



STIFTUNG
PREUSSISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN
BERLIN-BRANDENBURG



Skulpt.sl.g. 3725

Roland Will, Kopie 1992-97 nach Skulpt.sl.g. 211 (unbekannter Bildhauer: Bildnis eines Afrikaners, 17. oder 1. H. 18. Jh., farbiger Naturstein, aktueller Standort: Schloss Caputh, Porzellankammer) nero de belgio (schwarzer polierfähiger Kalkstein) und Marbre de Bordeaux (BELGISCH-ROT)



Skulpt.sl.g. 3891

Roland Will Kopie 1992-97 von Skulpt.sl.g. 258: Marc Aurel (ursprünglich westlich vom Obeliskportal), ersetzt Übergangsweise den ursprünglich im Rondell vorhandenen „bärtigen Philosophen“ Skulpt.sl.g. 213 (1964 durch Sturz vom Sockel stark beschädigt und im Depot, Wiederherstellung und Kopie wünschenswert.



Skulpt.sl.g. 3726

Roland Will/Kathrin Lange, Kopie 1992-97 nach Skulpt.sl.g. 210 (unbekannter Bildhauer: Bildnis einer Afrikanerin, 17. oder 1. H. 18. Jh., farbiger Naturstein, aktueller Standort: Schloss Caputh, Porzellankammer), nero de belgio (schwarzer polierfähiger Kalkstein) und weißer carrarischer Marmor

DAS ERSTE RONDELL IM PARK SANSSOUCI UND SEIN SKULPTURENSCHMUCK



STIFTUNG
PREUSSISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN
BERLIN-BRANDENBURG



Skulpt.slg. 3727

Torsten Adler, Kopie 1992-97 nach Skulpt.slg. 212 (unbekannter Bildhauer: Bildnis eines Afrikaners, 17. oder 1. H. 18. Jh., farbiger Naturstein, aktueller Standort: Schloss Caputh, Porzellankammer), nero de belgio (schwarzer polierfähiger Kalkstein) und weißer carrarischer Marmor



Skulpt.slg. 3728

Frank Schauseil/Roland Will, Kopie 1992-97 von Skulpt.slg. 214: Titus Vespasianus



Skulpt.slg. 3900

Andreas Klein, Kopie 1992-97 nach Skulpt.slg. 209 (Stützel, Eduard: Bildnis einer Afrikanerin, Kopie 19. Jh., farbiger Naturstein, bez. „E. STÜTZEL. Fecit. 1841“, aktueller Standort: Schloss Caputh, Porzellankammer), nero de belgio (schwarzer polierfähiger Kalkstein) und weißer carrarischer Marmor

