

Arne Karsten

Rom in Preußen

Der Tod des Großen Kurfürsten am 9. Mai 1688 stellte für die brandenburgische Geschichte eine bedeutende Zäsur dar. Sein Sohn und Erbe Friedrich bestieg den Thron als Friedrich III., Markgraf von Brandenburg, Kurfürst des Heiligen Römischen Reiches – und hinterließ ihm seinem eigenen Nachfolger als Friedrich I., König in Preußen. Eine Rangerhöhung, von der längst bekannt ist, dass sie weit mehr war als das Ergebnis persönlicher Eitelkeit des Herrschers, wie lange Zeit angenommen worden war. Vielmehr handelte es sich um einen politisch-diplomatischen Erfolg, dessen Bedeutung in der sich in Ranggruppen formierenden Staatenwelt der frühen Neuzeit kaum überschätzt werden kann. Kontrafaktischer Geschichtsbetrachtung eignet stets zugleich etwas Faszinierendes und Beliebiges, und so mag man es als müßig betrachten, die Frage zu bemühen, was aus dem Kurfürstentum Brandenburg ohne die Metamorphose zum Königreich Preußen geworden wäre – hätte es, hätten seine Herrscher bei aller Tüchtigkeit, bei allem Pflichtbewusstsein und was der „preußischen“ Tugenden noch mehr sind, die Chance gehabt, auf dem mageren märkischen Sand die zweite deutsche Großmacht entstehen zu lassen?¹

Ganz gleich, wie man diese spekulative Frage beantworten mag, zweifellos war die Erlangung der Königswürde ein wichtiges Ereignis, und also auch die Thronbesteigung jenes Mannes, der sie durchzusetzen wusste. Friedrich III./I. von Preußen bediente sich auf dem dornenreichen Wege zu dem wohl wichtigsten strategischen Ziel seiner Politik aller Register, über die ein frühneuzeitlicher Herrscher verfügte.² Im folgenden wird es um bestimmte Aspekte seiner Kunstförderung gehen, doch zuvor sei betont, dass er durchaus nicht nur als Wissenschafts- und Kunstmäzen eine königsgleiche Stellung zu antizipieren suchte, sondern ebenso vom soliden militärischen Erbe Gebrauch machte, das ihm sein Vater hinterlassen hatte. Brandenburgische Soldaten kämpften um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert auf den meisten der europäischen Schlachtfelder, und sie traten dort an, um indirekt die Position ihres Landesherrn bei seinen Bemühungen um die Königskrone zu stärken. Es wäre also durchaus verfehlt,

in Friedrich III./I. den idealistischen Schöngeist zu sehen, dessen Kunst- und Kulturförderung einzig einem selbstzweckhaften Idealismus entsprang. Vielmehr fehlte es ihm weder an politischem Interesse, noch an Verständnis für die Art und Weise, wie Politik in seiner Epoche funktionierte. Zweifellos wusste er um die Macht der Bilder, und ganz offensichtlich wusste er auch, wo die überzeugungsmächtigsten Vorbilder zu suchen und zu finden waren. Wenn wir die intensive Kunstproduktion in Brandenburg-Preußen zur Zeit der Herrschaft Friedrichs III./I. betrachten, so fällt eine zunächst einmal erstaunliche Präsenz römisch-katholischer Ikonographie im protestantischen Nordosten des Reiches auf.

Ein aus Anlass der Krönung Friedrichs III. 1688 von Johann Gruebel geschaffener panegyrischer Kupferstich (Abb. 1) erfreut auf den ersten Blick durch ein ungewöhnliches ikonographisches Element. Am linken oberen Bildrand ist der „Große Kurfürst“, Friedrich Wilhelm I., als *Iuppiter triumphans* abgebildet: auf dem Symboltier des Göttervaters, dem Adler reitend und vom Sonnenball hinterfangen, werden über seinem Haupt Lorbeerkrantz und Rüstung als Symbol militärischer Siege präsentiert. Rechts davon verkündet eine geflügelte Fama-Figur seinen immerwährenden Ruhm. Mit dem Zepter weist der Große Kurfürst auf seinen Nachfolger, der unter dem Krönungsbaldachin auf dem Thron sitzt. So weit, so konventionell. Originell aber ist die Lösung, die Krone, welche über des neuen Kurfürsten Haupt schwebt, mittels einer Kette mit dem Zepter des Großen Kurfürsten zu verbinden und sie auf diese Weise gewissermaßen an die Leine zu legen.³ Man fragt sich, ob der Künstler der Aufmerksamkeit seines Publikums so sehr misstraute, dass er diesen Wink mit dem Zaunpfahl für notwendig hielt. Denn auf der anderen Seite konfrontierte er den Betrachter mit einer ganzen Reihe weiterer Elemente, deren Verständnis ein erhebliches Maß an Vertrautheit mit ikonographischen Elementen der Herrscherpanegyrik voraussetzte. Eingefasst ist die Darstellung nämlich an beiden Bildrändern von Palmen, einem klassischen Attribut des Herrschers: „Seit jeher knüpft sich an die Palme [...] in einer weitverbreiteten exegetischen Tradition, die in der Emblematik ihren Nie-



