



Schrecken und Autorität

Der Schock muss beträchtlich gewesen sein. Als der russische Gesandte Andrej Matwejewitsch Apraksin Ende Januar oder Anfang Februar 1699 das Berliner Schloss besichtigte, berichtete er von einer lebensgroßen Sitzfigur des Kurfürsten Friedrich III., dessen Lebensnähe „kaum glaublich“ sei: „er sitzt im Sessel und je näher man schaut, desto mehr erscheint er lebendig“.¹ Ein weiterer russischer Gesandter, Andrej Artamonowitsch Matwejew, hob im Winter 1699/1700 mit Blick auf diese Figur hervor, dass der Übersetzer sie für den Kurfürsten selbst gehalten und ihr „mit Ehrerbietung“ seinen Gruß abgestattet habe.² Auch der Publizist David Fassmann betonte, „daß man gleichsam mit einem kleinen Schrecken befallen, und mit Respect gegen das Bild erfüllet wird“. Ein General, der nicht erkannt habe, dass es sich um ein Kunstwerk handele, hätte seine Missachtung durch den König in derartige Depressionen gestürzt, dass er nach einigen Tagen gestorben sei.³ Georg Gottfried Küsters Berlin-Führer von 1756 konstatierte ebenfalls, dass die Täuschung so vollkommen sei, dass „mancher, der es nicht gewust, sich über dieses Bild sehr entsetzet“.⁴ Auch weitere Berichte bezeugen die starke Wirkung, die von der Figur mit ihrer Anmutung von Scheinlebendigkeit und Macht ausgegangen sei.⁵

Die extreme Reaktionen auslösende Figur ist nur mehr über Fotografien zu erschließen (Abb. 1), aber selbst auf diesen Schwarz-Weiß-Aufnahmen springt ihre keineswegs geschönte, fast abstoßend reale und gerade dadurch bezwingende Erscheinung ins Auge. Mit jedem Detail, den Schuhen, den vorgestellten Beinen, den auf den Oberschenkeln liegenden Händen, dem Oberkleid und dem Rüschen-Halstuch, dem hermelingefütterten roten Mantel, der Perücke und dem ursprünglich nicht auf den Kopf gesetzten Hut, dem Stab und dem Degen, besitzt die Figur eine Realpräsenz, die in dem ernst und fordernd wirkenden Gesicht ihre Entsprechung findet.

Die Anmutung von Lebendigkeit lag entscheidend an ihrem Material. Kopf und Hände waren aus Wachs gestaltet, und damit nahm die Figur die Tradition der Keroplastik auf, die von der Antike bis in die heutigen Tage reicht.⁶ Weil der Bienenkönigin die Fähigkeit zur jungfräulichen Geburt zugeschrieben wurde, galt dieser Stoff, Produkt von Bienen, als Symbol der Muttergottes, und in ihrer sich verzehrenden, lichtbringenden Bestimmung wurden Wachskerzen zudem mit dem Leib Christi assoziiert. Als Votivgaben und Gebilde der Liturgie zehrten Wachsfiguren von der Aura des Heiligen und des Schutzes. Nicht minder bedeutungsvoll war die wohl unvergleichliche Anmutung der Keroplastik, den realen Körper zu präsentieren.⁷ Da bei der Betrachtung von Wachsfiguren immer aber ein Zweifel, eine Ahnung über die Täuschung hinzukommt, führt die Keroplastik in die Tiefe des Schauderns vor dem Tod und der Hoffnung auf ewige Lebendigkeit. Anders als marmorne Grabbildnisse, welche die Erinnerung wachhalten, sind in den Wachsfiguren Tod und Überleben auf unheimliche und damit bezwingende Weise im unmittelbaren Zusammenspiel erlebbar.⁸

Ein mächtiger Strang der Gedächtniskunst nutzte seit der Antike die lebendig wirkenden Wachsfiguren, um Verstorbene in dieser Zone starker Empfindungen zu repräsentieren.⁹ Dies galt in der frühen

