

Friedrich zu Fuß



Thomas Fischbacher

Thomas Fischbacher | Friedrich zu Fuß

Thomas Fischbacher

Friedrich zu Fuß

Biografie einer Bronzestatue des brandenburgischen
Kurfürsten und preußischen Königs Friedrich III./I.
von Andreas Schlüter und Johann Jacobi

V&G

Zugleich: Dissertation, Universität Potsdam
Erstgutachter: Prof. Dr. Peter-Michael Hahn
Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Köstler
Tag der Disputation: 18. Dezember 2013

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2014

Besuchen Sie uns im Internet unter
→ www.vdg-weimar.de

VDG Weimar startete 2000 den täglichen
Informationsdienst für Kunsthistoriker
→ www.portalkunstgeschichte.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Verlag und Herausgeber haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Satz: Monika Aichinger, Weimar
Cover: Monika Aichinger, Weimar

Umschlaggestaltung unter Verwendung folgender Abbildung:
Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung, Foto: Antje Vogt.

E-Book ISBN: 978-3-95899-451-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALTSVERZEICHNIS

	Vorwort	7
1	Einleitung	10
2	Tradition – Die Vorbedingungen	
2.1	Standbilder des Großen Kurfürsten	20
2.1.1	François Dieussart	20
2.1.2	Exkurs: Die Entwicklung des modernen Standbildes	26
2.1.3	Anonymus, Gottfried Leygebe, Bartholomeus Eggers	29
2.2	Standbilder Friedrichs III./I.	32
2.2.1	Bartholomeus Eggers	32
2.2.2	Gabriel Grupello	33
2.2.3	Johann Christoph Döbel	38
2.2.4	Exkurs: Die Bildhauer-Familie Döbel	45
2.2.5	Die Bildwerke der Langen Brücke	56
2.2.6.	Jean-Baptiste Broebes	61
3	Innovation – Die Verfertigung	
3.1	Reiterbild und Standbild als Vergleichsobjekte	68
3.1.1	Andreas Schlüter	69
3.1.2	Exkurs: Zur Geschichte des Reiterbildes	77
3.1.3	Johann Jacobi	82
3.1.4	Vom Tafelbild zum Modell	84
3.1.5	Verfertigung des großen Modells	87
3.1.6	Herstellung der Hilfsform	89
3.1.7	Das Standbild Friedrichs III.	90
3.1.8	Die Verfertigung des Wachsbildes und der Gussform	94
3.1.9	Gießofen, Gießhaus und Zeughaus	99
3.1.10	Abschließende Bearbeitung der Form und Guss der Statue	105
3.1.11	Aufstellung und Verfertigung der Begleitfiguren	110
3.2	Kurfürst Friedrich III. und Markgraf Philipp Wilhelm	114
4	Rezeption – Die Aufstellungen	
4.1	Kurfürst/König Friedrich III./I. (bis 1713)	124
4.2	König Friedrich Wilhelm I. (1713–1740)	133
4.2.1	Die Gutachten von Johann Georg Wachter und Johann Jacob Chunow	133
4.2.2	Die Beschreibung von Johann Heinrich Gerken	144
4.2.3	Aufstellung auf dem Molkenmarkt	146
4.2.4	Guss der Sklaven	157

4.2.5	Das Denkmal im Bild	163
4.2.6	Andere Denkmalprojekte	184
4.2.7	Aufstellung Unter den Linden	189
4.3	König Friedrich II. (1740–1786)	197
4.3.1	Forum Fridericianum	197
4.3.2	Aufstellung im Zeughaus	200
4.4	König Friedrich Wilhelm II. (1786–1797)	210
4.5	König Friedrich Wilhelm III. (1797–1840)	212
4.5.1	Exkurs: Das Denkmal für König Friedrich II.	212
4.5.2	Exkurs: Das Denkmal für König Friedrich Wilhelm II.	215
4.5.3	Entscheidung für ein Denkmal Friedrichs I. in Königsberg	217
4.5.4	Standortwahl in Königsberg	221
4.5.5	Denkmalsgestaltung	227
4.5.6	Platzgestaltung	233
4.5.7	Aufstellung	235
4.5.8	Vandalismus	239
4.6	Kaiserreich, Weimarer Republik, Drittes Reich, DDR und BRD	244
4.6.1	Bedrohung und Untergang	244
4.6.2	Gipsabguss	247
4.6.3	Rückblick: Die Kunst Andreas Schlüters	253
4.6.4	Die Nachgüsse	259
5	Zusammenfassung	268
6	Dokumentanhang	
6.1	Johann Georg Wachter: Remarques über die Königliche Statue zu Fuß, sambt einem unmaßgeblichen Project, wie und wo dieselbe aufzurichten wäre	280
6.2	Johann Jacob Chunow: Des hochseeligen Königs Statue betreffend	284
6.3	Johann Georg Wachter: Suite der Remarquen über die Statüe à pied	287
6.4	Johann Georg Wachter: Continuation der Remarquen über die Königliche Statüe à pied	289
7	Bibliografie	
7.1	Archivalien	294
7.2	Editionen	296
8	Abbildungsnachweise	324
9	Personenregister	326

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde 2013 von der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam als Dissertation angenommen. Ihre Entstehung wäre ohne Rat und Tat vieler Menschen nicht möglich geworden, nicht alle können hier namentlich genannt werden. Dies gilt besonders für die zahlreichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Institutionen, bei denen ich häufig um Hilfe bat. So erfuhr ich im Geheimen Staatsarchiv Berlin, im Landesarchiv Berlin, bei den Staatlichen Museen zu Berlin, in der Staatsbibliothek zu Berlin, bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, bei der Stiftung Stadtmuseum Berlin, bei der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin und der Universitätsbibliothek Potsdam jederzeit freundliche und kompetente Unterstützung. Allen Angehörigen sei für ihre Mühen bei meinen zahlreichen Anfragen nach bildlichen und schriftlichen Quellen herzlich gedankt. Meinen Kolleginnen und Kollegen am Historischen Institut der Universität

Potsdam bin ich für die Unterstützung in Form von Diskussionen verbunden, die wesentlich zum Gelingen der Arbeit beitrugen. Heike Braun B.A., Thorsten Funke M.A. und Dr. Vinzenz Czech haben das Korrekturlesen des Manuskripts übernommen: Für diese Hilfe meinen ganz besonderen Dank. Herrn Prof. Dr. Andreas Köstler danke ich für seine Hinweise auf kunsthistorische Gegenstände, die meiner Aufmerksamkeit entgangen wären. Herrn Prof. Dr. Peter-Michael Hahn schließlich sei nicht nur für die Betreuung und Ratschläge gedankt, die der Dissertation wesentlich zugute kamen, sondern auch dafür, dass mir an dessen Lehrstuhl für Landesgeschichte mit dem Schwerpunkt Brandenburg-Preußen immer der Freiraum gewährt wurde, der für die Entstehung der Arbeit notwendig war.

Potsdam, im Dezember 2013

Thomas Fischbacher

1 EINLEITUNG

Der Fürst kommt zu Fuß: Er hat soeben einen großen Schritt getan und ist bereits im Begriff, den nächsten zu tun. Energetisch wie elegant, zielgerichtet wie gezielt schreitet er einher und hat seinen Blick fest in die Ferne gerichtet. So rasch ist Friedrich unterwegs, dass sein Gewand die Bewegung mit schwungvollen Falten begleitet. Er scheint wie zufällig auf einen runden Schild getreten zu sein, der auf dem Boden liegt. Ein darauf abgestellter Helm dient dem Herrscher für diese Sekunde zur Stütze seines Zepters. Schon im nächsten Moment wird er die Stätte wieder verlassen haben. Doch der Fürst kommt mit seinem Bemühen nicht voran: Er steht für immer still.

So dynamisch und statisch zugleich tritt uns Friedrich III./I. (1657–1713), Kurfürst von Brandenburg und seit 1701 König in Preußen, in seinem Bronzestandbild entgegen, das heute zwar nicht mehr im Original, aber durch zwei Kopien überliefert ist (*Abb. 1, Abb. 87*). Die von Andreas Schlüter (gest. 1714) modellierte und 1698 von Johann Jacobi (1661–1726) gegossene originale Bronze hatte während ihrer rund zweieinhalb Jahrhunderte dauernden Existenz zahlreiche Veränderungen und Verlagerungen erfahren. Seit 1802 war sie in Königsberg aufgestellt, seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist sie verschollen. Nur ein zuvor abgenommener Gips rettete die Form in unsere Zeit: Von ihm wurden 1972 die beiden Bronzenachgüsse angefertigt, durch die das Kunstwerk zumindest ansatzweise noch heute zu erleben ist.

Es ist unmittelbar einsichtig, dass die Gießerkunst von Johann Jacobi an den Kopien nicht mehr studiert werden kann. Aber auch die Bildhauerkunst von Andreas Schlüter ist nicht mehr ohne weiteres darin zu erkennen, denn die originale Form des Schlüter'schen Standbildes ist mit allen von anderer Hand später vorgenommenen

Veränderungen eine physisch untrennbare Verbindung in den beiden Kopien eingegangen. Was an der Statue stammte von Schlüter? Es bedarf größerer Anstrengungen, diese Frage zu beantworten und die Anteile Schlüters von denen anderer Künstler an dem Bildwerk im Geiste zu scheiden. Vor allem ist dafür eine möglichst detailreiche und umfassende Kenntnis der wandelvollen Geschichte des Standbildes vonnöten.