Abb. 1: Christian Gruebel, *Allegorische Darstellung der Krönung Friedrich III. als Kurfürst von Brandenburg*, 1689, Kupferstich, 36,5 x 32 cm, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Hist. Boruss. 86, 18

derschlag findet, der Bedeutungskomplex von Gerechtigkeit, Ausdauer und moralischem Sieg“,⁴ in diesem Fall wird diese Aussage noch unterstrichen durch das Motto „Semen iusti vigebit sicut Palma“ (Der Palme gleich wächst der gerechte Same). Im Hintergrund sind Elemente typischer Herrschaftsarchitektur zu erkennen: ein Obelisk mit Hieroglyphen, ein zweiter mit der Inschrift „Aeternitati“ (der Ewigkeit).

Doch wurden vom Betrachter nicht nur solide Kenntnisse im Bereich der Herrscherikonographie verlangt, wenn er Gruebels Stich in seinen Feinheiten verstehen wollte, auch künstlerische Bildung war vonnöten, zumindest sobald er seine Aufmerksamkeit jenem Brunnen zuwandte, der zur rechten des Herrschers im Bildmittelgrund zu erkennen ist. Das Motiv des Obeliskens tritt hier in besonders auffälliger Position auf, insofern, als er sich über einer Felskonstruktion erhebt, die erstaunlicherweise an der Stelle der Basis, dort also, wo nach dem Prinzip von Stütze und Last das Gewicht des Obeliskens zu lagern hätte durchbrochen ist. Allegoriefiguren fassen die gewagte Konstruktion ein, deren Vor-



Abb. 2: Gianlorenzo Bernini, *Vier-Ströme-Brunnen*, Rom, Piazza Navona

bild unzweifelhaft Berninis Vier-Ströme-Brunnen auf der Piazza Navona in Rom ist (Abb. 2). Die zurückgelehnte Figur des „Ganges“ (Abb. 3), ein Ruder in den Händen und die daneben zu erkennende Palme, auf Gruebels Stich typischerweise seitenverkehrt angeordnet (Abb. 1), lassen sich ebenso ausmachen wie die Figur des „Nil“, der sich in dramatischer Geste ein Tuch vom Kopf zieht; es handelt sich mithin um die Ansicht der Brunnenanlage von Osten, gegen die Kirche Sant’Agnese gesehen.

Gruebels Inspiration für dieses Element seines Stiches kam also aus Rom. Ein Faktum, das in zweifacher Hinsicht Beachtung verdient. Zunächst einmal spricht es dafür, dass Berninis Brunnenanlage tatsächlich europaweite Aufmerksamkeit gefunden hatte, und zwar nicht nur aufgrund ihrer ästhetischen Qualitäten im allgemeinen. Gruebels Zitat liefert vielmehr, zweitens, den Beleg für die Rezeption auch ihrer politisch-panegyrischen Aussage. Kein anderer Brunnen Berninis war in ähnlichem Maße mit allegorischer Herrscherpanegyrik aufgeladen wie gerade dieser; eine Vielzahl von Anspie-

