

Sterbesessel und Hundezimmer Von der Schwierigkeit, den Hohenzollern in den Schlössern nach 1918 zu begegnen

Samuel Wittwer

Abstract

Beim nachfolgenden Vortragsskript handelt es sich – dem Thema geschuldet – weniger um quellenbasierte historische Forschung, sondern eher um einen »statistisch-interpretativen Strukturierungsversuch«. Dass spätestens nach dem Ende der Vermögensauseinandersetzung zwischen Staat und vormalig regierendem Königshaus 1926 begonnen wurde, in Bezug auf die dem Staat zugefallenen Schlösser, Gärten und Kunstwerke von einem »kulturellen Erbe zu sprechen, legt nahe, dass es die Monarchie war, deren Todesfall einen Erbprozess in Gang gesetzt hatte – nicht aber das dynastische Haus der Hohenzollern. Insofern stellt sich nicht nur die Frage, wie die Republik mit den Schlössern umging¹, sondern auch ganz besonders, wie und wo sie den Vertretern der Dynastie Raum gab, und wie sich dieses Verhältnis in den vergangenen hundert Jahren veränderte.

»Für die Deutschen ist der Fürst, der sie so wenig schmeichelhaft behandelte, heute mehr als je der vorbildliche Held und Staatsmann geworden, an dessen Gedanken sie sich erheben wollen, in diesen Tagen ihrer tiefsten Erniedrigung; und das Ausland, besonders das feindliche, zieht es unwiderstehlich nach den Stätten, an denen der Geist von Potsdam sich entfaltete, der ihnen so viel zu schaffen machte und den sie nun auf

1 Vgl. dazu: Das Schloss in der Republik. Monument zwischen Repräsentation und Haus der Geschichte, Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten für das Jahr 2014, Bd. 18, hg. v. Eberhard Paulus, Regensburg 2015, 74-90.

immer besiegt zu haben glauben.«² Dieses Zitat – aus den Zusammenhang gelöst – scheint auf den ersten Blick eine Situationsbeschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg zu sein, von Erniedrigung, dem »Geist von Potsdam« und der Suche nach einem Vorbild ist die Rede. In Tat und Wahrheit stammt es aber aus der Feder von Fritz Rumpf, aus einem Beitrag, der 1924 erschien und sich mit den Neueinrichtungen der Potsdamer Schlösser befasst. Der Autor beschreibt den ununterbrochenen Besucherstrom ins Neue Palais seit der Revolution – übrigens im Gegensatz zum Marmorpalais und dem Stadtschloss in Potsdam, die weniger besucht würden – und betont die hohen Summen an Eintrittsgelder, die dem zuständigen Finanzministerium dadurch bereits zufließen.

Für den Andrang hat Rumpf eine einfache Begründung: Es sei nicht die Neugier auf die Privatresidenz Wilhelms II., sondern der Geist Friedrichs des Großen (der im obenstehenden Zitat mit dem Fürsten gemeint ist), der das Neue Palais zum Wallfahrtsort mache, so dass man eigentlich nur noch Staub wischen und weiter viele Karten verkaufen müsse, um das Haus zu unterhalten, und es sei auch nicht die Freude an der Kunst und dass der Besucher die »künstlerische Feinheiten« so besonders hoch eingeschätzt hätte. An diesen ging und geht heute noch die Mehrzahl derer, die es betreten, ziemlich achtlos vorüber. »Seine Anziehungskraft liegt in der Erinnerung an den großen König, die man am deutlichsten ausgeprägt an dem Orte zu finden hofft, der, der allgemeinen Überlieferung nach, dessen Lieblingsaufenthalt und Liebingschöpfung war.«³

Umso mehr sei deshalb die große Leistung von Charles Foerster im Zuge der friderizianischen Rekonstruktion – oder Re-Friderizianisierung – der Ausstattung des 18. Jahrhunderts zu loben, die aus touristischen Gründen aber gar nicht nötig sei, weil doch alle nur der Geschichten wegen kommen. Rumpfs besondere Würdigung und Beschreibung von Foersterns Vorgehen ermöglicht ihm in dem Beitrag zugleich, ein ungnädiges Urteil über die Veränderungen unter Wilhelm II. zu fällen, indem er beschreibt, wie die nach wie vor sichtbaren technischen Neuerungen im Palais vor allem deshalb so unerträglich seien, weil sie im »historischen Gewand« daherkommen. Selbst über den sogenannten Krönchen-Stoff zum Abdecken der Möbel lässt er sich negativ aus – um damit zu enden, dass er dringend riete, die große kaiserzeitliche Terrasse auf der Gartenseite des Palais auch noch wegzureißen.

Doch damit genug. Sechs Jahre nach dem Ende der Monarchie drückte ein kunstsinziger Potsdamer eine Haltung aus, die viele Zeitgenossen geteilt haben dürften: Endlich hemmungslos Friedrich den Großen verehren dürfen und nicht mehr Wilhelm II. würdigen müssen! Aber ist es wirklich so einfach?

