

## Rezension

Guido Hinterkeuser, Das Berliner Schloss.  
Die erhaltene Innenausstattung und ihre Geschichte, hg. von der Gesellschaft Berliner Schloss e.V., Regensburg: Schnell & Steiner, 2. Aufl. 2022  
384 Seiten mit 276 Abb. und Plänen  
ISBN 978-3-7954-3529-5, 35,- €

Die Residenz der Hohenzollern in Berlins Mitte gehörte schon zu Zeiten, als der Riesenbau noch unversehrt war von den späteren Kriegs- und Nachkriegsereignissen, zu den architekturhistorisch relativ gut erforschten Schlössern in Deutschland.\* Auch nach der ideologisch motivierten Sprengung und Abräumung der kriegsversehrten Ruine setzte die kunsthistorische Forschung zum Schloss nicht aus, sondern erlebte etwa mit der Monographie von Goerd Peschken und Hans-Werner Klünner (1982) und später der Herausgabe des nachgelassenen Manuskripts zur jüngeren Baugeschichte von Albert Geyer (1992) ihre Höhepunkte. Auch Guido Hinterkeuser, der Autor des hier in Rede stehenden Bandes, verfolgte bereits mit seinem Buch zu dem von Andreas Schlüter geplanten und neu in Szene gesetzten Schloss dessen Bau- und Ideengeschichte (2003). Von diesem Forschungsinteresse ausgehend begab sich Hinterkeuser auf die Suche nach denjenigen Objekten der historischen Ausstattung des Berliner Schlosses, die sich bis zu dessen kriegsbedingter Evakuierung bzw. Zerstörung in den museal zugänglichen Räumen befanden. Einen ersten Überblick zu diesem Thema legte der Autor bereits 2012 kurz vor dem Baustart des seinerzeit konzeptionell noch etwas diffusen Humboldt-Forums vor, doch erst der jetzt erschienene Band vereint nunmehr vollumfänglich das in vielen Jahren zusammengetragene, ungeheuer detailreiche Wissen – und das in methodisch und auch ästhetisch überzeugender Weise. Das Buch ist ein Standardwerk zur Interieur- und Ausstattungsgeschichte des Berliner Schlosses, das über seinen engeren Gegenstand hinaus Maßstäbe setzt für jede kunsthistorische Publikation, die mit ähnlicher Zielstellung einen verlorengegangenen Kontext von Raum und Objekt rekonstruieren will.

Dass die Leserschaft dieses Buch auch als Plädoyer wahrnehmen wird, versteht sich von selbst, dazu hätte es wohl gar keiner Klarstellung im Vorwort gebraucht. Denn das Buch steht für die explizite Wahrnehmung und Würdigung der Kontexte: das Berliner Schloss war eben nicht nur von außen ein gebautes Zeichen politischer Macht und kulturellen Selbstverständnisses, sondern mehr noch im Inneren der repräsentative Schauplatz der Monarchie und des Staates, der nach 1918 in gewisser Weise auch eine subtile Bühne der Weimarer Demokratie wurde.



Nach 1933 blieben das Schloss und seine musealen Räume weitgehend verschont von den Zudringlichkeiten der Nationalsozialisten, offenbar ließen sich mit kunsthandwerklichen Objekten und höfischer Kunst – sieht man einmal vom 1935 mit hohem Aufwand erworbenen, „vom Führer geretteten“ Welfenschatz ab – kein neuer Staat machen. Um so mehr wurde das Schloss in der Nachkriegszeit zum Symbol aller gesellschaftlichen und politischen Verwerfungen der preußisch-deutschen Vergangenheit stilisiert; eine ideologische Zuspitzung, deren Widerhaken sich bis in unsere Gegenwart hinein in den Debatten um das wiederaufgebaute Schloss als Humboldt-Forum festgesetzt haben. Dass der Wiederaufbau gänzlich auf die – eigentlich mehr als naheliegende – Wiederherstellung einiger signifikanter Innenräume oder Treppenanlagen verzichtet hat, dürfte daher nicht nur finanzielle Gründe haben, sondern auch durch eine fast irrationale Furcht vor der vermeintlichen Materialisierung einer unreflektierten Monarchieverherrlichung zu begründen sein. So steht nun in Berlin ein durchaus beeindruckender Schlossneubau, der aber alles andere als ein Schloss sein möchte – ein gebauter Widerspruch, der leider kaum produktive Diskussionen um Vergangenheit und Gegenwart ermöglicht, sondern vielfach nur zur Zielscheibe überspannter ideologischer Angriffe geworden ist. Die eigentliche Historie des Schlosses ist im Humboldt-Forum im Ausstellungsbereich „Geschichte des Ortes“ marginalisiert worden, mit großspuriger medialer Inszenierung, aber irritierend wenig Inhalten. Hinterkeusers Kompendium zeigt dagegen auf, was neben den jetzt vermittelten Themen alles noch möglich gewesen wäre mit authentischen, vielfach künstlerisch hochstehenden Objekten der historischen Ausstattung des Schlosses: eine fesselnde Geschichtserzählung dieses zentralen politischen Ortes über die Jahrhunderte hinweg bis in die Zeit der ersten deutschen Republik hinein.

