

Dr. Peter Stephan

Die Fassadensysteme des sog. ‚Schlüterhofs‘ im Stadtschloss zu Berlin

Eine Online-Publikation des Kunstgeschichtlichen Institutes der Universität Freiburg, 2000

Onlinepublikationsbetreuer: Marcel Oettrich

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
2	Kurzer Abriss der Baugeschichte	3
3	Beschreibung und Analyse	5
3.1	Die seitlichen Risalite und die Rücklagen	5
3.2	Der Große Risalit	7
4	Deutung	8
4.1	Exkurs: Michelangelos Konservatorenpalast	9
4.2	Der Große Risalit	10
5	Rekonstruktion der verlorenen Tiefenräumlichkeit	16
5.1	Die Seitenrisalite	17
5.2	Der Große Risalit	22
5.2.1	Das Rampenhaus der ersten Fassung	25
5.2.2	Das Rampen- und Treppenhaus der zweiten Fassung	28
5.3	Die Tiefenräumlichkeit im Verhältnis zum Bildprogramm	30
6	Fazit	32
6.1	Die Tiefenräumlichkeit des Stadtschlusses im zeitgenössischen Kontext . . .	34
7	Ausblick	35

1 Einleitung

Bis zu seiner endgültigen Zerstörung im Jahre 1950 zählte das Berliner Stadtschloss (Abb. 1) nicht nur zu den frühesten, sondern auch zu den großartigsten Zeugnissen barocker Architektur nördlich der Alpen. Darüber hinaus bildete es innerhalb des Stadtbildes einen unverzichtbaren Bezugspunkt. Von herausragender kunstgeschichtlicher Bedeutung war vor allem der Kleine Schlosshof (Abb. 3, Abb. 7), der nach dem preußischen Hofbaumeister Andreas Schlüter auch ‚Schlüterhof‘ genannt wurde.

Seit der deutschen Wiedervereinigung wird die Rekonstruktion des Schlosses höchst kontrovers diskutiert.^[1] Vom ‚Förderverein Berliner Stadtschloss e. V.‘ wird ein Neubau favorisiert, dessen Nordfront an der Spreeseite modern gestaltet ist, während den drei übrigen Seiten die rekonstruierten historischen Fassaden vorzublenzen wären. Für die beiden Innenhöfe ist vorgesehen, dass der größere im Westen samt dem Verbindungsflügel gleichfalls neu gestaltet wird; im kleineren Hof sollen hingegen die drei barocken Fassaden des alten ‚Schlüterhofes‘ wieder erstehen (Abb. 2a, Abb. 2b). An eine Rekonstruktion der Innenräume ist nicht gedacht.

Ein solcher Vorschlag geht von der Vorstellung aus, barocke Fassadenkunst sei in erster Linie auf theatralische Fernsicht oder auf urbanistische Ensemblewirkung hin berechnet und könne es sich daher leisten, den Raumkörper, dem sie vorgeblendet ist, völlig zu ignorieren. Diese These scheint durch das Berliner Stadtschloss nachgerade bestätigt zu werden, waren dessen kunstgeschichtlich bedeutendste Fassadenteile doch geschaffen worden, um eine mittelalterliche und frühneuzeitliche Bausubstanz nachträglich zu ummanteln. Jedoch trägt ein solcher Eindruck völlig. Wie auch bei anderen Bauten dieser Zeit^[2] ist vielmehr davon auszugehen, dass die Stadtschlossfassaden mit der Innenraumgestaltung in engstem Verhältnis standen. Dies gilt vor allem für die Risalite des Schlüterhofs, die ursprünglich anders ausgesehen haben müssen als sie photographisch überliefert sind.

Trotz vereinzelter Würdigungen ist eine eingehende Beschreibung der barocken Fassaden unter Rekonstruktion ihres ursprünglichen Zustandes bisher ausgeblieben.^[3] Damit fehlen aber wesentliche Voraussetzungen, sowohl um die Architektur des Berliner Stadtschlosses überhaupt zu begreifen, als auch, um sie angemessen zu rekonstruieren. Der vorliegende Beitrag will dieses Desiderat wenigstens teilweise beheben. In einem ersten Schritt sollen die barocken Fassadenteile jener Flügel, die den Schlüterhof umschlossen, eingehend analysiert werden. Dies ist jedoch nur unter besonderer Berücksichtigung der Baugeschichte möglich, die Goerd Peschken in jüngerer Zeit grundlegend dokumentiert hat.^[4] Darauf aufbauend soll in einem zweiten Schritt untersucht werden, inwiefern die Fassaden mit der Innenarchitektur in Beziehung standen bzw. inwiefern Innen- und Außenarchitektur formal einander sogar bedingten. Am Ende der Untersuchungen soll der Nachweis erbracht werden, dass am Berliner Stadtschloss Architektur im Sinne eines vollplastischen, geradezu skulptürlichen Gebilde gestaltet war und dass jede Art von

Rekonstruktion ein solches Ideal zu respektieren hat.

2 Kurzer Abriss der Baugeschichte

Seit 1690 stand Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg mit Kaiser Leopold I. in Verhandlungen über seine Rangerhöhung zum König in Preußen. Zu diesem Anlass gedachte Friedrich, sein auf der südlichen Spreeinsel gelegenes Residenzschloß zu einer ‚Regia‘, einer königlichen Residenz umzubauen. Bis dahin bestand die Anlage aus fünf Flügeln, die zwei Höfe umschlossen und den Lustgarten gegen den östlichen Spreearm abgrenzten. (Abb. 4, Abb. 5) Die wichtigsten Teile des Schlosses gruppieren sich um den östlichen Hof. An der nordöstlichen Längsseite zur Spree hin und an der südöstliche Schmalseite der Stadtfront stand der viergeschossige Renaissancebau, den Kurfürst Joachim seit 1538 auf den Grundmauern einer spätmittelalterlichen Burganlage errichtet hatte. Jeder Flügel besaß etwa in der Mitte ein eigenes Stiegenhaus, das in den Hof hinein ragte. Das Stiegenhaus an der Spreeseite verfügte an Stelle von Stufen über Rampen, die es gestatteten, die Repräsentationsräume auch zu Pferd zu erreichen. An der gegenüber liegenden Südwestseite hatte Kurfürst Georg in den Jahren 1593-95 durch den Grafen zu Lynar einen fünfgeschossigen Saalbau, den sog. ‚Kurfürstenbau‘ aufführen lassen. Ihm fügte Johann Arnold Nering 1681-85 nach Nordwesten einen zweigeschossigen Torbau an (Abb. 4, Abb. 5).

Im festen Vertrauen auf die Gewährung seiner Rangerhöhung hatte Friedrich I. schon 1688 begonnen, dem Joachimsbau an der südöstlichen Hofecke kolossale Säulenarkaden vorzublenzen, die beide Treppenhäuser miteinander verbinden sollten (Abb. 6). Das neu gewonnene Standesbewusstsein des Bauherrn manifestierte sich nicht zuletzt in der Wahl der Vorbilder. Der nicht mit Sicherheit zu bestimmende Architekt^[5] bezog sich sowohl auf Berninis zweites Louvreprojekt als auch auf Borrominis Hof des Oratoriums von S. Filippo Neri in Rom.^[6] Diese wahrhaft imperiale Baugesinnung äußerte sich selbst in den Details. So hat Goerd Peschken darauf hingewiesen, daß die Kapitelle jenem Tempel nachgebildet waren, der bei Palladio (Buch IV, Kapitel XVIII) als Jupiter-Sator-Tempel aufgeführt ist.^[7]

Wie weit die Arkaden ausgeführt wurden, bleibt unklar. Jedenfalls wurden sie in einer zweiten Bauphase, die um 1697 anzusetzen ist, in eine verkröpfte Kolonnade mit eingestellten Segmentbogen umgewandelt (Abb. 37, Abb. 38). Des weiteren wurden die Gaupen des Joachimsbaus zu einem Halbgeshoß mit Kranzgesims ausgebaut, wobei die Traufhöhe des Lynarbaus übernommen wurde. Im Rahmen des Konzepts, den Hof zu einem einheitlichen Ensemble umzugestalten, wurde auch das Treppenhaus am Stadtflügel durch einen Neubau ersetzt. Ein Pendant desselben wurde am Gartenflügel ausgeführt. Gartenfront und Stadtfront wurden geplant und zumindest begonnen. Eine Stichfolge von Jean Baptiste Broebes^[8] (Abb. 13) hält die Pläne dieser zweiten Umbauperiode fest. Als ihren Urheber schlägt Peschken Nikodemus Tessin d. J., den Baumeister des Stockholmer

Königsschlosses, vor.^[9]

Am 2. November 1699 übernahm Andreas Schlüter die Bauleitung.^[10] Den Ausschlag für seine Berufung gab wohl das Acquisitionsmodell, das er Friedrich vorgelegt hatte (Abb. 32).^[11] Noch vor ihrer Ausführung wurden die Pläne 1703 von Paul Decker veröffentlicht (Abb. 14, Abb. 25, Abb. 29, Abb. 36). Schlüter sah eine Vierflügelanlage im Stil eines italienischen Palazzo vor. Jede Seite des Hofes sollte in der Mitte einen Risalit aufnehmen, dem an den Außenseiten (mit Ausnahme der Spreefront) ein gleich großes Pendant entsprach. Trotz dieser künstlerisch sehr eindrucksvollen Lösung war Schlüter zunächst jedoch gehalten, nach dem zweiten Plan weiterzubauen. Beim feierlichen Einzug des neu gekrönten Königs 1701 waren die Arbeiten zu einem gewissen Abschluss gebracht worden.

Die vierte Umbauphase betraf die schrittweise Umsetzung des Modells.^[12] Bereits 1700-01 erfolgte eine Umgestaltung der Stadtseite und der Tessin'schen Treppenhausrisalite an den Schmalseiten des Hofes. 1703 wurden die kolossalen Kolonnaden durch zweigeschossige Lauben und das alte Rampenhaus an der Nordost-Seite durch ein großes Rampenhaus ersetzt (Abb. 7). Bereits ein Jahr später, noch während des Rohbaus, musste die Konzeption des Treppenhauses wieder geändert werden. Der König wünschte nun zwei getrennte Läufe, von denen der eine als Treppe gebildet war. 1704 waren die Lustgartenfassade (Abb. 35) und die Nordost-Seite des Hofes schließlich vollendet. Unfertig blieben dagegen die Schmalseiten des Hofes; die Lauben südlich der Seitenrisalite wurden erst Ende des 19. Jahrhunderts ausgeführt. Auch blieben die Bauten Lynars und Nerings unangetastet.

1701 war Schlüter daran gegangen, an der nordwestlichen Ecke des Schlosskomplexes einen neuen Münzturm zu errichten. Da die Fundamente nachgaben, musste der Turm jedoch schon 1706 wieder abgetragen werden, und Schlüter wurde von der Bauleitung entbunden. Seine Nachfolge trat noch im gleichen Jahr Johann Friedrich von Eosander gen. Göthe an. Zwar entwickelte Eosander Pläne für die Vollendung des ersten Hofes, doch standen diese schon im Zeichen einer Umbauung des zweiten, des sog. Großen Hofes (Abb. 3), die 1707 in Angriff genommen wurden. Eosander verdoppelte Schlüters Stadt- und Lustgartenfassade (Abb. 33, Abb. 34). Beide Fassaden verband er zur Schlossfreiheit am westlichen Spreearm hin mit einem fünften Flügel, dessen mittlere Portaleinfahrt er als römischen Triumphbogen gestaltete. Diesem sog. Eosander-Portal setzte Friedrich August Friedrich August Stüler 1845-53 eine klassizistische Kuppel auf. Von einigen Umbauten unter Wilhelm II. abgesehen, bewahrte das Berliner Stadtschloss diese Gestalt bis zum Zweiten Weltkrieg.

3 Beschreibung und Analyse

3.1 Die seitlichen Risalite und die Rücklagen

Innerhalb des Schlüterhofes setzte der Große Risalit an der Längsseite den Hauptakzent (Abb. 7, Abb. 15). Zusammen mit den beiden Risaliten an den Schmalseiten (Abb. 8) ergab sich ein architektonisch spannungsreicher Dreiklang. Durch ihre zurückhaltendere Instrumentierung, vor allem aber durch die geringere Achsenzahl blieben die Seitenrisalite hinter dem Hauptrisalit deutlich zurück.

Es läge daher nahe, die Beschreibung mit dem Großen Risalit als dem bedeutendsten Teil des Hofes, wenn nicht des gesamten Schlosses zu beginnen. Hier konnte Schlüter seine Vorstellung von Architektur am reinsten verwirklichen. Jedoch hatte er bei der Planung des Großen Risalits auf die von Tessin errichteten Teile des Hofes, insbesondere die Risalite der Schmalseiten, Rücksicht zu nehmen. Schlüter konnte sie nur noch begrenzt umgestalten.^[13] Um so aufschlussreicher sind die Veränderungen, die er nach Übernahme der Bauleitung vornahm – hinsichtlich der Neuplanung des Hofes im Allgemeinen wie auch hinsichtlich des Großen Risalits im Besonderen. Beginnen wir daher mit den älteren Schmalseiten.

Die Seitenrisalite (Abb. 8) waren zugleich die Rückseiten des Stadtrisalits (Portal I) (Abb. 26) und des Gartenrisalits (Portal V) (Abb. 35). Sie bargen die Treppenhäuser, die zu den königlichen Appartements führten. An der Stadtseite lagen über dem Vestibül der Sternsaal und der Elisabethsaal. An der Gartenseite lag im Erdgeschoss – aus begreiflichen Gründen – der Gartensaal, den Schlüter später zu einem zweiten Vestibül umbaute.^[14] Darüber befanden sich der Gardes-du-Corps-Saal und der Rittersaal.

Die Seitenrisalite (Abb. 8) nahmen drei Achsen ein, wobei die mittlere deutlich breiter war, und sprangen zwei Achsen weit vor die Rücklagen. Ihre Gliederung bestand aus zwei korinthischen Kolossalgeschossen. Das untere umfasste Erdgeschoss und erstes Hauptgeschoss, das obere Paradesgeschoss und Mezzaningeschoss. Die Mittelachse flankierten gekuppelte Freisäulen, die von einem Pilasterpaar hinterfangen wurden. Die Risalitkante war mit einer über Eck gestellten Halbsäule^[15] besetzt. Das Gebälk kröpfte sich über den Freisäulen nach vorne und wurde über der Mittelachse unterbrochen. Zwischen den beiden Kranzgesimsen spannte sich eine Balkonplatte. Über den Freisäulen standen Figuren auf Sockeln. Das obere Kolossalgeschoss wurde ausschließlich durch kannelierte Pilaster gegliedert. Die inneren Pilasterpaare standen in Superposition über den gekuppelten Hinterlegungspilastern des Untergeschosses und wurden von einem Wandstreifen hinterfangen. Die Eckpilaster dagegen waren im Verhältnis zur Halbsäule eine halbe Schaftbreite nach innen gezogen. Da ihnen keine Wandstreifen hinterlegt waren, lagen sie auch etwas tiefer in der Fassade. Im Unterschied zu den Wandstreifen, die in beiden Geschossen ihre Breite beibehielten, waren die Pilaster des oberen Kolossalgeschosses schmaler. Die oberen Pilasterpaare deckten folglich weniger von

den Wandstreifen ab als die unteren. Ihre geringere Höhe wurde durch Postamente ausgeglichen, die in Ausmaß und Gestaltung den Figurensockeln entsprachen. Auf den oberen Pilastern lag das Hauptgebälk mit Konsolenfries, das sich um alle drei Seiten des Hofes herumzog. Über den inneren Pilastern kröpfte es sich vor, um in der Mittelachse zweimal zurückzuspringen. Analog dazu verlief die Balustrade.

Im Bereich der unteren Kolossalordnung war eine klare Stockwerksdisposition nur in der Mittelachse möglich. Dem Lauf der Treppen gehorchend, die sich hinter den Seitenachsen befanden, waren die Stockwerke an den Seiten um eine halbe Höhe versetzt. Die Mittelachse war im Erdgeschoss durch eine eingestellte dorische Säulenarchitektur ausgezeichnet. Die Säulen standen so weit wie möglich auseinander; zwischen ihnen und den Innenseiten der Wandstreifen vermittelten nur schmale Lisenen, die so dünn waren, dass sie auf den ersten Blick kaum auffielen. An den Wandstreifen liefen sich Architrav und Triglyphenfries tot, während das Kranzgesims an den Ecken leicht übergriff. Über dem dorischen Gebälk stand ein Fenster, das nach oben gegen den Balkon stieß.

In den Seitenachsen standen über blinden Türen auf Paneelen hochrechteckige Fenster. Die Wandflächen darüber waren mit Rahmen besetzt, die ursprünglich Reliefs aufnehmen sollten (Abb. 14).

Die Mitte des oberen Kolossalgeschosses war durch das Motiv der Serliana^[16] ausgezeichnet. Den Säulen der Einfahrt entsprachen korinthische Säulen, die im Verhältnis zu ihren dorischen Pendants im Erdgeschoss jedoch etwas zurückgesetzt waren. Sie trugen einen Faszienarchitrav, der sich zu einer Archivolte krümmte. Darüber spannte sich ein Überfangbogen mit karniesartigem Profil. In die darüber verbleibende Wandfläche waren seichte Spiegel eingelassen, in deren Zwickel Lorbeerschnüre hingen. Diese liefen in einer Wappenkartusche zusammen, die vor den Konsolenfries gehängt war und bis an die Deckplatte des Kranzgesimses reichte.

In den Seitenachsen gaben sich die Fenster beider Geschosse als bloße Wandöffnungen, die bis zum Sockelband herabgeschnitten waren. Lediglich ein dünner Viertelstab zwischen zwei Plättchen deutete eine Fassung an. Zwischen den Fenstern waren Cäsarenreliefs in die Wand eingesetzt. Optisch wurden sie durch Bandgesimse mit den Wandrücklagen und den Eckpilastern verspannt. Über den Mezzaninfenstern befanden sich abermals Wandspiegel. Sie waren jedoch so schmal, dass sie in Entsprechung zur Mittelachse nur Lorbeerschnüre aufnehmen konnten.

Die Flanken verhielten sich im oberen Kolossalgeschoss zu den Seitenachsen der Schauseite fast analog. Allerdings sprang die hintere Achse leicht nach vorn, was sich in der Verkröpfung des Gebälks deutlich niederschlug.^[17] Auch waren die Spiegel zwischen den Fenstern des Paradesgeschosses und des Mezzanins nicht mit Reliefs gefüllt.

Unterhalb des zweiten Flankenpilasters stießen die umlaufenden Lauben beidseitig auf den Treppenhauskasten. Deren Erdgeschoss wiederholte die dorische Kolonnade der Einfahrt mit dem Unterschied, dass die Säulen gekuppelt und die Interkolumnien größer waren. Über den Säulen standen lisenenartige Gebilde. Ihr Fuß war eingerollt,

ihr oberes Ende nach vorne umgeschlagen. Keller spricht von „Volutenlisenen des ionischen Geschosses“.^[18] Peschken beschreibt sie noch treffender als „Quasipilaster“, die aus der Unterseite einer Schneckenkonsole gewonnen wurden.^[19] Diese Quasipilaster waren einer profillosen Korbbogenarkade vorgeblendet. Das Gebälk war auf das Kranzgesims reduziert, das von den Risaliten auf gleicher Höhe einfach übernommen wurde. Die unteren Teile des Kranzgesimses, also Plättchen, Stab und Kragsteinleiste, kröpften sich über den Quasipilastern leicht nach vorne, Traufleiste und Karniesplatte liefen gerade durch. Die kapitellähnliche Verstärkung der oberen Pilasterenden sowie die Verkröpfung des Kranzgesimses gaben eine tragende Funktion vor. Eine schmale Schlusssteinkonsole, die wie die Rahmenkonsolen des Mittelfensters über der Risaliteinfahrt gebildet war, griff in das Kranzgesims über und lief in einem der Kragsteine aus. Über der Corona verlief eine Gitterbrüstung. Die eingeschossigen Aufbauten über den inneren Achsen der Lauben waren neobarocke Zutaten, die die Gesamtkonzeption empfindlich störten.

Hinter den Lauben, also im Bereich des kolossalen Obergeschosses, wurden die Wände der Rücklagen sichtbar. Peschken definiert sie als „Umfassungswände des Hofes“.^[20] Die Disposition der Fenster stimmte mit dem Achsensystem der Lauben überein. An den Hofecken knickten die Lauben im rechten Winkel um und liefen von beiden Seiten gegen den Großen Risalit, hinter dem das Rampen- und Treppenhaus und der Schweizersaal untergebracht waren. Da sich Schlüter älteren Raumdispositionen anpassen musste, stand der Große Risalit völlig assymetrisch. Links lagen dreieinhalb, rechts sechs Laubenachsen. Um die letzte halbe Achse links auszufüllen, hatte Schlüter im Erdgeschoss vier dorische Säulen aneinandergesetzt. Die oberen Fenster der Rücklagen standen so nahe an den Risalitflanken, dass man sie – je nach Standpunkt – schon fast nicht mehr wahrnahm (Abb. 16, Abb. 17). (Diese Unregelmäßigkeit wird in Deckers Stichfolge von 1703 korrigiert (Abb. 24).)

3.2 Der Große Risalit

Der Große Risalit (Abb. 15) war mit fünf Achsen deutlich breiter als die Seitenrisalite. Von den Rücklagen setzte er sich allerdings um nur eine Achse ab. Die Gliederung in zwei Kolossalgeschosse entsprach dem Schema der Schmalseiten. Neu war jedoch, dass in beiden Geschossen zwischen jeder Achse jeweils *ein* Pilaster stand, dass *jeder* dieser Pilaster einen Wandstreifen hatte und dass die Pilaster beider Geschosse exakt *übereinander* standen. Auch lagen Pilaster und Wandstreifen alle in derselben Flucht. Die Wandstreifen setzten sich also über beide Geschosse kontinuierlich fort. Den unteren Pilastern waren durchgehend freistehende Rundsäulen vorgesetzt, die ein von unten aufgebrochenes Gebälk trugen. Das Kranzgesims trat über den seitlichen Interkolumnien an die Wand zurück und wurde auch hier in der Mittelachse von einer Balkonplatte abgelöst. Zwar schien sich das Kranzgesims in der Balkonplatte fortzusetzen, doch zeigen die unterschiedlichen Profile, dass der Balkon als ein eigenes, gewissermaßen nachträglich

eingesetztes Werkstück aufgefasst werden sollte. Dieser scheinbar geringe Unterschied wird noch von Bedeutung sein. Über jeder Säule standen auf Postamenten vollplastische Figuren, hinter denen wieder die kannelierten Pilaster der oberen Ordnung sichtbar wurden. Wegen der einheitlichen Hinterlegung mit Wandstreifen war das Gebälk in den Seitenachsen über jedem Pilaster verkröpft, mit Ausnahme des Kranzgesimses. In der Mittelachse fluchtete der Wandspiegel wie an den Seitenrisaliten zurück. Entsprechend kröpfte sich auch das Gebälk stärker zurück, allerdings nur einfach. Auch die Balustrade war über der Mittelachse leicht zurückgenommen.

Noch konsequenter als an den Seitenrisaliten waren zwischen die Wandstreifen die Architekturen der einzelnen Stockwerke eingestellt. Die Mittelachse war über alle Geschosse hinweg analog zu den Seitenrisaliten gebildet. Lediglich die Serliana war aufgrund der größeren Achsenbreite leicht gedehnt, so dass die Archivolte unmerklich die Form eines Korbbogens annahm. In den darüber eingelassenen Spiegeln hingen wie an den Seitenrisaliten Lorbeerschnüre. Das Wappenarrangement war jedoch nicht mehr zur Ausführung gekommen. In den Seitenachsen des Erdgeschosses wiederholte Schlüter die dorische Säulenstellung. Hinter den äußersten Säulenstellungen waren Wände mit Türen aufgemauert. Die mittlere Säulenstellung wurde von einem eisernen Türhäuschen geschlossen, einer weiteren Zutat aus der Kaiserzeit.

Das erste Hauptgeschoss des Mittelrisalits war den Lauben nachgebildet: einzelne Quasipilaster waren schmalere Korbarkaden vorgeblendet. Im Paradesgeschoss hatte Schlüter wie im Erdgeschoss das Motiv der eingestellten Säulen auf die übrigen Achsen übertragen. Im Unterschied zur Mittelachse trugen die korinthischen Säulen jedoch keine regulären Faszienarchitrave, sondern glatte und auffallend schmale Balken. Auf diesen saßen die Mezzaninfenster. Ihre architravierten Rahmen hatten wie die Mezzaninfenster der Rücklagen an den oberen Ecken Ohren. Jedoch waren sie deutlich größer. Nach oben stießen sie gegen das Hauptgebälk, an den Seiten ließen sie nur schmale Wandflächen frei. Die Kolossalordnung der Schauseite hatte Schlüter um die Ecken herumgezogen. Dabei ersparten ihm die Wandstreifen den Einsatz schwerfälliger Eckpilaster. Auch verdeckte die linke Freisäule zwei der vier dorischen Säulen, mit denen das untere Laubengeschoss Anschluss an den Großen Risalit gefunden hatte. Im oberen Kolossalgeschoss der Flanken sprang der Wandspiegel neben dem Pilaster deutlich zurück. Die Fenster der oberen Geschosse orientieren sich weitgehend an den Rücklagen. Allerdings waren die Verdachungen fortgelassen.

4 Deutung

Von den Seitenrisaliten unterscheidet sich der Hauptrisalit durch mehr Transparenz, Eleganz und vor allem tektonische Logik (Abb. 7). Das architektonische Gliederungssystem erscheint nicht mehr als Applikation, sondern als ein konstituierendes Element des gesamten Aufbaus. Dies betrifft sowohl die Gestaltung der Schauseite in

sich als auch ihr Verhältnis zu den Lauben. Obwohl die dorische Stockwerksarchitektur eigentlich der Toreinfahrt der Seitenrisalite entnommen wurde, erinnert sie auch an das untere Laubengeschoss. Die Seitenachsen des Hauptgeschosses sind den oberen Lauben sogar ausschließlich verpflichtet. Während die Seitenrisalite mit den Lauben nur sehr bedingt korrespondieren, gewinnt man am Großen Risalit den Eindruck, die Lauben würden sich im unteren Kolossalgeschoss fortsetzen, gewissermaßen hinter den Wandstreifen durchlaufen. Bei der Suche nach Vorbildern drängt sich auf den ersten Blick Michelangelos Konservatorenpalast (Abb. 82) auf, dem ein kurzer Exkurs gewidmet sei.^[21]

4.1 Exkurs: Michelangelos Konservatorenpalast

Den acht Pilastern einer korinthischen Kolossalordnung hat Michelangelo Wandstreifen hinterlegt, die unter dem Hauptgebälk umknicken und zusammenlaufen. Thies prägte hierfür den Begriff „Schottenpfeiler“.^[22] Nach Martin Raspe werden diese Schottenpfeiler durch scheinrechte Bögen miteinander verbunden.^[23] Derartige balkenhafte, völlig gliederungslose Gerüste finden sich auch im Hochbarock, etwa an den Fassaden, die Mattia de' Rossi für die Kirche in Casale die Monterano und für die Kapelle der Villa Rospigliosi in Lamporecchio – letztere entstand vielleicht unter Mitwirkung Berninis^[24] – entwarf. In allen drei Fällen hat man sich das Balkengerüst dreidimensional zu denken. Im Erdgeschoss des Konservatorenpalastes sind an die Innenseiten dieser Schottenpfeiler jonische Säulen gestellt. Die eigentliche Wand des Gebäudes ist weit zurückgesetzt, so dass sich ein breiter überdachter Laubengang ergibt. Das Zwischengebälk der jonischen Ordnung verkröpft sich über den Wandstreifen und scheint hinter den Kolossalpilastern weiterzulaufen. Auf dem Zwischengebälk, und damit schon im Bereich des piano nobile, stehen Ädikulen mit Segmentbogen- oder Dreiecksgiebeln. Ihre Postamente werden nach innen als Balusterreihe, nach außen als Sockelband fortgeführt, das sich analog zum Zwischengebälk über den Wandstreifen verkröpft. Mit Ausnahme der Mittelachse sind in diese Ädikulen hochrechteckige Fenster eingesetzt. In die verbleibende Fläche ist die Wand wie eine Membran gespannt.

Michelangelos Palast beeindruckt nicht nur durch seine klare, eindringliche Formensprache, sondern auch durch seine Logik. Die jonische Säulenkolonnade wiederholt die kolossale Pilasterkolonnade im Kleinen, wird durch diese jedoch unterbrochen, gewissermaßen in Einzelteile zerlegt. Diese Fragmentierung steigert Michelangelo in den Ädikulen: Die korinthischen Säulen werden nicht mehr als Teile einer Kolonnade aufgefasst, sie sind vielmehr paarweise ganz auf sich bezogen. Von Ordnung zu Ordnung löst sich das architektonische Gefüge schrittweise auf. Zugleich spielt Michelangelo das Verhältnis von Vollsäule, Halbäule und Pilaster durch. Nimmt man die Eckpilaster an den Gebäudekanten als das, was sie zu sein vorgeben, nämlich als verbaute Pfeiler, so könnte man diesen vierten Stützentyp sogar noch hinzufügen. Ein weiteres Prinzip ist

die Wiederholung oder zumindest die Paraphrasierung von Makrostrukturen im Kleinen. So lässt sich die Sockelbrüstung des Piano nobile mit Postamenten und Balustern auch als Balustrade der Erdgeschosskolonnade lesen. Die verkröpften Teile der Wandstreifen wären dann wie die Postamente unter den Ädikulasäulen als Balustradenpfeiler zu interpretieren, während die Wandstreifen unter ihnen zu halben Pfeilern würden. Auch säßen sie wie die Balustradenpfeiler des Hauptgebälks über den sie tragenden Stützen. Und wie die großen Balusterpfeiler Skulpturen tragen, so tragen diese anderen kleinen Balusterpfeiler die Ädikulasäulen als *homines bene figurati*.

Ein drittes Charakteristikum sehe ich in der Hierarchisierung der Architekturteile in Hinblick auf ihre tektonische Relevanz. Beim Verhältnis von Kolossalordnung und Schottenpfeilern sind zwei Lesarten denkbar. Bei der großen Ordnung handelt es sich entweder um eine klassische Pfeilerkolonnade, in die einzelne Abschnitte einer ‚Schottenpfeilerkolonnade‘ eingesetzt sind, oder um eine Pilasterreihe, die einer ‚Schottenpfeilerkolonnade‘ vorgeblendet ist. Im ersten Fall ist die kolossale Ordnung das primäre und die ‚Schottenpfeilerkolonnade‘ das sekundäre Element. Im zweiten Fall ist es genau umgekehrt. Des weiteren wären die jonischen Kolonnadenfragmente das tertiäre, die Fensterädikulen das quartäre, die Fensterrahmen die quintäre und die verbleibenden Wandflächen das sextäre Element. So lässt sich – rein gedanklich natürlich – die Wand entfernen, ohne dass das Gebäude zusammenfiel. Danach ließen sich die Fensterrahmen herausnehmen, sodann die Ädikulen und die jonischen Kolonnaden. Schließlich ließen sich die einzelnen Teile der ‚Schottenpfeilerarkade‘ von der Pfeilerkolonnade trennen (erste Lesart) oder aber die Pilaster von der ‚Schottenpfeilerkolonnade‘ ablösen (zweite Lesart). In jedem Fall bliebe am Schluss noch ein architektonisches Grundgerüst stehen, das das gesamte Bauvolumen definieren würde. Fragt man nach einem solchen Grundgerüst, so dürfte eine kolossale Pfeilerkolonnade, die durch Fragmente einer ‚Schottenpfeilerkolonnade‘ ‚versteift‘ wird, einer ‚Schottenpfeilerkolonnade‘ letztlich vorzuziehen sein. Diese Lesart hätte außerdem den Vorteil, dass die Fragmentierung der ‚Schottenpfeilerkolonnade‘ innerhalb der Kolossalordnung der Fragmentierung der jonischen Laubenkolonnade innerhalb der Stockwerksarchitektur entspräche.

4.2 Der Große Risalit

Dass Schlüter sich mit der Architektursprache Michelangelos auseinandersetzte, ist offensichtlich. Deutlich nehmen seine jonischen Treppenhauskapitelle (Abb. 69) mit den glockenähnlichen Voluten und den Abakusmasken auf die Kapitelle des Konservatorenpalastes Bezug.^[25]

Wie die durchgehenden Wandstreifen zeigen, ging auch Schlüter bei der Fassadengestaltung des Großen Risalits nicht von den Kolossalsäulen aus, wie noch R. Borrmann annahm,^[26] sondern von der Wand.^[27] Im Unterschied zu Michelangelo sind die Streifen jedoch nicht mit schiefechten Stürzen verbunden, zumindest nicht

im sichtbaren Bereich. Es ist durchaus legitim, sich den Sturz hinter dem Hauptgebälk zu denken. Pilasterkolonnade und Schottenpfeilerkolonnade würden dann nach unten bündig abschließen. Unabhängig davon sind die großen Ordnungen dieser Wand nur vorgeblendet. Dies zeigt sich besonders im Obergeschoss sowie an den Ecken, wo die Pilaster von Schauseite und Flanken auseinander stehen. Dass sich gerade in diesen Punkten Schlüters Art manifestiert, von der „Wandebene als Grundebene“ zu denken, hat schon Peschken gesehen.^[28] Ja, man kann sogar noch weiter gehen und in den Wandstreifen im Sinne von Pfeilern dreidimensionale Gebilde erkennen. Dass die Wandstreifen in der Tat eine plastische Tiefe besitzen, zeigt sich nicht nur an den Ecken, sondern auch im Erdgeschoss und im Paradesgeschoss. Dort setzen die Pfeiler sich an den seitlichen Säulentrümmern vorbei in die Fassadenwand hinein fort, um an der Innenseite des Rampen- und Treppenhauses wieder in Erscheinung zu treten (Abb. 59, Abb. 69, Abb. 70, Abb. 71). Auch hinter den Korbarkaden des Hauptgeschosses werden die Pfeiler wieder sichtbar (Abb. 22).

Auch in anderer Hinsicht ging Schlüter konsequenter vor als Michelangelo. Zwar kann man auch in Berlin die Stockwerksarchitekturen als mikrostrukturelle Entsprechungen der Kolossalordnungen verstehen, doch verzichtet Schlüter auf gewisse Feinheiten wie die Verkröpfung der Wandstreifen. Vielmehr werden die dorische und die korinthische Kolonnade von den Pfeilern regelrecht durchtrennt, so dass sie noch mehr als eingestellte Versatzstücke in Erscheinung treten.

Letztlich konstituierte sich die Schauseite des Großen Risalits also durch eine ‚Kolonnade‘ oder durch eine Pfeilerreihe, der eine zweigeschossige Kolossalordnung vorgeblendet war und die durch die Gebälke in sich verspannt war. In die lichten Weiten waren Säulenarchitekturen eingestellt, die ihrerseits gerahmte Fenster trugen (Abb. 19). Hier wird dieselbe tektonische Logik fassbar, die auch den Konservatorenpalast durchwaltet. In den oberen Geschossen lassen sich gedanklich die Wandflächen um die Mezzaninfenster, die Mezzaninfenster selbst und schließlich die korinthischen Säulen samt Serliana schrittweise entfernen. Parallel dazu könnte man in den unteren Geschossen erst die Arkadenbögen, dann die Quasipilaster und schließlich die dorischen Ordnungen herausnehmen. Mit der Kolossalarchitektur stünde immer noch ein Gerüst vertikaler und horizontaler Streben. Selbst wenn man sich die großen Ordnungen hinwegdächte, blieben immer noch die riesigen ‚Schottenpfeilerkolonnade‘.

Anders als in Rom ist das letzte nachgeordnete Element, also die Wandfläche, auf ein Minimum reduziert. Einzig über der Serliana und über den Türen des Erdgeschosses sind Wandzwickel übrig geblieben, und selbst diese hätten durch das figürliche Arrangement verdeckt werden sollen (Abb. 24, Abb. 25). Es scheint sogar, als habe Schlüter den Wandcharakter auch dadurch zu verringern versucht, dass er – vom ersten Obergeschoss abgesehen – ganz auf Rahmen im herkömmlichen Sinne verzichtete. Zumindest lässt sich erwägen, ob die Mezzaninfenster nicht aus dem Architrav entweder des Hauptgebälks oder des Zwischengebälks gebildet sind und somit keine Wandöffnung sondern lediglich

ein Vakuum innerhalb des Gliederungssystems darstellen (Abb. 19).

Noch Hubala deutete die Serliana des Paradeschosses so, als habe sich der über den korinthischen Stockwerkssäulen durchlaufende Architrav in der Mittelachse zu einer Archivolte gekrümmt.^[29] Dagegen fiel schon Peschken auf, dass der Balken über den Säulen der Seitenachsen ein ganz anderes Profil besaß als der Bogen der Serliana. Ja, man muss sich fragen, ob die Säulen der Seitenachsen überhaupt einen Architrav im eigentlichen Sinne trugen. Peschken geht davon aus, dass Schlüter „den Säulen einen selbsterfundene korinthischen Architrav“ auferlegt habe, der aus dem dorischen entwickelt worden sei. Mit den als reiche Blütenknospen gebildeten Guttæ (Abb. 20) sollte sich der Architrav indessen als korinthisch ausweisen.^[30] Wieso aber sollte Schlüter den kanonischen Faszienarchitrav, der das Mittelfenster „in so perfekter Eleganz umlief“ (Peschken), nicht an den Seiten weiterführen, zumal die Analogie zur dorischen Ordnung des Erdgeschosses dies nahe legte? Und kann man bei dem Balken in den Seitenachsen wirklich von einem Architrav sprechen? Darüber hinaus scheint auch das Hauptgebälk – im Gegensatz zu Peschkens Analyse – keinen Architrav zu besitzen, zumindest keinen vollständigen (Abb. 19). Zwar lässt sich die schmale Leiste mit den Guttæ unter den Konsolen als Taenia deuten, doch fehlen die Faszien. Wie ein kolossaler Faszienarchitrav auszusehen hat, verdeutlicht das untere Kolossalgebälk. In den Rahmen der Mezzaninfenster ist ein Architrav indessen durchaus vorhanden. Schon an der Stadtfront, die Schlüter drei Jahre zuvor vollendet hatte, waren die Rahmen der Mezzaninfenster aus dem Architrav des Hauptgebälks gewonnen. Ein kurzer Exkurs soll dies verdeutlichen.

Exkurs: Inwiefern behandelt Schlüter die Rahmen der Mezzaninfenster als Architrave?

Das Gebälk, das auf den vier Kolossalsäulen des Stadtrisalits lastete, war klar in Architrav, Konsolenfries und Corona geschieden (Abb. 26). Darüber stand die Balustrade. Über den Rücklagen setzten sich jedoch nur Corona und Balustrade fort. Diese zunächst befremdlich wirkende Reduzierung erklärt sich aus dem Kontext der übrigen Fassade (Abb. 27a). Die Mezzaninfenster hingen in einem durchlaufenden Faszienband, dessen eine Hälfte um den unteren Teil der Fenster gewickelt war, während die andere Hälfte sich über den Fensterstürzen einrollte, um einen Lorbeerfeston und eine gerade Verdachung aufzunehmen. Zwischen den Fenstern verbreiterte sich das Faszienband über einem Wandspiegel. Darüber saß ein Adler. Peschken deutet die Spiegel zusammen mit den Postamenten, auf denen sie standen, so, als schlossen sie sich über die Geschosse hinweg „optisch zur Figur eingetiefter Pilaster zusammen (...). Die Lücke zwischen den Postamenten der Erdgeschossfenster erschien wie die Basis und Plinthe, die Architravverkröpfung im Hauptgesims und der Adler darauf wie ein Kapitell dieses zu assoziierenden Pilasters. Entsprechend hat Schlüter die Adler vergolden lassen wie die Kapitelle der Portalsäulen.“ Außerdem seien die Wandspiegel wohl wie die Schäfte der Säulen grau gefasst gewesen. Dieses Prinzip der „negativen Pilaster“ habe Schlüter dann nach 1704 an der Lustgartenfront (Abb. 35) perfektioniert: „Und in der Lustgartenfassade ließ er ein Band über der Postamentbekrönung des Erdgeschosses weg,

das die Assoziation einer Pilasterbasis noch störte. Inzwischen war ihm diese Pilaster-Assoziation wohl erst ganz bewusst geworden. Denn Portal V war in der Stockwerksteilung und perspektivisch auf den Scheinpilaster glänzend abgestimmt, Portal I noch nicht.“ Diese Fassadengraphische Funktion der Scheinpilaster habe Decker (Abb. 36), so Peschken weiter, durch seine Schattierung dann noch genüsslich ausgespielt.^[31] Zweifellos hatte Schlüter einen solchen Eindruck beabsichtigt. Dennoch widersprach seine Anordnung der Gliederungselemente der tektonischen Logik, da die negative Ordnung der Rücklagen höher war als die reguläre des Risalits. Wie noch zu zeigen sein wird, hat Schlüter eine solche Konstellation an den Hofrisaliten tunlichst vermieden.

Als Alternative zu dieser Deutung kann man das Faszienband, das die Mezzaninfenster der Rücklagen an der Stadtfront umläuft (Abb. 27a), aber auch als einen Architrav lesen, wie der Autor selbst einräumt.^[32] Schon Alberti beschreibt die Verwendung des Architravs als Fensterrahmen,^[33] und noch im 18. Jahrhundert haben Baumeister wie Balthasar Neumann diese Idee aufgegriffen.^[34] Deutet man das Faszienband als Architrav, so gehörten die Adler der *Frieszone* an.^[35] Zusammen mit dem Architrav vervollständigte dieser Adlerfries also das Hauptgebälk. Unmittelbar über den Mezzaninfenstern ist dieses Gebälk von unten her gewissermaßen aufgebrochen. Der Architrav schiebt sich an dieser Stelle in die Frieszone hinauf. Dennoch ist der Fries über den Fenstern nicht vollständig unterbrochen. In den Festons findet er gewissermaßen eine Fortsetzung – über den Architrav hinweg! Gemäß dieser Lesart sind die Wandspiegel der Seitenteile nicht mehr negative Pilaster, sondern nur noch eingetiefte – und dazu verkürzte – Lisenen. Dass solche Negativlisenen durchaus kleiner sein können als die Kolossalordnung, die sie komplementieren, belegt Fischer von Erlachs Palais Trautson in Wien (Abb. 87). Schlüssig ist diese Deutung jedoch nur, wenn Architrav und Fries der Rücklagen an das Gebälk des Risalits Anschluss finden. Beim Fries ist dies offenkundig. Was den Architrav betrifft, so ist unklar, ob man das Band, das sich zwischen den beiden unteren Faszien und der Konsolenreihe befand, als einen zweiten Architrav oder als einen zweiten Fries zu deuten hat. Peschken selbst war sich längere Zeit unschlüssig,^[36] entschied sich dann aber für einen verdoppelten Fries.^[37] Fasst man das Band jedoch als einen zweiten Architrav auf, so schließt sich dieser obere Architrav mittig an den Architrav der Rücklagen an. Auf Deckers Stich wird dies nicht so deutlich, doch schafft das genaue Aufmaß von Erich Schonert aus dem Jahre 1929 in diesem Punkt Klarheit (Abb. 27).