◀ 1 | Johann Wilhelm Kolm: Sitzende Figur Kurfürst Friedrichs III. von Brandenburg, 1698, Foto um 1910

- 1 Zit. nach Otten 1988, S. 80.
- 2 Ebd., S. 80 f.
- 3 Fassmann 1735/1741, Bd. 1, S. 850. Vgl. Waldmann 1990, S. 94; Otten 1988, S. 81, Anm. 16.
- 4 Küster 1756, S. 18.
- 5 Vergleichbare Anekdoten bei Waldmann 1990, S. 93.
- 6 Kornmeier 2003.
- 7 Schlosser 1993; Kretzschmar 2014.
- 8 Didi-Huberman 1999, S. 5–24.
- 9 Lessmann/König-Lein 2002, S. 11–20.



2 | Effigie von Karl II., Westminster Abbey London

Neuzeit insbesondere für die in England geübte Praxis, anstelle verstorbener Könige lebensechte Wachsfiguren aufzustellen, in denen die Königswürde bis zur Einsetzung von Nachfolgern gleichsam weiterlebte. An diesen *Effigies* hing das Schicksal des Staates, insofern ihre Präsenz das Interregnum verhinderte.¹⁰ Das überragende Zeugnis dieser politischen Liturgie stellt die Galerie der Ersatzkörper in der Londoner Westminster Abbey dar.¹¹ 1625, bei der Bestattung von Jakob I., war die Illusion der Lebendigkeit dadurch nochmals gesteigert worden, dass die Figur sich mithilfe einer Automatenmechanik bewegen konnte.¹²

Vermutlich war es dieses aufsehenerregende Ereignis, das neun Jahre später in Berlin aufgenommen wurde. Kurfürst Georg Wilhelm berief 1634 den Wachsbossierer David Psolmaier an den Berliner Hof, um Zeremonien auszuschnürcen und „Kontrafakturen“, also Nachbildungen, herzustellen, und unter diesen ragte eine Sitzfigur des zwei Jahre zuvor gefallenen schwedischen Königs Gustav II. Adolf heraus.¹³ Psolmaier versah sie mit einem inneren Uhrwerksmechanismus, der es ihr ermöglichte, sich von ihrer Sitzposition zu erheben und die Augen in verschiedene Richtungen zu bewegen.¹⁴

Dieses Beispiel machte offenkundig Schule. Der Sohn Georg Wilhelms, Friedrich Wilhelm, ließ sich als Großer Kurfürst durch den Künstler Johann Christoph Döbel in Form seines Kopfes und seiner Hände auch selbst in Wachs modellieren,¹⁵ und dies wiederum hat seinen Sohn, Friedrich III., veranlasst, sich ebenfalls bereits zu Lebzeiten keroplastisch zu präsentieren. Vermutlich 1698 ließ er eine lebensgroße Wachsfigur seiner selbst in sitzender Positur durch einen bislang unbekanntes Wachsbossierer anfertigen, die Apraksin und Matwejew mit so ungläubigem Staunen als Erste erwähnten.¹⁶

Während Apraksin allgemein auf das Schloss als Standort verwies, nannte Matwejew auch den Raum, der „innen am Plafond und an den Wänden mit chinesischem Lackwerk“ ausgestattet gewesen sei.¹⁷ Offenkundig bezog er sich auf das durch den Hoflackierer Gérard Dagly gestaltete Chinesische Kabinett, welches die sinologischen Interessen des Großen Kurfürsten bewahrte.¹⁸ Es muss ein spektakuläres Ereignis gewesen sein, in diesen Raum zu treten und mit der scheinlebendigen Wiedergabe von dessen Sohn konfrontiert zu werden.

