



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des Schlosses zu Berlin

<<Der>> Text

Geyer, Albert

Berlin, 1936

Das Schloß des Großen Kurfürsten

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96437](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96437)

v. Raumer fügt seiner Schrift über den Tiergarten aus dem Jahre 1840 einen Plan bei, der die Grenze des Tiergartens für das Jahr 1658, also für das Jahr, in dem man begann, Berlin-Edln in eine Festung umzuwandeln, etwa am Denkmal Friedrichs des Großen angibt. Dieser Plan ist noch in den neuesten Auffassungen über den Tiergarten als eine Urkunde angeführt und auch abgebildet worden. Er entbehrt aber aller Urkundlichkeit, denn er widerspricht dem Stadtplan von Memhardt aus dem Jahre 1650/52 und kann nur nach einer nicht näher begründeten Annahme v. Raumers angefertigt sein.

Die Entfernung der Stämme der äußeren Baumreihen betrug 15 Ruthen = 56,50 m. Die Straße „Unter den Linden“ ist zwischen den Häuserfronten 60,78 m breit. Eine so stattliche Alleeplanung konnte nicht bloß den Zweck haben, Lustgarten und Schloß mit dem Tiergarten zu verbinden, der damals und auch später Jagdgebiet des Kurfürsten war, wofin („in den Tiergarten bei Köln an der Spree“) noch im Jahre 1663, wie wir S. 33 gesehen haben, Hirsche und Wildpret aus dem Zechlinischen Waldgebiete gebracht wurden. Zu einer Verbindung zwischen Schloß und Tiergarten wäre eine einfache Baumallee in mäßiger Breite ausreichend gewesen. Der Große Kurfürst, der in allem auf weite Sicht für sein Land zu sorgen pflegte, scheint vielmehr mit der Anpflanzung der „Galerie“ den ersten Schritt getan zu haben, um den Tiergarten zu einem Park für das Schloß umzuschaffen. Gewöhnlich lag ein solcher Park den Schloßgebäuden axial angefügt, wie z. B. in Paris, wo in unnachahmlicher Weise, sich der Park, die jetzigen Champs-Élysées, den Gartenanlagen des Louvre anschließt. Ähnliches wäre für das Berliner Schloß nur möglich gewesen, wenn der Lustgarten durch eine stattliche Brückenanlage über die Spree mit dem Gelände des späteren Schlosses Monbijou verbunden worden wäre. Dort gab das umliegende Land und besonders der damals sogenannte „hintere Tiergarten“ (das Gelände des jetzigen Moabit) Gelegenheit, einen Park zu schaffen. Aber die erheblichen Kosten und andere Hindernisse ließen wohl einen solchen Gedanken nicht zur Tat werden. Auch lag ja, obwohl seitlich, der „vordere Tiergarten“, unser jetziger, freilich stark verkleinerter Tiergarten, fast vor den Türen des Kurfürstlichen Schlosses. Der Kurfürst zog es vor, diesem Waldgebiet mit seiner leichten Entwicklungsfähigkeit zu einem Park besondere Pflege zuteil werden zu lassen. Er begann, die den Bürgern im Tiergarten gehörigen Wiesen und Ackerflächen anzukaufen, Sumpfstellen zu beseitigen, sowie Eichen, Buchen und sonstiges Laubholz in ihm anzupflanzen, wovon die vorhandenen Baumriesen noch heute Zeugnis geben, und ließ den stattlichen Alleezugang zu ihm schaffen, heute die Straße „Unter den Linden“, die nahezu von Ost nach West, der Diagonale des Schloßbauförpers parallel, verläuft, so daß seine Achse die Lustgartenfront in spitzem Winkel trifft.

Zwei Urkunden belehren uns über diese Pflanzung: ein gemeinsamer Bericht des Kammerpräsidenten von Arnim und des Kammerrats Joachim Schulte an den Kurfürsten vom 17. März 1647 und die Erwiderung des Kurfürsten aus Cleve vom 16. April 1647²³⁰. In dem Bericht von Arnims heißt es: „Auf E. Churfl. Durchl. beschlossene gnedigste Verordnung, haben wir nunmehr die Galerie, so mit großen Nüssen und Lindenbäumen, alhier von der Hundsbrücken an bis an den Thiergarten“ (nach dem „approbirt“) Entwurf des Lustgärtners Michael Hanff) „mit Stangen abstecken lassen“. Die nötige Anzahl der Bäume sei ausgeschrieben, sei aber schwer zu beschaffen, die „nach Michael Hanffens Vorgeben eines kleinen Armen dicke sein sollen“, es würden noch andere nachgekauft werden müssen. Auch sei das Pflanzen bis zum Herbst dieses Jahres hinauszuschieben, da „der Saft allbereit in den Bäumen so stark vorhanden“. Der Kurfürst erklärte sich in seiner Erwiderung mit den Vorschlägen einverstanden und gab weitere Anweisung über die Art des Pflanzens, „worbei auch in Acht zu nehmen, das so wohl die wenigen Bäume, so allbereit gesetzt seyn, alsofort und künftigt die übrigen gleichfalls umbeumt werden, damit das Vieh oder Wildt und Hasen denselben mit Abschellung nicht schaden können“. Nimmt man an, daß, der Absicht entsprechend, die 2000 Bäume in der Allee gepflanzt wurden, so standen sie in jeder Reihe 2,83 m oder rd. 9 Fuß voneinander entfernt, jetzt ist ihr Abstand ungleichmäßig ge-

worden, im Mittel 3,15 bis 3,50 m = 10 bis 11 Fuß, aber auch weniger. Durch den Festungsbau wurde zur Schaffung des „Glacis“ ein Teil der Allee beseitigt. Als Ersatz wurden im Jahre 1691, wie die Aquarelle von Stridbeck „Prospekt oder Weg gegen dem Thiergarten von Berlin“ beweist, auf der Strecke etwas vor der Universitätsstraße bis zum Festungsgraben und der Brücke über ihn 4 Reihen junger Bäume neu gepflanzt; damals wurden also die zwei Reihen an den Häusern entlang fortgelassen. Im Jahre 1748 waren es nach dem von Schmettau'schen Stadtplan von der gleichen Stelle ab bis zum „Quarré“ (Pariser Platz) wieder sechs Reihen, ebenso im Schropp'schen Plan vom Jahre 1840. Der letzte Umbau der Straße schränkte die Zahl der Reihen wiederum auf vier ein, je eine zu den Seiten des Mittelweges und je eine am Rande der beiden Bürgersteige. Ihr Aussehen hat dadurch an Schönheit viel verloren, so daß die Fremden den weit verbreiteten Ruhm der Straße „Unter den Linden“ wenig anerkennen wollen. Sie ist ein Opfer des Verkehrs geworden. Für die großartige Entwicklung der Stadt Berlin nach Westen hin war die „Baum-Galerie“ des Großen Kurfürsten richtungsgleichend.

Daß der Große Kurfürst die Absicht hatte, den Tiergarten zu einem Park für das Schloß zu machen, kann man auch daraus schließen, daß sein Sohn, der Kurfürst Friedrich III., den Gedanken weiter ausführte. Vor allem setzte er die „Galerie“ in gerader Linie durch die ganze Länge des Tiergartens fort, zunächst wesentlich zu dem Zweck, das 1695/96 erbaute Schloßchen Liebenburg der Kurfürstin Sophie Charlotte mit dem Berliner Schloß zu verbinden. Er schuf aber damit dem Park gewissermaßen ein Rückgrat, dem sich zu beiden Seiten die weiteren Anlagen anschließen konnten. Im letzten Drittel nach Charlottenburg zu wurde der Große Stern als wohlthuende Unterbrechung mit seinen acht strahlenförmig von ihm ausgehenden Alleen angelegt, von denen noch heute sieben vorhanden sind. Ferner legte der Kurfürst den damals sogenannten Zirkel am Spreuer an, einen halbrunden Platz vor den späteren Zelten, von dem ebenfalls sieben Strahlenwege, merkwürdigerweise die sieben Kurfürsten genannt, in den Tiergarten führten und noch führen. Schließlich seien noch erwähnt: die Anlage der Großen Querallee, damals Jungfernweg genannt, weil jedes junge Brautpaar einige Bäume darin pflanzen mußte; und die Verbreiterung des Landwehrgrabens, der die Grenze des Tiergartens nach Westen wurde und an dessen Einfluß in die Spree nahebei die Tiergartenmühle erbaut wurde.

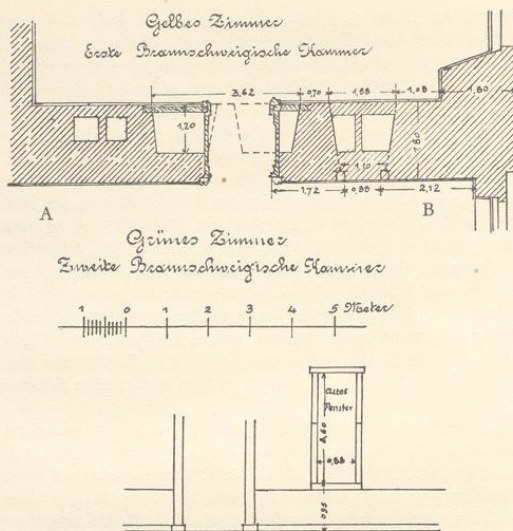
In gleicher Weise, wie dieser Kurfürst und König, bemühten sich die nachfolgenden Könige, den Tiergarten zu einem Park umzugestalten und ihn mehr und mehr zu verschönern, jedoch ohne daß er die Eigenschaft des Lustwaldes verlor; besonders taten dies Friedrich der Große durch v. Knobelsdorff und Friedrich Wilhelm III. durch Lenné. Eine Ausnahme machte der König Friedrich Wilhelm I., der ein Feind alles dessen war, was keinen Nutzen brachte, und daher einen „Lustwald“, der nicht einmal mehr zur Jagd geeignet war, für überflüssig hielt. Er hat nur einen Parade- oder Exercierplatz, den späteren Königsplatz, in ihm freilegen lassen.

So hat die Absicht des Großen Kurfürsten ihre Erfüllung gefunden, wenn auch im Wandel der Zeit anders, als er es sich wohl gedacht hatte.

DAS SCHLOSS DES GROSSEN KURFÜRSTEN

Fünf bedeutsame Zusatzbauten am Schloß sind mit der Bautätigkeit des Großen Kurfürsten aufs engste verbunden:

1. Der Erweiterungsbau seiner Wohnung durch Errichtung des Schloßflügels am Eishof.
2. Der sogenannte Mablasteraal für Festlichkeiten und für besondere Empfänge.
3. Der Bau des Verbindungsganges zwischen des Kurfürsten und seiner Gemahlin Wohnung längs der Spree.
4. Der Bau des zweigeschossigen Vogganges im Schloßhof in dem Winkel zwischen den Treppentürmen vor dem Schloßplatzflügel und dem Spreesflügel.
5. Die „Capelle“ der Kurfürstin Luise Henriette.



16. ZEICHNUNG DER 1,80 m STARKEN MAUER A B
(ZEIT DES KURFÜRSTEN FRIEDRICH II.)

Von diesen Bauwerken vollendete der Große Kurfürst nur 1, 2 und 5, während 3 und 4 zwar von ihm geplant und begonnen, aber erst von seinem Sohne, dem Kurfürsten Friedrich III., fertiggestellt wurden.

Der Architekt für die ersten 4 Bauwerke war der Holländer Johann Arnold Nering, der Nachfolger Memhardts, während von Memhardt der Bau Nr. 5 herrührt. Der außer ihm noch genannte Hofbaumeister und Ingenieur Michiel Matthys Smidts aus Rotterdam war, wie aus mehreren Bauverträgen zweifellos hervorgeht, nur der „Annehmer“, d. i. der Unternehmer für die Ausführungen, wie später nachgewiesen wird.

DER ERWEITERUNGSBAU DER WOHNUNG DES GROSSEN KURFÜRSTEN

Zuerst nahm der Große Kurfürst die Erweiterung seiner Wohnung vor. Sie ließ sich durch Anbau an den nordwestlichen Eckbau linear, der ja zwei Räume der bisherigen kurfürstlichen Wohnung enthielt, entweder nach der Spreeseite oder entgegengesetzt nach Südwesten dem Vorhof zu leicht bewerkstelligen. Nach der Spreeseite zu mußte das zwei Geschosse hohe „neue Zeughaus“ Kurfürst Johann Georgs (vgl. S. 36) bis zum Spreeufer verlängert und der ganze Flügel am Eishof bis vier Geschosse erhöht werden, während nach Südwesten dem Vorhof zu zwei Geschosse auf dem von Kurfürst Joachim II. erbauten Lustgartenflügel aufzusetzen waren, was wesentlich mühseliger und sparsamer gewesen wäre. Der Kurfürst jedoch wählte die Spreeseite, offenbar weil er bei dem Entwurf für die Erweiterung seiner Wohnung auch zugleich die Errichtung des Verbindungsganges zwischen seiner Wohnung und der seiner Gemahlin ins Auge gefaßt hatte. Allein durch diesen Gang konnten die kurfürstlichen Herrschaften, unabhängig von allem Verkehr im Schloß, zueinander gelangen. Bisher konnte dies nur über die Eingangshalle (Bild 104) an den Aufgängen zum Schloß vorbei geschehen, und dieser Weg wäre auch bei der Erweiterung nach der Südwestseite der einzig mögliche geblieben. Da aber der Große Kurfürst sich unter den europäischen Staaten eine hervorragende Stellung erworben hatte, herrschte in diesen Vorräumen alle Zeit ein lebhafter Verkehr.

Ein Blick auf den Grundriß (Bild 104) überzeugt, wie geschickt diese beiden Bauten, die Erweiterung der Wohnung und der Verbindungsgang zu den Wohnräumen der Kurfürstin, erdacht sind und wie sie, dem

sogenannten Hause der Herzogin sich anschließend, das der Kurfürst Johann Georg wesentlich zum Zweck der Erweiterung der Wohnung der Kurfürstin vor nahezu 100 Jahren errichtet hatte, dem vorhandenen Schloßkörper wie selbstverständlich ein- und angefügt sind. Wiederum ein Beweis dafür, daß die bauenden Schloßherren stets verstanden, ihre den neuen Bedürfnissen entsprechenden Zusatzbauten dem Schloß ohne Schaden für das von ihren Ahnen Geschaffene einzuordnen. Daß beide Bauten nicht zu gleicher Zeit entstanden, lag an den wirtschaftlichen Verhältnissen und an den bedeutenden Kosten. Der Ausführung des Verbindungsganges ging auch der Bau des Mausestalles voran, den der Kurfürst für die häufigen Empfänge von Gefandtschaften usw. für notwendig hielt, nachdem er den „Langen Saal“ im Schloßplatzflügel zu einer Zimmerreihe hatte umgestalten lassen (1669).

