

Sonderdruck aus

JAHRBUCH
FÜR BRANDENBURGISCHE
LANDESGESCHICHTE

65. BAND



Herausgegeben
im Auftrage der Landesgeschichtlichen Vereinigung
für die Mark Brandenburg e. V. (gegr. 1884)

von
PETER BAHL, CLEMENS BERGSTEDT,
FELIX ESCHER, INES GARLISCH
und FRANK GÖSE

BERLIN 2014

Buchbesprechungen

Antje Adler: Gelebte Antike – Friedrich Wilhelm IV. und Charlottenhof.

Berlin: Duncker & Humblot 2012, 407 S., 185 teils farbige Abb.

Eva Heinecke: König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und die Errichtung des Neuen Museums 1841–1860 in Berlin.

Baugeschichte – Verantwortliche – Nordische und Ägyptische Abteilung – Geschichtskonzept. Halle: Universitätsverlag 2011, 342 S., 194 teils farbige Abb.

Rolf Thomas Senn: In Arkadien.

Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Eine biographische Landvermessung. Berlin: Lukas 2013, 448 S., 41 Abb.

Die drei Publikationen bereichern unser Wissen über die interessante Persönlichkeit Friedrich Wilhelms IV. durch langjährige quellenbasierte Studien, die sich, als Dissertationen, bei den zwei Autorinnen auf weit umfangreichere Akten, Briefbestände und Fachliteratur erstrecken. Adler und Heinecke geben daher auch und vor allem solide Baugeschichten der in den Titeln genannten Anlagen.

Antje Adler, durch ihren Arbeitsplatz bestens vertraut mit dem Ensemble Charlottenhof und Römische Bäder, behandelt das erste, wichtigste und schönste Projekt der Kronprinzenzeit und erschließt mit genauen Analysen die Bedeutung der Anlage für ihren Bauherrn.

Dem Haupttitel entsprechend werden zunächst Friedrich Wilhelms Kenntnisse über antike Bau- und Gartenkunst aufgezeigt. Dabei referiert Kapitel II, „Die ‚Villa‘ in der zeitgenössischen Architekturtheorie“ (S. 18–28) deren Definition, von der römischen Villa suburbana und Villa rustica über Renaissancetraktate bis zu Krünitz („Ein Wohnhaus [...] sofern es noch nicht den Namen [nicht ‚Rahmen‘] eines Schlosses verdient“). Kapitel III, „Friedrich Wilhelms Kenntnisse aus der Literatur, Reisebeschreibungen und Berichten“ (S. 29–87) führt die des Kronprinzen Entwicklung in dieser Hinsicht beeinflussenden Personen vor; von den Erziehern Delbrück und Ancillon über Hirt, Savigny, Niebuhr, Bunsen, Alexander von Humboldt und anderen bis zu seinem späteren Biographen Alfred von Reumont. Es entsteht ein zuverlässiges Bild von den weitgespannten Interessen, die er auch in oft lebenslangem Kontakt befriedigte – wobei er dennoch Freund Bunsen anderthalb Jahre die Antwort auf hochinteressante Briefe schuldig blieb (S. 50). Kleine Ungenauigkeiten (Nicolovius war nicht Kultusminister, Cäsar nicht Kaiser, Stülers Forumsplan für die Spreeinsel enthielt nicht zwei, sondern nur einen hohen Tempel, er war auch kein Pseudo- sondern ein echter Peripteros und wurde erst bei der Ausführung den Bedürfnissen der Nationalgalerie angepaßt) fallen nicht ins Gewicht. In diesem Kreis fehlt Schinkel. Er war zwar kein Gelehrter, hat aber den Kronprinzen, besonders seit seinem Italienaufenthalt 1824, mit seinem tiefen Antikenverständnis gewiß ebenfalls beeinflusst und begleitet. Hierfür und auch für die Planungen in Charlottenhof und die Pliniusrekonstruktionen sei ergänzend auf die entsprechenden Kapitel im Band des Schinkel-Lebenswerks: Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. und Kronprinz Friedrich Wilhelm IV., 2011, verwiesen.

