

»ein König soll auch
ein großer Künstler seyn«
Friedrich Wilhelm IV.
von Preußen
als Zeichner

Jahresvortrag von
Jörg Meiner
am 26. Mai 2016

Herausgeber Freunde der
Preußischen Schlösser und Gärten e. V.



Freunde der Preussischen Schlösser und Gärten e. V.

»ein König soll auch
ein großer Künstler seyn«
Friedrich Wilhelm IV.
von Preußen
als Zeichner

Jahresvortrag von
Jörg Meiner
am 26. Mai 2016

Herausgeber Freunde der
Preußischen Schlösser und Gärten e. V.



Die Frage treibt wohl jeden um, der sich mit Friedrich Wilhelm IV. von Preußen beschäftigt: War der König ein Künstler? Vielleicht sogar einer mit »viel Talent«, wie es ihm Heinrich Heine in ironisch gebrochener Analogie zu seinem eigenen Künstlerwesen attestierte, wobei er zugleich darauf hinwies, dass dieses Geschick sich bedauerlicherweise nicht auf das Regieren ausdehnte? Oder war Friedrich Wilhelm möglicherweise sogar ein gefährlicher Künstler, als den ihn einige seiner kritischen Zeitgenossen sahen, die damit auf die aus ihrer Sicht mitunter realitätsfremden und -feindlichen, gleichwohl poetisch-künstlerisch durchsetzten Vorstellungen des Königs von geschichtsgeformter gesellschaftlicher Gegenwart anspielten? War Friedrich Wilhelm ein Künstler, der beim Entwickeln schöpferischer Ideen seine eigentlichen Aufgaben an den Rand drängte, sogar verdrängte, wie es Friedrich Wilhelms Erzieher Jean Pierre Frédéric Ancillon schon früh befürchtete, als er den Kronprinzen immer wieder beim »ewigen« Zeichnen ertappte und ihn mahnte, dass er weder Raffael noch Claude Lorrain sei und kein Volk je durch »romantische Bilder« regiert worden sei? Gerade Ancillons schnörkellose Sicht auf die pragmatischen Fähigkeiten, die ein zukünftiges Staatsoberhaupt zur Führung des Gemeinwesens benötigt, hatte zweifelsfrei ihre Berechtigung. Doch verkannte Friedrich Wilhelms Erzieher – der aber gleichwohl davon überzeugt war, dass »ein großer König auch ein großer Künstler

seyen soll« – auf der anderen Seite die Kraft, die Bilder im Ringen um Macht und sozialen Einfluss erlangen können. Von dieser Mächtigkeit des Bildes aber, ganz gleich, ob es eine als Skizze formulierte Idee oder ein Panorama war, das eine künstlerisch und architektonisch geprägte Landschaft oder der gebaute Stadtraum entwickelten, dürfte Friedrich Wilhelm schon früh überzeugt gewesen sein. Der Einfallsreichtum, mit dem er für Berlin, Potsdam, ja für ganz Preußen und weit darüber hinaus architektonisch-bildnerisch plante, spiegelte die politischen und weltanschaulichen Grundsätze des Kronprinzen und Königs wider, mit denen er seine sozial-erzieherischen Ambitionen zu vermitteln suchte – immer mit der Überzeugung, dass die Anschauung gebauter oder anderweitig zur Darstellung gebrachter Ästhetik eine stärkere und dauerhaftere Überzeugungskraft auf den Menschen entfaltet als jede andere Form politischer Propaganda.

Das Zeichnen Friedrich Wilhelms lässt sich wohl ohne Umschweife in diesen Zusammenhang einordnen, es war gleichsam die Ideenvorstufe, in anderen Fällen die verdichtete Form seiner großangelegten, ehrgeizigen Ziele, anders kann man die außerordentliche Fülle der überlieferten Skizzen und ausgearbeiteten Zeichnungen kaum verstehen. Zwar ist vieles von dem, was in seinem zeichnerischen Nachlass überliefert ist, nicht bis in die feinsten Verästelungen hinein zu deuten, manches

bleibt auch völlig rätselhaft, aber es wird zumindest immer der weitere Bezugsrahmen seines unermüdlichen Formulierens deutlich. Er offenbart sich eben nicht im Ringen eines Berufskünstlers um die ideale Form oder technische Perfektion, sondern im unablässigen Kreisen um die bildhafte Präzisierung von Ideen, wohl im Kern auch dann, wenn die Thematik seiner Skizzen auf den ersten Blick im Beiläufigen, im Ornamentalen, Flüchtigen oder Humorigen angesiedelt ist.

Das Gefährliche, weil sensitiv Bestimmte, das der Staatsbeamte Ancillon oder auch Historiker wie Leopold von Ranke in der Beschäftigung eines zum Regieren bestimmten Prinzen oder eines Monarchen mit der ausübenden Kunst witterten und dann auch zur Erklärung und Interpretation des Platzes Friedrich Wilhelms IV. in der Geschichte heranzogen, gehörte aber keineswegs zur philosophisch-pädagogischen Tradition im Kontext der Ausbildung und Selbstdarstellung eines Fürsten. Ganz im Gegenteil!

Sinnbildlich war dem kreativen Moment des künstlerischen Entwerfens durch einen Herrscher seit der Antike höchste Priorität eingeräumt worden, später auch dem praktischen Zeichnen selbst. In der Verbindung beider Aspekte – dem Sinnbildlichen der Ideenschöpfung und dem persönlichen Vermögen, Ideen zu verbildlichen – dürfte daher Friedrich Wilhelm das Ziel seines künstlerischen Wirkens gesehen haben. Und aus Platons be-

kanntem Diktum aus der *Politeia*, dass ein »Staat niemals glücklich werden könne, wenn nicht Maler den Plan dazu entworfen haben nach dem göttlichen Muster«, konnte er eine kulturgeschichtlich abgesicherte Basis für sein Selbstverständnis als Entwerfer der Staatsidee ableiten. Auch vor dem Hintergrund der traditionellen frühneuzeitlichen Metaphernpalette vom Fürsten als Staatsschiffenker, als Bediener der Staatsmaschine oder dem Hausvater als Vorstand seiner Untertanen lässt sich ein ideengeschichtlicher Rahmen für den zeichnenden König Friedrich Wilhelm IV. erkennen. Nicht zuletzt die Vorstellung von der direkten Verwurzelung dieser künstlerisch entworfenen Staatsidee im Göttlichen dürfte bei Friedrich Wilhelm auf fruchtbaren Boden gefallen sein, sah er sich doch – wie etwa die semantischen Vorgaben des Königs für das Apsisgemälde der neuen Berliner Domkirche belegen – als Scharnier zwischen Welt und göttlicher Sphäre, als Herrscher von Gottes Gnaden.

Das Sinnbildliche des zeichnenden preußischen Königs lässt sich darüber hinaus vor allem in der Sphäre des Architektonischen fassen, in der Friedrich Wilhelm sich selbstbekennend als ein »Narr« ansiedelte und wo in den prächtigen Bauten des Königs auch die zeitgenössische Publizistik einen wesentlichen Aspekt der Machtverkörperung des Königsreiches erkannte. Für Friedrich Wilhelm dürften das Entwerfen von Architektur und

der Befehl zu ihrer Realisierung aber nicht nur die Einsicht in die Notwendigkeit zur Sichtbarmachung »innerer Macht« durch »äußeren Glanz« bedeutet haben, wie die *Illustrierte Zeitung* 1846 schrieb. Für den König könnte vielmehr die frühneuzeitliche und nie verblasste Metaphorik der nach Maß, Zahl und Gewicht von Gott errichteten Weltarchitektur ein auf Vergleichbarkeit ausgelegtes Leitmotiv des eigenen architektonischen Entwerfens gewesen sein. Wohl annähernd 80 Prozent seiner überlieferten Zeichnungen sind den Grund- und Aufrissen von sakralen und profanen Gebäuden und ihrer Wirkung in der Landschaft oder dem Stadtraum gewidmet, ein Umstand, der ein beredtes Zeugnis für den Willen zur Gestaltung von Welt ablegt.

