

Sicherungsverfilmung

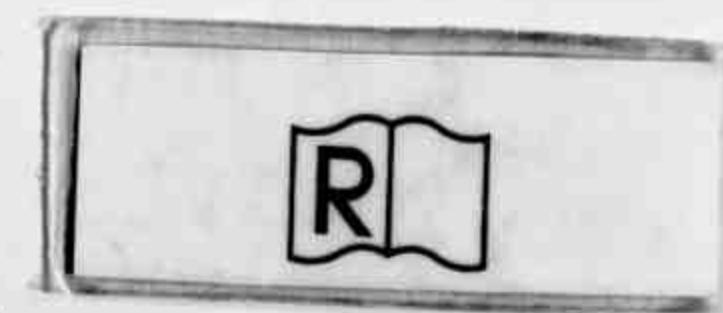
Landesarchiv Berlin

**Preußische Akademie der
Künste**

Band:

AA 45

- Anfang -



PrAdK

*Selbständige
Veröffentlichungen*

Akademie der Künste, Archiv
Preußische Akademie der Künste

AA/45

PREUBISCHE AKADEMIE DER KÜNSTE

Teilnachlaß Alexander Amersdorffer

Selbständige Veröffentlichungen

Laufzeit: 1894, 1912 - 1943

Blatt: 5

Signatur: AA/45

Preußische Akademie der Künste

Band:

AA 45

- Ende -

R

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

Preußische Akademie der Künste

Band:

AA / 145

- Anfang -

RECEIVED IN LIBRARY JAN 1971

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARIES

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARIES

Signature 5570

Plauton für 1

DAS
FRIEDRICHSDENKMAL
NACH DEN ENTWÜRFEN
SCHINKELS UND RAUCHS

(1822 — 1836).

von

DR. HANS MACKOWSKY.

BERLIN
C. Vogt's Verlag
1894.

DAS
FRIEDRICHSDENKMAL
NACH DEN ENTWÜRFEN
SCHINKELS UND RAUCHS

(1822 — 1836).

von

DR. HANS MACKOWSKY.

— • —
BERLIN
C. Vogt's Verlag
1894.

Vorwort.

Die nachstehende Arbeit ist hervorgegangen aus einem Wettbewerb um den Preis der Grimmstiftung, für welchen die Aufgabe ausgeschrieben worden war, die Entstehungsgeschichte des Friedrichsdenkmals aktenmässig und mit Berücksichtigung der dazu gezeichneten und modellirten Projekte darzustellen.

Nachdem meine Bearbeitung dieser Aufgabe mit einem der beiden Preise, die im August 1893 zur Verteilung gelangten, gekrönt worden war, lag mir lange die Absicht nahe, sie ungestrichen herauszugeben. Das eminent aktuelle Interesse, hervorgerufen durch die grossen monumentalen Anforderungen, welche an die moderne Skulptur gestellt werden, die volkstümliche Gestalt Friedrichs des Grossen, um deren plastische Verherrlichung es sich handelt, endlich eine ansehnliche Fülle in den Archiven versteckten oder nur mangelhaft bisher benutzten Aktenmateriales liessen eine solche Veröffentlichung willkommen und lohnend erscheinen.

Allein ein derartiges Werk wäre dennoch über den Wert einer sorgfältigen Detailstudie nicht hinausgewachsen. Die Ratlosigkeit indessen, mit der die moderne Plastik vor ihren monumentalen Aufgaben steht, scheint viel dringender eine allgemeine Darstellung der Reiterdenkmale in ihren Haupttypen zu erfordern als die Entwicklungsgeschichte eines einzelnen Typus dieser Gattung, der noch dazu ästhetisch wenig befriedigen will.

Indem ich mir also eine Bearbeitung dieses reizvollen Themas vorbehalte, veröffentliche ich jetzt nur einen Teil der gekrönten Schrift und zwar denjenigen, welcher den besten Einblick in die mühseligen und langwierigen Erörterungen gewährt, aus denen dann das Monument in seiner heutigen Gestalt hervorging, zweiundsechzig Jahre, nachdem der erste Gedanke dazu ausgesprochen worden war. Zugleich enthüllen die folgenden Bogen den eigentlichen Kern des Konfliktes, der die Ausführung des Monuments stets von neuem verzögerte, und lehren die Parteien der Streitenden kennen, eine lebhaft bewegte Gruppe politisch und künstlerisch bedeutsamer Persönlichkeiten.

Der Abdruck der Briefe und Aktenstücke ist diplomatisch getreu, etwaige Zusätze sind in eckige Klammern eingeschlossen worden. Die im Original mit lateinischen Buchstaben geschriebenen Worte erscheinen im Druck cursiv. Auch die oft sehr mangelhafte Interpunktion der Handschriften ist beibehalten worden.

Für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der mir die Bibliotheken, Archive und Kunstsammlungen entgegengekommen sind, erstatte ich meinen schuldigen Dank. Namentlich verpflichtet bin ich in dieser Hinsicht der Leitung des Kgl. Geh. Staatsarchives zu Berlin. Endlich ist es mir vor allem eine freudige Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer Herman Grimm auch an dieser Stelle Worte des aufrichtigsten und ehrerbietigsten Dankes auszusprechen für die gütige Sorgfalt und die anregende Förderung, die er mir und meiner Arbeit unausgesetzt hat zu Teil werden lassen.

Berlin, Anfang Januar 1894.

H. M.

Motto: . . . darum stehn wir nicht verzagen,
es wirt noch hax versaochet.
Spervogel.

Zwanzig Jahre später als Gottfried Schadow kam der Bildhauer Christian Daniel Rauch am 20. Januar 1805 um 3 Uhr Nachmittags in Rom an. 1777 geboren, sah sich der nunmehr achtundzwanzigjährige Rauch vor die grosse Aufgabe gestellt, die Erwartungen seines Königs zu rechtfertigen, der ihm einen sechsjährigen Aufenthalt in Rom gestattet hatte „in der Voraussetzung, dass der Bildhauer Rauch zu Berlin das Möglichste versuchen werde, in dieser selbst gewählten Kunst einen gewissen Grad der Vollkommenheit zu erreichen.“ Seine Ausbildung bisher war eine ziemlich dürftige gewesen. In der Werkstatt des Meisters Valentin zu Helsen, einem städtisch aussehenden Dorfe bei Arolsen, Rauchs Geburtsorte, konnte er nicht viel mehr als die notdürftigsten Handgriffe sich aneignen. Marmorarbeiten an Kaminen, Grabmäler in Sandstein und Verzierungen in Holz zu Bilderrahmen boten geringe Gelegenheit zur Entwicklung des Gefühls für das Monumentale. Als er dann nach fünfjähriger Lehrzeit in die tüchtigere Schule der Kasseler Akademie kam, die er jedoch nur an den Abenden besuchen konnte, wenn seine tägliche Arbeit beim Bildhauer Ruhl, ebenfalls auf ornamentalem Gebiete thätig, geschafft war, zwang ihn der Tod seines fürsorgenden älteren Bruders, des Kastellans von Sanssouci, in Verhältnisse, die seine künstlerische Ausbildung völlig zum Stocken brachten. Am 7. Februar 1797

trat Rauch als Kammerlakai in den Dienst König Friedrich Wilhelms II. Beim Tode dieses Monarchen ward der Zwanzigjährige der Königin Luise attachirt. Die Abendstunden allein konnten, wie schon in Kassel, zu praktischen Studien im Aktsaale der Akademie und zu theoretischen in den Hörsälen von Hirt, Rambach und Moritz verwendet werden. Die Spannung zwischen diesen beiden Berufen wurde aber je länger, je unerträglicher. Nachdem ein Entlassungsgesuch abschlägig beschieden worden war, verdankte es Rauch nur der warmen Fürsprache des Kammerherrn Barons von Schilden, dass er mit Vorteil seiner Kunst weiter nachleben konnte und auch künstlerische Anregung empfing. Aber erst die Teilnahme des schon berühmten Hofbildhauers Schadow, der ihm ein Relief für die Pépinière nach seiner Skizze zu modelliren aufgab, brachte einen Umschwung in seinen Verhältnissen hervor. Seine dringend erbetene Entlassung wurde ihm vom Könige 1804 gewährt, und durch die Schweiz und Südfrankreich ging es über Genua, Mailand, Parma und Bologna nach Rom.

In Rom herrschten zu dieser Zeit ganz andere Kunstananschauungen als die, welche Schadow anno 1785 als massgebende kennen gelernt hatte. Damals wandelten die dort ansässigen Künstler ausnahmslos in den sattsam breit getretenen Pfaden der Nachahmer Michelangelos und standen zur Antike in genau demselben Verhältnisse wie Schadows Lehrer Tassaert, indem sie in den antiken Arbeiten „la grace“ vermissten. Diese süßliche Anmut im Verein mit dem Schwulste der Barockkunst hatte Schadow auf seinen fleissigen Studiengängen durch die Antikensammlungen zu überwinden gesucht. Ihm aber war ein Grösserer gefolgt, mit dem die neue Periode eines reinen Klassicismus anhob. Im April 1795 hatte Carstens in seinem Studio der Casa Battoni „al comun giudizio“, wie es hiess, jene berühmte Ausstellung seiner Werke veranstaltet, die den Künstlern in Praxis vor Augen stellte, was dreissig Jahre früher Winckelmann

theoretisch angebahnt hatte, und wohin der masslos bewunderte Canova erfolglos strebte, weil sein glattes Virtuosentum nur oberflächlich die antike Formensprache nachahmte. Nun sah man, worauf es ankam. Die Antike trat in den Mittelpunkt aller künstlerischen Interessen. Schier unübersehbar war von jeher der Zug der Künstler und Gelehrten über die Alpen gewesen, die in Rom Anregung und Genuss zu finden hofften. So war 1797 Thorwaldsen unbekannt in die ewige Stadt gekommen und hatte dort die ersten Jahre völlig unbeachtet zugebracht. Joseph Koch, Carstens' Freund, der Landschafter, sass seit Jahren schon in Rom, der später so verhütschelte Gottlieb Schick folgte 1802 dorthin. Und ebenso stattlich nahm sich die Zahl der Gelehrten, vornehmlich der Archäologen aus, allen voran Zoëga und Welcker, dann der um Carstens hochverdiente Fernow, der zweimal wöchentlich ästhetische Vorlesungen hielt, wobei er sich als tüchtiger Kantianer erwies, nicht gerade zum Wohlgefallen Zoëgas, des gelehrten Landsmannes von Thorwaldsen, der über dieses „Ineinanderkneten von Philosophie und schöner Kunst brummte.“ Die mittelalterliche Kunst fand in Seroux d'Agincourt einen geistvollen Forscher und Sammler. Der junge Baron von Rumohr trat die erste seiner Reisen an, deren Resultate er später in seinen „Forschungen“ niederschlagen sollte.

Es fehlte nur noch an einem Sammelpunkte, wo alle diese geistigen Kräfte zu schönster Wechselwirkung sich zusammenschliessen konnten. Mit dem Eintreffen Wilhelm von Humboldts in Rom (1802) war auch dieser gegeben. Sein Haus bildete bald die geeignete Stätte, um die „besten und edelsten Kräfte in reger und freudiger Thätigkeit aufzugehen zu lassen“. In diesem Kreise thatkräftiger Männer und geistreicher Frauen, in deren Mitte Frau von Humboldt „in weiblich sorgender Geschäftigkeit“ sich eines jeden auf das liebenswürdigste annahm, durfte nun auch Rauch seine glücklichsten und belehrendsten Stunden verbringen. Ihren

Höhepunkt erreichte diese anregende Geselligkeit im Winter 1805, als Alexander von Humboldt von seinen Reisen in Amerika zurückkehrte und in „poetisch-wissenschaftlicher Mittheilung“ von dem fernen Weltteil farbenreiche und fabelhafte Kunde brachte.

Aber die politischen Stürme jenseits der Alpen wehten auch zerstörend in diesen Kreis hinüber. 1808 verliess Wilhelm von Humboldt Rom, nur Frau von Humboldt hielt noch die Freunde zusammen, bis auch sie 1810 dem Gatten nach Wien auf seinen Gesandtschaftsposten folgte. Damit hatte Rom, für Rauch wenigstens, seinen Hauptreiz verloren. Er fühlte sich einsam und verstimmt. — Der Tod der Königin Luise, der in demselben Jahre erfolgte, riss ihn aus dieser freudlosen Existenz heraus. Humboldt schrieb aus Wien, der König habe ihn beauftragt, Canova, Thorwaldsen und Rauch um Zeichnungen eines Monumentes für die Königin anzugehen. Es war natürlich, dass Friedrich Wilhelm III zu Rauch, der die Königin so oft im Leben gesehen hatte, das grösste Vertrauen hegte, und so bestimmte denn Humboldt den Künstler Rom zu verlassen, um persönlich jederzeit des Königs Wünsche entgegennehmen und berücksichtigen zu können. Am 5. März 1811 war Rauch wieder in Berlin.

Das Grabmonument, in Berlin unter des Königs Augen modellirt, in Carrara ausgeführt, wurde am 30. Mai 1815 nach geradezu romantischen Schicksalen im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellt, ein vielversprechendes Denkmal der künstlerischen Tüchtigkeit Rauchs, ein schönes Zeugnis seiner Dankbarkeit gegen den königlichen Wohlthäter. Allgemein wurde dies anerkannt; Rauch hatte Schadow aus dem Sattel gehoben. Um so ehrenvoller für Schadow das Bekenntnis: „Rauch war allerdings in voller Jugendkraft und hatte dargethan, mit welcher Ansdauer er seine geistige und technische Ausbildung durchsetzte. Die Figur der Königin im Mausoleum zu Charlottenburg ist das erste glänzende

Resultat hiervon, und ist als merkwürdig anzuführen, dass seine folgenden Werke jenes noch übertreffen.“¹⁾

Die Anerkennung seines Königs sprach sich in neuen Aufträgen aus. Hatten doch auch die glücklich geführten Freiheitskriege mannigfache Pflichten der Dankbarkeit den siegreichen Feldherren gegenüber auferlegt. Bülow und Scharnhorst waren die ersten, welche der König durch Denkmäler zu ehren gedachte. Beide Statuen wurden Rauch in Auftrag gegeben, und nach fünfjähriger Arbeit konnten sie im Jahre 1822 neben der von Schinkel erbauten Neuen Wache aufgestellt werden. Schinkel, den bald immer innigere Freundschaft mit Rauch verband, hatte an diesen Statuen insofern Anteil, als er das architektonische Quadro der Untersätze entwarf. Gerade dieser Teil der Arbeit verzögerte die Aufstellung der Breslauer Blücherstatue, die bei Rauch 1817 bestellt worden war, bis ins Jahr 1826. Die hierauf bezügliche Notiz vom 19. November 1822 in seinem Tagebuche: „nie werde ich mich wieder auf solchen gemeinsch: [aftlichen] Entwurf einlassen, ausgenommen mit Schinkel, dessen Biegsamkeit gleich von der Stelle hilft, und nie langwierige Discussionen veranlasst“ ist zugleich ein Beweis des harmonischen Verhältnisses zwischen dem ersten Architekten und dem ersten Bildhauer Berlins.

Denn diese Stellung nahm Rauch ein, seitdem er 1819 im April seine neue Werkstatt im sog. Lagerhause²⁾ bezogen hatte. Langer Erörterungen hatte es bedurft, ehe Berlin seine Bildhauerschule gründen konnte. Mehrfach war Rauch nach Italien zurückgekehrt, in sein Studio zu Rom, das er 1810 bei seiner Abreise dem talentvollen Sohne Schadows Ridolfo abgetreten hatte, und in seine Marmorwerkstatt zu Carrara, die, 1812 gegründet, während

¹⁾ Schadow. K. u. K. S. 109, auch A. u. B. S. 83, wo die Statue unter allen Entwürfen als die „bedeutendste“ genannt wird.

²⁾ Darüber Eggers, Rauch I. S. 237.

seiner Abwesenheit von dem freundschaftlich ihm verbundenen Professor Tieck musterhaft geleitet wurde. Nun ward Alles, Atelier und Marmorwerkstätte, nach Berlin verlegt, Rauch und Tieck hausten seit 1819 mit trefflich geschulten italienischen Marmorarbeitern im Lagerhause. Dort konnte man das im Oktober 1819 begonnene Thonmodell des Marschall Vorwärts für Berlin neben zahlreichen Büsten sehen, dort auch die Genien für das von Schinkel errichtete Monument auf dem Kreuzberge, in deren Darstellung sich Rauch, Tieck und Wichmann teilten. Das Denkmal wurde am 31. März 1821 enthüllt, war mit den Statuen aber erst 1826 vollendet. Die Aufträge häuften sich, die Zahl der Schüler wuchs; Rauch repräsentirte die deutsche Plastik. An Schadow dachte Niemand mehr. Dieser arbeitete inzwischen in seinem schönen Hause, bei dessen Auszierung ihn „sein eigener Hang zum Splendidum etwas weit über's Nothwendige hinausgeführt,“ an den Entwürfen zum Blücherdenkmale für Rostock, dessen feierliche Enthüllung 1819 stattfand, und am Lutherdenkmale, das in Wittenberg am 31. Oktober 1821 aufgestellt wurde, ohne nur entfernt so im Vordergrunde der öffentlichen Aufmerksamkeit wie Rauch zu stehen. Daher denn sein wehmüttiges Geständnis im Tagebuche 1822: „Nachdem die Bronzestatue des Dr. Martin Luther beendet ist, . . . findet sich, dass für meine Person nichts zu thun ist, als die Aufsicht und die Schreiberei, welche mein Amt als Director veranlasst. — Was hilft es mir, wenn ich Mitglied so vieler auswärtiger Akademien bin, wenn ich in meinem Vaterlande vergessen werde, während ich, Gott sei Dank! eine Fülle der Gesundheit geniesse, die mir in meinem Kunstfachthätig zu sein wohl noch gestattet“ — — —). Was Schadow und seine Schule, zu der allerdings mehr Gehülfen als später selbständige Künstler zu zählen sind, nicht zu leisten vermocht hatte, war Schinkel und Rauch in staunens-

¹⁾ Schadow. A. u. B. S. 96 f.

wert kurzer Zeit gelungen. Bis zum Jahre 1830 gaben die beiden Künstler der Stadt ihres Wirkens die Physiognomie, die Berlin im wesentlichen noch heute zeigt. Wie Preussens Hauptstadt aussah, als Schadow zu arbeiten begann, erfährt man, wenn man Nicolais Beschreibung von Berlin durchblättert. Trotz der regen Bauthätigkeit, die Friedrich der Große entfaltet hatte, unterschied sich die Stadt kaum wesentlich von den Fürstensitzen im übrigen Deutschland.

Die hervorragenden öffentlichen Bauten trugen den Charakter des französisch-italienischen Barockstils, die Straßen waren noch eng und winklig; allein die mit Linden bepflanzte Hauptpromenade, welche in den Tiergarten führte, war mit schönen und stattlichen Gebäuden geschmückt und schien mit ihren beiden effektvollen Abschlüssen des Königlichen Schlosses und des Brandenburger Thores vorausbestimmt, eine der Hauptstadt würdige Via triumphalis abzugeben. Das erkannte Schinkel sehr bald, und seine architektonische Wirksamkeit fand denn auch in der Umgestaltung dieser Straße und des angrenzenden Stadtteils ihren naturgemäßen Mittelpunkt. In der klassischen Formenstrenge der Gillyschen Schule gebildet, brach Schinkel mit dem bisher allgemein angewandten Styl, in dem Schläter und Knobelsdorff, Boumann und die Gebrüder Gontard gebaut hatten. Zu den einfachen und grossen Verhältnissen des antiken Baustils, wie er zu Perikles' Zeiten geblüht hatte, kehrte Schinkel zurück. Wenn er aber trotzdem mit seinem künstlerischen Takte die Gegensätze zwischen den Stilen der Gebäude, welche er vorfand und denen er seine neuen Bauwerke harmonisch zugesellen musste, auszugleichen verstand, so verdankte er dies nicht zum geringsten seiner bedeutenden malerischen Begabung, auf die er sich allein bei den gedrückten wirtschaftlichen Verhältnissen in den Jahren 1806—1815 angewiesen sah. Wie sehr er befähigt war, seine Bauten mit ihrer Umgebung in Harmonie zu setzen, bewies sein 1816 vollendetes Erstlingswerk: die

Königswache, in noch höherem Grade aber das neue Schauspielhaus, das an Stelle des 1817 abgebrannten alten Komödienhauses errichtet wurde und 1821 feierlich mit Goethes Prolog¹⁾ eingeweiht werden konnte. Der Platz, auf dem es zwischen den beiden barocken Gontardschen Thürmen steht, gehört zu den malerischsten Berlins. In den Anfang der zwanziger Jahre fiel auch die Beseitigung der alten hölzernen „Hundebrücke“, die dürftig genug die Linden mit dem Königlichen Schlosse verband. Die heutige Schlossbrücke mit ihren eleganten Bogen und den gehaltvollen Marmorgruppen auf den hochragenden Pfeilern, die alle von Rauchs Schülern gefertigt wurden, ist ein schönes Denkmal des Zusammenwirkens Schinkels und Rauchs. 1824 begann die Erbauung des sog. Alten Museums, das mit seiner prachtvollen Freitreppe und den edel geformten Säulen der Vorhalle, die so gross und ruhig sich von der buntblau bemalten Hinterwand abheben, Schinkels bedeutendste Leistung ist, wenigstens von denen, die er auch hat ausführen können. Auch dieser Platz, der den Lustgarten abschliesst, ist malerisch ausserordentlich wirksam, und wenn man heute sich anschickt, an Stelle des alten Domes, dem Schinkel in der Eile ein neues architektonisches Gewand geben musste, einen modernen Prachtbau aufzuführen, so hat man damit nur einen Gedanken Schinkels aufgenommen, bei dessen Verwirklichung Schinkels Intentionen wohl zum Vorteil der Sache hätten berücksichtigt werden können.

Neben diesen Bauten nun erhoben sich Rauchs statuarische Werke, jedermann sichtbar und daher mit einer ganz anderen Wirkung auf das Publikum und die heranwachsende Künstlergeneration als die Arbeiten Schadows, die zum grossen Teile in den Königlichen Gemächern eine verborgene Existenz führten. Wenn man nun vom Schlosse an Schlüters Statue des Grossen Kurfürsten vorüber zum

¹⁾ Werke, Cotta 1881. Kleine Ausgabe. VI. S. 507ff.

Wilhelmsplatz mit den Statuen der Helden aus fridericianischer Zeit und dann zurück zur Königswache und den Standbildern Bülow, Scharnhorsts und Blüchers wanderte bis zum Lustgarten, wo des alten Dessauers Statue vor ihrer Ueberführung nach dem Wilhelmsplatz (4. September 1828) stand, so trat jedem ein Stück preussischer Geschichte vor Augen von den Tagen des Grossen Kurfürsten bis zu den jüngsten Heldentaten der Freiheitskriege. Nur einer fehlte noch: der, welcher den preussischen Staat in die Reihe der europäischen Grossmächte erhoben hatte, Friedrich der Große.

Die neue Anregung, Preussens grösstem Könige endlich das ihm gebührende Ehrendenkmal zu setzen, ging von dem jugendlichen Kronprinzen aus zu Beginn der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts. Bei seiner lebhaften Neigung zur Architektur, die er auch öfters praktisch zu betätigen liebte, glaubte der Kronprinz in Schinkel die geeignete künstlerische Kraft zur Lösung dieser Aufgabe gefunden zu haben. Am 4. Juli 1822 notirt Rauch in seinem Tagebuche: „Bei Schinkel das verabredete Project zu einem Denckmahl Friedrich II. (denselben in einer *Quadriga* vorgestellt) zuerst in seinen Verhältnissen aufgezeichnet gesehen.“ Eine getuschte Federzeichnung¹⁾ im Schinkelmuseum, signirt „Schinkel 1822“, veranschaulicht dieses Projekt. Der König steht lorbeergekrönt in antiker Tracht mit Hermelinmantel, das Scepter in der erhobenen Rechten, die Linke segnend vorgestreckt, in einer reich ornamentirten *Quadriga*. Hinter ihm schreitet ein Krieger mit Helm und Lanze, den Lor-

¹⁾ Schinkelmuseum, Mappe XXIII.a. No. 20 u. XXI. c. 97. — XXIII. b. 23 (das Eggers a. a. O. IV. S. 58 in der Anmerkung den beiden oberen Nummern noch hinzufügt) gehört erst ins Jahr 1829. Vgl. A. v. Wolzogen, Aus Schinkels Nachlass, Berlin 1804, Band IV. S. 213. Indessen katalogisiert W. dort: „Quadriga mit Ehrentempel“, was irrtümlich. Ferner datiert er XXI.c. 97 „1823 (?)“. XXI. c. 97 ist publiziert bei F. Riegel, Sammlung architektonischer Entwürfe von Dr. C. F. Schinkel, 2 Bde. Potsdam 1847, auf Blatt 41.

beerkrantz als Zeichen des Sieges in der erhobenen Linken. Der viereckige Untersatz ist aus Pilastern gebildet, die einen schön profilierten Architrav mit Inschriften tragen. An den vorderen Flächen der Pilaster stehen allegorische Figuren im Hochrelief, welche die verschiedenen Zweige der menschlichen Kultur versinnbildlichen. Reich verzierte Kandelaber schliessen die Ecken ab. Der plastische Schmuck, den Schinkel anzubringen beabsichtigte, wäre selbstverständlich Rauch zugefallen. Indessen ging dieser erste Entwurf wirkungslos vorüber.

Die der Sache nahestehenden Kreise, es waren die Freunde Rauchs, Gelehrte und Künstler, schienen der Idee eines architektonischen Denkmals mit plastischem Schmucke nicht Beifall zu zollen. Ihren Wünschen konnte Hofrat Förster Ausdruck geben in einem langen Gedichte, das er an Rauchs 46. Geburtstage (2. Januar 1823)¹⁾ dem versammelten Freundeskreise vortrug. Es ist betitelt „die Neujahrsnacht in Berlin“ und schildert die legendarische Runde des Grossen Kurfürsten durch die Stadt:

Und was wir nun zu Stand gebracht.

Schaut er sich an um Mitternacht.

Bei dieser grossen alljährlichen Revue in der Neujahrsnacht sieht nun der grosse Kurfürst alle die Denkmäler, die jüngst entstanden, den alten Dessauer von Schadow, dessen Naturalismus ihm nicht behagt:

s' ist eine sonderbare Tracht.

Da haben sie mich doch besser bedacht

bis zu den Statuen Böllows und Scharnhorsts. Schmerzlich aber vermisst er seinen grossen Urenkel Friedrich, der nicht länger fehlen dürfe:

Der Rauch, das meld ich dem Könige morgen.

Der muss einen alten Fritz besorgen. —

Jedoch der Kurfürst blieb bei diesem Entschlusse, ohne ihn auszuführen; denn mit dem Ablauf der Geister-

¹⁾ Eggers druckt fälschlich 1822. a. a. O. IV. S. 58.

stunde kehrte er wieder auf seinen alten Platz und in sein ehernes Schweigen zurück.

Allein Rauch liess die Sache nicht ruhen. Eine Tagebuchnotiz vom 11. April 1825 giebt Zeugnis, wie allmählich seine Gedanken über den Gegenstand reiften. Er notierte damals: „Zu Friedr. II Denkmahle in Erz u[nd] Granit mit fünf equestr. Statuen die erste Idee entworfen neml.: [ich] Friedr. II, Fürst v. Dessau, Schwerin, Ziethen u[nd] Seidlitz.“ Es ist zu bedauern, dass sich keine nähere Andeutung über diesen Entwurf erhalten hat. Wir finden nämlich in ihm schon den Grundgedanken, den Rauch nach jahrelangen Mühseligkeiten endlich in aller Breite ausführen durfte. Die vier Reiterstatuen der Feldherren mochten wohl in diesem frühen Entwurfe die Stelle der späteren Eckreiter eingenommen haben, wiewohl in Hinsicht auf den späteren Entwurf Rauchs „mit den sieben alten Gäulen“ (s. u.) die Annahme nicht unmöglich ist, dass die fünf Reiterstatuen, auf einem gemeinsamen Postamente in einer Reihe aufgestellt, intentioniert wurden.

Auch dieser Entwurf teilte das Schicksal der bisher erwähnten, spurlos vorüberzugehen. Am 2. März 1826 vermerkte der Künstler wiederum: „Abends mit Schinkel bei S. K. H. dem Kronprinzen u[nd] Konprinzessin, wo mit projektiren und Projektirtem der Abend sehr angenehm verging. Friedr. II Denkmahl kam zur Sprache.“ Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass beide Künstler ihre Entwürfe, die bisher Privatangelegenheit geblieben waren, an diesem Abende dem Kronprinzen mitteilten. Erweckt doch eine ganz flüchtige Bleistiftskizze Schinkels,²⁾ die den

¹⁾ Schinkel-Museum, Mappe XX. c. 238. v. Wolzogen setzt sie in seinem Kataloge S. 211 ins Jahr 1829, lediglich wegen der sehr problematischen Ähnlichkeit mit einem späteren Entwurf aus diesem Jahre (Mappe XXI. c. 100 und XXIII. b. 23, Riegel a. a. O. Bl. 173. s. u.). Eggers spricht sich nicht genauer über diesen Entwurf aus. a. a. O. IV. S. 80 Anm.

König auf der bekannten Quadriga in einer mächtigen Nische darstellte und an der Stelle der Hofapotheke neben dem Königlichen Schlosse errichtet werden sollte, den Anschein, als sei sie mitten im Gespräch dieses Abends entstanden; denn ausser dem kleinen Formate der Skizze ist der architektonische Hintergrund der Nische, welche die bekannte Quadriga einschliesst, so schnell und ohne alle Zieraten hingeworfen, als sollte ein plötzlich auftauchender Gedanke nur für den Augenblick veranschaulicht werden. Indessen konnte auch der Kronprinz trotz seines warmen Interesses und der ihm eigentümlichen lebhaften Begeisterung für alle künstlerischen Unternehmungen in der Angelegenheit nichts erwirken. —

Seitdem Rauch 1819 mit Tieck und einer zahlreichen Schüler- und Gehilfenzahl in die Räume des Lagerhauses übergesiedelt war, hatte es der jungen Werkstatt niemals an Arbeit und Bestellung gefehlt. Nun aber, als 1828 allen grossen Aufgaben Genüge geleistet war, und man nur die kleineren Arbeiten, vornehmlich Büsten, in regelmässiger Folge zu erledigen hatte, handelte es sich darum, ob der Meister im Stande sein werde, das wohlgeschulte Arbeitspersonal länger zu beschäftigen. Friedrich Wilhelm I für Gumbinnen und das Franckedenkmal für Halle waren teils schon gegossen, teils zum Gusse fertig. Das Max Josephs-Denkmal war zwar schon bestellt, aber die Ausführung lag noch sehr im Argen; L. v. Klenze, der das Piedestal entworfen hatte, schien geneigt, Künstler seines engeren Vaterlandes Rauchs Hülfsarbeitern vorziehen zu wollen. Das Personal in Berlin war nicht zu beschäftigen, wenn nicht bald eine grössere Bestellung monumental Art kam.

Da stellte der Kammerherr und Abgeordnete von Rochow, später Hofmarschall, auf dem dritten Provinziallandtage der Mark Brandenburg und des Markgraftums Niederlausitz am 24. Januar 1829, dem Geburtstage Friedrichs des Grossen, den Antrag: „die hohe Landtagsversammlung möge bei

Seiner Majestät dem Könige dahin übereinkommen, dass es ihr vergönnt werde aus ihrer Mitte eine Commission zu ernennen mit dem Auftrage aus der Provinz Brandenburg insbesondere, überhaupt aber aus der ganzen preussischen Monarchie, freiwillige Beiträge bis zum Betrage von 200,000 Th. zu sammeln, und daffir in Berlin auf einem von Seiner Majestät allernädigst zu bestimmenden Platze und nach allerhöchst zu genehmigendem Modelle eine Bildsäule Friedrichs des Grossen zu Pferde in Erz aufrichten zu lassen.“ Einstimmig nahm die Versammlung den Antrag ohne Abänderung an und machte eine diesbezügliche Eingabe beim Könige. Dieser antwortete huldvoll am 31. Januar, er werde, „nach dem Eingange des Gutachtens, welches Ich von dem Staats Ministerium erfordert habe,“ das Weitere bestimmen. Dem Staatsministerium aber wurde vom Könige mitgeteilt, dass man ein Gutachten erwarte, „ob auf diesen Antrag einzugehen oder es nicht angemessener sein möchte, die Kosten der Errichtung dieses Denkmals aus disponiblen Staats-Mitteln zu bestreiten.“

Ehe aber noch das Ministerium sein Gutachten abgeben konnte, finden wir wieder den Kronprinzen mit Schinkel und Rauch in Beratung. Unter dem 23. Februar 1829 berichtet Rauch in seinem Tagebuche: „Nachdem unter dem 24. Jan. (dem Geb: Tag Frid: II) durch die Kurmärkische Ständeversammlung S. M. dem Könige die Bitte vorgelegt war, Friedr. II ein öffentliches Denkmahl in Berlin errichten zu wollen, und S. M. der König eine *equestre* Statue genehmigten, die Art der Mittelbeschaffung aber vom Staats Ministerio gutachtlich foderte, so war bei S. K. H. dem Kronprinzen, heute mit Schinkel, Herrn v. Rochow und mir die erste vorläufige Conferenz, über das Wie u[nd] Wo dieses langersehnten Ehrendenkmahs. (Abendgesellschaft.)“

Des Königs Willen enthielt dann der Landtagsabschied, der aber erst am 22. December 1830 verlesen

wurde.¹⁾ Darin hiess es: „Wir haben . . . die Errichtung eines solchen Denkmals Unserer Höchsteignen Fürsorge schon früher vorbehalten, auch die Ausführung Unsres Vorhabens . . . bereits eingeleitet . . .“ und „wollen Wir gern genehmigen, dass diejenigen Provinzen und Landestheile Unserer Monarchie, die dem Scepter des glorwürdigen Regenten unterworfen gewesen sind, sich mit freiwilligen Beiträgen zu den Kosten des Monuments anschliessen und die Genehmigung dazu bey Uns nachsuchen, damit dasselbe als eine Ehrenbezeugung, durch die Wir Höchst Selbst eine Pflicht gegen das Andenken Unseres grossen Vorfahren erfüllen, und zugleich als die Huldigung Seines dankbaren Volks der Nachwelt überliefert werde.“

Seinerseits hatte der König die Angelegenheit tatsächlich „bereits eingeleitet“, indem er an Schinkel folgende Cabinetsordre, vom 28. November 1829 datirt, erlassen hatte: „Ich bin nicht abgeneigt zu dem Denckmahl welches Ich dem Könige Friedrich II zu errichten beabsichtige, eine Trajanische Säule mit Verzierungen, die sich auf die Regierungs Geschichte Meines Gros Oheims beziehen und mit dessen Standbilde zu wählen; wünsche aber zuvor Ihre Ansichten über die Art der Ausführung, und über den ungefährn Kosten Aufwand zu vernehmen, und beauftrage Sie Mir darüber eine vorläufige Mittheilung zu machen.

¹⁾ Dass die Eingabe des Landtages erst am 17. August erfolgte, wie es in der Abschrift des H. v. Rochow, die den Rauchacten beilegt, behauptet wird, widerspricht obiger Tagebuchnotiz und der Antwort des Königs, die genau datirt sind. Vielleicht ist dies Datum ein Irrtum des Kopisten. Ebenso irrtümlich datirt Eggers, a. a. O. IV. S. 60, den Landtagsabschied auf den 20. December 1828 (!). Vgl. Akten des Kgl. Civil-Cabinets. Dort heisst es am 28. November 1829 an das Staatsministerium: „lasse ich dem Staats-Ministerium in der Anlage den Bescheid zufertigen, welcher in dem Landtagsabschied . . . aufzunehmen seyn wird.“ Späterhin findet sich nochmals eine Kopie dieses Schriftstücks mit dem genauen Datum.

Eine nähere Erwägung würde dann nach der Rückkehr des Professors Rauch statt finden können.“

Rauch nämlich hielt sich behufs Fertigstellung des kolossalen Gipsmodells zur Statue Max Josephs seit dem Juli 1829 in München auf und war bei Anbruch des Winters nach Italien abgereist. So sah sich Schinkel allein auf seine Kraft angewiesen. Was er aber in der kurzen Zeit von zwei Monaten geleistet hat, ist durchaus der bewundernden Anerkennung wert, die man seinen sieben Entwürfen allgemein gezollt hat.

Noch im Januar 1830 sandte Schinkel dem Könige ein ausführliches Gutachten, eine Erläuterung, fünf Ueberschläge und eine Mappe mit neun Zeichnungen.¹⁾ Zunächst versuchte er den König von der künstlerisch unglücklichen Idee der Trajanssäule, die schon in der vorigen Phase der Denkmalsgeschichte wiederholt aufgetaucht war, abzubringen. Aus eigener Anschauung hatte er sich in Rom wie in Paris, wo er 1826 Studien für den Museumsbau gemacht hatte, überzeugt, wie unerfreulich in der Architektur und undankbar für die Plastik sowohl die Trajans- als die Vendômesäule waren. Er urteilte zutreffend über den ästhetischen Wert eines solchen Denkmals: „Das Verzieren eines runden sehr hohen Körpers mit einem umschlungenen Bande von Basreliefs, deren Zusammenhang nur verständlich wird, wenn man sich so vielemal um die Säule bewegt als dies Band Umschlingungen hat, lässt keineswegs die ruhige Betrachtung zu, welche bei jedem Monumente der schönen Kunst gewünscht wird. Unangemessener noch erscheint aber das Anbringen von Kunstwerken in einer Höhe wo das beste Auge sich vergeblich bemüht ihre Formen zu erkennen.“ Deshalb sei ein Portikus von quadratischer Form wünschenswert, von dessen Plattform aus man die oberen Reliefs erkennen könne. Immerhin werde eine solche Säule auf einem grossen

¹⁾ Bis auf eine Zeichnung sind alle in den Mappen des Schinkel-museums erhalten, aber dort verstreut.

freien Platze „wohl eine Decoration seyn[,] aber ihren Zweck als Denkmal nie vollkommen erfüllen können.“ „Besonders spricht noch gegen den Styl in der Erfindung der Trajans-Säule der Umstand, dass die Statue des Gefeierten, als der wesentlichste Theil des Monuments, auf der Spitz desselben immer nur puppenartig ausfallen kann, wenngleich dafür eine an sich bedeutende Grösse angenommen wird.“ Was aber die Grösse eines solchen Denkmals anbelange, so müsse die Säule im unteren Teile einen Durchmesser von 10 Fuss haben und sich allmählich zu $8\frac{1}{4}$ Fuss verjüngen; mit Fussgestell ohne Statue und Untersatz müsse sie 94 Fuss Höhe erreichen, Statue und Untersatz müssten je 10 Fuss betragen, so dass sich die Gesamthöhe auf 114 Fuss beliefe. Dies entspräche auch den Massen der Trajanssäule in Rom (124') und der in Paris auf der place Vendôme (112'). Bei 19 Umwindungen des Basreliefbandes entstünden über 600 laufende Fuss Basreliefs, die Figuren darin über 3 Fuss hoch. Marmor sei nicht verwendbar, vielmehr seien die Basreliefs in Erzguss auszuführen. Der Kern der Säule würde alsdann aus Sandstein hergestellt. Desgleichen auch der Kern des Fussgestelles, den man mit Marmor umkleiden könnte. Die Kosten beliefen sich auf 356,363 Thaler, für eine Säule mit Portikus hingegen auf 566,163 Thaler, falls beim Fussgestell schlesischer Marmor Anwendung finde; zöge man dagegen carrarischen vor, so erhöhte sich die Totalsumme auf 596,496 Thaler. Den Platz der Aufstellung veranschaulichte ein übersichtlicher Situationsplan; er „begreift den Theil Berlins zwischen den Linden, dem Schlosse und dem Museum, welcher vorzüglich zum Aufstellen von Denkmälern geeignet scheint; —“. Für eine Trajanssäule eigne sich am vorzüglichsten der Raum zwischen dem Opernplatze und der Universität. Für andere Entwürfe, die Schinkel dringend befürwortete, seien noch andere Aufstellungsplätze vorzuziehen.

In der diesem Gutachten beiliegenden Mappe mit neun Zeichnungen¹⁾ enthielten Blatt A, B und C einen dreifachen Entwurf der gewünschten Trajanssäule mit und ohne Portikus. Blatt A, das nicht mehr erhalten ist, mochte eine einfache Trajanssäule vor Augen führen. Blatt B wies eine Trajanssäule mit Portikus und Standbild auf. Die Säule ruht auf einem viereckigen granitnen Sockel mit bronzenen Täfelungen, welcher nach oben durch Adler, die Laubgewinde halten, auf den Ecken abgeschlossen wird. Ueber einer wulstigen Plinthe setzt der Säulenschaft auf, der mit einem eierstabverzierten Echinus und dorischem Capitell abschliesst. Darüber erhebt sich auf einem neuen quadratischen Unterbau das Standbild des Königs mit Lorbeerkrantz, Imperatorenmantel und Scepter. Um diese Säule ist ein dorischer Portikus geführt mit Triglyphen, Metopen und Akroterien. Vier Eckpfeiler enthalten im Innern die Treppen, die zur Plattform führen und sind mit Nischen geschmückt, darinnen: „sitzende Statuen historischer Personen, die eine Beziehung auf die grossen Eigenschaften des Königs haben.“ Die

1) Blatt A. fehlt.

Blatt B. Trajanssäule mit Portikus und Standbild. M. XXIII. c. 24. Bleistift, sign. 1829. M. XXI. c. 102. Angetuschte Federzeichn. Riegel, Bl. 169.

Blatt C. Dasselbe in grösserem Massstabe. Federzeichn. M. XXIII. a. 25.

Blatt D. Reiterstatue mit Gedächtnishalle. M. XXIII. b. 22. Bleistift, sign. 1829. M. XXI. c. 99. Federzeichn. Riegel, Bl. 170 (irrtümlich gedruckt steht 171).

Blatt E. Quadriga mit Säulenunterbau. M. XXIII. b. 21. Bleistift, sign. 1830. M. XXI. c. 98. Angetuschte Federzeichnung. Riegel, Blatt 172.

Blatt F. Quadriga auf Unterbau mit Pilastern und Kandelabern. M. XXI. c. 97. Riegel, Bl. 41.

Blatt G. Quadriga mit Halle und Ehrentempel. Federzeichn. sign. 1829. M. XXIII. b. 23. M. XXI. c. 100. Angetuschte Federz. Riegel, Bl. 173.

Blatt H. Quadriga mit Pilasterbau. Getuschte Federz. M. XXIII. a. 20. sign. 1822. Riegel, Bl. 41.

Blatt I. Situationsplan. Farbig getuscht. M. XXIII. a. 19.

Fahrstrassen des Platzes führen durch den Portikus, ihre Eingänge sind mit Kandelabern bezeichnet, in deren Schalen Gasflammen brennen. Das Innere des Säulenschaftes sollte aus praktischen Rücksichten eine Wendeltreppe enthalten. Der mit Professor Tieck berechnete Kostenanschlag betrug, wie oben schon bemerkt, 356,363 resp. 566,163 Thaler. Blatt C enthielt denselben Entwurf nur in grösserem Massstabe.

Mit Blatt D begannen Schinkels selbständige Vorschläge und Pläne.¹⁾ „Eine colossale Reiterstatue des Königs [natürlich barhäuptig und in antikem Kostüm] in vergoldeter Bronze erhebt sich auf einem Fussgestell von weissem Marmor, welches in mehreren [nämlich 4] Zonen mit Basreliefs und Inschriften aus vergoldeten Buchstaben umgeben ist. Von drei Seiten umschliesst ein [dorischer] Porticus das Fussgestell der Statue, die vordere offene Seite lässt frei in den dadurch gebildeten Hof hineinschenen. An zwei Seiten ist der Porticus zwiefach, nach innen und nach aussen. Die theilende Mittelwand gewährt Schutz gegen Wind und Wetter und gegen den Stand der Sonne nach den verschiedenen Tageszeiten; sie ist mit Wandmalereien zu verzieren. Der Porticus ist aus schlesischem Marmor construirt gedacht; die Spitzen der Giebelfelder werden von Siegesgöttinnen gekrönt, Adler füllen die Felder selbst. Beim Eintritt unter den Prostylos des Porticus wird man von fruchtbringenden Genien begrüßt, die auf Thronen sitzend in Marmor gearbeitet sind.“ Dicht hinter der Schlossbrücke, zwischen ihr und dem Lustgarten, war das Monument projektirt. Die Kosten wurden auf 354,000 Thaler berechnet.

Entwurf E stellt die Quadriga von 1822 auf dorischem Säulenunterbau dar, der im Anschlusse an das Mausoleum

¹⁾ Es sind Schinkels eigene Beschreibungen, als er seine Entwürfe dirte. Abgedruckt bei Riegel. S. 2.

von Halikarnass gebildet ist. „Im Inneren entstände hinter dem Porticus ein gewölbter Raum, in welchem die Schriften und andere Reliquien des grossen Mannes aufbewahrt würden. An den vier Ecken des Denkmals sind Pfeiler aufgestellt, deren Flächen Inschriften enthalten; über den Capitälern erheben sich Siegesgöttinnen in Bronze.“ Die gesamte Architektur war in schlesischem Marmor, die Quadriga und die Viktorien in Bronze projektirt; die Kosten beliefen sich auf 365,100 Thaler.

Der folgende Entwurf F ist nur eine Wiederholung des alten Planes aus dem Jahre 1822. Der Unterbau mit den skulpirten Figuren vor den Pfeilerflächen ist in cararrischem Marmor, die Quadriga in Bronzeguss ausgeführt gedacht. Die Kosten wurden auf 383,766 Thaler angegeschlagen. Der gleiche Platz der Aufstellung wurde beibehalten. Warum ihn Schinkel nach sieben Jahren nochmals einreichte, ist aus den Bemerkungen, die er diesem Entwurf beifügte, leicht zu erkennen. „Bei dieser Aufstellung, schreibt er, behält die Quadriga noch mehr Überwiegendes, weil das Fussgestell verhältnissmässig nicht so gross und hoch als die Architectur auf dem Blatte E ist, überhaupt dürfte sich das Monument unter den hierbeigefügten als das originellste und schönste darstellen.“

Nach unserem Dafürhalten hat indessen Schinkel „das originellste und schönste“ in dem nächsten Entwurfe G geliefert. Die Quadriga mit Pilasterunterbau und Kandelabern ist beibehalten worden, nur hat sie durch einen sich vierseitig vertiefenden korinthischen Portikus, der beiderseits hängende Gärten trägt und dessen Mitte ein tempelartiger Aufbau krönt, einen imposanten architektonischen Hintergrund erhalten. Das Gartenmässige in der Anlage, dem sich Schinkels Baugenie so gern und oft zuneigte, bringt einen anmutigen Wechsel in die formenstrenge edle Monumentalität des Bauwerks, so dass eine durchaus malerische Gesamtwirkung erzielt wird. Zugleich hätte dieses Denkmal den

geeigneten Abschluss der Via triumphalis geboten, wie das auch Schinkel in seinem Schreiben an Rauch betonte, als er ihm am 11. März seine Entwürfe mitteilte. „Diese letzte Anlage würde erst die grosse Partie der Stadt vom Brandenburger Thor her vollenden, und das schönste *point de vue* abgeben.“ Die Hinterwand des Portikus war natürlich mit bildlichen Darstellungen geschmückt, wie auf Entwurf D, der krönende Tempelbau zu ähnlichen Zwecke bestimmt als der Säulenunterbau des Entwurfes E. Dieser Entwurf war für den Platz gedacht zwischen dem Dome und dem Königlichen Schlosse, also da, wo sich die Schlossapotheke erhebt. Wie alle übrigen hätte er sieben Jahre Arbeit in Anspruch genommen, die Kosten hätten allerdings die der anderen Entwürfe weit hinter sich gelassen und eine Summe von 673,766 Thaler betragen.

