm I. den Schlüter-

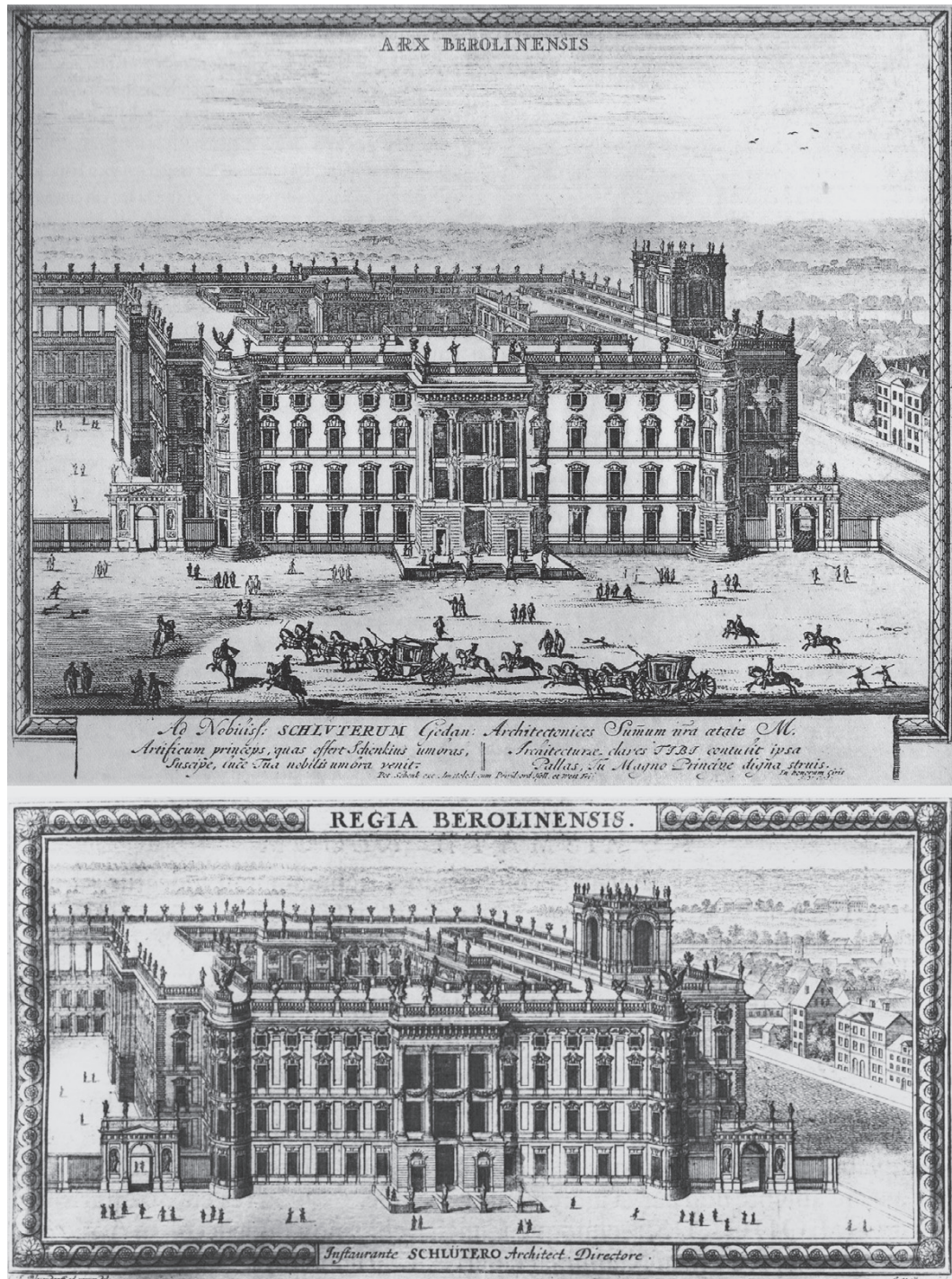


Abb. 51. Die beiden Stiche zeigen Schlüters ursprüngliches Umbauprojekt. Die einzelnen Baukörper sind vollständig ummantelt und in einem blockhaften Gesamtkörper aufgegangen, der den neuen Gesamtstaat verkörpert. Die Eckerker sind hinter turmartigen Rondellen verschwunden, in der Mitte setzt Portalrisalit I, durch den Friedrich nach seiner Krönung feierlich Einzug hielt, einen triumphalen Akzent. Im älteren Stich von Pieter Schenk d. Ä. (1702) wird das Schloss als «Burg» (*arx*) des Schwarzen Adlerordens ausgewiesen, im jüngeren von Ulrich Krauss (1703) als Königsschloss (*regia*).

