

Räume und Zeiten
Die Paradekammern
im Berliner Schloss
zwischen
Barock und
Moderne

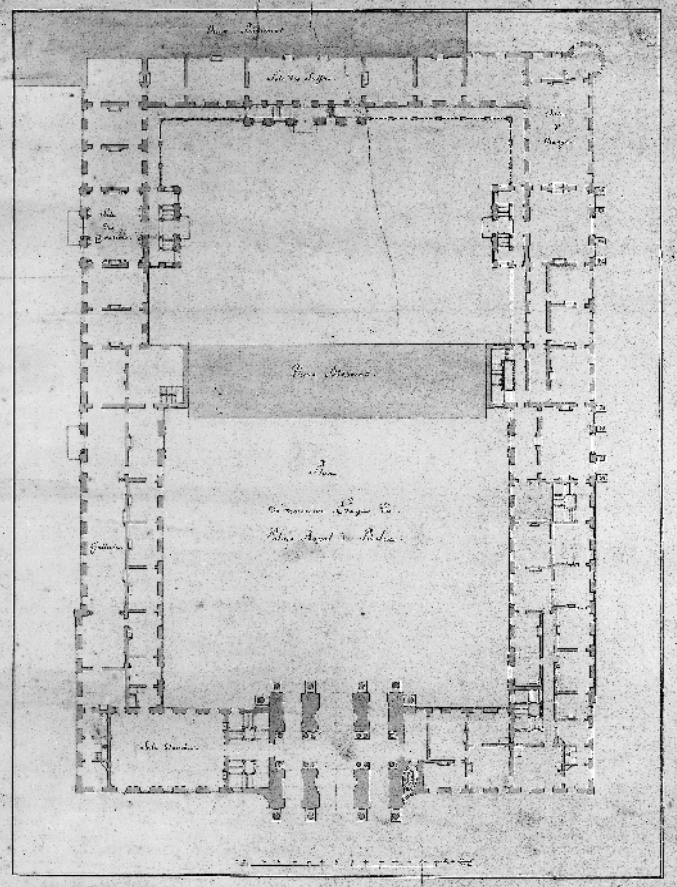
Jahresvortrag von
Dr. Guido Hinterkeuser
am 6. November 2014

Herausgeber Freunde der
Preußischen Schlösser und Gärten e. V.



Bis zu ihrer Zerstörung im Februar 1945 galten die barocken Paradekammern im Berliner Schloss als die bedeutendste Raumfolge aller preußischen Schlösser. Vom Großen Treppenhaus und dem darüber liegenden Schweizeraal (Sale des Suisses) im Osten über den Rittersaal (Sale des Chevaliers) und die große Galerie bis zum Weißen Saal (Sale Blanche) im Westen erstreckten sie sich entlang des Lustgartens und bildeten eine Spange, die die gesamte Nordhälfte des zweiten Obergeschosses umfasste (Abb. 1). Hier entstanden ab 1698, gleichzeitig mit den barocken Außenfassaden, nach Entwürfen von Andreas Schlüter und ab 1708 unter der Leitung von Johann Friedrich Eosander Raumkunstwerke in höchster Vollendung und nach internationalem Zeitgeschmack, die dem jungen preußischen Staat als Bühne für Gesandtenempfänge und repräsentative Feierlichkeiten dienten. Sie sind wie der gesamte Schlossumbau auf das engste verbunden mit der Rangerhöhung des brandenburgischen Kurfürsten Friedrich III. (reg. 1688–1713), der sich im Januar 1701 in Königsberg zum König in Preußen krönte und fortan Friedrich I. nannte.

Vor allem die Notwendigkeit, auswärtige und ausländische Gesandte zu empfangen, war das wesentliche Motiv, parallel zur Modernisierung des Äußeren auch die bestehende Audienzsuite im Spreeflügel zu renovieren und darüber hinaus zum Lustgarten hin grandios zu erweitern. Es ging nicht darum, dass der Kurfürst und



1 Grundriss des zweiten Obergeschosses mit den Paradekammern in der Nordhälfte, lavierte Federzeichnung, 57,3 x 42,7 cm, 1730/1740 Stiftung Stadtmuseum Berlin ■ Die Paradekammern erstrecken sich vom Schweizeraal (Sale des Suisses) im Osten (oben) über den Rittersaal (Sale des Chevaliers) und die große Galerie (Gallerie) bis zum Weißen Saal (Sale Blanche) im Westen.

König, Friedrich III./I., neue private Wohnräume für sich beanspruchte. In dieser Hinsicht blieb er preußisch bescheiden, indem er sich zumindest im Berliner Schlosszeit seines Lebens mit dem von seinem Vater, dem Großen Kurfürsten, geschaffenen Appartement begnügte. Mit den neuen Paradekammern jedoch fand die Architektur des Äußeren im Inneren ihre konsequente Fortsetzung und Steigerung. Hier konnte sich Friedrich III./I., der bei Beginn des Umbaus die Königswürde ja noch gar nicht erlangt hatte, Zurückhaltung nicht erlauben.

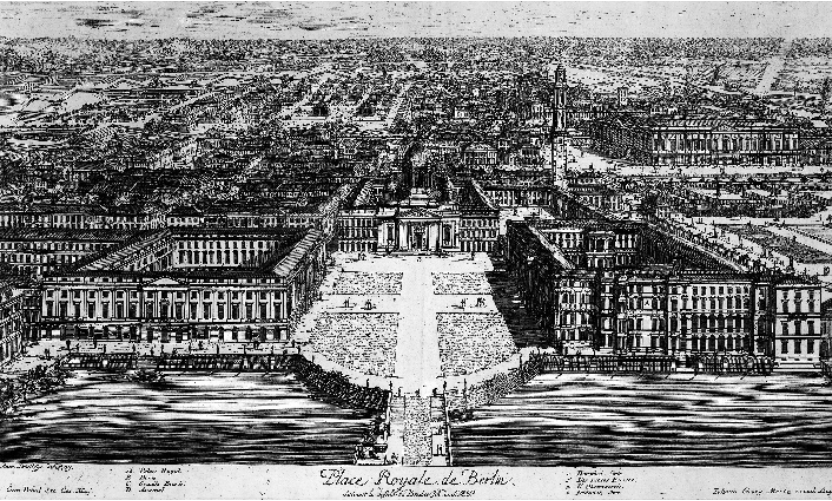
Das barocke Hofzeremoniell

Im höfischen Zeremoniell spiegeln sich die wahre Macht und Souveränität des Staates wider, die unvollständig bleibt, wenn die zeremonielle Anerkennung durch auswärtige Mächte versagt bleiben. Die von dem Fürsten, in diesem Fall dem selbstgekrönten König, beanspruchte Ehre ist das eine, die ihm dann tatsächlich zugestandene Ehre etwas anderes. Deshalb spielen Zeremonialfragen eine derart bedeutende Rolle. Im *Ceremoniale Brandenburgicum* heißt es: »Die Hoheit und Macht der Potentaten und Fürsten der Welt / leuchtet zwar sonderlich in Dero Landen hervor / [...] Aber es glänzet dieselbige noch heller / wann andere Mächtige selbst dieselbe consideriren.«

Ein Beispiel aus dem Jahr 1706, als der Schlütersche Schlossumbau bereits weitgehend vollendet war, kann

den Ablauf eines solchen Gesandtenempfangs veranschaulichen. Am 9. April 1706 fand die Audienz des englischen Ambassadeurs Mylord Raby statt, die Lünig im ersten Band seines 1719/1720 erschienenen *Theatrum Ceremoniale Politicum* beschrieb. Sie beginnt mit der Einfahrt der Kutschen in das Schloss:

»Und am 9. Vormittags hatte dieser seine öffentliche Audienz mit folgenden Solennitäten: [...] Diese Suite passirete über die Schleusse und Freyheit, und fand auf dem äussern Schloß-Platz eine Bataillon Fusiliers, auf dem innern aber eine Bataillon Grenadiers, welche beyderseits mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiel die Parade machten. Bey dem Absteigen vor dem grossen Portal wurde des Herrn Ambassadeurs Excellenz von dem Herrn Ober-Schencken und denen Hof-Junckern empfangen und die grosse Treppe, welche von beyden Seiten mit 100. Schweizern in ihren Parade-Kleidern besetzt war, hinauf geführt; oben wartete des Herrn Schloß-Hauptmanns [Exzellenz], und in dem ersten Vorgemach des Herrn Obermarschalls Exzellenz mit denen Cammer-Junckern, in dem Gemach vor dem grossen Audienz-Saal aber Se. Hochgräfl. Exzellenz der Herr Obriste, als welcher mit denen gesamten würcklichen Cammer-Herrn umgeben des Herrn Ambassadeurs Exzellenz, die sie in der Mitte sothanen Gemachs empfingen und complimentireten, auch in den Audienz-Saal einführeten.«