*

Ohne auf die vielfältigen und verschlungenen Wege der Überlieferung der Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. einzugehen, soll im Folgenden ein sich assoziierend vorstastendes, zugegeben subjektiv bestimmtes Kaleidoskop seiner Arbeiten ausgebreitet werden, immer aber in dem Bewusstsein, dass ein auch nur annähernder Überblick den Rahmen dieses Textes sprengen würde und in der Menge des Vorhandenen und Bekannten nur schwer eine genaue Ordnung und Übersichtlichkeit gewährleistet werden kann. Zu vielfältig sind dafür die Überschneidungen und Überlagerungen der Themen auf den Blättern.

Insofern ist auch die in den vergangenen Jahren geleistete Arbeit an einem Bestandskatalog jener Zeichnungen, die als geschlossenes Konvolut in der Graphischen Sammlung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG) bewahrt sind, nur als Basis für die weitere Forschung zu verstehen. Dieser Katalog bietet jedoch die zum gegenwärtigen Zeitpunkt vielleicht größtmögliche Annäherung an die unmittelbar auf das Papier gebrachte Ideenwelt Friedrich Wilhelms, keineswegs jedoch eine definitive Schlussrechnung. Der vorliegende Essay soll vor allem neugierig machen auf eigene Erkundungen im zeichnerischen Kosmos des Kronprinzen und Königs, der nach Rankes Meinung »vielleicht mehr Gemüt hatte, als der Staat vertragen kann«. Doch genau diese ausgeprägte sensitive und intellektuelle Begabung ist es wohl, die Friedrich Wilhelm uns heute – aus kunsthistorischer und auch historischer Sicht – zum höchst interessantesten Protagonisten seiner Zeit macht.

Er spiegelte diese in seinen Zeichnungen in mitunter rasender Wucht. Ein besonders augenfälliges Beispiel dafür findet sich unter den figürlichen Kompositionen des Kronprinzen, ein chaotischer Schauplatz mit dem eigenhändig in die tosende Fülle eingeschriebenen Titel *Canaillen Diengstag* – ein politisches Statement (Abb. 1). Die sehr überlegt über Bleistift mit Tusche ausgeführte Zeichnung zeigt ein danteskes Untergangsszenario, di-



1 Friedrich Wilhelm [IV.], *Canaillen Diengstag*, 1830 [?],
Bleistift, Feder in Braun,
SPSG [GKII (12) IX-B-35]; Foto: SPSG

rigiert von einer schlangenumwundenen weiblichen Gestalt auf einer Insel inmitten der tobenden, von Schlangen durchkreuzten versinkenden Menge. Die Frau erinnert in Haltung und Attributierung an die Vergeltungsgöttin Tisiphone in der von John Flaxman illustrierten und Anfang des 19. Jahrhunderts publizierten *Göttlichen Komödie*, von der der Kronprinz sich auch für andere figürliche Darstellungen vielfach anregen ließ. Zusammen mit dem zunächst kryptisch anmutenden Titel dürfte die Szene als eine emotional äußerst aufgeladene Reaktion des Zeichners auf das erneute Aufflammen der Revolution in Paris im Sommer 1830 zu deuten sein, deren Ausbruch bekanntlich auf den 27. Juli fiel, einen Dienstag.

Dass der Kronprinz im Herbst desselben Jahres 1830 die sächsischen Aufständischen in Dresden und Leipzig mit einer Terminologie bedachte, die der Zeichnung geradezu den Subtext liefert, spricht ebenfalls für diese Deutung. In einem 1911 publizierten und seither vielfach zitierten Brief schreibt der preußische Kronprinz an seinen Schwager und Vertrauten Johann von Sachsen, dass er voller Unverständnis darüber sei, dass die sächsische Staatsgewalt gegen die Unruhen auf den Straßen nicht mit Waffengewalt vorgegangen sei. Seine Bekundungen lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, welche Bedrohung der Kronprinz in diesen Vorgängen für das bestehende Gesellschaftsmodell sah, zumal er in Sachsen »die väterlichste, billigste Regierung von

Teutschland« währte, gegen die sich ein vernünftiges Volk unmöglich auflehnen könne.

Da seine Worte so ätzend und vor allem anspielungsreich sind, soll dieses Schreiben hier annähernd vollständig wiedergegeben werden, gleichsam als bildsprachlicher Kontext auch zu weiteren Zeichnungen mit ähnlicher Thematik. Nach dem Lob auf die bereits zitierte »väterlichste [...] Regierung« beginnt Friedrich Wilhelm seine unverhohlene Kritik am sächsischen Königshaus: »Und Ihr weist dem Ottergezücht, der Handvoll Canaille und Canaillen, dieser Mixtur von empörtem Pöbel und schändlichen Empörern nicht die Zähne? [...] Ein Befehl an Eure Garnisonen, und sie besetzen jauchzend die ungehorsamen Städte Dresden und Leipzig [...] und flösse ein Wenig Blut, nun denn mit Gottes Hülfe fließe es; es ist dann gewiß solches Blut, das besser auf dem Pflaster des Alten und Neu Marktes an seinem Platz ist als in den Adern, die es jetzt durchströhm. [...] Protestiren sie dagegen, so rede man königlich mit ihnen und sage ihnen ein frisirtes Halt's Maul. Drohen sie, so verweise man sie auf die schleunige Antwort aus dem Munde der Geschütze [...] Glaub mir Hansy – es muxt kein Dresdner.« Die Ohnmacht gegenüber den für ungeheuerlich und vor allem für völlig ungerechtfertigt empfundenen Vorgängen, die der Schreiber hier mit kraftmeierischen Worten zu kompensieren sucht, findet offensichtlich auch ein Ventil im gezeichneten Bild.



2 Friedrich Wilhelm [IV.], *Welch himmlischer Traum*, 24. April 1827, Fotolithografie nach einer z. Zt. nicht nachweisbaren Zeichnung, SPSG; Foto: SPSG

12

Das visionäre Zur-Hölle-Schicken, das sich mit diesem *Canailen Diengstag* manifestiert, ist daher ein Beleg für die Wirkmacht, die der Zeichner dem Bild zumisst. Es handelt sich gleichsam um ein privates apotropäisches Zeichen.

Sachsen konnte aber auch viel anmutiger und romantischer in den Zeichnungen des Kronprinzen in Erscheinung treten (Abb. 2). Drei Jahre vor dem *Canailen*-Bild, im April 1827, sind sich Herzog Johann von Sachsen und der preußische Kronprinz in Leipzig zum ersten Mal begegnet und erkannten sich wohl gegenseitig als Seelenverwandte. Das daraufhin entstandene Blatt mit einer arkadischen Landschaft, einem zentral ins Bild gesetzten Baum und einer kleinen Personengruppe im Vordergrund nimmt auf dieses geradezu als hymnisch empfundene Kennenlernen Bezug. Jeden einzelnen Tag des Zusammentreffens memoriert die Bildunterschrift und apostrophiert aus ihnen einen »himmlischen Traum«. Aus der Begegnung Friedrich Wilhelms mit Johann, den er wie andere ihm nahestehende immer wieder mit allerlei Kosenamen bedachte, erwuchs eine auf beiden Seiten tief und innig empfundene Vertrautheit. Die Zeichnung gibt sich daher als seelisch gestimmtes Freundschaftsbild mit einem ganz und gar schwärmerischen Titel zu erkennen. Der *Himmlische Traum*, den eine menschliche Begegnung kreiert, und der Alptraum und das Säbelrasseln, die von einer sozialen Bewegung

13

bei Friedrich Wilhelm ausgelöst werden, sind offensichtlich zwei Seiten einer Medaille.