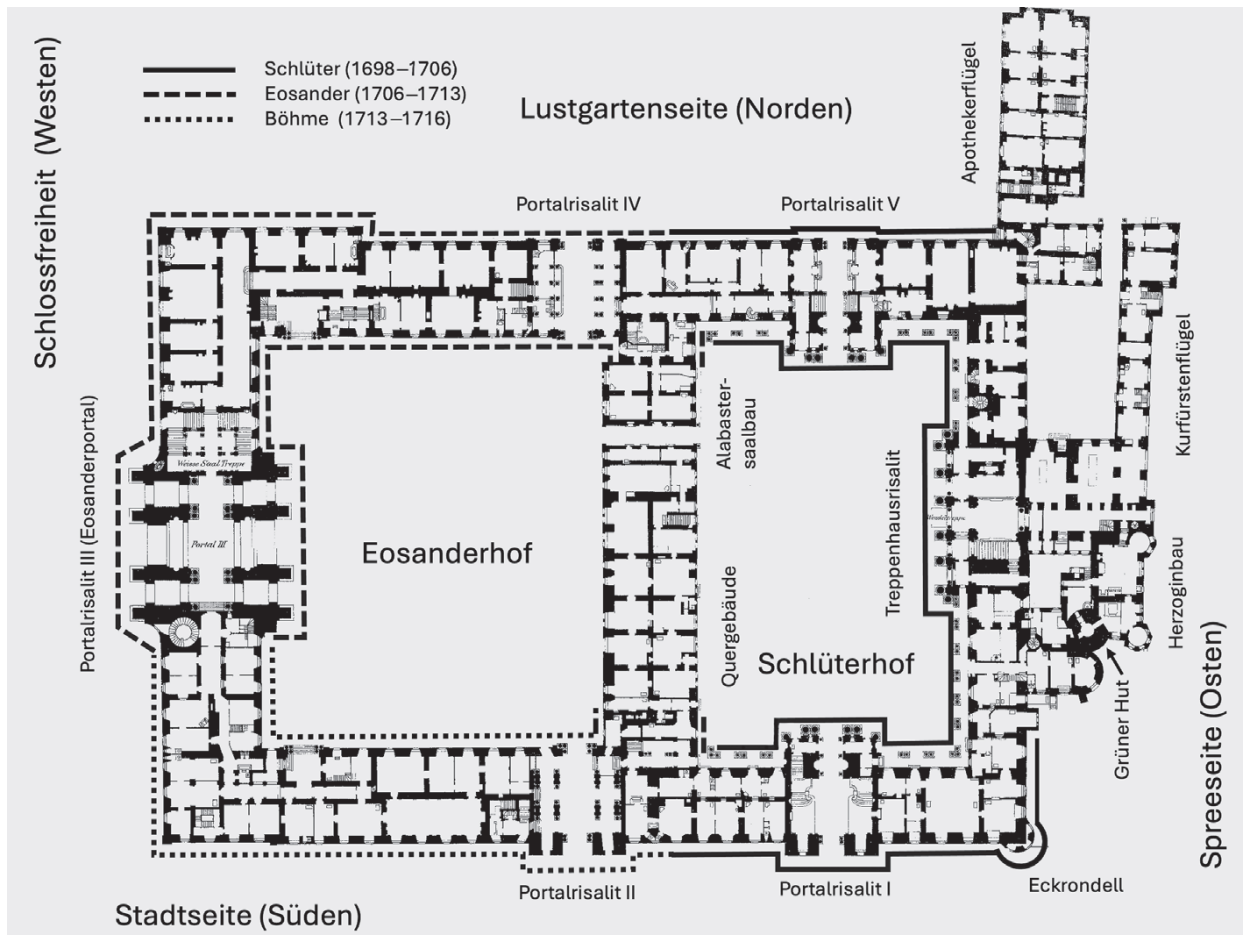


Abb. 52. Grundriss des Schlosses um 1900

schüler Martin Heinrich Böhme mit der Vollendung der linken Hälfte der Südfassade sowie des rechten Teils der Westfassade. 1716 waren die Arbeiten abgeschlossen (Abb. 52).

Aufgrund dieser wechselvollen Baugeschichte vermittelte das Schloss bis zu seiner Zerstörung wenige Monate vor Ende des Zweiten Weltkriegs und seiner anschließenden Sprengung 1950 den Eindruck des Unfertigen. Die älteren Gebäudeteile in ihrer zerklüfteten Kleinteiligkeit, ihren unterschiedlichen Höhen, den Vor- und Rücksprüngen, den Giebeln und Turmhauben nahmen sich innerhalb der blockhaft-einheitlichen Barockfassaden wie Fremdkörper aus (Abb. 53). Jedoch wäre es falsch, den Erhalt der älteren Bauteile am Berliner Schloss einzig auf das vorzeitige Ableben Friedrichs I. und die Sparsamkeit seines Nachfolgers zurückzuführen. Das beweist ein um 1702 von Jean Broebes gestochener Idealplan einer Place Royale (Abb. 95).