Das Buch nimmt die beiden bis zuletzt prägenden musealen Bereiche des Berliner Schlosses in den Fokus: das 1921 eröffnete „Schlossmuseum“ und die 1926 der Öffentlichkeit zugänglich gemachten „Historischen Wohnräume“. Ersteres war zwar im Grunde eine durchaus auch aus heutiger Sicht weitgehend akzeptable Lösung zur schnellen Nutzung der verwaisten Innenräume, aber im Grunde auch schon ein gewisser Etikettenschwindel. Denn die allgemeine Öffentlichkeit dürfte kaum den seinerzeit in der Fachwelt diskutierten feinen Unterschied zwischen „Museumsschloss“ und „Schlossmuseum“ wahrgenommen, sondern hier ein ausgestelltes, authentisch eingerichtetes Schloss erwartet haben. Die semantische Qualität des musealen Terminus „Historische Wohnräume“ war allerdings ebenfalls etwas irreführend und wohl, wie Hinterkeuser darlegt, ein Distinktionsbegriff zum „Schlossmuseum“, gab es doch hier immerhin einige Räume zu entdecken, die der Ankündigung bis zu einem gewissen Grad entsprachen. Für beide musealen Bereiche des Schlosses wählt Hinterkeuser den letzten Zustand vor der kriegsbedingten Schließung 1939 als wohl einzig sinnvolle Ausgangssituation für die hier angestrebte Rekonstruktion der historischen Innenausstattung. Er betont aber auch, dass mit dem vorliegenden Band kein „Gesamtkatalog“ vorläge, der nur mit enormem Mehraufwand zu stemmen gewesen wäre. Den angesprochenen Sinn und Zweck erreicht das Buch trotzdem mit Leichtigkeit und mit inhaltlicher und ästhetischer Qualität.

## *Schlossmuseum*

Die Besucher des rasend schnell initiierten „Schlossmuseums“ erwartete damals nur im Sinne der innenarchitektonischen Hülle ein Schloss, aber in den Räumen selbst überwiegend die Sammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums. Das 1867 gegründete Museum musste offenbar aus vornehmlich politischen Gründen aus seinem Stammhaus aus- und ins Berliner Schloss einziehen und besetzte bald alle künstlerisch hochkarätigen Interieurs des Schlosses. Es ist immer noch ein etwas undurchsichtiger Vorgang, wie genau es zu dieser Umzugsentscheidung kam, aber Guido Hinterkeuser legt nahe, dass es der bislang kaum beachtete Kunsthistoriker, Kulturbeamte und erste Direktor der 1927 gegründeten Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Paul Gustav Hübner war, der als engagierter Streiter für die preußischen Schlösser diese Idee im preußischen Finanzministerium, in das ihn schon im November 1918 sein Kriegsfreund Hugo Simon als zeitweiliger Finanzminister geholt hatte, salonfähig machte.<sup>1</sup> Vielleicht waren es auch die starken Renovierungen und teilweisen Umgestaltungen der historischen Räume im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, die die Entscheidung beeinflussten, den Interieurs mit qualitativem Kunsthandwerk ästhetisch aufzuhelfen – zumindest lassen sich die bei Hinterkeuser angeführten Statements von Hübner oder Hans Mackowsky durchaus so interpretieren (S. 24f.).