In den Hauptkapiteln IV, zu Friedrich Wilhelms Entwürfen, und V, zur Ausführung der Anlage (S. 81–237) erläutert Adler ihr bzw. Friedrich Wilhelms Verständnis des Schloßchens Charlottenhof als Villa suburbana, des zusammenfassend „Römische Bäder“ genannten Ensembles als Villa rustica, die bereits anfangs als Ergänzung geplant war. Von 125 Blatt Skizzen des Kronprinzen zu Charlottenhof betrifft nur ein kleiner Teil das – als Umbau weniger Spielraum gewährende – Schloßchen, der größere die Fabbrica. Hierbei verfolgt sie nicht minimale zeitliche Entwicklungsschritte, aber die variierenden Ergänzungsideen. Zum Verhältnis zu Schinkel sieht sie, daß uns die wichtige Quelle der

Gespräche mit ihrem Austausch von Ideen und Skizzen fehlt, aber nicht, daß der Kronprinz auch auf Zeichnungen Schinkels reagierte. Z. B. ist auf Abb. 61 die Mittelfigur des Gewächshauses von Schinkel, um die herum der Kronprinz Perspektiven skizziert. In der Zeichnung Abb. 32 variiert er nur wenig die von Schinkel (Abb. 34, 35) vorgegebene Gestalt des Gärtnerhauses im „italienischen Villenstil“ mit Turm und rückseitigem Wasserhebewerk (die Dampfmaschine ist später in den Grundriß eingetragen), sucht aber (Abb. 32, 33) statt des Platzes am Grundstücksrand südöstlich der Hauptachse einen im Nordosten, wo Raum für Erweiterungen ist.

Ausführlich geht die Verfasserin auf die – bekannte – Vorbildfunktion der Villa Aland in Rom ein; sie betont den für beide Bauherren wichtigen Gedanken der wiedererweckten Antike, der bei Friedrich Wilhelm auch zu den hausnahen geometrischen Gärten führte. In der Planungsabfolge Gärtnerhaus, Pavillon, Gehilfenhaus, Stibadium mit Laube, Römische Bäder betont sie einmal den landwirtschaftlichen Aspekt, der dann mit dem „italienischen Kulturstück“ in einer gegen Lenné gerichteten Zusammenarbeit von Rumohr und Sello ausgebaut wurde, zum anderen Friedrich Wilhelms (von Ludwig Dehio „beharrliche Phantasie“ genannte) Eigenschaft, einmal gefaßte Bauideen nicht aufzugeben, sondern zu translozieren.

Während für Adler das Projekt „Antikes Landhaus“ ein theoretisches, mit den Pliniusrekonstruktionen verbundenes Spiel ist, vermittelt sie für die antiken Räume der „Thermen“ eindrucksvoll ein vertieftes Verständnis. Das betrifft ikonographische Fragen – so könnte die Venus von Capua an die in antiken Bädern als Symbol von Schönheit und Jugend aufgestellten Venus- und Apollo-Figuren erinnern – oder aus neueren Forschungen gewonnene soziologische Bezüge, die besonders den zunächst unverständlichen Aufwand des Caldariums erklären. Überzeugend erklärt sie die Anlage als wohlüberlegte Auswahl derjenigen Räume, die in einem Haus der römischen Kaiserzeit den Gästen zugänglich waren und deren Ausstattung den Rang des Hausherrn widerspiegeln sollte. Nicht ausgeführte Skizzen sahen 1838–41 eine Ergänzung der Thermen nach Norden vor – vielleicht als Ersatz der damals aufgegebenen Planung des Antiken Landhauses – und seit ca. 1833 einen, für Friedrich Wilhelm zur idealen Residenz gehörigen sakralen Bezirk im Osten, der später an anderer Stelle als Friedenskirche entstand.

Die Baugeschichte des Komplexes ist anhand sämtlicher Quellen ausführlich dargestellt. Details geben über das Bekannte hinaus vielfach neue Hinweise, so etwa, daß der „Erinnerungsgarten“ durch die Tafel mit dem „Aufruf an mein Volk“ unter der Büste Friedrich Wilhelms III. auch einen politischen Aspekt erhielt. Mit ihren Analysen wertet Adler Friedrich Wilhelm als planvoll entwerfenden Bauherrn auf. Umso erschreckender ist ein Selbstzeugnis wie der unterwürfige Dankesbrief für die russischen Glasmalereien und „des theuren Kaisers [...] alten Güte und Affection zu mir Miserablen“ (S. 159).