Nach 1703 wurde diese Wachsfigur mitsamt der verteilten Bestände der Kunstkammer jedoch in die neuen Räume im Mezzaningeschoss von Andreas Schlüters Neubau des Schlosses überführt. Dem Bericht eines Besuchers aus Venedig von 1708 zufolge [● 1696 vs. 1708] setzte der Rundgang im Nordosten über die bereits vorhandene Wendeltreppe ein, um im ersten Raum (Raum 992) unmittelbar auf die Erscheinung des Kurfürsten zu treffen: „man tritt in ein großes Zimmer ein, und auf den ersten Blick sieht man den König, bekleidet mit feinem Stoff mit besticktem Saum, auf einem Sessel sitzend.“¹⁹ Friedrich III. begrüßte die Besucher somit als Exponat seiner selbst, und diese Position behielt er bis zur napoleonischen Besetzung Berlins bei [■ Amor].

Die Wachsfigur als Realpräsenz der Zukunft

Angesichts ihrer bezwingenden Erscheinung wurde die Sitzfigur von den 1740er Jahren an zumeist nicht mehr als Friedrich III., sondern als Friedrich I. gesehen: nicht als Kurfürst, sondern als König.²⁰ Wie verschiedene Details der Figur nahelegen, war diese Vorwegnahme bewusst angelegt. Die am linken Bein befestigte Schnalle und deren Inschrift *Hony soit qui mal y pence* [sic!] verweisen auf den Hosenbandorden. Im Selbstverständnis der Hohenzollern war der Orden von höchster Bedeutung,

- 10 Marek 2009.
 11 Harvey/Mortimer 1994.
 12 Williams 1625, S. 75 f. Diese Praxis war erstmals 1507 bei der Effigie von Heinrich VIII. erprobt worden, deren Gelenke bewegungsfähig waren (Galvin/Lindley 1988, S. 892–902).
 13 Nicolai 1786b, S. 39.
 14 Waldmann 1990, S. 92. Vgl. Kornmeier 2002, S. 352 f.; Kretzschmar 2014, S. 181 f.
 15 Lessmann/König-Lein 2002, S. 204 f.
 16 Die traditionelle Zuschreibung an Johann Wilhelm Kolm trifft vermutlich nicht zu, weil dieser erst nach der Aufstellung dieser Figur nach Berlin berufen wurde (Otten 1988, S. 81).
 17 Ebd., S. 80.
 18 Dagly 2015, S. 31 f.
 19 Anonimo Veneziano 1999, S. 120.
 20 Anonymus B, fol. 2v; vgl. Segelken 2010b, S. 158, Anm. 97; Nicolai 1786a, S. 796.
 21 Shaw 1906, Bd. 1, S. 35, Nr. 457.
 22 Steguweit/Kluge 2008, S. 92, Nr. 50; vgl. Theuerkauff 1980, S. 108, 115.
 23 Shaw 1906, Bd. 1, S. 39, Nr. 499.

nachdem der Große Kurfürst 1654 durch den englischen König Karl II. in die Rittergemeinschaft aufgenommen worden war.²¹ Friedrich Wilhelm ließ sich mit dieser Auszeichnung, die ihn in den inneren Zirkel des europäischen Hochadels führte, immer wieder darstellen.²² Als am 1. Januar 1690 auch sein Sohn Friedrich III. aufgenommen wurde,²³ machte auch dieser den Hosenbandorden zum Teil seiner persönlichen Ikonografie.²⁴ Wenn Friedrich III. sich nicht als Standfigur, wie sie Karl II. erhielt (Abb. 2),²⁵ sondern in Anknüpfung an Gustav II. Adolf sitzend darstellen ließ, dann dürfte die Möglichkeit, den Hosenbandorden in dieser Positur überdeutlich auszuweisen, eine Rolle gespielt haben.²⁶

Auf den Vorscheincharakter der Wachsfigur des Kurfürsten deutet der Umstand, dass dieser ursprünglich „den Hut unter seinem Arm“ trug.²⁷ Leicht war auszumalen, dass die Gestalt darauf wartete, die Königskrone aufgesetzt zu bekommen.²⁸ Als der Krönungsakt im Januar 1701 vollzogen war, transmutierte die Keroplastik vom Medium des Vorscheins in das Mittel der Erinnerung an einen historisch gewordenen Status. Von diesem Moment an konnte ihr der Hut aufgesetzt werden, und dies ist zu einem unbekanntem Zeitpunkt tatsächlich geschehen. Im Schloss Monbijou, in das die Figur 1876 gelangte, wurde das Spiel mit den Kopfbedeckungen explizit betont (Abb. 3).