2 Fritz Rumpf: Die Wiederherstellung der Potsdamer Schlösser, in: Kunst und Künstler, Nr. 22, 1924, 140-143.

3 Rumpf: Wiederherstellung (wie Anm. 2), 140-143.

Es ist kein großes Geheimnis, dass die Wechselwirkung zwischen Geschichtsschreibung und Volksmund des 19. Jahrhunderts in der Abfolge der regierenden Hohenzollern und ihrer Gattinnen zu als einem sich abwechselndem »Gut« und »Böse« führte. Auf die Verklärung des einen Herrschers folgte die Verdammung des Nachfolgers. Friedrich des Großen Stern, eingefasst vom »sadistischen Soldatenkönig« und dem nachfolgenden »Lüderjahn«, strahlte durch den Kontrast noch heller. Hätte man 1918 eine entsprechende Straßenumfrage gemacht, so wäre wohl herausgekommen, dass viele Befragte durch ihr Wissen aus Schulbüchern, Zeitschriften, Filmen, Literatur und mündlicher Erzählung durchaus etwas Positives zu den drei Charakteren der Spitzengruppe und etwas Negatives zu einigen anderen historischen Gestalten der Hohenzollern zu sagen gewusst hätten. Ob dies dann ein Kommentar zum Kunstsinn dieser Personen gewesen wäre, eine fundierte Aussage zum politischen oder gesellschaftlichen Wirken oder eine Legende, eine Zote – das ist schwer zu beurteilen. Vielleicht überprüft man am besten diese Frage an sich selbst, wenn man sich eingesteht, an was man zuerst denkt, wenn die Namen von Ludwig II., Sisi, Grace Kelly oder Princess Diana zu hören sind.

Das volkstümlich Vertraute, diese vermeintliche Nähe zu historischen Figuren, das ist ohne Zweifel eines der stärksten und wichtigsten Bindeglieder zwischen den Schlössern und einer bestimmten Klientel ihrer Besucher. Aber: Woran kann man die Präsenz und den Umgang mit den Hohenzollern nach dem Ende ihrer Macht in den Schlössern – die sie gebaut und bewohnt hatten – tatsächlich festmachen? Woran erkennt man eine Entwicklung, eine Veränderung im Umgang mit den regierenden Vertretern der Familie Hohenzollern in den Schlössern in den vergangenen 100 Jahren? Was sind die Faktoren, die in den Schlössern einen Einfluss darauf haben, welche Hohenzollern besonders hervorgehoben werden oder wie mit ihrer Präsenz in den materiellen Zeugnissen umgegangen wurde bzw. wird? Fünf Aspekte sind es, anhand derer nachfolgend das Bild der Hohenzollern und seine Entwicklung in den Schlössern untersucht werden soll.

Zunächst geht es um Äußerungen im Zusammenhang mit der Besucherbetreuung, dann um die faktische Präsenz in den Dauerausstellungen, schließlich um die aktive Beeinflussung des Geschichtsbildes in Publikationen und Sonderausstellungen und zum Schluss um öffentlichkeitswirksame Begebenheiten.

Informationen für Besucher vor Ort (mündliche Informationen durch Schlossführer, einführende Informationstafeln in die Schlossgeschichte, Aufsteller in den Innenräumen, Audioguides)

Dieser Aspekt ist schlecht dokumentiert, und daher ist es besonders schwierig zu prüfen, welchen Stellenwert die Hohenzollern hier einnehmen. Vor 1945 existierte diesbezüglich allein die mündliche Führung, und wenn man den wenigen literarischen oder filmischen Zeugnissen glauben darf, so bestand diese in erster Linie in der erklärenden Beschreibung von Objekten sowie der Vermittlung von Künstlernamen und Daten – und Anekdoten. So legt in der 1912 erschienenen Novelle »Rheinsberg« von Kurt Tucholsky der Kastellan Adler besonderen Wert darauf, Claire und Wölfchen die ganz besonderen Sehenswürdigkeiten näher zu bringen: »[...] und dūs hier sei das sogenannte Prinzenzimmer, und in diesem Korbe habe das Windspiel geschlafen«, und dann weiter: »Die Bilder habe der berühmte Kunstmaler Pesne gemalen, und die Bilder seien so vorzüglich gemalen, daß sie den geehrten Besuchern überallhin mit den Augen folgten. Man solle nur einmal die Probe machen!«⁴

Natürlich handelt es sich hier um die Karikatur einer Führung, die aber bekanntlich nur dann als solche wirken kann, wenn sie ein reales Vorbild hat, das sie überzeichnet. Inwieweit die Hohenzollern auf solchen kommentierten Rundgängen über die Nennungen im Zusammenhang mit dem Bau (»Schloss Sanssouci wurde von/für Friedrich den Großen erbaut, dies ist das Schlafzimmer von Friedrich dem Großen«) oder im Zusammenhang mit den Kunstwerken (»Friedrich der Große sammelte Gemälde von Watteau«, »Friedrich der Große spielte Flöte«) in ihrem historischen Denken und Wirken Kontur bekamen und bekommen, lässt sich nur schwer festmachen.

Aber die Person des Schlossführers spielt hier eine wichtige Rolle. Es liegt in der Natur der Führungen, dass Bemerkungen, die offenbar Beachtung beim Publikum finden und Reaktionen auslösen, wiederverwendet und bei fehlender Gegenrede gerne weiter ausgeschmückt werden. Das ist keine Herabsetzung des Schlossführers, sondern liegt in der Natur der repetitiven Erzählung. Diese persönliche Form der Schilderung historischer Personen kann eine eigene Qualität erzeugen, denn wir müssen uns bei der Frage nach der Präsenz der Hohenzollern in den Schlössern nicht nur fragen »wann und wer« dieser Dynastie beim Schlossbesuch in Erscheinung tritt, sondern auch »wie« sie oder er es tut.