Ob mit dem Erweiterungsbau schon vor Abschluß des Friedens zu St. Germain (13. Juli 1679) angefangen wurde, darüber war bisher keine urkundliche Bestätigung zu finden. Es muß aber angenommen werden, daß der Bau schon vor 1679 oder doch spätestens im Frühjahr dieses Jahres begonnen wurde, wie aus den Deckengemälden in den Räumen 2, 3 und 5 des Grundrisses (Bild 104) hervorgeht, die die Namen der Maler und die Jahreszahlen ihrer Herstellung tragen, und zwar in den Räumen 2 und 5: „I. Vaillant fecit 1680“ und in dem Raum 3: „R. von Langevilt (so!) 1681“. Und da die Deckenmalereien erst ausgeführt werden konnten, nachdem die reichen Stuckverzierungen fertiggestellt waren, so ist die Annahme des Baubeginns für spätestens Frühjahr 1679 berechtigt. Denn wenn auch zum Aufbau des dritten und vierten Geschosses der zweigeschossige Bau, das neue Zeughaus des Kurfürsten Johann Georg, benutzt werden konnte (vgl. Bild 58), so erforderte doch die Verlängerung des Flügels bis zum Ufer der Spree und besonders die dort nötige Pfahlgründung Sorgfalt und Zeit.

Der Grundriß zeigt, welchen großen Gewinn an Raum die Wohnung des Kurfürsten durch den Erweiterungsbau erhielt. Die alte Raumeinteilung ist noch heute vorhanden, mit Ausnahme der beiden Räume 5 und 5a, die ursprünglich einen Raum bildeten, wie aus der über beide fortlaufenden reich verzierten Decke erkennbar ist. Die Teilung erfolgte in der Regierungszeit des Königs Friedrichs I., in den Jahren 1701 bis 1706, worüber später mehr zu sagen sein wird. Welche Zwecke der Große Kurfürst den einzelnen Räumen zugeordnet hat, ist nicht genau anzugeben; es ist jedoch wahrscheinlich, daß der Kurfürst Friedrich III., der die Wohnung seines Vaters bezog, wesentlich nichts in der Benutzung änderte. Die Raumerklärung auf Bild 104 gibt die Bezeichnung der Zimmer zur Zeit dieses Kurfürsten und Königs. Die „Kleine Galerie“ (1) vor dem Arbeitszimmer des Kurfürsten (2) wird als Empfangsraum gebildet haben, während die davor liegenden Räume bis zur Eingangshalle bei den Aufgängen zum Schloß als Vorzimmer und zu gesellschaftlichen Zwecken bestimmt waren, gleich den sich der Empfangshalle anschließenden Gemächern der Kurfürstin. Die Räume 7 und 8 gegenüber den Treppenaufgängen, wohl in früherer Zeit bis zum Kurfürsten Johann Georg das Wohnzimmer der Kurfürstin (7) mit dem schmalen Nebenraum (8) als Vor- und Wartezimmer, gehören in ihren Abmessungen und ihrem Mauerwerk zu den ältesten Räumen des Schloßes.

In der alten 1,80 m starken Mauer des Raumes 7, die im jetzigen Grundriß des zweiten Geschosses im Schloß zwischen den beiden sogenannten Braunschweigischen Kammern hinter dem Schweizeraal liegt, sind im Jahre 1882 bei Anlage einer Tür und von Rauchrohren drei Fensteröffnungen aufgefunden worden (vgl. über die Lage der Mauer Bild 155, in dem sie mit den Buchstaben A und B gekennzeichnet ist, ebenso die Zusammenstellung der fünf Umrißpläne des Schloßbaus Bild 156 und die Zeichnung). Die Mauer war bis in die Zeit des Großen Kurfürsten und noch länger eine Außenmauer, nach Erbauung des Verbindungsganges längs der Spree dem schmalen Teil des Eishofs zugekehrt (siehe den Umrißplan des Großen Kurfürsten), und rührt nach ihrem Mauerwerk zweifellos aus der Zeit des ersten Schloßbaus durch Kurfürst Friedrich II. her. Die Werksteineinfassung der im Lichten 2,60 m hohen Fenster (vgl. die hier angefügte Zeichnung) wurde offenbar bei der Errichtung des Spreeflügels durch

Kurfürst Joachim II. (1540 ff) und wahrscheinlich bei Vergrößerung vorhandener kleiner Fenster hergestellt; denn im ersten Schloßbau fanden Werksteine nirgend Verwendung. Hieraus geht hervor, daß Joachim II. nicht bloß die Grundmauern des ersten Schloßbaus, sondern hier und da, wo es ihm zweckdienlich schien, auch aufgehendes altes Mauerwerk stehen ließ und benutzte.

Von dem ursprünglichen inneren Ausbau (dem „Ingeborn“) ist bis heute noch sehr Wertvolles erhalten. Vor allem sind es die drei bereits oben genannten Decken der Räume 2, 3 und 5 mit 5a, zu denen die Decke in Raum 4 aus derselben Zeit, wahrscheinlich auch von Rutger van Langevelt gemalt, hinzukommt. Sie sind die hervorragendsten Reste, die uns von der Bautätigkeit des Großen Kurfürsten überkommen sind. Die nach Aufmessungen gezeichneten Abbildungen 106 bis 115 geben eine Vorstellung von der Vornehmheit und dem Reichtum des Ausbaus. Die bedeutendste Decke ist die über Raum 5 und 5a (Bild 108). Sie hat die Form eines ganz flachen Tonnenwölbels, von den Quervänden a b und c d begrenzt. Reiche Stuckverzierungen teilen ihre Fläche in drei Felder, die beiden kleineren in achteckiger, das größere mittlere in rechteckiger Umrahmung. Bilder schmücken die drei Felder, deren Inhalt der damaligen Zeit entsprechend der antiken Götterwelt entnommen sind, nach dem Vermerk auf ihnen von J. Vaillant 1680 gemalt. Sie scheinen besonders den Merkur zu verherrlichen, der nach antiker Vorstellung den Menschen alle möglichen Kulturgüter bringt, Musik, Wissenschaft, Mathematik, Astronomie, Redekunst, Handel und Wandel fördert und große Erfindungen macht. Das südwestliche, der Quervand a b nahe Gemälde stellt den Merkur dar, der die von ihm erfundene Keier dem Apollo überreicht; das an der Quervand c d zeigt andere Instrumente und ihren Gebrauch: eine weibliche Gestalt spielt auf einem „Positiv“, einer Lischorgel, eine zweite hat eine Harfe im Arm, die Gestalt seitwärts drückt die Verwunderung darüber aus. In dem Deckengemälde des Mittelfeldes, das im besonderen den Großen Kurfürsten zu dem kulturbringenden Gott in Beziehung setzen soll, hält eine kleine Figur, in einer Wolke ruhend, ein Rundbild des Kurfürsten in den Händen; denn ihm, dem Landesfürsten, war das segensreiche Wirken Merkurs in Brandenburg-Preußen zu danken. Auf flachen, lappenartig gestalteten Schilden oder Rollwerken in den Kehlen der Längsseiten des Gewölbes befinden sich unterhalb der kleinen Deckenschilder die gemalten Bildnisse Homers und Hesiods, der beiden ersten griechischen Epiker, und des bedeutendsten Helden Achilles und seiner Mutter Thetis, die von alter Zeit her besungen wurden. Auf den breit entwickelten Schilden an jeder Seite des Mittelfeldes ist der brandenburgische und preussische Adler gemalt. Dem preussischen Adler gab der König Friedrich I. nachträglich an Stelle des Kurfürsten die Krönungskrone und auf der Brust seinen Namenszug F. R. Friedrich I., teilte auch den Raum, zu dem die reiche Decke gehörte, wie schon oben bemerkt, in zwei Räume 5 und 5a und stattete den Raum 5 sehr prächtig aus, alles noch wohl erhalten (vgl. die Bilder 106 und 107). Die Wände sind durch Pilaster gegliedert, deren Schäfte mit rotem Goldbrokattstoff bespannt sind; die Wandflächen zwischen ihnen sind mit kostbaren Stickerien auf schwarzem Sammet bekleidet. Diese sind nach einer Feststellung aus dem Jahre 1857, von Monsieur Trouillet bei Gelegenheit einer Verbesserung der Stickerien, die als „tentures . . . brodées or, argent et chenilles“ bezeichnet werden²⁴⁰, von der Kurprinzessin Sophie Charlotte, der späteren Kurfürstin und Königin, und ihren Damen in den Jahren 1685 bis 1700 angefertigt worden. Da sie jedoch schon im oberen Teile den Namenszug des Königs mit der Krönungskrone darüber tragen, können sie frühestens 1701 zum Schmuck des Raumes Verwendung gefunden haben.

Der Architekt für diese neue künstlerische bedeutsame Raumgestaltung war Andreas Schlüter, der uns hier zum ersten Male als schaffender Baukünstler am Schloß entgegentritt. Um nur wenig anzuführen, wie schön und eigenartig weiß er die Kapitelle der Pilaster, der ionischen Form ähnlich, mit den Insignien des Schwarzen Adlerordens zu schmücken, wie prächtig ist der überdeckte Kamin dem Raum eingefügt, dessen bis in die Decke hineinragender Aufbau von kannelierten Spiegelglas-Pilastern getragen wird, jeder aus zwei Stücken bestehend, deren Fuge

durch ein köstlich gezeichnetes vergoldetes Bronzeband verdeckt ist. Ferner löste Schlüter die nicht leichte Aufgabe, die in verschiedenen Breiten gefertigten Stickerien an den Wänden zu verteilen und einzurahmen, auch tunlichst häufig den Namenszug des Königs mit Krone an hervorragenden Stellen anzubringen, so daß die Prachtliebe des Bauherrn und seine königliche Würde befriedigt wurden. Die Bilder 106 und 107 geben zwei Ansichten von Wandteilen des Raumes, und zwar Bild 106 den Blick auf den Kamin mit den in seine Frontfläche gefallenen seitlichen Wandstücken (wie im Grundriß der Bilder punktiert angegeben ist) und Bild 107 die Ansicht der nordöstlichen Schmalwand nach der Vorkammer. In dieser gehört die geschnitzte Umrahmung der Tür dem Schlüterschen Umbau an, die Flügelstür aber mit ihrer schlichten Füllungssteilung und dem geschmiedeten Wandbeschlag, dem Bronze-Knopf und dem auf der Vorkammerseite aufgelegten bronzenen Kastenschloß stammen aus der Zeit des Großen Kurfürsten. Der ursprünglich lange, galerieartige Raum wurde von Schlüter durch Abtrennung des einseitigen Zimmers 5a, wie schon erwähnt, verkürzt, offenbar weil die fertiggestellten Stickerien nicht für ihn ausreichten. Sie sind auch vermutlich ohne eine genauere vorherige Bestimmung für ihren Zweck gearbeitet worden. Es ist ausgeschlossen, daß man die Trennungswand etwa erst später einzog, als der Raum 5 Brautkammer bei den Vermählungen der Mitglieder des königlichen Hauses wurde. Der abgetrennte kleine Raum 5a hat noch heute den durch die Quervand abgeschnittenen Teil der alten Decke und den alten flach gegen die Wand gestellten Stuckkamin, dessen Gegenstück nahe der Wand c d durch den überdeckten Kamin ersetzt worden ist. Von dem ursprünglichen Ausbau des Zimmers 5a ist sonst nichts mehr erhalten.

Die beiden nächsten Räume 3 und 4, der erste im Grundriß nahezu quadratisch, der zweite schwach rechteckig, haben flache Decken, denen sich an Stelle der Hohlkehle hohe Frieße anschließen; diese sind mit Rankenwerk bemalt, das dem in Stuck hergestellten der Decke ähnlich ist. Dann folgen plastische Architrave als die eigentlichen Gesimse der Räume. Von den Deckengemälden in Raum 3 (Kronkabinett) auf ovaler, in Raum 4 (Vorkammer) auf kreisrunder Fläche stellt das erste (Bild 109), nach dem Vermerk auf ihm von R. van Langevelt 1681 gemalt, die Heldenbrüder Castor und Pollux, zum Kampf auf ihren Rossen ansprengend, dar, das zweite (Bild 110) den Helden Bellerophon auf dem Pegasus im Kampfe mit dem Ungeheuer der Chimära, vermutlich auch von Langevelt gemalt, beides Idealbilder kriegerischer Tapferkeit und Gewandtheit, also auch eine Huldigung für den Großen Kurfürsten. Die Wände sind bis zum Fußgestel in Brustungshöhe mit Stoff bespannt; der mit Velourverzierungen durchwirkte Seidenstoff in Raum 4 (Vorkammer) gehört der Zeit des Großen Kurfürsten an. Ebenso stammen die Türen aus dieser Zeit. Nachart und Beschlag sind dieselben wie die der Eingangstür des Raumes 5, jedoch haben sie in der Vorkammer ein ganz eigenartiges Gesims und einen Fries, der aus quadratischen Spiegelstücken besteht, geteilt durch schmalere Holzstäbchen, die mit geschnitzten Akanthusblättern geschmückt waren (Bild 111). Auch in diesem Raum war Schlüter tätig. Der Kamin mit dem Holzaufbau rührt von ihm her, wiederum eigenartig, gedankenreich und selbständig in der Erfindung und Ausführung (Bild 112). Besonders bemerkenswert ist die Form des Spiegels. Seine Glasfläche ist auf drei Seiten durch eine vertiefte, schräggestellte Umrahmung bereichert, die aus perspektivisch zugeschnittenen, kleinen, viereckigen, von gegliederten Holzleisten eingefassten Spiegelstücken besteht. Auf der großen Spiegelfläche ist ein in Relief holzgeschnittener taburetartiger Stuhl aufgelegt, der auf einem Polsterkissen Zepher und Krone trägt. Die geschnitzte Einfassung des Spiegels, das Leistenwerk der Vertiefung und der Stuhl mit Krone und Zepher sind vergoldet. Den Raum 3, das Kronkabinett, ließ Kurfürst Friedrich III. mit einem aus verschiedenen Holzarten gefertigten Fußboden von entzückender Schönheit belegen (Bild 113). Das Mittelstück enthält, viermal wiederholt, den Namensstempel des Kurfürsten, vier in Kreuzform gestellte Doppel-F mit dem Kurhut darüber, zwischen ihnen die III und in der Mitte das Wappenschild mit dem Kurzepter.