In den zitierten Texten stecken gelegentlich kleinere Fehler, die aber das Verständnis nur beim Schlußsatz eines Schinkelbriefes zu den Lauben am Quincunx ernstlich stören (S. 96). Richtig heißt er: „[...] da keine Balken-Verbindung [darinnen ist, so muß eine Verbindung] von Winkel Eisen in [hinreichender Stärke] (nicht: ‚hinreichenden Stücken‘) das Beste thun“.

Ergänzend zeigt die Verfasserin in Kapitel VI (S. 238–283) die Ausstrahlung von Charlottenhof und der Idee des antiken Landhauses auf Familienmitglieder Friedrich Wilhelms. Außer denen von Schinkels bekannten Großprojekten für Orianda und die Akropolis sind interessant die erhaltenen Anlagen des ebenfalls antike-begeisterten Onkels Georg in Neustrelitz und die für Schwester Charlotte auf der Zarinneinsel bei Peterhof. Letztere, frisch restauriert und in schönen Farbfotos (Abb. 12–17) präsentiert, ist Charlottenhof nahe verwandt – dagegen scheint Rez. beim Casino auf der Roseninsel im Starnberger See in der Mischung klassischer Formen mit bayrischer Holzbauweise die Grenze zu Maximilians II. Synkretismus überschritten.

Zusammenfassend stellt Adler fest, daß für Friedrich Wilhelm der Bezug auf die Antike nicht nur ästhetisch, sondern auch ideell und selbst politisch begründet war, womit Charlottenhof als Residenz des zukünftigen Königs auch ein Idealbild der Monarchie darstellen sollte.

Daß ein Register fehlt, hängt mit der Struktur des Buches zusammen und wird kaum vermißt. Das Literaturverzeichnis spiegelt die mit enormen Fleiß erworbenen Kenntnisse der Autorin. Rez.

bemerkt lediglich, daß von den Fotobänden Hillert Ibbekens zwar der zu Persius unter seinem Namen, der viel gewichtiger zu Schinkel aber unter dem der Mitherausgeberin Elke Blauert erscheint, und daß der unvollständige Titel „Helmut Börsch-Supan, Bild-Erfindungen“ irreführt: es ist ein Band des Schinkel-Lebenswerkes und betrifft Schinkels Bilderfindungen.

Eva Heinecke legt in ihrem gründlich recherchierten, zudem in gutem konzentrierten Stil geschriebenen Buch zum Neuen Museum den Akzent auf den, wie sie meint, bisher zu gering gewürdigten Anteil Friedrich Wilhelms IV. an dieser neuartigen, konsequent als „historisches Museum“ verstandenen Institution. (Hier fehlt ein Hinweis auf das – vorwiegend biographisch orientierte – Buch von Margret Dorothee Minkels, *Die Stifter des Neuen Museums Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und Elisabeth von Baiern*. Berlin 2007.) Skizzen Friedrich Wilhelms, besonders die konstituierende (Abb. 10), die die Tempel des Forum Romanum direkt auf die Spreinsel überträgt, nachdem er ihre militärische Verplanung verhinderte, zeigen, daß das „Forum für Kunst und Wissenschaft“ seine Idee war: thematisch – vielleicht – als Universität im umfassenden Sinn der idealistischen Philosophie, formal so, wie für Bunsen 1838 die Bauten Roms „als Muster [...] in unserer Zeit die größte Aufmerksamkeit verdienen“, weil sie „das Gemeinsame und Öffentliche in einer großartigen Einheit und Anmuth“ verkörpern (S. 23–32).

Der in Olfers' und Stülers Forumsplan von 1841 vorgesehene Museumsbau ersetzte ältere Versuche, die nicht im Alten Museum vertretenen Sammlungen unterzubringen, denen man mit steigendem historischen Verständnis vor allem wissenschaftlichen Wert zusprach.

