

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

Preußische Akademie der Künste

Band:

AA / 37

- Anfang -

PrAdK

Verschiedenes

Akademie der Künste, Archiv
Preußische Akademie der Künste

AA/37

PREUBISCHE AKADEMIE DER KUNSTE

Teilnachlaß Alexander Amersdorffer

Verschiedenes

Laufzeit: 1896 - 1941

Blatt: 63

Signatur: AA/37

Abschrift.

1
Fulda Prof.

A n w e i s u n g

für die Studienreisen von Lehrern höherer Schulen zur Einführung in die Geschichte der alten und neueren Kunst.

1., Die im Staatshaushaltsetat vorgesehenen Mittel zur Einführung preussischer Gymnasiallehrer in die Geschichte und das Verständnis neuerer und alter Kunst sollen in Zukunft in erster Linie dazu verwendet werden, Lehrern höherer Schulen durch Gewährung von Stipendien die Möglichkeit zu bieten, längere Einzelstudienreisen auszuführen. Im Gegensatze zu den früheren archäologischen Ferienkursen soll bei diesen Reisen das Studium der Geschichte der neueren Kunst in gleicher Weise berücksichtigt werden, wie das der alten Kunst.

2., Es handelt sich bei diesen Reisen nicht darum, die Lehrer zu selbständiger Forschungsarbeit auf den bezeichneten Gebieten vorzubilden oder Fortgeschritteneren Gelegenheit zu Spezialstudien oder zur Durchführung eigener wissenschaftlicher Arbeiten zu geben. Die Stipendiaten sollen die
Reisen

Reisen vielmehr dazu verwenden, sich durch möglichst umfassende Studien der Denkmäler und der wichtigsten einschlägigen Literatur ein tieferes Verständnis für die allgemeine Entwicklung der neueren und alten Kunst und ihre ästhetischen und kulturellen Grundlagen zu erwerben. Ziel und Endzweck dieser Studien ist die Verwertung der erworbenen Kenntnisse im Unterrichte (besonders des ^{4.} Deutschen, ^{2.} der Geschichte, und der alten ^{3.} Sprachen), im Verkehr mit den Schülern und Kollegen und, soweit möglich die Vermittlung an weitere Kreise durch Belehrungen und Vorträge.

3., Die Dauer der Reisen ist auf ein Semester berechnet. Von dieser Zeit hat der Stipendiat sich im allgemeinen zwei bis drei Monate an einem Orte ^{zu verweilen} aufzuhalten, an welchem ein deutsches Institut für neuere oder alte Kunst besteht, um sich dort unter der Anleitung der ~~Leiter~~ ^{Leiter und Beamten} dieses Instituts eingehend mit Kunststudien zu befassen. Solche Institute bestehen in Florenz (Kunsthistorisches Institut), in Rom (Archäologisches Institut) und in

in Athen (desgl.). Der Stipendiat hat anzugeben, an welchem der genannten Orte er diese geschlossene Studienzeit zu verbringen gedenkt. Die Verwendung der übrigen Zeit auf Reisen in Italien, Griechenland und gegebenenfalls auch Kleinasien ist den Stipendiaten überlassen. Jedoch ist hierfür nach Benehmen mit den Sekretären des Archäologischen Instituts in Rom und Athen beziehungsweise mit dem Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz ein Reiseplan auszuarbeiten, der dem Ministerium der geistlichen pp. Angelegenheiten zur Kenntnissnahme einzusenden ist.

Reisen nach Griechenland und Kleinasien kommen in der Regel nur für solche Lehrer in Betracht, die Italien schon genauer kennen.

4., Die Zeit vor dem Antritt der Reise ist zur Vorbereitung, zum Studium der erreichbaren Fachliteratur und, soweit die Stipendiaten in größeren Städten mit Museen leben, zum Studium der Kunstsammlungen zu benutzen. Ratschläge für die zur Vorbereitung geeignete Fachliteratur werden in gleicher Weise wie für den Reiseplan durch die

die oben bezeichneten Herren auf Wunsch erteilt.

Für die Reise nach Italien wird die Beschäftigung mit der italienischen Sprache vor der Reise dringend empfohlen.

5., Es liegt im Sinne dieser Studienreisen, jede Einseitigkeit der kunstwissenschaftlichen Ausbildung auszuschließen. Es wird daher erwartet, daß z. B. die in Italien reisenden Stipendiaten, welche sich in erster Linie der alten Kunst widmen, sich ~~nebenher~~ auch ein Verständnis für die Werke der neueren Kunst aneignen und umgekehrt, daß solche, die sich vorwiegend mit der neueren Kunst beschäftigen, auch die alte Kunst nicht außer Acht lassen.

Die Stipendiaten haben die Reiseroute möglichst so einzurichten, daß sie auf der Hin- und Rückreise Städte mit größeren Museen und alte Kunstzentren berühren, und auf diese Weise Gelegenheit nehmen, auch die Denkmäler der deutschen Kunst kennen zu lernen, damit das auf der Reise erworbene Kunstverständnis auch zum Eindringen in das

~~Ver-~~

5
 für 1/4 genannt.
 Verständnis der heimischen Kunst ver-
 wertet wird.

6., Nach Abschluß der Reise hat
 der Stipendiat einen Bericht über den
 Verlauf derselben, über das Ergebnis
 seiner Studien und darüber zu erstatten,
 wie er die Resultate seiner Studien
 im Unterricht und außerhalb desselben
 zu verwerten gedenkt.

Es wird erwartet, daß die Sti-
 pendiaten sich bestreben, durch eige-
 nes Studium die auf der Reise erwor-
 benen Kenntnisse auch nach ihrer Rück-
 kehr zu erweitern und zu vertiefen.

7., Die Stipendiaten haben recht-
 zeitig vor Antritt ihrer Reise die
 zur Beschaffung der Generalp^{er}messe für
 den freien Eintritt in die Kunstsamm-
 lungen erforderlichen Unterlagen dem
 Ministerium einzureichen. Es sind dies:
 eine kurze Angabe der Personalien und
 eine unaufgezogene Photographie des
 betr. Stipendiaten in Visit-Format.

J.

Arnhold, Hans

Badstitz, Kurt

Becker, Staatsminister

Bett, K.

Blumenreich, Leo

Blumenfeld, Otto (Frankfurt)

Cassirer, Bruno

Tuisberg

Eberstadt, G. ,Hamburg

Feilchenfeldt, Walther

Flechtheim, Alfred

Flinsch, Alexander

Fürstenberg, Hans

Garbaty, Eugen, L.

Gericke ,Rom

Gugenheim, Fritz

Gutmann, F, Amsterdam

Gutmann-Herzfeld, Vera

Hahn, Albert, Frankfurt a/M

Hahn, Victor

Hauptmann, Gerhart, Agnetendorf

von der Heydt, Eduard

von Hirsch, Robert, Frankfurt a/M

Huck, Wolfgang

Kempner, Paul

von Kessler

von Klemperer, Herbert

Knoblauch, Arnold

^{n/}Köpfke, Friedr. Georg

Königs, Franz, Amsterdam

Kunheim, Hugo

von Kühlmann

Liebermann, Max

Löb, Rudolf

Magnus, Kurt

Merton, Richard, Frankfurt a/M

Müller, Reichskanzler

Nacher

Nathan (Dresdener Bank)

wenden

Pinner, Albert

Pohl, Richard

Bantzau, Ernst Graf zu

Ring, Grete

Rosenthal, Moritz (Stadtverord.)

Rosentahl, Richard, Bankier

Salomonsohn

Silberberg, Max, Breslau

Simon, Hugo

Sommerguth, Alfred

Schulz (Hauptkassier)

Saunders, P. (Kassier)
Stahl, Heinrich

Stern, Siegbert

Stinnes, Heinrich, Köln

Strauss, Ottomar E. Köln

Thannhauser, Justus

Tietz Alfred Leonhard, Köln

Tutcher

Wassermann, Oskar

Wertheim, Georg

Zatzehstein

Zwillenberg, H.

7

Mitgliederliste nach dem Stande vom 9. Juni 1933

A) Lebenslängliches Mitglied

1. von der Heydt, Eduard

B) Einzelmitglieder

2. Arnold, Hans
3. Adler, Karl (für 1932 keinen Beitrag gezahlt)
4. Bett, K.
5. Duisberg, C.
6. Flinsch, Alexander
7. Fürstenberg, Hans
8. Garbaty, Eugen L.
9. Gutmann-Herzfeld, Wera (für 1932 keinen Beitrag gezahlt)
10. Hauptmann, Gerhart (seit 1930 keine Beiträge gezahlt)
11. Hirschland, Georg
12. Huck, Wolfgang
13. Kempner, Paul
14. Knoblauch, Arnold
15. Koenigs, Franz
16. Kunheim, Hugo
17. Liebermann, Max
18. Löb, Rudolf
19. Magnus, Kurt
20. Marzynski, Siegbert
21. Mendelssohn, Heinrich (für 1932 keinen Beitrag gezahlt)
22. Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung
23. Nacher, Jgnatz
24. Samson, Richard (seit 1931 keinen Beitrag gezahlt)
25. Simon, Hugo
26. von Simson, Ernst
27. Stahl, Heinrich
28. Wertheim, Wilhelm
29. Winkler, Gustav
30. Zatzenstein (seit 1931 keinen Beitrag gezahlt)

I. Luftschutzbereitschaft

Sobald die Luftschutzbereitschaft bekanntgegeben ist, wird der Eingang zum Kronprinzen-Palais geschlossen.

Anwesende Besucher werden vom Aufsichtspersonal durch die Nebeneingänge ins Freie geleitet mit der Weisung, sich zum öffentlichen Luftschutzkeller im Dorotheenstädtischen Realgymnasium, Berlin NW 7, Dorotheenstraße 12 oder am Schinkelplatz Nr. 6 zu begeben.

Die Belegschaft selbst tritt in zwei Gruppen zusammen, einer passiven und einer aktiven Gruppe.

Der passiven Gruppe gehören sämtliche wehrfähigen Männer unter 45 Jahren an. Bei Luftschutzübungen sind auch die passiven Männer mit heranzuziehen.

Die aktive Gruppe bestehend aus sämtlichen Männern über 45 Jahren, allen nicht kriegsverwendungsfähigen und weiblichen Gefolgschaftsmitgliedern - soweit sie nicht dem polizeilichen und öffentlichen Luftschutz angehören - begibt sich nach dem Vestibül.

Beide aktiven Gruppen werden wie folgt eingeteilt:

1. Feuerlöschgruppe
2. Rohrtrupp, Stilllegung, Gas, Wasser, Heizung und elektrische Leitungen
3. Beobachtungsposten
4. Telefondienst
5. Ordnungsdienst
6. Bergungs-, Sicherungs- und Aufräumungsgruppe
7. Sanitätstruppe

II. Alarm

Sobald der Fliegeralarm gegeben wird, wird der Haupteingang zum Kronprinzen-Palais, sowie sämtliche Nebeneingänge geschlossen.

Der Akademie-Aufseher Ulrich verschließt den Haupteingang. Der Akademieaufseher Gerdau als Ordner übernimmt sofort die Aufsicht über die Unterbringung der Beamten, Besucher und Arbeiter im Keller des Kronprinzen-Palais. Alle Beamten müssen, bevor sie ihre Diensträume verlassen, sämtliche Fenster und Türen schließen, jedoch

nicht verschließen.

Sämtliche Vorkommnisse sind dem Hausinspektor als Luftschutzleiter zu melden, der die weiteren Anordnungen trifft und für die Ordnung verantwortlich ist.

Das elektrische Licht muß gelöscht werden. Es dürfen nur die Lampen, die verdunkelt sind, im Bedarfsfalle benutzt werden.

9
Prof. Dr. Amersdorffer.

Verteilung der Belegschaft bei einer Luftschutzübung
während der Dienststunden.

Prof. Dr. Amersdorffer (zum Schutz der Kunstgegenstände)
Akademieoberinspektor Körber (Beobachter auf dem Hausdach)

Rentmeister Streiter (Feuerwehrmann im Hause)
Akademieinspektor Wahn (Melder und Zubringer)
Kassensekretär Hedderich (Beobachter auf dem Hausdach)
Kassengehilfe Meilinger (Feuerwehrmann im Hause)
Kassengehilfe Fischer (Melder und Läufer)
Hausinspektor Danneberg (zum Schutz der Kunstgegenstände) *rumm?*
Fedell Rubin (Feuerwehrmann im Hause)
Hilfsdiener Rathmann (Feuerwehrmann im Hause)
Hilfsdiener Stolsmann (Feuerwehrmann im Hause)
Heizer Gerdau (elektrisches Licht und Aufsicht im Keller pp.)