lungen, die im einzelnen aufzuschlüsseln hier nicht der Ort sein kann,⁵ wurde in höchst geistreicher Weise zu einer Huldigungsbotschaft für den Auftraggeber, Papst Innozenz X. Pamphilij (1644-1655) zusammengefasst: Die vier (damals bekannten) Erdteile erweisen dem Papst als ihrem wahren, durch geistliche wie weltliche Herrschertugenden legitimierten Souverän die Reverenz, was zur menscheitsbeglückenden Herrschaft im Zeichen der Taube, dem Wappentier der Pamphilij, und also der pan philia, der All-Liebe führt. Eine Bildbotschaft übrigens, deren kompensatorischer Charakter vor dem Hintergrund des unaufhaltsamen Macht- und Ansehensverlust zu sehen ist, den das Papsttum als politische Instanz von europäischer Bedeutung während dieser Epoche hinzunehmen hatte. In den Jahren, da auf der Piazza Navona der Vier-Ströme-Brunnen entstand, stellte der Westfälische Friede, gegen den ausdrücklichen Protest der Kurie abgeschlossen, einen weiteren, unübersehbaren Meilenstein auf diesem langen Weg in die politische Bedeutungslosigkeit dar.⁶

Dies am Rande, aber ganz ohne Bedeutung sind die Zusammenhänge nicht, denn so weit die Botschaft des schönen Bildes und die raue Realität im Falle des Vier-Ströme-Brunnens auseinander klafften, interessanterweise tat dieser Umstand der Wirksamkeit der Illusion keinerlei Abbruch. Berninis hypostasierte Herrscherpanegyrik überzeugte offensichtlich in einem solchen Maße, dass sie als geradezu exemplarisches Symbol für die würdige Repräsentation des Herrschers genommen wurde, und zwar nicht nur im katholischen Europa, sondern ebenso im protestantischen Preußen. Dabei versteht es sich von selbst, dass die übernommenen Motive, wo nötig, abgewandelt werden: an die Stelle von Papstwappen und Tiara am Vier-Ströme-Brunnen sind auf dem Stich das brandenburgische Staatswappen und der Kurhut getreten.

Es ist nun natürlich nicht allein der genannte Kupferstich des Christian Gruebel, der eine solche Rezeption römischer Bildersprache im Nordosten des Reiches erkennen lässt. Und diese Rezeption geht über den Bereich des Allgemeinen weit hinaus. Bekannt ist, dass gerade Friedrich III./I. nicht zum wenigsten durch die Imitation römischer Sammelleidenschaft im Bereich der antiken Skulptur darum bemüht war, kulturelles Prestige zu gewinnen – der Erwerb der Antikensammlung des Giovanni Pietro Belleri war in diesem Zusammenhang ein wesentlicher Schritt.⁷ Auf einen Schlag gelang-



Abb. 3: Detail von Abb. 2, *Allegorie des Ganges*

ten dadurch im Jahre 1698 über 200 Antiken, darunter 40 Marmorwerke, 80 Bronzen, 29 Vasen und 40 Lampen, des weiteren Waffen und andere Geräte nach Berlin.⁸ Nicht weniger deutlich war die vermittelte Präsenz der Antike im Falle all jener herrscherlichen Triumphzüge, die wesentliche Ereignisse des dynastisch-politischen Lebens in der Frühen Neuzeit unvermeidlich begleiteten: Tod, Krönung und siegreiche Heimkehr des Souveräns (und wann war sie nicht siegreich?) wurden bekanntlich mit Festumzügen gefeiert, die stets durch mehr oder weniger aufwendig inszenierte ephemere Triumphbögen führten, deren Gestaltung zwar der Phantasie der ausführenden Künstler einigen Spielraum ließ, die jedoch in ihren Grundformen in aller Regel auf die klassischen Vorbilder des Titus- bzw. Septimius-Severus-Bogens in Rom zurückgingen. Gelegentlich des Einzugs Friedrichs I. in Berlin nach seiner Krönung in Königsberg waren in der Hauptstadt des nunmehrigen Königreichs im Mai 1701 insgesamt sieben dieser Bögen errichtet worden.⁹

Doch, wie gesagt, die Verwendung dieser antiken Motive im „Panegyrik-Haushalt“ des brandenburgisch-preußischen Hofes ist nicht weiter bemerkenswert, inso-



Abb. 4: Augustin Terwesten, Deckengemälde der Schwarzen-Adler-Kammer, Berlin, Stadtschloss (zerstört)