Nur ein solchermaßen theoretisch in seinem Urzustand rekonstruiertes Standbild kann Grundlage dafür sein, über das Wie der Darstellung und ihre einstige Bedeutung zu sprechen: Welche Aussage sollte mit dem Standbild gemacht werden? Eine erschöpfende Antwort auf diese Frage bedarf freilich mehr als nur der Analyse des Bildwerks allein. So ist beispielsweise auch die Umgebung des Bildes bei der Untersuchung zu berücksichtigen. Der Hof des Berliner Zeughauses, für den das Standbild einst geschaffen, aber in dem es nie aufgestellt wurde, bezog sich in seiner bildlichen Ausstattung auf die geplante Figur in der Mitte des Hofes und war dadurch ein wesentlicher Bestandteil der Botschaft. Allerdings war der Hof ebenso wie die Statue steten Veränderungen unterworfen und muss deswegen theoretisch in einen Zustand versetzt werden, wie er zwar geplant, aber nie vollendet wurde.

Für eine angemessene Interpretation des Standbildes sind außerdem die bildlichen Gepflogenheiten zu vergegenwärtigen, in der die Bronze entstand. Welche anderen Herrscherstandbilder gab es in Brandenburg-Preußen vor und neben Schlüters Friedrich zu Fuß? Erst ein möglichst umfassendes Panorama dieser bildhauerischen Darstellungen und ihrer Künstler ermöglicht ein Urteil, in welchen Traditionen Schlüter stand und was als seine Innovation



Abb. 1 Andreas Schlüter und Johann Jacobi: Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg (ab 1701 König Friedrich I. in Preußen), 1698, Nachguss von 1972. Bronze, H. ca. 213 cm. SMB PK, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 166 F; Aufstellung in Potsdam, Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte.

zu sehen ist. Ganz besondere Aufmerksamkeit muss dabei den Zitaten in Form von offensichtlichen Übernahmen geschenkt werden, weil sie den Sinngehalt des Standbildes erheblich erweitern können.

Diese Herrscherstandbilder von Schlüter und seinen Vorgängern und Nachfolgern, Kollegen und Konkurrenten geben ferner Anlass zu der Frage, wie es generell um die Aufstellung der Bilder und somit um deren Wirkung bestellt war: Wann, wo und wie wurden in Brandenburg-Preußen Denkmale errichtet? Wie ist die Statue Friedrichs zu Fuß in diese Reihe einzuordnen? Das Aufzeigen von Möglichkeiten und Grenzen in der Denkmalspolitik dieser Zeit ist notwendige Voraussetzung, um Schlüters Standbild auch hinsichtlich seiner Funktion und seines Adressatenkreises zu bewerten.

Darüber hinaus bietet die Geschichte vom Guss der Statue bis zu ihrer Aufstellung in Königsberg eine gute Gelegenheit, an diesem einen Objekt die Entwicklung des Denkmalgedankens noch mehr als ein Jahrhundert weiter zu verfolgen: Wie sind die nur geplanten oder auch ausgeführten Aufstellungen der Schlüter'schen Bronze in dieser Zeit zu bewerten? Markieren sie Rück- oder Fortschritte, verglichen mit anderen Denkmalprojekten? Die zahlreichen Veränderungen an den Insignien des Standbildes legen zudem noch weitere Fragen nahe: Was war der Grund, diese Symbole der Macht zu verändern? Hatte sich ihre Bedeutung gewandelt? War dies Ausdruck von geänderten Machtverhältnissen?

Die vorrangige Aufgabe dieser Arbeit ist es, die Geschichte der Statue Friedrichs zu Fuß detailliert und quellenbasiert nachzuzeichnen, um damit eine zuverlässige Datengrundlage für alle anderen Fragestellungen zu gewinnen. Dieses Ziel ist be-

stimmend für die chronologische Vorgehensweise der ganzen Untersuchung. Da es hier gilt, den Urzustand des Standbildes theoretisch zu rekonstruieren, wird ganz besonderes Augenmerk darauf gelegt, die Quellen auch in ihrer tatsächlichen zeitlichen Abfolge auszuwerten: Es ist entscheidend, von welchem Zustand wir wann zuerst Kenntnis bekommen haben. Durch diese Methode wird verhindert, dass spätere, oft unzutreffende Informationen um die früheren Zustände der Statue in diese Rekonstruktion einfließen.

Vorgeschaltet – weil zeitlich davor liegend – werden im ersten Kapitel zunächst die sich entwickelnde Denkmalspolitik in Brandenburg-Preußen und ihre bildhauerischen Produkte bis zur Schaffung der Statue Friedrichs zu Fuß beschrieben. Beginnend mit der Regentschaft des Großen Kurfürsten werden alle bis dahin nachweisbaren, ganzfigurigen, vollplastischen und lebensgroßen Herrscherfiguren vorgestellt, wobei diese nur insoweit präsentiert werden, wie sie zum besseren Verständnis des Hauptgegenstandes dieser Arbeit dienen. Es ist bei ihnen, im Gegensatz zu dem Standbild Friedrichs, nicht angestrebt, eine möglichst umfassende Darstellung des Gegenstandes zu geben. Überdies stützt sich die Darstellung der Vergleichsbeispiele mehr auf Literatur als auf Quellen. Je bedeutsamer die Beispiele jedoch zum Verständnis des zentralen Objekts sind, desto mehr Wert wurde auf möglichst quellenbasierte Argumente gelegt. Vergleichbares gilt auch später für alle anderen erwähnten Kunstwerke, Personen und Ereignisse.

Das zweite Kapitel thematisiert die Verfertigung der Statue. Dabei ist eine ganz besondere Herausforderung zu bewältigen, denn das zentrale Objekt ist in seiner Entstehungszeit sehr schlecht belegt: Bis zum Jahr 1713 sind so gut wie keine schrift-

lichen oder bildlichen Quellen zu dem Standbild überliefert. Für diese frühe Zeit können daher fast nur Schlüsse mit einiger Wahrscheinlichkeit aus Vergleichen gezogen werden. Der Wahl der Beispiele kommt daher eine besondere Bedeutung zu. Das am besten dafür geeignete Objekt dürfte das von Andreas Schlüter seit 1696 geformte und 1700 von Johann Jacobi gegossene Reiterstandbild des Großen Kurfürsten sein, das bis heute erhalten und archivalisch gut belegt ist.

Das Reiterbild bietet sich schon aufgrund der zeitlichen und personellen Überschneidungen besonders gut zum Vergleich an, zudem waren die beiden Großbronzen auch inhaltlich engstens miteinander verknüpft. Der Prozess der Entstehung des Reiterbildes wird Schlüters genauen Anteil daran ebenso deutlich werden lassen wie die technische Leistung Jacobis, der dafür von seinen Zeitgenossen mehr als der Bildhauer gefeiert wurde. Die Ergebnisse dürften entsprechend für die Verfertigung der Statue Friedrichs zu Fuß auch ihre Gültigkeit haben. Somit wird nicht nur der Anteil des Bildhauers in dem Standbild näher bestimmt, sondern auch der des Gießers schätzbar, selbst wenn die von ihm gegossene, originale Bronze untergegangen ist.

Das dritte Kapitel ist dem Umgang mit dem Bronzestandbild seit seiner Verfertigung gewidmet: Unterlassene wie erfolgte Aufstellungen, Rezeption in Wort und Bild, Veränderungen am Objekt, Untergang und Wiederauferstehen der Statue werden in der zeitlichen Reihenfolge der Ereignisse nachvollzogen. Seit 1713 lassen sich in zunehmenden Maße schriftliche und bildliche Quellen finden, anhand derer die Geschichte des Standbildes erzählt werden kann, ab 1800 ist die archivalische Überlieferung bereits so reich, dass sie nur noch in Auswahl zitiert werden kann. Um die Dar-

stellung übersichtlich zu halten, wird außerdem ab dem letztgenannten Zeitpunkt das chronologische Prinzip modifiziert: Die Geschichte der Statue in Königsberg wird in mehreren thematischen Blöcken wiedergegeben. Innerhalb der Blöcke erfolgen die Angaben wiederum in der Folge des zeitlichen Geschehens. Dies gilt auch für alle bildgeschichtlichen und biografischen Exkurse in der ganzen Arbeit.

Die Rekonstruktion der Statue in ihrem Urzustand wird – soweit diese überhaupt möglich ist – erst am Ende des dritten Kapitels abgeschlossen sein. Vor dem Hintergrund der erforschten Traditionen und Innovationen, den offenbar gewordenen Motiven und Zitaten, dem zur Vorstellung gebrachten Kontext des Bildes, dem Bedeutungswandel von dessen Insignien und der Entwicklung des Denkmalgedankens in Brandenburg-Preußen wird in einem Rückblick versucht, die Bedeutung der Statue Friedrichs zu Fuß und die Kunst ihres Bildhauers Andreas Schlüter zu ermessen. An dieser Stelle wird auch über die Grenze einer solchen Analyse zu sprechen sein.

Der Hauptbestand der schriftlichen Quellen zu dem Objekt wird heute im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin verwahrt. Dort sind auch einige bildliche Quellen zu finden, ebenso wie im Berlin-Museum, im Landesarchiv Berlin und in diversen Institutionen der Staatlichen Museen Berlin, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten und der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Wann immer es nötig und möglich ist, werden die schriftlichen Quellen nach dem Original zitiert. Dabei gelten folgende Prinzipien: Ligaturen werden nicht wiedergegeben, Abkürzungen sind in eckigen Klammern aufgelöst, Ergänzungen des Autors am Rand oder über der Zeile werden ohne weitere Kennzeichnung eingefügt,

Streichungen und Unterstreichungen werden wie in der Vorlage reproduziert. Bei den im Dokumentenhang hier erstmals vollständig edierten Archivalien wird außerdem zwischen der deutschen Kurrentschrift und den in Antiqua geschriebenen Buchstaben unterschieden, die durch Kapitälchen markiert sind. Im Dokumentenhang werden ferner die Paginierungen und Informationen über Leerseiten in spitzen Klammern angegeben.

