

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

Preußische Akademie der Künste

Band:

AA / 44

- Anfang -

Reden und Sonderdrucke

PrAdK

Akademie der Künste, Archiv
Preußische Akademie der Künste

AA/44

PREUBISCHE AKADEMIE DER KÜNSTE

Teilnachlaß Alexander Amersdorffer

Reden und Sonderdrucke

Laufzeit: 1893 - 1897, 1920 - 1942

Blatt: 15

Signatur: AA/44

1

DIE ANFÄNGE
DER
KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE
ZU BERLIN

REDE
ZUR FEIER DES ALLERHÖCHSTEN GEBURTSTAGES
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS

AM 27. JANUAR 1893

VERANSTALTET
VON DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE
IN BERLIN

VON
DR. R. DOHME
ERSTEM STÄNDIGEN SEKRETÄR D. K. A. D. K.
GEHEIMEM REGIERUNGSRAT

DIE ANFÄNGE
DER
KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE
ZU BERLIN

REDE
ZUR FEIER DES ALLERHÖCHSTEN GEBURTSTAGES
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS

AM 27. JANUAR 1893

VERANSTALTET
VON DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE
IN BERLIN

VON
DR. R. DOHME
ERSTEM STÄNDIGEN SEKRETÄR D. K. A. D. K.
GEHEIMEN REGIERUNGSRAT

Hochgeehrte Festversammlung!

Durch Strassen, prangend im Schmuck der rauschenden Fahnen und flatternden Wimpel, sind wir zu dieser feierlichen Versammlung gelangt! Allerwärts im Lande findet die Festesfreude des heutigen Tages ihren Widerhall! Aller Orten schmücken sich die Häuser, versammeln sich die Kollegien staatlicher und kommunaler Schöpfung, finden in freien Vereinigungen sich die Bürger zusammen, gemeinsam Zeugnis abzulegen von dem tiefgewurzelten Gefühl der Verehrung und Dankbarkeit, welches unser ganzes Volk dem Hohenzollernhause darbringt; von der treuen und hingebenden Liebe, mit welcher unser Aller Herzen entgegenschlagen dem Grossen verheissenden Spross ruhmreicher Ahnen, unserm Allergnädigsten Kaiser und Könige Wilhelm II.

Für die Königliche Akademie der Künste aber verknüpft sich mit der jedesmaligen Feier des Allerhöchsten Geburtstagsfestes zugleich die Erinnerung an ihre eigene Entstehungsstunde. Am Wiegenfeste des Landesherrn, ihres Erlauchten Stifters, Kurfürst Friedrichs III., war es, dass ihre Pforten zum ersten Male sich öffneten.

Seit jenem 1. Juli des Jahres 1696 ist der Geburtstag des jeweiligen Königs durch lange Perioden hindurch zugleich der höchste akademische Festtag gewesen. Bei dieser Feier wurde öffentlich Rechenschaft gegeben von der Arbeit des verflossenen Jahres; die akademischen Preise wurden zuerkannt; Aufgaben für neue Wettbewerbe gestellt; die Erteilung der akademischen Würden proklamiert.

In dem mächtiger anwachsenden Staatsleben verschwand mit der Zeit diese aus patriarchalischen Anfängen erwachsene Einrichtung; aber heute wie einst gedenkt die Akademie bei des nationalen Jubeltages Feier in Hingebung und Dankbarkeit dessen, was gerade sie an Huld und Förderung durch unser Königshaus erfahren; und gern legt sie in der Festrede des Tages Zeugnis ab dieses ihres Gedenkens und ihrer unwandelbaren Verehrung.

Die höchste repräsentative Verkörperung der Künstlerschaft unseres Landes, ist ganz besonders sie berufen, bei solcher Gelegenheit daran zu erinnern, dass unser im Lauf der Zeiten so reich erblühtes Berliner Kunstleben nicht erwachsen ist auf Grund allmäliger Ausreifung mittelalterlicher Entwicklung; sondern dass diese

heutige Blüte zum nicht geringen Teil verdankt wird einer persönlichen That Kurfürst Friedrichs, der in seinem Lande, das damals überhaupt keine autochthone Kunstübung besass, eine Centralanstalt für diese Interessen ins Leben rief, derengleichen zu besitzen kein ander Land deutscher Zunge sich rühmen konnte.

Längst sind die Wandelgänge der politischen Geschichte Preussens klargelegt. Träger der besten Namen auf dem Gebiete moderner Geschichtsforschung haben sich an dieser Aufgabe entwickelt; und eine weitverzweigte Schule bildet ihre Gefolgschaft. Für die Geschichte des geistigen Lebens und der Gesittung unseres Volkes aber fehlt noch heute die bahnbrechende Arbeit. Noch fehlt überhaupt der Führer, der die Methode dieser Arbeit vorzeichnet. Was bisher auf diesem Gebiete Wertvolles geschaffen worden, sind doch nur Vorstudien für das später zu errichtende grosse Gebäude. Die Aufgabe lockt nicht auf den ersten Blick, weil unsere Kultur bis heute nicht jene führende Rolle im Völkerverkehr erreicht hat, welche das politische Preussen gewonnen.

Und dennoch! Wo immer hier die Forschung ernster einsetzt, findet sie ergiebigen Boden: das Alte, scheinbar längst Bekannte, lernt sie unter neuen Gesichtspunkten sehen, und eine Fülle des Unbekannten erwächst ihr noch immer aus den Archiven.

In nahe liegender Verbindung zur heutigen Feier sei es deshalb gestattet, auch hier aus den Archiven einen solchen Baustein zu künftiger grösserer Arbeit beizubringen. Es gilt uns zurück zu versetzen in die Zeit der Regierungsanfänge Kurfürst Friedrichs III., um die Geschichte der Errichtung unserer Akademie in breiten Zügen vor unserem Auge vorüberziehen zu lassen.

Nach jeder Richtung hin persönlich wohl vorbereitet, trotz seiner Jugend durch manch harte Lebenserfahrung geprüft, hatte Friedrich III. im Jahre 1688 einen Thron bestiegen, dessen politische Bedeutung im europäischen Staaten-Konzerte erst durch des Vaters gewaltigen Waffenruhm und staatsmännischen Blick begründet worden. Nun galt es, dem dank der Bedeutung des Einen grossen Regenten hochgekommenen Staate im Innern die Bedingungen zu schaffen, auf denen die junge politische Grösse dauernd den Nährboden für ihre weitere Entwicklung fände. Durch Ausbau der Verwaltung, mehr noch durch Förderung aller Faktoren, welche die wirtschaftlichen Kräfte und die Gesittung des Landes zu entfalten geeignet waren, musste dies geschehen. Friedrich ist sich dieser Aufgabe durchaus bewusst; das Programm für ihre Lösung scheint ihm schon auf den Thron begleitet zu haben. Wenigstens verfolgt er sie am zielstrebigsten in der ersten Hälfte seiner Regierung.

In dieses Programm gehört die Schaffung einer Anzahl von grossen Instituten, welche berufen sein sollen, jedes für sein Teil beizutragen zur Belebung und Förderung bestimmter civilisatorischer Aufgaben in den brandenburgischen Staaten. Den Vater hatte einst der hochherzige, aber phantastisch ausschweifende Plan beschäftigt, die Geistesgrössen aller Bekenntnisse und aller Völker, soweit sie in der Welt verfolgt seien und in ihrer Arbeit behindert lebten, einzuladen, sich zu scharen um ihn, in einer grossen zu begründenden Metropole der Wissenschaften und Künste. Hier sollten sie der ausschliesslichen Pflege aller geistigen und sittlichen Güter der Menschheit leben, im sicheren Schutze des Brandenburger Aars. Das ist der Gedanke des bekannten Ediktes von 1667, durch welches Friedrich Wilhelm sein Stammland in die Reihe der kulturführenden Staaten zu versetzen hoffte.

An seiner Masslosigkeit ist dies hohe Planen gescheitert! Indem Friedrich den Gedanken teilte und begrenzte, rief er Einrichtungen ins Leben, welche sich besser geeignet erwiesen, dasselbe Ziel zu erreichen.

Die älteste dieser Schöpfungen ist die der Universität zu Halle. Lange hatten die Verhandlungen gewährt, bis Friedrich endlich am 1. Juli 1694 zur feierlichen Eröffnung dieser zweiten wissenschaftlichen Hochschule in den Brandenburgischen Kurstaaten schreiten konnte. Eine Hochburg milderer christlicher Gesinnung zu werden war die Friderica bestimmt; eine Bildungsstätte für die Geistlichen, Lehrer und Juristen der mittleren Provinzen. Friedrich selbst war zur Eröffnung nach Halle gekommen. Der Glanz dieser Feier sollte wieder sein Geburtstagsfest verschönen.

Kaum aber hat er dies eine Ziel erreicht, so strebt er weiter. In jenen Hallenser Festtagen gerade gewinnt der Gedanke der Errichtung einer Kunstakademie in Berlin bereits konkretere Form: damals trat Friedrich der Name des Mannes zuerst entgegen, welchen er bald darauf zur Einrichtung der Akademie beruft.

Die Überzeugung, dass das im Verlaufe des dreissigjährigen Krieges in den Brandenburgischen Landen völlig erstorbene Kunstleben nur durch staatliche Fürsorge neu belebt werden könne, hatte schon Friedrich Wilhelm erfüllt. Nach dem furchtbaren Kriege erholten sich nur allgemach die einzelnen Gewerbszweige; zunächst und für längere Zeit allein diejenigen Betriebe, welche unmittelbare Voraussetzung des Lebens und des Verkehrs bildeten. Dazu gehören die Künste nicht! Für ihre Bedeutung, sowohl nach der idealen wie nach der wirtschaftlichen Seite hin, fehlte dem im harten Kampf ums Dasein gross gewordenen Märker jener Zeiten das Verständnis. Es gab überhaupt keine Künstler in Berlin am Schluss des Krieges; wenigstens solche nicht, die im Ernste auf diesen Namen hätten Anspruch machen können.

Was Friedrich Wilhelm an Kunstwerken brauchte — zumeist Porträts als fürstliche Geschenke — bestellte er anfänglich in Holland. Als dann die Zeiten sich zu bessern begannen, berief er Künstler vom Auslande; seiner politischen Gesinnung und Kunstneigung nach vornehmlich wieder aus Holland. Welcher Maler aber, der an den Brennpunkten des niederländischen Kunstschaffens Ansehen gewonnen, mochte den Anerbietungen des Brandenburger Kurfürsten folgen? Nicht lockend war damals der Aufenthalt in Berlin für Männer, die an lebhaften und anregenden Verkehr mit zahlreichen Fachgenossen gewöhnt waren. Darüber hinaus fehlte hier jeder Kunsthandel und damit die Möglichkeit, die Arbeiten anders als in den engen Kreisen des Hofes zu verwerten. Und auch die Kassen des Kurfürsten selbst waren, wie man in Holland wohl wusste, oft recht leer. So kann es nicht Wunder nehmen, dass die holländische Malerkolonie nie mit dem Lande verwachsen ist, hier nie Schule gebildet hat. Gerade aber die Erziehung eines Künstlernachwuchses aus den Landeskinderen lag Friedrich Wilhelm am Herzen. Der sonst keineswegs verschwenderische Herr wurde deshalb nicht müde, immer wieder talentvolle Brandenburger in ihrer Lehrzeit zu unterstützen und später auf Studienreisen nach Frankreich, Holland und Italien zu senden. Zumeist freilich mit geringem Erfolg!

Im Gegensatz zu diesen mehr empirischen Bestrebungen des Vaters erfasste Friedrich III. die gleiche Aufgabe vom allgemeineren Standpunkte. Geleitet wurde er dabei allerdings durch die gesamte Zeitströmung.

Der Aufschwung, welchen die französische Malerei seit der Reorganisation der Pariser Akademie im Jahre 1663 gewonnen, hatte zur Zeit von Friedrichs Regierungsantritt die akademisch-klassizistische Richtung in den Hauptorten des künstlerischen Schaffens zur Herrschaft geführt. Damals schon war eine Reihe von Männern aus der Pariser Akademie hervorgegangen, welche an solider künstlerischer wie wissenschaftlicher Erziehung und abgerundeter akademischer Bildung sich sehr zum Vorteil von den nicht akademischen Malern unterschieden. So in die Augen fallend war dieser Unterschied, dass im Gegensatz zu der bisherigen Ateliererziehung der Künstler jetzt bald ganz allgemein der akademische Unterricht und die akademische Methode als das allein wirksame Heilmittel gepriesen wurde gegen den Niedergang der Kunst, den man ausser in Paris allerwärts diesseits der Alpen empfand.

Bei der Errichtung einer Akademie in Berlin konnte selbstverständlich zunächst nur auf fremde Künstler gezählt werden. Als das Institut ins Leben tritt, findet sich denn auch, soweit wir heute Kenntnis besitzen, kein einziges Landeskind unter

seinen Mitgliedern. Aber indem Friedrich jenen Ausländern neben künstlerischen Aufträgen und Amt und Würden zugleich den festen fachmännischen Zusammenschluss gab, der ihnen bis zu einem gewissen Grade zum vaterländischen Boden werden konnte, verstand er es, die ursprünglich heterogenen Interessen dieser Männer zu gemeinsamer, dem Lande zu Gute kommender Arbeit zusammenzuschliessen.

Und hoch steckte er die Ziele der neuen Anstalt. In dem Entwurf zu einem Erlass aus der Zeit unmittelbar vor der Eröffnung, den ein glücklicher Zufall bei unsern Akten erhalten hat, heisst es dem Sinne nach: dass es sich bei dem neuen Vorhaben nicht um eine gemeine Maler- und Bildhauer-Akademie handle, wie sie aller Orten vorhanden sei, in der man einfach nach Gips und dem lebenden Modell zeichne; sondern das neu zu begründende Institut solle werden eine hohe Schule, eine Universität der Kunst. Hier solle nach wohlüberdachtem Unterrichtsplan die Kunst in all' ihren Zweigen und Nebenfächern gelehrt, den Studierenden die gemeinsame wissenschaftliche und fachliche Ausbildung in den drei Schwesterkünsten geboten werden. Es solle die Akademie keine Anstalt sein für Anfänger, so wie etwa das Gymnasium in wissenschaftlicher Beziehung gegenüber der Universität. Nicht Grammatik und Syntax der Kunst lehre die Akademie: vorher bereits habe eine gute zeichnerische und malerische Vorbildung zu erlangen, wer auf ihren Bänken Platz nehmen wolle.

Maler, heisst es weiter, kann man auch ohne die Akademie werden. „Schön-maler“, es ist dies offenbar ein Schlagwort in den damaligen Ateliers, bildet die Akademie nicht aus; diese gehören überhaupt nicht in ihre Reihen; sondern nur Männer, die nach gleichmässiger Abrundung des Wissens und Könnens streben. Und wie der gelehrte Arbeiter nie aufhört zu lernen, so soll nach den Anschauungen jener Zeit auch das akademische Studium nicht enden. Auch die Mitglieder sollen sich deshalb zu den Zeichenübungen nach dem lebenden Modell dauernd zusammenfinden. Diese Klasse, in der es keine Lehrer und keine Schüler, sondern nur gemeinsam Lernende giebt, in der also auch die das Modell stellenden Rektoren nicht die Vorgesetzten sind, bildet den Schwerpunkt der künstlerischen Bildungsmittel der Akademie.

Bedeutsam für die Erweckung der Teilnahme weiterer Kreise an dem neuen Institut ist ferner die Einrichtung, dass bei bestimmten Sitzungen von den Mitgliedern Vorträge über künstlerische und kunsttheoretische Themata gehalten werden, zu denen der Zutritt ohne besondere Schwierigkeiten zu erlangen ist. Es sind das die ersten populär wissenschaftlichen Vorträge in Berlin, von denen wir wissen! ein Entwicklungsmoment, dessen Bedeutung nicht erst betont zu werden braucht.

Mit Augustin Terwesten, einem holländischen Maler, den er im Jahre 1692 nach Berlin berufen hatte, unterhielt sich Friedrich wiederholt über die Einrichtung der Akademie. So häufig fanden diese Besprechungen statt, so eingehend waren sie, dass Terwesten sich im Geiste bereits zur Leitung der neuen Anstalt berufen hielt. In diesem Sinne berichtete er offenbar in die Heimat, denn so hat es Houbracken von den Seinen gehört und in seiner Künstler-Geschichte als Tatsache verzeichnet. Doch dem Kurfürsten erschien Terwesten nicht der richtige Mann; in seinen Augen besass unter den fremden, seit längerer oder kürzerer Zeit in Berlin arbeitenden Künstlern überhaupt keiner ausreichende Autorität, keiner ausreichende Erfahrungen namentlich in Bezug auf die Einrichtungen in den beiden älteren damals existierenden grossen Akademien, denen von Paris und Rom, um ein Werk in dem Sinne, wie es ihm vorschwebte, zu leiten. Er brauchte einen Künstler von so umfassendem, so internationalem Rufe, dass vor dieses Namens Glanz sich die disparaten Elemente willig beugen würden.

In dem Suchen nach dem geeigneten Kandidaten kam der Rat des Ministers Ezechiel von Spanheim willkommen, der durch längere Jahre als brandenburgischer Gesandter in Paris gelebt hatte. Auf die Festtage nach Halle hatte Spanheim einen alten Freund aus Paris, Andreas Morelli, geladen, der gerade damals in Deutschland reiste. Einer der ersten Münzkenner seiner Zeit, war Morelli in Paris durch längere Jahre als Assistent am Münz-Kabinet des Königs thätig gewesen, gleichzeitig aber aus Gründen, die nicht aufgeklärt sind, wiederholt durch lettres de cachet in die Bastille gebracht worden. Aus einer dritten Haft nur durch die Vermittelung der Schweizer Regierung befreit, war er, um erneuten Gefährdungen zu entgehen, heimlich in die Heimatstadt Bern entwichen, wo er jetzt lebte. Spanheim wollte den gelehrten Freund dem brandenburgischen Dienste zuführen und vermittelte deshalb in Halle eine Begegnung Morelli's mit dem leitenden Minister und selbst mit dem Kurfürsten. Bei diesen Besprechungen ist die Unterhaltung auch auf das Akademie-Projekt gekommen. Morelli fand Gelegenheit, als den geeigneten Mann für die Organisation eines solchen Instituts seinen Landsmann und Freund, den Maler Josef Werner, zu empfehlen. So überzeugend sind seine Schilderungen von der Brauchbarkeit Werners gewesen, dass die Verhandlungen mit diesem daraufhin angeknüpft und in rascher Folge fortgeführt werden. Im Winter zu 1695 kommt Werner bereits nach Berlin, um sich vorzustellen, die Verhältnisse und Menschen an Ort und Stelle kennen zu lernen und mündlich den Organisationsplan zu besprechen. Als er dann im Frühjahr wieder in die Heimat zurückkehrt, folgt ihm unter dem 4. Juli 1695 bereits sein Patent als Direktor der neu zu begründenden Akademie nach.

Vergeblich suchen wir die Spuren des Wirkens von Josef Werner in unseren öffentlichen Galerien! vergeblich seinen Namen in unseren neueren Encyklopädien! und doch war gerade vor 200 Jahren dieser Mann der gefeiertste Künstler Deutschlands, ein Maler, dessen Ruhm in ganz Europa wiederklang. Schon als er, ein junger Mann, in Rom lebte, hatte er schnell wachsenden Ruf gewonnen in der grossen Malerei sowohl als durch seine Miniaturgemälde. Kardinäle, Fürsten und fremde Gesandten machten sie sich gegenseitig streitig; in alle Richtungen hin wurden sie versandt. Ludwig XIV., dem sein Gesandter in Rom einige Werner'sche Arbeiten überreicht hatte, liess dem Künstler den Antrag stellen, nach Paris zu kommen. Auch dort findet er begeisterte Anhänger, deren einer ihn sogar in einem 23 Seiten langen lateinischen Gedichte gefeiert hat, welches heute unter den seltenen Drucken der bibliothèque nationale seinen Platz hat. Doch da Werner nicht die erträumte Anstellung als peintre du roi erlangt, verlässt er Frankreich wieder. Zunächst wendet er sich nach Augsburg, wo Heirat ihn dann dauernd festhält. Achtzehn Jahre lang lebt er hier als der viel gesuchte Maler zahlreicher deutscher Fürstenhöfe, voran des Kaiserhauses und des bayerischen Kurfürstenpaares. Ehren und Geld fliessen ihm in ungewöhnlichem Masse zu.

Endlich treibt die Sehnsucht des Schweizers nach den heimatlichen Bergen ihn zurück in seine Vaterstadt Bern. Hier will er fern vom Geräusch der grossen Welt in friedlicher Stille ganz seiner Kunst leben. Ein Naturell wie das seine aber trägt auf die Dauer nicht die Einsamkeit! Auch die Einrichtung einer bald lebhaft besuchten Privat-Akademie in seinem eigenen Hause entschädigt den lebhaften Geist nicht für die anregungs- und interesselose Umgebung in der kleinen Kantonsstadt. In Morelli allein fand er hier eine geistes- und schicksalsverwandte Natur. Oft mögen Beide in gemeinsamem Gedankenaustausch die Vergangenheit mit der stillen Gegenwart verglichen, oft sich hinausgesehnt haben, zurück in die Welt, zu neuer Arbeit und neuen Erfolgen.