Die eigenwillige Verwendung des Architravs als Rahmen der Mezzaninfenster an der Stadtfront legt die Vermutung nahe, dass auch die Mezzaninfenster des Großen Hofrisalits von einem Architrav eingefasst wurden, zumal – wie schon gesagt – weder das Hauptgebälk noch die Abschlüsse der Stockwerkskolonnaden einen richtigen Architrav aufzuweisen hatten.

Anders als an der Stadt- und der Lustgartenfront wurde der Architrav des Großen Hofrisalits (Abb. 19) jedoch nicht aufgespalten und um Ober- und Unterkante des Fensters gelegt. Vielmehr schien ihn Schlüter vom Konsolenfries, an dem er durch

den muschelförmigen Schlussstein geheftet war, bis zu den Säulen herabgezogen zu haben. Durch die Guttae wurde er am Sturz wie an einer zweiten Taenia fixiert. Dabei übernahmen die Guttae (Abb. 20) jene Funktion, die ihnen einst tatsächlich zukam: als bronzene Stifte sollten sie die einzelnen Teile des Gebälks zusammenhalten.^[38] Dass diese Architrav-Fenster Ohren hatten, entsprach übrigens auch den Angaben Albertis.^[39] Die Mezzaninöffnungen waren also nichts weiter als Vakuen innerhalb der Architravzone. Mit dieser Lesart gewinnt die kolossale Ordnung wieder das richtige Verhältnis zum Hauptgesims. Auch erhält die Stockwerksordnung jetzt einen richtigen Abschluss. Dies impliziert freilich, dass das Hauptgebälk über den Interkolumnien tiefer reichte als über den Pilastern. Solch ein ‚herabhängendes Gebälk‘ war höchst unkonventionell, geradezu paradox. Üblich war allenfalls das Gegenteil: Das Gebälk wurde über den Interkolumnien reduziert bzw. nach oben geschoben, wie Schlüter es an der unteren Kolossalordnung selbst demonstriert (Abb. 15). Dass Schlüter indes keine Bedenken trug, Pilaster bis an das Kranzgesims zu schieben, zeigt der Gartenrisalit (Abb. 35). Dessen Pilaster erinnern – wie die Serliana – an den Großen Hofrisalit. (Im übrigen finden wir hier auch das große Wappen, das im Hof fehlt!) Dass es sich bei den Untergliedern des Traufgesimses, also dem Zahnschnitt und den Profileisten darüber und darunter, nicht um den Architrav handelte, wie Peschken meint,^[40] ergibt sich daraus, dass diese Elemente eindeutig dem Kranzgesims angehören und als solche auch in der Corona der Rücklagen erscheinen. Anders als an der Stadtseite finden Adlerfries und Faszienarchitrav der Rücklagen im Risalit jedoch keine Fortsetzung. Das Gebälk hing hier also in der Tat um Fries und Architrav herab. Übertragen wir diese Lesart auf den Großen Hofrisalit, so kontrastiert Schlüter auf höchst geistvolle Art zwei entgegengesetzte Möglichkeiten, das klassische Gebälk zu verfremden: er schob es über den Interkolumnien entweder nach oben (bzw. fragmentierte es), wie an der Gartenfront, oder er zog es, wie am Großen Hofrisalit, nach unten herab.

Die Reduzierung der Architektur auf Pfeiler, Pilaster, Säulen, Gebälke und Rahmen rechtfertigt es, insbesondere von der Schauseite des Großen Risalit als einer Gliederbauweise zu sprechen. Diese *Gliederbauweise* war ursprünglich sogar noch ausgeprägter. Ein Stich von Decker (Abb. 14) gibt Schlüters eigentlichen Plan wieder. Bemerkenswert ist, dass es an den Öffnungen noch keinerlei Sockelbrüstungen gibt. Diese wurden im Erdgeschoss erst 1704 eingefügt, als Friedrich I. den Verlauf der Rampen ändern ließ (s.u.). Niemals ausgeführt wurde hingegen die Balkonplatte, die bei Decker über die gesamte Fassadenbreite hinweg auf dem Kranzgesims liegt. Stattdessen ließ Schlüter das Kranzgesims in den Seitenachsen bis an die Wand zurückfluchten. In der Mittelachse senkte er die Balkonplatte – unter erheblicher Reduzierung ihrer Dicke – auf die Höhe der Hängeplatte der Corona herab (Abb. 19). Dadurch entfiel der Segmentbogen des darunter liegenden Fensters, der das Kranzgesims überragt hätte. Zusammen mit dem Verzicht auf die Sockelbrüstungen bewirkten all diese Maßnahmen ein Maximum an Transparenz. Decker (Abb. 14) steigert den Charakter der Gliederarchitektur, indem er die Lisenen, die

am ausgeführten Bau als seitliche Rücklagen der Stockwerkssäulen an den Innenseiten der Pfeiler standen, ganz fortlässt, sei es, weil er sie übersah, sei es, weil Schlüter sie zunächst gar nicht vorgesehen hatte. Jedenfalls stehen die Säulen jetzt noch freier in den Zwischenräumen. Des Weiteren hat Decker die Rahmen der Mezzaninfenster schmaler gestaltet, ebenso den Balken über den korinthischen Säulen. Fast könnte man meinen, die Mezzaninfenster lägen unmittelbar auf den Kapitellen. Beides erhöht die Transparenz.

Die Gliederbauweise des Großen Risalits wäre noch mehr zur Geltung gekommen, hätte Schlüter im ersten Hauptgeschoss anstelle der Korbarkaden (Abb. 21) gleichfalls Kolonnaden verwendet und so alle drei Ordnungen übereinander gestellt, wie er es zuvor schon am Stadtrisalit getan hatte und wie er es später am Gartenrisalit wiederholen sollte. Zu Recht weist Peschken darauf hin, dass die Kapitelle der jonischen Stockwerksarchitektur über denen der unteren Kolossalordnung gestanden hätten und dies die „perspektivische Schichtung der Fassadenkomposition“ zerstört hätte.^[41] (Eben dieser Grundsatz spricht auch gegen „Negativpilaster“ an der Stadtseite, die die Kolossalsäulen des Risalits überragt hätten.) Außerdem hätte es gleich zweimal gegen das Decorum verstoßen, wenn mit der jonischen Stockwerksarchitektur eine kleinere und geringere Ordnung gegenüber den korinthischen Kolossalsäulen als der größeren und ausgezeichneteren Ordnung buchstäblich „höher gestellt“ gewesen wäre.

Darüber hinaus kann Schlüter die Arkaden aber auch noch aus einem anderen Grund in Kauf genommen haben: um nämlich seinen Risalit optisch besser in die gesamte Hofarchitektur zu integrieren. Wie schon gesagt, hatte er die eingestellte dorische Kolonnade an den Seitenrisaliten von Tessin übernommen, ebenso die kolossalen Halbsäulen an den Ecken. Schon der erste Architekt des Hofes, Tessins unbekannter Vorgänger,^[42] hatte 1688 eine zweigeschossige Arkade vorgesehen, der er in bewusster Anlehnung an Berninis Louvreprojekt eine korinthische Kolossalordnung vorgestellt hatte (Abb. 6).^[43] Tessin änderte diese unklassische Disposition 1697, indem er den Säulen ein Gebälk aufsetzte, dessen Architrav und Fries unterbrochen waren. Das Kranzgesims, das allein durchlief und sich über den Interkolumnien zurückkröpfte, wurde nach Peschken durch die Segmentbögen der oberen Lauben gestützt (Abb. 37, Abb. 38)^[44] Aus der großen Arkade war also eine Kolonnade mit eingestellten Arkaden geworden. Der Hof sollte dadurch den Charakter eines Peristyls erhalten.^[45] Noch folgenreicher aber war, dass Tessin in den (freilich noch unvollendeten) Kolonnadenkranz die Seitenrisalite aufnehmen musste, um Treppenhäuser für die königlichen Appartements zu gewinnen. Dies tat er, indem er das Kolonnadensystem einfach auf die Risalite übertrug. Wie eine Ansicht von Jean Baptiste Broebes zeigt (Abb. 13), setzte sich die kolossale Ordnung der Kolonnaden in der Ecksäule und in den beiden Halbsäulenpaaren, die den Torweg flankierten, fließend fort. Als Schlüter Ende 1699 die Bauleitung übernahm, ließ er Peschken zufolge die Säulen neben der Einfahrt zu Pilastern umarbeiten, um ihnen Freisäulen vorzustellen. Den Zustand beim Krönungseinzug Friedrichs I. 1701 hat Peschken in einer Retusche rekonstruiert. (Abb. 38). Nach 1703 ging Schlüter indes daran, Tessins Kolonnaden ganz

niederzulegen und sie durch doppelstöckige zweigeschossigen Lauben zu ersetzen. Dabei übernahm er von seinem Vorgänger die dorische Säulenarchitektur der Einfahrt.^[46] Des Weiteren gab er dem Hof durch den Großen Risalit eine neue Hauptansicht. Als Grundlage für dessen Architektursystem griff er auf die gesamte Mittelachse der Seitenrisalite zurück. Dieser doppelte Rekurs auf Tessin, der sich in den Lauben und am Großen Risalit manifestierte, war nötig, um ein einheitliches Erscheinungsbild sicherzustellen.

Dieses Bedürfnis nach Homogenität ließ es Schlüter wohl auch geboten erscheinen, das obere Laubengeschoss im Großen Risalit wieder anklingen zu lassen. Zwar sollten die Kolossalsäulen mit den Seitenrisaliten korrespondieren, doch musste der Große Risalit zugleich durch das Architektursystem der umlaufenden Lauben in den Kontext des ganzen Hofes eingebunden werden. In der oberen Kolossalordnung hingegen durfte, ja musste der Große Risalit sich von seinen Rücklagen absetzen, räumlich wie in der Gliederung. So nahm er mit Serliana, kannelierten Pilastern und Wappen deutlich auf die Seitenrisalite Bezug. Als dem neuen Blickpunkt des Hofes fiel ihm die Aufgabe zu, alle Einzelteile in ein ganzheitliches Gefüge zu integrieren und zwischen ihnen einen Ausgleich zu schaffen. Dieser Anspruch erforderte eine ganz eigene Gestaltung, wobei Schlüter zugute kam, dass er durch keinerlei ältere Bausubstanz gebunden war.

Sieht man den Großen Risalit im Kontext der gesamten Hofarchitektur (Abb. 7), so erscheinen die Korbbögen geradezu zwingend. Um die Idee seiner Gliederbauweise nicht zu beeinträchtigen, hat Schlüter die Wandfläche der Arkaden jedoch auf ein Minimum reduziert, wobei der Korbbogen sich als nützlicher erwies als der Segmentbogen. Indes brauchte Schlüter in der Mitte auf die jonische Säulenarchitektur keineswegs ganz zu verzichten. Schon Tessin hatte an den Seitenrisaliten jonische Dreiviertelsäulen gegen die Innenseite des Fensterrahmens gestellt. So standen zumindest im Innern der Risalite alle drei Ordnungen übereinander (Abb. 12, Abb. 68, Abb. 72, Abb. 73). Als Teil der Fassade durften die jonische Säulen jedoch aus den schon genannten Gründen nicht in Erscheinung treten. Stattdessen griffen die ‚Volutenkonsolen‘ der Pilaster dem Modus der jonischen Ordnung auf (Abb. 21).

5 Rekonstruktion der verlorenen Tiefenräumlichkeit

Halten wir zunächst fest, dass Schlüter die Fassade des Großen Risalits als einen Gliederbau konzipiert hatte. Die Flächigkeit der Wand war so weit wie möglich zugunsten eines Gerüsts vertikaler Stützen und horizontaler Gebälke reduziert worden, so dass die Fassade möglichst transparent wurde. Bemerkenswert ist jedoch, dass dieses Gliedersystem sich je nach der Art seiner graphischen Wiedergabe oder je nach dem Stadium seiner Erhaltung sehr unterschiedlich präsentierte.

Betrachtet man die Fassade, wie sie vor dem Zweiten Weltkrieg stand (Abb. 15), so erscheint sie als eine große Glaswand, der eine Pfeiler- und Säulenarchitektur vorgeblendet ist. In gewisser Weise fühlt man sich an das Maßwerk gotischer Kathedralen erinnert.

Decker dagegen präsentiert die Fassade ohne Verglasung als einen reinen Gliederbau (Abb. 24). Dieser Eindruck verstärkt sich bei der Betrachtung von Photos zwischen 1945 und 1950, die die ausgebrannten Fassaden ohne die dahinter gelegenen Innenräume zeigen (Abb. 18, Abb. 19). Fast ist man versucht, von einer Skelettbauweise^[47] zu sprechen. Wieder anders erschienen die Hoffassaden um 1943, als die Innenräume noch standen, die Fenster durch den Luftdruck der Sprengbomben aber schon zersprungen waren (Abb. 17). An den Seitenrisaliten erkennt man beispielsweise, dass sich nicht nur die Stockwerkssäulen des Torwegs, sondern auch der Serliana im Paradegeschoss nach innen fortsetzten (Abb. 9, Abb. 11). Dies wirft die Frage auf, ob der tiefenräumliche Effekt, der auf diesen Ansichten erkennbar wird, gewollt war. Wenn ja, so stellt sich ferner die Frage, ob die Verglasung der Fenster in der Form, wie sie vor dem Krieg bestand, überhaupt beabsichtigt war.

Auch lassen einige Zerstörungsphotos an den Seitenrisaliten die jonischen Säulen hinter dem Mittelfenster des ersten Hauptgeschosses erkennen. Bis 1943 hatte der Besucher die Superposition der drei Ordnungen nur im Innern wahrnehmen können. Auf einer Aufnahme des Hofrisalits am Stadtflügel (Juli 1950) wird hinter dem Rahmenpfosten ein Säulenschaft sichtbar (Abb. 12). Deutlich erkennt man die Plinthe und die attische Basis. Auf einer anderen Aufnahme (Abb. 10) erkennt man die Volute eines jonischen Kapitells (hinter der oberen linken Ecke des Fensterflügels).

Diese Beobachtung führen zu einem Aspekt, der meines Wissens in der Forschung bislang keine Beachtung geschenkt wurde: Waren die Risalitfassaden auf die Disposition der Innenräume abgestimmt? Welche optischen Effekte ergaben sich daraus und wie verhielten sich diese zur gesamten Hofarchitektur?

5.1 Die Seitenrisalite

Beginnen wir mit der letzten Frage. Was zunächst das Mittelfenster des Paradegeschosses betrifft, so geht Peschken davon aus, dass es bis zum Jahre 1701 unverglast war. Den ursprünglichen Zustand rekonstruiert er für beide seitlichen Hofrisalite, das eine Mal aus der Sicht vom Treppenhaus vor dem Rittersaal in den Hof (Abb. 56),^[48] das andere Mal vom Hof aus in den Vorraum des Elisabethsaals (Abb. 38). Zweifellos steht die von Peschken rekonstruierte Lösung in der Tradition des römischen Palastbaus. Bei seiner Deutung des Berliner Stadtschloss als ein „Kapitol des Nordens“ ist es Johannes Tripps gelungen, für den Palast Friedrichs I. zahlreiche stadtrömische Vorbilder ausfindig zu machen.^[49] Für die seitlichen Hofrisalite weist Tripps auf Borrominis Palazzo Falconieri in Rom (Abb. 84) hin, genauer gesagt auf die Wappenkartusche, die über dem mittleren Obergeschossbogen der Tiberseite hängt.^[50] Allerdings geht die Vorbildfunktion des Palazzo Falconieri über dieses Dekorationselement hinaus. Weitaus wichtiger ist der ganz und gar palladianische Gedanke, eine Loggia mit dem Motiv der freigestellten Serliana zu verbinden. Sowohl in formaler wie in funktionaler Hinsicht dürften auch die Vorräume

des Elisabehts- und des Rittersaals als Loggien gedacht gewesen sein.

Was das *Hauptgeschoss* betrifft, so geht Peschken davon aus, dass die Säulen, die hinter dem Mittelfenster standen, von außen nicht zu sehen waren und aus den schon genannten Gründen des Decorums auch nicht gesehen werden sollten. Als Schlüter Tessins Risalite zu Ende führte, habe er daher „zwar diese Fensterrahmen geändert, aber wohlweislich die innenstehenden jonischen Säulen verdeckt gelassen.“^[51] Ob die Säulen von außen tatsächlich nicht zu sehen waren, hängt von drei Faktoren ab:

1. Wie dick waren die Säulen hinter dem Rahmen?
2. Wie breit war der Rahmen?
3. War das Fenster verglast?

Peschken geht von einer Verglasung aus. Die Säulen rekonstruiert er als Halbsäulen, die von breiten Fensteranschlügen verdeckt werden (Abb. 39). Unter diesen Umständen wären die Säulen auf gar keinen Fall zu sehen gewesen. Jedoch glaube ich, Peschken in diesem Punkt widersprechen zu müssen.

Gewisse Anhaltspunkte für die Behandlung des Problems liefern uns zwei Grundrissserien. Die eine stammt aus dem Skizzenbuch des Christoph Pitzler und entstand in den Jahren 1701 und 1704 (Abb. 40, Abb. 41).^[52] Pitzler machte vor Ort flüchtige Bleistiftzeichnungen, die er nachträglich mit Feder überarbeitete. Die andere, ungleich sorgfältigere Serie wurde – wohl in offiziellem Auftrag – 1794 angefertigt (Abb. 42, Abb. 43, Abb. 44, Abb. 45, Abb. 46, Abb. 47). Pitzler gibt die jonischen Säulen als Freisäulen wieder, die von den Mauerzungen so weit abstehen, dass man sie von außen problemlos hätte sehen können. Allerdings suggerieren seine doppelten Striche zwischen den Wandöffnungen, dass zumindest am Hofrisalit des Stadtflügels das mittlere Hauptgeschossfenster verglast war (Abb. 40). Das Mittelfenster des Risalits am Gartenflügel zeichnet Pitzler dagegen offen. Zweifelsohne sind die Angaben bei Pitzler nur mit größter Vorsicht zu behandeln.^[53] Darüber hinaus sind seine Zeichnungen in sich widersprüchlich. So lässt er bei den Mittelfenstern des Garden- und des Sternsaals die Fensterstriche ganz fort, obwohl es völlig undenkbar war, dass diese Räume offen waren. Mehr Vertrauen verdient die Planserie von 1794. Sie gibt die Säulen in beiden Treppenhäusern als Dreiviertelsäulen wieder. Fensterstriche, die sonst sehr sorgfältig eingezeichnet sind,^[54] finden sich an den seitlichen Hofrisaliten nicht.

Eine weitere Hilfe liefert uns das Photo aus dem Jahre 1950 (Abb. 12). Hinter dem Fenster des Risalits am Stadtflügel wird ein aus Ziegeln gemauerter Schaft über Basis und Plinthe erkennbar. Auf den ersten Blick ist das Photo ein schlagender Beweis dafür, dass man die Säulen aus der Schrägansicht gut erkennen konnte. Allerdings bereitet das Bild auch einige Probleme. Die Säule ist an ihrer Rückseite glatt beschnitten und scheint nach innen über den steinernen Rahmen herauszuragen. Unmittelbar an die Rückseite der Säule ist die Wand im rechten Winkel eingeschnitten. Es drängt sich der Gedanke auf, dass hier

vormals ein hölzerner Fensterrahmen eingesetzt war. Das würde bedeuten, dass ein solcher Rahmen unverzichtbar war, um die Säule abzudecken. Denn es ist undenkbar, dass sich dem Betrachter der Schauseite eine beschnittene Säule von hinten präsentiert hätte. Dieser Befund scheint zunächst für eine Verglasung zu sprechen. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich jedoch, dass an dieser Stelle nur ein Profil des steinernen Rahmenpfostens weggesprengt war. Peschken hat das Profil der Pfosten detailliert beschrieben.^[55] Da die Säule aus Ziegeln gemauert war und mit dem Sandsteinpfosten nicht im Verbund stand, war dessen Profil sehr brüchig und konnte leicht abplatzen. In dieses Profil, das auf den älteren Photos zunächst gar nicht so leicht von einem Holzrahmen zu unterscheiden ist (Abb. 10), war nachträglich ein eisernes Fensterkreuz eingesetzt worden. Die Bohrlöcher im Pfosten, die das Kreuz hielten, sind auf dem Photo von 1950 (Abb. 12) noch gut zu erkennen. Dass die Sandsteinfassungen für einen regulären Fensterrahmen keinen Ansatz boten und dieser daher durch Bohrlöcher befestigt werden musste, legt nahe, dass eine Verglasung ursprünglich *nicht* vorgesehen war. Der Befund der Planschnitte wird also bestätigt. Überhaupt hätte es befremdlich gewirkt, wenn – wie in Peschkens Retusche – ein verglastes Fenster zwischen der offenen Einfahrt und der gleichfalls offenen Serliana gestanden hätte (Abb. 38).

Die Tatsache, dass man die jonischen Stockwerkssäulen von außen wahrnehmen konnte, beinhaltet keinen Verstoß gegen das Decorum. Denn sie waren jetzt eindeutig als Teile der Innenarchitektur ausgewiesen und standen somit in keinem ikonologischen Verhältnis zur korinthischen Kolossalordnung der Fassade.

Wie wichtig die Disposition der Säulen im Inneren für die Fassadenwirkung war, lässt sich leicht aus den Planschnitten ersehen. Als Bauleiter vor Ort hatte bereits Martin Grünberg begonnen, die dorischen Stockwerkssäulen in den Einfahrten sowie in Gartensaal und Vestibül im Achsrhythmus zu wiederholen (Abb. 42, Abb. 45). Im Paradegeschoss griff Tessin diese Idee auf (Abb. 44, Abb. 47). Durch die eingestellten Säulen wurden die Einfahrten als Durchfahrten erlebbar, die den Hof mit dem Schlossplatz und dem Lustgarten verbanden. Wie Peschken nachgewiesen hat, standen die Säulen allerdings nicht frei, sondern waren den Wänden als Halb- oder Dreiviertelsäulen vorgestellt. Selbst die dorischen Stockwerksäulen in Portal V des Gartenrisalits sowie an den seitlichen Hofeinfahrten wurden von Grünberg oder Tessin nur als Dreiviertelsäulen ausgebildet. (Abb. 13). Erst Schlüter ließ nach 1704 die Wände eine halbe Säulentiefe zurückstemmen, um überall Platz für freie, vollrunde Säulen zu gewinnen. Zugleich ersetzte er in Portal V die Dreiviertelsäulen durch doppelte Freisäulen.^[56] (Abb. 49, Abb. 50, Abb. 51). Auf diese Weise gewann er in allen drei Geschossen ‚Säulenkorridore‘ mit perspektivischer Tiefenwirkung (Abb. 52).

Die Erdgeschossssäulen am Stadt- und am Gartenrisalit waren somit nicht länger nur Zitate der Hofrisalite, sie gehörten nun auch zu einem architektonischen System, das die Baumasse von *innen her* durchdrang. Stadt- und Gartenrisalit wurden zusammen mit ihren jeweiligen Pendants im Hof als die beiden Schauseiten *eines* Baublocks aufgefasst

– ein Aspekt, der in der Vogelschau besonders sichtbar wird (Abb. 32).^[57] Ja, man konnte ursprünglich wohl sogar vom Lustgarten durch das ganze Schloss hindurch sehen, über den Hof hinweg bis zum Schlossplatz oder umgekehrt. Das Prinzip eines die Baublöcke durchziehenden Säulenkorridors wurde in den oberen Geschossen – so weit es ging – fortgeführt. Zwar wurde die Kontinuität der Säulenreihen durch die Saaltüren zwangsläufig unterbrochen, doch wurde die Anzahl der Säulen dafür verdoppelt: Eine Säule stand vor, eine hinter dem Türanschlag (Abb. 40, Abb. 41). Selbst am Mittelfenster des Stadtrisalits hatte Schlüter eine Säule vor und eine hinter den Fensteranschlag gestellt. Auf diese Weise hatte der Besucher, selbst wenn er sich in einem geschlossenen Raum aufhielt, immer zwei Säulenpaare vor Augen, die durch den Raum hinweg miteinander korrespondierten und von denen er wusste, dass sie sich in den angrenzenden Räumlichkeiten fortsetzten.

Nach Tessins Plänen hätte dieses Prinzip nach innen fortlaufender Säulenreihen im Paradeschoss sogar noch eine grandiose Steigerung erfahren. Vor dem Ritter- und dem Elisabethsaal standen quergestellt viersäulige Kolonnaden, die den Vorraum samt Treppenhaus und Loggia in zwei quergelagerte Schiffe unterteilten.^[58] Folgt man einer Überlegung Peschkens, so sollten sich die Säule zu den Treppenhäusern durch Fenster öffnen. Dabei wäre die Anordnung der Fenster zum Treppenhaus den Fenstern des Treppenhauses zum Hof gefolgt. Das bedeutet auch, dass man die Säule anfangs durch Serlianen betrat.^[59] Entsprechend wird auf einem Zerstörungsfoto von 1950, das mit Blick aus dem Stadtvestibül in die oberen Geschosse aufgenommen wurde, der Serlianabogen über dem Eingang zum Elisabethsaal wieder sichtbar (Abb. 58). Eine Serliana an dieser Stelle hätte aber nur dann einen Sinn ergeben, wenn auch die Kolonnade im Vorraum eine Serliana gebildet hätte. Peschken weist darauf hin, dass Tessin derartige Schauerlianen zuvor schon im Treppenhaus von Stockholm errichtet hatte (Abb. 83).^[60] Den Serlianen in den Saalwänden hätten dann in entgegengesetzter Richtung Serlianen in den Fassaden von Stadt- und Gartenrisalit entsprochen (Abb. 24, Abb. 29, Abb. 30).^[61] Indes wurden die Serlianen im Inneren ebenso wenig ausgeführt wie am Stadtrisalit. Wäre der ursprüngliche Plan indes verwirklicht worden, so hätte man vom Hof aus nicht nur durch die Treppenhäuser in die Hauptsäule blicken können, man hätte auch – wie im Erdgeschoss – durch das ganze Schloss hindurch sehen können, und zwar durch insgesamt acht (!) Serlianen.

Schlüter verwarf diese Konzeption aus verschiedensten Gründen. Statt Serlianen auszubilden, trugen die Kolonnaden vor dem Ritter- und dem Elisabethsaal Galeriegänge, die später gegenüber den Treppenhäusern abgeblendet (Abb. 53, Abb. 54) und mit einer dünnen Zwischendecke geschlossen (Abb. 58) wurden. Das Prinzip in die Tiefe gestaffelter Säulen übernahm Schlüter jedoch nicht nur, sondern baute es, wie schon gesagt, zu freistehenden Säulenkorridoren aus, und zwar in der Art, wie wir sie aus dem römischen Barock kennen – gerade im Kontext von Innenhöfen und Treppenhäusern!^[62] Ein Beispiel, das sich als Vergleich besonders anbietet, ist neben Borrominis *Prospettiva*

am Palazzo Spada die 1663-66 von Berninis errichtete Scala Regia im Vatikan (Abb. 85). Die Vorbildfunktion der vatikanischen Treppe für das Berliner Stadtschloss hat schon Johannes Tripps gesehen.^[63] Allerdings bezieht er sich auch hier nur das Motiv der Wappenkartusche mit den posaunenblasenden Ruhmesgöttinnen, das über dem Paradegeschossfenster des Gartenrisalits wiederkehrt. Viel entscheidender für die architektonische Konzeption des Schlosses ist jedoch wie beim Palazzo Falconieri (Abb. 84) das Element der freistehenden Serliana, die in Berlin sogar Teil einer nach innen fortlaufenden Kolonnade ist und innerhalb derselben dreimal wiederholt wird.^[64] (Noch näher stand der Scala Regia oder der Prospettiva Tessins Abfolge von vier Serlianen, handelt es sich doch sowohl bei Bernini als auch bei Borromini eigentlich um nichts anderes als um eine Vielzahl aneinander gesetzter Serlianen!)

Derartige Säulenfluchten nahm man natürlich auch vom Hof aus wahr, gerade *weil* die Mittelachsen unverglast waren. Dass uns ausgerechnet die Zerstörungsphotos helfen, diesen Eindruck wiederzugewinnen, ist eine tragische Ironie des Schicksals. Blickt man vom Großen Risalit auf den Seitenrisalit des Gartenflügels, so erkennt man die Säulenreihen bis ins dritte Glied (Abb. 11). Dabei ist es fast schon unwichtig, ob man die Halbsäule hinter dem Fensterrahmen des ersten Hauptgeschosses gleichfalls sah oder nicht. Wichtig für diesen Effekt war, dass die Säulen nicht willkürlich, sondern in Superposition standen (Abb. 9, Abb. 58), zumindest mehr oder weniger.^[65] Erst die regelmäßige Staffelung der Säulen über alle drei Geschosse hinweg ermöglichte den gewünschten tiefenräumlichen Effekt. Zugleich wurde klar, dass die Säulen das Gebäude nicht nur in der Horizontalen, sondern auch in der Vertikalen durchdrangen. Zumindest in Teilen wurde das Schloss damit auch im Innern zu einem Gliederbau.

Als besonders eindrucksvoll erwiesen sich die vordersten inneren Säulen im Paradegeschoss des Hofrisalits am Stadtflügel (Abb. 10). Wie eben schon gesagt, sind nach Peschens Rekonstruktion des Zustands von 1701 die Serlianen im Innern bereits aufgegeben (Abb. 38). Stattdessen trägt die Kolonnade vor dem Elisabethsaal einen Balkon und wirkt so wie eine eingestelltes Architekturstück, das den Raum in den Bereich der eigentlichen Treppe mit der Loggia und in einen Vorraum unterteilt. Die glatte Wand über den Kolonnaden, die wir auf den Photographien sehen, dürfte eine spätere Zutat sein. Da sich der Blick an ihr tot läuft, passt sie keinesfalls in die ursprüngliche Konzeption.

Der tiefenräumlichen Wirkung sollten an den Fassaden vermutlich auch die Überfangbögen Rechnung tragen, die sich wie kleine Vordächer über die Serlianen legten (Abb. 9). Sie verliehen den Fassaden nicht nur mehr Plastizität, sondern lenkten auch den Blick des Betrachters gezielt ins Innere. Unterstützt wurde dieser Effekt dadurch, dass Schlüter die Serlianen insgesamt eine halbe Steinlage in die Wand hineinsetzte und ihr zu beiden Seiten Freifiguren vorstellte. Im Unterschied zum Paradegeschoss sprangen die beiden unteren Geschosse zwar nicht zurück, doch wurden sie von den freistehenden Kolossalsäulen flankiert, die den Blick noch stärker als der Serlianabogen und die Figuren ins Innere leiteten.

Diese tiefenräumliche ‚Sogwirkung‘ der Fassadengliederung lässt sich auch an den Außenseiten des Schlosses beobachten. Zwar fehlt der Serliana des Gartenrisalits der Überfangbogen (Abb. 35), doch ist die Archivolte selbst abgeschrägt, während die Säulen merklich zurückfluchten. Am Stadtrisalit (Abb. 26) kam der Sogeffekt ganz unterschiedlich zur Geltung. In den Obergeschossen deutete er sich nur an. Um so stärker war er im Erdgeschoss, wo die Einfahrt zwischen den Säulensockeln wie in einer Schlucht lag.

An den Seitenrisaliten des Hofes stand die Tiefenräumlichkeit der offenen Mittelachse in denkbar großem Kontrast zur Flächigkeit der Seitenachsen (Abb. 8). Dieser Gegensatz ergab sich zum einen daraus, dass die Seitenfenster alle verglast waren. Zum anderen hatten die Seitenachsen keine plastischen Werte aufzuweisen. Die Freisäulen möchte ich in diesem Zusammenhang ebenso wie die darüber stehenden Figuren der Mittelachse zuweisen. Gegenüber den Freisäulen fielen die halbrunden Ecksäulen stark ab; vor dem Umbau konnte man sie sogar als Teile der Lynarschen bzw. der Tessin’schen Hofarkaden verstehen (Abb. 38).

Ich möchte sogar noch einen Schritt weiter gehen und sagen, dass die Risalite in der Mittelachse geradezu aufgebrochen waren, was sich in der Unterbrechung des unteren Kolossalgebälks deutlich manifestierte. Dieser Gedanke klingt selbst im Stadtrisalit noch an. Zwar war hier nicht das Gebälk unterbrochen, wohl aber die Sockelzone. Verstärkt wurde der Eindruck aufgebrochener Fassaden dadurch, dass anfangs weder die Seitenrisalite des Hofes noch der Stadtrisalit einen Balkon tragen sollten oder gar trugen. (Das Band, das Broebes am Seitenrisalit über die Fenster des Paradesgeschosses zeichnet, deute ich nicht als Balkon-, sondern als Fensterbrüstung; zum einen bildet es unter den Säulen Piedestale aus und zum anderen fehlt die Bodenplatte (Abb. 13). Dass der Stadtrisalit sogar bis Ende des 18. Jahrhunderts keinen Balkon besaß, legen eine unsignierte Radierung von 1755 (Abb. 33)^[66] und eine Zeichnung von 1781 (Abb. 34) nahe.) Die Fassaden der Hofrisalite waren in dieser Planungsphase also über alle drei Geschosse hinweg aufgerissen. Durch diese klaffenden Öffnungen sah man die Stockwerksstruktur des Inneren. Das heißt, man sah nicht nur *in* das Innere hinein; vielmehr schob das Innere sich durch die offene Fassade bis in den Hof *heraus*. Die Stockwerkssäulen setzten sich also nicht nur in den Kolonnaden des Torwegs und der Treppenhäuser fort, sie waren auch deren vorderste Ausläufer. In diesem Sinne könnte man die Kolossalordnung als das Gliederungselement des Hofes und die Stockwerkssäulen als das Gliederungselement des Inneren verstehen.

5.2 Der Große Risalit

Interessant ist nun, wie Schlüter diese Gedanken im Großen Risalit, wo er zunächst frei planen konnte, umsetzte. Im Unterschied zu den Seitenrisaliten ist der Große Risalit in sich viel einheitlicher. Dass die drei inneren Achsen des Erdgeschosses unverglast waren, zeigt noch ein Gemälde von Eduard Gärtner aus dem Jahre 1828 (Abb. 71); hinter den

äußeren Achsen standen dagegen Wände mit eingelassenen Türen. Die linke führte zu einer Kellertreppe, die rechte zu einem Gang in den Kapellenhof (Abb. 60).^[67]

Mit Peschken gehe ich davon aus, dass auch die Fenster des Paradesgeschosses samt Serliana offen waren – zumindest bis in die Zeit Friedrich Wilhelms III. (Abb. 77, Abb. 78).^[68] Ohne die spätere Verglasung erweisen sich die Sockelbrüstungen zwischen den Säulenplinthen im Paradesgeschoss und im Erdgeschoss aber als sinnlos; wie auf Deckers Stich (Abb. 24) hat man sie sich daher zunächst wegzudenken. Was die *Mezzanin*fenster betrifft, so ist die von Peschken postulierte Verglasung^[69] keinesfalls zwingend. Wie Peschken richtig bemerkt, stehen die Rahmen so weit vorne, dass sie dem Betrachter fast entgegenzufallen scheinen (Abb. 15, Abb. 19).^[70] Diese Wirkung wäre freilich nur eingetreten, *wenn* die Fenster verglast gewesen wären. In diesem Fall hätten die korinthischen Kolonnaden unter ihnen noch offener gewirkt und den Blick noch mehr nach innen gezogen. Jedoch lässt sich das Vorspringen der Mezzaninfenster auch anders erklären als durch diesen optischen Effekt. Wie schon gesagt, waren die Rahmen aus der oberen Faszie eines Architravs gewonnen. Diese krägt aber im Verhältnis zur unteren Faszie (die in diesem Fall mit dem Balken über den Säulen identisch war) immer leicht vor. Etwas später werden wir sehen, dass der Verzicht, die Mezzaninfenster zu verglasen, einem bewusst kalkulierten Zweck diene.

Nur für das *erste Hauptgeschoss* lässt sich die Frage der Verglasung nicht eindeutig beantworten. Peschken nimmt auch hier eine durchgehende Verglasung an (Abb. 77, Abb. 78).^[71] Da das Mittelfenster völlig analog zu den Seitenrisaliten gestaltet war, schließe ich eine Verglasung aus. Auch der Stich von Decker (Abb. 24) legt diesen Schluss nahe. Decker zeigt zwischen den Rahmenpfosten eine Balustrade. Ob sie ausgeführt wurde, ist zweifelhaft. Jedoch hätte sie Decker sicherlich nicht eingezeichnet, wäre eine Verglasung von vornherein vorgesehen gewesen. Denn erstens wäre die Balustrade dann überflüssig gewesen, und zweitens hätte sie einem Holzrahmen im Wege gestanden.

Problematischer sind die Seitenfenster, für die sich bei Decker keine Balustraden nachweisen lassen. Da die Seitenfenster von den Treppenläufen mit aufgemauerten Wangen überschritten wurden, ist zu überlegen, ob Schlüter diese unschönen Einschnitte in Kauf nahm, oder ob er sie nicht doch durch Verglasungen wenigstens teilweise zu kaschieren suchte (Abb. 15). Natürlich hätte eine Verglasung der Fenster das gesamte Konzept verdorben. Auch zeigen Aufnahmen, dass Glas die Treppenwangen keinesfalls unsichtbar machen konnte (Abb. 16). Darüber hinaus war der Einschnitt wenigstens in den inneren Seitenfenstern eher gering. Und gerade die äußeren Achsen zeigen, dass Schlüter Wandelemente, die in die Öffnungen einschnitten, durchaus hinnahm. Denn auch die dorische Kolonnade darunter war im oberen Bereich von einer Wand hinterfangen, die sich aus dem unteren Treppenlauf ergab (Abb. 15). Die eingelassenen Türen konnten die Vermauerung ästhetisch keinesfalls kompensieren. Auch im Innern nahm Schlüter Teilverblendungen, die sich aus dem Verlauf der Treppe ergaben, in Kauf (Abb. 74). Ebenso wenig hatte Tessin an den Seitenachsen und an den Flanken seiner Risalite Verblendungen, die sich aus der Treppenführung ergaben, unterdrückt

(Abb. 8), wemngleich er sie durch Wandspiegel und vorgesetzte Reliefs glaubhafter in die Fassadenarchitektur integrierte. Letzteres war Schlüter nicht möglich, weil er die Gestaltung der Fassade nicht von Achse zu Achse der Disposition der Innenräume anpasste, sondern sie als Ganzes entwarf.

Einen weiteren Hinweis darauf, dass das erste Hauptgeschoss zur Gänze offen war, gibt die Ansicht bei Broebes (Abb. 23). Wie im Barock durchaus üblich, vereint Broebes Außen- und Innenansicht in einer Darstellung. So zeigt er nicht nur die Fassade, sondern gestattet auch einen Einblick in das Innere des Treppenhauses: Türen und Treppenläufe sind mit den darauf wandelnden Besuchern gut zu erkennen. In der ersten Achse links ist die Fassade bis auf die große Ordnung ganz weggelassen, auch sind die Treppenlinien zur besseren Anschaulichkeit über die Fassade hinweg gezeichnet. In der zweiten Achse sind die Stockwerksarchitekturen der Fassade schon in Ansätzen wiedergegeben. In den drei übrigen Achsen ist die Fassade komplett. Dass Broebes auch in den drei rechten Achsen das Innere des Treppenhauses wiedergibt, dient m. E. nicht nur demonstrativen Zwecken, sondern trägt auch dem Umstand Rechnung, dass die Front wirklich offen war.

Im Unterschied zu den Seitenrisaliten war der Große Risalit durchweg perforiert. Darüber hinaus war auch er in der Mitte ‚aufgebrochen‘. Auch seine Mittelachse war zurückgesetzt, nicht nur, um den König aufzunehmen, sondern auch, um den Blick nach innen zu lenken. Diesem Zweck diente auch – wie bei Tessin – der Überfangbogen (Abb. 15). Wie an den Seitenrisaliten unterbrach die Mittelachse das untere Kolossalgebälk; aufgrund ihres eigenständigen Profils konnte die Balkonplatte auch hier nicht als Teil des Kranzgesimses gelten (Abb. 19). Auch waren die tiefenräumlichen Effekte, wie wir noch sehen werden, vor allem auf die Mittelachse konzentriert. Anders als Tessin spielte Schlüter den Gegensatz von Flächigkeit und Transparenz an der Schaufassade jedoch nicht aus. Da höchstwahrscheinlich die ganze Fassade über die gesamte Breite hinweg ‚aufgeschlitzt‘ war, ergab sich *innerhalb* des Risalits kein Kontrast zwischen Wandhaftigkeit und Transparenz, wohl aber *zwischen* dem Risalit *und* den Hofwänden der Rücklagen. Dadurch, dass seine unteren Geschosse größtenteils offen waren, stand der Große Risalit auch mit den Lauben in enger Verbindung.^[72] Während Tessin seine Risalite mit den Hofkolonnaden durch die Kolossalssäulen verbunden hatte, gelang dies Schlüter vermittels der dorischen Ordnung und der Korbbögen. Die kolossalen Freisäulen deutete er dagegen zu einem Proprium der Risalitarchitektur um.

Was das Verhältnis der Fassade zum Inneren betrifft, so stellt sich auch hier die Frage, ob die Säulen hinter dem Mittelfenster des ersten Hauptgeschosses zu sehen waren oder nicht. Wie an den Seitenrisaliten rekonstruierte Peschken Halbsäulen (Abb. 63, Abb. 64); Pitzler zeigt in seinen Reiseskizzen erneut Vollsäulen (Abb. 59), die der Plan von 1794 als Dreiviertelsäulen wiedergibt. Ein Längsschnitt^[73] von Jacob Wilhelm Heckhenauer aus dem Jahre 1703, der das Rampenhaus in seiner ursprünglich geplanten Fassung dokumentiert, geht gleichfalls von Dreiviertelsäulen aus (Abb. 62). Zwar ist es bei einer Seitenansicht immer schwierig, den Durchmesser eines Säulenschafts einzuschätzen, doch

kann man sich bei der Ionica an den Kapitellen orientieren. Die Säule ist offensichtlich nicht in der Mitte, sondern erst hinter der Einschnürung der Volute beschnitten. Die rechte Volute ist in Ansätzen sogar noch erkennbar. Aber auch Photographien (Abb. 72, Abb. 75) und eine Zeichnung von Adolph Menzel (Abb. 73) legen Dreiviertelsäulen nahe. Hinzu kommt, dass Schlüter die Säulen ebenso wie den Rahmen analog zu den Seitenrisaliten gebildet haben dürfte. Wenn sie an den Seitenrisaliten von außen zu sehen waren, so waren sie es folglich auch am Großen Risalit. Auf Zerstörungsphotos wird ebenfalls erkennbar, dass die Säulen von der Schrägseite zu sehen waren (Abb. 18a).

Jedoch geht es nicht nur um das Verhältnis der inneren Säulenarchitektur zur Fassade. Broebes' Zeichnung des Großen Risalits (Abb. 23) zeigt, dass auch die Treppen als Elemente der Fassadengestaltung zu sehen sind. Überlegungen, wie die Fassade mit dem Inneren, also dem Großen Rampen- und Treppenhaus, korrespondierte, haben die besondere Tatsache zu berücksichtigen, dass Schlüter die im Rohbau vollendete Treppe ein Jahr später auf Befehl des Königs vollständig umbauen musste. Wir haben es also mit zwei Fassungen zu tun: einer später veränderten und nur schlecht dokumentierten, die allein Schlüters Vorstellungen entsprach, und der verwirklichten, bei der Schlüter auf seinen Auftraggeber Rücksicht zu nehmen hatte.