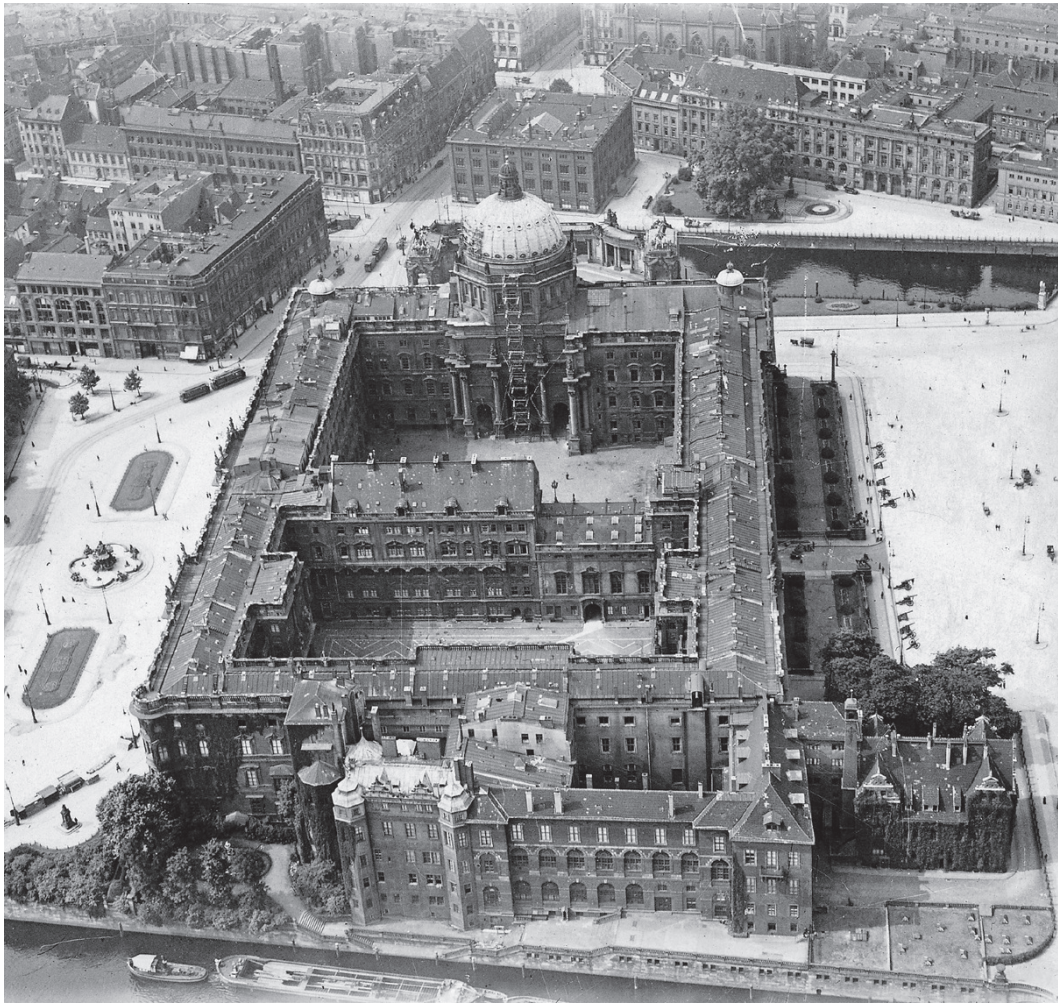


Abb. 53. Das Schloss in der Vogelschau um 1900. An der östlichen Spreeseite verbindet der vom Großen Kurfürsten errichtete Trakt zwei Renaissancebauten: den Herzoginbau (links) und den Apothekerflügel (rechts). Links die zum Schlossplatz weisende barocke Südseite mit den Portalrisaliten I und II, rechts die barocke Lustgartenseite mit dem Portalen V und IV. Der Schlüterhof und der dahinterliegende Eosanderhof werden durch das sogenannte Quergebäude und den Alabastersaalbau (Ende 16. und Anfang 17. Jh.) getrennt. Ihr Abriss unterblieb unter König Friedrich Wilhelm I. aus Kostengründen. In der Westseite des Schlosses befindet sich Portalrisalit III (Eosanderportal) mit der Mitte des 19. Jhs. aufgesetzten Kuppel Friedrich August Stülers.

Rechts im Vordergrund steht das neue Schloss, wie Schlüter es zu diesem Zeitpunkt geplant hatte. Die Spreeseite ist jedoch nicht angestastet worden. Die Gründe hierfür sind vielfältig. Einer davon war die

Ökonomie. Die Spreeseite ließ sich längst nicht so einfach ummanteln wie die anderen Fassadenabschnitte des Schlosses. Um eine barockem Stilempfinden genügende Blockhaftigkeit zu gewinnen, hätten weite Teile vollständig abgetragen oder hinter neuen Gebäuderiegeln versteckt werden müssen. Die Kosten für diese Art der Umbauung wäre unverhältnismäßig hoch gewesen.⁴