Pförtner Ulrich (Telefondienst)
Buchbinder Walter (Bodenschutz und Löschgeräte)
Tischler Wachtel (Vertreter von Heizer Gerdau)
Fräulein Poplawski (Laienhelferin)
Fräulein Ewerlien (Laienhelferin)

x Frau Drawitz (Laienhelferin)
Frau Döbel (Sanitätsdienst)
Frau Gerdau (Wasserabstellen und Sanitätsdienst)
Frau Wachtel (Vertreterin von Frau Gerdau und Sanitätsdienst)

Frau Ulrich (Beobachterin auf dem Hausdach)
Fräulein Wachtel (Sanitätsdienst)

10

Am Donnerstag, dem 17. Juli 1941 liess sich Kronprinz Wilhelm durch einen Teil der Räume der Akademie führen. Er erwähnte dabei, dass die Zitronenholzverkleidung im Präsidentenzimmer von dem Berliner Tischlermeister Prechtel auf seine Bestellung hin ausgeführt worden sei. - Für das Zimmer von Herrn Professor Amersdorffer will er einen passenden Kronleuchter und Bücherschrank stiften.

Berlin, den 17. Juli 1941

W. Hitler

Inländische Mitglieder

v. Angeli, Wien
 Albricker, Dresden
 Bantzer, Cassel
 Barlach, Gießen
 v. Boehmann, Tinseldorf
 Bonatz, Kettigart
 Bostelmeier, München
 Brühl, Berlin
 Falck, Bielefeld
 Fischer, München
 v. Gelschardt, Tinseldorf
 v. Gosen, Bielefeld
 Gräsel, München
 Gullbransson, München
 Hagemeyer, Wiesbaden
 Heine, München
 Kalsmann, "
 Kuhn, "
 Kuffmann, Wien
 Kuffmann, Tarnstadt
 v. Kuffmann, Wiesbaden
 Jansson, Tinseldorf
 Kalkbrenner, Bielefeld
 Kallmorgen, Bielefeld
 v. Kapp, München
 Kuhnke, Wiesbaden
 Kuhnke, Wien
 Kung, Bielefeld
 Kurl, Dresden
 v. Kunk, München
 Kussow, Tarnstadt
 Kuma, Bielefeld
 Kuger, Wien
 Kuff, Königsberg
 Kaskale, München
 v. Kugel, "
 Kieber, "
 Köhlke, Hagen i/W

Äußerliche Mitglieder

Bernoulli, Basel
 Branngrün, London
 Engew von Schweden
 Gallen, Bielefeld
 Kummert, Bielefeld
 Kijelors, Bielefeld
 Kelsers, Paris
 Kishetti, Francavilla al Mare
 Kless, London
 Kirsch, Wien
 Kersch, Bielefeld
 de Koning, Madrid
 Kungst, Bielefeld
 Kunters, Paris
 Kerschmann, Schweden
 Künzler

Inländische Mitglieder

Braunfels, München
 Kundscher, Tarnstadt
 Grauer, Leipzig
 v. Künzler, München
 Kumpf, Bielefeld
 Krafzer, Bielefeld
 Kojewsch, Altona

Äußerliche Mitglieder

d' Albert, London
 Bressi, Camerata
 Glasinow, Petersburg
 Kloss, Wien (München?)
 Kroskowski, Paris
 Procini, Mailand
 Libelins, Tarnstadt
 Linding, Kristiania
 Legar, Zürich
 Widor, Paris
 Milsen, Tarnstadt
 Krog, Kristiania

Bildende Künstler

Senat

Musiker

Amersdorff
~~Böckelmann~~
 v. Bode
 Breuer
 Dittmann
 Engel
 Franck
 Geyger
 Herrmann
 Hoffmann
 Hosaeus
 Hübner
 Jacob
~~Janensch~~
 Jansen
 Justi
 Kamp
 Klinck
 Lederer
 Liebermann
 Mansel
 Hartwig
 Paul
 Poelzig
 Seeling
 Seidel
 Slavogt

Amersdorff
~~Kahn~~
 Koch, Friedr. E.
~~Kahn~~
 Nartwig
 Pfitzner
 Scharwenka
 Schräker
 Schumann
 Seiffert
 Taubert
 Thiel
 v. Zampfen

1. Vorstand des Vereinigung-Hilf
 Auspflanzung 1924, im Leben

Genossenschaft

Bildende Künstler

in Berlin

Musiker in Berlin

~~Böckelmann~~
 Flunck
 Erdning
 Breslauer
 Breuer
~~Brütt~~
 Cauer
 Corinth
 Dittmann
 Eberlein
 Eichhorst
 Engel
 Franck
 Geyger
 Haverkamp
 Herrmann
 Hildebrand
 Hoffmann
 Hosaeus
 Hübner
 Jacob
 Jaekel
 Jansen
 Janensch
 Kamp
 Klinck
 Koch, Karl G.
 Kolbe
 Kollwitz
 Kraus
 Lamm
 Lill

Krüger
 Kruse
 Lechter
 Lederer
 Liebermann
 Looschen
 Mansel
 Paul
 Pfannschmidt
 Plontke
 Purrmann
~~Schott~~
 Schulte im Hofe
 Schuster-Woldan
 Schwechten
 Seack
 Seeling
 Slavogt
 Starck
 Vogel, August
 Vogel, Hugo
 Weid E. R.
 Gerschel
 Glick
 Reikstein
 Poelzig
 Stramm
 Wenck
 Hoffa

Juon
 Kahn
 Kahn
 Koch, Friedr. E.
 Pfitzner
 Reznicek
 Scharwenka
 v. Schillings
 Schumann
 Taubert
 Taubmann
~~Zampfen~~
 v. Zampfen
 Hruska

Aus alten Jahresberichten der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums geht hervor, daß Professor ^{mit}Max Meurer vom Juli 1871 bis zum 1. April 1883 als Lehrer am Deutschen Gewerbe-Museum und der späteren Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin tätig war.

Die Unterrichtspläne des Deutschen Gewerbemuseums enthalten über Meurer folgende Angaben:

1871 (3. und 4. Quartal):

Klasse 12: Gewerbliches Zeichnen für Damen: Herr Maler Meurer. Donnerstag, Freitag, Sonnabend 5 1/2 bis 7 1/2 Uhr.

1873 (4. Quartal) und 1874 (1. und 3. Quartal):

Klasse 4: Zeichnen und Malen nach Gipsabgüssen.

a) Ornamentale Abteilung: Herr Historienmaler Meurer. Montag, Dienstag und Mittwoch abend 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr und in

Klasse 5: Tier- und Figurenzeichnen und Vortrag über Anatomie.

b) Figurenzeichnen: Herr Historienmaler Meurer.

Montag, Dienstag und Mittwoch abends 5 1/2 bis 7 1/2 Uhr.

1874 (4. Quartal),

a) Zeichenklassen. Klasse 4: Zeichnen und Malen nach Gipsabgüssen. Ornamente: Herr Historienmaler Meurer. Montag, Dienstag, Mittwoch 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr abends.

Klasse 6 Figurenzeichnen: Historienmaler Meurer.

Montag, Dienstag, Mittwoch 5 1/2 bis 7 1/2 Uhr.

Kompositionsklassen. Klasse I für Flach-Ornamentik, Weberei, Stickerei, Tapetendruck usw.: Historienmaler Meurer, Täglich von 9 bis 4 Uhr.

1875 (1. Quartal und 2. Quartal)

Vorbereitungsklassen. Klasse 4: Zeichnen und Malen nach Gipsabgüssen: Historienmaler Meurer. Montag, Dienstag, Mittwoch

Mittwoch 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr.

Klasse 6: Figurenzeichnen: Historienmaler Meurer. Montag,

Dienstag, Mittwoch 5 1/2 bis 7 1/2 Uhr.

Kompositionsklassen. Klasse I. Für Flachornamentik, Weberei, Stickerei, Tapetendruck usw.: Historienmaler Meurer. Täglich von 9 bis 4 Uhr.

1875 (4. Quartal)

Vorbereitungsklassen. Klasse 5: Zeichnen und Malen nach Gipsabgüssen: Historienmaler Meurer. Montag, Dienstag, Mittwoch 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr.

Klasse 7. Figurenzeichnen: Historienmaler Meurer. Montag, Dienstag, Mittwoch 5 1/2 bis 7 1/2 Uhr.

Kompositionsklassen. Klasse II. Für Flachornamentik, Weberei, Stickerei, Tapetendruck usw.: Historienmaler Meurer. Täglich von vormittags 9 bis nachmittags 4 Uhr.

1876 (1. Quartal) und 2. Quartal) und Schuljahr 1876/77. und 1877/78.

Vorbereitungsklassen. Klasse 5: Zeichnen und Malen nach Gipsabgüssen. Ornamente: Historienmaler Meurer, Baumeister Cremer. Montag, Dienstag, Mittwoch abends 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr.

Klasse 7: Figurenzeichnen: Historienmaler Meurer. Montag, Dienstag, Mittwoch 5 1/2 bis 7 1/2 Uhr.

Kompositionsklassen. Klasse II. Für Flachornamentik, Weberei, Stickerei, Tapetendruck usw.: Historienmaler Meurer. Täglich von vormittags 9 bis nachmittags 4 Uhr.

Schuljahr 1878/79 und 1879/80.

Vorbereitungsklassen. Klasse 5: Zeichnen und Malen nach Gipsabgüssen. Ornamente: Historienmaler Meurer, Baumeister Cremer. Montag, Dienstag, Mittwoch abends 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr.

Klasse 7: Figurenzeichnen: Historienmaler Meurer. Montag, Dienstag, Mittwoch 5 1/2 bis 7 1/2 Uhr.

Kompositionsklasse V. Fachklasse für Stubenmaler: Historienmaler Meurer. Täglich vormittags 9 bis nachmittags 4 Uhr.

Schuljahr 1880/81

Vorschule. (Abend- und Sonntagskurse). Klasse 6: Gipszeichnen.
Mittlere

Mittlere Stufe: Maler Meurer. Montag, Dienstag, Mittwoch abends 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr.

Vorbereitungsklassen. Klasse 6. Naturstudien: Maler Meurer. Montags und Dienstags vormittags 9 bis nachmittags 4 Uhr.

Klasse 8. Aktzeichnen: Maler Meurer, Schiller, Prof. Ewald, Bildhauer Eberlein. Montag, Dienstag, Freitag, Sonnabend abends 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr.

Kompositions- und Fachklassen. Klasse XV. Für dekorative Malerei: Maler Meurer. Täglich von vormittags 9 bis nachmittags 4 Uhr.

Schuljahr 1881/82.

Vorschule (Abend- und Sonntagskurse). Klasse 6: Gipszeichnen. Mittlere Stufe: Maler Meurer. Montags, Dienstags, Mittwochs 5 1/2 bis 7 1/2 Uhr.

Vorbereitungsklassen. Klasse 8. Aktzeichnen: Maler Ewald, Meurer, Schiller, Bildhauer Behrendt. Montag, Dienstag, Freitag, Sonnabend abends 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr.

Kompositions- und Fachklasse. Für dekorative Malerei Maler Meurer. Vormittags 8 bis 12 und nachmittags 1 - 4 Uhr.

Schuljahr 1882/83.

Vorschule (Abend- und Sonntagskurse).

Gipszeichnen. Mittlere Stufe: Prof. Meurer. Montag, Dienstag, Mittwoch 5 1/2 bis 7 1/2 Uhr.

Vorbereitungsklassen. Aktzeichnen Prof. Ewald, Meurer, Schiller, Bildhauer Behrendt. Montag, Dienstag, Freitag, Sonnabend abends 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr.

Kompositions- und Fachklasse für dekorative Malerei. Prof. Meurer. Vormittags 8 - 12, nachmittags 1 - 4 Uhr.

Edmund Kriebel

74

Privatbauten in Berlin

Bellevuestr. Nr. 6a, Nr. 14, N 16, N 21.
Potsdamer St. N. 9 N. 13, N. 106, N 118.
Schulgartenstr. N 6, N 7
Leipziger Platz N 4, N 16 u 17, N 19
Köthener Str. N 10
Dessauer Str. N. 2 N. 3 N 4, die Fassade z No 1 u. N 38.
Hirschelstr. N 4, N 17 und die Fassade z N. 10 N. 12, Nr. 14 u. N 15
Askanischer Platz N. 1 u. N. 2.
Wilhelmstr. die Fassade z. N. 69. Nr. 51.
Karlsstr. Fassade zu Nr. 22 Nr. 23b
Oranienburger Str. Nr. 15.
Mohrenstr. N. 13
Kronenstr. N. 28 u. N. 31
Spittelmarkt, Nr. 16
Lindenstr. N 14
Ritterstr. Nr. 5
Alexandrinenstr. N. 6, Nr. 14
Cöpenicker Str. Nr. 111
Mühlenstr. Nr. 40

Privatbauten außerhalb Berlin.

Schloß des Grafen v. Redern Exz. zu Golrsdorf bei Angermünde
Landhaus des Stadtgerichtsrat Hufeland zu Falkenberg
Burg des Grafen v. Blome am Salenter See in Holstein.
Landhaus u. Fabrikgebäude der Kaufleute v. Pieschel. Keller u. Alten-
Platow bei Genthin.
Schloß des Baron v. Enckwort auf Vogelsang bei Uckeründe
Schloß des Grafen v. Egloffstein in Schwusen bei Glogau

Öffentliche Gebäude

Russische Gesandtschaftshaus Unter den Linden
Weydingersche Hospital in der Frankfurter Straße
Schützenhaus in der Linienstraße.
Das Krollische Etablissement, zu welchem der Baurath Persius eine
Skizze entworfen hatte, dessen Saal aber nach meinen Zeich-
nungen ausgeführt ist.
Ständehaus in der Spandauer Straße
Ausbau der Hauptkirche in Guben.