In solcher Stimmung traf Werner der Ruf nach Berlin. Die Aufgabe, welche sich ihm hier bot, die Verpflichtung, nicht nur als Künstler, sondern auch als Organisator thätig zu sein, entsprach ganz seinen persönlichen Neigungen. Auch ergriff er dieselbe mit Lebhaftigkeit und praktischem Geschick. Schon im Sommer 1696 konnte die Akademie eröffnet werden. —

Aber dem glücklichen Anfang fehlte die Stetigkeit der Erfolge! Im Kreise der akademischen Leiter war Eintracht nicht zu erzielen. Zu verschieden waren diese Männer an Nationalität und künstlerischem Charakter, um sich leicht zu gemeinsamer Thätigkeit an einem Orte zusammenzuschliessen, an den sie doch lediglich ihr sub-

jektives Interesse und kein höheres Gefühl geführt hatte. Zudem fehlte Werner die Fähigkeit, die Gemüter zu lenken; er wollte herrschen, betonte unnötig stark die Sonderrechte seiner Stellung und rief so den Widerstand gegen sich hervor. Auch der Versuch des Kurfürsten, durch Einstellung eines geschulten altbrandenburgischen Beamten als Sekretär Ordnung in den Geschäftsgang und die Arbeiten zu bringen, war vorerst wenigstens vergeblich. Denn Otto Christoph Eltester, Protonotar und Kammergerichts-Sekretär, aus einer im Hofdienst hochgekommenen Familie hervorgegangen, war eine für den Umgang mit Künstlern wenig geeignete, auf sein juristisches Wissen und seine Beamtenpraxis pochende Natur.

Noch nicht drei Jahre hatte die Akademie bestanden, als sich die Notwendigkeit einer Reform zwingend einstellte. Mit sicherer Hand griff Friedrich zu. Die alten Ordnungen werden beseitigt und unter dem 20. März 1699 ein neues Statut erlassen, welches eine wohlgegliederte Verwaltung einführt, die kollegialen Charakter erhält. Dem lebenslänglichen Direktorat Werners wird ein Ende gemacht; die oberste Leitung wechselt nunmehr jährlich zwischen den vier Vorstehern der Hauptklasse, den Rektoren.

Ein neuer Geist weht aus dem knappen, klaren Wortlaut dieser neuen Verordnungen im Vergleich zu den älteren, von ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Betrachtungen durchsetzten Erlassen der Werner'schen Zeit. Man fühlt es, an die Stelle des schriftstellernden Malers ist der Beamte getreten. In der That lässt sich durch eine zufällige Notiz feststellen, dass Eltester und der Vize-Protector der Akademie, der Amtshauptmann von Insterburg und Kammerherr Johann Wilhelm von Tettau, die Verfasser des Statuts sind.

So prinzipielle Reformen nach so kurzer Zeit mussten für Fernerstehende befremdlich erscheinen. Es lag deshalb nahe, dass man sie mit jener grossen Katastrophe, welche der Sturz Dankelmanns seit dem November 1697 in der brandenburgischen Verwaltung herbeiführte, in Verbindung brachte. Dies umso mehr, als Eberhard von Dankelmann als Protector an der Spitze der Akademie gestanden. Doch die Akten bieten nirgends einen Anhalt für solche Annahme. Die Verhältnisse allein, die unausgesetzten Zwistigkeiten im Schosse der Akademie erklären die Notwendigkeit der Reform vollauf.

Die Härte ihrer Bestimmungen Werner gegenüber wurde dadurch gemildert, dass er für eine gewisse Übergangszeit noch das Direktorat zunächst weiter führte. Erst zwei Jahre nach dem Erlass des Statuts erhält die Reorganisation ihren Abschluss und durch einen feierlichen Akt des nunmehrigen Königs auch äusserlich

ihre Sanktion. An seinem Geburtstage des Jahres 1701 vollzieht Friedrich in grosser Ceremonie die Einweihung der inzwischen für die Akademie geschaffenen Räumlichkeiten. Sie bildeten das neu aufgeführte Obergeschoss in dem nach den Linden zu gelegenen Flügel des königlichen Stallgebäudes auf der Neustadt. Der Direktor Werner, zum letzten Male an der Spitze der gesamten Akademie, überreichte bei dieser Gelegenheit dem Monarchen eine aus Anlass der Feier von den Mitgliedern gestiftete Medaille, welche die rühmende Umschrift trägt: Die dritte in Europa, die erste in Deutschland. —

Auf der so gewonnenen Basis entwickelte sich von nun an das junge Reis kräftig und gesund. Schnell kommt die Berliner Akademie zu Ansehen; ihre Mitgliedschaft ist begehrt; von fremden Staaten, namentlich aus dem Osten und Norden ziehen die Studierenden herzu. Unter den führenden Männern erwächst von dem Augenblicke an, wo die Leitung eine kollegiale wird, Interesse und Eifer für die Sache. Werner zwar, der sich in Berlin niemals heimisch gefühlt hat, wie Briefe der Seinen in die Heimat es bezeugen, kehrte, enttäuscht in seinen Hoffnungen, nicht gefördert in seinem Künstlerruhm, im Jahre 1706 nach Bern zurück. Er wird mehr als ersetzt durch neuen Zuzug. —

Seit 1699 folgen vierzehn Jahre ununterbrochenen Gedeihens. Den Aufgaben, welche Friedrich der Akademie bei ihrer Begründung gestellt, genügt sie in immer wachsendem Masse. Allgemach erstarkt auch das heimische Element. Bereits in demselben Jahre 1699 findet der erste Kurmärker Zutritt zum akademischen Kollegium: Samuel Theodor Guericke aus Spandau ist zwar nur ein mässig begabter Künstler; in seiner Thätigkeit als Lehrer aber verdient er durch Arbeitslust, Pflichttreue und Eifer noch heute unsere volle Sympathie. Er vornemlich ist es, der, als König Friedrich Wilhelm I. die Gehälter der Akademiker streicht und die gesamten sächlichen Ausgaben auf 200 Thaler jährlich reduziert, durch treues Aushalten bei seiner Pflicht, die Fortdauer der Anstalt ermöglicht.

Mit dem Tode Friedrichs schliesst die erste Periode der Geschichte unserer Akademie. Der Gang, den die Entwicklung der öffentlichen Dinge bei uns seit dem Jahre 1713 nahm und für die künftige Grösse des Staates nehmen musste, schloss ein Mäzenatentum, wie es Friedrich geübt, für seine Nachfolger vorerst für lange Zeit aus. Müssig erscheint deshalb die Frage, was hätte die Akademie im vorigen Jahrhundert erreicht, wäre die Gunst der beiden nächstfolgenden Fürsten ihr in gleichem Masse erhalten geblieben, wie sie die des ersten Königs besessen; wie sie die Friedrich Wilhelms II. wieder gewonnen, unter dessen Auspizien sie einer neuen ruhmreichen Periode ihres Wirkens entgegenging.

Und heute? nach abermals hundert Jahren?

Haben die mannigfachen Wandlungen, welche unser Jahrhundert auf allen Gebieten der geistigen Arbeit heraufgeführt hat, nicht, wie sie so vieles Altüberkommene beseitigt haben, auch die Arbeit der Akademie entbehrlich gemacht? Hören wir doch gelegentlich die Frage, ob Akademien überhaupt noch berechnete moderne Institute seien!

Die Antwort hierauf stockt; denn sie verlangt vorerst die Erklärung des Wortes „modern“. Hat doch diejenige Generation, welche heut noch auf der Höhe ihrer Kraft steht, eine Fülle neuer, wechselnder künstlerischer Überzeugungen als „moderne“ Richtungen an sich vorüberziehen sehen!

Gerade ein halbes Jahrhundert ist es her, da ging die Predigt eines neuen künstlerischen Evangeliums von Belgien aus durch die Welt: der Realismus in der Auffassung, der koloristische Reiz im Vortrag, die selbständige Bedeutung der Technik als künstlerisches Element waren „modern“ und viel gefeiert.

Dann kamen die Zeiten des künstlerischen Virtuositums, des entscheidenden Einflusses der Malerateliers und damit der Ansturm auf die akademische Unterrichtsmethode.

Je mehr dann weiter das ausschliessliche Studium der äusseren Erscheinung der Dinge, das voraussetzungslose Versenken in die Natur, zuerst in ihre Einzelheiten, nachher in den Gesamteindruck, in die Impression welche die Dinge hervorrufen, zu Bedeutung kamen; je mehr dem Atelierstudium, der formalen und linearen Durchbildung die Arbeit in der freien Luft entgegengesetzt wurde, desto mehr erschien Manchen die akademische Methode entbehrlich.

Man vergass, dass der Bildungsgang der Künstler ein freier ist; dass, wer auf den akademischen Unterricht verzichten will, es darf. Man vergass aber auch und vergisst heute noch zu oft, dass das Wesen des akademischen Unterrichts, der akademischen Arbeit durch alle diese wechselnden Modernitäten nicht berührt wird.

So lebhaft alle diese neuen Theorien hervortreten, so berechnete jede einzelne für ihre Zeit sein kann, es sind sämtlich Tageserscheinungen, die wieder vergehen; schneller noch vergehen als das einzelne Menschenleben. Wir Alle machen ja ein gut Teil von solchen inneren Wandlungen durch.

Von diesen Kämpfen kann der Kernpunkt akademischer Erziehung nicht berührt werden. Denn die Aufgabe, welche der Erlauchte Stifter unserer Anstalt gesteckt, wie wir sie heut hier kennen gelernt, sie bleibt bestehen neben allen Kunstanschauungen des Augenblicks; wie sie sich mit allen verträgt. Sie

umfasst eben unveräusserliche, allen Parteien auf die Dauer gleichmässig unentbehrliche Ziele der Gesittung. Diese Aufgaben, sie werden deshalb bestehen, auch dann noch, wenn einst die heutige Gestaltung der Akademie längst verändert, vergangen sein wird! sie werden bestehen in dieser oder jener Form, unter diesem oder jenem Namen, so lange Wissen und Können der Gegenwart aufgebaut wird auf der Summe der Arbeit und Erfahrung der vorausgegangenen Geschlechter.

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen:

Eine Hohenzollern-Schöpfung haben wir in ihrer Entstehungsgeschichte verfolgt; wir haben dabei gesehen, dass der erleuchtete Geist des Königlichen Mäzens unserem Institut bereits in seinen Anfängen Wege vorgezeichnet hat, an denen treu festhaltend dasselbe, heut noch wie einst, seine Aufgabe erfüllen wird.

Und wieder steht heut auf dem Hohenzollernthron ein Fürst, den inmitten seines gewaltigen Pflichtenkreises eigne Schaffensfreude der Kunst zugeführt, dem ihre Pflege und die Lösung all' jener Aufgaben, welche damit in Verbindung stehen, Herzensangelegenheit ist. Auf ihn richten am heutigen Tage sich unser Aller Blicke, im Geiste zu erneuern das alte Treugelöbnis, welches den Germanen im Leben und Tod zu Eigen giebt seinem Könige.

Den Dank, welchen wir Nachgeborenen dem segensreichen Wirken seines Ahnherrn darbringen, die verehrungsvolle Liebe, mit der wir ihm selbst, dem hochgemuten Enkelsohne, unsrem Erlauchten Protektor, huldigen, wir fassen sie zusammen in den einen, aus der Tiefe der Herzen kommenden Wunsch:

Gott segne, Gott schütze, Gott erhalte unsern Kaiser und das ganze Hohenzollern-Haus!

Seine Majestät, der Kaiser und König Wilhelm II., er lebe hoch!



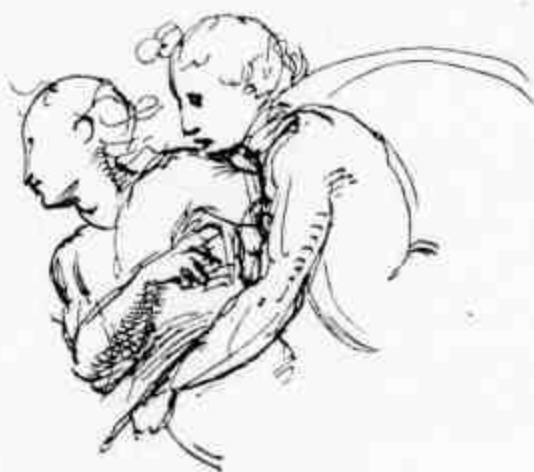
2

Zu Raphaels Gedächtnis

Rede zur deutschen Raphael-Feier am 6. April 1920

von

Oskar Fischel



Berlin 1920

Der vierhundertste Jahrestag von Raphaels Tode wäre bei der Ungunst der Zeiten und der veralteten Abneigung moderner Künstler fast ungeehrt geblieben, hätte nicht die Erinnerung an die Berliner Feier vor 100 Jahren — die erste seit Raphaels Tod — an der rechten Stelle das Gefühl einer Verpflichtung wachgerufen. Die Museumsleitung hatte in den Saal der Raphael-Teppiche seine fünf Tafelbilder aus der Galerie hängen lassen und so die Jugendarbeiten mit den Werken der höchsten Reife zum anschaulichen Bild dieser Künstlerlaufbahn vereint. Auf dem edlen Braun der alten Holztafelung hoben sich diese frühen Madonnen mit ihrem tiefen Afford von blau und rot in malerischer Majestät heraus. Zur Feier hatte die Generalverwaltung der Museen und die Akademie der Künste eingeladen. Der Madrigalchor des Instituts für Kirchenmusik sang unter Leitung des Prof. Thiel alte italienische und niederländische Kompositionen. In der eröffnenden Ansprache wies der Kultusminister Haenisch auf die völkereinende Kraft der großen Künstler hin. Prof. Oskar Fischel hielt die Festrede.

Es war in Deutschland, trotz Dresden und München, die einzige Feier des Tages; von Veranstaltungen in England und Frankreich hörte man bisher nichts. Die preussische Hauptstadt hat also die Genugtuung, unter schlimmsten Zeitläufen und unsagbarer Gegenwirkung von innen her, die Würde ihrer Tradition gewahrt zu haben.

Vor 100 Jahren fand sich in dem Akademiegebäude unter den Linden die Berliner Raphaelgemeinde zusammen: Am Ende des langen Saals stand Raphaels Katafalk mit seinem Bild, von Kerzen und Statuen der vier Musen umgeben, denen er gehuldigt hatte. Dahinter blickten die Sirlinische Madonna, die Madonna mit dem Fisch und die Heilige Caecilia in den Saal; Zelter dirigierte seine Singakademie: *Lottis Crucifixus etiam pro nobis* und *Haydns Gloria in excelsis*, und sprach nach Toellens Festrede einige Sätze in seiner kernigen Art über den Einklang von Malerei und Musik, die er dann Goethe unterbreitete mit der Bitte um ein förderndes Wort. Und Goethe antwortet: „Laßt es immer Sitte werden, daß man die Heroen aller Art feiert, welche über die Atmosphäre des Neides und des Widerstandes erhoben sind.“

Vor der Raphaelgemeinde von 1820 stand ein leerer Katafalk zwischen Gipsfiguren und Kopien, deren Farben uns heute nicht mehr feierlich stimmen könnten. Vor uns stehen tieffarbige Werke mit den unverwischten Zügen seiner Hand, die sich durch ihre heutige Aufstellung vor der braunen Tafelung wahrhaft feierlich herausgehoben, jedem empfänglichen Auge als festlicher Genuß einschmeicheln müssen; die kostbaren Tapeten, ein seltener

Schah, zeigen neben dem Aufstieg in jenen Jugendwerken die reifgewordene Kunst, das Ziel der Verehrung und Nachahmung dreier Jahrhunderte — und wir sind doch keine Raphaelgemeinde, sondern zusammengekommen, wie er es in der Disputa geschildert hat: unterschieden in uns: sicher Ueberzeugte, begeistert Herandringende, skeptisch beiseite Stehende, Zögernde und vielleicht beschämt Befehrte, doch alle wie unter einem Bogen zusammengefaßt, von einer Kraft, die, über die Atmosphäre des Neides und Widerstandes erhoben, nach 400 Jahren diesen Zwang ausübt, mit seltener Erhaltung der Energie; und was uns zwingt, ist dies Zeitlose, das sich in ihm so gut wie in uns wirksam erweist.

Wir können von diesem Maler einer alten Schule, dem Meister eines fremden Stils, dem Sohn eines fernen Landes nicht sprechen, ohne von uns zu reden, so sehr gehört er zu Deutschlands Geistesleben, seit die Sirtina hier eingelehrt ist, seit unsere Romantiker ihn wieder entdeckten, um eine neue deutsche Kunst mit ihm zu erwecken, seit Lavater ihn den umfassenden Erbilder und dichterischen Maler nannte, seit Goethe von ihm schrieb: er habe immer das gemacht, was andere zu machen wünschten, seit in Deutschland die großen Biographien erschienen sind. „Nicht von ihm sei also die Rede, sondern von uns.“

Wir leben nicht „mit dem Geschick in hoher Einigkeit, gelassen hingestützt auf Grazien und Mufen“, wie es den Berliner Olympiern von 1820 beschieden war, und doch zwingt uns etwas, von dieser Erscheinung zu reden, die in sich vollendet war, weil ihr Schaffen mit ihrer Zeit in reinstem Einklang stand, die nichts schuf, was nicht verstanden wurde, weil sie nichts zu schaffen brauchte, was nicht verlangt wurde — in allem unserer Zeit am unähnlichsten, sehen wir sie an mit einem tiefen, andachtsvollen Neid, der uns von Herzen kommt.

„Was andere zu machen wünschten“, bekam heute eine neue Bedeutung: wir stehen ihm mit anderem Verständnis, „interesseloser“ in Kants Sinn, weniger egoistisch gegenüber, und kein Gedanke über die Nachahmung braucht unseren Genuß zu trüben — für uns ist er nicht mehr klassisch wie für die sanften Nazarenen, die dann die Autokraten der Akademien geworden sind und mit ihrer Predigt vom göttlichen Urbinaten erst den Widerspruch weckten. Nichts hat seiner Geltung mehr geschadet, als diese verknocherte Hierarchie seiner Verehrer; vor Feinden konnte er sich selber schützen; seinen Nachahmern entzog er sich und ließ ihnen die entseelte Hülle des „großen Zeichners“. Dieser Begriff aus der Karlonzeit mußte bei der nächsten Wegwendung der Malerei als überwunden gelten. Dann ist die Kunstgeschichte gekommen und hat den kaum noch Lebendigen analysiert, formal gewertet und ihn aus dem Grunde begriffen.

Von dieser entgötterten Welt der Kunst erlaubt die heutige Stunde sich zu erholen: was hier von den Wänden wirkt, ist nicht der Zeichner und nicht das Ideal einer orthodoxen Schule; es ist auch keine Kunst für den kleinen Klerus von Künstlern und Sachverständigen, der heute nur so überschätzt werden kann, weil Kunst und Volk auf verschiedenen Planeten zu leben scheinen.

Sein Wirken war weder akademisch, noch Kunst an sich, was, wie wir jetzt wissen, sich gar nicht ausschließt; ein erlebener Kreis aus lauter Bembo, Sadolet, Inghirami, Castiglione, — Paris de Grassis hätte ihn nicht gereizt, sich auszusprechen, wie Poussin sich gern als peintre de la raison et des gens d'esprit sah. Aber dieses Schaffen konnte Lavater „ganz Kunstseele“ nennen. Ihn trug die Bildung seiner Epoche. Bildung ohne Bildung der Sinne wäre ihm und seinem Kreis nicht human erschienen — er hat miterlebt, woran die Großen, und das sind die Gebildeten jener Zeit, die cortigiani, ihre feinen geistigen Freuden hatten. Nun verhält sich wohl das Wissen jener Tage zu dem unserer Zeit wie die Vorstellung von der Erdscheibe zur Kenntnis vom Weltall. Doch alle technische Evolution hat uns noch nicht zu entschädigen vermocht für den Neid vor jenen erhabenen Geistern, deren Instinkt sie alle Bildungselemente auffassen, runden und in blühender Sprache wiedergestalten ließ, während die Bildung unserer Zeit den Geist bedrängt und ihn nach allen Richtungen hin lockt und zerflattern läßt.

Sie wußten alles aufzunehmen, wie es geboten wurde. Wir heute mißtrauen dem gebildeten Künstler, als müßte Wissen lähmen, denn wir sind seit einer Generation kaum noch gewöhnt andere als artistische Erlebnisse im Kunstwerk gelten zu lassen.

Bei Raphael sind Erlebnis und Schaffen untrennbar, und jede Station seiner menschlichen Entwicklung spiegelt sich in seinem Wirken wider. In diesen Geist hatte die Natur so vieles gelegt, daß, was ihm von außen sich andrängte, auf Bekanntes traf; und so verstärkt trieb es zum Ausdruck.

Die Marken, wo Urbino liegt und Umbrien, wo seine Schulung begann, hat man als geistige Provinz recht eigentlich das Herz Italiens nennen können. Hier war seit den Tagen des heiligen Franz, den laudi des Jacopone da Todi das Bewußtsein der inneren Welt nie verloren, die Vorstellung vom Leben und Wirken erhabener Gestalten durch den Reliquientum wach gehalten. In der milden Luft dieser Berge mit ihren weiten verblauenden, voreinander tretenden Zügen fand das Auge, dem Schwung der Seele folgend, sobald keine Grenzen an irdisch-ermäßigem Menschenwerk. Das Schicksal hat es gut mit ihm und uns gemeint, als es ihn, den es zum „dichterischen Maler“ bestimmt hatte, von hier seinen Ausgang nehmen ließ.