2 Jean Baptiste Broebes, Entwurf für die Umgestaltung des Schlossplatzes und des Doms, Radierung, 32 x 56,2 cm, um 1701
Aus: Vues des Palais et Maisons de Plaisance, Augsburg 1733, Taf. 1, Foto: Archiv Autor ■ Rechts im Vordergrund das von Schlüter umgebaute alte Schloss, dahinter der von niedrigen Altangebäuden gesäumte äußere Schlossohof mit dem aufragenden Müntzturm an seiner Nordwestecke

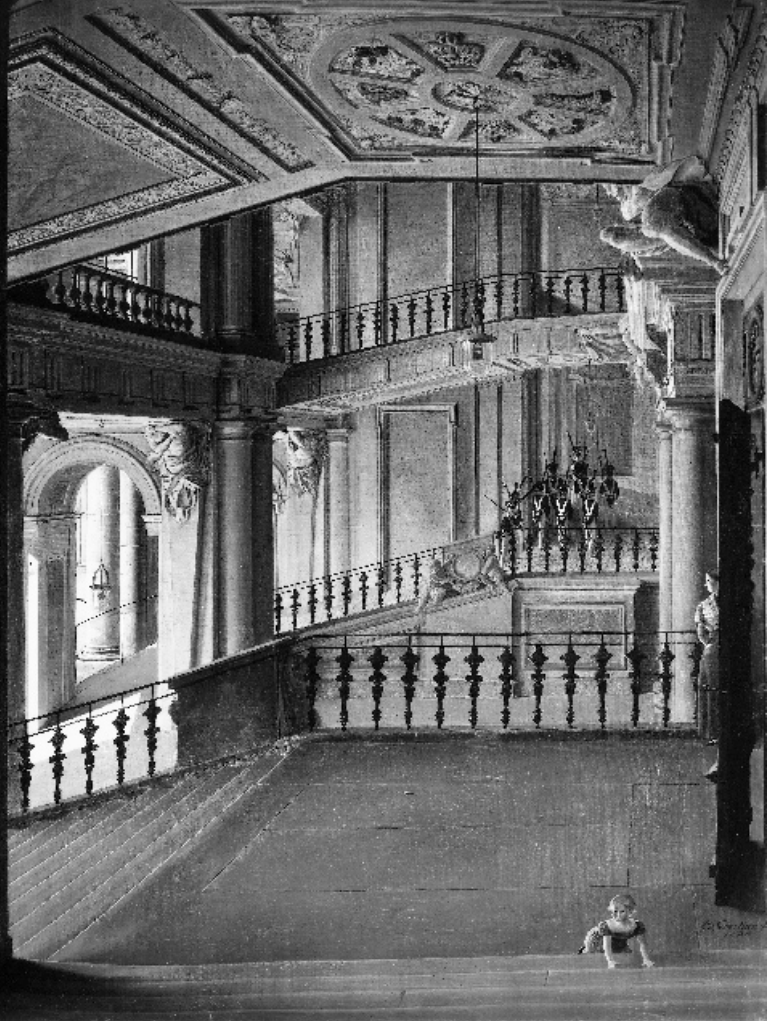
Die zeremonielle Einfahrt in das Schloss erfolgte während der gesamten Regierungszeit Friedrichs III./I. über den äußeren Schlosshof, der auch als Großer Schlosshof bezeichnet wird (Abb. 2). Niedere Altangebäude umschlossen ihn von drei Seiten, während die östliche Seite von dem hohen Quergebäude aus dem späten 16. Jahrhundert und dem links daran anschließenden, erst in den 1680er-Jahren errichteten niedrigeren Alabastersaal begrenzt wurde. Unter dem Alabastersaal befand sich die relativ unauffällige, doch dafür um so bedeutendere Zufahrt in den inneren Schlosshof.

Der innere oder Kleine Schlosshof, heute gemeinhin auch als Schlüterhof bezeichnet, präsentierte sich 1706, anders als der äußere oder Große Schlosshof, in völlig neuem Gewand. Seine Gestalt war ein Ergebnis des Schlüterschen Umbaus; innerhalb von nur acht Jahren war der Kleine Hof auf drei Seiten vollständig umgestaltet worden. Noch 1698 war er mit uneinheitlich hohen Gebäudetrakten umbaut gewesen. Der Zufahrt frontal gegenüber, also im Spreeflügel im Osten, befand sich ein im Kern bereits im 15. Jahrhundert entstandener Flügel, der lange Zeit die kurfürstlichen Wohngemächer und im zweiten Obergeschoss die alte Zeremonialsuite für Gesandtenempfänge enthielt; die Suite sollte auch nach dem Umbau des Schlosses an dieser Stelle verbleiben. Auf der zum Lustgarten ausgerichteten Nordseite befand sich ein altanartiger Flügel, der deutlich niedriger

als die beiden übrigen Trakte ausfiel. Schlüter ließ den Flügel aufstocken, setzte ihm noch ein weiteres Vollgeschoss auf, das auf der Höhe des zweiten Obergeschosses des Altbaus lag. Darin richtete er die Fortsetzung der Paradekammern ein, in direkter Verbindung mit den bestehenden Zeremonialräumen und der davon rechtwinklig abbiegenden Geheimen-Rats-Stube, der späteren Drap-d'or-Kammer.

Als der englische Gesandte 1706 in den inneren Schlosshof gelangt war, präsentierte sich auch der östliche Flügel, auf den er direkt zufuhr, in gänzlich veränderter Gestalt: mit einem monumentalen fünfachsigem Treppenhausrisalit, den Schlüter ihm als neue Konstruktion regelrecht implantiert hatte. Hier war an der Stelle des alten nun der neue Zugang in die Paradekammern. Dahinter lag das Große Treppenhaus, entstanden von 1704 bis 1706, das auf die Prachtentfaltung des Zeremoniells zugeschnitten war (Abb. 3). Der englische Ambassadeur war »die grosse Treppe, welche von beyden Seiten mit 100. Schweizern in ihren Parade-Kleidern besetzt war, hinauf geführt« worden. Sie diente als Bühnenraum für die Postierung der verschiedenen Garden. Ikonografisch wurde mittels stuckplastischer Arbeiten und der Deckenausmalung das Drama des Gigantensturzes aufgeführt.

Oben angekommen, erreichte er dann den sogenannten Schweizersaal, in dem üblicherweise ebenfalls Wachen



3 Eduard Gaertner, Das Große Treppenhaus, Öl auf Leinwand, 59 x 47,5 cm, 1828
SPSG, Eigentum des Hauses Hohenzollern, SKH Georg Friedrich Prinz von Preußen

und Trabanten der Schweizergarde postiert waren. Schon zuvor muss es an dieser Stelle entweder einen vergleichbaren Saal oder womöglich auch mehrere kleinere Räume gegeben haben, die jedoch dieselbe Aufgabe als Wach- und Gardesaal erfüllten. Mit Schlüters Umbau war jedoch ein repräsentativer, architektonisch mit einer korinthischen Ordnung gegliederter Saal geschaffen worden, dessen Deckengemälde Angehörige verschiedener Völker zeigte, die auf den ankommenden Gesandten herabblickten – eine offensichtlich direkte Anspielung auf die von 1672 bis 1679 entstandene Gesandtentreppe in Versailles.

Die an den Schweizersaal anschließenden Räume, die vor dem Umbau für das weitere Zeremoniell entscheidend waren, nämlich die erste Paradevorkammer, die zweite Paradevorkammer sowie das Audienzgemach, lagen 1706 noch immer an ihrer alten Stelle. Sie wurden ab 1698 nach Schlüters Plänen lediglich renoviert, etwa durch neue Deckengemälde, Stuckdekorationen, Kamine und Öfen, jedoch in ihrer Kubatur nicht angetastet. In der ersten Paradekammer war bis zuletzt die feingliedrige Stuckdecke Schlüters, wenn auch in Überformungen, erhalten geblieben, die sicherlich, wie alle Räume der Zeremonialsuite, eine ältere Decke in Akanthuslaubwerk ersetzt hatte. In der zweiten Paradevorkammer stach ab 1701 ein Deckengemälde von Augustin Terwesten mit der Verherrlichung des preußischen Staatswappens

hervor. Freilich dürfte der Gesandte für solche Details der Gestaltung keine Muße gehabt haben, musste er doch vielmehr auf die angemessene Durchführung des Zeremoniells achten, also etwa darauf, wer ihm an welcher Stelle und womöglich mit welcher Kopfbedeckung entgegenkam, um sicherzugehen, dass seinem Rang – und damit dem Rang des Fürsten, in dessen Diensten er unterwegs war – auch die erforderliche Ehre erwiesen würde.