Für konkrete Einflußnahme des Königs auf die Ausführung fehlt die bei diesem außerhalb der Ämterhierarchie geführten Bau so wichtige Kenntnis der mündlichen Vereinbarungen mit den Personen seines Vertrauens: dem Generaldirektor Ignaz von Ofers und dem Architekten August Stüler. (Auch Stülers Arbeitsjournal ist Kriegsverlust.) Dagegen belegen Akten seine entschiedene Einwirkung auf die Verwaltung der Museen, die er nach Abschaffung der „artistischen Kommission“ über den – ihm wieder unmittelbar berichtenden – Generaldirektor leitete (S. 87–94). Heinecke glaubt, daß der vom machtbewußten Olfers forcierte Ausbau der Abgußsammlung, als historisches Gerüst eines weltgeschichtlichen Überblicks, der Fundierung des vom König propagierten christlichen Welt- und Gesellschaftsbildes diene. Das gilt unbedingt für Kausbachs menschengeschichtlichen Wandbildzyklus im Treppenhaus, der Stülers architektonisch gedachten Entwurf ablöst (vgl. Abb. 26 und 27). Überhaupt liegt Heineckes Darstellung die Überzeugung zugrunde, daß Friedrich Wilhelm die zeitgemäße Verwissenschaftlichung im Museumswesen als moderne Bestätigung seines Glaubens, seiner danach ausgerichteten Kulturpolitik verstand und daher förderte.

Zur Ausführung des auf beengtem Areal (vgl. den Grundstücksplan Abb. 3) dreistöckig konzipierten, dennoch bald überfüllten Museums referiert Heinecke die vom schlechten Baugrund erzwungenen technischen und konstruktiven Neuerungen, die Ikonographie des sparsamen plastischen Schmucks und die Innenausmalung mit erläuternden, oft nach neuesten archäologischen Erkenntnissen von Stüler entworfenen Bildern in einer Zone über den Exponaten. Diese stieß bald an finanzielle Grenzen und mußte, besonders infolge struktureller Veränderungen nach der Revolution von 1848, zeitlich gestreckt werden. Heinecke konzentriert sich auf zwei besonders interessante und in ihrem ursprünglichen Konzept gut dokumentierte Abteilungen, die ägyptische und die nordische. Entscheidend für die Gestaltung der ägyptischen Abteilung war von Anfang an der junge, hochbegabte, von Humboldt empfohlene Ägyptologe Richard Lepsius. Ihre Räume im Erdgeschoß der Nordhälfte haben schon in den ersten erhaltenen Plänen ägyptische Architekturformen, in der Mittelachse die Raumfolge eines ägyptischen Tempels. Hierfür stand Vivant Denons „Description de l'Égypte“ zur Verfügung. Lepsius' Expedition 1842–45 bereicherte den Denkmälerbestand des Museums, das damit Weltrang erhielt, und erbrachte eine solide Chronologie Ägyptens, wobei erstmals das Alte Reich als eigene Epoche hervortrat.

Nach seiner Rückkehr ließ Lepsius durch den Expeditionszeichner Weidenbach die Museumswände mit exakt kopierten ägyptischen Szenen samt hieroglyphischen Beischriften bemalen, um die Besucher im Historischen Saal über altägyptisches Leben, im Mythologischen Saal über die Götterwelt zu unterrichten. Heinecke erläutert Wand für Wand, nach Lepsius' Veröffentlichung von

1855, sowie die Ordnung des Bestandes, bei der er sich – zu Recht – über den eigentlichen Direktor, Giuseppe Passelacqua, hinwegsetzte.

Ausführlich widmet sie sich den in Resten erhaltenen Landschaftsbildern des als Architektur zerstörten Ägyptischen Hofes (S. 104–126), die mit „suggestiver, fast theatralischer Wirkung“ den Besucher einstimmen sollten. (Hierzu entstand, unabhängig aus den gleichen Quellen schöpfend, ein Aufsatz der Rezensentin in dem Tagungsband „Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen“, 2010. Dort auch weiterführend zum Museum: Hartmut Mehlitz über Lepsius und Olfers, Bärbel Holtz über Friedrich Wilhelms Förderung der ägyptologischen Unternehmungen.) Zusammenfassend verweist Heinecke auf die Tendenz der Beteiligten, das allgemeine unreflektierte Interesse an Ägypten zu heben, die Vergleichbarkeit der ägyptischen und mosaischen Ethik zu betonen und so die ägyptische Kultur als Beginn der bis zur Gegenwart führenden Entwicklung aufzuzeigen.

Bei Darstellung der „Nordischen Abteilung“ zeichnet Heinecke (S. 229–303) eine völlig andere Situation. Einerseits gab es keine entsprechende Wissenschaft über die „vaterländischen“, „slawo-germanischen“ Altertümer, war die wirkliche Zeitdimension vorgeschichtlicher Funde noch unbekannt, andererseits gehören der Saal, in dem sich die Sammlung befand, und seine Wandmalereien zu den besterhaltenen des Hauses. Die 14 stereochromischen, d.h. farbig brillanten Gemälde liegen in einer Zone über den vor blaugrauen Wänden in Vitrinen und Regalen aufgestellten Gräberfunden. Sie stellen germanische Götter und Geisterwesen dar, dazu im südlichen Vorraum zwei Rügenlandschaften mit Kultplätzen von Ferdinand Bellermann.