Wann fertig? v. d. H.

1866 Pyritz
1858 Pol. Union

111

Altenau

V. Akademie der Künste
und d. Gründung der Staatl. Museen

Senatssitzung vom 13. April 1816

x angekauft 1816

Absicht des Königs einen Teil der Sammlung Giustinianisch^x dem Frauen-Verein für eine Ausstellung darzuleihen, deren Ertrag zum Besten der verwundeten Vaterlandsverteidiger verwendet werden soll. Bedenken der Akademie wegen Gefährdung der Bilder beim Transport nach dem Ordenspalast. Vorschlag, dass die geplante Ausstellung in der Akademie selbst stattfindet.- Vorschlag, dem Kastellan Grimmer mit den Arbeiten für diese Ausstellung gegen Remuneration zu beauftragen.- Ausstellung in den gewöhnlichen Ausstellungssälen mit Ausschluss der für die Zeichenklassen der Professoren Eckert und Kubeil verwendeten. Errichtung von Seitenwänden in den Ausstellungssälen, die nicht teurer sein würden als der Transport der Bilder zum Ordenspalast. Unterricht der Professoren Meinicke und Hummel während der Dauer der Ausstellung in der Bauakademie.

Senatssitzung vom 11. Mai 1816

Bekanntgabe eines Ministerialreskripts betr. Verabredung wegen der Ausstellung der Giustinianischen Gemäldesammlung mit der Generalin von Boguslawsky. Das Ordnen und Aufhängen der Gemälde ist von dem Maler Francke besorgt worden. Die Ausstellung steht unter Aufsicht der Mitglieder des Senats und der Akademie.

Senats-

Senatssitzung vom 22. Juni 1816

Gesuch der Generalin von Boguslawsky wegen Verlängerung der Ausstellung um 14 Tage. Es soll bei dem Schlusstermin Ende Juni bleiben, wie vom Ministerium genehmigt. Öffentliche Bekanntgabe des Schlusstermins. Rückübergabe der Gemälde.

Senatssitzung vom 8. Juli 1816

Bekanntgabe einer Kabinettsordre betr. Wiedereröffnung der Ausstellung der Giustinianischen Galerie bis zum 31. Juli. - Konflikte mit dem Maler Francke, der dem Akademie-Kastellan bedeutet, die Sache ginge den Direktor Schadow nichts an, er allein habe über die Bilder zu disponieren, der Kastellan habe keine Aufsicht darüber zu führen. Der Senat beschwert sich bei dem Ministerium über das ungezogene Verhalten des Malers Francke.

Senatssitzung vom 31. Juli 1816

Beschlussfassung über die Uebergabe der Gemälde der Giustinianischen Galerie durch den Maler Francke.

Senatssitzung vom 17. August 1816

Die Bilder der Giustinianischen Galerie sind von dem Maler Francke in Gegenwart des Staatsrats Uhden und Direktor Schadow wieder übergeben worden. Sie werden unter Aufsicht des Vizedirektors Berger in dem dazu bestimmten Saal der Zeichenklasse einstweilen aufbewahrt.

Senats-

18
Senatssitzung vom 20. Dezember 1817

Die vom Ministerium angeordnete Aufstellung der Giustinianischen Galerie macht Schwierigkeiten (Bericht des Inspektors Henne). Professor Raabe berichtet, dass die gewünschte Ausführung 600 Taler Kosten verursacht und einen Monat Zeit in Anspruch nimmt. Unausführbar sei sie, solange die Theatermusikproben stattfinden. Mit Eintritt der guten Jahreszeit könne die Ausstellung im neugebauten Lokale ohne Schwierigkeiten stattfinden.

Vorschläge des Inspektors Henne:

1) Eventuelle Unterstützung des sehr gesunkenen Fussbodens, damit hohe Herrschaften ihn ohne Gefahr betreten können, auch bei ansehnlicher Zahl der Beschauenden.

2) Eventuelle Sicherung der Zwischenwände, damit die Beschauenden nicht durch Einsturzgefahr gefährdet würden.

3) Es können 120 Bilder der Sammlung nicht untergebracht werden. Um mehr Bilder unterzubringen, wäre die Errichtung einer Querwand zu empfehlen, die noch 50 - 60 Bilder aufnehmen könnte.

4) Um Platz zu schaffen müsste ein Teil der Büchersammlung verlegt werden.

5) Mangel eines besonderen Einganges. Durch die Musikproben des Theaterpersonals in dem runden Eingangssaal ist die Akademie in den Vormittags- und Mittagsstunden auf den Eingang ~~hinaus~~ der Wendeltreppe beschränkt. Der Eingang über diese schmutzige Treppe führe dann durch drei Lehrzimmer und würde deshalb nicht angemessen sein. Eventuelle Durchbrechung der Mauer und Anlegung eines hölzernen Ganges, wobei jedoch zu befürchten ist, dass sich der üble Geruch der Ställe in den

Ausstellungs-

Ausstellungssälen verbreitet.

6) Hinderlich die kalte Temperatur der Säle. Eine Heizung kann nicht angebracht werden, weil keine Kamine vorhanden sind.

7) Bezüglich des freien Eintritts in die Galerie könnte dieselbe Einrichtung getroffen werden, wie beim Zoologischen Museum: Anstellung zweier junger Leute als Assistenten des Inspektors.

Senatssitzung vom 17. Januar 1818

Bekanntgabe des Ministerialreskripts vom 31. Dezember 1817. Der Senat begrüsst es, dass die Besichtigung der Giustinianischen Galerie den Kunstkennern und Kunstfreunden gestattet wird.

Senatssitzung vom 28. Februar 1818

Bekanntgabe des Ministerialreskripts vom 23. Februar 1818: Die Giustinianische Galerie kann zu aussergewöhnlicher Zeit für Fremde und andere Kunstliebhaber geöffnet werden. Diese Bestimmung kann nur insoweit befolgt werden, als es die Beschäftigung des Kastellans zulässt.

Senatssitzung vom 12. Dezember 1818

Eine Translokation der Giustinianischen Galerie nach dem Akademiegebäude ist beabsichtigt, kann aber wegen des Zusammenbringens der Ausstellung zwecks Besichtigung durch die verwitwete Kaiserin von Russland nicht stattfinden. Kabinettsordre vom 8. Dezember. Wegen der

Feuchtigkeit

Feuchtigkeit der Säle kann die Ueberführung der Giustinianischen Gemälde im Winter nicht stattfinden.

Senatssitzung vom 17. April 1819

Bekanntgabe des Ministerialreskripts vom 13. April 1819 betr. Aufstellung der Giustinianischen Galerie in den Sälen des Akademiegebäudes. Bericht des Rektors Weitsch. Schlechter Zustand der fraglichen Säle, in denen es an mehreren Stellen durchregnet. Die Säle würden sich vielleicht zur interimistischen Aufbewahrung des im Reskript erwähnten Herbariums eignen.

Ausserordentliche Senatssitzung vom
11. November 1820

Bekanntgabe des Ministerialreskripts vom 27. Oktober 1820: dass nach allerhöchster Willensmeinung des Königs das Akademiegebäude, so wie es jetzt ausgebaut ist, für die Aufnahme der Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Künste und des Museums ausreichen müsse,

Min. Reskript vom 2. Februar 1818

Anordnung, die besten Gemälde der Sammlung Giustiniani zunächst in einem grossen Zimmer des Universitätsgebäudes, in dem sich die Registratur des Ministers des Innern eine Zeit lang befunden hat, aufzustellen, bis die ausgebauten Säle des Akademiegebäudes fertig sind, damit die Bilder nicht länger den Augen der Kunstliebhaber entzogen bleiben. Mit der Einrichtung des Zimmers beauftragt Schadow, Weitsch und Raabe.

Min. Reskript vom 9. Februar 1818

Das anstossende Zimmer neben dem Saal kann nicht für die Sammlung Giustiniani hinzugenommen werden, weil es für das Mineralogische Kabinett nötig ist. Es ist auch nicht beabsichtigt, jetzt die ganze Sammlung aufzustellen. Das grosse Zimmer darf auch der Universität nicht allzu lange entzogen werden, die Galerie muss vielmehr sobald als möglich in den neu ausgebauten Sälen der Akademie aufgestellt werden. Das grosse Zimmer in der Universität ist jedoch schleunigst einzurichten.

Erlass vom 23. Februar 1818

Aufstellung der Giustinianischen Sammlung in dem Saal des Universitätsgebäudes erfolgt. Der Saal wird wöchentlich zwei Mal Montag und Freitag von 11 - 1 Uhr für Reisende und Kunstliebhaber geöffnet. Auf besonderen Wunsch auch zu anderen Stunden. Einlasskarten nicht mehr als

50 Stück pro Tag zu vergeben. Der Akademie-Kastellan besorgt das Oeffnen und Schliessen des Saales. Zwei Akademieschüler Heinemann und Schulz werden zu Aufsehern bestellt. Weder sie noch der Kastellan dürfen von den Besuchern Geld annehmen, denn der Besuch ist völlig unentgeltlich. Der Kastellan darf auf seine Kosten ein kurzes Verzeichnis der aufgestellten Gemälde drucken lassen und dieses für seine Rechnung für einen bestimmten Preis verkaufen, wobei er einen mässigen Gewinn machen darf. Reinigung des Saales durch den Kastellan der Akademie. Kopieren im Saal ist nicht gestattet. Verzeichnis der aufgestellten Gemälde ist dem Minister einzureichen und zu berichten, ob die Bilder der Sammlung nicht von Zeit zu Zeit ausgetauscht werden könnten.

Erlass vom 31. Dezember 1818

Frau Oberstallmeister von Jagow darf den Johannes von Carlo Dolci in ihrer Wohnung kopieren.

Erlass vom 13. April 1819

Der Saal des Universitätsgebäudes, in dem die Bilder der Sammlung Giustiniani aufgestellt sind, ist sobald als möglich zu räumen, damit das aus dem Nachlass des Professors Wildenow ~~im~~ für die wissenschaftlichen Anstalten gekaufte Herbarium darin aufgestellt werden kann. Die Sammlung Giustiniani ist, wie bereits vorgesehen, in den neuen Sälen des Akademiegebäudes aufzustellen.

Erlasse vom 12. u. 17. Mai 1819

Die Gemälde der Giustinianischen Sammlung können aus den von der Akademie geltend gemachten Gründen noch im Saal der Universität bleiben. Es sind 4 Bilder, die der König von dem Kunsthändler Frauenholz angekauft

kauft hat, mit auszustellen, ebt. sind dafür 4 Bilder der Giustinianischen Sammlung herauszunehmen.

(von dem Kunständler Frauenholz wurden angekauft:

1. Amberger, Porträt Kaiser Karl V.
2. " , Porträt des Sebastian Münster
3. George Penzo, Männliches Porträt
4. Neuf Chatel, Porträt).

Erlaß vom 6. Juli 1819

Maler Reuter darf ein Gemälde von Masolino in seiner Wohnung kopieren.

Erlaß vom 6. November 1819

Ueberwiesen werden die vom König für das Museum bestimmten Bildnisse von Martin Luther und seiner Frau von Lukas Kranach. Sie sind bei der Giustinianischen Sammlung aufzubewahren.

Aus den Akten Min. Reskripte von 1822Min. Reskript vom 13. Juli 1822

Die mit der Zusammenstellung eines Museums beauftragten Herren Geh. Oberbaurat Schinkel und Hofrat Hirt haben auf Ueberweisung eines besseren Lokals im Akademiegebäude zur Aufbewahrung der vorläufig dort untergebrachten Gemälde der Sammlung Solly angetragen, da diese Gemälde jetzt in einem Saale der Akademie nicht gut untergebracht sind.

25

Aus dem Min. Reskript vom 17. Juni 1823

lose im Archiv

Da die baulichen Arbeiten im Flügel der Akademie die Fortbringung der Bibliothek und der Kupferstichsammlung aus den bisherigen Räumen notwendig machen, ist der Minister damit einverstanden, dass beides in zwei Zimmern des Universitätsgebäudes gebracht und dort bis zur Beendigung der Einrichtung des Akademiegebäudes aufgestellt wird. Der noch nicht aufgestellte Teil der Sammlung Giustiniani ist baldmöglichst in dem Saal des Universitätsgebäudes aufzustellen und öffentlich zugänglich zu machen. Auch die übrigen bei der Akademie aufbewahrten älteren und neueren Gemälde, die eine öffentliche Ausstellung verdienen, sind dorthin zu überbringen.

Senatssitzung vom 21. Juni 1823

Mitteilung eines Min.Reskripts vom 17. Juni 1823 : bei Gelegenheit der Ueberführung der Gemälde aus dem Akademiegebäude in das Universitätsgebäude ist ein Verzeichnis der noch vorhandenen akademischen Gemälde aufzunehmen, das an das Ministerium übersandt wird.