5.2.1 Das Rampenhaus der ersten Fassung

Schlüters erstes Rampenhausprojekt ist in Heckhenauers Kupferstichen zumindest teilweise dokumentiert (Abb. 61, Abb. 62). Das Rampenhaus war als zweigeschossiger Raumkasten gestaltet, der wie die Fassade fünf Achsen breit war und der sich drei Achsen in die Tiefe erstreckte. Die Tiefe der vorderen Querachse entsprach ungefähr der der Risalitflanken. Ihre drei mittleren Travéen entlang der Fassadenrückwand waren als eine doppelstöckige Galerie gestaltet. Sie setzte in etwa die Hoflauben fort.^[74] Trat man, vom mittleren Eingang kommend, aus dem unteren Galeriegeschoss heraus, so gelangte man auf eine sanft ansteigende Rampe, die gegen die Rückwand des Rampenhauses stieß (Abb. 65, Abb. 66). Dort teilte sich der Lauf in zwei Arme. Diese beiden Arme zog Schlüter nun jeweils links und rechts an den Innenwänden des Raumkastens herum (Abb. 63). Entlang der Rückwand stiegen die Rampen weiter an, mündeten in ein Wendepodest, wo sie um 90 Grad umknickten. An den Seitenwänden liefen sie horizontal weiter. Erst nachdem sie an der Fassadenrückwand nochmals umgeschwenkt waren, stiegen sie erneut an. In der Mittelachse des oberen Galeriegeschosses vereinigten sie sich wieder. Sodann spannte sich ein frei hängender Lauf zum Wendepodest an der Rückwand (Abb. 67). Von dort führten wieder zwei Läufe analog zu den unteren Läufen an den Außenwänden entlang, um schließlich die Höhe des Paradesgeschosses zu erreichen und sich dort im Vorsaal des Schweizersaals abermals zu vereinen (Abb. 68).

Wie man sich das Innere des ersten Rampenhauses im Einzelnen zu denken hat, ist schwer zu sagen. Peschken hat sich diesem mühsamen Rekonstruktionsversuch auf überzeugende

Weise unterzogen.^[75] Für die Frage, inwiefern die Gestaltung des Inneren auf die Fassadenwirkung abgestimmt war, ist vor allem wichtig, dass die Gliederung der Galerien auf einer Ebene mit der Stockwerksgliederung der Fassade lag, diese sogar in denselben Proportionen und in derselben Ordnung fortsetzte. Heckhenauers Längsschnitt macht dies anschaulich (Abb. 62). Die Rückwand übernahm ihrerseits die Stockwerksgliederung von Galerie und Fassade (Abb. 61). Die dorischen Säulen der Mittelachse fanden ihre Entsprechung in zwei Säulen, die eine Tür rahmten. Hinter der Tür lag der Gang, der zur Schiffslände an der Spree führte. Den Säulen der zweiten und der vierten Fassadenachse entsprachen dorische Pilaster über den zweiten Läufen. Da der Anstieg bereits unmittelbar hinter der Galerie begann, war das Gliederungssystem der Rückwand nach oben versetzt. Auch waren die Pilaster in den Seitenachsen parallelographisch verzerrt. Im ersten Hauptgeschoss verzichtete Schlüter auf Pilaster. Stattdessen setzte er kannelierte Lisenen ein, wohl in Anlehnung an die Quasipilaster der Fassade.

Jedoch wiederholte die Stockwerksarchitektur der Fassade sich nicht nur in der Treppenhausrückwand in abgewandelter Form; in der Mittelachse des Erdgeschosses setzte sie sich über zwei Säulen, die zwischen dem ersten Lauf und dem ersten Zwischenpodest standen, bis zur Rückwand hin fort (Abb. 63, Abb. 65, Abb. 66). Auf diese Weise entstand wie in den Seitenrisaliten ein nach hinten fluchtender ‚Säulenkorridor‘. Er war drei Travées tief, umfasste also insgesamt acht Säulen. Dabei standen die vier Säulen der vorderen und die vier Säulen der hinteren Travée jeweils auf demselben Niveau (Abb. 64). Hinter dem Gewände der Tür, die von den hintersten Säulen flankiert wurde, ließ Heckhenauer dorische Halbsäulen in Erscheinung treten, in denen sich der Korridor nochmals um eine Travée zu verlängern schien (Abb. 61). Dass hier eine möglichst große Tiefenwirkung beabsichtigt war, ist offenbar. Dasselbe gilt für das Paradegeschoss. Da hier der Schweizersaal direkt über dem Rampenhaus lag, war der Raum davor nur so tief wie die Galerien unter ihm, nämlich eine Achse (Abb. 62). Die korinthischen Pilaster, mit denen die Stirnwand gegliedert werden sollte, nahmen jedoch deutlich Bezug zu den Säulen der Fassade (Abb. 61). Fast könnte man aufgrund der geringen Distanz von Hinterlegungspilastern sprechen. Ebenso findet sich die Form der Mezzaninfenster in den (zweifellos schon immer verglasten) Oberlichtern (Abb. 79). Zwar verzichtete Schlüter in der Mitte auf eine Serliana, doch wird der Rundbogen im Kleinen wiederholt. Auch hätte die Figurengruppe über dem Bogen mit dem Wappenarrangement über der Serliana korrespondiert, wenn dieses ausgeführt worden wäre.

Natürlich hing eine solche Tiefenwirkung ganz vom Betrachterstandpunkt ab. Für das Erdgeschoss stellte das Hofniveau kein Problem dar. Dass die Architektur im Inneren leicht anstieg, mochte sich beim Herantreten sogar als perspektivischer Vorteil erweisen. Dagegen war die Tiefenräumlichkeit des Paradegeschosses vom Hof aus kaum wahrzunehmen, wohl aber vom Lynarschen Querbau aus, wie eine Aufnahme von 1943 zeigt (Abb. 17). Überhaupt darf nicht vergessen werden, dass Schlüter die Fassade des Großen Risalits samt Lauben an der gegenüberliegenden Hofseite wiederholen wollte.

Beide Risalite hätte man also von gleicher Höhe aus betrachten können. Vom Dach des zweiten Mittelrisalits aus hätte man durch die Mezzaninfenster auf die Oberlichter und durch diese sogar in den Schweizersaal selbst sehen können. In diesem hatte Schlüter nicht von ungefähr die Wandgliederung des Vorraums weitestgehend wiederholt (Abb. 79). Wie Heckhenauers Längsschnitt zeigt, berücksichtigte das Gewände der Mezzaninfenster diesen Blickwinkel exakt. (Abb. 1). Allerdings wäre dies nur bei unverglasten Mezzanin möglich gewesen.

Gerade der Schweizersaal zeigt beispielhaft, dass Schlüter das Gliederungssystem der Galerien auch auf die Räume dahinter zu übertragen beabsichtigte. Ich spreche bewusst vom Gliederungssystem der Galerien und nicht von der Stockwerksarchitektur der Fassade oder den Hoflauben! Heckhenauers Längsschnitt (Abb. 62) macht deutlich, dass die Stockwerkssäulen im Parade-, vor allem aber im Erdgeschoss gedanklich vorrangig den Galerien angehörten – obwohl sie natürlich auch Teile der Fassade waren. Bei den jonischen Dreiviertelsäulen des ersten Hauptgeschosses zeigt sich dies sogar noch deutlicher. Sowohl die Stockwerksgliederung der Fassade als auch die Gliederung des Rampenhauses sind in Schlüters erstem Entwurf von den Galerien her zu denken. Und da die Rampenhausergalerien ihrerseits die Hoflauben (Abb. 15) fortsetzen, lag es auch nahe, dass sie zur Hofseite hin deren Architektur übernahmen. Im Umkehrschluss könnte man sogar sagen, dass die Hoflauben aus den Rampenhausergalerien hervorgingen. Die Rampenhausergalerien hätten damit eine normative Gestaltungskraft besessen, die in drei Richtungen gewirkt hätte: Ins Rampenhaus und in die angrenzenden Säle, in die Hoflauben und in die Fassade. Oder umgekehrt: In der Galerie liefen Fassade, Lauben und Rampenhaus zusammen. Der eigentliche Dreh- und Angelpunkt war die Mittelachse. Hier durchdrangen sich die einzelnen Teile der Schlossarchitektur wechselseitig. Von hier lief im Erdgeschoss der Säulenkoriolridor bis an die Treppenhauerrückwand, ja bis hinter die Tür, die zur Schiffslände führte. Hier, und nur hier, standen im ersten Hauptgeschoss jonische Dreiviertelsäulen an der Rückseite der Fassadenwand. Hier öffnete sich die Fassade am meisten zum Hof. Und eben hier, an zentraler Stelle, befand sich der Balkon des Königs. Der Auftritt des Herrschers wurde also nicht nur optisch geschickt präsentiert, er war auch auf die architektonische Logik des Schlosses abgestimmt: von hier strahlte alles aus, hier lief alles wieder zusammen.

Schlüter verlängerte die Fassadenarchitektur nach innen ebenso, wie er sie von innen her dachte. Dies impliziert natürlich, dass auch die Fassadenarchitektur – so paradox das zunächst klingen mag – auch von innen her gesehen werden wollte. Dies war möglich, da es eben keine Verglasung gab. Wie oben bereits gesagt, hätte man aus Tessins Rittersaal durch die Serlianen über den Hof hinweg bis in den Elisabethsaal des gegenüber liegenden Risalits blicken können und umgekehrt. Solch ein Korrespondenzverhältnis hatte Schlüter wohl auch für den Großen Risalit und sein nicht verwirklichtes Pendant vorgesehen. Der Blick von innen nach außen wäre wohl vor allem von der Rampenhauerrückwand her interessant gewesen. Nach Peschkens überzeugender Rekonstruktion (Abb. 68) sah man

auf die Galerie, wo eine dorische Kolonnade mit vier gekuppelten Halbsäulen vier jonische Halbsäulenpaare trugen. In der Verlängerung der Mittelachsen erblickte man ferner die dorischen Vollsäulen der Hofeinfahrt sowie die beiden jonischen Dreiviertelsäulen, die von dem großen Fensterrahmen unter dem Balkon beschnitten wurden. Darüber hinaus hätte der Bau eines westlichen Pendants zum Großen Risalit ja auch eine neue Schaufront zur Schlossfreiheit erforderlich gemacht. Darüber, wie diese ausgesehen hätte, lässt sich nur spekulieren. Aber es ist nicht unwahrscheinlich, dass Schlüter in den drei Hauptgeschossen gleichfalls Blickachsen ausgebildet hätte, die den gesamten Komplex dann auch in Ost-West-Richtung durchzogen hätten.

5.2.2 Das Rampen- und Treppenhaus der zweiten Fassung

Als Schlüter seine Konzeption 1703/04 umstoßen musste, hatte er vor allem die mittleren Läufe aufzugeben. Er schuf nun zwei rechteckige Spindeln, die er jeweils um einen (hohlen) Mauerschacht wand (Abb. 59, Abb. 60). Die Mauerschächte nahmen in der Tiefe die gesamte mittlere Längsachse ein und standen in der Breite zwischen der ersten und zweiten bzw. der vierten und fünften Querachse. Damit waren sie etwa so breit wie die Fassadenpfeiler. Die Wendepodeste lagen allesamt in den Achsen. Die dreiachsige Galerie an der Fassadenrückwand wurde beibehalten (Abb. 72). Allerdings ging nun nicht mehr von der mittleren Achse, sondern jeweils von der seitlichen Achse ein Lauf aus. Statt zweier Treppenaugen an den Seiten gab es eines in der Mitte. Damit war die Mittelachse der Galerie über beide Geschosse vollständig zu überblicken, während die angrenzenden Achsen nur teilweise zu sehen waren (Abb. 70).

War der Besucher durch die Mittelachse eingetreten, konnte er geradeaus zu der Tür gehen, die zur Schiffslände führte. Wollte er ins Paradegeschoss, musste er sich sofort um 90 Grad zur Seite wenden: Links lagen die Rampen, rechts die Treppen. Hinter den Fassadenöffnungen der zweiten und der vierten Achse erhoben sich die ersten Wendepodeste. Da sie über dem Hofniveau lagen, hatte Schlüter zwischen die dorischen Säulen nachträglich Sockelbrüstungen einfügen müssen (Abb. 16). Von den Wendepodesten führten die Läufe gegen die Treppenhausrückwand, knickten dort nach außen um und führten nach einer abermaligen Wendung die Flankenwände entlang zur Fassadenrückwand ins erste Hauptgeschoss. Hier wiederholte sich der Aufstieg bis in den Vorraum des Schweizersaals, den Schlüter nur geringfügig geändert hatte (Abb. 77, Abb. 78).

Das Treppenaugen in der Mitte des Raumkastens erlaubte es Schlüter, die Mittelachsen sowohl der Treppenhausrückwand als auch der Galerie als monumentale Schauarchitekturen zu gestalten (Abb. 69, Abb. 70). Von den Galerien übernahm er die gekuppelten Halbsäulen, um sie an der Rückwand zu spiegeln. Dabei stellte er die Säulenpaare vor Pfeiler, die an die Pfeiler der Fassade erinnerten. Sie besaßen annähernd dieselbe Breite und hatten auch bis an die Decke übereinanderstehende Kanten. An die

Innenseiten dieser Pfeiler stellte Schlüter im Erdgeschoss, gleichfalls in Übereinstimmung mit der Fassade, dorische Vollsäulen. Im Unterschied zum ersten Plan waren die Schäfte nicht mehr kanneliert, sondern wie an der Fassade glatt. An der Rückwand kröpfte sich das Gebälk mit dem Triglyphenfries dreimal zurück: an den Pfeilern, über den eingestellten Säulen und an der Rückwand. Im oberen Geschoss wiederholte sich die Anordnung mit jonischen Säulen. Im Erdgeschoss flankierten die Säulen einen runden Bogen, im oberen Geschoss einen Korbbogen mit blinder Tür. Dieser wurde von einer korbbogenförmigen Archivolte überfangen, die auf den inneren jonischen Säulen saß. Das Motiv der Serliana wurde hier also noch einmal durchgespielt. Vor der Archivolte schwebte die Stuckfigur Jupiters, der von seinem Adler herab Blitze schleuderte. Der Balkon gab sich im Habit römischer Benediktionsloggien. Obwohl er nicht begehbar war, diente er der Inszenierung des Hausherrn, den man sich auf ihm als irdisches Pendant des Göttervaters gegenwärtig zu denken hatte. Wie das altkirchliche Motiv des Leeren Thrones, das nicht zuletzt durch Bernini im Hochaltar von Sankt Peter wiederbelebt worden war,^[76] symbolisierte er die Allgegenwart des Herrschers gerade dadurch, dass dieser nicht zu sehen war. Die sakrale Weihe, mit dem sich das preußische Königtum später umgab, wird hier bereits fassbar. Im Vergleich zur ersten Version lag der Schwerpunkt des Raumes optisch wie ikonologisch noch mehr auf der Mittelachse. Dass Schlüter sich die ästhetische und gedankliche Wirkung dieser Tiefenräumlichkeit durch ein verglastes Mittelfenster verdorben hätte, ist schwer vorstellbar. Allerdings hatte er im Erdgeschoss die vier Säulen, die in der ersten Fassung noch zwischen den Säulen der Galerie und den Säulen vor der Rückwand vermittelt hatten (Abb. 65), beseitigt. Die Säulenstellung in der Fassade wiederholte sich nur noch in den Säulen zu Seiten des Portals an der Rückwand (Abb. 69). Das ältere System eines Säulenkorridors, der in die Tiefe führte, war jetzt gänzlich zugunsten eines Systems parallel verlaufender Ebenen aufgegeben worden. Hinter der Fassadenebene stand die Galerieebene, dahinter wiederum die Rückwand des Treppenhauses. Allerdings besaßen diese Ebenen im Unterschied zu den Seitenrisaliten *in sich* viel mehr Dreidimensionalität. Die Treppenhausrückwand hatte durch zweigeschossige Pfeiler mit vorgeblendeten Halbsäulen, eingestellten Vollsäulen, vorspringenden Balkonen und Wandrücksprünge deutlich an Plastizität gewonnen und entsprach damit der Fassade mit ihren freistehenden Kolossalsäulen.

Überhaupt kam den Freisäulen der Fassade (Abb. 15) eine zentrale Funktion zu. Einerseits schob sich mit ihnen die Fassade bis in den Hof vor. Andererseits perforierten sie – ähnlich den Peristasen einer Portikus – die Gebäudefront. Durch ihre Interkolumnien öffnete sich das Gebäude dem Vorraum, damit dieser sich in seinem Inneren fortsetzen konnte. Auf diese Weise kompensierte Schlüter auch die geringe Tiefe, mit der sich der Risalit von seinen Rücklagen absetzte. Wie wichtig dieser Ausgleich war, zeigt eine Photographie aus dem späten 19. Jahrhundert: (Abb. 16). Die Fenster der beiden oberen Geschosse sind mit Gardinen verhängen. Dadurch verliert die Fassade nicht nur in sich an Spannung, sie scheint geradezu an den Rücklagen zu kleben, sich von ihnen im wörtlichen Sinne nicht

hinreichend ‚absetzen‘ zu können. Völlig entgegengesetzt ist der Eindruck, wenn man sich die Fenster offen denkt: Dann gewinnt der Risalit durch seine Tiefenräumlichkeit die Plastizität, die man auf dem Photo vermisst und die er benötigt, um als eigenständiger Baukörper in Erscheinung zu treten. Darüber hinaus zeichnete sich das Verhältnis zu den Rücklagen vormals durch einen besonderen Kontrast aus: Die Obergeschosse der Rücklagen waren als flache Wände gestaltet. In den Untergeschossen waren den Wänden die Lauben im ungefähren Abstand einer Achse vorgesetzt. Gleichfalls eine Achse weit stand die Fassade des Risalits in den Obergeschossen vor der Stirnwand des Schweizersaals. Dagegen war die Rückwand in den unteren Geschossen denkbar weit zurückgenommen. Auf diese Weise ergab sich ein dialektisches Verhältnis in chiastischer Entsprechung bzw. Umkehrung. Zur ausschließlichen Wandhaftigkeit im oberen Bereich der Rücklagen stand die Tiefenräumlichkeit des unteren Risalitbereichs in absolutem Gegensatz. Dagegen entsprachen sich die obere Risalitfassade und die Lauben im einachsigen Abstand zu ihren Rückwänden. Ein weiterer Kontrast ergab sich daraus, dass an den Rücklagen mit der Hofwand die hintere Schicht, am Risalit mit der Gliederarchitektur der Fassade die *vordere* Schicht als primär empfunden wurde.

5.3 Die Tiefenräumlichkeit im Verhältnis zum Bildprogramm

Der Vorstellung einer architektonischen Durchdringung von Innen und Außen trug selbst die Ikonologie Rechnung. So war das bernineske Motiv der Genien, die Kartuschen mit dem Staatswappen oder dem Monogramm des Königs trugen (Abb. 85), nicht nur für die Hauptgebälke von Gartenrisalit (Abb. 35, Abb. 25) und Großem Hofrisalit vorgesehen, es fand sich auch in mehreren Paradezimmern. In den Jahren 1701 und 1703 hatte Augustin Tervesten Wappenapotheosen an die Decken der Zweiten Paradevorkammer und der Schwarzen-Adler-Kammer gemalt.^[77] Noch aufwendiger war die Apotheose des königlichen Wappens im Rittersaal. Das Thema des von Johann Friedrich Wentzel geschaffenen Freskos war die Verherrlichung der Regierung Friedrichs I. Über der Serliana, die zum Lustgarten zeigte, ging die allegorische Malerei in Gestalt von Minerva und Fama, die das königliche Wappen hielten, in eine weiße Stuckvoute über (Abb. 80). Dass sich ausgerechnet die Wappengruppe aus dem Verbund des Gemäldes herauslöste, ist wohl nicht nur ein spielerisches Changieren der Realitätsebenen. Auch ging es wohl nicht nur um den Effekt, eine plastische Figurengruppe durch das Fenster von hinten zu beleuchten. Es scheint vielmehr, als hätten sich die Figuren aus der idealen Sphäre der Malerei gelöst, um das Wappen durch das Fenster realiter ins Freie zu tragen. Analog dazu ist die Gruppe an der Außenfassade dargestellt. Hier haben Fama und Gloria das Fenster des Rittersaals bereits durchflogen und präsentieren das Wappen nun dem Glanz der Ruhmessonne.^[78] Wie die Architektur, so setzt sich auch das Bildprogramm von innen nach außen fort, wobei Schlüter (der wohl auch die Stuckfiguren des Rittersaals anfertigte) schrittweise von der Malerei zur Freiplastik überging. Diesen fließenden Übergang, der

in der Tradition des römischen Hochbarocks stand, setzte Schlüter ganz gezielt auch an der Decke des Rampen- und Treppenhauses ein. Sowohl Jupiter als auch Minerva, die über den gegenüberliegenden Galerien die Giganten verfolgt (Abb. 70), erweisen sich als Verlängerung der Deckenmalerei. Das von Nikolaus Bruno Belan (gen. Belau) geschaffene Gemälde zeigte, wie Juno und Iris die Mächte des Unwetters vertreiben.^[79] Durch die projektierte Wappengruppe an der Fassade (Abb. 24, Abb. 25) wäre auch das Bildprogramm des Rampen- und Treppenhauses ergänzt worden. Glaubt man Deckers Angaben, so hätten die Genien das Wappen in einem Akt der Apotheose sogar in den Himmel empor getragen. Damit hätte sich nicht nur die seit Bacciccio kanonisch gewordene Antithetik von Höllensturz und Himmelfahrt ergeben;^[80] der Niederlage der Giganten und der finsternen Mächte als Personifikationen des Lasters, des Chaos und der Anarchie^[81] hätte der Sieg der Tugend, des Lichtes und der (staatlichen) Ordnung entgegengestanden. Über die plastische Behandlung der Architektur hinaus^[82] manifestiert sich die so oft beschriebene Doppelbegabung Schlüters als Bildhauer und Architekt^[83] also auch in der Art, wie er das figürliche Bildprogramm auf die Architektur abgestimmt hat.

Das Verhältnis von Architektur, Plastik und Malerei am Berliner Stadtschloss wurde darüber hinaus dadurch bestimmt, dass die Fassaden einst farbig gefasst waren. Peschken nimmt für die Wandflächen Hellgelb an. Säulen- und Pilasterschäfte, Wandspiegel, Fenstergewände und -verdachungen, Gebälke, Gesimse, Balustraden und Brüstungen waren vermutlich grau. Dagegen glänzten die Säulen- und Pilasterbasen, die Wappenkartuschen sowie die Adler an den Friesen in Gold.^[84] Insbesondere beim Schlüterhof würde es sich lohnen, das Verhältnis von Risalitfassaden und Innenräumen unter dem Gesichtspunkt der farblichen Wirkung zu untersuchen. Dazu wäre jedoch erst einmal zu klären, wie die Innenräume, vor allem das große Rampen- und Treppenhaus ausgemalt waren. Die Schwarz-Weiß-Photographien zeigen bei Säulenschäften und Wandpaneelen helle Marmorierungen. Wie aber verhielt es sich beispielsweise mit der Stirnwand zum Schweizersaal? Wäre es denkbar, dass die Pilasterkapitelle wie die Kapitelle in den Paradedammern^[85] vergoldet waren und so, durch die Interkolumnien der Fassade hervorleuchtend, mit den äußeren Stockwerksarchitekturen korrespondierten? Derlei Fragen lassen sich hier nicht beantworten. Sicher ist nur, dass die Polychromie der Fassade nicht nur eine malerische Qualität gab, sondern auch ihren plastischen Wert steigerte und in irgendeiner Weise auf die Farbigkeit des Inneren abgestimmt war.

Wie umfassend und beziehungsreich Schlüters Verständnis von Architektur war, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er sie nicht nur zur Malerei und Plastik des Inneren, sondern auch zur äußeren Umgebung des Schlosses in Beziehung setzte. Wären Tessins Arkaden vollendet worden, hätte der Hof den Charakter eines Peristyls erlangt. Schlüter hingegen hatte sich den Hof in der Art römischer Kaiserforen gedacht.^[86] Auf diese Weise entstand ein ‚Binnenraum‘ mit quasi-öffentlichem Charakter.

In dieser gewollten Ambivalenz hätte der Hof mit den ‚Vorräumen‘ kommuniziert, die das Schloss an drei Seiten umgeben sollten: dem Schlossplatz, der ursprünglich mit

Marstall und Dom auch einheitlich umbaut werden sollte, der Schlossfreiheit mit dem Münzturn und schließlich dem Lustgarten, der ursprünglich von Hofapotheke und Altem Pomeranzenhaus bzw. dem unvollendeten Bibliotheksbau auf der einen Seite und dem Ballhaus auf der anderen Seite begrenzt wurde (Abb. 32, Abb. 81).^[87] Zu jedem dieser Vorräume sollte ein Risalit zeigen. Allerdings stand der Hof mit diesen Vorräumen, von denen allenfalls der Lustgarten in der geplanten Form für eine Zeit lang bestand, nur indirekt in Verbindung.

Wer zu den königlichen Appartements wollte, bestieg in der ursprünglichen Konzeption eine der beiden Treppen in den Seitenrisaliten, noch ehe er den Hof betrat. Dies änderte sich erst unter Schlüter. Auch Schlüters Hof sollte durch allseits umlaufende Galerien als Binnenraum erlebt werden. Doch wurde er nun in die ‚Raumfolge‘ einbezogen. Den königlichen Appartements wurden nämlich die Zimmer im Spreeflügel vorangestellt. Der Hauptweg führte nun über das Rampen- und Treppenhaus und damit auch über den Hof. Zugleich öffnete sich das Rampen- und Treppenhaus dem Hof auf zweifache Weise: optisch durch die Perforation der Fassade und architektonisch durch Einbeziehung der Lauben in Gestalt der Galerien (Abb. 15). So klang im Rampen- und Treppenhaus in gewisser Weise die Idee einer überdachten Freitreppe an (Abb. 71).^[88] Schlossumgebung, Hof sowie Rampen- und Treppenhaus wurden so zu einer grandiosen Raumfolge, die die Raumfolge der Appartements im Großen vorwegnahm. Dabei wurde der Übergang vom Freiraum zum geschlossenen Innenraum schrittweise vollzogen. Dieser Übergang war nicht nur ein ästhetisches Erlebnis, er hatte sicherlich auch eine ideologische Bedeutung. Das räumliche Umfeld des Königs wurde bis in die Residenzstadt hinein erfasst. Diese Räume – Stadtraum (Berlin), umbauter Vorraum (Schlossplatz, Schlossfreiheit und Lustgarten), Binnenraum (Hof/Forum), offener Innenraum (Rampen- und Treppenhaus) und geschlossene Innenräume (Paradekammern) – waren hierarchisch gestaffelt und auf die Person des Königs bezogen. Auch in dieser Komplexität baulicher Kohärenz, und nicht nur in der Übernahme einzelner architektonischer Würdeformeln – manifestierte sich der Anspruch des jungen preußischen Königtums.

6 Fazit

Der Vergleich des Großen Risalits mit den Seitenrisaliten offenbart ebenso aufschlussreiche Unterschiede wie Gemeinsamkeiten. Tessin fasste seine Risalite als blockhafte Baukörper auf, denen an den Seitenachsen des unteren Kolossalgeschosses die Säulen der Arkaden vorgestellt waren (Abb. 38). Die Säulen gehörten also ebenso wenig wie das Kolossalgebälk, das sie trugen, zur Risalitarchitektur. Dies erklärt auch, weshalb die Eckpilaster der oberen Kolossalordnung nicht in Superposition zu den Ecksäulen standen. Die Wandhaftigkeit des Risalits war in der Mitte aufgebrochen. Wie Eingeweide schob sich die Säulenarchitektur des Innern samt Serliana nach außen. Diese innere Säulenarchitektur bestand aus mehr oder weniger genau übereinander stehenden ‚Säulenkorridoren‘, die den

gesamten Baukörper in der Vertikalen von oben bis unten und in der Horizontalen bis zur rückseitigen Stadt- bzw. Gartenfront durchzogen. Zugleich ergaben sich in allen drei Geschossen Blickachsen, die über den Hof hinweg das gesamte Schloss durchschnitten. Die Hoflauben hielten den aufgebrochenen Baukörper gewissermaßen wie Manschetten zusammen. Diese Idee wurde durch Schlüter (Abb. 8) auf dreifache Weise verunklärt:

1. durch die Umwandlung der Arkaden in Lauben: Die Lauben zogen sich nicht mehr um den Risalit, sie liefen sich an seinen Flanken tot bzw. setzten sich innerhalb des Risalits als Galerien des Rampen- und Treppenhauses fort. Sie verloren ihre kolossale Ordnung, so dass die Kolossalsäulen am Hof zu Propria der Risalitarchitektur wurden.
2. durch die Vorblendung gekuppelter Kolossalsäulen: Die Säulen wurden endgültig zu königlichen Würdeformen, die den Risalit architektonisch aufwerteten und das Erscheinen des Königs großartig inszenierten.
3. durch Einfügung der Balkonplatte: Obwohl sie nicht Bestandteil des Kranzgesimses ist, setzt sie die Corona zumindest optisch fort. Die klaffende Öffnung ist damit an einem wichtigen Punkt geschlossen.

An seinem eigenen Risalit ging Schlüter dann gänzlich andere Wege, wenn er auch einige Ideen Tessins aufgriff (Abb. 15). Die Fassade ergibt sich aus einer einheitlichen Gliederarchitektur, die auch die Flanken umfasst. Alle Strukturelemente des Hofes werden einbezogen: Die Schauseite enthält Elemente der Seitenrisalite und der Lauben, die Flanken zitieren Elemente der Hofwände in den Rücklagen. Zwar wirkt die Mittelachse noch immer wie eine klaffende Öffnung, doch ist jetzt die ganze Fassade perforiert. Hinter der Fassade setzt sich keine gestaffelte Säulenarchitektur fort. Vielmehr ist der Baukörper in drei Schichten geteilt. Im unteren Kolossalgeschoss verläuft unmittelbar hinter der Fassade die zweigeschossige Galerie als Fortsetzung der Hoflauben. Die Hoflauben umfassen den Risalit also nicht mehr, sie laufen sich aber auch nicht mehr an ihm tot; vielmehr werden sie Teil desselben. An sie schließt sich nach innen das Rampenhaus an. In der Mittelachse durchdringen sich die Gliederungssysteme von Fassade, Galerie und Rampenhaus. Hier ist sozusagen der Knotenpunkt der gesamten Disposition, hier verschmelzen die drei Schichten. In der oberen Kolossalordnung entspricht der Schweizersaal dem Rampenhaus, während der Vorraum den Galerien entspricht. Die Architektur des Vorsaals schiebt sich in den Obergeschossen ebenso in die Lichtweiten der Fassade hinein wie die Architektur der Galerie in den Untergeschossen. Schlüters Verzicht, die Säulenarchitekturen der Fassade als Kolonnaden in den Raum hinein weiterlaufen zu lassen, bedeutet einen gewissen Verlust an Tiefenräumlichkeit, der jedoch wenigstens im unteren Risalitbereich durch die kolossalen Freisäulen mehr als wettgemacht wird. Durch die Fragmentierung von Architrav und Fries über den Interkolumnien und durch die Verkröpfung des Kranzgesimses ist der Zusammenhalt der Säulen untereinander fast

aufgehoben. Anders als bei Tessin legt sich die große Kolonnade nicht wie eine Klammer von beiden Seiten um den Mauermantel. Stattdessen sind die Säulen den Pfeilern einzeln vorgelegt. Ihr Verbund zielt also nicht mehr zu den Seiten auf die Lauben, sondern in die Tiefe auf die Fassade. So erlangt die Fassade *an sich* schon eine enorme Plastizität und Tiefe.

Dennoch verzichtete Schlüter keinesfalls darauf, den Innenraum für die tiefenräumliche Wirkung zu nutzen. Besonders kommt dies in den beiden unteren Geschossen zur Geltung. Im ersten Plan von 1701 führte noch ein ‚Säulenkorridor‘ an die Treppenhausrückwand (Abb. 65, Abb. 66). In der Ausführung nach 1703/04 bestand diese Verbindung nicht mehr. Jetzt bildete die plastisch aufgewertete Rückwand des Treppenhauses die Folie für den Durchblick (Abb. 69). Als Blickpunkt diente eine imposante Schauarchitektur, die beide Geschosse umfasste. Allerdings hing ihre Wirkung davon ab, dass das obere Mittelfenster unverglast war. In den oberen Geschossen ergaben sich Durchblicke über die gesamte Fassadenbreite hinweg. Mit ihrer korinthischen Ordnung, ihren Wandspiegeln und dem Türbogen bildete die Rückwand des Vorraums des Schweizersaals (Abb. 61) *points de vues* für die Fenster des Paradeschosses aber auch des Mezzanins (Abb. 17). Von Tessin (bzw. Bernini und Borromini) übernahm Schlüter also nicht nur das Gliederungssystem, d.h. die kolossalen Freisäulen und Pilaster sowie die Serliana und die dorische Säulenarchitektur im Erdgeschoss, sondern auch die Idee, große Fenster unverglast zu lassen und das Innere, das so sichtbar wurde, in die Fassadengestaltung einzubeziehen. Den Begriff der ‚Diaphanie‘, mit dem die Kunstgeschichte gewöhnlich den Raumeindruck gotischer Kathedralen umschreibt,^[89] halte ich in diesem Zusammenhang für durchaus angemessen. Wenn Hubala die Hofrisalite als „turmartigen Bildungen und „geöffnete Pforten“ charakterisiert,^[90] so geht er aufgrund der Verglasungen von einer blockhaften Geschlossenheit aus, die nur im Eingangsbereich offen war. Dieser Eindruck gilt jedoch schon für Tessins Seitenrisalite nicht mehr, geschweige denn für Schlüters Großen Risalit. Bei der Art, wie beide Meister die Öffnung ihrer Fassaden und die Einbeziehung des Tiefenraums gestalteten, treten jedoch grundlegende Unterschiede zu Tage. Dabei erweist sich Schlüters Architektur als weitaus grandioser, großzügiger und intellektueller. Gerade die Unterschiede zwischen den Seitenrisaliten und dem Großen Risaliten bestätigen Peschkens These von zwei unterschiedlichen Baumeistern.

6.1 Die Tiefenräumlichkeit des Stadtschlusses im zeitgenössischen Kontext

Wie sehr die Ideen, die Tessin und Schlüter am Stadtschloss verwirklicht hatten, nachwirkten, lässt sich sehr gut an einer anderen Stichserie Paul Deckers ermessen, die erstmals 1711 und in erweiterten Ausgaben dann 1716 und 1723 erschien, nämlich am ‚Fürstlichen Baumeister‘. Dieses zweibändige Werk enthält Deckers Invention einer königlichen Idealarchitektur, die sowohl durch den preußischen Königsstil als auch durch

den Kaiserstil Fischer von Erlachs inspiriert ist. Da Decker weder auf ältere Bausubstanz, noch auf Sonderwünsche des Auftraggebers, noch auf finanzielle Rahmenbedingungen Rücksicht zu nehmen brauchte, findet sich hier manches architektonische Gedankengut in einer reineren Ausprägung als am Stadtschloss. Schon der Aufriss des Fürstlichen Palastes (Abb. 88) erinnert an Berlin: Kolossale korinthische Freisäulen übergreifen eine zweigeschossige Stockwerksarchitektur mit eingestellten dorischen Kolonnaden im ersten und mit korinthischen Serlianen im zweiten Geschoss. Die dorischen Säulen der mittleren Toreinfahrt setzen sich durch das Treppenhaus und den angrenzenden Hauptsaal bis in den Gartenrisalit fort (Abb. 90). Dasselbe gilt für die korinthischen Säulen des *piano nobile* (Abb. 91). Unmittelbar hinter dem Eingang liegen zwei Spindeltreppen, die zwar anders proportioniert sind als in Berlin, aber den denselben Verlauf nehmen. Die perspektivischen Ansichten gewähren Blicke in die beiden Geschosse der Mittelachse, die entweder tief ins Innere oder sogar durch das Gebäude hindurch reichen. Während die schwarze Füllung der übrigen Fenster also Verglasung andeutet, sind die Öffnungen des Mittelteils offen zu denken (Abb. 89).^[91]

So genial Tessins und Schlüters Lösungen für Berlin waren, so sehr lagen sie doch auch um 1700 in der Luft. Bereits Hubala hat das Stadtschloss in den Kontext der zeitgenössischen Barockbaukunst gestellt.^[92] Es ist hier nicht der Ort, an diese Diskussion unter den oben gewonnenen Gesichtspunkten anzuknüpfen. Jedoch sei ein kurzer Blick auf Fischer von Erlach erlaubt. Sein bekannter Entwurf für ein Lustgartengebäude (Abb. 86) von 1696 rekurriert nämlich auf dieselben Vorbilder wie Tessins Hofkolonnaden oder Schlüters Großer Risalit: auf Michelangelos Konservatorenpalast und Berninis Louvre-Projekte.^[93] Natürlich liegt Fischers Entwurf eine ganz andere Idee zugrunde, doch gibt es auch gewisse Gemeinsamkeiten: die in eine kolossale Ordnung eingestellten Stockwerksarchitekturen, das Motiv der Serliana sowie die Blickachsen, die im Nobelgeschoss bis zur Tür des Hauptsaaes reichen und im Erdgeschoss den ganzen Bau durchdringen. Auch die Gliederung des Baukörpers in mehrere Schichten durch Einfügung einer Galerie zwischen die Fassade und den Hauptraum findet sich.

7 Ausblick

Vor dem Hintergrund dessen, was bisher gesagt wurde, kann eine Rekonstruktion des Stadtschlusses, die sich auf die Wiederherstellung der Fassaden beschränkt, nicht befriedigen. Wie wenig sich Tessins und Schlüters Fassadenkunst eignet, einem fremden Baukörper vorgeblendet zu werden, zeigt ein Blick auf das ehemalige Ministerratsgebäude, in dem zurzeit das Kanzleramt untergebracht ist (Abb. 92, Abb. 93). Bekanntlich wurde der Portalrisalit IV, den Göthe von Eosander in enger Anlehnung an Schlüter errichtet hatte und von dem aus Karl Liebknecht am 9. November 1918 die Räterepublik ausrief, in das damalige Ministerratsgebäude der DDR inkorporiert. Bei Tag wirkt die Einbindung des Risalits in die zurückhaltende Architektur der Fünfziger-Jahre durchaus gelungen,

und der Betrachter freut sich, dass wenigstens dieses Stück Schlossarchitektur die Zeit überdauert hat. Nach Einbruch der Dunkelheit jedoch, wenn das weite, strukturlose Treppenhaus erleuchtet ist, wird auf deprimierende Weise deutlich, wie schnell die barocke Fassade zur toten Hülle verkommt, wenn ihr organischer Zusammenhang fehlt.

Es wäre daher wünschenswert, dass nicht nur die Fassaden, sondern auch die hinter den Risaliten befindlichen Räume rekonstruiert würden. Dies gilt in erster Linie für alle drei Treppenhäuser sowie für die beiden Portaldurchfahrten am Garten- und am Stadtflügel. Des weiteren sollten Rittersaal und Elisabethsaal zumindest in ihrer architektonischen Grundstruktur wiedererstehen. Da an den Risaliten des Hofes auf eine Verglasung der Fenster grundsätzlich verzichtet werden müsste, erweist sich der Vorschlag, den gesamten Hof nach dem Vorbild des Zeughauses oder des Binnehofes im Richlieuflügel des Louvre mit einer Stahl-Glas-Konstruktion zu überdachen, als äußerst glücklich (Abb. 2a). Die Treppenhäuser und Loggien der Risalite könnten so in die Nutzung des Hofes als Ausstellungsfläche, als Foyer oder als Versammlungsraum einbezogen werden. Für den westlichen Verbindungstrakt, der an die Stelle der Lynarschen und Neringschen Baukörper träte, würde sich hingegen projektierte Stahl-Glas-Architektur gleichfalls empfehlen. Als Kontrast und Entsprechung gleichermaßen würde die stählerne Skelettbauweise der Gegenwart somit neben die steinerne Gliederbauweise der Vergangenheit treten. Sich in der Glasfront spiegelnd, würde die barocke Architektur darüber hinaus in Schlüters Sinne optisch vervollständigt werden. Auch ergäben sich neue Betrachterpositionen, die es dem Besucher erstmals ermöglichten, auch die oberen Stockwerke des Großen Risalits in ihrer Tiefenräumlichkeit wahrzunehmen.

Erlaubte die Beschädigung im Krieg es, die Baugeschichte eingehend zu rekonstruieren, so würde es ein angemessener Wiederaufbau dank moderner Technik ermöglichen, Schlüters italienische Architektur in einer Art und Weise nachzuerleben, wie es seinen Zeitgenossen aufgrund der nördlichen Witterungsverhältnisse versagt blieb. So kann im Verlust sogar die Chance eines Gewinns liegen.