Schriftliche Quellen, bei denen eine Inaugenscheinnahme nicht nötig oder nicht mehr möglich ist, werden hingegen unverändert nach der jeweiligen Edition zitiert. Viele dieser Quellen sind inzwischen untergegangen und nur noch in der Literatur greifbar. Daher wird auch in der Bibliografie dieser Arbeit nicht mehr zwischen edierten Quellen und Literatur geschieden, die Grenzen zwischen beiden Formen sind nicht mehr eindeutig zu ziehen: Einerseits sind die Zitate von heute untergegangenen Quellen in der älteren Literatur als eine Quellenedition anzusehen, auf der anderen Seite ist aufgrund des sehr langen Untersuchungszeitraumes die Literatur oft selbst schon zur Quelle geworden.

Seiner wandelvollen Geschichte, der qualitätvollen Darstellung und der Prominenz von Porträtiertem und Künstlern zum Trotz ist das Standbild bislang kein Gegenstand einer umfassenden Abhandlung gewesen. Gleichwohl ist die Statue schon früh in der Literatur behandelt worden, allerdings blieb sie dabei lange Zeit nur eine Fußnote in der Geschichts- und Kunstgeschichtsschreibung. Die wichtigsten Titel seien in der zeitlichen Reihenfolge ihres Erscheinens hier kurz vorgestellt.

Die erste größere Beschreibung des Bildwerks und seiner Geschichte ist 1779 in der zweiten Auflage von Friedrich Nicolais *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte von Berlin und Potsdam* zu finden.¹ Der fast zwei Seiten umfassenden Fußnote kommt das Verdienst zu, das damals im Zeughaus deponierte Standbild einer literarischen Öffentlichkeit bekannt gemacht und so dem völligen Vergessen entrissen zu haben. Zwar irrte Nicolai mehrfach und lieferte falsche Angaben, zudem benannte er, den Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend, die Herkunft seiner Informationen nicht, doch bietet der Text insofern Gewinn, weil er für den Zustand der Statue um 1779 äußerst wichtige Beobachtungen macht und somit selbst eine Quelle darstellt.

Ein Anonymus veröffentlichte im *Archiv für vaterländische Interessen oder Preußische Provinzial-Blättchen* im Jahr 1843 den ersten heute noch greifbaren Aufsatz zu dem Standbild.² Der fünfseitige Artikel ist, was die Geschichte der Statue vor ihrer Aufstellung in Königsberg anbelangt, stark fehlerbehaftet und romanhaft. Allerdings eröffnet er in seinen allgemeinen Ausführungen über Denkmale von der Antike bis zur Gegenwart der 1840er Jahre aufschlussreiche Innenansichten eines – wahrscheinlich bürgerlichen – Blickwinkels, was die Akzeptanz von Herrscherdenkmalen in Brandenburg-Preußen anbelangt.

1895/96 publizierte Herrmann Ehrenberg in den *Sitzungsberichten der Altertumsgesellschaft Prussia* eine neunseitige Abhandlung zu dem Denkmal Friedrichs I.³ Darin besprach und korrigierte er auch kleinere Erwähnungen der Statue in Überblicksdarstellungen oder Biografien und würdigte so erstmals die bis dahin erschienene Literatur kritisch. Dies verhinderte freilich nicht, dass, in Unkenntnis des wahren Sachverhalts, selbst Ehrenberg falsche

1 NICOLAI 1779, Bd. 2, S. 684–685.

2 ANONYMUS 1843.

3 EHRENBURG 1895/1896.

Informationen älterer Autoren unwissentlich fortschrieb. Der größte Wert seines Aufsatzes ist in den sechs Seiten zu sehen, auf denen er wortwörtlich und unter Nennung der Signaturen aus Archivalien zur Königsberger Aufstellung und Veränderung der Statue zitiert, die im Original heute teilweise verloren sind.

Den bis heute umfangreichsten und maßgeblichen Beitrag lieferte Heinz Ladendorf in seiner 1935 veröffentlichten Dissertation zu dem *Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter*. Vorwiegend auf Quellen gestützt, wird in dem großformatigen Werk auf rund vier Seiten im Hauptteil und einer acht Seiten umfassenden Fußnote die Geschichte der Statue Friedrichs zu Fuß akribisch geschildert.⁴ Die Erkenntnisse, die Ladendorf dabei zutage förderte, dürfen zum großen Teil bis jetzt Gültigkeit beanspruchen. Auch ist sein Werk durch viele Zitate von heute untergegangenen Quellen für die gegenwärtige Forschung überaus wertvoll. Jedoch hat Ladendorf an einigen Stellen nicht alle relevanten Archivalien eingesehen und aus deren Unkenntnis heraus unhaltbare Schlüsse gezogen. Gelegentlich wurden fragwürdige Quellen von ihm weder offengelegt noch kritisiert, aber dennoch in seiner sprachlich geschickten Argumentation verwendet. Diese Passagen bedürfen heute der Korrektur.

Nach Ladendorfs Arbeit erschienen nur noch kleinere Ergänzungen zur Geschichte des Standbildes: Carl von Lorck veröffentlichte 1942 einen Beitrag in den *Altpreußischen Forschungen*, der sich mit dem Anteil eines bestimmten Ministers an der Aufstellung der Statue in Königsberg beschäftigte.⁵ Auch der Aufsatz von Lorck zeichnet sich dadurch aus, dass er eine schwer zugängliche Quelle im Wortlaut präsentiert und damit eine Lücke in Ladendorfs Entwurf einer Biografie der Statue schließt.

Der Untergang des Standbildes und sein Wiederauferstehen in Kopie war Anlass für zwei kleinere Artikel: Hans Günter Schultze-Berndt beschrieb zur Aufstellung einer Kopie vor dem Charlottenburger Schloss 1979 auf knapp einer Seite in den *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlin* erstmals das Zustandekommen dieses Nachgusses.⁶ Der kurze Text beruht in mehreren Punkten auf falschen Informationen. Darunter befinden sich auch einige, die Martin Sperlich in demselben Organ im Jahr 1983 auf vier Seiten anlässlich der Anbringung einer Sockelplatte am Denkmal Friedrichs I. in Charlottenburg zusammentrug.⁷ Beide Artikel schreiben falsche Daten zur älteren Geschichte des Standbildes fort und sind daher für die hier interessierenden Belange ohne Bedeutung. Für die Entstehung der beiden Nachgüsse, die im geteilten Berlin ein Politikum waren, stellen sie hingegen eine Quelle dar, die allerdings nur einseitig berichtet und deswegen ergänzt werden muss.

Die Denkmale und Denkmalspläne König Friedrich Wilhelms I. wurden 1990 von Karl Arndt in einer *Festschrift für Peter Bloch* thematisiert.⁸ Der acht Seiten umfassende Aufsatz behandelt wesentlich die unter dem Soldatenkönig realisierte und geplante Aufstellung der Statue Friedrichs zu Fuß. Arndt hat dazu bislang unbekannte bildliche Quellen und zeitgenössische Zeugnisse aus Veröffentlichungen zusammengetragen. Zu würdigen ist ferner, dass er auch über ein Denkmal Friedrich Wilhelms I. in Köslin berichtet, womit zumindest ein weiterer Baustein für die Entwicklung der Denkmalspolitik in dieser Zeit benannt worden ist.

4 LADENDORF 1935 a, S. 16–20, Anm. 122, S. 124–132.

5 LORCK 1942.

6 SCHULTZE-BERNDT 1979.

7 SPERLICH 1983.

8 ARNDT 1990.

Heinrich Lange brachte 1998 in zwei beinahe gleichen Beiträgen in der *Berlinischen Monatsschrift*⁹ und dem *Königsberger Bürgerbrief*¹⁰ in Wort und Bild vor allem ins Bewusstsein, dass das Standbild Friedrichs für den Hof des Berliner Zeughauses geschaffen wurde. Allerdings wurde dafür unkritisch und unbelegt nur veraltete, fehlerbehaftete Literatur fortgeschrieben. Verdienst hat sich Lange jedoch später noch erworben, als er 2009 in der *Kulturpolitischen Korrespondenz* erstmals das Ende der Statue in Königsberg erhellte.¹¹

Fußstellung und Frisur der Statue erforschte Sepp-Gustav Gröschel im Jahr 2000 in einem Aufsatz für die Zeitschrift *Pegasus*.¹² Gröschel versuchte darin zu belegen, dass Friedrich nach dem Vorbild des Apoll vom Belvedere und einem Münzbild Alexanders des Großen gestaltet worden sei. Jedoch belässt es Gröschel bei der Identifikation nur dieser zweier Motive und sucht nicht die Statue im Ganzen und in ihrem Kontext zu interpretieren.

2011 widmete Guido Hinterkeuser in einer *Festschrift für Christian Theuerkauff* den Bronzedenkmälern von Andreas Schlüter und Johann Jacobi einen Artikel.¹³ Hinterkeuser wertet eine länger bekannte Quelle hinsichtlich der Kostümfrage, des Anspruchsniveaus und der Gießer der beiden Bronzen aus, was für die Statue Friedrichs zu Fuß aber ohne größeren Neuigkeitswert bleibt.

Die hier vorliegende Arbeit *Friedrich zu Fuß* stellt die erste umfassende Abhand-

lung zum Thema dar. Sie ergänzt die bisher erschienene Literatur zum Standbild und korrigiert diese, soweit nötig. Die Arbeit versteht sich aber auch als Beitrag im größeren Rahmen: Sie will mit ihrer ausführlichen Darstellung dieses zentralen Werkes einen wesentlichen Baustein zu neuen Biografien von Andreas Schlüter und Johann Jacobi liefern. Schlüter wird im Jahr 2014 aus Anlass seines 300. Todestages mit einer Ausstellung im Berliner Bodemuseum gewürdigt werden, ein Katalog und andere Publikationen sind in Vorbereitung. Es steht zu hoffen, dass diese Aktivitäten auch das Interesse an Johann Jacobi wecken, zu dem eine neuere biografische Abhandlung bislang fehlt.