Das herkömmliche Audienzzimmer selbst versah Schlüter mit einer neuen Stuckdecke, in deren Eckvouten Allegorien indirekt auf die neu erlangte Königswürde anspielten, etwa mit »Die Zeit enthüllt die Wahrheit«, ein sehr beliebtes Motiv im Berliner Schloss, oder »Der Ruhm besiegt die Missgunst«. Das entsprechende Deckengemälde ist längst verloren, wie man bei den barocken Zeremonialräumen ohnehin vor dem Problem steht, dass sie im Laufe der Geschichte mehrfach umfassend modernisiert wurden.

Immerhin geben zeitgenössische Inventare, etwa das Möbelinventar von 1702, noch eine annähernde Vorstellung von der ursprünglichen mobilen Ausstattung der Räume. Die zweite Paradevorkammer etwa muss man sich um 1700 mit Hautelisse-Tapeten, also Wandteppichen, verkleidet vorstellen. Außerhalb des diplomatischen Zeremoniells, das ja ohnehin nur an wenigen Tagen im Jahr eine Rolle spielte, wurde dieser Raum

täglich als Tafelgemach genutzt, in dem der König öffentlich zu speisen pflegte. So erklärt sich auch das kleine Silberbuffet an der Wand, über dessen Ausstattung wir dank zeitgenössischer Silberinventare akribisch informiert sind. Die erste Vorkammer wurde normalerweise auch als Spielzimmer genutzt, indem mobile Spieltische aufgestellt wurden. Für das alte Audienzgemach am Ende des Spreeflügels sind ebenfalls Wandteppiche überliefert und als Blickfang eine »Grosse Silberne Crohne mit 10. Arme und Tüllen«, außerdem ein Thronbaldachin sowie der aus Augsburg bezogene legendäre silberne Thron. Einige Jahre früher, vor dem Umbau, hätte hier die eigentliche Audienz des englischen Ambassadeurs beim brandenburgischen Kurfürsten stattgefunden. Dank Schlüters Erweiterung und Umbau setzten sich nun die Paradekammern jedoch nach Westen fort, und es ist sehr wahrscheinlich, dass auch Mylord Raby noch einige weitere Räume zu passieren hatte, ehe er von König Friedrich I. empfangen wurde.

An den alten Thronsaal schloss nach Westen zuvor noch ein weiterer Raum an, der ebenfalls bereits vor den Eingriffen Schlüters bestanden hatte: Die Geheime-Rats-Stube, in der normalerweise das bedeutendste Gremium des Staates tagte und die außerdem für die Zusammenkunft des Tabakskollegiums genutzt wurde. Schlüter hatte diesen Raum sehr aufwendig modernisiert, wie die bis zuletzt erhaltene verspiegelte Decke zeigt.

In die »publique Audientzen« wurde die Stube vor der Erweiterung der Paradekammern nicht einbezogen, denn bei diesen Anlässen gelangte der Ambassadeur oder Envoyé normalerweise nur bis ins Audienzgemach, um danach auf dem Weg, auf dem er gekommen war, wieder aus dem Schloss hinausgeleitet zu werden.

Für den korrekten Ablauf des Gesandtenzeremoniells waren folgende Räume unabdingbar: Treppenhaus, Gardesaal, zwei Paradevorkammern sowie das Audienzgemach. Audienzen hätten nach wie vor im Altbau stattfinden können, da die dort vorhandenen Räume im Zuge des Schlossumbaus von Schlüter ebenfalls modernisiert worden waren. Zu fragen ist also, wie die von Schlüter gänzlich neu errichteten und bis 1703 überaus prachtvoll ausgestatteten Räume genutzt wurden, die sich direkt an die bereits vorhandene Geheime-Rats-Stube anschlossen, also der zentrale Rittersaal (Abb. 4, 5) sowie die ihn flankierenden, die Schwarze und die Rote Adlorkammer, außerdem die Rote Samtkammer und schließlich ganz im Westen, auf der Höhe des die beiden Höfe trennenden Quergebäudes (Vieux Bâtiment), die Ordenskapelle. Diese Räume stehen paradigmatisch für die von Schlüter geschaffenen Raumkunstwerke und überstrahlten in ihrer prunkvollen Ausstattung die Räume der älteren Audienzsuite sogar noch.

Die Namen Rittersaal und Ordenskapelle deuten dabei in der Tat schon auf eine weitere Funktion hin, denn



4 Rittersaal, Voute der Ostseite über dem Silberbuffet mit
Ausschnitt aus dem Deckenbild von Johann Friedrich Wentzel,
Farbdia von 1943, Foto: SPSG



5 Ritteraal, Ostwand mit Silberbuffet, Foto: Messbildarchiv Würnsdorf

am 17. Januar 1701, am Vorabend seiner Königskrönung in Königsberg, hatte Friedrich I. den Schwarzen Adlerorden gestiftet und die ersten 20 Ritter ernannt. Alljährlich kam man nun am Gründungstag zum Ordensfest zusammen. Beim ersten Ordensfest 1702 konnte bereits die Kapelle, die gleichzeitig als neue Schlosskapelle diente, beim zweiten Ordensfest im Januar 1703 dann der Rittersaal in Gebrauch genommen werden. Zudem dürften die neuen Räume seit ihrer Fertigstellung auch für allgemeine Bälle und Festivitäten herangezogen worden sein – eine Funktion, die sie bis zum Ende der Monarchie beibehalten sollten. Spätestens seit 1706 war im Rittersaal das prächtige vergoldete Silberbuffet aufgestellt (Abb. 5), das man eigens zwischen 1695 und 1698 in Augsburg hatte anfertigen lassen und das heute bis auf wenige Verluste in Schloss Köpenick gezeigt wird. Was Schlüters Schlossfassaden für die Architektur und der Rittersaal für die Raumkunst des jungen aufstrebenden Staates bedeuteten, war das Silberbuffet im Bereich des Kunstgewerbes. Als Kriegsbeute in die Sowjetunion verbracht, wurde es 1958 an die DDR zurückgegeben. Mehr als 230 Jahre stand es im Berliner Schloss. Im teilrekonstruierten Schloss ist dafür kein Platz vorgesehen.

Ein Blick in die erst 2009 veröffentlichten Zeremonialakten, die im Dresdner Hauptstaatsarchiv liegen, offenbart, dass die neuen Räume auch für das Gesandtenzeremoniell

herangezogen wurden. So erhielt der schwedische Ambassadeur Baron von Rosenhan am 11. Mai 1705 seine Audientz publique in »dem neuen Saal, vor der Ordens=Capelle«, womit nur der Rittersaal gemeint sein kann. Dort dürfte womöglich auch der englische Gesandte Raby an besagtem 9. April 1706 empfangen worden sein. Der 1708 anwesende Envoyé Extraordinaire aus Portugal war »wohl der erste Minister, der jemahls von PORTUGAL an den brandenburgischen und Preuschen Hof geschicket worden; der aber für das erste Mahl sich so wohl bey uns aufgeföhret, dass Er von sich und seiner NATION eine sehr gute IDEE bey Uns hinterlassen [hat]«. Dieser portugiesische Gesandte nun wurde »in dem Vorgemach des neuen RitterSaals« empfangen, also möglicherweise in der Roten Adlerkammer.

Obwohl die Zeremonialakten für die genannten Audienzen sehr ausführlich sind, etwa was die Kutschen oder die begleitenden und bedienenden Personen betrifft, so fällt gerade der für uns interessanteste Part, nämlich der Eintritt in das Schlossgebäude hinein und der Weg zum Audienzgemach, in dem der Thron stand und die Audienz stattfand, überaus knapp aus. So wird nicht Schritt für Schritt überliefert, welche Räume als erste und zweite Paradevorkammer mit der entsprechenden Platzierung der Hofchargen fungierten und welche ohne Funktion waren und einfach durchschritten wurden. Kein Zweifel kann daran bestehen, dass das Zeremoniell

stets im Treppenhaus und im Gardesaal begann. Je weiter das Thronzimmer von ihnen entfernt lag, desto mehr funktionslose Räume lagen dazwischen.