Abbildungen

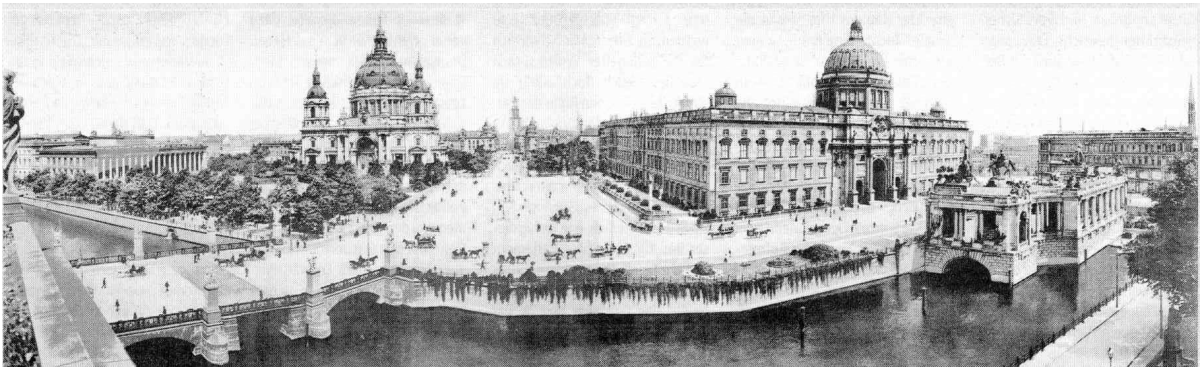


Abbildung 1: Berliner Stadtschloss, Ansicht mit Dom von Westen (um 1910)

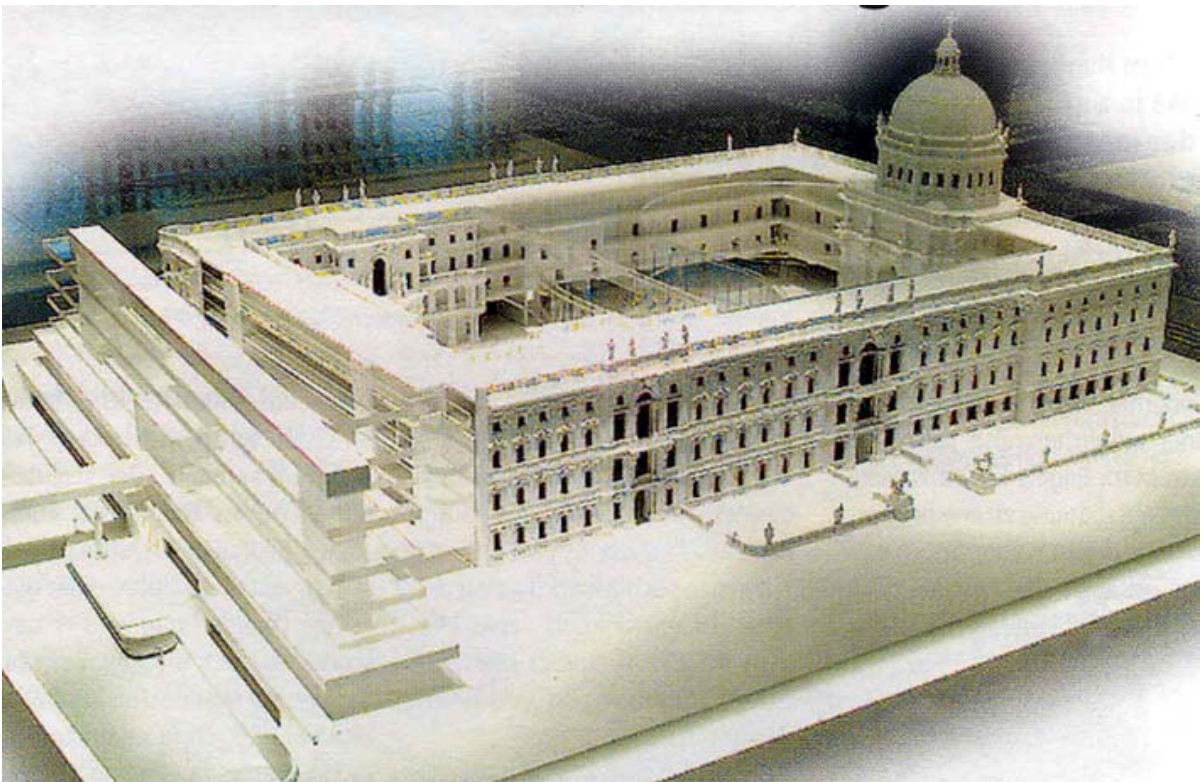


Abbildung 2a: Projekt für den Wiederaufbau von den Architekten Ralf Schüler und Ursulina Schüler-Witte, Berlin: Modell (Berliner Extrablatt, hg. vom Förderverein Berliner Stadtschloß e. V., S. 18)

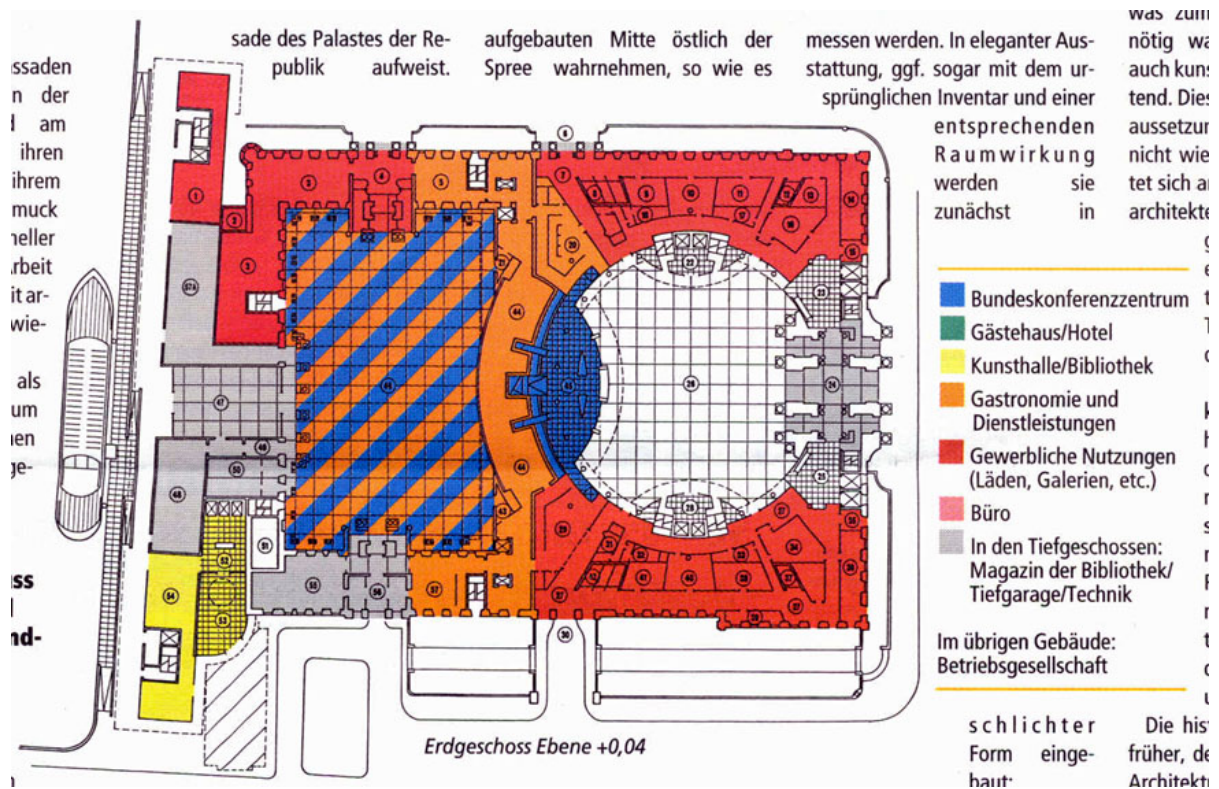


Abbildung 2b: Projekt für den Wiederaufbau von den Architekten Ralf Schüler und Ursulina Schüler-Witte, Berlin: Grundriss mit Nutzungskonzept (Berliner Extrablatt, hg. vom Förderverein Berliner Stadtschloß e. V., S. 19)

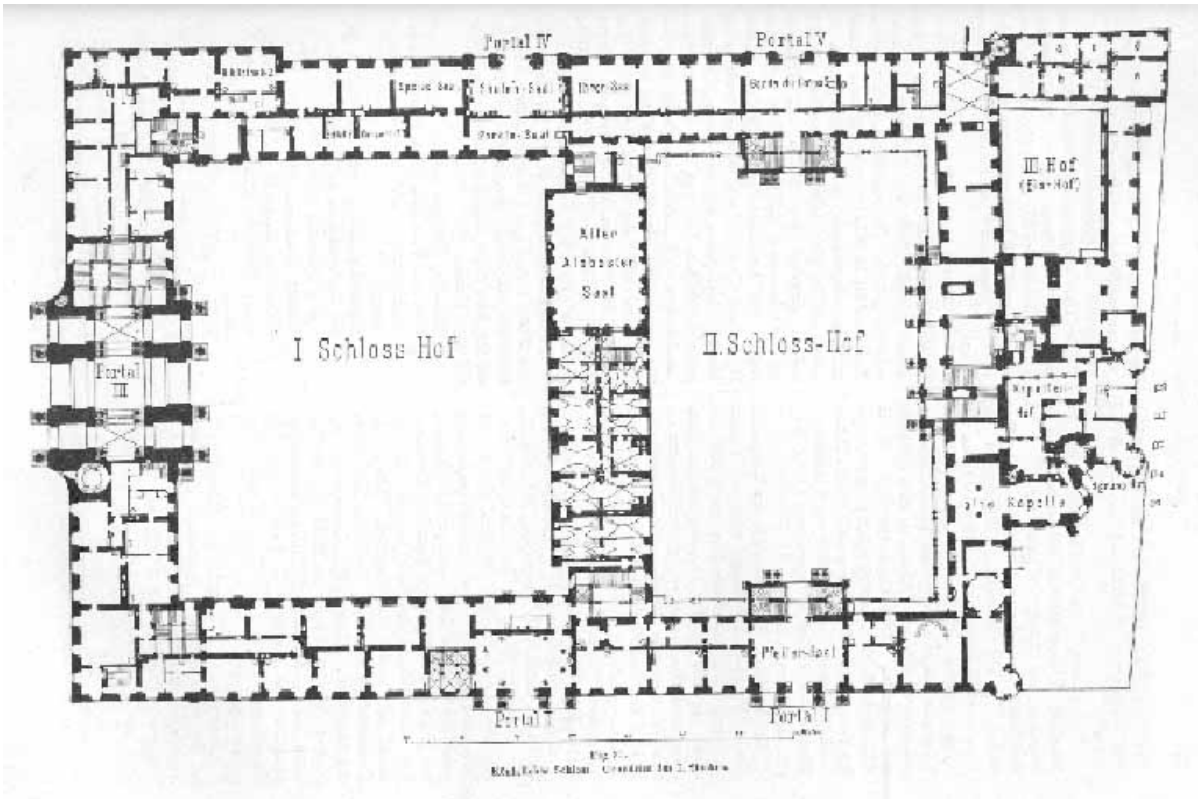


Abbildung 3: Berliner Stadtschloss, Grundriss

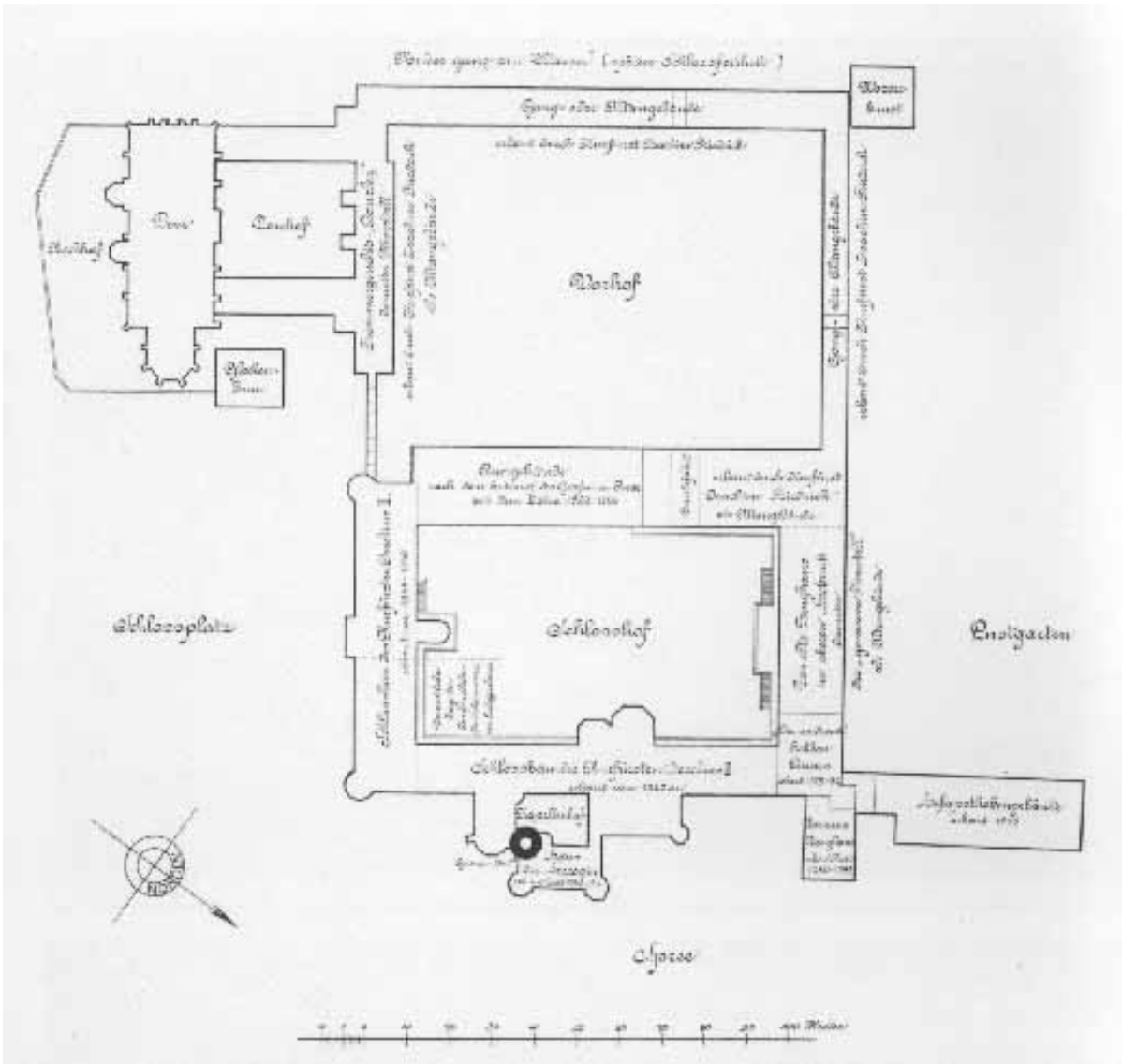


Abbildung 4: Umrissplan des Schlosses unter Kurfürst Joachim Friedrich (Geyer I (1936), Abb. 79)

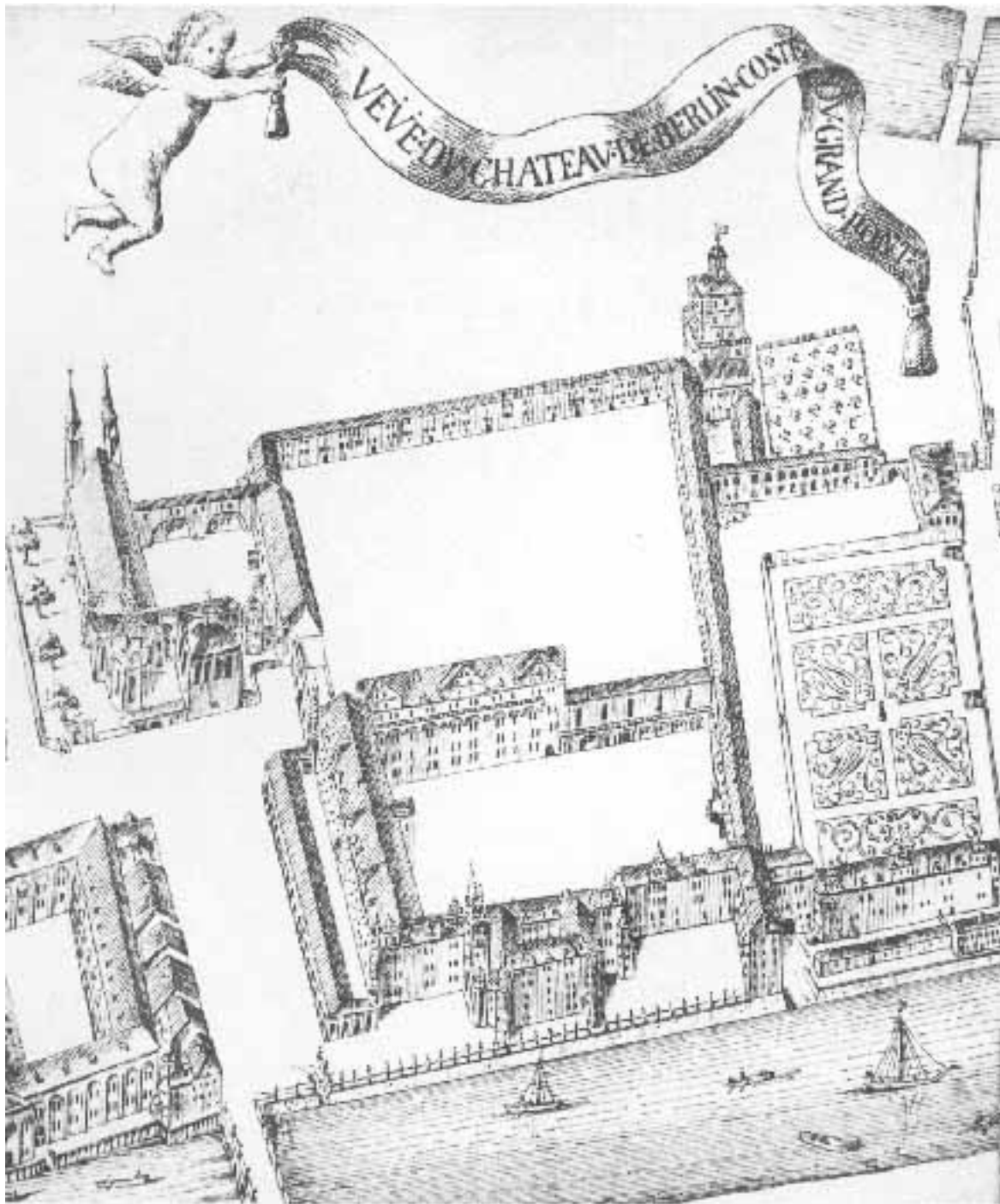


Abbildung 5: Vogelschau des Schlosses unter Kurfürst Joachim Friedrich. Stich von La Vigne 1685



Abbildung 6: Der innere Schlosshof um 1690. Auquarell von Johann Strindbeck (1690); Berlin, Staatsbibliothek



Abbildung 7: Der Kleine Schlosshof („Schlüterhof“) nach Nordosten

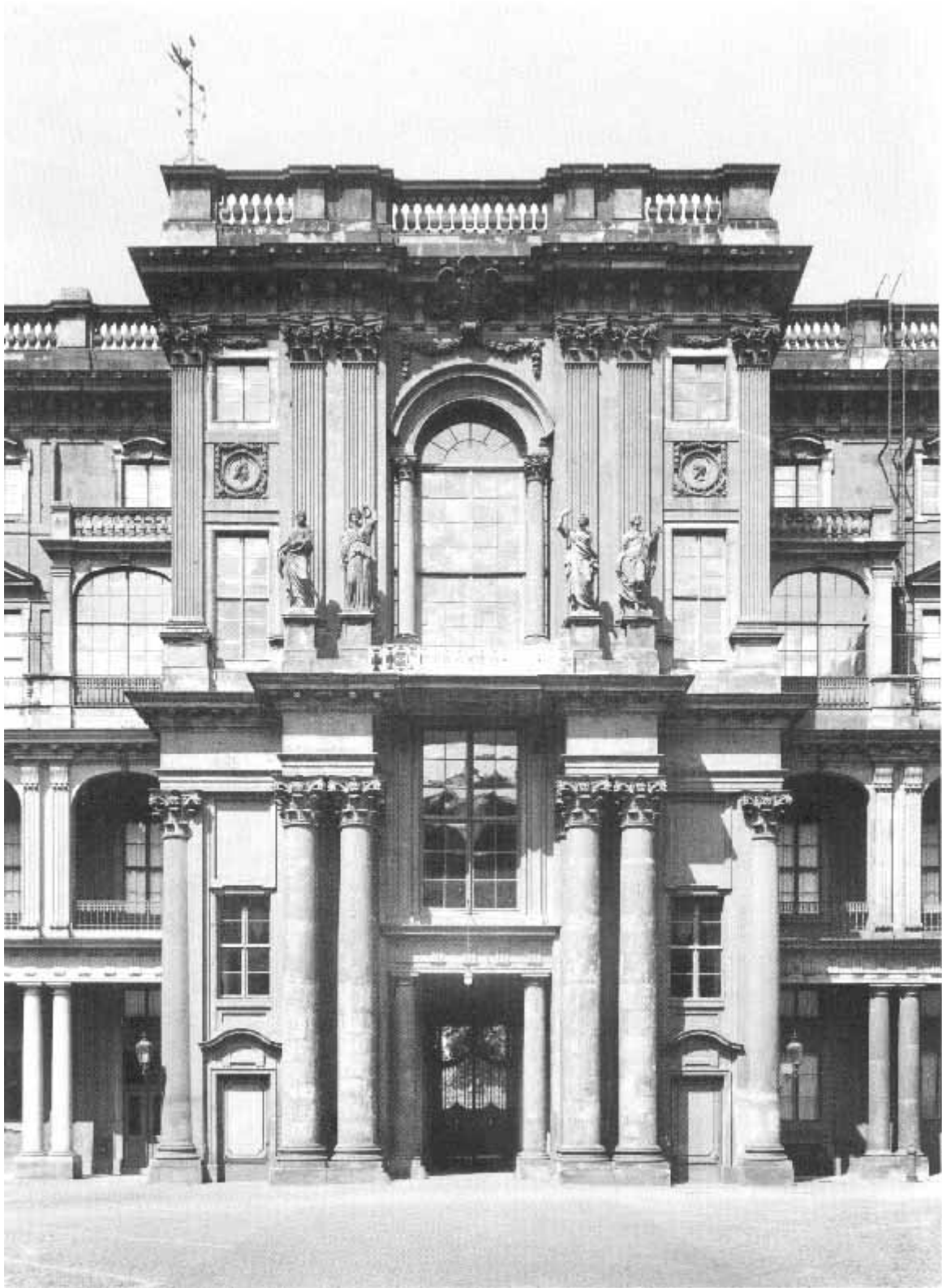


Abbildung 8: Seitlicher Hofrisalit am Lustgartenflügel (um 1900)



Abbildung 9: Seitlicher Hofrisalit am Lustgartenflügel (1943). Ehem. Staatl. Bildstelle



Abbildung 10: Seitlicher Hofrisalit am Lustgartenflügel, 1. Hauptgeschoss und Paradesgeschoss (1943)



Abbildung 11: Blick vom Großen Hofrisalit auf den Seitenrisalit am Lustgartenflügel (1950). Photo Reutti KB 130, 26



Abbildung 12: Seitlicher Hofrisalit am Lustgartenflügel, 1. Hauptgeschoss und Paradegeschoss (1950)



Abbildung 13: Jean Baptiste Broebes: Ansicht des Kleinen Schlosshofs nach dem von Tessin projektiertem Zustand mit Blick auf einen der Seitenrisalite, 1704, in: Vues des Palais et Maisons de Plaisance d. S. M. le Roy de Prusse, Augsburg 1733, Tf. 2 a.

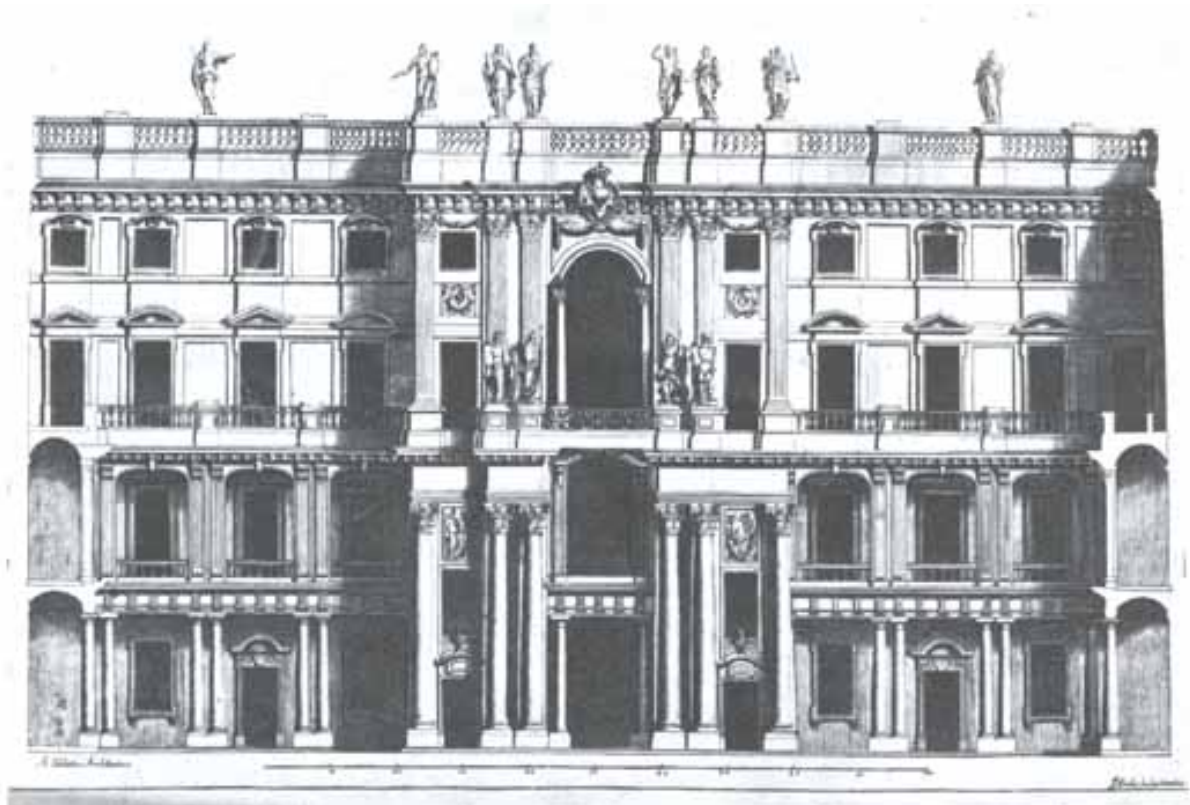


Abbildung 14: Paul Decker d. Ä., Schlüters Projekt der seitlichen Hoffront, 1703



Abbildung 15: Großer Hofrisalit (um 1930)



Abbildung 16: Großer Hofbräuhaus (1890)

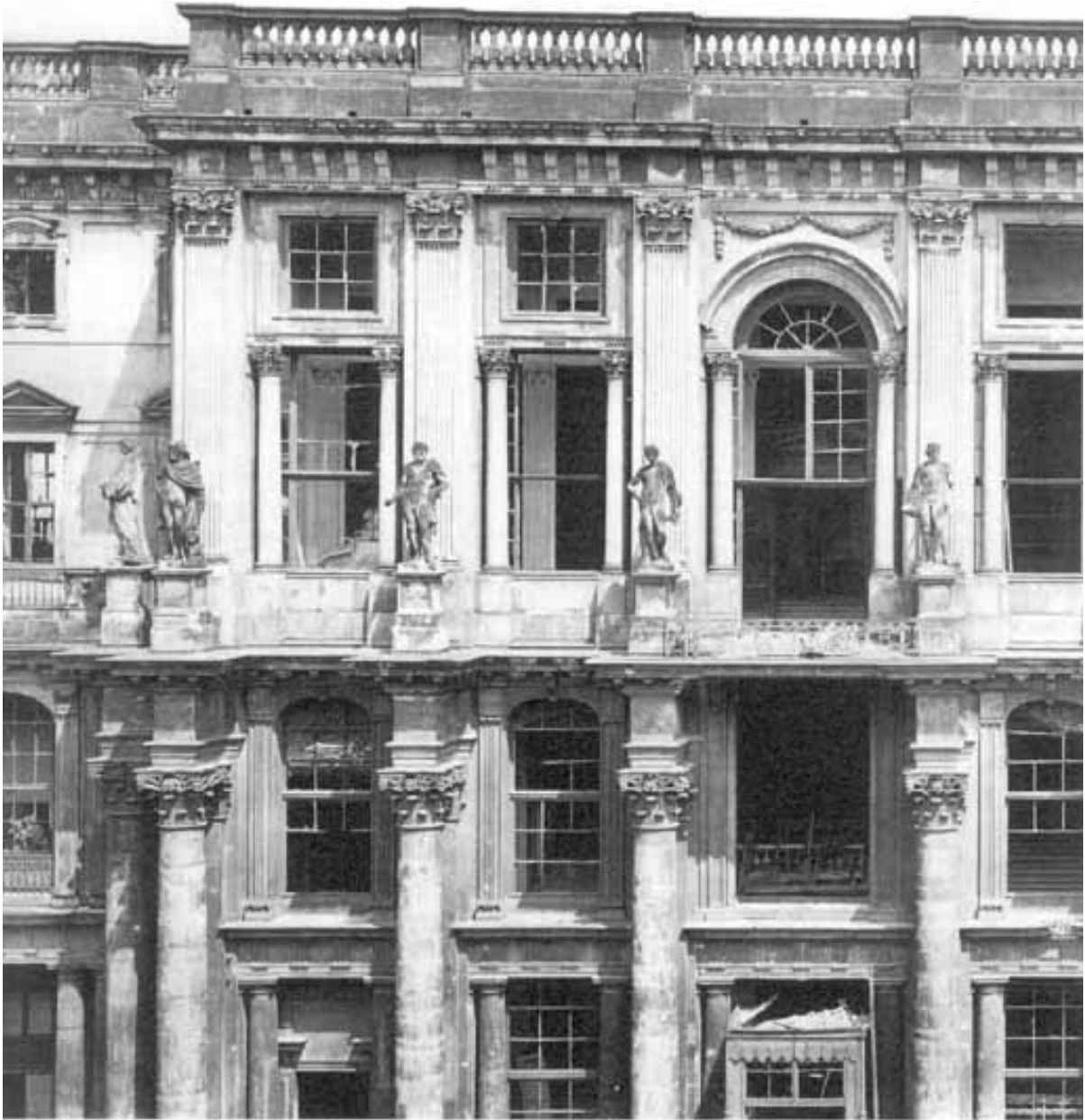


Abbildung 17: Großer Hofrisalit (1943). Messbildarchiv



Abbildung 18: Großer Hofrisalit (1950). Photo Kurt Reutti, Charlottenburg



Abbildung 18a: Mittelfenster des 1. Hauptgeschosses im Großen Hofrisalit mit hinterlegter jonischer Säule (Ausschnitt aus Abb. 18)



Abbildung 19: Oberes Kolossalgeschoss des Großen Hofrisalits, Mitte (1950). Photo Kurt Reutti, Charlottenburg

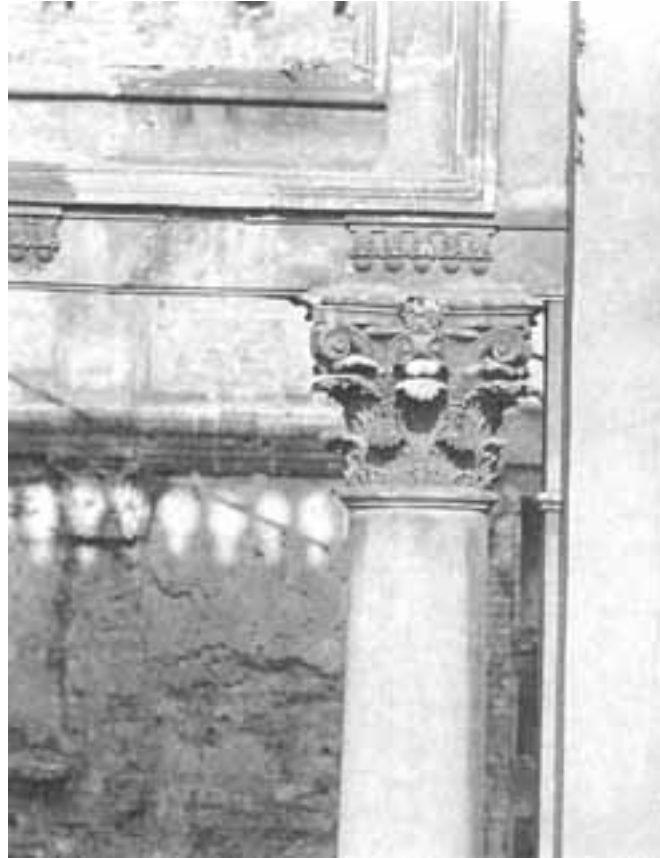


Abbildung 20: Oberes Kolossalgeschoss des Großen Hofrisalits, Sohlbank des Mezzaninn (1950). Photo Eva Kemlein, Messbildarchiv



Abbildung 21: Erstes Hauptgeschoss des Großen Hofrisalits (1950). Photo Eva Kemlein, Messbildarchiv

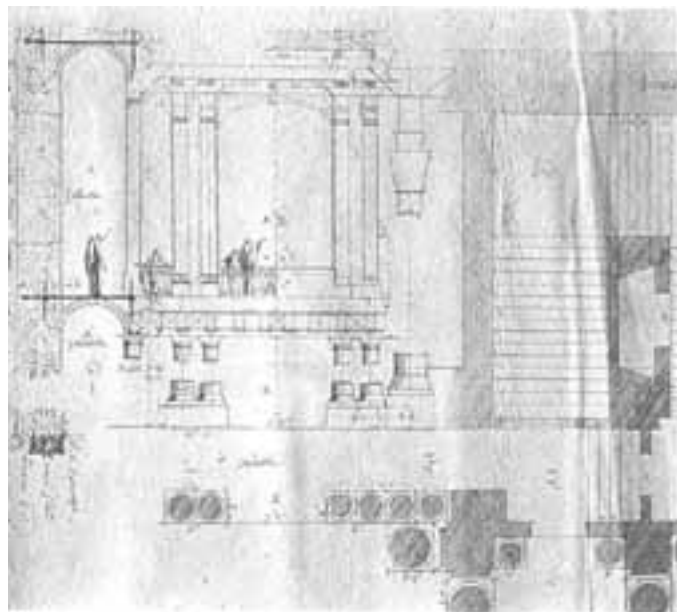


Abbildung 22: Jean Baptiste Broebes, Umbauten Schlüters im Kleinen Schlosshof und im Großen Treppen- und Rampenhaus, 1704; Ausschnitt aus Tf. 46, in: Vues des Palais et Maisons de Plaisance d. S. M. le Roy de Prusse, Augsburg 1733,

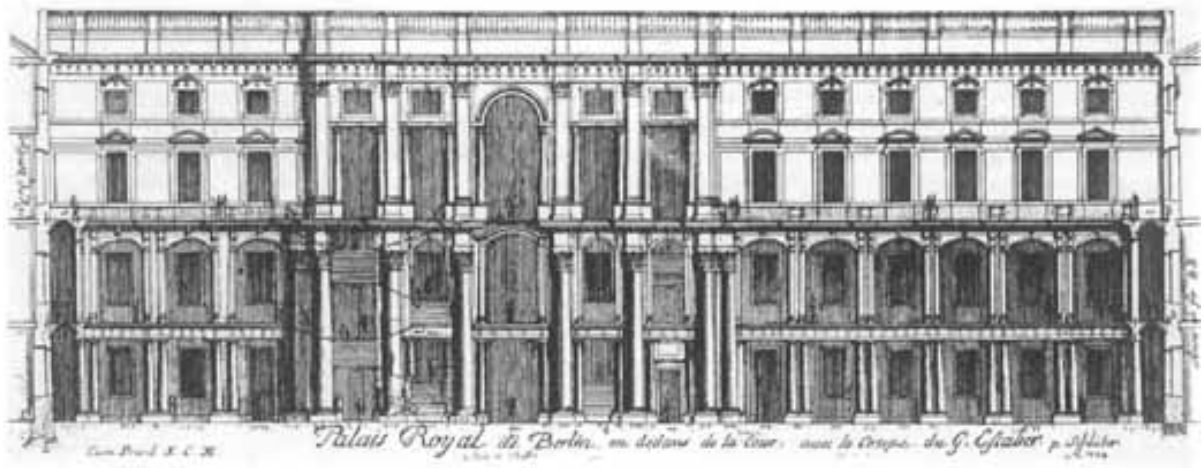


Abbildung 23: Jean Baptiste Broebes, Hoffassade des Spreeflügels mit Großem Risalit, 1704; Ausschnitt aus Tf. 3, in: Vues des Palais et Maisons de Plaisance d. S. M. le Roy de Prusse, Augsburg 1733

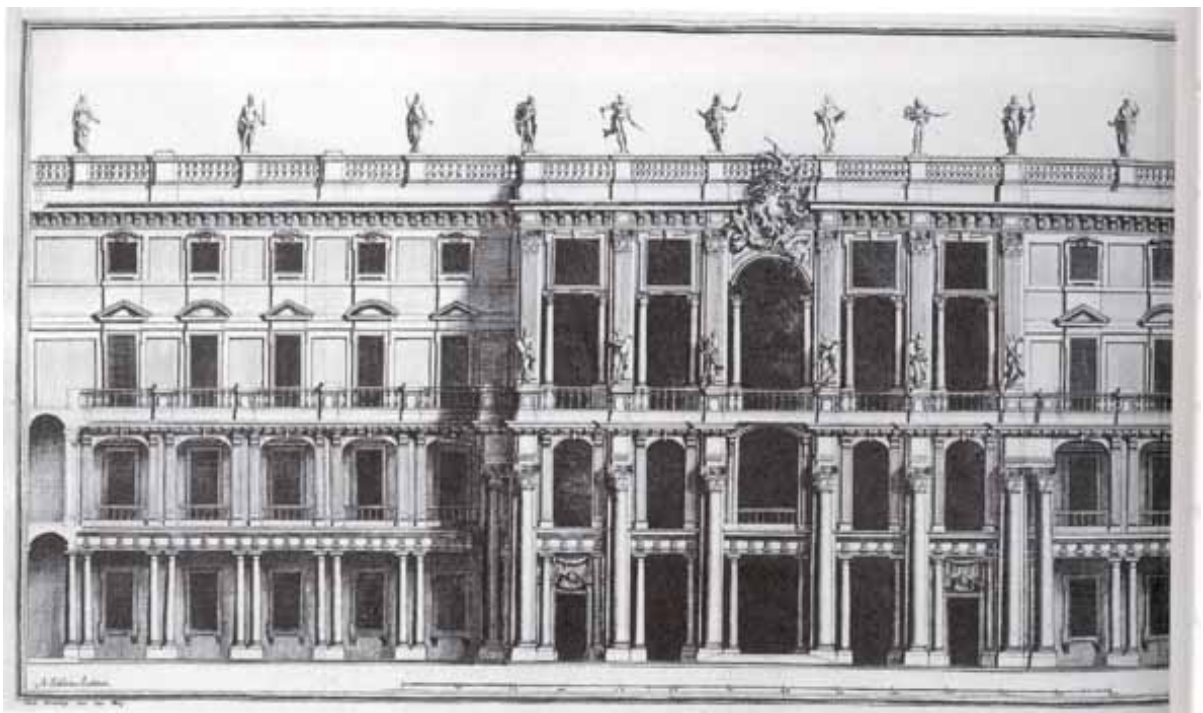


Abbildung 24: Paul Decker d. Ä., Schlüters Projekt der Hoffassade des Spreeflügels, 1703



Abbildung 25: Paul Decker d. Ä., Schlüters Projekt der Hoffassade des Spreeflügels, 1703; Ausschnitt mit Wappenkartusche über der Serliana des Großen Risalits



Abbildung 26: Schlüters Stadtrisalite (Portal I), Foto Marburg (um 1920)

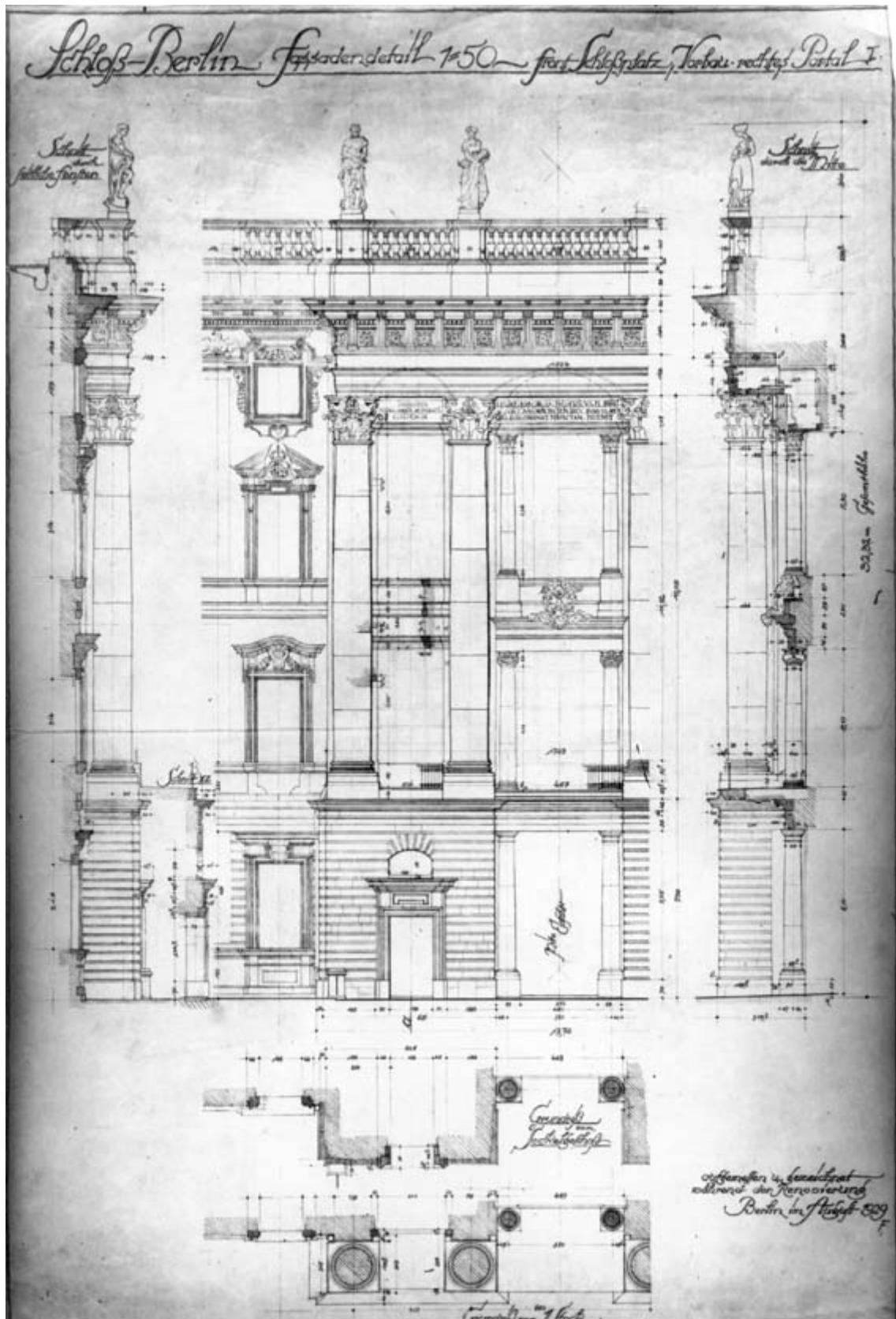


Abbildung 27: Erich Schonert, Aufmaß von Schlüters Stadtrisalits (Portal I) 1929. Sanssouci?, Photo Charlottenburg