Es gibt nur verschwindend wenige figürliche oder landschaftliche Kompositionen Friedrich Wilhelms, die eine programmatische Bildbezeichnung tragen. Sie finden ihren Höhepunkt offensichtlich im Jahr 1827, aus dem zwei weitere betitelte arkadische Landschaften überliefert sind. Die eine imaginiert eine »Sta. Felicitá« auf einem »Monte Ombroso«, die andere, am 10. Oktober 1827 in Berlin entstanden, ist erst kürzlich bekanntgeworden. Sie spiegelt mit dem Blick auf einen Fischzug in dem weit unten liegenden See einen träumerischen *Liebes-Anfang* (Abb. 3). Ein sehnsuchtsvoller Sänger im Renaissancegewand schlägt die Leier, seine Angebetete lauscht ihm in einiger Entfernung, sie sitzt auf einer halbrunden Bank, die Teil einer ausgedehnten italienisierenden Villenanlage ist. Doch beide sind in bezeichnender Weise getrennt, eine Schlucht liegt zwischen den Terrassen, zwischen dem Locus amoenus der jungen Frau und der umfriedeten Einsamkeit des Sängers. Gewiss hatte der Kronprinz hier einen konkreten Anlass im Sinn; vielleicht stand ihm das Schicksal seines Bruders Wilhelm vor Augen, der seine Hoffnung auf ein gemeinsames Leben mit Elisa Radziwill im Jahr 1827 endgültig aufgab, so dass sein familiäres Umfeld auf einen emotionalen Neuanfang Wilhelms in Liebesdingen hoffen konnte.



3 Friedrich Wilhelm [IV.], *Ein Liebes-Anfang*, 10. Oktober 1827, Bleistift, Feder in Braun, Neustrelitz, Kulturquartier Mecklenburg-Strelitz; Foto: Kulturquartier Neustrelitz



4 Friedrich Wilhelm [IV.], *Kampf des Erzengels Michael*, um 1830, Feder in Braun, SPSG [GKII (12)VIII-C-104]; Foto: SPSG

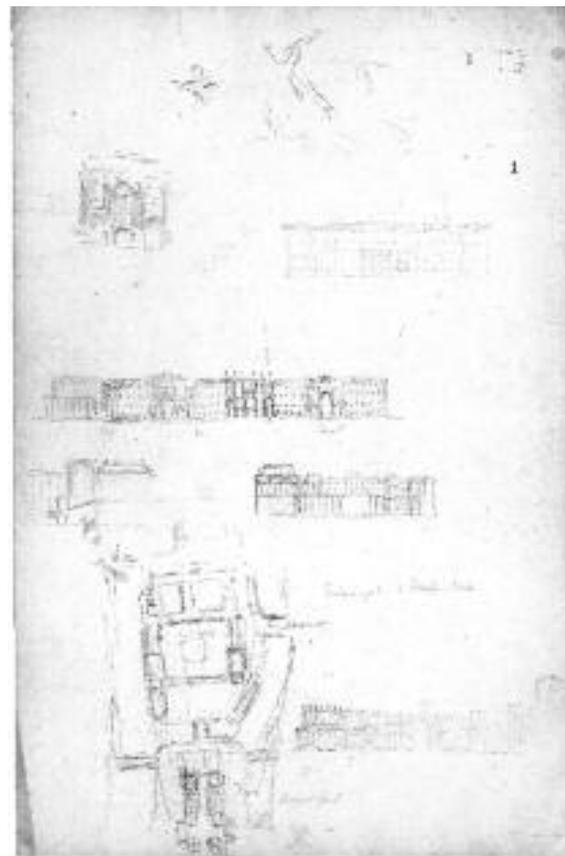
16

Immer wieder lässt sich bei den Zeichnungen Friedrich Wilhelms nachweisen oder zumindest erahnen, dass die Darstellungen keinem bedeutungsfreien Selbstzweck unterliegen, sondern stets Ausdruck einer Welt- oder Selbstsicht sind. So dürften etwa die vielfach gezeichneten Kämpfe des Erzengels Michael gegen Luzifer (Abb. 4) unter dem Aspekt eines ins Bildmetaphorische umgedeuteten Ringens mit einer Realbedrohung zu interpretieren sein. Die während des Kampfes gegen Napoleon vor und während der Befreiungskriege propagandistisch vielbeschworene Gleichsetzung des französischen Kaisers mit dem Antichrist, mit Luzifer, ist sicherlich auch den Zeichnungen des Kronprinzen zu unterlegen. Während die allgemeine zeitgenössische Publizistik mit dem Teufelsbild aber von einer gleichsam gesamtgesellschaftlichen Warte aus gegen Napoleon vorging, trugen die Zeichnungen des Kronprinzen vor allem privaten Charakter. In variantenreicher Gestalt werden sie die nicht zuletzt als persönlich empfundenen Schmähungen der preußischen Herrscherfamilie durch Napoleon ins Bild gesetzt haben. Dennoch entstanden einige unter ihnen wohl erst nach den Befreiungskriegen, war doch das Motiv des Erzengelkampfes auch später für den Kronprinzen und König ein probates Bildmittel, um die für ihn als Verpflichtung aufgefasste Abwehr des Bösen, der revolutionären Bestrebungen seiner Zeit, zu thematisieren.

17

Um den revolutionären Tendenzen seiner Gegenwart, von denen Friedrich Wilhelm hoffte, dass sie mit deren letztem Auswuchs Napoleon besiegt worden seien, entgegenzuwirken, gingen die Pläne Friedrich Wilhelms vor allem dahin, mit großartigen Architekturprojekten und Monumenten eine bildhaft-erzieherische Front aufzurichten. In den Blick gerieten dabei nicht nur Neubauprojekte, auf die noch zurückzukommen sein wird, sondern auch der in vielen Skizzen belegte spekulative Weiterbau bestehender traditioneller Residenzen der Hohenzollern.

Ein vielleicht unmittelbar nach dem Ende der Befreiungskriege entstandenes Blatt steht in genau diesem Zusammenhang (Abb. 5). Es führt eine gewagte Idee für die aufs Ganze gehende Umgestaltung des Residenzbezirks des Berliner Schlosses vor. Sie verbindet das gleichsam verdoppelte Schloss mit dem Gedanken der Errichtung einer riesigen gotisierenden Kathedrale auf der Spreeinsel. Mit einer Umsetzung hätte die axiale Verschmelzung der beiden Baukomplexe, die gewissermaßen als gedachte Allianz der 1815 neu erstarkten preußischen Monarchie mit der glorreichen mittelalterlichen Vergangenheit des deutschen Kaiserreichs zu verstehen ist, ein stadträumliches Bild von fulminanter politischer Wirkung in Szene gesetzt. Überspringend hätte das gebaute Bild das Ideal einer historischen Kontinuität beschworen, die in den Augen Friedrich Wilhelms und vieler seiner Zeitgenossen durch den

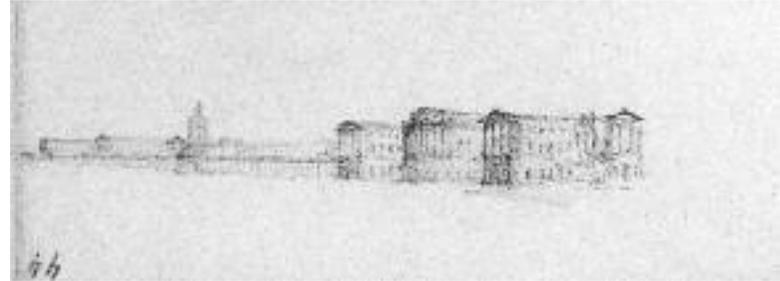


5 Friedrich Wilhelm [IV.], Entwurf für die Erweiterung des Berliner Schlosses und eine gotisierende Kathedrale auf der Spreeinsel, um 1815, Bleistift, SPSG [GKII(12)I-1-B-6]; Foto: SPSG

eklatanten Kulturbruch der französischen Revolution im traditionellen Sozialgefüge und seinen moralischen Werten real verlorengegangen war. Die Überwältigungs- und Beeindruckungsstrategie der assoziativ zu verstehenden Großarchitektur sollte somit als gesellschaftspolitischer Wegweiser für den Betrachter seine Wirkung entfalten.