Der sogenannte Sterbesessel Friedrichs des Großen, der zwar mit einiger Wahrscheinlichkeit letztlich doch nur der mündlichen Überlieferung nach auch wirklich der Sessel ist, in dem er starb, war nach seinem Tod vom Königshaus verschenkt worden

4 <https://gutenberg.spiegel.de/buch/rheinsberg-1189/3> <08.04.2019>.

und wurde erst 1843 als solcher durch Prinz August für die Hohenzollern zurück erworben und nach Sanssouci gebracht.⁵ Dadurch, dass der Schlossführer diesem Objekt ein konkretes historisches Ereignis zuordnen kann, hat er über die Nennung des damit verbundenen Hohenzollernfürsten hinaus aber alle Möglichkeiten zur Ausschmückung mit Details und kann so der abstrakten Nennung einer historischen Person eine Atmosphäre hinzufügen, die physische Nähe suggeriert. Der Stuhl wird zur Reliquie, und in dieser Reliquie ist der lange tote König auf einmal präsent.

Für eine andere Qualität der Vermittlung der Hohenzollern in den Schlössern steht das sogenannte »Hundezimmer«: Spätestens seit den 1960er Jahren ist die mündliche Weitergabe dieser Bezeichnung für ein kleines Bibliothekskabinett in der Wohnung Friedrichs des Großen im Neuen Palais belegt. Hervorgegangen sein dürfte sie aus einem Zusatz im Inventar von 1895, der jedoch beim benachbarten Raum und nicht beim Kabinett eingetragen ist: »Kleines Speisezimmer Friedrichs des Großen (auch Hundezimmer genannt)«.⁶ Der Grund für diese Bemerkung ist nicht geklärt. Für unseren Zusammenhang wichtig ist, dass sie noch aus der Kaiserzeit stammt, in mündlicher Tradition überliefert und auf den kleineren Raum neben dem Speisezimmer übertragen wurde. Das ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass der Ausdruck »Hundezimmer« in keinem weiteren Inventar vorkommt, auch in keinem gedruckten Schlossführer genannt wird, und der Raum selbst auch nur bis in die 1930er Jahre hinein bei Führungen (und erst wieder seit 2012) gezeigt wurde.

Trotzdem hielt sich der Name bei den Belegschaften des Schlosses, sowohl in der Zeit des Hofes als auch in der Zeit der Republik. Für denjenigen, der diesen Raum Gästen zeigt, oder auch nur im Speisezimmer auf die verbindende Tapetentür weist, bietet diese Konnotation die Möglichkeit, dem historischen Helden menschliches Profil zu geben, indem sie den »Alten Fritz« so wunderbar kauzig erscheinen lässt, dass er seinen Hunden einen Salon einrichtete. Zahlreiche ähnlicher Geschichten kursieren wohl in allen Schlössern und zu den meisten Hohenzollern. Der Volksmund, der hier nicht auf dem Marktplatz, sondern im historischen Lebensumfeld der Person spricht, sorgt so für eine greifbare Rückkehr von toten Hohenzollern in die Schlösser – dies ist 1918 nicht viel anders als 2018.

Anders verhält es sich mit den Einführungsbereichen zur Schlossgeschichte – einem relativ jungen Phänomen, das bisher nur in denjenigen Schlössern angewendet wird, deren Kontinuität als Museumsschloss durch Zerstörung und Wiederaufbau

5 Diana Zill: Der Sterbesessel Friedrichs II., in: Die Kunst zu Bewahren. Restaurierung in den preußischen Schlössern und Gärten, Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 8 (2010), 119-128. Henriette Graf, Der Sterbesessel Friedrichs des Großen im Schloss Sanssouci, in: BildGeschichte #4, 15/08/2016, <https://recs.hypotheses.org/601<08.04.2019>>.

6 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Graphische Sammlung, Historische Inventare Nr. 720, Inventarium des Königlichen Neuen Palais bei Potsdam, 1895, Band II b, 181r.

oder Fremdnutzung einen Bruch erlitten hat (z. B. in Schloss Charlottenburg, in den Märkischen Schlössern, in Schloss Cecilienhof und dem Marmorpalais). Hier werden die jeweiligen Hohenzollern als Bauherren und Nutzer genannt, ihr historisches und kulturelles Umfeld beleuchtet und bisweilen ihre Gedankenwelt herangezogen. Aber hier bildet sich zugleich ein anderer wesentlicher Erzählstrang heraus, nämlich die jüngere Geschichte des Schlosses, der Grund für die Zerstörung oder Fremdnutzung, die Geschichte des Wiederaufbaus oder der Rück-Musealisierung, so dass die betreffenden Hohenzollern lediglich eine Facette darstellen. Gemeinsam ist allen diesen Medien, dass die Hohenzollern als Einzelfiguren in Bezug auf das jeweilige Bauwerk und seine Nutzung genannt werden.