Mitteilung eines Min.Reskripts vom 17. Juni 1823 betr. Fortbringung der Bibliothek der Akademie und der Kupferstichsammlung , sowie der noch nicht aufgestellten Teile der Galerie Giustiniani und der der Akademie gehörigen Gemälde.

Min. Reskript vom 10. August 1829

Die Akademie wird ermächtigt und beauftragt, die 105 Bilder der Sammlung Giustiniani, die von der Kommission zur Einrichtung des Museums als für das Museum geeignet ausgewählt wird, an die Museumskommission abzuliefern. Die übrigen in den Akademiesälen aufgestellten Gemälde bleiben zur Disposition des Hofmarschallamts und werden zum Ersatz der aus den Schlössern für das Museum ausgewählten Gemälde verwandt. Sie können vom 1. September 1829 ab dem Hofmarschallamt übergeben werden. Veröffentlichung in den Zeitungen über diese eingetretene Aenderung wird angeordnet.

Min. Reskript vom 21. Oktober 1829

"Die Taufe Christi im Jordan" von Giovanni Dossi ist aus der Solly-Sammlung ausgewählt um vom König als Altarbild für die Kirche in Lübbecke Reg. Bez. Minden gestiftet zu werden. Die Akademie wird mit der Verpackung und Versendung des Bildes beauftragt.

(Die Akademie lehnte dies missverständlicherweise ab, weil sie mit der Sammlung Solly nie etwas zu tun hatte. Sie wird angewiesen, sich an Dr. Waagen zu wenden, der das Gemälde ausliefern wird).

Min. Reskript vom 13. Juni 1831

Die Königliche Sammlung der geschnittenen Steine und der Abdrucke antiker Steine aus fremden Museen ist vom Schloss nach dem Königlichen Museum

Museum gebracht worden. Die Akademie wird autorisiert, die bei ihr ~~verbleibende~~ unter Vorbehalt weiterer Bestimmung befindliche Sammlung von Abdrücken der Steine des königlichen Französischen Museums an den Direktor des Antiquariums des Museums zu übergeben.

Min. Reskript vom 23. November 1835

Abzuliefernde Kunstgegenstände und Bücher, wobei die für die Bibliothek und die Kunstsammlung der Akademie erwünschten zu bezeichnen und zu katalogisieren sind. Bücher, Kupferstichwerke und Kunstgegenstände aus dem ~~Verwalter~~ Vermächtnis des Grafen von Lepel, die für die Akademie der Künste angekauft sind. Letztere fallen nicht unter die an das königliche Museum notwendig zu übersendenden Kunst-sachen.

Aus den Akten Kupferstichsammlung der Akademie von 1825 - 1864

Specialia IV *III. Abt. Nr. 4*

Min. Reskript vom 8. März 1831

Der König hat festgesetzt, dass die bisher in der Akademie aufbewahrte Kupferstichsammlung einen integrierenden Teil des Museums ausmachen soll. Zum Inspektor des Kupferstichkabinetts ist W. Schorn aus Düsseldorf ernannt worden. Dem Inspektor Schorn ist Einsicht in die Kupferstichsammlung der Akademie und die Möglichkeit ihrer Bearbeitung zu gewähren.

Min. Reskript vom 28. April 1831

Zwei Bände von Handzeichnungen älterer Meister, die unter der Regierung Friedrich Wilhelm I. ~~gemalt~~^{gezeichnet} worden sind, befinden sich in so verwehrlostem Zustande, dass die Zeichnungen neu aufgezogen werden müssen. Die Akademie wird ermächtigt, die beiden Bände dem Inspektor Schorn auszuliefern.

Min. Reskript vom 17. September 1835

Die Königl. Kupferstichsammlung ist im Museum eingerichtet. Die Akademie wird angewiesen, die Corneillan'sche Sammlung von Kupferstichen, ferner die von dem Rektor Weitsch angekauften Handzeichnungen und die von Lepel'sche Kupferstichsammlung an das Museum abzuliefern. Der Akademie der Künste sollen nicht diejenigen Kupferstiche und Kupferwerke, die als notwendige Lehrmittel dienen, aus ihren Fonds auf besondere Anträge hin angeschafft oder von einzelnen Künstlern

zum

zum Geschenk gemacht worden sind, entzogen werden. Es ist vielmehr Absicht des Ministeriums, die Akademie mit einer für ihre speziellen Zwecke als Lehranstalt geeigneten Sammlung von Kupferstichen zu versehen und diesen Besitz durch Lubletten aus der Königl. Sammlung zu vervollständigen. Lageden hat aber die Akademie Kupferstiche oder Kupferwerke, die ihr eigentümlich gehören, an das ^{Museum} ~~Ministerium~~ abzugeben, wenn sie für dieses von besonderer Wichtigkeit sind. Die Akademie hat deshalb von den bei ihr zurückbleibenden Kupferstich- und Büchersammlungen der Generalintendantur des Königl. Museums ein Verzeichnis mitzuteilen, und den Museumsbeamten die Ansicht der einzelnen Stücke zu gestatten. Ueber die von beiden Seiten sich erhebenden Wünsche erwartet das Ministerium die Berichte der Akademie und der Generalintendantur des Museums und wird hiernach entscheiden oder die Entscheidung des Königs erwirken.

Die Ansicht der Akademie, die von Lepel'sche Kupferstich- und Büchersammlung sei ihr durch testamentarische Verfügung übereignet, ist irrig. Von Lepel hat seine Sammlung vielmehr dem König für die Akademie der Künste vermacht gegen Gewährung einer Pension für seinen alten treuen Kammerdiener. Von Lepel hätte es gern gesehen, dass die ganze Sammlung der Akademie übereignet wird, der König erklärte aber, dass von Lepels Anerbieten für das Museum berücksichtigungswert sei. Die Pension in Höhe von jährlich 500 Talern erhielt der Kammerdiener und das Ministerium wurde vom König ermächtigt, "das Geschäft für das Museum schleunigst mit dem Grafen abzuschliessen". Von Lepel wurde mitgeteilt, "des Königs Majestät hätten diese Sammlung allerhöchst ihrem neu errichteten Museum überwiesen, wo sie der Benutzung der Akademie der Künste für immer gewidmet bleibe". - Mit der Lepelschen Sammlung gehen auch seine Kupferwerke und Kunstschriften an das Museum über. (Von der Lepelschen Büchersammlung können Werke in der Bibliothek der Akademie der Künste verbleiben.

Senatssitzung vom 22. August 1829

Bekanntgabe des Min. Reskripts vom 10. August: die ausgewählten Gemälde der Sammlung Giustiniani sind der Kommission zu übergeben und demzufolge die bisherige Galerie am 17. Februar zu schliessen.

Senatssitzung vom 17. Oktober 1829

Mitteilung, dass über die Ablieferung der Gemälde vom Hofmarschallamt quittiert ist.

Senatssitzung vom 28. November 1829

Schreiben des Ministers von Humboldt vom 22. November betr. Empfang der 104 Bilder der Sammlung Giustiniani für das königliche Museum.

Senatssitzung vom 23. Oktober 1830

Min. Reskript vom 13. Oktober: die Akademie wird angewiesen, mit dem Generalintendanten der königlichen Museen nicht unmittelbar zu korrespondieren.

32

Abschrift! (Original lose im Archiv)

Da, mit Erlaubnis Seiner Majestät des Königes, am nächsten 3 ten August unser Museum eröffnet werden, und wir uns den Augen des Publikums zeigen sollen, achte ich es für meine besondere Pflicht, zu allererst auch die würdigsten Gäste zu diesem künstlerischen Festmahle einzuladen.

Euer Wohlgeboren übersende ich demzufolge ganz ergebenst, die nötigen Einlass-Karten, für sich und die übrigen Herrn Professoren der Akademie.- Zwar würde es für Euer Wohlgeboren und diese Herren keiner persönlichen Einlass-Karte zu unserem Kunst-Tempel bedürfen; da indess mit Recht zu befürchten steht, dass Sie, werther Herr Director, und Ihre Herren Collegen, nicht von allen Unter-Offizianten gekannt sein dürften, so habe ich besser zu thun geglaubt, Ihnen die beiliegenden Einlass-Karten zu übersenden.

Empfangen Sie die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung und grössten Ergebenheit.

gez. Graf B r ü h l.

Berlin, am 31. Juli 1830.

23

Aus den Akten Protokolle von 1831 und 1832

Gen. 3 Vol. ~~III~~ X

Senatssitzung vom 19. März 1831

Min. Reskript vom 8. März: die in der Akademie aufbewahrte Kupferstichsammlung soll einen integrierenden Teil des Museums ausmachen. Zu ermitteln, welche Teile der Sammlung bei der Akademie bloss aufbewahrt und welche Teile ihre eigenen sind. Darüber zu berichten.

Schreiben des Gen. Jnt. der Museen Grafen Brühl vom 14. März : die Kupferstichsammlung der Akademie ist dem Inspektor Schorn untergeben.

Senatssitzung vom 14. Mai 1831

Min. Reskript vom 28. April : 2 Bände Handzeichnungen , die neu auszuliefern. aufzuziehen sind, sind dem Inspektor Schorn ~~xxxxxxxxxxxx~~. Professor Hampe teilt mit, dass diese beiden Bände Handzeichnungen in dem gleichen "degradierten Zustande" vor einigen Jahren der Akademie von der Königlichen Bibliothek übergeben worden sind.

Nachdem Friedrich Wilhelm III. dem
Herrn Böttgeren seine, respektive Freisinn
von Heinrich im Dezember 1797 in einer
beurkundeten Schrift, Lesens über
den Freisinn und jetzigen Zustand der
Akademie und ihren Einfluss auf den
Haar, in dem es nochmal seine weit-
bekannte Aufsätze wiedergegeben werden.
Es ist abgedruckt in den Jahrbüchern der
Preussischen Monarchie 1798 Band I Seite
212 ff. und verdient für ihre Stelle.

Das Programm von 1798 blieb
bis zum Jahr 1845 in Kraft.

Die Einrichtung auf die nation-
ale Industrie waren für die
Kunst und Gewerkschaften in
Kalle, Königsberg, Breslau und
Magdeburg eingerichtet worden,
in Berlin eine Professur für
Professoren, die das Modell-
den wichtigsten, eine aufstell-
ten für die zum Unterricht in
den verschiedenen Landeskunst. Bei
den Aufstellungen wurden an
Fabrikanten und Gewerkschaften
für gewisse Arbeiten, "wie
Kunstwerke zu machen" Gold-
schmied und Metallarbeiten ange-
stellt.

Heinrich sah den Wunsch der
Akademie das Kunst mit der
Akademie der Wissenschaften unter
einen Patronen zu bringen, der
dieser seit Herzberg's Tod keinen
Patronen mehr besaß. Heinrich sagte
auf die Einrichtung eines Kunst-
museums für Kunst und Gewerbe
und eine Museum aus,
die aber bis auf bessere Zeiten
aufgehoben wurden.

Im fünften Heft des Lehrbuches Thierp.
 blattes Mai 1828 ^{ausgegeben} ~~wurde~~ ^{die} ~~Mittheilung~~
 der Nahrung unserer Parasiten enthaltend
 bei der königlichen Academie des Thierp.
veröffentlicht. Es sind dort
 „ die Academie des Thierp. enthalten
des Quers“

markten Königs. Professor Büschling
 in Landau schrieb über die pflanzlichen
 Maximen und die pflanzlichen Fruchtbarkeit;
 Der Arzt Dr. Senff in Torgau über eine
 Verbesserung der Kaffeebohnen, Pantheon
 Lützow in Berlin gab Prof.
 selbst über einige ältere wissenschaftliche
 Kunstwerke, der gelehrte Göttinger selbst
 und die Kunst eine Reihe von Kunstwerken
 Abhandlungen und Nachrichten, darunter die
 beim Druck vom 18. April 1828 und
 viele rationelle Kunstwerke
 Mittheilungen und akademische Nachrichten,
 in jeder dieser besteht der Leser schnell
 über ältere Kunstwerke wie über die
 zeitgenössischen Kunst im Ausland und
 das Land zu untersuchen und zu belehren.