Diese Untersuchung stellt außerdem eine Ergänzung für die Forschung um Friedrich III./I. dar, die mit dem Jubiläum der Königskrönung 1701 vor etwas mehr als einem Jahrzehnt in Gang gekommen ist und vor allem dessen Kunstpolitik thematisiert.¹⁴ Vervollständigen und vertiefen möchte die Arbeit darüber hinaus die zeitlich weiter greifenden Studien zur Denkmalspolitik in Brandenburg-Preußen¹⁵ wie auch zur generellen Genese des Denkmals in der Frühen Neuzeit im Alten Reich.¹⁶

Das spannungreiche Verhältnis von Hof und Stadt ist seit einiger Zeit ein Schwerpunkt der Residenzenforschung. In exemplarischer Weise kann die hier präsentierte Geschichte der erfolgreichen und nur geplanten, gescheiterten, oder rückgängig gemachten Denkmalssetzungen in Brandenburg-Preußen von der Mitte des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts einen kompletierenden Nachtrag zu den bereits abgeschlossenen Unterfangen liefern,¹⁷ wie auch eine passende Zuarbeit zu einem neuerdings an der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen ins Leben gerufenen Forschungsprojekt zu den Residenzstädten im Alten

9 LANGE 1998 a.

10 LANGE 1998 b.

11 LANGE 2009.

12 GRÖSCHEL 2000.

13 HINTERKEUSER 2011.

14 PREUSSEN 2001.

15 DUNK 1997.

16 DUNK 1999.

17 PILS/NIEDERKORN 2005. – PARAVICINI/WETTLAUFER 2006.

Reich (1300–1800) bilden, bei dem besonders die Verklammerung von städtischen und adlig-höfischen Lebensformen im Mittelpunkt steht. Im ersten Beispiel gleich, mit dem der Hauptteil dieser Arbeit nun eröffnet wird, werden Hindernisse deutlich, die noch zur Zeit des Großen Kurfürsten einer Errichtung eines Denkmals auf städtischem Grund noch entgegen standen.

2 TRADITION – DIE VORBEDINGUNGEN

2.1 Standbilder des Großen Kurfürsten

2.1.1 François Dieussart

Am Ende des Dreißigjährigen Krieges, in dem Brandenburg schwer unter Bevölkerungsverlusten und materiellen Schäden zu leiden hatte, kehrte der kurfürstliche Hof nur sehr zögerlich von Kleve wieder nach Berlin zurück. Voraussetzung für eine dauerhafte Rückkehr des Hofes war der Wiederauf- und Ausbau Berlins zu einer repräsentativen Residenzstadt. Zu einer der ersten Maßnahmen gehörte die Umgestaltung des verwahrlosten Lustgartens am Berliner Schloss, für den bereits im Jahr 1645 vorbereitende Bauaktivitäten nachweisbar sind. Die Neuanlage des Gartens lag zunächst maßgeblich in den Händen des kurfürstlichen Lustgärtners Michael Hanff (1619–1678), der mit großer Intensität schon bis zum Jahr 1647 das dem Schloss nächst gelegene Parterre sowie drei etwas tiefer liegende Felder entlang der Hauptachse des Gartens fertig gestellt hatte. Mit dem ersten längeren Aufenthalt des Kurfürstenpaares im Jahr 1650 trat die Umgestaltung des Lustgartens in eine zweite Phase ein, die durch den in den Niederlanden geschulten Ingenieur Johann Gregor Memhardt (1607–1678) geprägt wurde: Memhardt bezog die gesamte verbliebene Fläche im nördlichen Bereich der Spreeinsel in den kurfürstlichen Garten ein. Einhergehend mit der Erweiterung wurde der innere Bereich des Gartens durch die Aufstellung von fast fünfzig plastischen Werken ergänzt. Innerhalb weniger Jahre war aus dem sumpfigen Areal durch kostbare Pflanzen und wertvolle Statuen eine Raritätenkammer unter offenem Himmel geworden, die zu den berühmten Lustgärten Deutschlands gezählt wurde

und zum höfischen Parkett der Berliner Residenz avancierte.¹⁸

In dem von Memhardt selbst gezeichneten Plan der Stadt, der für Merians 1652 erschienene *Topographie Electoratus Brandenburgici* in Kupfer gestochen wurde, ist in dem äußerst detailliert wiedergegebenen Lustgarten mit dem Buchstaben X eine Stelle markiert, die in der Legende als „Churfürstl: Statua im gart.“ bezeichnet ist.¹⁹ Eine im Jahr 1657 von dem Arzt und Botaniker Johann Sigismund Elsholtz (1623–1688) verfasste Beschreibung des Lustgartens, dem *Hortus Berolinensis*, gibt nähere Auskunft zu der Statue des Kurfürsten Friedrich Wilhelm (1620–1688), die in dem unmittelbar an das Schloss grenzenden Blumen- garten, dem vornehmsten und repräsentativsten Teil des Gartens, platziert wurde. Dieser Blumengarten war in vier Felder gegliedert, in denen Buchs zu kunstvollen Figuren, zwei brandenburgischen Adlern und den Initialen des Kurfürstenpaares, geschnitten wurde. Am Kreuzungspunkt der vier Beete stand das nahezu lebensgroße, vollplastische Marmorbild des Kurfürsten. Ausgeführt wurde das Standbild von dem wallonischen, in Rom ausgebildeten François Dieussart (um 1600–1661), der zu den gefragtesten Bildhauern an den nordeuropäischen Fürstenhöfen zählte. In Elsholtz' *Hortus Berolinensis* findet sich neben der ausführlichen Beschreibung eine lavierte Federzeichnung dieser Statue (*Abb. 2*): Demnach stand der Kurfürst im zeitgenössischen Harnisch gekleidet in leichter Ponderation mit nach links gewendetem und entblößtem Haupt, in der rechten Hand hatte er ein Ende seines Feldherrnstabes auf seinen rechten Oberschenkel gestützt, wäh-

¹⁸ Vgl. JAGER 2005, S. 29–34.

¹⁹ MERIAN 1652, nach S. 26.

rend seine linke Hand mit raumgreifender Geste in die Hüfte gestemmt war. Schräg über seinen Oberkörper verlief eine breite Feldbinde, die über seiner rechten Schulter eine großen Schleife bildete und am diagonalen entgegengesetzten Ende scheinbar vom Wind bewegt wurde. An seiner linken Seite trug er ein Schwert, dessen Gurt annähernd parallel zur Feldbinde schräg über seine Hüfte herabfiel. An dieser Seite ruhte neben dem Kurfürsten erhöht der Kurhut auf einem über einen Baumstamm drapierten Umhang, auf der anderen Seite zu seinen Füßen lag sein Helm. An den vier Ecken des Postaments befand sich je ein Mädchen mit einem wasserspeienden Delphin, denn das Denkmal stand in einem Bassin. Auf dem Sockel befand sich der Wahlspruch des Kurfürsten aus dem 143. Psalm, Vers 8: „DOMINE. FAC. ME. SCIRE. VIAM. PER. QUAM. AMBULEM.“²⁰

Dies war also die erste ehrende Statue eines Herrschers überhaupt, die unter freiem Himmel in Berlin Aufstellung fand – wenngleich nicht auf öffentlichem Platz, sondern im höfischen Lustgarten, zu dem auch Sigismund Elsholtz 1656 erst um eine Genehmigung ersuchen musste, um ihn betreten zu dürfen.²¹ Die Statue, wie sie uns bei Elsholtz in Wort und Bild geschildert wird, weicht in vielen Punkten von der heute im Schloss Oranienburg aufbewahrten Marmorstatue ab: Die Differenzen betreffen dabei nicht nur kleine Details wie beispielsweise den Gürtel des Schwerts, sondern vor allem unübersehbare Abweichungen der Arm- und Kopfhaltung (Abb. 3). Die sonstigen Abbildungen in Elsholtz' *Hortus Berolinensis* lassen jedoch nicht unbedingt darauf schließen, dass hierfür zeichnerisches Unvermögen verantwortlich war. Womöglich fertigte der Zeichner das Blatt nicht nach der Natur, sondern nach einer Skizze, die noch für den Entwurf gedacht und daher

noch freier gehalten war. Darauf deuten die ungesicherten, frei abstehenden Teile an der Figur, die malerisch, nicht bildhauerisch gedacht sind. Die Marmorstatue kam spätestens 1715, als der Berliner Lustgarten zu einem Paradeplatz umgestalten wurde, auf die Gartenterrasse des Schlosses Charlottenburg,²² wo sie 1760 bei der Besetzung durch die Alliierten beschädigt worden sein könnte.²³ Der heutige Zustand der Statue zeigt davon keine Spuren, allerdings ist die Oberfläche des Marmors zu einem unbekanntem Zeitpunkt an vielen Stellen durch Schleifen überarbeitet worden.

Im Lustgarten des Berliner Schlosses blickte die Statue einstmals nach Osten, was wohl darin begründet lag, dass im Osten und Südosten wichtigere Räume lagen als im Süden, nämlich die Audienzgemächer.²⁴ Das Titelblatt zu einem anderen Werk von Elsholtz, den *Plantae singulares*,²⁵ zeigt das Standbild so gewendet in leichter Aufsicht aus südlicher Richtung, also von dem Altan genannten Obergeschoss des Lustgartenflügels aus gesehen (Abb. 4). Das aufwendige Portal, durch das der Blick in den Garten fällt, war vermutlich nur eine freie Zutat des Künstlers und diente hier le-

20 ELSHOLTZ 1657, S. 52–56, Zitat S. 56. – Der Psalm lautet übersetzt: „Herr, lasse mich den Weg wissen, auf dem ich gehen soll.“

21 Vgl. GStA PK, I. HA, Rep. 36, Nr. 2879, Bl. 48. – Kurfürst Friedrich Wilhelm gestattete Elsholtz den Zugang zum Lustgarten zur Erstellung eines *Herbarium vivum* am 27. März 1656.