Dauerausstellungen bzw. Schlosseinrichtungen

Durch die Musealisierung der Schlösser nach 1918 wurden zwar – wie am Beispiel des Neuen Palais einleitend angedeutet – bisweilen starke Veränderungen an den Einrichtungen vorgenommen, oder Räume mussten aufgrund der Abgaben an die Hohenzollern im Zuge der Vermögensklärung neu möbliert werden. Die Wahrnehmung der Interieurs als ein einmal installiertes Gesamtkunstwerk, das spätere Veränderungen erfahren haben kann, wurde in den Debatten der Denkmaltage – ganz besonders 1924 in Potsdam – diskutiert.⁷ Nicht der gewachsene, veränderte Zustand wurde in der Regel als wichtigstes Zeugnis verstanden, sondern jene Zeitschicht (zumeist die Ersteinrichtung), in der Raumschale und mobile Ausstattung eine nach kunsthistorisch-stilgeschichtlichen Kriterien edle Einheit bilden. Die Referenzgrundlage dafür waren – und sind bis heute – Inventare und Inventarnummern. Damit wurde zwar der Kunsthistoriker zum Akteur, der in einen gewachsenen, überlieferten Zustand eingreift, er tut dies aber als Anwalt desjenigen historischen Fürsten, dessen Gesamtkunstwerk den komfort- und geschmacksbedingten Veränderungen zum Opfer fiel.

Dies hatte zur Folge, dass – um es drastisch auszudrücken – auf einmal die lange verstorbenen Hohenzollern in den Schlössern deutlicher, wahrnehmbarer wurden, als sie es zu Zeiten der Monarchie waren. Das heißt: Waren beispielsweise in den Inventaren vor 1918 die Wohnungen von Schloss Charlottenburg noch nach der Lage im Baukörper benannt, wurden daraus nun historisch personenbezogene Appartements: die Winterkammern Friedrich Wilhelms II., das Schlafzimmer der Königin Luise, das zweite Appartement von Sophie Charlotte etc. Das Etikett mit dem Namen des Erstbenutzers wurde erst mit dem Funktionswechsel vom Wohnhaus zum Museum notwendig und diente der besseren räumlichen und historischen Orientierung.

7 Tilo Eggeling: Königsschlösser, Museumsschlösser. Entstehung, Geschichte und Konzeption der preußischen Schlösserverwaltung, hg. v. d. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 1998, 11–15.

Und damit jeder Rundgang noch mehr zu einem Besuch in der Geschichte und einer persönlichen Begegnung mit ihren historischen Köpfen wurde, kamen die Hohenzollern an vielen Orten in Form von Porträts an den Beginn der Rundgänge, und dies nicht etwa als Ahnen, sondern als »Grüß-Gott-Konterfei«, denn damit sollte jeder Besucher auch gleich noch sehen, wie diese Personen aussahen. Besonders drastisch ist diese Entwicklung in einem Raum zu beobachten, der zwar nicht ganz repräsentativ ist, weil er einen besonderen Status genießt, hier aber doch genannt sein soll: im ehemaligen Schlaf- und Arbeitszimmer Friedrichs des Großen in Sanssouci. Er selbst hatte keine Gemälde aufgehängt, und hätte er, dann sicher kein Porträt seiner selbst. Auch wenn sein Nachfolger Friedrich Wilhelm II. die Raumschale veränderte, so hing er doch nur ein Bild, und kein Porträt Friedrichs, auf. Nach der Abschaffung der Monarchie sind im Führer von 1926 aber bereits drei Porträts Friedrichs des Großen und zudem die Bildnisse seiner Eltern darin verzeichnet, heute sind es 8 (!): drei gemalte Porträts, drei Historienbilder mit »dem großen König« und zwei Skulpturen.

Diese, sowohl der allgemeinen Musealisierung als auch der Rückführung der Ausstattungen der Appartements geschuldete, Rückkehr der Hohenzollern und die Zunahme ihrer Bildnisse in den Schlössern ermöglichten nun mehr denn je eine Reise durch die Schlösser als eine Zeitreise durch Epochen anzupreisen. Man könnte es auch als Verwandtentour sehen.

Für die Restaurierung und Musealisierung der Märkischen Schlösser der SPSG nach 1990 gab es zahlreiche verschiedene Gründe, jeder Fall liegt anders. Dass aber mit Oranienburg und Caputh zwei Häuser mit Blüte in der Kurfürstenzeit hinzukamen und damit die dortigen Protagonistinnen Luise Henriette von Nassau-Oranien und Dorothea von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg diese Zeitreise – oder das Familienbild der Hohenzollern – vervollständigen konnten, war eines der Argumente (neben der Sicherung der wertvollen Substanz, der regionalen Entwicklungspolitik u. a.). Es muss ein gewichtiges Argument gewesen sein, wenn man bedenkt, dass diese beiden Schlösser noch zu Zeiten der Monarchie verkauft bzw. nicht mehr als Residenzen genutzt worden waren.

Wie verhält es sich aber beispielsweise mit der Präsenz der Hohenzollern oder ihrer heraldischen Zeichen in den Schlössern zur Zeit der DDR? Natürlich erwartet man rückblickend, dass die DDR der dem Sozialismus eingeschriebenen Fürstenfeindlichkeit nachkam und die Hohenzollern mit ihren Hoheitszeichen aus den preußischen Schlössern verbannte. Als kürzlich eine Kollegin erzählte, dass ihre erste Aufgabe in den Schlössern war, Farbe von den überstrichenen Fliesen an den Innenwänden der Kamine im Neuen Palais zu kratzen, war der erste Gedanke, dass es sich dabei sicherlich um eine Schicht handelte, die zum Überdecken der Initialen und Hoheitszeichen dieser Fliesen in der Zeit der DDR aufgetragen worden war. Und in der Tat bestätigte dies die Bildrecherche: Waren die in der Kaiserzeit angebrachten Villeroy & Boch-Fliesen mit »FR«-Monogramm und preußischem Adler in den Kaminen der Königswohnung vor 1945 noch sichtbar, so waren sie in den 1960er Jahren überstrichen.