Diese ökonomische Maßhaltung demonstrierte Friedrich auch an anderen Stellen. Den Münzturm hatte er ummanteln und aufstocken, nicht aber gänzlich erneuern wollen. An der Stadtfront ließ er die altmodischen Eckerker des Joachimsbaus nicht abschlagen, sondern in elegante Rondelle umwandeln (Abb. 50 und 51).⁵ An den Rücklagen musste Schlüter die unregelmäßige Taktung der Fensterachsen übernehmen. Die unterschiedlichen Abstände überspielte er geschickt, indem er am darüberliegenden Fries die Fittiche der Adlerskulpturen unterschiedlich weit spreizte (Abb. 54).

Über die wirtschaftliche Zweckmäßigkeit hinaus war die moderne Umkleidung alter Bausubstanz aber auch eine traditionelle Metapher für politische Erneuerung, Machtzuwachs sowie wirtschaftlichen und kulturellen Fortschritt. Damit die Ummantelung überhaupt erkennbar war, mussten einige ältere Partien ausgespart bleiben. Je schlichter diese ausfielen, desto größer erschien der durch die modernen Zutaten verkörperte Aufstieg. Die alte Bausubstanz dokumentierte zudem, wie lange die Hohenzollern in Brandenburg schon herrschten und wie kontinuierlich sie ihre Macht ausgebaut hatten.⁶ In einem Preisgedicht spricht Besser von einem «Haus», das Friedrich durch seine Tugenden und den Kronerwerb «viel höher» geführt habe, als die Vorfahren es gebaut hätten.⁷