Blatt H fügte Schinkel nur bei, um die Wirkung der Farben zu beurteilen, wenn, wie hier angenommen wurde, die Bronze vergoldet würde. Im übrigen ist es der alte Entwurf von 1822 und stimmt somit auch mit Blatt F überein. Blatt I enthielt einen farbig getuschten Situationsplan.

Ueber diese Entwürfe hielt der Minister Graf Lottum dem Könige Vortrag. Allein zäh wie der König an seinen einmal gefassten Entschlüssen festhielt, beharrte er auch dieses Mal in seinem Wunsche nach Errichtung einer Trajansäule. Am 18. Februar schrieb der König, dass er von den neuen Entwürfen des Oberbaurats Schinkel gern Kenntnis genommen habe, „finde Mich aber veranlasst, bei der Ausführung einer trajanischen Säule ohne weitere architektonische Umgebung stehen zu bleiben.“ Die Zeichnung A erhielt den Vorzug, „indem Ich bestimme, dass diese Säule oberhalb der Linden am Eingange der Promenade, etwa 5 bis 6 Schritt von der Barriere entfernt, zu stehen kommen soll.“ — „Was die auf die Spitze der Säule zu stellende Statue des Königs Friedrichs II betrifft, so soll solche im

militärischen Kostüm, etwa wie die Statuen von *Blücher*, *Bülow* und im Königs-Mantel erscheinen, der eine Arm horizontal ausgestreckt, der andere auf einem Commandostab oder sonst dergleichen gestützt.“ Mit Rauch solle Schinkel, sobald jener zurückgekehrt sei, Rücksprache nehmen.

Nun erst nachdem die Angelegenheit einen in künstlerischer Hinsicht so unerfreulichen Ausgang genommen hatte, teilte Schinkel seinem Freunde Rauch am 11. März 1830 die Wendung der Ereignisse mit. Er schrieb von dem plötzlichen Auftrage: „Unpräpariert wie ich war können Sie denken, dass die Sache mich sehr aufregte; nach meiner Ansicht und meinem Gefühl war die Wahl nicht glücklich und ich entschloss mich den Wünschen Seiner Majestät zwar zu genügen zugleich aber meine Bedenken gegen diese Art von Monument unumwunden auszusprechen.“ Nach Auseinandersetzung der uns schon durch sein Gutachten bekannten Gründe schliesst er: „Sie haben nun, theuerster Freund, den ganzen Zusammenhang der Sache, dem ich nur noch hinzufüge, dass alle Prinzen und alle anderen Menschen sich gegen die Säule erklären, dass aber alle Versuche des Herrn von Humboldt p.p. fehlgeschlagen sind die Meinung Sr Majestät zu ändern. Sollten Sie unserer Meinung beitreten, so wäre es vielleicht das einzige Mittel worauf noch etwas zu hoffen ist: Wenn Sie baldmöglichst aus der Ferne noch unmittelbar an Seine Majestät schrieben, indem Sie ihm sagen können, dass ich Ihnen Mittheilung der beiden Cabinets-Ordres gemacht und Sie daraus ersehen hätten, welche Absichten Se Majestät hätten, denen Sie als Künstler, welcher das Modell ausführen sollte, sich gedrungen fühlten Ihre Entgegnungen frei auszusprechen.“

Schon auf der Rückreise aus Italien, in Florenz, erhielt Rauch diesen Brief am 1. April. Den überzeugenden Gründen des Freundes konnte er sich keinen Augenblick

verschliessen. Mit diplomatischer Feinheit ging er zu Werke. Er wandte sich nämlich an den Schwager des Königs, den Grossherzog Georg von Mecklenburg-Strelitz, auf dessen Kunstsinn der König viel gab, und der mit Rauch erst kürzlich wieder in Briefwechsel getreten war. Die Bekanntschaft mit diesem edlen, weichherzigen, für Schönheit und Kunst begeisterten Fürsten datirte bereits aus dem Jahre 1805, als Rauch den jungen Erbgrossherzog, den Bruder der Königin Luise durch Roms Kunstschatze führte.¹⁾ Seit jener Zeit hielt ihn der Fürst immer wärter, besuchte ihn bei seinen häufigen Anwesenheiten in Berlin und fing, als Rauch 1829 im December in Rom weilte, anknüpfend an die gemeinsam verlebten Kunstgenüsse, einen Briefwechsel an, in dessen Mittelpunkt bald das Friedrichs-Denkmal treten sollte, dessen neues Projekt um eben diese Zeit Schinkel so plötzlich bedrängte.

Zunächst teilte Rauch dem fürstlichen Freunde den allgemeinen Widerspruch mit, den des Königs Plan fände. Sodann fügte er ein anderes Projekt hinzu „Friedrich mit seinen Feldherren auf gemeinschaftlichem 80 Fuss langen Sockel, zwischen dem Opernhaus und der Bibliothek darzustellen.“ Das war am 21. April 1830 in München. In ähnlicher Weise beantwortete er Schinkels Brief und liess endlich am 27. April sein neues Projekt „mit den sieben alten Gauen“ an den König abgehen, nicht etwa weil er die Idee besonders glücklich fand, sondern nur um gelegentlich dieses neuen Entwurfes seine künstlerischen Bedenken gegen die Errichtung einer Trajanssäule in schicklicher Weise vorzubringen.

Der neue Entwurf²⁾ war, wie Rauch selbst berichtete, hervorgerufen durch die Erinnerung an ein antikes Denkmal, von dem allerdings nur noch die

¹⁾ Eggers a. a. o. III, S. 50—64.

²⁾ Zeichnung im Raucharchiv, B. X. a. (Kat. S. 96.)

alten Quellen zu berichten wissen.³⁾ Es ist die Porträtruppe Alexanders und seiner am Granikos gefallenen Gefährten von Lysipps Hand. Fünfundzwanzig Reiterstatuen, auf einer langen Basis aufgestellt, bildeten, wie Plinius (nat. hist. XXXIV. 64) sich ausdrückt, die „*turmam Alexandri in qua [Lysippus] amicorum eius imagines summa omnium similitudine expressit.*“ Nicht nur wegen der bei Lysipp bewunderten Naturtreue und Lebendigkeit, sondern als eine der frühesten historischen Darstellungen statuarischer Plastik war das Werk weit und breit berühmt. Von seinen archäologischen Freunden in Rom mochte Rauch Kunde davon bekommen haben. Er nutzte die Idee in solcher Weise aus, dass er auf einen 80 Fuss langen Sockel, auf dessen Reliefplatten „das thatenreiche Leben des Königs“ abgebildet werden sollte, Friedrich den Grossen in modernem Kostüm mit Mantel und Lorbeerkrone, die rechte Hand segnend ausgestreckt, darstellte und rechts und links von ihm in kleinerem Massstabe die Reiterbilder seiner vorzüglichsten Generäle: Prinz Heinrich, Graf Schwerin, Ziethen, Leopold von Dessau, Ferdinand von Braunschweig und Seidlitz. Als Aufstellungsort schlug er den Platz „am Trottoir von der Königlichen Bibliothek bis zum Opernhaus“ vor, die Kosten veranschlagte er auf 350,000 Thaler. Er empfahl diesen Entwurf dem Könige als „ein Künstler der mehr in dem Gefühl eines weithin strahlenden Ruhmes seines Vaterlandes, als für seinen individuellen Namen zu arbeiten wünscht.“ Gegen die Errichtung einer Trajanssäule führte er zum Schlusse seines Schreibens die gleichen Gründe an, die Schinkel wenige Wochen vorher gegen ihn geäusserzt hatte.

Kaum war dieses Schreiben an den König abgegangen, als noch an demselben Tage der Grossherzog Georg aus Strelitz antwortete:

³⁾ Overbeck, Schriftquellen, S. 282f.

„Ihr Plan zu einem Monumeute für Friedrich den Grossen, hat sehr viel Schönes, doch gestehe ich Ihnen mit meiner alten Offenheit, dass er auch Widerspruch in meiner Seele findet. Die Feldherrn jener Zeit waren zwar allerdings auch sehr bedeutende Männer, Friedrich aber ragt so gewaltig, ja, so unvergleichbar über sie empor, dass er, schon blos in seiner Kathegorie als Feldherr nicht auf einem gemeinschaftlichen Sockel mit ihnen stehen kann, wenngleich seine Statue um die Hälfte grösser als die der Generale u[nd] über diese wegschend dargestellt werden soll. Die Kathegorie des Feldherrn ist aber nicht die einzige in welcher Friedrich den Nahmen des „Grossen“ verdiente. Er hat die ungeheuere Aufgabe ein grosser König in jeder Beziehung zu seyn, **durchaus** gelösst, wie kann daher dieser Mann, in der Hauptstadt des eigenen Reichs, der er, der Vernunft u[nd] der Absicht nach, nur in der Apotheose dargestellt werden darf, — gleichsam in *Compagnie* mit Andern dargestellt werden? — Angemessen würde ich dagegen die Idee finden, einen eigenen grossen Platz Friedrich zu weihen, in dessen Mitte er sich Allein befände, u[nd] dessen Begrenzung durch die Statuen Aller bedeutender Männer, welche der Preuss. Staat zu seiner Zeit besessen, bezeichnet würde. Weit entfernt, u[nd] tief unter ihm stehend, würde der Einklang durch nichts gestört. Endlich befürchte ich auch, dass sieben grosse Bildsäulen zu Pferde, auf einem 80 Fuss laagen Sockel den Eindruck einer ganzen heranrückenden Schwadron erwecken mögte. — Die schönste Idee war, meinem Geschmack nach, die *Quadriga*, die Sie mit Schinkel, in besonderer Berücksichtigung auf die bildende Kunst, ausgearbeitet haben; ich will indessen auch mit der Trajanssäule zufrieden seyn wohl verstanden wenn es Ihnen gelingen sollte von dem Könige die Erlaubnis zu erwirken einen Portikus rund umher aufführen zu dürfen, von dessen *platte Formen* dann auch die obere Hälfte der *bas-reliefs* zu sehen seyn würden. — Der König hat übrigens von

seinem Vorsatz, dem Grossen Friedrich ein Monument zu errichten, keine Sylbe mit mir gesprochen, u[nd] ich habe keine passende Gelegenheit finden können davon anzufangen ich fürchte daher sehr für's Erste nicht glücklicher zu seyn, indem ich im May der Sontag¹⁾ zu Ehren, nur auf 24 Stunden in Berlin seyn werde, u[nd] dann nicht wieder bis zum 3^{ten} August auf einige Tage. — Verzeihen Sie meine Kunstketzereien, lieber Rauch. Sie wissen dass ich kein Kenner bin u[nd] mich nicht dafür ausgebe. Was ein Ignorant spricht kann Sie daher nicht schmerzen noch weniger wenn Sie bedenken, dass dieser Ignorant Sie ehrt u[nd] liebt, u[nd] Ihnen diese Gesinnungen stets erhalten wird.²⁾

Der König war dem neuen Projekte noch weniger geneigt. Am 7. Mai teilte der Geh. Cabinetsrat Albrecht³⁾ dem Künstler mit, „dass S. M. das Project des Herrn Professors Rauch sofort zurückgewiesen haben.“ Die offizielle Antwort enthielt eine Cabinetsordre vom 12. Mai: „Ich habe von Ihrem unter dem 27. v. M. Mir eingereichten Entwurfe zu dem dem Könige Friedrich II zu errichtenden Denkmale, so wie von Ihren übrigen Bemerkungen über diesen Gegenstand gern nähere Kenntniss genommen, finde Mich aber nicht bewogen, von der Errichtung einer Trajanischen Säule, nach den deshalb an den Geheimen Ober Bau Rath Schinkel erlassenen Bestimmungen abzugehen und werde darnach unter Ihrer Mitwirkung die weiteren Vorschläge und Pläne zur Ausführung derselben, nach Ihrer Rückkehr erwarten.“

Am Sonntag den 6. Juni fand Rauchs Rückkehr ins Lagerhaus statt. Freund Schinkel hatte unterdessen versucht, die Idee des Königs durch eine wichtige Änderung künstlerisch fruchtbarer zu gestalten. An den in München zurückgebliebenen Ernst Rietschel, der im Laufe weniger

¹⁾ Henriette Sontag, „die schöne Sängerin“ 1806—1854.

²⁾ Vgl. Briefwechsel R. — R. I. S. 99.

³⁾ Eggers II S. 268.

Jahre aus einem talentvollen Schüler ein intimer Freund seines Meisters Rauch geworden war¹⁾, berichtete dieser etwas kleinlaut am 10. Juni 1830: „Das Denkmal Fried. II ist so zur Ausführung bestimmt wie Sie das Projekt (einer Trajanssäule kennen) und noch ein Vorschlag wird gemacht werden, die Säule mit einer *Victoria* zu krönen, und unten Fr. II *equestr.* Statue vor der Säule aufzustellen. Schinkel kam mir mit diesem mit mir übereinverstandenen Gedanken entgegen²⁾. Dem Grossherzoge, als er den neuen Plan vernahm, presste sich „manches Stossgebet“ aus der Brust „dafür dass Ihr u[nd] Schinkels **herrlicher** Plan, genehmigt werden möge.“ „Die Idee, die Säule hinter der Statue zu Pferde aufzurichten, gefiel mir um so mehr, da selbige, ausser ihrer Neuheit u. Grandiosität, auch noch den Vorzug haben würde dass das Monument nicht nur spitz in die Höhe gehen sondern auch Breite gewinnen würde, was, bey der Berücksichtigung der langen grossen Fläche, vom Anfang der Linden bis zu der Brücke, wohl als ein bedeutender Gewinn betrachtet werden dürfte, des Hauptgewinns für die Kunst selbst, gar nicht zu denken. Doch ich wiederholt es, ich fürchte dass der König den früheren Plan nun einmal schon zu fest gefasst habe, u[nd] dass er auch die, allerdings sehr bedeutende Kostenvermehrung scheuen werde. Machen Sie sich also ja auf Alles gefasst.“

Der Grossherzog kannte seines Schwagers zähen Willen nur zu gut. Ungeachtet aller Widerrede, die selbst Bunsen aus Rom in seinen politischen Bericht mit einfließen liess, blieb der König bei seiner Ansicht der Trajanssäule und dem Standbilde als Krönung. Der Grossherzog suchte zu trösten: „Ich bedauere Sie, schreibt er am 8. September, in künstlerischer Hinsicht dabey allerdings unter mancher Be-

¹⁾ Eggars' Einleitung zum Briefwechsel Rauchs und Rietschels.

²⁾ Briefwechsel R. — R. I S. 110.

ziehung, bin aber nichts desto weniger fest überzeugt, dass das Monument, nach seiner Vollendung, nicht allein als sehr schön sich darstellen wird sondern auch unendlich schöner als man es je für möglich gehalten haben würde. Möge dieser Gedanke Sie etwas ermutigen, lieber *Rauch*.“ —

Der Grossherzog behielt auch vollständig Recht. Der König konnte den Plan einer Trajanssäule nicht wieder aufgeben, weil er gegen die Strömung des Zeitgeschmacks, wie er ihn verstand, nicht erfolglos ankämpfen wollte. Bei seinem Regierungsantritte war er kurz und bestimmt für das moderne Kostüm eingetreten. Und es hatte damals nur dieses Anstosses von höchster Stelle bedurft, um in Berlin dem Naturalismus mit dem Nachteile seiner ganzen „Platitüde“ einen Tummelplatz unbehinderter Ausübung zu verschaffen. Hätte Chodowiecki, der Bahnbrecher dieser in sich gesunden Richtung, noch gelebt, er hätte sich achselzuckend von der überhand nehmenden Kleinlichkeit abgewendet. So aber schritt ein Mächtiger ein. Goethe schrieb 1801 in den Propyläen: „In Berlin scheint, ausser dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus, mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung, zu Hause zu seyn und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren.“ Schadow, der sich, gewiss mit Unrecht, getroffen fühlte, verfasste dagegen einen geharnischten Aufsatz, ohne die Verhältnisse ändern zu können. Erst die déroute von 1806 räumte gehörig unter dem alten Plunder auf. Wohin Friedrich Wilhelm III nach den Stürmen der Kriegszeit die Augen wenden mochte, überall musste er den Sieg der Antike erkennen. Vor allem übte in Frankreich, dessen vertriebener Kaiser mit dem alten Imperatorenglanz auch die Kunst jener entschwundenen Zeiten zu wecken sich bemüht hatte, und zwar mit grösstem Erfolge, die Antike eine unbeschränkte Alleinherrschaft. In Italien errangen Canova und Thorwaldsen, wiewohl mehr in küsslicher Nachahmung der Antike, Erfolge auf Erfolge. Und

wirkten nicht Schinkel und Rauch in der eigenen Hauptstadt seines Landes und in seinen Diensten ganz im Sinne der Antike? Und endlich hatte wiederum Goethe ein Machtwort gesprochen, dem sich selbst Schadows Genius gebeugt hatte. Als nämlich die Mecklenburgischen Stände bei Schadow ein Denkmal Blüchers für Rostock bestellten, wurde Goethe als Sachkundiger zum Schiedsrichter gewählt.¹⁾ Bei der Frage über die Bekleidung des Helden ging Schadow aus eigenem Antriebe von der Husarenuniform ab und hielt eine heroisch-dichterische der Würde solcher Denkmale angemessen.²⁾ Eine ähnliche Bekleidung hatte ja auch schon einer der Entwürfe zum Friedrichsdenkmale 1801 aufgewiesen. Dafür aber wollte Schadow an den Reliefs des Postamentes seinem Helden die Uniform lassen. Goethe erhob Einspruch,³⁾ und so kamen symbolische antike Gestalten und Gewandungen auf die Reliefs in einer Art, „welche man, um dem Genre einen Namen zu geben Wahrheit und Dichtung zu benennen hätte.“⁴⁾

Unter solchen Umständen musste Friedrich Wilhelms III Anschauung über den Naturalismus und die Anwendung des modernen Kostüms schwankend werden. Ihm war es Bedürfnis, die Massen hinter sich mit seinen Anschauungen im Einklang zu wissen. Unter allen antiken monumentalen Werken war die Trajanssäule das bekannteste. In Paris stand auf dem Vendômeplatz eine Nachahmung⁵⁾, die Na-

¹⁾ Schadow, A. u. B. S. 89. — ²⁾ K. u. K. S. 181. — ³⁾ Brief Goethes vom 12. März 1817 an Schadow in K. u. K. S. 179. — ⁴⁾ A. u. B. S. 89. — ⁵⁾ Denon, Goudouin und Lepère waren die Architekten. Die Bronzereliefs (Geschichte des Feldzuges 1805 vom Ausmarsch aus dem Lager von Boulogne bis zur Schlacht von Austerlitz) nach Zeichnungen von Bergeret. 1200 russ. u. oesterr. Kanonen gaben das Metall her. Standbild Napoléons im römischen Kaiserornat, von Chaudet, 1814 herabgenommen und eingeschmolzen beim Guss von Lemots Henri IV. Während der Restaurationszeit stand eine kolossale Lilie oben, über der eine weiße Fahne flatterte. Die heutige Statue Napoléons, der alten von Chaudet ähnlich, ist eine Arbeit Dumonta.

poléon 1806-10 zur Verherrlichung seiner Siege über die Russen und Österreicher (1805) hatte errichten und mit seinem Standbilde krönen lassen. Sollte es nun einmal im Sinne und Geschmacke der Antike geschehen, so wollte er seinem Grossoheim eine ähnliche Huldigung darbringen und zugleich seinen eigenen Siegen über Napoléon ein Denkmal setzen, aber in bescheidenerer Weise als der Empereur, indem er das Glück seiner Waffen nur als eine Folge des militärischen Genies seines Ahnherrn aufgefasst zu wissen wünschte.

Nicht minder verständlich und erklärlich als des Königs fester Entschluss war Rauchs Opposition, die sich natürlich in strengen Grenzen dem Könige gegenüber halten musste. Gerade in Frankreich, das bisher so hartnäckig zur Antike geschworen hatte, ging damals, allerdings nur dem künstlerisch gebildeten Auge, nicht dem grossen Publikum wahrnehmbar, die konsequente Abwandlung des Geschmacks von der ruhigen Antike zu der leidenschaftlich bewegten, mehr auf die Natur zielenden Wiedergabe der Dinge vor sich: das französische ungestüme Pathos konnte nicht länger zurückgehalten werden. In der Skulptur hatte David d'Angers diese Richtung mit der Bildsäule Condés angebahnt, in der Malerei stellten sich, nach Louis Davids Tode, Delacroix, Delaroche und Horace Vernet an die Spitze der Bewegung. Auf seiner Studienreise nach Paris⁶⁾ im Jahre 1825 hatte Rauch die dortige Kunstweise kennen gelernt. Blüchers Denkmal in Berlin zeigt ihn denn auch schon auf der neuen Spur, und die kleinen realistischen Basreliefs am Sockel sind die ersten Zeichen seines später so entschiedenen Ueberganges zur Uniformdarstellung. Noch aber war er mitten in dem Umwandlungsprozesse begriffen und ganz abgesehen von der Wirkungslosigkeit, die eine Statue auf einer hohen Säule hervorbringen musste, empfand er den königlichen Befehl wie eine Zumutung zurückzukehren zu jener Art,

⁶⁾ Eggers, a. a. O. II. S. 361 ff.

von der er sich eben im Drange seiner Ueberzeugung frei-zumachen suchte. Allein der König hatte befohlen, also musste der Hofbildhauer dem Befehle nachkommen.

Kleinere Arbeiten, Büsten, Medaillen etc., die fortgesetzte Aufmerksamkeit für die Gipsabgüsse des Museums, endlich auch die „grosse Anstrengung“, nach so langer Abwesenheit „wieder selbst in Geleise zu kommen und andere einzurichten“¹⁾ hinderten Rauch bis in den Monat November sich an die Skizzirung der grossen Aufgabe zu machen. Am 18. November begann er die 51 Reliefplatten für den Säulenschaft zu entwerfen. Bei dem Thema, das sich der Künstler stellte, galt es einen ungeheuren Stoff plastisch zu bewältigen: Leben und Wirken des grossen Königs. Rauch selbst hat die Sujets der einzelnen Reliefplatten bezeichnet,²⁾ und es muss zugestanden werden, dass er mit glücklichem Griffe die Ereignisse auswählte und aneinander-reihte. Trotz aller skizzenhaften Ausführung des Modells, welches im Rauchmuseum unter No. 88 aufgestellt ist, lassen doch die einzelnen Felder mit genügender Deutlichkeit erkennen, wie Rauch die Aufgabe zu lösen gedachte. Historische Figuren wechseln mit allegorischen Gestalten. Wieder sind die Reliefs in dem strengen Reliefstil der Antike gehalten, wie ihn Rauch bei den lebendigen, realistischen Darstellungen am untersten Friesstreifen des Berliner Blücherdenkmals angewandt und damit endgültig die Reliefplastik von ihrer unseligen Tendenz, ins Malerische auszuarten, befreit hatte. Voll ist in ihnen Rauchs stylistische Eigenart, antike und moderne Elemente harmonisch zu vereinigen, zur Geltung gelangt. Die Säule selbst ist ganz im Sinne des Schinkelschen Entwurfs gehalten und augenscheinlich nach der Zeichnung Schinkels gearbeitet, die das Raucharchiv in

¹⁾ Briefwechsel R.-R. I. S. 114.

²⁾ Eggers, a. a. O. IV, S. 70 u. 71. Anerkennung. Der dortige Abdruck weicht in nicht allzu wesentlichen Einzelheiten von der Originalhandschrift R.'s ab.

seinen Mappen (X 1, b, c, d) verwahrt. Auf zwei Stufen ruht ein kräftiger viereckiger Untersatz, dessen Vorderseite eine Thür mit klassisch reiner Einfassung schmückt¹⁾. Rechts und links von der Thür sind allegorische Gestalten im Hochrelief angebracht: ein Genius mit der Erdkugel und eine thronende Borussia; über der Thür halten Genien eine Inschrifttafel. Die übrigen drei Seiten des Sockels sind mit grossen Reliefs geschmückt, deren Inhalt indessen nur ganz im allgemeinen angedeutet ist. Ueber dem eierstab-verzierten Echinus erhebt sich ein rundes Postament mit halbkugelförmigem Aufsatze, worauf eine Viktoria mit flatternden Gewändern, gleichsam einen Augenblick im Fluge ruhend, den Siegeskranz in den hocherhobenen Händen hält. Die Wirkung des Ganzen ist, wie der Künstler voraussah, unerfreulich; denn der Anblick des spiralförmig sich um den Säulenschaft schlingenden Bandes verwirrt.

Am 5. Januar 1831 waren die Säulenreliefs vollendet. Schon den 12. Januar modellierte Rauch die erste Reiterskizze „im idealen Kostüm sehr bewegter Stellung vor der Säule aufzustellen“ und am 28. eine zweite „in Königs-kostüm ruhig Schritt reitend.“ Dann konferierte er mit Schinkel über den Unterbau dieser Reiterstatuen und über deren Verbindung mit der Säule. Erhalten hat sich nur die erste Reiterskizze, die den König im Imperatorenmantel lorbeergekrönt, die rechte Hand segnend ausgestreckt, auf stützendem Rosse darstellt; die Langseiten des Piedestals sind mit Reliefdarstellungen allgemeinen Inhaltes verziert. Rauch selbst war mit dieser Art der Ausführung nicht unzufrieden. An seinen langjährigen Freund den Historienmaler L. Lund in Kopenhagen schrieb er diesbezüglich unter dem 6. März 1831: Statt den Helden 100 Fuss auf die Säule zu placiren, habe er ihn vor dieselbe gestellt „welches im Modellchen sich ungemein vortheilhaft in allen Beziehungen ausnimmt, und wenn der Beschauer nur mühsam die 640 fuss histo-

¹⁾ Ebenfalls von Schinkel entworfen. Raucharchiv B. X. 1. e.

sicher Reliefs ablesen kann, so ist doch wenigstens durch die Nähe das Bild des Helden dem Auge um so näher u[nd] bequemer gerückt. Obgleich wenig Hoffnung für die Ausführung im Augenblick vorhanden ist, so hoffe ich doch Dir bald etwas darüber schreiben zu können.“ „Ferner— heisst es dann in einer flüchtigen Aufzeichnung Rauchs, die sich in seinen Akten zum Denkmal vorgefunden hat — arbeitete ich an der kl[einen] Skizze der Pedestr[e] stat[ue] zur Krönung der Säule, an der einen *Victoria* für dieselbe Aufstellung. Ferner variatio von den Reliefs am Säulenpiedistal, und Piedistal zu dem Reitermodellchen vor der Säule.“¹⁾ Die Pedesterstatue, zur Krönung der Säule bestimmt, falls nämlich der König die Aufstellung des Reiters vor der Säule missbilligen sollte, hat sich gleichfalls im Rauchmuseum erhalten. (No. 89.) Auch für dieses Standbild ist das ideale Kostüm gewählt worden. Am 4. März 1831 waren diese Arbeiten vollendet und Rauch konnte die Thatsache „mit wahrer Genugthuung“ an Rietschel nach München unter dem 15. März melden.²⁾

Der Kronprinz sowie einige Mitglieder der kurmärkischen Ständeversammlung, auf deren Antrag die Denkmalsangelegenheit wieder in Fluss gekommen war, besichtigten das Modell voll Interesse. Der König kam nicht. Seit der Julirevolution von 1830 hatten sich die politischen Verhältnisse recht ungünstig gestaltet; der längstlich umherschauende Monarch mochte sich in solchen Zeiten nicht mit Kunstangelegenheiten abgeben. Rauch empfand die Teilnahmlosigkeit des Königs schmerzvoll, ohne doch, wie ein Brief vom 15. April 1831 an Rietschel besagt, die Hoffnung ganz sinken zu lassen. Indessen sprach er seine

¹⁾ Nach obiger Notiz aus Rauchs Papieren muss das Datum, welches Eggers für den Pedestrentwurf angibt (a. a. O. IV. S. 75 u. Katalog des Rauchmuse. S. 23. No. 89), berichtigt werden. Nur scheint das Piedestal (No. 275) später zugefügt zu sein. — ²⁾ Briefwechsel R.—R. I. S. 168. — ²⁾ Ebenda, I. S. 178.

peinliche Ungewissheit und seinen Zweifel offen dem Grossherzoge aus, der in einem herzlichen Schreiben vom 16. April den Freund zu geduldigem Ausharren mahnte.

„Die Nachricht, dass es mit dem Monumete Friedrich des Grossen noch immer nicht vorwärts gehen will, hat mich allerdings, wie Sie diess wohl voraussahen, wenig erbaut; sie hat mich indessen doch nicht niedergeschlagen, wie diess in ruhigen Zeiten der Fall gewesen seyn würde, denn wer hat wohl, selbst mit der glühendsten Liebe für die Kunst, seit den letzten Julytagen es gewagt an ein Opfer auf ihrem Altare zu denken, wenn jeder Moment, wie es der Fall war, uns zwingen konnte, den Tempel des Mars einzlig u[nd] allein im Auge zu behalten?!! Nun, seit das *Curier'sche* Ministerium existirt, hat sich auch diese trübe Aussicht Gottlob! wieder erhellt; klärt sie sich ganz auf wie ich es hoffe, so zweifle ich dann auch nicht dass es Ihnen, — u[nd] zwar dann nur um so eher — vergönnt seyn werde, die schönste Aufgabe zu lösen die dem Preussische[n] Künstler nur gestellt werden kann. — Das wolle mich dann der Himmel auch noch erleben lassen, zur Ehre aller Brennen wie zu der Ihrigen, u[nd] wie zu der Ehre der Kunst! Amen! — — —“

Ehe aber noch diese Zeilen eintrafen, erhielt Rauch an demselben Tage vom Cabinetsrate Albrecht die Mitteilung, dass Seine Majestät „auf Eurer Wohlgeboren Anfrage vom 10. d. M.“ die Aufstellung des kleinen Gipsmodells zu dem befohlenen Denkmal im oberen Eckzimmer des Palais gestatten wollten. Mehr aber that der König nicht für seinen Hofbildhauer.

In den nächsten vier Jahren verlautete kein Wort über die Denkmalsangelegenheit; denn die unwesentliche Aeusserung¹⁾ des Freiherrn von Stein in Breslau, der das Denk-

¹⁾ Eggers, a. a. O. IV. S. 73, Anmerkung.

mal im Hofe des Kgl. Schlosses errichtet wissen wollte, kann, da sie überdies rein privater Natur blieb, nicht in Betracht gezogen werden. Andere Arbeiten, das Max Joseph-Denkmal für München, die Dürerstatue für Nürnberg, die Danaide und die Walhalla-Viktorien füllten die nächsten Jahre vollständig. —

Zwei hochgestellte Persönlichkeiten, die mit unverbrüderlicher Freundschaft Rauch durch sein ganzes Leben begleiteten, brachten die stockende Angelegenheit wieder in Fluss. Die eine war der Grossherzog Georg, die andere der Oberhofmeister Baron von Schilden, dem Rauch, wie oben bemerkt, einstmals seine Freiheit zu künstlerischem Schaffen zu danken hatte. Beim Könige war er die rechte Hand des Grossherzoges, und seiner bediente sich der Fürst, um dem Gedanken eines Friedrichsdenkmals, den er mit Enthusiasmus und Leidenschaft aufgegriffen hatte, aufs Neue an der allein ausschlaggebenden Stelle Gehör zu verschaffen.

Am 20. Januar 1835 wurde Rauch durch den Baron von Schilden aufgefordert, einen neuen Denkmalsentwurf anzufertigen. Allein der Inhalt des Auftrages liess erkennen, dass der König noch immer nicht seine Idee mit der Trajansäule aufgegeben hatte. Rauch sollte nämlich Zeichnungen einreichen, „den König einfach stehend auf einer Säule oder Piedestal gedacht, auch sitzend.“ Rauch machte sich sogleich ans Werk. Das Motiv des sitzenden Helden, welches er eben erst in einer seiner glücklichsten Schöpfungen, dem Max Joseph-Denkmale für München, angewandt hatte, schien ihn auch dieses Mal zuerst zu reizen. Wenigstens heisst es in seinen Papieren, dass eine derartige Skizze „modellirt, vorgezeigt aber nicht abgeformt“ wurde. Ferner notirte er am 1. Februar: „der Friess Friedr II. Feldherrn in haut relief skizzirt.“ Alles übrige begnügte er sich in Zeichnungen dem Könige anschaulich zu machen. Bereits am 10. Februar konnte er drei Entwürfe zu Pedesterstatuen

an Herrn v. Schilden absenden und begleitete sie mit folgenden Erklärungen:

„Bei dem Entwurfe der beiliegenden Zeichnungen ist angenommen dass das Denkmal Friedrich des Zweiten bis zu dem Granitsockel in Erz ungefähr so gross wie das des Fürsten *Blücher* ausgeführt würde, nach der allerhöchsten Bestimmung des Platzes aber wohl ein noch grösseres Verhältniss anzunehmen seyn dürfte. Wenn die Statue nach der Zeichnung A Zwölf Fuss hoch würde, so würde die ganze Höhe des Denkmals vom Scheitel bis zum Pflaster ein und dreissig fuss betragen, die der Zeichnung B zu zehn fuss Proportion der Statue das ganze Denkmal fünf und Zwanzig fuss, also genau die Höhe der des Fürsten *Blücher* erreichen.“

„Die untern Reliefs an den Piedestalen welche dem Auge am bequemsten zu überschauen seyn würden, könnten in ruhigem oder bewegten Zuge die Feldherrn, und ausgezeichneten Staatsdiener, darstellen. Durch die Gestalten welche in den obern Reliefs angedeutet sind, könnten vermittelst der Horen, der Musen und der *Victorien*, die Lebensbeschäftigung, die Siege des Königs u. s. w. bezeichnet werden.“ Nicht der Kommandostab, wie bei Schadows Standbild Friedrichs in Stettin, auch nicht das Scepter sei ein würdiger Schmuck für Friedrich; „nach meiner unmasgeblichen Ansicht würde bei einem Standbilde Friedrich des Zweiten unbedingt den Krückstock allen andern vorziehen, und selbst bei einer Equester Statue dem Reuter dadurch das Motiv zu einer schönen und karakteristischen Bewegung geben. In dieser Beziehung (des Krückstockes) fliege ich noch die Durchzeichnung eines früheren Entwurffes zu einer Statue des Königs unter C bei, welche ihn mit der linken auf den genannten Stock stützend, und die rechte Hand segnend ausgestreckt, darstellt.“

Während diese letztere Zeichnung (C) verloren gegangen ist, haben sich die beiden anderen Entwürfe (A und B)

im Raucharchive (B. X. 1. f u. g) erhalten. Zeichnung A stellte den König barhäuptig dar in weitem lang niederwallendem Königsmantel, der über der rechten Schulter von einer Agraffe zusammengehalten ist und das Zeitkostüm einschliesslich der hohen Stiefel deutlich erkennen lässt. Die rechte Hand ist eingestemmt, die linke auf den Krückstock gestützt. Zeichnung B wandelte dies Motiv insofern ab, als der Mantel das Gewand mehr verdeckt, der König die linke Hand einstützt und die rechte Hand sich mit dem Kommandostabe auf Bücher lehnt. Die Piedestale beider Entwürfe verjüngen sich in zwei Absätzen mit den Darstellungen der Feldherrn im unteren, der Horen, Musen und Viktorien im oberen Teile; das Verhältnis dieser Absätze zu einander differirt um ein wenig in den beiden Zeichnungen. Lebhaft mahnen Rauchs neue Entwürfe in der Figur des Königs an Schadows Stettiner Standbild, welches aber den Helden viel freier und ungezwungener darstellt. Indessen war die Zeichnung nicht Rauchs starke Seite, beide Entwürfe erwecken das Gefühl des Gedrückten; die massive Figur Friedrichs lastet auf dem ziemlich schlank ansteigenden Piedestale.

Beim Könige hatten die Zeichnungen glücklicher Weise die Wirkung, dass er von der Idee der Trajanssäule abging. Doch mochte auch er so stark an das Stettiner Standbild Schadows erinnert werden, dass er einerseits für die Originalität des neu zu schaffenden Werkes fürchtete, andererseits, durch den lebendigen Naturalismus der Schadowschen Schöpfung angeregt, mit seinen Gedanken und Plänen eine neue Richtung einschlug. Am 25. Februar entsandte er Herrn v. Schilden an Rauch und gab ihm seinen Wunsch zu erkennen, nunmehr Projekte zu Reiterstatuen zu sehen „in der Uniform, Hut, den Kommandostab in der Hand den Königs Mantel etc.“ Rauch, der den Hut stets als eine plastische Unmöglichkeit empfunden hatte, geriet über diese Bestellung in arge Verlegenheit. Er fand keinen andern

Ausweg als den König durch den Augenschein von der Unerfüllbarkeit seines Wunsches zu überzeugen. Er zeichnete also drei Entwürfe, welche im Raucharchive (B. X. h—l)¹⁾ aufbewahrt sind. Schon den 15. März konnte er sie an Baron von Schilden senden mit folgenden Erläuterungen:

„Die beigegefügten Zeichnungen sind nur leicht hingeworfene Andeutungen zu einem *Equestre* Monumete Friedrich des Zweiten, wie es mir für den Zweck und angedeuteten Platz anwendbar schien, worüber Seine Majestät der König nun desto freier allergnädigt entscheiden können, um darauf dann sorglichere Projecte zu begründen.“

„Die Reitergestalt des Königs ist zu Zwölf fuss Proportion angenommen, da die des grossen Churfürsten für den engen Raum gleich der des Fürsten Blücher Zehn fuss beträgt.“

„Das ganze Monument ist bis zu den untern Granitstufen in Bronze auszuführen gedacht und würde nach der Proportion der Statue etliche und Dreissig Fuss hoch werden.“

„Nach den vorläufigen Versuchen in runden Thonskitzen, wurde das moderne Kostüm des Königs mit dem Königlichen Mantel bekleidet (davon ausgenommen die Kopfbedeckung des Hutes) sich zu einem grossen Equester Monumete sehr gut eignen, indem mehrere Mittelalterliche Equestrestatuen mit dem Harnisch und Mantel bekleidet ohne Kopfbedeckung als öffentliche Denkmäle existiren.“

„Das Piedi(!)stal würde zur nächsten Umgebung des Zeughäuses, des Museums etc. ungefähr in der angegebenen reich verzierten Form anzunehmen seyn, und dasselbe durch die daran anzubringenden historischen Gestalten der Feldherrn mit der des Reiters in vollkommenen Einklang bringen.“

Diese drei Entwürfe, von denen der eine als Umrisszeichnung und als in Bronze gehöhtes Aquarell vorhanden

¹⁾ Im Kataloge S. 96 falsch datirt.

ist, geben den König zweimal barhäuptig, mit dem Mantel, die rechte Hand segnend ausgestreckt, ein drittes Mal aber mit dem Hute. Schinkel entwarf abermals die architektonische Zeichnung der Piedestale, die Rauch mit reichem Schmucke zierte und wieder in zwei Absätze gliederte. Der untere voluminösere enthielt im Hochrelief: Friedrichs Feldherrn, Staatsbeamte, Gelehrte, der obere kleinere in schwächerem Relief allegorische Figuren, die sich „auf das thätige Leben des Helden ausschliesslich“ beziehen. Wo der Lustgarten an die Schlossbrücke stösst, sollte das Denkmal Aufstellung finden.

Am 25. März konnte Herr v. Schilden schriftlich den Bericht über die ihm anvertrauten Skizzen an Rauch abstatten. Se. Majestät waren mit denselben „nicht so ganz einverstanden“. „Sie haben mir aber erlaubt sämtliche Zeichnungen an den Grossherzog zu senden;“ „die Gestalt des K. Friedrich gefiel am wenigsten.“ „Die Figur von Stettin zu Pferde gesetzt, würde am meisten ansprechen; wie es schien“.

Die Kostümfrage bildete also zum zweiten Male den Hinderungsgrund für eine glückliche und schnelle Abwicklung der Angelegenheit. Schinkel hatte keinen Augenblick gezögert, dem Könige eine streng antike Gewandung zu geben. Rauch wollte eine historisch treue Figur Friedrichs schaffen und vom Zeitkostüm beibehalten, was allen plastischen Gesetzen nicht schmürstracks zuwiderlief. Für seinen Friedrich hatte er sich eine Art patriotischer Toilette zusammengestellt, die ihm das Charakteristische der zeitlichen Erscheinung mit der überdauernden Würde und Hohheit des Helden glücklich zu verbinden schien. Nun kam des Königs schonungslose Nüchternheit dazwischen und verlangte eine genaue Nachbildung des Kostüms mit alleinigem Zugeständnisse des Hermelinmantels, der nicht wegfallen durfte, sollte der kleine gebückte Reiter nicht völlig auf dem starken Pferde verschwinden.

Als Rauch seinem mitheratenden Freunde, dem Grossherzoge, seine Bedenken gegen den Hut in ebenso versteckter und berechnend kluger Weise, wie in dem Begleitschreiben an Baron v. Schilden mitgeteilt hatte, antwortete dieser in aller Freimüttigkeit und Offenheit am 30. März 1835: „Was das Monument betrifft so wissen Sie schon so ziemlich durch unseren Freund Schilden was ich darüber sagen könnte. Ich habe gethan was ich konnte, u[nd] da das Wünschenswertheste nicht zu erreichen war so mache ich es jetzt vereint mit Ihnen u[nd] Consorten wie das englische Ministerium, d: h: wir helfen selbst reformiren um nur das Notwendigste zu erhalten. Nur der Huth ist ein durchaus untolerables Ding, daher ich es wagte (: wie Sie diess gelesen haben werden :) diesen Punkt sogleich mit aller Kraft zu berühren. Überhaupt beziehe ich mich auf jenen Brief an Schilden weil er mir so ziemlich ausreichend scheint um Ihnen den Beweiss zu geben dass wir uns verstehen. Bleibt der Huth weg so wird es fibrigens des zugestandenen Königs Mantels wegen, doch immer etwas sehr schönes u[nd] würdiges, daher Ihres Meissels werthes, werden, u[nd] mich demnach wahrhaft beglücken. Der Zopf kann leicht in einer Falte des Königsmantels so gelegt werden dass er dem Könige, im Model, immer sichtbar genug bleibt, u[nd] dagegen, wenn die Statue steht, sehr wenig sichtbar bleiben wird. Durch die bedeutende Höhe die das Monument haben wird — ich rechne bis gegen 36 Fuss, wird das Ganze überdiess schon einen weit grossartigern Eindruck machen als die Nichtkenner es für möglich halten dürften, u[nd] grade die einfachen, u[nd] doch so *grandios* gedachten *piedestale*, werden diesen Eindruck noch bedeutend fördern. Mit dem gewählten Platze bin ich eigentlich nicht einverstanden, ich fürchte es wird aussehen als sey der alte König auf die Seite geritten um die Leute über die Brücke gehen zu sehen — ich hätte ihn lieber — nur etwas vorgerückt —

an der Stelle gesehen wo ehemals der alte Dessauer stand¹⁾ — ich sagte u[nd] sage aber nichts dagegen damit nur das Monument zu Stande komme.“

Der König schien abwarten zu wollen, wie und wann Rauch seinem Wunsche Friedrich in der streng naturalistischen Auffassung Schadows, nur zu Pferde, dargestellt zu sehen, entsprechen würde. Allein dagegen opponierte Rauchs künstlerisches Gewissen. Verlangte der König streng historisches Kostüm, so musste, nach seiner Ansicht, auch eine bestimmte historische Situation deutlich ausgedrückt sein, welche die rein menschliche Erscheinung des grossen Mannes rechtfertigte und das ideale Moment in sich enthielte. Einen solchen historischen Augenblick meinte Rauch gefunden zu haben, als Friedrich nach der Zertrümmerung seines Heeres bei Collin (18. Juni 1757) in tiefstem Nachsinnen versunken auf einer Brunnenröhre sich niedergelassen hatte und nach schmerzlichem, aber durchdringendem Überblick über die Lage der Dinge Muth und Selbstvertrauen sich wieder errang. Der Moment der Selbstbefreiung aus der Erniedrigung war zweifelsohne fruchtbar, gewann auch wohl eine Art typischer Bedeutsamkeit für das ganze Wirken des Königs, nur trug er mehr historisch-genrehaften als monumentalen Charakter. Das erkannte der Grossherzog, dem Herr v. Schilden Rauchs neuen Plan mitteilte, sogleich. Er schrieb diesbezüglich am 1. Januar 1835 an den Oberhofmeister:

„Die neue Idee *Rauch's*, die Sie mir mittheilen, ist an u[nd] für sich schön, passt aber, meiner Ansicht u[nd] Gefühl nach, durchaus nicht für ein grosses nationales Monument. Ein König, der wie Fried[rich] der Grosse, seine Apotheose sich selbst weit besser gebildet hat als Alle Geschichtsschreiber u[nd] Künstler diess vermögen, muss wohl vor allen Dingen auch den Eindruck der Apotheose durch das

¹⁾ Seit 1828 auf dem Wilhelmsplatz, ehemals im Lustgarten aufgestellt (1801).