Handwriting
for

für
 die Königl. Akademie der Wissenschaften für die böhmer Sprache
 und
 für die Akademie der Wissenschaften
 in Stockholm

1. Die Schloßw. und Unterrichtsräume der Hochschule sind dem
Besitzer für die Dauer des Unterrichtsplans festgesetzt und ge-
öffnet. Nach Beluß des Unterrichts werden die Räume ge-
schlossen.
- Der Lehrer steht das Recht zu, in besonderen Fällen nach
nach Beluß des Unterrichts einzelnen Besuchen die Erlaubnis
von Unterrichtsräumen zu gestatten. Ebenso ist dem Besitzer
der der Hochschule Kasse zu geben.
2. Die Besuche der Hochschule überwiegen im Oktober. Es ist
falsch im Sommersemester von 7 Uhr morgens bis 7 Uhr abends
im Wintersemester von 8 Uhr morgens bis zum Ausbruch der
Einschneitzeit für eine künstliche Heizung zu sorgen.
- Der Sommer- und Herbsttag ist die Erlaubnis der Oktober
im Sommer- wie im Wintersemester von 9 Uhr mittags
bis 2 Uhr mittags gestattet. Das Heizpersonal darf
dabei nicht in Anspruch genommen werden.
- Leist wird im Oktobersemester nicht gewährt. Auf ist nicht
gestattet, sich selbst Leist zu beschaffen.
3. Die Bestimmungen unter No. 2 gelten auch für die Erlau-
bung der der Besuche der Hochschule überwiegen im Oktober.
Oktober, jedoch mit der Abweisung, daß der Besuche der
Hochschule das Verhalten bei der Erlaubnis im Winterse-
mester an den Wochentagen bis zur Erlaubnis der Erlaubnis
gestattet (d. i. bis auf weiteres bis 9 Uhr abends) gestattet
ist.

aus, bezug. des Meisteraltars: Vorstehers gestattet.

Erwarte jedoch kein Fortkommen zu machen.

16. Mit der Geschäftspraktik in dem Kunstaltargabäude ist der
Zusatz der Geschäftspraktik beträcht. Derselbe hat für die
Ordnung im Gebäude zu sorgen.

Insoweit der Meisteraltars haben die Vorstehers
den für die Ordnung Sorge zu tragen.

Die Räume der Meisteraltars sind von dem Zusatz
nur aufzufüllen, wenn bauliche Maßnahmen, sowie - oder
Veränderungen oder sonstige eingetragene Veränderungen
dies notwendig machen.

17. Dem Vorstand der Geschäftspraktik für die bekannten Punkte
mündl. zu fließt gemacht, im ganzen Kunstaltargabäude,
also auch in dem Altar der Meisteraltars für die be-
kannten Punkte, sein Augenmerk auf die Instandhaltung
der Geschäftspraktik, sowie auf die Harmonisierung mit
den übrigen Bauten der Landesregierung in
den Altar der Meisteraltars zu richten. Für die Ausführung
dieser Aufgabe hat er das Recht, jederzeit die Altar der
Meisteraltars zu betreten. Von seinen Beobachtungen,
insbesondere von wachsenden Maßnahmen, hat er
soweit sie sich auf die Geschäftspraktik für die bekannten Punkte
beziehen, dem Zusatz vorzulegen, soweit sie die Al-
tars der Meisteraltars für die bekannten Punkte be-
treffen, dem zuständigen Altar. Vorstehers zu weiteren
Voraussetzung Meldung zu machen.

Berlin den 25. Mai 1906.

Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten
Im Auftrage.

Thieme

Introduction.

L'Institut national de France, fondé par l'article 298 de la Constitution du 5 fructidor an III (22 août 1795), avec la mission de "recueillir les découvertes, de perfectionner les arts et les sciences", a été organisé d'abord par la loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) et par celle du 15 germinal an IV (4 avril 1796).

Maintenu par l'article 88 de la Constitution du 22 frimaire an VIII (13 décembre 1799), il a été réorganisé par l'arrêté consulaire de 3 pluviôse an XI (23 janvier 1803).

Une nouvelle organisation lui a été donnée par l'ordonnance royale du 21 mars 1816, complétée par l'ordonnance royale du 26 octobre 1832.

I

Dans l'organisation primitive, il était divisé en classes et les classes étaient subdivisées en sections. Le nombre des classes établies par la loi du 3 brumaire an IV était de trois: la première, celle des sciences physiques et mathématiques, était subdivisée en dix sections; la seconde, celle des sciences morales et politiques, était subdivisée en huit sections.

L'arrêté consulaire du 3 pluviôse an XI organisait quatre classes: classe des sciences physiques et mathématiques; classe de la langue et de la littérature françaises; classe d'histoire et de littérature ancienne; classe des beaux-arts. La première comprenait onze sections; la seconde et la troisième n'étaient pas subdivisées; la quatrième avait cinq sections. Un décret du 27 avril 1815 avait créé dans la quatrième classe une sixième section, qui n'a pas été maintenue en 1816.

L'ordonnance royale du 21 mars 1816, voulant rattacher l'Institut aux anciennes académies, comme on avait eu le projet de le faire dans la réorganisation de l'an XI, a décidé que l'Institut serait composé de quatre académies; l'Académie française, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences
l'Académie

l'Académie des beaux-arts.

Une ordonnance royale du 26 octobre 1832 y a ajouté l'Académie des sciences morales et politiques, rétablissant ainsi la classe des sciences morales et politiques qui avait été supprimée dans l'organisation de l'an XI.

L'Académie française et l'Académie des inscriptions et belles-lettres ne sont pas divisées en sections. L'Académie des sciences en comprend onze; l'Académie des beaux-arts en compte cinq; l'Académie des sciences morales et politiques en compte également cinq. Une sixième section, qui avait été créée dans cette dernière académie par un décret du 14 avril 1855, a été supprimée par un décret du 9 mai 1866.

II

La composition des académies et le nombre de leurs membres ont varié et ne sont pas semblables dans l'organisation actuelle.

D'après la loi du 3 brumaire an IV, chaque classe comprenait des membres résidant à Paris, des associés répandus dans les différentes parties de la République, des associés étrangers.

L'organisation de l'an XI était différente.

La première classe (science physiques et mathématiques) était composée de 65 membres, y compris 2 secrétaires perpétuels, et de 8 associés étrangers; elle pouvait nommer 100 correspondants pris parmi les savants nationaux et étrangers.

La seconde classe (langue et littérature françaises), composée de 40 membres, dont 1 secrétaire perpétuel, n'avait ni associés étrangers ni correspondants.

La troisième classe (histoire et littérature ancienne) était composée de 40 membres, dont le secrétaire perpétuel, et de 8 associés étrangers; elle pouvait nommer 60 correspondants nationaux ou étrangers.

La quatrième classe (beaux-arts) était composée de 29 membres, y compris 1 secrétaire perpétuel, et de 8 associés étrangers; elle pouvait nommer 36 correspondants pris parmi les na-

tionaux

tionaux ou les étrangers.

Le nombre des membres titulaires de la quatrième classe a été porté à 40, plus le secrétaire perpétuel, par un décret du 27 avril 1815.

L'ordonnance royale du 21 mars 1816 n'a pas modifié le nombre des membres titulaires, des associés et des correspondants. Mais elle a ajouté, par les articles 16 et 21, des académiciens libres pour l'Académie des sciences et l'Académie des beaux-arts. Le nombre des académiciens libres a été fixé à 10 pour chacune de ces trois académies.

La composition de l'Académie des inscriptions et belles-lettres a été remaniée plusieurs fois de 1816 à 1898. Le nombre des membres titulaires a été réduit à 30 en 1816, puis successivement élevé à 40 en 1830, à 50 en 1839 et à 70 en 1898.

Le nombre des membres titulaires de l'Académie des sciences a été augmenté de 3 par un décret du 3 janvier 1866. Le nombre des associés étrangers a été porté de 8 à 12 par un décret en date du 1er décembre 1909. Celui des correspondants a été porté de 100 à 116 par un décret du 24 juin 1899.

Celui des associés étrangers de l'Académie des beaux-arts a été fixé à 10 en 1816; celui des correspondants a été porté à 40 en 1816 et à 50 en 1863.

Lors de la création de l'Académie des sciences morales et politiques par l'ordonnance royale du 26 octobre 1832, le nombre des membres titulaires a été fixé à 30, celui des académiciens libres à 5, celui des associés étrangers à 5; celui des correspondants devait être de 30 à 40. Divers actes postérieurs, rendus de 1855 à 1901, ont porté le nombre des membres titulaires de cette académie à 40, celui des membres libres à 6, puis à 8, celui des correspondants à 60.

Les élections qui, dans l'organisation de l'an IV, étaient
faites

faites par l'Institut tout entier, se font, depuis l'an XI, par Classe ou Académie.

III

Voici l'organisation et la composition actuelles de l'Institut:

Académie Française.

40 membres, dont 1 secrétaire perpétuel;

Académie des Inscriptions

et Belles-Lettres.

40 membres, dont 1 secrétaire perpétuel;

10 membres libres;

8 associés étrangers;

70 correspondants, dont 40 étrangers et 30 français.

Académie des Sciences.

11 sections: Sciences mathématiques, I Géométrie, II Mécanique, III Astronomie, IV Géographie et navigation, V Physique générale;

Sciences physiques, VI Chimie, VII Minéralogie, VIII Botanique, IX économie rurale, X Anatomie et zoologie, XI Médecine et chirurgie.

68 membres titulaires, y compris 2 secrétaires perpétuels, qui ne font partie d'aucune section.

10 membres libres;

12 associés étrangers;

116 correspondants.

Académie des Beaux-Arts.

5 sections: I Peinture, II Sculpture, III Architecture, IV Gravure, V. Composition musicale;

41 membres titulaires, y compris 1 secrétaire perpétuel, qui ne fait partie d'aucune section;

10 membres libres;

10 associés étrangers;

50 correspondants.

Académie

Académie des Sciences morales
et Politiques.

5 sections: I Philosophie, II Morale, III Législation, droit public et jurisprudence, IV économie politique, statistique et finances, V Histoire générale et philosophique.

40 membres titulaires, dont 1 secrétaire perpétuel

10 membres libres;

8 associés étrangers;

60 correspondants.

IV

Les lois et règlements qui régissent l'Institut et les diverses académies ont été réunis dans les recueils suivants:

- I. Institut de France. - Lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l'Institut, de 1635 à 1889. - Tableau des fondations (1889).
- II. Institution et règlements de l'Académie française (1817).
- III. Règlement pour l'Académie des inscriptions et belles-lettres, suivi des ordonnances, décret, arrêté et délibérations complémentaires (1906).
- IV. Règlements intérieurs de l'Académie des sciences (1886).
- V. Statuts et règlements de l'Académie des beaux-arts (1883).
- VI. Lois et règlements relatifs à l'organisation et aux travaux de l'Académie des sciences morales et politiques (1888).
- VII. Règlements sur l'administration de l'Institut de France (commission administrative centrale, secrétariat et matériel, bibliothèque) 1892.

DER CELEBRIERENDE CHOR

Vom Wesen der Form

Wesen und Gestaltung der
Chöre und Figuren.

Albert Talhoff

(Die links an den Rand gesetzten Zahlen beziehen
sich auf die Erläuterungen im Anhang.)

I.

VOM WESEN DER FORM.

- 1) Der C e l e b r i e r e n d e C h o r ist ein polyphones rhythmisch-akustisches und optisch-rhythmisches Instrument, aus dem hervor die innere Weltschöpfungsfülle des Wortes in ihren Licht- Sinn- (Bild-) Bewegungs- (Tanz, Gebärde-) Klang- (Farb-) Bereichen zur Darstellung gelangt, was einen s p r e c h o r - c h e s t r i s c h e n W o r t - T o n - T a n z - L i c h t - K ö r p e r verlangt, der diese einheitlich geordneten, in der Gleichzeitigkeit ihrer Abläufe aneinander bedingenden funktionalen und formalen Elemente realisiert. Seine formale und inhaltliche Beschaffenheit gründet in der Dreiräumigkeit, in der Dreidimensionalität der wortlichen Wirklichkeiten, als da sind:

- 2) B e w e g u n g als des Wortes r h y t h m i s c h e ,
- 3) K l a n g als des Wortes a k u s t i s c h e ,
- 4) L i c h t (Sinn-Bild-Erleuchtung) als des Wortes o p t i s c h e Sphäre:

indem das Wort nicht nur Klang, sondern auch Gebärde ist, nicht nur Bild, sondern auch Bewegung (Tanz), nicht nur Schall, sondern auch Licht (Farbe).

- 5) Innerhalb der Gesamtform des C e l e b r i e r e n d e n C h o r e s ist
des Wortes a k u s t i s c h - gedankliche Sphäre durch den sprechenden Chor gegeben,
des Wortes r h y t h m i s c h e Sphäre durch den tanzenden

Chor,

des Wortes optische Sphäre durch Figur, Scene und chorisches-symbolisches Raumlicht.

So wird das Wort raumschaffend, raumwirkend, raumgliedernd: raumbewegend, raumleuchtend, raumtönend.

Es schafft den Spielraum aus sich, um sich und über sich:

Der Wortraum als Bühne seiner inneren Wirklichkeiten wird Theater.

Der Mensch wird Instrument der räumlichen Idee, räumlich-tänzerische, räumlich-begriffliche und räumlich-bildliche Aktion. Seine Rolle wird Funktion, seine Spielrealität Symbol.

Die Darstellungsbereiche sind: Raum an sich, Raum in sich, Raum aus sich:

Raum an sich = Idee = dramatische Zentralaktion,
Raum in sich = Handlung = dynamisch-rhythmisch-optische Aktivität
Raum aus sich = Form = Scene, Zeichen, Figur.