Raum 2 ist der letzte, der noch Reste des Ausbaus durch den Großen Kurfürsten aufweist. Er diente als Wohn- und Arbeitszimmer des Kurfürsten, wurde aber auch Kugelschloß genannt, weil hier die Kugeln aufbewahrt wurden, die im Jahre 1631 in das Schloß geflogen sein sollen, als die vor Berlin lagernden Schweden aus Freude über die friedliche Vereinbarung zwischen König Gustav Adolf und seinem Schwager, dem Kurfürsten Georg Wilhelm, Salutschüsse aus scharf geladenen, versehentlich nach Berlin gerichteten Kanonen abfeuerten. Wiederum ist hier die Decke (Bild 115) der wertvollste Rest, der an die Bautätigkeit des Großen Kurfürsten erinnert. Ihr Mittelfeld, umrahmt von einer reich in Stuck und Malerei verzierten Hohlkehle, trägt ein Gemälde, das den Großen Kurfürsten als Friedensbringer verherrlicht. Eine auf Wolken thronende weibliche Gestalt, das Szepter in der rechten Hand auf den rechten Schenkel aufgestützt, einen Löwen zur Seite, das Sinnbild der Stärke und Entschlossenheit, der Haupttugenden eines Herrschers, befiehlt mit der linken den Kampf gegen die Laster, die durch drei flüchtende Frauen gekennzeichnet sind. Darunter ist der Segen des Friedens zur Darstellung gebracht. In den ovalen Feldern der Hohlkehle über und unter dem Deckenbilde ist auf der einen Seite der Krieg; auf der anderen der Friede durch Kinder veranschaulicht. In jedem der kleinen Runderfelder auf den Schmalseiten ist das Szepter, von seinem Rankenwerk umschlossen, in Gold gemalt. Wandbespannung und Holzwerk einschließlich der Umrahmung der Türen sind aus späterer Zeit, die Türen selbst aber sind die ursprünglichen des Erweiterungsbaues, wie die in den drei vorgenannten Räumen 5, 4 und 3. Auch der holländische stattliche Kamin aus weißem und schwarzem Marmor stammt aus der Zeit des Großen Kurfürsten. In diesem Raum hat Kurfürst Friedrich III. ebenfalls wie in Raum 3 an Stelle des einfachen Eichenholzstabbodens einen künstlerisch aus verschiedenen Hölzern gefertigten Fußboden legen lassen (Bild 114). Seine Mitte enthält die verschlungenen Buchstaben F und E mit einer 3 (= Friedrich III. und Charlotte, Rufname der Kurfürstin Sophie Charlotte) und dem Kurhut darüber, in köstlich gezeichneter Umrahmung.

In der „kleinen Galerie“, wie der Raum 1 in den Plänen aus dem Jahre 1794 bezeichnet ist, ist nichts mehr von dem ursprünglichen Ausbau zu sehen. Nicolai²⁴¹ kannte ihn noch und beschreibt ihn mit den Worten: „Das Plafond hat den Namenszug Kurfürst Friedrich Wilhelms; es sind an demselben zwei Gemälde Alexander und Kampaspe und Gany-med mit dem Äler. Die brabantische Hautelisse enthält Bildnisse nassauischer Grafen, in ganzer Lebensgröße zu Pferde, als Engelbert, Heinrich, Johann Otto usw.“ Die Decke ähnelte also offenbar der im Raum 5. Auch Raum 1 überdeckte ein flaches Tonnengewölbe, das noch jetzt vorhanden ist, und auf ihm wurden die zwei Deckenbilder in eine reich in Stuck und Malerei verzierte Umrahmung hineingemalt. Nicolai erwähnt noch besonders den Namenszug des Großen Kurfürsten an der Decke. Daß die „brabantische Hautelisse“ nassauische Grafen usw., also die Ahnen der nassauisch-oranischen Fürsten und diese selbst, darstellte, verleitete Nicolai, die Anmerkung hinzusetzen: „Man nannte diese Galerie unter Kurfürst Friedrich III. den oranischen Saal, und er ward vor Erbauung des neuen Schlosses zum Speisesaal bey großen Solennitäten gebraucht.“ Der „oranische Saal“ lag jedoch an anderer Stelle. Ihn ließ erst der Kurfürst Friedrich III. herstellen, um neben dem unbehaglichen liegenden Alabastersaal einen Festsaal in der Geschosshöhe der kurfürstlichen Wohnung im zweiten Stockwerk zu haben, bis der im Bau begriffene Rittersaal fertig war. Das erste Fest, das in dem Saal gefeiert wurde, war am 24. Januar 1700 das Festmahl zum Verlöbniß der einzigen Tochter des Kurfürsten aus erster Ehe, Luise Dorothea Sophie, mit dem Erbprinzen Friedrich von Hessen-Kassel, wobei der übliche Brauttanz stattfand. Auch an den meisten übrigen Tagen dieses Festes wurde in dem Saal gespeist. Nachdem dann am 31. Mai die Trauung mit anschließender glänzender Abendtafel und dem üblichen Fackeltanz im Alabastersaal begangen war, folgte am 2. Juni eine Maskerade mit Tanz wieder im Draniensaal²⁴². Dieser war also am Schluß des Jahres 1699 hergerichtet; der Architekt war Schlüter, der bereits den Umbau des Schlosses begonnen hatte.

Die Lage und Größe des Saales erfahren wir aus einem bei Akten aus dem Jahre 1706 liegenden Bericht des Baumeisters: „Specification derer Arbeiten so nun beim Schloßbau unter Händen sind“²⁴³. Dort heißt es u. a.: „Beim Drangensaal, das Zimmer mit den zwei Cabinetteren (sogenanntes Blaubartzimmer), welches dichte an den Grohn-Prinzipal. Saal (den jetzigen Elisabethsaal) an ist, wird auch verfertigt“. Der oranische Saal befand sich also im zweiten Stockwerk des Schloßplatzflügels und reichte von der Spreefront bis zu der Querswand X Y des Blaubartzimmers. Diese Lage des oranischen Saales im zweiten Stockwerk am südöstlichen Ende des Schloßplatzflügels beweist auch die Nachricht im *Theatrum Europaeum*²⁴⁴, daß von hier aus am 12. Juli 1703 der König, die Königin, der Kronprinz und sämtliche Markgrafen die feierliche Enthüllung des Denkmals des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke sahen und den Marsch des Festzuges am Denkmal vorbei „observierten“. Bevor dann der Festzug durch die Heilige Geiststraße (jetzt Poststraße) und die Breite Straße nach dem Schloßplatz zurückkam, begaben sich die Herrschaften „nach der andern Ecke des Schlosses, so nach der Thumkirche zu liegt“, um den Rückmarsch ebenfalls zu sehen. Der oranische Saal war rd. 31 qm in der Grundfläche größer als der Rittersaal. Faßmann²⁴⁵ führt ihn noch im Jahre 1735 als besondere Sehenswürdigkeit des Schlosses auf.

Über Namen und Ausstattung des oranischen Saales erzählt der Oberzeremonienmeister von Besser²⁴⁶, daß der Kurfürst zum Andenken an seine Mutter, die Kurfürstin Luise Henriette, aus dem Hause Dranien, „diesen Saal mit lauter Tapeten (Wandteppichen) von den Geschichten des oranischen Hauses behängen und neben andern auch oben an der Decke das Bildnis zu Pferd ihrer Majestät von Groß Britannien, König Wilhelms, vorstellen lassen als des Allerwürdigsten und Größten der Nachkommen dieses Purpur- und Heldenreichen Stammes“. Er rühmt dann den Schenkstisch mit dem reichen Silbergeschloß, der „von Augsburg nicht längst angekommen“. Zugleich fügt er hinzu, daß es schwierig war, die fremden Herrschaften „wegen des igtigen großen Schloßbaus“ gut unterzubringen.

Am 28. November 1706 wurde nach der Trauung des Kronprinzen, des späteren Königs Friedrich Wilhelms I., und der Prinzessin Sophie Dorothea von Hannover, die auf dem Schloße in der „Neuen Kapelle“ des Königs Friedrichs I. (später Kapitelsaal) stattfand, „in dem großen, sogenannten oranischen Saal an unterschiedenen Tafeln auf das prächtigste und kostbarste gespeist“. Auch wurde in den Tagen des Hochzeitsfestes ein Jahrmarsch in dem Saal abgehalten, wobei „ein Haufen Cavaliers und Dames“ die vier Jahreszeiten darstellten²⁴⁷. Dieses Fest war wohl das letzte im oranischen Saal. Er verlor seine Bedeutung, als im Laufe des Jahres 1706 der Ausbau des Rittersaales vollendet war. Deshalb wurde der oranische Saal zur Erweiterung der Wohnung des Kronprinzen, des späteren Königs Friedrich Wilhelms I., der das Geschloß des Schloßplatzflügels einschließlich des Elisabethsaales innehatte, zuerst als Saal, dann später vermutlich zu Einzelräumen umgebaut. Von den dazu nötigen Teilungswänden konnte nur eine gemauert werden, die eine Steinwand im darunter befindlichen Geschloß zur Unterstützung hatte; die übrigen wurden aus Holz hergestellt und am Dachstuhl aufgehängt. Dieser Zustand besteht noch heute. Daß der Saal zur Wohnung des Kronprinzen hinzugenommen wurde, geht aus dem für die Baugeschichte des Schlosses wichtigen Übersichtsplan hervor, den wir J. B. Broebes²⁴⁸ verdanken, in dem an Stelle des oranischen Saales die Buchstaben A. d. P. R. = Appartements du Prince Royal eingetragen sind (Bild 116). Friedrich Wilhelm blieb auch als König zunächst hier wohnen und benutzte die sich anschließenden Räume des Spreeflügels bis zu der von Schlüter erbauten sogenannten „Wendeltreppe“ als Vor- und Empfangsräume. Die öfter ausgesprochene Annahme, er habe die Wohnung seines Vaters bezogen, beruht auf einem Irrtum.

DER VERBINDUNGSGANG LÄNGS DER SPREE

Mit dem Erweiterungsbau der Wohnung des Großen Kurfürsten ist in Gedanken eng verbunden, wie bereits oben bemerkt, die Anlage des

Verbindungsganges zwischen den Wohnungen der kurfürstlichen Herrschaften. Über dieses Bauwerk mag daher hier gleich gehandelt werden, obwohl es erst nach Vollendung des Alabasterfaals, d. h. nach 1685, errichtet wurde. Nering war auch hier der Architekt, und Smidts der ausführende Unternehmer.

Zwei übereinanderstehende Vogenstellungen auf hohem Unterbau tragen den Gang. Mit ihren bedeutenden Höhen, ohne Rücksicht auf die Anzahl und Höhen der Geschosse der anschließenden Schloßteile in den Schloßbaukörper eingesetzt, lassen sie annehmen, daß sie beide offen, ohne jeden Einbau, mit Kreuzgewölben überdeckt, entworfen waren und so ausgeführt werden sollten, zu dem alleinigen Zweck, den Verbindungsgang zu tragen, also nur eine Überbrückung (Viadukt) zu bilden. Noch 1786 war die untere Vogenstellung nach dem hinteren Schloßhof, dem sogenannten Eishof, offen, wie Nicolai²⁴⁹ schildert, so daß man von der Burgstraße aus durch die unteren Vogen in den Eishof hineinschauen konnte; dort war damals ein Garten oder wurde erst angelegt, in dem eine weibliche Figur, vermutlich eine Flora, aufgestellt war. Jetzt hat nur noch die untere Vogenreihe das Kreuzgewölbe, die obere hat eine Balkendecke, die mit Stuck überzogen und in Einzelflächen geteilt ist, ähnlich den Decken in den unteren Geschossen des Erweiterungsbaues der Wohnung des Großen Kurfürsten, nur schlichter ohne Rankenwerk. Der Fußboden des Verbindungsganges selbst liegt fast genau in gleicher Höhe mit den Fußböden der durch ihn verbundenen Schloßteile des Eishoflügels und des Hauses der Herzogin.

Zu beiden Seiten ist das Bauwerk nach der Spreeseite durch Vorlagen eingerahmt, die für seine Einordnung in den Schloßbaukörper und seine künstlerische Erscheinung von bedeutsamem Wert sind. Dementsprechend hat der Gang im wesentlichen drei Räume: die zwei Anschlußräume in den Vorlagen und die dazwischenliegende Galerie (vgl. Bild 104). Das Bild 120 aus dem Jahre 1840 zeigt eine andere Form der Spreeufergestaltung am Schloß, als sie heute besteht. Damals bespülte die Spree noch sowohl das Haus der Herzogin als auch die Schmalfront am Ostflügel des Eishofs. Auch sieht man an dieser Front noch am Erdgeschoß den ehemaligen zweiten Balkon, der durch den späteren Terrassenbau beseitigt wurde.

Der Bau wurde von dem Großen Kurfürsten geplant und begonnen, aber nicht zu Ende geführt. Wie weit die Arbeiten beim Tode des Kurfürsten im Mai 1688 gediehen waren, darüber fehlt jede Kunde. Man darf jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Bau vom Großen Kurfürsten bis zur zweiten Vogenstellung ausgeführt war, als sein Tod eintrat. Der neue Schloßherr, Kurfürst Friedrich III., traf für diese zweite Vogenstellung eine andere Bestimmung. Er gab ihr statt der Gewölbe eine Balkenlage mit flacher Decke, ließ die Vogenöffnungen nach dem Eishof und nach der Spree mit Fenstern versehen und schuf sie damit zu einer hohen, luftigen Galerie um, in der er nach der Ueberlieferung bei ungünstiger Witterung und auch sonst wohl spazieren zu gehen pflegte. Die Richtigkeit dieser Nachricht beweist die 0,80 m im Lichten breite Treppe, die von dem Raum A im zweiten Stockwerk zu der unteren Galerie hinabführte. Sie ist in dem Grundriß Bild 104 mit punktierten Linien eingezeichnet. Eine Falltür im Fußboden des Raumes A schloß die Treppe für gewöhnlich ab. Da diese Tür mittels eines Gewichtes bequem zu öffnen war, hieß die Treppe „Gewichtstreppe“. Sie endigte in dem Raum der Vorlage unter dem jetzigen „Chinesischen Cabinet“ und hatte dort in ihrem unteren Lauf ein in reichen Barockformen geschnitztes Holzgeländer mit starken Endpfosten. Der Verfasser hat diese Treppe mehrfach beschritten. Erst im Jahre 1906 bei dem Einbau von Wädern und Klosetts in das unter der Wohnung des Großen Kurfürsten liegende Geschoß wurde die Treppe beseitigt, die seit dem Tode König Friedrichs I. nicht mehr benutzt ward.