Monument hervorbringen durch welches derselbe seinem Volke zur Vergegenwärtigung seines grossen Daseyns, vor Augen gestellt wird. — Hier, d: h: nach *Rauch's* letztem Plane, würde er, an Leib und Seele gedrückt, wie ein Klümpchen Unglück vor seinem Volke erscheinend, denselben stets nur ein gleichfalls drückendes, ja, schmerzliches Gefühl erregen, denn der schöne poetische Gedanke *Rauch's*, dass diess einer der grössten Momente in Friedrichs Leben ist, weil er, gleich dem Phönix aus der Asche seiner Zerstörung sich erhob, würde gewiss nur **sehr** wenigen Anschauenden kommen. Selbst poetische NATUREN dürften von ihm unergriffen bleiben. Die schöne Arbeit würde demnach ihren Zweck ganz verlieren, vielmehr denselben entgegenstreben. Desto lobenswerther würde ich die Idee finden, wenn *Rauch* die Aufgabe gestellt wäre durch ein grosses *basrelief* das Leben Friedrichs in seinen Haupt Momenten darzustellen. In der Reihefolge würde dieser Moment, welcher dem darauffolgenden des desto schöneren Sieges nur einen noch höhern Glanz verleihen könnte, dann ganz herrlich an seiner Stelle seyn, der Dissonanz in der Musik ähnlich, welche durch ihre Auflösung den Reiz der Harmonie nur erhöht. Hier, dagegen, bliebe die Dissonanz in „zeln der Menschen unaufgelösst. Sagen Sie diess doch dem lieben trefflichen *Rauch*, oder lesen Sie es ihm lieber vor; ich weiss er verzeiht meine Freymüthigkeit.“

Rauch heftete diesen Brief seinen Denkmalsakten bei. Sowohl die Kritik als den neuen Vorschlag des fürstlichen Freundes beherzigte er. Denn einerseits liess er seinen Gedanken fallen, andererseits hat er viele Jahre später in der oberen Sockelreihe des ausgeführten Standbildes die Idee des Grossherzogs teilweise benutzt und jener Scene auf dem Brunnenrohre einen hervorragenden Platz an der Stirnseite des Denkmals zwischen den Tugenden der Gerechtigkeit und der Stärke angewiesen. —

Nach diesen Versuchen, die alle mehr oder minder anfechtbar ausgefallen waren, musste Friedrich Wilhelm III notwendig zu dem Schlusse gelangen, dass trotz aller Gegenrede die Trajanssäule dennoch diejenige Form des künftigen Denkmals abgäbe, welche am ehesten für den künstlerischen Wert garantire. Er erliess daher am 15. Juni 1835 eine Cabinetsordre an Schinkel und Rauch, in welcher er, ohne der fehlgeschlagenen Versuche nur mit einem Worte zu gedenken, an die erste Cabinetsordre vom 18. Februar 1830 anknüpfte. „Die Zeit-Umstände haben die Unterbrechung dieser Angelegenheit zur Folge gehabt, und wenn sich auch vielleicht in dem gegenwärtigen Zeitpunkte Hindernisse bei der sofortigen Ausführung finden sollten, so will Ich doch der letztern dadurch näher rücken, dass Ich Sie auffordere Mir anzuseigen, ob während der Unterbrechung Meiner unmittelbaren Theilnahme, von Ihnen in der erwähnten Beziehung vorgeschriften sei.“

Schinkel scheint sich sogleich wieder ans Werk gemacht zu haben. Allein in seinem neuen Entwurf¹⁾ berücksichtigte er die an der Trajanssäule gemachten Erfahrungen. Er bildete die Säule nicht rund, sondern viereckig, um leicht übersichtliche, streng abgegrenzte Relieffelder zu gewinnen, krönte sie mit einer Viktoria und stellte vor derselben das Reiterdenkmal eines früheren Entwurfes vom Jahre 1830 (Blatt D) auf. Das Ganze umgab er mit einem dorischen Portikus, dessen geschlossene Hinterwand Freskogemälde aufnehmen sollte. Ein zweites Projekt, das letzte, welches der erstaunlich fruchtbaren Phantasie Schinkels für ein und denselben Gegenstand entsprang, entfernte sich wieder gänzlich von den Vorschriften des Königs und kam wahrschein-

¹⁾ Entwurf I. Viereckige Säule mit Reiterstatue und Gedächtnishalle, M. XXI. c. 103. XXXVI. b. 30 u. 31. Angetuschte Federzeichnung, Riegel, Blatt N. 171.

Entwurf II. Dreigeschlossener Hallenbau, M. XXI. c. 101. Angetuschte Federzeichnung, Riegel Blatt 174.

lich deshalb überhaupt nicht zur Verhandlung. Dieser Entwurf gab ein Denkmal, „welches einigermassen nach der Form der alten Septizonien gebildet ist, und den Vortheil gewährt, dass es bei seiner bedeutenden Höhe und seiner Ausdehnung nach der Breite eine grosse Wirkung aus der Ferne machen, und der Ansicht der ganzen Stadt einen bedeutenden Schmuck verleihen würde.“ Das Ganze ist ein dreistöckiger korinthischer Hallenbau mit diagonal gestellten Seitenwänden, die mit Malereien bedeckt sind. Das dritte Geschoss wird durch ein geschlossenes kleineres als Krönung überstiegen, welches die Reliquienkammer enthält und über dem sich eine Viktoria erhebt. Zur Eingangshalle, in welcher die Bronze-Statue des Königs in antiker Gewandung auf einem Throne sitzend die grosse Nische des Hintergrundes ausfüllt (vgl. die flüchtige Zeichnung XX. c. 238, die ich oben, S. 15, ins Jahr 1826 datirte), gelangt man auf einer breiten Freitreppe. Den Unterbau schmücken Figurengruppen und Inschriften. —

Als diese Cabinetsordre an Schinkel und Rauch eintraf, befand sich Rauch auf einer Reise, deren Hauptzweck das Dürerdenkmal für Nürnberg war. So erfuhr er denn den Königlichen Befehl erst wesentlich später und sprach sich darüber schriftlich alsbald mit dem Grossherzoge aus. Der Grossherzog antwortete am 12. September 1835 aus Brandenburg:

„Erklären Sie mir aber nur, ich bitte Sie, wie Schinkel es hat über sein Gewissen bringen können die Cabinetsordre beynah drey Monathen Ihnen vorzuenthalten? es ist diess so unrecht als unglücklich für die Sache „il faut battre le fer tant qu'il est chaud“ und die verlorne Zeit ist daher schwer wieder gut zu machen.

„Ich wage übrigens kaum zu sagen, dass ich — (bey der uns einwohnenden Ueberzeugung, es werde jedenfalls ein genügender Plan angenommen werden:) mir den Wunsch erlaube, der König möge zu seinem früheren Pro-

jetzt zurückkehren, die *Trajan's* Säule zu errichten. Ich würde es nicht wünschen wenn Sie sich nicht mit diesem Plane bereits vertraut gemacht hätten, nachdem es Ihnen gelungen war die Mittel aufzufinden durch welche die befürchtete Undeutlichkeit der Statue vermieden ward¹⁾; unter solchen Umständen aber neige ich mich immer von neuem dahin je mehr ich nachdenke. Ueberdiess wird die Säule auf dem bewussten Platze, am Ausgang der Linden, sich nicht nur über alle Begriffe schön, sondern auch sehr würdig ausnehmen. Der Platz, am Eingang des Lustgartens, links, hart an der Brücke, den Sie u[nd] Schinkel mehrere Male vorschlugen, hat mir überdiess, wie Sie wissen, nie zusagen wollen; es fehlt dort der Hintergrund wie der Vorgrund; es würde aussehen als wenn der grosse Mann auf die Seite getreten wäre um die Leute über die Brücke gehen zu lassen — also ein *hors d'œuvre*. — Sollten Sie die Säule noch vorschlagen so versteht es sich doch dass diess ganz dem ersten Plane gemäss geschehen muss, nehmlich ohne die Idee — einer Reiterstatue damit zu verbinden, sonst scheitert wieder alles. Sie sagten mir einst, die Idee der Säule sey Ihnen zuwider, weil in Paris die *Napoleons* Säule der Vereinigungspunkt alles Abschaums gewesen sey. Dieser Gedanke ändert bei mir nichts, auch nicht einmal dem Gefühle nach. Es ist wohl nichts so heilig in der Welt was durch die Unheiligkeit eben dieser Welt nicht schon entweyht worden wäre. Wer könnte nun aber deswegen den heiligen Fleck für weniger heilig halten? wer ihn nicht gern grade so bey sich stiftet, wenn er es vermögte? — —

Nachschrift: „Es versteht sich übrigens von selbst dass ich die, in dieser letzten Zeit, bearbeitete Idee einer Reiterstatue, keineswegs verwerfe; ich wollte nur zu

¹⁾ Er meint, sie vor die Säule zu setzen.

Gunsten der Säule in Erinnerung bringen, was sich vernünftig dafür sagen lässt.“

Schinkels neue Entwürfe, ob sie gleich den König keineswegs befriedigten, hatten doch den Erfolg, dass die Idee der Trajanssäule abermals stark erschüttert wurde. Um kein Mittel, das zum Ziele führen könnte, unversucht zu lassen, liess der König durch seinen Minister von Altenstein eine Kommission berufen, welche sich über die vielen Projekte beraten sollte.

Ausser Schinkel und Rauch wurden noch Tieck, Rauchs Studien- und Hausgenosse, der Geheime Oberregierungsrat Kortüm und der Geheime Rat und Bibliothekar Wilken in die Kommission gewählt. Die erste Beratung der Mitglieder fand am 29. November statt. Tags vorher schrieb Rauch an Rietschel²⁾: „Morgen ist die erste *Conferenz* der von S. M. dem Könige zur Errichtung des Denkmals Friedrich II ernannten *Commission*, welche Vorschläge machen soll welches Projekt von den vielen zur Ausführung am besten erachtet wird, indem Seine Majestät hierin nicht willkührlich gebieten will. Mein Vorschlag wird der bleiben. *Die Säule und der Reiter davor.*“ Am Rande daneben bemerkte Rauch: „Diess bleibt unter uns geheim“. Am 6. December wurde die Kommission schlüssig, dem Könige die Errichtung einer Reiterstatue vorzuschlagen. Rauch schrieb diesbezüglich an Rietschel unter dem 22. December³⁾: Dem Entschluss des Königs über das Denkmahl Friedrich II sehen wir jeden Tag entgegen, und hoffen, dass ein *Equestrian* Monument in Bronze zur Ausführung kommt (sprechen Sie darüber nicht).“ Wenige Tage später, am 26., schrieb der Grossherzog aus Strelitz etwas kleinalt und verzagt: „Die Hoffnung, dass der König sich endlich, das Monument betreffend, entscheiden würde, ist der einzige, doch wie mich dünkt, auch sehr erklärliche Grund dieser verspäteten

¹⁾ Briefwechsel, Rauch-Rietschel. I. S. 320.

²⁾ Ebenda. I. S. 322.

Antwort, mein bester *Rauch*. Wenn ich mir nicht klar bewusst wäre, dass das Zustandekommen dieses Monumentes eine, u[nd] zwar in vielfacher Hinsicht, wichtige Sache ist, so würde ich mich schelten meine Theilnahme daran bis zur Leidenschaft haben aufschiessen zu lassen, um so mehr als ich bis jetzt nur alle Qualen einer unglücklichen Leidenschaft davon gehabt habe.“ Und Rietschel antwortete am 2. Januar 1836 in seiner gewohnten Herzlichkeit unter den innigsten Wünschen zum Geburtstage¹⁾: „Das Neujahr wird Ihnen den goldenen Lorbeerkrantz zeigen, der Ihr Haupt nach der grossartigen Arbeit schmücken wird, die Ihrer in dem Monumente Friedrichs II erwartet, denn gewiss wird schon dieses Jahr begonnen. Gott gebe Ihnen Kraft und Gesundheit zu diesem Werke, nach dessen Endigung wie wenig Künstler Sie sich Ihres reichen Lebens freuen können. Das Gelingen ist nicht zu bezweifeln. Am besten gefällt mir aber doch Ihr Projekt mit den 7 Reiterstatuen, die Säule gefällt mir nur dann, wenn ich nicht Ihre herrlichen Kräfte zwecklos zu den Reliefs verschwendet sehe.“

Des Königs Entscheidung liess aber lange auf sich warten. Am 1. März 1836 fragte Rietschel nachschriftlich²⁾: „Hört man denn nichts mehr von Friedrichs II Monument, ich war sehr gespannt“. Endlich am 4. März³⁾ wurde Rauch zu einer Konferenz beim Minister v. Altenstein beschrieben und ihm mitgeteilt, dass „S. M. der König in einer Kab. Ordre 29. Febr. datirt, Modelle zu einem *equesdr.* Monumente zu befehlen geruhten.“

Eine glücklichere Lösung der Frage hätte Rauch sich nicht wünschen können. Zunächst entwarf er die Reiterstatue und zwar in doppeltem Modelle, den König mit Hut

¹⁾ Briefwechsel R. — R. I. S. 324—5.

²⁾ Ebenda. I. S. 339.

³⁾ Eggers, a. a. O. IV. S. 81, drückt falschlich 2. März.

und ohne Kopfbedeckung, beide Male jedoch im Zeitkostüm und mit Mantel. Rauchs diplomatisch wägende Klugheit mochte ihn zu jener Skizze, den König mit Hut darstellend, bestimmt haben. Ihm lag an der endlichen Ausführung eines Werkes, das schon so viel Jahre in sein Schaffen eingegriffen hatte. Und überdies, was er durch die Anbringung des Hutes verlor, hoffte er durch die glückliche Gliederung des Piedestals, dessen architektonische Gestalt, wie er selbst gestand, durch den Dreispitz bedingt wurde, vollauf wieder zu gewinnen. Schliesslich bekehrte sich der König vielleicht gerade durch die Gegenüberstellung der beiden Modelle zu dem plastisch brauchbareren mit Lorbeerkrantz, Mantel und ausgestreckter segnender Hand. Am 8. April hatte Rauch die eine der beiden Skizzen beendigt und formen lassen, sowie die zweite begonnen. Das Piedestal gliederte er in drei durch scharf accentuirte Simse getrennte Abteilungen. Die untere trug Inschriften, die oberste allegorische Darstellungen der Thätigkeit des Helden, die mittelste, umfangreichste könnte man eine plastische Ode auf den Krieg nennen. Vorspringende Reitergestalten gliedern an jeder der 4 Ecken des Sockels die Komposition, indem sie, um bei dem einmal gebrauchten Bilde zu bleiben, gleichsam den Anfang einer neuen Strophe bezeichnen. Der Reiter, welcher die rechte Langseite eröffnet, zieht den Säbel und zügelt sein ungeduldig stampfendes Ross; er wendet sich zurück zu einer Gruppe von Feldherren, die den Kriegsplan lebhaft beraten. Der Inhalt dieser Strophe ist: Zum Kampf! Der nächste Reiter mit gezogenem Schwert leitet die Strophe ein, welche die Schlacht schildert: ein Häuflein Krieger, zu deren Häupten das Schlachtenbanner flattert. Der nächste Reiter lenkt sein Ross mit ruhiger Wendung aus dem siegreichen Kampfe; eine Feldherrngruppe ist um das Friedensmanifest versammelt. Der letzte Reiter wendet den Kopf zurück, als nähme er Abschied von den Waffengenossen, den Frieden durch das

ganze Land zu verkündigen. Die Vorderseite zeigt die Wirkung der Friedensbotschaft. Ein Krieger stösst sein Schwert in die Scheide zurück, ein Bürger faltet die Hände zum Dankgebete. Zwischen beiden stehen ruhig und gross die Götterinnen des Sieges und des Friedens mit Ölweig und Palme¹⁾. Über den Platz der Aufstellung beriet sich Rauch mit Schinkel, und dieser schrieb am 2. Mai 1836: „Ich habe nochmals die *Localität* für das Monument im Lustgarten an Ort und Stelle untersucht und komme auf meinen ersten Gedanken zurück: dass das Monument an der Brücke stehen muss u[nd] face gegen die Schlossfreiheit machen soll. — In der Mitte des Lustgartens ist es verloren, findet keine Mitte am Schloss und erscheint durch Zufall placirt.“ Man erinnere sich, dass Schinkel bei seinen eigenen Entwürfen die eben genannte Stelle meist bevorzugt hatte. Das heute in der Mitte des Lustgartens errichtete Denkmal Friedrich Wilhelms III von Albert Wolff verdankt nur der allmählichen gärtnerischen Umgestaltung des Lustgartens seine Wirkung, anderenfalls erschiene es, wie Schinkel voraussah, in der That „durch Zufall placirt.“

Schinkel war mit der nun vollendeten Aufgabe wohl zufrieden. Schon am 3. Mai hatten das Modell der Minister von Altenstein und die Herren der Kommission in Augenschein genommen und sich „auch mit dem Ganzen wie mit dem Einzelnen zufrieden und einverstanden“ erklärt. Am Abende desselben Tages konnte Rauch seine Arbeit im oberen Eckzimmer des Königlichen Palais aufstellen. Herr von Schilden hatte darüber dem Könige Vortrag zu halten. Ihm sandte Rauch einige erläuternde Zeilen, die wegen der Details, die sie enthalten, von Interesse und Wichtigkeit sind:

¹⁾ Modell im Rauchmuseum, No. 277. Die Reiterfiguren, No. 90 und 91.

„Am untern Sockel des Piedistals gedachte ich sämmtliche Feldherrn welche in den drei schlesischen Kriegen unter Friedrich II theilgenommen im Zeitgemässen Kostüm in Lebensgrösse darzustellen, wie solche in den Modellchen angegeben sind, wonach die welche Fürsten waren, die ausgezeichnetsten Stellen in dieser *Composition* nach der Wahl Seiner Majestät einnehmen würden.“

- a) Die vordere Ansicht dieses Sockels würde vier Gestalten aufnehmen welche keine Bildnisse darstellen, sondern den glücklichen Ausgang des Krieges durch die einer Sieges, und einer Friedens Göttin, welche letztere den Ölweig mit der Palme vereinigt, bezeichnen, ebenso die Gestalt des Kriegers rechts die Waffenruhe, und die zur linken des dankbaren Bürgers das Glück des Friedens andenten. Die Nahmen der Feldherrn sind darüber angebracht.
- b) An der linken Seite des Piedistals sowohl im Reuter als den übrigen Figuren dieser Seite ist die Unruhe der Muth das Aufbrechen zum Kampf beabsichtigt (ist) welchen andre Motive auf den übrigen Seiten sich anreihen und der letzte Reuter an der Vorderseite in ruhiger Bewegung die Friedens Nachricht erfährt etc.

In dem obern schmalern Fries habe ich versucht in allegorischen wenigen Abschnitten wie der Raum sie gestattet, die allgemeine Thätigkeit des Königs zu bezeichnen, an der linken Seite nemlich in drei Abtheilungen: die Gerechtigkeitspflege, der Ackerbau und die Vorbereitung zum Kriege.

An der hintern der Kampf an der rechten die Wissenschaft, das Fabrikwesen u[nd] die Kunst. Vorne endlich an der Faceseite neben der Inschrifttafel die *Borussia* und den Genius Friedrich II, als Bezeichnung der Mittel, womit das geschehene gethan wurde.

Die Angabe der Siege ist am untersten Sockel unter dem der Feldherrn bezeichnet.“

Die Höhe dieses neuen Denkmals ward auf 36—40

die des Standbildes allein auf 11—12' angenommen. Sechs bis sieben Jahre Arbeitszeit und ein Kostenaufwand von 227,100 Reichsthalern wurden für nötig erachtet.

Rauch war mit seiner Leistung zum ersten Male in dieser Angelegenheit zufrieden, weil ihn wenigstens keine Vorschriften des königlichen Bestellers hemmten. Voll Zuversicht und guter Hoffnung schrieb er am 8. Mai an Rietschel, der um diese Zeit in Charlotte Carus wiederfand, was er an seiner ersten Frau Albertine verloren hatte¹⁾:

„Am 3. d. M. ist auch die lang im Sinne herumgetragene Skizze eines Denkmahls Friedrich II von Stapel gelauffen und bei dem Könige aufgestellt; wird sie zur Ausführung angenommen so sende ich Ihnen bald die Zeichnung dieses Modellchens woran Sie die schwierige piramidal Verzierung der Ecken gewiss loben werden, welches freilich weniger gezeichnet als im Modelle zu beachten ist; es ist das erste mahl, dass mein langes Hinträumen über einen Gegenstand nie so sich verwirklicht gelungen dargestellt hat, als in diesem Bedeutenden *equestre* Monumente, weshalb ich mir schmeichle, dass es auch endlich zur Ausführung kommt.“

An Beifallsbezeugungen fehlte es nicht. Der Kronprinz und Humboldt gaben ihrer Bewunderung Ausdruck; besonders herzlich, wenn auch nicht ohne Besorgnis, sprach sich der Grossherzog Georg aus (18. Mai 1836): „Ich habe allerdings das Bewusstseyn nun das Meinige redlich gethan zu haben. Leider! fühle ich indessen dass, im Fall des Scheiterns, diess Bewusstseyn mich für grossen u[nd] vielseitigen Missmuth nicht schützen wird. Ich hänge zu sehr mit Leib u[nd] Seele an der Sache, u[nd], wie Sie wissen aus zu überwiegenden Gründen aller Art, um mich jemals trösten zu können, wenn wieder nichts daraus würde, u[nd] bis jetzt weiss ich wahrlich nicht was ich denken soll,

¹⁾ Briefwechsel R.—R. I. S. 348.

da der König mir noch nicht hat antworten lassen, was doch sonst seine Art nicht ist.“

Je länger der König schwieg, um so gedrückter ward Rauchs Stimmung. Dieser Zustand steigerte sich bis zur Unerträglichkeit. Nach „Odiosa des Ateliers“ haschend, hoffte er Herr dieser niederdrückenden Gemütsverfassung zu werden. Am Modelle für Dürers Statue und an der Marmorausführung der zweiten Viktoria dachte er zu genesen. Am 6. Juli sprach er sich Rietschel gegenüber aus, indem er seinen Glückwunsch zu dessen Verlobung mit der Aussicht auf einen Besuch in Dresden verband. Das Stillschweigen des Königs sei ihm genug „um mich zu vernichten, eine Kühnung, die mir den Todt bringen könnte, hätte ich nicht noch körperliche Mittel in der Arbeit Hoffnung und Trost zu finden, wodurch Sie sich denken können wie mir ist. — — —“²⁾

Am 8. Juli ging dieser Brief ab, und an demselben Tage traf der Bescheid des Königs, durch den Cabinetsrat Müller ausgefertigt, ein, der Rauchs und seiner Freunde Befürchtungen nur zu sehr rechtfertigte. Seine Majestät haben „Sich gegen die Feldherrn in hoherhabener Arbeit auf der in der Zeichnung hervorstehenden Seite des *Piedestals*. — genannt oder ungenannt, — erklärt, und sich mehr für allegorische Andeutungen ausgesprochen, welche einfacher, als die bemerkten Gruppen von Helden und Pferden ausfallen würden. — Der Absicht Sr: Majestät würde es entsprechend seyn, wenn Eure Wohlgeboren, ausgehend von dieser Idee, Zeichnungen entwerfen lassen, welche Sr: Majestät vorgelegt werden können, und auf verschiedenen Blättern die sämmtlichen Decorationen des *Piedestals* enthalten, damit der Entschluss Sr: Majestät auf den Grund derselben eingeholt werden kann.“

²⁾ Briefwechsel R.—R. I. S. 354.

Rauch war völlig niedergeschlagen; aber seine Kraft war nicht gelähmt. Er raffte sich alsbald zu neuer Thätigkeit auf, um dem Wunsche des Königs Rechnung zu tragen. Vor allem machte er sich an die Modellirung eines neuen Piedestals. Während dieser Arbeit sandte der Grossherzog, dem Rauch des Königs Bescheid mitgeteilt hatte, am 27. Juli ein Schreiben, welches allerdings dazu beitragen konnte, den Mut aufzurichten und das Vertrauen zur eigenen Kraft neu zu beleben. „Was ich aber bey den Nachrichten in Bezug des bewussten Monuments, für Blut gemacht habe, ob gesundes oder galliches, das mag der eigene Pulsschlag Sie lehren. Ich war übrigens auf das von Ihnen mir mitgetheilte, durch unsern Freund Schilden, vorbereitet, u[nd] auch dieser sagte mir nur was ich, nach einer am letzten Tage meines Aufenthalts, mit dem Könige über diesen Gegenstand gehabten Unterredung, — schon bereits voll Trauer gehahndet hatte! — — —

„Im schönsten und wohlthuendsten Contrast mit allen diesen unangenehmen Dingen, steht die Empfindung die ich aus der Art u[nd] Weise geschöpft habe mit der Sie jene Wiederwärtigkeiten hinnahmen. Statt eines **Strohms** von Klagen, zu denen Sie so berechtigt gewesen wären (denn sogar mir entfließt dieser Strohm noch unaufhaltsam) statt des Missmuths, der sich Ihrer so leicht hätte bemeistern u[nd] zur Arbeit unfähig hätte machen können, finde ich auch nicht ein Wort was nur einer Klage ähnlich sähe! — Sie sind im Gegentheil ebenso bereit zur neuen Arbeit, sogar schon wieder in Thätigkeit!! — Wahrlich, mein bester *Rauch*, das thun Ihnen **wenige** nach! Dazu gehört nicht nur ein Kopf wie der Ihrige, sondern vor Allen Ihr Herz! es gehört, wenn ich alles mit einem Worte aussprechen soll, die edle **deutsche Gediegenheit** dazu, welche, sobald sie einmal weiss, dass sie bey dem Blick auf den Herrscher, in eben dem Maasse zu **heben** u[nd] zu **verehren** als zu gehorchen hat, sich durch nichts irre machen lässt.—“

Am 1. August hatte sich Rauch der neu aufgenommenen Arbeit „ich kann sagen schmerzlich entledigt.“ Den 2. August beantwortete Rietschel den oben erwähnten Brief Rauchs. Von des Königs folgenschwerem Bescheide wusste Rietschel noch nichts; was er aber schrieb, war, wie des Grossherzogs Antwort, wohl geeignet, Rauch über diese Wochen freudlosen Daseins hinwegzuhelfen¹⁾: „Ihren Unmuth über das Monument Fr. II habe ich mit durchgeföhlt, und recht Theil genommen an einem Leid, wie es ein Künstler nur fühlen und wie ihn es nur treffen kann. Möchte doch bald die Aufforderung da sein, Ihrem thätigen Leben und Künstler Genius die Krone aufzusetzen. Sei es, wie es wolle, ein glücklicher Künstler sind Sie doch. Wollen und Können ist harmonisch auch gegen ihren Glauben daran. Ihr Name ist für die Ewigkeit gesichert, der Mit- und Nachwelt zur Freude und zum Nutzen ist Ihr Leben gewesen. Mit dem Bewusstsein, wie Sie, möchte ich einmal zurücksehen können, es giebt Wenige, die so reich beglückt als Künstler wurden.“

Gegen Mitte des Septembers war die ganze Arbeit, Modell und Zeichnungen, vollendet. Den 8. September schon konnte Rauch Rietschel mitteilen²⁾: „Ein zweites Modellchen mit Reliefs bedeckt wird in dieser Woche dem Könige noch übersandt werden, womit ich aber fertig bin mit meinem Latein.“

Im Rauchmuseum ist dieses Piedestal unter No. 276 aufgestellt. Die Zeichnungen bewahrt das Rancharchiv (B. X. 1. r. s. t. u.). Auch hier mögen Rauchs eigene Worte, mit denen er die „Gegenstände an dem Piedestal des 2ten Modells zum Denkmale Friedrich II“ bezeichnete, ihren Platz finden.

¹⁾ Briefwechsel. R.—R. I. S. 358.

²⁾ Ebenda. I. S. 369.

„A. Vordere Seite.

Die Tafel mit der Inschrift. Ein Genius und die *Borussia* zu den Seiten. Darunter an der unteren Basis
Der errungne Frieden. Die Hore des Friedens von
Victorien geführt.

B. An der ersten [linken] langen Seite

1. Jugendliche Uebungen zur Bildung. Studium der Wissenschaften etc.
2. Unterstützung des Ackerbaues. *Ceres* bringt den Menschen die Kornähre als die Frucht ihrer Arbeit. Verbesserung der Gerichtspflege.
3. *Themis* das Schwert haltend auf dem Throne sitzend, ihr zur Seite *Minerva* mit dem offenen Gesetzbuche, und die Stärke, einen Löwen an ihrer Seite.
4. Merkur lehrend, vor ihm beschäftigte Männer, einer ein Ruder haltend auf die Schiffahrt deutend.

C. Hintere Seite.

Studium und Uebung der Musik.
Darunter die Beschäftigungen der Künste Architektur, Malerei u[nd] Bildhauerei.

D. Zweite [rechte] lange Seite.

Obere Abtheilung. Nützliche Bauten, Handel od[er] Schifffahrt. Prachtbauten.
Darunter: Vorbereitung zum Kriege. Waffenschmiede. Beschäftigung an Geschützen. Kampf des Einzelnen gegen Viele.“

Der Reiter wurde nur insofern geändert, als Rauch dem Pferde eine bewegtere Stellung gab. Auch dies geschah auf den Wunsch des Königs, der wohl einsah, dass die massvoll bewegten allegorischen Figuren des Postaments nach einem Gegensatze in der Hauptfigur verlangten. Am 17. September gelangte dieses neue Modell in des Königs

Hände, und der Geheime Cabinetsrat Müller hielt den Vortrag darüber.

Das einzige Resultat dieser neuen Mühe war, dass dem Künstler vermittelst eines Schreibens des genannten Cabinetsrates vom 24. September gestattet wurde, die drei bisher gelieferten Modelle nachträglich auf die öffentliche Ausstellung, deren Beginn auf den 18. gefallen war, zu schaffen. Im Nachtrage des Kataloges fanden sich die Trajanssäule mit dem Reiter davor, die Reiterstatue in ruhiger Haltung mit Feldherrnbasis sowie die in bewegterer Stellung und mit allegorischen Reliefs unter Nr. 1634—1636 aufgezählt.

Die öffentliche Meinung entschied sich für den zweiten Entwurf, welchen der König bereits hatte fallen lassen. Man fand, dass Friedrich im Dreispitz und mit Hermelinmantel auf ruhig schreitendem Rosse preussischer Zucht über einem reichen Piedestale, welches die grossen Männer seiner Zeit im Bilde zeigte, am meisten sich mit den Vorstellungen deckte, die sich im Gedächtnisse des Volkes eingenistet hatten.¹⁾ Das Volk kannte nicht mehr den Friedrich, den Chodowiecki in zahllosen Kupfern dargestellt hatte, schmal-schultrig und gebückt auf seinem Schimmel durch die Gassen reitend: auch Schadows Auflösung, der den Feldherrn und Philosophen darstellte, war der urteilenden Masse fremd geworden. Friedrich galt den Gebildeten als der, welcher Preussen emporgebracht und die Thaten der Freiheitskriege mittelbar vorbereitet hatte. Politische Interessen bewegten die Geister, den grossen Politiker, Feldherrn und Organisator wollte man im Denkmale vor sich sehen. Dieser Auffassung hatte Rauch allein in dem zweiten Modelle, deren Basis die Feldherrengestalten umgaben, Genüge gethan.

Das private Urteil, das der Künstler von denen, die

¹⁾ Schadow. K. u. K. S. 277.

ihm wohl wollten, zu hören bekam, fand abermals seinen liebenswürdigsten und gerechtesten Ausdruck in einem Schreiben des Grossherzoges Georg aus Strelitz, den 30. September 1836. Obwohl dieser nur die Zeichnungen zum neuen Entwurfe gesehen hatte, traf er mit seinem Urteil doch den Kern der Sache. — — — Es hat mich die Schönheit der Ideen wirklich *frappirt*, u[nd] ich habe bey dieser Gelegenheit wieder recht deutlich die ungeheuere Kluft kennen lernen welche den Kunstmästfreund noch von dem Künstler scheidet, denn mit aller Liebe, allem Sinn u[nd] aller Einbildungskraft, die, in Bezug auf die Kunst, in mir liegen, wäre ich rein am Ende gewesen wenn der König, so wie es geschehen, noch etwas anderes, gleichfalls Schönes, verlangt hätte, nachdem er so Herrliches verworfen; Sie aber griffen kühn in die Tiefe Ihres Innern ein, seiner unerschöpflichen Fülle sich bewusst, u[nd], siehe da, die Minerva sprang hervor, u[nd] zwar mit Schild u[nd] Lanze, so wie Sie nur recht kräftig bey sich anklopften. Das *bas relief* in welchem die *Themis* die Mittelfigur bildet finde ich von besonderer Schönheit, u[nd] ist auch gewiss der besten antiken Zeit würdig. Ihm folgt, der errungene Friede, besonders der *Victorien* wegen. Der Friede selbst hat mir, so schön er auch ist, etwas Weichliches, was jedoch zuverlässig blos Fehler des Zeichners ist, u[nd] jedenfalls unter Ihrem Meissel verschwinden wird. Nun machen Sie aber auch dass *Müller* oder *Schilden* die Sache zur Entscheidung bringt, sonst vergisst sie der König wieder."

Und der König vergass sie. Dem Urteile des Publikums konnte er nicht beistimmen: seinem einfachen Sinne erschien ein so figurenreiches Denkmal zu prunkhaft. Zugleich aber widerstrebt es seiner weichen friedfertigen Natur, seinen Willen mit dem seiner Unterthanen in offenen Gegensatz zu bringen. Und endlich möchte er auch gegen das neue Modell schwere Bedenken hegen, denn, was Rauch bei dem vorigen Modelle Rietschel gegenüber lobend betont hatte,

„die schwierige piramidal Verzierung der Ecken“, war dem Meister an dem neuen Modelle entschieden missglückt. Das musste auch der König empfinden. Die scharfen Kanten des Postamentes waren unverdeckt stehen geblieben und schnitten die Komposition in vier gesonderte Teile ohne den leisesten Zusammenhang, an allen vier Ecken ragte unschön und störend das starke Hochrelief über die scharfe Kante des Sockels.

Bei der Misslichkeit dieser Sachlage erschien es dem Könige als das Zweckmässigste, die Dinge auf sich beruhen zu lassen. Vielleicht dass er sich selbst eingestand, Rauch habe seine Erfindungskraft an diesem Gegenstande erschöpft, ohne allseitig Befriedigendes hervorzu bringen. Den Künstler noch weiter zu bemühen, könnte nur zu Verdriesslichkeiten auf beiden Seiten führen.

So erklärt sich denn Rauchs Notiz, als er im Januar 1842 zum ersten Male die Phasen der Entwickelungsgeschichte des Denkmäles zusammenstellte: „1837. In dieser Zeit besuchten Seine Majestät mehrere Male die Werkstatt, ohne je von dem Monumente Friedrich II mit mir selbst zu sprechen.“ Und so oft auch noch im folgenden und zu Beginn des übernächsten Jahres der König Veranlassung nahm, die Werkstatt seines Hofbildhauers zu besuchen, sei es dass die Vollendung der Dürerstatue für Nürnberg, die Gruppe der Polenfürsten, die Viktorien oder die Danaide für Petersburg sein Interesse in Anspruch nahmen, das Friedrichsdenkmal kam nie zur Sprache und schien nach siebzehnjähriger Mühe anfs neue so gründlich abgethan, wie damals als nach dem Tode des Herrn v. Heinitz (1802) nicht einmal die Begeisterung Napoléons für Friedrich den Grossen dessen Denkmal irgendwie zu fördern vermocht hatte.

War schon damals das Denkmalsprojekt nach seinen schicksalsreichen Wanderungen durch eine Reihe von Architekturwerkstätten und Bildhauerateliers nicht sowohl an der Ungunst der politischen Verhältnisse, als vielmehr an den künstlerischen Meinungsverschiedenheiten zwischen Be-

steller und ausführenden Meistern gescheitert, so griff nun abermals diese Differenz der Ansichten störend in die mühsam dahingeschleppte Angelegenheit. Im Brennpunkte des ästhetischen Confliktes stand noch unverrückt die Kostümfrage.

Nur handelte es sich nicht mehr um den Gegensatz zwischen antiker und moderner Tracht, wie zu Schadows Zeiten, sondern um den Gegensatz zwischen künstlerischer Idealisirung oder naturalistischer Beibehaltung ein und desselben zeitgemässen Kostüms.

Je mehr Schadow vorschritt, um so schärfer drang er auch auf die Uniform. 1793 als er Friedrich d. Gr. in Stettin aufstellte und ihn in feinsinniger Symbolik den Marschallsstab auf ein paar Bücher stützen liess, hing er ihm in ebenso symbolischer Absicht, mehr aber noch, um einen grossen und ruhigen Hintergrund zu gewinnen, den Hermelinmantel um die Schultern, betonte indessen mit einer gewissen Absichtlichkeit die Eigenheiten der Uniform: den Dreispitz, den doppelreihigen Rock mit den zurückgeschlagenen Schössen, die hohen eng anliegenden Lederstiefel. Als er dann im Juli 1801 seine neuen Entwürfe zeichnete, stellte er in dem ersten den König streng in der Uniform, ohne die Zuthat des Mantels oder des Kommandostabes dar, so dass man, wäre Schadow nicht ein viel zu grosser schaffender Künstler gewesen, sagen könnte, er übersetzte Chodowiecki ins Plastische. Seinem Gefühl entsprach es sicher nicht, wenn damals die Akademie dem dritten Entwurfe in dem heroischen Kostüm der dacischen Könige den Vorzug gab. Und endlich 1822 modellirte Schadow den grossen König mit Benutzung eines Anzuges Friedrichs, den er besass.

Rauch dagegen erschien die Uniform von Anfang an als eine Fatalität, mit der man sich auf geschickte Weise abfinden müsse. Wie er hierbei zu Werke ging, lassen die Statuen Scharnhorsts, Bülow und Blüchers (in Breslau und in Berlin) erkennen: der Mantel muss das plastisch unmögliche, kleinliche Schmuck- und Beiwerk der Uniform

verdecken, in grossem und ruhigem Faltenwurfe die Monumentalität der Figur steigern und ihr einen idealistischen Schwung leihen, welcher das Fehlen der Kopfbedeckung nicht nur erklärliech, vielmehr notwendig erscheinen lässt. In allen Freistatuen Rauchs spielt der Mantel mit seinem Reichtum an Motiven eine bemerkenswerte Rolle. Auch bei den Entwürfen zum Friedrichsdenkmale, den plastischen wie den gezeichneten, ist dies der Fall. Erst in den allerletzten Jahren seines Schaffens giebt Rauch aus eigenem Antriebe die Uniform, bisher liebt er historisches Kostüm. Der Gegensatz zu Schadow kennzeichnet sich hiermit auf's schärfste. Nun auch erklärt sich, warum er eine grössere monumentale Wirkung erzielt als Schadow, seinen Gestalten aber im Vergleiche zu denen Schadows die innere Lebenskraft, die überzeugende Wahrheit und Treue der Erscheinung abgeht. Schadow war die grössere künstlerische Potenz; Rauch der technisch Vollendetere. So auch erklärt sich Rauchs unüberwindliche Abneigung gegen die Kopfbedeckung, welche der König gewünscht hatte und die Rauch stets als einen leidigen Zwang betrachtete, woran das gegenteilige, oft citirte Wort Rietschel gegenüber (welches Rauch übrigens später zurücknahm) auch nicht das Mindeste ändert.

Und nun die Auffassung des königlichen Bestellers. Von vornherein war Friedrich Wilhelm III dem antiken Kostüm und was daran erinnerte, abgeneigt, sobald es sich um feste historische Persönlichkeiten und Ereignisse handelte. Dahingegen schien ihm das rein Geistige sowie das allgemein Menschliche nur in antiker Form darstellbar und erträglich. Deshalb, hätte er noch wählen können, er hätte, 1801 jenem Schadowschen Entwurfe, der den König in Uniform auf einer Basis mit allegorischen Scenen darstellte, zweifelsohne den Vorzug gegeben; das Urteil der Akademie verleidete ihm die Angelegenheit. Später fanden Scharnhorst, Bülow und Blücher seine Anerkennung, weil ihnen die Uniform doch noch gelassen worden war, ohne dass sie sich je des gleichen Beifalls hätten rühmen können wie z. B.

Schadows Ziethen. Nun sollte er seinen Ahnherrn vor sich sehen kostümirt und geschmückt, wie es Friedrichs Sinn gewiss fern stand, und seiner eigenen Bescheidenheit in noch viel höherem Masse. Schadows Stettiner Standbild zu Pferde gesetzt, wäre sein Ideal gewesen. Rauch fügte sich, aber so lebensvoll konnte er das nicht schaffen, weil er gegen sein künstlerisches Gewissen arbeiten musste. Der König aber zog vor, Verzicht zu leisten, als Kraft und Geld an Dinge zu setzen, die nie allseitig befriedigen konnten.¹⁾

Zwischen Besteller und Künstler herrschte der Zwiespalt. Einer von beiden musste nachgeben oder ein Personenwechsel die Verhältnisse verschieben und umgestalten.

Durch den Tod Friedrich Wilhelms III räumte ein freundliches Schicksal die scheinbar unüberwindlichen Schwierigkeiten aus dem Wege. Aber die glatte Lösung des kühnen Problems, das sich Rauch gestellt hatte: Friedrich den Grossen mit den Repräsentanten seiner Zeit den späteren Geschlechtern in die Phantasie zu pflanzen, so wie sein Künstlergeist die Vergangenheit schaute, hat der Meister nicht zu liefern vermocht. Bei aller schuldigen Anerkennung der gewaltigen Leistung wird eine unbefangene Kritik dennoch Franz Kuglers Worte wiederholen müssen, „dass in diesem Werke künstlerische Probleme vorliegen, deren vollständige Erfüllung, im Fall sich die Gelegenheit dazu findet, wiederum neuer Meisterhand harrt.“

¹⁾ Die historische Betrachtung dieser Dinge legte die Vermutung doppelt nahe, ob nicht die Menzelschen Darstellungen auf Friedrich Wilhelm III schon damals eingewirkt hätten. Dass dies indessen nicht der Fall war und auch schwerlich sein konnte, da Menzels Hauptwerk, die Zeichnungen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen, noch nicht über die ersten Studien gediehen war, bestätigte mir Herr Prof. Dr. Ad. Menzel in einer mündlichen Unterredung, um die ich ihn diesbezüglich bat. Von seiner Erlaubnis, mitteilen zu dürfen, dass in Betreff der Kostümfrage seine persönlichen Erinnerungen sich mit meinen oben gegebenen Ausführungen vollständig decken, mache ich hiermit dankbar Gebrauch.

Franz Weinitz

Bernhard Rodes
*** Gemälde ***
in der Berliner
Garnisonkirche.



Bernhard Neher: Allegorie in Ehren Schwerin vor Waterfeldte.

Die Leidenschaft des heiligen Hieronymus in der alten Berliner Ausstellung.



Bernhard Rodes

Allegorische Gemälde Preußischer Kriegshelden
aus der Zeit Friedrichs des Großen
in der
Berliner Garnisonkirche.

■
Eine kunstgeschichtliche Studie
von
Prof. Dr. Franz Weinitz

■
Kommissionsverlag: Amelang'sche Buch- und Kunsthändlung
(Eggers und Venede) G. m. b. H.
Berlin-Charlottenburg.

1912.

Dem Andenken

Friedrichs des Großen.

24. Januar 1712

24. Januar 1912.

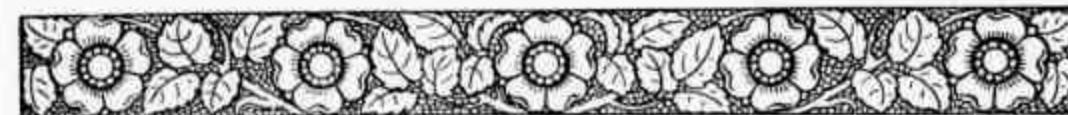
In hundert Exemplaren gedruckt in der
Verlagsdruckerei Merkur, Berlin S.O. 16.



Die drei Lichtdruck-Tafeln wurden hergestellt
in der Hof-Kunstanstalt A. Frisch in Berlin.

Die nahende Gedenkfeier, die Feier des Tages, an dem vor
200 Jahren Friedrich der Große geboren wurde, gab dem
Verfasser die Anregung, sich mit den Bildern Bernhard Rodes zu
beschäftigen, die der patriotische Künstler, ein Zeitgenosse des Königs,
der hiesigen alten Garnisonkirche gestiftet. Nicht nur vom kunst-
geschichtlichen, sondern auch vom rein geschichtlichen Standpunkte aus
mag eine solche Betrachtung sich rechtfertigen lassen, sind die Bilder
doch dem Gedächtnisse Preußischer Helden gewidmet, von denen vier
auf dem Felde der Ehre blieben. Ihrer jetzt gedenken, heißt auch
des großen Königs gedenken, unter dem sie fochten, für den sie
bluteten und starben.





Qim 24. Januar 1712 wurde Preußen, wurde Deutschland Friedrich geschenkt, den sie schon bei Lebzeiten den Großen, den Einzigen nennen. ■

Vor mir liegt Kugler-Menzels Geschichte Friedrichs des Großen, die erste Ausgabe v. J. 1840, durch des Künstlers Hand zumal ein hervorragendes Buch. Vor Jahren schon erwarb ich es und nimmer möchte ich es aus meinem Besitz lassen. Ich blättere wieder in ihm, lese und betrachte. Da ist über dem Anfange des 20. Kapitels eine kleinere Zeichnung: man bringt in feierlichem Zuge die erbeuteten feindlichen Feldzeichen in die Berliner Garnisonkirche, um dort den kommenden Geschlechtern die Taten der Väter vor Augen zu halten. Aber ich weiß auch aus der Geschichte dieses Gotteshauses, daß diese Fahnen verschwunden sind, daß sie in der Napoleonischen Zeit nicht zwar geraubt und weggeschleppt wurden, wohl aber verloren gingen. Und weiter weiß ich aus der an Schicksalsschlägen so reichen Geschichte der Kirche, daß durch den Brand am 13. April 1908 fast Alles in ihr vernichtet wurde, was an Erinnerungszeichen aus alter Zeit vorhanden war. Darunter auch die großen Bilder Bernhard Rodes, die er vor 150 Jahren aus Liebe zu König und Vaterland, aus Begeisterung und Dankbarkeit für preußische Tapferkeit der Erinnerung gefallener Helden geweiht und in das Gotteshaus der Berliner Garnison gestiftet hatte. Raum einige Fugen Leinwand blieben übrig von diesen Bildern. Was aber über sie berichtet werden kann, soll auf den folgenden Seiten gesagt werden. ■

Anter den Künstlern, die zur Zeit Friedrichs des Großen und seines Nachfolgers tätig waren, zählt der Geschichtsmaler Christian Bernhard Rode, geboren am 25. Juli 1725 in Berlin, zu den hervorragendsten. Durch Reisen nach Frankreich und Italien vertiefte er, der sich einen Schüler Anton Pesnes, Vanloos und anderer tüchtiger Maler nennen durfte, sein Können derartig, daß er, nach der Heimat zurückgekehrt, sich rasch allgemeine Anerkennung erwarb. Er war ein Mann

von unermüdlichem Fleiße. Heute noch weisen die Kirchen, Paläste und andere hervorragende öffentliche und private Gebäude in Berlin, auch in Potsdam, Werke seiner Hand auf. Nicht minder groß war seine Tätigkeit als Radierer. Das Vertrauen und die Wertschätzung seiner Kunstgenossen veranlaßte diese, ihn in späteren Jahren dem Könige für die Würde des Akademiedirektors in Vorschlag zu bringen, ein Vorschlag, der Genehmigung fand. Bernhard Rode starb in seiner Vaterstadt am 14. Juni 1797. Der Dichter Ramler, der ihn und seine Kunst früher schon in einer Ode gepriesen hatte, hielt in der öffentlichen Sitzung der Akademie am 25. September 1797 auf ihn die Gedächtnisrede.

Dieser Mann nun war es, der zu einer Zeit, da um das Sein oder Nichtsein Preußens auf den böhmischen und schlesischen Schlachtfeldern gekämpft wurde, durch seine Kunst seiner Vaterlandsliebe sichtbaren Ausdruck zu geben sich gedrängt fühlte. Wir wissen aus der Geschichte, mit welcher Teilnahme man gerade in der Hauptstadt Preußens, in Berlin, die Wechselseite des langen Krieges verfolgte, wie man jubelte und lagte, je nachdem der Kurier frohe Botschaft oder traurige Post gebracht hatte.