Diesen Plan scheint Friedrich Wilhelm IV. auch später noch verfolgt zu haben, deuten doch einige Skizzen, die sich auf das Charlottenburger Schloss beziehen und die möglicherweise erst Ende der 1840er-Jahre entstanden, darauf hin, dass er auch hier daran dachte, den barocken Bau zu einem in die Breite und Tiefe gestreckten, riesigen Ensemble mit Symbolcharakter auszubauen (Abb. 6). In einer Zeit stärkster politischer Bedrängnis imaginierte Friedrich Wilhelm IV. für das Charlottenburger Schloss eine gigantisch anmutende Residenzvision, deren Hauptstücke eine überdeutlich an Versailles angelehnte Erweiterung des Alten Schlosses und der Bau einer großen Schlosskirche waren, die in die Achse der aus Berlin kommenden Allee gestellt werden sollte.

Seine diesbezüglichen Skizzen zeigen Grundrisse des Gesamtkomplexes, die in der Mitte das Alte Schloss mit seinen Seitenflügeln und dazu zwei weitere, den Ehrenhof begrenzende Flügel vorsahen. Zu beiden Seiten des Corps de Logis gehen als vorhandener Bestand der Orangerieflügel



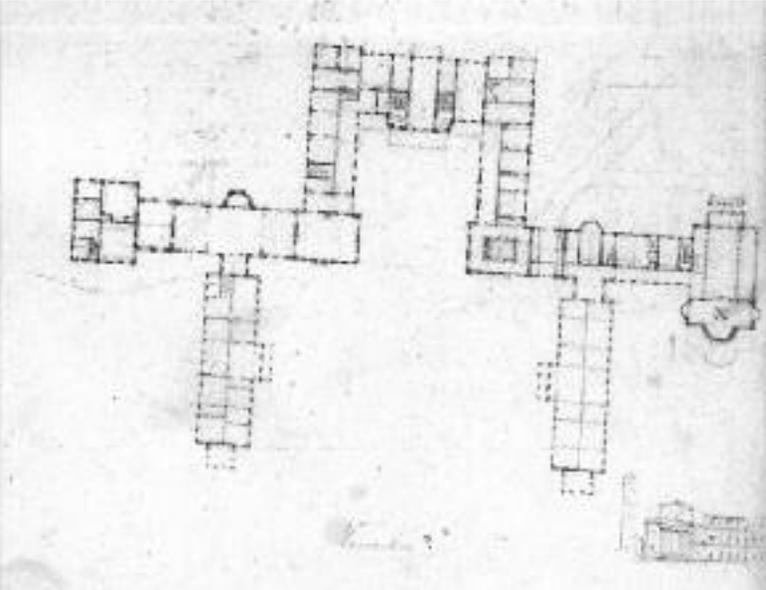
6 Friedrich Wilhelm IV., Skizze für die Erweiterung des Schlosses Charlottenburg, um 1848/50, Bleistift, SPSPG [GK II (12) IV-Fb-20], Ausschnitt; Foto: SPSPG

und der Neue Flügel ab. Letzterer ist verbunden mit einer auf dem heutigen Luisenplatz situierten Kirchenanlage, die zwischen zwei palastartigen Flügeln als Point de Vue eine Umgangsbasilika aufragen lässt. Der Blick eines aus Berlin kommenden Besuchers hätte als erstes und eindrücklich die säulenumstandene Apsis der Kirche und die beiden an das Potsdamer Stadtschloss oder auch Versailles erinnernden Flügel wahrgenommen.

Ganz zweifelsfrei wird der Bezug auf das Schloss Versailles mit dem Blick auf eine weitere Skizze [SPSG, GKII (12) I-3-C-35], die die Perspektive auf den Ehrenhof des Charlottenburger Schlosses entwirft. Die Kopfbauten der bestehenden Ehrenhofflügel sollten jeweils um zwei Achsen in östliche beziehungsweise westliche Richtung verbreitert werden; für die Hofseite plante Friedrich Wilhelm IV., über den ersten beiden bestehenden Achsen ein abgesenktes Flachdach mit einer Brüstung zu errichten. Entscheidend aber ist, dass seitlich zu diesen alten Kopfbauten zwei neue Flügel in Richtung Süden stoßen sollten. Sie hätten mit dem Blick nach Versailles einen weiteren Hof vor der alten Cour d'Honneur geschaffen, und auch die Fassaden an den Stirnseiten der Flügel zitieren im Kern jene Fassaden, die die Flügel am Königshof des Schlosses Versailles markant abschließen. Offensichtlich war es für Friedrich Wilhelm IV. irrelevant, dass diese Pavillons erst unter Ludwig XVI. beziehungsweise Ludwig XVIII. ihre heutige Gestalt erhalten hatten,

also recht neu waren, gemessen an der insbesondere mit Ludwig XIV. verbundenen Geschichte des Schlosses Versailles.

Insgesamt gesehen war mit den Charlottenburg-Plänen des Königs sowie bei den Ideen für das Berliner Schloss aus der Zeit um 1815 intendiert, die alte ideologische Allianz zwischen Thron und Altar in eine neue und in ihrem Bildcharakter wirkmächtige bauliche Konstellation zu bringen. Mit dem Blick auf den Inkunabelbau der absolutistischen Monarchie – Versailles – wurde zugleich die Rolle des Königtums als maßgebende politische Kraft thematisiert, das mit der Verbindung von Traditionellem und Gegenwärtigem eine Vorherrschaft in der Gesellschaft beansprucht, wie sie der Bau selbst auch für die stadträumliche Umgebung besessen hätte. Weitere Entwürfe in dieser Art wären etwa für das Potsdamer Stadtschloss oder das Schloss in Königsberg anzuführen. Auch soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass die Entwurfstätigkeit Friedrich Wilhelms nicht auf den preußischen Herrschaftsbereich beschränkt blieb. Die nähere und weitere Verwandtschaft bedachte er gefragt oder ungefragt mit Ideen für kleinere und größere Bauten, die meist mit dem Hang zum Spektakulären seinem architektonischen Ideenreichtum alle Ehre machten. Neben dem russischen Hof, dessen Möglichkeiten ihn offenbar besonders reizten und dem er sich seit den Tagen der Heiligen Allianz und seit der



7 Friedrich Wilhelm [IV.], Skizze für die Erweiterung des Schlosses Neustrelitz, um 1830/35, Bleistift, SPSG [GKII (12)V-2-Ab-42], Ausschnitt; Foto: SPSG

24

Heirat seiner Schwester Charlotte mit dem späteren Nikolaus I. sehr verbunden fühlte, fiel sein Blick aber auch nach Mecklenburg. So ist sein Einfluss auf den Neubau des Schweriner Schlosses um die Mitte des 19. Jahrhunderts vielfach belegt, weniger bekannt sind dagegen seine Ideen für die Strelitzer Verwandten.

Neben einigen Entwürfen für das Belvedere am Tollenseesee bei Neubrandenburg in Form einer raffiniert gestuften kleinen Villa, deren Ausführung Friedrich Wilhelms Idealbildern der Antike wohl recht nahegekommen wäre, faszinieren vor allem seine Pläne für das Neustrelitzer Residenzschloss seines Onkels Georg, des jüngeren Bruders von Königin Luise und seit 1816 regierender Großherzog von Mecklenburg-Strelitz (Abb. 7). Die Skizzen sind zeitlich nicht genau einzugrenzen, sie dürften jedoch um oder nach 1830 entstanden sein, als es Pläne für den Umbau des Schlosses gab, die in kleinem Maßstab mit dem Schinkel-Schüler Friedrich Wilhelm Buttell umgesetzt wurden. Unter anderem ließ der Großherzog die beiden isolierten seitlichen Gebäudeteile klassizistisch umgestalten und jeweils mit einem Portikus aufwerten, der auf Friedrich Wilhelms Skizze schon zu sehen ist – entweder kannte der Kronprinz die Pläne, oder er ging für seinen Entwurf von dem seit 1834 existierenden Bestand aus.