Die Darstellungsebenen scheiden sich in die transzendent-irreale und die transzendent-reale.

a) Zur transzendent-irrealen Ebene:

In dieser okkult-magischen Wirklichkeit (überpersönlich und überzeitlich) wird das irrealer Innenräumliche in seinen geistig symbolischen Inhalten manifestiert.

b) Zur transzendent-realen Ebene:

In dieser zeitlich bedingten Wirklichkeit

werden jene Zustände und Traumvorgänge offenbar, die ihre wortlichen, rhythmisch-akustischen und tänzerisch-mimodramatischen Inhalte von dem Sonder- und Allgemeinschicksal des menschlichen Seins beziehen.

GLIEDERUNG DER KOMPOSITIONELLEN EINHEITEN.

A) I n t r o d u k t i o n :

Vorbereitende und einleitende, instrumental-rhythmische, orchestrisch-lautliche Aktion, der sich auch das geschehnisbezogene, räumlich-figurale Licht verbinden kann.

B) K o m p o s i t i o n :

Das Spielgeschehen (agierende Gesamteinheit der kompositionellen Elemente).

C) I n t e r l u d i u m :

Das Interludium hat

- a) anschließende
- b) meditierende
- c) eröffnende

Funktion.

Das anschließende wortlich-chorische Moment nimmt Bezug auf Figur und Scene innerhalb der jeweilig abschließenden dramatischen Situation am Ende einer Komposition. Die subjektive Spielbezogenheit der Einzelfiguren wird Betrachtung.

Im meditierenden Teil wird der Blick in den inneren, tragisch-moralischen Gehalt des Spielgeschehens in seinem Sinn als Schicksal und in seinem karmischen Verlauf als überzeitliche und übermenschliche Gesetzmäßigkeit gegeben.

Der Zuschauer gewinnt so die objektive Schau in den jeweiligen Spiel- und Situationsgehalt, die der Agierende nur als subjektives Erlebnis besitzt.

Im eröffnenden Teil wird das Interludium Einleitung zur Introduction, indem es den Schauplatz des Spielablaufs nach außen (über die lokal bedingte, räumliche Spielgrenze hinaus) verlegt, und so zur abstrakten wortlichen Bühne wird, von der nun die Gestalten und Geschehnisse Bewegung und Spielantrieb beziehen, bevor sie sichtbar in Erscheinung treten:

Das dramatische Wort beschwört so seine abstrakt-wortlichen Inhalte in die konkret-personifizierte Gestalt, es wird figurbannende und figurverkörpernde Gewalt.

So erfährt der Zuschauer das Wie und Woher der handelnden Gestalten, noch ehe sie spielmäßig auftreten.

MEDITATION.

Dieser abschließende Teil ist der Gesamtform organisch verbunden und löst den tragisch-dramatischen Inhalt des Geschehens in seine harmonisch-synthetische Bezogenheit auf. Er ist kultische Handlung, wortlich chorisches celebrierte weltliche Messe. Sie erhebt den religiös geistigen Gehalt des dargestellten Stoffes zum gemeinschaftlichen Erlebnis; durch sie wird jetzt der Zuschauer, als Mitglied einer Gemeinde, in die agierte Andacht miteinbezogen.

Der Meditation zugeordnet sind:

1. Der sprechende Chor (Sprechaltäre),
2. Der Signalistenchor (lautliche Orchestik),
3. Der technisch-instrumentale Chor,
4. Das räumlich-figurale Licht,
5. Die Sakralfigur.

Sakralfigur:

Sie ist des kultischen Geschehens wortlich ermächtigtes, und wortlich amtierendes, priesterliches Instrument. Sie ist die sprechende Mitte zwischen den beiden Sprechaltären und steht zu den beiden Sprech- und Gebärdefiguren (links und rechts) in Dreieckformation. Ihre Gegenwart gewinnt sie durch ein sie leuchtendes Licht. Sie ist Erscheinung.

Die architektonische Aufstellung des Spielraums gründet in der Gesetzmäßigkeit des Gesamtgeschehens. Sie ist planmäßiger und organischer Ausdruck der Formidee und gliedert sich wie folgt:

A) Sprechaltäre:

Ueber dem Grundriß der Gesamtform bauen sich zwei Sprechaltäre als Emporen links und rechts vor dem gegebenen Bühnenrahmen auf und formulieren so in architektonisch-symbolischer Andeutung die lokal betonten Instanzen der wortlichen Autorität:

Hier substantiiert sich das innere Wortlicht im leuchtenden Sprechen des Celebrierenden Chores: von hier aus geschieht die Projektion des Gesamtgeschehens auf die (Bühnen-) Spielfläche, und zwar als gestaltgewordener Ausdruck der chorisches-wortlichen Vision (Celebrierender Chor).

(Den Sprechaltären zugeordnet sind: die Sprech- und Gebärdenfigur: links weiblich, rechts männlich.)

B) Bühnenraum:

Der Bühnenraum versinnbildlicht den Gestalten-, Bilder- und Gesichterkreis der akustisch-optischen und akustisch-figuralen Funktionen.

Seine Erscheinungsformen sind die sichtbar gewordenen innerwortlichen Traum- und Meditationsinhalte des celebrierenden Chores.

(Dem Bühnenraum zugeordnet sind: der tanzende Chor, die Tanz- und Spielfigur, die Raumfigur, die dramatisch agierende Sprechfigur und das dramatisch-figural agierende Licht.)

C) Orchesterraum:

Hier wird das Wort in seiner Bezogenheit auf den Zuschauerraum Ausdruck der allgemeinen Spielanteilhahme:

In seiner symbolisch-architektonischen Raumbezogenheit stellt der Orchesterraum den Ort des chaotischen, menschlich-nächtlich gebundenen Wortes dar.

In seiner Spielbezogenheit fundamentierte er die rhythmisch-akustische Spielwirklichkeit durch lautorchestische Funktion.

(Dem Orchesterraum zugeordnet sind: der Signalistenchor, die Signalfigur und der technisch-instrumentale Chor.)

So baut sich die Bühnenräumliche Architektur in drei Regionen übereinander auf:

- Orchesterraum :: das Wort als Schrei,
- Sprechaltäre : das Wort als Sinn,
- Spiel (Bühnen)raum : das Wort als Geschehen.

II.

WESEN UND GESTALT DER CHOERE UND FIGUREN.

DER CELEBRIERENDE CHOR:

Der celebrierende Chor ist der sprachlich tönende Körper: aus dessen innerer Schau hervor sich

Bild und Handlung realisieren: Sein Wesen ist raumschaffendes Licht und raumschaffende Scene, das Wort wird unmittelbare Aktion.

Er ist die magisch-wirksame Diktatur, in der alle Spielmomente und alle Spielbezogenheiten sowohl in ihrem geistigen als auch in ihrem schicksalsmäßigen Verlauf ihren Ursprung haben. Alles, was Gestalt, Bewegung und Sichtbarkeit gewinnt: i s t A u s d r u c k s e i n e r V i s i o n . Das Geistige seiner Natur erzeugt sein leuchtendes Sprechen. (Diese Funktion wird durch eine Lichtklaviatur geregelt. Das (Farb-) Licht wird p - ff gespielt.)

D E R T A N Z E N D E C H O R :

Der t a n z e n d e C h o r in seiner Totalität stellt innerhalb der Gesamtkomposition j e n e Zone dar, in der das Wort seinen r h y t h m i s c h e n Sinngehalt zum Bild verdichtet: hier wird das o p t i s c h - r h y t h m i s c h e Bereich der wortlichen Dreidimensionalität räumlich-tänzerisches Geschehen. Es erfüllt sich in dieser Teilfunktion des Celebrierenden Chores t ä n z e r i s c h e Vision, wobei die chorisch-tänzerische Aktion in ihrer jeweiligen Formsetzung für d i e s e s erschaubar gemachte Gleichnis charakteristisch wird. Der T a n z e n d e C h o r ist in zwei H a l b c h ö r e aufgeteilt, die ihre formale und tänzerisch-mimodramatische Existenz von den jeweiligen Spiel- und Wirklichkeitsebenen beziehen, denen sie wesensgemäß zugeordnet sind (transzendent-irreale und transzendent-reale Ebene).

D E R S I G N A L I S T E N C H O R :

Der S i g n a l i s t e n c h o r hat die Aufgabe, die im Raum schwebenden Tenspannungen zu verdichten und sie der akustischen Vorstellung zu übergeben. Er ist orchestrisch-lautlich-rhythmischer Untergrund, aus dem hervor das rhythmisch-akustische Motiv auch s o l i s t i s c h e Führung werden kann.

Innerhalb seiner l a u t l i c h - o r c h e s t i s c h e n Funktion wird der Signalistenchor der vokalischen und konsonantischen Klangfigur (Kontralauffigur) zum unmittelbaren Instrument, indem er die Einzelvokal- und Konsonantenfigur zum rhythmisch-klanglichen Zeichen verselbständigt.

Seine weitere Aufgabe ist es, polyphone Massenausbrüche zu integrieren, den Gesamtklangkörper tonlich-rhythmisch zu steigern oder den wortlich-tänzerisch-scenischen Verlauf ins Chaotisch-Feindliche hindüberzureißen (das chaotische Wort).

Er bringt aber auch die Gefühls- und Empfindungswelt des Zuschauers durch plötzlich erregte, leidenschaftliche Spielanteilmahme zum Ausdruck und bezieht ihn so in den Vorgang ein. Er ist Bogen und Brücke zugleich.

DER TECHNISCHE-INSTRUMENTALE CHOR:
Der technisch-instrumentale Chor besteht aus den dramatisch agierenden Instrumenten, deren Klangzeichen akustische Symbole sind, die bewirken, daß die optische Vorstellungswelt des Zuschauers durch das gleichzeitig akustische Erlebnis in ihrer Anschauung gesteigert wird.

CHORISCH-DRAMATISCH-FIGURALES

LICHT:

Diese technisch-optische Raumbestaltung wird durch Erleuchtung und Beleuchtung des Raumes bewirkt, wobei architektonisch kompositionelle Raumgliederungen durch farbig-figurales Licht manifestiert werden, und zwar so, daß der Raum durch diese finsternisdurchbrechende, symbolisch-dramatische Lichtaktion zum Mithandeln und Miterleiden gebracht wird. Der Raum als solcher wird Geschehen.

RAUMFIGUR :

Die Raumfigur wird dem irrealen Raum-Ton-Geheimnis Spannung und sichtbar rhythmisches Zeichen, indem sie das innerräumliche Tongesicht meditiert und in ihrer tänzerischen Aussage leuchtend macht. Sie ist gestaltlos und wird dennoch schwingender Körper durch ihr rhythmisch-figurales Signal. Innerhalb der Gesamtkomposition bringt sie das dem Raume innewohnende Tonlicht (Farbe) in seinem Wesensrhythmus instruktiv zum Ausdruck.

SPRECH- UND GEBÄRDENFIGUR :

Die Sprech- und Gebärdenfigur steht den wortlich beherrschten Sprechhaltären voran und verleiht diesem sprecherorchestischen Körper seine Gebärde. Ihre Aktion beschränkt sich auf die unmittelbare Bezugsetzung zwischen Lautton und Lautgebärde. Sie ist optisch-wortliches Stenogramm, das in gewissen Augenblicken das Wortgeschehen personifiziert und durch die Gebärdenaktion zum dramatischen Austrag bringt. Durch ihr jeweiliges, wesensbestimmtes Sonderverhalten (männlich oder weiblich) werden die Sprechaltäre in ihrer Spielbezogenheit bestimmt. Ihre Erscheinung, sowie auch das Erscheinen der Sprechfigur oder der Sprechgruppen hängt von der jeweiligen Aktion des Wort- und Raumlichtes ab. Ihr Standort ist lokal beschränkt.

TANZ- UND SPIELFIGUR :

Die Tanz- und Spielfigur ist eine dem polyphonen Geschehen eingeordnete Funktion, die in gewissen Augenblicken der orchestrisch-polyphonen Gesamtkomposition ihre motivisch-tänzerisch-mimodramatische Präzi

sion verleiht. Ihre Aufgabe ist es, in bestimmten Momenten das gesamte Spielgeschehen in sich zu konzentrieren, um es auf die einfachste Formel und Typisierung der momentanen Spielinhalte zu reduzieren: sie wird der tänzerischen Aktion mimodramatisches Organ, das den psychischen Akzent der einzelnen Teilspannungen, sowohl dem Zuschauer, als auch dem Chor vermittelt. Sie ist des Tanzenden Chores gesteigertester Wesens- und Spiel Ausdruck und kann von diesem in ein Pro- und Kontraverhältnis zu sich selbst gebracht werden. Sie ist jene Instanz des Tanzenden Chores, welche die tänzerische Gesamtbewegung oder Einzelbewegung in gegebenen Momenten dem gesprochenen Wort verbindet, das ihr nur Anlaß zum tänzerisch-mimodramatischen Verhalten wird, das aber seine Verlautlichung durch den Signalistenchor erfährt: Das Wort wird tänzerischer Raum: Dies ist der Fall, wenn die Tanz- und Spielfigur innerhalb einer mimodramatischen Aktion ihre Bewegungsimpulse anhält und in die Pause bannt: dann wird der psychische Inhalt der optisch-tänzerischen Realität durch das akustisch-lautliche Gleichnis eindeutig ausgesagt! die tänzerische Mitteilung hat sich dem Begriff verbunden. Der tänzerische Spannungstrieb strebt über sich hinaus zum Wort. In diesem Prozeß wird der pantomimische Affekt wortlich-dramatische Realisation, was verursacht, daß die Gefühlsinhalte der sachlich vieldeutigen tänzerischen Spannungsintensitäten durch diese begriffliche Wortsetzung eindeutig erfaßbar und erlebbar gemacht werden. Es findet hier die Umschaltung des rein tänzerischen Phänomens ins wortlich-begriffliche

statt, was gleichzeitig in seiner Rückwirkung (Rückschaltung) dem Tänzer für die kommende Bewegungsfolge den Anschwung und die motorische Steigerung verleiht. Im Augenblick dieser tänzerisch-psychorhythmischen und wortlich-begrifflichen Korrespondenz wird dem Tänzer, als auch dem Beschauer das scenische Gegen thema (dimensional oder überdimensional fixiert) in seinem Wesens-, Sinn- und Symbolgehalt offenbar:

Die Prädisposition zur Erfassung der neuen tänzerischen Situation ist somit gegeben. Das Motiv gestaltet jetzt den Tänzer, und nicht mehr der Tänzer das Motiv. Das Wort schafft dem Tänzer das Motiv, das Motiv wird dem Tänzer Suggestion.