Vielfach entstanden mit der Besetzung der historischen Interieurs durch das Kunstgewerbemuseum schon zeitgenössisch als eigentümlich empfundene Inszenierungen, von denen die Aufstellung des Lüneburger Ratssilbers im Rittersaal vielleicht noch als subtile bürgerliche Siegesgeste gegenüber dem höfischen Silberbüffet in Schlüters Prunkraum gelesen werden sollte, die sich auch ohne Verbalisierung geradezu aufdrängte. Derlei ästhetisch schwer zu vermittelnde Ausstellungsgestaltungen gerieten zwar schnell in die Kritik, doch hielten sie sich beharrlich fast ein Jahrzehnt. Das Zusammentreffen des traditionell vorhandenen mobilen Inventars in den historischen Räumen mit jenen Objekten, die das Kunstgewerbemuseum einbrachte, wurde ab etwa 1930 verträglicher und kunsthistorisch plausibler präsentiert, auch wenn den meisten Besuchern die unterschiedliche Herkunft vieler Ausstellungsstücke weniger bewusst gewesen sein dürfte. Trotzdem wurde die Semantik der Originalausstattung des Schlosses durch diese Art der Präsentation zumindest verwässert oder mitunter unverständlich.

Von den historischen Interieurs umfasste das Schlossmuseum etwa 70 Räume, zu denen auch die in künstlerischer und historischer Hinsicht wichtigsten der alten Residenz gehörten: die Paradekammern inklusive Bildergalerie und Weißem Saal oder die frühklassizistischen Appartements aus der Zeit König Friedrich Wilhelms II. von Preußen. Hinterkeuser stellt detailliert den Werdegang des Schlossmuseums vor, insbesondere die Erstellung des sogenannten S-Inventars, das heute die wichtigste Quelle zur Rekonstruktion des Umfangs der bis zuletzt noch vorhandenen historischen Ausstattungsgegenstände ist. Das zentrale Kapitel „Räume und Ausstattung“ und seine drei „Fokus“ genannten Unterabschnitte führen dann in aller gebotenen Ausführlichkeit ein in die faszinierende Welt dieses auf inszenatorische Überwältigung angelegten Schlossmuseums, die der Autor mit farbiger Beschreibung wiederauferstehen und nachvollziehbar werden lässt. Der über die Weiße-Saal-Treppe beginnende Rundgang, der der kaiserzeitlichen Zuwegung für Gäste folgte, führte in den Weißen Saal und startete mit der

innenarchitektonisch seinerzeit gewiss kaum gewürdigten, gerade einmal 25 Jahre alten Innenarchitektur Ernst von Ihnes. Immerhin ließ man den Saal als Entree des Schlossmuseums unverstellt, vielleicht auch aus Respekt vor den jüngeren historischen Ereignissen, die hier stattgefunden hatten. Dem Weg folgend kamen die Besucher bis zu den barocken Paradekammern und dem Schweizersaal. Sie passierten zunächst den sog. „Ausbau“ der Gobelingalerie, wo als spektakuläres Sonderobjekt der Pommersche Kunstschränk präsentiert wurde, der neben seiner herausragenden kunsthistorischen Bedeutung als Sammlungsobjekt des Kunstgewerbemuseums natürlich auch den Reiz besaß, nun als altes Kunstkammerobjekt der Hohenzollern gleichsam in der historisch richtigen Umgebung, dem Schloss, zu stehen. Daran schloss sich die erst unter Wilhelm II. neugestaltete Gobelingalerie an, die im Grunde unverändert in ihrer Mischung aus Eosanderschem Barock, den berühmten Tapisserien mit den Taten des Großen Kurfürsten und dem wilhelminischen Neubarock der Wanddekoration und Möblierung gezeigt wurde. Hinterkeuser kann dieser Ausstellungsstrategie des Schlossmuseums einiges abgewinnen, waren doch auf diese Weise durch die Vermischung von historischer, vorgefundener Ausstattung und Objekten des Kunstgewerbemuseums vielfach didaktisch sinnvolle Allianzen herzustellen. Äußere Zwänge durchbrachen dann an einer Stelle dieses Zusammengehen, denn der von Ernst von Ihne ausgebaute sog. Königinnensaal, der zunächst in seiner überkommenen Form belassen und durchaus sinnvoll mit historischen Kostümen kombiniert wurde, war dann ab 1936 in einer komplett purifizierten Sachlichkeit der Ort, wo der ein Jahr zuvor vom Staat nach langer, bis in die Zeit der Weimarer Republik zurückreichender Vorgeschichte erworbene Welfenschatz seine Aufstellung fand. Die Präsentation der darauffolgenden Räume der Paradekammern folgte mehrheitlich dem Prinzip der überkommenen Ausstattung ohne ganz entstellende Zutaten des Kunstgewerbemuseums, lediglich der Rittersaal bot, wie erwähnt, für knapp zehn Jahre die Bühne für den Vitrinewald des Lüneburger Ratssilbers und weitere Goldschmiedearbeiten der Renaissance.