Aber so einfach ist Geschichte selten: Erstens wurde die Farbe zum Jubiläum Friedrichs des Großen 1986, also noch zur Zeit der DDR, entfernt, und zweitens waren beispielsweise die Fliesen im Oberen Fürstenquartier gleich nach 1918 überstrichen worden, obwohl sie nur ornamental waren und kein Monogramm des verhassten letzten Kaisers trugen. Der Grund dafür war – wie die zu Beginn zitierten Rumpf und Foerster nahelegen – allein ein ästhetischer, indem die Fliesen, die nicht immer von sensibler Farbigkeit sind und sich ohne Rußschicht optisch in den Vordergrund drängen, zur »Verbesserung« eines friderizianischen Raumeindrucks schlicht übermarmoriert wurden. Betrachtet man nun die ähnlichen Veränderungen in der Königswohnung im Kontext des Wirkens von Willy Kurth⁸, der – leider weitestgehend ohne Dokumentation – radikale »Verschönerungen« ohne erkennbare politische Motivation vornahm, so darf man davon ausgehen, dass auch bei den übermalten Kaminen der Königswohnung lediglich der Gedanke der »Re-Friderizianisierung« der Grund gewesen war.

Betrachtet man die Hängung von Porträts oder die Ausstellungstätigkeit der späten 1980er Jahre (worauf wir noch ausführlicher kommen), so kann man sogar beobachten, dass sich die Potsdamer Schlösserverwaltung tendenziell mehr mit einigen Hohenzollern beschäftigte, als die Westberliner Verwaltung – dies jedoch erst nach dem Preußen-Revival in den frühen 1980er Jahren, das u. a. auch die Replatzierung des Friedrich-Denkmal unter den Linden 1981 zur Folge hatte. Dass im Osten die Mitarbeiter angehalten waren, bei Friedrich die Ordnungszahl »II.« anstelle des Attributs »der Große« zu verwenden, oder dass der Fokus bei Führungen eher auf den Kunstproduzenten (Künstler) als auf den Auftraggebern liegen sollte, kann hier vernachlässigt werden.

Am spannendsten stellt sich die Frage nach der Entwicklung der Hohenzollern in den Schlosseinrichtungen aber für das Hohenzollernmuseum. Dieses 1877 eröffnete Hausmuseum in den Räumen von Schloss Monbijou wurde einzig und allein zum Zweck gegründet, die Dynastie der Hohenzollern und ihre kulturellen Leistungen greifbar zu machen und über die Aura von Gegenständen aus dem Umfeld historischer Personen bis hin zum noch regierenden Kaiser eine persönliche Bezugsebene zu schaffen. Distanz und Vertrautheit, oder anders gesagt Bewunderung und Selbstreferenz waren die Schlüsselbegriffe – indem über einige Kostbarkeiten gestaunt werden konnte, andere Dinge des Alltags aber auch den direkten Vergleich mit dem eigenen Lebensumfeld zuließen.⁹

8 Kurth war Schlösserdirektor in Potsdam von 1946 bis 1963 (ab 1956 Generaldirektor).

9 Zum Hohenzollernmuseum vgl. Thomas Kemper: Schloss Monbijou. Von der königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum, Berlin 2005 und Jürgen Luh: Ruhmreiche und menschliche Monarchen: Die Hohenzollern im Museum, in: Die Kaiser und die Macht der Medien, Ausst. Kat., hg. v. d. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 2006, 13–19.

Von Robert Dohme¹⁰ wurde dieses bis zur Schließung im Zweiten Weltkrieg stark frequentierte Museum zunächst als Panoptikum von Kontaktreliquien, Zeugnissen von Taten und Beziehungen sowie Belegen des Kunstverstands einzelner Hohenzollern eingerichtet. Das Besondere dabei war, dass jedem Gegenstand ein Name angefügt werden konnte: Es war also nicht ein Stuhl des preußischen Frühklassizismus, sondern der Stuhl von Königin Luise, nicht ein Spazierstock, sondern der Stock Friedrichs des Großen.

Paul Seidel¹¹, der das Museum 1897 übernahm, veränderte die Präsentation dahingehend, dass er nach kunsthistorischen Kriterien ordnete, Räume des ursprünglichen Schlosses Monbijou restaurierte oder auch thematische Raumschalen – wie den »Thronraum Friedrich des Großen« – erfand und dafür kostbare Ausstattungsteile und Kunstwerke aus den anderen Schlössern integrierte. Resultat war, dass zum Einzelding das Atmosphärische des Raumes, die suggerierte Lebenswelt eines Hohenzollern hinzukam. Diese Nähe und der seiner Zeit geschuldete, aus heutiger Sicht reichlich sorglose Umgang mit Inszenierungen und illustrierenden Konstruktionen waren jedoch nach 1918 nicht mehr mit der gebotenen Distanz zur Verherrlichung der Monarchie vereinbar, wenngleich – wie wir sahen – einzelne historische Hohenzollern durchaus immer noch Lieblinge des Volkes waren.