Abb. 5: Pietro da Cortona, *Triumph der göttlichen Vorsehung*, Rom, Palazzo Barberini

fern sie in ganz Europa verbreitet war, ebenso wie die Inanspruchnahme der antiken Imperatoren als postulierter, legitimierender Herrschervorfahren. Bemerkenswert ist in diesem Kontext allerdings die Reichweite des Anspruchs, den Friedrich III./I. von seinen Hofautoren verkünden ließ, etwa von seinem Antiquar Lorenz Beger, der in seinem bedeutenden, dreibändigen archäologischen Werk im Dienste der Herrscherpanegyrik, dem „Thesaurus Brandenburgicus“ zu der Behauptung gelangt: „Während ich das betrachte, sprach Archäophilus, vergeht mir alle Lust, Rom zu besuchen. Wer nämlich würde sich Ruinen besehen, so viele Tagesreisen entfernt, wenn er ihre wiedererstandenen Bildwerke in Deutschland unversehrt antrifft? Entweder bin ich ein falscher Prophet, oder der alte Ruhm der Römer wird in Berlin seine neue Heimat finden.“¹⁰ Immerhin, es gilt zu bedenken: bei der Stadt, die hier unversehens in den Rang eines zukünftigen neuen Roms katapultiert wird, handelt es sich um ein Provinzstädtchen von kaum 10.000 Einwohnern, der Hauptstadt eines zerrissenen, zudem von der Natur alles andere als begünstigten Ter-

ritoriums, das noch immer unter den Spätfolgen des Dreißigjährigen Krieges litt.

Anspruch und Realität klaffen also, wie so häufig bei frühneuzeitlicher Auftragskunst, in auffälliger Weise auseinander. Wie auch immer es mit einem neuen Rom an der Spree bestellt sein mochte, zunächst einmal fand die künstlerische Aufwertung der Hauptstadt des jungen Königsreiches durch die Verwendung nicht nur von antiken, sondern eben auch von zeitgenössischen römischen Vorbildern statt. Das wohl eindrucksvollste Beispiel für den Import römischer Kunst stellt das von Augustin Terwesten 1703 geschaffene Deckengemälde in der Schwarzen Adlerkammer des Berliner Schlosses dar (Abb. 4). Unübersehbar ist die direkte Anlehnung an Pietro da Cortonas gewaltiges Deckenfresko in der sala grande des Palazzo Barberini, das die Verherrlichung der regierenden Papstfamilie Barberini im Zeichen des „Triumph der göttlichen Vorsehung“ zum Gegenstand hat (Abb. 5).¹¹ Schon die Zweiteilung von Terwestens Arbeit, deren Thema eine „Allegorie auf das preußische Wappen“ ist, geht eindeutig auf Cortonas in den Jahren von 1633 bis 1639 geschaffenes Vorbild zurück. Im



Abb. 6: Detail von Abb. 4



Abb. 7: Detail von Abb. 5

oberen Teil des Bildes ist das Wappentier des neuen Königreichs, die Initialen „F(ridericus) R(ex)“ des Königs auf der Brust, zu erkennen. Es ist von einem Kranz eingefasst, links aus Lorbeer-, rechts aus Palmzweigen, der von drei weiblichen Allegoriefiguren und einigen Putti getragen wird. Dieser Wappenformation fügt eine vierte, geflügelte Allegoriefigur in einigermaßen kühnem Sturzflug die preußische Königskrone hinzu, an eben jener Stelle, wo mit Schwert und Zepter die komplementären Kroninsignien präsentiert werden – eine Lösung, die bis ins Detail dem römischen Vorbild folgt, sieht man von der selbstverständlichen Ersetzung der Barberini-Bienen durch den Adler, der Tiara durch die Königskrone sowie Schwert und Zepter durch die päpstlichen Schlüssel einmal ab (Abb. 6 und 7).

Etwas variabler erscheint die Gestaltung des unteren Bildrandes, wo Terwesten auf die kunstvolle Häufung der Allegoriefiguren, wie sie Cortona vorgab zugunsten einer weniger massiven, zurückhaltenderen und dadurch transparenteren Lösung verzichtete. Im Zentrum steht die Personifikation der *Felicitas publica*; zugleich eine Hommage an die Königin, deren Initialen S(ophie)