Friedrich III./I. trug dort den Hut aus seiner Zeit als Kurfürst auf dem Kopf, während neben seinem linken Knie, in unmittelbarer Nähe zum Hosenband, die Königskrone platziert war.²⁹

Von maßgeblicher Bedeutung für dieses Vertrauen in die faktische Kraft der *imago* war ein Gesetz des Jahres 1697, das den juristischen Status von Bildern im Sinne der *executio in effigie* definierte. Die Praxis, den Vollzug von Strafen an Bildern entfloher Hochverräter zu exekutieren, wurde in den folgenden knapp hundert Jahren immer wieder geübt (Abb. 4).³⁰ Wenn die Bestrafung von Bildern als den Stellvertretern der Delinquenten einen vollgültigen Rechtsakt darstellte, konnte im Umkehrschluss angenommen werden, dass die im Bild fixierten Ansprüche ebenfalls einen solch gleichnishaften Rechtscharakter besaßen. Die Ehrenbezeugungen, die der Figur entgegengebracht wurden, sind Anzeichen einer solchen Übertragungsleistung.

Die Realisierung dieser Vorstellung geschah zunächst mit Hilfe eines Johann Wilhelm Kolm zugeschriebenen Wachsbildnisses des Kurfürsten im Hochrelief (Abb. 5). Obwohl Friedrich III. zu diesem Zeitpunkt noch nicht zum König gekrönt worden war, ist die Krone im Ärmel und im Samt-



3 | Raum König Friedrichs I. im Hohenzollern-Museum Schloss Monbijou



4 | Anonym: Ich schone niemand, Illustration aus: Hans Friedrich Fleming, Der vollkommene teutsche Soldat, 1726



mantel eingestickt.³¹ Indem die Keroplastik nicht das *Ist*, sondern das *Sollen* verkörperte, wurde die Zukunft zur Gegenwart. Die im Bild vollzogene Ausstattung des Kurfürsten mit der Königswürde war der Talisman der Selbstkrönung im Königsberger Schloss am 18. Januar 1701.

Eine dritte, im zweiten Raum der Kunstkammer lozierte Keroplastik vollzog allegorisch, was die Sitzfigur suggeriert und das Hochrelief des Kurfürsten versprochen hatte.³² Es handelte sich um das 1707 von dem Augsburger Wachsbossierer Abraham II. Drentwett aus rotem Wachs geschaffene vielfigurige Hochrelief *König Friedrich I.: Wiederhersteller des Goldenen Zeitalters* (Abb. 6). Die zentralen Elemente in der überbordenden allegorischen Szenerie der glücklichen Herrschaft bestehen in der links knienden, mit einem Hermelinmantel und dem Kurfürstenhut (mit Spangen) bedeckten Verkörperung der Borussia, die sich mit ausgebreiteten Armen nach oben zu dem Zepter und Schwert in den Klauen haltenden und die Königskrone tragenden Adler wendet, während rechts darüber die Vor-



sehung *Providentia* die Krone in noch größerer Form präsentiert.³³ Das Versprechen jenes Status, den die Sitzfigur Friedrichs III. ebenso wie dessen Reliefbildnis als Kurfürst gab, war wiederum im Wachs als realisiert ausgewiesen. Die keroplastische Sitzfigur war der Wirklichkeit wie ein Schatten vorausgelaufen.