Es ist ein besonderes Verdienst Heineckes, in ihrem Buch diese interessanten, bisher kaum beachteten Bilder vorzustellen und anhand der von ihr aufgefundenen Quellen – vor allem Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie* – zu analysieren. Dabei zeigt sich, daß die den einzelnen Göttern zugeschriebenen Eigenschaften durch Hintergründe und Attribute in „schlüssigen Formeln“ ausgedrückt sind. Abweichend von den Götterpaaren der Längswände enthält die Nordwand Jenseitszenen und im Mittelfeld „Allvater, die Gesetzestafeln aufrichtend“, deren Runen „Friede“ und „Heil“ bedeuten. Diese einer Weissagung der *Völuspá* entnommene Gestalt, die nach der Götterdämmerung eine ideale Welt errichtet, ist deutlich als Gottvater aufgefaßt, als Zeichen eines Ur-Monothems. Folgerichtig sollte an der gegenüberliegenden Südwand die „Erschaffung der Erde und Götter“ stehen; die auf die Sammlung bezüglichen Liegefiguren „Steinzeit“ und „Metallzeit“ erscheinen als Notbehelf. Anschließend erläutert die Verfasserin die Geschichte der 1829–73 von Leopold von Ledebur geleiteten Sammlung, deren Konzept bei ihrer Einrichtung modern, 1859 bereits durch grundstürzende Forschungen überholt war. Sie erläutert abschließend Kaulbachs Wandbilder als vom König gewollte, in ihren Themen auch direkt beeinflusste Szenen einer teleologischen Geschichtsauffassung. Damit ist der Zyklus das historisch orientierte Pendant zu Schinkels idealistischem Götter- und Menschheitszyklus am Alten Museum; auch hätte er, läßt sich ergänzen, sich in das geplante christologische Bildprogramm im Dom und Camposanto gefügt. Die Frage, inwieweit seine Mitarbeiter Friedrich Wilhelms Auffassung teilten, stellt sie nicht. Sie wäre auch kaum zu beantworten.

Von völlig anderem Charakter ist die Biographie Friedrich Wilhelms IV. von Rolf Senn. Er plante zunächst einen historischen Roman, doch ist er dafür zu gelehrt, zu vielbelesen. So steht im Untertitel „Landvermessung“, im Vorwort „Rhizome“, die sich aus eingestreuten (Rez. nicht immer ganz verständlichen) „Fundstücken“ entwickeln. Vermessen wird Friedrich Wilhelms geistige und vor allem seelische Spannweite, und zwar ausführlicher und tiefschürfender als bei Lewalter 1938.

Getreu seinem Postulat, „wer den König auf sich zukommen läßt, muß es auf die Spitze treiben“, schreibt Senn im Stil einer Reportage aus großer Nähe. Nur so war die Fülle der Ereignisse – äußerer wie innerer – auf 400 Seiten zu bewältigen. Diese Form kurzer Absätze, die oft in einer Satzperiode enden, hält den Leser in ständiger Spannung, aber immer wieder gebremst durch die Frage, ob die abrupten Zuspitzungen wirklich stimmen.

Der Schwerpunkt der Darstellung liegt auf den Kinder- und Jugendjahren und der langen Kronprinzenzeit ab 1815, während der Friedrich Wilhelm weitgehend seinen eigenen Interessen leben konnte (S. 13–258); die als „Labyrinth“ bezeichnete Regierungs- und schließliche Krankheitszeit

sind noch stärker komprimiert (S. 263–408), für Quellen zu Friedrich Wilhelms Politik wird auf den „Anhang bei Barclay“ (dessen Biografie „Anarchie und guter Wille“, 1995) verwiesen. Senns Hauptquellen sind die Aufzeichnungen des Erziehers Delbrück, das seit Regierungsantritt 1840 geführte Journal, Briefe, Nachrichten über Hoffeste und Theateraufführungen und besonders Friedrich Wilhelms figürliche Zeichnungen. Da er alles kennt, was Friedrich Wilhelm gelesen hat, kann er diese bisher unzureichend beachteten Selbstzeugnisse deuten und (mit Hilfe von Harry Falk) auch ihre Beschriftung mit Sanskritzeichen – „Fluchtlinien seiner Befindlichkeit“ – entschlüsseln. Nur wenige davon sind abgebildet, die anderen über ihre Signatur in dem bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg erstellten online-Katalog erreichbar.