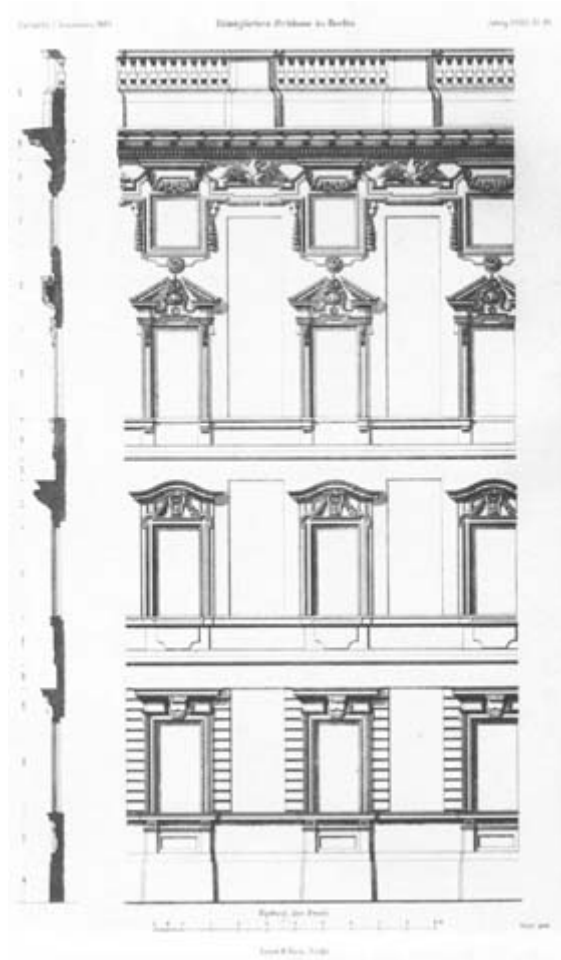


Abbildung 27a

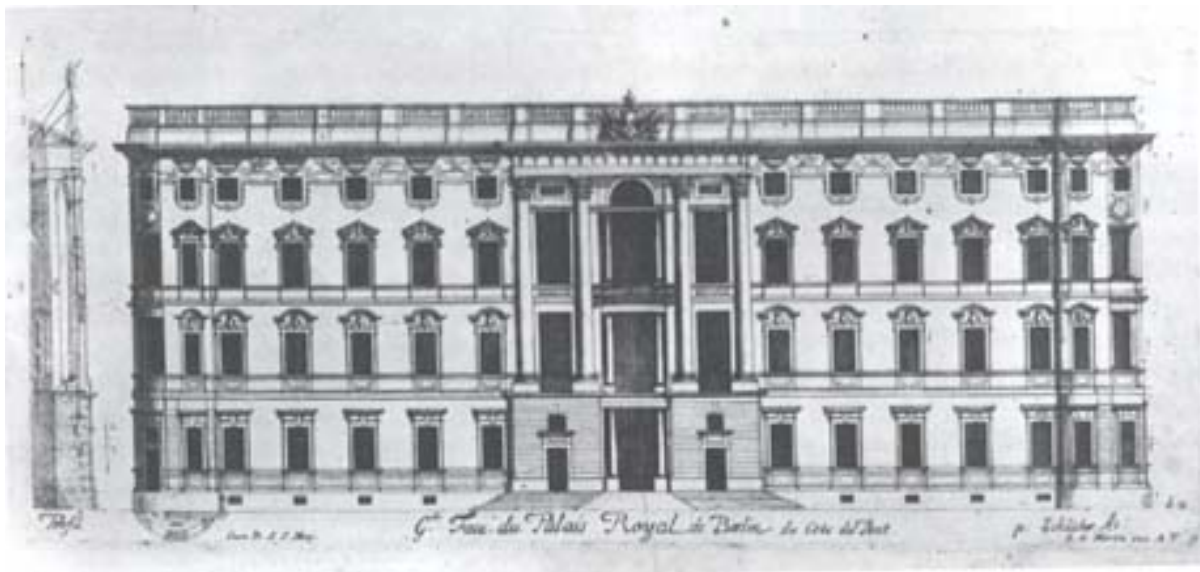


Abbildung 28: Cornelius Gurlitt, Aufmaß der Rücklagen der Lustgartenfassade (1889)

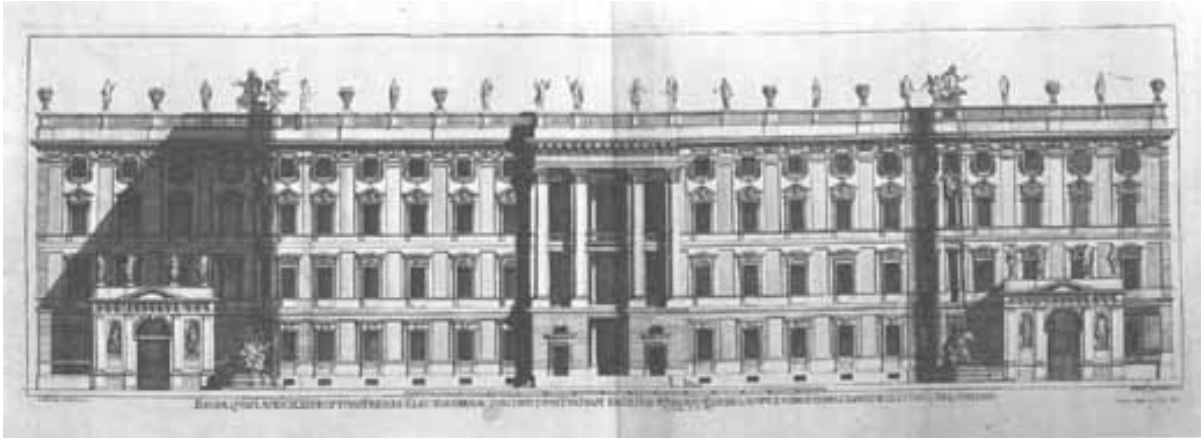


Abbildung 29: Jean Baptiste Broebes, Stadtfront, 1704; Tf 2a,b, in: Vues des Palais et Maisons de Plaisance d. S. M. le Roy de Prusse, Augsburg 1733



Abbildung 30: Peter Schenk, Einzug Friedrichs I. als neuer preußischer König in Berlin mit Blick auf den Stadtrisanalit. Kupferstich 1701, Charlottenburg

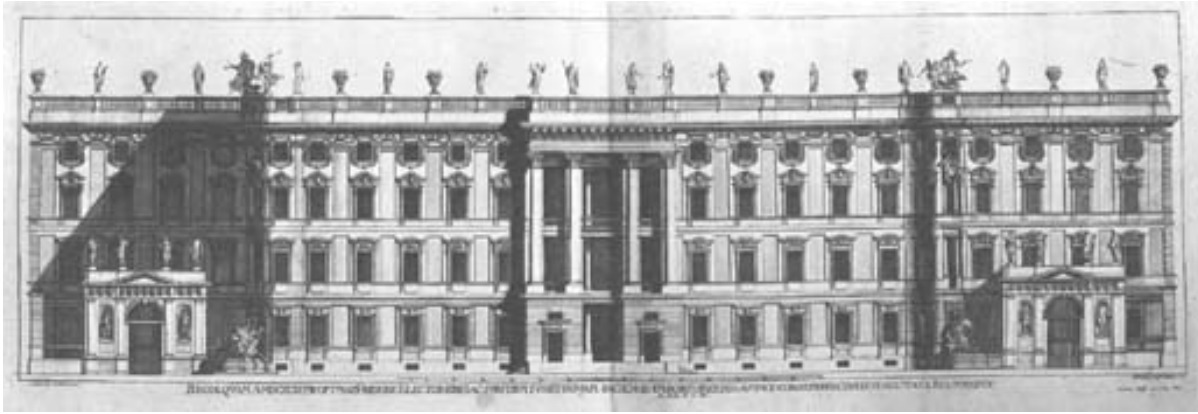


Abbildung 31: Paul Decker d. Ä., Entwurf der Stadtfront nach Andreas Schlüter, 1703

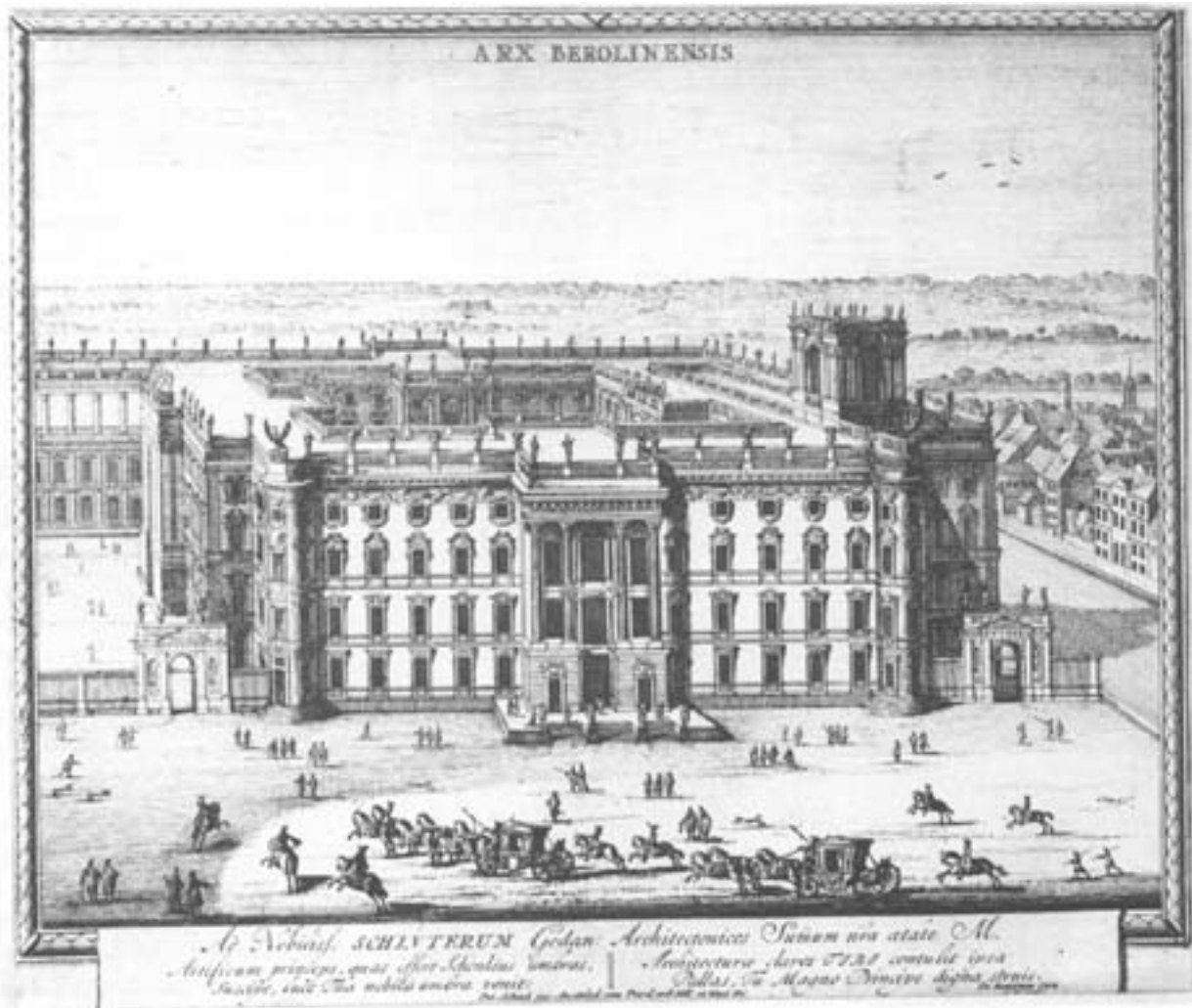
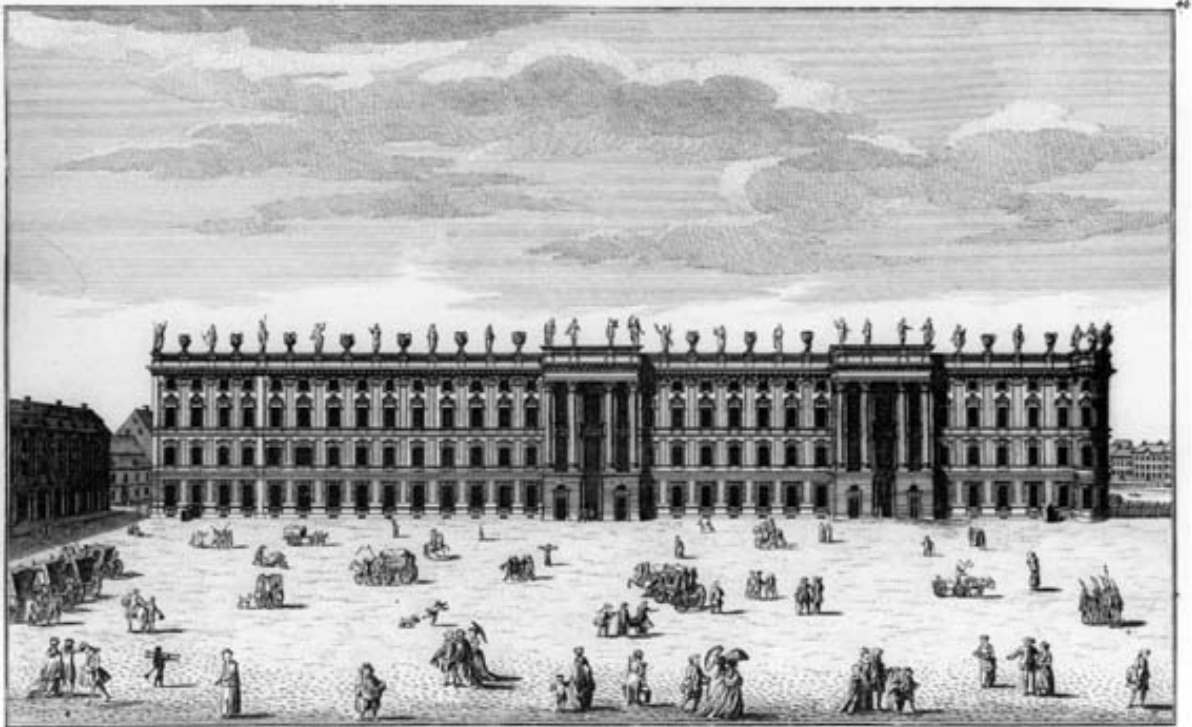


Abbildung 32: Pieter Schenk, Vogelschau des projektierten Schlosses mit Blick auf die Stadtfront nach Schlüters Modell, Charlottenburg



Prospect des Königl. Schlosses zu Berlin, wie sich selbiges gegen die Breite- und Brüder-Strasse zu, präsentiert.

Abbildung 33: Ansicht der erweiterten Stadtfront, unsigniert (ca. 1755; Blatt 44 der Ansichtenfolge von J. D. Schleuen d. Ä., Verschiedene Prospekte und Vorstellungen von Berlin, Potsdam, Schwet..., Berlin SSG Pk 421/44)



Abbildung 34: Blick von der Langen Brücke auf Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die erweiterte Stadtfront, nach einer Zeichnung von Johann Georg Rosenberg 1781



Abbildung 35: Gartenrisalit (Portal V). Photo von Erich Kirsten (gegen 1930)

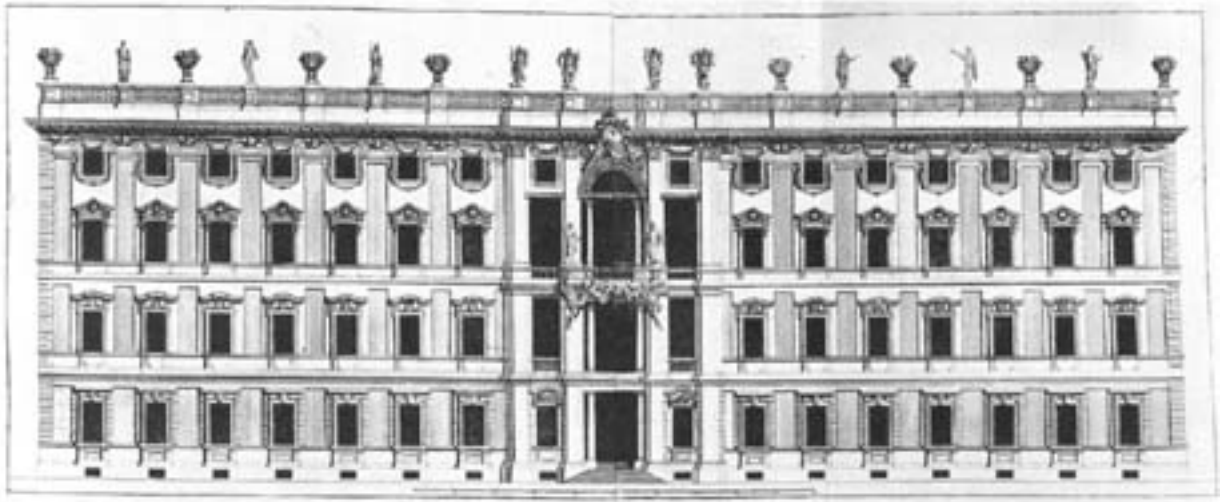


Abbildung 36: Paul Decker d. Ä., Entwurf der Gartenfront nach Andreas Schlüter, 1703

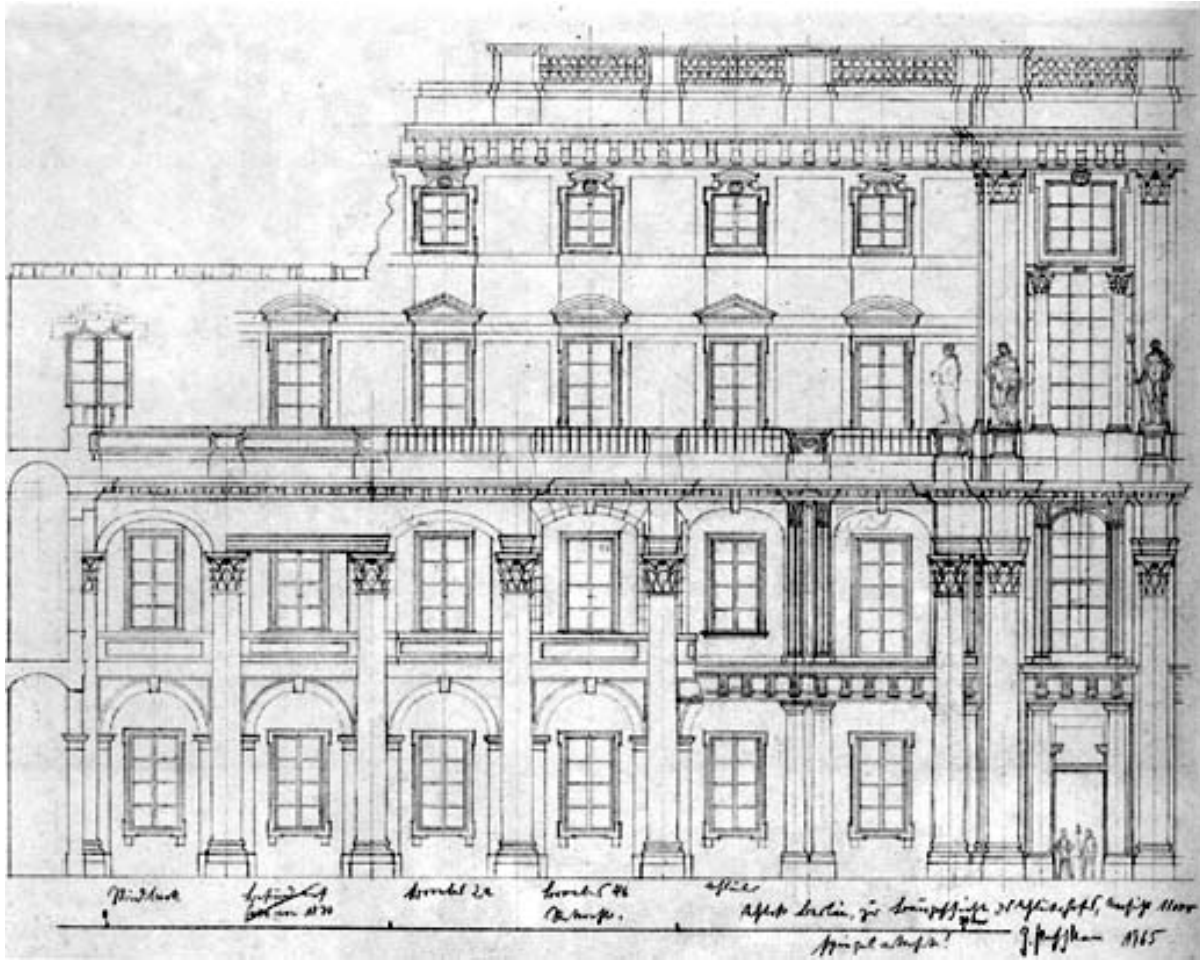


Abbildung 37: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Hofarkaden in den einzelnen Projektabschnitten (1963). Die Travéen von links nach rechts: 1. die Arkade von 1688/90 nach Strindbeck – 2. Zum Vergleich die Abblendung der Fenster durch ein reguläres Gebälk – 3. Broebes' Verständnis des Planes von 1697 – 4. die nach Plan von 1697 wirklich ausgeführte Korrektur – 5. und 6. die Fassung von Schlüter, 1703 f – 7. die erste Achse von Schlüters Großem Risalit (Peschken I 1992, Abb. 103)

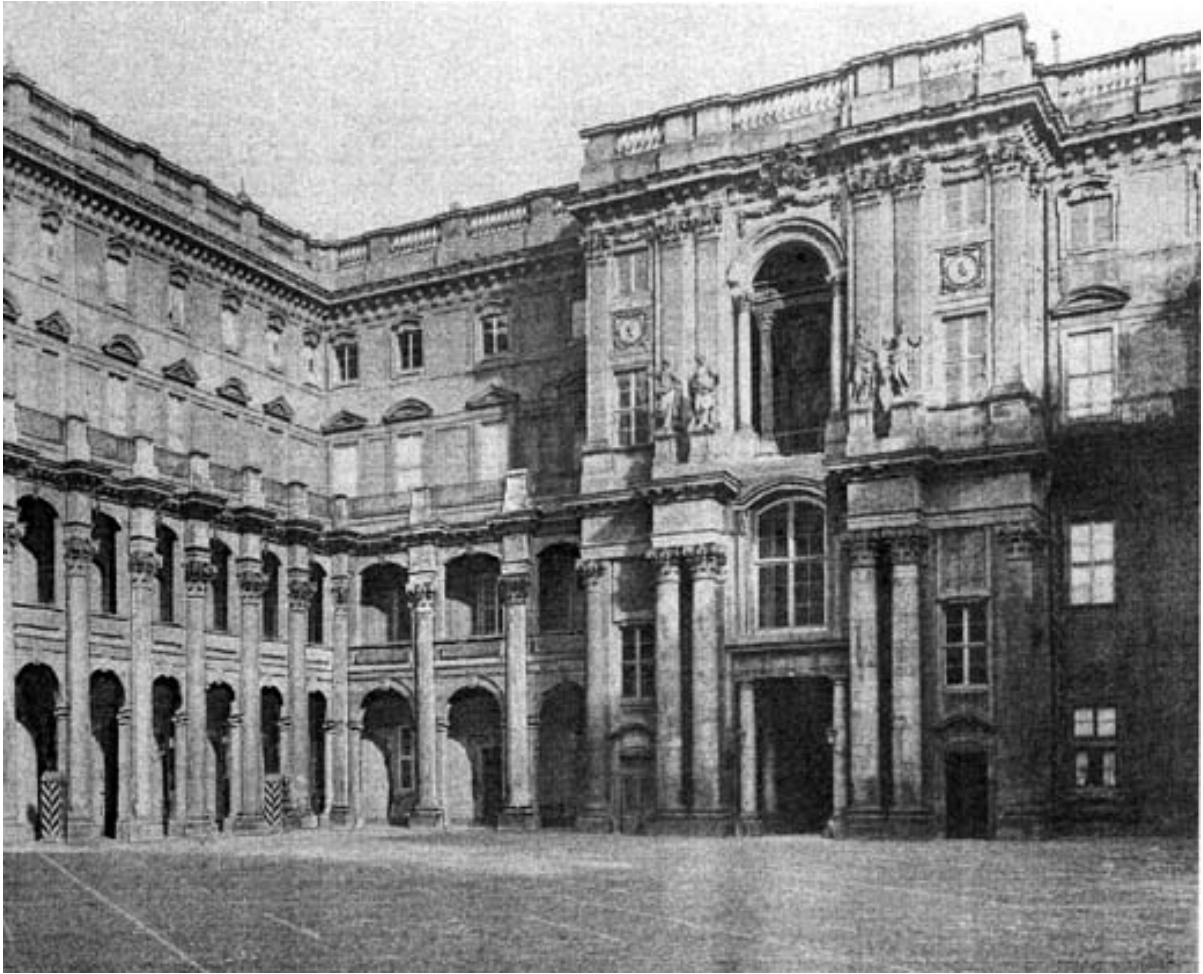


Abbildung 38: Goerd Peschken, Kollage und Retusche des Hof zum Krönungseinzug Friedrichs I., 1701 (Peschken I (1992), Abb. 131

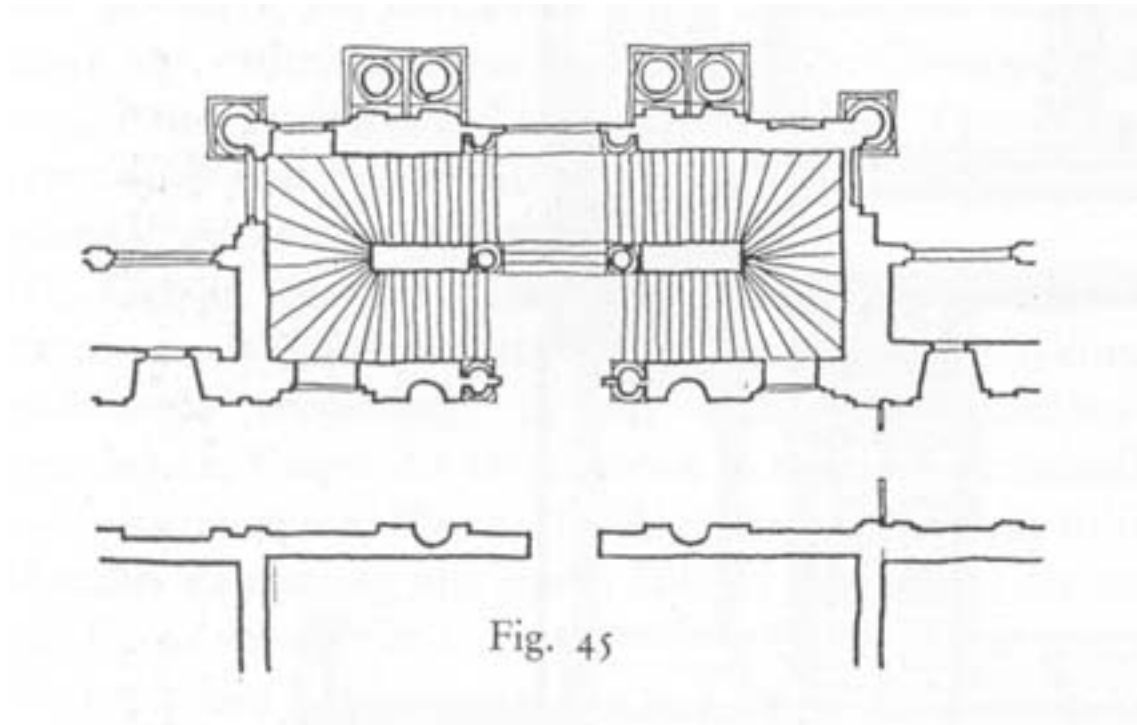


Abbildung 39: Goerd Peschken, Rekonstruktion des 1. Hauptgeschosses in den Treppen der Seitenrisalite (Peschken I (1992), Fig. 45)

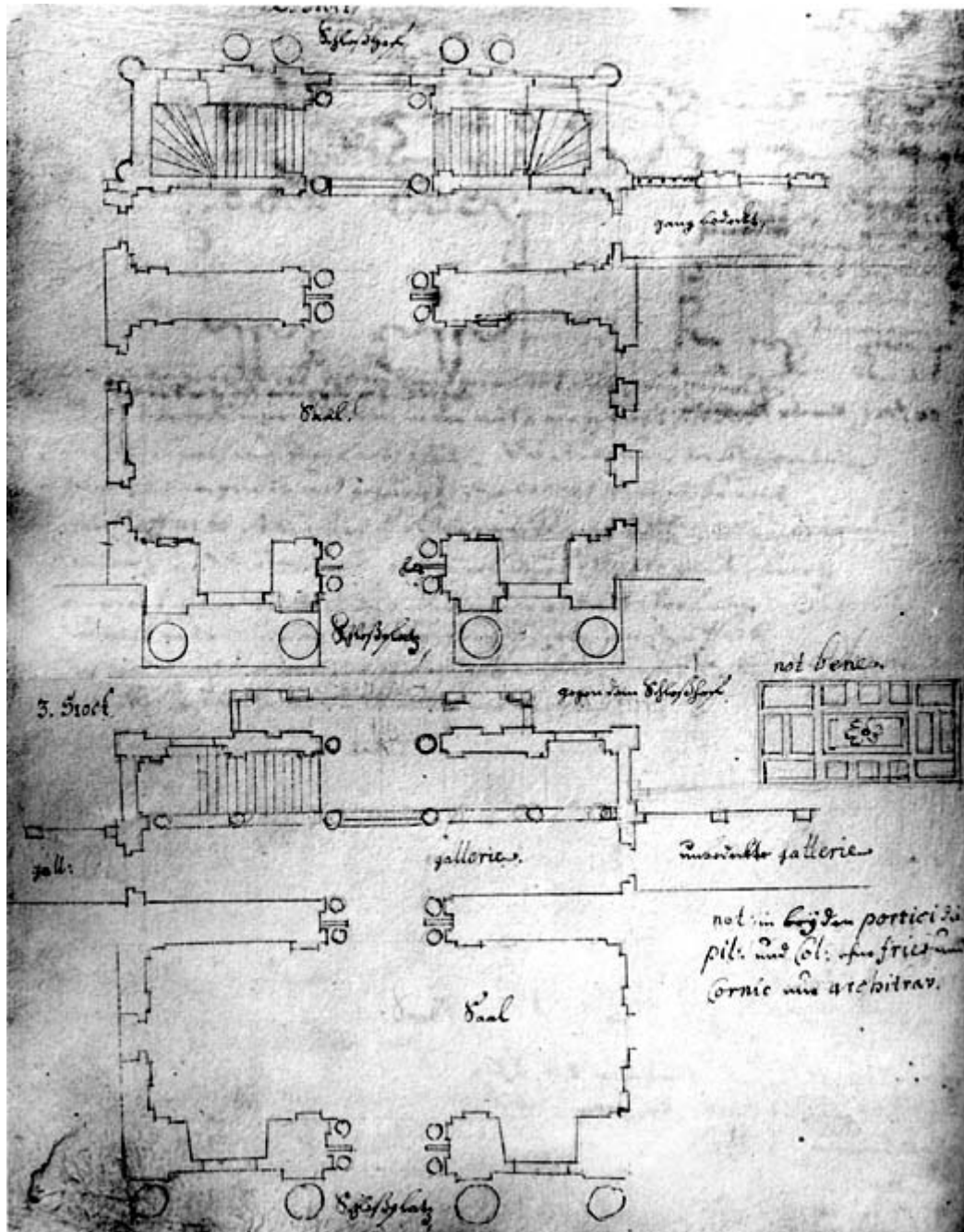


Abbildung 40: Christoph Pitzler, Reiseskizzenbuch, S. 502: Grundrisse des mittleren Stadtflügels mit Sternsaal im 1. Hauptgeschoss (oben) und Elisabethsaal im Paradesgeschoss (unten). Ehem. Technische Hochschule Charlottenburg (Kriegsverlust), Photo Charlottenburg

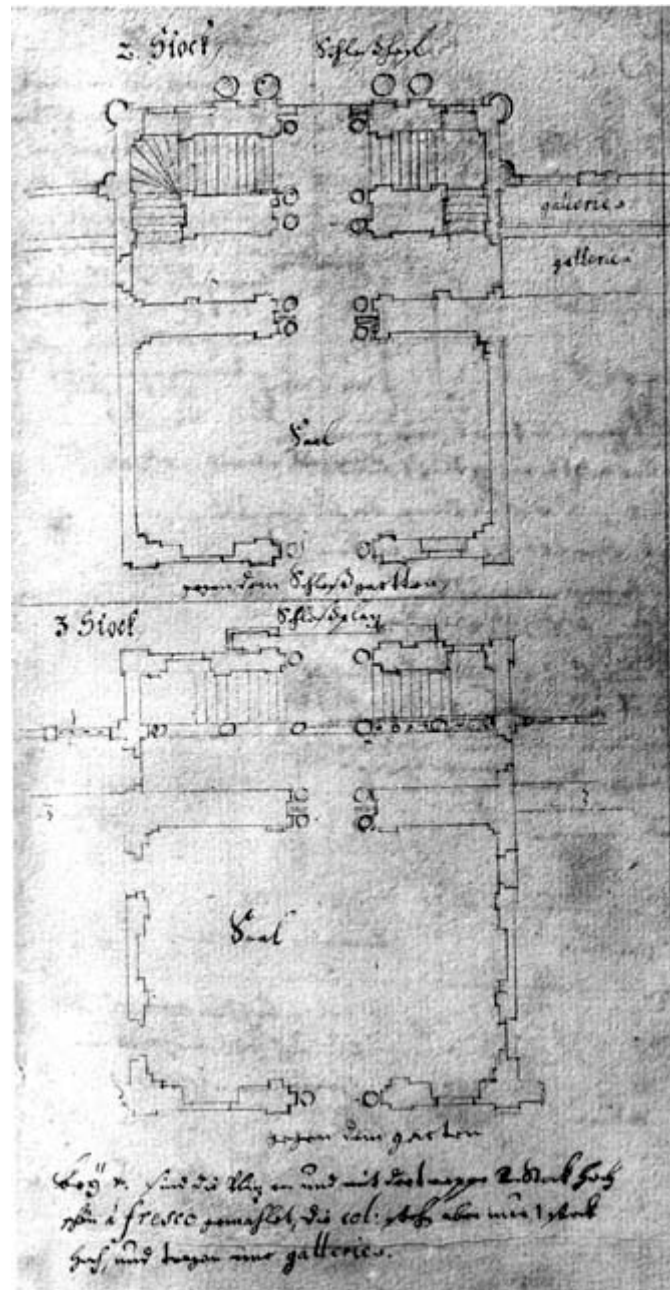


Abbildung 41: Christoph Pitzler, Reiseskizzenbuch, S. 503: Grundrisse des mittleren Gartenflügels mit Gardensaal (Garde-du-Corps-Saal) im 1. Hauptgeschoss (oben) und Rittersaal im Paradegeschoss (unten). Ehem. Technische Hochschule Charlottenburg (Kriegsverlust), Photo Charlottenburg

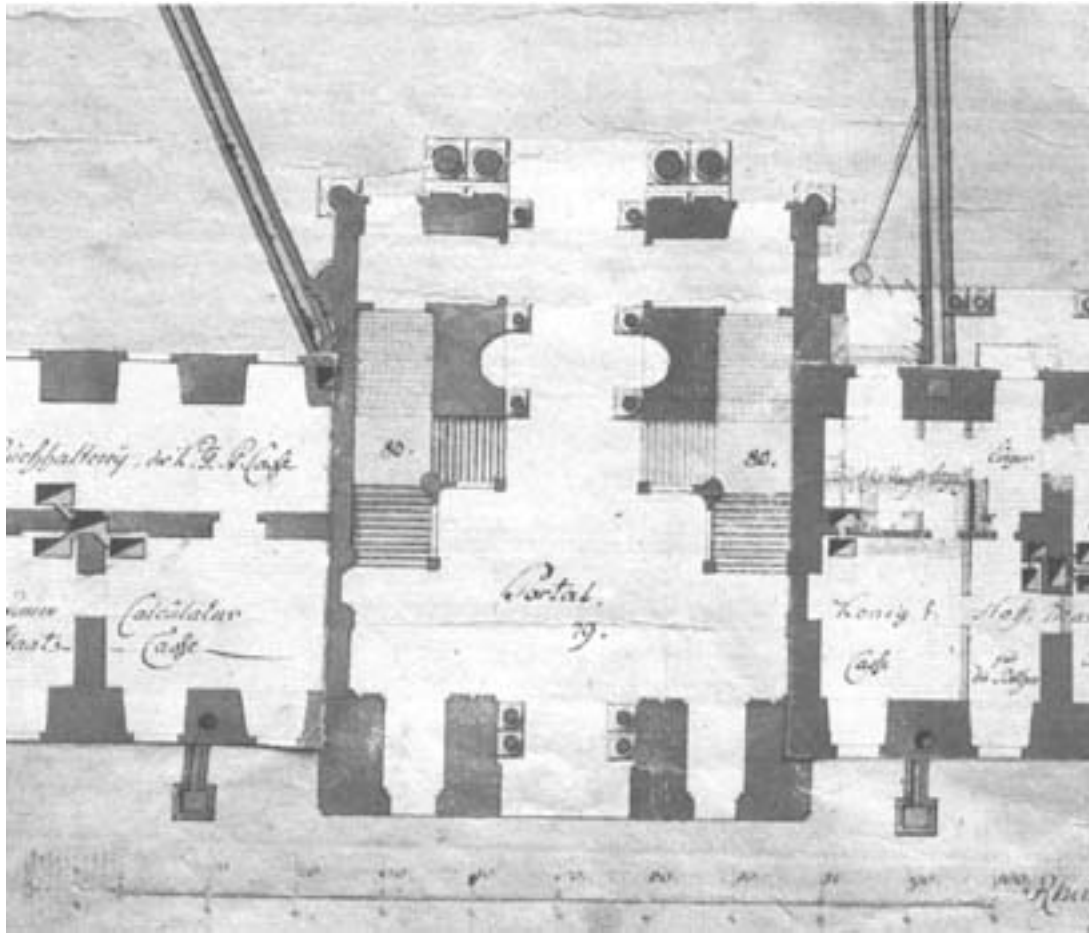


Abbildung 42: Planserie von 1794, Charlottenburg: Grundriss des Erdgeschosses im mittleren Stadtflügel mit Vestibül, Charlottenburg

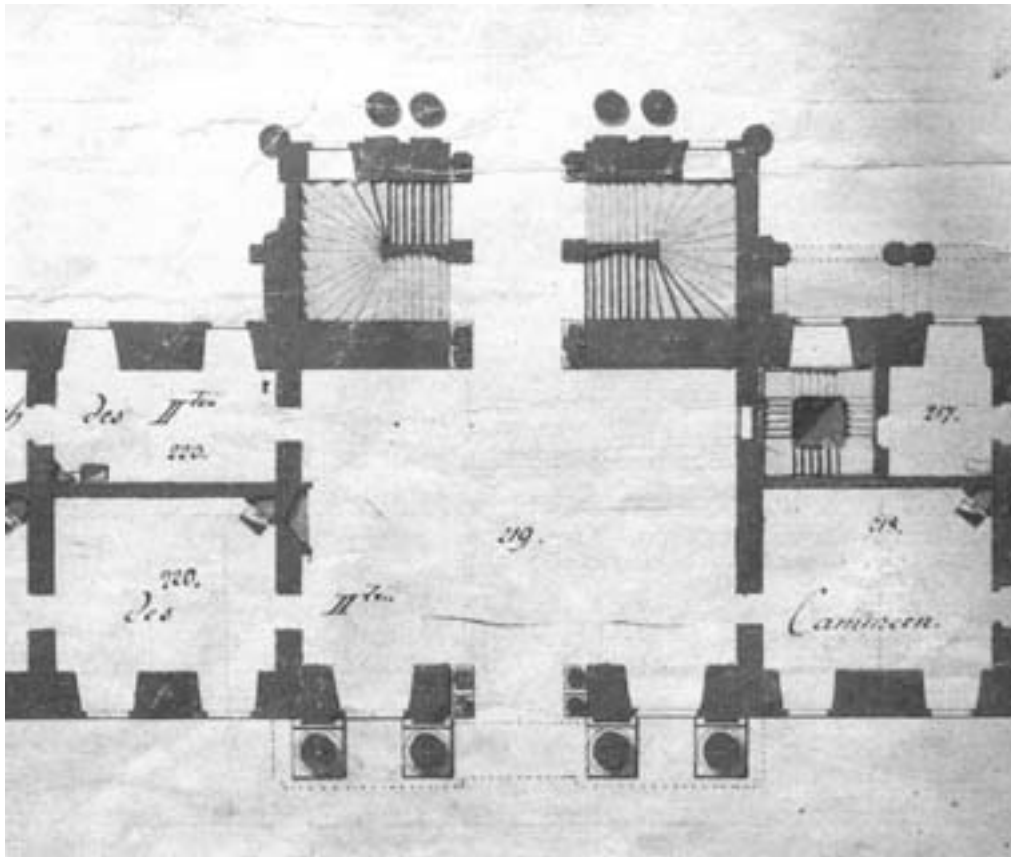


Abbildung 43: Planserie von 1794, Charlottenburg: Grundriss des 1. Hauptgeschosses im mittleren Stadtflügel mit Sternsaal

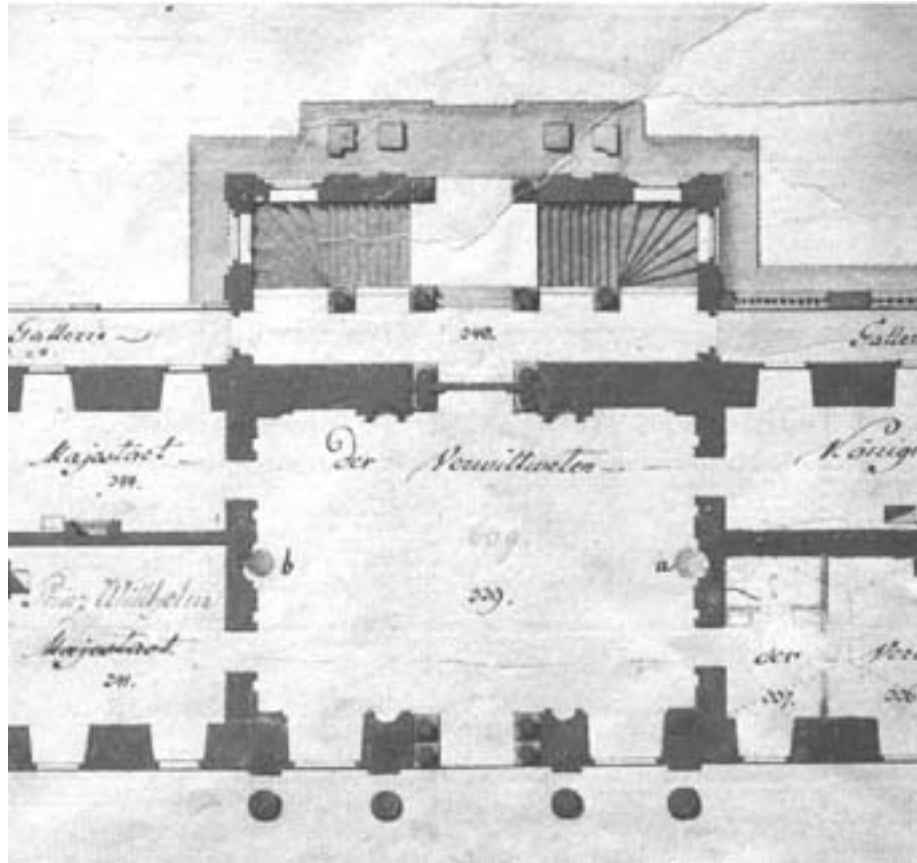


Abbildung 44: Planserie von 1794, Charlottenburg: Grundriss des Paradegehosse im mittleren Stadtflügel mit Elisabethsaal