C(harlotte) R(egina) die Figur in ihrer Linken hält (Abb. 8). Die „gute Herrschaft“ als Garant des allgemeinen Glücks spielt sich im vorliegenden Fall jenseits aller zeitlichen Beschränkung ab, wie die Wolkenbank verdeutlicht, welche die *Felicitas publica* von der sensenbewehrten Figur des *Chronos* unter ihr trennt; erneut eine Aussage von geringer Originalität, und abermals eine Lösung, die Terwesten direkt aus dem römischen Vorbild übernommen hatte. Umgeben ist die zentrale Figur von einer Reihe weiterer Tugenden, unter denen sich *Abundantia*, *Concordia*, *Sapientia* und *Pax* ausmachen lassen,¹² mithin die im Zeitalter des Barock als geradezu kanonisch etablierten Versinnbildlichungen dessen, was die weise Herrschaft des gerechten Souveräns an segensreicher Wirkung für die Untertanen allemal zeitigte. Dass daneben auch die schönen Künste und die Wissenschaften blühten, deren Attribute hinter der *Chronos* Figur zu erkennen sind, versteht sich fast schon von selbst.

Lieselotte Wiesinger hat im Zusammenhang mit diesem unteren Register von Terwestens Bild behauptet: „Man muß die These aufstellen, dass die beiden Figu-

ren der *Divina Providentia*, die das päpstliche Regiment legitimierte, und die *Felicitas Publica* eines königlichen „weisen Regiments“, das im Zusammenspiel all der allegorischen Verkörperungen (*Justitia, Pax, Abundantia, Sapientia, Concordia*) dargestellt war, in bewußte Parallele gesetzt waren: Im protestantischen Preußen war auch die Königin Garantin für das öffentliche Glück unter dem weisen Regiment des neuen Königs.“¹³ Schwer zu sagen. Auf der einen Seite würde eine solche implizite Kritik am römischen Vorbild bei den Betrachtern die intime Kenntnis der Modells voraussetzen, und ob man eine solche bei den Angehörigen von Friedrichs Hofstaat ohne weiteres voraussetzen durfte, ist jedenfalls zweifelhaft. Auf der anderen Seite ist es ja richtig, dass die Verwendung des *Divina Providentia*-Motives an der Decke der Schwarzen Adler-Kammer durchaus Sinn ergeben hätte: die Krönung des preussischen Adlers auf Geheiß der göttlichen Vorsehung wäre sogar ein in sich stimmigeres Konzept gewesen als die schließlich ausgeführte Lösung, in der die Wappenapotheose im oberen Bildteil und die Präsentation der segensreichen Folgen gerechter Herrschaft im unteren Register letztlich recht beziehungslos nebeneinander stehen.

Wie dem auch sei, wichtiger als die Frage, ob das Fresko eine bewusste Kritik am römischen Modell zum Ausdruck bringen sollte oder die inhaltliche Variation lediglich einer Anpassung an die preußische Staatsideologie geschuldet war erscheint mir die Tatsache der formalen Vorbildfunktion, welche Cortonas Fresko unübersehbar ausübte. Offensichtlich war es eben nicht nur die Antike, die nach wie vor als traditions- und damit legitimationsbildender Grundstein herrschlicher Selbstdarstellung eine ungebrochene Faszination ausübte, sondern ebenso die zeitgenössische, barocke Kunstproduktion in der Stadt der Päpste.¹⁴ Durch einen ungewöhnlichen Umstand lässt sich des weiteren sogar der Nachweis führen, dass es tatsächlich der frisch gekrönte König war, auf dessen Initiative diese Verwendung römischer Motive letztlich zurückzuführen ist. Das Dekorationsprogramm im Stadtschloss, von Andreas Schlüter entworfen, stieß nämlich bei den Malern, die mit der praktischen Umsetzung beauftragt wurden, auf Widerstand.¹⁵ Ein ungewöhnliches Ereignis in dieser Epoche; leider sind die Gründe nicht bekannt für die kleine Künstlerrebellion, der im übrigen, wie nicht anders zu erwarten, kein Erfolg beschieden war. Schlüter wandte sich um Rückendeckung an den König, der sei-



Abb. 8: Augustin Terwesten, *Felicitas publica*, Detail aus dem Deckengemälde der Schwarzen-Adler-Kammer, Berlin, Stadtschloss (zerstört)

nerseits die strikte Ausführung der Anweisungen seines Architekten anordnete und also von dessen Planungen für die Deckendekoration angetan gewesen sein muss.