22 Dort noch um 1756 nachweisbar, vgl. GStA PK, VI. HA, Nl Bekmann, V. C. Nr. 6, Bl. 4r.

23 Vgl. SPSG, Plankammer, Kgl. Hofmarschallamt Berlin, Nr. 10 Schloss Charlottenburg vol. 1, Ak 129, Bl. 16r (Specificatio des Kastellans Daun, Charlottenburg, 25. Oktober 1760): „Im großen Garten haben sie die Statuen umgeworfen, das auch etliche zerbrochen, so aber zu reparieren sind.“ – Vgl. GRANIER 1898. – Vgl. GEYER 1936, Bd. 1, S. 64.

24 Vgl. WIMMER 1991, S. 105.

25 SBB PK, Handschriftenabteilung, Ms. Bor. fol. 450 (Elsholtz, Johann Sigismund: *Plantae Singulares Horti Electoralis COLONIENSIS pro Eystettensis Appendice* [...] 1659).



Abb. 2 Anonymus nach François Dieussart: Statue des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg im Lustgarten von Berlin, um 1656/57. Federzeichnung, braun und grau laviert, ca. 19,9 x 14 cm. SBB PK, Handschriftenabteilung, Ms. Bor. quart. 12 (Johann Sigismund Elsholtz: Hortus Berolinensis [...] 1657), S. 57.



Abb. 3 François Dieussart: Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg, um 1651/52. Marmor, H. ca. 190 cm. SPSP, Schloss Oranienburg, Skulpturensammlung Nr. 92, GK III 2671.



Abb. 4 Anonymus: Blick vom Berliner Schloss in den Lustgarten mit der Statue des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, 1659. Federzeichnung, aquarelliert, ca. 50,4 x 38,2 cm. SBB PK, Handschriftenabteilung, Ms. Bor. fol. 450 (Johann Sigismund Elsholtz: *Plantae Singulares Horti Electoralis COLONIENSIS pro Eystettensis Appendice* [...] 1659), Titelblatt.

diglich als Titelrahmung. Von der Wohnung des Kurfürsten aus war der Garten nur aus dem Staatskabinett und dem Paradeschlafzimmer sichtbar. Um von dort aus in den Garten zu gelangen, musste man erst eine kleine Wendeltreppe von der Bibliothek hinabsteigen, um im Apothekenflügel herauszukommen, dann den Weg zwischen Ställen und Gartenmauer kreuzen und das Gartentor aufschließen. Das oberer Parterre des Gartens war mit einer hohen Einfriedung gegen das Schloss abgeriegelt, auch das Portal gewährte keinen Einblick in den Garten. Wesentlicher Grund hierfür dürfte gewesen sein, dass die Apotheke seit 1598 den Bürgern zugänglich war und der Weg zwischen Schloss und Garten nicht vom Hof allein frequentiert wurde.²⁶

Das von Elsholtz beschriebene Standbild folgt in seinem Stand- und Haltungsmotiv einem Schema, das bei Herrscher- wie Herkulesdarstellungen weit verbreitet ist: Der abgewinkelte Arm stützt sich auf die herausgeschobene Hüfte, die dem Standbein zugeordnet ist, der Kopf wendet sich in die gleiche Richtung. Durch die zeitgenössische Rüstung werden allein die militärischen Qualitäten unterstrichen, Elemente der Allegorisierung oder Mythologisierung treten hingegen weitgehend zurück. In ganz ähnlicher Weise hatte Dieussart bereits 1646/47 im Auftrag der Amalie von Oranien (1602–1675) für das Vestibül von Huis ten Bosch vier oranische Prinzen porträtiert: Wilhelm I. (1533–1584), Moritz (1576–1625), Amalies Gatten Prinz Friedrich Heinrich (1584–1647) sowie deren Sohn Wilhelm II. (1626–1650). Die Vermeidung von aufwendiger Draperie und Ausstattung sollte die Oranier ausschließlich als Feldherren kennzeichnen, was sich durch die politische Situation des Hauses Oranien erklärt: Sie hatten in den sieben unabhängigen Provinzen der Niederlande weitgehend die militärische

Exekutive inne, ohne jedoch eine monarchisch-absolutistische Machtstellung institutionalisieren zu können. Daher hatten sie sich mit anspruchslosen Bildnissen zu begnügen, die nicht in die Öffentlichkeit hinaustraten.²⁷ So waren die oranischen Prinzen auch nicht zur Aufstellung im Freien, sondern für das Vestibül von Huis ten Bosch geschaffen worden, das nach dem Tod Friedrich Heinrichs im Jahr 1647 zu einem Memorialbau der Oranierdynastie umgestaltet wurde.²⁸ Das Standbild des Kurfürsten Friedrich Wilhelm wurde dann angeblich von Louise Henriette von Oranien-Nassau (1627–1667), der ersten Ehefrau des Kurfürsten, um 1651 bei Dieussart in Auftrag geben. Es mangelt jedoch für diese schon lange tradierte Behauptung völlig an Belegen.²⁹ Wer auch immer den Auftrag zu dem Werk gab, er ließ zweifelsohne die Statue in bewusster Analogie zu den vier Oranierprinzen gestalten. Darin drückte sich nicht nur familiäre Verbundenheit, sondern auch ein handfester politischer Anspruch aus, denn mit dem frühen Tod des letzten oranischen Prinzen Wilhelm II. im Jahr 1650 war das Erbe des Hauses Oranien testamentarisch an die Kurfürstin Louise Henriette gefallen. Allerdings gebar die Witwe Wilhelms II. wenige Tage nach dem Tod ihres Gatten einen Sohn, Prinz Wilhelm III. (1650–1702). Damit waren zwar die brandenburgischen Ansprüche eigentlich hinfällig, doch konnten Amalie von Oranien und Louise Henriette durchsetzen, dass sie zusammen mit der Mutter die gemeinsame Vormundschaft über den Knaben ausüb-

26 Vgl. WIMMER 1991, S. 97–98.

27 Vgl. SEELIG 1971, S. 52.

28 Vgl. AVERY 1974, S. 82–85.

29 Vgl. GALLAND 1890/1891, S. 24–26. – Vgl. GALLAND 1893, S. 137–156. – Galland gab in keiner seiner beiden Arbeiten eine Quelle für seine Behauptung an, die trotzdem in der Folge von vielen Autoren tradiert wurde.

ten, da die Witwe Wilhelms eine englische Prinzessin war und das oranische Erbe in fremde Hände zu fallen drohte. Vor diesem Hintergrund erst wird verständlich, wieso sich der Kurfürst im Berliner Lustgarten gleichsam als oranischer Prinz porträtieren ließ: Es war der plastisch formulierte Anspruch auf das oranische Erbe und brachte zum Ausdruck, wo die faktische Kontinuität des oranischen Hauses gegeben war, mochte dieses Erbe auch de facto in den Händen einer englischen Prinzessin liegen.³⁰

Ikonografisch knüpfte das Standbild eindeutig an die niederländischen Vorbilder an, nicht aber in der Frage des Aufstellungsortes: Die Statue wurde eben nicht als Teil einer räumlich abschreitbaren Ahnenreihe im Inneren eines Gebäudes platziert, sondern einzeln und im Freien. Um die Bedeutung dieser Vereinzelung und Verlagerung ermessen zu können, ist es erforderlich, im Folgenden kurz auf die Entwicklung des modernen Standbildes einzugehen.

2.1.2 Exkurs: Die Entwicklung des modernen Standbildes

Das bereits in der Antike isoliert auftretende Standbild war – ganz im Gegensatz zur Ehrensäule oder dem Reiterdenkmal – von der mittelalterlichen Kunst nicht weitergeführt worden. Statuen traten im Mittelalter zumeist vor einer Wand, in einer Nische, an einem Pfeiler, unter einem Bogen oder auf einem Brunnen auf, blieben also stets architektonisch eingebunden. Die Geschichte des modernen Standbildes beginnt erst in den 1460er Jahren in Italien, wo die beiden Bestandteile unseres Denkmaltyps, das als Würfel mit einfach profilierter Fuß-

und Deckplatte ausgeführte Piedestal und die darauf stehende Porträtstatue Einzug in Malerei, Zeichnung und Grafik hielten. Die Gesamtvorstellung des Standbildes als gesockelte, freistehende Figur war dabei antiken Münzen entnommen worden. 1499 wurde in Mantua der Plan zu einem Virgildenkmal gefasst, das jedoch unausgeführt blieb. Die erste, frei auf ein Postament gehobene Figur war schließlich das 1501–1504 geschaffene Standbild des David von Michelangelo Buonarroti (1475–1564) am Rande der Piazza Signoria in Florenz. An Stelle der mythologischen, alttestamentarischen oder heiligen Gestalten bestiegen dann Ende der 1520er Jahre zeitgenössische Persönlichkeiten das Postament, wobei Widerstände gegen die Manifestation zeitgenössischen Ruhms und des Herrschaftsanspruchs zu überwinden waren.³¹

Die Geschichte des ersten Standbildes eines Zeitgenossen verdeutlicht in exemplarischer Weise, wie umstritten solche Art von Neuerung war: 1528 plante die Stadt Genua, ihrem Befreier von der Fremdherrschaft, Andrea Doria (1466–1560), mit einer Bronzefigur im Stadtpalast zu huldigen, aber 1534 änderte die Stadt ihren Plan, und wünschte statt dessen eine Marmorstatue für die Piazza. 1538 war die Figur, ein Neptun in Gestalt des Andrea Doria auf zwei Delphinen stehend, bereits fast fertig gestellt, als die Aufstellung in Genua am Zerwürfnis der Parteien scheiterte. 1539 fasste die Stadt dann einen neuen Plan und ließ den Flottenführer in der tradierten Form einer Allegorie des Tugendhelden darstellen, und zwar in einem antikischem Panzer über zwei aus Beutestücken auftauchenden Türken. 1540 wurde endlich das erste zur Vollendung gebrachte Standbild einer lebenden Person feierlich enthüllt – allerdings nicht wie geplant in der Mitte, sondern am Rande des Platzes vor der

³⁰ Vgl. JAGER 2005, S. 48–50.