Arnold Hildebrandt¹², der die Museumsleitung 1923 übernahm, versachlichtete weiter, ließ die Originalausstattung von Schloss Monbijou durch Rückbauten und Neueinrichtungen herausarbeiten und sorgte dafür, dass das Haus mehr und mehr zu einem Museum für Kunst und Kunsthandwerk des brandenburgisch-preußischen Hofes wurde. Zwar wurde das »Entbiographieren« nicht so weit vorgenommen, wie in anderen Schlössern der Preußischen Schlösserverwaltung, zu der Monbijou seit ihrer Gründung im April 1927 gehörte, aber auch hier verlagerte sich die emotionale Distanz des Besuchers zu den Hohenzollern vom unmittelbaren, materiell belegten Kontakt zur Auseinandersetzung mit Geschichte und den Geschichten. Oder anders gesagt: Von der physischen Vergegenwärtigung der Dynastie unter Dohme (Reliquien), entwickelte sich das Museum über die atmosphärische Vergegenwärtigung unter Seidel (Lebensräume) hin zur historischen Betrachtung unter Hildebrandt. Auf die Bedeutung des Hohenzollernmuseums und dessen Umgang mit den Hohenzollern ist ganz am Schluss noch einmal zurückzukommen.

10 Direktor 1877 bis 1897.

11 Direktor 1897 bis 1923.

12 Direktor 1923–1945.

Publikationen (Amtliche Führer, Kurzführer, Monografien), oder übergreifende Publikationen (Ausstellungskataloge, Sammlungskataloge, Quelleneditionen, thematische Texte und Überblickswerke)

Bei den gedruckten Führern lässt sich seit den frühen 1920er Jahren eine Kontinuität feststellen, die nicht besonders überraschend ist: Sie informieren in der Einleitung über die Bau- und Nutzungsgeschichte, ähnlich wie die zuvor genannten Einführungsbe- reiche, nur dass durch die Erläuterungen zu den Räumen und Ausstattungen einzelne Hohenzollern auch als Auftraggeber und Sammler – d. h. in ihrem Verhältnis zur Kunst – fassbar werden. Wirklich entscheidende Veränderungen oder Tendenzen in Bezug auf den Umgang mit den Hohenzollern lassen sich beim Lesen von Führern der letzten 100 Jahre kaum ausmachen. Sie folgen einem nahezu gleichbleibenden Schema, wenn man einmal davon absieht, dass in den Schlossführern der DDR die Nennung der Herrschernamen leicht reduziert, ihre Geschichtlichkeit betont und im Gegenzug die Leistungen der am Schloss beteiligten Künstler hervorgehoben werden, oder wenn der Titel der Führer zum Hohenzollernmuseum vor 1918 die Hohenzol- lern, nach 1918 jedoch den Ort, Schloss Monbijou, hervorhebt.

Bei anderen Publikationen der Schlösser, die in ihrer Struktur freier sind als Schlossführer, werden die Hohenzollern als historische Personen gar nicht betrachtet – mit Ausnahme von Ausstellungskatalogen, zu welchen wir noch kommen. Themen der Denkmalpflege, der Gartengeschichte, der Kunst- und Sammlungsgeschichte, der Restaurierung überwiegen, was letztlich auch nicht so sehr überrascht, weil sie meist Resultate von Arbeitsprozessen und des Auftrages der Schlösserverwaltung sind: Ihre Angestellten pflegen, erforschen und verwalten das materielle Erbe der Hohenzollern, und sind nicht Chronisten der Dynastie.

Sonderausstellungen

Am deutlichsten – noch mehr als bei Vermittlung, Einrichtung oder Publikationen – zeigt sich das Verhältnis der Schlösserverwaltungen zu den Hohenzollern bei Son- derausstellungen, einem Phänomen, das besonders in der Nachkriegszeit zu einem wichtigen Instrument der Wissensvermittlung wurde, indem das Format der Sonder- ausstellung erlaubt, Personen, Kunstgattungen, Stilphänomene oder auch historische Ereignisse aus dem Gesamtkosmos der Schlösser zu lösen und isoliert zu würdigen. In

unserem Zusammenhang sind biographische Ausstellungen oder solche zu dynastischen Fragen von besonderem Interesse. Die wenigen Sonderausstellungen der kurzen musealen Vorkriegszeit waren allein kunsthistorischen Themen gewidmet.

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann die Westberliner Schlösserverwaltung bereits in den frühen 1950er Jahren wieder, Sonderausstellungen durchzuführen, die Kollegen in Potsdam folgten kurz darauf. Gegenstand der biographischen Ausstellungen waren zunächst Künstler (Knobelsdorff, Pesne etc.) und ihre Werke für die Schlösser. Im engeren Sinn biographische Ausstellungen zu einzelnen Hohenzollern gab es zunächst nicht, wohl aber stil- oder sammlungshistorische, wie »Die Kunst Friedrichs II.« 1962. Zwei Ereignisse waren notwendig, um dies zu ändern: Zum einen 1981 die spektakuläre Ausstellung im Gropiusbau »Preußen – Eine Bilanz«, die das Thema Preußen 34 Jahre nach dem Ende des preußischen Staates wieder salonfähig machte und zum andern 1986 der 200. Todestag Friedrichs des Großen. Beide Schlösserverwaltungen führten aus diesem Anlass eine Ausstellung durch. Sowohl im Westen als auch im Osten war es besonders das Mäzenatentum, die Kunstförderung jenes Preußenkönigs, die im Fokus stand, was auch nicht weiter erstaunt, waren und sind doch die Schlösser bis heute die wichtigsten Bewahrer des Kunstnachlasses der Hohenzollern. So hieß es statt »Die Kunst Friedrichs des Großen« nun »Friedrich der Große und die Kunst«. Der Erfolg spornte an, der Schwerpunkt der Ausstellungstätigkeit verlagerte sich auf die Auseinandersetzung mit einzelnen Hohenzollern.¹³ Noch zehn Jahre lang bedeutete dies aber in erster Linie das Verhältnis einzelner Protagonisten zur Kunst, bevor 1995 in Potsdam die Ausstellung zu Friedrich Wilhelm IV. auch teilweise biographische und politische Aspekte illustrierte.¹⁴