Ein dichtender Maler war der alte Giovanni Santi, dessen Bilder eigentlich hier hätten stehen sollen, aber für eine Feier nicht gut genug befunden wurden. Der Familiare des Hauses Montefeltro, der Verfasser einer Reimchronik auf den großen Federigo, kannte von vertrautem Umgang die stolzen Gäste, Humanisten, Dichter und Künstler, die in Person und mit ihren Werken die berühmte Residenz des Fürsten zierten. Die Meister der Perspektive, Piero della Francesca, Melozzo, Signorelli, hat er als Fachmann zu schätzen gewußt, ohne sie als Maler auch nur von ferne zu erreichen, genau wie seine epische Chronik Dantes Spuren im weiten Abstand folgte. Aber auf den Sohn ging aus all diesem Streben des Vaters, wie aus der heimischen Landschaft und ihren Bauten, das Gefühl für den Reiz des Raumes über und der Sinn für den Klang von Versen. Zu seinen Jugenderlebnissen gehörte die *Divina Commedia*, und er verstand als geborener Maler den malerischen Dichter. Dantes Visionen von unendlichen Weiten blieben ihm sein Leben hindurch gegenwärtig, und hier in diese Vorstellungswelt mündet ein, was anderen Technik blieb: die Perspektive jener Meister in Luft und Linie wird ihm nicht zur artistischen Bravour, wie den Florentinern; er sieht in ihr das Mittel, den Weg zum Jenseits zu finden, Gestalten fliegen und im fernen Duft verschweben zu lassen. Solch Ganzerfülltsein von Eindrücken, das zum wahrhaft Gebildeten gehört, daß alles, was er gesehen, erlebt, gelesen hat, ihm gegenwärtig bleibt und daß jede Saite mitklingt, wenn eine Saite angeschlagen wird, macht ihn zum Maler. Aus den Rahmen an dieser Wand leuchtet die Wahrheit: von innen her gingen ihm Einklang von Farbe und Linien auf. Es war der neueren Zeit vorbehalten, den Maler dieser Bilder als Zeichner und seine Farben wie zufällige Beigabe anzusehn.

Die Landschaft von Perugia mit ihrem abendlichen Klang, da die Bergzüge um das weite Tal blauer und verblauend fern in feierlichem Firmament verschwimmen, gab ihm, wie seinem Lehrer Perugino, die Farben für die kirchliche Stimmung seiner Jugendbilder. Perugino hatte nach sonnigen Anfängen den Stil gotischer Fenster wiedergefunden, als Zeit- und Gesinnungs-genosse unseres Martin Schongauer. Wie mit großen ungebrochenen Stücken von rotem, rosigem, blauem Glas bildet sich der tiefe kirchliche Akkord dieser Madonnen, wenn der Wohlklang ihrer gehaltenen Linien klösterliche Gebärden umzieht. Noch schließt sich die Jungfrau mit ihrem Schleier von der Welt ab und hält auf ihrem Schoß geborgen das kostbare, anvertraute Kleinod; dann wird von ihrem Wuchs, von Hals und Armen und ihrer Grazie mehr sichtbar, im gleichen Augenblick, wie das Licht weicher und heller Gestalt und Landschaft überspielt. Im Tondo der Terranuova dringt mit dem weltlichen Gedanken, den Mantel sinken zu lassen, um den Kopf mit seinen Flechten

zu zeigen, das kindliche Leben in dem *bambino* zu wecken, ein bestimmtes Morgenlicht ein; und in der Madonna Colonna sprengt die Wildheit des Knaben den Umriß, das innere Strahlen von Mutter und Kind wird zu diesem Leuchten, in dem die Formen des Körpers, der Hals der Jungfrau fast überlichtet erscheinen. In kaum sieben Jahren vollzieht sich diese Entwicklung — ein Siegeslauf ohne gleichen —, und man wundert sich nicht, daß er in Florenz der Gefahr entging, sein eigener Maler zu werden. Es ist, als wäre ihm das Ziel vorherbestimmt. Der lebhafteste Geist scheint nur dafür gebildet: er nimmt von allem, auch den überwältigenden Vorbildern Lionardos und Michelangelos nur das Wesen auf, das Wie und nicht das Was, und diese Ueberlegenheit mochte in Florenz einen tieferen Eindruck als seine Madonnen hinterlassen haben. Noch Vasari spricht von den *dispute d'importanza*, die in Baccio d'Agnoles Haus gehalten wurden, und daß dabei Raphael — trotz seiner Jugend — in der schlagfertigen Stadt der erste war.

So steht er denn in Rom den Großen der Welt, der Kirche, der Wissenschaft, den Theologen, Humanisten, Cortegiani am päpstlichen Hof in Augenhöhe gegenüber. Er stoßt vor keiner der komplizierten Aufgaben, der „Disputa“, der „Schule von Athen“, dem „Parnass“, weil die Bildung vom Musenhof in Urbino ihn begleitet; ihm sind die Philosophen so vertraute Gestalten wie die Dichter, und die Disputa mit ihrer himmlischen Sphäre lebt ihm von Jugend auf als Offenbarung aus Dantes Empireum vor Augen. Zum Ausdruck scheint ihm nichts als der Auftrag und der Platz gefehlt zu haben. Plötzlich steht die Lichtvision des malerischen Dichters vom dichterischen Maler gebannt, da. Es war doch wohl ein Maler, dem gerade das Licht aus Dante lebendig wurde und der im innigsten Einvernehmen mit seiner Technik, den vom Kalt aufgesogenen Farben, hier unten die irdische Sonne und droben die Verklärung fand: im Gold überirdischer Offenbarung ein Wallen, Thronen, Schweben im Licht; und drüben in der „Schule von Athen“: das Menschenwerk der Philosophie, ein Grübeln, Stehen und Schreiten vor anstrengendem grauen Steinwerk in Pfeilern und Wölbungen — ein In- und Gegeneinander des Ausdrucks, wie auf Außen- und Innenseite des Genter Altars. Sein Wesen kam durch die Aufgabe in Wallung! Julius II. hat den Itrischen Schilderer zarter Mütter und Kinder zum Maler des Jenseits berufen. Er war im Begriff, den Weg in das Unbetretene zu finden, als ihm ermutigend der Apoll vom Belvedere entgegentrat, nicht wie eine neue Offenbarung, und kein Gedanke über die Nachahmung kam ihm in den Sinn. Er hatte ihn geahnt. Aber beglückend und fördernd muß diese Begegnung gewesen sein: seitdem gehört in jenen Sphären für ihn zum Licht die Leichtigkeit der Schritte, und in dem an

Ein dichtender Maler war der alte Giovanni Santi, dessen Bilder eigentlich hier hätten stehen sollen, aber für eine Feier nicht gut genug befunden wurden. Der Familiare des Hauses Montefeltro, der Verfasser einer Reimchronik auf den großen Federigo, kannte von vertrautem Umgang die stolzen Gäste, Humanisten, Dichter und Künstler, die in Person und mit ihren Werken die berühmte Residenz des Fürsten zierten. Die Meister der Perspektive, Piero della Francesca, Melozzo, Signorelli, hat er als Fachmann zu schätzen gewußt, ohne sie als Maler auch nur von ferne zu erreichen, genau wie seine epische Chronik Dantes Spuren im weiten Abstand folgte. Aber auf den Sohn ging aus all diesem Streben des Vaters, wie aus der heimischen Landschaft und ihren Bauten, das Gefühl für den Reiz des Raumes über und der Sinn für den Klang von Versen. Zu seinen Jugenderlebnissen gehörte die Divina Commedia, und er verstand als geborener Maler den malerischen Dichter. Dantes Visionen von unendlichen Weiten blieben ihm sein Leben hindurch gegenwärtig, und hier in diese Vorstellungswelt mündet ein, was anderen Technik blieb: die Perspektive jener Meister in Luft und Linie wird ihm nicht zur artistischen Bravour, wie den Florentinern; er sieht in ihr das Mittel, den Weg zum Jenseits zu finden, Gestalten fliegen und im fernem Duft verschweben zu lassen. Solch Ganzerfülltsein von Eindrücken, das zum wahrhaft Gebildeten gehört, daß alles, was er gesehen, erlebt, gelesen hat, ihm gegenwärtig bleibt und daß jede Saite mitklingt, wenn eine Saite angeschlagen wird, macht ihn zum Maler. Aus den Rahmen an dieser Wand leuchtet die Wahrheit: von innen her gingen ihm Einklang von Farbe und Linien auf. Es war der neueren Zeit vorbehalten, den Maler dieser Bilder als Zeichner und seine Farben wie zufällige Beigabe anzusehn.

Die Landschaft von Perugia mit ihrem abendlichen Klang, da die Bergzüge um das weite Tal blauer und verblauend fern in feierlichem Firmament verschwimmen, gab ihm, wie seinem Lehrer Perugino, die Farben für die kirchliche Stimmung seiner Jugendbilder. Perugino hatte nach sonnigen Anfängen den Stil gotischer Fenster wiedergefunden, als Zeit- und Gesinnungs-genosse unseres Martin Schongauer. Wie mit großen ungebrochenen Stücken von rotem, rosigem, blauem Glas bildet sich der tiefe kirchliche Akkord dieser Madonnen, wenn der Wohlklang ihrer gehaltenen Linien löstliche Gebärden umzieht. Noch schließt sich die Jungfrau mit ihrem Schleier von der Welt ab und hält auf ihrem Schoß geborgen das kostbare, anvertraute Kleinod; dann wird von ihrem Wuchs, von Hals und Armen und ihrer Grazie mehr sichtbar, im gleichen Augenblick, wie das Licht weicher und heller Gestalt und Landschaft überspielt. Im Tondo der Terranuova dringt mit dem weltlichen Gedanken, den Mantel sinken zu lassen, um den Kopf mit seinen Flechten

zu zeigen, daß kindliche Leben in dem bambino zu wecken, ein bestimmtes Morgenlicht ein; und in der Madonna Colonna sprengt die Wildheit des Knaben den Umriß, das innere Strahlen von Mutter und Kind wird zu diesem Leuchten, in dem die Formen des Körpers, der Hals der Jungfrau fast überlichtet erscheinen. In kaum sieben Jahren vollzieht sich diese Entwicklung — ein Siegeslauf ohne gleichen —, und man wundert sich nicht, daß er in Florenz der Gefahr entging, sein eigener Manierist zu werden. Es ist, als wäre ihm das Ziel vorherbestimmt. Der lebhafteste Geist scheint nur dafür gebildet: er nimmt von allem, auch den überwältigenden Vorbildern Lionardos und Michelangelos nur das Wesen auf, das Wie und nicht das Was, und diese Ueberlegenheit mochte in Florenz einen tieferen Eindruck als seine Madonnen hinterlassen haben. Noch Vasari spricht von den dispute d'importanza, die in Baccio d'Agnoles Haus gehalten wurden, und daß dabei Raphael — trotz seiner Jugend — in der schlagfertigen Stadt der erste war.

So steht er denn in Rom den Großen der Welt, der Kirche, der Wissenschaft, den Theologen, Humanisten, Cortegiani am päpstlichen Hof in Augenhöhe gegenüber. Er stoßt vor keiner der komplizierten Aufgaben, der „Disputa“, der „Schule von Athen“, dem „Barnab“, weil die Bildung vom Mäusenhof in Urbino ihn begleitet; ihm sind die Philosophen so vertraute Gestalten wie die Dichter, und die Disputa mit ihrer himmlischen Sphäre lebt ihm von Jugend auf als Offenbarung aus Dantes Empireum vor Augen. Zum Ausdruck scheint ihm nichts als der Auftrag und der Platz gefehlt zu haben. Plötzlich steht die Lichtvision des malerischen Dichters vom dichterischen Maler gebannt, da. Es war doch wohl ein Maler, dem gerade das Licht aus Dante lebendig wurde und der im innigsten Einvernehmen mit seiner Technik, den vom Kalk aufgesogenen Farben, hier unten die irdische Sonne und droben die Verklärung fand: im Gold überirdischer Offenbarung ein Wallen, Thronen, Schweben im Licht; und drüben in der „Schule von Athen“: das Menschenwerk der Philosophie, ein Grübeln, Stehen und Schreiten vor anstrengendem grauen Steinwerk in Pfeilern und Wölbungen — ein In- und Gegeneinander des Ausdrucks, wie auf Außen- und Innenseite des Genter Altars. Sein Wesen kam durch die Aufgabe in Wallung! Julius II. hat den ihrigen Schülerer zarter Mütter und Kinder zum Maler des Jenseits berufen. Er war im Begriff, den Weg in das Unbetretene zu finden, als ihm ermutigend der Apoll vom Belvedere entgegengrat, nicht wie eine neue Offenbarung, und kein Gedanke über die Nachahmung kam ihm in den Sinn. Er hatte ihn geahnt. Aber beglückend und fördernd muß diese Begegnung gewesen sein: seitdem gehört in jenen Sphären für ihn zum Licht die Leichtigkeit der Schritte, und in dem an

Wolken gewöhnten Gang der Sirtinischen Madonna vollendet sich sein Streben. Seltsames Spiel! Gerade als dies Bild entstand, begann die große Glaubensspaltung. Es schien bestimmt, alles Getrennte wieder in seinem Banne zu vereinigen und allen seelischen Schwung auf sich zu lenken.

Merkwürdig und wie vorherbestimmt das Verhältnis zu den beiden Päpsten: Daß Julius ihm die Wände der ersten Stanze zu malen gab, war unentbehrlich für seine Entfaltung; aber wichtiger war, daß Raphael den gigantischen Rovere im Kampf für die Kirche und seine Existenz mit einer Welt sah, deren Spiel er in der Hand hielt. Für Michelangelo wurde aus dem Erlebnis dieses Völkerhirten der Moses; Raphael wird an den jähren Peripetien dieses Lebens zum dramatischen Maler, lange vor Tizian, und das Feuer der Historien entzündet von neuem den Koloristen. So war noch nicht in Farben erzählt wie im Heliodorzimmer: Der Triumph der Kirche in der Messe von Bolsena ein Afford von rot, weiß, gold, grün; im Uffizi reitet dem tosenden Lavaström der Hunnenhorden vor Rauch und Flammen der Papst entgegen, auf dem Zelter in mildem Weiß und Gold. Man hat erstaunt vor dieser Malerei nach venezianischen Einflüssen gesucht. Hier trifft man auf geprägte Form, die lebend sich entwickelt. Der Umbro hat sein gotisches Erbeil, die ausdrucksvolle Linie und sprechende Farbe seit diesen frühen Madonnen ganz folgerichtig gemehrt, und nichts kam ihm hier zugute, was er nicht sich selbst verdankte. Er ist jetzt auf seiner Höhe von neuem stark durch diese Eigenschaften der Heimat; in seinen farbigen Gestalten, Gruppen, Licht- und Schattenmaßen lebt noch immer der Schlag vom Herzen Italiens.

Daß der mediceische Papst diesen wunderbaren Schwung durch seine Launen verstrickte, ist kaum wahr; es scheint eher, daß auch er nur neue Kräfte entwickeln, eingeborene entbinden helfen mußten. Das Bauamt von St. Peter, die Ausgrabungen der Antiken, die Rekonstruktion des alten Rom und die Szenenbilder bei den humanistischen Festen der Kurie waren die Kräfte wert, die Raphael daran setzte; wie bei Leonardo und Goethe wären Klagen über solche Zersplitterung so gedankenlos wie undankbar. Diese außerordentlichen Temperamente kennen nur ihr Ziel, sich auszuwirken, und was anderen Umweg oder Zerstreuung wäre, machen sie ihrer Vollendung dienstbar.

Ihm hatte die Heimat das Gefühl für den Raum mitgegeben: aus der Landschaft lebte in seinem Auge die Lust am freien Schweben — und in Urbino konnte sich ihm die Größe antiker Raumdisposition besonders offenbaren. Luciano da Lovrana, der Architekt des Herzogs, hatte aus Dalmatien das Gefühl für ihre Würde herübergebracht und hier heimisch gemacht. Von früh an, am köstlichsten im Rund-Tempel des Sposalizio stimmen Heiterkeit und Weihe der Architektur in

Raphaels Bildern zu Art und Bewegtheit der Gruppen — ein Gleiten von Säule zu Säule an geschwungenen Simsen hin, durch Kuppeln und Nischen teilt sich in sanftem Zwang dem Blick mit. Er war für die Geheimnisse der Ruinenwelt schon hellhörig, ehe ihm ihre Pflege vom Papst erst anvertraut wurde. Kein „Marusflug“ ist es gewesen, wie er voll Ehrfurcht vor seiner Aufgabe an Castiglione schrieb, daß er sie strebe zu erwecken. In den Fresken der Stenzen hatte er diese römischen Räume mit völlig geschultem Gewissen durchgestaltet. Nun gibt der Maler seinen Bauten den Reiz der Lichtführung auf sein und stark gegliederten Flächen, der Baumeister dem Maler das gehaltene Pathos architektonischer Szenerie für die dramatischen Gruppen. Daß der Architekt vom Maler seine Säulen und Gebälke gelernt, dies paradoxe Wort Albertis — im weitesten Sinn gefaßt — erhält durch ihn eine ungeahnte Bestätigung. Der Rahmen der Gebäude schränkt und engt die Gestalten ein, daß sie sich an den festen Linien und Winkeln über das Alltägliche hinaus reden. Im merkwürdigsten Spiel scheinen sich hier Kräfte zu hemmen und zu steigern; aus dieser Wechselwirkung wird die Größe seines heroischen Stils geboren.

Kein Ornament mehr an Baugliedern wie Gewändern — beides versteht er gleich groß als Ausdruck für das Erhabene der Stimmung. Die Linie weicht der Gruppe. Selbst die Gestalt zählt meist nur als Welle im Meer der Erregung oder wirkt als Einzelfigur mit gigantischer Gebärde vor beschatteter oder belichteter Folie klar und einfach gegen einen Anäuel von Bewegung, als Masse vor einer Leere, pathetischer als je vorher. Der Maler, nicht der Zeichner, zwingt den Blick zur Hauptsache hin, und so steht wieder der Umbro vor uns und deutet mit großer, unausweichlicher Gebärde das Wesen seiner Erzählung im Licht- oder Schatten- und farbenerfüllten Kontur.

Im eigentlichen Sinn des Wortes wird er bei den Teppichkompositionen zum Bahnbrecher. Die Symmetrie ist aufgehoben, die Hauptgestalt getrennt von der Masse, mit ihr aber im Gleichgewicht des Interesses — so steht Paulus auf dem Aeropag: Der mächtige Mann und der mächtige Raum, der gar nicht groß genug sein kann, wenn solche Worte hinaus hallen sollen.

Mit dieser Kraft schulte er die Mittel in Malerei und Baukunst recht eigentlich für die großen Aufgaben, die erst in der Gegenreformation und der Barockzeit aufstiegen. Dies ist es, was Goethe vor den Tapeten das Wort „männlich“ finden ließ.

Wer nach Rom kam, geriet in seinen Bann, nicht erst im Bereich der Stenzen. Das vatikanische Viertel trug seinen Stempel: an Piazza Scossacavalli stand sein Palast, auf schwerem Rusticasofel das Obergeschoß mit schlanken gruppierten Halb-

fäulen, des großen Palladio Entzücken und immerwährendes Vorbild, das seine Nachwirkung bis Potsdam erstreckt; am Petersplatz mußte der Blick zwischen Palästen nach seinem Entwurf hindurch zur Schauseite des Vatikan, dem Loggienbau mit seinen abgestuften Stockwerken und dem Spiel der Grotesken-Dekoration. Man mag ermessen, wie auf die Tausende von künstlerischen Romfahrern der eine sich immer wiederholende Name an solcher Stelle mit solchem Inhalt wirkte.

Dieser allseitige und tiefsinnige, der „männliche“ Raphael war über dem Jüngling der Nazarener vergessen. Gerade das Alter, da er starb, wird bei bedeutenden Naturen die Zeit entscheidender Wendungen. Wir besitzen sein Porträt aus den letzten Zeiten: Die feinen Züge wie ermüdet von allem, was in diesen umfassenden Blick hinein will, doch aber ironisch gespannt, vom Bart umrahmt, ein echter Cortigiano. Der Weltmann und vielseitige Anreger, der souveräne Geist, der seine Ueberlegenheit mit Freude genießt und im Vollgefühl der Kräfte spielen läßt, will nicht zum Bild der „schönen Seele“ passen — um so besser paßt er zu seinem Werk und den Nachrichten der Zeitgenossen. Dieser heidnische Raphael fand zum erstenmal die göttliche Heiterkeit des antiken Mythos, als er für Ugolino Chigi die freiesten Körper in sonnige Lust stellte. Von hier schlingen sich um seine Gestalt die liebenswürdigen menschlichen Anekdoten. Seinen Varnas vermochte er sich nicht ohne ein freundliches Gedränge schöner Frauen zu denken. Aus den eigenen Briefen und den Berichten über ihn blickt uns das Bild des vollendeten Weltmannes an: in keiner Aufgabe, in keinem Kreise fremd, verkehrt er mit Hönnern und Bestellern wie von Großmacht zu Großmacht. Er weiß die Welt als Mann zu fassen und als Kind zu genießen.