DIE SYMBOLFIGUR:

Die Symbolfigur spricht innerhalb des Formganzen die jeweilige geistige Tonika des dargestellten Stoffes als Gesetz aus, und kann so im Prinzip harmonisch oder disharmonisch sein. Sie ist entpersönlicher Rhythmus. Ihre Gestalt erfährt sie durch Typisierung ins Ueberpersönliche und Ueberzeitliche: die Maske wird stereotypes Zeichen. Ihr Tänzerisches ist vollziehende Gewalt. Sie ist raumbeherrschend.

Innerhalb des gesamten Spielablaufs stehen diese Elementarfunktionen (Chöre, Figuren, Zeichen) in wechselseitiger, teils ergänzender, teils ineinander wirkender, teils einheitlich agierender Beziehung und sind so in ihrer formalen Struktur: die schöpferische Spielvielfalt einer synthetischen Formeinheit.

So wird die dichterische Komposition Wort-, Laut-, Licht-, Tanz- und Gebärdenpartitur. Der Regisseur wird Dirigent.

Durch das Medium der tonlichen und rhythmischen Gebärde ist die Möglichkeit gegeben, die beiden Ausdrucksbereiche: Klangsymbol und Bewegungssymbol aufeinander sinnvoll zu beziehen, wobei die wortliche Wirklichkeit unmittelbar auf die räumlich-körperliche Bewegung übertragen wird. Die Elementarbestände des wortlich-mystischen Innenraums sind in die ihm adäquaten sichtbaren und hörbaren Symbole hinübergeleitet worden: was eine optisch-akustische Gleichung zwischen dargestelltem Sinn-Bild-Klang einerseits und zwischen den rhythmischen Aktionen (Tanz, Licht, Raum) andererseits ergibt.

Damit ist der Weg zu einer neuen selbständigen Kunstform beschritten: die sowohl Wort, Licht, Klang, Farbe, Gebärde, Tanz, als auch Gestalt, Scene und agierende Gemeinschaft in sich schließt.

- - - -

- 1) Der C e l e b r i e r e n d e C h o r ist ein sprachlich tönender Körper, dessen schöpferisches Mittel das Wort, die dichterische Sprache ist. Seine formale Einheit besteht aus 10 - 20 geschulten berufsmäßigen Sprechern, die alle Voraussetzungen beherrschen, um das rhythmisch polyphon gesetzte sprachliche Werk in all seinen klanglichen, dynamischen und bildhaften Elementen zur Darstellung zu bringen. Dieses auf Vielstimmigkeit gestellte Sprachorchester, dessen lautliches und symphonisches Zusammenspiel durch eine Sprechnotenschrift also durch Notation, der klanglichen, dynamischen und tempo-ralen Werte geregelt ist, hat als eine ihm zugeordnete In-stanz (Sprechaltäre) die Sprech- und Gebärdenfigur, die (vom Celebrierenden Chor gesondert und diesem doch organisch ver-bunden) die objektive, neutrale, sprachliche Wirklichkeit des Celebrierenden Chores versubjektiviert und das Wort durch ihre Gebärdenaktion plastisch herausstellt. Sie spricht solistisch, doch auch verbunden mit dem polyphon-Orchestralen des Chors (lautliche Orchestik). Sie model-liert durch den tänzerischen Akt der Hände (Mimik) das Wort Bildliche hervor.

Was die musikalisch- o r c h e s t r a l e Funktion des Celebrierenden Chores betrifft, so ist dieser in drei große Tongruppen aufgestellt: (hell, dunkel, tief, weiblich, männlich), die wiederum in sich durch differen-zierte Stimmkreise abgestuft sind. Dichtung wird somit als Vokal- und Konsonantenkomposition begriffen, und als eine sol-che aufgeführt. Dies verlangt, soll das gesprochene Chorwerk eine ihm gemäße Tempo-, Klang-, Gebärde-, streng innehaltende Reproduktion erfahren, eine die rhythmisch-tonlichen Abläufe regierende Notation, eine S p r e c h n o t e n s c h r i f t. Hier kann es sich weniger darum handeln, die T o n h ö h e der Sprechenden Stimme zu fixieren, als den Grund der see-lisch-bedingten Klang - F a r b e, den Klang - T y p. So-bald diese gegebene Forderung, die keine Beschränkung, son-dern eine Sinnbezogenheit darstellt, weil Sprache W e - s e n s v e r a n s c h a u l i c h u n g ist, sich nicht erfüllt, wird die Grenze zwischen Sprache und gesanglicher Interpretation aufgehoben. Der Sprechchor, das Sprechorche-ster hat sich nur insofern der musikalischen Notation zube-dienen, als sie absolut notwendig ist, um die wortlichen Tonbewegungen in ihrem jeweiligen Hinauf- und Hinab zu veran-schaulichen. Und vor allem muß hier erkannt werden: dass die deutsche Metrik und Prosodik für die Sprache als Tonbewegung und als rhythmisch-musikalische Komposition brüchige Wissen-schaften sind, rein mechanische Institutionen, die wohl ge-eignet sind, die Gewichte im sprachlichen Ausdruck auf-und niederzuziehen, die aber für das Sprachmusikalische und Sprachrhythmische keine s e n s i b l e n Meßapparate dar-stellen. Gerade in der deutschen Sprache aber, im deutschen Versmaß, handelt es sich weniger um quantitative als um q u a l i t a t i v e Elemente, um eine sprachliche Dynamik welche die Spontanität des sprachlichen Ereignisses in sich regelt und beschließt. Auch hier in der Sprache muß zwischen Takt und Rhythmus genau unterschieden werden. Takt ist Form, Rhythmus aber das unmittelbare Wirken des schöpferischen Geistes durch sich selbst, und diese r h y t h m i s c h e Urbezogenheit des sprachlichen Vorganges verursacht denn auch, daß Sprache mehr eine r h y t m i s c h e als melodi-sche

Musik ist. Und so ist dieser rhythmischen Existenz der Sprache ein Notationssystem bereitgestellt, das die Ein-, Zwei- und Dreizeitigkeit des Vokal-(Silben)Tons fixiert und genau zum Ablauf bringt, was ein zweiliniiges System voraussetzt, dessen obere Linie die rhythmische Ordnung, in der die untere Linie die Tonbewegung veranschaulicht. Aber auch die jeweilige Tonlage sowie auch die jeweilige Klangtemperatur kann durch sinnentsprechende Zeichen genau präzisiert werden.

- 2) Der wortliche Rhythmus wird innerhalb des celebrierenden Chores als der gestaltschaffende Tänzer aufgefaßt, der sowohl die Tonbewegung, als auch die Sprachgebärde verursacht und der jeden Laut, mithingerissen in den mimodramatischen Akt, über den Konturen des entworfenen sich blitzhaft bauenden Bildes auf- und abbewegt, bis das Wort für das schall-, farb- und gebürdelgeladene, fertige Gemälde seines ihm einwohnenden Gedankens erscheint. Rhythmus und Sprachmelodie sind eine unzerstörbare, einander bedingende, organische Einheit. Durch den Rhythmus entsteht der Worttakt, die metrische Einteilung der Sprache, aber auch zugleich ihr mimischer Akt. Wenn der Lautton aus dem Innern des Menschen aufbricht, durchfährt er den ganzen Leib und spannt ihn in die ihm einwohnende dramatische Kraft: in die Gebärde. Er modelliert das Gesicht, er wirft Maske über Maske, die jeweilig genau das ausdrückt, was dem Laut-Geist-Inhalt, seiner rhythmischen Absicht entspricht. Man sieht, wie er die Akzente hämmend setzt, in die Gebärde schleudert, und so den Laut durch den tänzerischen Akt des ganzen Körpers unterstützt. Ehe das Wort in seiner vollen Auswirkung auftritt, führt ihm meist schon die Zeichnung der Hände voraus, um das Ungeheure das so unentrinnbar den Leib durchschlägt, beinahe förmlich in die Mitte einzumauern. Es wird durch die Stellung und den Auf- und Abtakt eine Figur der Finger entworfen, ein mimodramatisches Stenogramm, eine plastische Form, die immer eine Entsprechung verwirklicht zwischen der Laut- und Wortausgabe und der körperlichen Gebärde. (Und hier - dies nur nebenbei - an der Grenze des Rhythmisch-Körperlichen und Rhythmisch-Geistigen wirkt der Tanz als Traum und harret seiner Erlösung. Auch Tanz ist innere Gesprochenheit und seine höchste Aufgabe muß es sein, die unmittelbare Musik des inneren Wortes in die symbolisch aufgegangene Geist-Gebärde hinüberzuleiten, er muß dies Heilig-Schweigende im inneren Worte, musik- und geräuschlos in den wartenden Raum hinein- und hinüberbewegen, eine letzte - oder erste? - Möglichkeit, der Mary Wigman in der Komposition "Feier" den höchsten Ausdruck ersann.) Wie schon gesagt, regiert also der Rhythmus sowohl den melodischen als auch den mimischen Ausdruck des Wortes. Sprachmelos und Sprachgebärde bilden demzufolge eine unzertrennbare Einheit auf der Ebene der rhythmischen Wirklichkeit des Wortes, und fließen sie in dramatischer Aktion ineinander, entsteht die Szene, die Spannung zwischen Ich und Du, Figur und Gegenfigur. Und in dieser Ausdruckssphäre des celebrierenden Chores erfährt das Wort: die Realität seiner mimodramatischen Beschaffenheit.

- 3a) Der Wort - Klang (auf dessen harmonikale Tendenz bereits hingewiesen wurde) erfährt im celebrierenden Chor seine orchestrale Verwirklichung. Der Mensch als tönendes Instrument wird als ein in Farb-, Licht-, Klang-Akkorden schwingendes, in sich abgeschlossenes Tonsystem begriffen. Jede Seele versingt sich in einen anderen Vokal, in einem Eigentone

der das Wort kontrapunktisch untermalt und seine lautliche Gegenwart "stimmungsmäßig" beherrscht. "Soviel göttliche Fühlbarkeit in unserer Natur schlummern, soviel auch Tonarten." (Herder) Jede seelische, auf der Spannung ihrer Ergriffenheit beruhende Äußerung schafft sich die Tonlage selbst, in der sie sich tönt, die Tonhöhe oder -tiefe, und dies ergibt die verschiedene Klangstrahlung, die Farb-Laut-Skala der sprachlichen menschlichen Musik, und in diesem Raum des wortlichen Klanges wird auch die akustische Vision des dichterischen Geistes wirksam. Schon Novalis erfaßte die Sprache als "musikalisches Ideeninstrument", spricht von der menschlichen Stimme als dem "Prinzip und Ideal der Instrumentalmusik" von den Buchstaben als "ursprünglich akustische Figuren" und die Poesie scheint ihm eine "Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten zu sein." Darum ist der Dichter vorherrschend musikalisch-lautlicher Komponist, ein Klang-(Sinn-)Bildner. Je nachdem z.B. die visionäre Musik eines Baumes oder Waldes auf ihn wirken, in welcher Tonart, Tonfarbigkeit Tonstärke, genau so intoniert sich jetzt die Versmelodie auf i/ü/a/o/ usw. oder so er z.B. Wind oder Sturm lautlich vertont, kann er den s-Laut in immer sieder stärker auf-rauschender Alliteration (tonliche Wiederkehr bis zum orkanischen Ausbruch) steigern. Steht z.B. eine ganze Periode eines Gedichtes auf o-Dur, was besagen will, daß der Vokal o sich oft, also tonlich instruktiv, wiederholt, oder i, a, u, oder auch der Umlaut, (chromatische Tonfolge) dann ist eben Ausdruck geworden, was in jenem Moment der dichterischen Empfindnis an Bildlautlichem am intensivsten in den Augenblick des visionären Vorganges eingeströmt ist. Und diese o-Tonigkeit (Dur oder Moll) stellt dann für den ganzen Verlauf des unter ihm wirkenden Verses die überbildlich klangliche Wirklichkeit des veroffenbarten Gesichtes dar. Jeder Buchstabe ist eine tonliche Konfiguration, ein Laut-Symbol, schallgeladen, bis bis zum Zerspringen. Jeder Vokal und Konsonant, für sich selbst gesetzt, ist ein orgelpunktischer, linearer Töner, ein Trommler, Bläser oder Geiger. Und so ist schon jedes Wort ein farbig-lautliches Vokal und Konsonanten-Duo, Trio, Quartett, Septett, eine mählich sich aufbauende, musikalische Orchestergemeinschaft. Und dieser polyphone, modulierende Variationsreichtum des Wortes macht, daß ein einzelner Sprecher ebensowenig die Reproduktion einer auf symbolischer Klangfülle beruhenden Dichtung erschöpfen kann, wie ein pianistischer Solist den tonlichen Inhalt einer für Orchester gesetzten Partitur. Und diese klangliche Intensität des Wortes macht die sprachorchestratische Funktion des celebrierenden Chores notwendig. Und in dieser Ausdruckssphäre des celebrierenden Chores notwendig. Wort orchestrales Geschehen. (Lautliche Orchestik)