Gruebels Stich und Terwestens Deckengemälde, die Omnipräsenz stilistischer Einflüsse ebenso wie, ganz materiell, antiker Skulpturen, Vasen, Schmuckgegenstände: Roms Präsenz auch im Norden Europas ist um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert unübersehbar. Die konfessionellen Grenzen in Europa waren offensichtlich keine des Geschmacks und damit der künstlerischen Wirksamkeit. Friedrich III./I. war ein glaubensstrenger Herrscher, der im Gegensatz zu so vielen seiner Standesgenossen dieser Epoche keineswegs bereit war, die Religion zu wechseln um des politischen Vorteils willen – nicht einmal um denjenigen der Rangerhebung, die ihm doch so sehr am Herzen lag, dass man sie ohne Übertreibung als das eigentliche Hauptziel der politischen Aktivitäten in der ersten Hälfte seiner Regierungszeit definieren kann. Von seinen Glaubensüberzeugungen unbenommen ließ er jedoch nach Kräften ins offiziell ikonoklastische Preußen Bilder von dorthier importieren, wo sie seit jeher mit Virtuosität eingesetzt worden waren: aus Rom, das nach dem Willen der Päpste seit dem Spätmittelalter den universellen Herrschaftsanspruch der Kirche durch Bauten und Bilder in immer prächtigerer, immer suggestiverer Form verkündete.¹⁶

Friedrich tat es – Ironie der Geschichte – in einer Phase, da in Rom selbst die große Zeit der rhetorischen Bildpropaganda bereits vorbei war. Nach dem Tod Alexanders VII. Chigi (1655-1667) begann die Springflut an Kunstwerken, welche die Ewige Stadt in den ersten zwei Dritteln des Jahrhunderts noch geradezu überschwemmt

hatte, zu verebben. Die Reformpäpste Innozenz XI. Odescalchi (1676-1689) und Innozenz XII. Pignatelli (1691-1700) setzten auf Sparsamkeit und Wirtschaftsreformen statt, wie ihre Vorgänger, auf Prachtentfaltung. Jedoch war der Bruch mit der Vergangenheit in Rom geradezu vorsichtig und sanft im Vergleich zu dem Kurswechsel, den das junge Königreich Preußen im Bereich von Kunst- und Kulturförderung nach dem Tod Friedrichs I. erleben sollte. Sein Sohn Friedrich Wilhelm I. hatte bekanntlich nicht den geringsten Sinn für die kunstvolle Inszenierung herrscherlicher Ansprüche. Für seinen Staat und seine Legitimation bedurfte er keiner an römischen Vorbildern geschulter Künstler, sondern gut ausgebildeter Soldaten und fleißiger Beamter.