Aus solcher Stimmung heraus erklärt sich Rodes Tun. Es berichtet darüber König in seiner Geschichte Berlins zum Jahre 1761 folgendermaßen: „Damals errichtete der hiesige berühmte Maler B. Rode denen im Kampf gefallenen Helden Schwerin, Winterfeld und Kleist Denkmäler seiner Meisterhand in hiesiger Garnisonkirche, wodurch er sich nicht allein ein wirkliches wesentliches Verdienst erwarb, sondern auch auf eine sehr eindrucksvolle Art seine Vaterlandsliebe äußerte und die lebende und folgende Staatsbürger aufforderte, das Gedächtniß von Männern zu verehren, welche ihr Blut für das gemeine Wohl vergossen hatten. Im folgenden Jahre [1762] kam noch Keiths Denkmal hinzu.“

Es handelt sich bei diesen „Ehrenmählern“ um große Ölgemälde (Leinwand, $2\frac{1}{2}$ Meter zu $1\frac{1}{2}$ Meter), um allegorische Huldigungen für die gefallenen Helden. Am 6. Mai 1757 war Schwerin vor Prag gefallen, am 8. September desselben Jahres starb Winterfeldt an der im Tressen von Moys erhaltenen Wunde. Am 14. Oktober 1758 sank Keith in dem mörderischen Kampfe um Hochkirch, durch eine feindliche Kugel durchbohrt, zu Boden, und am 24. August des folgenden Jahres starb an der in der Schlacht bei Kunersdorf erhaltenen Verwundung der Major Ewald von Kleist. Wie es gekommen, daß diese Stiftung verhältnismäßig spät, vier Jahre nach Schwerins Tode, geschah, läßt sich nicht sagen. Wohl wäre es möglich, daß Kleists, des Sängers des Frühlings, Tod, der den gebildeten, vor allem den künstlerischen und literarischen Kreisen Berlins besonders nahe ging, unserem Maler zuerst den Gedanken an solch eine Huldigung eingab. Mit Genehmigung des Königs durfte der Künstler dann die vollendeten Bilder der Garnisonkirche schenken.





2

Bernhard Rode: Allegorien zu Ehren Keiths und Kleists.

Radierungen nach den Gemälden in der alten Berliner Gemäldegalerie.

Etwas mehr als zehn Jahre nach der Stiftung dieser vier Bilder, im Jahre 1774, unternahm es ihr Schöpfer, nach ihnen Radierungen herzustellen. In dem gedruckten Verzeichnis aus dem Jahre 1783: „Radirte Blätter nach eigenen historischen Gemälden und Zeichnungen von Bernhard Rode in Berlin,” findet sich folgende Beschreibung der vier Bilder:

No: 110: Schwerin fällt mit der Fahne in der Hand in der Schlacht bey Prag; die Siegesgöttin setzt dem sterbenden Helden den Kranz auf.

No: 111: Winterfelds Brustbild auf einem Denkmahl erhöht; vor demselben sitzt die Heldenmuse und schreibt seine Thaten in ein Buch.

No: 112: Reiths Urne wird von der Göttin des Ruhms mit Lorbern umwunden.

No: 113: Kleists (des Dichters) Urne auf ein Grabmahl gestellt, über ihr weint die Göttin der Freundschaft.

(Diese vier Stücke, von vier im siebenjährigen Schlesischen Kriege gebliebenen Helden, sind in der Garnisonkirche zu Berlin von dem Künstler gemahlt.)

Diese Deutung und Beschreibung der Radierungen ist natürlich auch für die Gemälde zutreffend. Kleine Veränderungen sind von dem radierenden Künstler indessen beliebt worden. No. 112 (Reith) gibt das Spiegelbild des Originals. Die Blätter sind in Quartformat. Ihre Stichgröße beträgt (mit kleinen Abweichungen) 22 cm : 16 cm. Mit leichten Strichen — auch die Radierungen selbst zeigen die flotte Weise Rodes — hat der Künstler seinen Namen und die Jahreszahl (1774) oder doch eins von beiden unter sie gesetzt. Es gibt auch einige in der Darstellung ziemlich abweichende Blätter und dann ein größeres Blatt (34 : 22 $\frac{1}{2}$) der Allegorie auf Kleist mit der Unterschrift:

Er starb fürs Vaterland, er starb mit Heldenmuth,
Ihr Winde wehet sanft, die heilige Asche ruht.

Auch hieraus mag man ersehen, daß es Kleist war, der des Malers besondere Teilnahme erweckt hatte.

Was nun das Aussehen der Gemälde betrifft, so kann über sie, die ja vor bald vier Jahren gänzlich zugrunde gingen, aus der Erinnerung nur soviel gesagt werden, daß sie nicht besonders gut erhalten waren und die Farben sehr nachgedunkelt hatten. Für die Gewandung der Figuren war das übliche Blau, Rot und Weiß zur Anwendung gekommen, für das Gestein eine bräunliche Färbung gewählt worden. Den Wert der Bilder so hoch einzuschätzen, wie es die Zeitgenossen des Künstlers taten, ist heutigen Tags unmöglich; das Akademische überwiegt in ihnen doch zu sehr.

3 u diesen vier Oelgemälden Rodes kam viele Jahre später — wohl unter Friedrichs Nachfolger — ein fünftes Bild des Meisters in die Garnisonkirche, das neben den anderen an der Nordwand seinen Platz erhielt. Kein im Kampfe geblibener Held, aber ein preußischer Reiterführer sonder Furcht und Tadel: Hans Joachim von Zieten, Husaren general! Auch dieses Bild, gleichfalls eine Allegorie, ist am 18. April 1908 zugrunde gegangen. Es befand sich damals im Vorraume der Königsloge. Nach diesem Gemälde gibt es eine Radierung des Berliner Malers und Radierers Rosenberg (wahrscheinlich Joh. Karl Wilh. Rosenberg). Wir sehen auf dem Bilde eine weibliche Gestalt, die Standhaftigkeit, die auf die Urne, mit Zietens Kopf im Relief, einen Sternenreif zu legen sich anschickt. Vor dem Sargphäne streckt sich ein Löwe, über den die Tigerdecke geworfen ist. Das Gemälde ist nach dem Tode des Generals — er starb am 26. Januar 1786 in Berlin — angefertigt worden, da auch diese Allegorie, wie der Augenschein lehrt, der Huldigung eines Verstorbenen gilt. Ob das Gemälde oder die Radierung nach ihm oder Beides der Gegenstand der Widmung von Seiten der Offiziere des Zietenschen Husaren-Regiments war, bleibt zweifelhaft. Ich möchte glauben, daß Rode das Bild als Ergänzung zu den vier früheren in die Kirche stiftete, die Offiziere dagegen das Blatt anfertigen ließen, sie, die den greisen Chef noch bei Lebzeiten zu seinem Geburtstage am 18. Mai 1783 durch eine Meissche Zeichnung und eine Ode erfreut hatten. In der Dorfkirche zu Wustrau am Ruppiner See, vor der Zieten einfacher Grabstein liegt, ist dem General ein Denkmal errichtet, das unverkennbare Aehnlichkeit mit Rodes Allegorie hat. Und in der Tat geht dieses Werk des Berliner Bildhauers Wilhem Christian Meyer zurück auf einen Entwurf unseres Malers. Dieses Denkmal aber sehten die Hinterbliebenen dem Andenken des teuren Verstorbenen. Es trägt die schöne Inschrift:

Mit Friedrich lebt er im Jahrbuch der Geschichte, bewundert als Held, geliebt als Mensch und Christ, glücklich waren durch ihn die weinend dies Denkmal ihm setzen, Gattin und Kinder. ■





3. Reichenberg: Allegorie zu Ehren Dietrich.

Nahezu aus dem gleichen Zylinder wie oben. Dürfte einst ein Teil des



Nöde und Meier: Dietrich-Denkmal in der Kirche zu Wörrau.

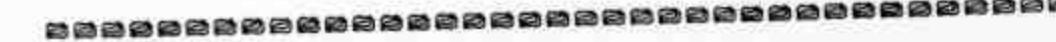
Als die Franzosen im Jahre 1806 auf Berlin losrückten, beeilte man sich, die Fahnen und Bilder der Garnisonkirche, ebenso wie die übrigen Kostbarkeiten und Andenken, in Sicherheit zu bringen. Die Fahnen wurden von dem Küster, der bald darauf starb, an einem Orte verborgen, über den er niemandem Mitteilung gemacht hatte. So geschah es, daß sie nach dem Abzuge des Feindes nicht mehr aufzufinden waren und bis heute verschollen sind. Die Rodeschen Gemälde aber fanden, wie es heißt mit auf Veranlassung und unter Beihilfe der Witwe des Künstlers, einen sicheren Versteck im Garnisonpfarrhause. Nachdem Ruhe und Friede zurückgekehrt waren, hing man sie wieder an der Nordwand der Kirche über der Empore auf. Nach dem großen Umbau der Garnisonkirche in den Jahren 1899 und 1900 belamten die vier älteren Gemälde ihren Platz, je zwei rechts und links von der Orgel, oben an der Westwand. Das dem Andenken Zietens gewidmete Bild fand Unterkunft, wie schon erwähnt, in dem Vorraume der Königlichen Loge.

Aus den Brandtrümmern des 13. Aprils 1908 wuchs die alte Garnisonkirche neu empor. Auf Befehl Sr. Majestät des Kaisers wurde sie ohne Verzug in kaum anderthalb Jahren wieder aufgebaut. In der Hauptsache unverändert, durch den Dachreiter sogar in der ursprünglichsten Gestalt, wie unter dem ersten Könige, ihrem Stifter. Was aber vernichtet war — Taufstein und Kanzel hatten Stand gehalten — mußte neu geschaffen werden. Gewiß, es war auch zu bellagen, daß die Bilder, die Königstreue, Vaterlandsliebe und Verehrung preußischer Heldengrößen geschaffen und der Kirche gestiftet hatten, für immer verloren sein sollten. Doch dem war nicht der Fall: Ein Berliner Kunstreund, in der älteren Geschichte und Kunst seiner Vaterstadt nicht unbewandert, entsann sich der Rodeschen Radierungen, die er vor Jahren in der Bibliothek der Rgl. Akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Gesicht bekommen hatte. Damit war die Möglichkeit gegeben, Kopien anzufertigen zu lassen. Vorschlag und Bitte, solche Wiederholungen der Kirche stifteten zu dürfen, fanden günstige Aufnahme beim Garnison-Kirchenkollegium und Genehmigung von Allerhöchster Seite. Die Sr. Majestät dem Kaiser vorgelegten farbigen Skizzen, angefertigt von dem Kunstmaler Robert Hahn in Berlin, erhielten die Billigung Sr. Majestät mit der Bestimmung, die Gemälde selbst in einsfarbigem, grau-bräunlichem Tone auszuführen. Der genannte Künstler entledigte sich seiner nicht leichten Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit. Von einer Kopie der Allegorie auf Zielen war Abstand genommen worden.

Am Tage der feierlichen Wiedereröffnung des Gotteshauses, am 29. August 1909, mag gar mancher Blick die Bilder getroffen haben. Bei näherer Betrachtung und Überlegung wird auch Bedeutung und Zweck dem Besucher klar geworden sein: Das Gefühl der Verehrung für die gefallenen Helden, Kriegsgeführten Friedrichs des Großen, bei den nachkommenden Geschlechtern zu erhalten und zu wecken, wie es die Absicht ihres ersten Stifters gewesen war. ■



Wieder nehme ich das Buch zur Hand, das Menzels Kunst so schön geschmückt hat. Im 32. Kapitel wird uns erzählt von der blutigen Schlacht bei Kunersdorf. Ergreifend ist die Schilderung jenes gewaltigen Ringens. Hier liegt er im Röhricht, das Auge halb geschlossen, Christian Ewald von Kleist, und hier tragen sie ihn hinauf auf den Friedhof, den schweren, schwarzen Sarg. — Kleists tragisches Geschick muß unseren Künstler tief ergriffen haben. Damals, wie schon gesagt, mag ihm der Gedanke gekommen sein, neben Kleist auch Schwerin, Winterfeldt und Keith durch Werke seiner Kunst zu ehren. Wohl möglich, daß bereits an jenem Tage, an dem ihm Kleists Tod mitgeteilt wurde, in seiner Wohnung in der Klosterstraße die ersten Entwürfe als flüchtige Skizzen entstanden, die ihm für die spätere Ausführung im Großen als Vorlagen dienen sollten. ■
Wir wissen nichts Sichereres darüber, da keine Neuherungen, die darauf Bezug hätten, vorliegen, und mit der Vermutung, mit der Möglichkeit müssen wir uns begnügen. Der Tatsache aber, daß ein Berliner Künstler in jener schweren Zeit, von patriotischer Begeisterung erfüllt, seine Kunst der Verherrlichung jener Helden dienstbar mache, wollen wir uns heute noch freuen. Das sei ihm nie vergessen! ■



Anmerkungen.

In den vielen anderen bekannten Beschreibungen Berlins — ich nenne aus der älteren Zeit hier nur „Nicolai, Beschreibung Berlins und Potsdams 1786“, aus neuerer Zeit „Borrmann, Bau- und Kunstdenkmäler Berlins, 1893“ — wird bei Erwähnung der Garnisonkirche natürlich auch der Rodeschen Bilder gedacht. Bestimmtere Angaben über die Stiftung selbst, über die Genehmigung durch den König usw. waren in den Archiven und Bibliotheken, die hierfür in Betracht kommen mußten, nicht zu finden. ■

Über den Brand der Garnisonkirche in der Neuen Friedrichstraße habe ich in der kleinen Schrift (Privatdruck v. J. 1908) „Die Alte Garnisonkirche in Berlin“ näheres berichtet. Über die Geschichte der Kirche vor dem Brande bis zum Jahre 1897 siehe auch das Buch des Konsistorialrates G. Goens; über Rode meinen Artikel in der Allg. dtch. Biographie. ■

Die Radierungen der vier Gemälde kamen unter dem Titel heraus: „Ehrenmäler von vier im Dritten Schlesischen Kriege gebliebenen preußischen Helden, gemahlt in der Garnisonkirche zu Berlin v. B. Rode, 1762.“ ■

Da damals zwei Vetter Rosenberg als Maler und Radierer in Berlin tätig waren, ist es schwer, ohne weiteres zu entscheiden, wer die Allegorie auf Bieten radiert hat, die nur „J. Rosenberg“ gezeichnet ist. Der ältere R., Johann Karl Wilhelm, war mehr Dekorations- und Architektur-Maler, der jüngere, Johann Georg, Landschaften- und Prospekt-Maler, dessen Berliner Ansichten besonders bekannt sind. Da aber der ältere R. das Bieten'sche Denkmal in der Wustrauer Kirche mit Architektur-Malereien (Mische, Pfeiler) umgeben hatte, die übrigens jetzt nicht mehr vorhanden sind, so nehme ich an, daß dieser R. auch die Radierung angefertigt hat. ■

Die jetzt verschollene allegorische Zeichnung Johann Wilhelm Meiss zeigte die an Bieten besonders gerühmten Tugenden: die Gottesfurcht und die Tapferkeit. Die gleichzeitig überreichte Ode des unbekannten Verfassers beginnt folgendermaßen:

Erhabner Greif, dem Ruhm wie eine Krone
Den grauen Helden Scheitel schmückt.
Auf den dankelnd heut hernieder von dem Throne
Dein Freund, dein Friedrich blickt:

Sei uns gegrüßt in diesem Silberhaare
u. s. w.

(Aus dem Wustrauer Archive 1786 vol. II. A. Fach 1 Nr. 2a, von Sr. Exzellenz dem Herrn Grafen v. Bieten-Schwerin, durch Vermittelung des Herrn Oberstleutnants v. Bieten in Berlin, zur Einsicht gütigst übersandt.)

Die vier ersten Radierungen stellte die Bibliothek der Kgl. Akademie der Künste, das Rosenberg'sche Blatt das Kgl. Kupferstichkabinett zur Verfügung.
Die Ansicht des Denkmals in der Wustrauer Kirche lieferte der Photograph Herr W. Mohr jr. in Kremmen.

Zu Seite 8, Zeile 15: Das Rosenberg'sche Blatt hat eine Unterschrift, die aus Versen der Wiedergabe fehlt und folgendermaßen lautet: Denkmal der Ehrfürcht und Dankbarkeit von den Offizieren des Regiments, welches ihm General gewidmet.

Einige frühere kunstgeschichtliche Arbeiten des Verfassers.

- Der Greif mit dem Apfel. Eine Augsburger Goldschmiedearbeit des 17. Jahrh. (Privatdruck 1902.)
Das Fürstliche Residenzschloß in Arolsen. 1907.
Die Landschaftsuhr im Schloß zu Altenburg. 1910.
Das Schloß Luisium bei Dessau. 1911.

Autograph

Denkschrift

betreffend die Neugestaltung
der Verwaltung der Kunst-
angelegenheiten im Reich und
in den Bundesstaaten von

Maler Architekt Willy O. Dresler, Berlin

Als Manuskript gedruckt!

Nr. 5

dem Prof. Dr. Ammerdorffer als Original
Willy. O. Dresler.

Vor der Veröffentlichung in hundert Exemplaren
(davon sechzig vom Verfasser numerieren und
unterschriebenen) gedruckt in der Schlesischen
Buchdruckerei / Kunst- und Verlags-Anstalt
v. S. Schottlaender A. G., Breslau III.

Willy
Dresler

Meine Betätigung auf künstlerischem Gebiet / meine jahrzehntelange Arbeit im Bergwerke der Kunst / meine Aussprachen und mein Briefwechsel mit den führendsten Persönlichkeiten / haben es mir immer klarer gezeigt / daß die deutsche Kunstdplege in allen ihren Teilen reformbedürftig ist / daß etwas geschehen muß / wenn wir zu einer blühenden deutschen Kunst kommen wollen. So ist diese Denkschrift entstanden.

Es ist Sache des Einzelnen / wie er sich auf Grund seiner Kenntnis der deutschen Kunstdplege zu den Ausführungen stellen mag. Für mich möge die Versicherung sprechen / daß jede Zeile getragen ist von dem ehrlichen Wollen / der deutschen Kunst zu nützen.

jetzt folgen
Wiederholungen

Willy O. Dresler.

Entwurf von Bestimmungen für die Neugestaltung
der Verwaltung der Kunstangelegenheiten im Reich
und in den Bundesstaaten.

A. Für das Reich.

§ 1.

Den großen Wert / den die Kunst in wirtschaftlicher Beziehung
für das Staatswesen hat / die hohe sittliche Bedeutung / den der
Umgang und die Beschäftigung mit ihr verleiht und der bedeutende
Einfluß / den sie auf die allgemeine Bildung ausüben vermag und
der die Kunst als öffentliches Bedürfnis dokumentiert / erkennt das
Reich an und bildet innerhalb des Ressorts des Reichsamts des In-
nern eine selbständige Abteilung für Kunst / welche direkt dem Reichs-
kanzler untersteht / dem außerdem ein Ausschuß für bildende Kunst
als beratende Vertretung beizugeben ist.

§ 2.

Unter den Begriff Kunst fallen: Architektur (einschließlich der
angewandten Kunst) Bildhauerei / Malerei / Musik / Dichtkunst in
ihren höheren künstlerischen Tätigkeiten mit ihren sämtlichen Neben-
fächern.

§ 3.

Das Reich übernimmt die Verwaltung derjenigen Kunstange-
legenheiten / deren Regelung gemeinsame einheitliche Anordnungen
für das ganze Reich erforderlich machen:

- a) das Urheberrecht;
 - b) die Förderung der staatlichen Ausgrabungen einschließlich der Verwaltung ihrer Institute und Mittel (Kaiserliches Archäologisches Institut / Reichslimeskommission nebst Saalburg-Museum und das Kunsthistorische Institut in Florenz);
 - c) die Förderung der Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler in Weimar;
 - d) die Bildung und Förderung eines deutschen Ausschusses für bildende Kunst;
 - e) die Förderung der Veranstaltung einer alle drei Jahre stattfindenden großen Kunstausstellung in einer der deutschen Bundeshauptstädte / unter gleichzeitiger Darbietung musikalischer Kompositionen und dramatischer Vorführungen in Verbindung mit der Gründung und dem planmäßigen Ausbau einer nationalen Festspielstätte (einer Olympia deutscher Kunst und eines Weltheiligtums des Idealismus);
 - f) die Förderung und Beschickung internationaler Kunstdarbietungen;
 - g) die Beschaffung derjenigen Nationalkunstwerke (Denkmäler / Bauten) deren Herstellung und Ausstattung im nationalen volkstümlichen Interesse notwendig erscheint;
 - h) die Gründung eines Reichs-Kunstarchives;
 - i) den Erlass von Vorschriften für den Kunstauktions- und Kunsthandel / die Konzert- und Theateragenturen.

B. Für die Bundesstaaten

248

Die Verwaltung der Kunstangelegenheiten / joweit sie nicht eine Regelung durch das Reich erfordern / ist Sache der Bundesstaaten; sie haben auch die vom Reich erlassenen Vorschriften innerhalb ihres Gebietes durch- und auszuführen. Die Verwaltung für die Angelegenheiten der Kunst bei den Bundesstaaten ist den bisherigen verschiedenenartigen behördlichen Instanzen zu entziehen und (wie in Frank-

reich und Belgien) einem Minister für Kunstagelegenheiten (in den kleineren Bundesstaaten einem Ministerialdirektor) als oberste Kunstbehörde zu übertragen.

Die Maßnahmen dieser Verwaltung beruhen auf den Arbeiten selbständiger Ministerialabteilungen für bildende Kunst / Musik / Dichtkunst / welchen Gutachten / die von Sachverständigen zu erfordern sind / zur Seite stehen. Dem Minister steht zu diesem Zwecke der Senat der Akademie der Künste / welcher aus anerkannten ausübenden Meistern der verschiedenen Kulturfächer zu bestehen hat / zur Seite. Den Provinzialbehörden gewähren künstlerische Sachverständigenkommissionen diesen Beistand.

276

Die Bewilligung der zur Verwaltung und Pflege der Kunst jährlich erforderlichen Mittel erfolgt etatmäßig seitens des Staates.

200

Das Zusammenwirken der Künstler für genossenschaftliche Zwecke wird durch die — in jedem größeren Bundesstaat vorhandene oder neu zu gründende — Akademie der Künste und die Genossenschaft der Künstler / welche zugleich eine Künstlerkammer darstellt und in dieser Beziehung vom Staate anerkannt und sich besonderer Rechte und Fördernisse erfreut / vermittelt.

10

Dem Minister für Kunstagelegenheiten als oberste Verwaltung in den Bundesstaaten liegt teils unmittelbar / teils durch Einwirkung auf die entsprechenden Oberbehörden ob:

- a) die Erhaltung und Herstellung derjenigen älteren Denkmäler / welche sich im Besitze des Staates befinden / wie die Förderung einer eingehenden Denkmalpflege überhaupt (wie sie jetzt bereits besteht);
 - b) der Bau / die Herstellung (und die Förderung dahingehender Unternehmungen von Gemeinden und Genossenschaften) von Denkmälern und Bauten / die künstlerische Gestaltung und Aus-

Allen alle alle
Kinderfeuer
Kinderfeuer

- stattung solcher / soweit sie im volkstümlichen / nationalen und staatlichen Interesse notwendig sind; sowie die Anschaffung und Unterstützung der zu solchen Zwecken notwendigen Kunstwerke;
- c) der planmäßige Ausbau / die Vermehrung und Förderung der öffentlichen Museen und Kunstsammlungen / soweit sie Hof- oder Staatsbesitz darstellen;
 - d) die Einrichtung / Erhaltung und Überwachung der zur vollständigen praktischen und theoretischen Ausbildung der Künstler und Kunsthistoriker notwendigen Unterrichtsanstalten;
 - e) die Gründung und Förderung einer „Auskunftsstelle für bildende Kunst“ d. h. des Betriebes einer zentralen Arbeits- / und Sammelstelle für alle Fragen der Kunst;
 - f) die Wirksamkeit der Kunstausstellungen / Musikinstitute und des Bühnenwesens / durch welche die öffentliche Aufführung von Werken der bildenden Kunst / Musik und Literatur in muster-gültiger Weise stattfinden soll / sowie die Förderung der Bestrebungen besonders ausgezeichneter Künstler- / Kunst- und Musikvereine;
 - g) die Bildung und Beaufsichtigung von Sachverständigenkammern.
-

Geleitwort und Erläuterungen zum Entwurf von Bestimmungen für die Neugestaltung der Verwaltung der Kunstangelegenheiten im Reich und in den Bundesstaaten.

Die hohe Aufgabe / seinen Völkern den prometheischen Funken zu bringen / war es / die einst Voltaire einem der größten preußischen Könige Friedrich II. bei seinem Regierungsantritt in begeisterten Worten wies und wer sich mit der Geschichte dieser Zeit befaßt hat / der weiß / in wie ausgedehntem Maße der große König wirkte / trotz aller Mühsale des Krieges Kunst und Wissenschaft in seinem Lande heimisch zu machen / der weiß auch / daß er es war / der durch die Gründung eines 5. Departements (für Gewerbe) seines Ministeriums / dem Handel und Gewerbe ein in seiner Zeit für Preußen beispiellose Förderung angedeihen ließ.

Die Kunst ist heute herangewachsen zu einem gewaltigen weit-verzweigten Baume und wie dem Handel in Preußen im 18. Jahrhundert / muß der Kunst im 20. Jahrhundert im Reich und in den Bundesstaaten eine selbständige eigene Verwaltung werden.

Die Voraussetzungen sind gegeben. Es gilt / Vorhandenes auszubauen / unter einheitlicher Leitung zu vereinigen und Notwendiges neu zu schaffen / welches / weil es auf der sicheren Grundlage eines vorhandenen dringenden Bedürfnisses ruht / einer ständigen Entwicklung fähig sein wird.

Die Werke der Kunst lassen sich in ihrer Entwicklung / ihrem Dasein und ihren Rechten unter dem Begriff der geistigen Tat vereinen / welche durch ein geistiges Kapital errungen / in der geistigen Arbeit in erster Richtung allein / dann aber auch in Verbindung mit der physischen Arbeit zur Darstellung gelangen. Sind die Werke der Kunst dadurch zu einer sichtbaren Gestaltung gelangt / so erscheinen sie als äußerlich bestimmte und begrenzte / als Güter im Verkehr / welche zu schützen eben Aufgabe des Staats ist / wie er die Hervorbringer dieser Güter zu schützen hat.

Heute / wo Wissenschaft / Gewerbe und Industrie mit allen möglichen Mitteln sich schützen und schirmen lassen / muß es aufhören / daß die Kunst dem ausgebildeten Freibenterwesen noch immer preisgegeben ist. Nationen gehen unter wie Menschen und Geschlechter / ihre geistigen Taten aber überleben sie und werden oft nur das einzige aber größte Zeugnis / daß sie gewesen sind.

Die hohe Bedeutung der Kunst / als wesentlicher Faktor der Kultur einer Nation läßt es als unumgänglich notwendig erscheinen / daß alle ihre Bestrebungen das eingehendste Interesse des ganzen Staatswesens finden / daß sie in einem geistlich bestimmten Verhältnis zum Reich wie zu den Bundesstaaten steht / daß der Staat als solcher der Kunst ihre Existenzberechtigung öffentlich verbrieft und ihr damit den Staatsangehörigen und dem Parlament gegenüber die Bedeutung gibt / die sie zur vollen Entfaltung notwendig haben muß.

*W. C. der ausgewählte
finde hoffe
zu. Städte zu allen*
Nur das Land kann eine wirklich große Kunst haben / bei dem der Staat eine zielbewußte / systematische Kunstsorge unter Zusammenfassung aller Kräfte betreibt; kein Beruf / kein Stand hat sich selbst helfen können. Wenn nicht weitsichtige / einsichtsvolle Staatsweisen den Strom der Wissenschaften / Technik und des Handels und der darin Tätigten mit starker Hand in die richtigen Bahnen geleitet hätten und leiten würden und sie mit schützender Hand vor allen schädigenden Einflüssen bewahrten / so hätten wir zweifelsohne einen Tiefstand dieser Gebiete / tiefer als der der Kunst heute ist.

Die Kunst bedarf der eigenen Instanzen / die in Kunstsachen allen außerhalb der Kunst stehenden maßgebend zu sein haben / die das

Recht und die Macht besitzen in allen Fragen der Kunstsorge mitzureden / das künstlerische Prinzip zu vertreten und zu verteidigen / ohne dieselbe unter den Zwang der Staatsidee zu stellen und sie zu einer Staatsfahne im engsten Sinne des Wortes zu machen. Die Kunst und ihre Ausübung ist und bleibt frei!

Das Verhältnis des Staates zur Kunst hat ein mittelbares zu sein. Es sei ein Verhältnis der Sorge und Pflege / ein Recht und eine Pflicht zur Ausübung der Dankbarkeit und Achtung gegen jene / die die Kunst pflegen und üben. Denn in ihnen stellt sich gewissermaßen das geistige Leben einer Nation dar / eines Lebens / welches ein dauerndes Vermächtnis für alle Zeiten ist.

Die große Kraft unserer Zeit und unseres Volkes ist die Organisation / ihre Macht nutzbar zu machen / zum Segen auch der deutschen Kunst / eine Aufgabe der Berufenen. Dazu ist es zunächst nötig / daß der Staat Mittel und Wege schafft / daß der hungernde / frierende betrogene Künstler aus seinem Staatswesen verschwindet / daß für die / die von allen Menschen das Heiligste / Gottbegnadete ihrem Nächsten und den Menschen geben / die mit ihrem Herzen ihrem Volke dienen / ohne die jede heilige sittliche tiefe Freude / jeder reine Genuss aus der Welt verschwinden würde / ohne die das heilige Lachen / wie das hohe Gefühl zum Höchsten führender gewaltigster Erhabenheit verdrängt würde / zugunsten tierischer sinnlicher Genussucht / daß auch für diese die Zeit kommt / wo der Staat sich ihrer erinnert und ihnen seine organisatorische Kraft widmet / wie er sie dem einfachsten seiner Arbeiter angedeihen läßt.

So sehr Wissenschaft / Technik und Handel ihre Institutionen und die Gerechtsame der sich darin Tätigten in den letzten Jahrzehnten im Deutschen Reich unter dem Schutz des Staates ausgebaut haben / so wenig ist auf dem Gebiete der Kunst geschehen.

Tief liegt die gesamte Kunskultur in Deutschland darnieder. Tausende von armen Künstlern ringen in bitterster Not mit dem Leben / dessen Schönheit sie schildern sollen / froh / wenn sie soviel verdienen / daß sie ihren Hunger stillen und sich Material zur Arbeit kaufen können.

*Freiheit, Wohlstand, Arbeit und Freizeit
sind die drei großen
Pfeile zu einem*

Man hat Kunstspeicher geschaffen und sie im großen Maße unterstützt / hat dem Ausland / das deutsche Geld zu schämen wußte / Altertümer in Menge abgekauft und Millionen ausgegeben für Vergrößerung dieser Speicher und ihres Inhaltes / während man die Künstler verhungern und Selbstmord begehen ließ und das Volk / dem Ablenkung von der Misere des Tages / dem ein Gegengewicht gegen die Schwere des Daseinskampfes not tat / nach Kunst lechzte.

Daar sind Schulen / Kirchen und Rathäuser / baar sind Gerichte- und Behördenräume jeder Kunst. Künstlerisch ist keine behördliche Drucksache / trotz des Bestehens einer Kgl. Akademie für graphische Künste in Sachsen / vogelfrei sind bis auf den Unterricht im Zeichnen Geschmacks- und Kunstbildung im Lehrplan unserer Schulen. Bauwerke werden aufgeführt / die Jahrhunderte überdauern sollen und Millionen von Mark gekostet haben / bei denen der Staat als Auftraggeber / wie der Erbauer vergessen zu haben scheinen / daß die Malerei ein Zweig der bildenden Kunst ist / und beizutragen hat zum Schmuck derselben / daß auch die Inneneinrichtung wie jedes Gerät künstlerischen Charakter tragen soll.

Bald ist die Kunst den Finanz- / bald den Kultus- / bald den Unterrichtsministerien / bald den Ministerien für Handel und Gewerbe / dem Ministerium für öffentliche Arbeiten oder gar dem Justizministerium zugewiesen; kennzeichnend für den Mangel des Einheitlichen. So gehören in Preußen die Kunstgewerbeschulen zum Teil in das Ressort des Ministeriums der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten / zum Teil des Ministeriums für Handel und Gewerbe. Auch unterstehen dort das öffentliche Bauwesen und die Kgl. Akademie des Bauwesens dem Ministerium für öffentliche Arbeiten / die technischen Hochschulen / auf denen die zur Ausübung des Bauwesens nötigen Berufskräfte erzogen werden / und die Akademie der Künste dem Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten. Die Baugewerbeschulen dagegen / da die Wohnhausbauten zum weitaus größten Teil von Bauunternehmern / Maurer- und Zimmermeistern (leider ohne Mithilfe eines Architekten) errichtet und somit für das gesamte Bauwesen wichtige Straße ausgebildet werden / dem Ministerium für

Handel und Gewerbe. Daher besteht die Tatsache / daß die oberste Behörde der Architektur nicht den direkten Einfluß auf die Erziehung der Baufachleute / der Architekten / die oberste Behörde für Kunst und Unterricht keinen Einfluß auf die künstlerische Gestaltung des Bauwesens / beide zusammen aber keinerlei Einfluß auf die Erziehung der Gestalter unserer meisten Bauten haben.

Und wie in Preußen / so ist es überall; einzige allein Bayern besitzt noch eine auf Tradition fußende Kunstkultur. Wie sehr ein einheitliches Zusammenfassen und Arbeiten aller Organe der Kunstsorge notwendig / dafür bringt jeder neue Tag neue Beweise.

Auch der Grund der heute herrschenden / oft so missgestalteten Begriffe / so verkehrter Erscheinungen über Kunst und Kunstsorge liegt in dem Mangel einer einheitlichen behördlichen Förderung der Kunst und dem sich daraus ergebenden Mangel einer Erziehung zur Kunst. Es muß aufhören / daß deutsche Kunst von unreisen Kritikern / von Kunstmissenschaftlern (die tückig genug sind zu glauben / daß sie aus dem Ertritt des Gewesenen ein Mittel für die zukünftige Kunst destillieren können) von Kunsthändlern oder dem hohen Kästhetentum / wie es in den übersättigten / sensationslüsternen Großstädten zu finden ist / gemacht wird / daß teils perverse / teils jede Tiefe vermissen lassende Salons mit ihrem satten Begriff der Geschlechter und der unerzogenen Jugend / die einzigen Auftraggeber / der aus Not gesuchte Verkehr der Künstler bleiben / leider bleiben mußten.

Großes kann nur erreicht werden / wenn es großzügig angefaßt wird. Auch der Begriff dessen / was zur Kunst zu rechnen / muß so groß gefaßt werden als es die Zeit nur gestattet.

Die Architektur ist als „schöne Architektur“ der Stamm der bildenden Kunst / für die sie erst den Rahmen und Raum schafft / sie ist die Achse alles Stillebens und nur im engsten Zusammenarbeiten der Architektur mit allen Teilen derselben ist die höchste Ausbildung der bildenden Kunst möglich. Nur eine vollständige Verkenntung des innersten Wesens der Architektur konnte sich zu der Forderung versteigen / die Architekturklassen auf den Kunstabendien aufzuheben.

Zur Architektur gehört aber auch die angewandte Kunst in ihrer höheren Tätigkeit und es muß aufhören das diese von ihr getrennt wird.

„Wenn es für ein Land ruhmreich ist / treffliche Künstler hervorzubringen / so ist es für dasselbe nicht weniger nützlich / seinen gewerblichen Erzeugnissen Nachfrage zu verschaffen / beides hängt von dem höheren Geschmack in der Zeichnung ab. Aus diesem Grunde ist die angewandte Kunst als zur bildenden Kunst gehörig zu betrachten / die nicht zum wenigsten es als ihre Aufgabe betrachten muß / diejenigen Handwerke / welche auf Schönheit der Form in ihren Produktionen Anspruch machen / mit ihrem Bestand zu unterstützen“ (Hagedorn; bett. die Gründung einer kgl. Sächs. Akademie der Künste). „Wie kann Kunstdustrie zu sehr verbreitet oder die Vervollkommenung der Handwerke zu weit getrieben werden. Denn hierdurch wird die Fabrikation befördert / der Handel ausgebreitet und folglich die Mahrtungsweise unter dem Volke vermehrt und das Land vom Zoch fremder Industrie befreit. Und so wie sie durch ihren ersten Zweck eine Wohltäterin des geselligen Menschen werden will / so muß sie durch diesen letzteren besonders den Staat für sich interessieren / daß er einen näheren Antrieb habe / sie zu schützen und zu stützen. (Hans Christian Genelli: Denkschrift betr. Gründung einer Akademie der Künste.)

Tief beschämend für das ganze deutsche Volk aber ist es / daß die Dichtkunst bis heute noch keinen Platz in einer deutschen Akademie hat. Noch versündigt sich das deutsche Volk — das seine größten / nationalsten Dichter fast im Elend hinschmachten ließ und die meisten von denen / die ihm ewigen Ruhm gebracht haben / in Armut verkommen ließ / an seinen Künstlern. Die Dichtkunst ist auch eine Kunst!

„Wir werden unsere Klassiker haben / jeder wird sie lesen wollen / unsere Nachbarn werden deutsch lernen und die Höfe werden unsere Sprache mit Vergnügen sprechen / und hat sie sich geglättet und völlig ausgebildet / so kann es kommen / daß sie von einem Ende bis zum anderen sich verbreitet. Die schönen Tage sind nicht gekommen /

aber sie nahen / ich sage es / sie werden bald anbrechen. Ich bin zu alt um sie zu erleben / aber wie Moses sehe ich das verheißene Land / werde es aber nicht erreichen.“ (Friedrich II.: De la littérature allemande.)

Gehört zur bildenden Kunst das Ausstellen / zur Musik die Darbietung musikalischer Kompositionen / so gehört zur Dichtkunst das Theater / welches als bedeutungsvolle Kunstangelegenheit in den Wirkungsbereich der Kunstverwaltung einzureihen ist. „Ebenso soll das Theater beitragen zur Bildung des Geistes und des Charakters und zur Veredlung der sittlichen Anschauungen. Das Theater ist auch eine meiner Waffen.“ (Kaiser Wilhelm I.)

Die wechselseitige wirtschaftliche Lage der Künstler macht / da dem Staateswesen an gesunden wirtschaftlichen Verhältnissen aller seiner Bewohner liegen muß / die Einführung einer Versicherungspflicht derselben (analog der Privatbeamtenversicherung) dringend erforderlich / damit für Notlage und Alter auch der Künstler gesorgt ist. Die von den Künstlern selbst geschaffene und von diesen hervorragend verwaltete Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler in Weimar / würde nach Einführung dieser Versicherungspflicht / allen Künstlern die gewisse Zuversicht auf einen gesicherten Lebensabend bieten. Bedeutende Mittel können durch alljährlich stattfindende Darbietungen zum Besten dieser Kasse seitens der Künstler aufgebracht werden.

Zur weiteren Erläuterung der Bestimmungen diene:

Zu § 3 d: Eine der wichtigsten und dringend erforderlichen Neuerungen wäre die Schaffung einer Vertretung aller in der Kunst sich Tätigenden beim Reich. Dies geschähe am zweitmäigsten durch die Gründung des „Deutschen Ausschusses für Kunst“ / der sich aus den berufenen Vertretern der Kunstsplege zusammenzusetzen hat (Delegierte der Kunst-Akademien / -Hochschulen und Kunsthochschulen). Es wäre Aufgabe des Ausschusses / Klarheit über die Grundbedingungen eines Kunstgesetzes zu schaffen unter Prüfung der bestehenden Kunstmänter: Akademien / Museen / Denkmalpflege / Theater usw. auf ihr Wesen und die aus ihm zu entwickeln-

den Eigenschaften und Aufgaben und für eine weitgehende Pflege der Kunst besorgt zu sein: durch gemeinsame Beratungen / Veröffentlichungen in der Tagesspreche und von Flugblättern und Schriften / Veranstaltung von Vortragsfolgen und Führungen und der in § 3 e geforderten Ausstellungen.

Zu § 3 e: Die zurzeit bestehenden großen Ausstellungen haben das Interesse des Publikums für diese nicht nur nicht gehoben / sondern es ist eine tiefgehende Verflachung der Kunstdarbietungen eingetreten / so daß eine Reform des Ausstellungsweisen unbedingt notwendig ist. Kunstausstellungen (bei dem Künstler ist die Aufführung seiner Komposition / bei dem Dichter die seines Dichtwerkes dasselbe) haben zu sein: eine Gelegenheit für den Künstler / sich dem Publikum vorzustellen / bekannt zu werden / seine Produkte zu zeigen und anzubieten / um sie zu verkaufen (ein Kunstmarkt); dann aber und dieses ist für den Staat der wichtigste Zweck: ein Turnierplatz / auf dem die Kräfte sich messen / der die Leistungsfähigkeit des Einzelnen ansporn / die Gesamtleistung in die Höhe schiebt / die Krone der Meisterschaft dem Besten zu erkennend.

Darbietungen / wie die letzteren / können nur in einem Zwischenraum von mehreren Jahren und dann nur in einer Bundeshauptstadt stattfinden. Die Zulassung der Künstler zu diesen vom Reich zu unterstützenden und zu fördernden Ausstellungen hat auf Einladung der in dem betreffenden Bundesstaat vorhandenen Akademie der Künste / auf Grund der in den Zwischenräumen beobachteten lokalen Darbietungen der Kunst: Ausstellungen / Konzerte / Theater zu geschehen. Dem Minister steht unabhängig der Wahl durch die Akademien das Recht der Einladung einzelner Künstler zu. Auch Gruppen von Künstlervereinigungen können als Gesamtheit zu geschlossenen Darbietungen eingeladen werden.

Als höchster Preis dieser Veranstaltungen ist ein Lorbeerreis zu verleihen / wodurch der Ausgezeichnete Senator (d. h. Meister) der Akademie seines Bundesstaates wird. Außerdem sind Geldpreise für Werke der Kunst / Musik / Literatur / die dem betreffenden Meister ein von den wirtschaftlichen Wechselfällen des Lebens unabhängiges

Schaffen ermöglichen / zu gewähren. Kompreise und Stipendien kommen / da sie nationaler Kunst hinderlich sind / in Betracht.

Die größte Förderung des öffentlichen deutschen Kunstlebens dürften diese Veranstaltungen nationaler Kunstfeste / welche die Größe und Bedeutung deutscher Kunst zum Ausdruck zu bringen haben / sein / auch als Anziehungskraft für Fremde und damit in ihrer wirtschaftlichen Bedeutung für die Kunst und den Staat.

Die Leitung dieser Veranstaltungen wäre dem „Deutschen Auschus für bildende Kunst“ / dessen ständige Ausstellungskommission sich für die jeweilige Ausstellung durch Zuwahl erweiterte / zu übertragen. Hierdurch würden alle mit einer wiederholten vollständigen Neubildung eines solchen Ausschusses verbundenen Kinderkrankheiten in Betracht kommen und in jedem Falle ein sofortiges sicheres Arbeiten garantiert sein.

Zu § 3 i: Der Kunstauktions- und Kunsthändel bedarf im Interesse des Kunstlebens der Staatskontrolle. Nicht nur / daß er dem Markt minderwertige Surrogate (z. B. Wiener Bilder) zu führt / verdreht und betrügt er im bedeutenden Maße das Publikum (wandernde Kunstausstellungen und Auktionen) zum schweren Schaden der Künstler und Kunst.

Es muß danach getrachtet werden / dem soliden Kunstauktionswesen neben den Werken alter Kunst / Werke des Tages zuzuführen / möglichst im Anschluß oder als Ende lokaler Ausstellungen von Kunstwerken. Dem Künstler — der von der Auktionsgebühr befreit sein müste — hätte bei diesen Auktionen das Schlussgebot zu verbleiben / so daß es ihm freistehet / ob er das Werk zu dem seitens des Publikums gemachten Gebote hergeben will oder nicht. Dem Hang des Publikums / auf Auktionen zu kaufen / muß auch die Zeitkunst Rechnung tragen / und sie kann dies um so lieber / als die Tatsache besteht / daß im Durchschnitt auf den Auktionen höhere Preise erzielt werden / als im freien Verkauf.

Dem Handel mit alten Werken / durch welchen der lebenden Generation von Künstlern und Kunsthändlern ungeheure Mittel

entzogen werden / kann nur Einhalt geboten werden / wenn ihm ein ebensolcher mit Werken der lebenden Künstler entgegengestellt wird. Wie bedeutend dieser Kunstauktionshandel ist / beweist / daß allein in einem einzigen Monat in Deutschland 25 Kunstauktionen stattfinden konnten / daß ein einziger dieser Auktionsatoren jährlich Werte von über 20 Millionen Mark umsetzte.

Zu § 3 h: Bereits der kunsthistorische Kongress zu Innsbruck hat die Frage der Gründung eines Kunstarchivs zur Durchführung empfohlen. „Ein „Reichs-Kunstarchiv“ hätte aus zwei Abteilungen zu bestehen. Die erste und für die Kunstgeschichte heute wichtigste Abteilung wäre ein Riesenzettelkatalog / der eine nach Tausendenzählende und jährlich um Tausende von Zetteln zu vermehrende Regestensammlung in mehreren Schränken zu enthalten hätte. Jeder Zettel von einheitlicher Größe — etwa $\frac{1}{2}$ des üblichen Bogenformates — könnte schon durch seine Farbe zur Gesamtübersicht wesentlich beitragen / indem man etwa die Architektennotizen auf grünliches / die Bildhauernotizen auf rötlches Papier abschreibe / wobei man von allen Farbnuancen für die verschiedenen Gattungen des Kunstgewerbes Gebrauch machen könnte.“ (Gustav E. Pazaurek: „Die Errichtung von Kunstarchiven“ in „Deutsche Arbeit“ 1902—03.)

Zu § 6: Die Akademien für Kunst haben in ihrem Bundesstaat wie die Akademien der Wissenschaften für die Wissenschaft die vornehmsten Gesellschaften der Kunst zu sein / mit der gleichen Aufgabe wie diese. Nicht sachgemäß ist es / die Akademien mit Kunsthochschulen — die Hochschulen für Kunst zu nennen und selbständig zu gestalten sind — zu verbinden; es läßt sich absolut kein Grund für eine Verbindung dieser beiden völlig inkongruenten / ja hinsichtlich ihrer besonderen Wirksamkeit einander geradezu ausschließenden Funktionen denken.