Die Beständigkeit des Wachses

Dieser Vorschein reichte bis nach St. Petersburg. Der Hofkünstler Bartolomeo C. Rastrelli erhielt am 12. Februar 1725, knapp 20 Tage nach dem Ableben Peters des Großen, von Katharina I. den Auftrag, eine wächserne Sitzfigur unter Verwendung authentischer Kleidungsstücke des Zaren zu schaffen (Abb. 7). Fraglos war sie durch das Berliner Beispiel angeregt, das sie aus eigener Anschauung kannte [■ Priapus]. Die hohe Bedeutung der Keroplastik kam darin zum Ausdruck, dass die Zarin eine Ehrenwache vor der Werkstatt Rastrellis aufstellen ließ.³⁴ Die Figur wurde 1726 in der Kunstkammer von St. Petersburg aufgestellt, zu deren Anlage sich der Zar von den Ideen Gottfried Wilhelm Leibniz' hatte inspirieren lassen.³⁵

Die Berliner Anregung dürfte darin bestärkt worden sein, dass Friedrich III./I. in der Berliner Kunstkammer zum Mittelpunkt eines veritablen Wachsfigurenkabinetts wurde, das neben Mitgliedern europäischer Herrscherhäuser³⁶ auch die Gemahlin Sophie Charlotte aufnahm. Die Repräsentation der Kurfürstin war eine Schöpfung des Wachsbossierers Charles Claude Dubut, der mit den Wachsfiguren des verstorbenen Bruders Karl Emil und des verschiedenen Sohnes Friedrich August sowie der ebenfalls früh gestorbenen Enkel Friedrich Ludwig und Friedrich Wilhelm die Memorialpräsenz der Keroplastik realisierte.³⁷ Als Friedrich III./I. 1713 in der Schlosskapelle aufgebahrt wurde, trugen zwei fliegende Wachsfiguren, die Fama sowie die Heroische Tugend verkörperten, die Krone, und an den Pfeilern des Einganges sowie neben einem Gemälde, das Preußen und Brandenburg als weinende Gestalten zeigte, standen geharnischte männliche keroplastische Figuren, Wachskerzen in der Hand haltend.³⁸

Auch die Nachfolger nutzten die Ikonologie des Wachses. Als Friedrich Wilhelm I. 1740 starb, lag bei der Begräbnisfeier statt des Leichnams eine täuschend echte Wachsfigur im Paradesarg, und im Trauerzimmer sah man unter dem königlichen Wappen einen „Lehn-Stuhl, worauf des Hochstsel. Königs Bildniß, in Wax poussirt, geseßet war.“³⁹ Der Körper des Verstorbenen und die Amtswürde des Königtums kamen in dieser Konstellation zusammen.⁴⁰ Friedrich II. (der Große) ordnete für den Fall seines Ablebens an, dass sein Gesicht keroplastisch nachgebildet werden sollte. Der Bildhauer Johannes Eckstein nahm dem am 17. August 1786 Verstorbenen eine Gipsmaske ab, nach der er zwei Abgüsse in Wachs herstellte. Die bald in hymnische Sphären sich erhebende Verehrung Friedrichs II. erzeugte einen so starken Wunsch nach naturnahen Bildwerken, dass um 1800 zahlreiche anhand dieser Abgüsse modellierte Figuren in verschiedenen Wachsfigurenkabinetten Europas zu sehen waren.⁴¹

Die Nutzung der Schaulust

In Berlin, wo ebenfalls Wachsfiguren Friedrichs II. durch private Schausteller gezeigt wurden, reagierte der Leiter der Kunstkammer, Jean Henry, mit einer graduellen Anpassung der Sammlung an die solcherart geschürte Schaulust. Bezeichnenderweise aber bekamen zunächst nicht der Wachsguss des Kopfes von Friedrich II., sondern Kopf und Hände des Großen Kurfürsten einen Gesamtkörper. Offenbar ging es darum, der Fixierung der Öffentlichkeit auf Friedrich II. durch eine visuelle Aufrüstung

◀ 5 | Johann Wilhelm Kolm: Porträtrelief Friedrichs III., um 1700, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

◀ 6 | Abraham II. Drentwett: König Friedrich I., Wiederhersteller des Goldenen Zeitalters, 1707, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig



7 | Bartolomeo C. Rastrelli: Wachsfigur Peters des Großen, 1721, Eremitage St. Petersburg

24 Beispiele sind das Porzellankabinett des Schlosses Oranienburg, in dem der Hosenbandorden in den Eckkartuschen des Deckengemäldes dargestellt wurde (vgl. Sommer 2001, S. 37–40), oder der Alabastersaal des Berliner Schlosses, in dem das Andenken an die Aufnahme in den Orden gepflegt wurde (vgl. Beger 1696/1701, Bd. 1, S. 226 f.).