Endnoten

- 1 Jedenfalls verdient festgehalten zu werden: „An einen Aufstieg in die kleine Gruppe der europäischen Leitmächte, wie er Preußen dann ja ein halbes Jahrhundert später gelingen sollte, war indes um 1700 überhaupt nicht zu denken. Auch im historischen Rückblick lässt sich weder im Innern dieses Mittelstaates noch bei der Rolle, die ihm damals im deutschen oder europäischen Mächtenspiel zufiel, bereits der Weg dorthin erkennen – von einer Zwangsläufigkeit einer solchen Entwicklung ganz zu schweigen.“ Schilling 2001, *Europa*, S. 26.
- 2 Baumgart 2001, *Ein neuer König*, S. 166-176.
- 3 Vorbilder für dieses Motiv des „an die Kette legen“ existieren durchaus, etwa Fludds 1617, *Utriusque*, wo Gott die Natura, diese wiederum den Affen als Symbol des Künstlers an der Kette hält, vgl. hierzu Bredekamp 1993, *Antikensehnsucht*, S. 69.
- 4 Preimesberger 1974, *Obeliscus Pamphilius*, S. 141.
- 5 Verwiesen sei auf die profunde Analyse der Bildbotschaft des Vier-Ströme-Brunnens bei Preimesberger 1974, *Obeliscus Pamphilius*.
- 6 Gerade die intransigente Haltung der Kurie gegenüber dem Friedensschluss von Münster und Osnabrück beraubte das Papsttum in der Folgezeit in entscheidendem Maße seiner politischen Einflussmöglichkeiten im europäischen „Konzert der Mächte“, vgl. Lutz 1998, *Roma*, S. 456-460.
- 7 Zur Sammlung Bellori vgl. Heres 1974, *Museum*; allgemein zur Bedeutung des Berliner Antikensabinetts vgl. Heres 1977, *Anfänge*.
- 8 Segelken 2001, *Anspruch*, S. 337.
- 9 Weidner 1940, *Berlin*, S. 31.
- 10 Zit. nach Gröschel 1989, *Herrscherpanegyrik*, S. 46. Es ist das gleichzeitige Nachahmen und Übertreffen der Antike, dessen bildliche und sprachliche Propagierung die innerste raison d'être des Thesaurus bildet, denn hierin manifestiert sich die legitimierende Leistung der Hohenzollernherrscher im allgemeinen und Friedrichs I. im besonderen. „Die Gegenüberstellung [von Antike und Gegenwart] geht von der grundsätzlichen Überlegenheit der Moderne über die antiken Verhältnisse aus und entwickelt eben hieraus die nicht hinterfragte Herrlichkeit der Gegenwart und ihrer Regentschaft.“ Wrede 2000, *Cunctorum*, S. 33.
- 11 Wiesinger 1992, *Deckengemälde*, S. 175-182; Wiesinger 1995, *Augustin Terwesten*, S. 81-83; Thimann 2001, *Ikongraphie*.
- 12 Thimann 2001, *Ikongraphie*, S. 322.
- 13 Wiesinger 1995, *Augustin Terwesten*, S. 83.
- 14 Im Bereich der Architektur hat auf diese bis weit ins 18. Jahrhundert ungebrochene Vorbildfunktion Roms zuletzt hingewiesen: Hinterkeuser 2001, *Blick nach Europa*.
- 15 Ladendorf 1935, *Bildhauer*, S. 79: „Auf das Programm der Deckengemälde im Schloss nahm Schlüter kraft seines Amtes als Schlossbaudirektor einen bestimmenden Einfluss. Die Maler wehrten sich dagegen, eine energische Ordre verbot ihnen aber, irgendwelche Schwierigkeiten zu machen, sie sollten die auftragsgemäße Arbeit im Schloss ‚mit höchstem Fleiß‘ verfertigen.“
- 16 Zur berühmten Sterbebett-Rede Papst Nikolaus V. Parentucelli (1447-1455), in der er seine Baumaßnahmen in der Ewigen Stadt gegenüber dem Kardinalskollegium rechtfertigte, vgl. Reinhardt 1992, *Rom*, S. 10-18.

Bibliographie

- Baumgart 2001, *Ein neuer König*
Peter Baumgart, *Ein neuer König in Europa. Interne Planung, diplomatische Vorbereitung und internationale Anerkennung der Standeserhöhung des brandenburgischen Kurfürsten*, in: Berlin 2001, *Preußen 1701*, Bd. 2, S. 166-176.
- Berlin 2001, *Preußen 1701*
Berlin, Deutsches Historisches Museum und Stiftung Preßische Schlösser und Gärten: *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte*, hg. v. Deutschen Historisches Museum und Stiftung Preßische Schlösser und Gärten, Berlin 2001, 2 Bände.
- Bredekamp 1993, *Antikensehnsucht*
Horst Bredekamp 1993, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- Fludd 1617, *Utriusque*
Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Historia*, Oppenheim 1617.
- Gröschel 1989, *Herrscherpanegyrik*
Sepp-Gustav Gröschel, *Herrscherpanegyrik in Lorenz Begers „Thesaurus Brandenburgicus Selectus“*, in: *Antike und Barock*, Stendal 1989 (Winckelman-Gesellschaft. Vorträge und Aufsätze, Bd. 1), S. 37-61.
- Heres 1974, *Museum*
Gerald Heres, *Museum Belloriarum. Zu einer Ausstellung der Berliner Antikensammlung*, in: *Das Altertum* 20 (1974), S. 236-244.
- Heres 1977, *Anfänge*
Gerald Heres, *Die Anfänge der Berliner Antiken-Sammlung. Zur Geschichte des Antikensabinetts 1640-1830*, in: *Forschungen und Berichte* 18 (1977), S. 98-100.
- Hinterkeuser 2001, *Blick nach Europa*
Guido Hinterkeuser, *Blick nach Europa. Die Architektur in Berlin im Zeitalter Friedrichs III./I.*, in: Berlin 2001, *Preußen 1701*, Bd. 2, S. 254-268.
- Ladendorf 1935, *Bildhauer*
Heinz Ladendorf, *Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Beiträge zu seiner Biographie und zur Kunstgeschichte seiner Zeit*, Berlin 1935.
- Lutz 1998, *Roma*
Georg Lutz, *Roma e il mondo germanico nel periodo della guerra dei Trent'Anni*, in: Gianvittorio Signorotto und Maria Antonietta Visceglia (Hgg.), *La Corte die Roma tra Cinque e Seicento. „Teatro“ della Politica europea*, Rom 1998, S. 425-460, hier: 456-460.
- Preimesberger 1974, *Obeliscus Pamphilius*
Rudolf Preimesberger, *Obeliscus Pamphilius. Beiträge zur Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf der Piazza Navona*, in: *Münchner Jahrbuch für Kunstgeschichte* 25 (1974), S. 77-162.
- Reinhardt 1992, *Rom*
Volker Reinhardt, *Rom. Kunst und Geschichte 1480-1650*, Freiburg i. Br./Würzburg 1992.