³¹ Vgl. KEUTNER 1956, S. 138–143.

Palastmauer. Das Standbild fand seinen ersten Weg an die Öffentlichkeit also nur mühsam und zunächst nur in der Verkleidung oder der Allegorie.³²

Das ‚reine‘ Standbild hingegen trat erst drei Jahrzehnte später auf: Es wurde zum ersten Mal dem natürlichen Sohn Kaiser Karls V. zuteil, Don Juan d’ Austria (1547–1578), dem Sieger der Seeschlacht von Lepanto im Jahr 1571. Schon im darauffolgenden Jahr wurde ihm in Messina vor dem Palazzo Reale ein Denkmal errichtet (heute auf der Piazzetta di Catalani), das ihn im zeitgenössischen Kostüm darstellte. Knapp zwei Jahrzehnte später wurde dann die Formenbildung des modernen Standbilds weitgehend abgeschlossen durch die Ausprägung einer weiteren, ebenfalls sehr wirkmächtigen Variante: 1594–1598 wurde der verstorbene Alessandro Farnese (1545–1592), der als Statthalter die Südprovinzen der Niederlande für den spanischen Thron zurückgewonnen hatte, in antikischem Kostüm dargestellt, wobei er über den Personifikationen Flanderns und der Schelde stand und im Begriff war, von einer Victoria bekränzt zu werden. Die Gruppe ist vermutlich für den Hof des Palazzo Farnese in Rom geschaffen worden (heute in Caserta, Palazzo Reale). Sie verband die Apotheose mit Elementen der Heroisierung und Allegorie.³³

Mit dem entsprechenden zeitlichen Verzug verläuft die Entwicklung nördlich der Alpen in ähnlicher Weise, wobei in Fällen mit enger Bindung zum kaiserlich habsburgischen Haus die italienischen Vorbilder bereits sehr früh übernommen wurden. Soweit dies zu überblicken ist, war das erste Standbild im Norden Erasmus von Rotterdam (ca. 1466/69–1536) gewidmet. Bereits 1549 errichtete die Stadt Rotterdam ihrem berühmten Sohn aus Anlass eines festlichen Einzuges eine ephemere Statue

aus Papiermaché und Holz, die bald durch eine steinerne Figur ersetzt wurde und seit 1557 eine Brücke zierte. Als 1572 spanische Truppen die Stadt besetzten, stürzten sie die Statue vom Sockel, da Erasmus den Katholiken als Häretiker galt. Das zerstörte Standbild wurde alsbald durch eine hölzerne Skulptur ersetzt, diese in den 1590er Jahren wiederum durch eine steinerne, die schließlich 1622 einer posthum gefertigten Bronzestatue von Hendrick de Keyser (1565–1621) wich. Widerstände dagegen regten sich nun von Seiten der ohnehin bilderfeindlichen Calvinisten, denen wiederum Erasmus’ Papsttreue suspekt war. Ihre Bemühungen schlugen jedoch fehl.³⁴

Das Standbild des Erasmus in Rotterdam blieb bis in das 18. Jahrhundert hinein das einzige in den nördlichen Niederlanden. Im südlichen Teil hatte dagegen eine 1571 über der Antwerpener Zitadelle aufgestellte Bronzefigur des damaligen kaiserlichen Statthalters der Niederlande, des Herzogs von Alba (1507–1582), nur kurzen Bestand: Die in zeitgenössischer Rüstung gekleidete Figur, die sich über einer Allegorie des Betrugs erhob, wurde bei der Abberufung des ungeliebten Statthalters 1574 vergraben und dann drei Jahre später endgültig zerstört. Aus Anlass der Aufstellung wie auch des Abbruchs wurden Medaillen geprägt.³⁵ Die Aufrichtung eines Standbildes war also ein großes, mit Schwierigkeiten behaftetes Politikum, an dem eine dauerhafte Installation durchaus scheitern konnte.

In Süddeutschland hatte sich währenddessen das Standbild in Form der Brunnenfigur in geradezu erstaunlicher Anzahl durchgesetzt: An Stelle der auf den Brunnensäulen zuvor befindlichen Heiligen waren zuneh-

32 Vgl. KEUTNER 1956, S. 143–148.

33 Vgl. KEUTNER 1956, S. 160–168.

34 Vgl. SCHOLTEN 2001.

35 Vgl. KEUTNER 1956, S. 157–158.

mend Figuren von lebenden Herrschern getreten und säkularisierten den Brunnen auf diese Weise als Bautyp. So wurden auf lokale Initiativen hin Kaiserstatuen auf die Brunnen in Weil der Stadt (1537), Überlingen (1553) oder Reutlingen (1570) gehoben, die den vom württembergischen Expansionismus bedrohten Reichsstädten als Symbol und Stütze für ihre Freiheit dienten. Im Gegenzug wurde in Städten, die der Stuttgarter Landesregierung verpflichtet waren, eine Statue des jeweils regierenden Herzogs von Württemberg auf den Marktbrunnen gestellt, so etwa in Sindelfingen (1544), Ebingen (1545), Bietigheim (1549), Wilsberg (1554), Leonberg (1562) oder Markgröningen (1580).³⁶

In der Denkmalpolitik der Habsburger selbst spielten Standbilder – außer als Teil einer Ahnenreihe bei der Grablege – in dieser Zeit keine Rolle. Seit der Wende zum 17. Jahrhundert wurden ihnen auch in den Reichsstädten keine Brunnenfiguren mehr errichtet, wohl hingegen solche, die sich auf ein Kaisertum der Vergangenheit bezogen: Die wohl berühmteste Anlage entstand in den Jahren zwischen 1588 und 1594 in der Freien Reichsstadt Augsburg und zeigte Kaiser Augustus (63 v. Chr.–14 n. Chr.), auf den die Stadt ihre Gründung zurückführte und dem sie ihren Namen verdankte. Das bronzenes Standbild des Augustus, der mit Prunkharnisch, Feldherrnmantel und Lorbeerkrantz angetan ist, zeigt ihn mit pazifi-

zierendem Gestus auf hohem Sockel über einer Vielzahl wasserspeiender Bronzefiguren. Der Augustusbrunnen war nicht benutzbar, da er von einem Gitter umgeben war, er war also ein reines Schaustück. Er ist ein besonders anschauliches Beispiel für die Entwicklung des Denkmals, das sich zu dieser Zeit in Deutschland langsam vom Brunnen zu lösen begann.³⁷

Die Loslösung erfolgte freilich nicht überall und nicht zur selben Zeit: So wurde noch im Jahr 1620 vor dem Rathaus der Reichsstadt Aachen eine bronzenes Figur Kaisers Karl des Großen (747/48–814) ganz konventionell als Brunnenfigur aufgestellt, während gleichzeitig Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz (1596–1632) Pläne zu einem Standbild seiner selbst hatte, das sich schon sehr deutlich vom Brunnen emanzipierte: Am Rande des Hortus Palatinus, dem berühmten Garten seiner Heidelberger Residenz, war eine große Grotte mit einem Neptunsbrunnen vorgesehen, über der sich „[...] Ihrer Königl: Mayst: Bildnuß von Fünfzehnen Schuhen hoch“³⁸ erheben sollte. Der Entwurf von Salomon de Caus (1576–1626) wurde zwar nicht verwirklicht, was wohl vor allem dem weiteren Schicksal Friedrichs geschuldet war, der im Jahr 1619 die Krone Böhmens angenommen und deswegen seine Hofhaltung nach Prag verlegt hatte. Wäre der Entwurf aber verwirklicht worden, hätten Brunnen und Grotte als gewaltiger Unterbau von über elf Metern für das mehr als vier Meter hohe und alles dominierende, kolossale Standbild des Fürsten gedient, das über den höfischen Bereich des Gartens hinaus weithin sichtbar gewesen wäre. Es stünde angesichts der bislang referierten Entwicklung des Standbildes in der Frühen Neuzeit mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erwarten, dass gerade ein solches unbescheidenes Monument als Anmaßung empfunden

36 Vgl. DUNK 1999, S. 282–284. – Die Beispiele machten auch andernorts Schule, so etwa in Durlach, wo seit 1567 eine Figur des Markgrafen Karl II. von Baden-Durlach (1529–1577) über dem Marktbrunnen wachte. Unsicher ist, wann die Statue des Markgrafen Georg von Brandenburg-Ansbach (1484–1543) auf den 1515 datierten Brunnen am Oberen Markt in Ansbach kam. Wie die Entwicklung des Standbildes in der Frühen Neuzeit zeigte, dürften Brunnen und Figur wohl nicht gleichzeitig entstanden sein.

37 Vgl. DIEMER 2003, S. 67–72.

38 DE CAUS 1620, Einleitung an den Gutherzigen Leser, Bl. A ii r.

worden wäre und sich Widerstände dagegen formiert hätten. Tatsächlich aber wurden 1620 nur die Pläne zu der Gartenanlage sehr aufwändig in Wort und Bild publiziert und dürften somit sicherlich auch anderen Territorialherren bekannt geworden sein.