Später wurden in die Galerie der zweiten Vogenstellung zwei Wohnungen eingebaut, und zwar nach dem Grundriß aus dem Jahre 1794 für eine Hofdame und für die Kammerfrau der Prinzessin Auguste, Tochter des Königs Friedrich Wilhelms II., der späteren Kurfürstin von Hessen-Kassel, die im ersten Stockwerk des Eishoflügels (Erweiterungsbau des Großen Kurfürsten) wohnte. Ein in Holz hergestellter Laufgang

längs zwei Drittel der Eishoffront der Galerie verband die Wohnung der Kammerfrau mit der Wohnung der Prinzessin. Später richtete man hier zwei Wohnungen für die Hofdamen der Kronprinzessin, nachmaligen Königin Elisabeth, Gemahlin König Friedrich Wilhelms IV., ein, die eine, dem Hause der Herzogin angrenzend, mit Zugang von dort, und die zweite am Eishoflügel, mit Zugang von dem sogenannten Heinrichsflur (Raum im ersten Stockwerk des nordwestlichen Eckbaus Linars), über den noch heute vorhandenen, glasgeöffnenen, auf Konsolen ruhenden Gang längs der Hoffront des Eishoflügels. Im Bauarchiv des Schloßes befindet sich aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. ein Entwurf zu einem vorgefragten Glasgang längs des ganzen Verbindungsganges im Eishof, ein Vorschlag, der geeignet war, den Wohnräumen bei der geringen Tiefe von 4,80 m im Lichten einen Korridor zu schaffen. Daß er zur Ausführung kam, beweist zweifellos der noch jetzt vorhandene balkonartige, sonst ganz zwecklose Glasvorbau in der südöstlichen Ecke des Eishofes vor den Räumen der Schloßbibliothek, der offenbar ein Rest dieses verglasten Ganges ist. Er liegt in gleicher Höhe, ruht auf gleichgeformten Konsolen und hat die gleiche Verglasung und Ausgestaltung, wie der oben erwähnte Gang längs der Front des Eishoflügels. Seine Breite von zwei Aren gab die Möglichkeit, das dort befindliche Fenster in eine Tür zu verwandeln und so ohne Schwierigkeit hier die Verbindung mit den Räumen herzustellen. Es ist anzunehmen, daß der Abbruch stattfand, als die Wohnungen der Hofdamen nach dem Tode der Königin Elisabeth im Dezember 1873 frei wurden und dieser Teil der zweiten Vogenstellung der Hausbibliothek (der jetzigen Schloßbibliothek) zur Benutzung übergeben wurde.

Nach Vorstehendem rührte der Auf- und Ausbau des eigentlichen Verbindungsganges im oberen Geschoß zweifellos von Kurfürst Friedrich III. her. Der Gang hieß seit dem vorigen Jahrhundert die „Braunschweigische Galerie“, weil er zu den Räumen gehörte, in denen die mit dem Hohenzollernhause eng verbundenen herzoglichen Herrschaften von Braunschweig bei ihren häufigen Besuchen zu wohnen pflegten. Die schöne Decke in dieser Galerie zeigt in der Hohlkehle der beiden Schmalseiten den Namenszug des Kurfürsten und der Kurfürstin, umgeben vom Hofenbandorden, mit dem darübergefügten Kurfürst. Die Verleihung des Hofenbandordens an den Kurfürsten fand im Juni 1690 im Alabasteraal statt (vgl. S. 72). Die Decke wird also in der ersten Hälfte der neunziger Jahre entstanden sein. Sie ist ein Prachtstück des Schloßausbaus der vorschloßerschen Zeit. Das Bild 119, eine Zeichnung nach Aufmessung der halben Decke, zeigt ihren Reichtum und ihre Schönheit. Die Deckenfläche zieren sieben ovale Felder mit Elbilden, die in abwechselnder Form umrahmt sind; vom Inhalt dieser ist jedoch infolge starker Verdunkelung nur noch zu erkennen, daß sie antiken Vorstellungen entnommen sind. Die Deckenfelder umgibt eine Hohlkehle, auf prachtvollem Gesims ruhend, die mit reichen Akanthusranken, Putten, Helmen, Rüstungen und Waffen in glücklicher Anordnung geschmückt ist und außerdem grau in grau gemalte Elbilder aus der antiken Sagenwelt enthält.

Die Galerie hatte ursprünglich auf beiden Seiten Fenster, von denen die auf der Eishofseite später zugemauert worden sind, damit in den verbliebenen Fensteröffnungen der kostbare Porzellanbesitz des Schloßes seine Aufstellung fände und zugleich für den Raum ein ruhiges, einseitiges Licht geschaffen würde. Neben der Decke macht diese Sammlung der Porzellane und dazu der Wandschmuck der Bildnisse der Prinzessinnen und der Königin Sophie Dorothee, der Mutter Friedrichs des Großen, sämtlich gemalt von Antoine Pesne, der als Hofmaler von 1711 bis 1757 am preussischen Hof tätig war, die Galerie zu einer ganz besonderen Ehrengewürdigkeit des Schloßes. Das Bild 118 gibt einen Blick in diesen schönen Raum. Er verlor seine Schönheit im Laufe der Zeit durch Einbau von Quervänden, die ihn in vier Räume teilten (Bild 122). Die drei nach dem Hofapothekengebäude zu gelegenen erhielten flache Decken, der alten Stuckdecke in Höhe des Gesimses untergebaut, den Wänden wurden vermutlich Holzwände vorgelegt, mit Leinwand bespannt und mit Papiertapeten beklebt, die vielleicht hier die erste Anwendung in Berlin fanden. Unter Tapeten verstand man

damals gewirkte Wandteppiche (Gobelins). Die drei Räume hießen deshalb „Papierräumen“, aber auch „Dameskammern“, weil in ihnen die Hofdamen bei fürstlichen Besuchen, besonders der Braunschweiger Herrschaften, untergebracht wurden. Der vierte Raum, dem Hause der Herzogin zu gelegen, behielt den Schmuck der alten Decke mit ihren Hohlkehlen und der Wände mit dem Stucklamin. Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts scheint man diese Zerstörung der Galerie bemerkt zu haben. Jedenfalls befahl nach erfolgter Untersuchung und Berichtserstattung erst der König Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1854²⁵⁰ „die Herstellung der ursprünglich angelegten Gallerie in den sogenannten Papierräumen mit Beibehaltung und Ergänzung der reichen Architecturen, Vergoldungen und Malereien, Stuckatur und Holzarbeiten“, welcher Befehl gewiß mit größter Sorgfalt erfüllt wurde. Es ist anzunehmen, daß der Einbau in die Galerie in der Zeit des Königs Friedrich Wilhelms I. stattfand, der derartige, rücksichtslose Bauten mehrfach im Schloß ausführen ließ, so u. a. einen hölzernen Gang quer durch Portal III von der Weiße Saaltreppe aus nach den Räumen des Generaldirektoriums und den „Durchbau“ des Portal IV mit einer Balkenlage, die das Portal in der Höhe teilte und einen im Sommer kühlen Saal im Anschluß an die Wohnung des Königs abtrennte.

Von den in den zwei seitlichen Anschlußvorlagen des Verbindungsganges befindlichen Räumen muß der bei der Wohnung des Kurfürsten unsere Aufmerksamkeit besonders in Anspruch nehmen. Ursprünglich diente hier, wie der Grundriß in Bild 104 zeigt, ein quadratischer Raum A, am Eishof gelegen, als Zugang zur Galerie. Neben ihm nach der Spree lag ein etwa 2 m schmales Räumchen mit Kamin und großem Fenster. So zeigt es die Grundrißanordnung in den alten Schloßplänen aus dem Jahre 1794. Nicolai²⁵¹ kann bei seiner Wanderung durch die Zimmer des Schlosses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur diese Raumeinteilung gesehen haben. Er nennt den Raum A „ein kleines weißes Zimmer, das eine Thür im Fußboden zu einer verdeckten Treppe hat. Nur eine Glasthür scheidet es von der Gallerie, womit die Braunschweiger Kammern angehn“, und den schmalen Raum bezeichnet er als „ein chinesisches Cabinet mit kleinen Mosaikstücken, Vögel vorstellend.“ Über die sonstige Ausstattung der beiden Räume sagt er nichts. Bei der jetzigen Anordnung (Bild 123) haben die Zimmer ihre Lage vertauscht: das größere liegt nach der Spree und das schmale bildet den Durchgang zur Galerie. Es hat also ein Umbau an dieser Stelle stattgefunden. Das größere Zimmer, das jetzige „Chinesische Cabinet“, hat eine Decke und einen Kamin in barocken Formen; dem in Holz hergestellten und mit Flachbogen abschließenden Spiegelaufbau des Kamins ist eine bemalte Gipsverzierung aufgesetzt, die aus einer Zweikindergruppe besteht und als Krönung den Kurfürst trägt. Diese Verzierung ist offenbar aus der Zeit des Kurfürsten Friedrichs III., aber nur ein Rest aus dieser Zeit, der hier wie ein Notbehelf in architektonischdürftigster Weise auf den Flachbogen des ebenfalls dürftigen Spiegelaufbaues angebracht ist. Daraus zu schließen, daß die jetzige Raumanordnung bereits unter diesem Kurfürsten bestanden habe, hieße den alten Grundriß (Bild 104) als falsch ansehen und damit den Schloßplänen aus dem Jahre 1794 ihre urkundliche Bedeutung nehmen, was nicht zu vertreten wäre. Um so weniger, als der 1790 zum Hofbaupraktikanten ernannte Architekt, Johann Ludwig Voß, ein nach dem Ausweis der Akten des Schloßbauamtes sehr tüchtiger und zuverlässiger Beamter, mit der Aufnahme der Schloßbaupläne beauftragt war; als Hilfe war ihm dazu der Bauinspektor Pengien und der Kondukteur Wolffgram beigegeben²⁵². Also 81 Jahre nach dem Tode König Friedrichs I. war das jetzige „Chinesische Cabinet“ noch nicht vorhanden. Erst in den Aufnahmeplänen aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. erscheint es in jetziger Größe. Decke und Kamin können daher nur in der Zeit von 1794 bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts ausgeführt worden sein. Beide haben barocke Formen schwerster Art, sind infolgedessen im Maßstabe zu der Kleinheit des Cabinets verkehrt, und die Decke steht den noch im Schloß erhaltenen vorchlüterischen Decken Merings weit nach an künstlerischem Wert und kann daher mit ihnen nicht aus einer Zeit sein (Bild 124).

Die in dem jetzigen „Chinesischen Cabinet“ dem Fenster und der Tür gegenüber angebrachten zwei Wandtafeln, sein Hauptschmuck, sind wertvolle chinesische Lackarbeiten aus geschnittenem Lack auf Holz, vermutlich die zwei Seiten eines Stellschirms, jede rund 2,58 m hoch und 3,50 m breit, auf denen mit Menschen belebte Stadtansichten dargestellt sind (Bild 125). Diese großen Tafeln erwähnt Nicolai überhaupt nicht, er hat sie jedoch nicht etwa übersehen können. Sie wurden erst nach der Ausführung der Decke und des Kamins, auch wohl eines durch die jetzige Holztafelung verdeckten Ausbaus des Cabinets den Wänden aufgelegt oder richtiger ihnen vorgelegt. Denn sie sind nicht dem Deckengiebel unterstellt, wie das richtig und üblich ist, sondern sie stehen vor den Untergliedern desselben und sind ihnen angelehnt (Bild 126). Auf den Flächen zur Seite des Fensters sind kleinere Tafeln in gleicher Lackmalerei aufgelegt: rechts vom Fenster eine Tafel, 1,50 m breit und 2,60 m hoch, links vom Fenster eine solche, 1,07 m breit und 2,57 m hoch, beide mit Darstellungen aus der Vogel- und Pflanzenwelt. Das sind die Bilder, die Nicolai in dem damals schmalen „Chinesischen Cabinet“ gesehen und als „kleine Mosaikstücke, Vögel vorstellend“ bezeichnet hat. Außerdem sind auf der Wand der Türseite Reste von chinesischen Lackarbeiten befestigt, die aber nicht zusammengehören und auch aus einer anderen Zeit zu stammen scheinen, als die bisher genannten. Die von chinesischen Arbeiten freigebliebenen Wandflächen haben eine Holztafelung, die mit dem Untergrund der großen chinesischen Tafeln gleichgefärbt und mit Ornament, dem chinesischen ähnlich, bemalt sind, mit Ausnahme der Füllungen der Sockelverkleidung, die Lackarbeiten enthalten. Auch die Bildflächen der Decke, das Mittelfeld und die vier kleinen Felder in der Hohlkehle haben solche Malerei. Die Ausführendes Ganzen ist nicht einwandfrei und macht den Eindruck eines Provisoriums.

Was war die Veranlassung, das „Chinesische Cabinet“ zu vergrößern? Waren es die beiden chinesischen großen Holztafeln, und wurden diese entweder bereits durch den Kurfürsten Friedrich III. angekauft, nicht verwendet und im Schloß aufbewahrt oder kamen sie erst nach 1794 in den königlichen Besitz? Warum hat das Cabinet einen barocken Ausbau erhalten, der in so starkem Gegensatz zu der feinen Wirkung der chinesischen Malerei steht? Und wer hat diese barocke Arbeit gefertigt in einer Zeit, die diesen Stil nicht schätzte und nicht schätzen konnte? Wollte man sich dem verflorenen Stil des 17. Jahrhunderts anpassen, und ist dazu ein Bildhauer aus Italien herangezogen worden? Alles Fragen, die schwer zu beantworten sind, da alle Überlieferung hier schweigt. Zu diesem Rätsel kommt auch, daß der Durchgang zur Galerie Auffälliges zeigt. Seine Decke in ihrem abgeschlossenen ornamentalen Teil ist schmaler, als der Gang breit ist (Bild 127), sie liegt an der Frontwand nach dem Eishof zu und hat nach der Querwand des „Chinesischen Cabinets“ zu eine freie Fläche von rd. 40 cm Breite. Das läßt auf eine Verlegung der Querwand schließen, die erst später nach der Spree zu verschoben wurde; vielleicht der verdeckten Treppe wegen, die, falls die Querwand an ihrer ursprünglichen Stelle blieb, eine nicht ausreichende Durchgangshöhe unter der Balkenlage gewährte. Eine endgültige Klärung war hier zunächst unmöglich; die baugeschichtliche Untersuchung versagt zur Zeit.

Das Schlafzimmer des Königs Friedrichs I. (5 des Bildes 104) wurde, wahrscheinlich bereits unter König Friedrich Wilhelm I., der drei seiner Töchter in den Jahren 1729, 1731 und 1733 im Schloß vermählte, zur Brautkammer bei Hochzeiten des königlichen Hauses. Seitdem diente das „Chinesische Cabinet“ als Ankleidezimmer, wo der Prinzessin-Braut der letzte und höchste Schmuck, die Krone, aufgesetzt und der Schleier umgetan wurde. In der Wohnung des Königs Friedrichs I. versammelten sich die Majestäten, die Mitglieder des königlichen Hauses und die geladenen fürstlichen Gäste, und von hier aus ging dann der Festzug in die Kapelle. Nach der Trauung kehrte man auf demselben Wege hierüber zurück, wo dann die Glückwünsche dem vermählten Paare ausgesprochen wurden.

In dem Raum der Vorlage des Verbindungsganges am Hause der Herzogin erinnert an die Erbauungszeit nur noch der flach vor die Wand gestellte Kamin und sein Aufbau, beide in Stuck ausgeführt und in wenig ansprechender Form bemalt. Das Zimmer erweckt noch dadurch

eine besondere Teilnahme, daß es zum Andenken an den von Kurfürst Friedrich II. gestifteten ersten Preussischen Orden, den Schwanenorden (vgl. Textbild 4), eine Seidenwandbespannung erhielt, in der die Insignien des Ordens eingewirkt waren, und seitdem „Schwanenkabinett“ genannt wurde. Bereits König Friedrich Wilhelm IV. hatte den Wunsch gehabt, den Orden wieder aufleben zu lassen, jedoch laut Stiftungs-urkunde²⁵³ vom 24. Dezember 1843 nur in der Form einer Wohltätigkeitsgesellschaft, die christliche Barmherzigkeit und Mildtätigkeit üben sollte. Die Absicht des Königs ist aber nicht verwirklicht worden. Der Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser und König Friedrich III., nahm den Gedanken seines Oheims wieder auf, aber zunächst nur in der Weise, daß er in dem Raum die erwähnte Seidenstoff-Wandbespannung anbringen ließ und den Namen „Schwanenkabinett“ einführte.