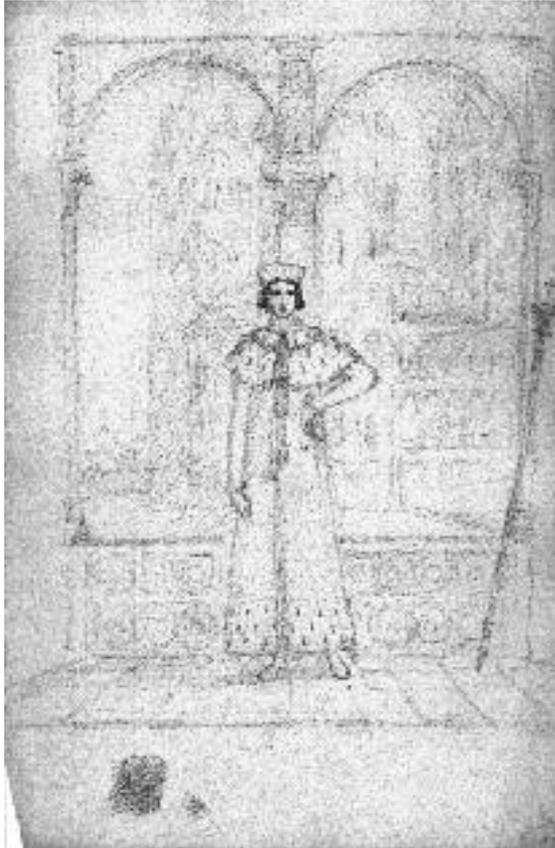
Friedrich Wilhelms Skizze zielte aber auf größere Zusammenhänge und richtete sich im Grunde genommen

25

wiederum an Versailles aus, indem er dem alten Ehrenhof einen weiteren, um ein Vielfaches gestreckten Vorhof hinzufügte. Zu diesem Zweck wurden Querflügel zwischen die Seitenflügel des Ehrenhofes und die isolierten Kavalerhäuser eingeschoben, die sich seitlich als repräsentative, auf den Garten hin ausgerichtete Architekturen erweitern. Während auf südwestlicher Seite der Flügel in einem Pavillon mit herrschaftlichen Wohnräumen enden sollte, schält sich im Nordosten eine dreischiffige Basilika als massiver Baukörper aus dem architektonischen Verband heraus, die der Kronprinz in einer kleinen Ansicht von der Gartenseite her in ihrer Wirkung skizzierte. Im Kern spiegelt sich folglich in Neustrelitz die Planung für Charlottenburg wieder; es lässt sich der gleiche Grundgedanke der Kontextualität von weltlicher Macht und religiöser Basis erkennen.

Während das Gesamtprojekt die Möglichkeiten von Mecklenburg-Strelitz zu dieser Zeit wohl überstrapaziert hätte, ist zumindest der projektierte Standort der Kirche in den 1850er-Jahren tatsächlich der Bauplatz einer neuen Schlosskirche geworden, die in ihrer Gestalt durchaus auch von Friedrich Wilhelm IV. inspiriert worden sein könnte. Mit seinen Kirchenentwürfen, die sich gerade in den Jahren nach 1840 vielfach an den Formen der englischen Gotik orientierten, hat er vielleicht auch Einfluss auf die ästhetischen Präferenzen Großherzog Georgs und darüber hinaus auf die Wahl des Bauplatzes gewonnen.

Die Verbindung des Religiösen mit der Sphäre der weltlichen Macht, aber auch der Verantwortung für beides, ist allenthalben in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms zu bemerken. Besonders aussagekräftig lässt sich das an den Skizzen veranschaulichen, die im Zusammenhang seinen bereits zur Kronprinzenzeit geschmiedeten Plänen zur Wiedererrichtung des Schwanenordens entstanden. Der 1440 von den Hohenzollern gegründete und im Zuge der Reformation eingegangene Ritterorden hatte seinen Sitz und seine Ordenskapelle in der romanischen Marienkirche auf dem Harlungerberg bei Brandenburg, ein Bau, den König Friedrich Wilhelm I. 1722 zum Abriss freigegeben hatte. Eine Zeichnung des Kronprinzen (Abb. 8) zeigt im Hintergrund eine Rekonstruktion des viertürmigen Zentralbaus und seines spätgotischen Choranbaus, der als Kapelle des Schwanenordens diente. Friedrich Wilhelm kannte gewiss einen Stich und vielleicht auch alte Modelle des Kirchenbaus, die er seinem Bild zugrunde legte. Zu verstehen ist die Darstellung sicher als ein Selbstbild des Zeichners, weniger im Sinne eines tatsächlichen Porträts, sondern eher im Sinne seiner Vorstellung von einer Renovatio des Ordens, dessen Großmeister der König selbst zu sein hatte. Man darf wohl davon ausgehen, dass diese Zeichnung noch während der 1820er-Jahre entstanden ist und nicht erst nach 1840, als Friedrich Wilhelm IV. die Neugründung des Ordens tatsächlich ins Werk setzte,



8 Friedrich Wilhelm [IV.], Großmeister des Schwanenordens vor der Marienkirche auf dem Harlungerberg bei Brandenburg, um 1820/30 [?], Bleistift, SPSP [GK II (12) X-A-64]; Foto: SPSP

28

wenngleich dies ein formaler Akt ohne nachhaltige Wirkung blieb.

Was aber das Bild des jugendlichen, hermelingeschmückten Großmeisters vermittelt, ist das Bekenntnis des Kronprinzen zu den moralischen und religiösen Werten dieser Bruderschaft, die im Ursprung sowohl karitative Ziele verfolgte als auch die christlich motivierte Friedenspflicht und Gottesfurcht des Adels fördern wollte. Die alten Ordensziele, übertragen auf alle Untertanen, zählte der Kronprinz auch für seine Zeit zu den Kerntugenden, die der Landesherr zu vertreten und zu vermitteln hatte. Mit der Zeichnung findet er für diese Selbstverpflichtung ein anschauliches, aufgrund seiner Historisierung zugleich zeitlich entgrenzendes Bild.

Ebenfalls unter dem Aspekt, dass eine Figurendarstellung zwar kein Selbstporträt ist, aber der Zeichner sich mit dem Gezeichneten identifiziert, kann ein Bildnis des *Priesters Johannes* gesehen werden, entstanden wohl wiederum in den 1820er-Jahren [GK II (12) X-Cb-34]. Ganz im Gegensatz zur ikonografischen Tradition dieser fiktiven Gestalt, die den christlichen ostasiatischen Priesterkönig stets als alten Mann erscheinen lässt, stellt der Kronprinz ihn geradezu als jugendlichen Aktivisten dar und erinnert gleichsam an die Jugendlichkeit des Lieblingsjüngers Johannes, dessen Namen der Priesterkönig der Legende nach getragen haben soll.

29

Für den Kronprinzen wird diese übertitelt und damit denkmalgleiche Darstellung eine Art Bekenntnisbild gewesen sein, eine Identifikation mit dem, was mit der mythischen Figur des Priesterkönigs traditionell verbunden wurde: nämlich vor allem die Wiedererlangung von Jerusalem, für die das mittelalterliche christliche Europa sich in Johannes den mächtigsten Verbündeten dachte. Friedrich Wilhelm besaß bereits seit der Kronprinzenzeit eine deutliche Affinität zu Plänen, in Jerusalem ein evangelisches Bistum zu gründen, die besonders sein ihm in religiösen Fragen nahestehender Berater Karl Josias von Bunsen ausgestaltete. 1841, kurz nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV., wurde dieses Vorhaben dann als preußisch-englisches Gemeinschaftsunternehmen in die Tat umgesetzt.