Die Schlüterschen Raumdekorationen

Im Zentrum der neuen Paraderäume lag der Rittersaal, der ab 1703 meist auch als Audienz- und Thronsaal diente. Ihn überfieng ein Deckengemälde von Johann Friedrich Wenzel, das die Taten Friedrichs III./I. als Kurfürst und König verherrlichte (Abb. 4). Der Rittersaal überragte die benachbarten Zimmer um ein Halbgeschoss. Dadurch stellte sich die Aufgabe der Gestaltung einer doppelt so hohen Voute. Schlüter bediente sich im Rittersaal verschiedener Kunstgriffe, um zu einer umfassenden Raumvereinheitlichung zu gelangen. Er wählte einen einheitlichen Farbdreiklang aus Gold, Silber und Weiß, der den Raum unterhalb des Deckengemäldes bestimmte und die Glieder des architektonischen Systems sowie die skulpturalen Elemente gegen- und untereinander absetzte. Im Stuck unterschied er zwei Realitätsebenen: Die weiß gefassten Arbeiten, etwa die Allegorien der vier Erdteile, sollten die Illusion unmittelbarer Gegenwartigkeit erwecken, während die vergoldeten Reliefs mit den Taten des Herkules den antiken Bezug zu den aktuellen Taten Friedrichs herstellten.

Die Tektonik der Voute verschmolz Schlüter mit dem Deckengemälde. Die abschließende Balustrade wurde

nicht mehr dreidimensional in Stuck ausgearbeitet, sondern bereits ins Medium der Malerei überführt. Zugleich griff die Malerei weit in die plastisch gearbeitete Zone der Voute hinein. Schlüter bediente sich hier einer Technik, die in hohem Maße erstmals der römische Bildhauer und Architekt Gian Lorenzo Bernini angewandt hatte und die er womöglich direkt an dessen Werken, wie zum Beispiel der Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria in Rom, studiert hatte. Im Rittersaal waren den dreidimensionalen Partien der stuckierten Voute Putzfelder aufgelegt, die den Malgrund für die vom Himmel der Decke quellenden Wolken und hinabsteigenden Figurengruppen bereiteten. Die gemalten Figurengruppen an der Decke entwickelten die Dynamik von Kaskaden, die sich jeweils im mittleren Bereich der vier Seiten in den Raum zu ergießen scheinen. Dieser fallenden Bewegungsrichtung wirkten die weißen Stuckplastiken in den Ecken des Saales entgegen. Die Gruppen der vier Kontinente über den Türen (Abb. 5) setzten sich in den Allegorien der Winde in den Eckkartuschen fort. Über ihnen lagerten Paare, die Tageszeiten versinnbildlichend, abschließend drängten Putten in den gemalten Himmel vor.

Nicht nur der Rittersaal, sondern jeder der neuen Paraderäume war mit einem Deckengemälde eines anderen Hof- oder Akademiemalers ausgestattet, die zur Verherrlichung der jüngst erworbenen preußischen Krone

beitragen. Schlüter erteilte den Malern genaue Anweisungen, damit sich die Deckengemälde in seine Raumentwürfe fügten und mit seinen Stuckaturen homogen verschmolzen. Überall wurden nicht nur in den Decken, sondern auch in den Stuckarbeiten die Insignien Brandenburg-Preußens und seines ersten Regenten zur Schau gestellt.

Die Erweiterung nach 1708

Kaum waren die Paradekammern in der Anordnung, wie Schlüters Modell sie vorsah, mit dem dreifenstrigen Raum der Ordenskapelle als würdigem Abschluss vollendet, wurde diese Konzeption wieder aufgegeben. Gerade in Bezug auf die Gestalt und Nutzung von Innenräumen zeigte sich das barocke Zeitalter keineswegs starr und unflexibel, sondern man passte sich immer wieder rasch neuen Gegebenheiten an. In Berlin waren es nun freilich unerhörte Ereignisse, die zu einer tiefgreifenden Revision der Schlossplanungen führten. Schlüter hatte sich bis 1706 nicht allein um den äußeren Umbau des Schlosses und die Ausstattung der Innenräume zu kümmern. Vielmehr war er seit 1702 mit der Errichtung des – heute legendären – Münzturms befasst, der an der Nordwestecke des Schlosses bis in 100 Meter Höhe emporragen sollte, als unübersehbares Zeichen der Energie und Dynamik, von denen das neue Königreich ergriffen war (Abb. 2). Zur Vollendung des Turms kam es bekann-

termaßen nicht (auch wenn er auf der hier abgebildeten Darstellung schon einmal vorweggenommen erscheint); schon bald traten Mängel auf, die sich mit zunehmendem Bauverlauf verstärkten. Schlüter bekam die Situation trotz großer Anstrengungen nicht in den Griff. Als sich der Turm im Sommer 1706 gefährlich zu neigen begann, blieb nur, ihn wieder vollständig abzutragen. Damit war Schlüter an diesem Turmbau gescheitert und wurde entlassen. Zu seinem Nachfolger ernannte man den Schweden Johann Friedrich Eosander.

Gleichzeitig ergriff der Hof die Gelegenheit, den seit 1698 laufenden Umbau des Berliner Schlosses einer Revision zu unterwerfen. Gemeinsam mit dem neuen Architekten, der sich bei der Erweiterung von Schloss Charlottenburg schon bewährt hatte, fasste man den Beschluss, nicht Schlüters Modell zu vollenden, sondern das Schloss nach Westen gleichsam zu verdoppeln, also den oben beschriebenen äußeren Vorhof an der Stelle der niedrigen Altangebäude ebenfalls mit vollwertigen Trakten über dreieinhalb Geschosse zu umgeben. So sahen Eosanders Pläne die Verlängerung von Schlüters Fassaden am Lustgarten und am Schlossplatz vor. Damit erhielt das Schloss seine endgültigen Dimensionen.

Für das Schlossinnere bedeutete dies, dass sich an die bestehenden Paradekammern nahtlos nochmals eine ähnlich große Fläche anschloss, die zu einer Fortsetzung der Raumfolge einlud. Wer letztlich die entscheidende

Idee für die Erweiterung hatte, der Auftraggeber oder der Architekt, lässt sich aufgrund einer sehr dünnen Quellenlage heute kaum mehr bestimmen. Interessant ist in diesem Zusammenhang allerdings ein Brief König Friedrichs I. an seine Schwiegermutter, die Kurfürstin Sophie von Hannover, in dem er den Abbruch der noch von Schlüter errichteten Kapelle beklagt: »Dass mein Capel wieder abgebrochen wirdt, solches muss geschehen, weil die Balken verfaulet seindt, und hat solches gemacht der Scuter, der schelm, der den turm so verdorben gebauet.« Diese Formulierung legt nahe, dass der Architekt Eosander dem König seine Idee der Schlosserweiterung vielleicht nahe gebracht hatte, indem er den bestehenden Zustand als marode darstellte, so dass ohnehin ein Eingriff notwendig sei.

Überhaupt dachte man nun in großen Maßstäben. Die gewonnene Fläche sollte nicht kleinteilig mit Räumen gefüllt werden, wie wir sie noch in den Schlüterschen Paradekammern antreffen. Eosander war so geschickt, den neuen Flügel etwas breiter anzulegen, was bei der Größe des äußeren Schlosshofes gar nicht auffiel, zumal er auf umlaufende Hofgalerien, wie sie die Hofportale im inneren Schlosshof verbanden, verzichtete. Dieser Trick ermöglichte es ihm, ein Appartement Double einzurichten, also zwei parallel gelegene Raumfolgen nebeneinander, während bei Schlüter fast ausnahmslos Raum auf Raum folgte, was wiederum den Vorteil eines

beidseitigen Lichteinfalls mit sich brachte. In die Hauptraumfolge legte Eosander eine langgezogene Galerie, die nach Vorbildern in Versailles und Stockholm von zwei Vorräumen flankiert war. Von dem eigentlichen Galerieraum waren sie nur durch je zwei Vollsäulen separiert, quasi als Auftakt und Coda, um mit diesem zu einem Gesamtraum zusammenzufließen.

Auf einen kleinen Zwischenraum, das spätere Königinnenzimmer, folgte der überhaupt größte Saal im gesamten Schloss, der wenige Jahre danach und bis zum Untergang des Schlosses sogenannte Weiße Saal (Sale blanche), in dem Eosander anfänglich als Ersatz für die kleinere und nunmehr aufgegebene Ordenskapelle Schlüters die neue Schlosskapelle unterbringen wollte. Eosander plante, seine Kapelle mit Säulen aus Lahner Marmor auszustatten, wodurch sie in ihren architektonischen Ausdrucksmitteln zum eigentlichen End- und Höhepunkt der Paradekammern geworden wäre. Die Herstellung dieser Säulen war bereits in Amsterdam in Auftrag gegeben worden; zu ihrer Lieferung nach Berlin kam es aber nicht mehr, weil Friedrich Wilhelm I. nach dem Tode seines Vaters 1713 die Annahme verweigerte – was zu nicht unerheblichen Auseinandersetzungen mit der niederländischen Firma führte.