DER ALABASTERSAAL

Das künstlerisch Bedeutendste, was der Große Kurfürst für das Schloß schuf, war der Alabasteraal. Bereits nach dem Jahre 1666 scheint der Kurfürst die Absicht gehabt zu haben, einen neuen Fest- und „Repräsentationsaal“ zu bauen. Verschiedene Gründe mochten ihn dazu veranlassen. Der von dem Kurfürsten Joachim II. vor rd. 130 Jahren erbaute „Lange Saal“ im Schloßplatzflügel erwies sich als ungeeignet für die immer mehr zunehmenden Empfänge, die der Kurfürst zu gewähren hatte, namentlich aber konnten ihm die Verhältnisse des Saales, Länge zur Breite und besonders zu der sehr geringen Höhe, nicht zusagen, da er die Säle der holländischen Schlösser und vor allem des Amsterdamer Rathauses kennen und bewundern gelernt hatte. Aus einem Schreiben des Großen Kurfürsten vom 2. August 1669 aus Königsberg in Preußen²⁵⁴ an den Generalquartiermeister de Chieze geht hervor, daß der Kurfürst damals Befehl gegeben hatte, den großen Saal für andere Zwecke umzubauen. Denn er fordert Bericht über die „verfertigung einiger gemacher in Unserer residenz zu Cöln an der Spree und enderung des großen saals daselbst“, für welche Arbeiten er „bereits fur (= vor) einen iahr die gelder . . . anweisen vnd auszahlen lassen“. de Chieze hatte seit dem Jahre 1666 die Oberleitung für die Befestigung Berlin-Cölns und war zugleich mit der Aufsicht über den Schloßbau beauftragt. Mit dem „großen saal“, den er umzugestalten hatte, kann nur der „Lange Saal“ Joachims II. im Schloßplatzflügel, der einzige Saal, den das Schloß damals hatte, gemeint sein. Daß dieser damals umgebaut wurde und zur „verfertigung einiger gemacher“ diente, erkennt man an den Teilungswänden, die sämtlich, wie schon oben hervorgehoben, stumpf, d. h. ohne Verband, den Frontmauern des Saales eingefügt sind und auch aus einem Ziegelmauerwerk bestehen, das später ist als das Joachimsche der Frontmauer. Durch diesen Umbau des Saales erhielt das Schloß eine Reihe wertvoller Räume in der Geschosshöhe der kurfürstlichen Wohnungen, gewiß dringend benötigt, besonders für die kurfürstlichen Kinder (des Großen Kurfürsten zweite Gemahlin geb. sechs Kinder) oder auch als Gastzimmer.

In welcher Weise die Teilung des Saales durch Wände erfolgte, darüber ist nichts bekannt. Es muß aber aus technischen Gründen angenommen werden, daß die eingezogenen Mauern auf die darunter befindlichen Quer- und Längsmauern aufgesetzt worden sind. Daher hat Schlüter später bei dem Umbau, wie er die Frontwände, die Balkenlage und Fensteröffnungen beibehielt, so auch hier die Teilungswände im allgemeinen unverändert bestehen lassen können. In dem Grundriß (Bild 104) sind diese Wände dementsprechend eingezeichnet.

Nachdem nun der einzige große Saal des Schloßes reinen Wohnzwecken hätte geopfert werden müssen, war ein Neubau dringende Forderung. Daß diese lange unerfüllt blieb, lag an des Kurfürsten kriegerischen Unternehmungen; erst nach dem Frieden von St. Germain konnte die Absicht des Saalbaus verwirklicht werden. Er erhielt seinen Platz zwischen dem von Linar erbauten Quergebäude und dem Lustgartenflügel, und zwar so, daß das obere Geschloß des Altanengebäudes abgebrochen und über sein Erdgeschloß der neue Saal aufgesetzt wurde. Die Lage dieses Saales war nicht gerade bequem, aber doch für die Einordnung in den Schloßbauplan glücklich und sparsam, da der Neubau nur unwesentliche

Änderungen im bisherigen Zustande des Schloßes nach sich zog. Der Zugang war vom Spreeflügel und damit von der Wohnung des Kurfürsten her in dem alten Zeughause des von Joachim II. erbauten Lustgartenflügels leicht herzustellen, da der Inhalt der Zeughäuser bereits bei dem Erweiterungsbau der kurfürstlichen Wohnung nach dem Marstallgebäude in der Breiten Straße übergeführt war. Dieser Zugang entspricht dem jetzigen sogenannten „Bunten Gang“.

Nicolai²⁵⁵ schreibt über den Saal: „Nach dem Frieden zu St. Germain genoß der Kurfürst die Früchte seiner glorreichen Feldzüge und beschloß, auch sein Schloß ansehnlich zu erweitern, wozu 1681 der Anfang gemacht ward. Das niedrige Quergebäude über den Küchen wurde erhöht; und der große mit korinthischen Wandsäulen gezierte Saal gebaut, worin jetzt das Hoftheater ist und welcher 1685 fertig ward“. Hierzu fügt Nicolai die Anmerkung: „Er ward seit 1694, als die 16 marmornen Statuen von Eggers, die auf dem jetzigen weißen Saal stehen, dahin gesetzt waren, der Alabasteraal auch der weiße Saal genennet“. Nicolai hat übersehen, daß vor dem Saalbau der Kurfürst Friedrich Wilhelm seine Wohnung erweitern ließ und daß damit schon im Jahre 1679 begonnen wurde; in den Jahren 1680 und 1681 waren bereits die Decken seiner Wohnräume fertig. Der Saal hat merkwürdigerweise den Namen Alabasteraal erhalten, obwohl in ihm nichts in Alabaster ausgeführt war. Er wird in den Quellen vorwiegend der „große Saal“ genannt, im Thesaurus Brandenburgicus²⁵⁶ „ingens Basilica“. Stridbeck nennt ihn den „Ehernen Saal“ (vgl. Bild 80) und Pöhlke²⁵⁷ spricht von dem „Neuen Saal im Schloß“, „in welchem die Churfürsten von Alabaster standen“. Aus dieser Bemerkung geht hervor, daß man mit Alabaster auch damals Marmor bezeichnete. In Marmor war baulich nur der Fußbodenbelag des Saales ausgeführt, sonst war Kalkputz und Stuck an Decke und Wänden verwandt. Wahrscheinlich waren es allein die marmornen Standbilder der zwölf brandenburgischen Kurfürsten und der damals am meisten geschätzten vier Kaiser, Cæsars, Constantins des Großen, Karls des Großen und Rudolfs von Habsburg, die dem Saal seinen Namen eingebracht haben.

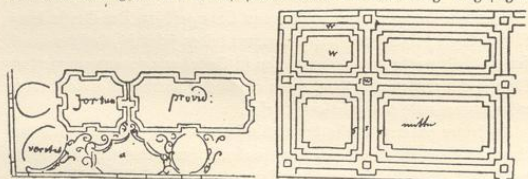
G. Galland²⁵⁸ äußert zu dem Alabasteraalbau einzelne Vermutungen, die er nicht mit Nachweisen belegt und auch nicht belegen konnte. So sagt er: „Seine Wände erhielten gleichfalls eine Bekleidung mit kostbarem weißen Steinmaterial“, wie die als Vorbild des Alabaster-saals dienenden „mit weißem Marmor ausgelegten Säle und Hallen“ des Amsterdamer Rathauses; oder er bemerkt, daß „große Massen des kostbaren Steinmaterials (des Marmors), aus weiter Ferne herbeigeschafft, den beiden holländischen Baumeistern (Nering und Smits) zur Verfügung standen“, ferner daß eine Vervollendung dieses Saales durch den Großen Kurfürsten nicht stattgefunden habe, der eine „höhenzollernsche Ruhmeshalle“ bauen wollte, und daß der Kurfürst Friedrich III. „sich nicht bemüht haben mag“, die Ausführung des Saales im Sinne seines Vaters zu verwirklichen, schon damals in Gedanken mit dem großen Umbau des Schloßes beschäftigt. Alle diese Behauptungen Gallands bleiben ohne Begründung und sind auch anfechtbar. Friedrich III. hat im Gegenteil alle von seinem Vater begonnenen Bauten am Schloß in dessen Sinne zu Ende geführt. Der Große Kurfürst drängte bei seinem langen, schweren Leiden sicherlich, daß der Saal fertiggestellt werde und noch von ihm in Benutzung genommen werden könnte. Ein reicherer Ausbau, wenn ein solcher überhaupt geplant war, wäre immer noch nachzuholen gewesen.

An keiner anderen Stelle des Schloßes als der gewählten hätte der Kurfürst Gelegenheit gehabt, den Saal mit dem geringsten Aufwand an Kosten in so stattlichen Abmessungen zu errichten. Die Grundrißmaße des Alabaster-saales, 32,25 m lang und 15,85 m breit, übertreffen die des jetzigen „Weißen Saales“ um 3,79 qm. Die lichte Höhe betrug 9,65 m und war damit nahezu den Höhen gleich, die Schlüter seinen Sälen, dem Ritteraal (9,77 m hoch), dem Elisabethaal (9,78 m hoch) und dem Schweizeraal (9,79 m hoch) gab. Das Äußere des großräumigen Saales wirkte am schlichtesten und schmucklosesten im ganzen Schloßbilde und bietet sich auch heute noch in gleicher Weise dem Auge des Beschauers dar. Fünf handtuchartige Fenster waren auf jeder

Längsseite in die glatten kalkgeputzten Wandflächen eingeschnitten, die Wände schloß ein schwächliches Hauptgesims ab, und über dem Ganzen saß ein flaches Satteldach. Die Bilder 80, 82 und 29 lassen das ursprüngliche Bild des Äußeren mit den fünf Fenstern des Saales erkennen, während Bild 67 den jetzigen Zustand mit den nur noch vorhandenen vier Fenstern darstellt. Das fünfte Fenster wurde abgeschnitten, als Cosander den mit Flachbogengiebel gekrönten An- oder Vorbau an den Lustgartenflügel anfügte, dessen oberen Teil Bild 67 ebenfalls sehen läßt.

Von dem Innern des Alabasterfaales gibt das Bild im Thesaurus Brandenburgicus eine Vorstellung, das die feierliche Verleihung des Hofenbandordens an den Kurfürsten Friedrich III. am 11. Juni 1690 darstellt (Bild 128). Im Theatrum Europaeum²⁵⁹ heißt es u. a. über diese Festlichkeit: „Am Ende des großen Saales war ein Baldachin für den König von England, mit dessen Wapen, und in eben der Linie zur Rechten, auf der Seite, dergleichen vor Se. Churfürstl. Durchl. nebst dem kurfürstlichen Wapen, aufgerichtet“. An der nordwestlichen Schmalwand sieht man auf dem Bilde die beiden Throne, rechts von dem Beschauer den kurfürstlichen Thron, auf dem der Kurfürst sitzt, während vor dem königlichen Thron der englische Sprecher steht, der im Namen seines Herrn, des Königs, spricht und später die Investitur vollzieht. In der Mitte zwischen den Thronen sind statt des kurfürstlichen Thrones, der hier sonst stand, Waffen, Fahnen und ein Schild aufgebaut, umgeben von drei schwebenden weiblichen Figuren. Auch von der stattlichen Ausdehnung des Saales gibt das Bild einen Eindruck. Fünf hohe Fenster durchbrechen jede der beiden Längsseiten in abwechselnder Anordnung mit je sechs Nischen, über denen sich je sechs halbkugelige kleinere Nischen befinden, eingerahmt von hohen, auf dem Saalboden stehenden Pilastern, die das reiche Gesims tragen, auf dem die Decke mit großer Hohlkehle ruht (vgl. Bild 129). In den zwölf Nischen der Längsseiten sieht man die marmornen Bildnisse der brandenburgischen Kurfürsten, einschließlich des Kurfürsten Friedrichs III., und in den zwei Nischen der Thronseite die Bildnisse von je zwei Kaisern. So wertvoll diese Darstellung des Saales ist, so reicht sie doch nicht aus, uns diesen in allen Einzelheiten zu vergegenwärtigen. Dazu müssen uns erst die Nachrichten über den Saal verhelfen, vor allem aber der glückliche Zufall, der einen Teil der Wandarchitektur bis heute noch an Ort und Stelle erhalten hat. Auf diese Weise ist es sogar möglich, die alte Erscheinung des Saalinnern maßrichtig wiederherzustellen.

Zunächst stützen wir uns auf die Skizzen und Bemerkungen in dem Reisehandbuch des Architekten Christoph Vögler²⁶⁰, der das erste Mal im September 1695 nach Berlin-Eöln kam und über den Saal schrieb: „Der Neue Saal im Schloß Berlin ist schön von gemälden al fresco, die Decke von Stuccho von Laub und einigen Kinderlein, der Saal hat vier doppelte Thüren, an seiten stehen pil. (= Pilaster) mit Nischen, in welchen die Kurfürsten von Alabaster stehen, wo man alle vier Thüren zugleich sehen kann, wird vor die oberste Stelle gehalten, darumb denn die Bilder in der Decke der Quere gestellet, dann auch der Churfürst nicht lange, sondern oval Tafel hält“. Dieser Beschreibung ist folgende Skizze der Deckeneinteilung und des Saalfußbodens mit der Erklärung* beigelegt:



17. TEILZEICHNUNGEN FÜR DECKE UND FUßBODEN DES ALABASTERSAALS

- * „in den 4 Feldern. die Künste als“
 „Arch. mit Vögler“
 „Pittur. mit des Churf. contref. des alten“
 „Fortif. mit Berlin“
 „Sculptura (a) mit des Churf. contref. des alten“
 „Der Grund der Decke braun, das Stuccho gelinde góß“
 „der fußboden schwarz und weiße marmel von quadri 18“□.“

Aus den Bemerkungen und der Skizze Vöglers ergibt sich:

1. Der Saal hatte vier Flügeltüren, die nur an den Schmalwänden sich befinden konnten; in dem Bilde sind die zwei Türen von der nordwestlichen Schmalwand durch die zu der besonderen Festlichkeit der Ordensverleihung hergerichteten Thronaufbauten verdeckt.

2. Die Decke war in Stuck gearbeitet und durch Stuckleisten und Akanthusranken mit Putten in fünfzehn Felder geteilt, von denen zwölf die Hohlkehle und drei größere die Mittelfläche der Decke füllten.