Innerhalb der Umkleidungsmetapher bildeten die neuen Fassaden einen Mantel, der sich um den Baukörper des Schlosses legte wie der Ornat um den Körper des Königs. Als Abbild des Königs verkörperte das Schloss aber auch den Staat. So wie die Königswürde die vielen hohenzollernschen Lande vereinte, fasste der Fassadenmantel die höchst unterschiedlichen Trakte des Schlosses in einer aufeinander abgestimmten Gestaltung zusammen. Brandenburg war mit den übrigen Territorien im Königreich Preußen ebenso aufgegangen wie die



Abb. 54. Der Fries mit den einander paarweise anblickenden Preußenadlern paraphrasiert die Halskette des Schwarzen Adlerordens. Die unterschiedlichen Abstände der Fensterachsen, die sich der älteren Bausubstanz anpassen, werden durch die unterschiedliche Flügelspreizung überspielt.

alte Bausubstanz in ihrer neuen Hülle. Die Bildung des Gesamtstaates war in der Architektur modellhaft vorweggenommen.

Denn ungeachtet aller Metaphorik war das Schloss (wie alle Residenzgebäude) nicht nur «der mehr oder weniger prächtige Wohnsitz» des Hofes, sondern ein «politisch kultureller Mehrzweckbau», und zwar einer der modernsten in ganz Europa.⁸ Hier hatte die königlich-preußische Zentralverwaltung ihren Sitz. In ihm tagten das Konsistorium und das Kammergericht, befanden sich die Staatskanzlei, die Kassen, das Archiv, die Registratur, die Münzprägeanstalt sowie Wohnungen für Räte und Diplomaten. Es beherbergte eine Gemäldegalerie, ein Medaillenkabinett und eine Naturaliensammlung – Einrichtungen, die den Grundstock für die spätere Museumslandschaft bildeten. Hinzu kam eine Bibliothek – Vorläuferin der heutigen Staatsbibliothek –, deren Bestand der Große Kurfürst auf 20 000 Bände und 1600 Handschriften erweitert hatte. Die Werke waren katalogisiert und ab 1661 Gelehrten und Beamten zugänglich.⁹ Selbst das berühmte Joachimsthaler Gymnasium nutzte zeitweilig die Räumlichkeiten des Schlosses.¹⁰ Die verschiedenen Funktionen brachten hohe Besucherzahlen mit sich. Je mehr der preußische Gesamtstaat Wirklichkeit wurde und je effizienter er arbeitete, desto umfang-

reicher wurde die polyfunktionale Komponente des Schlosses. Unter der Obhut der preußischen Krone (und hinter Schlüters neuer Fassade) arbeitete die Verwaltung noch effizienter als unter dem brandenburgischen Kurhut.

Burg des Schwarzen Adlerordens

Renovatio – die Gleichsetzung von baulicher und institutioneller Erneuerung reicht bis ins Alte Testament zurück. Die Wiedererrichtung Jerusalems nach dem Ende der babylonischen Gefangenschaft deutete der Prophet Jesaja als ein Zeichen für die Erneuerung des eheähnlichen Bundes zwischen Jahwe und seinem Volk Israel, wobei die Stadtarchitektur mit dem Hochzeitskleid der Braut verglichen wurde. Der Bau des Speyerer Doms dokumentierte die Wiederherstellung des *renovatio imperii* durch die Salierkaiser des 11. und frühen 12. Jahrhunderts. Die barocke Umkleidung der spätantiken Basilika Santa Maria Maggiore in Rom sollte die *renovatio ecclesiae*, die spirituelle Erneuerung der Kirche als Braut Christi, im Zeitalter der Gegenreformation bezeugen.