Die Fortentwicklung zum heutigen, ‚reinen‘ Standbild im Reich lässt sich dann durch die Zeitläufte des 30jährigen Krieges nur schwer weiter verfolgen: Aus dieser Zeit ist – soweit dies zu überblicken ist – bislang überhaupt nur ein Standbild bekannt, und zwar ausgerechnet von einem Parteigänger Friedrichs: Christian I., Fürst von Anhalt-Bernburg (1568–1630), war als Statthalter der Oberpfalz und späterer Kanzler der Pfalz ein wirkmächtiger Motor der pfälzischen Politik. Kurz nach seinem Tod ehrte ihn 1631 sein Sohn im Hof der Bernburg mit einer Brunnenanlage. Der Historiker Johann Christoph Bekmann³⁹ (1644–1717) berichtete 1710 darüber:

„Auf dem Schloß=Platze stehet ein Steinerne Röhr=Bruppen von schönen ausgehauenen Werk=Stücken / in dessen Mitte eine Sechseckete Ausgehauene Steinerne Seule befindlich / daran Bilder gehauen / aus deren Brüsten das Wasser laufen kann / und stehet auf dieser Seule Fürst Christian des Aelteren Statue in Stein ausgehauen [...]“⁴⁰

Das Standbild zeigte ihn in voller Rüstung mit aufgeschlagenem Visier, wie er sich etwas zurückgelehnt mit der Rechten auf einen Feldherrnstab stützt und die Linke auf dem Schwertgriff ruht.⁴¹ Das künstlerisch eher bescheidene Werk blieb der tradierten Form der Brunnenfigur im weit stärkerem Maße verhaftet als die Heidelberger Pläne, zumal seine Wirkung klar auf den Bereich des Schlosshofes begrenzt blieb. Mit diesem letzten Beispiel zur Entstehung

des modernen Standbildes sei wieder zum Standbild des Großen Kurfürsten im Berliner Lustgarten zurückgekehrt.

Als Dieussarts Statue des brandenburgischen Kurfürsten im Berliner Lustgarten aufgerichtet wurde, geschah dies ebenfalls im höfischen Rahmen und blieb auch optisch auf diesen beschränkt. Die Hybris von Heidelberg war in dieser Hinsicht also kein Vorbild. Auch wurde in Berlin der Brunnen, aus dem sich das Standbild im Reich ja entwickelt hatte, nicht zu einem riesigen Sockel für ein monumentales Denkmal vergrößert, sondern im Gegenteil fast bis zur Unkenntlichkeit reduziert: Das Berliner Standbild kommt damit unserer heutigen Vorstellung vom ‚reinen‘ Denkmal bereits sehr nahe. Der Garten als der Ort für dieses Novum scheint allerdings auf Heidelberg als Vorbild hinzuweisen. Unbekannt bleibt, welche Brisanz in Berlin-Cölln die isolierte Aufstellung eines fürstlichen Standbildes im Freien barg, auch wenn es sich dabei um einen höfischen Bereich handelte. Dass selbst dort ein Standbild des regierenden Fürsten als anmaßend empfunden worden sein könnte, dafür mag der ebenso stete wie unbelegte Hinweis auf Kurfürstin Louise Henriette als Auftraggeberin der Statue ein Fingerzeig sein: Sie anstelle des Kurfürsten als den wohl naheliegenderen Besteller für das Bildwerk anzunehmen, mutet schon sehr wie eine Ehrenrettung für ihren Gatten an.

2.1.3 Anonymus, Gottfried Leygebe, Bartholomeus Eggers

Abgesehen vom Standbild Dieussarts sind nur drei weitere ganzfigurige, lebensgroße Standbilder des Kurfürsten zu seinen

³⁹ Auch Becmann oder Beckmann geschrieben.

⁴⁰ BEKMANN 1710, Bd. 1, Teil 3, Kap. 3, S. 125.

⁴¹ Vgl. BÜTTENER PFÄNNER ZU THAL 1892, S. 88.

Lebzeiten bekannt. Das erste war eine farbig gefasste Skulptur aus Holz, die Friedrich Wilhelm ebenfalls im Harnisch mit Feldherrnstab und umgürteten Schwert zeigte, jedoch diesmal mit Allongeperücke und angelegtem Hermelin, der vorne schräg über seine Hüfte geschwungen war (Abb. 5). Es ist für die einst im Hohenzollern-Museum aufbewahrte und heute verschollenen Statue kein Künstler bekannt, als Entstehungszeit wurde (ohne nähere Angabe von Gründen) ein Datum um das Jahr 1675 angenommen.⁴² Die Ausführung in Holz sowie die farbige Bemalung ließ aber Paul Seidel darauf schließen, dass die lebensvolle Figur bei Gelegenheit eines Triumphzuges oder einer sonstwie verherrlichenden Festlichkeit entstanden sei. Überdies erkannte er, dass ihr besondere Ähnlichkeit beigemessen wurde, da später Schlüter sich für sein großes Reiterstandbild des Kurfürsten die Gesichtszüge dieser Figur zum Vorbild genommen habe.⁴³

Nur wenig mehr ist über eine zweite Figur zu berichten, die Gottfried Leygebe (1630–1683) angefertigt haben soll. Der Bildhauer und Medailleur Leygebe schrieb in einem Memorial, dass er gegen Ende seines Lebens den Kurfürsten in Lebensgröße modelliert habe, „[...] als eine Probe zum gantzen Haus Brandenburg, welche S. Churfürstl. Durchl. in Medal verlangen und gnädigst mir anbefehlen lassen.“⁴⁴ Offensichtlich plante Friedrich Wilhelm, eine bislang schmerzlich fehlende Ahnenreihe der Hohenzollern in Form einer Galerie von Statuen schaffen zu lassen. Es ist gut



Abb. 5 Anonymus: Kurfürst Friedrich Wilhelm, undatiert. Farbig gefasstes Holz, Maße unbekannt. Ehemals Berlin, Hohenzollernmuseum, Verbleib unbekannt.

denkbar, dass er sein eigenes Standbild dafür von Leygebe zur Probe anfertigen lassen wollte, jedoch ist weder das Modell noch der Guss davon überliefert. Die Ahnenreihe allerdings wurde dann nur wenige Jahre später von einem anderen Künstler verwirklicht.

Bei dem Einzug Friedrich Wilhelms in Berlin am 31. Dezember 1677 nach der Eroberung Stettins habe dann die mitten auf der Langen Brücke aufgestellte Ehrenpforte ein „[...] in Ertz gegossenes Bildnis mit einem Regiments Stab in der Hand und auffn Haupt mit einen Lorbeer Krantz gezieret.“⁴⁵ Der Verbleib dieser Figur, an deren Entstehung Leygebe sicher beteiligt gewesen sein dürfte, ist unbekannt. Dreierlei ist an Leygebés Bericht von ganz besonderem Interesse: Erstens war die Lange Brücke schon vor ihrem Umbau der bevorzugte temporäre Aufstellungsort für eine Plastik des Herrschers, ehe später dann an gleicher Stelle Schlüters Reiterstandbild dauerhaft errichtet wurde. Zweitens zeigt der Bericht auch,

42 Vgl. MONBIJOU 1930, S. 51, Abb. 31.

43 Vgl. SEIDEL 1898, S. 100.

44 Zit. nach SEIDEL 1898, S. 97. – Seidel machte keine weiteren Angaben zu dem Memorial, das im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz nicht auffindbar war.

45 Zit. nach SEIDEL 1898, S. 97.

dass in der zweiten Hälfte der 1670er Jahre die Finanzkraft und das technische Vermögen für den komplizierten wie teuren Guss einer Großbronze in Berlin vorhanden war. Und drittens wird daran deutlich, dass es Friedrich Wilhelm nicht seinem Nachfolger überlassen wollte, seinen erfochtenen Ruhm auch in dauerhaften bronzenen Bildwerken zu propagieren. Der Kurfürst hatte sogar geplant, sich selbst ein weit größeres Denkmal zu setzen, wie dem Reisejournal des pommerschen Architekten Nicodemus Tessin d. J. (1654–1728) zu entnehmen ist. Tessin, der Hofarchitekt des schwedischen Königs war, reiste 1687/88 zum zweiten Male nach Italien und machte dabei auf der Hinreise in Amsterdam Station, wo er neben dem Bildhaueratelier von Bartholomeus Eggers (ca. 1637–ca. 1692) noch das seines Kollegen Hendrick de Jongh (ca. 1667–1708) besuchte:

„Mr de Jongh ist der Bildhauer negst ihme [Eggers; Th. F.] am meisten aestimirt, undt ist noch jung. [...] Er wiess mir ein Modell von wachss vom Churfürsten von Brandenburg zu pferdt mit 4 Kindern auss den Ecken des piedestals, so die 4 Winde der Welt vorstellen, welche seinen ruhm sollen ausblasen, undt unten kahmen die 4 vornembste Tugenden zu sitzen, mit bassorilieven zwischen. Das pferdt gallopirte, und hatte renversiret 2 männer, so die unruhe undt den Krieg vorstelten, welches werck ist zurück geblieben, weil es über 50000 Tdhl. hätte sollen kosten.“⁴⁶

Die Kosten für das geplante Reiterdenkmal, die wohl den finanziellen Rahmen des Kurfürsten sprengten, entsprachen dabei annähernd dem Betrag von 47.531 Talern, der unter seinem Nachfolger für Schlüters Reiterdenkmal aufgewendet werden musste.⁴⁷

Dies lässt zusammen mit Tessins Beschreibung den Schluss zu, dass das geplante Denkmal, von dem nichts weiter bekannt ist, wohl von ganz ähnlichen Dimensionen wie das später verwirklichte sein sollte.