„Um sich die völlige Unzuträglichkeit einer solchen Verbindung von so verschiedenen Funktionen / wie sie durch die Tätigkeitsphäre einer „administrativen Behörde“ / eines „autoritativen Kollegiums“ und einer „praktischen Lehranstalt“ verschiedensten Grades repräsentiert werden / klar zu machen / braucht man nur diese Kategorien auf das Schwestergebiet der Kunst / auf die Wissenschaft anzuwenden. Hier haben wir als nebeneinander bestehend eine Akademie der Wissenschaften als selbständige Verbindung notorischer Autoritäten für die verschiedensten Fächer des Wissens / eine Universität als Hochschule des wissenschaftlichen Studiums und endlich verschiedene abgestufte praktische Lehrinstitute (Gymnasium / Realschule / Bürger- und Elementarschule) die sämtlich voneinander unabhängig sind. Was würde man nun wohl von einer Neorganisation in diesem Gebiet sagen / welche den Mitgliedern der Akademie der Wissenschaften die Verpflichtung auferlegte / nicht etwa bloß zugleich an der Universität zu lehren — dies liegt ja nahe — sondern auch als Professoren an Gymnasien und Realschulen zu fungieren / außerdem aber noch als administrative Beamte tätig zu sein?“ (Schässler: Die Neorganisation der Berliner Kunstabakademie.)

Die Akademien haben zu umfassen:

1. das Präsidium / dasselbe besteht aus einem Präsidenten und zwei Stellvertretern / denen drei Sekretäre zur Seite stehen / so daß sämtliche Künste: bildende Kunst / Musik und Dichtkunst in demselben vertreten sind. Die Wahl der Mitglieder des Präsidiums erfolgt jährlich durch den Senat / vorbehaltlich der Allerhöchsten Bestätigung seitens des Landesherrn.

2. den Senat (die Meister der Kunst) derselbe ist Kunstbeirat des Ministers. Seine Mitglieder werden vom Minister berufen / teils auf Grund von Wahlen der Genossenschaft der Künstler / teils auf Grund amtlicher Stellungen / teils auf Grund der in § 3 e erwähnten Auszeichnung. Die Mitglieder führen den Titel „Kunstrat“ (welcher entsprechend der künstlerischen Bedeutung und dem Ansehen des Titelführenden erhöht werden kann analog der Gepflogenheit bei den Titeln: Regierungs- / Kriegs- / Justiz- / Medizinal- / Studien- etc. Rat) mit dem Rechte der Besitzer der großen goldenen Medaille für Kunst. Der Geschäftskreis des Senates ist gleich dem des jetzigen Senates der Kgl. Preußischen Akademie der Künste /

bei dieser unter Fertfall der Wahl der Künstler zur Landeskommision zur Verwendung und Begutachtung des Kunstfonds / welcher aufzulösen ist). Der Senat gliedert sich wie alle Teile der Akademie überhaupt in drei Sektionen:

- a) für bildende Kunst
- b) für Musik
- c) für Dichtkunst.

Neues Mitglied des Senates in Berlin / Dresden / München / Stuttgart ist der Generaldirektor der Unterrichtsanstalten für Kunst.

Die Abteilung für Hochbau der Kgl. Preuß. Akademie des Bauwesens und damit die Zeitschrift „Die Denkmalpflege“ ist dem Ministerium für Kunst zu unterstellen und mit der Kgl. Preuß. Akademie der Künste zu verbinden. Die verbleibende Abteilung für Tief- und Wasserbau wäre der Grundstock einer „Akademie der Technik“ / deren Gründung nach dem gewaltigen Aufschwung / den die technischen Wissenschaften genommen und den ungeheuren Erfolgen / die wie diesen verdanken / eine unabdingte Notwendigkeit ist / eine selbstverständliche Konzeption / die Anerkennung der Bedeutung dieser Wissenschaft der Zukunft; aus ihr weht der Morgenwind kommender Jahrhunderte.

Eine nicht hoch genug zu bewertende Pflicht der Akademien wäre es überdies / Kulturgentren im Körper des Deutschen Reichs zu bilden. Zu diesem Zweck wären sie mit der staatlichen Denkmalpflege zu verbinden / mit der Aufgabe / in ihrem Bereich alles Kunstleben zu vereinen / ein Kunstkultur-Mittelpunkt / ein geistiger Halt des von ihnen beherrschten Gebietes zu sein und der Verödung des Landes und dem Überanwachsen der Großstädte dadurch entgegenzuwirken / damit zugleich die Arbeit der Bodenreformer unterstützend. Die Benediktiner im Mittelalter haben es gekonnt / das Land kulturell durch derartige Geistezentren aufzuschließen / und auch wir können es / wenn wir wollen / und wir müssen es wollen.

Die Genossenschaften der Künstler haben in ihrem Bundesstaat die Gesamtheit der Künstler dieses Bundesstaates zu umfassen. Sie gliedern sich in:

1. den Kunstrat. Er ist der Vorstand der Genossenschaft der Künstler und stellt in Gemeinschaft mit der Genossenschaft der Mitglieder eine Künstlerkammer dar / deren Verwaltung und oberste Instanz er ist.

2. die Genossenschaft der Mitglieder / dieselbe umfasst in drei Sektionen die Gesamtheit der ausübenden Künstler eines Bundesstaates / welche in ihrem Vorstand dem Kunstrat sämtliche wirtschaftlichen und Standesfragen der Künstler regelt und für ihre Verbesserungen Vorschläge macht.

Die Mitglieder haben sämtlich ausübende Künstler zu sein / die eine derartige Ausbildung und Kenntnis ihres Faches besitzen / daß sie als Fachleute angesprochen werden können. Ihre Aufnahme erfolgt nach Ausweis ihrer Künstlerschaft entweder durch den Nachweis eines abgeschlossenen Kunststudiums / oder die verbürgte Tatsache / daß sie auf drei von den Fachgenossen anerkannten von Künstlern jurierten Ausstellungen mit Werken ihrer Hand vertreten waren / gemäß der jüngsten Praxis der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft. Die Aufnahme in die Sektion für Musik und Dichtkunst erfolgt nach denselben Grundsätzen / und zwar gilt für die eine die Prüfung durch offiziell zu bestimmende Konzerte / für die andere durch zu bestimmende Theateraufführungen.

Die Teilnehmer der zu den großen vom Reichsausschuß zu veranstaltenden Kunstdarbietungen Berufenen sind ohne weiteres Mitglieder der Genossenschaft der Künstler ihres Bundesstaates.

Durch die einheitliche Organisation der Künstler als Mitglieder der Genossenschaft der Künstler ihres Bundesstaates würden die schweren Schädigungen / welche die Zersplitterung innerhalb der Künstlerschaft notgedrungen mit sich bringen müssten / behoben sein. Nur durch Schaffung einer Künstlerkammer wird ein abgeschlossener Stand aller Berufskünstler ermöglicht. Ohne Kammer wird die Kunst dem Staate / der Gesellschaft / der Presse gegenüber ohne Repräsentation / ohne alle befriedigende Entfaltungsmöglichkeit bleiben.

Uneinigkeit unter Fachgenossen öffnet Außenseitern und Kurpfuschern Tür und Tor und hindert / daß die Berufenen darüber

wachen / daß Nichtlönner und Scharlatane dem ehrlich strebenden Kollegen das Brot nehmen und die Kunstauffassung einer Nation irreleiten.

Es ist unrichtig / zu behaupten / daß der so organisierte Künstler nicht Vollblutkünstler sein kann. In den besten Zeiten der Kunst waren die Künstler Handwerker / nichts als Handwerker / die durch die Vorschriften des Staates auf einer gesunden wirtschaftlichen Basis standen und sich völlig innerhalb des Kunstzwanges befanden. Anzunehmen / daß alle bestehenden Künstlervereinigungen (deren Vielheit und Untheit der Kunst weitgehende Anregung geben) durch eine derartige Organisation in ihren Gerechtsamen irgendwelche Beeinträchtigung erfahren / desgleichen.

Die Künstlerschaft kann nur gesunden / wenn der Staat derselben hilft / dieses von ihnen heraus zu tun (und sie dann lernt / selbst Mittel und Wege zu ihrer Erhaltung zu suchen und vorzuschlagen) jedwedes Stipendien- und Unterstützungsweisen ohne Gegenleistung aber eingeschränkt und aufgehoben wird. Die Vielheit der Kunstzentren mit ihren in Nord und Süd verschiedenen Temperaturen / dazu die Größe der Organisation der Genossenschaften der Künstler und die Vielseitigkeit der sich daran ergebenden ästhetischen Ansichten gibt ohne weiteres die Gewähr / daß jedes ernste Kunstschaffen zur Geltung kommen muß / jede Erstarrung unmöglich ist.

Zu § 7 o: Mit der Förderung unserer Museen muß eine systematische Erschließung ihres Bestandes für das breitere Publikum / die Schüler der Höheren Lehranstalten und dergleichen in Verbindung gebracht werden / da sie heute von denen / für deren Belehrung sie bestimmt sind / nicht besucht werden; diejenigen / die sie besuchen / aber zumeist nicht darin zu lesen verstehen / nicht ihre Quintessenz / ihr Lehrreiches / ihre Mahnung für uns und unser Schaffen / das in dem Hinterlassenen unserer Vorfahren liegt / begreifen.

Es wäre überhaupt zu erwägen / ob nicht eine vervollständigung unserer Sammlungen in der Art geraten wäre / daß diese zu kulturhistorischen Museen ausgestaltet werden / die alles / was eine Zeit zuwege gebracht hat / sowie es diese kannte / im Zusammenhange zeigte.

Aufgabe der Museen ist es / die Reste der Kunst und Zivilisation vergangener Epochen vor dem Untergang zu bewahren / sie so aufzustellen / daß sie in ihrer Bedeutung gewürdigt / in ihrer Schönheit genossen werden können / so zu erklären / daß der historische Gang der Entwicklung aus ihnen klar wird. Ihr Zweck besteht in der Übernahme des pietätvollen Schutzes aller Reste der Vorzeit / der Nutzbarmachung des in ihnen enthaltenen Stoffes zur Volkszerziehung und zur wissenschaftlichen Erkenntnis der historischen Entwicklung.

Damit ist der Rahmen der Aufgabe / die den Sammlungen zufällt / fest umschrieben / aber auch auf das Treffendste gezeigt / in welch unglaublicher Verwirrung sich der weitauß größte Teil unseres Museumswesens befindet.

Aus Liebhabereien der Fürsten den fürstlichen Schatzkammern hervorgegangen / ist es das Verdienst bayrischer / sächsischer und preußischer Fürsten — von denen Friedrich Wilhelm III. dem von ihm gestifteten Museum die Inschrift: Studio antiquitatis omnigena gegeben — die erzieherische Aufgabe ihres Besitzes erkannt und ihn in den Dienst der Allgemeinheit gestellt zu haben. So in den Münchener / Dresdener Staatsammlungen und dem hervorragenden Kaiser Friedrich-Museum in Berlin zu einer selten hohen Blüte gelangt / sind die Museen durch einen für unmöglich zu haltenden Fanatismus — glücklicherweise nur zum Teil — hente wiederum zu privaten Studier- / Schatz- oder Experimentierkammern / diesmal aber von sich reden machen wollender Galerieleiter / herabgesunken.

Keinem Galerieleiter soll bei voller Erkenntnis der Aufgabe der Museen verwehrt sein / die ihm unterstehende Sammlung nach seinen wissenschaftlich für richtig gehaltenen Prinzipien zu ordnen / was ihm aber verwehrt werden muß / das ist die lebende Kunst zu Mumien / zu Museumssubjekten zu gestalten und sich die Rolle als Erzieher der Künstler und Kämpfer der Erzeugnisse der lebenden und kommenden Kunst anzumessen. Der Künstler und die Kunst erziehen sich selbst und gehen allemal noch ihre eigenen Wege.

Die Kunst der Lebenden gehört ins Leben (Haus / Schule / Kirche / Platz und Straße) und nur ins Leben und die Kämpfe / die es hier

anzusehen gilt / sind Sache der Künstler / einzige der Künstler / die bis zu einem gewissen Grade reguliert werden vom Auftraggeber; der Galerieleiter und Kunsthistoriker hat sich von diesem Kampfplatz fernzuhalten / das Pflänzchen Kunst gedeiht ohne ihn und braucht weder seine Agitation noch Kunstopolitik.

Mit dem Bewußtsein der Klarheit über das: was sollen und was wollen unsere Museen (die in ihrer oben genannten Aufgabe gegeben) gilt es einen einheitlichen Organisationsplan unserer Museen aufzustellen / gilt es für jedes derselben / sich in das Ganze ein- / und es muß sein / dem Ganzen im gemeinsamen Dienste für die Wissenschaft sich unterzuordnen. Die hauptstädtischen Museen haben ein umfassenderes Gebiet als die Provinzialmuseen / die in bestimmten Zentren und Distrikten ihren Schwerpunkt haben und in diesen ihren Arbeitsschwerpunkt am Ganzen finden.

Aufgabe der Provinzialmuseen / die nicht wie die Museen in den Städten: Berlin / München / Dresden / Stuttgart den Zweck haben / das ganze große Gebiet der Kunsthistorik zu umfassen / muß es sein / sich der Heimatkunst zu widmen. Wenn jedes Provinzialmuseum unbedingt gewisse Hauptwerke führender Maler haben muß / und wenn diese vergriffen / nur um den Namen zu haben / zu minderwertigen Werken dieses Meisters greift / so ist dies ein Schaden für die deutsche Kunst und direkt kulturfürderlich / ebenso wie die Tatsache / daß der Künstler / verleitet durch den heutigen Museumsbeamten / nicht mehr Werke für die Lebenden schafft / sondern für die Museen / in die sie oft frisch und feucht direkt aus dem Atelier gelangen / um nach einigen Jahren / wenn ein Direktor mit einer anderen Richtung ans Ruder kommt / im Keller magaziniert zu werden.

Den heute viel zu weit gehenden Einfluß des durch die staatliche Autorität in seiner Eigenschaft als Kunstabamter gestärkten Museumsdirektors und Kunsthistorikers der neuzeitlichen Kunstproduktion gegenüber muß Einhalt geboten werden / deren Erziehung es zu verdanken ist / daß der Kunstabamter und Besitzer von Kunstwerken nicht mehr nach der Schönheit / die im Kunstwerke vorhanden

ist / fragt / sondern sein Hauptmerk darauf richtet / zu wissen / wer der Urheber des Werkes ist / deren Kunsthistorien / vor denen Jeder / der nur einigermaßen etwas von der Kunst versteht / erschrickt / die größte Verwirrung im Publikum stiften. „Die Gelehrten aber studieren / statt sich nach der Gegenwart zu richten / das Altertum / um die Gegenwart ins Unrecht zu sehen und Misstrauen und Verwirrung im Volke hervorzurufen“ so schreibt Li-Sze / ein chinesischer Minister / 200 Jahre vor Christi an seinen Kaiser. Selbstlosigkeit im Dienste der Wissenschaft in den vom Staat und den Gemeinden verwalteten und dotierten Museen ist es / was von einem Galerieleiter unbedingt verlangt werden muß.

Zu § 7 d: Die Namen Akademie und Kunstgewerbeschule für Unterrichtsanstalten der Kunst kommen in Fortfall; letztere Bezeichnung bleibt lediglich für Handwerksfach- und Baugewerkschulen in Gebrauch. Sämtliche Unterrichtsanstalten für Kunst haben direkt und ausschließlich den Ministerien für Kunstanangelegenheiten zu unterstehen.

An die Spitze der in den Hauptstädten Berlin / München / Dresden / Stuttgart befindlichen vereinigten Unterrichtsanstalten ist eine hervorragende Persönlichkeit als Generaldirektor zu stellen.

Den einzelnen Unterrichtsanstalten stehen Direktoren vor / welche bei den Hochschulen jährlich neu zu wählen sind (analog den anderen Hochschulen) / um jede Einseitigkeit in der Ausübung des Kunstunterrichts zu verhindern. Unterrichtsanstalten für Kunst (die heutigen haben darin aufzugehen) sind: a) die Hochschulen für Kunst / b) die Meisterateliers für Kunst / die Meisterschulen für musikalische Komposition / c) die Kunstschulen (für bildende Kunst / für Musik und Theater).

Die Hochschulen für Kunst haben die nötige Menge des Wissens zu vermitteln:

1. in den Künsten (dem Architekten / Bildhauer / Maler / Musiker / Schauspieler);
2. in den Kunsthistorischen (dem Kunsthistoriker / Museumsfachmann / Bühnenleiter und Regisseur).

!! Galerie-
Hofgarten

Mit den Hochschulen haben kunsthistorische Apparate / Seminare für Kunst- / Musik- und Theaterwissenschaft / Institute für Kirchenmusik und Inszenierungskunde und Möglichkeiten zur praktischen Tätigkeit in Verbindung zu stehen / so die halographische Abteilung der Reichsdruckerei / die staatlichen Porzellanmanufakturen / die Stgl. Kapellen und Theater.

Auch der Kunswissenschaft / dieser noch immer nicht als eigenes Fach begründeten und ausgebauten Wissenschaft / wäre so eine Stätte an den Hochschulen für Kunst / die Einrichtung eines eigenen Lehrstuhls an diesen gegeben (unter Abtrennung derselben von den Universitäten); ebenso hat außer den bildenden Künsten nicht nur die Musik / sondern auch die Schauspielkunst den Hochschulen für Kunst angegliedert zu sein. Für letztere ist die Schaffung eines Lehrstuhls für Bühnenkunst und eines theaterwissenschaftlichen Seminars zur Heranbildung brauchbarer Bühnenleiter und Regisseure zu fordern. „Der Träger des Bühnenkunstwerkes ist der Regisseur. Er formt aus der Dichtung / den Schauspielern / Chordarstellern / Musikern / Malern und Technikern das Ensemblekunstwerk der Bühne. Im Schaffen des Inszenators liegt das Problem der Bühnenkunst; die Theaterwissenschaft ist zuerst die Lehre von der Geschichte und Ästhetik der Inszenierung“ (Dr. Ernst Lert. Akad. Rundschau / 4. Jg. / H. 11 / 12. 1916).

Die vom Staat angestellten Zeichen- / Musik- und Theatersachlehrer haben (unter Auflösung der entsprechenden Seminare) aus den gleichen Anstalten hervorzugehen — womit erreicht wird / daß die Erzieher der Jugend in der Kunst nicht theoretisches Wissen / sondern lebendige Kunst selbst vermitteln — und zur Ergänzung sich ein bestimmtes methodisches Wissen anzueignen / und den Nachweis der Lehrbefähigung in einer von Seiten des Staates vorgenommenen Prüfung zu erbringen. Auf das allerentschiedenste muß es verworfen werden / auch den Zeichenunterricht an höheren Schulen dem Oberlehrer als Nebenfach auszuliefern / wie es in dem Entwurf einer neuen Prüfungsordnung für das Lehramt an höheren Schulen in Preußen zum Ausdruck zu kommen scheint.

Besonders notwendig ist es / der Architektur diejenige innige Verbindung mit den übrigen bildenden Künsten wiederzugeben / die sie zu ihrer Entwicklung als Kunst notwendig gebraucht. Die Hochschulen für Architektur sind von den technischen Hochschulen — die bei dem gewaltigen Ausbau der Technik ganz andere Aufgaben haben — abzutrennen und mit den Hochschulen für Kunst zu verbinden. Dann erst wird die Hochschule für bildende Kunst ihre Aufgabe / die allseitige Ausbildung in den bildenden Künsten und ihren Hilfswissenschaften / wie sie der Maler / Bildhauer und Architekt gleichmäßig bedarf und die spezielle Vorbildung für die selbständige Ausübung der einzelnen Zweige der bildenden Kunst zu vermitteln voll gerecht und durch die sich notwendig von selbst ergebende gegenwärtige Befruchtung aller Künste einen Stamm von Künstlern — auch auf dem Gebiete der Architektur — heranbilden / der imstande ist / alle herantretenden Aufgaben auch geschicktlich zu lösen.

Der geradezu entseitliche Tiesstand aller heutigen Architekturschöpfungen — Ausnahmen bestätigen die Regel — findet seine Ursache in der zwangswiseen unnatürlichen Hineinwängung dieser Kunst — Führerin der Künste — in die Technik / in den Raum des Ingenieurbauwesens. Dies ist auch ein Teil des Grundes der Verwirrung / in der sich die ganze übrige bildende Kunst seit Jahrzehnten befindet / der man durch Abtrennung ihres Kopfes — der Architektur — jeden Halt geraubt hat.

Die Kunsthochschulen sind Vorschulen für die Ausbildung in den Künsten an den Hochschulen / zugleich aber auch als Vorbildungsschulen zu gestalten. Dringend zu fordern ist / daß die Organisation der Unterrichtsanstalten einer wesentlichen Regeneration nach Seite der allgemeinen geistigen Vorbildung der Künstler unterworfen wird. Es ist zu verlangen / daß die in den Hochschulen Aufzunehmenden zum mindesten das Zeugnis der Reife für die Prima eines Gymnasiums besitzen oder / daß die für die Laufbahn als Künstler für fähig befundene / ehe sie in die Hochschule Aufnahme finden / eine Kunsthochschule / welche zugleich in ihrem Lehrplan als Vorbildungsschule zu gestalten ist / zu besuchen haben / nach deren Absolvierung sich auch

ein wesentlich besseres Bild über die Qualifikation zur Künstlerlaufbahn des Aufzunehmenden ergeben würde. „Wahrhaftige Bildung des Geistes führt immer / nicht bloß zur ideellen Bereicherung der Anschauung / sondern auch zu ideeller Reinheit und Klarheit über die wahren Ziele des künstlerischen Schaffens.“ (Schasler: Die Neugründung der Berliner Kunstakademie.)

Mehr wie je wird es nötig / daß vor allem das breite Leben / auch die Gewerbe künstlerische Befruchtung erhalten und behalten / um die Aufgaben / die sie jetzt notgedrungen erfüllen müssen / auch geschmacklich erfüllen zu können. Aus diesem Grunde ist engste Verbindung mit dem Leben und allen Nebenfächern der Kunst notwendig / damit der Erfolg der Kunstschulen nicht mehr darin besteht / den Studierenden akademischen Künstlerdunkel anzuziehen / sie dem Leben entfremdend.

Der Künstler muß wieder zurück zum Leben / muß sich als Bürger und Staatsbürger mit allen seinen Pflichten und Rechten fühlen lernen / muß aus Leid und Freud des Volkes / dem er angehört / schaffen / muß mit diesem seinem Volk leben / um es in allem seinem Fühlen und in seiner vollen Tiefe zu verstehen / dann wird er aus tiefstem Innern von selbst nationale Kunst schaffen. Nur einen Herrn kennt die Kunst: das Bedürfnis / sie artet aus / wo sie der Laune des Künstlers gehorcht.

Der Privatunterricht in der Kunst unterliegt keiner Beschränkung / nur müssen sowohl Leiter und Besitzer von Privatunterrichtsanstalten / wie deren Lehrkräfte Mitglieder der Genossenschaft der Künstler eines Bundesstaates sein.

Zu § 7 e: Die Auskunftsstelle für bildende Kunst soll eine Beratungsstelle für Auskunfts suchende und ein zuverlässiges Hilfsmittel für eine wissenschaftliche Durchforschung aller Fragen der Kunst und Künstler sein. Mit dem Jahre 1900 beginnend / würde dieselbe in ihrem jetzt ohne Kostspieligkeit zu schaffenden Archiv für später eine geradezu einzigartige Vollständigkeit an Material über die Künstler und Kunstspräflege unserer Zeit darstellen /

gewisse kunstwissenschaftliche Arbeiten zentralisieren und ganze Kreise wesentlich entlasten. Der Zweck soll erreicht werden: durch Sammeln von Material für die wissenschaftliche Forschung / durch Führung einer eingehenden Statistik und durch Erteilung von Auskünften auf Grund dieses Materials.

Die Auskunftsstelle hat zu umfassen: 1. eine Beratungsstelle (analog der Kgl. Preuß. Auskunftsstelle für Schulwesen); 2. das Archiv (Sammlung aller von Behörden / Museen / Galerien / Lehrstätten / Ausstellungen / Kunstdarbietungen der Musik und Literatur / Fachvereinigungen / Versteigerungsfirmen herausgegebenen Druckwerke als Kataloge / Führer / Jahresberichte / Programme / Säjungen / Mitgliederverzeichnisse; Sammlung alles biographischen Materials / die lebenden Künstler und Kunstgelehrten betreffend); 3. eine statistische Abteilung (Sammlung aller Daten der Aus- und Einfuhr von Kunstwerken / der Versteigerungsergebnisse / der Verkäufe aus Ausstellungen / der Aufführungen von Werken aller Kunst als Musik und Theater).

Zur Vervollständigung der archivalischen Bestände der Auskunftsstelle wären die in den Bibliotheken außerordentlich lückenhaft und nur als dort nicht gesuchtes Anhängsel vorhandenen in das Bereich des Instituts fallenden Druckschriften / soweit dieselben nicht anderweitig zu beschaffen / demselben zu überweisen. Dass die Hergabe von Druckschriften möglich / ergeben Präzedenzfälle wie die Hergabe der Patentschriften an das Kaiserliche Patentamt / die Hergabe von Schriften des Gewerbe- und Fortbildungsschulwesen betreffend an die Bibliotheken der Stadt Berlin / die Hergabe von Tafelwerken an das Kgl. Kupferstichkabinett u. a. seitens der Kgl. Bibliothek in Berlin. Die zur Erhaltung des Instituts notwendigen Mittel wären durch staatliche Bewilligung und durch Erträge aus zu beschaffenden Zuwendungen von privater Seite aufzubringen. Ob der Staat einen Beamten mehr anstellt / spielt in Anbetracht des so offenkundigen Wertes einer solchen Auskunftsstelle für weite Kreise keine Rolle; auch die übrigen Kosten / die die Verwaltung einer solchen Einrichtung erfordert / können nur denkbar geringe sein.

Es ist durchaus unverständlich / wie es einer künftigen Zeit möglich sein soll / Kunstgeschichte unserer Zeit zu schreiben / wenn die offiziellen Publikationen dieser nicht vorhanden sind; es ist durchaus unentzündbar / daß die Sammlung dieser so wichtigen Veröffentlichungen und maßgebendsten Dokumente des Kunstlebens unserer Zeit bisher unterlassen werden konnte.

Jede hohe Blüte der Kunst fiel von jeher mit der energischen Entwicklung des nationalen Lebens zusammen und ihr gebührt in der Tat nicht das geringste Verdienst an dem / was die Größe und Macht eines Staates bildet.

Denn erst / wenn dieser Sinn zu einem allgemeinen Nationalbewußtsein geworden ist / wenn in der vollendeten Entwicklung des nationalen Geistes eine allgemeine Kultur entsteht / können wir auf die Verwirklichung des Ideals eines blühenden Volkstums rechnen. Die Erfüllung einer kaum jemals geahnten nationalen Einigkeit wurde dem deutschen Volke. Und wieder steht Deutschland einig einer Welt von Feinden gegenüber / wieder folgt es seinen Fürsten unter der Führung eines der edelsten Sprossen des Hauses Hohenzollern in begeisterter / todesmutiger / von tiefinnerlichster Liebe durchglühter unverbrüchlichster Treue zeugender Weise. Titanenhafte Kräfte offenbarend reckt und strekt sich das Deutsche Reich / um Herr zu sein / Herr des Erdalls.

Alle / die vor dem Kriege von zu großer Devormundung des deutschen Volkes sprachen / sind entwaffnet. Eine straffe Organisation ist nicht Devormundung. Organisation / sie allein ermöglicht dem Einzelnen / sich und sein Können in vollstem Maße zu entfalten.

Es harren Aufgaben der Lösung / an denen wir wachsen werden und müssen / Aufgaben / so groß / wie sie die Weltgeschichte noch nicht erlebt hat. Der große Idealismus / die Gemütsstiefe / dabei die Logik des Denkens und Sachlichkeit des Handelns beim Deutschen garantieren ein Kulturschaffen / das vor nichts in der Welt zurückzustehen braucht / das wert ist / deutschem Geistesleben voll und ebenbürtig an die Seite gestellt zu werden. Wir müssen daher wollen / daß / wie unser Heer / wie unsere Wissen-

schaft der Welt-Kultur das Gepräge geben / auch deutsche Kunst der Welt ein leuchtend Vorbild wird.

Wir müssen arbeiten / daß die Werte / die dem Land des Siegers notgedrungen zufließen müssen / nicht eine Wiederholung der erbärmlichsten Zeit unserer Kunstkultur / wie es die siebziger Jahre waren / bringen / sondern daß unsere echten Künstler Aufträge erhalten / daß das Fundament gelegt wird für wahrhaft Schönes und Vorbildliches.

Bon der Zukunft her kommen Winde
Mit heimlichem Flügelschlagen;
Und an feine Ohren ergeht gute
Botschaft.

Das germanische Jahrhundert bricht an! Mögen wir auch in der Verwaltung unserer Kunstangelegenheiten ihm und seinen Aufgaben gewachsen sein. Wo der Wille / ist ein Weg / für ein Volk / das einen Goethe und Schiller / einen Titanen wie Beethoven und einen Dürer zu den Seinen zählen darf.

Es wird das Leben wieder mit Kunst durchdrungen werden / und eine Zeit kommen / wo in dem Genuss künstlerischen Schaffens und künstlerischer Darbietungen der Mensch ein Gegengewicht gegen den Kampf ums tägliche Brot findet; wo Kunst / Hans / Gerät und Umgebung des Deutschen adekt und um Millionen höher bewertet / deutsche Produktion auf dem Weltmarkt begehrte sein wird / wo Deutschland Wallfahrtsort der Völker werden / die das Land durch die hereingetragenen Mittel zu immer reicherem Taten befruchten würden / und es durch Verwirklichung des hier Geforderten in das Gebiet der Unmöglichkeit gehören wird / daß unser teures Volk und Vaterland einst in Atome zerstrieben und nichts hinterlassen wird als die Klage jener / die es geliebt und gekannt haben.

Berlin W. / im Kriegsjahre 1916.

Willy O. Dresler
Herausgeber von Dresler's Kunstjahrbuch und des
Zentralblattes für bildende Kunst.

Peter von Cornelius

Düsseldorfer Erinnerungen
an den 150. Geburtstag
des Begründers

der
Preußischen Kunstabademie Düsseldorf

23. September 1933

von
Richard Klapheck

Als Manuskript gedruckt

Druck von L. Schwann in Düsseldorf

Peter von Cornelius

Düsseldorfer Erinnerungen
an den 150. Geburtstag
des Begründers
der
Preußischen Kunstabademie Düsseldorf

23. September 1933

von
Richard Klapheck

Die Manuskript gedruckt

Druck von L. Schwanne in Düsseldorf

Inhalt

	Seite
1. Am Vorabend	5
2. Peter Cornelius' 150. Geburtstag 1933 und das Jahr der Nationalen Erhebung	8
(Vortrag für die Düsseldorfer Künstlerschaft im Malfasten)	
3. Die Anfänge der Preußischen Kunstabademie zu Düsseldorf unter Peter Cornelius	22
(Vortrag für die Studierenden der Staatlichen Kunstabademie Düsseldorf)	
4. Das Fest der Deutschen Künstler Rom am 18. Oktober 1817	52
(Festspiel für den Künstler-Verein Malfasten zum 23. September 1933)	

Am Vorabend

„Räume mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich voraus sagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufschluß in der Kunst gäbe ...“ Peter Cornelius 1814.

Flammenzeichen! — Gestern nacht hatten wir uns vor unserer Düsseldorfer Kunstakademie versammelt, Lehrer und Studierende und die freie Düsseldorfer Künstlerschaft. Die Flammenzeichen der Fackeln tanzten im herbstlichen Nachtwinde. Flammenzeichen der in dieser ernst bewegten Zeit vereinigten Düsseldorfer Künstlerschaft. Flammenzeichen der Huldigung für den Begründer der Preußischen Kunstakademie am Rhein an seinem 150. Geburtstage: Mitternacht, mit der Ankündigung des neuen Tages wollten wir vor seinem ehernen Standbild stehen.

Wir wollen aber nicht mißverstanden werden ob unserer Cornelius-Huldigung! Wir entsinnen uns seines Wortes: „Es beschämst mich tief, wenn man meinen Namen mit dem des erhabenen Michelangelo auf irgendeine Weise auch nur zusammenstellt; ich darf ihm nicht die Schuhriemen lösen! Wenn ich irgend etwas mit ihm gemein habe, so ist es meine glühende Liebe zur Kunst, und die zum Vaterlande; auch habe ich, so wie er, mit den mir von Gott verliehenen Gaben den höchsten Wucher getrieben, und nur der, so Herzen und Nieren prüft, weiß, wie ich gerungen.“

So ist es: Wir feiern die glühende Liebe eines vor 150 Jahren geborenen Düsseldorfer Patrioten und unbe-

irrbaren Kämpfers für die Wiederbelebung Deutscher Kunst nach jahrelanger Unterdrückung des Deutschtums am Rhein unter französischer Knechtschaft. Dass dieser Erinnerungstag in das Jahr der Nationalen Erhebung Deutschlands, 1933, fällt, ist ein gütiges Geschenk des Schicksals. — Ein Symbol?

Lautlos zogen wir durch den Hofgarten zum Standbild des Meisters. Keine Ansprache! Als wir unsere Kränze niederlegten, erheben wir schweigend die Rechte zum Deutschen Gruß — den Namen Peter Cornelius! Schweigend zogen wir durch den Hofgarten wieder ab. Im Malkastengarten flammten unsere Fackeln auf zu einem mächtigen Feuerberg ... „dass dieses gleichsam das Flammenzeichen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäbe ...“ Dieses Flammenzeichen sollte vereinen drei für Düsseldorf als Kunststadt wichtige Faktoren, die leider oft getrennte Wege gehen: Staatliche Akademie — Städtisches Kunstmuseum — freie Künstlerschaft!

So hatten wir in kleinem Kreis beschlossen. Heute wollen Akademie und Kunstmuseum gemeinsam eine Cornelius-Gedächtnis-Ausstellung eröffnen mit interessanten Alten-einblicken in das Werden unserer Akademie unter Peter Cornelius. Abends wollen gemeinsam Akademie und freie Künstlerschaft im Malkasten die Festfeier begehen. Ich hatte den Auftrag, die Festrede zu halten und das Malkasten-Festspiel zu schreiben. Aber unvorhergesehene Ereignisse nehmen mir die Möglichkeit, bei dem Festakt zugegen sein zu können. Ich habe indes vorher frühzeitig in Düsseldorf den Wortlaut meiner Festrede und meines Festspiels zu treuen Händen hinterlassen und schon in Druck gegeben.

Sorgen deutschen Heimatschutzes im Deutschen Grenzland rufen mich heute nach Monschau in die Eifel. Ich werde Freunde und Gesinnungsgenossen aus Saarbrücken, Eupen und Malmedy wiedersehen an Cornelius' 150. Geburtstage. Eine Cornelius-Gedächtnis-Feier hat an der Grenze, die Unverständ der Politik uns gezogen, vernunftwidrig, widernatürlich!

Meinen Freunden und treuen Mitarbeitern zum heutigen Cornelius-Tage überreiche ich hiermit zur Erinnerung an den 23. September 1933, was ich vor der Düsseldorfer Künstlerschaft und dann vor den Studierenden unserer Kunstabakademie zu Düsseldorf sagen wollte, und den Text des Festspiels.

23. September 1933.

Richard Raphéod

Peter Cornelius' 150. Geburtstag 1933 und das Jahr der Nationalen Erhebung

„Mögen sich die deutschen Künstler ihrerseits der Aufgabe bewußt sein, die ihnen die Nation überträgt! Da Torheit und Unrecht die Welt zu beherrschen scheinen, rufen wir sie auf, die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes mitzuberneben — durch die deutsche Kunst!“

Adolf Hitler. Nürnberg 1933 am 1. September.

Zwei geistesverwandte Helden im Reiche Deutscher Kunst, Richard Wagner und Peter Cornelius, der Co-Gründer der Preußischen Kunstakademie zu Düsseldorf, segnen das Jahr der Nationalen Erhebung, das des einen 50. Wiederkehr des Tages seines Heimganges gedenkt und des anderen 150. Geburtstages. Beide kämpften als schöpferische Gestalten für die Pflege nationaler Überlieferung, als Quelle des Stolzes auf unsere große völkische Vergangenheit und des unbeirrbares Glaubens an unsere unerschöpfliche Kraft des Wiederaufbaus. Beschwore der eine Germaniens Götter- und Heldenwelt und altdeutsches Leben der Tage Albrecht Dürers und Hans Sachss in Nürnberg, so zauberte der andere in Jahren Deutschlands tiefster Not der Franzosenherrschaft in seinen Faustillustrationen deutsches Volksleben und den Volksmärchenzauber vom Blocksberg uns vor Augen. Und keiner ist der deutschen Jugend ein so anschaulicher Dolmetsch des Nibelungenbildes geworden wie Cornelius. Der Nibelungenzyklus wie ein Teil der Faustillustrationen sind in Rom entstanden. Aber die herauschende barocke Wunderwelt der Ewigen Stadt hat damals Cornelius' deutsche Denk- und Ausdrucksweise nicht wesentlich wandeln können. „Der Aufenthalt dahier“, schreibt er, „wie schön er auch ist —

Welschlands Herrlichkeit hat mir das Vaterland nicht aus der Brust gelacht“.

Im Gegenteil! Sehnsucht nach dem deutschen Wald, nach deutschen Bergen, dem stolzen Rhein und dem himmelanragenden Dom zu Köln verdichtete sich ihm in Rom zu diesen seinen Versen:

Rommt ihr zurück ins Vaterland, so grüßet
Die Guten alle, die noch mein gedenken!
Auf freien Höhen, im dunklen heil'gen Wald,
Beim Rauschen deutscher Ströme denkt an mich!
Doch kommt ihr an den schönen stolzen Rhein,
So grüßt den Alten, ruset meinen Namen
Mit lauter Stimme in die dunkle Flut,
Sprecht ihm von meiner Sehnsucht nach der Heimat!
Und tretet ihr zu Cöllen in den Dom,
O, so gedenket meiner vor dem Herrn,
Auf daß ich heimgelang ins Land der Väter!

Wie Richard Wagner, so war auch Peter Cornelius bestellt von einer deutsch-völkischen Mission. „Deutsch sein“, rief Wagner, „heißt, eine Sache ihrer selbst wegen tuen“. Und Cornelius? — Die Nachricht des Sieges von Leipzig war vielleicht noch gar nicht zu seinen Ohren gelangt, als er am 20. Oktober 1813 aus Rom an seinen Freund Wenner schrieb: „Wenn die Freiheit, die jetzt gewiß und wahrhaftig errungen werden wird, würdig soll genossen und den zukünftigen Zeiten gesichert werden: so muß der Genius der Nation in allen Dingen durchdringen bis zum untersten Glied. Denn nicht große Armeen, Festungen und Wallwerke sind der Schutz eines Volkes, sondern sein Glaube, seine Gesinnung! Dies ist die innere Kraft, die nach außen wirkt und schafft und belebt auf alle Weise und in jeder Sache. Und kein Ding ist da gering zu achten, denn es

ist ein lebendiges Glied am lebendigen Körper. Daz bei- nahe alles in unserem Vaterland anders werden muß, wenn es der Zeit und dem Sinn des Vol- kes gemäß sein soll, begreift und fühlt ein jeder. Doch jeder kann nicht zu jedem tauglich sein und die Quelle des Übels so eigentlich aufführen. Ich kann es in keiner Sache; — aber in meiner Kunst kann ich's!"

Glaubt man nicht, hier eines Führers Stimme im Jahre der Nationalen Erhebung zu vernehmen? — So ist es: Cornelius war auch eine geborene Führer- und Kämpfernatur, erfüllt von einem Feuer heiligster Begeisterung und Überzeugung. Ein Kämpfer für eine neue, im Volkstum verwurzelte deutsche Kunst.

„Es ist wahr“, flagte er im Jahre 1814 aus Rom seinem Freunde Karl Mosler, „dass wir Deutsche nicht eine Hauptstadt haben, wir haben fünf oder sechs! Wo aber ist eine, die nicht die unerträgliche Geistes Tyrannie ausübt und alle Mittel, die der Staat für die Kunst verwendet, verschlingt? Hätten wir nur in einer festen Fuß gefaßt, so würden die anderen alle stürzen! Dieses zu bewirken, ist einer der Hauptpunkte unserer Verbrüderung, und ich bin gesonnen, nie in meinem ganzen Leben davon abzulassen, und sollten wir auch unter dem Schutt des einst gewiß einstürzenden Philistergebäudes begraben werden. Seine Ruinen wären das herrlichste Epitaphium! ... Auf denn, Du deutsche edle Heldenjugend, neues, manhaftes Geschlecht! Umgürte Dich mit dem Schwert der Wahrheit! Der Panzer der Liebe schirme Deine Brust. Der Helm der Erkenntnis bedecke Dein Haupt, und der Schild des Glaubens bedecke Dich ganz und gart! Und so fürchte hunderttausend Teufel nicht! ... Haltet Euch zusammen und steht Euch einander bei wie Brüder nach alter Weise! Verharrt im Glauben, und Ihr werdet Berge verjehen! Denn die Zeit seiner Herrlichkeit ist nahe! Die Phalanz wächst täglich und unser kleines Häuslein schwollt an wie eine stürzende Schneelawine.“

Die Kraft Gottes ist mit uns. Wir werden einen freuden- vollen Kampf kämpfen, und ein siegreich Panier weht uns voran! Was tut's, wenn wir fallen! Unter Palmen haucht man jubelnd die freie Seele aus ...“.

Und um dieselbe Zeit schrieb Cornelius seinem Freund und rheinischen Landsmann Joseph Görres in Koblenz, dass es eine „höchst wünschenswerte Sache... wenn die Kunst in unserem Vaterlande in ihrer alten Kraft, Schönheit und Einfalt erwachte und mit dem wiedergeborenen Geist der Nation gleichen Schritt hielte, ihrer kräftigen, aber dunklen Sehnsucht nach oben still, klar und liebend ent- gegen käme, keine Kraft brechend, aber jede ord- nend, lenkend zum höchsten Einen, als die Auf- gabe alles wahrhaft Bildenden, so wie es die wahre Kunst zu allen Seiten unter allen edleren Vätern auch ge- tan. Unser Vaterland steht auf einem Punkt, wo es einer solchen Kunst nicht entbehren sollte; sie könnte ein mächtiges Organ zu manchem Trefflichen sein! Dass aber solche wieder gleich einem Phönix aus ihrer Asche erstehen kann, daran zweifle ich nicht im mindesten; der Reim liegt tief in der deutschen mütterlichen Erde, und der Frühling naht.“

Und weiter schreibt Cornelius, dass „die verwachsene Bahn zu dem heiligen Tempel der Kunst zu reinigen sei, um dem vorzuarbeiten, der da kommen wird, um sein Inneres zu säubern von Käufern und Verkäufern“, dass die Kunst aufzuhören habe, eine „feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und niedrige Mode- jöfe zu sein, wenn sie durch eine mächtige Liebe überwältigt einherwandeln will in Knechtsgestalt mit seinem andern Schmuck als dem der Liebe, der Reinheit und der Kraft des Glaubens, als den wahren Adelsbriefen ihrer göttlichen Abkunft! Was nun aber der freien Entwicklung einer solchen Kunst furchtbar entgegensteht, ist ... der gänzliche Mangel an Organen höherer Art bei unsren Fürsten und

Großen ... Ihre Herzen sind nicht, wo die Herzen ihres Volkes sind; zu tief haben sie aus dem Kelch der großen Hure getrunken!" — Worte bezaubernd schön und tief wie die eines „Zarathustra“!

An Stelle der bisherigen höfischen Kunstbestrebungen träumte Cornelius von einer Wiedergeburt früherer Jahrhunderte in unsern alten Reichsstädten, als die Kunst noch Allgemeingut des Volkes war, das seine öffentlichen Zäuden zur Freude jedermanns ausschmücken ließ. „Das öffentliche Leben ist ja so arm an allem edlen Schmuck“, klagt er. „Räume aber mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich voraussagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäbe; dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserm bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmücken, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamer Klöster, den Rat- und Kaufhäusern und Hallen herab alte vaterländische befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache, auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe, und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei, und darum der Herr unser Gott wieder ausgebüxt sei mit seinem Volke“.

Diese herrlichen Cornelius-Worte sind heute, 1933, im Jahre der Nationalen Erhebung, wieder ebenso aktuell wie 1813/14, in den Jahren der Nationalen Befreiung! Cornelius rechnete, wie wir heute rechnen müssen, auf den wiedererwachten Geist der Nation. Darauf wollte er seine Kunst aufbauen und seine Düsseldorfer Kunstabademie.

*

Man muß des jungen Cornelius seelische Voraussetzungen kennen zu seinem Kampf für das Wiederaufleben deutsch-völkischer Kunst wie für sein Akademieprogramm.

Was Goethe auf dem Rückmarsch aus der „Kampagne“ im Jahre 1792 in Düsseldorf beobachtete, muß sich Cornelius zeitlebens als traurige Kindheitserinnerung tief eingeprägt haben: „Lafayettes und Mirabeaus Büsten göttlich verehrt ... So seltsam schwankte schon die Gesinnung der Deutschen; einige waren selbst in Paris gewesen und waren, leider nach deutscher Art und Weise, zur Nachahmung aufgeregt worden, und das gerade zu einer Zeit, wo die Sorge für das linke Rheinufer sich in Furcht verwandelte“. — Bald darauf ertönte auch das *ça ira, ça ira* in Düsseldorfs Straßen. Das linke Rheinufer war verloren.

Die Kurfürstliche Kunstabademie in Düsseldorf war schon seit Jahren durch und durch deutschvölkisch-fremd, modisch-französisch eingestellt gewesen. Cornelius, als Sohn des Akademieinspektors Alois Cornelius in der Düsseldorfer Akademie geboren, wo er vom 12. Lebensjahr ab als Schüler den Unterrichtsbetrieb kennen lernte, hatte von Kindesbeinen an das „unzulängliche Treiben“ dieser Anstalt „hassen“ gelernt. Akademien sind ihm, wie er 1814 seinem alten Düsseldorfer Studienfreund und deutschnationalen Gesinnungsgenossen Karl Mosler schrieb, „die Hydra, so belämpft werden muß, ehe ein Anfang, ein neues Fundament zu einer besseren Kunst kann gelegt werden“. Ähnlich äußert er sich seinem Freunde Joseph Görres: „Solange die Akademien existieren, ist nichts Ewiges entstanden, und was entstanden ist, ist nur in dem Maße gut, als es sich von ihrem Geist und kraftlosen Wesen entfernte. Aber bei dieser inneren Nichtigkeit scheint doch dieser lange akademische Phänistier bepanzert mit allen Würden des bürgerlichen Lebens, verschanzt hinter tausende Bollwerke und Brustwehren hundertjähriger Autoritäten unüberwindlich; und selbst die

Natur, Raffael und die Alten führt er stets im Munde und beruft sich darauf, wie die Pharisäer auf Mosen und die Propheten. Indessen glaube ich mit der festesten Zuversicht, daß später oder früher ihm ein klein Steinlein an die Stirn appliziert wird." — So im Jahre 1814. Aber 1803 war er von dem Düsseldorfer Akademiebetrieb schon derart angewidert, daß er seinem Jugendfreund Fritz Flemming flagte: „Der Gedanke, bald aus Düsseldorf erlöst zu werden, beschäftigt schon seit dem Frühling meine ganze Phantasie.“

Was den jungen Cornelius in Düsseldorf aber ganz besonders tief berührt haben mußte, war die schonungslose Bebandlung der rheinischen Bau- und Kunstdenkmäler durch die Franzosen: die von Sage und Geschichte umwobene alte Schwanenburg zu Kleve verwüstet; der Dom zu Köln als Pferdestall und Heumagazin entvördigt; der öffentliche Verkauf so vieler altehrwürdiger Gotteshäuser auf Napoleons Befehl — als Steinbrüche; Karls des Großen Pfalzkapelle zu Aachen ihrer Säulen beraubt, die man nach Paris verschleppte. Ein kunstwissenschaftlich organisierter Kunstraub: Dominique Vivant Denon, der Generalinspektor der französischen Museen — „Grand voleur à la suite de la Grande Armée“, wie ihn die Soldaten nannten — begleitete Bonaparte auf seinen Kriegszügen, um auszuwählen, was an Kriegstrophäen nach Paris in das eigens geschaffene „Musée Napoléon“ überführt werden sollte. Hier sah der Kölner Sulpiz Boisserée im Jahre 1803 die zusammengetragenen deutschen Kunstsäcke und suchte nach seiner Heimkehr in seiner Vaterstadt nun zu retten, was noch aus den aufgehobenen Kirchen und Klöstern zu retten war. Die Freundschaft, die er damals zu Cornelius gewann, war bestimmt durch die gemeinsame Liebe zu den Denkmälern deutscher Kunst.