Diese Kapelle, die nach Süden umbog, bildete einerseits den Abschluss der Paradekammern, bekam aber an ihrem anderen Ende ein monumentales Treppenhaus

vorgelagert, das den direkten Zugang von außen ermöglichte. Anders als der Kapelleninnenraum wurde dieses Treppenhaus von Eosander weitgehend realisiert. Damit hatten die Paradekammern ihre endgültige Ausdehnung erreicht. Eingespannt zwischen zwei Treppenhäusern nahmen sie im zweiten Obergeschoss die gesamte Länge des Nordflügels mit Blick auf den Lustgarten sowie den halben Ost- und den halben Westflügel ein.

Veränderungen im 18. Jahrhundert

Der Tod des ersten preußischen Königs Friedrich I. im Jahr 1713 brachte für die Paradekammern weitere konzeptionelle Änderungen mit sich. Sie betrafen vor allem das Projekt der neuen Kapelle, das gänzlich aufgegeben wurde. Stattdessen verlegte sein Sohn und Nachfolger, Friedrich Wilhelm I. (reg. 1713–1740), die Kapelle zeitweilig wieder an den Ort, an dem Schlüter sie schon eingerichtet hatte, nachdem dort die Spuren des Anbaus beseitigt worden waren. Erst zwischen 1844 und 1848 erhielt das Schloss endlich eine große repräsentative Kapelle, die Friedrich Wilhelm IV. in der neu errichteten Schlosskuppel einrichtete. Keinesfalls jedoch vernachlässigte Friedrich Wilhelm I. die Paradekammern. Die Gesandtenempfänge fanden in den ersten Jahren seiner Regentschaft weiterhin dort statt, ehe sie sukzessive weniger förmlich wurden, so dass auch andere Orte

mehr und mehr für Audienzen dieser Art in Frage kamen. So wertete Friedrich Wilhelm I. die Paradekammern anfänglich im wahrsten Sinne des Wortes beträchtlich auf, indem er die Silberausstattungen aus den Landschlössern seines Vaters, beispielsweise aus Charlottenburg und Oranienburg, von dort abziehen und in den Paradekammern konzentrieren ließ. Silberinventare aus den Jahren 1713 und 1715 geben von diesem Reichtum ein eindrückliches Zeugnis, und selbst die Zeitungen berichteten darüber.

Die in ihrer Entwicklung bereits unter seinem Vater weit fortgeschrittene große Galerie, die ursprünglich vielleicht einmal als Spiegelgalerie nach Versailler Vorbild gedacht war, ließ Friedrich Wilhelm I. weitgehend vollenden, wenn auch von der ursprünglich vorgesehenen Ausmalung erhebliche Abstriche gemacht wurden. Eine spätere Quelle berichtet, er habe Wände und Decke mit weißem Kalk übertünchen lassen, um »dem Dinge ein egales Ansehen zu geben«. Es wird nicht ganz ersichtlich, wann dort schließlich die Bildergalerie tatsächlich eingerichtet wurde, die ihr auch ihren späteren Namen gab und zugleich den Grundstock der heutigen Gemäldegalerie bildet – der es damit heute nicht an Legitimation mangeln würde, in den Nachfolgebau des Schlosses zurückzukehren. Als Wilhelmine, die berühmte Schwester Friedrichs des Großen, 1731 in den Paradekammern ihre Vermählung mit dem Markgrafen von

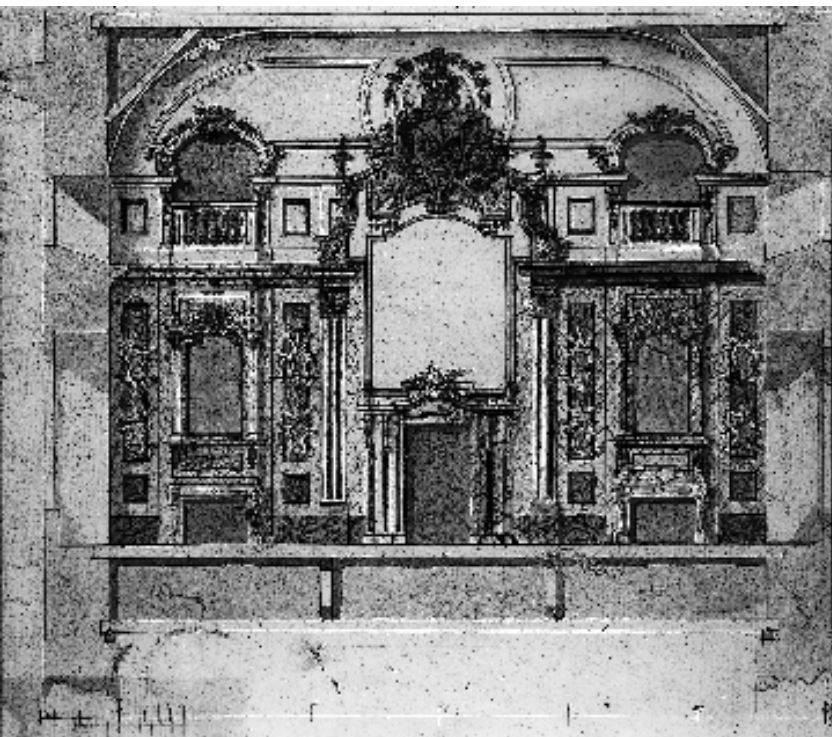
Bayreuth feierte, ist bereits von einer mit vortrefflichen Gemälden ausgestatteten Galerie die Rede, »une galerie ornée de très beaux tableaux«. Womöglich waren diese Gemälde aber schon 1728 vorhanden, als die Paradekammern anlässlich des Besuchs des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs August des Starken auf Hochglanz poliert und mit Hunderten von Wachslichtern festlich erleuchtet wurden. Insbesondere die nach dem Tod Friedrichs I. im Rohbau verbliebene Kapelle wurde aus diesem Anlass zu dem hergerichtet, was dem Ort für mehr als zwei Jahrhunderte seinen Namen geben sollte: Weißer Saal.

Der Umgang Friedrich Wilhelms I. mit diesem Raum ist eigentümlich, denn statt die riesige Fläche, die die aufgegebene Kapelle bot, sogleich nach 1713 für den Umbau zu einem Saal zu nutzen, interessierte er sich ausschließlich für den Einbau von drei Kabinetten an dessen nördlicher, zum Lustgarten hin gelegenen Schmalseite (Abb. 1), die natürlich nicht die volle Höhe über anderthalb Geschosse einnahmen, sondern über denen eine Empore lag, die über das Mezzaningeschoss sowie zeitweilig auch über eine in einem der Kabinette gelegene interne Treppe zu erreichen war. Inwieweit diese Empore bereits im Zusammenhang mit der Kapelle entstanden war und von Friedrich Wilhelm I. von unten nur noch mit drei Kabinetten gleichsam unterfangen wurde, lässt sich nur schwer beantworten. Ganz besonders angetan hatte es

ihm der ganz außen gelegene der drei kleinen Räume, der nicht nur ein Fenster zum Lustgarten aufwies, sondern auch eines zur Schlossfreiheit, so dass man einen Blick auf die Linden hatte. Hier richtete er sein Tabakskollegium ein, wodurch der Raum eine wichtige Stellung im Tagesablauf dieses Monarchen einnahm, wann immer er in Berlin weilte.

Freiherr von Pöllnitz schildert dies folgendermaßen: »und gehen hierauf in ein von dero Wohnung ziemlich weit entferntes Zimmer, wohin die Königin in Begleitung einer oder zweyer Dames unterweilen auch kömt. Zehn oder 12 Officiers, so in sonderbarer Gnade bey dem König stehen, finden sich gleichfalls da ein, und spielet man alsdann Picquet, L'Ombre und Tick-Tack, rauchet auch Taback und ist dieses der Ort, wo der König diejenigen hinkommen lasset, welche er über etwas besonderes sprechen will [...]. Aller Zwang ist aus dieser Gesellschaft verbannet und darf jedermann sitzen, inmassen der König von der Ihm sonst gebührenden Ehrerbietung zu der Zeit etwas nachlässet. Um 11 Uhr Abends beurlaubet er die Gesellschaft und begibt sich in sein Zimmer.«

Anfänglich stattete der Soldatenkönig dieses Kabinett überaus prächtig aus, indem er einige Wandpaneele des – damals noch nicht so berühmten wie heute – Bernsteinzimmers hier einbauen ließ. Es war ursprünglich für die Rote Damastkammer in Schloss Charlottenburg vorgesehen, sollte ab 1709 jedoch nach Oranienburg



6 Entwurf für die südliche Schmalwand des Weißen Saals,
lavierte Federzeichnung, um 1728, ehem. Berlin, Hohenzollern-Museum
Foto: SPSG

verbracht werden, wo es jedoch nicht wie vorgesehen zu einem Einbau kam. So wurden die Paneele bis 1713 in der Rüstkammer auf dem Berliner Marstall eingelagert. Von dort ließ sich Friedrich Wilhelm I. die benötigten Stücke für sein Tabakskollegium kommen. Allerdings währte die Pracht im Berliner Schloss nicht lange. Als 1716 der russische Zar Peter I. zu Besuch kam, schenkte der Soldatenkönig ihm kurzerhand die Raumausstattung und die noch nicht eingebauten Stücke. Als Ersatz dafür ließ er eine Eichenholzvertäfelung anbringen.