Das dritte großfigurige Standbild des Kurfürsten schließlich stammte von dem bereits erwähnten Amsterdamer Bildhauer Bartholomeus Eggers, der zwischen 1685 und 1687 für den Alabastersaal des Berliner Schlosses die bislang regierenden Kurfürsten von Brandenburg aus dem Hause Hohenzollern in Marmor verfertigte. Nicodemus Tessin d. J. sah einige der Figuren noch im Amsterdamer Atelier von Eggers:

„Bartholomaeus Eggers ist der beste Bildhauer, ein Discipel von Kwellin, hat unter ihme viele dinge am Stadthaus verfertigt. Bei ihme sahe ich 2 statuen von Churfürsten die vorzejten in Brandenburg haben regiret, dheren er zu vorn 8 stücken ohne diesen hat gemacht, so in Berlin im grossen Sahl alle stehen, das styck ist 3 ½ elle hoch; vor dass styck, sagt er, dass er bekähme 2000 gülden, welches 800 Rdhl. macht, mit dem marmor. Sie wahren modern mit Cürassen gekleidet, die Modellen sahe ich von den übrigen auch, undt wahren die stellungen zimblich frech und artig, aber besser ausgearbeitet hätten sie doch können seijn.“⁴⁸

Kurz nach dem Tod des Großen Kurfürsten 1688 wurde die Galerie der Ahnen von dem nunmehr regierenden Kurfürsten Friedrich III. schon bald um weitere Standbilder erweitert und diese zusammen im Alabastersaal aufgestellt.

⁴⁶ SIRÈN 1914, S. 71–72.

⁴⁷ Vgl. LADENDORF 1935 a, S. 21.

⁴⁸ SIRÈN 1914, S. 71.

2.2 Standbilder Friedrichs III./I.

2.2.1 Bartholomeus Eggers

Die Ahnenreihe im Alabastersaal umfasste zunächst elf Statuen von Kurfürst Friedrich I. (1371–1440) bis zum regierenden Kurfürsten Friedrich Wilhelm.⁴⁹ Schon bald nach dem Tode Friedrich Wilhelms am 29. April, respektive dem 9. Mai nach gregorianischem Kalender, muss sich Bartholomeus Eggers wohl mit einem Schreiben in Erinnerung gebracht haben, das eine Erweiterung des Ensembles betraf:

„Bey des Churf[ürstlichen] würcklichen Geheimen Etats Rath, Herren Von Dankelmanns Excellence erinnert der Holländische Bildhauer Eggers gehorsamsbt, Bittende Ihme anzu verdingen nachfolgende Statuen:

1. S[eine]r Churfürst[lichen]
Durch[laucht] Statue für
700 R[eichs]th[aler]
2. Julius Cäsar mit einem Adler für
700 R[eichs]th[aler]
3. Constantiny Magnus mit einem Kin-
de oder Engel
700 R[eichs]th[aler]
4. Carolus Magnus auf einem Drachen
stehend
700 R[eichs]th[aler]
5. Rudolphus die Welt haltend
700 R[eichs]th[aler]

3500 R[eichs]th[aler]

Bertholomäus Eggers⁵⁰

Eggers erhielt dann am 13. Juli 1688 wie gewünscht den Auftrag.⁵¹ Als Nicodemus Tessin 1688 auf seiner Rückreise von Italien diesmal in Berlin Halt machte, besah er auch den Alabastersaal. Inzwischen war die Reihe der Statuen bereits um die des nunmehr regierenden Kurfürsten ergänzt worden. Aus dem Blickwinkel eines soeben aus Italien heimkehrenden Kunstkenner fiel Tessins Urteil über die Werke von Eggers diesmal deutlich schlechter aus:

„In Berlin siehet man von gebeüden nicht dass geringste artiges, wie sehr auch sich der Sehl. Churfürst darumb hat bemühet. Im Schloss wirdt repariret; einen grossen neuen Sahl siehet man verfertigt, worinnen 12 grosse marmerne statuen aufgerichtet seindt, welche H. Eggers in Amsterdam gemacht hat von so vielen Churfürsten. 700 Rdhl. hat er vor jede bekommen, seindt aber nicht sonderlich. Ihre dracht ist im harnisch mit hengenden thalarröcken darbeij, welche aber sehr miser vorgestellet wahren. Imgleichen wahr ein grosser fehler, dass vor dhnen, die den arm in den seiten hielten, hat man müssen ein styck auss der Nichen auss-hauen, ehe man sie hat können hinein placiren, welches auch mit des sehligen Churfürsten Statüe geschehen wahr.“⁵²

Offensichtlich gab es also Kommunikati-onsschwierigkeiten zwischen Auftraggeber und Künstler über die Ausmaße der in der Tat sehr raumgreifend und bewegt dargestellten Statuen der Kurfürsten, die eine spätere Anpassung der Nischen erforderlich machten. Die im modernen Harnisch gekleideten Kurfürsten – mit den „hengen-

49 Heute im Marmorsaal des Neuen Palais, Potsdam. Nicht erhalten sind die Statuen der Kurfürsten Joachim Friedrich (1546–1608) und Georg Wilhelm (1595–1640). – Davon abweichend die Angabe bei Gregorio Leti (1630–1701), der bereits 1687 von zwölf Statuen spricht, vgl. LETI 1687, Bd. 1, S. 341.

50 GStA PK, I. HA, Rep. 9, E 16 I. Fasz. 1, Bl. 55r. – Vgl. SEIDEL 1890, S. 137–138. – Vgl. HÜNEKE 1999 c.

den thalarröcken“ waren übrigens die bis zum Boden reichenden Kurmäntel mit Hermelinkragen und Hermelinbesatz an den Säumen gemeint – sind bis hin zum Kurfürsten Johann Sigismund (1572–1619) recht einheitlich gekleidet: Ihre Harnische unterscheiden sich zwar in ornamentalen Details, nicht aber grundsätzlich. Ab dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm aber hält bei der Bekleidung eine wesentliche Neuerung Einzug: Um seine Waden sind kleine nemäische Löwenfelle gebunden (*Abb. 6*), die dann bei der Statue Friedrichs III. mit römischen Sandalen vervollständigt werden. Überdies verlor dessen Kurmantel die Ärmel und wurde zu einer Art Feldherrnmantel umgestaltet (*Abb. 7*). Der Rückgriff auf die Antike bekommt besonderes Gewicht, weil die vier später gelieferten Standbilder der Kaiser selbstverständlich antikisch gekleidet sind. Gaius Iulius Cäsar (100–44 v. Chr.), Konstantin der Große (um 272/85–337) und Karl der Große tragen eine vollständige römische Tracht, nur Rudolf I. (1218–1291), der erste römisch-deutsche König aus dem Hause Habsburg, macht hiervon eine Ausnahme: Er ist mit neuzeitlichem Harnisch und Helm angetan, wurde zum Zeichen seiner hohen Würde aber zugleich mit Lorbeerkranz, Caliga und Paludamentum, dem Feldherrnmantel, dargestellt. Die vier Statuen und ihre Berufung auf die antike Tradition verbildlichen den Übergang der kaiserlichen Macht von einem Haus zum nächsten, der *translatio imperii*. Diese keineswegs notwendige Hinzufügung zu den zwölf Kurfürsten verweist nur vordergründig auf die Kaisertreue des Hauses Hohenzollern,⁵³ hintergründig vermittelt sie eine durchaus gegenteilig zu lesende Botschaft: Friedrich III. und Rudolf I. wurden einander im Kostüm soweit angepasst, dass sie ebenbürtig zu sein scheinen, und sogar Friedrichs Fri-

sur wurde dafür offensichtlich in die Form eines Lorbeerkranzes gebracht.

2.2.2 Gabriel Grupello

In deutlicher Anlehnung an dieses Standbild Friedrichs III. schuf dann knapp vier Jahre später Gabriel Grupello (1644–1730) eine weitere Statue des Kurfürsten. Der in Brüssel tätige Grupello empfing laut Anweisung vom 2./12. März 1692 „[...] auf Abrechnungen vor S[eine]r Ch[ur]-[fürstlichen] D[urc]h[laucht] verfertigten Marmornen bildes an 100 th[aler] Brabantisch-geldt gezahlet [...]“⁵⁴ Dieser Summe entsprachen 114 Reichstaler, was darauf schließen lässt, dass es sich lediglich um eine Anzahlung gehandelt haben dürfte. In engem Zusammenhang damit dürfte ein Auftrag des Kurfürsten an seinen Amsterdamer Residenten stehen, der etwa einen Monat später angewiesen wurde, aus dem Nachlass des verstorbenen Bildhauers Eggers⁵⁵ einige Modelle zu suchen und diese in Verwahrung zu nehmen.⁵⁶ Offenbar wollte man sich der alten Modelle für das neue Standbild bedienen. Aus Grupellos Statue, für die er im November 1692 weitere 100 Taler „[...] wegen seiner gethanen Reise von Brüßel nach Cleve [...]“⁵⁷

51 Vgl. GStA PK, I. HA, Rep. 9, E 16 I. Fasz. 1, Bl. 57r-58r (Kontrakt mit Bartholomeus Eggers. Cölln, 13. Juli 1688).

52 SIRÈN 1914, S. 277–288.

53 Vgl. HÜNEKE 1988.

54 GStA PK, I. HA, Rep. 9, Lit. EEE, PAKET 1690–1692, Bl. 662r (Assignmentes an die Chatoul. Cölln, 2./12. März 1692).

55 Eggers starb vor dem 23. Februar 1692, sein genauer Todestag ist nicht zu ermitteln.

56 Vgl. GStA PK, I. HA, Rep. 9 Z Lit. J. Fasz. 3 (Kurfürst Friedrich III. an den Residenten von Cuffelaer (Konzept). Torgau, 23. April/3. Mai 1692).

57 GStA PK, I. HA, Rep. 9, Lit. EEE, PAKET 1690–1692, Bl. 701r (Kurfürst Friedrich III. an Kammersekretär Vietorn. Cölln, 2./12. November 1692). – Vgl. KULTERMANN 1968, S. 64. – Kultermann gibt abweichend den 11. Dezember 1692 als Tag der Zahlung an.