Werden die militärischen Kämpfe des Priesterkönigs Johannes gegen dessen muslimische Widersacher in der Darstellung des Kronprinzen nur als Subtext transportiert, so findet Friedrich Wilhelm bei Kämpfen, die er selbst mitzutragen hat, vielfach Zuflucht im Metaphorischen des gezeichneten Bildes. So steht etwa eine Darstellung, die den Kampf Davids gegen Goliath zum Thema hat (Abb. 9), in der klassischen Tradition von Mythenadaptionen für politisch gemünzte Botschaften. Selten hat der Zeichner das Prozessuale einer Bildschöpfung so anschaulich ausgebreitet wie auf diesem Blatt. Die Stationen der Entstehung sind gewissermaßen



9 Friedrich Wilhelm [IV.], Kampf Davids gegen Goliath, Ende 1813/Anfang 1814, Bleistift, Feder in Braun, SPSG [GK II (12) VIII-C-2]; Foto: SPSG

als eigenes Bild dem Hauptbild als Kontext und Beglaubigung beigelegt. Der unten zu lesende Schriftzug »gezeichnet in Freyburg im Breisgau --- überschmirt zu Troyes – vollendet zu Point sur Seine« wird begleitet von kleinen Darstellungen der Kathedralen von Freiburg und Troyes, die gleichsam die topografischen Belege für den vom Zeichner zurückgelegten Bildfindungsweg sind.

Auch ohne die Namen dieser Orte ließe sich das Sujet des Blattes leicht auf die Befreiungskriege beziehen, auf den Kampf des vermeintlich Schwächeren gegen einen übermütigen und sich unschlagbar dünkenden Feind. Mit dem Entwicklungsgang aber, den die Nennung der Städte und der dort jeweils stattgefundenen Vervollkommnung an der Zeichnung erzeugt, kontextualisiert Friedrich Wilhelm den Fortschritt, die Vollendung und damit den Sinn seines Werkes mit dem Siegeszug der alliierten Truppen gegen Napoleon. Die fast ein wenig platte Eindeutigkeit des Bildes spiegelt das Siegesgewisse des preußischen Kronprinzen und das unanfechtbare Gerechtigkeitsgefühl des Kampfes gegen Napoleon.

Dass aber neben dem Feldzug die ästhetischen Diskurse nicht zu kurz gekommen und auch auf dem Blatt des Kronprinzen zu erkennen sind, belegt eine Briefnotiz des Prinzen Wilhelm an seine Cousine Friederike vom 11. Februar 1814, die sich mit den Darstellungen der Kirchen in Zusammenhang bringen lässt. Er schreibt

aus Troyes an Friederike, dass »hier eine wunderschöne gothische Kirche [ist]. Sie ist bei weitem größer als die Freiburger. Mittags und abends sind bei uns große Debatten über beyde, einer findet diese, ein anderer jene schöner«, er selbst sei ein »Mittelding«, denke aber doch, dass das Freiburger Münster äußerlich viel schöner sei, da der Kathedrale von Troyes die Turmspitzen fehlen. So wird der Subtext des Kampfes gegen den Goliath Napoleon zu einer Verteidigung kultureller und intellektueller Werte in Zeiten des Krieges und höchster Anspannung.

Ein Jahr zuvor hatte Friedrich Wilhelm den sich ankündigenden Feldzug gegen Napoleon ebenfalls mit einer Zeichnung allegorisiert. Ein zur Zeit nicht nachweisbares Blatt, ehemals in schlesischem Privatbesitz, lässt sich in seinem Sinngehalt dem biblischen Kampf an die Seite stellen. Drei Tage nach dem Breslauer Aufruf Friedrich Wilhelms III. »An mein Volk« vom 17. März 1813, gleichsam der preußische Auftakt für die Befreiungskriege, zeichnet der Kronprinz eine vielfigurige, tosende Hermannschlacht, deren zahlreiche Tote er mit einem Hoffnungsanker auf einem Stein versöhnt. Friedrich Wilhelm verbindet mit dieser Darstellung den auf Preußen zukommenden Kampf gegen Frankreich mit dem legendären Befreiungsschlag der Germanen gegen die Römer und beschwört damit das Epochale dieser Auseinandersetzung. Seine Schwester Charlotte

erinnerte sich in einem Brief vom 19. März 1814 an ihren Bruder wehmütig an das Entstehen dieser Zeichnung, markierte dieses Bild 1813 doch einen Abschied und Aufbruch ins Ungewisse.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und in der breiteren Öffentlichkeit war das Zeichnen Friedrich Wilhelms IV. lange Zeit vor allem als Beitrag zur Architektur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewürdigt worden. Dass dieser Beitrag wichtig, in einigen Fällen in Preußen sogar prägend war, dürfte mit der Fertigstellung des wissenschaftlichen Bestandskataloges jener Zeichnungen, die die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten bewahrt, noch deutlicher werden. Und doch sind es vor allem die vermeintlichen Nebenthemen, die in diesem zeichnerischen Nachlass von großem Reiz sind. Besonders eindrücklich, manches Mal berührend sind etwa die vielen, mit besonderer Akkuratess und feinfühligem Stimmung inszenierten idealen Landschaftskompositionen, die Friedrich Wilhelm selbst in einem Brief an seinen alten Lehrer Johann Heusinger vom März 1838 als »extravagante Landschaften« bezeichnete. Der Ausdruck »extravagant« war hier wahrscheinlich eher ironisch gemeint und indiziert seine Meinung, dass die Bildkompositionen durchaus ausgefallen und ganz persönliche Stellungnahmen waren. Helmut Börsch-Supan hat sich 2011 erstmals diesen Zeichnungen als zusammenhängender Gruppe

gewidmet, die Ende der 1820er-Jahre kulminieren und dann noch einmal vermehrt aus den Jahren um 1848 überliefert sind.

Viele von diesen Blättern sind datiert, signiert und mit dem Ort der Entstehung beschriftet, Zeichnungen, deren Bildgegenstand die klassische, mit italienisierenden Architekturen versehene Landschaft ist. Fast immer gibt es in diesen Landschaften zwei Bild- und Vorstellungsebenen, von der einen, die weit oben angesiedelt ist, fällt der Blick tief ins Tal. Während die meisten dieser Zeichnungen eine Art idealen Weltenraum mit idealen Menschen zeigen, wird eine Zeichnung konkreter [GKII (12)VII-B-71]. Sie offeriert den Ausschnitt einer mehrstufigen Terrasse mit einem zweistöckigen Haus, extrem hoch oben über einer felsigen Küstenlandschaft angesiedelt. Ein Fluss in der Tiefe mündet ins Meer, an seinem Ufer liegt eine dicht besiedelte Stadt mit mehreren Kirchen und vielleicht einem Kloster vor ihren Toren. Vor der bescheiden anmutenden Villa sitzen zwei Männer und eine Frau mit einem Kind im Arm, alle in Renaissancekleidung. Bedient werden sie von zwei Mundschenken, unterhalten von einem Mann mit Harfe an der Brüstungsmauer. In die Weite des Höhenraumes hinein erstreckt sich eine halbrunde Bank. Diesen traditionellen Sitz der Philosophen schiebt der Zeichner auffällig ins Zentrum und über den Abgrund ragend und lässt ihn doch leer, eine Art Metapher für

Verheißung und Wagnis zugleich. Trotz der kleinen, familiären Gesellschaft auf der Terrasse wirkt die Szenerie merkwürdig verhalten und gedämpft, alle wirken vereinzelt und der Anmutigkeit der Landschaft entzogen. Diese ein wenig melancholisch anmutende Imagination verknüpft der Zeichner mit dem Betrachter, in dem er sich selbst ins Bild setzt und aus dem Bild heraus schauen lässt: Der Mann auf der Mitte der Bank ist als einziger der Gruppe deutlich charakterisiert, er ist aufgrund seiner Physiognomie als Kronprinz Friedrich Wilhelm zu erkennen. Unzweifelhaft wollte der Zeichner mit diesem einladenden Blick das Bild als Selbstaussage vermitteln. Geht es hier vielleicht um die Thematisierung der Diskrepanz, die sich aus dem philosophischen Ideal der Bescheidenheit, die auch einem zukünftigen Herrscher anstehen würde, und einer ihr entgegenwirkenden Lebensrealität des Thronfolgers ergibt? Oder lässt sich doch ein positivistischer Tatendrang aus dem eindringlichen Augenspiel des Kronprinzen ablesen, der, ausgestattet mit dem panoptischen Herrscherblick, hoch über dem gewöhnlichen Leben über das Numinose seiner Bestimmung als zukünftiger König nachsinnt? Dass er von seiner höheren Sendung und dem Gottesgnadentum der Krone überzeugt war, ist hinlänglich bekannt. Zwei weitere Blätter dieser Art sollen hier besprochen werden. Die erste Zeichnung [GK II (12) VII-B-100] zeigt rechts im Vordergrund ein in luftiger Höhe über einer