Auf eine solche *renovatio* bezieht sich auch eine 1704 von Christian Wermuth geprägte Medaille. Die Rückseite zeigt das Schloss aus der Vogelschau von Süden. Die Umschrift setzt «Schlüters Wiederherstellungsarbeiten» gleich mit der «Erneuerung (*renovatio*) der preußischen Königsherrschaft». ¹¹ 1708 sprach der Theologe und Mystiker Johann Wilhelm Peterson in einem Epigramm davon, dass acht Jahre vergangen seien, seit Friedrich «nach der Wiederherstellung des alten Imperiums der Preußen» (*restitutum vetus Prussorum imperium*) glücklich den Grundstein für das Königsschloss gelegt habe. ¹² Und über der Innenseite des Westportals führt ein Spruchband die Grundsteinlegung des Schlosses und die Erneuerung der edlen Künste explizit auf die Wiederherstellung des legendären Königreiches der Prussen (*instauratum imperium vetus Prussorum*) zurück. ¹³



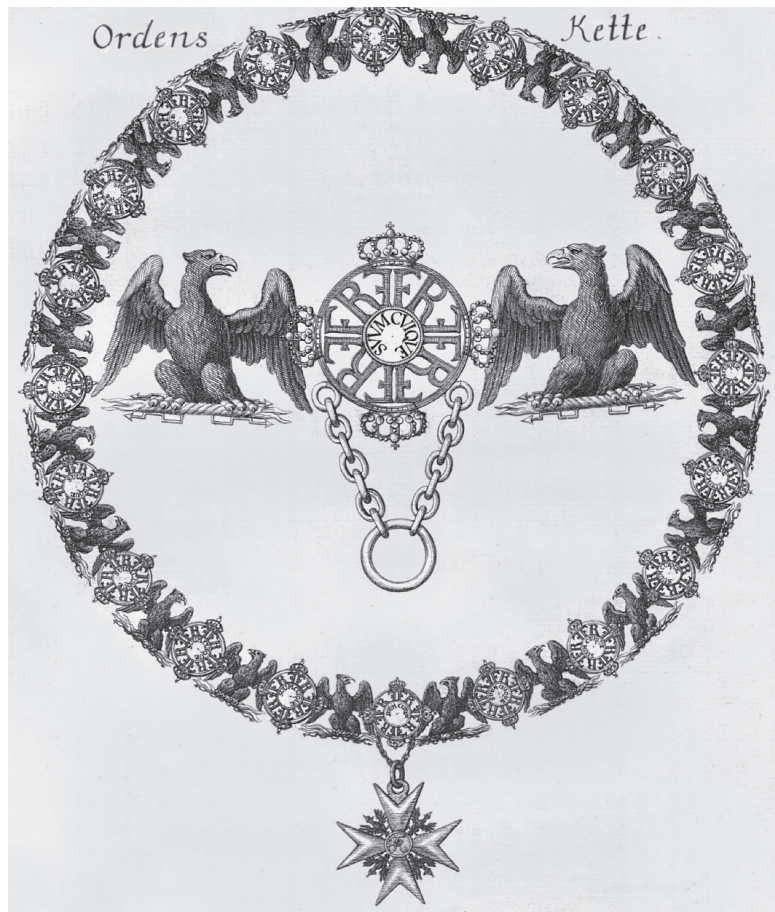


Abb. 55. Die Halskette des Schwarzen Adlerordens. Stich aus den Statuten des Schwarzen Adlerordens 1701

Erneuert wurde das preußische Königtum durch die Stiftung des Schwarzen Adlerordens. Schlüters Fassadenkleid versinnbildlichte folglich auch den Ordensmantel, der dem kurfürstlichen Baukörper gleichsam umgelegt wurde, wobei der Adlerfries unterhalb der Traufkante die Halskette bildet, die über dem Mantel getragen wurde (Abb. 54). Wie bei der Ordenskette blicken sich die aneinandergereihten Adler paarweise an (Abb. 55). Die heraldisch rechtwinklig-gezackten Blitzbündel in ihren Fängen werden durch den rechtwinklig geknickten Architrav paraphrasiert – eine architektonische Sinnwidrigkeit, die sich nur ikonographisch erklären lässt.¹⁴