Die dem Rittersaal folgenden Räume des Schlossmuseums unterbricht Hinterkeuser mit den drei Sonderthemen gewidmeten „Fokus“-Exkursen, die dem Silberschatz der Hohenzollern (S. 93–97), der großen Menge an Möbeln der Werkstatt von David Roentgen (S. 167–175) und der früheren Kunstkammer der brandenburgisch-preußischen Herrscher (S. 207–215) gewidmet sind. Die besondere Herausstellung des Silberschatzes der Hohenzollern, der bis 1918 im Kontext des Büffets des Rittersaals konzentriert war, ist nachvollziehbar, denn von diesen Stücken lässt sich ohne Zweifel sagen, dass sie das Herzstück der monarchischen Repräsentation mindestens seit dem frühen 18. Jahrhundert im Berliner Schloss bildeten – und aktuell an den verschiedensten Ort zwar als glanzvolle Einzelstücke zu erleben sind, aber die wesensimmanente Kontextualität mit dem ursprünglichen Bestimmungsort naturgemäß völlig verschwunden ist. Vielleicht nicht ganz so leicht ersichtlich für den Leser ist das Ende der thematischen Insel „Fokus“, da der Text ohne sonderliche Abhebung davon weiter den Rundgang beschreibt, der über die Paradekammern bis zum Schweizersaal, den frühbarocken Räumen im spreeseitigen Teil des Schlosses, die unter Wilhelm I. umgestalteten Elisabeth-Kammern und den aus der Zeit Wilhelms II. stammenden Joachim-Saal führt. Hier zeigten dann museumstypische, zeit- und gattungsbezogene Module Uhren, Keramiken, Renaissancewerke oder dergleichen, mitunter unter Nutzung früherer mobiler Ausstattungselemente, selten aber sinnvoll

mit der vorgefundenen Raumgestalt zusammengeführt. Ähnlich wie im Rittersaal kam es in den wenigsten Fällen zu einer ästhetisch akzeptablen Lösung, auch wenn man, wie Hinterkeuser verständnisvoll formuliert, hier vor der kaum besser zu lösenden Aufgabe stand, die Prinzipien eines enzyklopädisch ausgerichteten Museums im Ambiente eines historisch bedeutsamen Architekturkorsetts umzusetzen. Weiter führt der Text auch in jene Räume, die im Erdgeschoss unter dem Weißen Saal die Tour fortsetzten: die sog. Mecklenburgischen Kammern, ebenfalls ausgebaut unter Wilhelm II., wo unter weitgehender Beibehaltung der wandfesten neubarocken Dekoration im Schlüter-Stil das Kunsthandwerk des französischen und deutschen Rokoko und des Louis seize zur Sprache kam – eine ästhetisch mehr oder weniger akzeptable Lösung auch aus heutiger Sicht. Mit den ebenfalls wilhelminischen Petits Appartements, die sich hier anschlossen, ging das Kunstgewerbemuseum weniger rücksichtsvoll um. Hinterkeuser konstatiert, dass man „offensichtlich keine Veranlassung“ sah, der Eigenständigkeit der Räume unter dem Gebot der Nutzung wenigstens etwas Luft zu lassen. Vielmehr trat hier ein Horror vacui zu Tage, der in seiner überdichten Präsentation von Objekten der norddeutschen Renaissance auch zeitgenössische Connaisseurs überfordert haben dürfte. Im Mittelgeschoss folgten in der Wilhelmschen Wohnung, wo man sich ebenfalls frei von Rücksichten gegenüber der wilhelminischen Ausgestaltung der Räume fühlte, weitere Epochenzimmer.