25 Harvey/Mortimer 1994, S. 80.

26 Kretzschmar 2014, S. 190 f., verweist als zusätzliche Anregung auf die französischen Königseffigies in St. Denis.

27 Otten 1988, S. 80 f.

28 Dieser Konstellation ist Samuel Theodor Gerickes Schweriner (Theuerkauf 1980, S. 115) wie auch Potsdamer Gemälde Friedrichs III. gewidmet (Kretzschmar 2014, S. 196).



8 | Sitzfigur des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm im Hohenzollern-Museum Schloss Monbijou, Figur 1796 unter Verwendung einer Lebendmaske

eines nicht minder bedeutenden Hohenzollern zu begegnen. Daniel Nikolaus Chodowiecki erhielt 1796 den Auftrag, dem Großen Kurfürsten eine lebensgroße Gestalt zu geben, die zu Friedrich III. als zweite Sitzfigur hinzugegestellt wurde. Im Bild ist sie erst nach ihrer Aufstellung im Schloss Monbijou überliefert (Abb. 8).⁴²

Der Nebeneffekt dieser Hinzufügung einer weiteren Hohenzollern-Figur bestand darin, dass sie mit diesem Gruppencharakter in eine Beziehung zu den scheinlebendigen Vertretern fremder Kulturen traten. Bereits 1708 erwähnte der Besucher aus Venedig im Raum der Wachseffigie Friedrichs III. die Nachbildung eines Lappländers, der in seinem Schlitten von einem Hirsch gezogen wurde [■ Geweihe].⁴³ Im Elfenbeinzimmer wartete um 1800 eine Ansammlung von teils lebensgroßen Repräsentanten Japans, Chinas und Amerikas auf die Besucher.⁴⁴ Es muss ein egalitärer Eindruck gewesen sein, die auf ähnliche Weise wie die Wachsfiguren der Hohenzollern aufgestellten Repräsentanten fremder Kulturen betrachten zu können. Dieser Effekt verstärkte sich, als die ethnografische Sammlung nach der napoleonischen Besetzung in zwei zusätzlichen, sich an den Eingangsraum in Richtung

29 Lindenberg 1892, S. 30, Taf. XII. Vgl. zum gesamten Zusammenhang Kretschmar 2014, S. 190 f.

30 Brückner 1966, S. 274; Preisendörfer 2000, S. 286. Der Kupferstich stammt aus Hans Friedrich von Flemings *Der vollkommene teutsche Soldat* (Fleming 1726).

31 Theuerkauff 1980, S. 108.

Schweizersaal anschließenden Räumen neu aufgebaut wurde (Raum 1001 und 1005) [●Um 1800, Abb. 6].⁴⁵

Im Gegensatz zu den unter Napoleon requirierten Beständen der Kunstkammer [●Um 1800] blieben die beiden Hohenzollern-Wachsfiguren, möglicherweise aus Gründen der Pietät gegenüber ihrer historischen Zeugenschaft, unangetastet, sodass als dritte Figur die von Friedrich II. hinzukommen konnte. Eine der wächsernen Totenmasken hatte der Bildhauer Johann Gottfried Schadow erhalten, der sie, nachdem er eine Kopie für sich selbst geschaffen hatte, an Johann Georg Dubsy, den Wiener Besitzer eines Wachsfigurenkabinetts, verkaufte. Dieser ergänzte den Kopf um eine lebensgroße Figur, die er 1825 der Berliner Kunstkammer stiftete. Auf Betreiben des Nachfolgers von Jean Henry, Leopold von Ledebur, wurde sie im folgenden Jahr durch Schadow neu zusammengesetzt und den bereits bestehenden Wachsfiguren des Großen Kurfürsten und Friedrichs III. hinzugesellt. Ausgestattet mit der Uniform, der Schärpe und den Handschuhen des Königs, wurde sie zu einer außerordentlichen Attraktion. Adolph Menzel hat sie in einer nach 1842 geschaffenen Bleistiftzeichnung in ihrer unmittelbaren Erscheinung festgehalten (Abb. 9), wohingegen sie im Schloss Monbijou einen schützenden Glaskasten erhielt (Abb. 10).⁴⁶