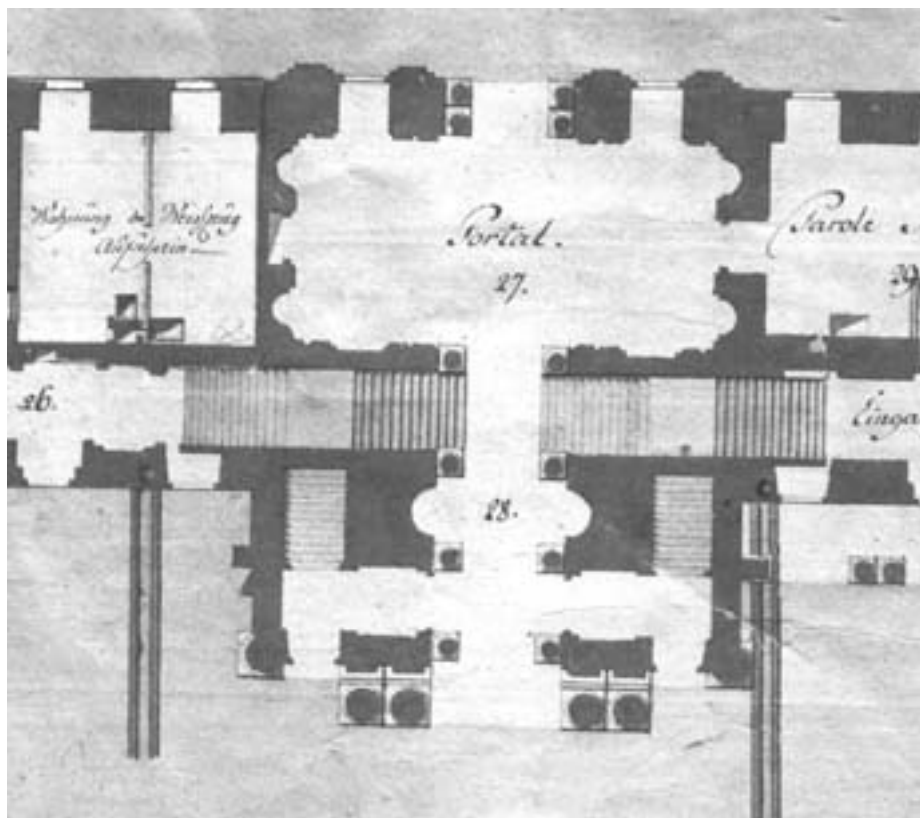


Abbildung 45: Planserie von 1794, Charlottenburg: Grundriss des Erdgeschosses im mittleren Gartenflügel mit Vestibül (ehemals Sala terrena)

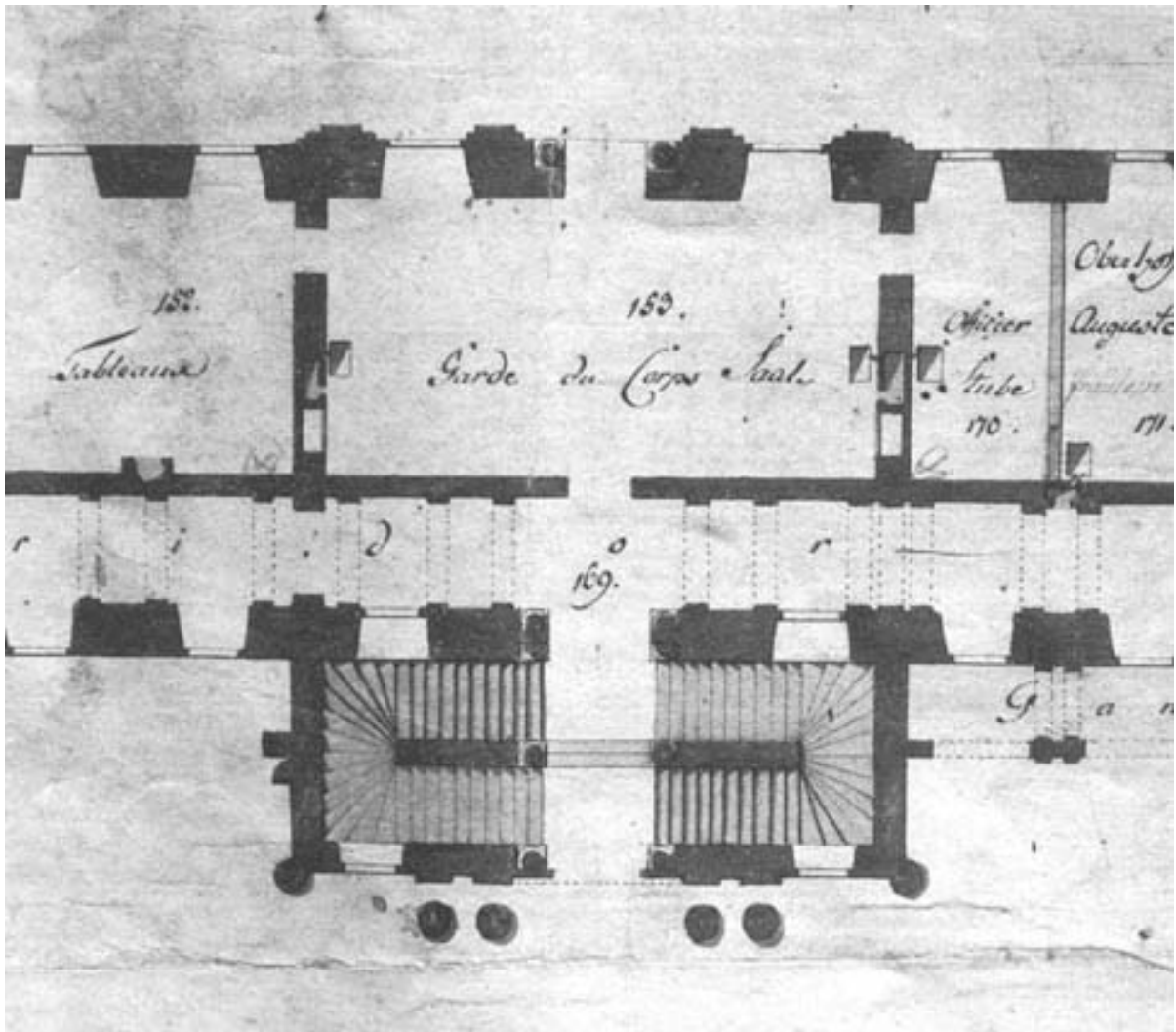


Abbildung 46: Planserie von 1794, Charlottenburg: Grundriss des 1., Hauptgeschosses im mittleren Gartenflügels mit Gardensaal (Garde-du-Corps-Saal)

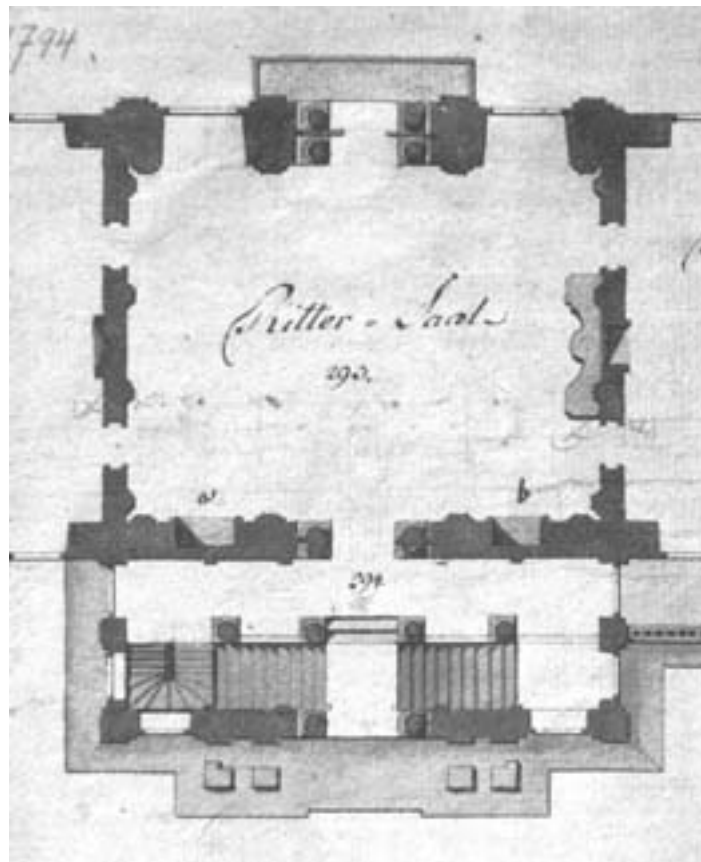


Abbildung 47: Planserie von 1794, Charlottenburg: Grundriss des Paradeschosses im mittleren Gartenflügels mit Rittersaal

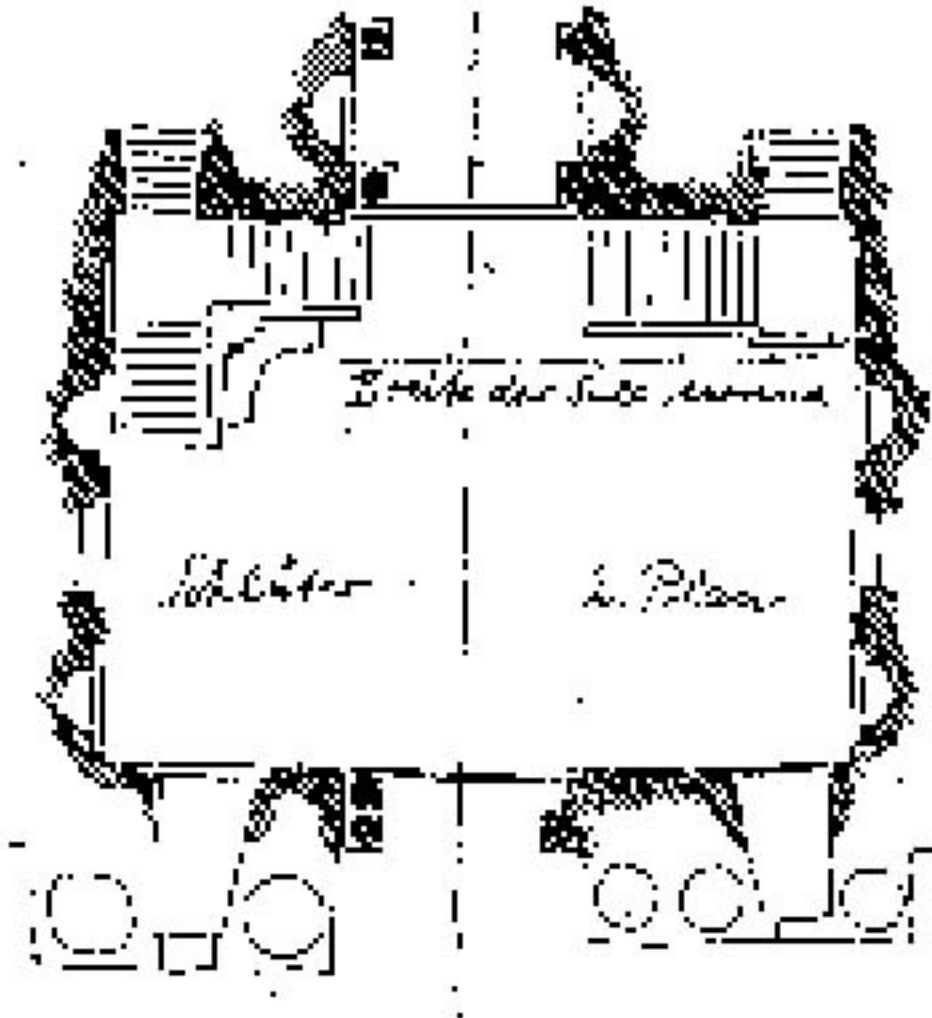


Abbildung 48: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Sala terrena im Gartenflügel: links der Zustand unter Tessin, rechts der Umbau durch Schlüter (Peschken I (1992), Fig. 33, S. 180)

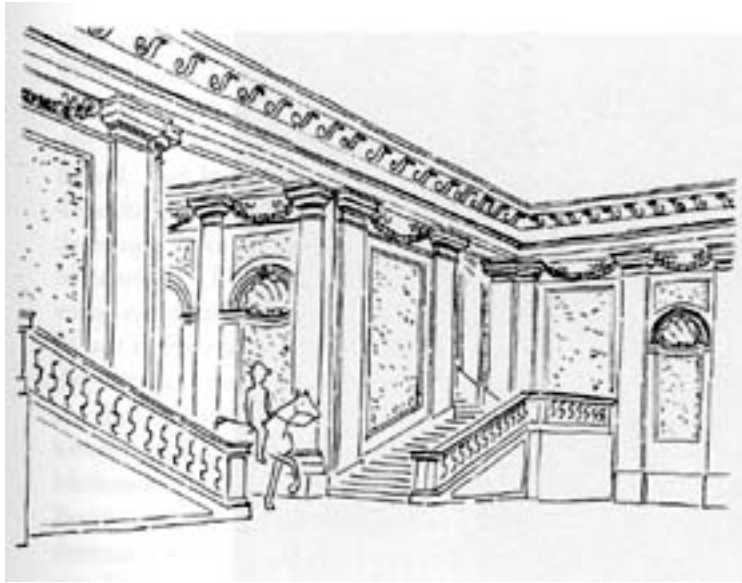


Abbildung 49: Goerd Peschken, Rekonstruktion des Vestibüls im Stadtflügel in Schlüters Fassung, Blick zum Treppenhaus (Peschken I (1992), Abb. 159)

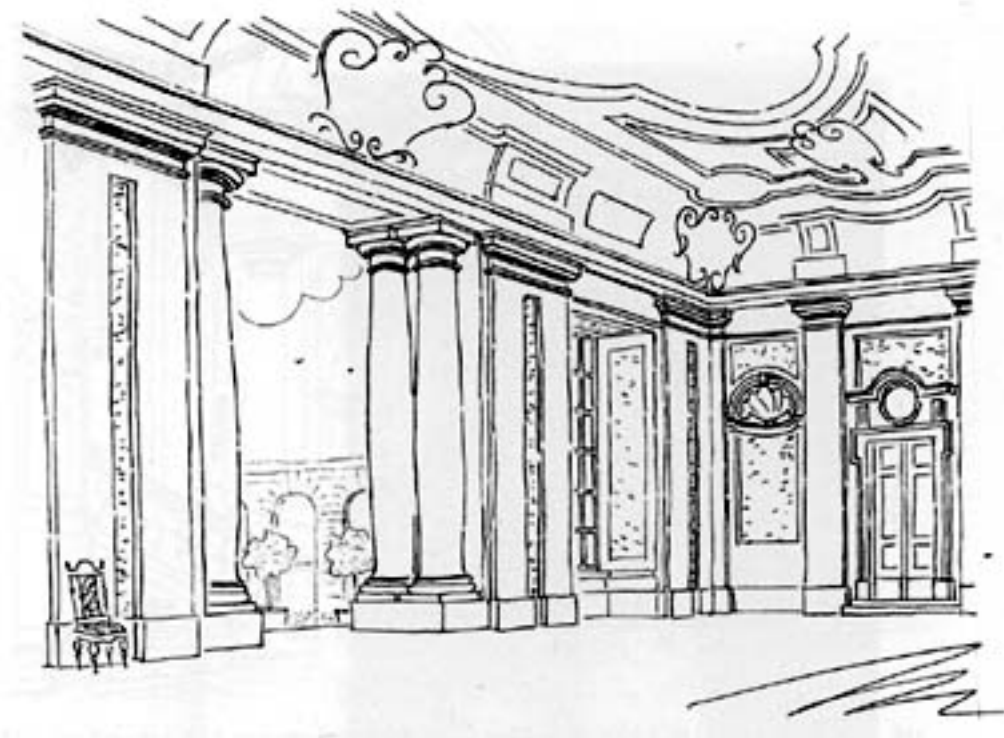


Abbildung 50: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Sala terrena im Gartenflügel in Schlüters Fassung, Blick zum Lustgarten (Peschken I (1992), Abb. 157)

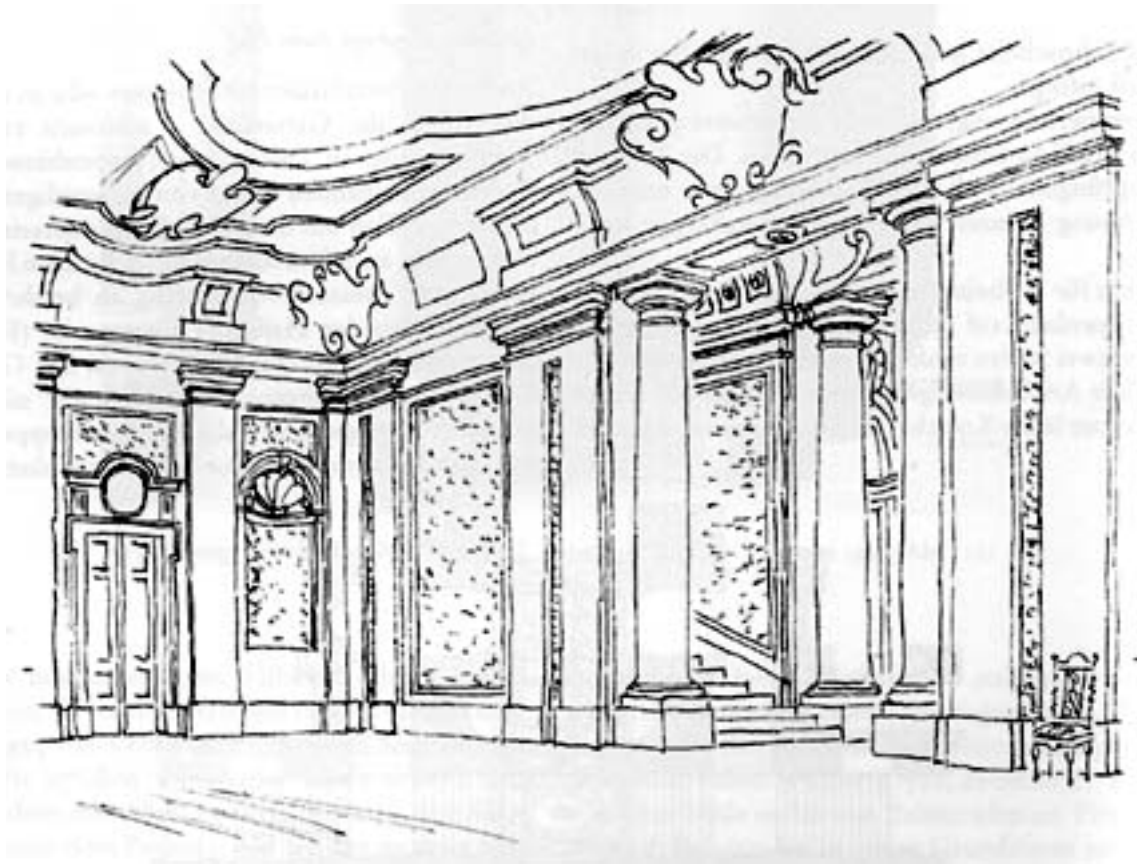


Abbildung 51: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Sala terrena im Gartenflügel in Schlüters Fassung, Blick zum Treppenhaus (Peschken I (1992), Abb.158)



Abbildung 52: Blick durch die Halle des Gartenrisalits (ehem. Sala terrena) in die Hofeinfahrt

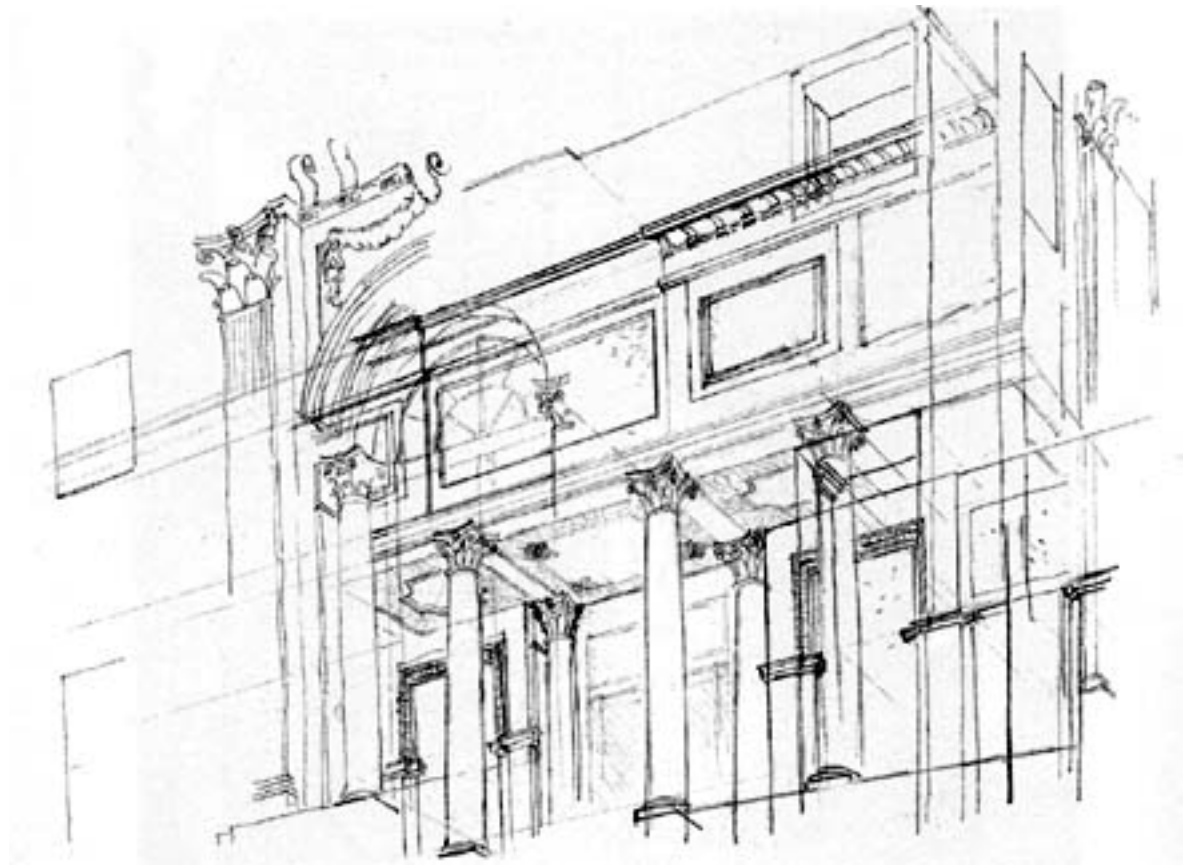


Abbildung 53: Goerd Peschken, Studie über das Treppenhaus vor dem Rittersaal (Peschken I (1992), Abb.196).

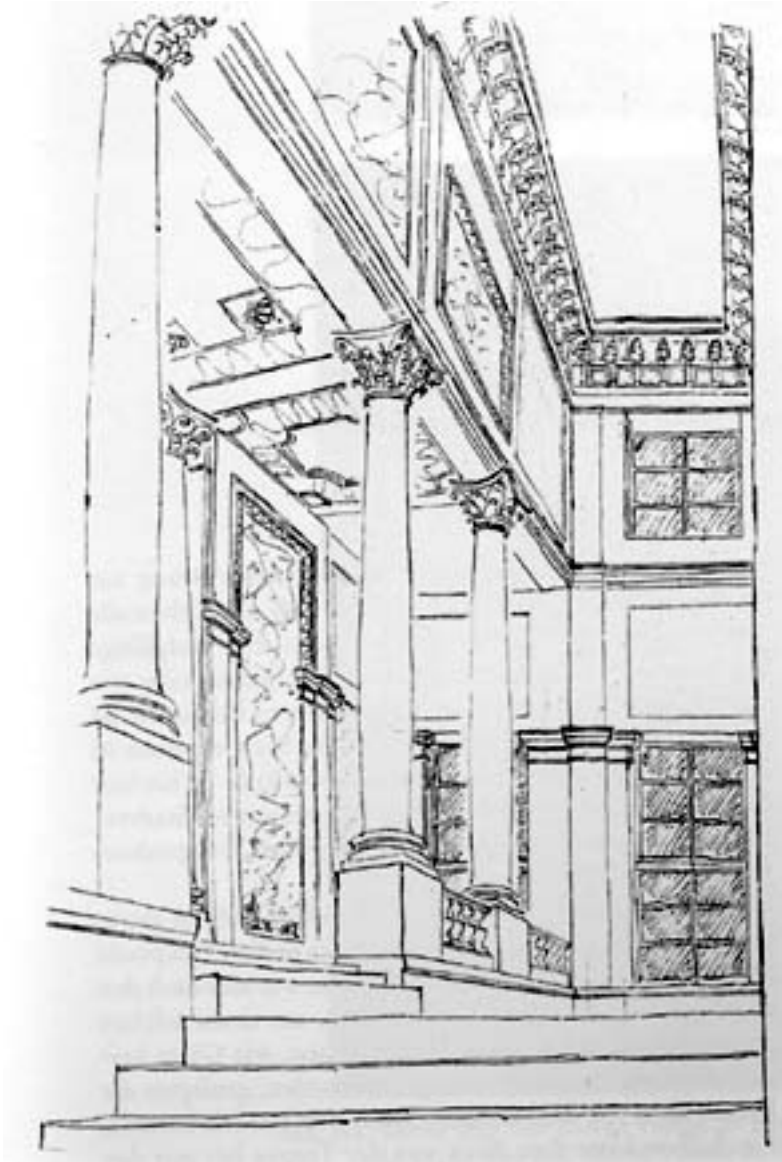


Abbildung 54: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Galerie vor dem Rittersaal mit Blick von der Treppe gegen den Saal (Peschken I (1992), Abb. 197)

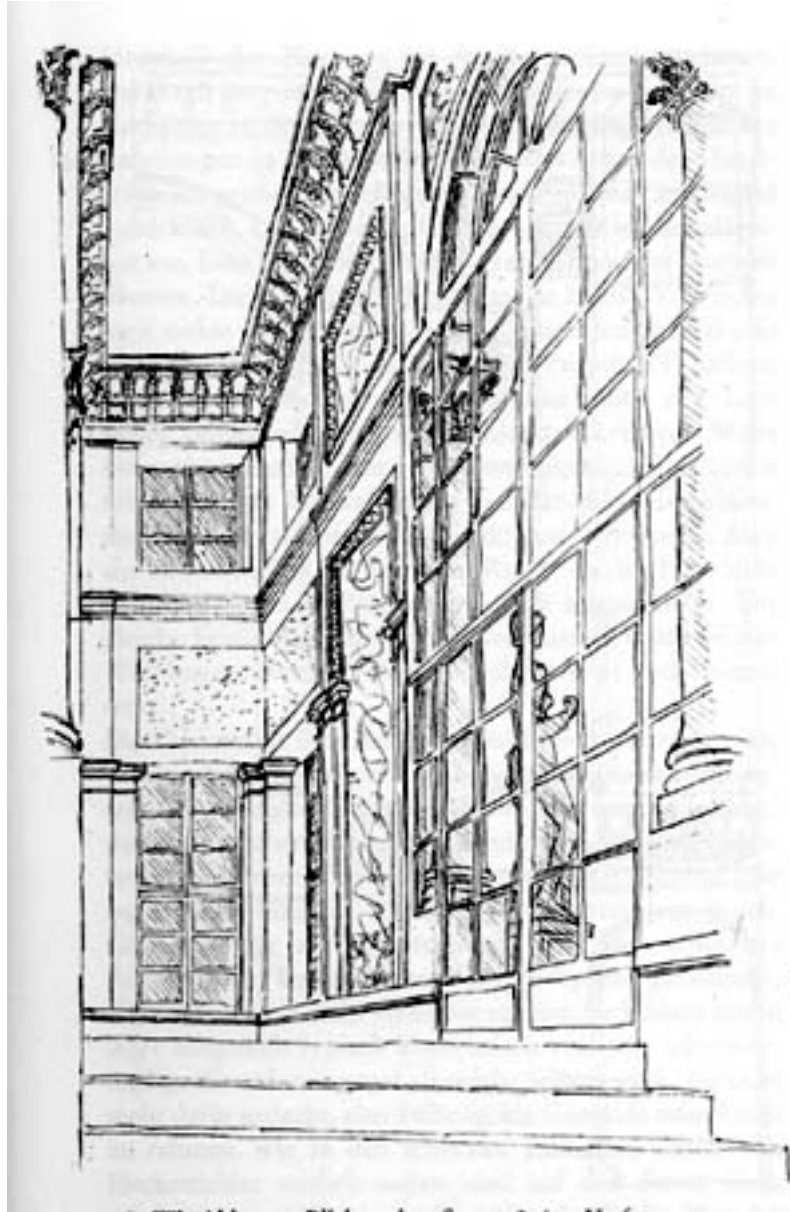


Abbildung 55: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Galerie vor dem Rittersaal mit Blick von der Treppe gegen die Fassadenwand mit verglaster Serliana (Peschken I (1992), Abb. 198)



Abbildung 56: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Galerie vor dem Rittersaal mit Blick von der Treppe gegen die Fassadenwand mit offener Serliana (Peschken I (1992), Abb. 199)

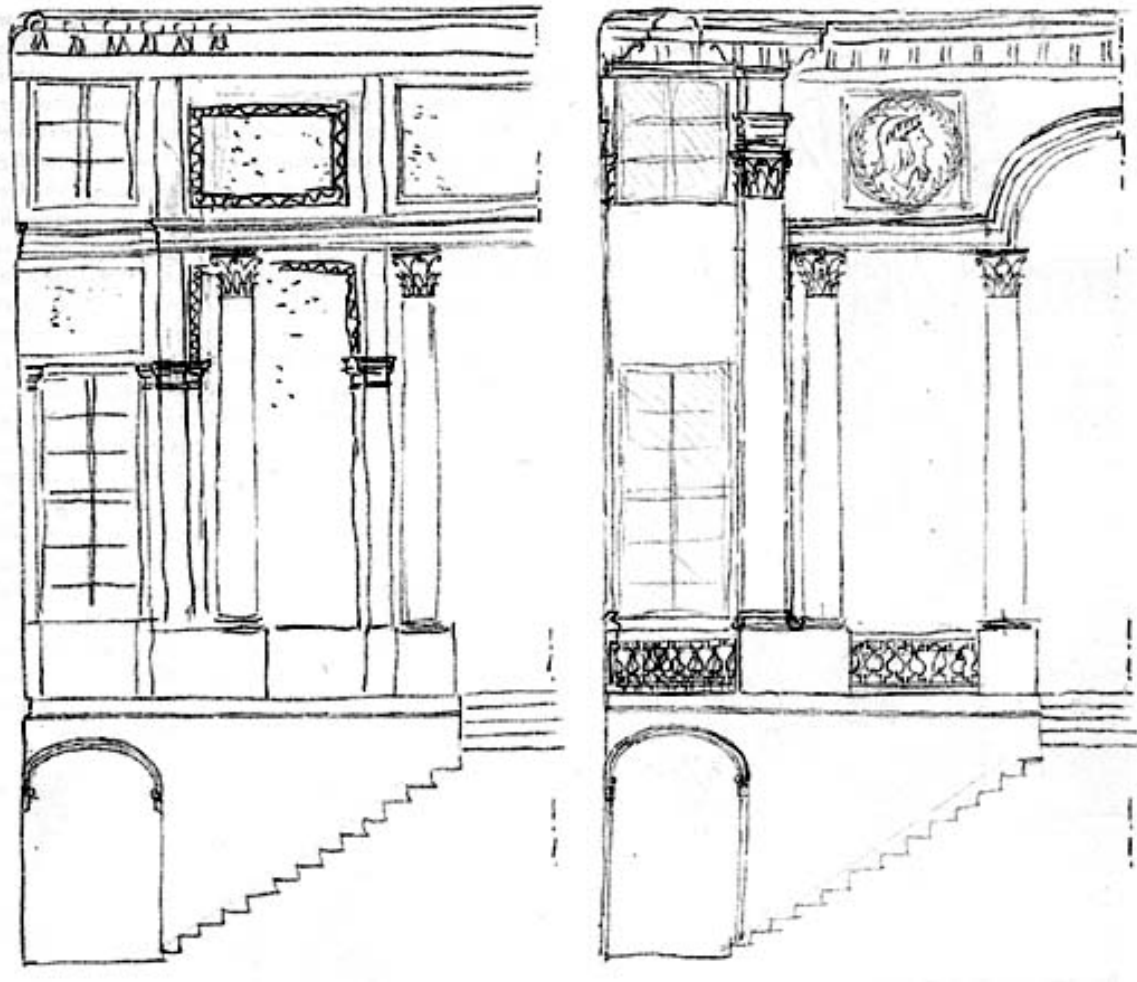


Abbildung 57: Goerd Peschken, Rekonstruktion des Treppenhauptes vor dem Rittersaal: links in der Fassung Schlüters, rechts in der ursprünglichen Fassung Tessins (Peschken I (1992), Abb. 200 u. 201)



Abbildung 58: Blick aus dem Stadtvestibül auf die Rückwände von Vestibül, Sternsaal und Elisabethsaal mit der von Schlüter geschlossenen Serliana-Tür, Photo Wiss. Aktiv. (1950)

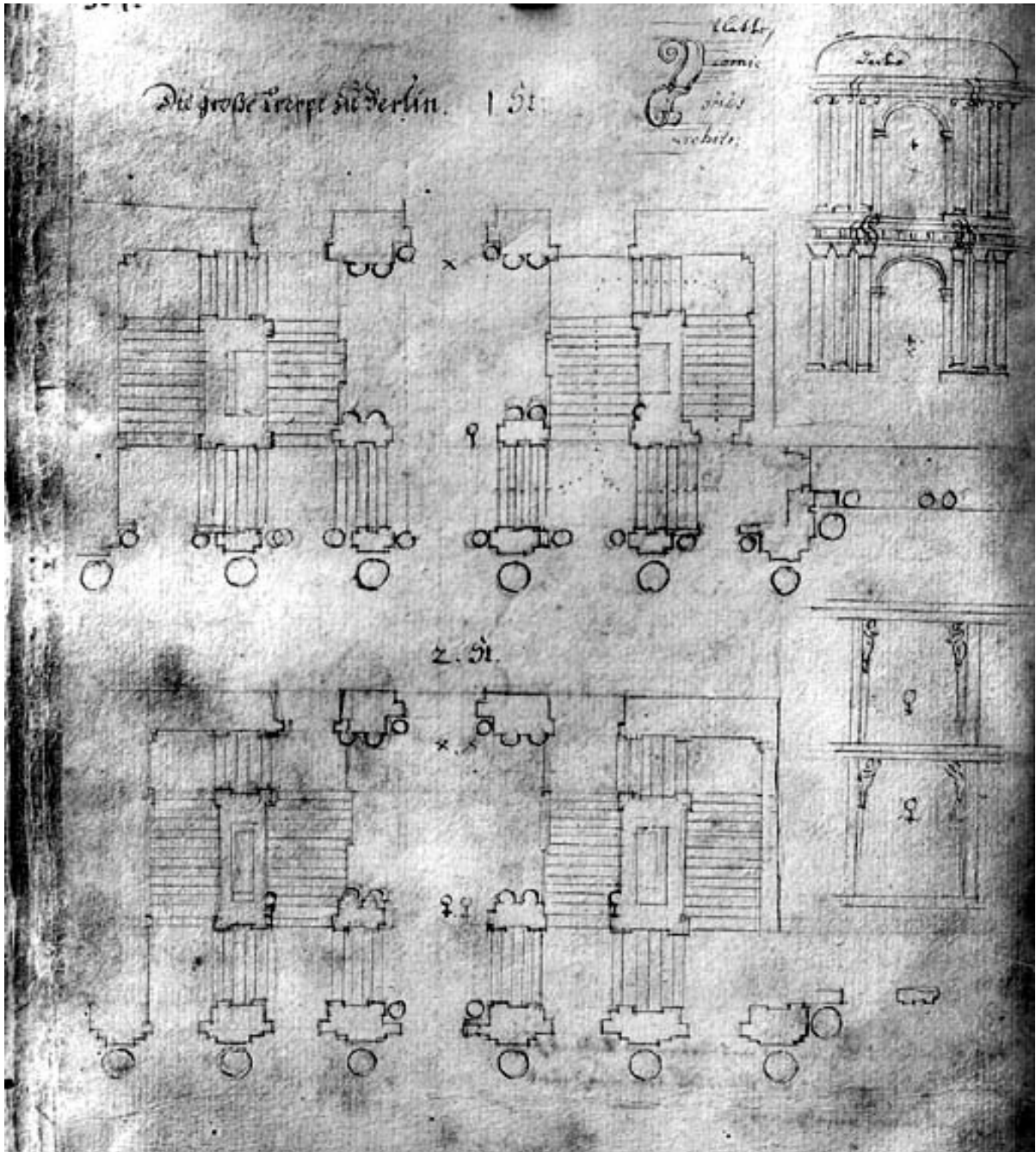


Abbildung 59: Christoph Pitzler, Reiseskizzenbuch, S. 504: Grundriss des Treppen- und Rampenhauses im Großen Hofsalit (links mit Treppenlauf statt einer Rampe): Erdgeschoss (oben) und 1. Hauptgeschoss (unten). Ehem. Technische Hochschule Charlottenburg (Kriegsverlust), Photo Charlottenburg

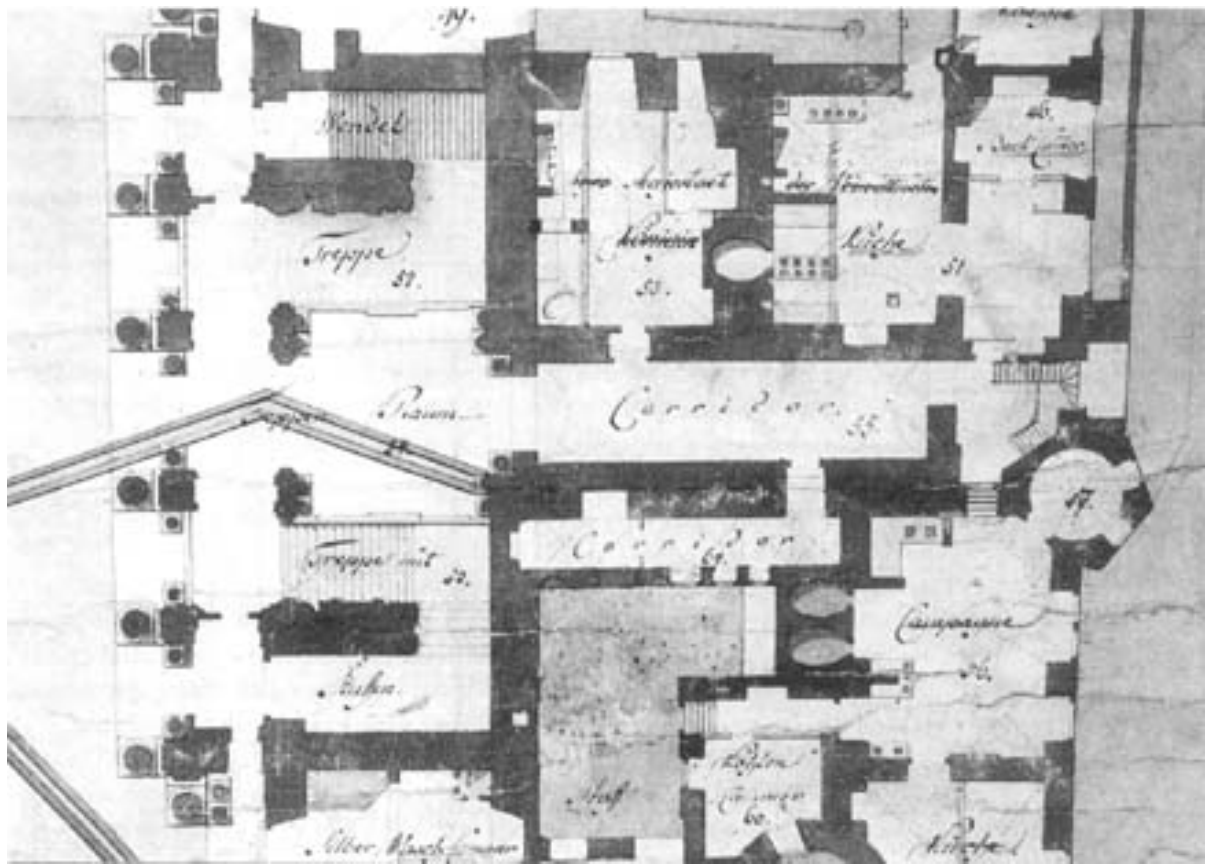


Abbildung 60: Planserie von 1794, Charlottenburg: Grundriss des Treppen- und Rampenhauses im Großen Hofrisalit mit Korridor zur Spreeseite

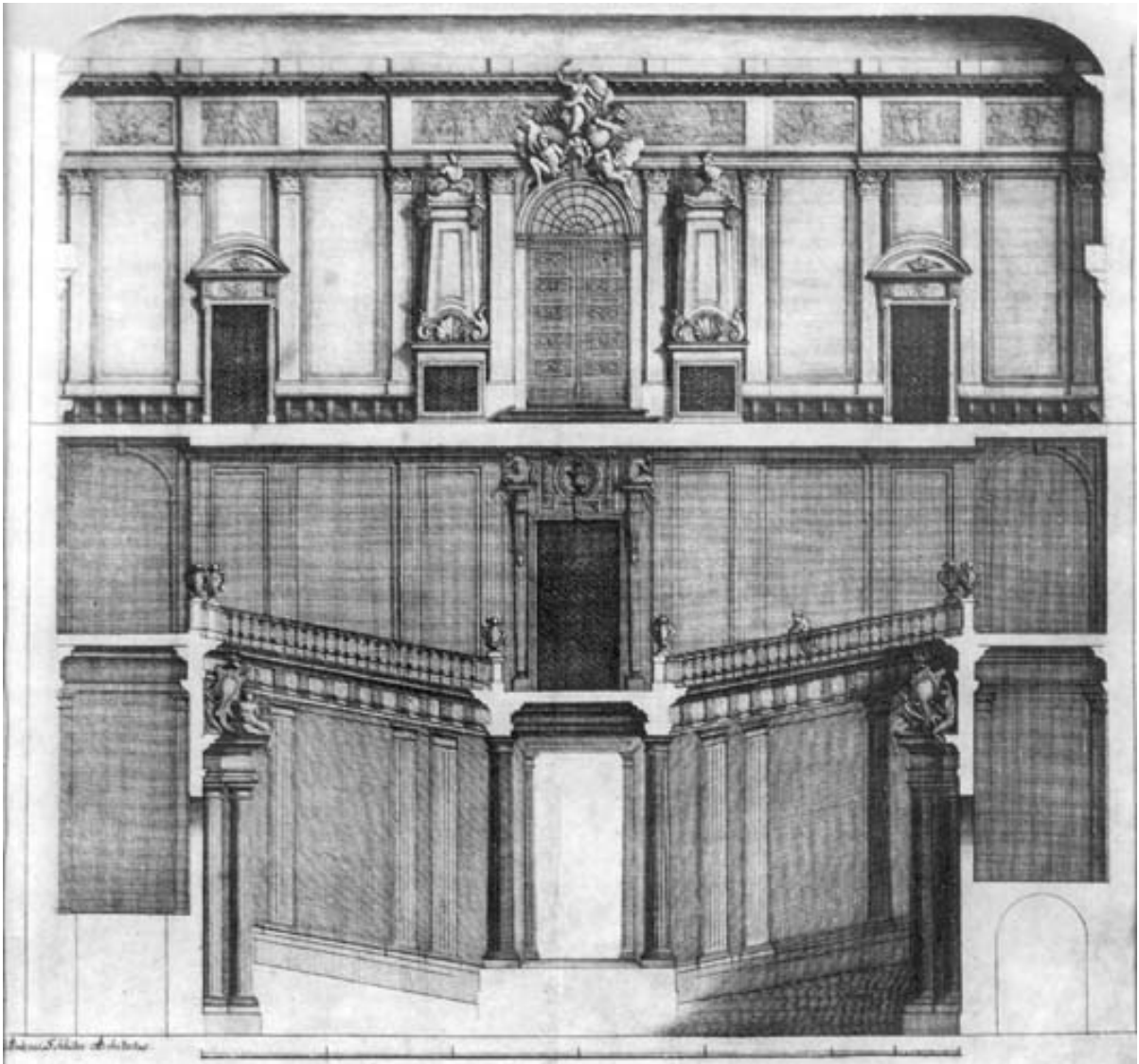


Abbildung 61: Jacob Wilhelm Heckhenauer, Kupferstich nach Schlüters Entwurf für das Große Rampenhaus: Querschnitt, 1703