Als weitaus geglückter dürfen wohl jene Räume angesprochen werden, die die Königskammern Friedrich Wilhelms II. bildeten, wo die Originalausstattung mit Möbeln des späten 18. Jahrhunderts vorrangig aus Berliner Werkstätten zumindest in Teilen relativ behutsam mit passenden Sammlungsstücken des Kunstgewerbemuseums ergänzt wurde. Aber letztlich spürte man doch – wie etwa bei der raumzentralen Aufstellung des „Architectischen Schreibe Secretaire“ für Friedrich Wilhelm II. von David Roentgen von 1789 in der Grünen Kammer (S. 165/168) oder der fast brutal anmutenden Umnutzung eines frühklassizistischen Prunkstückes als Vitrinenunterbau (S. 154) – das vom didaktischen Anspruch des Kunstgewerbemuseums hervorgerufene Missverhältnis von Raum und Ausstattungsgegenstand. Den Möbeln Roentgens widmet der Text den „Fokus 2“, der die Neuwieder Erzeugnisse, aber auch solche in diesem Stil aus Berliner Werkstätten, in den Blick nimmt und darüber hinaus auch noch einmal auf die Standorte solcher Stücke in anderen Bereichen des Schlossmuseums Bezug nimmt, wie etwa den Mecklenburgischen Kammern. Zu Recht als Glücksgriff des Schlossmuseums kann man mit Hinterkeuser etwa den Umzug des 1779 an Thronfolger Friedrich Wilhelm (II.) gelieferten Neuwieder Kabinetts bezeichnen. Das mit Abstand spektakulärste Möbelstück David Roentgens gehörte ebenfalls Originalausstattung der Königskammern und war 1877 ins Memorialmuseum der Hohenzollern im Schloss Monbijou gekommen und Anfang der 1930er-Jahre – wohl als Leihgabe der Hohenzollern – wieder in seine gleichsam natürliche Umgebung zurückversetzt worden. Die Grüne Kammer bildete mit diesem Möbelensemble Roentgens folglich ein absolutes Highlight des Schlossmuseums.

Der kurze „Fokus 3“ entführt den Leser dann in die Räume der ehemaligen Kunstkammer, die im Geschoss über den Paradekammern angesiedelt war. Das Kunstgewerbemuseum hatte bei der Auflösung der Kunstkammer 1875 wesentliche Teile dieser Sammlung übereignet bekommen, insofern wäre es eine durchaus nachvollziehbare Entscheidung gewesen, hier viele dieser Stücke am angestammten Ort zu präsentieren. Gleichwohl geschah dies nicht, sondern

die Räume der Kunstkammer blieben leer und waren nicht zu besichtigen, auch wenn man offenbar beabsichtigt hatte, sie baulich für eine permanente Präsentation zu ertüchtigen und zu einem späteren Zeitpunkt zugänglich zu machen. Aber auch hier wird wieder der das ganze Schlossmuseum durchziehende Konflikt zwischen enzyklopädischer Didaktik des Kunstgewerbemuseums, das Objekte in stilistisch und kunsthistorisch definierte Zusammenhängen zeigen wollte, und der Kontextwirkung des historischen Ortes von Originalobjekten der Schlossausstattung deutlich, der letztlich vielfach zu halb-garen Ausstellungslösungen führte.