So wuchs in Cornelius der Wunsch, daß „das erste größere Werk, mit dem er vor die Nation treten wollte, rein deutschen Ursprungs sein sollte“. Sein Wunsch war

ihm erfüllt: 1807 war durch Friedrich Heinrich von Hagen die erste neuhochdeutsche Übertragung des Nibelungenliedes erschienen, 1808 der erste Teil von Goethes „Faust“. Beide Bücher beflogelten Cornelius' Erfindungskraft zu großen zeichnerischen Darstellungen. — Die Blätter sind indessen mehr als bloße Textillustrationen, sondern durchaus persönliche selbständige Umdichtungen, wie bei allen seinen späteren Werken, die angeregt wurden durch Sage und Geschichte, Mythologie und Testament, denn, sagte er einmal zu seinen Düsseldorfer Schülern: „Es taugt nicht, den Dichter nachzudichten. Unsere Kunst sei frei und muß sich frei gestalten. Erwärmten sollen wir uns an der Begeisterung der Dichter; das ganze Leben muß von ihnen durchdrungen sein; aber wo wir dichten, sollen wir selbst dichten und nicht für uns dichten lassen.“

Im Herbst 1809 hatte Cornelius Düsseldorf verlassen und war nach Frankfurt übergesiedelt in eine Atmosphäre, durch die vielseitigen schöngestigten Interessen des Fürstprimas v. Dalberg geistig anregender, als das von Hof und Kunstsäcken entblößte, damals noch so kleine Düsseldorf; und anregender auch für den mit den Faustzeichnungen beschäftigten Cornelius durch den altehrwürdigen Dom, die vielen malerischen Altstadtstraßen und Plätzchen mit ihren reichen Erinnerungen an Deutsche Kaiser-Krönungsfesttage. Vorher hatte er in Düsseldorf noch das Bild „Althena lehrt die Weberei“ vollendet (Kunstmuseum Düsseldorf). Farbig nicht uninteressant und von einem sicheren Gefühl für den Bildaufbau, aber in allem doch ein Niederschlag klassizistischen Akademismus der alten Düsseldorfer Kurfürstlichen Kunstsäcke. So hätte in jenen Tagen auch ein anderer malen und darstellen können.

Mit den Faustbildern tritt uns nun aber ein ganz neuer Cornelius entgegen. Was er von Düsseldorf an koloristischem Können und handwerklichem Malerrüstzeug mitgebracht hatte, war ihm jetzt gleichgültig geworden. In mar-

tigen Umrissen, „glühend und streng in Dürerscher Art“, wollte er zur Nation reden, nicht allein in den künstlerischen Ausdrucksmitteln, sondern auch in allem, was er uns aus der deutsch-romantischen Einstellung seiner Zeit, seiner Freunde Boisserée, Schlegel, Novalis und seiner selbst heraus zu sagen hatte. — „Mit dieser Arbeit“, äußerte er sich später, „erscheine ich nun auf einmal als Deutscher und, wie ich glaube, nicht bloß äußerlich. Könnte ich dieses durch einseitiges Studium der Antiken?“ — Daher sein bewußt gewolltes Zurückgreifen auf Dinge, die verwachsen im deutschen Volkstum. Ein volliger Bruch mit dem akademischen Klassizismus der Kunstabademie seiner Vaterstadt Düsseldorf! Eine Revolution gegen alle Regeln des internationalen, volksfremden Klassizismus des Wohlgeordneten durch eine gewollte ausdrucksvolle, wie aus Holz geschnitzte Elegie und Knitterigkeit seiner Gestalten. Ein künstlerisches Manifest getragen vom Geist nationalen Sichbesinnens gegen internationales Weltbürgertum. Und jeder verstand dieses revolutionäre Manifest! Wir Nachgeborenen können das große Aufsehen der Faustblätter vielleicht gar nicht recht würdigen. Aber daß der große Erfolg des Faustzyklus heute noch nachwirkt, wissen wir, denn wie sehen heute noch eine Faustaufführung mit den Augen Cornelius', wie wir uns das Leben Friedrichs des Großen nur noch vorstellen können aus der Welt eines Adolf Menzels heraus und nicht des Zeitgenossen des Preußenkönigs Daniel Chodowiecki.

„Rom mußte sein, wenn in unserem Vaterlande ein besserer Geist in der Kunst gemein werden sollte.“ Er umschreibt damit die für den deutsch fühlenden Künstler seiner Zeit trostlosen Verhältnisse in Deutschland. Aber lassen wir das Wort Kunst einmal bei Seite, umschreibt dann Schnorts Satz nicht allgemein deutsches Schicksal? Im Mittelalter war das römische Imperium wiedererstanden im „Römischen Reich Deutscher Nation“. Der Kampf der Welfen und Staufer in Deutschland wurde in Italien ausgetragen zwischen Guelfen und Ghibellinen. Romreisen deutscher Kaiser, Gelehrter und Künstler. Dürer, den es im Norden nach der Sonne fror und sich nur im Süden als Herr fühlte, dabeim als Schmarotzer. Goethe, der in Rom empfand, „was eigentlich ein Mensch sei“. Im 19. Jahrhundert verfolgte der Neugründer des Deutschen Reiches, Bismarck, aufmerksam die zielbewußten Pläne des italienischen Ministers Cavour, das in so vielerlei Staaten zerrissene Italien zu einigen. Und ähnelt nicht in so vielem der Kampf des nationalen italienischen Faschismus gegen internationalen Marxismus der in Deutschland folgenden Nationalen Erhebung?

So war auch in Cornelius' Tagen Rom Ausgang einer neuen deutschen Kunst. Cornelius lebte hier in einem Kreis gleichgesinnter Künstler, und was diese Jahre bedeutet haben, dessen entsann er sich später noch gerne. „Es ist mir unmöglich“, schreibt er nach Jahren, „den Kreis geistiger Entwicklung während meines Aufenthaltes in Rom in kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen, es wurden die Bahnlinien von Jahrhunderten durchkreist; ich spreche hier nicht bloß von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Charakteren, die getragen wurden von allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes damals in so reichem Maße darbot, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannie und Frivolität in allen besseren Gemütern so tief aufregte.“ Im-

Acht Jahre lebte Cornelius in Rom (1811—1819). Er nennt die Zeit seine „babylonische Verbannung“. Aus diesen Jahren stammen seine schönsten Ergüsse über die Wiederbelebung einer nationalen Kunst in Deutschland. Sein Freund Julius Schnorr von Carolsfeld schrieb damals:

dessen nicht, daß Italiens Kunst nachgeahmt werden sollte! Cornelius wehrt sich gegen die so anders geartete Kunst des Südens. „Das Wesen der deutschen Kunst ist mir hier in Italien erst recht in seiner Glorie erschienen“, schreibt er aus Rom, „und ich fühl es mit Schmerz und Freude, daß ich ein Deutscher bis ins innerste Lebensmark bin. Indessen ist es nicht zu leugnen, daß hier viel an Kunstmitteln zu holen ist; auch viel Verführung ist hier, und zwar die feinste im Raffael selbst.“ Damit ist alles gesagt. Wie Dürer erkennt auch Cornelius die vielen Kunstmittel Italiens, und wie Dürer suchte er das eigene Ich und sein Deutschtum zu behaupten. In Rom entstanden seine Nibelungen. Mit „Siegfrieds Tod“ und „Kriemhilde an der Leiche Siegfrieds“ ahnt man den großen Wegbereiter für Alfred Rethel.

„Jener Verein von Talenten und Charakteren“, von dem Cornelius in Rom redet, ist der Kreis um Friedrich Overbeck, die „Nazarener“, die „Klosterbrüder von San Isidoro“, die Wilhelm Schadow, Philipp Veit, Karl Pforr, Julius Schnorr. Ihre romantische brüderliche Einstellung ist die der Wackenroder, Schlegel und Tieck. Hier und in der ganzen Art der künstlerischen Auffassung ist die Verbindung zu Cornelius gegeben. Aber bei aller herzlichen Freundschaft scheidet doch eines Cornelius von diesem Kreis, die Unmännlichkeit dieses Männerbundes schwärmerischer weicher Seelen, die sich den Freundschaftskuß geben und einander verzückte Triebe mit Rosenamen schreiben. Nach dem weiblichen Alt darf nicht gezeichnet werden! Dem gegenüber aber die männliche Kraftnatur eines Cornelius mit seiner eindeutigen Einstellung zur Frau und seiner unflöslichen rheinischen Lebensfreude. Aber die Reinheit des Lebenswandels und der künstlerischen Auffassung dieser „Klosterbrüder“ bleibt freilich nicht ohne Einfluß auf Cornelius.

Ein weiteres Band ist der gemeinsame Auftrag an Overbeck, Veit, Schadow und Cornelius, im Hause des preußischen Generalkolonals Bartholdy in Rom einen Raum aus-

zumalen. Das Werk ist ein künstlerisches Zeitdokument von großer Bedeutung. Bervirklicht wird Cornelius' Wunsch, den er noch vor Bartholdys Ankunft in Rom seinem Freunde Görres in Koblenz geschrieben hatte, „der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben“. Die Stimmung, aus der heraus Cornelius sich der neuen Aufgabe im Hause Bartholdy hingibt, spiegelt sich wider in einem Brief seines Freundes Keller: „Cornelius baut alles auf den wiedergeborenen Geist der Nation; und in diesem Glauben spricht er in prophetischem Eifer wie ein wahrer Apostel der Kunst.“ Der große Erfolg der Arbeiten für Bartholdy wirkt sich auch nach Deutschland aus. Die nationale Erneuerung dort bedarf eines Mannes wie Cornelius mit seinen künstlerischen — „Reden an die deutsche Nation!“

Zwei Männern begegnet Cornelius, die nun bestimmd sind für sein weiteres Schicksal, Kronprinz Ludwig von Bayern und der gelehrte, weitschauende preußische Gesandte Georg Niebuhr. Niebuhr kommt im Oktober 1816 nach Rom. Am 18. Oktober sieht er bei der Völkerschlacht-Gedächtnisseier der deutschen Künstler zwischen Thorwaldsen und Cornelius. Die Unterhaltung, die Niebuhr an dem Abend mit Cornelius führt, ist für den klugen preußischen Gesandten entscheidend: Preußen hat Verpflichtungen gegenüber den neuworbenen rheinischen Ländern! Schon am 30. November 1816 wendet er sich an das „Departement des Cultus und des öffentlichen Unterrichts“ in Berlin, werbend für die preußischen Künstler in Rom: „... Vorläufig aber muß ich mir erlauben als Bittsteller für Cornelius, ohne daß er Kenntnis davon hätte, aufzutreten. Dieser ist ein ungemein geistreicher Mensch und Künstler ... Würdiger könnte niemand einer Unterstützung des Staates sein, und angemessen wäre es, einer der neuworbenen Provinzen zu zeigen, daß, wenn sie das Glück gehabt hat, einen

seltenen Geist unter sich geboren zu sehen, dieser von der neuen Regierung ausgezeichnet und gehegt wird.“ Niebuhr wiederholt sein Anliegen am 22. November 1817, redet begeistert von den Bildern im Hause Bartholdy, „unbeschreiblich schön“; Cornelius möge doch die Garnisonkirche zu Berlin ausmalen!

Anfang folgenden Jahres kommt Ludwig von Bayern nach Rom. Cornelius ist gerade mit dem Titelblatt des Nibelungenzyklus beschäftigt, als der Kronprinz sein Atelier betritt. Ludwigs Entschluss ist gleich gefasst: Der Meister der Bilder des Hauses Bartholdy und der Nibelungen muß die Säle der Glyptothek in München ausmalen! Niebuhr ist weiterhin freundschaftlich für Cornelius in Berlin bemüht.

„Bald darauf erhielt ich ein offizielles Schreiben von der königlich-preußischen Regierung zu Düsseldorf mit der Anfrage, ob ich auf den Trümmern der ehemaligen Akademie eine neue Kunsthalle zu erbauen mich entschließen wolle“, schreibt Cornelius am 4. Mai 1818. Hinter der Anfrage des Regierungspräsidenten von Düsseldorf stehen Stadt, Bürgerschaft und Cornelius' rheinische Freunde. Aber die Anfrage aus Düsseldorf ist so unverbindlich. Cornelius gibt daher dem Drängen des Kronprinzen von Bayern nach, verläßt Rom, um in München seine Arbeiten in der Glyptothek auszuführen. Hier erreicht ihn die Nachricht des preußischen Staatsministeriums von seiner Berufung an die Leitung der neuzugründenden Kunstabakademie in Düsseldorf. — „Wie glücklich wäre ich gewesen“, antwortet er am 29. Oktober 1819, „hätte die Nachricht vor anderthalb Monaten mich in Rom getroffen ...“.

Aus den „Trümmern“ der ehemaligen Düsseldorfer Kunstabakademie erstand ein Neubau. Auf seinem geistigen Grundstein liest man die markige Weihe-Inschrift seines Baumeisters:

ES MUß DER GENIUS DER NATION IN ALLEN DINGEN DURCHDRINGEN BIS ZUM UNTERSTEN GLIED.

DENN NICHT GROSSE ARMEEN, FESTUNGEN UND BOLLWERKE SIND DER SCHUTZ EINES VOLKES, SONDERN SEIN GLAUBE, SEINE GESINNUNG!

DIES IST DIE INNERE KRAFT, DIE NACH AUSSEN WIRKT UND SCHAFT UND BELEBT AUF ALLE WEISE UND IN JEDER SACHE.

Gleicher Geist aus gleicher Einstellung einer verwandten Zeit redet uns an, wenn Adolf Hitler am 1. September des Cornelius-Gedenkjahres in Nürnberg den deutschen Künstlern zurief:

„Mögen sich die deutschen Künstler ihrerseits der Aufgabe bewußt sein, die ihnen die Nation überträgt! Da Torheit und Unrecht die Welt zu beherrschten scheinen, rufen wir sie auf, die stolzeste Verteidigung mitzuübernehmen — durch die deutsche Kunst!“

Die Anfänge der Preußischen Kunstakademie zu Düsseldorf unter Peter Cornelius

„Das Wahre bei der Erziehung zur Kunst ist wie in vieler Hinsicht das Einfache und natürliche in den Grundsätzen und Methoden. Dem Talente genügt ein Wink, dem Nichttalente helfen keine noch so sorgfam ausgedachte Lehrmethoden.“

Peter Cornelius 1821.

Mit den berühmten Kunstsammlungen hatten im Jahre 1805 auch der Akademiedirektor Johann Peter Langer, der Historienmaler Joseph Augustin Bruillot, dessen Sohn, der Kupferstecher Franz Bruillot, und der Stecher Karl Ernst Hess Düsseldorf verlassen und waren mit nach München übergesiedelt. Von der alten Akademie blieben nur noch zurück der Kupferstecher Ernst Thelott, der Architekt Karl Friedrich Schäffer und der Zeichner und Akademieinspektor Lambert Cornelius, Peters älterer Bruder. Sie mußten die alte geräumige Akademie in der Akademiestraße räumen und sich, gemeinsam mit dem Gymnasium, mit den engräumigen Verhältnissen im alten Franziskanerkloster in der Citadellestraße begnügen. Von einer Kunstakademie kann ernstlich gar nicht mehr die Rede sein. Die ehemalige „Kurfürstlich Pfälzische Maler-, Bildhauer- und Baukunst-Academie“ war nicht viel mehr als eine Dilettantenzeichenschule. Lambert Cornelius mußte sich hämmerschlich durchschlagen mit einer Hilfslehrerstelle am Gymnasium und durch Privatunterricht. Schäffer und Thelott erteilten Sonntags Lehrkurse für Handwerker. Im ganzen standen für die drei Akademieprofessoren jährlich 700 Taler im Etat zur Verfügung. Wie sich die Summe verteilte und Alter und Dienstalter der drei zeigt das dem „Ministerium des Inneren und

der Finanzen unter dem 20. September 1816 eingereichte Beamten-Verzeichnis der Zeichen-Academie und Bibliothek“:

„Thelott, Professor der Kupferstecherkunst, 53 Jahre, Gehalt 194 Rt. 10 $\frac{1}{4}$ Gr., 32 Dienstjahre. — Schäffer, Architekt, Professor der Baukunst u. Perspective, Gehalt 472 Rt. 5 $\frac{1}{4}$ Gr., 19 Dienstjahre. — Cornelius, Maler, Zeichner u. Inspector der Academie, 37 Jahre, Gehalt 55 Rt. 13 $\frac{1}{2}$ Gr., 15 Dienstjahre.“

Dieses Altenstück dürfte wohl zusammenhängen mit der Eingabe des Ernst Thelott vom Jahre 1816 an das Ministerium zwecks Wiederauflebens der alten Akademie. Zwei Ereignisse desselben Jahres könnten ihn vielleicht zu der schriftlichen Anregung bei der Staatsregierung mitbestimmt haben: Goethes Schrift „Kunst und Altertum am Rhein u. w.“ war erschienen mit einer Fülle der Anregungen des Wiederauflebens heimischer Organisationen und Einrichtungen für Kunstbestrebungen. Goethe hatte im August 1815 seinem rheinischen Freunde Sulpiz Boisserée gegenüber seinen Standpunkt umschrieben: „Was Düsseldorf wieder etwas haben, wie es in seinen Sälen (der früheren Galerie) aufgestellt war, wozu alles in München?“ Oder, wie er im Januar 1816 an den Oberpräsidenten der Rheinprovinz Sack berichtet hatte: „Einem jeden Ort das Seinige zu belassen und zu gönnen.“ Und ferner hatte der oberste preußische Baubeamte Karl Friedrich Schinkel 1816 im Auftrage der Staatsregierung die Rheinländer bereist, um festzustellen, was in den einzelnen rheinischen Städten an Kunstdenkmälern und Einrichtungen wieder instand zu setzen wäre. Er war auch in Düsseldorf gewesen. Auch die Regierung zu Düsseldorf verwandte sich in Berlin für das seiner Kunstschule entblößte Düsseldorf. Die Staatsregierung ging dem Gedanken des Wiederauflebens der früheren Kunstschule nach und forderte einen Bericht über die derzeitigen Verhältnisse.

Weil damals Akademie und Gymnasium gemeinsam im Franziskanerkloster untergebracht waren, wandte man sich auch an den Gymnasialdirektor Kortüm. Von der Kunstakademie erstattete Karl Friedrich Schäffer am 23. Februar 1817 einen Bericht „Zur vervollkommenung der hiesigen Akademie der Kunst und zur Errichtung einer polytechnischen Schule“. In Düsseldorf verfolgen Regierungspräsident v. Pestel und die Regierungsräte Delbrück und Bagedes die Angelegenheit; aber statt aller Programme wünscht man sich zunächst auf einen Akademiedirektor zu einigen, der seinerseits ein Programm aufstellen sollte. Am 2. Mai 1818 wird der Staatsregierung von der Düsseldorfer Regierung der Name Peter Cornelius in Rom genannt. In Rom wird der preußische Gesandte Georg Niebuhr zu einem Gutachten über den Künstler aufgefordert. (Das Gutachten, abgedruckt bei Ernst Förster, „Peter von Cornelius“, 1874, I. S. 465 ff.). Vom 9. März 1819 datiert die Allerhöchste Kabinetts-Ordre der Wiedereinrichtung der Düsseldorfer Kunsthalle. Am 5. Juni bietet das Ministerium Cornelius die Leitung der Akademie an. Vom 1. Oktober ab gilt er als Akademiedirektor gegen ein Gehalt von 1500 Tälern. Aber von der Berufung zum Akademiedirektor bis zur Eröffnung der neuen Akademie geht noch viel Zeit dahin.

Von Januar bis April 1820 ist Cornelius zu mündlichen Verhandlungen über Aufbau und Einrichtung der Düsseldorfer Akademie in Berlin. In Düsseldorf war er seit seiner Rückkehr aus Italien noch nicht gewesen. Im März trifft in Berlin vom Oberpräsidenten der Rheinprovinz der gemeinsam mit dem Regierungspräsidenten von Düsseldorf bearbeitete „Allgemeine Plan für die Errichtung der Kunstakademie und des Polytechnischen Instituts zu Düsseldorf“ ein mit einem „Bauplan für die Einrichtung des Gallerie-Gebäudes zum Lokal für beyde Anstalten“, bearbeitet von Professor Schäffer (Gesch. d. Stadt Düsseldorf II. S. 495).

Im April überreicht Cornelius seinerseits dem Ministerium „Vorschläge die Einrichtung der Düsseldorfer Kunsthalle betreffend“ (Alfred Kuhn, „Peter Cornelius“ 1921, S. 252). Sie weichen wesentlich von den Vorschlägen des Oberpräsidenten ab, der Anatomie und Kunstgeschichte für unnötig hält. Von Berlin kehrt Cornelius nach München zurück, weil mit dem Minister vereinbart worden ist, in den Jahren 1820 und 1821 den Sommer über sich der Ausmalung der Glyptothek widmen zu können. Die Vorbereitungen für die Düsseldorfer Akademie überlässt er seinem alten Freunde von der früheren Düsseldorfer Akademie und vertrauten Gesinnungsgegenossen Karl Mosler. Von Haus aus Maler, später mit kunstgeschichtlichen Studien beschäftigt. Cornelius hatte ihn in seinen „Vorschlägen“ vom April 1820 dem Minister als Sekretär der Akademie und Professor für Kunstgeschichte vorgeschlagen. Rudolf Wiegmann, sein Nachfolger als Sekretär der Akademie, rühmt in seinem Buch „Die Königliche Kunstabademie zu Düsseldorf“ (1856) Moslers vielseitige Kenntnisse, aber „es ist sehr zu beklagen, daß der unermüdliche Forscher die Ergebnisse seiner Untersuchungen nicht durch den Druck veröffentlicht“.

Cornelius bleibt aber auch den Winter 1820 über in München, weil ihm zu Ohren gekommen, daß in Berlin die Düsseldorfer Angelegenheit ins Stocken gekommen sei. „Meine Anwesenheit in Düsseldorf schien mir bei diesen Bewandtnissen ganz überflüssig“, schrieb er am 28. Februar 1821 aus München an den preußischen Staatsminister v. Altenstein. Die Schwierigkeiten werden indes durch eine Gegenordre vom 30. Mai 1821 behoben, nachdem die Stadt Düsseldorf sich am 18. Februar unmittelbar an den König gewandt hatte, „wegen endlicher Ausführung der Allerhöchsten Kabinettsordre vom 19. März 1819 die Befehle zu geben“. Die Angelegenheit kommt jetzt in Fluss. Vom 6. Juni 1821 stammt Cornelius‘ „Denkschrift zum Plane

der Kunsthalle zu Düsseldorf" (Gesch. d. Stadt Düsseldorf II. S. 215). Die ernste Sprache der Darstellung verfehlt nicht ihre Wirkung. Am Tage vorher hatte Cornelius' Freund, der Geheimrat Dr. Schulz im Kultusministerium, ihm geschrieben, daß nunmehr die Allerhöchste Kabinets-Ordre vom 19. März 1819 zur Ausführung komme und ihn „aufs angelegentlichste“ gebeten, „sich so einzurichten, daß Sie mit dem Eintritt des Herbstes nach Düsseldorf abgehen und dort wenigstens für's Erste einen bleibenden Wohnsitz nehmen können. Von den Behörden und Einwohnern Düsseldorfs wird Ihre Anwesenheit daselbst dringend gewünscht, und es ist vorauszusehen, daß die Kunsthalle nicht zum gebräuchlichen Leben kommen kann, so lange Sie nicht dort anwesend sind.“ — Endlich, nach zwölf Jahren, sieht Cornelius im Oktober 1821 seine Vaterstadt Düsseldorf wieder.

An baulichen Einrichtungen für die neue Akademie fand Cornelius noch nichts vor. Einstweilen muß er sich noch mit den Räumen der alten Akademie im Franziskanerkloster begnügen. Aber das „Local sowie die Einrichtungen sind so schlecht und unzugänglich, daß ich kaum einen vorläufigen Anfang unternehmen mag“. Die neue Akademie sollte doch im alten Galeriegebäude auf dem Burgplatz untergebracht werden. Cornelius begrüßt den Plan, weil „das schöne Galeriegebäude verschont und das polytechnische Institut von der eigentlichen Malerschule gehörig entfernt bleibt“. Aber einstweilen sind da noch Schwierigkeiten zu überwinden. In den unteren Galerienräumen, wo früher die Antiken standen, ist seit 1816 das Salzmagazin untergebracht; vorher von 1807 bis 1816 waren dort die Wagen der „Expedition der fahrenden Post“ untergebracht. Kompetenzschwierigkeiten: das Salzmagazin untersteht dem Oberbergamt zu Bonn, und dieses nicht dem Kultusminister. Der um die neue Akademie hochverdiente Regierungspräsident v. Pestel drängt nun auf Räumung und verweist am

25. Februar 1822 in einem Schreiben an das Ministerium auf die Allerhöchste Kabinets-Ordre vom 19. März, 1819, „welch: ausdrücklich das Galeriegebäude ohne allen Vorbehalt der Kunstabademie zurückgibt und die Kosten zu seiner Einrichtung bewilligt“. Cornelius beklagt sich in einer Eingabe vom 17. April 1822, „daß in dem Mangel eines gehörigen Locals viele ganz unübersteigliche Hindernisse“ vorhanden, namentlich für den „Elementarunterricht und das Studium der Antiken“. Das Ministerium ordnet darauf am 23. Mai 1822 an, „daß den noch immer dringenden Bedürfnissen der dortigen Kunstabademie in Betreff der baulichen und inneren Einrichtungen bis zum bevorstehenden Herbst wenigstens einigermaßen abgeholfen werde“. Der Regierungspräsident ist besorgt um die weitere Entwicklung der Dinge, da, wie er am 10. Juni dem Minister berichtet, „der Director Cornelius vor seiner neulichen Abreise nach München erklärt hat, daß er nur dann wieder zurückkehren werde, wenn die baulichen Einrichtungen der Kunsthalle bis zum Herbst zu Stande kämen“. Noch am gleichen Tage findet eine gemeinsame eingehende Aussprache des Sekretärs der Akademie, des Regierungs-Bauinspektors Fellerhoff, und des Regierungsrats Kluher in Gegenwart des Regierungspräsidenten statt. Nach dem noch in der Akademie erhaltenen Protokoll soll nunmehr „zu einiger Sicherstellung der notwendigsten Zwecke sofort eingerichtet und ausgeführt werden der Antikensaal im Erdgeschoss, damit darin der Unterricht im Zeichnen nach der Antike, woran es jetzt beinahe ganz fehlt, auf eine befriedigende Weise ertheilt werden könne“, dann die „Vorberichtsklasse der Maler“, das Kabinett des Inspektors, in der oberen Etage, die Einrichtung der beiden Malersäle und die Einrichtung des Kabinetts für Cornelius. „Es wird dadurch für den Unterricht in der Malerei sowie im Zeichnen nach der Antike und nach dem Modell gesorgt. Weniger konnte nach dem Urtheile des mitunterzeichneten

Professors Mosler, mit welchem das des Herrn Directors Cornelius sicher übereinstimmt, durchaus nicht geschehen, wenn das Bestehen der Anstalt nur einigermaßen begründet werden soll.“ Die Arbeiten werden jetzt beschleunigt. Am 25. Oktober 1822 trifft Cornelius wieder in Düsseldorf ein. Mitte November soll die neue Akademie eröffnet werden. Aber noch am 11. November muß er den Regierungspräsidenten bitten, „daß die lang erwartete Räumung des Galeriegebäudes von dem Salzmagazin und den noch in dem Treppenhaus und kleinen Nebenbau wohnhaften Leuten möge bewerkstelligt werden“. — „Ist dies nicht verfügt?“ schreibt der Regierungspräsident erstaunt an den Rand des Berichtes. Immerhin, die baulichen Einrichtungen waren soweit gediehen, daß die neue Akademie beginnen konnte. Aber mit welchem Lehrkörper?

Cornelius hatte in seinen „Vorschlägen“ vom April 1820 dem Minister „über das Lehrer-Personal, deren Zahl und Bestimmung“ empfohlen: „Hier mögte wohl einige Rücksicht genommen werden müssen auf einige Mitglieder, die sich noch von der früher bestandenen Akademie erhalten haben“, und nennt Thelott, Schäffer und seinen Bruder Lambert. Die Übernahme der drei war nun aber doch eine starke Belastung für die neue Kunsthochschule.

Ernst Thelott bezog ab 1. Januar 1822 ein Gehalt von 552 Talern. Rudolf Wiegmann nennt ihn „gänzlich unfähig“. Karl Friedrich Schäffer erhielt ab 1. Januar 1822 ein Gehalt von 600 Talern. Er charakterisiert sich selbst am besten in seiner Eingabe vom Jahre 1817 über die Neubelebung der Akademie mit diesem Satz: „Wäre ich nicht selbst Architekt, so würde ich zu jeder Zeit einen Kunstarchitekten am geeigneten zum Direktor finden, weil der selbe nicht, ohne Polyhistor zu sein, im Leben stehen kann.“ Er hat einige Bücher geschrieben: „Neue Garten- und Landschaftsgebäude“ (1798—1799), „Ideen zu Luthers Denkmal“ (1805), „Ideen aus den Skizzen eines Architekten

zum Gebrauch für Künstler und Freunde der Kunst“ (1806), aber von praktischen Bauarbeiten dieses „Kunstarchitekten“ kennen wir nur seine Beteiligung an den Plänen für die Einrichtung der neuen Akademie. Seinen ersten Plan vom 19. März 1820 sah Cornelius in Berlin und schrieb an seinen Freund Mosler: „Mit den Grundrissen ist ein überaus verrückter und confuser Plan aus Düsseldorf hier eingelaufen und gänzlich durchgefallen.“ Nach den Akademieakten machte dieser „verrückte und confuse Plan“ der Oberbaudeputation zu Berlin wie der Regierung zu Düsseldorf noch viel Arbeit. Schäffer hatte im folgenden Jahr (September 1821) einen neuen Plan auszuarbeiten. Die Regierung zu Düsseldorf hatte aber, wie sie dem Ministerium meldete, für die „Veranschlagung und Bauführung den Baukondukteur te Stroet unter Oberaufsicht des Bauinspektors Felderhoff“ heranzuziehen. „Lezteren“, schreibt der Regierungspräsident am 28. Februar 1822, „mußte und konnte ich bei der Ausführung zusieben, bei welcher ich ihn aus persönlichen Gründen dem Professor Schäffer vorzog. Dieses ist auch der Grund, warum der beikommende Spezialkostenanschlag von ihm und nicht von dem Professor Schäffer revidiert ist.“ Damit war Schäffer für die weitere Bearbeitung so gut wie ausgeschlossen. Am 10. Juni 1822 erhält Felderhoff den Auftrag für die Bearbeitung eines neuen Planes.

Und dann als dritter Lambert Cornelius. Der Regierungspräsident schildert ihn in einem Schreiben vom 18. Dezember 1822 an den Minister „als einen Mann von ausgezeichnetem Charakter“, der sich „bei übrigens mittelmäßigen Leistungen in der Kunst lange Jahre hindurch die Achtung und Liebe seiner Mitbürger erhalten und dabei auf eine rühmliche Weise früher seine vermögenslosen Eltern, später seine jüngeren Geschwister fortwährend unterstützt hat“. Über seine künstlerischen Leistungen ist aber kaum etwas zu berichten. Das Ministerium hatte ihm ab

1. Januar 1822 ein Gehalt von 555 Talern in Aussicht gestellt, aber unter folgender Voraussetzung: „Da ... der Inspektor Cornelius seit einem Jahre von einer anhaltenden Krankheit befallen ist, welche wenig Hoffnung auf Besserung übrig läßt, so muß ich den definitiven Beschuß über die ihm zu bewilligende Gehaltszulage so lange ausschögen, bis sich wird beurtheilen lassen, ob derselbe überhaupt noch fernerhin bei der dortigen Kunstabademie wird in Thätigkeit bleiben können.“ Stadtmedicus Bongard berichtet darüber am 6. Mai 1822, daß Lambert an „allgemeiner Nervenschwäche sehr leidet“ ... daß „seine Gesundheit auf immer zerrüttet ... daß er nicht mehr vor der Nervenschwinducht zu bewahren sein wird“. Zu Beginn des Winterhalbjahres rafft er sich wohl noch einmal auf, aber ernstlich ist mit ihm als Lehrer an der neuen Akademie nicht mehr zu rechnen. Am 18. Dezember 1822 berichtet der Regierungspräsident dem Minister, daß Lambert „seinem eigentlichen und nothwendigeren Beruf als Inspektor der Akademie nicht mehr genügen kann, daß die damit verbundenen Geschäfte daher dem Sekretär, Professor Mosler, seit seinem Hiresen ganz ausschließlich zu Last fallen“. Der Regierungspräsident bittet um Lamberts Pensionierung. Im folgenden Jahre erlöst ihn der Tod endlich von seinen Leidern.

Mit einem solchen Lehrkörper war nun freilich wenig Staat zu machen: der eine „verrückt und confus“, der andere „gänzlich unfähig“ und der legte „vor der Nervenschwinducht nicht mehr zu bewahren“. Schon im Winter 1821 tauchten daher Erwägungen auf, als weitere Lehrkräfte den Goetheporträtisten Heinrich Kolbe und den Maler Egidius Mengelberg zu gewinnen, beides ehemalige Studierende der alten Düsseldorfer Akademie; der eine geborener Düsseldorfer, der andere Kölner. Mengelberg und ein Maler Pohl waren übrigens schon in dem „allgemeinen Plan für die Errichtung der Kunstabademie“ vom 19. März 1820 vom Oberpräsidenten dem Staatsminister vorge-

schlagen worden. Mengelberg wird vom Ministerium abgelehnt.

Aber Kolbes Berufung erfahren wir genaueres aus den Akademieakten. In einem Bericht des Peter Cornelius vom 8. Januar 1822 an den Regierungspräsidenten über die Verwendung der Schäffer, Thelott und Lambert heißt es dann weiter: „Über die Besetzung der Professur für Bildhauerkunst kann ich noch keine Vorschläge machen. Der Herr Maler Kolbe, welcher als zweiter Lehrer der Malerei in Vorschlag gebracht wurde, wäre geeignet und laut seiner Versicherung auch bereit, einstweilen den Unterricht im Modelliren zu besorgen. Indessen wird er auf die ihm angebotene Besoldung, welche in der That zu gering ist, schwerlich eingehen. Würde man ihm für die Verpflichtung des Unterrichts im Modelliren etwa 150 Thaler zu legen, so wäre er vielleicht geneigt, die Stelle anzunehmen und dem Bedarf hinsichtlich der Plastik vor der Hand ein Genüge geschehen.“ Cornelius schlägt ein Gehalt von 550 Talern vor. Am 28. Februar 1822 antwortet der Minister, daß Kolbe ablehnt. Auf ein erneutes Angebot vom 22. Juli antwortet er am 30. Oktober aus Weimar, daß er nunmehr mit einem Gehalt von 600 Talern annähme, daß er aber noch einige Zeit an Weimar gebunden wäre. „Es sind die Bildnisse Sr. Königl. Hobeit des Großherzogs und Herrn Geheimrats von Goethe die zwar schon seit dem Sommer angefangen sind, allein deren Beendigung durch Reisen und Geschäfte dieser Personen hat ausgesetzt werden müssen. In einigen Wochen werde ich jedoch mit diesen Arbeiten zu Ende sein, und alsdann meine Rückreise nach Düsseldorf unverzüglich antreten.“ Dazu in den Akademieakten ein Schreiben Cornelius' vom 8. November, Kolbe zu veranlassen, daß er „seine in Weimar begonnenen Arbeiten in den nötigen Theilen wie Köpfe und Hände dort an der Stelle zu vollenden und das Uebrige weniger Wesendliche hier in Düsseldorf. Und ihn aufzufordern längstens um die

Hälften laufenden Monats hier einzutreffen, weil alsdann der ganze Unterricht beginnen soll, wovon seine Abtheilung sehr wesentlich ist".

Eine andere Sorge war Lambert Cornelius. Schon am 6. November 1821 hatte Peter Cornelius gebeten, als einstweiligen Erfas als Lehrer für den Elementar- und Zeichenunterricht den Maler Joseph Wintergerst einzustellen. Alles drängte jetzt. Am gleichen Tage bat Cornelius den Regierungspräsidenten „für die baldige Bekanntmachung der anliegenden Anzeige, in den Regierungs-, Amtsblättern und anderen gelesensten Zeitungen gefälligst sorgen zu lassen“, was auch am 15. November geschah. Und diese in den Akten im eigenhändigen Entwurf Cornelius' erhaltene „Anzeige“ lautet:

„Das Publikum wird benachrichtigt, daß die Königliche Kunstabademie zu Düsseldorf als Lehranstalt für die Hauptfächer der bildenden Kunst in den Königlich Preußischen Rheinprovinzen unter der Leitung des Unterzeichneten in zum Theil erneuter Gestalt zu bestehen anfange. Die Lehr- und Uebungs-Gegenstände dieser Anstalt sind:

- A. Elementarunterricht. — 1. Geometrisches Zeichnen. — 2. Freye Handzeichnung.
- B. Vorbereitender Unterricht als Uebergang zur Künstlerbildung. — 3. Vorübungen im Zeichnen nach den Runden in Gipsabgüssen über die Natur und Antike. — 4. Modellieren, ebenso. — 5. Architektonisches Zeichnen. — 6. Raddieren in Kupfer, Messen und Handhabung des Gravstichels.
- C. Kunstunterricht. — 7. Studium der Antiken. — 8. Studium der Natur des Nakten und der Gewandung. — 9. Malerische und plastische Komposition in Entwürfen und Ausführung eigener Ideen und Modellen. — 10. Malen in Öl und al fresco. — 11. Baukunst. — 12. Kupferstecherkunst.

D. Wissenschaftliche, auf die Kunst bezügliche Zweige des Unterrichts. — 13. Perspektive. — 14. Knochen- und Muskellehre. — 15. Geschichte der Kunst.

„Der diesmalige Winter-Kursus kann obwaltender Umstände wegen nicht in allen Zweigen zugleich und so früh anfangen, wie man wünschte, doch wird in Kürzem für das hauptsächlichste Bedürfnis aller bereits anwesenden und noch hier eintreffenden Kunstsüchtigen gesorgt sein. Mit dem Anfang des Naturstudiums bleibt es beym Alten, und es beginnt dem nach in der Mitte des Novembers. Der Antikensaal, welcher in Zukunft zu Anfang des Novembers wieder eröffnet wird, kann dagegen erst vier Wochen später benutzt werden. Der Elementar Unterricht und das Studium der Baukunst haben wie gewöhnlich angefangen und es kann darin zu jeder Zeit eingetreten werden.

Düsseldorf den 3ten November 1822.

Die Königlich Preußische
Kunstabademie der Rheinprovinzen.
P. Cornelius, Direktor."

Cornelius' „Anzeige“ hört sich heute so einfach und selbstverständlich an. — In Wirklichkeit ist sie ein höchst wichtiges Dokument, das grundsätzlich etwas ganz Neues in der Geschichte der Kunstabademien aufzeichnet: einen vorbereitenden „Elementarunterricht“, was wir heute „Probeklasse“ nennen; „Vorbereitenden Unterricht als Uebergang zur Künstlerbildung“, was heute der „Unterstufe“ entspricht; und der „Oberstufe“ der „Kunstunterricht“, der anstelle eines bisherigen schulmeisterlichen Klassenbetriebs eine praktische Arbeitsgemeinschaft von Meister und Schülern vorstellt. Diese Arbeitsgemeinschaft hat Cornelius in einem Schreiben vom 20. November 1822 (das bereits Paul

Mahlberg aus den Akademieakten in „Kunst und Künstler“ 1817 veröffentlicht hat) weiter erläutert. Cornelius schreibt von seinen Freskomalereien in der Glyptothek zu München: „Von allen diesen und anderen Werken ist unsere Schule der Mittelpunkt, alle Studien und Vorbereitungen dazu werden den Winter über hier (in Düsseldorf) gemacht, und ich selbst mache die Meinigen für mein Werk in München, jeder nur fähige Schüler nimmt im Verhältnis seiner Kräfte Theil daran, jeder lernt vom andern, und da giebt es dann auch etwas zu diregieren. ... Während nun die eigentliche Kunsthalle sich auf diese Weise immer beweglich und thätig erhalten soll, gehen aber die Elementar- und Vorbereitungs-Classen einen regelmäßigen und durchaus geordneten Gang“. Und hier war naturgemäß ein gewisser Klassenzwang am Platze. Wie sich nun das anregende, harmonische gemeinsame Zusammenarbeiten von Lehrer und Schülern in der Corneliusklasse abspielte, das lese man nach in Försters „Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch“ (1874), der hier eigene Erlebnisse schildert (I. S. 296 ff.).

Die tiefere Bedeutung der „Anzeige“ vom 3. November 1822 wird einem aber erst recht klar, wenn man dazu Cornelius' schon erwähnte „Denkschrift zum Plane der Kunsthalle zu Düsseldorf“ vom 6. Juni 1821 an das preußische Staatsministerium heranzieht. Der tiefe Ernst von Cornelius' Auffassung von der Erziehung zum Künstler und der verantwortungsvollen großen Aufgabe einer Kunstabademie und die aktuelle Bedeutung, die diese „Denkschrift“ für die Gegenwartsdebatten über Akademie-Reformen hat, sordern geradezu dazu heraus, hier wenigstens die Hauptzüge anzuführen:

„Die Erziehung zum Künstler ist der zum Menschen auch darin sehr ähnlich, daß eine zu allgemeine oder auch zu gefärbte Pädagogik Flachheit und Verkrüppelung des Erzogenen erzeugt, ferner, daß Einformigkeit und Zwang in der Methode des Erziehenden die Eigentümlichkeit und

Selbständigkeit des Geistes bey dem Jöbling unterdrücken. Natürliche, ungezwungene, frey entwickelte Eigentümlichkeit und Selbständigkeit ist aber dem Künstler so nöthig, daß wo diese gefährdet wird, lieber alle Erziehung zur Kunst unterbleiben sollte. So also auch die von solchen Meistern und Anstalten, die nur den Schatten ihres eigenen Wesens auf ihre Jöblinge (: eifersüchtig auf jede andere Regung :) übertragen wollen, anstatt zu trachten an jeglichem Talente das Eigentümliche zu entwickeln, und stolz zu seyn auf eine Mannigfalt von wahren Bestrebungen, die in ihrem Schoosse ihre Quelle gefunden haben ...“

„Das Wahre bey der Erziehung zur Kunst ist wie in vieler Hinsicht das Einfache und natürliche in den Grundzügen und Methoden. Dem Talente genügt ein Wink, dem Nichttalente helfen keine noch so sorgsam ausgedachten Lehrmethoden. In Rücksicht der Studienweise wollen wir nicht sowohl etwas ganz Neues auf die Bahn bringen, als vielmehr auf die schlichte Weise der großen Zeiten in der Kunst zurückzuführen, ferner die Anstalt bewahren vor jenem Schulplannmäßigen Erdrücken und Verschränken des Geistes, dem Verschränken und Verbilden des Gefühls durch falschen Regelzwang und durch Zurückdrängen des Eigentümlichen in eine aufgestellte Norm. Jedem auf und zu seinem Wege behülflich seyn und ihn fördern, sey unsere Pflicht.“

„Ebe jedoch der Jöbling dabin kommt, eine auch nur halbe Selbständigkeit zu gewinnen und sich ihrer bewußt zu werden, ist es nöthig, daß er bestimmte Stufen der Vorbereitung durchgehe. Die Elementarübung, die Vorbereitung zur eigentlichen Kunsthalle und die Kunsthalle selbst, darin ist die Anstalt auch der Form nach getheilt und der allgemeine Gang angegeben.“

„Die Elementarübung für alle Jöblinge, welchem Zweig der bildenden Künste sie sich auch widmen mögen, ist allgemein und besteht darin, daß der angehende Schüler an

den einfachsten Formen Auge und Hand zu üben beginnt, und die gewöhnlichen Zeichnungsmaterialien handhaben lernt. Um ihn an die größtmögliche Sorgfalt und Genauigkeit zu gewöhnen, geht man zu den zugleich bekanntesten, beobachteten und charakteristischsten Theilen des menschlichen Körpers über und beginnt mit der Konstruktion des Gesichts, nachdem man seine Theile einzeln nachzuhören versucht, dann des Kopfes, der Hände und Füße und endlich des ganzen Körpers in einfachen und allmählig bewegten Stellungen. Die allgemeinsten Gesetze der Proportion der Körperteile und der Lehre von Schatten und Licht werden dann beyläufig mitgeteilt...