Spätestens 1728, als August der Starke nach Berlin kam, wurde der gesamte Saal künstlerisch ausgestaltet, der sich bis dahin vielleicht noch im Rohbauzustand befunden hatte. Einige wenige Zeichnungen vermitteln einen Eindruck von seiner Gestalt und zeigen Formen, die einerseits dem pathetischen Barock Schlüters verpflichtet sind, andererseits jedoch schon Anzeichen eines aufkommenden Rokoko offenbaren. An der südlichen, zum Treppenhaus hin gelegenen Schmalseite (Abb. 6) befanden sich mannshohe Kamine mit darüberliegenden Wandspiegeln, im Mezzaninbereich saßen Musikerbalkone; bekrönt wurde die Wand im Zentrum von einer schweren Wappenkartusche mit dem preußischen Adler. Man kann sich gut vorstellen, dass der Saal, wie Friedrich Nicolai 1786 schrieb, »zu allen großen Solennitäten, und zum Fackeltanz bey den auf dem Schlosse gefeyerten Beylagern« diene.

Ein Detail der Ausstattung des 1728 eingerichteten Saals verdient besondere Aufmerksamkeit: die 16 niederländischen Marmorstatuen aus der Werkstatt von Bartolomäus Eggers, zwölf brandenburgische Kurfürsten und vier weltgeschichtliche Kaiser. Sie hatte zum größten Teil noch der Große Kurfürst für den im Quergebäude gelegenen und unter seiner Regentschaft eingerichteten Alabastersaal bestellt, einen Saal, der nun gut 40 Jahre später völlig aus der Mode gefallen war und nicht mehr gebraucht wurde. Wenn also schon keine neuen Marmorsäulen aus den Niederlanden, wie sie noch für die Kapelle vorgesehen waren, so gelangten nun immerhin niederländische Marmorstatuen in den Raum, je acht an jeder Längswand, wie auf einer Zeichnung schön zu sehen ist. Diese Figuren wurden 1844/1845, als der Weiße Saal unter Friedrich Wilhelm IV. durch Friedrich August Stüler vollständig umgebaut wurde, an die Schmalseiten verlegt und eine Etage höher verbracht, blieben aber dem Saal erhalten. Erst Kaiser Wilhelm II., der den Saal 1891 bis 1895 nach Plänen von Adolf Heyden und Ernst von Ihne ein weiteres Mal komplett erneuern ließ, verbannte die Marmorstatuen dann in verschiedene Treppenhäuser. Für seinen Weißen Saal schien ihm die Ahnenfolge der zwölf brandenburgischen Kurfürsten nicht repräsentativ genug, so dass er neun Statuen der preussischen Könige in Auftrag gab. Immerhin fand in den Zyklus auch der Große Kurfürst als wahrhaft königliche

Erscheinung Aufnahme, außerdem Wilhelms II. Vater Friedrich III., der in einer Statue von Max Baumbach präsent war. Dieser wilhelminische Zyklus überstand den Krieg weitgehend unversehrt. Mangelnde Wertschätzung der Nachkriegsgeneration für die Kunst des 19. Jahrhunderts und insbesondere des Historismus führte allerdings dazu, dass man die Statuen im Zuge des Schlossabbrisses 1950 nicht barg, sondern anscheinend kurzerhand mit der Schlossruine in die Luft sprengte. Von ihnen fehlt heute jede Spur.

Der barocke Zyklus, der bis auf zwei der zwölf Kurfürstenstatuen ebenfalls den Krieg überstand, wurde nach Kriegsende nach Potsdam verbracht, wo er bis vor kurzem im Marmorsaal des Neuen Palais aufgestellt war. Derzeit wird ein neuer Aufstellungsort gesucht.

Die Modernisierungen des Weißen Saals im 19. Jahrhundert waren nicht zuletzt auch deshalb notwendig geworden, um seine Anbindung an die Paradekammern zu verbessern. Bei den großen Bällen und Festivitäten, für die er im 18. Jahrhundert primär genutzt wurde – während Gesandtenempfänge schließlich kaum noch dort stattfanden –, betreten die Gäste das Schloss meist über das Große Treppenhaus und durchschritten dann alle Paradekammern, um schließlich im eigentlichen Ball- und Festsaal anzukommen. Die unter dem Soldatenkönig eingefügten drei Kabinette lagen dem »Verkehrsfluss« sichtbar im Weg. Der Grundriss von 1740

zeigt, dass einer der beiden Zugänge vom Königinnenzimmer in den Weißen Saal in der Sackgasse der drei Kabinette endete (Abb. 1), während der sehr verlässliche Grundriss von 1794 andeutet, dass man sogar nur über den Umweg der Kabinette in den Saal gelangte; ein unhaltbarer Zustand, den schon Stüler 1844/1845 beseitigte. Unter Wilhelm II. kam dann die flankierende Galerie hinzu, die weit in den Innenhof hineingebaut wurde und den Weißen Saal von ankommenden und sich zurückziehenden Gästen entlastete.

Veränderungen und Modernisierungen waren die Paraderäume nach ihrer Fertigstellung immer wieder unterworfen. Hier können nur die wichtigsten aufgezählt werden. Die Aufmerksamkeit, die der Soldatenkönig ihnen schenkte, mag überraschen. Noch 1739, nur ein Jahr vor seinem Tod, ließ er im Rittersaal einen Trompeterchor aus massivem Silber aufstellen. Nach wie vor hatte dieser Raum eine wichtige Funktion bei den alljährlich stattfindenden Ordensfeierlichkeiten inne. Fünf Jahre später veranlasste sein Sohn Friedrich der Große (reg. 1740–1786), das kostbare Möbel wieder einzuschmelzen, denn die inzwischen von ihm angezettelten Kriege in Schlesien verschlangen viel Geld. Die bedeutende Rolle, die sein Vater für die Paradekammern gespielt hatte, nahm er bei weitem nicht ein. Immerhin ließ er den Trompeterchor später durch eine Holzfassung ersetzen, die mit einer Silberauflage

versehen wurde.

Friedrich Wilhelm II. (reg. 1786–1797) richtete sich unter den Paradekammern eine eigene großartige Wohnung ein, die sogenannten Königskammern, die zu den Höhepunkten der deutschen Innenraumkunst des frühen Klassizismus gehörten. In den Paradekammern veranlasste er restauratorische Maßnahmen. Dass die Räume inzwischen über 90 Jahre lang mit Kerzen beleuchtet und zum Teil mit offenen Kaminen beheizt worden waren, war nicht spurlos an ihnen vorübergegangen. Die Vergoldungen waren ebenso verschwärzt, wie Deckengemälde an Frische verloren hatten. Insbesondere das Herz der Paradekammern, die von Schlüter geschaffene Raumsequenz von der Drap-d'or-Kammer bis zur Roten Samtkammer mit dem Rittersaal im Zentrum, wurde zwischen 1790 und 1795 umfassenden Reinigungs- und Reparaturmaßnahmen unterzogen. Den sakralen Charakter der alten Schlüterschen Kapelle, die sich in einem Schwebezustand zwischen Durchgangszimmer und Kirchenraum befand, stärkte der König mit einem umfassenden Gemäldezyklus biblischer Szenen, den er bei Bernhard Rode in Auftrag gab.

Veränderungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Auch sein Nachfolger Friedrich Wilhelm III. (reg. 1797–1840) gab Ausbesserungen in den Paradekammern in Auftrag. Der letzte Leiter der Schlossbaukommission,

Albert Geyer, dessen umfassende Schlossmonografie noch heute besticht, schreibt: »Bei aller Sparsamkeit, bei aller Beschränkung auf das Notwendigste, erachtete es der König Friedrich Wilhelm III. doch für seine Pflicht, auch die Festräume mit seiner Fürsorge zu bedenken, die sein Ahnherr einst zur Verherrlichung seines Königtums und Brandenburg-Preußens mit aller nur möglichen Pracht und Kunst eingerichtet hatte.« Bereits 1798, also bald nach Regierungsantritt, ließ er in den beiden Paradevorkammern sowie im Rittersaal die Deckengemälde restaurieren.