3. Die Felder der Hohlkehle enthielten al fresco-Malereien, von denen nur eine durch „veritas“ näher bezeichnet ist; im ganzen waren die Künste dargestellt, und zwar Plastik und Malerei, außerdem zwei Bildnisse des Großen Kurfürsten, das eine gemalt, das andere als Relief. Von den drei Bildern der Mittelfelder tragen nur zwei die Weisheitskronen, „fortuna“ und „providencia“. Die ganze Deckengestaltung ist als großzügige Verherrlichung des Großen Kurfürsten gedacht. Andere Einzelheiten über das Innere des Alabasterfaales bringt noch der Oberzeremonienmeister von Besser in der Schilderung²⁶¹ des Festes, das der Kurfürst Friedrich III. zur Feier des „Weilagers“ seiner einzigen Tochter Luise Dorothee Sophie mit dem Erbprinzen Friedrich von Hessen-Kassel im Jahre 1700 in dem Alabasterfaal veranstaltete. Hier erfahren wir, daß in dem Saal an seiner südöstlichen Schmalwand zwischen den beiden Türen, also dem kurfürstlichen Thron gegenüber, ein Kamin war, wohl mit einem Spiegel oder dem Bilde des Großen Kurfürsten darüber. Dann spricht der Bericht von einer „ganz neuen Galerie, durch welche man in den Saal gehen muß“ und in der bei der Festlichkeit „die Gardes du Corps und die Schweizer auf beiden Seiten im Gewehr aufgestellt“ waren. Das Schloß befand sich damals 1700 im Umbau durch Schlüter, jedoch war bereits der Lustgartenflügel auf den alten Mauern des von Joachim II. errichteten Gebäudes aufgeführt. Die „ganz neue Galerie“ ist zweifellos der jetzt sogenannte „Bunte Gang“ im ersten Stockwerk des Flügels, auf dem die kurfürstlichen Herrschaften und auch die geladenen Gäste zum Alabasterfaal gingen, um ihn durch die Türen der nordwestlichen Schmalwand zu betreten. Ein „sehr breiter Thron“ war für dieses Fest vor und über dem Kamin hergerichtet „mit Carmesin-Sammeten Himmel“, „drei Stufen hoch“. Der Festzug hatte sich also durch den ganzen Saal zu bewegen bis zu diesem Thron, auf dem der Kurfürst und seine Gemahlin Platz nahmen und „vor dem ein Tisch für den Prediger und vor dem Tisch ein Brautschemel hingesezt“ war. Nach der Trauung verließen die Herrschaften auf demselben Wege den Saal, und es wurde die Festtafel in ihm bereitet, der dann zum Schluß des Festes „der Braut-Tanz mit brennenden Jackeln“ folgte. Diese Hochzeitsfeier war das bedeutendste Fest, das der Alabasterfaal sah.

Später hat den Saal manches Schicksal getroffen. Von Cosander, wie erwähnt, um ein Fenster und eine Nische mit den sie einrahmenden drei Pilastern verkürzt, wurde er von Friedrich dem Großen zum Theater bestimmt. Schließlich wurde er zum Vorratsraum für Möbel, Bilder und sonstige Einrichtungsgegenstände umgebaut. Dazu teilte man ihn in der Höhe durch eine Balkenlage und schuf im oberen Teil einen Gang, auf dem die königlichen Herrschaften von dem Schloßplatzflügel durch das Quergebäude in die Festräume gelangen konnten, den sogenannten Bilderbodengang. Bei diesen vielen und durchgreifenden Veränderungen ist es als ein großer Glücksfall anzusehen, daß von der Ausgestaltung der Wand so viel erhalten blieb, wie man braucht, um eine maßrichtige Wiederherstellung des Saalinnern anzufertigen. Das Bild 129 zeigt die Aufnahme des gefundenen Teiles der Saalwand: die Pilaster gepußt, die Basis in Sandstein und die Kapitelle in Stuck, zwischen ihnen die hohen Nischen für die Aufstellung der Bildwerke der Kurfürsten und Kaiser und die darüber befindlichen halbkugelligen Nischenvertiefungen mit ihren Stuckumrahmungen und Verzierungen, und auf dieser Pilasterstellung das reiche Stuck-Hauptgesims. Von der Teilung der Decke ist nichts erhalten, auch keine Spur der Malereien. Jedoch konnte die Höhenlage der Decke, sowie die Form der Hohlkehle und die Oberkante des Saalfußbodens genau festgestellt werden. Es fehlen in diesem Rest nur die Kragsteine aus Sandstein, bis auf ihre in der Wand ein-

gebundenen Endstücke, die zur Aufstellung der Bildwerke bei der unzureichenden Tiefe der Nischen notwendig waren. Die Bilder 130 bis 132 und 139 zeigen den Alabasteraal in seiner Wiederherstellung; von ihnen ist das Bild 139, die perspektivische Ansicht des Innern, genau nach dem Bilde im *Thesaurus Brandenburgicus* angefertigt. In allen Zeichnungen sind, abgesehen von ganz unwesentlichen Einzelheiten, nur die Alkanthusranken und die Andeutung der Bilder in der Teilung von Decke und Hohlkehle unsichere Zutaten. In der Grundrisszeichnung (Bild 130) ist die Verkürzung des Saales, die infolge des Esanderschen Anbaus in den Jahren 1707 ff. nötig wurde, angegeben und zugleich die Änderung der Schlosskapelle (Kapitelsaal), von der Mauer BC ist bei Gelegenheit von Arbeiten an der Wasserzuleitung das Fundament gefunden worden, und die Mauer CD, die Hoffrontmauer des Lustgartenflügels, ist, wie sich durch eine Untersuchung herausstellte, um die Vorlage der Nischentiefe nach dem Saale zu verstärkt worden (vgl. hierzu den Grundriss zum Aufsatz des Verfassers „Der Festsaal des Großen Kurfürsten“ im *Hohenzollern-Jahrbuch* 1897 S. 152).

Des Saales höchster Schmuck, den keine Nachricht ausdrücklich zu betonen vergißt, waren die sechzehn Bildwerke der zwölf Kurfürsten und vier Kaiser. Sie sind alle erhalten, lebensgroße Standbilder von derber und fecker dekorativer Auffassung und Kraft, wenn auch oft theatralisch in der Bewegung. Ihr Schöpfer war der holländische Bildhauer Bartholomäus Eggers, zum mindesten wurden sie unter seinem Einfluß gefertigt. Im Jahre 1687 waren elf Kurfürsten-Bilder fertig. In diesem Jahre kam Eggers nach Berlin-Eöln, was urkundlich erwiesen²⁰² ist. Als der Kurfürst während der Anwesenheit Eggers am 9. Mai 1688 starb, richtete dieser ein Gesuch an den Minister von Dandelsmann, in dem er „erinnert“ und zugleich bittet, ihm die Bildwerke des Kurfürsten Friedrichs III. und der vier Kaiser „anzuverbinden“ für eine Vergütung von je 700 Rthl. Da Eggers den Minister „erinnert“, ist deutlich, daß die vier Kaiser bereits vom Großen Kurfürsten an Eggers in Auftrag gegeben waren, auch wohl zu demselben Preise, der für die elf Bildwerke vereinbart war. Nach dem Regierungswechsel hielt es Eggers für angebracht, seine Bitte vorzutragen, und erreichte, daß der Vertrag mit ihm geschlossen am 13. Juli 1688 abgeschlossen wurde (vgl. Bild 140 und 141 als Beispiele der Standbilder). Im Jahre 1728 kamen die sechzehn Bildwerke in den durch König Friedrich Wilhelm I. im „neuen Schloß“ ausgebauten „Weißen Saal“ zur Aufstellung, wieder an den Längsseiten, aber nicht in Nischen, sondern vor der Wand, acht auf jeder Seite in gleicher Anordnung wie im Alabasteraal. Die Entwürfe erhielten die vier Kaiser. Bei dem Umbau des Weißen Saales durch König Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1844 wurden die zwölf Kurfürsten auf den Marmorsäulen der beiden Quervände des Saales in Höhe der Brüstung der beiden Logen der Schmalseiten aufgestellt, je sechs auf jeder Seite, und die vier Kaiser auf der Brüstung der Loge in der Weißen Saal-Treppe. Schließlich sind infolge des abermaligen Umbaus des Weißen Saales in den Jahren 1892 ff. die Eggerschen Bildwerke getrennt und im Schloß verteilt worden; vier Kurfürsten kamen auf die Wendeltreppe und acht auf die Podeste der Weißen Saal-Treppe, die vier Kaiser in die unter dem Weißen Saal liegenden Wohnungen, je zwei in die „Wilhelmsche“ und die „Mecklenburgische Wohnung“. Der neue Weiße Saal Kaiser Wilhelms II. wurde, bei einer Wandgestaltung ähnlich der des Alabasteraals, mit den Bildnissen der preußischen Könige und des Großen Kurfürsten, die auch in Nischen zwischen Pilastern aufgestellt wurden, geschmückt. So fand der Baugedanke des Alabasteraals im neuen Weißen Saal gewissermaßen seine Wiederholung.

Bei dem Umbau des Weißen Saales durch König Friedrich Wilhelm IV. wurden auch sechs Reliefs in Gips, die man bis dahin in einem dunklen Raum an der Weißen Saal-Treppe unter der Kapelle aufbewahrte, an den Wänden des oberen mit dem Weißen Saal engstens zusammenhängenden Raumes dieser Treppe angebracht. Galland²⁰³ vermutet mit Recht, daß die Reliefs, holländische Arbeiten aus der Zeit des Großen Kurfürsten, für den Alabasteraal bestimmt waren und daß ihre Verwendung zum Schmuck der Weißen Saal-Treppe nicht zufällig

war, sondern aus einem inneren Zusammenhange und aus Pietät heraus geschah. Für diese Annahmen spricht vor allem, daß die sechs Reliefs sich ohne Zwang in die Architektur des Alabasteraals einordnen und in ihren Mäßen sich vortrefflich in den dazu offenen Stellen über den vier Türen sowie über dem Thron und Kamin an den beiden Quervänden anbringen lassen (vgl. das Bild 132), und daß diese zweifellos zusammengehörigen Reliefs ihrem Inhalt nach den sinnvollen monumentalen Bildschmuck des Saales vervollständigen und ergänzen, und zwar mit besonderem Bezug auf den Großen Kurfürsten. Denn sie stellen die Tätigkeit eines nach siegreichen Kämpfen heimgekehrten Fürsten dar, der die Segnungen des Friedens seinem Volke in Einrichtungen der Wohlfahrt, in Pflege und Schutz der Religion, der Künste und Wissenschaften bereitet, und führen so bildlich vor Augen, was das Land tatsächlich der weitblickenden Fürsorge seines großen Fürsten verdankte (vgl. die Bilder 133 bis 138). Die Reliefs sind der damaligen Zeit gemäß in antiker Auffassung gestaltet, nur eins (Bild 133) zeigt die Figuren in mittelalterlicher Gewandung, da ja hier der Fürst als Träger der christlichen Religion erscheint und somit eine antifikierende Darstellung sinnwidrig wäre. In den eroberten Ebländen steht der Markgraf vor der Karte, auf der die Städte Lüneburg, Magdeburg, Halberstadt, Brandenburg verzeichnet sind, hinter und neben ihm sein Gefolge, ein Krieger hält schützend oder drohend seinen Speer vor, ein Mönch mit einem Zirkel und ein älterer Mann mit Buch und Urkunde weisen erklärend auf die Karte. Das Relief auf Bild 134 stellt den heimgekehrten Fürsten im Genuß des erlängten Friedens ohne kriegerische Ausrüstung dar, sitzend in der Halle seiner Ahnen, wie er die Trophäen in die Reihe derer seiner Vorfahren einordnen läßt, hinter ihm zwei Frauen, Sinnbilder des Friedens, die eine einen Palmenzweig und Stab oder Schaft einer Lanze in den Händen haltend, die andere, vielleicht Minerva, im Begriff, den Helm abzunehmen. In Bild 135 sehen wir das Relief, auf dem der Fürst das Land verteilt, den Besitz, Ackerbau und Viehzucht ordnet. Sich stützend auf eine Tafel, die mit einem Stadtplan (Magdeburg?) bedeckt ist, scheint er den Männern vor ihm Weisungen zu erteilen. Von diesen entnimmt der jüngere dem mit Ochsen bespannten Wagen Samen, um ihn auszuwerfen, hinter ihm ist ein Jüngling beschäftigt, Landgrenzen abzustecken, ein Zug Tauben schwebt in der Luft, und links im Hintergrunde treibt ein Hirt Rinder. — Handel und Verkehr, Wasser-, Wege- und Brückenbau veranschaulicht das Relief des Bildes 136. Des Fürsten Hand ruht auf den vereinten Händen eines Flügels und einer Frau, die durch die Beigabe des Rades den Verkehr versinnbildlicht, sie weist auf eine große Brückenanlage im Hintergrunde hin; links ist man mit Erdbau (Kanalbau, Uferregulierung, Wegebau) beschäftigt. Zwei Frauen stellen noch ergänzend Handel und Wandel dar. Die zwei letzten Reliefs sind den Künsten und Wissenschaften gewidmet. Auf Bild 137 wird die Plastik und Baukunst verherrlicht. Dem sitzenden Fürsten wird von dem Architekten ein Bauplan vorgelegt, vielleicht die Ansicht des Zeughauses nach dem Entwurf von Blondel, der zur Zeit des Großen Kurfürsten als Gesandter Frankreichs zweimal in Berlin war. Wüsten, Reliefs, bauliche Schmuckstücke liegen in reichlicher Menge im Vordergrunde. Auf Bild 138 sieht man die Pflege der Wissenschaft, besonders der Archäologie und aller Musenfunkst. Bildnisnischen im Hintergrunde tragen die Inschriften Cl (Clio) und Calliope, davor meistelt ein Bildhauer über dem Relief des Hercules mit den Mufen die Inschrift Herculi Musarum. Auf dem Reliefstein wird eine Prachtvase aufgestellt, und an ihn lehnt sich ein Gelehrter mit einem Buch in der Hand (Vegers *Thesaurus Brandenburgicus*? oder v. Pufendorfs *Geschichte des Großen Kurfürsten*?). Außerdem werden verschiedene Gegenstände der Kleinkunst dem Fürsten zur Beschäftigung zugetragen.