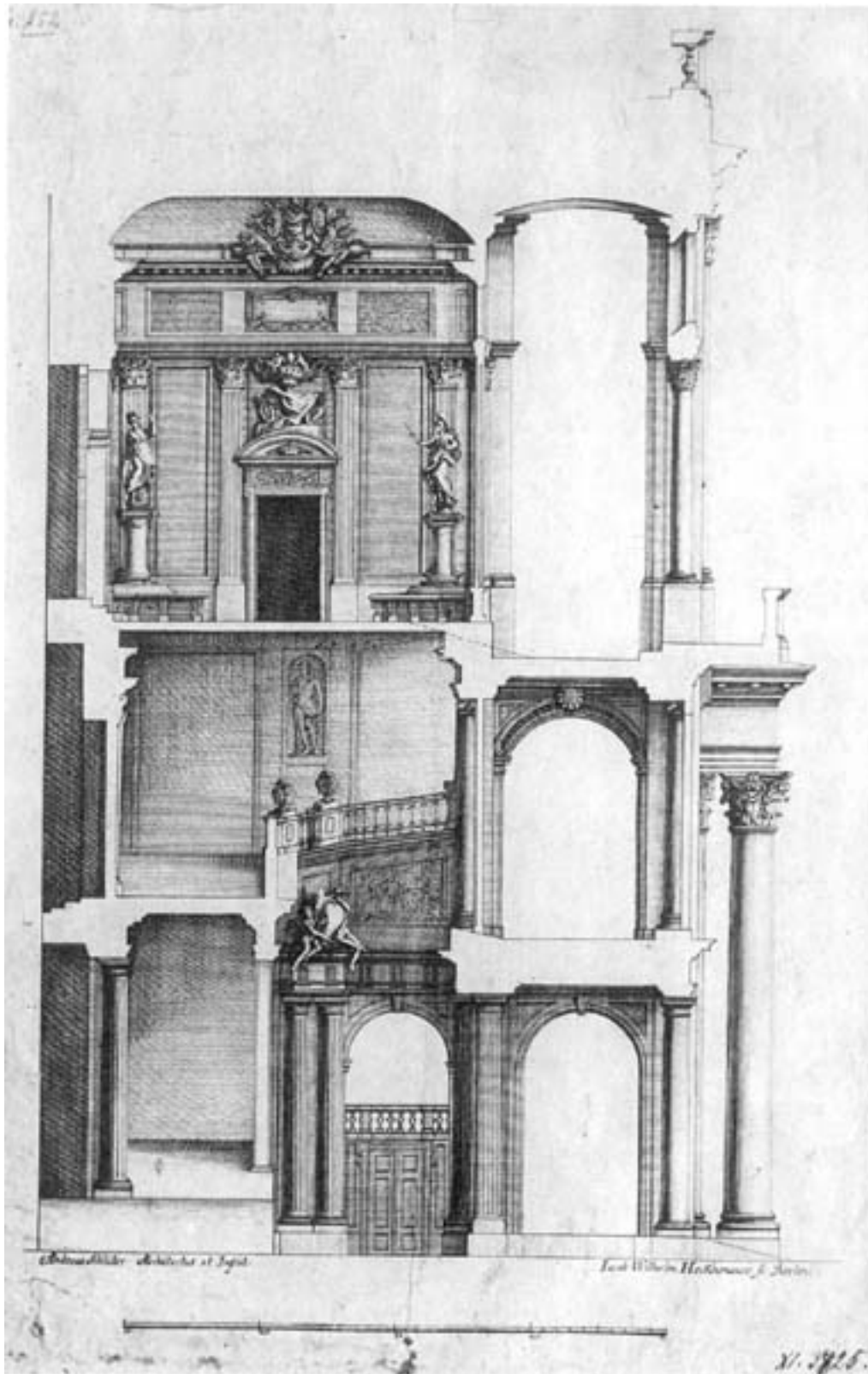


Abbildung 62: Jacob Wilhelm Heckhenauer, Kupferstich nach Schlüters Entwurf für das Große Rampenhaus: Längsschnitt, 1703

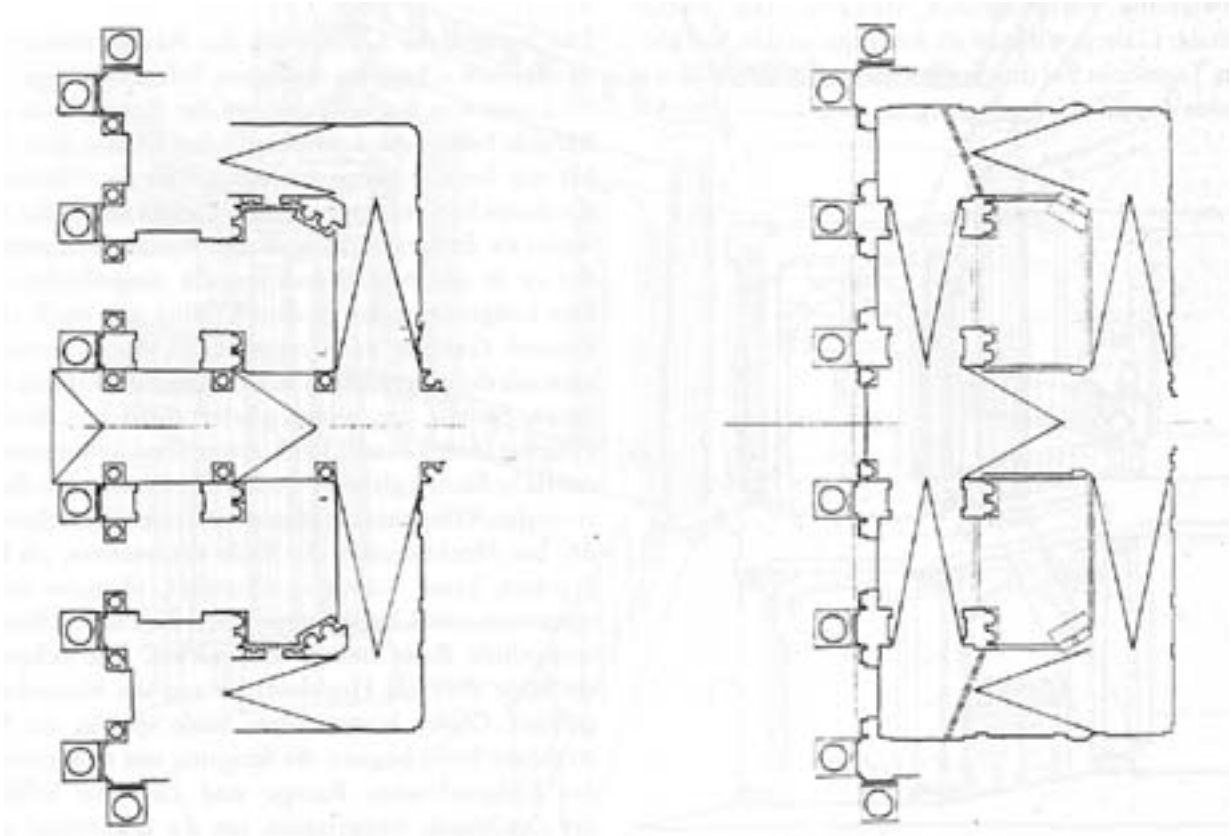


Abbildung 63: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Grundrisse von Erdgeschoss und 1. Hauptgeschoss im Großen Rampenhaus nach der ersten Fassung (Peschken II (1998), Fig. 10 a, b)

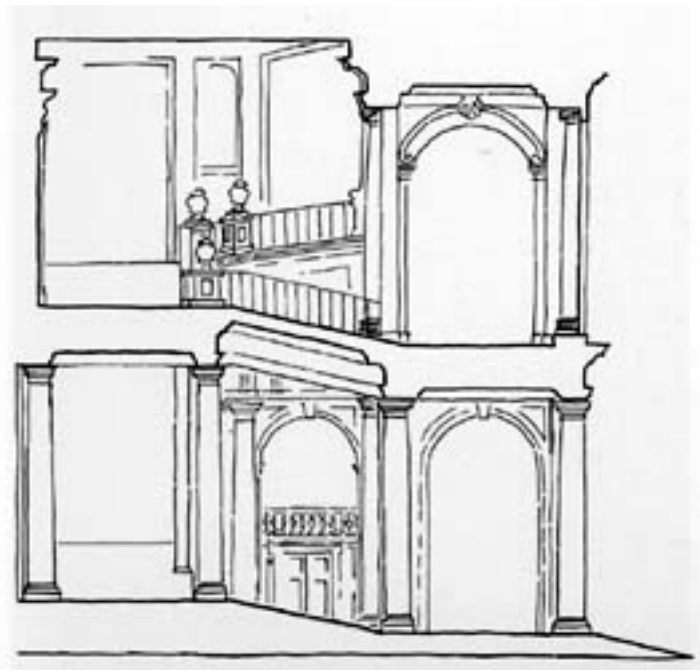


Abbildung 64: Goerd Peschken, Rekonstruierter Längsschnitt des Großen Rampenhaus in der ersten Fassung (Peschken II (1998), Fig. 11)

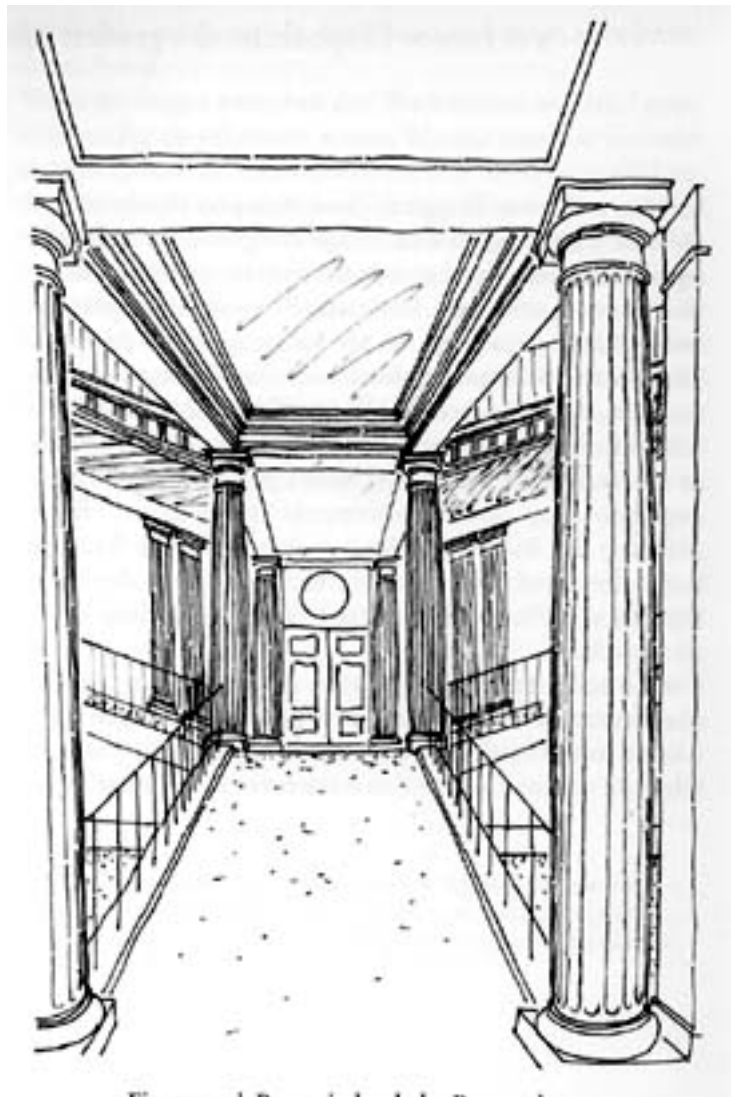


Abbildung 65: Goerd Peschken, Rekonstruktion des Großen Rampenhauses in der ersten Fassung: Erdgeschoss, Blick auf die mittlere Rampe vom Eingang aus (Peschken II (1998), Fig. 12 a)

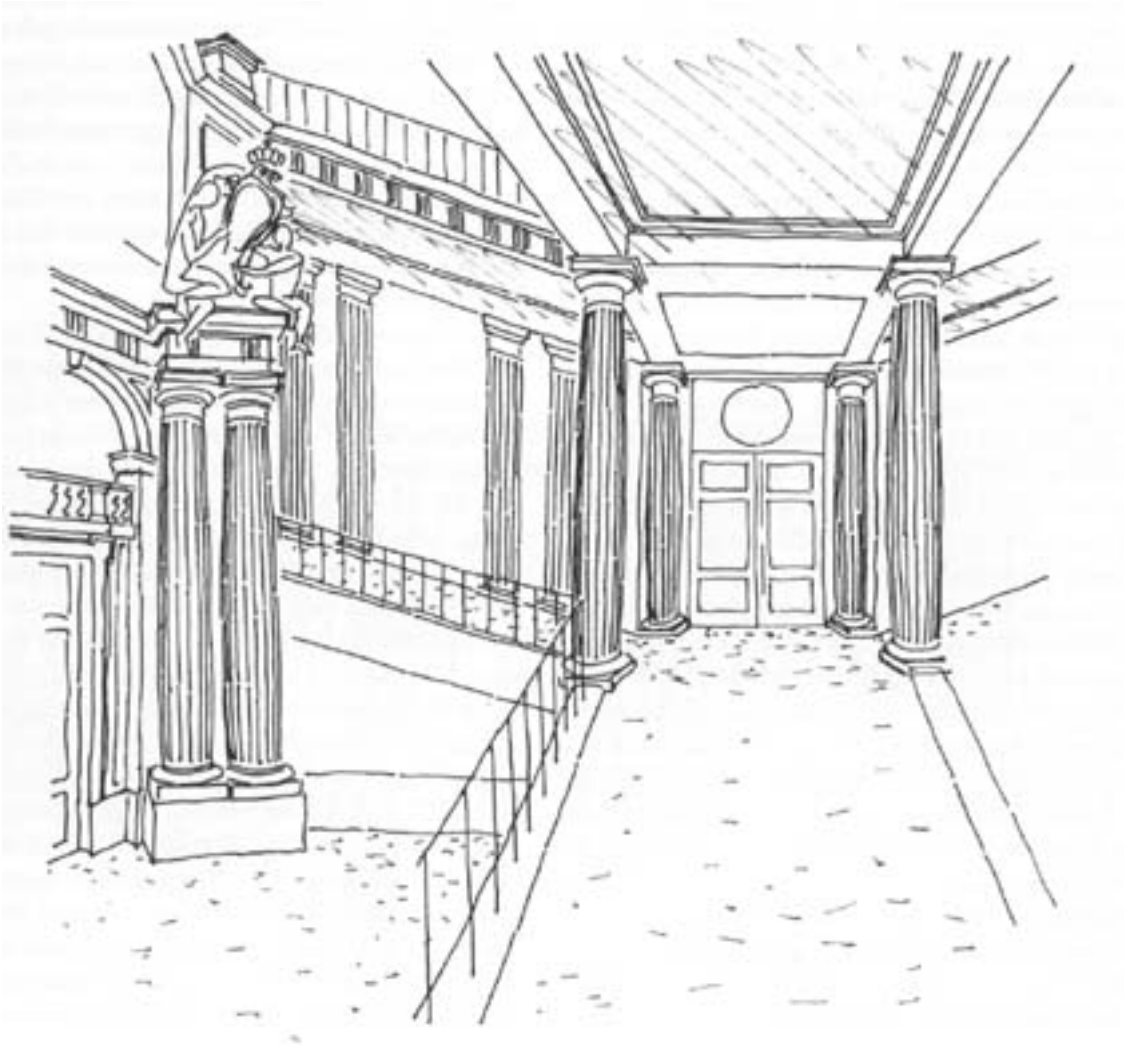


Abbildung 66: Goerd Peschken, Rekonstruktion des Großen Rampenhauses in der ersten Fassung: Erdgeschoss, Blick von der mittleren Rampe auf die Tür zum Korridor und den linken Lauf (Peschken II (1998), Fig. 12 b)

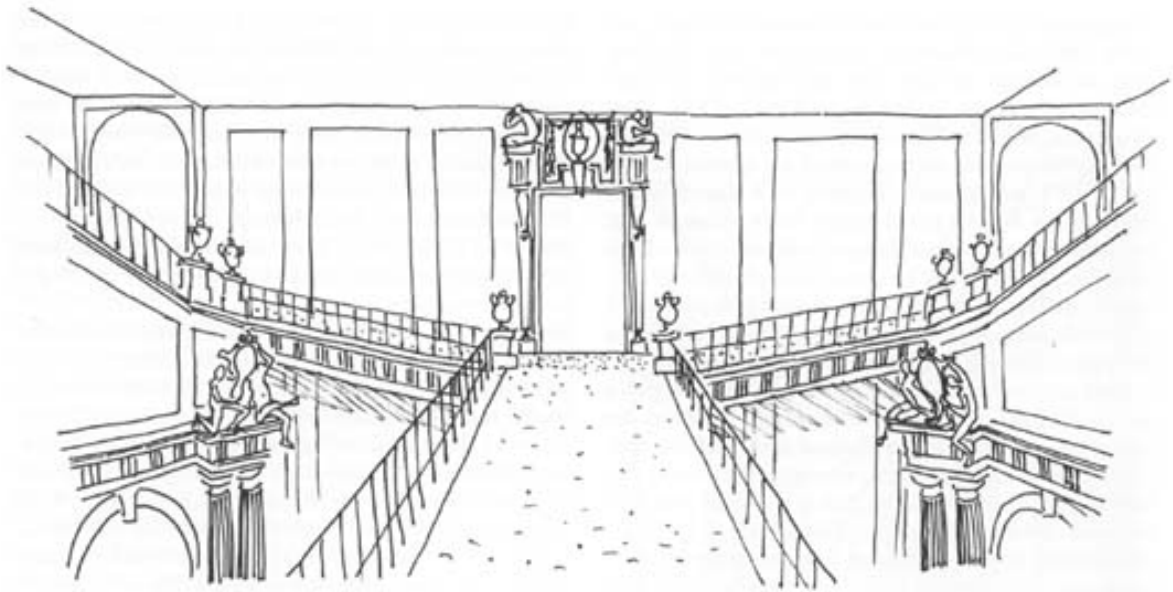


Abbildung 67: Goerd Peschken, Rekonstruktion des Großen Rampenhauses in der ersten Fassung: 1. Hauptgeschoss, Blick von der mittleren Rampe auf die Stirnwand und die seitlichen Läufe (Peschken II (1998), Fig. 12 b)

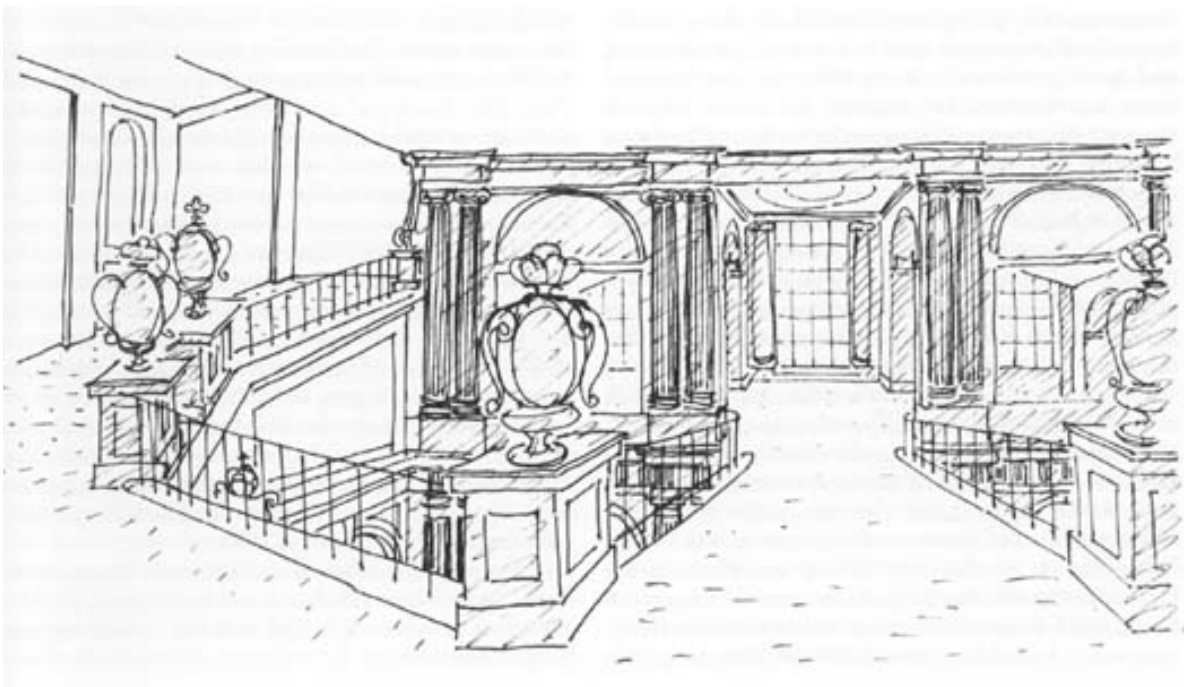


Abbildung 68: Goerd Peschken, Rekonstruktion des Großen Rampenhauses in der ersten Fassung: 1.Hauptgeschoss, Blick von der Stirnwand über die mittlere Rampe und die seitlichen Rampen, die zum Schweizersaal im Paradesgeschoss führen, auf die Galerie, die hinter der Fassadenrückseite liegt (Peschken II (1998), Fig. 12 b)



Abbildung 69: Die Schauwand des Großen Rampen- und Treppenhauses in der zweiten Fassung. Messbildarchiv



Abbildung 70: Großes Rampen- und Treppenhaus in der zweiten Fassung: Blick aus dem Treppenauge zur Decke mit dem Gemälde von N. B. Belau (Juno und Iris vertreiben die Mächte der Finsternis) und den Stuckgruppen Schlüters: Jupiter schleudert Blitze vom Adler (Stirnwand) und Minerva im Kampf gegen die Giganten (Galerierückwand)

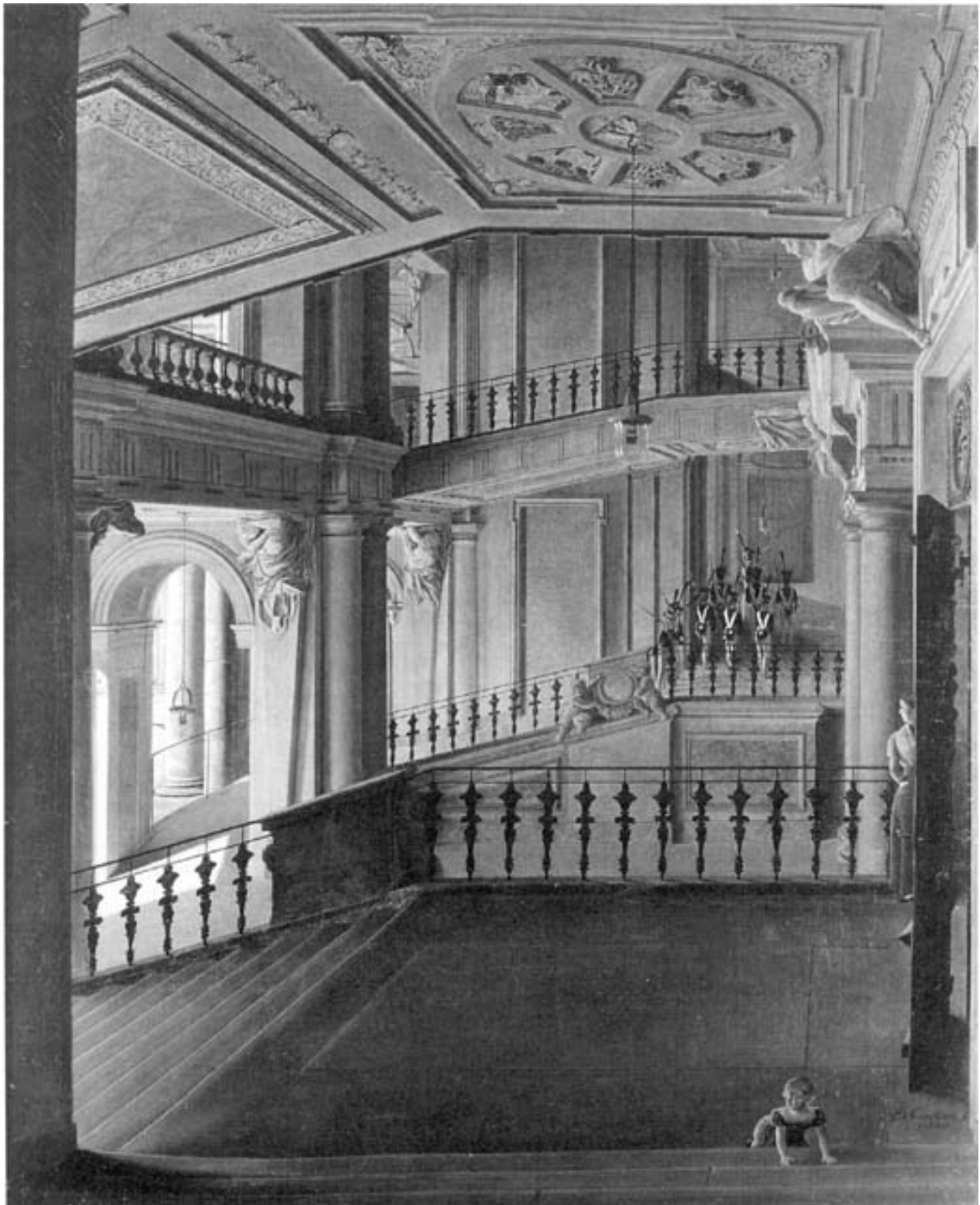


Abbildung 71: Eduard Gärtner, Blick vom Zwischenpodest des Erdgeschosses in das Große Treppen- und Rampenhaus mit noch unverglasten Eingängen im Erdgeschoss. 1828, Charlottenburg



Abbildung 72: Blick vom 1. Hauptgeschoss des Großen Treppen- und Rampenhauses auf die Galerie. Messbildarchiv



Abbildung 73: Adolph Menzel, Blick vom 1. Zwischenpodest zu Galerie über dem Eingang.
Kohlezeichnung, Berlin, Staatliche Museen



Abbildung 74: Großes Rampen- und Treppenhaus, Bogenfeld an der Galerie als Verblendung für die südlichen Treppe zum Schweizersaal



Abbildung 75: Großes Rampen- und Treppenhaus, Blick vom 1. Hauptgeschoss auf die Galerie und die Fassadenrückseite. Photo Kurt Reutti (1951)



Abbildung 76: Großes Rampen- und Treppenhaus, Blick vom 2. Hauptgeschoss auf die Fassadenrückwand

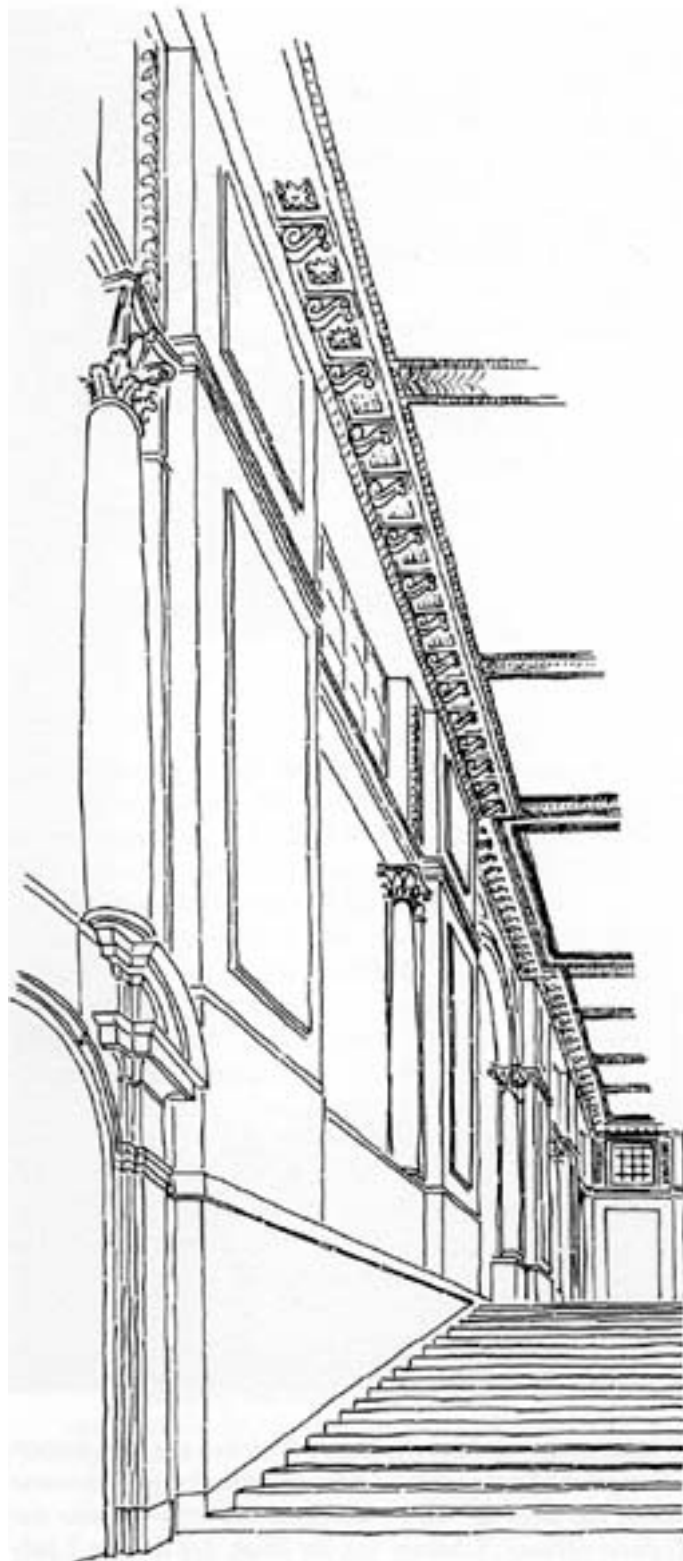


Abbildung 77: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Galerie vor dem Schweizersaal im Großen Risalit, Blick vom Zugang her (Peschken II (1998), Abb. 114)

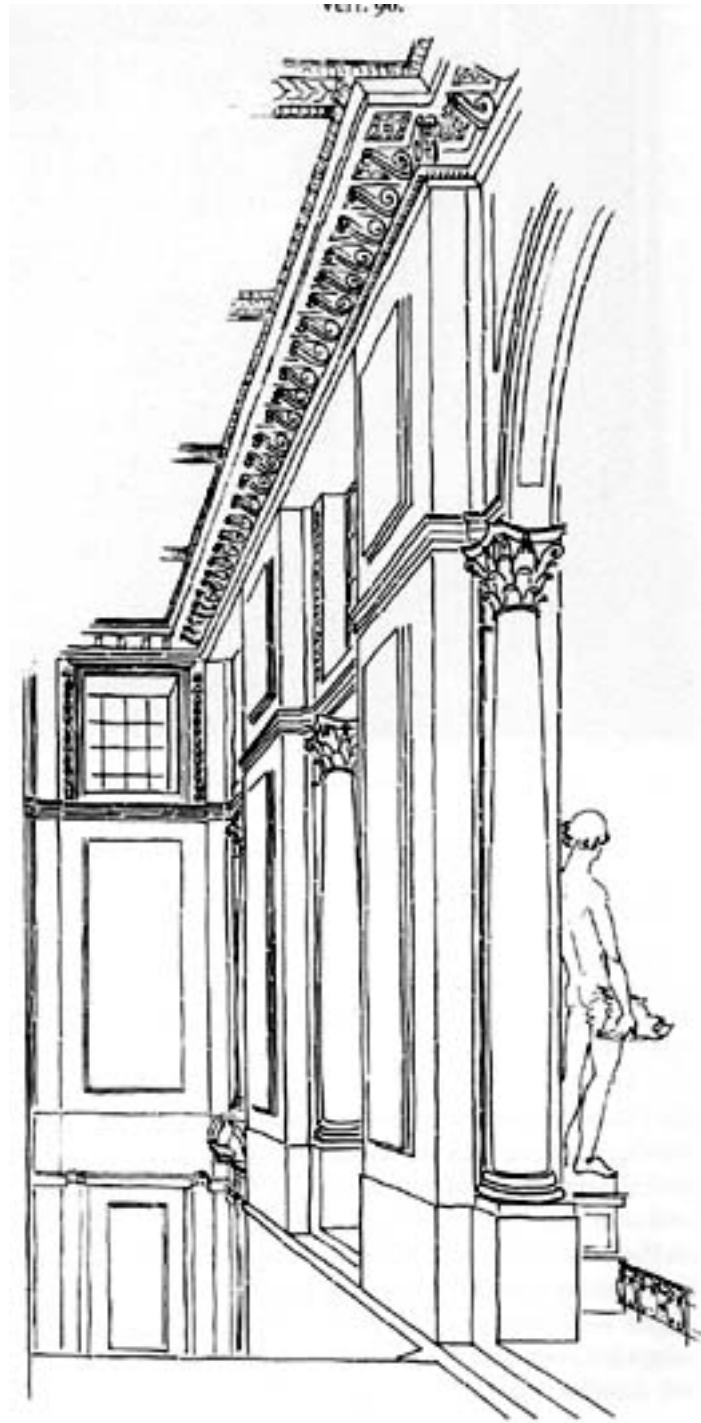


Abbildung 78: Goerd Peschken, Rekonstruktion der Galerie vor dem Schweizersaal im Großen Risalit, Blick von der Saaltür aus (Peschken II (1998), Abb. 115)

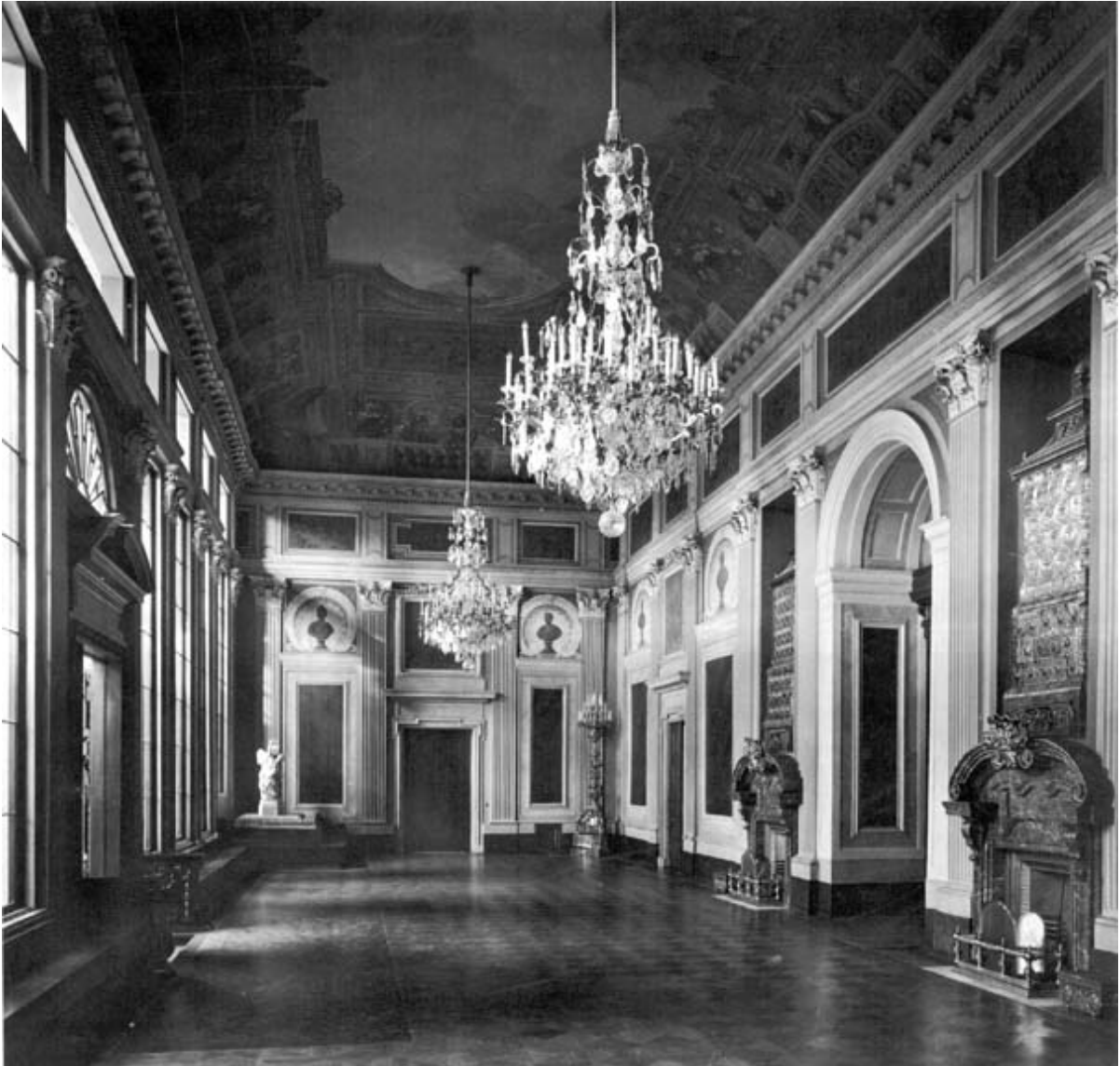


Abbildung 79: Schweizersaal



Abbildung 80: Rittersaal im Paradesgeschoss: Blick auf das Mittelfenster des Gartenrisalits mit Stuckvoute von Andreas Schlüter. Glorifikation der königlichen Monogrammkartusche und des Mantels des Schwarzen-Adler-Ordens. Photo 1913/1916. Messbildarchiv



Abbildung 81: Jean Baptiste Broebes, Schlüters Projekt des Schlossplatzes mit Münzturm, Schloss, Dom und Marstall, 1702, in: Vues des Palais et Maisons de Plaisance d. S. M. le Roy de Prusse, Augsburg 1733, Tf. 1



Abbildung 82: Rom, Kapitol: Konservatorenpalast Michelangelos. Stich von G. B. Fallada und G. I. Rossi

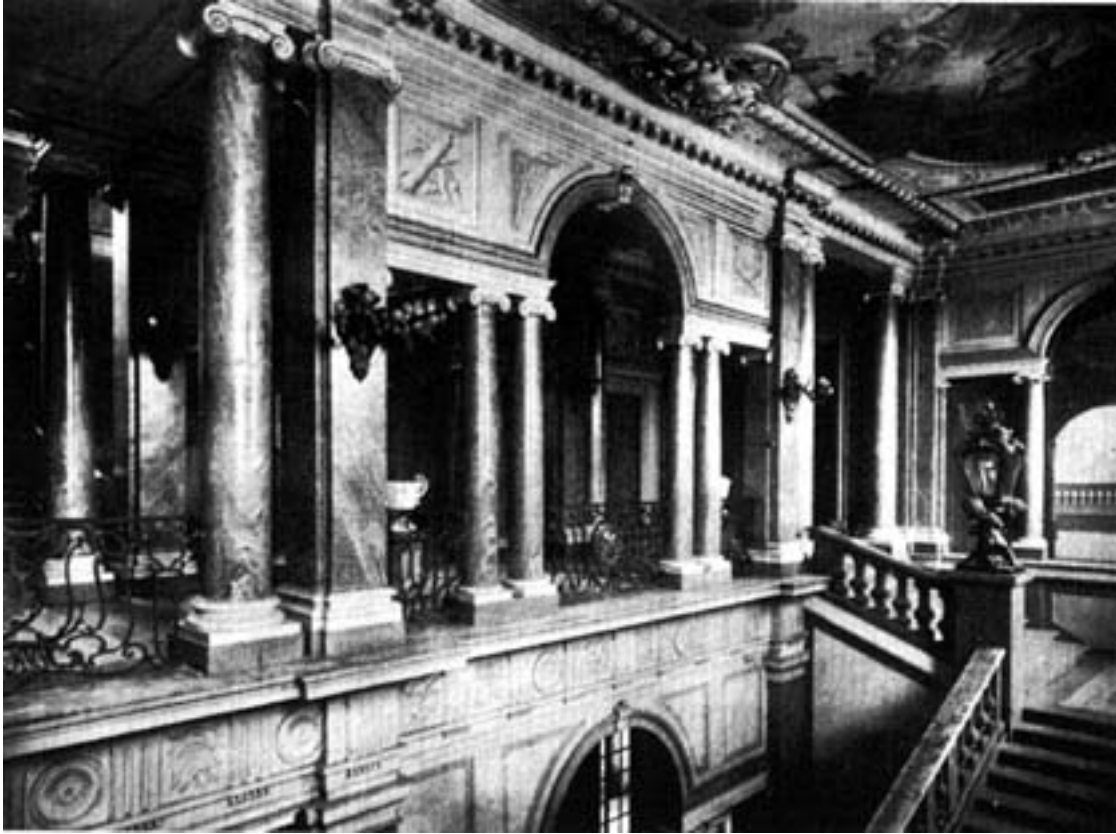


Abbildung 83: Stockholm, Königliches Schloss: Treppenhaus mit Schauserliana von N. Tessin



Abbildung 84: Rom, Tiberseite des Palazzo Falconieri von F. Borromini



Abbildung 85: Rom, Vatikanischer Palast: Scala Regia von G. L. Bernini, Kupferstich, Rom 1696

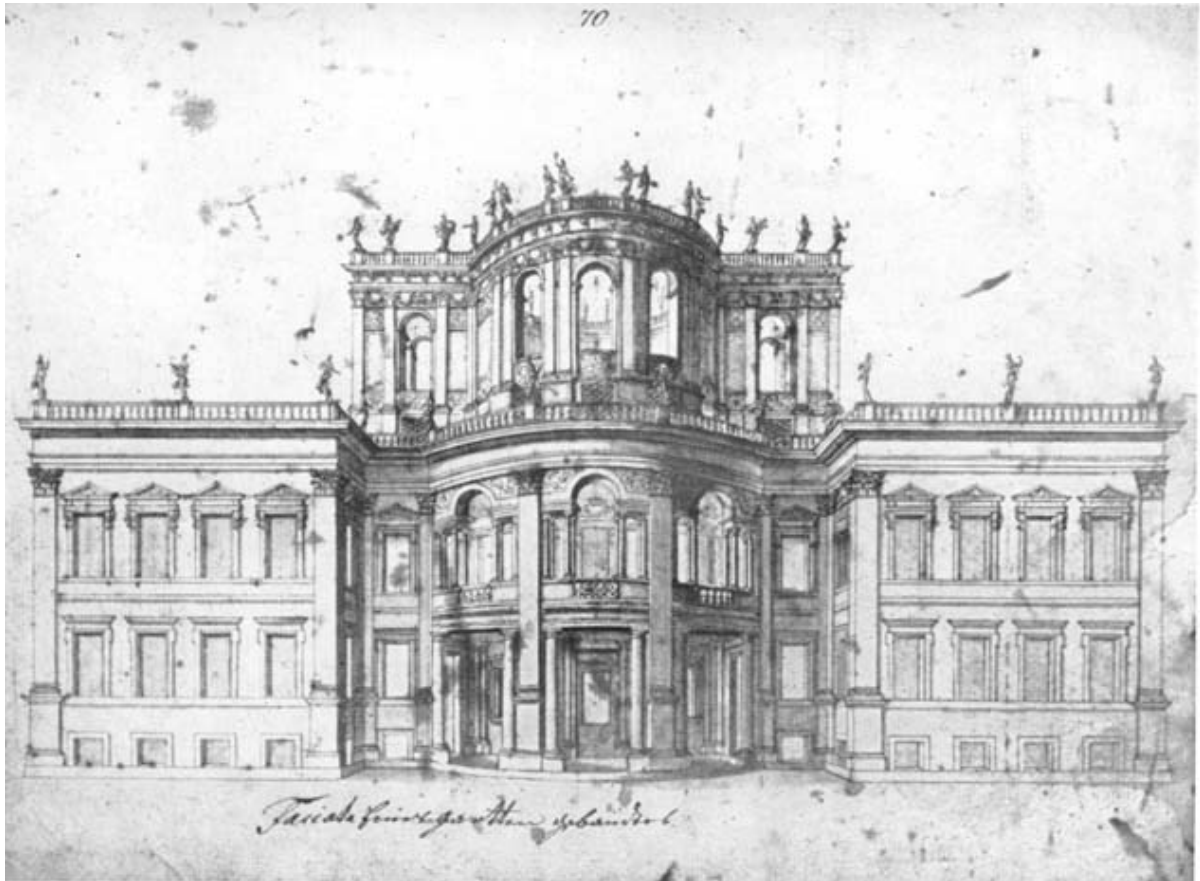


Abbildung 86: J. B. Fischer von Erlach, Entwurf eines ‚Lustgartengebäudes‘ für Herrn N. N. in Wien. Zeichnung in der Universitätsbibliothek in Agram.