Die Musealisierung

Parallel zur Entwicklung im Kasseler Museum Fridericianum begann sich die Berliner Kunstkammer durch diese Maßnahmen in ein historisches Museum zu wandeln, und dieser Impuls sollte sich im Zuge ihrer Auflösung vollenden.⁴⁷ Als 1855 das Neue Museum eröffnete, waren ihre Bestände in den südlichen Flügel des 3. Stockwerks überführt worden, um nun unter dem Titel *Historische Sammlung* zu firmieren. Die drei Wachsfiguren der Hohenzollern erhielten mit der Nische des großen historischen Saales einen neuen, besonders hervorgehobenen Standort [●Um 1855, Abb. 2].⁴⁸

Dieser währte nur gut zwanzig Jahre. Im Zuge der Umwandlung des Schlosses Monbijou in ein Museum, die 1820 mit der Überführung der germanisch-slawischen Altertümer aus der Kunstkammer einsetzte, wurden auch die Wachsfiguren des Königshauses in dieses Gebäude transloziert. 1876, im Jahr vor der Gründung des Hohenzollern-Museums im Schloss Monbijou, wurden sie im Rahmen von insgesamt 414 Objekten der Kunstkammer in den Knobelsdorff-Trakt überführt.⁴⁹ Sie bildeten dort jedoch kein Ensemble, sondern residierten vereinzelt in den betreffenden Räumen der brandenburgisch-preußischen Herrscher (Abb. 3, 8, 10).⁵⁰

Als das nach dem Fall des Kaiserreiches zunächst geschlossene Hohenzollern-Museum 1930 wiedereröffnet wurde, erhielten die drei Sitzfiguren nach dem Modell ihrer Aufstellung in der Kunstkammer wieder einen gemeinsamen Raum.⁵¹ Ihre letzte Wanderschaft führte sie am 2. April 1943 in das Berliner Schloss zurück, weil die Exponate des Hohenzollern-Museums wegen der drohenden Bom-



9 | Adolph Menzel: Effigie Friedrichs II. in der Kunstkammer, nach 1842

- 32 Anonimo Veneziano 1999, S. 122 f.
- 33 Die Inschrift des Reliefs lautet: REX FRIDERICUS I AUREI SECLI IN REGNO BORUSSIAE REPARATOR (vgl. Lessmann/König-Lein 2002, S. 55–59, Nr. 28).
- 34 Vasser 2015, S. 367–370. Meine frühere Deutung als Lebendfigur (Bredenkamp 2001, S. 355 f.) ist zu korrigieren.
- 35 Bredenkamp 2020b, S. 183–193.
- 36 Sigismund III. Wasa und Anna von Österreich, König und Königin von Polen, König Christian IV. von Dänemark und Norwegen sowie Friedrich IV., Kurfürst von der Pfalz (Hildebrand/Theuerkauff 1981, S. 152–156, Nr. 72–76).