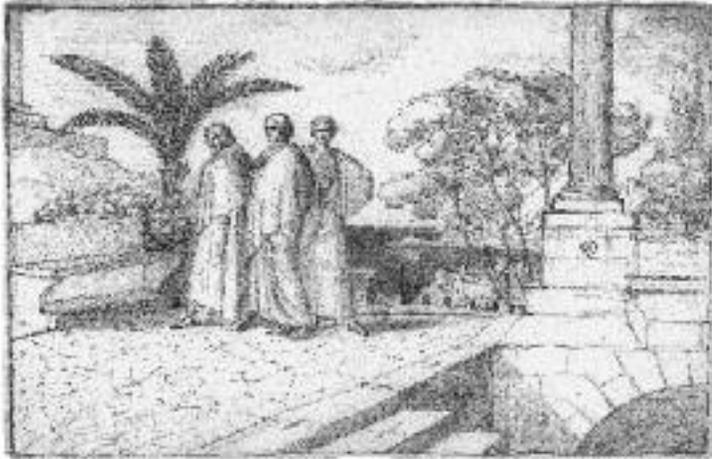
Meereslandschaft gebautes schlichtes Haus im Stil der italienischen Renaissance und eine sich davor ausbreitende Terrasse. An seiner Giebelseite besitzt das Haus eine hohe Nische mit einer Madonnenfigur. Neben einem Durchgang befindet sich eine Bank, auf der ein Paar mit einem kleinen Kind sitzt. Darüber ist eine Reliefplatte mit einer figürlichen, nicht zu identifizierenden Darstellung angebracht. Auf der großen Terrasse im Vordergrund sieht man im Zentrum einen sprudelnden Schalenbrunnen, um den verschiedene Personen im Renaissancekostüm gruppiert sind. Am Brunnen stehen eine junge Frau, die ihr Kind an den Schalenrand hebt, und ein Mann mit einem Vogel auf der Hand, der vom Wasser des Brunnens trinken soll. Jenseits der Terrasse geht der Blick weit in ein Tal, das zum Meer hin von einer riesigen Bogenbrücke durchschnitten wird. Alles ist von einer gleichsam extravaganten Weite erfüllt, die ein Vogelschwarm ins Unendliche zu dehnen scheint. Die ikonografisch interessante Komposition ist nicht nur mit dem »Butt« des Kronprinzen signiert, sondern auch durch ein Monogramm ausgezeichnet, das unten rechts über der exakten Datierung am 15. Dezember 1825 zu sehen ist: ein Kreuz mit einem »A« und vielleicht einem »M«. Denkbar wäre, hier ein Blatt zu vermuten, das Friedrich Wilhelm seiner Frau Elisabeth gewidmet und es wie die Briefe an sie mit einem Kreuzzeichen als Segenswunsch unterschrieben hat. Das

Monogramm lässt sich jedoch nicht eindeutig lesen und kaum auf Elisabeth beziehen. Trotzdem deuten aber die Elemente der Ikonografie auf diesen Zusammenhang hin: das schreitende Renaissancepaar im Vordergrund, das Helmut Börsch-Supan und Rolf Senn für das Kronprinzenpaar halten, auch die Frau mit Kind, die wie das Paar auf der Bank den Kinderwunsch des Paares visualisiere. Darüber hinaus dürfte die Nischenfigur einer Maria mit Kind nicht nur auf die Religiosität des Paares hinweisen, sondern ebenfalls den Wunsch nach dem Thronfolger thematisieren.

Vielleicht besitzt das Bild aber noch einen erweiterten Bedeutungshorizont, der sich aus dem Zusammenhang von Monogramm und Datierung ableiten lässt. Es ist möglich, dass das Monogramm lediglich ein »A« zeigt und das darübergelegte griechische Kreuz anzeigt, dass die damit gemeinte Person verstorben ist. Der 15. Dezember 1825, an dem die Zeichnung entstand, liegt nur wenige Tage nach dem Tod Alexanders I., der am 1. Dezember 1825 überraschend gestorben war. Am 13. Dezember gelangte die Nachricht nach Berlin, am 15. Dezember wurde sie mit einem aus Warschau geschickten Boten zur für Friedrich Wilhelm beängstigenden Gewissheit, und am 23. Dezember fand in Potsdam eine Gedächtnisfeier für Alexander statt. Für Preußen spielte der russische Zar seit den Befreiungskriegen eine herausragende Rolle, und Friedrich Wilhelm sah

gerade in ihm eine ins Ideale erhöhte Lichtgestalt, so dass der Tod dieses »herrlichen verklärten Vorbildes«, wie er an seine Schwester Charlotte am 24. Dezember 1825 nach Russland schreibt, ihn merklich erschütterte. Das »A« könnte also für Alexander stehen, das Kreuz wäre als Hinweis auf seinen Tod zu verstehen. Damit würde auch die Darstellung – die der Kronprinz gewiss bereits vorher begonnen, vielleicht gar fertiggestellt hatte – eine neue Dimension erhalten. Das Thema der Familie, das hier auf der Terrasse so ostentativ zelebriert wird, könnte dann als hoffnungsvolles Bild einer dynastischen Kontinuität aufgefasst werden, die sowohl am russischen Hof mit Charlotte und ihrem Mann Nikolai, dem späteren Zaren Nikolaus I., als auch am preußischen Hof mit Friedrich Wilhelm und Elisabeth gegeben wäre. Mit diesem Bild wäre ebenfalls die Verbindung der beiden Herrscherhäuser gezeigt, gleichsam als ein Garant für Frieden und Wohlfahrt. Darüber hinaus lassen sich die Personen am Brunnen als Hoffnungszeichen interpretieren: Der Mann hält vielleicht eine Taube an das lebenspendende und den ewigen Fluss der Geschichte andeutende Wasser, die Frau ein Neugeborenes.

Ähnlich verrätselt ist das Bildthema einer weiteren Seite aus den 1820er-Jahren, eine Verquickung von antikisierender Ideallandschaft und Figurenbild (Abb. 10). Die äußerst stimmungsvoll und technisch versiert ausgeführte



10 Friedrich Wilhelm [IV.], Klassische Landschaft mit drei Männern in antikisierender Kleidung, 1823 [?], Bleistift, SPSG [GKII(12)IX-A-168]; Foto: SPSG

40

Zeichnung zeigt vor einer grandiosen Landschaftskulisse drei in Himatien geradezu eingehüllte Männer, die zwar eng beieinander stehen, jedoch aufgrund ihrer verschiedenen Blickrichtungen nicht aufeinander bezogen wirken. Diese Tendenz verstärkt auch der Umstand, dass sie wohl unterschiedlichen Alters sind. Himation und die sinnenden Blicke der drei Männer lassen sie als Philosophen oder Weise erscheinen, die an einem von der übrigen Welt abgeschiedenen Ort zusammengekommen sind. Das Bild erinnert an ein bis heute nicht zweifelsfrei entschlüsseltes Gemälde von Giorgione aus der Zeit um 1504/05 im Kunsthistorischen Museum Wien, das den traditionellen Titel *Die drei Philosophen* trägt. An dieses Motiv angelehnt, versetzt der Kronprinz die Männer in eine antikisierende, harmonisch aufscheinende Ideal-landschaft, unterlegt jedoch ihrer Zusammenkunft einen elegischen Grundton. Die nur schwer aufzulösende Datierung auf dem Sockel der Säulen rechts deutet zudem darauf hin, dass die Zeichnung – sollte die Lesung richtig gedeutet sein – am 15. Oktober 1823, dem Geburtstag des Kronprinzen, entstanden ist und damit kurz vor seiner Hochzeit mit Elisabeth von Bayern im November desselben Jahres. Der Kronprinz beschwört mit diesem Bild vielleicht das dem Geist verpflichtete Leben als höchste Daseinsform, das allerdings eine stringente Selbstbezogenheit erfordert. Stimmt diese Interpretation, so dürfte die Zeichnung als eine Art Selbstreflexion des