In der Folge von Sonderausstellungen wuchs auch in der öffentlichen Wahrnehmung »die Familie« der Hohenzollern: Durch die Ausstellung 2002 »Prinz Heinrich von Preußen – Ein Europäer in Rheinsberg« verlor dieses Schloss sein alleiniges Etikett als Aufenthaltsort von Kronprinz Friedrich, sodass es heute ohne das Wirken des

13 1986: Friedrich II. und die Kunst (Ost); 1986: Friedrich der Große (West); 1988: Der Große Kurfürst. Sammler, Bauherr, Mäzen (Ost); 1990: Der Soldatenkönig als Maler (Ost); 1991: Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem Holländischen Exil Huis Doorn; 1993: Prunktabatieren Friedrichs des Großen; 1994: Von Sanssouci nach Europa. Geschenke Friedrichs des Großen an europäische Höfe; 1994: Prinz Heinrich von Preußen in Bildnissen seiner Zeit; 1995: Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König; 1997: Friedrich Wilhelm II. und die Künste; 1999: Sophie Charlotte und ihr Schloss; 2001: Auf den Spuren von Kronprinzessin Victoria – Kaiserin Friedrich (1840-1901); 2002: Prinz Heinrich. Ein Europäer in Rheinsberg; 2004: Kronprinzessin Cecilie; 2005: Der Traum vom Orient. Kaiser Wilhelm II. im Osmanischen Reich; 2005: Die Kaiser und die Macht der Medien; 2010: 3 Ausstellungen zu Königin Luise; 2012: Friederisiko. Friedrich der Große; 2015: Frauensache. Wie Brandenburg Preußen wurde.

14 Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König. Zum 200. Geburtstag, 8. Juli bis 9. September 1995, vgl.: Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König. Zum 200. Geburtstag. Ausst. Kat., hg. v. d. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Frankfurt am Main 1995.

Prinzen Heinrich nicht mehr denkbar ist, aber auch die Hohenzollern der Kaiserzeit wurden präsenter¹⁵, und durch »Frauensache« 2015 schließlich gelangten einige Hohenzollerinnen zurück auf die Bühne der Erinnerung.¹⁶

Öffentlichkeitswirksame Begebenheiten

Auch anhand von Konferenzen oder selbst den Kunstankäufen könnte man zeigen, wie die Hohenzollern im Wissenschaftsbetrieb der Schlösser in den letzten Jahrzehnten eine relativ starke Position bekommen haben. An dieser Stelle aber soll die Argumentationslinie mit der inhaltlichen Präsenz der Hohenzollern verlassen werden, um kurz auf deren physische Rückkehr einzugehen: Es war nicht zuletzt einem Besuch von Louis Ferdinand von Preußen 1988 in Sanssouci – und zwar in der leeren Gruft Friedrichs des Großen, mit anschließendem Kaffee in Sanssouci und Konzert – geschuldet, dass 1991 mit der Umbettung des großen Ahnen und dessen Vaters von Hechingen nach Potsdam dem Friedrich-Kult neuer Anschub gegeben wurde. Wie mir der verstorbene damalige Generaldirektor Joachim Giersberg erzählte, war er im Grunde kein Freund dieser Aktion, weil er befürchtete, dass es nun, neben der von den Schlössern zu betreuenden Kunst der Hohenzollern, ein fataler Hurratriotismus und politischer Rückwärtstrend sein würde, der die Menschen zum Besuch nach Sanssouci führe. In Anbetracht des damaligen Aufblühens der rechtsradikalen Szene waren diese Sorgen mehr als verständlich. Aber auch außerhalb rechtsstaatsfeindlicher Gesinnung förderte diese neue physische Präsenz »des Alten Fritz« Blüten: Jahrelang war von meinem Schreibtisch aus zu sehen, wie im Januar und August lächerlich kostümierte Menschen mit Trommeln und Kränzen – manchmal mit schwarz-weißen Schleifen und dem Aufdruck »Unserem großen König« – hoch nach Sanssouci stiegen. Da ist das Niederlegen von Kartoffeln, das in ausländischen Reiseführern bisweilen bereits als alter Brauch beschrieben wird, wie mir eine asiatische Besucherin verriet, direkt harmlos.

Viel positiver in der Auswirkung, weil nicht politisch, war im Vergleich dazu eine andere, temporäre und medienwirksame Rückkehr eines Angehörigen des Hauses Hohenzollern nach Sanssouci, nämlich die Hochzeit des Urenkels Wilhelms II., Georg Friedrich Prinz von Preußen, mit Sophie Prinzessin von Isenburg 2011. Die sich hierin

15 Zum Beispiel eine Ausstellung mit umfassenden Beständen aus dem Exilsitz Wilhelms II. in Huis Doorn oder eine Ausstellung zu den Kaisern und den Medien; vgl.: Kaiserlicher Kunstbesitz. Aus dem Holländischen Exil Huis Doorn, Ausst. Kat., hg. v. d. Staatlichen Schlössern und Gärten Berlin, Berlin 1991, und: Die Kaiser und die Macht der Medien, Ausst. Kat., hg. v. d. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 2006.