DIE GESCHICHTE DES ERSTEN RONDELLS

Nach der Terrassierung des Weinbergs 1744 begann im Jahr darauf der Bau des Schlosses Sanssouci nach einer Skizze Friedrichs II. 1746 wurde die Gestaltung des Östlichen Lustgartens in Angriff genommen, und auch hierfür hielt der König seine Ideen in flüchtig hingeworfenen Zeichnungen fest. Eine seiner um 1746 entstandenen Skizzen zeigt das Areal westlich des Obeliskportals: Friedrich sah hier unmittelbar an das Halbrund des Portals anschließend eine Gestaltung mit einem großen Rhombus und einem zentralen ovalen Platz mit einer Rasenfläche vor. Von diesem führen – in einer Binnenrautenstruktur – vier kleinere Wege radial nach außen. Ein durchgehender „Hauptweg“ von Ost nach West ist nicht vorhanden. Die Markierungen um diesen Platz sind Baumpflanzungen. Trosbergs Plan aus der Zeit um 1749, also zwei Jahre nach Vollendung des Schlossbaus, zeigt erstmals eine Gesamtansicht des Lustgartens: Mit seinen von Hecken umgebenen Quartieren für den Obstanbau bildete der Östliche Lustgarten zusammen mit den Bosketten des Westlichen Lustgartens den Rahmen für das Parterre mit der Großen Fontäne und den terrassierten Weinberg von Schloss Sanssouci. Für die Obstquartiere war ab 1745 Obergärtner Philipp Friedrich Krutisch (1713-1773) zuständig, „ein Gärtner aus Hessen, der sich geraume Zeit in Holland aufgehalten hatte und nachmals Obergärtner in Sanssouci wurde, war der eigentliche Pflanze aller gedachten Bäume“ (Manger 1798, S. 69). Er leitete die praktischen Arbeiten bei der Anlage des Lustgartens. Das Erste Rondell, zwei am Hauptweg sich gegenüberliegende Halbkreise im östlichen Segment der Heckenkompartimente, wurde nach Friedrichs Wunsch ausgeführt. Skulpturenschmuck kann man auf dem Plan noch nicht erkennen. 1747 war das Obeliskportal entstanden als „steinernes Portal zu Anfang des durch den Garten und Park gehenden Hauptganges, auf der Seite der Stadt (...)“ (Manger, 1. Bd., S. 77). 1748 wurde der Obelisk mit seinem ägyptisierenden Hieroglyphendekor errichtet und damit eine mächtige, weithin sichtbare Landmarke für den königlichen Garten gesetzt. Im gleichen Jahr schrieb Friedrich an seine Schwester Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth: „Nächstes Jahr sollen die Statuen aufgestellt werden.“ Möglicherweise bezog sich dies auf mehrere, aus Italien gekommene Marmor-Figuren (Manger, S. 113). Ein genauer Zeitpunkt, ab wann

die Büsten des Ersten Rondells dort standen, ist nicht bekannt. Denkbar ist es, dass dies erst in Verbindung mit der 1750 bis 1754 nördlich davon entstandenen Neptungrotte geschah.

Seit 1767 kümmerte sich der Hofgärtner Friedrich Zacharias Salzman (1731-1801) um die Melonerie und das Terrassenrevier in Sanssouci. Er publizierte nicht nur zur Pomologie (Obstbaukunde) und zu Küchengärten, sondern 1772 auch einen von Johann Friedrich Schleusen (1739-1784) in Kupfer gestochenen Plan des Parks Sanssouci. Hier wird der Skulpturenschmuck erstmals erwähnt. In der 40 Seiten umfassenden zugehörigen *Erklärung eines in Kupfer gestochenen, Ihro Königl. Majestät der verwittweten Königin von Schweden [...] dedirten Haupt-Plans derer Palais und Gärten zu Sans-Souci* beschreibt er unter dem Buchstaben „d“ das Erste Rondell folgendermaßen: „Zwey halbe Circul, worinnen 6 antique Busten, die 4 Mohren und Mohrinnen von schwarzem Marmor, nebst einem Titus Vespasianus und einem Philosophen fürstellend, aus der Sammlung des Cardinals v. Polignac“. Die Aussage über die Herkunft aus der Sammlung Polignac mag auf Galeriedirektor Matthias Oesterreich (wohl 1716-1778) zurückgehen, der seine Beschreibung der Statuen 1774 erstmals in Französisch und im Jahr darauf in deutscher Sprache herausgab.

Der Parkplan von Johann Wilhelm Busch von 1797, der den Zustand nach der landschaftlichen Überformung durch Johann August Eyserbeck dokumentiert, zeigt, dass der östliche Lustgarten-Bereich zwischen Obeliskportal und Bildergalerie nahezu unberührt geblieben ist. Doch auch wenn die Grundstruktur des Parks an dieser Stelle vorerst unverändert blieb, war der ursprünglich beabsichtigte geschlossene grüne Hintergrund für die auf hohen Piedestalen stehenden Büsten nicht mehr erlebbar. Da die Hecken nicht mehr geschnitten wurden, wuchsen die Pflanzen zu eng stehenden Baumreihen heran.