„In der Vorbereitungsklasse beginnt das Zeichnen nach der Natur und den Antiken, und geht nun über zur Erfindung und zum Malen; sie ist eigentlich die erste Klasse des wirklichen Kunstdstudiums... Das Studium nach dem Leben ist das Hauptaugenmerk der Vorbereitungsklasse. Dieses wurde sonst wohl durch falschen Grundsatz und durch übel angebrachte Sparsamkeit oder Armut zu spät begonnen und zu dürftig behandelt... Wir werden sowohl von jener Sparsamkeit, als jenem übertriebenen Modell-Studium abweichen, so wie von dem Unfug mit dem unablässigen Studium der Antiken...; denn nur das Entwerfen eigener Erfindungen und ihre Ausführung führt den Künstler zu wahrhaft lebendiger Zeichnung und läßt ihn im Kolorit ein festes eigenbümmliches Prinzip finden, was alle wahren Meister gehabt haben, denen das Naturstudium eine Schwinge, nicht aber eine Krücke der lahmen Phantasie gewesen ist. Neben dem unablässigen Studium des Modells oder anderorts durch das ewige Zeichnen nach Antiken, wurde fast überall das Studium der Gewandung nach dem Leben vernachlässigt, ja oft gar nicht geübt und der Gliedermann sollte den Mangel ersehen, was doch ganz unmöglich ist. Wir werden das Studium auf die Weise einrichten, wie es seit 10 Jahren in Rom von den Deutschen

mit gutem Erfolg geübt wird, und wie es auch die besten alten Meister, wie ihre noch vorhandenen Studienblätter beweisen, ausgeübt haben. Nach einiger Vorübung nach Gewändern, die über den Gliedermann gelegt werden, geht man möglichst bald zu solchen über, die durch die Bewegung des lebendigen Modells hervorgebracht werden, welches sich die Schüler untereinander der Reihe nach selbst machen. Dieses Studium ist von außerordentlichem Nutzen; denn nebstdem, daß es der einzige Weg ist, die natürliche Gestaltung der Gewänder durch wahrhafte Bewegung recht kennen zu lernen, so lernt man auch die Handhabung der wirklichen Gewänder, um schöne und reine Gewandung hervorzubringen, erst kennen, eine Kunst, welche die alten Meister wohl verstanden, während man sich später und bis jetzt noch gegenwärtig meistens dem Zufall, seinem Geschmack, etlichen Effektkunstgriffen überläßt oder mit dem Kopiren anderer Meister auszukommen sucht... Zugleich sollen die Vorübungen im Malen bereits in die Vorbereitungsklasse, und zwar unverzüglich mit Färbung beginnen, da das einfärbige Malen, womit man noch andern Orts die Jünglinge hinhält, überflüssig und nur Zeitverlust ist. Nicht zu früh schärft man das jugendliche frische Auge für die Farbe. Daß man die Führung des Pinsels und die Auftragung der Farben zuerst, und dann erst die Färbung lernen solle, ist eine unpraktische Ansicht selbst solcher Maler, die sich mit ihrer Praktik viel wissen, eben weil die Praktik ihnen etwas für sich selbstständiges scheint und sie dieselbe darum erlernbar glauben. Die wahre Praktik geht aus dem geistigerten Produktionsvermögen hervor, die falsche möchte umgekehrt für ein Produktionsvermögen gelten, oder doch für das, wovon das Produktionsvermögen abhänge und ausgehe. Die Erfahrung zeigt aber, daß manche sehr geläufig praktizieren, ohne darum wahrhaft zu produzieren, und daß andere produktiv sind, ohne hinlänglich praktisch zu seyn. Letzteres ist besonders eine der ungünstigsten Eigenheiten unserer

Zeit, die daher führt, daß man in der Erziehung der Künstler die Methode umgekehrt hat, und damit beginnt, daß man sie zuerst lehren will, was sich als Folge des Erlernten und aus dem eigenen Vermögen der herausgebildeten Eigenthümlichkeit durch das freie, natürliche Bewegen in ihr von selbst notwendig ergiebt. Wir hingegen gehen von dem Erfahrungsgrundzuge aus, daß mit der Uebung des künstlerischen Produktiv-Vermögens der Trieb nach Erfahrung und Kenntniß des zu erlernenden steigt. ... Daher wird man die jugendlichen Versuche zu eigener Erfindung, wozu der Zögling so früh als möglich zu ermuntern ist, berücksichtigen ... Zu den ersten Produktionsversuchen der jungen Künstler, die, wenn er auf dem rechten Wege unbefangen blieb, den Charakter naiver Schlichtheit und Einfachheit gaben, darin sich manchmal die künftige Bedeutsamkeit und Reichhaltigkeit des ausgebildeten Künstlers voraus andeutet, zu diesem paßte das Malen nach den einfachsten Prinzipien. Ohne die Pretention, die Natur bis in das feinste und verborgendste ihres Wesens nachzuhahmen zu wollen, hält sich der junge Künstler an dem Poetischen des Totalausdrucks der Alltorde im Allgemeinen. ... Auch wird der Zögling in einem eigends dazu zu errichtenden Laboratorium die Bereitung der Farben, selbst Hand anlegend, praktisch kennen lernen, was sonst bey dem akademischen Unterricht nicht ohne Nachtheil versäumt wird.

„Die Zeit, wie lange der Zögling bey diesen Vorbereitungsstudien zuzubringen habe, hängt nun lediglich von dem Talente und dem Fleiße ab. Da er in derselben Zeit seinen Kursus in der Muskelebtre und der Perspektive durchzuarbeiten hat, so wird er mit allen Kräften in Anspruch genommen seyn, und es wird darum die Verfügung nötig, daß, da der anatomische Kursus im Winter seyn muß, der Perspektivische dagegen in den Sommer verlegt wird, um den Geist und die Hände nicht auf einmal übermäßig zu beladen. Diesen Vorwurf befürchten wir auch dann nicht auf

uns zu laden, wenn wir vorläufig auf das Studium der Kunstgeschichte dringen. Dieselbe wird, wie die Dinge nun stehen, dem denkenden Künstler um so nötiger, als manche derjenigen, die das Urtheil im Reiche der Kunst lenken wollen, sich oft sehr oberflächlich und bequem damit abfinden. ...

„Die endliche Stufe, welche die Zöglinge in der Anstalt erschwingen können, bleibt der eigentlichen Kunstschule aufzuhalten. Diese soll, soviel wie möglich, die Werkstatt des Meisters selbst oder doch ihr verbunden seyn. Doch mag der Zögling, so bald er seinen besonderen Weg geben will, den Meister nun nach Belieben berathen, ohne daß ihm dieses soll verdacht werden.

„Die Anstalt mit all ihren übrigen Vortheilen, bleibe ihm zu benutzen unverwahrt. Es soll eine Ehre für die Anstalt seyn, wenn recht mannigfaltige Selbständigkeit sich in ihr entwickelt und kein Schulzwang aus den Werken der Zöglinge hervorschimmert. Glücklich aber der Meister, dem es gelingt, sich ächte freye Schüler zuzubilden. In dieser oberen Classe der ausgebildeteren Schüler helfen diese dem Meister, und nehmen dafür wieder den Meister in Anspruch, wo sie ihn bedürfen, um eigene Werke auszuführen. So kann der Zögling bereits Aufträge übernehmen, die man ihm vielleicht noch nicht anvertrauen und er sich zu übernehmen erfühnen würde, wenn er allein stände ... Unsere Anstalt soll trachten, die Kunst dermaßen ins Leben zu fördern, daß sie selbst nur ein Konservatorium derselben bleibt für den Fall, daß störende Ereignisse z. B. Kriegsnoth und dergleichen die Kunst aus dem Leben verscheuchen, und die Überlieferung der mit Anstrengung erworbenen Kenntniß und praktischen Grundsätze unterzugehen drohen. Sie soll anfangs eine Pflanzschule seyn und nötigenfalls immer wieder werden, aber sobald die Pflanzung im Leben ansläßt, muß die Anstalt, ohne weitere Ansprüche, darin einzugreifen unter-

lassen und dem Lebendigen seine Selbstgestaltung gönnen und überlassen.“

Diesen Ausführungen ist kein weiteres Wort hinzuzufügen! Die erfolgreichen früheren Studierenden unserer Düsseldorfer Akademie wissen Bescheid! Die jetzigen Studierenden aber mögen nachdenklich werden, vor allem aber die Kultureren, die in einem praktischen Kunstunterricht meistens überhaupt keinen tiefen Einblick gewonnen und daher nur eine unglückselige Verwirrung in Fragen der Künstlererziehung angerichtet haben.

Für Cornelius, dem als höchste Aufgabe der Kunstakademie die Wiederbelebung der Monumentalmalerei vor Augen schwebt, ist eine Architekturabteilung im Rahmen einer Kunsthochschule eine Selbstverständlichkeit. Für die Einrichtung dieser Abteilung möchte er sich beraten lassen durch Karl Friedrich Schinkel. „Über die Studierweise des Architekten wünschen wir von dem anerkannten größten Meister dieser Kunst in der Hauptstadt unsern Plan ergänzt“, liest man in seiner „Denkschrift“, „da wir uns mit dieser Kunst nicht praktisch befähigt haben, daß man uns darin nützliche Weisung werde geben können.“ Cornelius hatte bei seinem ersten Besuch in Berlin von Januar bis April 1820 oft Gelegenheit gehabt, sich mit Schinkel über die Düsseldorfer Akademiepläne auszusprechen, was übrigens naturgegeben war, da Schinkel bereits zwei Jahre vorher eine Denkschrift für die Neugestaltung der preußischen Kunstschulen verfaßt hatte. Den ersten Niederschlag der Versprechungen der beiden Männer sieht man, was die Einrichtung der Baukunst in das Unterrichtsprogramm der Düsseldorfer Akademie anlangt, schon in Cornelius' „Vorschlägen“ vom April 1820. Am 17. April 1822 bittet er das Staatsministerium erneut, Schinkel um einen eingehenden Lehrplan für die Baukunst aufzufordern. Der Minister antwortet am 22. Mai 1822:

„Was den von Ihnen gewünschten ausführlichen Lehr-

plan über die Baukunst betrifft, so hat das Ministerium den Geheimen Ober-Baurat Schinkel ersucht, einen solchen baldigst zu entwerfen und anhero einzureichen. Sobald derselbe eingeht, wird er Ihnen zugeschickt werden.“ Darauf erhält „des Königlichen Regierungs-Chef-Präsidenten Herrn von Pestel Hochwohlgeboren zu Düsseldorf“ folgendes Schreiben vom 12. September 1822:

„Ehrw. Hochwohlgeboren communicate ich hieneben im Verfolg der unterm 23ten Mai e. an den Director Cornelius erlassenen und Ihnen in Abschrift mitgetheilten Verfügung, den von dem Geheimen Ober-Baurath Schinkel entworfenen Lehrplan für die Architektur bei der Kunstakademie in Düsseldorf zur Kenntnisnahme mit dem Be-merken, daß ich diesen Lehrplan, welcher nur auf Einen Lehrer in der Architektur berechnet, und deshalb sehr vereinfacht ist, um die Freiheit des Lehrers und seine individuelle Behandlung durch zu specielle Anweisung in den einzelnen Unterrichts-Abteilungen nicht zu sehr zu beschränken, ganz zweckmäßig finde. Ehrw. Hochwohlgeboren fordere ich daher auf, dem p. Cornelius von diesem Lehrplan Kenntnis zu geben und ihn zugleich zu eröffnen, daß selbiger in der dortigen Kunstakademie zur Ausführung gebracht werden soll. Der p. Cornelius hat bienach den Professor Schaeffer weiter zu instruiren und zu Ostern f. J. mittelst Ehrw. Hochwohlgeboren gutachtlich zu berichten, ob der p. Schaeffer im Stande seyn werde, den fraglichen Lehrplan allein zur Genüge auszuführen, oder ob es nötig seyn werde, noch einen zweiten Lehrer der Baukunst bei der gedachten Akademie anzustellen. Die diesem Lehrplan zu Folge vorzutragende Geschichte der Baukunst vom Alterthum bis auf die neue Zeit im Allgemeinen wird vielleicht der Professor Mosler übernehmen können, falls der p. Schaeffer mit den übrigen Lehrgegenständen schon genug beschäftigt und dem in vieler Beziehung sehr schwierigen Vortrage einer allgemeinen Geschichte der Baukunst nicht hinreichend vorbe-

reitet seyn sollte. Der v. Mosler, wie der v. Schaeffer sind zu einer fassigen Erklärung aufzufordern, welche Ewr. Hochwohlgeboren demnächst zur weiteren Veranlassung hier eintreichen wollen. Endlich entsteht die Frage, ob der Regierungs-Baurath Vagedes wohl geeignet und ge- neigt sein dürfte, einzelne in diesem Lehrplane vorgeschrie- bene Unterrichts-Gegenstände zu übernehmen, worüber ich gleichfalls Ewr. Hochwohlgeboren weiterem Berichte ent- gegensehe."

Der Regierungspräsident von Düsseldorf schrieb darauf am 2. Oktober an Cornelius: „Mit Beziehung auf eine frühere Verfügung vom 23. May d. J. hat mir der Herr Staatsminister Frhr. von Altenstein den von dem Hrn. G. O. B. R. Schinkel für die Architektur bey der hiesigen Kunsthalle entworfenen hier folgenden Lehrplan mitgetheilt und mich angewiesen, Ew. von diesem Lehrplan in Kenntnis zu sezen, da mit derselbe zur Ausführung gebracht werde.“

Die Bedenken, die das Begleitschreiben des Ministers gegen Schaeffer hegt, können nach den Erfahrungen mit dessen Bauplänen für die neue Akademie nicht überraschen. Die Ober-Bau-Deputation in Berlin hatte daran so vielerlei auszusezen gehabt, daß der Staatsminister am 12. Mai 1822 die Beanstandungen der obersten preußischen Baube- hörde der Regierung zu Düsseldorf übersandte mit der An- frage, „ob und wie fern dem Wunsche der Königlichen Ober- Bau-Deputation, daß der zur Ausführung zu bringende Anschlag zur Revision des dortigen Regierungs-Bauraths gebracht werden möge, unter den obwaltenden persönlichen Verhältnissen füglich wird entsprochen werden können“.

Der damalige Regierungsbaurat bei der Regierung zu Düsseldorf war Adolf von Vagedes. Als Cornelius am 22. Dezember 1819 dem Minister v. Altenberg für seine Ernennung zum Akademiedirektor dankte und sich, „dem Allerhöchsten Befehle gemäß“, anschickte, zu persönlichen

Verhandlungen nach Berlin zu reisen, hatte er bereits auf Vagedes aufmerksam gemacht: „Um einen vollständigen Nutzen von meiner Reise nach Berlin zu erlangen, mache ich den Vorschlag, den Baurath von Vagedes in Düsseldorf zugleich dahin zu bescheiden, mit genauen Grundrisse der zur Kunsthalle bestimmten Gebäulichkeit. Ich selbst erinnere mich aller Ortslichkeiten hinlänglich, um mit v. Vagedes alle Bauangelegenheiten bis zum künftigen Herbst ins Reine zu bringen; außerdem ist Vagedes ein vielseitig gebildeter Mann, dessen Zuziehung in mancher Hinsicht Vortheile gewähren wird.“

Vagedes und Cornelius verband seit der Düsseldorfer Studienzeit eine herzliche Freundschaft. Über die Akademiepläne werden die beiden Freunde höchst wahrscheinlich schon frühzeitig in Gedankenaustausch getreten sein, denn Vagedes war nicht allein damals in allen Kunst- und Kul- turfragen bei der Regierung zu Düsseldorf von maßgebendem Einfluß, er war auch bestimmend für alle wichtigeren baulichen und städtebaulichen Aufgaben am Niederthein und im Bergischen Lande. Ihm ging bereits vor seiner Be- rufung 1805 nach Düsseldorf der beste Ruf voraus. Er war in Münster i. W. an der im Jahre 1771 gegründeten Uni- versität als Professor für Baukunst in Vorschlag gebracht worden. „Vagedes hat Kopf und Leidenschaft für diese Wissenschaft“, berichtete der damalige Landesminister von Münster, Franz von Fürstenberg, „und einige ansehnliche Gebäude zu Münster entworfen und ausgeführt, weit glü- chtlicher, als man bei seiner damaligen Unerfahrenheit erwar- ten kann.“ In Düsseldorf wurde er dann nach Schleifung der alten Festungswälle der Schöpfer der Neustadt, die er städtebaulich in einheitlich zusammengefaßten Straßenzügen und Platzanlagen und in klarer Umrahmung der pro- jektierten Monumentalazente aufzubauen gedachte: Hindenburgwall mit dem Ratinger Tor, Königsallee mit den Brücken, Haroldstraße usw. Diese Arbeiten brachten ihn

1815 mit Schinkel zusammen. Hier fanden sich baukünstlerisch und städtebaulich in ihrer ganzen Baugefinnung zwei verwandte Naturen, die sich später noch näher traten, als Schinkel auf dem heutigen Hindenburgwall das Gymnasium aufführen ließ und in der Altstadt den Anbau der Wohnung des Regierungspräsidenten, des ehemaligen Statthalterpalais. Der Vorschlag, Bagedes in das Lehrprogramm der Bauabteilung der Akademie einzureihen, lag daher ebenso nahe, wie die Bedenken, die man in Berlin gegenüber den Fähigkeiten Schaeffers im Rahmen der neu zu gründenden Akademie hegte.

Schaeffer, Mosler und im Hintergrund die Möglichkeit Bagedes, das war der Anfang der Bauabteilung der neuen Düsseldorfer Kunstabakademie. Und nun Schinkels Unterrichtsplan dafür:

Lehrplan für die Architektur bei der Kunstabakademie in Düsseldorf.

1. Es wird vorausgesetzt, daß die Schüler eine allgemeine Bildung mitbringen, wie man sie von einem Gymnasiasten der Secunda verlangt. Als spezielle Vorkenntnisse für das Fach werden vom eintretenden Schüler verlangt, daß er Geometrie, Trigonometrie, Stereometrie und Arithmetik weiß.
- II. Der Lehrplan selbst zerfällt in zwei Hauptabteilungen, wovon eine jede zwei Jahre dauert und welche beide neben einander fortlaufen, so daß der ganze Unterricht in zwei Jahren geschlossen werden kann.

Die 1te Abtheilung enthält

1. als Einleitung die geometrische und stereometrische Projektionslehre, praktisch an der Tafel vorgetragen. Die Lehre darf nur die Hauptelemente enthalten, weil die Übung im Projiciren und die Lösung der mannigfaltigsten Aufgaben an den Gegenständen der anderen Abtheilungen fortwährt.

2. Lehre der Säulen-Ordnungen nach Vitruv vergleichend mit den Monumenten, praktisch an der Tafel vorgetragen.
3. Die architektonischen Verzierungen, nach den schönsten Monumenten des Alterthums ausgewählt, werden unter Anleitung gezeichnet.
4. Eine Auswahl von ganzen Gebäuden aus den schönsten Monumenten des Alterthums werden unter Anleitung gezeichnet.
5. Die Perspective wird in ihrem ganzen Umfange an der Tafel vorgetragen, wobei die Gegenstände, an denen die Wissenschaft praktisch geübt wird, aus den architektonischen Monumenten des Alterthums zu wählen sind.

Die 2te Abtheilung enthält

1. die Geschichte der Baukunst vom Alterthum bis auf die neue Zeit im Allgemeinen.
2. Die Geschichte der Gebäude und ihrer Konstruktionen; hiermit im Zusammenhange wird die Entwicklung der Konstruktionen praktisch an der Tafel vorgetragen. Zugleich wird eine Übersicht der bei dem Bauen in Anwendung zu bringenden Maschinen gegeben.
3. Vortrag über den Styl in der Baukunst, über die Anwendung anderen bildenden Künste auf Bauwerke und Übersicht der Geschichte und Entwicklung der mit der Baukunst in näherer Verbindung stehenden Künste.

„Die Lehre der mit der Baukunst in Verbindung stehenden mathematischen Wissenschaften als Statik, Mechanik, Hydrostatik, Hydraulik sowie anderer Hilfswissenschaften als Naturlehre und Chemie und des ökonomischen Theils der Bauwissenschaft, sowie des hydrotechnischen und des Maschinenwesens in seinem vollständigen Umfange gehört

in ein anderes Institut als eine Akademie der schönen Künste.“

Der Schlussatz, der im Grunde eine reine Scheidung vorsieht für die Erziehung von Baukünstlern und Baubeamten, beschließt langwierige Erwägungen über die Einrichtung der Kunstabakademie. Schäffer hatte in einer Eingabe an die Regierung im Jahre 1817 „Zur Vervollkommnung der hiesigen Akademie und zur Errichtung einer Polytechnischen Schule“ die Verbindung zweier verschiedenartiger Anstalten vorgeschlagen. Das Schreiben des Oberpräsidenten vom 20. März 1820 redet auch von einem „Akademie- und Polytechnischen Institut“. Cornelius sollte zu dem Plan Stellung nehmen. Er lehnt die Zusammenlegung der beiden Institute ab, die Verbindung künstlerischer Belange mit praktischen und wirtschaftlichen Interessen, denn die Kunstabakademie sei eine geistig menschliche Angelegenheit. „Die Erziehung zum Künstler ist der zum Menschen auch darin ähnlich ...“ Cornelius und Schinkel begegnen sich da in gleicher Einstellung. Klare Scheidung zwischen Kunstabakademie und Polytechnikum, die sich heute nach amtlicher Bestimmung äußert: die Technische Hochschule dient „der Ausbildung der Ingenieure und sonstigen technischen Fachleute, deren Staat und Wirtschaft für die Leitung und Ausgestaltung der technischen Betriebe bedürfen ... und der Schulung des Nachwuchses an Forschern auf dem Gebiete der Naturwissenschaften und ihrer Anwendung in der Technik. Nicht minder wichtig ist sie als Stätte naturwissenschaftlicher und technisch-wissenschaftlicher Forschung.“ Die Kunstabakademie dagegen ist kein Forschungsinstitut, sondern soll lediglich „schöpferisch begabten, handwerklich vorgebildeten Studierenden die Möglichkeit geben, ihre Begabung zur Reife zu entwickeln“.

Fünf Jahre nur war Cornelius Direktor der Düsseldorfer Kunsthochschule. Und dennoch bedeutet die kurze Düsseldorfer Zeit für die Düsseldorfer Akademie ein grundlegen-

des Programm für den Begriff einer neuzeitlichen Kunsthochschule, ein Programm, heute noch so aktuell wie damals! Dass Cornelius dieses Programm infolge der Zeitumstände langwieriger Vorbereitungen, seiner häufigen Abwesenheit und seiner baldigen Berufung an die Münchener Akademie in Düsseldorf noch nicht restlos verwirklichen konnte und dass er alle praktische Aufbauarbeit seinem Freunde Karl Mosler überließ, ist dabei weniger wichtig. Mosler führte nach Cornelius' Weggang von Düsseldorf bis zum Jahre 1846 weiter die Geschäfte des Sekretärs der Akademie und hatte unter Cornelius' Nachfolger Wilhelm Schadow Gelegenheit, das Akademieprogramm nun in die Tat umzusetzen. Schadow, der eigentliche Organisator der Akademie, hat das Programm wohl weiter ausgebaut und hier und da geändert, aber im ganzen geht die im „Reglement“ vom 24. November 1831 gegebene Akademieverfassung mit dem Unterrichtsplan auf Cornelius zurück (Wiegmann, a. a. O. dort das „Reglement“ von 1831).

Einige Programmfpunkte wurden erst nach Moslers und Schadows Tode verwirklicht. Erst 1864 wurde durch die Berufung von August Wittig eine Professur für Bildhauerei geschaffen. Die von Cornelius und Schinkel erwogene Berufung eines zweiten Architekten in der Person des Adolf von Vagedes fand aber leider nicht mehr statt. Die „Bauschule“ wurde wohl nach Schäffers Tod weitergeführt durch Rudolf Wiegmann (1838–1865), Ernst Giese (1865–1872), den Erbauer des Düsseldorfer Stadttheaters, Wilhelm Löß (1872–1879) und Adolf Schill (1880–1911), aber sie verlor schließlich an praktischer Bedeutung für die Ausbildung von Architekten, bis im Jahre 1919 Fritz Roeber durch die Berufung der rheinischen Baukünstler Wilhelm Kreis, Fritz Becker und E. Fahrenkamp den alten Cornelius-Schinkelschen Lehrplan wieder aufgriff und auch verwirklichte, freilich mit neuzeitlichen Ergänzungen nebenamtlicher Verpflicht-

tungen von Hilfskräften für Gartenkunst, Städtebau, Bauwirtschaft usw. und nur als „Meisterateliers“ ohne Vorklasse, aber ganz im Sinne der Cornelius und Schinkel eine gewollte Scheidung einer Kunsthochschule und einer Polytechnischen Anstalt.

Mit dem Ausbau der Architekturabteilung hat das alte Cornelius-Schinkel-Programm der Düsseldorfer Kunstabademie nach hundert Jahren noch eine weitere Bereicherung erhalten durch Angliederung neuer Abteilungen für Gebrauchsgraphik, Mosaik und Glasmalerei, Bühnenbild und Ausbildung von Zeichenlehrern an höheren Schulen. Die Zweckmäßigkeit dieser Bereicherungen soll hier nicht debattiert werden. Die Form einer Kunsthochschule mag sich wandeln, abhängig von gegebenen Zeitverhältnissen. Und das mag im Grunde unwe sentlich sein, wenn nur die ethische Gesinnung und der verantwortungsvolle Ernst der Erziehung zum Künstler, der Geist des Akademieprogramms eines Peter Cornelius weiterlebt! „Die Erziehung zum Künstler ist der zum Menschen auch darin ähnlich, daß...“ — „Hüten Sie sich vor Zerplitterung!“ sagte Cornelius zu seinem Freunde Ernst Förster. „Wir haben in unsrer Zeit nichts Wichtigeres zu tun, als unsre Kräfte fest zusammen zu nehmen.“

Mahnend, uns innerlich aufrüttelnd steigt der Geist des Cornelius im Jahre der Nationalen Erhebung 1933 wieder vor uns auf. Diesen wiedererstehenden Cornelius — nicht seine zeitgebundene äußere Formensprache, wohl aber seine faustische Natur, seine tief verwurzelte deutsche Gesinnung — hat niemand klarer als Notwendigkeit gegenüber so mannigfacher Zersetzung neuzeitlicher Kunst erkannt als 1902 der greise Bonner Denker und Kunstsorcher Karl Justi in seiner Schrift „Amorphismus in der Kunst“. Das Wort „Amorphismus“ hat er an einer anderen Stelle noch einmal umschrieben: „Der Wahn, der die Lästerung der Menschen als Propheten feiert — der Wahn eines im Niedergang be-

griffenen Zeitalters, als ob echt und wahr nur das Bestiale im Menschen sei, nur die Zustände der Depression, Geilheit, dagegen der Mut, die Freude, die Liebe, die Gesundheit falsch, heuchlerisch, phrasenhaft — nur die Hässlichkeit Natur, das Perverse, nur das Unfertige, aus Mangel an Lebenskraft in Mitte des Wachsens Steckengebliebene Kunst sei, daß Maß Schwäche und Unterkunft sei...“

Eine Cornelius-Renaissance bricht an! Eine Renaissance der Gesinnung!

Am 4. September 1824 bat Cornelius um seine Entlassung aus seiner Düsseldorfer Akademie, seiner Gründung. München rief ihn, die Ausmalung der Glyptothek und Reorganisation der Bayerischen Kunstabademie, später die Ausmalung der Ludwigskirche. Dann rief ihn Berlin, wo er seinen Traum von der Ausmalung eines Campo Santo für das Königliche Haus mit monumentalen Lettern auf große Kartons niederschrieb. Aber das liegt abseits der „Düsseldorfer Erinnerungen an den 23. September 1933“, die ja nicht kunstgeschichtlich das Werk des Meisters abhandeln wollen. Wohl aber drängt sich der Erinnerung auf Cornelius' letzter Besuch in seiner Vaterstadt Düsseldorf, so wie Eduard v. Gebhardt, damals 24jährig, ihn erlebt und oft mir davon erzählt hat:

Im August 1862. Cornelius kurz vor Vollendung seines 80. Lebensjahres. Die Düsseldorfer Künstlerschaft hatte dem ehrwürdigen greisen Künstler einen begeisterten Empfang bereitet. Cornelius körperlich eine untersehnte Gestalt, aber ein mächtiger Schädel thronte auf ihr, kaum gelichtet das Haar, trotz der Fülle der Jahre. Der Kopf von einem markigen Umriss, die scharf gezeichnete Nase über dem energisch ausdrucksvollen Kinn, so wie Eduard Bendemann damals den Meister in einer Zeichnung festgehalten hat. Was aber Eduard v. Gebhardt unvergesslich geblieben ist, das waren die tief eingebetteten großen Augen, „feurig wie glühende Kohlen“, erzählte er. Als der Sturm der Be-

geisterung der Düsseldorfer Künstlerschaft sich gelegt hatte, als man nach den festlichen Begrüßungen von dem Meister eine Antwort erwartete, ließ der ehrwürdige Greis seine Feueraugen lange Zeit gleiten über die erwartungsvolle Künstlerschaft. Als Antwort nur dieses eine marfige Wort:

Der Menschheit Würde ist
In eure Hand gegeben!
— Bewahret sie!

Das war Cornelius' letztes Wort an die Düsseldorfer Künstlerschaft, gleichsam sein Vermächtnis!

Aber wie ist der Menschheit Würde später in des Künstlers Hand, der sie anvertraut, behandelt worden! Was sagt Karl Justi von „Almorphismus“? Das letzte Vermächtnis des Gründers unserer Düsseldorfer Kunstabademie an die Düsseldorfer Künstlerschaft ist aber heute — im Sinne Cornelius' einer bewussten nationalen Einstellung des deutschen Künstlers, aufbauend auf unsere große künstlerische deutsche Vergangenheit, wie alles, was Cornelius über Kunst und Erziehung zum Künstler gesagt und geschrieben hat — wieder ein Programm geworden!

Zu Ehren des Tages, an dem sich in diesem Jahre zum 50. Mal jährte der Todestag Richard Wagners, klang von geweihter Stätte in Bayreuth durch die Wellen des Athers über den Erdball Hans Sachsen's Lied:

Drum sag' ich euch:
Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihren Werken Kunst,
Zerging in Dunst
Das heil'ge röm'sche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst!

Das war Wagners Mahnruf an das Deutsche Volk in unserem ewig denkwürdigen Jahr der Nationalen Erhebung. — Die Deutsche Künstlerschaft aber höre am 23. September 1933 den Mahnruf, der sie betrifft, unseres Peter von Cornelius heiliges Vermächtnis:

Der Menschheit Würde ist
In eure Hand gegeben!
— Bewahret sie!

Das Fest der Deutschen Künstler

Rom am 18. Oktober 1817

Ein Malkasten-Festspiel

Die Deutschen Künstler in Rom feierten am 18. Oktober 1816 die Erinnerung an die Völkerschlacht bei Leipzig. Der preußische Gesandte, der um Peter Cornelius hochverdiente und gelehrt Georg Niebuhr, saß als Ehrengast zwischen Thorwaldsen und Cornelius. Bei der Völkerschlachtfeier der Deutschen Künstler im folgenden Jahr trug Friedrich Rückert das in unserm Malkasten-Bühnenbild verwandte Festgedicht vor. Im Januar 1818 trat Kronprinz Ludwig von Bayern in den Kreis der deutsch-römischen Künstler, die ihm zu seinem Abschied von Rom am 29. April ein glanzvoll verlaufenes Künstlerfest aufführten. Auch hier hielt wieder Rückert die Festrede in gebundener Form. Nach seiner Rückkehr sandte Ludwig aus Deutschland an Cornelius jenes Gedicht, das ihn das Malkasten-Bühnenbild bei der römischen Völkerschlachtfeier 1817 sagen lässt. Und schließlich ist Catels Bild „Kronprinz Ludwig von Bayern in der Spanischen Weinstube zu Rom in Gesellschaft deutscher Künstler“, das als Bühnenhintergrund verwandt wird, erst 1824 entstanden. So hat das Malkasten-Bühnenbild zeitlich auseinanderliegend Momente frei in ein Bild vereinigt.

Personen:

Kronprinz Ludwig von Bayern.

Graf Seinsheim. Kammerherr des Kronprinzen.

Georg Niebuhr. Preußischer Gesandter in Rom.

Peter Cornelius

Philipp Veit

Julius Schnorr

Franz Catel

Leo von Klenze. Bayerischer Hofbaumeister.

Berthel Thorwaldsen. Dänischer Bildhauer.

Friedrich Rückert, der Dichter.

Don Raffaele de Anglada. Wirt der Spanischen Weinstube in Rom.

Deutsche Maler in Rom.

(Die Originalworte der Dargestellten

sind im Text durch

„Anführungszeichen“ herausgehoben.)



(Bühnenbild nach dem Gemälde von Franz Catel in der Neuen Pinakothek zu München „Kronprinz Ludwig von Bayern in der Spanischen Weinstube zu Rom in Gesellschaft deutscher Künstler“.)

(Links vom Zuschauer Anglada. Am Ende der vorderen Bank Kronprinz Ludwig. Rechts von ihm auf derselben Bank Thorvaldsen und Seinsheim. An der vorderen Schmalseite des Tisches Catel. Neben Catel auf der Wandbank Klenze, Schnorr, Rückert, Veit, Niebuhr. An der hinteren Schmalseite des Tisches, zwischen Kronprinz Ludwig und Niebuhr, Cornelius.)

(Zeit: Spätnachmittag am 18. Oktober 1817.)

(Der Vorhang noch nicht hochgezogen. Man hört auf der Szene Männergesang.)

Laßt brausen, was nur brausen kann,
In hellen, lichten Flammen,
Ihr Deutschen alle Mann für Mann
Fürs Vaterland zusammen!
Und hebt die Herzen himmeln!
Und himmeln die Hände!
Und rufet alle Mann für Mann:
Die Knechtschaft hat ein Ende!

(Der Vorhang hebt sich. Die Sänger stehen. Der Weinwirt Anglada hat das Haupt entblößt.)

Und rufet alle Mann für Mann:
Die Knechtschaft hat ein Ende!

(Die Sänger stoßen mit den Gläsern an. Anglada hat geschäftig den Zylinderhut wieder aufgestülpt und hantiert bei seinen Flaschen.)

Alle:

Das Vaterland! Die Völkerschlacht bei Leipzig!
Der Kronprinz von Bayern! Euer Königliche Hoheit!

Ludwig (feierlich):

Die Deutsche Kunst! Die Deutschen Künstler in Rom!
Die Lukasbrüder von San Isidoro! Heil! Heil!

Anglada:

Entusiasmo tedesco! Artisti! Pittori!
Ooooo, grossßer Durst!

Vom Tisch her:

Anglada! Padrone! Felicissimo!
Vino! Vino! Subito, subito!

Anglada:

Si, si, si! Subito, subito, subito!
Signori Illustrissimi! Eccellenzi!
Altessa Reale! Subito, subito, subito!

(Anglada serviert diensteifrig. Es vergeht einige Zeit, bis die Stimmung am Tisch sich gelegt hat und die Festgenossen wieder Platz genommen haben. Allgemeine freudige Unterhaltung, Rückert dagegen vertieft sich schreibend in ein Manuskript. Catel mit Zeichnen beschäftigt.)

Seinsheim

(zu Catel, der zu Ludwig und Anglada hinüberschauend, eifrig zeichnet):

Na, Meister Catel! Zeichnen, zeichnen, immer zeichnen?
Was zeichnen Sie jetzt denn?

Catel

(mit der Linken hinüberweisend zu Anglada):

Il nostro padrone Don Raffaele de Anglada. (Weiterzeichnend.) Den unsterblichen Glauben dieses fürtrefflichen spanischen Römers an Deutschland, das heißt an den römischen Kredit von Orvietowein und Lacrimae Christi für die deutschen Künstler in Rom, wenigstens heute in Gegenwart Seiner Königlichen Hoheit. Ja, ja. Dieser Festtag muß verewigt werden. Der 18. Oktober 1817 in Rom mit Ludovico il Grande e Illustrissimo di Bavaria und Raffaele Anglada il Grosso della Trattoria di Spagna!

Ludwig:

Franz Catel! Ganz ausgezeichnet dieser Einfall! Charmant! Superbe! Und Euer Bild soll demnächst meine neue Pinakothek in München zieren. — Ach! „Wühten Sie, Ihr Herren, was ich alles für die Kunst und namentlich für die Malerei al fresco vorhab, wenn ich erst den Thron besteigen sollte — doch ich schweige.“

Alle:

Heil Ludwig von Bayern! Heil Königliche Hoheit!

Ludwig:

Signore Raffaele Anglada! Don Illustrissimo! Maestro Francesco Catel verewigt euch jetzt für alle Zeiten. Ma prego, ein freundliches Gesicht!

Anglada

(zwei Flaschen hochhaltend):

Che? Altessa Reale? Keniglike O-eit? Vino rosso o biancho? Rottér o weissér?

Ludwig:

Per bacco! Wir trinken am 18. Oktober nur Rheinwein noch. — Graf Seinsheim! „Graf Karlemännchen!“ Ist unsre Sendung denn nicht eingetroffen?

Seinsheim

(höfisch beflissen):

Ja freilich, Königliche Hoheit zu Befehlen!

(Er geht Anglada zur Hand.)

Anglada:

A! Capito, capito, capito, capito. Vino del Rheno!
Rheinwein! Capito, capito, capito, capito. (Diensteifrig.)

Rüdert

(bisher mit Schreiben beschäftigt):

Rheinwein! Rheinwein! Ausgezeichnet!
Die Ahnungen des Dichters!

(Während er weiterschreibt:)

„Ist nicht deutscher Wein beim Mahle?
Welschen mag ich heute nicht!
Reicht mir eine röm'sche Schale
Voll des Rheins trinkbarem Licht!“

(Wirft einen Blick hinüber zu Seinsheim und Anglada, die geschäftig Weinfäschchen austeilen. Dann schreibt er weiter.)

Ludwig:

Was schreibt denn nur der Rüdert da?

Veit und Schnorr

(die zu seitens Rückerts in das Manuskript schauen):

Dichten, dichten.
Reimen, reimen.
Königliche Hoheit und den Tag von Leipzig.

Rüdert

(sich um nichts kümmern und weiterschreibend):

„Heut als Deutsche laßt uns zecken,
Morgen malen, dichten, baun,
Dah einmal die Welt soll sprechen:
Echt deutsch sei es anzuschauen.“
Punktum! Schluß! Fertig!

(Rückert schaut freudig die Freunde an.)

Ludwig:

Nun woll'n wir's auch im Ganzen hören!

Alle:

Zawohl! Frist! Sing uns Dein Lied vom 18. Oktober, den wir gemeinsam hier gefeiert!

Rüdert

(erhebt sich und trägt vor):

Zum 18. Oktober in Rom.

„Seit in den Oktobertagen
Ist auf Leipzigs Flammenherd
Jenes Feuer ausgeschlagen,
Das der Knechtschaft Schmach verzebt:
Hat man Feuer angeschürt
Jedes Jahr in dieser Nacht;
Dreimal hab' ich neuberühret
Diese Feier mitgemacht.

„Aber wie ist mir geschehen?
Bin ich noch im Vaterland?
Oder will hier neu erstehen
Deutsches Reich am Tiberstrand?
Solch ein Deutschland vorgesunden
Hab' ich hier zu dieser Frist,
Dah mir jenes nicht entchwunden,
Sondern recht gewonnen ist.

„Angezündet sind die Flammen
Tief in jeder einzeln Brust;
Schlagen hier in eins zusammen,
Werden sie sich's erst bewußt.
Das ist ein Oktoberfeuer
Für das große Vaterland!
Nicht in Deutschland kann man treuer
Schüren den Oktoberbrand!

„Wie sich diese Flamme nennet?
Diese Flamme nennt sich Kunst!
Unter allem, was da brennt,
Kann' ich keine höhre Kunst.
Denn es ist, wo aufgegangen,
Rechter Art ist dieser Brand,
Alles drin mit inbescangen:
Eugend, Gott und Vaterland!

(Die Zuhörer haben sich erhoben.)

„Stoßt die Becher laut zusammen,
Dass es bis nach Deutschland klingt;
Und ein Zuck von unsren Flammen
Übern Schnee der Alpen springt!
Ist nicht deutscher Wein beim Mahle?
Welschen mag ich heute nicht!
Reicht mir eine röm'sche Schale
Voll des Rheins trinkbarem Licht!

„Alle Deutschen sollen leben,
Die zu Deutschen dies gemacht,
Dass dem Vaterland ihr Leben
Sie zum Opfer dargebracht!
Die das konnten nicht erwerben,
Sollen leben doch zur Zeit,
Wenn fürs Vaterland zu sterben
Sie in Zukunft sind bereit.

„Jeder ist auf seine Weise
Mit zum großen Kampf vereint;
Aber hier in unserm Kreise
Ist die Kunst zuerst gemeint;
Die gekämpft hat allerwegen
Und noch kämpft zu dieser Frist,
Und nur drum nicht ist erlegen,
Weil sie gar unsterblich ist.

„Wessen Hand ein Werkzeug röhret,
Was Du ihm zum Eigentum
Gabest, wie er's treulich führet,
Führ er's fort mit Glück und Ruhm!
Heut als Deutsche laßt uns zecken,
Morgen malen, dichten, baun,
Dass einmal die Welt soll sprechen:
Echt deutsch sei es anzuschauen!“

Alle:

Heut als Deutsche laßt uns zecken,
Morgen malen, dichten, baun,
Dass einmal die Welt soll sprechen:
Echt deutsch sei es anzuschauen!

Heil Frits Rückert!
Heil die Königliche Hoheit von Bayern!

Ludwig:

Hoch die deutschen Künstler in Rom!

Niebuhr

(ernst, nachdem er bisher zurückhaltend, aber höflich die ganzen Vorgänge beobachtet hat, dann und wann ein paar herzliche Worte mit Cornelius wechselnd):

Und dem Gedenken derer, die für uns ihr Leben ließen in der Völkerschlacht.

(Zu Cornelius feierlich betonend:)

Alle Deutschen sollen leben,
Die zu Deutschen dies gemacht,
Dass dem Vaterland ihr Leben
Sie zum Opfer dargebracht!

Cornelius

(der bis dahin ebenso wie Niebuhr ruhig den Vorgängen gefolgt ist, plötzlich erregt):

Zawohl! Zawohl! Mein großer Gönner, der preußische Herr Gesandte Niebuhr, hat ganz recht! So ist es! Denn ohne sie blieben wir wohl für alle Zeiten hier verbannt in unsre „babylonische Gefangenschaft“. Die deutsche Kunst hätte ohne sie in Deutschland keine Heimatstätte mehr!

Ludwig:

Aber Herr Cornelius! Mir sagt Ihr das? Mir, dessen Wunsch ist, wenn Meister Thorwaldsen meine antiken Statuen in München wiederhergestellt hat (Thorwaldsen nicht zustimmend), Euch die Ausmalung meiner Sammlungsräume zu übertragen? Ach! „Wenn ich erst den Thron besteigen sollte, was ich nicht alles für die Kunst vorhave.“ (Schwärzend.) Den deutschen Helden möchte ich hoch auf Vergesböhnen eine Walhalla bauen. Nicht wahr, Klenze? (Klenze verneigt sich zustimmend.) Ach, ich möchte . . . (Ludwig schaut sinnend vor sich hin.) . . . Aber zunächst möchte ich Euch allen danken, Euch, denen das Vaterland so lange Zeit keine Hilfe sein konnte. In der Ewigen Stadt habt Ihr die Flamme deutscher Kunst gehütet. Ich weiß, entbehrungsreich war Euer Kampf. Doch unerschütterlich Euer Glaube.

(Ludwig erhebt sich, nimmt aus der Brusttasche einen Zettel und deklamiert mit lauter Stimme.)

Den Deutschen Künstlern zu Rom
von Ludwig, Bayerns Kronprinz.

Die andern (freudig überrascht):

Waaas?

Ludwig (geschmeichelt):

Zawohl! Zawohl! Von Ludwig, Bayerns Kronprinz!
Den Deutschen Künstlern zu Rom
von Ludwig, Bayerns Kronprinz.

„Preis und Ruhm Euch edelen Gemütern,
Die Ihr mächtig strebt zum hohen Ziel,
Euch nichts machend aus den irdischen Gütern,
Treue folgend Euerem Gefühl.

(Zu Cornelius gewandt:)

„Dir, der hoch Du glühst, wie Paulus glühte,
Dessen Eifer Deinem gleichend ist,
Und ja Dir mit kindlichem Gemüte,
Der Du wie Johannes schuldlos bist.

(Zur Tafelrunde gewandt:)

„Und Euch andern all, erhabne Jünger,
Große Künstler, weil Ihr Christen seid,
Nie ermüdend, heldenmütige Ringer,
Euch ist liebend dieses Lied geweiht.

„Die Apostel in die Welt gesendet,
Sie verbreiteten des Heiles Wort,
Und zu jedem deutschen Land gewendet
Könnt die Kunst durch Euch an jeden Ort.

„Und mit diesen lebensfrischen Ästen
Wölbt der Bau sich über Deutschland ganz,
Und von Nord nach Süd, von Ost nach Westen
Wird die Heimat überstrahlt von Glanz.

„Tiefe, feste Wurzeln wird er schlagen
In dem ganzen deutschen Vaterland,
In der Zukunft Ferne wird er ragen,
Wenn des Staatsmanns Werk schon längst verschwand.
„Lange ungeliebt, noch unbelohnt,
Bliebet lange Zeit Ihr ungeehrt.
Nichts hemmt doch den Geist, der in Euch wohnet,
Und auch Ihr erschauft selbst Euern Wert.
„Wie Italien einst von Hellas Strände
Die verherrlichende Kunst empfing,
Könnt zurücke aus dem deutschen Lande
Sie nach Rom, wo ihre Kunst verging.
„Freud und Stolz von unserm großen Volke!
Deutscher Künstler römischer Verein,
Sonne, durch die lang verhüllnde Wolke
Dringst erhellend in die Nacht Du ein!“

(Begeisternder Beifall. Alle umringen mit ihren Gläsern den
selig lächelnden Kronprinzen.)

Alle:

Hoch Ludwig von Bayern!
Hoch Bayerns Kronprinz!
Hoch Königliche Hoheit!

Ludwig

(nachdem wieder allmählich Ruhe eingetreten ist,
vor sich hinsprechend):

„Wenn ich erst den Thron besteigen sollte . . .“
(Nach einer Pause mit Herzlichkeit zu Cornelius:) Meister Cornelius! Und morgen muß ich heim, muß Euch verlassen. Und meine Gedanken bleiben bei Euch.
(Ludwig reicht Cornelius die Hand. Sie schauen einander lange Zeit schweigend an.)

Cornelius:

„Kommt Ihr zurück ins Vaterland, so grüßet
Die Guten alle, die noch mein gedenken!
Auf freien Höhn, im dunklen, heilgen Wald,
Beim Rauschen deutscher Ströme denkt an mich.
Doch kommt Ihr an den schönen stolzen Rhein,
So grüßt den Alten, rufet meinen Namen
Mit lauter Stimme in die dunkle Flut,
Sprecht ihm von meiner Sehnsucht nach der Heimat!
Doch tretet Ihr zu Kölle in den Dom,
O! So gedenket meiner vor dem Herrn,
Auf daß ich heimgelang ins Land der Väter!“

(Cornelius erhebt sich und schaut nachdenklich durch den Torbogen ins Freie.)

Ludwig (zu Niebuhr):

Was hat denn der Cornelius nur? Herr preußischer Ge-
sandter? Herr Niebuhr?

Niebuhr:

Heimweh, Königliche Hoheit. Heimweh nach dem Rhein, nach Köln und Düsseldorf. Er möchte den früheren Glanz seiner Vaterstadt Düsseldorf wieder heraufbeschwören, aber besetzt von einem ganz neuen Geist. Er träumt von einer Erneuerung der deutschen Kunst in seiner rheinischen Heimat.