- 3b) Ein anderes Geschehen des celebrierenden Chores ist die aus seinem Wort hervorbrechende dramatisch agierte Szene. Sie geschieht, wenn sich das dichterische Sprechchorwerk dramatisch entläßt. Das Wort wird Handlung: die gesprochene Gestalt tritt, vom Chor plötzlich entlassen, lebhaftig auf. Er schickt sie aus, und nimmt sie wieder in sich zurück, als ein in Momenten tragischer Enthüllung dramatisch Geoffenbartes seiner Vision. Damit erfährt das Wort die Verwirklichung seiner ins Leben hineinzielenden, alles Stoffliche an sich reißen, erschaffenden, sinnhaft formenden Gewalt. Das Wort wird dramatisch agierte Aktion.

Ein besonderer organischer Bestandteil des Celebrierenden Chores stellt der ihn ergänzende, ihm entgegenstehende oder ihn tonlich unterwühlende unsichtbare Signalistenchor (lautliche Orchestik) dar,

der seine Aufstellung im üblichen Orchesterraum findet und je nach Bedarf 10 - 30 Dilettanten-Sprechkräfte vorsieht. Seine Aufgabe ist es, polyphone Massenausbrüche zu illustrieren, den Chor klanglich-rhythmisch zu steigern, oder den wortlich-scenischen Verlauf ins Chaotisch-Feindliche hinüberzureißen. Aber auch anders. Er bringt die Gefühls- und Empfindungswelt des Zuschauers durch plötzlich erregte, leidenschaftliche Anteilnahme zum Ausdruck, und bezieht ihn so in den Vorgang ein. Auch bedient er die illustrativen (die jeweils metrische Figur unterstützenden) Instrumente (Symbolklangfiguren: Technisch-Instrumentaler Chor).

- 3c) Jeder Vokal und Konsonant, für sich selbst gesetzt, ist ein orgelpunktischer linearer Töner. Als eine solche orchestrale Teilfunktion wird er im Celebrierenden Chor verwandt. Heißt: eine Gruppe, die in diesem Sinn geschlossen wirkt, sind die *I n t o n i e r e r* oder Generalbassisten. Sie haben zum einen die Aufgabe, die sprachlich melodische Versführung "hintergründig" zu untermalen, und zwar so, daß diese orgelpunktische Kontralautfigur o, i, a, u mit # oder b versehen oder s, ss von pp - f durchgehalten werden kann, während davor die Sprechmelodie in streng herausgestochener Zeichnung läuft, und zum andern stellen sie das orientierend tönende Fundament als Generalbaß dar, über welchem sich die ganze Klanglichkeit der übrigen Stimmen in freier Schwebe hält. Es kann also ein im Unisonoklang der Bässe tönendes o/ i/ a/ u/ e/ mit # oder b versehen, oder s/ss mit oder ohne Laut von pp bis ff intoniert werden, das in einem genau notierten Dreiklang erschallen kann, oder auch nur in einer klanglichen Unisonofigur. Die Intonierer sind so ein tönender Grund, vor dem sich die Sprechmelodie, die Versmelodik, die Klangzeichnung, das Klangornament, heraushebt. Damit werden innerhalb des Celebrierenden Chores harmonische und disharmonische Klangverhältnisse und das Polyphone erreicht. Wenn die Intonierer ein o oder a e i u tönen, unisono oder im Dreiklang, und die Versmelodie ist mit dem gleichen Klang gesättigt, so wird jedesmal, wenn das o oder a e i u in der Versmelodie auftönt, und so zusammenfällt mit dem o oder a e i u, das in diesem Moment die Intonierer orgelpunktisch durchhalten, dieser betreffende Vokal seine höchste Strahlung und Rundung erfahren. (Harmonisches Verhältnis.) Soll ein disharmonisches Verhältnis erreicht werden, dann wird ein e orgelpunktisch gegen ein o gesetzt oder i, womit der Wohllaut innerhalb der Versmelodie fortwährend zerstört wird. Die Intonierer bilden zum Einen also den Generalbaß und zum andern jene tonliche Untermauerung, die der Sprache die polyphone Fülle, den tonlich schwebenden Zustand gibt. Wird z.B. der Satz gesprochen: "Die Matten sind grün", wird deutlich, wie sich nach jedem einzelnen Wort ein Abgrund auftut, ein Loch, eine lautlich ausgeschwiegene Pause. Das gibt der Sprache wohl eine gewisse, ihrem geistigen Besitz entsprechende Strenge, eine ragende Architektur, wird aber verhängnisvoll, sobald sie zum lautlich musikalischen Akt sprechorisch vorgeführt wird. Der Celebrierende Chor sucht diesen Mangel auszugleichen durch die sinnentsprechende Verwendung der jeweilig benützten Kontralautfigur.

Eine weitere Formation im Chore stellen die *A r t i k u - l a t o r e n* oder Rhythmiker dar. Ihnen kommt es zu, den Sprachklang in seiner Plastizität klar und deutlich herauszumodellieren, sie sind gleichsam das im Chor wirkende Metro-

tronom.

- 4) Des Wortes **S i n n** (das Wort-Licht), den Jacob Böhme als "eigentlich sich Erfüllende" im Wort bezeichnet hat, des Wortes Sinn wird innerhalb des Celebrierenden Chores als die Erscheinung des göttlichen Lichtes im geistigen Offenbarungsraum der Sprache begriffen und dies wortwörtlich nach der Weissagung Johannes: "Das Wort ist bei Gott. Alles ward durch das Wort, denn in ihm ist das Leben und das Leben ist das Licht der Menschen." Und dies Wortgeistige (sein magisch-mystischer Inhalt) wird durch das über und aus dem Chor wirkende figural und symbolisch agierende Licht veranschaulicht das der Chor quasi als seine geistige Natur in ruhig wandelnder Farbigkeit aus sich selber strahlt und so ein **l e u c h t e n d e s S p r e c h e n** verwirklicht. Wird also dies in nere sprachliche Wortlicht ins dramatische Symbol erhoben, in seine ihm angemessene Versinnbildlichung, dann ergibt sich die innere Bezogenheit zwischen agiertem Wort und agiertem dramatisch exponiertem Licht. Und gleichzeitig findet hier die symbolische Verwertung der elektrischen Kraft als Licht- und Leuchtrealität statt.
- 5) Die **a k u s t i s c h e** Sphäre des Wortes entspricht dem zeitlichen Hören, die **o p t i s c h e** Sphäre dem bildlichen Sehen und dem Empfinden des magisch-geoffenbarten (Wort)Lichts die **r h y t h m i s c h e** Sphäre entspricht dem räumlichen Erleben. Und so erhält die innere Gesprochenheit der Sprache ihre Strahlung herauf in die Sinnen- und Erlebniswelt des Menschen, und dies Wirken der wörtlichen, trinitären Einheit wird dieser neuen liturgischen Kunstform zum gestaltenden Gesetz.



Skizze nach Kienowicz,
"Die Hussaren"

H. Kienowicz
April 1896.

Promises.

Priming.

Promotion der philosophischen Facultät in deutscher Sprache.

Die feierlichen Promotionen finden in der Regel in der Aula statt. Bei Eintritt des Decans überreicht der Doctorandus seine Dissertation und stellt die drei Opponenten vor; § 117 der Facultätsstatuten schreibt denselben schwarze Kleidung vor. Die Opponenten nehmen vor dem Katheder Platz, der Doctorand bestiegt das untere Katheder und beginnt die Feierlichkeit etwa mit folgenden Worten:

„Nachdem ich die Promotionsprüfung vor der hohen philosophischen Facultät abgelegt und meine Dissertation (folgt Titel) sammt Thesen habe drucken lassen, bin ich verpflichtet, dieselben nunmehr in öffentlicher Disputation zu verteidigen. Ich bitte den Hrn. Decan mir den Gebrauch der deutschen Sprache gestatten zu wollen. — Zunächst bitte ich meine Herren Opponenten, Ihre Einwürfe gegen Dissertation oder Thesen vorbringen zu wollen.“

Eine Verlesung der Thesen von Seiten des Doctoranden findet nicht statt. Vielmehr greifen die Opponenten nach freier Auswahl die Thesen oder beliebige Punkte der Dissertation an. Die Reihenfolge der Opponenten bestimmt § 118 der Facultätsstatuten dahin, dass der dem Range nach Unterste beginnt u. s. f. Jeder Opponent bleibt so lange stehen, bis die Disputation mit ihm beendet ist. Sodann erfolgt die Aufforderung an die Corona und darauf an die eventuell anwesenden Professoren (aber nicht an den Decan), etwaige Einwürfe gegen Dissertation oder Thesen vorbringen zu wollen. *Es bitte die anwesenden Herren Professoren*

gegen meine Dissertation oder Thesen vorzubringen
(Damit die Corona opponieren kann, sind zu Beginn der Feier etwa 10 Exemplare der Dissertation unter die Erschienenen zu verteilen.)

Sodann wendet sich der Promovend an den Decan:

„Nachdem die Disputation beendet ist, bitte ich den Herrn Decan, die Promotion an mir vollziehen zu wollen.“

Der Decan betritt das obere Katheder und ruft den Promovenden mit folgenden Worten an seine linke Seite:

Ascende (Name!) in scalas cathedrae superioris, ut rite promovearis ad gradum quem petisti, sponsione data, quae in haec concepta est verba:

I) Sponsion der Doctoren der Philosophie.

Quandoquidem tu (nomen et gentilicium) posteaquam ab amplissimo in hacce Universitate Ordine Philosophorum petisti, ut te magistrum artium liberalium et philosophiae doctorem rite creare, huiusque dignitatis honores, iura et immunitates tibi impertire vellet, praestitis quae postulata erant omnibus, sacramento iam adigendus es; ex decreto Ordinis eiusdemque nomine ego te (nomen) sollemniter interrogo, an fide data polliceri et confirmare religiosissime constitueris, te artes honestas pro virili parte tueri, provehere atque ornare velle, non lucri causa neque ad vanam captandam gloriolam, sed quo divinae veritatis lumen latius propagatum effulgeat; te quidquid ad verae religionis morumque bonorum incrementum facere possis acturum sedulo, nec quidquam in eorum detrimentum sive omissurum sive perpetraturum; te nullius disciplinae placita frivole petulanterque lacessere aut sophistarum more captiosis rationibus labefactare, nec contra quam tibi persuasum sit, quidquam docere velle; te dignitatem magistri liberalium artium ac doctoris philosophiae neque prostitutum neque deformatum moribus improbis, postremo te honorem hoc loco in te collatum ab aliis in alia Universitate non accepturum.

Hac igitur priusquam artium magister et philosophiae doctor publice renuntieris, ex animi sententia pollicere et confirma.

Der Doctorandus antwortet (die rechte Hand vom Handschuh entblösst): //

„Ex animi sententia data fide iurisiurandi loco polliceor et confirmo.“

Der Decan erteilt den Handschlag und entlässt den Promovenden wieder auf das untere Katheder mit den Worten:

Descende nunc in cathedram inferiorem, ut doctorem Te sollemnibus verbis nuncupem.

(Es erfolgt nun die feierliche Renuntiation.)

II) Renuntiation.

Quod felix faustum fortunatumque sit

volo mando iubeo.

Der Decan ruft den Promovenden auf das obere Katheder mit folgenden Worten an seine rechte Seite:

Ascende iam in hanc

lamque utere hac cathedra quae doctorum est.

Während der Decan hinabsteigt, betritt der junge Doctor das obere Katheder und spricht einige Worte des Dankes.

Sodann folgt er dem Decan, um seinen Namen in das Doctorbuch einzutragen. Die bei der Meldung eingereichten Papiere (mit Ausnahme der Vita) werden ihm gegen Empfangsbescheinigung im Decanatszimmer ausgehändigt.

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

Preußische Akademie der Künste

Band:

AA / 37

- - Ende - -