- Schilling 2001, *Europa*
Heinz Schilling, *Europa um 1700. Eine Welt der Allianzen und eine Hierarchie der Dynastien*, in: Berlin 2001, *Preußen 1701*, Bd. 2, S. 12-30.
- Segelken 2001, *Anspruch*
Barbara Segelken, *Anspruch und Wirklichkeit einer Monarchie. Die Selbstdarstellung Friedrichs I. im Spiegel der „Antiken-, Kunst- und Naturalienkammer“*, in: Berlin 2001, *Preußen 1701*, Bd. 2, S. 335-340.
- Thimann 2001, *Ikonographie*
Michael Thimann, „*wass eigentlich die Historie seyn soll*“. Zur *Ikonographie der Deckengemälde in den königlichen Paradekammern des Schlosses*, in: Berlin 2001, *Preußen 1701*, Bd. 2, S. 317-324.
- Weidner 1940, *Berlin*
Heinz Weidner, *Berlin im Festschmuck. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 1940.
- Wiesinger 1992, *Deckengemälde*
Lieselotte Wiesinger, *Deckengemälde im Berliner Schloss*, Berlin 1992.
- Wiesinger 1995, *Augustin Terwesten*
Lieselotte Wiesinger, *Die Deckenmalereien Augustin Terwestens im Schloss Charlottenburg und im Berliner Schloss*, in: Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten: *Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Terwesten*, hg. v. Renate L. Colella, Berlin 1995.
- Wrede 2000, *Cunctorum*
Henning Wrede, *Cunctorum splendor ab uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus*, Stendal 2000 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Band XVIII).

Zusammenfassung:

Nicht nur in Gestalt von Antikensammlungen und ephemerer Triumpharchitektur war Rom bis zum Ende des ancien regime an den europäischen Höfen präsent, wie ein Blick auf die Kunstförderung Friedrichs III./I. von Preußen zeigt. Die Übernahme römischer Bildmotive erfolgte bis hin zum direkten Zitat, wie der Aufsatz an ausgewählten Beispielen vorführt. Trotz aller persönlichen Glaubenstreue, die den ersten preußischen König kennzeichnete, ließ er nach Kräften ins protestantische, und mithin grundsätzlich ikonoklastische Preußen Bilder von dorthier importieren, wo sie seit jeher mit Virtuosität eingesetzt worden waren: aus Rom, das nach dem Willen der Päpste seit dem Spätmittelalter den universellen Herrschaftsanspruch der Kirche durch Bauten und Bilder in immer prächtigerer, immer suggestiverer Form verkündete. Die Herrschaftsinszenierung in Preußen lässt auf diese Weise die grundlegende Bedeutung der Bildpropaganda für die Entwicklung der frühneuzeitlichen Staaten deutlich werden.

Autor

Arne Karsten, Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Göttingen, Rom und Berlin. 1997 Magisterarbeit, Promotion 2001 über „*Künstler und Kardinäle. Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*“ (im Druck). Seit Frühjahr 2001 wissenschaftlicher Mitarbeiter Forschungsprojekt „*REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinals-grabmäler der frühen Neuzeit*“ an der Humboldt-Universität zu Berlin (Prof. Dr. Horst Bredekamp) und der Universität Fribourg/Schweiz (Prof. Dr. Volker Reinhardt).
Buchpublikation: *Kardinal Bernadinus Spada. Eine Karriere im barocken Rom*, Göttingen 2001.

Titel

Arne Karsten, „Rom in Preußen“, in *kunsttexte.de*, Sektion Politische Ikonographie, Nr.1, 2001, 8 Seiten, www.kunsttexte.de