Das 1816 von Peter Joseph Lenné eingereichte Projekt für den Park Sanssouci und seine Umgebung sah eine Auflösung des Hauptweges und seiner Rondelle vor, übrig geblieben wäre eine landschaftlich überformte Sichtachse vom Obeliskportal bis zum Neuen Palais, die man auf gewundenen Wegen immer wieder gekreuzt hätte. Ausgeführt wurde dieser Plan nicht. 1819 datiert

ein Aufmaß von Lenné (SPSG, Planslg. Nr. 9152), das die Heckenquartiere um das Erste und das Oranier-Rondell in ihrer geometrischen Struktur mit den Hecken um die dicht stehenden Bäumen der Kompartimente und an der Hauptallee auf beiden Seiten Baumreihen zeigt. Caroline Schulze, die Tochter des Gartendirektors Johann Gottlob Schulze, berichtet aus kritischer Distanz über Lennés Umgestaltungspläne: 1825 „kam die Partie vor der Bildergalerie mit ihren Hecken-/Laubengängen und dem Korallengarten bis zur Partie beim eisernen Gitter und vor der Neptungrotte an die Reihe, zerstört zu werden.“ Im selben Jahr waren die Büsten im Ersten Rondell bereits renovierungsbedürftig. Obwohl König Friedrich Wilhelm III. eine generelle Anweisung erlassen hatte, alles zu belassen, wies der Gartenintendant Burchard Friedrich von Maltzahn Lenné an, kleinere Veränderungen ausführen zu lassen. So pflanzte man beispielsweise geometrische Wege zu und schlug aus den eng stehenden Bäumen der ehemaligen Hecken mehrere heraus. Die Halbkreise des Ersten Rondells waren mit Rasen belegt. 1830 gelangten die Büsten des Ersten Rondells in die Bildergalerie. Auf den Parkplänen aus den 1830er Jahren ist das Erste Rondell nicht abgebildet.

Unter Friedrich Wilhelm IV. wurde die Gartengestaltung Friedrichs II. im Östlichen Lustgarten wiederhergestellt und die bepflanzten Wege wieder frei gemacht sowie Lücken zwischen den Bäumen wieder bepflanzte. Der König veranlasste 1841 die Kopie einer der Büsten (eine Afrikanerin) durch Eduard Stützel. Das Original ging verloren. Mitte der 1840er Jahre datieren Lennés Entwürfe zur Verschönerung des Parks, auf denen das Erste Rondell wieder mit jeweils drei Büstenstandorten nördlich und südlich der Hauptallee vermerkt ist. Häberlin beschreibt das Rondell bereits 1846 mit den Büsten. Möglicherweise kamen sie also schon um 1845 wieder zurück an ihre Plätze und nicht erst 1854, wie Huth (1929) schreibt.

Vermutlich im Zusammenhang mit den zwischen 1896 und 1898 unter Kaiser Wilhelm II. veranlassten Veränderungen des Holländischen Gartens verkleinerte man das Erste Rondell. Die vier Bildnisbüsten der Schwarzen Menschen standen nun in einem Halbkreis südlich des Hauptweges, der nördliche Halbkreis war verschwunden, und die Bildnisse des Titus und des Philosophen gelangten

in die Nähe der Puttenmauer unterhalb der Bildergalerie. Erst 1966 wurde das Erste Rondell mit dem nördlichen Halbkreis wiederhergestellt, zu dieser Zeit waren die Büsten bereits aus konservatorischen Gründen deponiert. Nach einer ersten Restaurierung 1975 erfolgte die Aufstellung in der Kleinen Galerie des Schlosses Sanssouci. 1992 bis 1997 wurden bildhauerische Kopien angefertigt und diese 1998 mit einer Kopie des „Philosophen“ sowie der Büste eines Marc Aurel als Ersatz für den in mehrere Teile zerbrochenen Titus Vespasianus im Ersten Rondell aufgestellt.

In den bislang gesichteten Quellen werden die Büsten ab dem 18. Jahrhundert durchgängig als „Mohren“ und „Mohrinnen“ bezeichnet. Die Bezeichnung „Mohrenrondell“ taucht erstmals 1962 bei Götz Eckardt auf. Seit den späten 1960er Jahren dient der Begriff quasi als Erinnerung an die ehemals dort aufgestellten, 1967 deponierten Büsten. Das Rondell blieb bis zur Präsentation der Kopien an diesem Standort 1998 leer.