Doch bald kamen die schwierigen Jahre der napoleonischen Besatzung und der Befreiungskriege, die auch an den Paradekammern nicht spurlos vorübergingen, etwa indem weitere Silbereinschmelzungen vorgenommen wurden; sie büßten sehr von ihrem einstigen Glanz, der wesentlich ihren Charakter bestimmt hatte, ein. 1814 sprach dies Hofmarschall von Maltzahn in einem Immediatbericht an den König offen an und beklagte den schmucklosen und kargen Eindruck der Paradekammern. Glücklicherweise vergriff man sich auch in höchster finanzieller Not nicht am großen Augsburger Silberbuffet (Abb. 5), das rechtzeitig nach Königsberg evakuiert worden war. Hofstaatssekretär Bussler schrieb 1809 an den König: »Die sämtlichen zum Buffet im Rittersaal gehörigen Stücke habe ich der schönen Arbeit und der Medaillen wegen mich nicht überwinden können zur

Einschmelzung allerunterthänigst mit aufzusetzen und habe Ew. K. M. dafür allerunterthänigst um Schonung bitten wollen.« Friedrich Wilhelm III. beschloss daraufhin, »dass die zum Büffet im Rittersaal gehörigen Sachen konservirt bleiben«. 1816 stand das Buffet wieder an seinem alten Platz, und um 1830 wurde es durch eine neue Beleuchtung, die uns heute vielleicht etwas wunderbarlich anmutet, eigens in Szene gesetzt, indem man um die Konsolen Kränze von Leuchtern anbrachte, die mit Kerzen bestückt wurden. Noch bis weit in die 1890er-Jahre blieb diese Vorrichtung erhalten, die jedoch kaum auffiel, wenn man keine Kerzen aufsteckte. Die Zeit für die Elektrifizierung der Paradekammern war 1830 noch nicht reif. Dafür gehörte 1841 zu den ersten Maßnahmen Friedrich Wilhelms IV. (reg. 1840–1861) der Einbau einer modernen Luftheizungsanlage, die die Beheizung sämtlicher Räume vom Schweizersaal bis zum Weißen Saal durch frische erwärmte Luft ermöglichte. Einige Jahre später fanden in den Paradekammern bedeutende Ereignisse statt, so 1847 und 1848 jeweils die Eröffnungen des Vereinigten Preußischen Landtags im Weißen Saal. Am 3. April 1849 empfing der König die Deputation der Paulskirche im Rittersaal, in dem er zehn Monate später auch den Eid auf die neue preußische Verfassung ablegte. Zugleich ließ Friedrich Wilhelm IV. unter anderem die Rote und die Schwarze Adlerkammer mit neuen Wand-

bespannungen versehen, so dass spätestens jetzt die alten Wandteppiche ersetzt wurden. Es ist längst noch nicht systematisch erforscht, wie die Veränderungen in jedem einzelnen Raum über die Jahrhunderte hinweg vollzogen wurden, doch muss man sich immer vor Augen halten, dass sich die zuletzt in Fotografien überlieferten Paradekammern in ihrer Gesamterscheinung doch sehr vom ursprünglichen barocken Zustand unterschieden – und dies, obwohl sich alle nachfolgenden Generationen durchaus der Idee der brandenburgisch-preußischen Staatsräume stark verpflichtet fühlten. Hauptsächlich die Möblierung wurde sukzessive verändert. Die Silbermöbel waren überwiegend Einschmelzungen zum Opfer gefallen, und selbst von der einfachen barocken Ausstattung blieb im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erstaunlich wenig erhalten. Insbesondere im ausgehenden 19. Jahrhundert wurden vielfach barocke Originale durch neobarocke Inventionen ersetzt.

Nicht zu unterschätzen sind die Eingriffe, die unter Wilhelm I. (reg. 1861–1888) stattfanden, obwohl er selbst schon lange keine eigene Wohnung mehr im Berliner Schloss besaß, sondern in seinem Palais Unter den Linden residierte. Unter seine Ägide wurde 1882 endlich eine elektrische Beleuchtung installiert, die die Räume vom Weißen Saal bis zum Rittersaal mit 360 Glühlichtern erhellte. Unter ihm setzten sich die Haltung und Idee durch, die Paradekammern als Geschichtsort zu prä-



7 Bildergalerie, vor 1901, Foto: Bildarchiv Foto Marburg

sentieren. Das Berliner Schloss wurde spätestens jetzt zu einem Haus der Geschichte oder besser: der Geschichtsvermittlung, nachdem seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts die Paradekammern für einheimische Besucher und Touristen geöffnet worden waren – und beispielsweise in den verschiedenen Auflagen des *Baedekers* als Attraktion hervorgehoben wurden. Die Besucher betraten das Schloss über das Große Treppenhaus und gingen dann einmal durch die Räume entlang des Lustgartens, um über die Treppe am Weißen Saal das Schloss wieder zu verlassen – dorthin war ihnen dann in der Zwischenzeit auch ihre Garderobe nachgebracht worden. E. Hennings beschreibt dies in einem noch vor dem Ersten Weltkrieg erschienenen Führer: »Das Interesse für das preußische Königshaus dokumentiert sich wohl am besten durch den täglichen Besuch von Hunderten von Deutschen und Fremden der alten Königsburg, die staunend die Pracht der Räume und die Menge historischer Sehenswürdigkeiten, die zum Teil noch aus der kurfürstlichen Zeit stammen, in Augenschein nehmen möchten.«

Nach wie vor fanden Ordensfeierlichkeiten und Bälle in den Räumen statt, aber davon abgesehen standen sie nun auch den bildungsbeflissenen Bürgern offen. Für diesen Zweck wurden sie eigens vorbereitet. Besonders die Einbringung von Historienbildern und Porträts eignete sich dafür, den Gang der Geschichte zu veranschau-

lichen, sofern er nicht anhand der Räume selbst zu vermitteln war. Ohne heute Einblick zu haben, was vor weit über 100 Jahren auf diesen Führungen gesprochen und vermittelt wurde, darf man doch relativ sicher sein, dass es nur am Rande um das oben geschilderte barocke Raumzeremoniell ging. In der Drap-d'or-Kammer, der Roten und der Schwarzen Adlerkammer wurden großformatige Reiterbildnisse des Großen Kurfürsten, Friedrichs des Großen und Kaiser Wilhelms I. angebracht, also von Regenten, die historisch mit den Paradekammern eher weniger zu tun hatten, deren Wirken den Besuchern aber auch nahegebracht werden sollte. Die Schlütersche Ordenskapelle wurde unter Wilhelm I. wieder ihres sakralen Charakters enthoben und stattdessen zum Kapitelsaal umgewandelt, in dem weiterhin die Verleihung des Schwarzen Adlerordens stattfand. Ein Gemälde von Antoine Pesne erinnerte nun an den Ordensgründer Friedrich I., ein modernes Historienbild von Anton von Werner zeigte die Verleihung des Schwarzen Adlerordens und half somit der Erinnerung, die mit diesem Raum verbunden war, bildlich auf die Sprünge.

Vor allem die Bildergalerie spielte in der Vermittlung von Geschichte eine bedeutende Rolle (Abb. 7). Spätestens mit dem weitgehenden Auszug der Alten Meister im Zuge der Neueröffnung des Schinkelschen Museums 1830 überwog nunmehr die zeitgenössische Kunst in diesem Raum. Neue historische Ereignisse erforderten

neue Darstellungen durch neue, aktuelle Künstler. Die Bildergalerie war daher der ideale Ort auf der Führungsrouten, um die Geschichte der Dynastie, aber auch des preußischen und des deutschen Staatsvolkes anschaulich zu schildern und somit den Besuch des Schlosses zu einem Erlebnis der eigenen Identitätsfindung werden zu lassen. Die Öffnung zur Gegenwart bewirkte, dass kontinuierlich neue Ereignisse der Zeitgeschichte, die man als bildwürdig empfand, in der Galerie zu sehen waren, was wiederum zu ständigen Neuhängungen führte. Nach 1843 gelangte Franz Krügers großformatiges Gemälde *Huldigungsfeier Friedrichs Wilhelms IV. in Berlin am 15. Oktober 1840* als Geschenk der Berliner Bürgerschaft in die Galerie. Nach 1865 kam Adolph Menzels *Krönung König Wilhelms I. in Königsberg* hinzu. 1877 schenkten die deutschen Fürsten und freien Städte Wilhelm I. zum 80. Geburtstag Anton von Werners Gemälde *Ausruf des Deutschen Kaiserreichs im Spiegelsaal von Versailles* (Abb. 7, vorn rechts).

Wilhelm II. (1888–1918) beendete diese ständigen Veränderungen in der Galerie, indem er kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges sämtliche Gemälde entfernen ließ, um an ihrer Stelle die bedeutenden Wandteppiche der Serie mit den Taten des Großen Kurfürsten zu platzieren. Diese Wandteppiche, die der Bildergalerie ihren letzten Namen, nämlich den der Gobelinalgalerie, einbrachten, gehörten stets originär zum Berliner Schloss und wurden

nun ihrer Bedeutung entsprechend vollständig präsentiert. Sie haben den Krieg glücklicherweise überstanden, wurden nach 1945 lange Zeit in Schloss Charlottenburg gezeigt und hängen heute in Schloss Oranienburg.