Und diese sonnige Landschaft soll durch den Reiz des Wolkenschattens vollendet werden. Man hat sich gewöhnt, an ihm, wie bei Mozart, nur den Glanz und nicht die Unergründlichkeit zu bewundern, und doch wäre ihm, wie allen Menschen von so außerordentlichen Gaben, die Melancholie nicht fremd geblieben. Aber nur der verzehrende Trieb nach dem ganzen Reichtum des Lebens und die eigenen unerfüllbaren Forderungen an sein Selbst konnten sich darin äußern. Es klingt nicht eben verzweifelt, denn gerade er hat uns in einem ernsten Augenblick den Trost gegeben, daß die Trübung nicht dauernd über ihn Gewalt hatte: Da er an seinen Tod dachte, konnte die ganze Heiterkeit dieser Natur noch einmal aufleuchten: er bestimmte sich sein Grab unter der Kuppel des Pantheon. Michelangelo arbeitet nachsichtigerweise in einsamer Werkstatt an der Pietà, der er in tiefer Demut zu Füßen ruhen will. Hochgemut ist Raphaels Gedanke: an seinem Grab soll Erhebung herrschen, die ihn selbst im Leben emporgetragen. Ihn mochte es reizen,

in dem unendlichen Raum von Menschenhand aufzuerstehen und beim Abschied von der schönen Erde dies himmlische Rund zu durchschweben.

Wir vermögen solche uns unerreichbare Einheit von Sinnen- und Seelenfrieden nur zu bewundern, diese wahrhafte Bildung des Menschen im Künstler kaum zu fassen. Und wieder scheint in diesem Gefühl des Staunens und der Andacht mehr von uns als von ihm die Rede. Trotz aller Ferne bleibt er nicht mehr der fremde Künstler, in dessen Bann wir uns für diese Stunde begaben. Es ist, als klinge durch die Atmosphäre des Leidens und Widerstandes das Wort vom Grabe eines Großen zu uns herüber: Darum sind von jeher Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, daß an ihnen die armen zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprungs gedenken und ihres Ziels!

Quintanilla

Die alte Aula der Friedrich Wilhelms-Universität

★

Ein Geleitwort
zur Feier ihrer Wiederherstellung
(3. August 1928)

Von

Professor Dr. Edmund Hildebrandt

★

Berlin 1928

Druck der Preußischen Druckerei- und Verlags-Aktiengesellschaft, Berlin SW 48

Der ehemalige Festsaal des von Friedrich dem Großen für seinen Bruder Heinrich erbauten Palais ist in den ersten Tagen nach dem Zusammenbruch des friderizianischen Reichs und dem Wiedererwachen des deutschen Geistes zum Tempel der Wissenschaft und feierlichen Versammlungsraum für die Lehrer und Schüler der Universitas litterarum geweiht worden. Derselbe Saal, den einst das fröhlich-gesellige Treiben und die höchstgesteigerte Eleganz einer nach neuester französischer Mode gekleideten, konversierenden und tanzenden Hofgesellschaft erfüllte, erlebte kurz nach der Jahrhundertwende den Einzug der Vertreter des geistigen Adels deutscher Nation. Als draußen noch die Welt der Realitäten von der eisernen Hand des französischen Imperators geregelt und geknechtet wurde, nahm hier in unserer stillen Aula eine kleine Schar erlesener Diener der Wissenschaft im Namen der unbesiegbaren Mächte des Geistes und der Humanität Besitz von dem Erbe einer versunkenen Kultur. Das Zeitalter des französischen Rokoko wurde von dem neuen deutschen Klassizismus abgelöst. Mitten hinein in den Glanz und die Pracht einer ihm fremden, ja wesensfeindlichen alten Umgebung wurde auf dem schlichten hölzernen Katheder ein neuer Altar jenen Göttern errichtet, deren Herrschaft auf Fundamenten von ewigerer Dauer gegründet war als die jener leichtlebigen Wolkenbewohner, die noch heute von der Decke herab aus ihrem rosaroten Rokokohimmel auf ein nun abermals so völlig umgewandeltes Geschlecht herabsehen.

Als künstlerisches Gebilde repräsentiert dieser Festsaal den Stil des von dem großen König und seinen kongenialen Architekten begründeten, stark von französischen Elementen durchsetzten Spätrokoko aus dem Beginn der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, wie wir ihn in unserer näheren Umgebung hauptsächlich in den Schlössern von Potsdam vertreten finden. Der Gesamtcharakter ist ein wesentlich malerisch-dekorativer und kommt in dem wohlberechneten koloristischen Gegensatz des stumpfen grauen Tons der Wandflächen mit ihren mattgoldenen Girlanden gegenüber der starken und lebhaften Farbigkeit der Deckenmalerei, der Wandbilder, der Vorhänge und des Gestühls zum Ausdruck.

Andererseits zeigt ein Blick auf die strenge Umrahmung der Fenster und die feierliche Gliederung der Wände durch Pilaster, vor allem aber auf die schweren Säulen und das lastende Gebälk an der Haupttür zum Senatssaal, daß die Zeit nicht fern ist, wo die heitere Welt des Rokoko dem ernsten Geist der klassischen Antike weichen mußte. Noch sind die beiden feindlichen Welten hier friedlich vereint, wie auch im Außenbau die mächtigen korinthischen Säulen der Front mit dem noch üppig wuchernden dekorativen Schmuck des Balkons und der Eingangspforte an der Straße ein durchaus harmonisches Ensemble bilden.

Dennoch ist der Klassizismus in diesem Festsaal wie draußen an der Fassade in seinen Urelementen wesentlich römischen, nicht hellenischen Ursprungs. Noch spricht in dem Gewimmel der Rokokofiguren auf dem allegorischen Himmel des Deckenbildes des Italieners Guglielmi*), wo nach einem Programm des großen Friedrich selbst die Taten seines königlichen Bruders, des ersten Herrn dieses Hauses, von den Segnungen der olympischen Gottheiten begleitet werden, ebenso wie in den Gemälden

*) Gregorio Guglielmi 1714—73, war in Rom, Dresden, Wien, Berlin, Augsburg, Warschau und Petersburg tätig.

gegenüber der Fensterwand die Kunst der fremden romanischen Kultur ein allzu vernehmliches Wort. Wir stehen im Zeitalter Friedrichs des Großen, des Verehrers der französischen und der römischen Literatur, des Bewunderers des Ovid, des Verächters des Homer.

Der Geist der hohen echten Antike, des aus dem Studium der Griechen erwachsenden und erstarkenden Hellenismus, zog in diesen Raum erst ein, als an der Pforte des neuen Jahrhunderts dank der Bemühungen Wilhelm von Humboldts, des Freundes der großen modernen Griechen Goethe und Schiller, der ganze Komplex des alten friderizianischen Palais zur deutschen (preußischen) Universität geweiht und umgestaltet wurde. In jenen Jahren nach den Freiheitskriegen, als die Befreiung vom Joch der Fremdherrschaft und die Wiedergeburt des deutschen Geistes mit dem Blut der edelsten Söhne der Nation erkämpft worden war, erfolgte die vollständige Umgestaltung der Kathederwand mit ihren, von der dankbaren Mitwelt den gefallenen Heldensöhnen der Alma Mater errichteten Ehrenmalen. Aus der Werkstatt des genialsten Baumeisters des deutschen Klassizismus, Karl Friedrich Schinkel, und wahrscheinlich nach seinen eigenen Entwürfen, ging im Jahre 1826 die neue Kathedra hervor, die nicht nur durch ihr bescheidenes Material (Holz inmitten einer Umgebung von Marmor), sondern auch durch den schlichten Aufbau, die Reinheit ihrer Profile und den herben Stil ihrer edlen Linienornamentik wie eine Insel inmitten der verschwenderischen Pracht des „ancien régime“ wirkt. Im Verein mit der ehernen Sprache, die jene ernsten Gedenktafeln reden, erscheint dieses Katheder wie ein Protest gegen den Geist der vergangenen Epoche. Diese einfache Kanzel bedeutet uns Rückblickenden heute ein dauerndes Symbol der durch die Lebensarbeit jener großen Wiedererwecker des Altertums und höchsten Repräsen-

tanten unserer geistigen Kultur aus jahrhundertlangem Schlummer zu neuem Leben erblühten Ideale des reinen Menschentums, der unbestechlichen Wahrheitsliebe voraussetzungsloser Forschung und deutscher akademischer Selbstzucht und Selbstbescheidung. —

Doch wie jede große geschichtliche Evolution und Revolution den Sieg über das Alte mit Opfern erkaufte und unter den Trümmern der Vergangenheit manch wertvolles Gut für immer begräbt, so geschah es auch hier. In den Generationen, die auf die großen Tage des neuen Hellenentums folgten, sank das Ansehen und die Würdigung der einst hier aufgespeicherten künstlerischen Werte immer mehr. Eine einseitig klassizistisch eingestellte Ästhetik war erfüllt von der Antipathie gegen alles, was Rokoko hieß und was jene sinnfrohe, naiv schaffende Zeit aus ihrer eigenen Geistes- und Seelenverfassung heraus hervorgebracht hatte. Wie dreihundert Jahre vorher der aufblühende Humanismus und die Renaissance allem Mittelalterlich-Gotischen den Krieg erklärt hatte, so wurde jetzt das „Rokoko“ zum Sinnbild alles dessen, was als überwunden, als bekämpfenswert galt. Ein immer mehr um sich greifender Intellektualismus und Rationalismus war blind für die farbige Welt, die ringsumher von diesen Wänden strahlte. Das antike Ideal, einst aus heißer Liebe und rastlosem Ringen um den Besitz der Helena erkämpft, wurde zum Dogma. Der blutleere Schematismus einer klassizistischen, international-farblosen Epigonenkunst stand dieser Generation höher als das Erbe der eigenen Vergangenheit. Unendliche Werte unserer alten heimischen Baukunst und Innenarchitektur sind damals vernichtet worden, und auch unser herrlicher Festsaal hat unter dieser fast hundertjährigen Vernachlässigung arg gelitten.

Der heutige Tag, die Generation, der wir angehören, hat dieses Unrecht wieder gutzumachen gewußt. Der neue Geist der

historischen Objektivität, der allen Erscheinungen der Welt- und Kunstgeschichte das innere Gesetz abzulauschen sucht, aus dem sie mit der Notwendigkeit eines Naturgebildes entsprangen, verlangte nach einem Ausgleich. Er erkannte in diesem Raum den organisch-gesetzmäßigen Ausdruck einer geschichtlichen Epoche, von deren sittlichen und kulturellen Anschauungen wir uns für alle Ewigkeit entfernt haben, die aber dennoch innerhalb der ihr von der Vorsehung angewiesenen Lebensbedingungen so schaffen und bauen mußte, wie es hier von den Wänden und der Decke herab uns noch heute entgegentönt.

So erging der Ruf nach Wiederherstellung der alten künstlerischen Werte. Aus sorgfältigen historischen Quellenstudien und liebevoller Einfühlung in die Bedingungen, aus denen dieser Stil des norddeutschen Rokoko-Klassizismus erwachsen war, entstand die Arbeit der modernen Restauratoren, deren Resultat wir am heutigen Tag zum ersten Male erblicken und würdigen dürfen. Sie bezog sich in erster Linie auf eine gründliche und durchgreifende Säuberung des Gesamtkomplexes von der über ein Jahrhundert auf ihm lagernden Staubschicht. Die alte farbige Schönheit des originalen Zustandes strahlt nun aufs neue zu uns herüber und verleiht allen unseren festlichen Veranstaltungen einen erhöhten Glanz. In monatelanger mühevoller Arbeit wurde das alte Deckenbild restauriert, und die inzwischen in einem der Königsschlösser verborgen gewesenen Wandbilder des alten französischen Meisters Charles-Philippe Vanloo*) mit den Darstellungen der Geburt der Venus und des Raubes der Sabinerinnen konnten ihren alten Platz zu beiden der rechten Eingangstür wieder einnehmen. Die alten stillosen Beleuchtungskörper, die von dem banalen Nützlichkeitsstandpunkt des 19. Jahrhunderts aus mit ihren Schrauben und Ankern skrupellos in die zarten

*) 1719–95, Hofmaler Friedrichs d. Gr.

Leiber der Olympierinnen des Deckengemäldes hineingetrieben worden waren, wurden entfernt und durch zwei monumentale, den Glanz ihrer farbigen Umgebung verstärkende und reflektierende Kristallkronen ersetzt. Endlich wurde das gesamte Gestühl erneuert und bildet nun wieder in seinem festlichen Rot und der gleichgestimmten Farbe der Vorhänge und des Deckengemäldes die Folie zu dem matten Grau der Wände und dem Bronzeton der Girlanden.

Auf der anderen Seite galt es, die Hauptwand mit dem Katheder in den künstlerischen Gesamtkomplex einzuordnen. Die primitiven Holzstufen der Estrade hatten die dekorative Gesamtwirkung empfindlich gestört. Sie beraubten die Marmorsäulen ihres natürlichen Fundaments und brachten durch ihren nüchternen braunen Ton einen falschen Klang in das alte koloristische Ensemble. Hier mußte ein Übergang geschaffen und durch Bemalung die dekorative Einheit mit der Gesamtumgebung wieder hergestellt werden *). Aus demselben Grunde, der Forderung kunsthistorischer Stileinheit und -reinheit, mußte die lange Serie der Professorenbüsten entfernt werden, die mit ihrem quantitativen Überreichtum und dem Mangel einer engeren architektonischen Verbindung mit den Wänden eine allzu große Unruhe in den Raum hineintrugen. Nur die Büsten Friedrich des Großen und Friedrich Wilhelms III. wurden als lebendige marmorne Zeugen der beiden, durch eine Welt getrennten und hier in diesem Saal vereinigten geschichtlichen Perioden auf den beiden Postamenten an der Rückwand wieder aufgestellt.

*) Der durch Sparsamkeit diktierte Verzicht auf echtes (Stein-) Material war durchaus gerechtfertigt, zumal die Architekten des friderizianischen Zeitalters niemals zögerten, zum Ersatzmaterial (Stuck, Gips, bemaltes Holz) zu greifen, wenn das farbig-dekorative Ensemble es erforderte.

RUDOLF G. BINDING

VON DER KRAFT DEUTSCHEN WORTS
ALS AUSDRUCK DER NATION

REDE
GEHALTEN IN DER
PREUSSISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE
ZU BERLIN AM 28. APRIL 1933

SONDERDRUCK AUS DER NEUEN RUNDSCHAU
S. FISCHER VERLAG / BERLIN

RUDOLF G. BINDING

VON DER KRAFT DEUTSCHEN WORTS ALS AUSDRUCK DER NATION

Rede gehalten in der Preußischen Akademie der Künste
zu Berlin am 28. 4. 1933

Meine Damen und Herren! Es ist nicht möglich von dieser Stelle aus zu Ihnen zu sprechen, als sei nichts an uns, um uns geschehen was uns nicht in den letzten Monaten bis aufs tiefste berührte. Es ist nicht möglich daß ich an Sie das Wort richte, als ob ich einen der altbeliebten Vorträge halten wollte mit denen man in anderen Zeiten angeblich geistige Bedürfnisse befriedigte. Wir fühlen zu sehr daß wir einbezogen sind in ein Geschehen welches nicht nur um uns sondern sozusagen auch in uns sich abspielt. Es ist also die Wahl eines Themas für einen Vortrag vor Ihnen, der auf den Inhalt „Von der Kraft Deutschen Worts als Ausdruck der Nation“ gestellt ist, weit mehr aus einer inneren Not geboren, aus einem inneren „Zustand“, einem Bedürfnis meines Herzens aufgestiegen als ich es überhaupt in Worten auszudrücken vermag. Er betrifft Dinge die uns alle in unserem Inneren augenblicklich fast erschreckend und flammenhaft nahe gehen; und ich bitte es mir zu glauben daß ich mir der Verantwortung voll bewußt bin, über einen solchen Gegenstand heute von diesem Platze in dieser Stunde großer nationaler Bewegtheit zu sprechen.

Was ich Ihnen zu diesem Thema zu sagen habe ist gleichwohl nichts Neues nach meiner eigenen Auffassung. Es ist freilich bisher Nicht-Ausgesprochenes, etwas Latentes – und dennoch in meinen Augen etwas sehr Einfaches und Selbstverständliches. Mit dieser Gewißheit bitte ich Sie, es als Einfaches und Selbstverständliches aufzunehmen.

* * *

Von der Kraft des Worts als des Ausdrucks einer Nation zu reden heißt von einem Gegenstand sprechen dessen Größe niemand verkennen kann. Denn wenn man es wagen dürfte daß man von einer besonderen überragenden Kraft solchen Ausdrucks einer Nation spräche, so würde sich ohne weiteres eine Überlegenheit und eine Lebensmacht ohnegleichen für eine solche Nation ergeben und verstehen. Über ein solches Instrument des eigenen Ausdrucks nach allen ihren Kräften und aus allen ihren heiligsten

tiefsten Quellen zu verfügen, kann keiner Nation die ein Bewußtsein von sich hat gleichgültig sein.

Aber bevor das Wort der Sprache Instrument wird – vor allem Gebrauch vor aller Funktion – in seinem Entstehen, in seinem Werden, in seiner Aussage und in seinen Wandlungen, ist es ein seltsamer Verräter: Verräter und Verkünder in einem – und das sollte ein Volk wissen. Die Sprache ist das untrügliche vollständige unwillkürlich alle Züge enthaltende Bild des Charakters jedes Volkes: das wahre Gesicht seines Innern und die Stimme seines Herzens. Keine andere Äußerung des Wesens ist so vollständig und so sein eigen. In der Sprache, ja schon im einzelnen Wort, tritt der Geist und die Artung der Nation ans Licht; tritt in den Raum der Geschichte; tritt in den Raum der Welt und der Sterne. Reichtum und Armut ihrer Seele, Kraft und Schwäche ihres Wesens, Tiefe und Höhe ihres Fluges, Innigkeit und Einfalt ihrer Gefühle, Größe und Adel ihrer Gesinnung, Weite und Enge ihrer Menschlichkeit: sie werden für jede in jedem Wort, das der Seele eines Volkes entstieg, wiedergeboren. Heute wie eh' – in alle Zukunft wie je.

In dieser Gestalt – in der Gestalt der Sprache, also in ihrer eigensten unverfälschbaren und nicht international zu verallgemeinernden oder sich einfügenden Gestalt, auch nicht allein im Sprachkunstwerk sondern in jeglichem echten Wort, – geht Geist und Seele einer Nation in den Wettstreit mit dem Geist und der Seele anderer Nationen; in dieser Gestalt muß sie sich überlegen zeigen, muß sie – selbst in das fremde Idiom übertragen – ihre Kraft erweisen, um Anerkennung zu finden, um weithin zu herrschen, um zu leuchten, um zu befreien, um zu beglücken.

Sicher sind die Nationen nicht unter gleichen Bedingungen und mit gleichen Anlagen in solchen Wettstreit eingetreten und die Sprache hat nicht immer die gleiche Kraft, sich fortzubilden, sich zu verjüngen, zu blühen und sich zu verstärken. Auch ist es nicht so, daß dieser sprachliche Ausdruck und Charakter der Nation allein in der Sprache ihrer Dichter sich zeige und erhalte. Obwohl es wahr ist daß in Deutschland fast nur unsere großen Dichter unsere Sprache sprachgemäß – das ist nach allen ihren Fähigkeiten – erklingen lassen, so ist es dennoch auch bei uns die Nation die sich in der Sprache ausdrückt, die an ihr mitschafft und an ihr mitverantwortlich ist. Die Nation soll aber und wird sich auch regen. Sie soll dieses Wunder, ihren Charakter auszudrücken und sich mit dem und jenem Wort vernehmbar zu machen, nur kühnlich selbst ausüben und es

nicht den so seltsam angesehenen Schriftstellern überlassen, die wohl sich und ihre Welt kaum auszudrücken vermögen geschweige denn eine Nation. Und wenn sie auch ihre Schriftsteller noch gelten ließe: Zeitungen – auch die guten –, die öffentlichen Reden, die öffentlichen Ankündigungen, Verordnungen, ja selbst fast alle Gesetze einer Zeit die wir alle noch erlebt haben – wer vermöchte aus ihnen den Geist der Sprache, den Ausdruck der Nation herauszulesen? – Daß er jedoch lebt, ja daß die Welt aufhorcht vor der Kraft deutschen Worts an verantwortlichem Ort, das haben wir alle – Freund und Gegner – mit hellen Augen jüngst noch erfahren an der großen staatsmännischen Rede die in uns allen nachklingt als unserem Wesen gemäß: Ausdruck des alle Verbindenden, Ausdruck wahrhaft einer „natio“, Ausdruck einer Geburt, Ausdruck einer Nation.

Ich sage nicht daß wir, da wir nicht diese zuverlässige gesellschaftliche oder natürliche mittlere Lage der Sprache haben, in der sich der Franzose so leicht und sicher bewegt daß auch das kleinste Ladenmädchen sie beherrscht, – ich sage nicht daß wir eine Gebrauchssprache entbehren können. Allein: sie braucht sich nicht zu verleugnen. Sie kann ihre Ehrlichkeit und ihre Ehre haben. Wenn aber die Sprache und das Wort gelte statt klinge, wenn es vollmäulig ist statt einfach, schreiend statt kraftvoll (seinem Sinn und Klange nach), wenn es nicht stark ist sondern nur stark sein möchte, dann ist sicher auch der Geist nicht stark der es je und je gebiert und zu seinem Ausdruck macht.

Die Not des täglichen Gebrauchs kann eine Nation nicht davon freisprechen, auch für die Sprache des Tages das Äußerste von Reinheit, Wahrheit und Seelenhaftigkeit zu fordern deren sie fähig ist. Denn mit jeder Verwahrlosung, Gleichgültigkeit, Roheit, Unanschaulichkeit und Blässe des Worts, deren sie sich schuldig macht, verlöre sie einen Teil ihres inneren Gesichts, ja einen Teil ihres Lebens. Das ist kein Puritanismus, der das fordert, sondern eine Ehrfurcht vor unserem eigenen Angesicht.