DIE HERKUNFT DER BÜSTEN

Die seit Salzman und Oesterreich immer wieder genannte Herkunft der vier Büsten aus der 1742 von Friedrich II. erworbenen Sammlung Polignac hat sich als falsch erwiesen. Der Hofgärtner Salzman übernahm sicher in seinem 1772 erschienenen Plan die Angaben von Galerieinspektor Matthias Oesterreich, auch wenn dessen „Description et explication des groupes, statues, bustes (...)“ erst zwei Jahre später erstmals erschien. Im Katalog der Polignacschen Sammlung „État et description des statues (...)“, Paris 1742 werden die Büsten nicht aufgeführt. Vermutlich fasste der nicht immer fehlerfreie Oesterreich sie als eine Gruppe mit den zwölf antiken römischen Bildnissen gegenüber dem Obeliskportal auf.

Im Inventar der Brandenburgischen Kunstkammer werden 1694 „vier Brustbilder respräs. 4 Mohren“ aufgezählt. Vielleicht sind diese identisch mit den später im Ersten Rondell platzierten Stücken. Damit könnten die Porträts der Schwarzen Frauen und Männer bereits in der Regierungszeit des Kurfürsten Friedrich Wilhelm in kurfürstlichen Besitz gekommen sein. Ob er die bislang

italienischen Bildhauern zugeschriebenen Werke in den Niederlanden oder aus einer anderen Quelle, beispielsweise von Johann Moritz von Nassau-Siegen, erwarb, muss derzeit noch offen bleiben.

KUNSTHISTORISCHE EINORDNUNG

Bildhauerische Porträts Schwarzer Menschen gab es bereits in der Antike, und in der Renaissance erweckte erneut das Interesse daran. Afrikaner und Afrikanerinnen in Gewändern darzustellen, die an die Antike erinnern, lässt sich in vielfältigen Medien und seit dem 15. Jahrhundert wiederfinden. Seit dem 17. bis in das 19. Jahrhundert hinein erfreuten sie sich bei jungen Adligen besonderer Beliebtheit, die sie als Reise-Souvenir von ihrer Grand Tour aus Südeuropa nach Hause brachten. Meist waren es aus farbigen Marmoren oder Kalksteinen sowie Edelsteinen geschaffene, mitunter sehr realitätsnahe Büsten. Häufig waren sie als Männer-Frauen-Paare gefertigt. Zar Peter I. ließ 1718 vier solcher Büsten, die sich heute in der Eremitage befinden, in Italien durch einen Vertrauten erwerben und im Sommergarten in St. Petersburg aufstellen. Dort standen sie in einer Grotte am südlichen Ende des Parks in der Nähe von Obstbäumen und anderen Nutzpflanzen.

Unter den ganzfigurigen Bildwerken wurde die idealisierte Darstellung eines jungen Afrikaners – „Il moro Borghese“ von Nicolas Cordier (1567-1612) aus der Villa Borghese in Rom berühmt. Napoleon hatte das Kunstwerk 1808 erworben, das sich heute im Pariser Louvre befindet. Auftraggeber für diese Skulptur war Scipione Borghese, ein Neffe von Papst Paul V. Der Papst hatte 1608 den Schwarzen Botschafter Antonio Emanuele Markgraf Wunth aus dem Kongo gesegnet. Informationen über diesen Besuch zirkulierten in ganz Europa. Antonio Emanuele starb nur wenige Tage nach seiner Ankunft in Rom und wurde in St. Maria Maggiore beigesetzt. An der Stelle seines Grabes stand ab 1626 eine marmorne Büste, die Antonio Emanuele auf der Basis seiner Totenmaske darstellte. Diese Büste zeigt den Kongolesen in einem Nkutu, einem kongolesischen Kleidungsstück der Reichen und Mächtigen, sowie einer römischen Toga. Der Besuch Antonio Emanueles sollte die Dominanz des Vatikans in der ganzen Welt demonstrieren. Diese Symbolik verwendete der Neffe des

Papsts ebenfalls, jedoch lässt er für „il moro Borghese“ eine antike Büste aus dem Römischen Reich kopieren. Er schafft damit die Darstellung eines Afrikaners, der einerseits einen zeitgenössischen Bezug und andererseits eine historische Distanz erhält.