Was Senn sonst dem „positivistischen Fleiß derer, die vor den Kriegen noch unversehrte Archive vorfanden“ (und vielleicht auch einigen Späteren) verdankt, fließt unvermerkt in seine sehr selbständige Darstellung ein.

Der empfängliche – angesichts der vielen Hoffeste und anderer Zerstreungen denkt man: reizüberflutete – Knabe lernt, zunächst an Delbrücks Hand, die „Ordnung der Dinge“ (gut verstanden ist das fassunglose Weinen des Fünfjährigen angesichts einer unbefriedigenden Antwort – S. 20), dann die Anforderungen an den Thronfolger einer am Abgrund stehenden Monarchie, die dem christlich-ritterlichen Weltbild Festigkeit verleihen sollen. Weiterwirkend sind prägende Erlebnisse wie das Panorama von Rom, das Gottvertrauen bei der Fahrt über den Strudel auf der Flucht, der Tod der Mutter, die Toten der Völkerschlacht.

Die Jahre bis 1840 beinhalten Rom- und Liebessehnsucht und -erfüllung, Kunstgenuß, Kunst- und Wissenschaftsförderung, immerfort Theater, Oper – nach Senn scheint es, als konnte der Kronprinz das Programm bestimmen –, den durch Friedrich Schlegel eröffneten Fluchtweg in den Orient. Wo Zeithorizont angedeutet ist, steht Friedrich Wilhelm zwischen den Fronten: er torpediert Hardenbergs Staatsreform, hilft aber Schleiermacher vor Amtsenthebung zu bewahren, fordert (vergeblich) Beethovens Egmont-Ouverture, läßt Gutzkow aufführen. Zur Religion Friedrich Wilhelms berichtet Senn nicht im Zusammenhang, aber mehrfach kurz und einfühlsam – so S. 256 zum Vorbild von Augustinus' Confessionen.

Im Zeitraffer der Adjutanten-Journale erscheint auch Friedrich Wilhelms Regierungszeit als pausenloser Kulturbetrieb, als Abfolge von Reisen, Diners mit Geistesgrößen – und kurzfristigen Einbrüchen unliebsamer Wirklichkeit wie etwa sozialer Probleme. Senn behält die Übersicht und kommentiert mit enzyklopädischem Wissen die musik- und theatergeschichtliche (eher etwas unscharf die architektonische) Entwicklung. Auch zeigt er, (was er vielleicht mit dem für die Phase bis 1851 titelgebenden Begriff „Labyrinth“ meint), wie Friedrich Wilhelm, zwischen liberalen Maßnahmen und deren Zurücknahme angesichts unvorhergesehener Folgen wie der Karikaturenflut schwankend, an Ansehen verliert. Mit einer eigenwilligen Deutung von Friedrich Wilhelms Verhalten während der Revolution erklärt Senn, daß der König seinen Thron erfolgreicher verteidigt hat als andere Regenten. Dennoch zeigt er ihn – auf der Rückseite des Titels „In Arkadien“ – als am Boden liegenden Gescheiterten (Ausschnitt aus der S. 362 analysierten Bekenntnis-Zeichnung von 1848/49, Abb. 37). Mit der merkwürdigen Überschrift „Das Double“ für des Königs letztes Jahrzehnt verweist Senn auf die vom Mittelalter her tradierte „zweifache“ Person des Königs, als Amtsträger und als Mensch. Nur als Mensch, so schließt er aus der gewundenen Ansprache vom 6. Februar 1850, habe Friedrich Wilhelm die Verfassung unterschrieben, um das Königsamt unbeschädigt zu lassen.

Senns ebenso originelles wie vielumfassendes Bild Friedrich Wilhelms ist in Vielem überzeugend, aber nicht immer – Rez. glaubt, daß aus einzelnen Ungenauigkeiten der Bildbetrachtung oder Zitate auch unbefriedigende Deutungen resultieren, die aber immer gegenüber der stupenden Leistung des Ganzen unerheblich sind.

Eva Börsch-Supan