Vom Ende der Monarchie bis zur Vernichtung

Bald nach dem Ende der Monarchie im November 1918 wurde intensiv über die Zukunft des Berliner Schlosses diskutiert. 1920 war man sich dann einig, dass dem unter Raumnot leidenden Kunstgewerbemuseum ein Großteil der Schlossräume zur Verfügung gestellt werden sollte. Bereits ein Jahr später, am 1. September 1921, fand die Eröffnung statt. Insgesamt bezog das Kunstgewerbemuseum etwa 70 historische Räume im Schloss, darunter die barocken Paradekammern, die mit den Nummern von 1 bis 16 versehen wurden. Darüber hinaus setzte sich auf dieser Etage der Rundgang noch bis weit in den Südflügel des Schlosses sowie in den Spreeflügel hinein fort. Entscheidend dabei ist, dass das Kunstgewerbemuseum die Räume einschließlich des historischen Inventars übernahm. Die Präsentation des Kunstgewerbemuseums in den Räumen der Paradekammern gefiel nicht allen. Erich Schonert, der Leiter des Berliner Schlossbauamtes, formulierte 1925 die Kritik, »in der er die übermäßige Anhäufung von Museumsgegenständen und die dadurch hervorgerufene Beeinträchtigung der Schlüter'schen Architektur bedauerte«. Besonders negativ fiel die dichte Anhäufung

von Vitrinen und Pultschränken im Rittersaal auf, der dadurch in seiner Wirkung als eigenständiges Raumkunstwerk empfindlich beeinträchtigt wurde. Mit den Jahren freilich versuchte die Museumsleitung, die härtesten Brüche abzumildern, und setzte sich zunehmend sensibler mit der historischen Architektur auseinander. Das Lüneburger Ratssilber wurde zwischen 1930 und 1934 in einen neutralen Raum im Erdgeschoss verlegt, so dass der Rittersaal wieder weitgehend frei von Einbauten erlebbar war.

Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges waren die Paradekammern höchst gefährdet, denn anders als noch beim Ersten Weltkrieg war allen Mächten in Europa bewusst, dass der Krieg durch den Einsatz von Flugzeugen auch weitab der Front in die Städte gebracht werden konnte. Sofort wurden sämtliche Museen geschlossen und Bergungsmaßnahmen eingeleitet. Allerdings wurden später die weitgehend leeren Paradekammern des Berliner Schlosses sporadisch wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Schon ein Luftangriff kurz vor Weihnachten 1940 hätte das Schloss empfindlich treffen können. Eine Fotografie zeigt den Fußboden der Bilder- beziehungsweise Gobelinalgalerie mit Gesteinsbrocken übersät. Angesichts der Tatsache, wie leicht ein größeres Unglück hätte geschehen können, verwundert es doch, dass die Gobelinalgalerie zu diesem Zeitpunkt noch mit den wertvollen Wandteppichen Pierre Merciers ausgestattet war.

Und auch Antoine Pesnes Gemälde, das König Friedrich I. auf dem Thron zeigt, war bis dahin noch nicht ausgelagert worden. Immerhin wurden die Evakuierungsmaßnahmen in den folgenden Monaten verstärkt.

1942 wurde das Schloss in die berühmte Farbdia-Kampagne einbezogen, die auf einen Führerbefehl Hitlers zurückging und die zum Ziel hatte, von der Zerstörung bedrohte Wand- und Deckengemälde mit zahlreichen Einzelaufnahmen in farbigen Kleinbilddias festzuhalten (Abb. 4). Dadurch sollte gewährleistet sein, dass die Gemälde nach einer Zerstörung detailgenau rekonstruiert werden konnten; und in der Tat wurden diese Diaserien nach 1945 häufig zur Rekonstruktion kriegszerstörter Deckenmalereien in deutschen Kirchen und Schlössern herangezogen, darunter auch, um nur ein Beispiel zu nennen, in der Kapelle des Charlottenburger Schlosses. Im Mai 1944 riss eine Sprengbombe eine Lücke in die westliche Hälfte der Lustgartenfassade und zerstörte die Bildergalerie. Beim großen Tagesangriff auf Berlin vom 3. Februar 1945 brannten die Paradekammern weitgehend aus. Die Deckenmalereien und ein Großteil der Stuckaturen gingen verloren, ebenso die Wanddekorationen. Nur der Weiße Saal konnte schon bald wieder genutzt werden. Hier fanden zwischen 1946 und 1948 noch vier Ausstellungen statt, etwa zur Berliner Stadtplanung oder der Kunst des französischen Impressionismus. Von 1950 bis 1951 erfolgte die Sprengung der Ruine. Damit gingen auch die Paradekammern endgültig

verloren.

Die Paradekammern heute

Erhalten haben sich jedoch ungezählte Fotografien, außerdem die erwähnten Farbdiaspositive sowie Zeichnungen und Pläne, die uns den kunstgeschichtlichen und historischen Kosmos, der die Paradekammern ohne Zweifel waren, vor Augen führen. Kaum eine Residenz wurde vor ihrem Untergang besser dokumentiert als das Berliner Schloss. Hinzu kommen zahllose schriftliche Quellen und Berichte, die uns die Entwicklung mit ihren steten Veränderungen über die Jahrhunderte hinweg nachzeichnen. Und nicht zuletzt haben sich zahlreiche originale materielle Zeugnisse, Artefakte, erhalten, und zwar über das oben erwähnte Silberbuffet, die Wandteppiche aus der Gobelingalerie oder die Marmorbildwerke aus dem Weißen Saal hinaus. So befand sich bis 1939 im Rittersaal auf dem Tisch vor dem Silberbuffet (Abb. 5) der Silberschatz der Hohenzollern, der den Krieg nahezu vollständig überstand, heute jedoch auf fünf Orte in Berlin und Brandenburg verteilt ist. Ein Großteil der Ausstattung der Paradekammern ist tatsächlich als Kriegsverlust zu verzeichnen, doch existieren immer noch

bedeutende Skulpturen, Gemälde und Möbel.

Literatur

Goerd PESCHKEN/Hans-Werner KLÜNNER, Das Berliner Schloß, Frankfurt am Main/Wien/Berlin 1982.

Albert GEYER, Geschichte des Schlosses zu Berlin. Bd. 2: Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698–1918), bearb. von Sepp-Gustav Gröschel, 2 Bde., Text- und Bildband, Berlin 1992.

Liselotte WIESINGER, Deckengemälde im Berliner Schloß, Frankfurt am Main/Berlin 1992.

Guido HINTERKEUSER, »Andreas Schlüter and the Paradekammern in the Destroyed Schloss in Berlin«, in: Struggle for Synthesis. The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries, Kongress Braga 1996, Akten Lissabon 1999, Bd. 2, S. 369–378.

Goerd PESCHKEN/Liselotte WIESINGER, Das königliche Schloß zu Berlin. Bd. 3: Die barocken Innenräume, Text- und Tafelband, München/Berlin 2001.

Guido HINTERKEUSER, Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter, Berlin 2003.

Johann VON BESSER, Ceremonial-Acta, bearb. von Vinzenz Czech und Holger Kürbis, Heidelberg 2009 (= Schriften, hrsg. von Peter-

Michael Hahn und Knut Kiesant, Bd. 3).

Guido HINTERKEUSER, Das Berliner Schloss. Die erhaltene Innenaussstattung: Gemälde, Skulpturen, dekorative Kunst, Regensburg 2012.

Guido HINTERKEUSER, »Zwischen Aneignung und Erneuerung. Die Wohn- und Paradeappartements des ersten preußischen Königs Friedrich I. im Berliner Schloss«, in: Zeremoniell und Raum im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts. Akten des Studientages vom 29. Juni 2012 im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, hrsg. von Georg Satzinger und Marc Jumpers, Münster 2014, S. 67–78 (= Tholos. Kunsthistorische Studien, hrsg. von Georg Satzinger, Bd. 7).

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

AZ Druck und Datentechnik Berlin/Allgäu

© 2014 Herausgeber und Guido Hinterkeuser (Text)

© 2014 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

Zum 30-jährigen Jubiläum der Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e. V. erschien 2013 die reich bebilderte Publikation *Fördern. Bewahren. Verbinden. 30 Jahre Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten*, die unter www.museumshop-im-schloss.de bestellt oder in den Museumsshops u. a. von Schloss Charlottenburg und Schloss Sanssouci erworben werden kann.