Die deutschen Meister des Worts werden auch im täglichen Gebrauch, im Brief, im Gespräch wie selbstverständlich und in voller Natürlichkeit den kraftvollsten, vollkommensten Ausdruck ihrer selbst und damit der Nation finden. Und hier entdecken wir:

Eine Sprache ist nie erschöpft; sie birgt unendliches Leben. Aber es will geweckt sein. Wie jene wunderbaren Geigen, die erst unter dem beständigen Spiel vieler im Lauf von Generationen und Jahrhunderten

aufeinanderfolgender Meister ihre volle Klangfülle und nie versiegende Kraft erhalten, so muß auch eine Sprache durch ihre Meister zum Tönen gebracht und voll ausgespielt werden. Erst dann gewinnt sie ihre volle Kraft, ihre Herrlichkeit, ihren Glanz und ihren Ruhm.

Man wird, dieses aussprechend, nicht glauben daß die deutsche Sprache am Ende ist und ihre Höhe überschritten habe. Dieser Glaube würde uns zu freiwilligen Epigonen machen und zugleich unsere Enkel berauben. Er würde uns nur die Erhaltung des Errungenen gönnen und neuer sprachlicher Zeugung für unfähig erklären. Und dies in einer Zeit in der mehr als je das Wort wieder „ein gesprochen Wort“ ist, eine eigene Kraft verlangt, eigene Kraft sinnlich hörbar ausüben kann, und somit in sein eigentliches Recht wieder eingesetzt werden will: im Zeitalter des Rundfunk. In diesem Zeitalter, da auch deutsches Wort seine Kraft über die ganze Welt tragen darf und seinen Klang erweisen muß, ist es an uns, es so auszurüsten daß es würdig in dem Wettstreit mit manchem klingenderen Idiom anderer Völker besteht. Denn eine Sprache kann man nicht eigentlich schreiben (oder lesen): eine Sprache kann man nur sprechen (oder hören). Wenn es erlaubt war von einem deutschen Schrifttum zu reden, auf das wir stolz sein durften, so wird uns vielleicht eine künftige Zeit erlauben von einem deutschen Sprachtum zu reden das der unmittelbare – der hörbare – Ausdruck unserer Seele wäre.

Dann hätte die deutsche Seele, hätte die deutsche Nation zwei Sprachen, zwei hörbare Idiome die sie ausdrückte: das gesprochene Wort und die deutsche Musik.

Würde es dann möglich sein, die Völker uns verstehen zu machen? Würde das Land der Widersprüche, das Volk der Unbegreiflichkeiten nicht mehr ganz so widerspruchsvoll, nicht mehr ganz so unbegreiflich sein? Würde es dann möglich sein, die anderen Völker zu überzeugen daß sie im Grunde das Sprachtum der Nation als deren Ausdruck gerade so lieben und bewundern müßten wie jene zweite Sprache die sich die deutsche Seele zu ihrem Ausdruck erfand: die deutsche Musik?

Diese lieben sie, diese bewundern sie. Diese verstehen sie. Diese Musik tut es ihnen an – sie die so ganz anders ist als alle Musik der Welt. Dieser Musik hängen sie nach, die doch aus gleichen Tiefen und Untiefen aufsteigt, aus gleichen Abgründen und Wüsten, aus gleichen Einsamkeiten, aus gleichen Gewittern, aus gleichen Meeren und Paradiesen; die Gleiches sagt, Gleiches klagt, in gleichen Stürmen stürmt, bebt und jauchzt, aus

gleicher Seligkeit sich nährt wie das Wort und vor Gott und der Welt nichts auszudrücken vermag als uns selbst.

Daß es sich bei all dem – und am vollkommensten gewiß in der Dichtung, dann in der Musik, aber auch in jedem geprägten Wort, das aus eines Verantwortlichen Munde geht, – um etwas eminent Öffentliches, ungeahnt weithin Wirkendes: um den Ausdruck der Nation, um den Ausdruck unserer selbst handelt, davon sollte nun endlich eine Nation überzeugt sein die sich auf sich besonnen hat und ihr großes Erbe ebenso wie ihre Zukunft anzutreten unternimmt. Dies gilt für das Schrifttum wie für das Sprachtum. Dies gilt für vergangenes Wort ebenso wie für das Wort der Gegenwart.

Glaub es nur, Deutscher, daß Du in jedem Wort wesest das Du prägst. Du bist der Tor, der Narr, der Held, der Heilige, der Liebende und der Vertreter da du diese Worte schufest. Glaube es nur daß du dieser Parcival, dieser Faust, dieser Eulenspiegel, dieser Siegfried und auch dieser Hagen, daß du Volker und Hildebrand, daß du dieser Simplicius Simplicissimus, dieser Wilhelm Meister, auch manchmal dieser wackere Schildebürger, dieser Narr in Christo, dieser Münchhausen und jede der unzähligen Gestalten deutscher Dichtung – im Guten und im Bösen – selber bist. Daß du jeder Ton deiner Musik bist: jeder Wohlklang und jeder Aufschrei, jede Melodie und jeder Rhythmus.

Deutsche Dichter, deutsche Musiker, deutsche Denker und Meisterer des Worts haben nie vorgegeben und sich angemaßt etwas anderes zu sein als die Nation: aber die Nation hat es nicht geglaubt.

Und wer da sagen möchte, sich selber dreimal verleugnend: die großen Gestalten unserer Sprachen, der gesprochenen und der Musik, sind nicht wir: sie sind Ausnahmen; – wenn die Welt sagen wollte: dies sind die wunderbaren Abseitigen, Einmaligen, Seelenvollen unter einem Volk von Barbaren, so soll eine Nation darauf antworten: Nein! Diese sind wir. Diese Ausnahmen Goethe, Beethoven, Mozart, Hölderlin, Schiller, Brahms, Reger, Mörike und hundert Unsterbliche sind wir; sie sind unmögliche Gestalten in jedem anderen Volke der Welt.

In solchem Bewußtsein werden wir es nicht verachten in die Werkstatt des Worts selber einzutreten, dorthin vorzudringen wo aus dem in uns lebenden Geist deutscher Sprache heraus plötzlich ein Wort aufsteht: einsilbig, kurz oft, nie zuvor gewesen, die Sache bezeichnend mit unheimlicher Schärfe, sie aussagend mit den Lauten die ihr in geheimnisvoller

Weise zuzugehören scheinen; kühn, unwiderleglich, selbstbewußt. Wir wollen nicht aufhören, ein Wort wie Axt, wie Baum, wie Erde, wie Hauch, wie Wahrheit und alle die tausend Wörter scheinbar unerschöpflicher Quelle, seien sie alt oder jung, als ein schönes Wunder der Kraft und der Vollkommenheit anzusehen — fähig das auszudrücken was sie meinen. Kein Wort würde Axt besser aussagen als das Wort Axt; kein Bild, selbst nicht die Wirklichkeit einer Axt, würde die Kraft haben, den eigentlichen Inbegriff des Dinges in unserem Bewußtsein mit dieser Sicherheit, in dieser Umfassung mit dieser Sinnhaftigkeit und sinnlichen Wahrnehmbarkeit auszudrücken als das Wort: dieses kurze schneidende a, dieses ächzende x und dieses abhackende t. Kein Wort der Welt, kein anderer Mund als der deutsche könnte die ganze runde rauschende Fülle eines Baumes so aussagen für das indogermanische Sprachgefühl als das Wort Baum: diese schwellende Weiche des b, die volle Dehnung des geräumigen halbdunklen au, und das raunende m des Endes.

Und dieser schöpferische Akt der Wortbildung, der an den Hauch und die Formung unseres Mundes geknüpft ist, ist so stark daß man sagen kann: bevor die Dinge nicht ausgesprochen sind, bevor sie nicht im Wort ihren Ausdruck gefunden haben, existieren sie nicht. Im Anfang ist — auch hier — das Wort. Wenigstens existieren sie nicht vor dem Wort in dem klaren machtvollen und weiten Gebiet unserer Vorstellung. Die Axt der Baum die Erde die Wahrheit — sie waren vor dem Wort; aber sie waren nicht in unserem Munde, nicht in unserem Ohr; nicht in unserem Innern, nicht in unserer Seele. So konnten sie auch nicht Inbegriffe, nicht Ausdruck unserer Seele werden. Der Baum die Axt — sie waren nichts für uns als eine Wahrnehmung unseres Auges — unbegreiflich: weil der Begriff fehlte; — unvernnehmbar unserem Innern: weil der Laut fehlte der sie aussagte. Will man etwa — um aus lebendiger Gegenwart zwei köstliche Worte dieser nationalen namenlosen Werkstatt des Worts anzuführen die wir meinen — will man etwa behaupten der Fatzke und der Kitsch habe in Wahrheit existiert bevor sie in ihren Namen geboren wurden? Sie waren — gewiß! Aber sie waren noch nicht Fatzke und Kitsch. Große Dichter — alle Dichter — sie wissen um diese Werkstatt und nehmen sich der vaterlosen Söhne des Sprachgeistes an — der Worte die nun einmal leben; und sie bewahren sie neben und mit den eigenen dankbar als Gut ihres Volkes.

Ewig aber erweist sich — wenn auch ewig wieder dagegen gesündigt wird — daß kein Verstand dazu taugt, lebendes Wort zu erzeugen. Ein inneres

Gehör, dem äußeren verschwistert und verbündet, ein geheimer unbestechlicher Sinn für den Laut und alle möglichen Laute und Lautwege der Sprache ist am Werk wo lebendiges Wort geboren wird. Nur ein mutiger und reiner Mund ist mit solchen Kräften ausgestattet, wird von solchen Kräften gespeist.

Ich will es nicht gering achten erlebt zu haben daß ein Knabe vor mir stand, der — ein Fünfjähriger — eben die ersten Ziffern zu lesen vermochte, und (es war um die Weihnachtszeit) mit Aufmerksamkeit einen neuen Kalender betrachtete der für das kommende Jahr auf meinem Schreibtisch lag. „Ach!“ sagte er — den Gegenstand in den Händen, von Sehnsucht erfaßt sich auszudrücken — „Du hast ja da einen — einen — Tagplan von neunzehndreißig (1930)! — ich habe auch einen Tagplan aber meiner ist anders.“ Das Wort traf: das Ding war benannt. Da hatten wir unsere lächerlichen Bezeichnungen des Verstandes, diese hoffnungslosen Wechselbälge im Wortbestand unserer Sprache, diese blassen Gebilde und kraftlosen Fremdlinge von Almanach und Kalender! Sie waren in die Luft geblasen von eines Kindes Wort.

Freuen wir uns daß ein junger Mund solches Wort das erste Mal wie eine Selbstverständlichkeit als ein Geschenk eines geheimen Sinnes aussprach der in uns Lebenden auch lebendig ist und seine Kraft bewahrt hat. Morgen wird vielleicht — in ähnlicher Not und ähnlicher Sehnsucht — anderer Mund anderes nie gehörte Wort aussprechen das das Leben der Sprache beweist; und niemand wird solche Schöpfung mit Kindergelall, kindlicher Einfalt einerseits oder mit behelfssüchtigem Übersetzungsversuch andererseits zu verwechseln vermögen.

Aus mutigem reinem Munde kommt das lebendige Wort. Das macht uns sicher. Auf lebendigem Odem trägt es ein Geist aus der Seele des Menschen — sehnsüchtig nach Ausdruck. Und wenn dieser Geist Geist ist, dann ist er auch Geist des Lebens, Geist vom Höchsten Geiste.

Wenn wir aber — um den dunklen Keimboden der Wortentstehung, der Wortbildung nicht zu früh zu verlassen — hinabtauchen in die Vorzeit der Sprache, in die Zeit vor der Sprache, wohin die Wissenschaft nie und nur der matte Schimmer einer Ahnung uns geleitet, dann erst werden wir ahnend gewahr was dem deutschen Wort seine geheime Kraft gibt: Die Laute schon, die Elemente des Worts haben einen Sinn; — haben einen besonderen, bestimmten, nicht vertauschbaren, im Ohr, im indogermanischen Gehör beruhenden Sinn. Sie sind sinnlich und

sinngemäß andere Laute als selbst die ihnen nächstverwandten. Sie sind nicht nach Höhe, nach Stärke unterschieden; – wie Töne die erst in der Verbindung mit anderen Tönen einen skalischen Unterschied aber keinen Unterschied der Bedeutung und des Sinnes gewinnen; nicht so: sie sind schon als Elemente entscheidend anderen Sinnes, anderer Deutung, anderer Meinung als andere Lautelemente. A ist ein anderes Erlebnis als I in der Sprache, wo in der Musik a und b nur durch ihre Höhe oder Stärke, durch eine Klangdifferenz – nicht durch einen Lautsinn von einander unterschieden sind. A ist ein anderes Erlebnis des Gehörs, drückt anderes aus als E I O U. Sss hat einen scheuchenden, surrenden, warnenden, Mmm einen mütterlichen, mummenden, schläfernden, raunenden Sinn; aber nie den von Sss, nie den von A, nie den von Rrr, oder den irgend eines anderen Lautes. Die Laute, fast noch gelallt oder als Schrei, als Befehl, als Warnung, als Lockung vom Führer, vom Erfahrenen, vom Ältesten, vom König oder Herzog eines Stammes oder der Familie ausgestoßen, waren ihrer Bedeutung sicher. Es gab keinen Zweifel. A war A und O war O; A meinte A und O meinte O.

Gewiß: es gab verwandte Laute; aber die verwandten meinten Verwandtes. Das Ohr gab diesen Lauten diesen Sinn und scharf wie es war wahrte es ihnen scharf den einmal vernommenen Sinn; – auch durch Wandlungen der Sprache hindurch scheinen wohl Verwandte in der Reihe der Laute untereinander zu wechseln aber niemals Andersgesinnte.

Dieser Sinn schon des einzelnen Lauts – wiederkehrend und bewahrt – hat es unserer Sprache ermöglicht Worte zu bilden die den damit belegten Gegenstand als Inbegriff so vollkommen ausdrücken wie etwa Axt Baum Erde Kitsch; und ungeborene ohne Zahl können nämlich Sinngesetze folgend geboren werden.

Daß der Laut den Sinn entscheidet, das Ohr diesen Sinn sucht, die Seele aber das ihr genehme ihr gemäße Wort verlangt, das möchte hier an einem einzigen Wort für unser Gefühl unwiderleglich dargetan werden. Denn niemand wird leugnen daß das deutsche Wort Wahrheit, obwohl es dasselbe ist wie das französische *vérité*, dennoch etwas ganz anderes, tieferes, deutsches aussagt. Die deutsche Sprache hat aus der Wahrheit, indem sie dieses Wort bildete, einen Born gemacht, einen klaren tiefen wundersamen See, eine Tiefe, eine Reinheit, eine Unerschöpflichkeit – durch nichts anderes als durch den Sinn eines Lauts: den Sinn des vollausatmenden A, dieses Vokals, der aus voller geweiteter Brust kommt.

Wogegen in dem französischen *vérité* nichts für unser Ohr enthalten ist als eine Feststellung, ein ebener Bereich, ein weites Gebiet, ein gefestigter Boden.

Ein solches Beispiel darf für viele stehen. Ist es nicht wunderbar, daß die Kraft der deutschen Sprache soweit reicht, die Seele eines ganzen Volkes in seinem Wort für Wahrheit auszudrücken?

Freilich müßte – um den Umfang der Erscheinung darzutun – der Sinn aller Laute, der Sinn jeglichen Lauts, den wir gebrauchen, in gleicher Weise nachgeahmt werden können; und die volle Tiefe solcher Ahnung möchte uns Lebenden abgehen. Jedoch, um deutlich zu machen worum es geht, sei wenigstens für A und I ein solcher Versuch unternommen (und auch dieser muß unvollständig sein). Diese beiden Vokale stehen grammatikalisch häufig in dem Verhältnis eines Ablauts (z. B. klingen, Klang; singen, Sang; binden, Band). Die Wahrnehmung des Ablautes, wie sie selbst Jakob Grimm und alle Wörterbücher allein anführen, genügt jedoch nicht für diese Erscheinung. Es wäre viel richtiger nicht nur von einem Ablaut sondern sozusagen von einem Absinn zu sprechen. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen daß fast jedes Wort mit a – und wir reden in Sonderheit von Stammworten – früher – vor der Schrift vielleicht – ein Wort mit i bei sich gehabt haben muß. Hierbei hatte das Wort mit a einen anderen Sinn als das Wort mit i und war nicht etwa der Ablaut des Wortes mit i.

A hatte den Sinn des Stärkeren, auch Umfassenderen, des Ganzen, des Übergeordneten;

I hatte den Sinn des Verkleinerten, des Einzelnen, auch des Konkreten, Sachlichen.

Mit derartig geöffnetem Ohr verstehen wir auf einmal ein so merkwürdiges Wort wie Finger. Das ist: der kleine Fanger; der einzelne Fanger im gehör-sinnlich wahrnehmbaren Unterschied zum Fang, zum Stärkeren, zum Ganzen. Das Verhältnis ist nicht überall gleich; aber ähnlich verhalten sich: Rand – Rinde; Rast – Rist (noch deutlich sichtbar im Widerrist; d. i. die Stelle wo der Sattel rastet); Kamm – Kimme; Latz – Litze; Laden – die Stelle wo der Sattel rastet; Kamm – Kimme; Spanne – Spinne; Schlange – Schlinge (wobei die Schlange offenbar das Mächtigere war); Stamm – Stimme (insofern innerhalb des Ganzen des Stammes die Stimme das Einzelne war, d. i. die Stimme des Mannes). Eckermann berichtet von Goethe, bogenspannend, daß dieser ihn gefragt habe wie man einen Bogen herstelle. Und Eckermann

sagt: man müsse einen jungen Baum schlachten; d. i. einen jungen Baum so spalten daß die Faser nicht verletzt wird. Und nun wissen wir auf einmal, was schlichten ist. Der Laut *a* erscheint hier noch einmal im Wort: ungeschlacht.

In ihrer scharfen Lautbestimmtheit, man möchte sagen: in der Ehrlichkeit ihrer Laute, ist die deutsche Sprache zwar gegenüber der Klangsichtigkeit anderer Idiome in Nachteil geraten; aber sie hat – besonders in ihren kurzen starken Stammworten – den Vorteil gewonnen, mit dem Wort den Inbegriff wahrhaft lautlich, sinnlich, charakterlich zu decken, dem das Wort als Ausdruck dient.

Freilich begeht auch die Sprache Fehler. Sie schwächt sich, indem sie etwa – statt den Mut zu haben ein Stammwort, eine Wurzel, sozusagen den geheimen Schlüssel zu der ihr innewohnenden Kraft zu gebrauchen oder zu finden – zu Umschreibungen, Beschreibungen, Annäherungen, Unbestimmtheiten greift und des Sinnes einfachen Lautes vergißt. Zusammengesetzte, oft schwierige Wörter mit schwerfälligen Endungen sind der Erfolg.

Um derartige Wörter in ihrer Schwäche zu charakterisieren, lassen wir etwa das Wort Weltanschauung auf unser Ohr wirken. Es ist – als Wort – umständlich und schwach. Es ist nicht entfernt so stark als Axt, Mut oder auch nur Kitsch – obgleich es etwas sehr Starkes Überzeugendes ausdrücken möchte: etwa einen inneren Zustand, ja einen Stand, ein Unerschütterliches (in dem Augenblick). Es ist eigentlich das Gegenteil von dem was es sagt. Es ist wie ein merkwürdiges Bekenntnis darin daß mit dem Wort irgend etwas nicht stimmt; daß es etwas Vages Unanschauliches (als Wort) ist und seine Schwäche als solche zugibt.

Es wird aber solch einzelnes Wort aufgeschlossen, um sinnfällig zu machen was Schwäche ist zu Ehren jener Kraft von der wir reden: nicht um mit Beispielen sondern um mit Vorgängen zu beweisen. Denn jede Sprache macht solche Fehler – wir brauchen nur etwa an den erschütternden inneren Vorgang zu erinnern der zu dem Wort „fiction“ für erzählende Dichtung im Munde des Engländers geführt hat. Ein Wort das die Verkennung einer ganzen Nation verrät.

Jede Sprache macht Fehler. Dann war der Sprachgeist nicht am Werk. Wo er aber am Werk war, wo sich die Sprache selber bemühte, ehrlich und charaktervoll sich und die Nation auszusprechen, wo er seinen Weg in gewaltigem Munde schon fand, wo ein Meister sprach, und ein

sonderlicher vor anderen, und so den Charakter seines Volkes in dessen eigenem Wort ehrte, da sollte eine Nation nicht ruhig zusehen daß Schriftsteller und Gelehrte sie wieder berauben. Wo Luther, wo Lessing, wo Goethe sprachen – und sie schrieben sozusagen nie – da dürfen nicht wohlmeinende Forscher, Ausglätter und Verständlichmacher kommen und ihr Wort fälschen oder auch nur schwächen. Wo von der Kraft deutschen Worts als des höchsten Ausdrucks unsers selbst die Rede ist, darf dieses Wort sich wehren. Gewiß darf einer an Luthers Bibel gehen und – um sie zu erhalten – tote Worte, die nicht mehr zu uns sprechen, durch Lebendiges ersetzen. Aber er darf nicht glühendes blühendes Wort mit dem toten ausreißen. Und noch weniger solches danach durch totes ersetzen.