### *Historische Wohnräume*

Die etwas dick aufgetragene offizielle Bezeichnung des 1926 (mit einem deutlichen Sicherheitsabstand von acht Jahren nach der Revolution) für das Publikum geöffneten Appartements Kaiser Wilhelms II. und seiner Frau Auguste Viktoria als „Historische Wohnräume“ kann man fast als Kampfbegriff der hier zunächst zuständigen Kronverwaltungsverwaltung, dann der im April 1927 gegründeten „Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten“ ansehen. Offenbar wollte man sich absetzen vom Schlossmuseum, das aus Sicht der Kollegen der Kronverwaltungsverwaltung weniger Wert auf den architektonischen Wert der Innenräume legte, ihn gar teilweise negierte. Doch letztlich war auch hier die Messlatte zu hoch angesetzt, denn aufgrund der weitgehenden Überlassung der Zimmerausstattungen an den abgedankten Kaiser war es unmöglich, hier die Wohnatmosphäre dieser Zeit zu rekonstruieren – aber das war offenbar auch nicht das erklärte Ziel. Vielmehr kam es auch in diesem Bereich zu eher kunsthistorischen Lösungen, die zum einen von der Befriedigung einer gewissen Neugier des Publikums auf die kaiserliche Wohnwelt ausging, dann aber vor allem auf die künstlerische Qualität einzelner älterer innenarchitektonischer Raumkunstwerke aus verschiedenen Epochen abhob. So wurden etwa die drei Räume jenseits des Sternsaales von ihren wilhelminischen Umgestaltungen völlig befreit und in den Zustand der Schinkel'schen Gestaltung von 1824 für Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) von Preußen zurückversetzt – was aufgrund der erhaltenen gebliebenen Wanddekorationen und einer guten Quellenlage möglich und dem Rang dieser Schöpfung völlig angemessen war. Auch andere Binnenräume des ehemaligen kaiserlichen Appartements wurden aus diesem Bestreben heraus neu und ohne die kaiserliche Ausstattung arrangiert, so die Erasmuskapelle, die wieder ganz auf ihre architektonische Wirkung als spätgotischer Sakralraum abgestellt wurde, freilich ohne ihre im 18. Jahrhundert mehrfache horizontale Untergliederung zurückzubauen. Vielfach darf man die hierbei gefundenen Lösungen auch aus heutiger Sicht als akzeptabel ansehen, wengleich aber hier doch eher eine Art epochenorientiertes, dynastisches Raumkunstmuseum entstanden war, als tatsächlich zusammenhängende „Historische Wohnräume“. Die seinerzeit hochgelobte Präsentation war aber immerhin der Versuch, auch den weniger im Fokus stehenden Bereichen des Berliner Schlosses ihren Rang als kunsthistorisch bedeutsame Areale zurückzugeben. Hinterkeusers letztes Kapitel geht dann noch einmal ins Detail. Denn jene Objekte, die die „Historischen Wohnräume“ bevölkerten, gehörten immerhin teilweise zur Originalausstattung des jeweils gezeigten Zeitabschnitts dieser Zimmer, die hier nunmehr re-

konstruierend platziert wurden, andere Objekte aus dem Kontext der Schlösser wurden als zeitgemäße Substitute hinzugefügt. Die Fülle der bis heute erhaltenen Gemälde, Möbel oder Skulpturen – die Hinterkeuser reich bebildert vorstellt – lässt den Leser dann aber erneut etwas ratlos zurück mit der Frage, warum dieser so sprechende Reichtum an Kunstwerken im neugebauten Schloss keinerlei Gehör gefunden hat.

*Jörg Meiner*  
(November 2023)

\* Bei dem hier veröffentlichten Text handelt es sich um die Vorabpublikation einer Rezension, die im Mitteldeutschen Jahrbuch für Kultur und Geschichte 31, 2025 mit abweichender Paginierung erscheinen wird.

<sup>1</sup> Zuletzt zu Hübner: Sylva van der Heyden, Kunsthistoriker, Schlösserverwalter, Netzwerker. Wer war Paul Gustav Hübner (1888–1941)?, in: Kulturgeschichte Preußens. Vorträge und Forschungen 9, 29.06.2023, DOI: <https://doi.org/10.25360/01-2023-00032> [27.08.2023].

---

Redaktionelle Betreuung: Almuth Klein

Empfohlene Zitierweise:

Jörg Meiner: Rezension von: Guido Hinterkeuser, Das Berliner Schloss. Die erhaltene Innenausstattung und ihre Geschichte, hg. von der Gesellschaft Berliner Schloss e.V., Regensburg: Schnell & Steiner, 2. Aufl. 2022, in: *mobile*, 8. Februar 2024, URL:

[Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der vollständigen URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse in eckigen Klammern ein.]