Cornelius Gurlitt²⁰⁴ erklärt die Reliefs anders. Er hält sie für Arbeiten Schlüters und nicht holländischen Ursprungs. Da Schlüter erst 1694 nach Berlin-Eöln kam, so folgert er, daß sich der Inhalt der Reliefs „zum Teil“ auf den Kurfürsten Friedrich III. bezieht. Die sechs Reliefs gehören aber unbedingt zusammen und sollten nur den Großen Kurfürsten verherrlichen. Man kann nicht glauben, daß der Kurfürst

Friedrich III., der seinen großen Vater aufs höchste verehrte, es für an gebracht hielt, in dem Maaßterfaal, der großartigsten architektonischen Leistung seines Vaters, sich, der erst kürzere Zeit regierte, neben diesem besonders hervorzuheben. Auch die Annahme Gurlitts, daß die Reliefs vielleicht zu denen gehören, die Schlüter für die hohe Attika des Zeughauses entwarf, ist nach den Maßen, die sich aus der alten Zeichnung der Zeughausfront (Bild 142) ergeben, nicht möglich. Diese Zeichnung stellt zweifellos den Entwurf Schlüters für die hohe, reliefgeschmückte Attika dar, die er nachweislich der Blondelschen Front hinzugefügt hat; de Wobt ersetzte sie später durch die niedrige Valustrade. Die kleinsten Reliefs der Schlüterschen Attika sind nach dieser Zeichnung 3,14 m lang und 1,88 m hoch, während die sechs Reliefs nur eine Länge von 2 m und eine Höhe von 1,35 m haben.

Der Umbau des Weißen Saales durch Kaiser Wilhelm II. 1892ff. verursachte, daß die Reliefs aus der Weißen Saaltreppe entfernt wurden. Sie sind aber als geschichtlich wertvolle Kunstwerke dem Schloß erhalten geblieben, da sie im Jahre 1902 bei der Veränderung des inneren Ausbaus der Marmortreppe in deren oberen Endraum als Schmuck der Wände Verwendung fanden.

Daß vorstehend die Reliefs richtig gedeutet wurden, darin kann noch folgendes bestärken. Galland²⁶⁵ veröffentlicht ein Schreiben der kurfürstlichen Kanzlei nach Amsterdam vom 5. Juni 1680, worin es heißt: „Se. Churfürstl. Durchlaucht etc. remittiren dieses an den Rast undt Geh. Cämmerner Hauptmann Sigismundt Hyderkampff Obst. befehlend, dem Bildhauer Bartholomäus Eggers zu Amsterdam wegen Verfertigung der hierauf erwähnten Marmorsteinernen Bilder diese hier in drey gedachten Terminen, als auf Jeden 866 Thlr. 16 Gr., so wie Sie specificirt an gutem Reichs- oder holländischem Gelde gegen seine Quittung auszusahlen. Vierhundert Rthlr. aber, so ihm, Eggers, auf abschlag des ersten Termins gezahlet zu decortiren, sich aber auch Vorher erkundigen, ob Eggers auch dem Contract ein genüge thut“. Der Contract mit Eggers ist bisher nicht aufgefunden. „Marmorsteinerne Bilder“ sind Reliefs, und es liegt nahe — schon der Zeit des Auftrags nach — daß diese für den Ausbau des Maaßterfaales bestellt waren und mit den sechs oben besprochenen Reliefs gleichzusetzen sind. Hiernach kann man annehmen, daß der Große Kurfürst wohl die Absicht hatte, den Saal in Marmor auszubauen, daß er aber, wie die vorhandenen Gipsreliefs und das Innere des Saales beweisen, wahrscheinlich wegen der großen Kosten, davon Abstand genommen hat und sich von dem Bildhauer Eggers nur die Gipsabgüsse der Modelle übersenden ließ. Auch ein Vergleich der Standbilder der zwölf Kurfürsten und vier Kaiser mit den Reliefs läßt Eggers als ihren Schöpfer erkennen.

Das hohe Lied, das in dem Schmuck des Maaßterfaales dem Ruhm des glorreichen Fürsten gesungen wird, ist weit wertvoller als der Panegyrikus, der in der Widmung des zweiten Teiles der „Teutschen Akademie“ 1679 an den Großen Kurfürsten mit auffallendem Überschwang von Joachim von Sandrart gerichtet wird²⁷⁴. Leider ist von der reichen architektonischen Ausgestaltung des Saales nichts weiter erhalten geblieben, als was im Bild 129 dargestellt ist.

Der Maaßterfaal verlor seine Bedeutung schon, als der Ritterfaal 1706 fertiggestellt war, und noch mehr, als er durch den Anbau Cosanders um eine Achse verkürzt und damit verstümmelt wurde. Der darnach noch vorhandene Raum des Saales ist vor kurzem zu einem Probensaal der Staatstheater umgebaut worden; die erhaltene Pilasterarchitektur (Bild 129) ist dabei für die Wandgestaltung benutzt worden.

DER ZWEIFESCHOSSIGE BOGENGANG IM SCHLOSSHOF

Dieser Bogengang im jetzigen Kleinen Schloßhof, in der Südostecke zwischen den Treppentürmen vor dem Spreesflügel und dem Schloßplatzflügel (vgl. Bild 39), ist das letzte Bauunternehmen, das der Große Kurfürst am Schloß beabsichtigte und auch auszuführen begann. Über diesen Bau erfahren wir von Veger im Thesaurus Brandenburgicus²⁶⁷ mehrere Einzelheiten. Während die beiden Kunstfreunde Doludorus und Archaeophilus sich über das kurfürstliche Schloß unterhalten, loben sie besonders den Schloßbau Joachims II., wobei

sie auch rühmend die novae additiones (die neuen Zusatzbauten) erwähnen, durch die einige der nachfolgenden Kurfürsten das Schloß erweitert und verschönert haben. Danach fährt Doludorus mit folgenden Worten fort (auf deutsch): „Groß, wie in allem, ist auch hierin der Ruhm des hochseligen Friedrich Wilhelms, wenn es erlaubt ist, ohne Verdacht der Schmeichelei die Wahrheit kundzutun! Groß ist der Ruhm Friedrichs III., unter dessen Schutz wir glücklich leben. Denn dessen Werke sind jene hohen Bogensstellungen, die sich in übereinander geordneten Reihen steinerne Bögen nach dem Fluß hin erheben. Von ihm stammen jene erhabenen Säulenreihen, die der innere Hof zeigt, so daß offensichtlich der ruhmreiche Fürst seinem Urhahnen nicht nur zu folgen, sondern auch ihm nachzueifern scheint“.

Die Worte Vegers könnten zu der Meinung führen, daß der Bau des Verbindungsganges längs der Spree wie auch der Bau des zweigeschossigen Bogenganges im Kleinen Schloßhof Werke sind, die der Kurfürst Friedrich III. vorgehabt und errichtet hat. Das wäre jedoch ein Fehlschluß, zunächst mit Sicherheit für den Bau des Verbindungsganges. Diesen hat Johann Stridbeck in seiner Ansicht des Schloßes von der Burgstraße aus bereits im Jahre 1690 gezeichnet; der Bau war also damals fertiggestellt und muß daher vor dem Tode des Großen Kurfürsten nicht nur geplant, sondern auch begonnen worden sein. Denn es ist ausgeschlossen, daß die Ausführung dieses beträchtlichen Bauwerks bei höchster Berechnung der Bauzeit von Mitte 1688 bis Mitte 1690 mit zwei dazwischenliegenden Wintern, also in knapp 1 1/2 Jahren, mit der zeitraubenden Pfahlgründung dicht am Spreeufer damals hätte geleistet werden können. Auch die Überlieferung macht das unwahrscheinlich. Nicolai behauptet zwar, freilich ohne jeden Beweis, daß die „den großen Hinterhof (= den jetzigen Eishof) umschließenden Gebäude nach der Spreeseite“, also der Erweiterungsbau der Wohnung des Kurfürsten und der Verbindungsgang, zugleich mit dem Maaßterfaal angefangen worden seien. Wenn das aber zutreffend wäre, so müßte man annehmen, daß der Große Kurfürst den Verbindungsgang bis unter Dach fertiggestellt habe und von dem Kurfürsten Friedrich III. nur der Ausbau der Galerie herrühre, es sei denn, daß der Große Kurfürst den begonnenen Bau unterbrochen und längere Zeit liegen gelassen hätte, was sehr unwirtschaftlich gewesen wäre. Schon die großen Kosten, die eine gleichzeitige Ausführung der drei Bauten oder auch schon der gleichzeitige Beginn derselben verursacht hätte, lassen Nicolais Angabe als unhaltbar erscheinen, da der Kurfürst bekanntlich in Anordnung von Bauten bei seiner steten Sparsamkeit die größte Vorsicht übte. Daß er es andererseits bei seinem immer stärker auftretenden Stillsitzen mit den von ihm geplanten Bauausführungen eilig hatte, ist verständlich, hatte er doch gewiß den lebhaften Wunsch, auch für das Schloß Weibendes zu schaffen.

Es ist erstaunlich, wie rege des Großen Kurfürsten Baulust sich seit dem Jahre 1679 betätigte und in kurzem Zeitraum eine große Reihe von Bauunternehmungen vollendete. Zuerst erweiterte er seine Wohnung, wie aus der Zeitangabe der Deckengemälde in ihr hervorgeht. Dann drängte er besonders auf den Bau des Maaßterfaales, denn seit der Umwandlung des Joachimsaals im Schloßplatzflügel zu Wohnzimmern im Jahre 1669 fehlte dem Schloß ein Fest- und Empfangssaal. Nach dessen Vollendung im Jahre 1685 baute der Kurfürst im Lustgarten das Pomeranzenhaus 1685 und die Bibliothek 1687, am Schloß den Verbindungsgang längs der Spree und schließlich den doppelten Bogengang im Schloßhof.

Der zweigeschossige Bogengang sollte den von dem Kurfürsten Joachim II. geschaffenen, vielgerühmten „hangenden Gang“ ersetzen, dessen Geländer die Brustbilder der deutschen Fürsten schmückte, und der in Höhe des zweiten Stockwerks des Spreesflügels lag; dieser war 1688 nicht mehr vorhanden, sondern bereits abgebrochen. Denn der Stadtplan von Bernhard Schultze aus dem Jahre 1688 enthält ihn nicht (vgl. Bild 29). Oben haben wir von dem zweifachen Mißgeschick gehört, das dieser Gang erfahren haben soll:

1. soll das Haupt von dem Bildnis des Kurfürsten Moritz von Sachsen 1553 „vom gang hinab in den hoff gefallen“ sein (vgl. S. 28). Da die Bildnisse Reliefs, und zwar Brustbilder, an der äußeren Seite

der Steinbrüstung des Ganges waren, so ist ausgeschlossen, daß sich nur der Kopf aus dem Relief gelöst haben und hinab in den Hof gefallen sein sollte; gewiß ist ein Teil der Brüstung mit abgestürzt.

2. ist nach Angelus' Annalen 1583 „vom Sturmwind ein Theil des steinernen Ganges auf welchem die geistlichen Kurfürsten ausgehauen gewesen umgeworfen worden“. Zwar ließ der Kurfürst Johann Georg diese Beschädigung wieder in Ordnung bringen, jedoch scheint der Zustand des Ganges nicht gut gewesen zu sein.

Durch die bauliche Vernachlässigung des Schlosses während des dreißigjährigen Krieges wurde er gewiß noch ausbesserungsbedürftiger und schließlich so baufällig, daß er abgebrochen werden mußte. Das geschah bereits schon vor dem Jahre 1650/52, denn der Stadtplan Memhardts enthält den Gang nicht mehr. Ferner heißt es in einem Schreiben des Großen Kurfürsten an Tornow aus Königsberg vom 16. August 1657²⁶⁸: „Alsbereit unfer Schloßgang vor der Ambs-Cammer dafelbst ganz schadhafft und bawfällig ist, So wollet Ihr die anstalt thun, daß solcher hinwieder erbawet und dazu die von dem Obergange erbrochenen und albe vorhandenen Steine und werckstücke gebrauchet werden mögen“. Die Amtskammer lag vermutlich im Erdgeschoß des Schloßplatzflügels und vielleicht auch in einem Teil des Spreßflügels; also da, wo später das Hofmarschallamt seine Geschäftsräume hatte. An beiden Stellen ließ bereits der Kurfürst Joachim Friedrich einen „Schloßgang“ vorbauen (vgl. S. 52). Ein Vermerk auf dem Umrissplan für die Zeit dieses Kurfürsten Bild 78 gibt die wahrscheinliche Lage der „Ambs-Cammer“ an. Der Obergang kann nur der durch Konsolen gestützte „freihangende“ Gang aus der Zeit des Kurfürsten Joachims II. sein, da sonst nirgends am Schloß ein Obergang vorhanden war, der aus Werkstücken (Sandstein) bestand.

Als Ersatz für diesen im Verkehr des Schlosses unentbehrlichen Gang plante der Große Kurfürst den Bau der zweigeschoßigen Vogenstellung, nunmehr aber so, daß für zwei Geschoße, das erste und zweite Stockwerk, ein äußerer Laufgang geschaffen wurde. Er begann ihn auch auszuführen; denn schon im Jahre 1690 konnte Johann Stridbeck das errichtete Bauwerk in einer Aquarelle (Bild 39) darstellen. Hier haben wir das einzige Bild von dem Vogenang. Die oberen Bögen, das Hauptgesims und die Brüstung des Ganges vor dem zweiten Stockwerk wurden getragen von einer Reihe mächtiger Säulen (sublimis illi Columnarum nexus), nicht von Pilastern, wie Dohme²⁶⁹ annimmt, der auch unbegreiflicherweise den Vogenbau im Schloßhof als ein Werk von Kaspar Theiß ansieht. Die Säulen waren von Oberkante Pflaster des Schloßhofes bis Oberkante Kapitell 11,40 m hoch. In diese Säulenordnung war eine zweite Vogenstellung eingesetzt, die die Brüstung des Ganges vor dem ersten Stockwerk unterstützte. Das Ganze war in Werksteinen ausgeführt; die Fußböden der Gänge wurden von Gewölben getragen, die in Mauerwerk hergestellt waren. Dieser stattliche und umfangreiche Werksteinbau war also 1690 fertig; das Gründungsmauerwerk war vorzüglich ausgeführt; es waren dazu dem Befehl des Großen Kurfürsten entsprechend „die von dem Obergange erbrochenen und albe vorhandenen Steine und werckstücke gebraucht“ worden.

Als Urheber den Kurfürsten Friedrich III. anzusehen, wie es Veger tut, ist ganz ausgeschlossen. Ebenso wie bei dem Verbindungsgang hätten auch hier (innerhalb 1688—1690) nur knapp 1 1/2 Jahre Bauzeit zur Verfügung gestanden; Entwurf, Vorarbeiten und Ausführung erforderten für die großzügige Architektur der Vogenstellungen ganz besondere Sorgfalt. Dazu kam die zeitraubende Beschaffung der großen Menge Sandsteinmaterials und seine Bearbeitung, die auf der Baustelle stattfand. Das in damaliger Zeit so schnell zu leisten, war unmöglich, besonders, wenn infolge des Regierungsantritts des Kurfürsten Friedrichs III. sich auch noch ganz von selbst Verzögerungen ergeben mußten, ehe ein solcher Neubau geplant und ausgeführt werden konnte. Denn gewiß beschäftigten den Kurfürsten in den ersten Monaten wesentlich abweichende Gedanken und Sorgen. Ein anderes war es, das von seinem Vater begonnene Werk tatkräftig fortsetzen zu lassen, wie weit es auch von dem Großen Kurfürsten gefördert sein mochte. Ferner muß man

beachten, daß der Kurfürst schon sehr früh an die Erhöhung seiner Würde durch den Königstitel dachte und schon im Jahre 1693 in einer eigenhändigen Niederschrift seinen Räten die Erreichung seiner ehrgeizigen Bestrebungen als die wichtigste und notwendigste politische Aufgabe bezeichnete. Bei dieser politischen Inanspruchnahme des Fürsten ist es unwahrscheinlich, daß er Gedanken für Planung eines so stattlichen und aufwendigen Neubaus, wie es die doppelte Vogenstellung im Schloßhof war, gehabt hätte, zumal er im Streben nach der Königskrone Baupläne vor allem in bezug auf ein prächtiges Königsschloß hegen mochte.

