



Geschichte des Schlosses zu Berlin

<<Der>> Text

Geyer, Albert

Berlin, 1936

Der Alabastersaal

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

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 Altangebäudes 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.

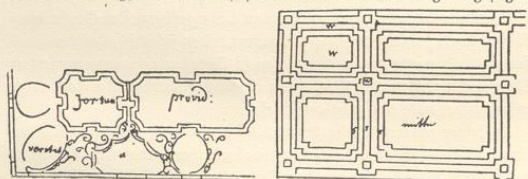
G. Galland²⁵⁸ äußert zu dem Alabasteraalbau einzelne Vermutungen, die er nicht mit Nachweisen belegt und auch nicht belegen konnte. So sagt er: „Seine Wände erhielten gleichfalls eine Bekleidung mit kostbarem weißen Steinmaterial“, wie die als Vorbild des Alabaster-saals dienenden „mit weißem Marmor 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 Türen, an seiten stehen pil. (= Pilaster) mit Nischen, in welchen die Kurfürsten von Alabaster stehen, wo man alle vier Türen 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 gelb“
 „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 Weischriften „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 halbkugelige 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 Tlhr. 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 Weiße 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 Weiße 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 Weiße 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 Weiße 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. Büsten, 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 meißelt 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 Mafafierfaal, 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 Raht 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 specifizierte 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 Kontrakt 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 Mafafierfaales 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 Mafafierfaales 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 Mafafierfaal 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 Spreeflügel 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 1½ 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 Mafafierfaal 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 Stichtleiden 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 Mafafierfaales, 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 Spreeflügels 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