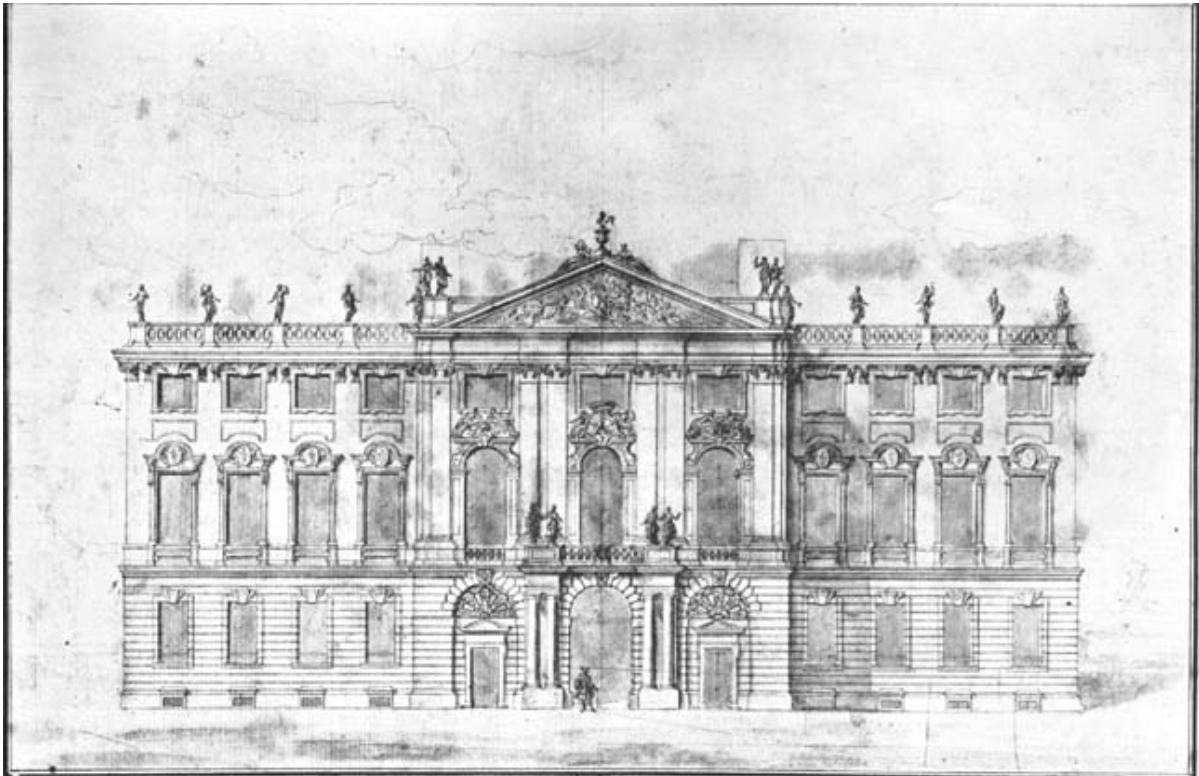


Abbildung 87: Wien, Palais Trautson von J. B. Fischer von Erlach

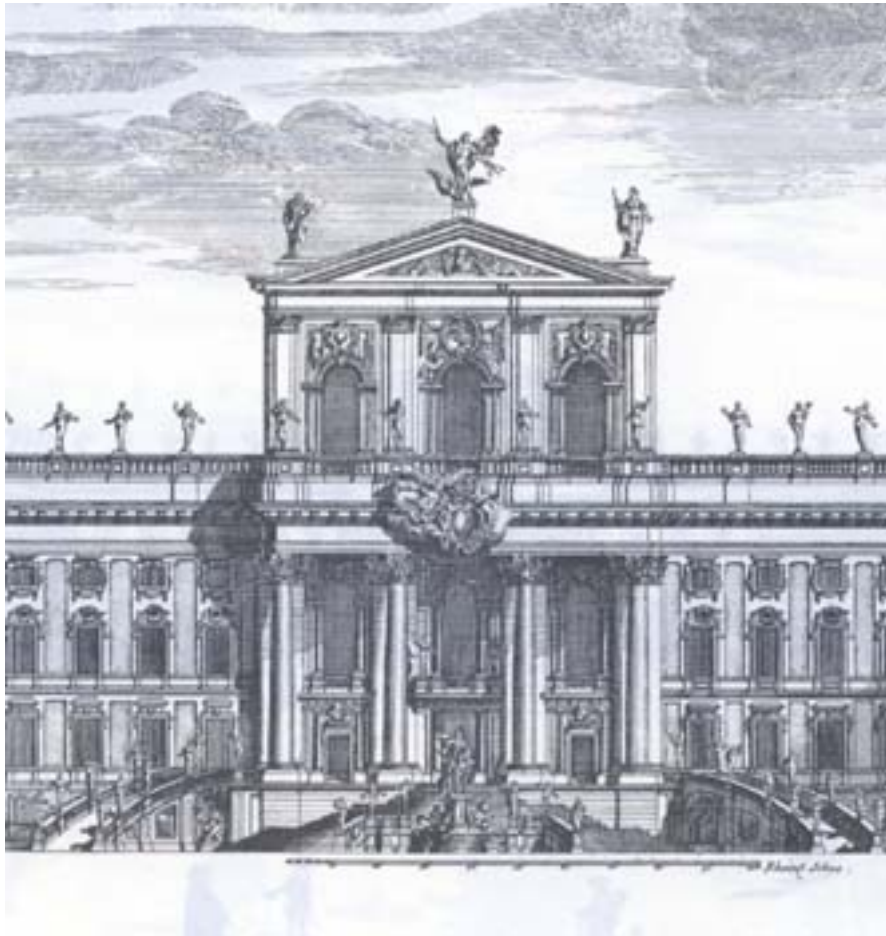


Abbildung 88: Paul Decker d. Ä., Ausschnitt aus ‚Auffriss des Gebäudes, welches einen Fürstlichen Palast vorstellen kann...‘, in: Fürstlicher Baumeister, 1711, Tf. 4

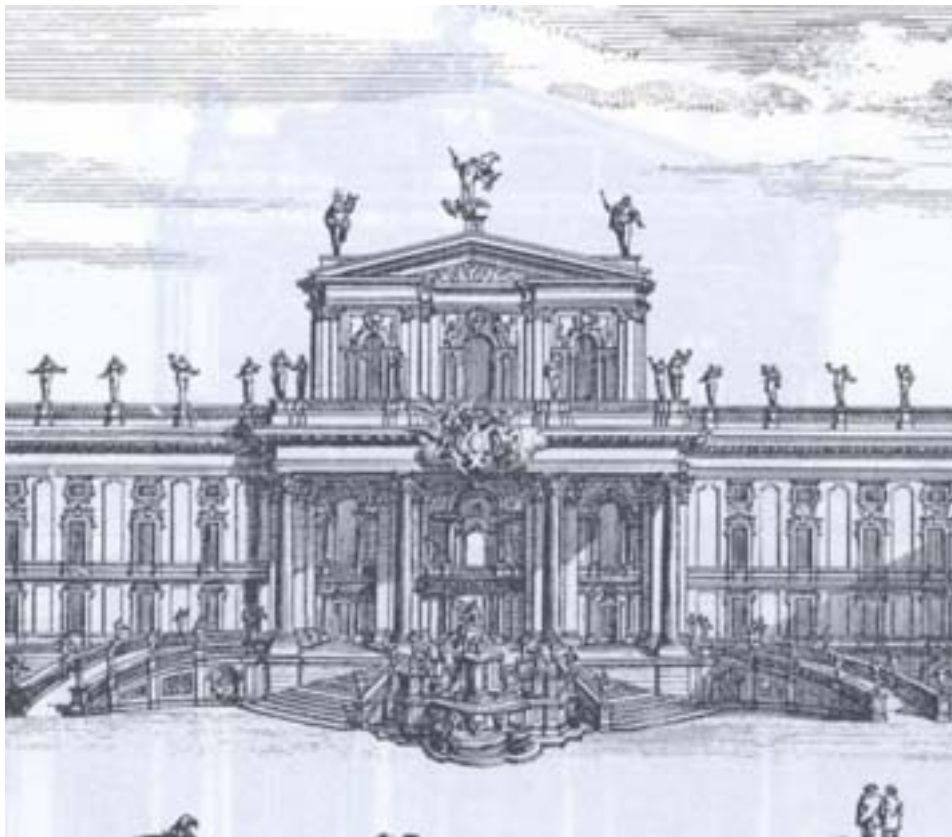


Abbildung 89: Paul Decker d. Ä., Ausschnitt aus der perspektivischen Ansicht eines fürstlichen Palastes, in: Fürstlicher Baumeister, 1711, Tf. 5

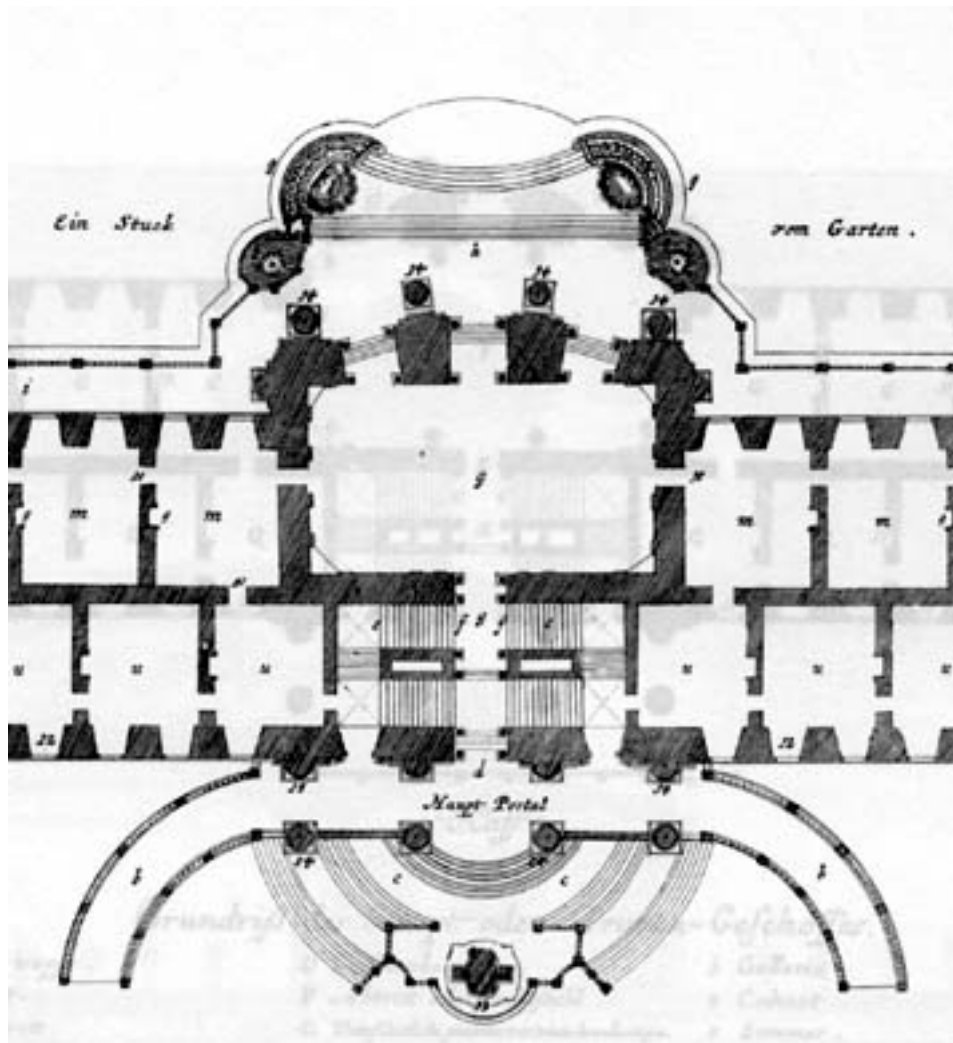


Abbildung 90: Paul Decker d. Ä., Ausschnitt aus dem Grundriss des Erdgeschosses eines fürstlichen Palastes, in: Fürstlicher Baumeister, 1711, Tf. 2

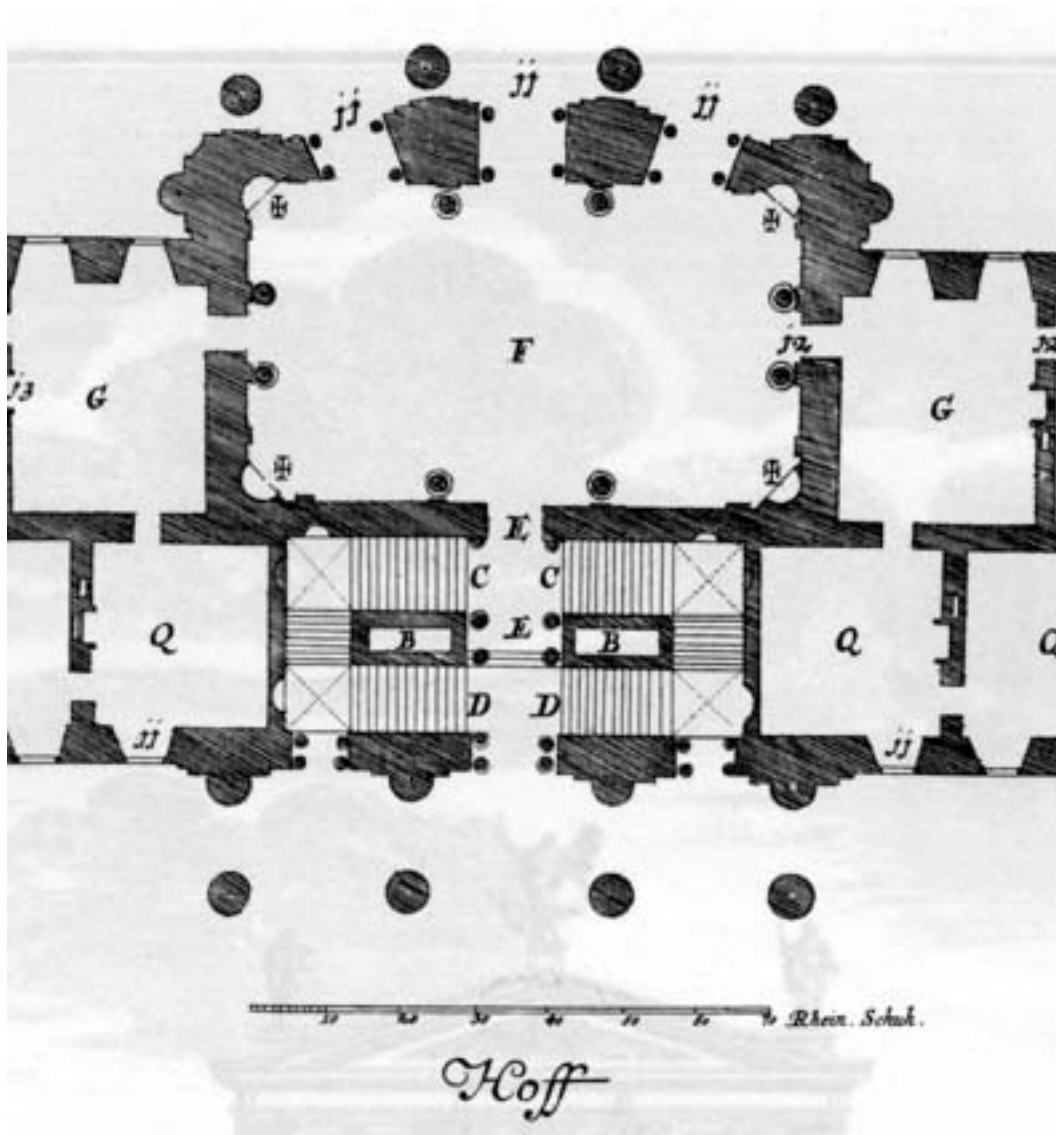


Abbildung 91: Paul Decker d. Ä., Ausschnitt aus dem Grundriss des 1. Hauptgeschosses eines fürstlichen Palastes, in: Fürstlicher Baumeister, 1711, Tf. 2



Abbildung 92: Das ehemalige Ministerratsgebäude (gegenwärtig Bundeskanzleramt) mit dem vorgeblendetem Portalrisalit IV der Lustgartenfront

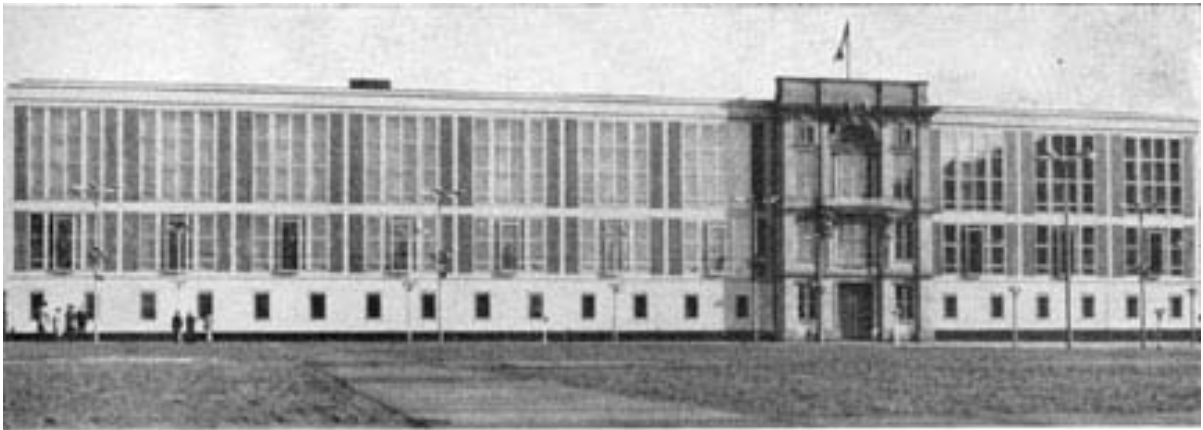


Abbildung 93: Das ehemalige Ministerratsgebäude (gegenwärtig Bundeskanzleramt) mit dem vorgeblendetem Portalrisalit IV der Lustgartenfront

Nachweise

- [1] Für den umfangreichen Diskurs, der auf wissenschaftlicher wie journalistischer Ebene ausgetragen wird, können hier nur einige Beiträge beispielhaft angeführt werden: Sperlich, Marin, *Das Schloss. Inmitten Berlins: das Schloß?*, o.O., 1994; Peschken, Goerd, *Das Schloss?*, in: *Museums-Journal (Berlin)* 1993, v. 7, no. 3, July, p. 56-63; ders. u. Frank Augustin (mit Margarete Peschken, Martina Gudat und Thomas Schriever), *Berlin: Zur Restitution von Stadtraum und Schloß*, Berlin 1991.
- [2] Ich verweise in diesem Zusammenhang auf meinen Beitrag über das Obere Belvedere zu Wien, der demnächst in einer Aufsatzsammlung über Lucas von Hildebrandt (hg. von der Österreichischen Galerie Belvedere) erscheinen soll.
- [3] Zu den wichtigsten Beiträgen gehören: Cornelius Gurlitt, *Andreas Schlüter*, Berlin 1891; Friedrich Adler, *Das Schloß in Berlin*, in: *Zur Kunstgeschichte, Vorträge und Festreden von D. Dr.-Ing. F. A. Wirkl. Geh. Oberbaurat und Professor*, Berlin 1906; Richard Borrmann, *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin*, Berlin 1893; Robert Dohme, *Das kgl. Schloß in Berlin*, Leipzig 1876; ders. *Zur Baugeschichte des Berliner Schlosses*, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 39 (1889); Albert Geyer, *Geschichte des Schlosses zu Berlin, Text- und Tafelband I (Die kurfürstliche Zeit bis zum Jahre 1698)*, Berlin 1936 u. *Text- und Tafelband II (Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers [1698-1918])*, Berlin 1993; Erich Hubala, *Das Berliner Schloß und Andreas Schlüter*, in: *Gedenkschrift Ernst Gall*, o.O. 1965, 311-344; Peschken, Goerd, *Eine Planung Tessins für das Berliner Schloss?*, in: *Konsthistorisk tidskrift XLVI/1 (1977)* 14-27; Fritz Eugen Keller, *Andreas Schlüter*, in: *Wolfgang Ribbe/Wolfgang Schäche (Hgg.), Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins*, Berlin 1987, 47-70; Heinz Ladendorf, *Der Baumeister und Bildhauer Andreas Schlüter. Beiträge zu seiner Biographie und zur Berliner Kunstgeschichte seiner Zeit*, Berlin 1935; Goerd Peschken u. Hans Werner Klünner, *Das Berliner Schloß*, Frankfurt a. M. 1982; Hermann Schmitz, *Preußische Königsschlösser*, München/Wien 1926; Goerd Peschken, *Berliner Schloß. Form und Inhalte*, in: *Kritische Berichte I (1994)*; Liselotte Wiesinger, *Das Berliner Schloß. Von der kurfürstlichen Residenz zum Königsschloß*, Darmstadt 1989, Hellmut Lorenz, [Rezension von Goerd Peschken, *Das königliche Schloss zu Berlin : erster Band : die Baugeschichte von 1688-1701*, in: *Forschungen zur brandenburgischen und preussischen Geschichte* 1994, v. 4, no. 2, p.266-269,.
- [4] Goerd Peschken, *Das königliche Schloß zu Berlin. Bd. I. (Die Baugeschichte von 1688-1701 mit Nachträgen zur Baugeschichte des Schlosses seit 1442. Beiträge von Hans Junecke und Erich Konter)*, Berlin 1992 und *Bd. II (Die Baugeschichte von 1701-1706. Beiträge von Hans Junecke †)*, Berlin 1998; dort auch weitere Literatur.

- [5] Johannes Tripps, Berlin als Rom des Nordens: das Stadtschloß im städtebaulichen Kontext, in: Pantheon LV (1997), 112-125, hier 118 nimmt Nering als Architekten an.
- [6] Tripps, 118.
- [7] Peschken I (1992) a.a.O., 114.
- [8] Jean Baptiste Broebes, Vues des Palais et Maisons de Plaisance d. S. M. le Roy de Prusse, Augsburg 1733, Tf. 2 a. Als die Stiche über das Berliner Stadtschloss in Broebes' Sammelwerk erschienen, war die bauliche Entwicklung längst über sie hinweggegangen.
- [9] Peschken I (1992) a.a.O., 124-125 u. 165.
- [10] .Nach Peschken I, 124-125 hatte Schlüter schon zuvor unter der Bauleitung Grünbergs an der Umgestaltung des Schlosses mitgewirkt.
- [11] Peschken I (1992) a.a.O., 255. Dieses Modell ist auf vier Darstellungen überliefert: auf dem Deckenfresko des Rittersaales von Johann Friedrich Wentzel (ders. Abb. 213), auf einer allegorischen Darstellungen auf das Jahr 1704, auf Veduten von Constantin Friedrich Blesendorff und einem Nachstich desselben von Pieter Schenk sowie einer Medalle von Christian Wermuth (ders. I Abb. 216-219).
- [12] Peschken I (1992) a.a.O., 119.
- [13] Im Gegensatz zu Peschken schreibt Tripps, 118 die Seitenrisalite gleichfalls Schlüter zu.
- [14] So die überzeugende Deutung von Peschken. Zum ersten Zustand der Säle, der noch auf Tessin zurückgehen dürfte, und zu Schlüters späteren Umbauten vgl. Peschken I (1992) a.a.O., 167 ff. u. 191 ff. Die Umwandlung der Sala terrena in Portal I zu einem Vestibül dürfte unter Friedrich Wilhelm I. erfolgt sein. Bereits 1713/15 hatte der König den Garten in einen Exerzierplatz umgestalten lassen. 1728 wurde auch die Freitreppe vor dem Portal entfernt und die Rampe angeschüttet, so dass die Halle als Einfahrt für Kutschen genutzt werden konnte. Der letzte Eingriff erfolgte unter Wilhelm II., der die Räume durch Pfeiler und Glaswände unterteilen und vor die Aufgänge Glastüren einsetzen ließ (ibid., 173).
- [15] Peschken I (1992) a.a.O. 142 weist nachdrücklich darauf hin, dass es sich nicht um eine Dreiviertelsäule handelt, da die Säule nur einen halben Durchmesser weit aus der Wand herausragte.
- [16] Eigentlich handelt es sich um eine Säulenarkade, da das Gebälk sich nicht zu den äußeren Seiten hin fortsetzt, wie es bei einer klassischen Serliana der Fall wäre.

Dennoch hat sich die Bezeichnung ‚Serliana‘ für das Berliner Stadtschloss in der Literatur etabliert, und zweifelsohne hat der Architekt bei der Verwendung dieses Motivs auch eine solche im Sinn gehabt.

- [17] Vgl. die Photographie bei Peschken I (1992) a.a.O., Abb. 191.
- [18] Keller a.a.O., 64.
- [19] Peschken II (1998) a.a.O., 445 u. 45.
- [20] Peschken I (1992) a.a.O., 162.
- [21] Diese Parallele hat schon Keller a.a.O., 64-65 hervorgehoben.
- [22] Harmen Thies, Michelangelo. Das Kapitol (= Italienische Forschungen. Kunsthistorisches Institut in Florenz, 3, 11), München 1982, hier 106-118 u. Fig. 63.
- [23] Martin Raspe, Das Architektursystem Borrominis, Berlin 1994, 25.
- [24] Vgl. Franco Borsi, Gianlorenzo Bernini Architekt. Das Gesamtwerk, Stuttgart / Zürich, 1983, 274-275 u. 354.
- [25] Nachweislich benutze Schlüter Vignolas ‚Regola delle cinque ordine dell’Architettura‘, deren ältere Ausgaben den Konservatorenpalast im Anhang zeigten (vgl. Peschken II (1998)a.a.O., 152.
- [26] Borrman a.a.O., 275.
- [27] So auch die Deutung bei Peschken I (1992) a.a.O., 57.
- [28] Peschken II (1998) a.a.O., 57.
- [29] Hubala, 312.
- [30] Peschken II (1998) a.a.O., 67.
- [31] Peschken/Klünner a.a.O., 450 u. Peschken I (1992) a.a.O., 272-273.
- [32] Peschken I (1992) a.a.O., 285.
- [33] Leon Battista Alberti, L’Architettura [De re aedificatoria]. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, 2. Bde, Milano 1966, liber VII, cap. 12, 127 (30): „In quibusque[Doribus, Ionibus et Corinthiis] latus, hoc est antipagmentum, fuit trabs. – Bei allen diesen Türen [der Dorer, Jonier und Konrinther] war die Seite, das ist die Verkleidung, ein Architrav.“ (Übersetzung nach: Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Wien/Leipzig 1912 [Repr. Darmstadt 1975], 387).

- [34] Besonders gut nachvollziehbar an den Erdgeschossoberlichtern in der Würzburger Residenz.
- [35] In diesem Sinne spricht Peschken I (1992) a.a.O., 289 selbst von einem „Adlerfries“; der Ort der Adler sei „völlig der Regel gemäß der Fries des Hauptgesimses“.
- [36] Peschken/Klünner a.a.O., 451.
- [37] Peschken I (1992) a.a.O., 304.
- [38] Zur Herkunft des dorischen Gebälks aus der Holzbauweise und zur Funktion der Guttae in derselben vgl. Josef Durm, *Die Baukunst der Griechen* (= Handbuch der Architektur II Bd. 1), Leipzig 31910, 261 u. Abb. 233. Die Herleitung der Guttae von Bronzenägeln war bereits der Renaissance geläufig (vgl. Gherardo Spini, *I tre primi libri sopral'instituzione d'Greci et Latini architettori intorno agl'ornamenti che convengono a tutte la fabgbriche che l'architettura compone* (1568/69; Venedig, Bibl. Marciana, ms. Lt. IV, 38 c, hier: c 112v. Reprint in: Franco Borsi u.a., *Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura*, 2 Bde., Florenz 1980; Bd. I, 11-201).
- [39] Leon Battista Alberti a.a.O., liber VII, cap. 12, 128 (10-15) u. Theuer a.a.O., 387: „Praeterea addidere [Ioni] ad alterum quoque extremum lateris sub gradu crasso tectorum mutulorum, addidere (inquam) praecedentes, ut sic eas appellem, auriculas, ducta nominis similitudine a sagacibus bene aussiculatis canibus. – Außerdem fügten sie [die Jonier] zu beiden Seiten am Ende der stark vorspringenden verdeckten Sprossenköpfe, - fügten sie, sagte ich, vorstehende, um es so zu nennen, Ohren hinzu, indem ich die Ähnlichkeit des Namens von leichtspürenden, guthörenden Hunden nehme.“
- [40] Peschken II (1998) a.a.O., 195.
- [41] Peschken I (1992) a.a.O., 154.
- [42] Tripps, 118 nimmt als Architekten Nering an.
- [43] Vgl. Jean Marot *Architecture française*, o.O., o.J., o.S. [Paris, ca. 1670; Reprod. en fac-similé, Chelles: Faucheux, 1967], o. S.
- [44] Zur Genese und Formgebung der ursprünglichen Arkaden vgl. Peschken I (1992) a.a.O., 105-129.
- [45] Von einem Peristylhof sprechen schon Keller, 58 und Hubala a.a.O., 323.
- [46] Tripps, 118 unterscheidet nur zwei Bauphasen: Ab 1688 habe Nering die Bogenarkaden mit vorgeblendeten Kolossalsäulen errichtet, seit 1698 sei Schlüters daran gegangen, den Schlosshof vollständig umgestaltete. Von einem Umbau der

kolossalen Kolonnaden vor ihrer Niederlegung ist nicht Rede. Den seitlichen Risalit in seiner ganzen Gestalt schreibt Tripps Schlüter zu. Unerwähnt bleibt folglich auch der Konflikt, der sich für Schlüter daraus ergab, dass er am Seitenrisalit Tessins Kolossalordnung übernehmen musste.

- [47] Ich verstehe den Unterschied zwischen Glieder- und Skelettbauweise so, dass im Gliederbau das Gliederungssystem zwar dominiert, es aber doch noch in den Kontext von Wänden oder umwandeten Innenräumen eingebunden ist. Der Skelettbau hingegen besteht in der Vertikalen ausschließlich aus Stützen und Rippen; zumindest versucht er, Restflächen durch Malerei, Blendgliederungen, Maßwerksysteme und dergleichen zu negieren. In diesem Sinne entspräche der griechische Tempel einem Gliederbau, während die hochgotischen Schiffe französischer Kathedralen und noch mehr die Stahl-Glas-Konstruktionen des Industriezeitalters die Kriterien eines Skelettbaus erfüllten.
- [48] Peschken I (1992) a.a.O., 225, Abb. 199.
- [49] Vobilder bei älteren Autoren***.
- [50] Tripps, 122.
- [51] Peschken I (1992) a.a.O., 154.
- [52] Christoph Pitzler, Reisetagebuch, Seiten 502-503: Feder über Bleistift, ehem. Technische Hochschule Berlin-Charlottenburg (verschollen).
- [53] Auf Ungenauigkeiten Pitzlers weist Peschken I (1992) a.a.O., 178 auch in anderem Zusammenhang hin.
- [54] Lediglich im Mittelfenster des Sternsaals hat der Zeichner die Angabe des Fensters vergessen.
- [55] Peschken I (1992) a.a.O., 154.
- [56] Peschken I (1992) a.a.O., 167 u. 191-192.
- [57] Es gibt drei Ansichten aus der Vogelschau aus der Zeit von ca. 1700-1704. Es handelt sich dabei um Veduten des Modells, das Schlüter seinem Auftraggeber wohl 1698/99 präsentierte; Näheres bei Peschken I (1992) a.a.O., 255-261.
- [58] In der Zuschreibung folge ich Peschken I (1992) a.a.O., 223.
- [59] Peschken I (1992) a.a.O., 223-224.
- [60] Peschken I (1992) a.a.O., 229 u. Abb. 202 u. 203.
- [61] Peschken I (1992) a.a.O., S.

- [62] Die bekanntesten Beispiele sind Berninis Scala Regia im Vatikan und Borrominis Prospettiva im Palazzo Spada.
- [63] Tripps a.a.O, 121-122.
- [64] Im Grunde sind sowohl.
- [65] Dass beispielsweise an den Hofrisaliten sowohl die jonischen Dreiviertelsäulen hinter den Rahmenpfosten des ersten Hauptgeschosses als auch die korinthischen Säulen der Serliana nicht exakt über den dorischen Säulen der Einfahrt standen, sondern einen halben Stein zurückgesetzt waren, ist dabei nicht von Belang.
- [66] Blatt 44 der Ansichtenfolge von J. D. Schleuen d. Ä., Verschiedene Prospekte und Vorstellung von Berlin, Potsdam, Schwet usw., Berlin, Staatliche Sammlung Preußischer Kulturbesitz 4251/44 (Abb. bei Geyer II (1992) a.a.O., Bild 77).
- [67] Peschken II (1998) a.a.O., 74.
- [68] Peschken II (1998) a.a.O., 150 u. 171 sowie Abb. 117.
- [69] Peschken II (1998) a.a.O., 171 .
- [70] Peschken II (1998) a.a.O., 67.
- [71] Peschken II (1998) a.a.O., 77 mit Rekonstruktionszeichnung Fig. 12 d.
- [72] Auf den älteren Photographien sind die Obergeschosse der Galerien über die gesamte Hoflänge verglast. Ich kann mir jedoch nicht vorstellen, dass dies Schlüters Konzeption entsprach.
- [73] Da das Treppenhaus über querechteckigem Grundriss steht, sind terminologische Unklarheiten bei der Benennung der Schnittachsen nicht ausgeschlossen. So bezeichnet Peschken I (1992), Abb. 13 und 14 den Schnitt, der parallel zu längeren Seite (also zwischen der Fassade und der Rückwand) verläuft, als Längsschnitt und den Schnitt, der in die Tiefe des Raumes zielt, als Querschnitt. Von der Hauptblickachse ausgehend definiere ich dagegen den Schnitt in die Tiefe als Längsschnitt und den Schnitt entlang der Querachse als Querschnitt, unabhängig davon, ob die Längsachse wirklich ‚länger‘ ist als die Querachse.
- [74] Vgl. Peschken II (1998) a.a.O., 73.
- [75] Peschken II (1998) a.a.O., 74-78.
- [76] Hans Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin 1970, 245.
- [77] Abb. bei Geyer Bd. II (1992) a.a.O., Bild 48 u. 53.

- [78] Als Ursprung der Tugend ist die Sonne in der barocken Ikonologie nicht nur ein gängiges Attribut der Virtus (vgl. Cesare Ripa, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini carvate...*, Rom 1603 [Repr. Hildesheim/New York 1970], 511; nicht selten wird der Ruhmestempel der Virtus, zu dem Fama und Gloria den tugendreichen Helden geleiten, auch mit dem Palast des Sonnengottes gleichgesetzt (vgl. Peter Stephan, „*Ruinam praecedat Superbia*“. Der Sieg der Virtus über die Hybris in den Bildprogrammen des Prinzen Eugen von Savoyen, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 1997 /1).
- [79] Geyer Bd. II (1992) a.a.O., Bild 138.
- [80] Vgl. hierzu auch Stephan a.a.O. 62–87.
- [81] Vgl. etwa Gaspard Marsys Enceladus-Brunnen im Schlosspark von Versailles (als Anspielung auf die gescheiterte Fronde gegen den Sonnenkönig) oder das Bildprogramm des Treppenhauses von Pommersfelden (zu Letzterem siehe auch Peter Stephan, *Im ‚Glanz der Majestät des Reichs‘. Die Schönbornsche Reichsidee in den Tiepolofresken der Würzburger Residenz* [Diss. 1995], Mikrofiche).
- [82] Den skulpturalen Charakter Architektur im Schlosshof beschreibt u.a. Hubala a.a.O., 313.
- [83] Vgl. hierzu Hubala a.a.O., 312-313: „Das Zusammenwirken dieser beiden Faktoren: des plastischen Moments und der malerischen Musterung zu großartiger figuraler Gestalt -, das war das Schöne und das Charakteristische an dieser unvergeßlichen Architektur, auch für den Historiker, der darin ein elementares Gestaltungsprinzip barocker Kunst erkennen und zugleich auch spüren mußte, wie hier noch die alte nordische Vorstellung vom Schloßhof als weitem Platz, bestimmt durch Türme, Häuser und Galerien, fortwirkte und daß solchen traditionellen Baugedanken der deutschen Kunst und den konventionellen Methoden spätbarocker Gestaltung eine figurale Wirkung abgewonnen war: nicht nur als „Stützen“ zeigten sich die Säulen, Architravbalken, Bögen, sondern als Bildwerk; nicht als Baublöcke stellten sich die Risalite dar, sondern als turmartige Bildungen und als geöffnete Pforten, nicht nur Kontrast war zu sehen, sondern die aus der Unterscheidung hervorgebrachte Würde des Ortes. So ist es zu verstehen, wenn wir hier von figuraler Architektur sprechen, in der das plastische Moment den physischen Elementen der Baukunst die Illusion eines geistigen Lebens verleiht.“.
- [84] Peschken I (1992), 317; vgl. Auch die Farbzeichnung im vorderen Deckblatt seines zweiten Bandes.
- [85] Dank der Publikation von Liselotte Wiesinger, *Deckengemälde im Berliner Schloß* (mit einem Beitrag von Goerd Peschken), Frankfurt a. M./Berlin 1992 liegt endlich

auch ein Teil der Farbaufnahmen vor, die 1943 angefertigt wurden und deren Quellenwert nicht zu überschätzen ist.

- [86] Tripps, 112-125. Nach Tripps, 119 rekurrierte Schlüter insbesondere auf das Nerva-Forum (Tripps, Abb. 20), dessen freistehende Säulen unter verkröpftem Gebälk er dem Fassadensystem von Michelangelos Konservatorenpalast vorblendete. Dieser These ist grundsätzlich beizupflichten. Einschränkend muss jedoch nochmals auf Peschkens Beobachtung hingewiesen werden, dass die Verwendung kolossaler Säulen bereits durch Tessin vorgegeben war, und dass diese seinerseits auf Berninis Louvrekolonnaden zurückgehen. Auch ist die starke Verkröpfung nicht ausschließlich als ein ikonologisches Zitat zu deuten, handelt es sich doch weniger um eine Verkröpfung, als vielmehr um eine Fragmentierung des Gebälks, die dazu dient, die Fassade möglichst weit zu öffnen. Dennoch ist der Forum-Charakter des Schlüterhofes unstrittig. Fraglos hatte der Römer Bernini bei seinen Entwürfen für den Louvre (ebenso wie bei der Gestaltung des Petersplatzes) an römische Kaiserforen gedacht, und wohl gerade darum erschien sein Projekt König Friedrich I. als Vorbild geeignet. Dass das Louvrezitat nicht nur eine unmittelbare ideologische Auseinandersetzung mit dem französischen Hof ausdrückt, sondern indirekt auch eine Rückbesinnung auf Rom und die Kaiserzeit impliziert, zeigt ein Entwurf Göthe von Eosanders für den Hof aus dem Jahr 1707. Der westliche Abschluss, den Eosander nach Abbruch der Flügel Lynars und Nehrings als Exedra neu gestalten wollte, greift die Idee römischer Platzanlagen eindeutig wieder auf (vgl. Tripps, 119 u. Abb. 22).
- [87] Zur damaligen Gestalt des Lustgartens vgl. Peschken II (1998) a.a.O., Abb. 121 u. 122 sowie Clemens Alexander Wimmer, Addenda zum Berliner Lustgarten 1645-1713, in: Geschichte und Pflege. Dem Baugeschichtler und Lehrer Goerd Peschken (hg. von Frank Augustin, Vroni Heinrich u. Dieter Radecke), Berlin 1991, 95 ff Über das Verhältnis des Schlosses zum städtebaulichen Umfeld vgl. Goerd Peschken, Die städtebauliche Einordnung des Berliner Schlosses zur Zeit des preußischen Absolutismus unter dem großen Kurfürsten und König Friedrich I. von 1640 bis 1713, in: Gedenkschrift Ernst Gall (hg. von Margarethe Kühn und Louis Grodecki), Berlin 1965, 345-370 und Tripps, passim.
- [88] Ohne die Wirkung unverglaster Öffnungen in Erwägung zu ziehen, hat dies schon Borrmann a.a.O., 275 so gesehen.
- [89] Zuletzt in: Hans Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze (mit einer Bibliographie Hans Jantzen von Ulf Jantzen und einem Nachw. zur erw. Neuaufl. von Ulrich Kuder), Berlin 2000.
- [90] Hubala a.a.O., 313.

- [91] Der Anzahl der Bögen nach zu urteilen enden die Blickachsen vom Ehrenhof und vom Garten jeweils am Portal des Hauptsaals. Dieses Portal ist nicht offen (vgl. Decker, Fürstlicher Baumeister a.a.O., I Tf. 10). Andererseits suggeriert die weiße Fläche aber auch einen Blick durch das ganze Gebäude.
- [92] Hubala a.a.O., 334-340.
- [93] Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Von Giovanna Curcio wissenschaftlich bearbeitete und mit einem Vorwort von Hermann Bauer versehene Neuausgabe der Edition von 1976, Stuttgart 1997, 140.