Schlüters Fassadenmantel mit der steinernen Ordenskollane steht außerdem – analog zum mittelalterlichen Bildmotiv des Schutzmantels – für den von Staat und Ordensrittern gewährten Rechtschutz:¹⁵ Wie die Gläubigen beispielsweise unter dem Mantel Marias Zuflucht suchen, begeben sich die Bürger in die Obhut der Fassade mit den Adlern, die ihre Fittiche schützend ausgebreitet haben. Die Grund-

lage dieses Bildes bilden jene Psalmverse, in denen König David Gott bittet, er möge ihm und seinem Volk Schutz «im Schatten seiner Flügel» gewähren: *Sub umbra alarum tuarum protege nos* (Psalm 17[18],8; 35[36],8 und 56[57],2). Und wieder einmal haben die Berliner Hofgelehrten es sich nicht nehmen lassen, mit der Mehrdeutigkeit lateinischer Begriffe zu jonglieren. «Beschützen» (*protegere*) und «Schutz» (*tegmen*) sind etymologisch mit dem lateinischen Wort für Dach (*tectum*) verwandt. Folgerichtig hatte Schlüter die Adler in Dachhöhe angebracht.

Hochmeister des Schwarzen Adlerordens war Friedrich, das Schloss, das er bewohnte, war seine Ordensburg. Diese Funktion verdeutlichte Schlüter mit den beiden Eckrondellen, von denen das südwestliche später der Schlosserweiterung gen Westen zum Opfer fiel. Ursprünglich erinnerten sie in ihrer altertümlichen Erscheinung an Ecktürme (Abb. 51). Derartige Ecktürme sind eine gängige heraldische Chiffre. Sie finden sich in den Wappen von Städten, die das Wort Burg im Namen tragen, kennzeichnen aber auch den architektonischen Typus einer Burg. Mit dieser ikonographischen Bedeutung zieren sie auch barocke Paläste, zu denen sie stilistisch eigentlich nicht passen.¹⁶ Sind sie wie im lothringischen Haroué von einem Vorgängerbau übernommen, betonen sie die Anciennität eines Adelsgeschlechts. Treten sie wie in Blenheim Castle oder am Oberen Belvedere in Wien am Schloss eines Feldherrn in Erscheinung, weisen sie auf dessen Beruf hin. Bei geistlichen Stiften, etwa Göttweig oder Ochsenhausen, versinnbildlichen sie spirituelle Wehrhaftigkeit. In Moritzburg spielen sie auf den Namen der Anlage an und rufen, wie auch in Nordkirchen oder Haroué, den Typus einer Wasserburg auf.

Runde Ecktürme hatten auch viele Burgen des Deutschen Ordens – als deren Nachfolgeorganisation sich der Schwarze Adlerorden ja begriff –, beispielsweise die Marienburg oder die Schlösser in Allenstein, Königsberg, Küstrin und Riga. Und tatsächlich wird das Berliner Schloss mehrfach als Burg bezeichnet. In einer Vogelschau von Pieter Schenk d. Ä. aus dem Jahre 1702 ist von der «*arx Berolenis*», der Berliner Burg, die Rede (Abb. 51 oben). In Begers *Thesaurus Brandenburgicus* findet sich der Plural «*arces*» (Abb. 75) – offenbar eine Anspie-

lung auf die Doppelfunktion als neue *arx Capitolina* und als neue Deutschordensburg (diese Gleichsetzung ergibt insofern Sinn, als die Ordensemblematik den preußischen Adler mit dem Vogel des kapitolinischen Jupiter identifizierte).¹⁷

Von Schlüters Türmen fällt der Blick in Jean Broebes schon erwähntem Stich auf die geplante Place Royale (Abb. 95). Mit seiner auffälligen halbrunden Ausbuchtung paraphrasiert der Platz einen heraldischen Schild. Das lateinische Kreuz im Bodenpflaster verbindet mit seinen Balken nicht nur Dom, Schloss und Marstall, sondern zeichnet auch das Wappen des Deutschen Ordens nach. Die Idee, ein heraldisches Motiv als Tugendsymbol in den Stadtgrundriss einzuschreiben, war im Barockzeitalter keineswegs neu. Um die Kontur eines Wappenschildes zu ermöglichen, erwog der Erfinder des Plans sogar das enorme Auskragen der Uferkante, ein technischer Aufwand, der nur durch den hohen symbolischen Wert, den der Deutsche Orden für Preußen besaß, zu rechtfertigen war.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de