Das Wort sie sollen lassen stän
und kein (Ge)dank dazu haben

ist nicht beherzt und gewahrt wenn wir unser sprachlich und nach Wort und Lautsinn größtes Monument, Luthers Bibel, seiner leidenschaftlichen, gestaltenden Sprache entkleidet sehen. Da aber eine solche Anklage nicht ohne Beweis stehen kann, soll unser Ohr, das heutige, das lebende unseres Volkes, selber entscheiden. Und es genügen Beispiele, denn sie verraten den Geist.

„Als Israel (das Volk) groß wurde, wurde es geil“ spricht Luther; und kein Zweifel ist für das unverbildete Ohr des Volkes über dieses Wort das in einem das maßlose ins-Kraut-schießen kraftvoll und im Laut zu erfassen ausdrückt. Aber Millionen von Bibeln unserer größten Bibelgesellschaft, 26jähriger Arbeit der Gelehrten und Wissenschaftler sich rühmend, berauben die Nation dieses Ausdrucks: „Als Israel groß wurde, wurde es – übermütig“ lesen wir nun; und es bleibt uns überlassen uns für die zu schämen die Luthers Wort in die Totengrube warfen. – Da aber Belsazar die feurige Schrift der Hand an der Wand seines Palastes schreiben sah, „erbleichte er“, sagt Luther. Da ließ er seine Weisen und Schriftgelehrten kommen, ihm die Schrift zu deuten. Aber keiner vermochte es. „Des erschrak der König noch herter“ sagt Luther „und verlor ganz seine gestalt“. Wir fühlen daß es sehr still und unheimlich in dem Saal war als alle sahen wie der König klein und unscheinbar wurde, in sich zusammensank und die Gestalt verlor. Aber jene Bibeln wissen nicht von der Magie des Worts: „Des erschrak der König“ lesen wir, „und verlor ganz die Farbe“. Und wenn diese Übersetzung – als Übersetzung –

tausendmal richtiger wäre, sie durften sich dennoch nicht an solchem Wort vergreifen. Und so tausendfach.

Da wir nun aber sehen daß es das Wort ist das die Dinge erst schafft, in jenen Inbegriff erhebt in welchem sie unserem Ohr vernehmbar werden, müssen wir und dürfen wir dem Geist unserer Sprache noch eine unendlich höhere Kraft für unser Leben zugestehen:

Ohne diesen Geist, den schöpferischen Geist der Sprache, ist keine Herrlichkeit – ist auch die Herrlichkeit der Welt nicht, ist auch die Herrlichkeit Gottes nicht. Denn sie käme ja nicht zum Ausdruck. Sie bliebe verborgen, latent, im Weiten, im unbenannten Raum. Erst die Sprache, die Kraft jedes einzelnen Worts vermochte sie der Welt zu gewinnen. Nun werden sichtbare und unsichtbare Dinge in eine gleiche Wahrnehmbarkeit getaucht; sie werden miteinander verbunden: sie werden hörbar. „Gott trieft von Herrlichkeit“ erst in der Herrlichkeit dieser Worte. Kein Bild vermöchte sein Wesen so auszusagen wie das Wort.

Ist denn eine Welt, ein Gott der ärmeren Sprache zurückgebliebener Völker nicht Beweis über alle Beweise? Eine Welt, ein Gott der ärmeren Sprache ist auch eine ärmere Welt, ist auch ein ärmerer Gott. Und sollte die Nation der ärmeren Sprache nicht ärmer sein?

In dem Maße eine Nation die Kraft ihres Ausdrucks verlöre, in dem Maße würde sie nicht nur vor der Welt sondern auch vor sich selbst sozusagen erblinden: nach innen erblinden. Kein wirtschaftlicher oder politischer Aufstieg, keine noch so gewandte Geschäftssprache könnte wettmachen was sie vor dem Spiegel ihrer Seele verlor.

Allein: Worte sterben. Auch starke Worte altern und werden schwach und liegen schließlich am Wege. Das Leben geht über sie hin.

Wir brauchen ihnen nicht nachzutruern. Der Geist unserer Sprache wird neuen Wortkindern das Leben schenken, die an ihrem Platz hervortreten – aufleuchtend plötzlich wie Sterne – wenn neue Dinge, neue Zustände der Seele sie auf den Plan rufen.

Warum sterben sie? warum gebären sich neue? Warum spricht uns im letzten immer nur die jüngste, die eigene, die Sprache unseres Zeitalters aus?

Weil wir alle – und wir Deutsche zumal – auf einer ewigen Suche sind. Auf der Suche nach einem Letzten. Auf der Suche: – nach der Wahrheit. Auf der Suche nach einer bestimmten und doch gleichsam davoneilenden Wahrheit, die eigentlich die einzige Wahrheit der Seele ist.

Diese zu finden, diese auszusprechen: darauf geht die sehnstichtige Sprache aller großen Dichter und Denker einer Nation. Je tiefer aber die Seelengründe einer Nation sind, desto tiefer und unergründlicher ist ihre Wahrheit.

Aber wir suchen ewig. Die deutsche Nation zumal, die nicht umsonst und man möchte fast sagen nicht ungestraft und unverantwortlich die Nation der Dichter und Denker heißt, ist vor allen Völkern (zumindest Europas) immer von neuem in ihren großen Gestalten und Gestalten auf solcher Suche begriffen. Daß dies aber nicht eine Übertreibung und eine Überhebung ist, wenn wir dies aussprechen, sondern daß dies wahrhaft ein Schicksal ist, das liegt an der Unergründlichkeit des seelischen Gebiets im deutschen Wesen. Daß dieses größer ist als das anderer Völker, dafür darf Deutschland kühnlich – wie wir es taten – die deutsche Musik als die zweite Sprache seiner Seele ins Feld führen. Die Anerkennung deutscher Musik in der Welt ist auch die Anerkennung der deutschen Seele.

Was ist Wahrheit? Wir können uns nicht wie Pilatus mit einem Achselzucken wegwenden. Wir wissen was Wahrheit ist. Wir wissen daß das der Schwerpunkt unseres Innern ist, der Kern unserer Seele aus dem wir leben. Das was jeweils ein Volk, die Welt, die Zeit am tiefsten in ihrer Seele bewegt, das ist dieses Volkes, dieser Welt, dieser Zeit Wahrheit. Wo sich der Schwerpunkt der Seele hinlagert dort ist sie. Aber es kann sein, daß der Schwerpunkt der Seele zu anderen Gebieten wandelt. Gott ist die Wahrheit solange er jenes innerste Gebiet, jenen Schwerpunkt im Menschen innehat, aus dem wir leben. Würde er je aus diesem Schwerpunkt herausrücken – so wäre er nicht mehr die Wahrheit.

Diesem Letzten und Höchsten dient die hohe Sprache der Nation. Es geht um nichts Geringes. Die Äußerung unserer Seele geht uns nicht mehr allein an. Im gültigen Wort, aus dem Unendlichen alles Seelischen geschöpft, fängt sie die Welt auf. Sie erwartet wie wir den der inneren Zustand des Menschen, der Menschheit ihr künde, der das Unausgesprochene sage, den Inbegriff aufdecke um den sie kreist, aus dem sie lebt, aus dem sie zu leben vermöchte.

Und nicht weil die Geschichte mir begegnet ist sondern daß sie ewig für die deutsche Seele spreche, sei hier bewahrt, was mir einst ein Engländer sagte, als ich – vor einigen Jahren – bei einer besonderen Gelegenheit eine so merkwürdige tiefe Anteilnahme englischer gebildeter Schichten an

deutschen geistigen Dingen wahrnahm und ihn fragte: warum sich denn England so sehr für deutsche geistige Dinge interessiere?

„Weil es wieder sein wird, daß der Mann Deutschlands eines Tages der Mann Europas ist

in the same sense as Nietzsche was the man of his time –

in demselben Sinne wie Nietzsche der Mann seiner Zeit war.“

Solcher Wahrheit also hat von je die Sprache gedient.

Ihr hat sie gedient als der deutsche Dichter den *Parcival* schrieb als Christentum und Rittertum am tiefsten die Welt bewegte;

ihr hat sie gedient als Luther die Bibel übersetzte;

ihr hat sie gedient als Goethe die „*Selige Sehnsucht*“ an seiner Seele erfuhr;

ihr hat sie gedient als Hölderlins reine vaterländische Liebe hymnisch aufstieg;

ihr hat sie gedient als Nietzsche Zarathustra auf hohen Bergen begegnete;

ihr hat sie gedient in den Gesängen, in den Gedanken von hundert unserer Unsterblichen.

Dieser Wahrheit dient das Wort in jedem neuen Lied das aus der Seele des Volkes steigt – und das Wort ihrer Dichter ist kein anderes als das Wort der Nation.

Wer aber von solcher Wahrheit, solchem Schwerpunkt nichts weiß, wird notwendig, wenn er das Wort in der Geschichte seines Volkes ergreift, zum Literaten – zum Konjunkturliteraten – hin und her geworfen, ewig vor wechselnde Entscheidungen gestellt, niemals gesichert in dem Nährboden einer Gewißheit, sozusagen: nicht bewegt von der Wahrheit.

Wer aber davon weiß, der wird, wenn er des Wortes mächtig ist, als Erster in der Sprache seiner Nation der Welt verkünden, was die Seele des Menschen in einer Zeit im Tiefsten bewegte.

* * *

Meine Damen und Herren, ich sprach in dieser Stunde großer nationaler Bewegtheit von der Kraft deutschen Worts als Ausdruck der Nation – und es will mir scheinen als sei insoweit auch von einer Art Wahrheit gesprochen worden, von einer Art inneren Schwerpunkts aus dem die Nation leben könnte, wenn sie seiner einmal gewahr geworden sei.

5

Gründungsfeier der Akademie der Künste

Sonderabdruck aus der „National-Zeitung“, Nr. 23 und 26
vom 12. und 13. Januar 1894.

Die bevorstehende Jubelfeier der Berliner Akademie der Künste.

— * —

Die königliche Akademie der Künste zu Berlin rüstet sich, im Sommer 1894 das seltene Fest ihres zweihundertjährigen Bestehens zu feiern. In der letzten Sitzung des Senates ist einstimmig beschlossen worden, für diese Gelegenheit festliche Veranstaltungen in großem Stile herbeizuführen, deren einzelne Theile noch näher festgesetzt werden sollen. Insbesondere wurde eine große internationale Kunstausstellung nach Art der Jubiläumsausstellung von 1886 ins Auge gefaßt. Ebenso hat sich der Senat auf Grund eingehender archivalischer Forschung einstimmig und endgiltig für den eigentlichen Tag der Begründung der Akademie entschieden, über den bisher vielfach verschiedene Meinungen herrschte. Da man früher für den Beginn der Akademie in wechselnder Ungewißheit die Jahre 1695, 1696, 1697 und 1699 angenommen hat, so ist es freudig begrüßt worden, daß in diese Angelegenheit endlich Klarheit gebracht wird. Desgleichen dürfte es von allgemeinem Interesse sein, genauere Nachrichten über die erste Einrichtung und Bestimmung der Akademie zu erhalten.

Aller Wahrscheinlichkeit nach haben die Pläne des Kurfürsten Friedrich III., nachmals König Friedrich I., zur Errichtung einer Akademie für die bildenden Künste schon in den Julitagen 1694 eine festeren Richtung erhalten, als er persönlich die von ihm neu gestiftete Universität Halle eröffnete. Der aus dem Haag stammende und 1692 als Hofmaler nach Berlin berufene Augustin Terwesten soll dem Kurfürsten die ersten Vorschläge einer solchen Errichtung nach dem Muster der Pariser Akademie gemacht und auch die Genehmigung zur Einrichtung erhalten haben. Neben ihm wurde Andreas Schlüter, der 1694 aus Warschau als Hofbildhauer nach Berlin kam, in seinem Aufstellungspatent vom 25. Juli 1694 schon ausdrücklich für den Unterricht von Bildhauern an der einzurichtenden Akademie verpflichtet. Als Dritter war ein aus Graudenz stammender Maler Michael Probenor, der bereits im Dienste des Großen Kur-

— 2 —
fürsten gestanden hatte, für die neue Akademie vorgesehen und erhielt mit beiden zugleich im Jahre 1696 seine Anstellung an dem neuen Institut. Auch sind bereits im Jahre 1694 die Maler Samuel Theoder Gerike und Elias Terwesten im Auftrage des Kurfürsten nach Rom geschickt worden, um für die geplante Anstalt die hervorragendsten antiken Statuen der päpstlichen Sammlung abformen zu lassen.

Die eigentliche Einrichtung und erste Leitung der Akademie wurde aber keinem von diesen übertragen, sondern dem aus Bern stammenden, damals hochberühmten Maler Josef Werner, der dem Kurfürsten und seinem in jener Zeit allmächtigen Minister Eberhard von Dankelmann auf das Wärmste empfohlen wurde durch den brandenburgischen Gesandten in Paris, Ezechiel von Spanheim und dessen Freund Andreas Morelli, einen der ersten Münzkennner seiner Zeit. Schon im Verlaufe des Jahres 1694 gelangten schriftliche Verhandlungen zwischen Dankelmann und Werner, der damals, nach längerem Aufenthalt in Paris, wieder in seiner Vaterstadt lebte, zu einem gewissen Abschluß. Es läßt sich mit ziemlicher Sicherheit nachweisen, daß Werner zu Anfang des Jahres 1695 nach Berlin gekommen ist, um sich persönlich vorzustellen, um die Verhältnisse an Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen, um sein Programm für die Organisation im Einzelnen vorzulegen und seine Forderungen zu stellen. Er ist dann mit sicheren Aussichten nach Bern zurückgekehrt, um dort seine Häuslichkeit aufzulösen und die Uebersiedelung seiner Familie zu betreiben. Hierhin wurde sein, am 14. Juli 1695 vom Kurfürsten vollzogenes Patent als Direktor der „allhier anzulegenden Maler- und Bildhauera Akademie“ nachgeschickt, dessen Wortlaut uns in den Akten des Geheimen Staatsarchivs erhalten ist und das ihm nicht nur eine vollkommen selbständige Stellung an der Akademie, sondern auch eine sehr umfangreiche Thätigkeit in den künstlerischen und kunstgewerblichen Angelegenheiten des Hofes, gewissermaßen als Intendant der schönen Künste, mit einem Gesamtgehalt von 1400 Thlr. zusicherte. Mit dem Patent zugleich wurde ein Reisepaß für die Uebersiedelung seiner Familie übermittelt, um ihm steuerfreien Durchlaß der gesamten Habe zu geben, und außerdem ging unter demselben Datum ein Schreiben an den Rath von Bern ab, in dem der Kurfürst diesem seine Absicht ausdrückt, Werner in seine Dienste zu nehmen und um dessen Entlassung ersucht, ohne daß dadurch sein Bürgerrecht verletzt würde, noch ihm sonst irgend ein Schaden erwachse. Als Zeitpunkt für den Beginn der Gehaltszahlung war das definitive Eintreffen Werners in Berlin festgesetzt worden. Nachträglich bewilligte ihm der Kurfürst als Umzugskosten-Entschädigung eine Vierteljahrssumme im voraus, und da diese für das Quartal Trinitatis (29. Mai) bis Crucis 1695

— 3 —
schon zur Auszahlung gelangte, so ist Werner also zum Herbst des Jahres 1695 bereits definitiv in Berlin eingetroffen und hat sein Amt übernommen.

Die Akademie ist aber nicht sofort eröffnet worden. Vielmehr ging der ganze Winter mit Vorbereitungen vorbei. Die Gesichtspunkte, unter denen das neue Institut ins Leben treten sollte, waren inzwischen aufgezeichnet worden, zum Theil vorbereitet beim ersten Aufenthalte Werners, was daraus hervorgeht, daß mehrere Punkte fast wörtlich in sein Aufstellungsdekret aufgenommen worden sind; zum Theil wurden sie später ergänzt und erweitert, jedoch jedenfalls eine Grundlage für alle akademischen Angelegenheiten vorhanden war, auf denen sich das maßgebende Statut der Akademie aufbauen konnte, das gleichfalls sich in vielen Theilen fast wörtlich an die vorbereitenden Reglements anlehnt und am 26. März 1699 publiziert worden ist.

Diese vorbereitenden und in den ersten Zeiten der Akademie gewiß beobachteten Reglements sind uns durch einen glücklichen Zufall erhalten worden, und es läßt sich wahrscheinlich sogar durch Vergleichung mit anderen Handschriften Werners nachweisen, daß die Verordnungen von der Hand Werners selbst niedergeschrieben worden sind. Bekanntlich ist beim Brande des Akademiegebäudes im August 1743, der im unter den Zimmern der Akademie befindlichen Marshall ausbrach, der gesammte Besitz der Akademie an Zeichnungen, Kupferstichen, Gypsabgüssen, Modellen, desgleichen auch das Archiv und die Registratur zu Grunde gegangen. Nur einige Schriftstücke, Kopialien, Patente und Bestallungen sind gerettet worden, wie dies ausdrücklich eine Notiz in der alten, im Archiv der Akademie aufbewahrten Matrikel bezeugt, und zwar deshalb, weil sie der damalige Sekretarius und Rendant der Akademie, der Geheime Rath Johann Friedrich Annius zufällig in seiner Behausung hatte. Unter diesen befanden sich die für die erste Probezeit der Akademie so außerordentlich wichtigen Schriftstücke Werners, die in vier, zu verschiedenen Zeiten aufgesetzten Abschnitten die Hauptpunkte der akademischen Angelegenheiten, die kurfürstliche Verordnung, die Einrichtung, das Akademiereglement und die allgemeinen akademischen „Besatz-Artikel“ enthalten. Ohne näher auf diese einzelnen Schriftstücke einzugehen, die vielfach weitsehend in ihren ästhetischen Ausführungen, auch ziemlich ungeordnet und nicht ohne mancherlei persönliche Bemerkungen sind, die jedenfalls aber bemerkenswerthe Streiflichter auf jene Zeit werfen und in Werner einen ersten, strebsamen und das Beste meinenden Künstler erkennen lassen, findet sich hier ein Anhalt, den Hauptgesichtspunkt festzustellen, der von Anfang an für die Einrichtung und Bestimmung der Akademie maßgebend sein

stellte. Es heißt da in einer Uebersetzung der etwas alterthümlichen Ausdruckweise, der Kurfürst habe beschlossen zu errichten: eine recht wohl geordnete Akademie oder Kunstschule, nicht aber eine gemeine Maler- und Bildhauersakademie, in der man, wie allerorten solche vorhanden sind, allein nach einem lebendigen Modell oder nach gypsernen Bildern zeichnet, sondern eine hohe Kunstschule oder Kunst-Universität, gleich den wohlgeordneten Akademien zu Rom und zu Paris, in denen ein wohlgeordnetes Reglement, sowohl der akademischen Ordnungsgesetze als wegen nützlicher Kunstlehre zum Aufwachsen und zur Fortpflanzung eines richtigen und wohlständigen Kunstwesens angelegt und unterhalten wird. Es sei also nicht zu verstehen, daß diese Akademie ein Gymnasium oder Lehrschule für die jungen Anfänger des Zeichnens sei, worin man das Alphabet, Lesen, die Grammatik und Syntax lerne; vielmehr müßten sich solche jungen Anfänger, die den festen Vorsatz, sich in der Kunst zu perfectiren, hätten, vor ihrer Aufnahme in die Akademie bei einem sanfteren Zeichner oder guten Maler zu Hause ausbilden und sich erst dann dem akademischen Gramen unterwerfen, um sich hiernach gleich den Studenten auf den Universitäten an der Akademie zu vervollkommen. Außer für solche Lehrlinge ist die Akademie in erweitertem Maße für die Kunstübung ihrer Mitglieder bestimmt. Es sollen allerhand erwachsene Kunstbegierige von allerhand Standespersonen in den Kollegien und Kunstkonferenzen, wo man Lectiones zu geben pflegt, eingelassen werden, wenn sie von dem Direktor oder dem Rektor im Amt Erlaubniß hiezu haben. Ferner sollen die in kurfürstlichen Diensten stehenden besoldeten Künstler vor allem anständigst berufen werden, da die Akademie hauptsächlich angestellt sei, damit diese sich darin zu üben und in ihrer Arbeit noch täglich zu verbessern hätten. Schließlich sollen auch alle einheimischen und fremden Maler und Bildhauer, so von den Vorgesetzten der Akademie für fähig erkannt werden und sich den Gesetzen und Ordnungen unterwerfen, ungehindert angenommen werden. Sämmtlichen Mitgliedern wird zur Pflicht gemacht, daß sie allen Kunstkonferenzen, Censuren der Zeichnungen und anderen Lehrstunden unausbleiblich beiwohnen, und ihnen wird auch als einer besondern Genossenschaft von allen Kunstwerken, so für den Hof gemacht werden sollen, erstlich ein Modell von der Arbeit zur Begutachtung vorgewiesen, damit alles bei der Verfertigung des Werkes erinnert und solcher Erinnerung nachgeleitet werden soll.

Die von Werner verfaßten Reglements sind, soviel wir wissen, vom Kurfürsten nicht unterschrieben worden, obwohl sie hierzu in der Form vorbereitet waren, und es läßt sich sehr wohl begreifen, daß der Minister Dankelmann die für ein definitives Statut durchaus nicht genügend redigierten, auch

nicht im Stil der damaligen brandenburgischen Verordnungen gehaltenen Expositos eines Künstlers seinem Herrn nicht vorlegte, sondern lieber die Brauchbarkeit der darin ausgesprochenen Grundsätze abwartete und eine Zeit lang in der Praxis erproben wollte, um dann erst auf Grund der Erfahrungen ein gesetzmäßiges Statut ins Leben treten zu lassen.