Viele Afrikaner und Afrikanerinnen lebten als Bedienstete in Venedig, wo das Motiv Schwarzer Menschen nicht nur von den norditalienischen Bildhauern aufgenommen wurde, sondern auch in das Kunsthandwerk einzog. Offenbar unter dem Eindruck realer Begegnungen entstanden die vier monumentalen Schwarzen Männer – dienend als Lastenträger – für das Grabmal des Dogen Giovanni Pesaro in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Fari. Geschaffen wurde es 1669 von dem Dresdner Bildhauer Melchior Barthel (1625-1672), in Rom ausgebildet und viele Jahre in Venedig tätig. Eher vergleichbar mit den Büsten im Ersten Rondell ist Barthels Porträt eines Afrikaners (St. Louis Art Museum) aus den 1660er Jahren: eine realistische Darstellung in zeitgenössischer Kleidung. Leicht distanziert, aber direkt blickt er den Betrachter an.

In Zeiten des Kolonialismus und Sklavenhandels bereiteten jedoch im 17. Jahrhundert auch hochgebildete Gesandte afrikanischer Länder Europa, wie beispielsweise der Äthiopier Abba Gorgoryos (Gregorius) (um 1600-ca. 1654), ein Christ aus Mekana Sellase in der Provinz Amhara. 1652 erschien er zu einer Audienz bei Herzog Ernst von Sachsen-Gotha auf Schloss Friedenstein. Etwa in diese Zeit fällt auch der Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung der Äthiopistik. Dieses europäische Interesse beruht sicher auch auf der Tatsache, dass hier seit dem 4. Jahrhundert n.Chr. das Christentum zur Staatsreligion erhoben wurde. Damit gehörte Äthiopien nach Armenien zu den ältesten christlichen Staaten.

Ob auch die Potsdamer Büsten reale Menschen zeigen, ist ungewiss. Sie tragen antikisierende Gewänder, womit sie in der Aufstellung mit Titus und dem Philosophen äußerlich harmonieren, und wirken auf den ersten Blick eher idealisiert. Ihre Gesichter aber sind, obwohl die Augen keine Pupillen aufweisen, durchaus lebensnah gestaltet. Offensichtlich waren sie als Paare ausgebildet: Die Männer wenden sich jeweils nach links, die Frauen nach rechts.

VERSUCH EINER DEUTUNG

Eine Deutung des Ersten Rondells muss im Zusammenhang mit der Gestaltung des gesamten Östlichen Lustgartenareals und aus der damaligen zeitgenössischen Sicht erfolgen. Bekannt ist der starke persönliche Einfluss, den Friedrich II. auf seinen Baumeister Knobelsdorff und andere Künstler ausübte. Knobelsdorff war maßgeblich beteiligt an der Schöpfung des Obeliskens und des Eingangsportals, das die Idee des Rheinsberger Entrées wiederaufnimmt. Auch die Neptungrotte basiert auf Entwürfen des Architekten. Dabei muss er in engem Austausch mit dem König gestanden haben, der selbst konkrete Vorstellungen zu Papier brachte. Dementsprechend wurde die Gesamtanlage ausgeführt.