41

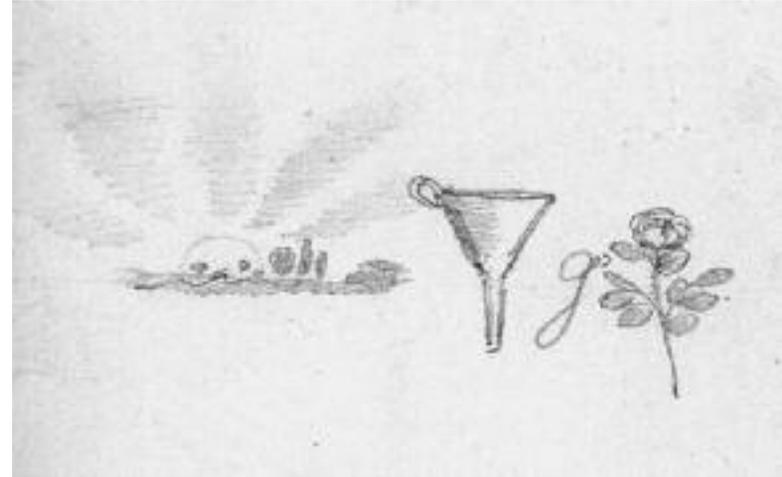
Kronprinzen zu verstehen sein, der mit einer gewissen Wehmut die gänzliche Freiheit des Geistes für das Glück einer Liebesbeziehung aufgibt.

Den Hang zur Verschlüsselung, zum Anspielungsreichen des zeichnenden Kronprinzen verkörpert darüber hinaus ein Kuriosum unter seinen Werken, ein mit unzähligen, vor allem figürlichen Einzeldarstellungen übersäter Tisch. Wohl 1821 oder früher schenkte Friedrich Wilhelm ihn seiner Schwester Charlotte, die ihn aber – wie sie es auf dem Tisch selbst vermerkt hat – 1821 in Berlin an ihren Sprachlehrer und Vertrauten Wassili Andrejewitsch Schukowski weitergab –, der auch ein Vertrauter des Kronprinzen war. Der Tisch gelangte im späten 19. Jahrhundert ins Hohenzollernmuseum im Schloss Monbijou, heute befindet er sich im Schloss Charlottenburg [SPSG, HM 7391]. Die Tischplatte, deren Zeichnungen heute nur noch schwer zu erkennen sind, zeigt auch eine erst kürzlich in Russland bekannt gewordene Umzeichnung, die vielleicht angefertigt wurde, bevor Schukowski den Tisch 1841 in die Obhut seines Vertrauten Karl von Seidlitz nach Dorpat gegeben hatte. Unter den Hunderten Köpfen und Figuren auf der Holzplatte befindet sich eine möglicherweise zentrale narrative Szene, die vielleicht der Schlüssel für das Verständnis des Ganzen sein könnte. Sie zeigt ein junges königliches Paar in einer historisch anmutenden Umgebung, umringt von geistlichen und weltlichen Würdenträgern, gewiss

ein Hochzeitspaar. So lässt sich das Bild vielleicht als Anspielung auf die Eheverbindung der Schwester Charlotte, möglicherweise aber auch auf die eigene Liebesbeziehung des Kronprinzen verstehen, gleichsam eine ins Ideal gewendete Verbildlichung der historischen Verantwortung gegenüber der Monarchie, die auf den Schultern Charlottes und des Kronprinzen lastete.

Das Historische spielte auch sonst in der Vorstellungswelt des Kronprinzen eine entscheidende Rolle, vor allem in seinem Fokus auf Friedrich den Großen. Dessen europaweit anerkannte Stellung trachtete er auf mitunter grandios gesteigerte Weise in Szene zu setzen, um die preußische Gegenwart positiv zu besetzen. Bereits die Planung seines Schlosses Belguardo bald nach den Befreiungskriegen war mit seiner Platzierung auf dem Tornow, in einer idealen Linie gegenüber Schloss Sanssouci – das der Kronprinz in jedem Sommer bewohnte –, eine bewusste Manifestation. Aber nicht nur das Schloss des Kronprinzen erhob sich auf einem Hügel, sondern auch eine Kirche, die auf einigen Zeichnungen Belguardos von einem Strahlenkranz überfangen und hervorgehoben wird [GK II (12) III-1-B-16]. So wie Friedrich Wilhelm später den Residenzbezirk Sanssouci um die Friedenskirche ergänzte, so ist hier die auch bei den übrigen Residenzplänen zu beobachtende unmittelbare Nachbarschaft zwischen weltlicher Macht und Religiosität betont in Szene gesetzt.

Friedrich dem Großen wollte sein Urgroßneffe aber auch Denkmäler setzen, die in ihrem politischen Anspruch überdeutlich geworden wären. Wie Belriguardo blieben diese Skizzen Ideen, doch spiegeln schon die Pläne für das antikisierende Friedrich-Denkmal auf dem Potsdamer Mühlenberg und vielleicht noch mehr seine figürliche Variante als überdimensionierter goldener Zeus von Olympia die Anspruchshaltung des kommenden preußischen Königs in den Jahren nach dem erfolgreichen Krieg gegen das napoleonische Frankreich. Dass es im Ringen um die größtmögliche Denkmalwirkung auch zu kuriosen zeichnerischen Äußerungen kommen konnte, belegt ein Blatt (Abb. 11), das gleichsam als versöhnlicher Kontrast zu den präventösen Gebilden seines absichtsvoll-propagandistisch anmutenden Vorhabens wirkt. Es zeigt neben dem Grundrissentwurf für den Friedrich-Tempel auf dem Potsdamer Mühlenberg auch ein relativ leicht zu entschlüsselndes Bilderrätsel, das in seiner Kindlichkeit fast wie ein selbstironischer Subtext des zeichnenden Friedrich Wilhelms IV. zu verstehen ist.



Anmerkung

Die im Text in eckigen Klammern angeführten Ordnungsnummern für Abbildungen beziehen sich auf:

Bestandskataloge der Kunstsammlungen. Zeichnungen König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen (1795–1861), bearbeitet von Jörg MEINER unter Mitarbeit von Andreas Meinecke, Catharina Hasenclever, Rolf Johannsen u. a., Online-Bestandskatalog, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (bestandskataloge.spsg.de). – Der Bestandskatalog versammelt ab Ende 2016 etwa 4 000 Katalogeinträge (die vollständige Zahl von 6 921 Katalognummern ab Ende 2017) und etwa 40 Essays zu speziellen Themen der Zeichnungen.

Literaturauswahl

Friedrich Wilhelm IV. König und Künstler. Zum 200. Geburtstag, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Ausstellungskatalog, Frankfurt/Main 1995

»Unglaublich ist sein Genie fürs Zeichnen«. *König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen zum 150. Todestag*, hrsg. im Auftrag der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg von Jörg Meiner, Ausstellungsbegleitbuch, Potsdam 2011

Rolf Thomas Senn, *In Arkadien. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Eine biographische Landvermessung*, Berlin 2013

Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik, Kunst, Ideal, hrsg. von Jörg Meiner und Jan Werquet, Berlin 2014

Herausgeber

Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e. V.

Gestaltung, Lektorat, Herstellung

Reschke, Steffens & Kruse, Berlin/Köln

Schrift Rotis SansSerif

Papier 90 g/m² Alster Werkdruck 1,5-faches Volumen

Druck und buchbinderische Verarbeitung

Druck & Verlag Kettler, Bönen/Westfalen

© 2016 Herausgeber und Jörg Meiner (Text)

© 2016 für die Abbildungsvorlagen: die in den Bildunterschriften
angegebenen Institutionen

Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e. V.

Schloss Glienicke · Königstraße 36 · 14109 Berlin

Telefon 030 80 60 29 20 · Fax 030 80 60 29 21

info@freunde-psg.de · www.freunde-psg.de