Jedenfalls aber ist die Akademie auch ohne ein vom Kurfürsten durch Unterschrift sanktionirtes Statut eröffnet und nach den allgemeinen Bestimmungen der Bernerschen Organisation zunächst geleitet worden. Wir wissen den Eröffnungstag neuerdings ganz genau, da er durch ein zweifellos als Urkunde aufzufassendes Beweismaterial überliefert ist. Im Berliner Münzkabinett befindet sich eine von Christian Bernuth angefertigte silberne Medaille, die im Jahre 1701 dem König Friedrich I. von Preußen von der Akademie gewidmet worden ist. Auf der äußeren Randschrift befindet sich die Widmung des Josef Werner, des Direktors der Akademie, der Rectores, Professores und des Medailleurs. Die Reversseite enthält eine Ansicht des alten Akademiegebäudes mit Allegorien auf die darin gepflegten Künste, Malerei, Bildhauerei und Architektur, und belehrt durch eine deutliche Inschrift darüber, daß die königliche Akademie der Malerei, Bildhauerei und Architektur zu Berlin, am 1. Juli 1696 inaugurirt, das heißt eingeweiht und am 15. Geburtstage des Königs, den 11. Juni 1701 illustriert, das heißt durch ein Fest verherrlicht worden ist. Anzunehmen, daß Werner diese Medaille ohne Wissen seiner Kollegen anfertigen ließ, die ihn damals bereits sehr in Schach hielten, ist unmöglich, außerdem würde er in diesem Falle nicht 1696 sondern 1695, sein Anstellungsjahr, erwähnt haben. Dabei ist zu bemerken, daß wahrscheinlich auch die Inauguration oder Einweihung der Akademie am Geburtstage Friedrichs, der seinen Geburtstag gern durch solche Veranstaltungen feiern ließ, stattgefunden hat. Bekanntlich nahmen die Protestanten in Preußen erst mit dem Jahre 1700 den verdrängten gregorianischen Kalender an, während beispielsweise Rußland heute noch nach dem alten julianischen zählt, und Friedrich war am 1. Juli alten Stils, das ist den 11. Juli neuen Stils 1657 geboren. Auch am 11. Juli 1699 hat bereits eine Feier der Akademie stattgefunden, nachdem das definitive Statut veröffentlicht war, wobei der kurfürstliche Geheimne Staatsrath von Juchs die Festrede hielt. Da dieses Ereigniß auf der Medaille nicht erwähnt wird, sondern ausdrücklich der 1. Juli 1696 als Eröffnungstag bezeichnet ist, so findet gleichzeitig der Versuch, das Jahr 1699 als Anfangsjahr der Akademie anzunehmen, weil in diesem die erste gedruckte Geschäftsordnung erschien, eine nachhaltige Abweisung. Wir können also als bestimmt annehmen, daß die Akademie nach unserer Zeitrechnung am 11. Juli 1696, am Geburtstag

ihres Stifters, eröffnet worden ist, freilich ohne seine Theilnahme, da der Kurfürst damals von Berlin abwesend war. Diese Annahme findet eine weitere Stütze durch die Mittheilungen Königs vom Jahre 1795, der die Nachrichten Nicolais 1786 in mehreren Punkten erweiterte und verbesserte.

Als Lokal war von vornherein die jetzt noch von der Akademie eingenommene Stätte bestimmt. Wir wissen, daß der Baumeister Johann Arnold Nering schon 1695, kurz vor seinem Tode (21. Oktober 1695) den Befehl erhalten hat, das obere Stockwerk der Vorderfacade des königlichen Stalles auf der Dorotheenstadt zur Akademie einzurichten. Diese war in sechs Zimmer eingetheilt, deren genaue Beschreibung uns erhalten ist. Der von Lorenz Beger in 3 Bänden (1696—1704) herausgegebene Thesaurus Brandenburgicus enthält bereits eine Abbildung des runden Akt- und Statuen-Saales der Akademie. Nicolai erzählt in seiner 1786 erschienenen Beschreibung von Berlin, die Fertigstellung sei im Jahre 1697 erfolgt und die Zimmer seien dann vom Kurfürsten besichtigt worden, der sein besonderes Wohlgefallen darüber bezeugte. Doch ist aus dieser überdies hundert Jahre späteren Notiz keineswegs zu schließen, daß die Anstalt selbst deshalb nicht früher eröffnet wäre, da es sich ja durchaus nicht allein um die Schule handelte. Der Besitz der historischen Stätte ist im Jahre 1809 von neuem und in erweitertem Maße schenkungsweise bestätigt worden.

Durch Erlass vom 20. Februar 1697 erhielt die Akademie einen besonderen Fonds von 1000 Thlr. aus den Eigengeldern.

Der Anspruch, den die Akademie fand, war von Anfang an ein ziemlich lebhafter, so daß in kurzer Zeit alle im Organisationsplan vorgesehenen Aemter besetzt werden mußten. Wie veranzusehen, zeigte sich aber bald, daß ohne definitives Statut nicht gut zu arbeiten war, da Niemand recht wußte, wonach er sich zu richten hatte. Es brachen mancherlei Zwistigkeiten im Schoße des Kollegiums aus. Die drei Rektoren Schlüter, Terwesten und Probenus stellten sich in einen gewissen Gegensatz gegen den Direktor Werner, dem von vornherein gegen den Wunsch und Willen seiner Kollegen eine allzugroße Selbstständigkeit und das alleinige lebenslängliche Direktariat zugesichert gewesen zu sein scheint. Ebenso trat der zum Sekretär der Akademie ernannte Kammergerichtsrath und Protonotar Otto Christoph Elseher gegen den Direktor auf, als dieser seinen eigenen Sohn in die Stellung schieben wollte, und es kam sogar zu Prozessen, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann. Werner verlor schon im nächsten Jahre seine sicherste Stütze in Berlin dadurch, daß im November 1697 der allmächtige Dankelmann, dessen Günstling er besonders gewesen war, in Ungnade beim Kurfürsten fiel und gestürzt wurde. Der Nachfolger Dankelmann's, Goltz Freiherr von Wartenberg, dem

Werner offenbar die von ihm zuletzt entworfenen allgemeinen akademischen Gesatzartikel alsbald vorlegte — dessen Namen wird bereits ausdrücklich dort erwähnt — erkannte sehr schnell, daß die Akademie zur gesunden und erfrischlichen Thätigkeit eine endgültige Verfassung haben mußte, an die sich Jeder zu halten hatte und die allen Zwistigkeiten ein für alle Mal ein Ende bereite. Man braucht dabei gar nicht an besondere Reformen, wie bisher vielfach gesagt worden ist, zu denken; es wurde einfach einmal Ordnung und Klarheit in die Verhältnisse gebracht, während man vorher ohne feststehendes Gesetz, dagegen mit viel Willkür gewirthschaftet hatte. Auch fand man es nöthig, der Alleinherrschaft Werners Schranken zu setzen, die ihm gewiß nicht nach dem Sinn waren und die ihn veranlaßt haben, schon nach wenigen Jahren in seine Vaterstadt Bern zurückzukehren.

Das für das praktische Bedürfnis gebotene definitive Statut, das im großen Ganzen nicht viel mehr ist, als eine Geschäftsordnung, wurde in knappem, klarem Wortlaut festgestellt; es verwerthet glücklich die von einem Künstler aufgestellten Gesichtspunkte, bringt aber daneben die durch einen Beamten hinzugefügte Brauchbarkeit und Lebensfähigkeit zum Ausdruck. Nach einer zufällig erhaltenen Notiz ist Elseher, der erste Sekretär der Akademie, im Verein mit dem Viceprekter der Akademie, dem Amtshauptmann von Jüterburg und dem Kammerherrn Johann Wilhelm von Tettau der Verfasser.

Die mehrfach in Druck erschienene Urkunde vom 20. März 1699, gezeichnet Friedrich, gegenzeichnet von Goltz F. v. Wartenberg über die Errichtung einer Kunst-Akademie zum Aufnehmen der Maler-, Bildhauer- und Architekturkunst „zu mehrerer Stabilisirung und desto nützlicher Fortpflanzung aller Künste und Wissenschaften in allen Unsern Landen“ stellt auf Grund der Erfahrungen seit 1696 das Reglement und die Eintheilung der Anstalt fest. Darnach soll so wohl die Lehrer / Direkter, Rectores und sämtliche Mitglieder / als die Lernende und Scholaren schuldhaft zu achten hätten.“ Die Akademie zerfällt hiernach in zwei Haupttheile, in die Schule und in die Korporation der Mitglieder, und zwar handeln die Paragraphen 4 bis 6 von der Schule und 10 bis 14 von der Mitgliedschaft und den Rechten und Pflichten der Mitglieder, während die übrigen von der Leitung und Verwaltung reden.

An erster Stelle ernennt der Kurfürst (§ 1) einen Protektor der Akademie und dessen Substitutum, der die Oberaufsicht zu führen hat und auch darauf sehen soll, „daß alles wohl und ordentlich zugehe und der bey der Fundation abgezielte Zweck erreicht werde.“ Diese Würde erhielt Goltz von Wartenberg selbst. Erst seit dem neuen Reglement Friedrich Wilhelm's II. vom 26. Januar 1790 behielt sich der preussische König selbst vor, Protektor zu sein, während einer der wirklichen Staats-

minister, in erster Reihe der jeweilige Kultusminister, Kurator der Akademie wurde; in den älteren Zeiten hatte dieser sogar persönlich bei den wöchentlichen Sitzungen des Senates das Präsidium zu führen.

An zweiter Stelle (§ 2) wird der Direktor ernannt, der ohne Spezialbefehl oder Verordnung keine Rennerung machen, sondern sich bemühen soll, daß die neben ihm stehenden Rectores, Professores und Adjuncten ihre Stunden gebührend abwarten und treu und fleißig in ihrem Fache lehren möchten. Auch soll er Sorge tragen, daß die Einnahme- und Ausgaberechnungen durch den dazu bestellten Cassier richtig geführt werden, daß ohne sein Wissen nichts ausgezahlt, sondern Alles von ihm unterschrieben und bedungen werde, daß die Privilegien und Freiheiten von ihm unterzeichnet, Zeugnisse für die Besucher der Akademie ausgetheilt, die Medalle angeschafft und unterhalten werden und daß, was sonst zur Verbesserung und zum Nutzen der Akademie gereichen könnte, bei Zeiten angegeben werde. Er hat die gewöhnlichen Wochenkonferenzen zum Nutzen der Studirenden zu berufen, vorgefallene Zwistigkeiten zu heben oder beizulegen, alljährlich auf den ersten Juli eine große Zusammenkunft aller akademischen Mitglieder einzuberufen, wobei die Zimmer „aufgezogen“, nach geschickener Censurierung der gelehrte Preis ausgetheilt und die vakanten Aemter besetzt werden. Aus „erheblichen Ursachen“, womit auf die vorangehenden Zwistigkeiten zwischen dem Ersten Direktor und den Rectoren hingewiesen wird, will der Kurfürst „inskünftige“ das Direktorat von Jahr zu Jahr unter den vier Rectoren abwechselungsweise verwaltet wissen, es wäre denn, daß es ihm selbst auf Verstellen der Akademie gefällig wäre, Jemand diese Würde auf länger zu lassen. Als Wahltag wurde der 8. Juli bestimmt. Der Titel eines Direktors der Akademie wurde durch die verschiedensten Wandlungen hindurch für die oberste Würde der Gesamtakademie vorbehalten. Erst bei der provisorischen Statutenordnung vom Jahre 1875 am 6. April ist die Bezeichnung Präsident für diesen Posten eingeführt worden, während der Leiter der Unterrichtsanstalt für die bildenden Künste oder, wie sie seit dem definitiven Statut von 1882 hieß, der akademischen Hochschule für die bildenden Künste, den Titel Direktor erhalten hat.

Nach dem Direktor soll ein kunstverständiger Mann das akademische Amt eines Decanus (§ 3) führen. Dieser hat die akademischen Siegel zu bewahren, alle Freiheiten und Acta mit zu unterzeichnen, und zwar soll ein solcher Decan schon Direktor gewesen sein bevor er zu dieser Dignität gelangt.

Wegen Leitung des Unterrichtes sind die folgenden Verfügungen getroffen. Die Urkunde setzt die Anstellung von vier Rectores (§ 4) fest, die monatlich das Modell stellen und zwei Mal

in der Woche nach dem Leben Unterweisung im Zeichnen geben. Sie haben die Lernenden dabei mündlich zu informiren, in den Gewändern, Antiquitäten und lebendigen Modellen zu forrigiren. Sie haben — und das weist auf die hohe Bedeutung dieser Klasse, wo Schüler, Lehrer und Mitglieder zusammen als Zeichner saßen — auch ehe das Jahr verfloßen, selbst eine solche Zeichnung (nämlich von reicher Invention,) zu hinterlassen, die würdig sei, von den Klassen nachgezeichnet und in Kupfer gestochen zu werden, also daß alle Jahre gewisse Sachen zum Andenken in Druck befördert werden können. Zu einer solchen Rectorklasse soll Niemand zugelassen werden, er habe denn zuvor seine Kapazität durch eine Probe im Zeichnen gezeigt und nachdem solche durch einhellige Zustimmung der ganzen Akademie capabel befunden, angenommen und introductirt werden.

Für die Bankunde und die wissenschaftlichen Fächer werden besondere Lehrer mit besonderem Titel angestellt. Die Urkunde bestimmt: Außer den Rectores müssen Professores (§ 5) gewählt werden, die die Architektur, Geometrie, Perspective und Anatomie an einem gewissen Tag in der Woche doziren.

Zur Unterstützung der Rectoren werden Hilfskräfte herangezogen. Jeder der Rectores soll seinen Adjunctus (§ 6) haben, der unterdessen bei den Klassen zu unterweisen hat. In Abwesenheit des Rectors soll der Adjunctus die Stellvertretung haben, das Modell stellen und deshalb mit des Rectors Autorität versehen sein. Aus diesen vier Adjuncten soll bei Abgang eines Rectors, wenn der Betreffende geschiedt, eine dazu befunden wird, die erledigte Rectorklasse besetzt werden. Es kann aber auch ein vortrefflicher Künstler, der etwa berufen werden möchte, sogleich zum Rectorat zugelassen werden, wenn er auch vorher kein Adjunctus gewesen ist. Ferner werden noch zwei Extraordinar-Adjuncten erfordert, die wöchentlich zwei Mal in der ersten Klasse informiren. Dieser soll bei vorfallender Vakanz am ersten gedacht werden.

Als eigentliche Beamte der Akademie werden die folgenden in der Urkunde aufgeführt: Der akademische Secretarius (§ 7) soll allen Versammlungen beiwohnen, das Protokoll führen, die Acta, Privilegia, Attestata und andere Schriften, die zur Akademie gehören, aufheben, die akademischen Patente und Introdutionscheine, desgleichen die Anstellungen und Bestallungsbriege der Offizianten, Akademisten, das sind die Mitglieder, und der übrigen zur Unterweisung aufgenommenen Jugend verfertigen und auf des Direktors Befehl expediren.

Der Cassier (§ 8) soll die zum Beruf der Akademie gestifteten Gelder vierteljährlich gegen Quittung aus den ihm assignirten Kassen einheben, diese mit Wissen des Direktors ausstellen, nichts ohne des Direktors eigenhändige Unterschrift

anzahlen, von seiner Administration aber dem vorgesetzten Protektor oder dessen Substituten im Beisein des Direktors gegen den 1. Juli jährlich Rechnung ablegen, die alsdann bei der Akademie aufbewahrt werden sollen.

Der Kastellan soll fleißige Aufsicht über die vorhandenen Schilde, das sind die Gemälde, Statuen und andere Mobilien halten, die in den zur Akademie bestimmten Zimmern sich befinden, das Inventar führen, nichts ohne des Direktors Erlaubniß kopiren lassen, noch zugeben, daß Sachen, wie Zeichnungen und Kupferstiche verliehen oder herangezogen werden, er soll rechtzeitig die Klassen öffnen und schließen, Lampen und Feuer unterhalten und bemüht sein, daß Alles rein und sauber sei. Auch soll er des Dienstags und Donnerstags um 2 Uhr, ehe die Unterweisung anfängt, der studirenden Jugend in der ersten Klasse das dazu verordnete Gebet mit Andacht verlesen, wonach sich auch mit gebührendem Respekt und Ehrerbietung die Schüler zu verhalten wissen werden.

Diese in den ersten Paragraphen zusammengefaßten Punkte beziehen sich vornehmlich auf die Akademie im engeren Sinne, auf die Vorstände und Würden, auf die Schule, auf die Lehrer und auf die Behandlung der akademischen Angelegenheiten durch die Beamten. In den folgenden Paragraphen wird der Akademie im weiteren Sinne gedacht, wie sie von vornherein nach dem Muster der 1648 begründeten Pariser Akademie in's Auge gefaßt war, also der Mitglieder, oder wie man heute sagen würde, der Genossenschaft der akademischen Mitglieder, aus deren Kreis später der Senat hervorging, der in seiner Bedeutung und Zusammenfassung seit dem Reglement Friedrich Wilhelms II. vom Jahre 1790 eingeführt und bestätigt worden ist, nachdem er bereits provisorisch seit 1786 unter dem Vorsitz des Kurators von Heimlich gewirkt hatte. Dieses neue Reglement bestätigte die Grundzüge der alten Verfassung.

Wenn Jemand — so heißt es in der Urkunde (§ 10) — der Akademie „incorporiret / und Freiheiten haben wil / sich jeltziger Privilegien und Praerogativen zu gebrauchen / sol er sich desfalls bey dem Directore ansehn / welcher nach gehaltener Conferenz, mit denen Akademischen Mitgliedern / von seiner Capacität urtheilen wird;“ wenn er als würdig befunden wird, erhält er ein Patent vom Direktor, Delan und den sämmtlichen Rectoren unterschrieben, auch mit dem akademischen Siegel bezeichnet. Der Kurfürst versichert ausdrücklich (§ 11) alle Künstler und Kunstbesessenen, die Mitglieder der Akademie sind, daß durch sie nicht allein bei Abgang der bereits bei Hofe in Gage stehenden Künstler abgesondert und zuver die erledigten Stellen besetzt werden sollen, sondern auch, daß jeder von ihnen, an was für einem Ort in allen kurfürstlichen Ländern er sich niederlassen oder etabliren wolle, kraft

dieses seines akademischen Patentes ungehindert und frei eingeachtet aller Zünfte und Gilden einwenden oder widersprechen wie sie immer Namen haben mögen, seine Profession sicher zu treiben und fortzusetzen, privilegiert und berechtigt sein soll. Im Jahre 1707 ertheilte der König den Offizianten bei der Akademie auch Befreiung von allen bürgerlichen Lasten (oneribus), wenn sie keine bürgerliche Nahrung trieben, und verlegte ihr Fernum vor das Kammergericht. Die Mitgliedschaft erhält dadurch eine Erweiterung (§ 12), daß auch „kunstliebende Subjecta, die dann und wann die Akademie frequentiren“ durch einhellige Zustimmung der akademischen Mitglieder zu Assessoren der Akademie ernannt werden können, von denen „etlichen auch Sessien und Botum, auf der jährlich großen Zusammenkunft am 1sten Julii, gestattet und conferiret“ wird. Die Pflichten der Mitglieder gegenüber der Akademie werden deutlich festgestellt. Jedweder Maler oder Künstler hat jährlich (§ 13) ein Kunststück von seiner Profession zu machen, das bei der Akademie bleiben soll; „wenn er solches nicht tut, wird man ihn deshalb gebührend ansehen.“ Jeder Künstler der als Mitglied der Akademie aufgenommen sein will, soll (§ 14) sobald er wegen seines Wohlverhaltens an anderen Orten beglaubigte Atteste beigebracht haben wird, gehöriger Maassen in Eid und Pflicht genommen werden. Bevor er aber recipirt wird, hat er ein Probestück seiner Kunst anzufertigen, das der Akademie zur Prüfung vorgelegt werden soll und in der Folge bei der Akademie aufbewahrt wird. Außerdem war es Gebrach, daß die Mitglieder sich gleichfalls mit den Schülern und Lehrern zu den Zeichenübungen nach dem lebenden Modell zusammen einfanden sollten. Eine solche höhere Auffassung der Klasse, wie es keine Lehrer und Schüler, sondern nur Lernende gab, ist zwar in diesen Paragraphen nicht ausdrücklich aufgenommen worden, war aber in den vorläufigen Reglements und Ausführungen des Direktors Werner als besonders wichtig betont und ist bis Ende der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts durch dauernden Gebrauch bestätigt worden. Die Bestimmung weist auf die hohen Aufgaben hin, die die Akademie nicht allein als Unterrichtsanstalt, sondern vor allem als Korporation von Künstlern stellte.

Der letzte Paragraph (§ 15) spricht die allgemeinen Rechte aus. Was sonst noch übrig bleibt von Regulierung der Zeit und Stunden, „so bequem oder unbequem zum Deciren, oder was zum Nutzen, zur Nothdurft oder Verbesserung“ der Akademie erfordert würde, wird in das vernünftige Gutdünken und Entschieden des Direktors und der zur akademischen Konferenz gehörigen Mitglieder — man würde heute sagen des Präsidenten und des Senates — gestellt. Der Kurfürst giebt in dieser Beziehung zum Schluß weitgehende Freiheit der Bewegung;

ebenso wie er an dieses Reglement steif und fest gehalten und denselben in allen Punkten unverbrüchlich nachgelebt wissen wolle, verstatte er auch gnädigst, daß, wenn es nöthig befunden werden sollte, einige Artikel des gegenwärtigen Reglements zu ändern oder auch nach erforderndem Nutzen neu hinzu zu tun, so sollten solche, sofern sie mit Kenntnis und Bewilligung des vorgeordneten Protectors übereinkommen, diesen Regeln nicht allein mit eingefügt, sondern auch von gleichmäßiger Wirkung und Autorität sein und die Akademiker zu deren Observanz ebenso verbinden, als ob sie den Bestimmungen von Anfang an mit einverleibt gewesen wären.