Wie aus Mangers Äußerung hervorgeht, nahm der Park am Obeliskens seinen Anfang. Vermutlich war es die erste (oder eine) Intention des Königs, sich den Park von Ost nach West zu erschließen. Zunächst sieht man also den mächtigen Sandsteinpfeiler mit Pyramidenspitze, der im Alten Ägypten die steingewordenen Strahlen des Sonnengottes Re und damit die Verbindung der irdischen und der göttlichen Welt symbolisierte. Als Schattenstab zeigte er den Lauf der Sonne von Ost nach West im Tagesverlauf an. Die vom Obeliskens ausgehende Hauptallee ist auf die Tag-und-Nacht-Gleiche, das Äquinoktium, ausgerichtet. Die genauen Zeiten des Sonnenauf- und -untergangs ließen sich im Jahreszyklus genau berechnen und beobachten, ein Sinnbild für die konstante, immer wiederkehrende göttliche Ordnung. Steht also der Obelisk für die Königswürde und verweist auf den Ursprung aller Dynastien im Alten Ägypten, so nimmt das aus Doppelsäulen gebildete Portal ein Motiv der Rheinsberger Kronprinzenzeit auf. Hier demonstriert Friedrich eine Kontinuität der Zeit vor und nach seiner Thronbesteigung. Friedrich Christian Glumes Statuen der Flora und Pomona verweisen am Portal auf das Programm des Zier- und Nutzgartens und stehen der Reihe antiker römischer Büsten gegenüber. Diese repräsentieren nicht nur die aus der Antike herrührende Traditionslinie, in der sich die Fürsten der Frühen Neuzeit sahen, sondern auch eine verschwenderische Fülle antiker Kunstwerke in Friedrichs Besitz, die zu dieser Zeit – und noch dazu im Freien – ungewöhnlich wirken musste.

Das Erste Rondell konfrontiert die Betrachter mit den von Schwarzen Menschen eingefassten Büsten des Titus Vespasianus und eines bärtigen Philosophen. Nichts liegt näher als ein Vergleich zwischen dem noch jungen König Friedrich II. und dem ebenfalls jugendlich dargestellten Titus (39-81), den die antike Geschichtsschreibung als idealen Herrscher beschreibt: militärisch erfolgreich, fürsorglich im Staatswesen, körperlich und geistig rege, bekannt als Dichter und Sänger. Damit konnte sich Friedrich ebenso identifizieren wie mit dem „Philosophen“, inszenierte er sich doch selbst als *roi philosophe*. Das Arrangement der Büsten Schwarzer Männer und Frauen, die wie oben gesagt, ursprünglich sicher als einander zugewandte Paare gedacht waren, ist in dem Rondell so angelegt, dass sie die Kaiser- und Philosophenbüsten rahmen. Einige heutige Interpretationen meinen ein Aufblicken zu den Männern zu erkennen, die aus eurozentristischer Sicht zur geistigen und Macht-Elite der Antike gehörten. Nach dieser Lesart werden die Büsten der Afrikaner und Afrikanerinnen durch ihre Aufstellung als Unterwürfige abgewertet.

Im 18. Jahrhundert erhielt die Hautfarbe eine wachsende Bedeutung für die Bestimmung vermeintlicher Unterschiede verschiedener Rassen, auch wissenschaftlicher Rassismus genannt. Als Friedrich die Büsten aufstellen ließ, hatte sich diese Entwicklung jedoch noch nicht vollzogen. Die Büsten besaßen einen Bezug zur Realität, denn Afrikaner und Afrikanerinnen lebten am königlichen Hof. Erst 1742 hatte Friedrich zwei junge Afrikaner über Mittelsmänner in Amsterdam erworben und an den Hof bringen lassen. Die Büsten vermitteln einerseits einen zeitgenössischen Vergleich durch ihre individuellen Züge und andererseits sind sie durch ihre Gewänder und im Zusammenspiel mit den zwei antiken Büsten historisch entrückt. Diese zwiespältige Repräsentation demonstriert den Ton der Zeit gegenüber Afrikanern. So schrieb Voltaire beispielsweise, dass alle Menschen gleich sind und gleiche Menschenrechte erhalten sollten. Andererseits beschrieb er die Menschen Afrikas im Vergleich zu denen Europas als an Intelligenz unterlegen. Im Rondell repräsentieren die Büsten ein nobles Afrika, welches jedoch zweifelsohne zur Illustration der Naivität eines Volkes verwendet wird. Das Kontrastieren mit Titus und dem Philosophen (Identifikationsfiguren für Friedrich) wird

interpretiert als die Zurschaustellung des „kultivierten Wilden“ oder der „domestizierten Urvölker“, ein kolonialer „Kultivierungsprozess“, der sich auch in Friedrichs Schrift *Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg* (1748) niederschlägt: „Wir sehen Monarchien entstehen und vergehen, wilde Völker Gesittung annehmen und zu Vorbildern anderer Nationen werden.“ Friedrichs Auffassung des Herrschers im Sinne der Frühaufklärung versteht seine Position als Auftrag, das Volk zu seinem Vorteil zu formen.