16 Vgl. Frauensache. Wie Brandenburg Preußen wurde, Ausst. Kat., hg. v. d. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Dresden 2015.

äußernde breite und wohl auch etwas naive Begeisterung für alles Royale bezog sich aber auf lebende Bürger.

Charlottenburg

Im Obergeschoss von Schloss Charlottenburg wurden im November 2018 vier neu konzipierte Räume der neuen Dauerausstellung eröffnet. Der Bereich, der thematisch in den kommenden Jahren noch erweitert werden wird, ist Teil des gesamten musealen Entwicklungsprogramms »Charlottenburg 2030« und widmet sich in diachron konzipierten Themen der Dynastie und Herrschaftsgestaltung der Hohenzollern. Es ist das erste Mal, dass in Berlin eine permanente Ausstellung diese Familie und ihr Wirken vermittelt. Zum ersten Mal seit dem Ende des – im Detail dann doch anders gelagerten – Museums in Schloss Monbijou sprechen wir dabei gerne von einem integrierten Hohenzollernmuseum. Das liegt bei der seit dem Wiederaufbau gewachsenen Struktur von Charlottenburg, d. h. dem Nebeneinander von Interieurs, musealen Räumen mit Kunstbesitz einzelner Hohenzollern und Sondersammlungen von brandenburg-preussischer Kunst, auf der Hand.

Und die Idee ist nicht neu, sondern stammt sogar von einem Hohenzollern selbst. Kurz vor seinem Regierungsantritt 1888 skizzierte Friedrich (III.) im Entwurf eines Reformtraktats für das Oberhofmarschallamt die folgende Vision¹⁷: Schloss Charlottenburg soll als Residenz aufgegeben und Schloss Monbijou an den Staat verkauft werden, letzteres, weil die benachbarte Museumsinsel den Platz brauchen könne. Als Konsequenz sah er folgendes Szenarium vor: »Aus dem Hohenzollern-Museum sind die hervorragenden kunstgewerblichen Stücke wieder zur Dekoration der Königlichen Residenzen zurück zu nehmen. Der verbleibende Rest ist im Charlottenburger Schloß unterzubringen«, denn »nach Charlottenburg ließe sich auch ohne Schwierigkeit das Hohenzollern-Museum übersiedeln«. ¹⁸ Der Grund für diesen Schritt sah er darin, dass das Schloss für den Hof ungünstig zu nutzen sei. Und: »In den Augen der Bevölkerung der Stadt und darüber hinaus des ganzen Landes ist das Mausoleum zu Charlottenburg zu einer Art dynastisch nationalen Heiligthum geworden«. ¹⁹ Deshalb möchte er weit weg vom Lärm der Großstadt, der um den Dom mit der Gruft kreist, hier einen Campo Santo für die Hohenzollern entwickeln (die Beisetzung seines Vaters in der Erweiterung des Mausoleums war ein erster Schritt) und neben einem »Garde Meuble« und Restaurierungswerkstätten im musealisierten Schloss das Hohenzollernmuseum einrichten. Bedeutende Raumdekorationen der barocken Enfilade, die ihm dafür zu

17 GStA Berlin SPK, BPH, Rep. 113, Nr. 134, fol. 7r-54r.

18 Ebd., fol. 8v.

19 Ebd., fol. 49r.

kosbar erschienen, sollten ausgebaut und inklusive Porzellankabinett ins Berliner Schloss überführt werden.

Mit Friedrich III. werden also die Hohenzollern nun auch noch Konzeptanreger für die museale Entwicklung der Schlösser zu Beginn des 21. Jahrhunderts, wenngleich sich beim Gedanken an eine Überführung von Schlossräumen ins Humboldtforum dann doch der demokratische Geist dem monarchischen Willen widersetzen wird.

Fazit

Die kurze und schlaglichtartige Betrachtung der Präsenz der Hohenzollern in der Vermittlung, den Einrichtungen, der Publikations- und Ausstellungstätigkeit der Schlösser zeigt ein interessantes Phänomen: Nachdem kurz nach der Revolution 1918 nur ein paar wenige, historische Vertreter des Hauses in den Schlössern »präsent« waren, veränderte sich das Verhältnis durch die starke wissenschaftliche Beschäftigung in Zusammenhang mit denkmalpflegerischen Aufgaben, der Sammlungspflege und der Neubewertung von Preußen in der Nachkriegszeit. Je größer die Distanz zur Monarchie wurde, desto mehr konnten historische Hohenzollern in den Vordergrund gerückt und als vermarktungsfähige Personalisierungshilfen von kunsthistorisch rekonstruierten und inszenierten Interieurs eingesetzt werden. Besonders auffällig ist, dass diese Rückkoppelung an dynastische Personengeschichte in der DDR in den letzten Jahren ausgeprägter gewesen zu sein scheint, als in der Bundesrepublik. Hundert Jahre nach dem Ende der Monarchie sind zahlreiche Hohenzollern bildlich und wörtlich zu einem wesentlichen Identifikationsmoment der Schlösser geworden.