10 | Ehemalige Bibliothek der Königin Sophie Dorothea als Thronzimmer Friedrichs des Großen im Hohenzollern-Museum Schloss Monbijou, Foto um 1890



- 37 Theuerkauff 1980, S. 115 f. Vgl. zu den später geschaffenen Wachsfiguren der verstorbenen Kinder von Friedrich Wilhelm I. und Sophie Dorothea: Dilba 2015a, S. 199–202; Dilba 2015b, S. 1–24.
- 38 Wachter 1713, S. 4 f.; Brückner 1966, S. 131 f.
- 39 Fassmann 1735/1741, Bd. 2, S. 826 f.
- 40 Brückner 1966, S. 135; Kretschmar 2014, S. 191.
- 41 Völkel 2008, S. 304–306. Vgl. Kretschmar 2014, S. 215–220.
- 42 Völkel 2008, S. 307. Vgl. Dolezel 2019, S. 154–156; Meckel 2020, S. 105.
- 43 Anonimo Veneziano 1999, S. 122 f.
- 44 Dolezel 2019, S. 94 f.
- 45 Zur Situation vor Napoleon: ebd., S. 122–142. Die neue Positionierung verdeutlicht ein Raumplan von Schinkel (Bredenkamp 2011, S. 26).

bardierung ausgelagert wurden. Aber auch dort waren sie nicht geschützt: Nach der Teilerstörung des Schlosses am 3. Februar 1945 konnten nur mehr Reste geborgen werden.⁵² Wenn sie den Zweiten Weltkrieg überlebt hätten, wäre ihre Wertschätzung durch die Wiederkehr des Wachses als Material der zeitgenössischen Kunst fraglos erneut gestiegen.⁵³

Insbesondere die Keroplastik von Friedrich III. hat eine beträchtliche Reise erlebt. Nach ihrer Erstaufstellung im Chinesischen Kabinett des alten Schlosses gelangte sie in den ersten Raum der Kunstkammer im Neubau Schlüters, wo sie Ende des 18. Jahrhunderts die Gesellschaft des Großen Kurfürsten und 1826 Friedrichs II. erfuhr. 1855 in das Neue Museum transloziert, wanderten die drei Figuren 1876 in das Hohenzollern-Museum von Monbijou, wurden dort aber verschiedenen Räumen zugewiesen, sodass die Figur Friedrichs III. nun wieder als autonome Gestalt auftreten konnte. Bei der Neuaufstellung des Museums in der Weimarer Republik 1930 wurden sie erneut vereint.

Friedrich III./I. war durch seine Keroplastik ein Kustode der Kunstkammer; in seiner herrschaftlichen Ausstrahlung war diese Sammlung ihm selbst mikrokosmisch zugeordnet. Aber im Gegenzug relativierte sich seine Präsenz durch die Repräsentanten fremder Kulturen wie auch die Kostbarkeiten und



Mirabilia anderer Gegenstandsfelder. Er war Herrscher, geriet aber seinerseits unter den Anspruchsdruck der Exponate, deren Teil er war. Dies hat dazu beigetragen, dass sich die Berliner Kunstammer in ihren einzelnen Bereichen von ihm emanzipierte. Schließlich trat er im Rahmen des Hohenzollern-Museums nicht mehr als Akteur, sondern als historischer Zeuge seiner alten Geltung, aber immer noch in jener eindrucksvollen Lebendigkeit auf, von der die ersten Besucher Apraksin und Matwejew berichteten (Abb. 11).

71 | Nachbildung eines Zimmers der Königin Sophie Charlotte im Hohenzollern-Museum Schloss Monbijou, Blick zum Kronkabinett mit der Wachsfigur Friedrichs III./I., Foto 1910

- 46 Ledebur 1844, S. 63 f. Vgl. Völkel 2008, S. 306–308; Dolezel 2019, S. 101, 155. Zur Zeichnung: Eckardt 1990, S. 228 f.
- 47 Zu Kassel: Kornmeier 2007, S. 35–42; zu Berlin im Kontext Dolezel 2019, S. 154–156.
- 48 Schasler 1861, S. 207 f.
- 49 Kemper 2005, S. 94–97.
- 50 Ebd., S. 47, 151 f.
- 51 Augustin 1930, S. 18 (Raum 48). Vgl. Kemper 2005, S. 151.
- 52 Dilba 2015b, S. 23 f.
- 53 Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002, S. 231–238.