Betrachtet man die Lage des Ersten Rondells zwischen der Reihe von Mitgliedern römisch-kaiserlicher Familien gegenüber dem Obeliskportal und dem folgenden Oranierdell, das die engen verwandtschaftlichen Beziehungen der Hohenzollern und der Oranier thematisiert, so drückt das einen wichtigen Aspekt von Friedrichs Geschichtsbild aus. Wie die Oranier, vertreten durch Johann Moritz von Nassau-Siegen und seine Statthalterschaft in Brasilien, so erheben auch die Hohenzollern als Erben der Oranier einen „weltumspannenden zivilisatorischen Anspruch“ (von Butlar/Köhler, 2012, S. 88). Im Raum steht hier noch die Klärung, ob die Büsten tatsächlich aus dem Besitz Johann Moritz‘ stammen, was diesen Deutungsansatz stärken würde.

Der koloniale Aspekt in dem Arrangement des Ersten Rondells ist aus heutiger Sicht unbestritten. Doch zeigt sich hier auch das ambivalente Bild Friedrichs II.: Betrachtet man den Östlichen Lustgarten insgesamt, spielt die Natur eine bedeutende Rolle: In den Heckenquartieren wuchsen Obstgehölze, vor dem Bau der 1755 errichteten Bildergalerie stand an der Stelle ab 1746 ein großes Treibhaus mit verglaster Südfassade. Flora und Pomona flankieren den herrschaftlichen Eingang in dieses Gartenreich, das zugleich Blumen und Obst hervorbringt. Die Neptungrotte – in Anlehnung an antike Nymphäen – spendet das lebenswichtige Wasser für alles, was im Garten gedeihen soll. Sie bildet zugleich von östlicher Seite den Auftakt zu dem kleinen Höhenzug des Weinbergs mit dem Schloss Sanssouci und den Hintergrund im Sinne eines Schau-Prospekts für das Erste Rondell. Die Natur, durch königlichen Willen ebenso kultiviert und „gezähmt“ wie die Schwarzen Frauen und Männer, verbindet sich mit der Macht, der aus der Antike hergeleiteten Herrschertadition, der Kultur und Philosophie. Tatsächlich sind die

Büsten des Ersten Rondells fast gleich groß. Sie wurden nicht für eine derartige Aufstellung geschaffen, doch mit der gleichartigen Aufsockelung im 18. Jahrhundert und der Platzierung auf gleichhohen Piedestalen rangieren sie mit denen des Titus und des Philosophen auf einer Ebene. Die à l’antica gestaltete Bekleidung mag „erzieherisch“ konnotiert sein, die freie Brust einer Afrikanerin treibt das Spiel von Natur und „Kultiviertheit“ im Sinne der Fruchtbarkeit auf die Spitze. Als Kräfte der Natur mit fast mythologischem Charakter gewinnen die Büsten an Macht, jedoch kündigt sich dadurch bereits der koloniale Blick auf Afrika, als von naturnahen Völkern bewohnter Kontinent, an. – Im Zentrum all dieser Überlegungen aber steht Friedrich, der sich als Spiritus Rector der Anlage selbstbewusst für die Außenwelt inszeniert. Oder anders gesagt: Die Büsten vermitteln noch heute die Auseinandersetzung mit der friderizianischen Interpretation von Herrschaft in Zeiten der Aufklärung und der Bedeutung von Natur.