Der zweigeschoßige Vogenang wurde wenige Jahre nach seiner Entstehung wieder beseitigt und in anderer Form nach Schlüters Entwurf aufgerichtet. Die großen wertvollen Säulen verwandte Schlüter bei den drei Portalbauten im Schloßhof, wie später nachgewiesen werden wird. Nicolai erwähnt den Bau überhaupt nicht. Er lernte die Stridbecksche Aquarelle erst nach der letzten Ausgabe seines Werkes kennen und hätte, wie er selbst ausspricht²⁷⁰, manches in der Baugeschichte des Schlosses anders beschrieben, wenn er sie gekannt.

DIE „CAPELLE“ DER KURFÜRSTIN LUISE HENRIETTE

Zeitlich die früheste, aber weniger bedeutende Bauunternehmung des Großen Kurfürsten am Schloß ist die Erweiterung der Wohnung seiner Gemahlin Luise Henriette durch einen Raum (9 in Bild 104). Um diesen zu gewinnen, ließ der Kurfürst einen Anbau im Kapellenhof errichten, der sich zur Seite des Grünen Hutes an die Hinterfront des Hauses der Herzogin anlehnt; ganz schlicht im Äußeren und im Inneren der unteren Geschoße, nur der Raum 9 in Höhe der Wohnung der Kurfürstin erhielt eine reiche, bemerkenswerte Ausgestaltung. Freilich bekamen auch die unteren Geschoße des Hauses der Herzogin durch den Anbau eine erwünschte Erweiterung. In den alten Schloßplänen aus dem Jahre 1794 ist der Raum 9 „Capelle“ und in späterer Zeit auch „Alte Capelle“ bezeichnet. Wann dieser Anbau ausgeführt wurde, ist nicht urkundlich nachzuweisen. Aus den Formen der Ausgestaltung der „Capelle“ geht jedoch zweifellos hervor, daß sie der Zeit des Großen Kurfürsten angehört. Echt holländisch-barock, stehen sie der Außenarchitektur des Lusthauses im Lustgarten so nahe, daß dieser Bau, wie das Lusthaus, als eine Arbeit Memhardts anzusprechen ist.

Die Kurfürstin Luise Henriette, die im April 1650 aus dem Westen nach Berlin-Eöln übersiedelte, war eine sehr fromme Frau, aufrichtig ergeben dem reformierten Bekenntnis, aber auch von großer Duldsamkeit gegen die Anhänger des lutherischen Bekenntnisses. Sie war es, die den Kurfürsten stets unterstützte in seinen Bemühungen, die üblen Streitigkeiten zwischen Reformierten und Lutheranern zu beseitigen; sie war es auch, die den Kurfürsten gegen den gottbegnadeten Lieberdichter, Paul Gerhardt, seit 1657 Diaconus von St. Nikolai in Berlin, milder stimmte. Die Kurfürstin pflegte gern und fortgesetzt Gespräche mit dem Hofprediger Stosch über religiöse Fragen jeder Art zu führen. Ihr Morgens- und Abendgebet hat Kirchner²⁷¹ im Wortlaut veröffentlicht; sie ersuchte darin für sich, für ihren Gemahl und für ihre Kinder den Segen Gottes, wie Kirchner hinzufügt, „in stillem Kämmerlein“. Der Buchdrucker Runge²⁷² hat in seinem Gesangbuch, das er mit dem Musikdirektor und Kantor Crüger 1653 herausgab, vier Lieder, die ihm als Lieder der Kurfürstin Luise Henriette von dem Oberhofmeister Otto von Schwerin eingehändigt waren, aufgenommen; darunter die Lieder „Jesus, meine Zuversicht...“ und „Gott, der Reichtum deiner Güte, dem ich alles schuldig bin“. Nach der dem Buche vorgelegten „Dedication“ ist die Urheberschaft der Kurfürstin für die vier Gesangbuchlieder nicht zu bezweifeln. Bei so tiefer Frömmigkeit lag der Wunsch der Kurfürstin nach einer besonderen Bettkammer nahe. Vielleicht hat auch der Kurfürst aus eigenem Antriebe den religiösen Neigungen seiner Gemahlin zu entsprechen gesucht, indem er den Anbau an ihre Wohnung vornehmen ließ. Dieser wird zu den ersten Aufträgen gehören, die Memhardt erhielt, als er 1650 nach Berlin-Eöln kam.

Der Raum der „Capelle“ war von der Außenwelt ganz abgeschlossen. Sie hatte kein Fenster; ein Oberlicht, das ein Laternenaufbau mit seitlichen Fenstern milde einführte, erhellte sie. Mit ihrem noch heute fast

unverfälschten Ausbau (Bild 143) zog der Barockstil in das Schloß ein. Eine Pfeilerstellung oder kapitelllose Pilaster, je zwei Pfeiler in der Mitte jeder Wand, deren Vorderflächen durch je drei mit Perlenreihen eingefasste, vertiefte Felder belegt sind, und in den Ecken je zwei halbe Pfeiler, in ihrem Zusammenschluß mit einem Obstgehänge verziert, tragen das schwere Gesims, das über den Pfeilern verkröpft ist. Auf dem Gesims lagert eine mächtige Hohlkehle oder vielmehr ein Gewölbe, das einer Mulde ähnlich, sich bis zu der viereckigen Oberlichtöffnung erhebt, dort wiederum mit einem schweren Gesims abgeschlossen ist und auf hohem Fries den Aufbau der Oberlichtlaterne stützt. Auf jeder Seite ist die Hohlkehle in der Mitte, der Pfeilerstellung entsprechend, mit einer Stuckkappe versehen. Sämtliche Flächen sind mit Rankenwerk, Laub- und Obstgehängen reich geschmückt. Alles dies in derber Form und starkem Relief, daher wenig passend für die Kleinheit des Raumes, der nur 4,80 m zu 5,60 m im Geviert groß ist. Zwischen den Pfeilerpaaren auf jeder Wand sind am oberen Wandteil flache Kollwerke, reich verziert, angebracht, die in ovaler Umrahmung Bildnisse oranischer Prinzen und Prinzessinnen, Geschwister der Kurfürstin Luise Henriette, enthalten. Am unteren Wandteil befindet sich ein Gesims mit Rankenfries auf einer viereckigen gegliederten Einfassung, eine Anordnung, die dem Äußeren eines Kamins entspricht, wie sich ein solcher tatsächlich auch noch jetzt in der Rückwand des Hauses der Herzogin befindet. Von den ehemaligen vier Bildnissen sind nur noch drei der „Capelle“ verblieben; an Stelle des vierten wurde im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts ein Fenster, der Rückwand des Hauses der Herzogin gegenüber, eingefügt und die Oberlichtöffnung geschlossen, um den Raum als Schlafzimmer für fürstlichen Besuch brauchbar zu machen.

Die „Capelle“ ist in ihrem Ausbau insofern noch allgemein wertvoll für die Schloßbaugeschichte, als sich von hier aus die Entwicklung des voranschreitenden Barockstils im Schloß verfolgen läßt. Freilich ist dieser Stil lediglich an Decken noch zu erkennen, da der sonstige Ausbau der in Betracht kommenden Räume nicht mehr der alte ist. Selbstverständlich handelt es sich dabei um Decken in den alten Schloßteilen an der Spree, die der große Umbau des Königs Friedrichs I. nicht mehr erreicht hat.

1. Gehört die Decke des einfenstigen Zimmers im ersten Stockwerk, neben der Erasmuskapelle nach dem Schloßplatz zu, in der ehemaligen Wohnung Friedrichs des Großen, dem es als Schlafzimmer diente (Bild 144), zweifellos der Zeit des Großen Kurfürsten an und kann nach der Art und gemäßigten Verbtheit der Formen noch Memhardt zugeschrieben werden.

2. Stammen die bereits S. 67 besprochenen vier Decken in der Wohnung des Großen Kurfürsten im Eißhoflängel aus den Jahren 1680/82 (Bilder 108, 109, 110 und 115).

3. Sind aus der Zeit des Kurfürsten Friedrichs III. die schöne Decke in der Galerie des Verbindungsganges (Bild 119), die Decke im Wohnzimmer der Kurfürstin Sophie Charlotte im Turm über dem Chorraum der Erasmuskapelle (Bild 145) und schließlich die Decke eines anderen Zimmers in der Wohnung der Kurfürstin (Raum 11 in Bild 104), in dem späteren Thronzimmer der Königin Elisabeth Christine, Gemahlin Friedrichs des Großen, in den nach ihr so genannten Elisabethkammern (Bild 148).

Die beiden letzten Decken haben den verschlungenen Namenszug des Kurfürsten und der Kurfürstin, F. 3 und C, mit dem Kurhut darüber. Sämtliche drei Decken sind von Nering entworfen. Die Decke im „Thronzimmer“ ist den nachweislich von Nering herrührenden Decken im Mittelbau des Schlosses Charlottenburg (1695) dem Entwurf nach gleich. Es sind die Decken im Erdgeschoß und ersten Stockwerk; sie tragen den Namenszug der Kurfürstin, zwei verschlungene C mit dem Kurhut darüber. Einige dieser Charlottenburger Zimmer haben noch ihren alten Ausbau. Die Decke im „Thronzimmer“ übertrifft die im Schloß Charlottenburg an Feinheit und Schönheit bedeutend; wahrscheinlich war ihr Entwurf die letzte Arbeit, die Nering für den Ausbau des Schlosses gemacht hat. Daß alle diese Decken mehr oder weniger gut ausgefallen sind, liegt an der verschiedenen Begabung der Hilfskräfte, namentlich

der Bildhauer und Stuckateure, die Nering zur Verfügung standen. Die Decke in der Galerie des Verbindungsganges ist weitaus die schönste. Ihr erst folgt die im „Thronzimmer“. Als der hervorragendste Baumeister und Bildhauer wird Michael oder Michel Däbeler (auch Döbler und Döbel) für diese Zeit genannt.

Auf drei dieser voranschreitenden Barockdecken befinden sich Gemälde, so auf der von Memhardt herrührenden Decke im ersten Stockwerk neben der St. Erasmuskapelle. Dort ist eine mit Rosen bekränzte Flora auf Wolken dargestellt, die Blumen ausstreut und von zwei Kindern umschwebt ist (Bild 144). Ferner ist die Decke im Wohnzimmer der Kurfürstin über der St. Erasmuskapelle in der Mitte mit einem Bilde der Huldigung für Sophie Charlotte geschmückt (vgl. S. 33 und Bild 145). Im „Thronzimmer“ (Bild 148) hat in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Maler S. Peters an der Decke das Mittelbild verfertigt, eine Verherrlichung der Kunst (Musik und Poesie). Die kleinen Bildchen in der Umrahmung, grau in grau gemalt, wurden, soweit sie noch erkennbar, Ende des 19. Jahrhunderts teils wiederhergestellt, teils erneuert.

Das sind die wertvollen Reste des inneren Schloßausbaus, die uns aus der Zeit des Großen Kurfürsten und des Kurfürsten Friedrichs III. vor dem großen Umbau des Schlosses durch Schlüter bis heute erhalten sind.

DIE KÜNSTLER DES GROSSEN KURFÜRSTEN

Der Große Kurfürst hatte bei seinem vierjährigen Aufenthalt in Holland nicht nur Landwirtschaft, Schifffahrt, Handel und kriegerische Kraft des Landes bewundert, sondern vor allem seine Kunst. Die große Neigung des Kurfürsten zur Kunst wurde dadurch sehr bekräftigt, so daß er vom Beginn seiner Regierung an mit stetem Eifer bestraft war, sie in seinem verelendeten Lande heimisch zu machen. Schon der sehr reiche Schmuck von Bildwerken für den Lustgarten beweist dieses Bestreben, es zeigt sich aber auch in seiner Bautätigkeit im Schloß. Wenn auch seine Bauten im Äußeren oft sehr schlicht erscheinen, so ist doch der Ausbau durchaus künstlerisch. Der Große Kurfürst war Sammler von Kunstwerken jeder Art, und die Galerie von Gemälden im Schloß sowie die Kunkstammer hatten bald großen Ruf. Auch ließ er gern von seiner Person Bildnisse anfertigen. Unermüdet suchte er Ingenieure, Architekten, Maler, Kupferstecher, „Medailleurs“ und andere Künstler, auch Handwerker jeden Zweiges in sein Land zu ziehen. Nicolai²⁷³ gibt 131 Namen von Künstlern aller Art für die Zeit des Großen Kurfürsten an; diese Zahl läßt sich aus den Urkunden noch vergrößern. Hervorragenden Künstlern gegenüber, namentlich wenn es sich um Maler handelte, gab der Kurfürst die sonst geübte Sparsamkeit auf — er war einer der besten Haushalter unter den Hohenzollern und zahlte hohe Gehälter, um tüchtige Kräfte für seinen Dienst zu gewinnen und an seinem Hof festzuhalten. Verständlicherweise wählte er solche Männer mit Vorliebe in Holland aus. Dabei half ihm der Graf Moritz von Nassau, der „Brasilianer“ genannt (seit 1652 Reichsfürst), der dem Kurfürsten befreundet war und bald nach 1646 in brandenburgische Dienste trat. Im Jahre 1647 ernannte ihn der Kurfürst zum Statthalter der Grafschaften Cleve, Mark und Ravensberg mit dem Wohnsitz in Cleve. Diese Stadt verschönerte Moritz von Nassau außerordentlich, namentlich durch eine Parkanlage, die eine Berühmtheit wurde. Hier ersuchte der Große Kurfürst ihn um seinen Rat, besonders bei Gartenanlagen, so u. a. bei der Anlage des Lustgartens am Potsdamer Stadtschloß. 1652 wurde Moritz von Nassau Herrenmeister des Johanniter-Ordens und baute als solcher das Schloß Sonnenburg. Über ihn sagt Archivrat König²⁷⁴: „Überhaupt hat also die Mark Brandenburg, nächst dem Kurfürsten, dem erwähnten Fürsten Moritz, welches ein Herr von edlen und wohlthätigen Charakter war, der die ganze Welt verschönern haben würde, wenn es von ihm abhinge, in Absicht der Bekanntwerdung und Fortpflanzung der Litteratur, Wissenschaften und Künste, sehr viel zu verdanken; so wie besonders eine Menge trefflicher Anlagen von und durch ihn, in Berlin gemacht worden sind.“