Ludwig (etwas betroffen):

Der frühere Glanz der Kunststadt Düsseldorf ging doch wohl von meinem Hause Wittelsbach aus. Mein Haus weiß, was es heute noch der Kunst schuldig ist. Die Kunstsammlungen meiner Düsseldorfer Ahnen Johann Wilhelm und Karl Theodor haben heuer in München wieder eine neue liebevolle Pflegestätte gefunden. Und die kunstliebenden Ge-

brüder Boisserée aus Köln, die Retter altkölnischer Kunstwerke, werden mit ihren Schäzen ebenfalls in München endlich friedlichen Schutz finden. (Schwärzend.) Ich werde den Kunstsammungen große Festhallen errichten. Und Cornelius soll sie mit seiner Kunst verbürtigen.

Niebuhr (verbindlich, aber bestimmt):

Seitdem Düsseldorf und das Rheinland preußisch geworden, weiß Preußen auch, was es ihnen schuldet. Preußens Majestät lässt die zerfallenen Dome, Kirchen und Schlösser wiederherstellen. Der Dom zu Köln soll in neuem Glanz erscheinen. Und Düsseldorf soll seine frühere Kunstabademie wieder aufblühen sehen. Und Cornelius . . .

Ludwig (Niebuhr unterbrechend):

Sie meinen doch wohl, Herr Gesandter, die Kurfürstliche Kunstabademie des Hauses Wittelsbach in Düsseldorf? Die Akademie des Kurfürsten Karl Theodor von Bayern? O, die blüht weiter, aber bei uns in München. Und Cornelius wird freudig meinen Palast der Glyptothek ausmalen.

Niebuhr:

Wird freudig die Glyptothek ausmalen, sicherlich. Aber der Ruf der Heimat! „Ich denke mir, wie schön es sein und unfehlbar anerkannt würde, wenn die preußische Regierung Städte am Niederrhein durch Kunstwerke eines einheimischen Rheinländers und seine Schule zierte und ihnen den Verlust ihrer alten Schätze nach Möglichkeit so ersetzte. Ich weiß, wie lebhaft man am Rhein es wünscht, Cornelius zu besitzen.“ Der Ruf der rheinischen Freunde und Patrioten Boisserée, Görres, ja der ganzen rheinischen Bevölkerung nach dem Meister der Nibelungen . . .

(Niebuhr unterbricht sich, weil Cornelius sich wieder an den Tisch setzen will, Cornelius hat nur das Wort Nibelungen gehört.)

Cornelius:

Nibelungen? (Abwesend vor sich hinsprechend.) „Unter dem Nibelungenhort denke ich mit das Sinnbild aller deutschen Macht, Glück und Herrlichkeit, welches alles im Rhein versenkt liegt, und mit ihm dem Vaterland erhalten bleibt oder verloren geht.“

Niebuhr (teilnahmsvoll):

Was ist Euch, Cornelius?

Cornelius:

„Schon auf der Reise hierher durch ganz Italien war ich sehr trübe gestimmt und hatte eine Art Heimweh.“ Die rheinischen Freunde Görres, Boisserée und Mosler haben mir so lieb geschrieben: „Was Mosler mir von dem Gemälde im Dom zu Köln sagt, ist mir eine wahre Erquickung gewesen, denn außer hier, bei den Lukasbrüdern von San Isidoro, meinen Freunden, hört man nur mit einer gewissen Vornehmheit von deutscher Kunst sprechen, was mir um so schmerzlicher ist, da mir das Wesen derselben hier in Italien erst recht in seiner Glorie erschienen und mir immer lieber wird. Ein deutscher Künstler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen.“ Acht Jahre lang habe ich den Rhein nicht mehr gesehen! Acht lange Jahre! „Ich habe nun diesen Schritt der Reise aus dem Vaterlande der Zeit entgegen getan, und es ist gut so. Aber lange mag ich nicht unter diesem warmen Himmel wohnen, wo die Herzen so kalt sind. Und ich fühle es mit Schmerz und Freude, daß ich ein Deutscher bis ins Lebensmark bin. Indessen ist nicht zu leugnen, daß hier viel an Kunstmitteln zu haben ist. Aber auch viel Verführung, und zwar die feinste in Raffael selbst.“

Ludwig

(möchte Cornelius von seinen quälenden Gedanken ablenken):

Ja, Cornelius, von deutscher Kunst laßt uns sprechen! Von Eurer alten Düsseldorfer Akademie, die nun mit den alten Düsseldorfer Kunstsammlungen in München ist. Die Kurfürstliche Akademie aus Ihrem Düsseldorf!

Cornelius:

Die Kurfürstliche Kunstabademie aus Düsseldorf . . . (ernst und mit Bitterkeit): „In der Düsseldorfer Akademie geboren und aufgewachsen, hatte ich Gelegenheit, das unzulängliche, ja verkehrte Treiben kennen und hassen zu lernen. Ein brennender Durst nach dem lebendigen Quell der Kunst ließ mir keine Ruhe, und Gott gab mir die Kraft, mitten in einem mit verhaschten Treiben, unter den ungünstigsten Verhältnissen, unablässig danach zu suchen.“

Ludwig (begütigend):

„In sich bin ich von Kunstabademien auch kein Freund. Aber, aber unter Cornelius' Leitung, da ist es eine ganz andere Sache! Ich sehe sie da als eine große Kunstschule an, und welche! Welchen Aufschwung würde die Malerei in Bayern bekommen! Wie es Menschen gibt, die zu Heerführern geboren, so Cornelius zum Haupt einer Malerschule.“

Cornelius:

Euer Königliche Hoheit geruhen heute besonders gnädig mich auszuzeichnen. Darf ich indes offen weitersprechen über unsere bisherigen Kunstabademien? — Sie sind „die Hydra, so bekämpft werden muß, ehe ein Anfang, ein neues Fundament zu einer besseren Kunst kann gelegt werden“. Aber

„es hat eine kleine Zahl deutscher Künstler (Cornelius weist auf die Tafelrunde), gleichsam durch eine göttliche Erleuchtung von der wahren Hoheit und Göttlichkeit ihrer Kunst durchdrungen, angefangen, die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen, um dem vorzuarbeiten, der da kommen wird, um sein Inneres zu säubern von Käufern und Verküfern. Dieses Häuflein harrt auf eine würdige Veranlassung und brennt vor Begierde, der Welt zu zeigen, daß die Kunst jetzt wie einst herrlich ins Leben zu treten vermag, wenn sie nur aufhören will, eine feile Dienerin läppiger Großen, eine Krämerin und niedrige Modezofe zu sein, wenn sie, durch eine mächtige Liebe überwältigt, einherwandeln will in Knechtsgestalt, mit keinem andern Schmuck als dem der Liebe, der Reinheit und der Kraft des Glaubens, als den wahren Adelsbriefen ihrer göttlichen Abkunft.“

(Der Zuhörer hat sich eine starke Erregung bemächtigt. Sie lauschen aufmerksam Cornelius' Worten.)

Niebuhr:

O, Cornelius! Rede weiter! Rede davon, was uns so oft auf einsamen Spaziergängen beschäftigt hat!

Cornelius:

Freunde, was soll ich euch noch erzählen von Dingen, die ihr ja genau so tief mitempfindet wie ich? Ach, „käme mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich voraus sagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäbe. Dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut. Schulen würden entstehen im alten Geiste, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle

Menschenleben ergößen und es schmückten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamer Klöster, den Rat- und Kaufhäusern und Hallen herab alte vaterländische, befreundete Gestalten in neu erstandener frischer Lebensfülle, in holdner Farbensprache, auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei, und darum der Herr unser Gott wieder ausgeführt sei mit seinem Volke."

(Die Zuhörer brechen in laute Begeisterung aus.)

Niebuhr:

Cornelius! Bitte, rede weiter.

Cornelius:

Die große Zeit der nationalen Erhebung ist auch an uns in Rom Verbannten nicht spurlos vorübergegangen. Wir haben sie miterlebt mit glühendem Herzen. Freunde, lasst mich hier in dieser feierlichen Stunde noch ein Wort dazu sagen!

„Ihr wißt, daß es meine Absicht war, nach meinem Vaterlande zurückzukehren. Es war aber nicht daran zu denken, einen Paß zu erhalten. Und später wußte man, daß man nicht mehr durch Italien reisen konnte, ohne sich den lumpigsten Behandlungen durch die französische Besatzung auszusetzen. Ehe ich mich aber beruhigen und mich entschließen konnte, hierzubleiben, und zu einer Zeit, wo sich das Vaterland zu einer glorreichen Wiedergeburt ermannte, ging eine Zeit nach der andern in dem peinlichsten Zustand dahin, und nimmermehr werde ich mich darüber trösten können.

„Wie nun die Sache im ganzen immer noch zu nehmen sei — ich wollte an anderes nicht denken, als wie ich meine babylonische Gefangenschaft so würdig als möglich be-

nutzte. Denn am Ende gehört zu allem guter Mut und tapfere Beharrlichkeit. Mehr kann der Mensch nicht, als sein Leben und alle seine Kraft an seine liebste, heiligste Überzeugung legen. Jeder aber tut's nach seiner Art, seiner Umgebung, seiner Natur gemäß. Alles, was ich nun hier tun konnte, möchte in diesem großen Augenblick unnützer, überflüssiger erscheinen, als es in der Tat war. Denn wenn die Freiheit, wie sie jetzt gewiß errungen ist, würdig soll genossen und den künftigen Zeiten gesichert werden, dann ...

(Cornelius erhebt sich mit lauter Stimme)

so muß der Genius der Nation in allen Dingen durchdringen bis zum untersten Glied. Denn nicht große Armeen, Festungen und Bollwerke sind der Schutz eines Volkes, sondern sein Glaube, seine Gesinnung! Dies ist die innere Kraft, die nach außen wirkt und schafft und belebt auf alle Weise und in jeder Sache. Und kein Ding ist da gering zu achten, denn es ist ein lebendiges Glied am lebendigen Körper.

(Cornelius noch lauter.)

„Dass beinahe alles in unserm Vaterlande anders werden muß, wenn es der Zeit und dem Sinn des Volkes gemäß sein soll, begreift und fühlt ein jeder! Doch jeder kann nicht zu jedem tauglich sein und die Quelle des Übels so eigentlich auffspüren. Ich kann's in keiner Sache. (Mit stärkster Betonung.) Aber in meiner Kunst kann ich's! Ich sehe deutlich, wo es hier fehlt! Die Vorsehung hat mir hier einen großen Wirkungskreis angewiesen. Möge es ihr doch auch gefallen, daß ich nur einen Stein zu den Grundfesten eines deutschen Kunsttempels lege, so werde ich mich in der Überzeugung, nicht ganz vergeblich gelebt zu haben, befriedigt fühlen.“

Alle:

Hoch, Peter Cornelius! Heil, Peter Cornelius!

Ludwig:

Ganz Bayern soll sich Euer freuen!

Niebuhr:

Und Köln und Düsseldorf am Rhein!

Rückert

(beide Arme hoch erhaben und zu seinen Worten taktierend):

Nein, nein, nein!

Das ganze Deutschland soll es sein?

Was ist des Deutschen Vaterland?

Ludwig

(joyful lächelnd zu Rückert):

Zarwohl, ganz recht! So soll es sein!

Was ist des Deutschen Vaterland?

(Zu Niebuhr gewandt, aber nicht unfreundlich:)

Ist's Preußenland, ist's Schwabenland?

Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht?

Ist's, wo am Welt die Möve zieht?

O nein! nein! nein!

Sein Vaterland muß größer sein!

Niebuhr

(zu Ludwig mit Diplomatenlächeln):

Was ist des Deutschen Vaterland?

Ist's, Bayernland, ist's Steierland?

Ist's, wo des Marsen Rind sich streift?

Ist's wo der Märker Eisen reicht?

O nein! nein! nein!

Sein Vaterland muß größer sein!

(Ludwig reicht Niebuhr die Hand.)

Rückert:

Was ist des Deutschen Vaterland?

(Rückert zeigt auf Ludwig und Niebuhr.)

Wo Eide schwört der Druck der Hand,

Wo Treue hell vom Auge blist

Und Liebe warm im Herzen sitzt.

Das soll es sein!

Das ganze Deutschland soll es sein!

(Während Rückert diese Verse von Ernst Moritz Arndt spricht, setzt leise musikalische Begleitung ein, die dann mächtig einfällt bei den beiden letzten Versen: Das soll es sein! Das ganze Deutschland soll es sein!)

Alle

(stehend und singend. Auch die Zuschauer erheben sich und singen mit):

Das ganze Deutschland soll es sein!

O Gott vom Himmel sieh darein

Und gib uns rechten deutschen Mut,

Daß wir es lieben treu und gut.

Das soll es sein!

Das ganze Deutschland soll es sein!

(Der Vorhang fällt.)

Vom gleichen Verfasser sind erschienen:

Alt-Westfalen. Die Bauentwicklung Westfalens seit der Renaissance (gemeinsam mit Engelb. Frhr. v. Kerckerin-Vorst). Verlag Jul. Hoffmann. Stuttgart 1912. (Vergriffen.)

Moderne Villen und Landhäuser. Verlag Ernst Wasmuth, A.-G. Berlin 1913. (Vergriffen.)

Die Meister von Schloß Horst im Broich.

Das Schlüchtkapitel zur Geschichte der Schule von Colcar. Verlag Ernst Wasmuth, A.-G. Berlin 1915. (Vergriffen.)

Die Baukunst am Niederrhein. 2 Bände. 1915 und 1919. Verlag Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. (Vergriffen.)

Die Schloßbauten zu Raesfeld und Honstorff und die Herrensitze des 17. Jahrhunderts der Maastal-Bausteinarchitektur. Heimatverlag G. m. b. H. Dortmund 1922.

Theodor Mintrop. Das Wunderkind der Romanistik. Heimatverlag G. m. b. H. Dortmund 1923.

Eine Kunstreise auf dem Rhein. I. Mittelrhein. II. Niederrhein. Verlag L. Schwann. Düsseldorf 1928. 2. Auflage.

Neue Baukunst in den Rheinlanden. Verlag L. Schwann. Düsseldorf 1928.

Die Kunstsammlungen der Staatlichen Kunstsammlung zu Düsseldorf. Verlag Matthias Strucken. Düsseldorf 1928. (Vergriffen.)

Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze. Deutscher Kunstverlag. Berlin 1930.

Kaisar am Niederrhein. Verlag L. Schwann. Düsseldorf 1930. (Vergriffen.)

Siedlungswerk Krupp. Verlag Ernst Wasmuth, A.-G. Berlin 1930.

Goethe und die Rheinlande. Verlag L. Schwann. Düsseldorf 1932.

6.10.1943

5

Gerhard von Keußler

Ein den Tod

Melodramatische Symphonie

An den Tod.

Melodramatische Symphonie.

Felsiges Hochland. Eine schmale Straße führt zum Engpass hinauf. Davor ein Schlagbaum, Wächterhaus und Grenztor. Rechts und links Wildnis mit einem Ried. Unten, in breiter Schlucht, ein Strom. Auf der anderen Seite, in gemäßigter Anhöhe, eine Burg.

Weit streckt sich vor dein Schatten, ferner Wanderer!
Mein Gegenbild — die Sonne — geht zu Tal;
dich selbst gewahrt ich nicht, und doch — du nahst:
dein Botengruß dehnt sich ins Unermessne.
Wird so zum Zweikampf aus dem Tarn gerufen?
.... Schon zieht der Schatten sich zusammen — —
wohin entweichst du, jatter Wegelagerer? ...
Der Schlagbaum liegt ... die Wage steht daneben —
jetzt ich ich dich — bleib stehn, du bist der Söllner.
Im Tarnkleid mit der strommen Nebelkappe
— und dennoch sichtbar —:
'nen Makel hat dein Amtsgewand — legs ab.
Darin zu siegen ist kein Heldenruhm.
So ist auch Tapferkeit nicht deines Wesens,
wie Schwäche List gebiert, eh du sie schändest.

Gebannter Ungeist, Held des Widerspruchs —
und bist du's nicht, so nenne dich —
soll ich schon jetzt das Wegegeld entrichten,
die Maut der sterblichen Unsterblichkeit? — —
Bin ich's allein, der dich am Rain gewahrt
jo, wie du bist —?
Ich sehe dich in deiner Sinngestalt
als hagern Mann, als Söllner, Fremdenführer;
doch weiß ich, daß du oft verummt
den Söhnen wie den Töchtern meines Tales —
bald Schreckgesicht, bald Trostgespinjt, erschienen bist;
bald grauen Sluges eine Fackel schwiegend,
bald mit verzücktem Bogen eine Siedel streichelnd;
daß du vom blinden wie vom tauben Frömmel
als heilig Heiliger angebetet wurdest.
Was soll das mürrische Gejims am Grenztor?
erlebt es den, der nicht am Schalter sitzt?

und ist es immer so, daß du entgegenläufst?
wie eilst du, daß deine Rüstern beben!
Soll gar, wo ich dich selbst leibhaftig stelle,
das Überbleibsel meiner Erdentage
der Schauplatz für ein Vorspiel deiner Künste sein? —
Doch hier, am Ende dieses Weges, du
samt deinem Schlagbaum manchen Pilger anhältst,
war mit bewußt. Doch wähnte ich euch — weiter; und anders...
So mag ich dir bestürzt und wirr erscheinen,
bin's auch, nur brauchst du darum nicht zu schwiegen.
hilf mir und ordne was du wissen willst —

von mir vernehmen muß —

Ich und die nahen Zeugen — deine Berge — wissen es,
daß du kein Schuft, kein Würger bist, nur Zöllner; —
es walten Bergesruh und Würde rings.
Doch wer in dir den gelben Henker wähnt,
der schreit, sieht er mich deinen Weg betreten;
der schreit, ob Freund — ob Feind, vor Schmerz — vor Jubel.
Hör du nicht hin. Willfahre heinem Gläubiger —
wenn er von mir durch dich den Schuldsschein fordert.
Des jüngsten Narren sei's und bleibe es:
bei dir den Tag, denselben Tag zu suchen,
den gestern er, er selbst, verloren hat.
Du prüfst.

So oft ich dachte um zu denken,
hörte ich dich nahm als Schatten... huschend.
Warum verschwandest du wieder — jedes Mal?

Und Eine war im Tal, die mich zu dir
geleiten wollte. Doch — sie blieb zurück.
Und Eines ist's, das nirgends
und nimmer unserem Willen
und Selbstbefehl gehorcht:

vergessen!

Wen leiblich hungrt, also daß er geistig darbt,
der will die Schmach aus dem Gedächtnis merzen.
Wer aber Brust zu leiden hat und leidet,
der schwärmt vor der Erfüllung flüchtiger Zeit
von ewigem Bestand der Krüfte wie der Lust;
er wähnt die Frist des Bundes in der Liebe ewig
und mißt daran was ihn bedrückt und hebt.
Im Zwang und Ernst des Schlagbaums und der Wage
liegt deine hohe Macht, gedungner Späher... Und doch:

gewaltiger als du je gewesen bist,
lebt im Gedächtnis fort ein Schwur der Liebe!
So er uns treibt: mit Taten hinzuessen, —
so er uns hält: in Träumen zu verwelsen.
Ein Weltgefühl ward keinem noch geschenkt,
der nicht die Schmerzen aller Niederlage —
ob er sie litt, ob andre sie erlitten —
in ängstigend treuestem Gedächtnis hielt.
So soll auch ich viel Leides nicht vergessen.
Bei deinem Nahen aber kostet was schon vernarbt war,
und jeder Blick von dir ist eine Sünde.

Seit ich als Kind zum ersten Mal dich sah —
an meiner Mutter Bett, als Arzt verkleidet:
Die habe, die mir blieb, sie wuchs nur sacht,
gering und schlicht; und dennoch wog sie Lasten,
denn daß du einmal wiederkämst, ward Furcht.
Du aber hast die Furcht dem Eigennutz verkuppelt,
bis Aberglaube ihrem Schuh entwuchs.
Da kamen Flur und Fleder dir zu klagen:
es hat der Neid gesät, und ernsten will die Habjucht!
Zur Sonnenwend gabst du dem Acker Antwort.
So flammt und weht dorther des Schlaftmöhns Brodem.
Und ohne dieses Sinnbilds Walten

— ohne deine Mahnung — ohne dich —
wär auch mein Geist sich selber nicht bewußt.
Du lebst von unserem Zins der Völlerei,
von aller Lustekrankheit unseres Geistes.
Wer sich gesund wähnt, brandmarkt sie als Sünde
und läßt jedeine jede andere vertreiben.
Mich aber wollen all die Irren höhnisch
gezeugt sein wissen vom Gemüth des Abendspukes,
da deine Nacht —

dein ungetümtes Weib —
ihm selbst die Brust entgegengedrehte
und ihre Pranken mondwärts stredete.
Wer wollte solcher Mutter noch zurück
das Kind in ihre wilden Arme geben
und kennt nicht dessen Wiege — deine Gruft!?
Den letzten Sinn des Lebens suchte ich.
Was heißt es: schuldlos schuldig dir verfallen?
Was heißt es: ohne Aufblick, gleich dem Tier,
nicht höheres wollen als man kann?
Denn wem ein ewiges Leben ewiger Schlaf ist;
wem du nichts mehr gillt denn ein Geist des Schlafes,

der mag betrunken lachend dir erliegen.
Doch ich —
 ich komme aus der stillen Feste
 dorther vom Tal, geläutert durch ein Fieber,
 — durch deinen Brand.
Dich fürchten, Tod, und dennoch dich ersehnen:
 — uraltes Rätselspiel von Reich und Arm!
Ob wir emporgetriebne Tiere sind,
ob wir gefährzten Engeln seltsam gleichen:
 — erneutes Rätselspiel, ein Seitvertreib verstörter Fergen
 am Strom dort unten in der Schlucht — vor unsrer Burg, —
 ein neues Fährmannslied zur alten Weise; —
 es ist das Lied vom freien Eseling dieser Erde, —
 hast du es schon gehört?!

Sie sangens draußen, wo die Kähne stranden,
und lachten über uns, die Eingemauerten.
Da röhrt ich Gitter, Wer und Sölltor auf,
dem Sarg des Irrenhauses zu entrinnen.
Und mir zuvor erzwang sich Sonnenlust
der Sehnsucht grellster Klagelaut:
 die Freiheit.
Doch sie umspannt was uns — uns Menschen —
 uneinnehmbar ist.
Hast du sie uns gesendet —?
Gekirrt hat sie auch mich: im Morgenrot
den hecken Tanz der Hungernden zu tanzen!
Der Seele Bürden abzutun versprach sie
und nahm mit Last um Last, sich selber Ruhm um Ruhm:
Sie warf die Unraut meines Werkewahns zu Boden.
Dann ging sie fort. Ich aber hatte nichts —
nichts mehr zu tragen. Müäßig stand ich da;
zu leicht, um in das Land den Pflug zu stemmen,
zu schwer, als daß mich jenen Windes Laune
und Dänsel mit sich trüge.
Drum schuf ich eine neue Habe mir.
Und spät gesteh ichs dir,
als ichmähte sich ein Schwächer seiner Schwäche:
 kein Schupslehn wars, kein karg gewöhntes Fallgut.
Dies schmächtige Bündel da — es ist ein Rest. Nimm's hin.
Den Weg hierher vermeint ich selbst zu wollen,
doch wurde ich gewollt, gewollt samt meiner Habe —
gewollt von deinen unsichtbaren Häschern,
Quertreibern und geheimen Schleichern,
 als wärs noch Brauch, ums Kleid Vertheidender zu würfeln.
Bist du es, der ins Nichts — ins Nichts geleitet?

Ich glaube an das ewige Nichts all derer,
die umsonst gelebt, — vom Brot allein . . .
War auch mein Tun und Sein umsonst?
 Entscheide.
Du zählst! und siehst auf Stück, Gewicht und Maß —
wer sollte auch den Seelenwert bestimmen
und was davon dem Schutzoll unterliegt?
In meiner Habe fehlen Weihrauchblätter.
So nimm zur Hand dein schärtig altes Gehrmäß.
Wie kläglich und wie nüchtrig ihs, daß wir
des leichten Urteils Ehre Dir verleihen.
Denn wer — wer hing noch an seinem Leben,
erführer er, du kümmerst nie.
Was endlos sei, dünkt jeden wertlos,
so auch die Freude und das Glück des Lebens,
wenn sie als unvertilgbar sich gebürden.
Wer hat dich, Tilsger, herbestellt als Söllner?
Und womit hastest du für deine Treue?
 Du prüfst und wirst behalten was du magst.
 Ein jeder weiß, was du als Selbstling nimmst,
 doch niemand sah, ob du uns etwas gibst.
 Drum zögert gar der Kreis zu dir zu gehen.
 Dich ruft nur, wem nichts nachgeblieben ist —
 gar nichts, was du ihm abzunehmen hättest,
 sei's von der Ahnen eingeschrumpfstem Erbe,
 sei's von der eignen Hände Flitterwerk.
 Dich ruft nur, wem kein Liebewesen anhangt,
 das ihm nach bindendem Gelübde zusteht,
 nach schwörender Erkenntnis unabtrennbar.
 So willt der Fürchtigen Gebot. Und doch:
 Aus allem, was da atmet und sich sorgt, —
 aus aller Flucht im Weltgebilde
 erzittert und erdröhnt ein Ruf nach dir
 und stöht sich durchs Gelände fort und fort,
 als wollte er sich deinen Wanderweisen,
 wenn freind im Gelüste sie frohlockten,
 zu neuem Sein vermählen.

Dom Schmerz gewarnt und von der Lust gelöchert:
den Heist durch Tageswerke auszulösen,
komm ich des Wegs allein. Es blieb daheim
die Lahme Sorge um die Brut der Liebe. —
Von kindan trieb mich in die Einsamkeit,
wo sie Gefahren deut und Kühnheit fordert.

So zog mich deine Wildnis an, — dein Garten.
Zu aller Nuß sind Sessel überfüllt — —
ist auch der Steig für alle unterteuft?
Denn Jedem kommt dies wüste Eden zu —
und doch gehört es keinem einzigen Menschen,
wie Wind und Sonne, Tau und aller Regen —
wie auch — — des schönen Siechtums Urgewächs!
Gönn mir die Kraft zur Demut vor dem Krüppel,
so er des Lebens Weisheit mir verkündet:
und mich nicht ungenugt sich ähneln läßt:
verbüßtes Ansehen fabelnd zu ersezten.

Ein faul Geschäft: Verneinung zu verneinen.
,Erhaben scheinen' wird dem Blinden leicht;
schwer ist's dem Seher: Stüdt um Stüdt zu sterben;
weil er sich selbst nie auf der Lauer war
und die Verachtung seiner selbst nicht beidhet.
Und quillt auch mir
— aus der bedrängten Seele —
kein Sühngebet hervor;
bleibt auch der Gram, als Gift zu Stein geballt,
in Herz und Brust bis an des Tages Neige —
so reiche du — du mir im Traum den heißen Werbetrank,
daß sich des Hiftes Kern drin folglos löse
und nicht den leichten Morgen schlaf ertröste.

Gar unbemerkt entströmt der vollen Seele —
der überrollen des Besiehnen — Dampf um Dampf,
sei's Lebensgier, sei's Scheu vor deiner Messung.
Denn gäbs beim Menschen keine Furcht vor dir,
wie anders hätten Sinai's Gegeye
die Worte der Propheten vorgeprägt!
Sind's heutz noch die Tafeln Mojis? unzerstülagen?
im Schwellen Mittelalter nicht verwittert?
Du kennst des Vogelfreien Bann und Fluch:
bei Tag und Nacht sich hutsham umzuhauen
nach ausgelegtem Strick und Tüchegarn,
wo nicht des Grabes heusche Sesseln lugen.
Man sagt: hier gehen nachts die Toten um,
mit Tröstungen zu werben für ihr Reich!
Nicht glauben können ist die tiefste Strafe.
Und soll ich auch den Trugbold niederringen,
nur einen Teil der Seele wird es freuen.
Nicht alles jauchzt und schwungt in mir
so oft im Kampf ums Glück ich siege:
nicht alles sinkt und ruft nach dir,

wenn ich im Wettkreit unterliege:
gleichwie der Fuß nicht lachen kann,
und wie die Hand nie weinen wird. —
Ein heiliges Schmachten löst die Jungs:
verstummt Begrabnes als ein Neugewinst
vor deinem Sonderlein beteutet erfehn zu lassen.
Soll ich, den Stillen in dem Lande gleich,
das unergründliche Woher verehren
und, lehnfüchtiger Inbrust voll,
das unerschöpfliche Wohin betasten? ..
und jeder darf den anderen betrügen,
weil keiner um des Lebens Wahr Sinn weiß.

Der Abend weicht.
Geh hin auf deinen Platz zum Dienst am Schalter.
Ich bleibe hier und werde um die Frühmeß
dort oben vor der Grotte dich erwarten.
Und was die Nacht verschleiert, will ich röhren
im Zwiegespräch mit deiner Berge Höhn.

Dort staunen sich zu kalter Ruhe auf
die schwierzgesäurten Glüten unsres Erdkerns —
urständig urgeschmolzenes Gestein. Und überm Ried
hängt des erloschenen Abendfeuers Rauch.
Dort will ich mich zur leichten Rebe sammeln
an dich, gewaltiger Söllner, höchster Scherze, — Tod!

Ich glaube an Eine unverbrüchliche Stimme des Blutes,
die da gebietet eine Erhaltung der eigenen Art
über das eigene Leben hinüber;
eine Erhaltung, solange die Erde dem Geist der Sonne treu bleibt,
und solange der Sonne Geist seine Gaben nicht verringert,
erstürben selbst Liebe und Hoffnung im Herzen der Menschen.

Und ich glaube an Eine unverbrüchliche Stimme des Blutes,
die da verheiñet eine Gesundung des siechen Menschengetriebs;
eine Gesundung, wenn aus Liebe und nur aus Liebe gezeugt wird,
und wenn in Liebe und nur in Liebe empfangen wird,
in Läuterungen Leibes und der Seele,
im Schöp wie aus dem Geist.

Und ich glaube an Eine unverbrüchliche Stimme des Blutes,
die da berät eine Veredlung des tündeind Menschengetriebs;
eine Veredlung, wenn hinter dem Werktag durch Hoffnung
ein höheres Gejchaut wird, als der Werktag schauen läßt,
und wenn hienieden durch Hoffnung ein höheres hinter unserem Leben erkannt wird,
als es das Totenamt der Nachfahren feiert.

Ich bekenne Einen Sinn, daß alle auf alle gewiesen sind;
Wesen auf Wesen, Geist auf Geist,
also daß ein jegliches Tun und Lassen tausendfältig bedingt ist
durch das Werden und Vergehen alles dessen was da sichtbar lebt und unsichtbar lebt
bis zum Tage des großen Endes, da jede Lust jedes Feuer erstickt,
so seine Flamme nur vom Wasser genährt wird, bis alles sich verkehre.

Und ich bekenne Einen Sinn, daß die Gaben der Menschen schuldlos ungleich sind
von Urbeginn und auf ein Urgeheiß des zeugenden Himmels wie der gebärenden Erde,—
ungleich im Leben bis hinauf zur unerdienten Gleichheit aller
in einer heiligenden einigen Taufe des Blutes — durch den Tod.
Solcherdingen geraten auch der Menschen Tugend und Laster ungleich:
ohne Tutzun, unteilbar.

Denn wahrlich: gesund und elend: Wie der Leib mit seinem Eingeweide
also gerät die Seele mit ihrem Mut und ihrer Freigkeit.

Wohl gleichen einander Hoffart und Dienerei
zur Zeit, da Fürst und Sklave Asche worden sind:
die Asche aber wird erforschet, ob im verfallnen Leben Mißachtung, ob Vergeudung
von des Leibes Mäßigt sich als Aschennakel erweiset.

Und ich erwarte eine mahnende Segnung des Todes,
die Erziehung einer neuen Selbstliebe bei denen, die am Leben bleiben;
einer Selbstliebe, die da gut sei, reich und doch bedürftig,
im Geben dem Nächsten und im Nehmen vom Nächsten;
heiter im Ernst, gestern unterworfen, heute befahlend
und in solch spielendem Wechsel durch alle Tage hindurch.

Ihr aber —
ihr Berge, unsichtbar laufhende Wärter der Nacht!
als Türmer wahngezeugt und notbefohlen!
Ihr hörtet meines Herzens Altbekenntnis
und werdet meines Abschieds Zeugen sein.
Zu fürchten meine Wiederkunft braucht niemand.
Als Irrlicht einst erblicken werd ich nicht:
kein Grenzstein ist durch mich verrückt worden.
Dem Toren geltet ihr als willenlos,
und erst der Forcher lehrt uns euer Schalten,
das Drohwort und den Urlaut eurer Sprache.
Ihr straft, und eure Strafe gibt uns Weisheit;
wer aber eurer Strafe flucht, der ist des Todes.

Nicht kam ich her
zu werben um die Tiefe eures Wesens,
die ihr nie schlafst und darum nimmer sterbet.
Ihr denket nachts die großen Taggedanken
und gebt sie morgens euren Lüfteboten mit...
Was ist es um der Menschen nimmermüden Wahn:
das Land, das hinter euch liegt, zu erkunden?
Zu jähem Sturz der Hierigen habt ihr euch
als Grenzschicht mit Gleisjägern vorgelagert.

Ihr wendet euch vom lockern Nachbarn ab — vom Sumpf —
vom Nachbar Griesgram.
Wer hieß dich, Sumpf, das Leben anderer stauchen, hemmen!
Die Nach, der du das Bett geboten hast,
verließ dich, um ein anderes zu suchen.
Seither verschmäht du jeder Freude Umgang.

Kein Kahn befährt dich mehr, kein Mensch begeht dich;
kein Netz liegt aus, kein Zuggarn, keine Wate.
Und einer Erntemahd hält dich kein Schnitter wert.
Dafür läßt du der Mücken Laich und Larve
nur sinnen, sinnen, Gift und Radde sinnen —
und fertigst winzig winzige Rüsselborsten,
dab ihrem unverseh'nen Seuchestich
selbst jeder Riese, der dir naht, erlegt.

Ihr Trauerweiden und ihr Östereichen,
erhebt den Sumpf als Fenn zu bestrem Sein!
Saugt dem Verzusen den Saft des Siechtums weg!
und was da leidzend ächzt, läßt es zu Brachland werden.
Wohl üppig wölbt der Riedklee seines Schafes Zotten,
doch kriechend stirbt vor Neid der Wurzelstock.
Nachtshatten blähen lüstern Kelch und Krone,
und von vertobtem Tollzinn träumt der Faulbaum
im wirren Rausch der eigenen Betäubung.
Fürwahr: jolch läßtestrohendes Gedüst
macht selbst des herbtesten Mitternächte Schwül.
Zum Kühltrunk surrt der Farn die Minneweise,
eh Ichamhaft die Mimose das Gespreite schließt, —
in ihren Halbdälauf eingelullt.
Wie spät geht hier der Tag zu wunderlicher Neige . . .
wie niedrig hängen hier die schwarzen Wolken,
dab Büschel satten Lichts aus grauem Haarmoos
und aus den spiken Nadeln morscher Kiefern
ein dreist verjüngend Elmesfeuer züngeln,
bis selbst das Matthöpfchen verstummt.
Kaum klafternd mißt der Fock das Röhricht.
Vermodernd und verwelkend schied der Tag
vom Bahn der Binen wie vom Glanz der Nörzen.
Und trügerisch vom Monde angelächelt,
erstrahlt weihin der breiten Lache Spiegel,
durch sich der Erde Scheinbild zu vergrößern.
Wie schmeichelt dieser Spiegel dem Besucher!
und wie betrog er den verlorenen Pächter!
Schon untertauchend geht der Werk zur Ruh;
er ließ bedächtig einen Wasserwächter —
der Federprimel schwunden Blätternachen —
frei treibend bis ans Ufer schwimmen,
zu mustern dieses müßig niedre Leben. — —

Mariengarn und Gotteschleppen ziehen
ein Blendweiß aus der Kunst der Weberspinne;

ihr Höher, unser Abendwind, schließt ein. —
Es gleicht kein Gold, seit er den Wald herabgeschlissen kam
und wartet, bis der Tagwind wispert.

Du aber, Unwirsch Eule, bist noch wach.
Gemessen schwankenst du von Nest zu Nest . . .
Sehlt's dir am eigenen Gehäß um auszuruhen?
Wer hat so ärmlich deinen Horst gebaut?
und ist da kein Gelege mehr zu schirmen?
Klug wandtest du dein Bauchgesieder um in Seide:
unhörbar leise nachts im Flug zu gaukeln
und keinen Wächter aus dem Traum zu schrecken,
um jacht der Beute Schlaf in's Nichts zu knebeln.
Welch grausam stilles Ende, ohne Abschied!
Und niemand hieße dich die Mütter schonen?
sie schonen in der Hegezeit — — zur Aufzucht? — —
Dab kein Gebreke schmeichelnd dir die Ohren kraut,
so Mitteld zu erslehn ihm nicht gegeben ist!
Verbrecher oder Held! — nach dem Erfolge geht's.

Jetzt flatterst du zum Baume der Erkenntnis
des Guten und des Bösen. Nidend grüßt er.
Und — neben ihm — der Schößling währt sein Erde.
Es ist der stolze Ruhm: verharren und nicht weichen:
am lebenslänglich gleichen Platz zu stehen und zu fallen. —
Als Haben — neu verwendbar — flechte er
zu Wechseldienst die Alte wie den Pilz,
dab selbst die Rinde blühe
und unter keines Staubes Hauch erblasse.

Und du, geprüftes Grabgestein des Tiefenalters! —
Vor Seiten floß als Blut dein Leben hin,
bis fremde Not dich jäh emporgepreßt hat.
In Dampf zerstäubt, ein Auswürling erschienst du,
zu hehrem Trappgebirge zwar verklärt,
doch nur um Trümmerhauf und Tuff zu werden.
Nicht blind, noch taub, nur kühl und stumm — so liegst du
— tot, doch unsterblich,
und wirst zu neuem Werk und Dienst dich noch verstehen.
— und dich nicht selbst verneinen.

Auch ihr —
ihr Sinterstauden und erstarnte Knollen,
Geheimnisse und Spiel der Geiserfluten!
Nur Scheintot — — wurdet ihr zum Lebensbedien
der nimmerseidigen urchornen Quellen,

baraus der Erde Adern —
der Erde sterbensmürbe Adern —
auf klugen Wink sich nähren —
sich heilen.
So hast und hest auch ihr das alte Los verjüngen,
das Los: zum Schein zu sterben.

Ich komme und rede mich nach des Urbaumes Frucht,
zu essen, was im Tal mir niemand darbot . . .
mir niemand darbot . . .
Ich komme und schöpfe aus dem Tiefengeiser,
zu trinken, was die Wunderhelle gibt . . .
— süß wie Blut
zu trinken —
daß nicht mein Stolz in dieser Nacht verglühe.
Noch sehne ich mich nicht zurück ins Tal,
und hätt' ich dort selbst einen Freund besessen,
getreu bis in des Todes Schatten.

Noch immer dunkelt es. Du suchst —
hier bin ich.
Du spährst und kannst mit deinen Späheraugen
das Döllgehege nicht erleuchten; —
du horchst und kannst bei angehaltenem Atem
kein leisestes Gestöhnen erlauschen.
Wer schmachet auch — auch noch — wenn du dich ihm
leibhaftig zu erkennen gibst!

Und doch:
bist du vom Stamm derer, die noch martern,
was ihnen schon zum Opfer fiel?
Nicht rief ich dich, noch trachte ich
vor dir mich zu verbergen, Tod!
Dich kennen heißt: dich nimmer fürchten.
Und statt zu Wehr und Fluch die Hand zu ballen,
läß ich sie flach zu Gruß und Segen.
Bedarfst du doch zur Tagessweihe meiner Willigkeit,
der du im Stillgebete meinen Schöpfer ehst.
Der Ehren stillste aber ist die Träne,
die Freudenträne der erlösten Nacht:
ein heller Morgenstau.

Erstorbner Quellen Schlünde öffnen sich;
als Wolken wirbeln blaue Dämpfe auf.
Die Amsel läuftzt, sie schluchtzt vor Freuden — —
und auch des Moores Perlenteppich
und Glimmer huldigen dem Frühlicht.
Nur du —
du willst noch bleiben der du gestern warst:
der Kreis — des Bildgolds mürber Wechsler.
Reicht allen Werdens Überschwang nicht hin,
um Jugendkraft so dir wie mir zu spenden?
Was ist noch mein? Entscheiden darf es niemand;
kein Weiser und kein Heiliger vermag.
Doch alle wissen und gestehn, daß du die Menschen —
den einen durch den andern — lenbst und treibst;
daß Jeder: höriger und Herr zugleich ist,
und daß kein einziger Ding sich selbst genug sei,
ob Tier ob Pflanze, Stein; ob Wasser oder Luft!
in Recht und Pflicht: nur so!
jo nimmt sich's, gibt sich's.

Ein Allgeniehen — Allergiehen kreist es
im Strom von Stoffgenuss und Krafterguss.
Noch fühl ich Lebensflammen in mir lodern!
und noch beschicht das Herz mit Blut auch was fernab liegt,
so meiner Schritte Drang zur letzten Woge,

zum letzten Schwur.

Und fragst du mich — dort —, ob das alles sei,
was ich an Habe und Gedinge mit mir führe,
so schwöre ich, daß nichts verborgen blieb
von meiner Werke Wassengeist und Rüstung,
darinnen sich mein Erdensein verlängern sollte,
um insgeheim mit dir sich zu verrechnen.

Du selbst sei Wächter des Vertrags beim Schwerteid!
Wer wollte auch mit deinem Blick auf seinen Fersen

— fliehn,

verspräche selbst das Dunkel, ihn zu schützen!

Das Herz erkennt ihm, der Saft gerinnt.

So grausam pfählt ihn deines Auges Strahl,

daß selbst die Englein weinen:

„es haben Recht und Unrecht aufgehört“.

Dort oben — jenseits deines Schiedsteins

vom Hauch erlebener Kinder angefacht

und von der Jugend Zauberbund beweht,

dort werde ich, ein früh Gebeugter, mich erheben.

Ob Ruhm mir folgt, ob ich vergessen werde;
ob hinter deinem Engweg Bergland anhebt,
ob eines Abgrunds schwarzer Rathen gähnt — —
nißt solchen schwanken Wagens Hesseln waren es,
die unsichtbar mich einst ans Tal der Kindheit banden . . .
nur bleiben wollte ich —

bleiben —

geniehen.

Wie nimmer zweifelnd, nimmer stochend
ein Unbewußtes in mir schafft,
wie sichs in Atem, Druck, in Blick und Klang
zu einem einzigen Lebenstrieb sammelt;
wie Trieb zu Kraft, und Kraft zu Trieb —
ein dichtgefügtes Ineinander —
als Wille sich mir offenbart,
als Wille: Ungenöhn zu geniehen — —
so fort und fort erfasse ich das Leben.

Im Sinnenschlummer der Geburt betrat ichs:
bewußten Vollgenusses will ichs lassen,
ein Gast, zu keinem Opferdienst geladen.

Das letzte Wort am Soll magst du behalten,
selbst noch beim Untergang der Erde, deiner Welt!
wann sich der Liebe Nacht um deinen Leib schmiegt:
gespaltne Herzens zu erfahren:

was du ihr nimmst, was du ihr läßt.

So geh ich hin, um andrem, bessrem Wuchs zu weichen,
der meiner Heimat Scholle glücken muß!
Nicht dich vor Augen, werde ihr der Enkel
ein treuer Dolmetsch unsrer Seelensprache.
Und kann er meine Schuld einst nicht bezahlen,
zerbrückt ihm nicht den Odem in der Kehle,
wie gleichgültig auch deine Woge dreinschaut.

Nur Eines soll mich nimmer überleben:

was Liebe heißt, doch nichts als Selbstsucht ist.

Und aller Fragen Frage bleibe es:

muß man —
darf man sterben?

Hat denn die Erde auch genug an Vorrat

und Neugeburt, so du sie täglich plündertest?

Vielleicht ist mancher Trieb zu dir

nur set vererbte Übung.

Schau hin:

Der Schlagbaum hebt sich selbst. Mein Bündel bleibt;
bleibt diesseits . . . Was soll's mir noch —

Du brauchst mich nicht zu zerren, noch zu schleppen:

ich folge willig nach, wenn du gelobst,

mir ohne harm zu meinen Vätern zu versammeln

und nicht mit Gift die Schatten anzuhauchen,

als sollten sie — dein Gut — in nichts zergehen.

Sei rauh, doch ohne Widerspruch in dir, dir selbst. —

So komm — wir gehn.

Was zauberst du?

Soll ich, der Fremdling, dich, den Landjäg, führen?

— — — — Wohlan, wir schreiten.

Noch hab ich alle Kraft und alle Sinne:
des Himmels Blitze als Dauerlicht zu trinken,
wie allen Donner drob als Blodienklang zu atmen
und mich — mich selbst — zu schwingen in des Athers Wellen:
nicht Tag nicht Nacht an deren Saum zu unterscheiden.
Die Zeiten flirren, und die Seele schürft — —
Zu Häupten droht mir keiner Schranken Wölbung.

wie keine Erde unterhalb als Schemel daliegt,
dah̄ nicht die Mutter ihren Sohn bediene —
ermīß es: „nicht die Mutter“ . . .

Ich liebte sie, noch ehe ichs gelehrt ward,
dah̄ Kindesliebe Pflicht sei und Gebot.
Und ahnend, träumend, nicht nach Satz und Regel,
so ward auch meine Seele groß, ihr eigen.
Nicht jedem Trost, nicht jedem Armenabhal
stand sie von kindan offen. Nein. Sie lernte
bei sich allein: gen Himmel aufzusteigen
der Flamme gleich,

nach bleibendem Gesetz!
und doch — jetzt fühle ich's — sie sinkt, sie fällt.
Seit ich vom scheelen Baume der Erkenntnis
des Guten und des Bösen heute ab
und aus dem Quell der heißen Tiefe trank,
fällt sie als schwere Tracht zu Boden,
dem Steine gleich,

nach bleibendem Gesetz!
Ich blickte mich, sie wägend aufzuheben — —
und schreite weiter, wenn du mir gelobst:
den Nachfahren, so sie dir begegnen müssen,
zu künden was ich dir —

ich — ! dir — !
da drüben sagen werde,

wann du mich dort hinan, ins lichte Fernbild
durchs purpurschlüchte Gewölke führst,
den Leib verklärend und den Geist beseligend . . . Komm.

Der Sterne drüben werde ich mich freuen,
nut mag ich nicht ihr Licht erbetteln müssen,
wenn du dem finstren Fels den engen Rachen öffnest:
der andern Welt ins weite Herz zu schauen.

Dort will ich aller Kräfte Überfluss —
in Höh'rem aufzugehen — tilgen,
und mag dein Untier auch die Zähne blecken.

Halt an . . . was regt sich dort im Dornbusch?
es flüsterte ein Unsichtbares
Kein Anblick störe dieses Weihgeheimnis — —
versteh' es, Tod, dah̄ ich die Augenlider schließe . . .

die Stimme kenne ich . . .
sie mahnt aus früh verrauschte Leben
horch — — sie will von Neuem mir Gefährtin sein.
Läß uns allein.

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

Preußische Akademie der Künste

Band:

AA / 145

- - Ende - -