4. Dezember 2020, Silke Kiesant,
Mitarbeit: Carolin Alff, Jörg Wacker

LITERATUR ZUM PARK SANSSOUCI (AUSWAHL)

Ausstellungskatalog: Nichts gedeiht ohne Pflege. Die Potsdamer Parklandschaft und ihre Gärtner. Ausstellung, Orangerie Park Sanssouci, 20.5.-19.8.2001. Potsdam 2001, S. 47-48

Butlar, Adrian von, Marcus Köhler: Tod, Glück und Ruhm in Sanssouci. Ein Führer durch die Gartenwelt Friedrichs des Großen. Ostfildern 2012, S. 85-88

Der Park von Sanssouci. Hrsg. v. d. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten. Berlin 1937

Häberlin, Karl Ludwig gen. H. E. R. Belani: Beschreibung von Sans-Souci, dem Neuen Palais u. Charlottenhof mit Umgebungen, auch aller übrigen Königl. und Prinzl. Schlösser, Gärten und Anlagen in und bei Potsdam. 2. verb. u. bed. verm. Auflage. Potsdam 1846

Ders.: Sanssouci, Potsdam und Umgegend. Mit besonderer Rücksicht auf die Regierungszeit Seiner Majestät, Friedrich Wilhelm IV. König von Preußen. Berlin und Potsdam 1855

Huth, Hans: Der Park von Sanssouci. Berlin 1929

Eckardt, Götz: Verzeichnis der Bauten und Plastiken im Park von Sanssouci. Potsdam 1962

Hüneke, Saskia: Bauten und Bildwerke im Park Sanssouci. 2. Auflage. Potsdam 2002

Kopisch, August: Die königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam. Von der Zeit ihrer Gründung bis zum Jahre MDCCCLII. Berlin 1854

Kühn, Margarethe: Die Gärten Friedrichs des Großen. In: Brandenburgische Jahrbücher (...) 14./15. Die alten Gärten und ländlichen Parke in der Mark Brandenburg. Jg. 1939

Manger, Heinrich Ludwig: Baugeschichte von Potsdam, besonders unter der Regierung König Friedrichs des Zweiten. Nachdruck der Ausgabe von 1789. Leipzig 1987

Nicolai, Friedrich: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend. 3. Band. Berlin 1786

Oesterreich, Matthias: Description et explication des groupes, statues, bustes et demi-bustes, bas-reliefs, urnes et vases de marbre, de bronze et de plomb, anti-ques, aussi bien que des ouvrages modernes qui forment la collection de sa majesté le roi de prusse [...], Berlin 1774. Digitalisat: https://archive.org/details/gri_33125010852479/page/n11/mode/thumb

Ders.: Beschreibung und Erklärung der Grupen, Statuen, ganzen und halben Brust=Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen. Berlin 1775, foto-mechanischer Nachdruck 1990

Wacker, Jörg: Georg Potente (1876-1945), Pläne und Zeichnungen. Bestandskataloge der Kunstsammlungen, Plankammer, Plansammlung. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Mit Beiträgen von Harri Günther, Wilfried Hansmann, Friedrich Hörold, Heinz Schönemann und Michael Seiler; Akademie Verlag, Berlin 2003, (Park Sanssouci, Östlicher Lustgarten, zwischen 1927 und 1938, S. 112-127)

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Bindman, David; Weston, Helen: „Court and City: Fantasies of Domination“. In *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the „Age of Discovery“ to the Age of Abolition, Part 3: The Eighteenth Century*, S. 125-170

Broomhall, Susan; Gent, Jacqueline van: *Dynastic Colonialism. Gender, materiality and the early modern house of Orange-Nassau*. New York 2016

Galland, Georg: *Der Große Kurfürst und Moritz von Nassau der Brasilianer: Studien zur brandenburgischen und holländischen Kunstgeschichte*. Frankfurt a. Main 1893, S. 46f.

Hund, Wulf D.: „Vor, mit, nach und ohne „Rassen“: Reichweiten der Rassismusforschung“. In *Archiv für Sozialgeschichte* 52, 2012, S. 723-761

Kaplan, Paul: „Italy, 1490-1700“. In *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the „Age of Discovery“ to the Age of Abolition, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque*, S. 160-165.

Kurth, Willy: *Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko*. Berlin 1962, S. 190, Tf. 1146

Larsen, Erik: *Frans Post. Interprète du Brésil*. Amsterdam 1962, S. 252f. (nicht im Vertrag von 1652)

Martin, Peter: *Schwarze Teufel, edle Mohren*. Hamburger Institut für Sozialforschung. Hamburg 1993, S. 89-100