Dieses Statut ist bis zum Jahre 1790 in Kraft geblieben. Der Erfolg der Akademie unter Kurfürst Friedrich III. war ein außerordentlicher. Schon am 2. September 1700 wurde ein Erlass nöthig befunden, der verhindern sollte, daß „der Numerus der Studirenden zu stark anwachse.“ Der Apparat an Rectoren, Professoren, Adfunken und Mitgliedern war ein sehr bedeutender, wie die alten Matrikel beweisen.

Die Erweiterung der Akademie durch Aufnahme der Pflege der Tonkunst fällt erst in unser Jahrhundert. Durch allerhöchste Kabinetordre vom 11. März 1833 erfolgte die Bildung einer Sektion für Musik. Mit dem 20. Oktober 1834 begann die akademische Schule für musikalische Komposition ihre Thätigkeit. Die Errichtung einer akademischen Musikschule für ausübende Tonkunst wurde durch allerhöchste Ordre vom 10. Mai 1869 genehmigt; ihre Eröffnung fand am 1. September 1869 statt. Beide Institute bestanden bis 1874 nebeneinander, wurden dann durch Reglement vom 12. Januar 1874 zur Hochschule für Musik vereint und schließlich durch das Statut vom 19. Juni 1882 wiederum in die jetzt bestehende akademische Hochschule für Musik und die Meisterschulen für musikalische Komposition geschieden.



Sonderabdruck aus „Deutsche Revue“ Juni 1897,
herausgegeben von Richard Fleischer.
(Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart.)

Offener Brief an Herrn Geh. Regierungsrat Dr. F. Bode,
Direktor der königlichen Gemäldegalerie in Berlin.

Berlin, den 1. Mai 1897.

Geehrter Herr Geheimrat!

Gestatten Sie, daß ich die Briefform wähle. Sich mit geistvollen Leuten zu unterhalten, macht Freude, ist ehrenvoll und ist Gewinn. Aber ich gestehe, daß ich von Ihrer Entgegnung im „Pan 1896, IV.“ auf meinen Artikel im Januarheft der „Deutschen Revue“ recht enttäuscht worden bin. Ich hatte entweder eine zu Boden schmetternde schlichte Publikation der mir und dem Königl. Staatsarchiv unbekannten Kabinettsordre Friedrichs des Großen vom 21. Januar 1786 erwartet, welche den von Ihnen frei umschriebenen Inhalt derselben in unantastbarer Weise als Gedanken Friedrichs des Großen und nicht die eines andern konstatierte. Oder eine geistreiche und witzige Abfertigung, in welcher Sie sich über mich lustig machen, weil ich auf solche Kleinigkeiten und Irrtümer, welche Sie freundlicherweise ja zugeben, unnötigen Wert legte. Statt dessen quälen Sie sich ängstlich mit allerlei Auslegungen auf dem schmalen Pfade zwischen der Scylla und Charybdis der angeblichen Kabinettsordre Friedrichs des Großen und Ihrer etwas freien Umschreibung derselben hindurch und citieren andre historische Dokumente, welche ich selbst ja schon in meinem „Revue“-Artikel und zwar einfach als authentische Mitteilungen des Königl. Staatsarchivs an mich vom 24. resp. 26. November 1896 außer andern, späterer Zeit angehörigen mitgeteilt habe. Daß die Forderung Friedrichs des Großen vom 21. Januar 1786: „einen habilen Dessinateur“ an Stelle des zurückgetretenen Dubuisson zu berufen, ebenso wenig als „eine Reorganisation der Akademie im großen Stile“, wie Sie schreiben, zu betrachten ist als der Inhalt der Kabinettsordre vom 25. Januar 1786, von welchem mir das Königl. Staatsarchiv laut meines Citats ausdrücklich schreibt: „Von einem neuen Reglement oder Statut ist hier keineswegs die Rede, vielmehr wird das alte Reglement vom 20. März 1699 ausdrücklich genannt,“ steht doch außer allem Zweifel. Den Hauptpunkt, um welchen es sich bei mir handelte, Ihre Behauptung, daß sich die heutigen Einrichtungen der Berliner Kunstakademie auf einem so reformbedürftigen Punkte befänden, daß die Frage aufzuwerfen sei, „ob es sich nicht, da aus der Hintansetzung der Grundprinzipien der Berliner Akademie, wie sie Friedrich plante, diese und andre große Nachteile erwachsen sind, verlohnen sollte, auf Grund jener Kabinettsordre vom 21. Januar 1786 das alte Institut wieder neu zu beleben?“ lassen Sie in Ihrer Entgegnung im „Pan“ vorsichtig aus dem Spiel. Das ist praktisch, aber diese Vorsicht ist auch besonders beim Citieren historischer Persönlichkeiten und Schriftstücke

geboren; Umschreibungen rufen da leicht Mißverständnisse hervor und berechtigen zum Zweifel an dem sorgfältigen Quellenstudium, welches von dem Geschichts- und Kunstforscher mit Zug und Recht verlangt werden kann. Vorläufig warte ich also immer noch auf den Text Ihres Kabinettschreibens Friedrichs des Großen und werde durch Ihre Entgegnung im „Pan“ noch mehr von den „kleinen Ungenauigkeiten“ in der kunstgeschichtlichen Forschung überzeugt, welche mir bei Ihnen aufgefallen sind. So schreiben Sie da zum Beispiel, Seite 326 und 327, über das Prachtwerk: „Zur Jubelfeier 1696—1896. Königl. Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin“: Hier stellt also Herr A. von Werner selbst die Uebertragung der Oberaufsicht über die Akademie an den Staatsminister Frhrn. von Heinitz mit der Begründung der Akademie durch König Friedrich I. und mit der Ernennung des Herrn A. von Werner zum Direktor der akademischen Hochschule auf eine Stufe. Nein, Herr Geheimrat, das thue ich nicht, Sie erweisen mir wirklich zu viel Ehre. Der Text des Prachtwerkes rührt nicht von mir her; der ist eine so mühsame, sorgfältige und zuverlässige, altentworfene Arbeit, daß ich dazu weder Zeit noch Geduld gehabt und das so vorzüglich gar nicht fertig gebracht hätte. Würden Sie eine größere Genauigkeit im Quellenstudium lieben, so würden Sie die bemerkenswerte Stelle in meinem Vorwort nicht übersehen haben: „Den Text und die altentworfene Darstellung der zweihundertjährigen Lehrthätigkeit der Hochschule verdanke ich Herrn Direktorialassistenten Dr. Seeger.“ Maler, wie ich für Sie hinzufügen.

Wollten Sie mich persönlich citieren, so hätten Sie dafür meine „Festrede“ gebrauchen sollen, die ist wirklich von mir, und ich gebrauche in derselben für die Schilderung des Zustandes der Akademie von damals die Worte eines Zeitgenossen, Joh. Gottfried Schadow's: „Friedrich II. war in seinem Mißtrauen gegen die vaterländischen Werke der Kunst immer mehr befestigt worden. . . Der Minister Heinitz, welcher den großen König endlich überredet hatte, eine Zeichenschule für Handwerker zu errichten, bewirkte bei dessen gütigem Nachfolger auf dem Throne die Wiederherstellung der Stiftung vom Jahre 1699, die der ehemaligen Akademie der Künste.“ Für historische Ungenauigkeiten habe ich kein Verständnis und keine Entschuldigung. Das kommt vielleicht von dem unausgesetzten Naturstudium des Künstlers, welches mir zur zweiten Natur geworden ist und das mir nicht erlaubt, da neun Knöpfe zu malen, wo naturgemäß nur deren acht möglich sind. Das müssen Sie schon entschuldigen. Sie gestehen übrigens in Ihrer Entgegnung (Pan, Seite 328) zu, daß die bemerkenswerten Worte: „man solle ja nicht zu viel Maler und Bildhauer erziehen, die dem Staate schließlich nichts nützen könnten,“ welche Sie Friedrich dem Großen in seiner angeblichen Kabinettsordre in die Feder diktierten, eigentlich „des Ministers Frhrn. von Heinitz' eigenste Gedanken wären,“ welche derselbe in einem Denkschreiben an Friedrich Wilhelm II. vom 20. Dezember 1797 ausspricht. Da passiert Ihnen nun aber schon wieder eine merkwürdige „kleine Ungenauigkeit“. Bedauerlicherweise ist Friedrich Wilhelm II., wie Sie aus jedem Schul-Geschichtsbuch erfahren können, schon am 16. November 1797, also mehr als vier Wochen vor diesem an ihn gerichteten Denkschreiben, gestorben.

Es ist doch nun nicht recht wahrscheinlich, daß Minister von Heinitz den merkwürdigen Einfall gehabt haben sollte, dem dahingegangenen König 34 Tage nach seinem Tode in einer Denkschrift seine Gedanken über die Berliner Kunstakademie gewissermaßen als Weihnachtsgeschenk noch ins Grab nachzusenden? Ich habe die betr. Denkschrift nicht im Original gelesen, aber Sie meinen vielleicht etwas ganz anderes, ebenso wie Sie sich nur obenhin irrten, als Sie die citierten Worte aus Heinitz' Denkschrift dem elf Jahre früher gestorbenen Friedrich dem Großen in den Mund legten. Man muß so etwas vielleicht nicht so genau nehmen, aber würde man nur Ihren Schriften folgen, welche ich mit Eifer und Interesse studiere und aus denen ich vieles mir durchaus Neue schon gelernt habe, so müßte man zu der Meinung gelangen, daß diese „kleinen Ungenauigkeiten“ ein charakteristisches Merkzeichen kunsthistorischer Forschung sind. Aber so böshast bin ich nicht, und ich weiß sehr wohl, daß das auch anders sein kann. Aber es reizt mich doch, noch einiges davon anzuführen.

Ich habe schon neulich in der „Gegenwart“ vom 10. April auf eine solche „kleine Ungenauigkeit“ aufmerksam gemacht. Sie haben in einem Artikel über Henneberg,¹⁾ welcher Ihnen ja persönlich ganz genau bekannt war, darauf hingewiesen, welchem schädlichen Einflusse der nahezu 20 Jahre ältere Künstler mir, dem damals 20jährigen Kunstschüler, unterworfen war, ohne daß wir beide uns und unsre Arbeiten damals gegenseitig gekannt hätten. Aber die Berliner Kunstakademie und ihr Direktor scheinen Ihre Spezial-Liebhaferei zu sein, und da Sie nun einmal in dieser Angelegenheit sich der Druderschwärze anvertraut haben, so muß ich wohl auf diesem Wege folgen. So zum Beispiel schreiben Sie, um wieder solche „kleine Ungenauigkeit“ anzuführen — es dient ja nur zu Ihrem Besten — auf Seite 49 der Graphischen Künste, XIII. Jahrgang, Wien 1890: „Berliner Maler-Radierer“ über Max Klinger: „Mit 17 Jahren kam er auf die Kunstakademie in Karlsruhe, wo er nach Jahresfrist Schüler Gussows wurde, mit dem er Ende des Jahres 1875 nach Berlin übersiedelte; hier erhielt er an der Akademie, namentlich unter Gussows Leitung, seine weitere Ausbildung. Von seiten der Leiter der Berliner Akademie, auf deren Ausstellungen der junge Künstler 1878 mit Zeichnungen zum „Thema Christus“ vertreten war, ist Klinger von vornherein als eine der ersten und glänzendsten Früchte der mit den größten Mitteln inszenierten Reorganisation der Akademie ausgerufen worden. Wenn man Klinger heute fragt, ob auch er sich dankbar als Schüler der Akademie bekenne, so wird man freilich nicht gerade ein sehr anerkennendes Urteil über seine akademische Lehrzeit zu hören bekommen: Die Berliner Akademie habe sehr viel an ihm ausgerichtet; er habe so viel dort gelernt, daß sein ehrliches Bemühen, es vor der Natur wieder zu verlernen, noch immer nicht den gewünschten Erfolg gehabt habe, ja, daß er noch nicht einmal die Natur wieder mit naivem Auge zu sehen im Stande sei.“

Es macht mir Freude, daran zu denken, daß ich gewissermaßen Pate von Max Klinger gewesen bin, denn sein Vater führte mir ihn als Gymnasiast mit seinen Federzeichnungen im Diarium zur Entscheidung der schweren Frage zu,

¹⁾ Graphische Künste, XIII. Jahrgang, Wien 1895, Seite 56.

ob der Junge Künstler werden solle? Das war 1873, und ich war noch nicht Akademiedirektor. Ich empfahl ihm, nach Karlsruhe zu Professor Gussow in die Lehre zu gehen. Mit demselben kam er — nicht der Berliner Akademie zu Liebe — 1875 nach Berlin, diente 1876 bis 77 sein Jahr ab und malte dann 1877/78 wieder bei Gussow. Hier hat er nun überhaupt nichts anderes als Natur, nicht mal Gips, vor die Augen bekommen, denn andre Abteilungen der Akademie hat er überhaupt nicht besucht, vielleicht zeitweise noch den Abendatzeaal. Trotzdem schreiben Sie: „daß sein ehrliches Bemühen vor der Natur wieder zu verlernen u. s. w.“, und wollen doch wohl die Vorstellung erwecken, daß die Natur bei uns zu Gunsten des geliebten „Gips“ verbannt ist und Klinger schrecklich darunter gelitten hat? Daß es keine Leiter der Berliner Akademie, das heißt der Lehranstalt, sondern statutengemäß als Leiter derselben nur den von Ihnen besonders geliebten Direktor giebt, ist Ihnen doch auch bekannt. Ich schenke Ihnen nun einen Thaler oder eine symbolische Flasche Wein, wenn Sie mir aus irgend einer meiner ja gedruckt vorliegenden Reden und Aussprachen oder anderen Äußerungen nachweisen können, wo ich „von vornherein Klinger als eine der ersten und glänzendsten Früchte der mit den größten Mitteln inszenierten Reorganisation der Akademie ausgerufen habe.“ Was die größten Mittel betrifft, so nehme ich das als ein Kompliment an, wenn Sie damit die in jener Zeit an die Akademie berufenen Lehrkräfte meinen; sollten Sie Geldmittel im Sinne haben, so möchte ich Sie zum Vergleich nur auf die Mittel der Museen oder etwa der damals neugegründeten Universität Straßburg aufmerksam machen; da würden Sie nach genauer, aber, bitte, recht genauer Prüfung zu der Ueberzeugung kommen, daß unsre Mittel recht bescheidene sind und wir bis heute noch in den alten unzulänglichen Räumen sitzen, wie vor 1875. Es ist Professor Gussows Verdienst, nicht das meine, daß er 1878 auf die Feder- und Tuschezzeichnungen Klingers aufmerksam gemacht hat; Klinger erhielt damals (nicht 1878) dafür den üblichen Preis bei der Prämierung der Schülerarbeiten, und L. Pietsch lenkte dann zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf seine in der Schüler-Ausstellung ausgestellten Arbeiten. Daß Max Klinger mit dem bekannten Sprichwort von dem Vogel, der sein Nest beschmutzt, sympathisieren sollte, erscheint mir nach meinen früheren Beziehungen zu ihm und nach den Briefen, welche ich von ihm nach seinem Abgange von der hiesigen Akademie erhalten habe, zu urteilen, nicht recht wahrscheinlich, und ich muß Ihre Behauptungen im Interesse Klingers, den ich hoch schätze, ernstlich in Zweifel ziehen.

Solcher kleinen Ungenauigkeiten kann ich Ihnen noch mehrere, mir augenblicklich in der Erinnerung liegende nachweisen, welchen gemeinsam charakteristisch ist, daß sie alle das liebevolle Bestreben zeigen, die Berliner Kunstakademie als unter dem landesüblichen Niveau befindlich darzustellen.

Dieses Bestreben hatten Sie auch, als Sie fern vom Schauplatze Ihren ersten „Pan“-Artikel unter Berufung auf Friedrich den Großen schrieben. Hätten Sie die amtlichen Publikationen über die Zweihundertjahrfeier der Akademie zur Hand gehabt und sie aufmerksam studiert, so würden Sie aus einer Vergleichung des mageren Unterrichtsprogramms von 1786 und 1787 mit dem von 1895/96

wohl zu einer freundlicheren Auffassung gekommen sein. Sollte Ihnen das nicht verständlich genug gewesen sein, so würde, da Sie besonders das Zeichnen und Malen nach dem lebenden Modell damals betonen, eine Vergleichung der Ausgaben dafür deutlicher gesprochen haben. Am 30. Januar 1785 berichtet der Akademiedirektor B. Rode: „Das Zeichnen nach dem Leben erfordert zwey Modelle, welche jährlich nicht unter 100 Thlr. zu erhalten sind“ (Dr. Hans Müllers Festschrift, Seite 150). Heute geben wir, wie ich in meinem „Revue“-Artikel erwähnt habe, jährlich 8000 Mark und mehr für lebende Modelle aus. Im Jahre 1860 noch hatten wir nach kalkulatorischer Prüfung unsers Bureau's jährlich nur 1320 Modellstunden, im Jahre 1895/96 deren 11940, das ist etwa das Neunfache. Ich möchte, daß damit selbst Ihrer Sehnsucht nach ausreichendem Naturstudium (an Stelle des Gipses) genügt werden dürfte, und erwähne dies hier, da Sie scheinbar das Publikum doch glauben machen wollen, daß dieses Naturstudium bei uns ungenügend betrieben wird. Wünschen Sie noch Deutlicheres über die Werthabschätzung, welcher sich die Berliner Kunstakademie damals in Bezug auf ihre Mittel und auch die Besoldung ihrer Lehrer erfreute, so citiere ich Ihnen hier, was Professor Dr. Hans Müller in seiner Festschrift, Seite 152, sagt:

„Bericht des Direktors B. Rode, d. d. 24. Januar 1786, wegen Aufbesserung der Gehälter:

„Damit Ew. Königliche Majestät von der jetzigen Verfassung der Akademie völlig au fait gesetzt werden, muß ich anführen, daß

1. der Professor Wagner, so bereits 40 Jahre gedient hat, für seine viele Mähe, so er mit den jungen Leuten hat, jährlich nicht mehr den 40 Thlr.,
2. der Professor Krüger, so 15 Jahre dienet, 80 Thlr. und
3. der Professor Eckert, so 10 Jahre dienet, auch 80 Thlr. hat.

„Diese Leute, welche geachtet und im unterricht der Jugend routinirt sind, können durch die bey sie bestellte arbeiten, weit mehr verdienen, als ihr Gehalt beträgt.“

Dr. Hans Müller bezeichnet diese Vorstellung zwar als eine „ungehörte“, ich halte sie aber nur für eine durchaus sachgemäße.

Der große König gab darauf am 25. Januar 1786 einen ungnädigen, ablehnenden Bescheid, in welchem es unter anderm heißt: „... aus dieser Ursache haben Sie (der König) für gut gefunden, dem Etats Ministre Herrn von Heinig die Commission zu geben, daß er sich der Sache ein bißchen mit annehmen, und darauf mit sehen soll, einen guten habilen Menschen auszuwählen; Welches also dem Rode, zu seiner Achtung, hierdurch bekannt gemacht wird.“ Vergleichen Sie gefälligst damit, was Friedrich der Große an Jahresgehältern Voltaire und der Barberini bewilligte, und Sie werden verstehen, warum mir Ihre Berufung auf Friedrich den Großen und Ihre Sehnsucht nach der Rückkehr in die Zustände von 1786 so überaus seltsam vorkam. Von all dem, was Sie mit Emphase als eine „Reorganisation im großen Stile und ganz den Geist des großen Königs atmend“ bezeichneten, bleibt so gut wie nichts übrig, und ich war deshalb auf den Wortlaut der von Ihnen, wie ich annahm, in etwas freier Umschreibung citierten, aber doch existierenden Kabinettsordre vom

21. Januar 1786 außerordentlich begierig. Sie haben diese Erwartung enttäuscht. Daß ich naturgemäß mit diesen Dingen mehr vertraut bin wie Sie, ist nicht erstaunlich; aber ich habe auf Ihre „Pan“-Artikel auch nur geantwortet, weil ich den Wunsch habe, Sie möchten sich über die Angelegenheiten, über welche Sie sich zu schreiben gedrängt fühlen, so eingehend wie möglich unterrichten, um irrtümliche Auffassungen zu vermeiden.

Aber Sie haben recht, wenn Sie den Wunsch nach einem Abschluß dieser Polemik aussprechen. Sie sind kein Gotthold Ephraim Lessing, und ich bin kein Geheimderat Klopß oder Hauptpastor Goeze — oder umgekehrt, wenn es Ihnen besser gefallen sollte —, und ich glaube nicht, daß Mit- und Nachwelt dasselbe Interesse an unsrer Polemik nehmen, wie an der zwischen Lessing und Klopß,¹⁾ wenngleich die „Münchener Neuesten Nachrichten“ konstatieren, daß Sie ein hochverdienter Mann sind, um den Deutschland von dem kunsiliebenden Europa beneidet wird. Ich bin mir auch dieses Vorzuges: „mit Euch, Herr Doktor, zu spazieren ist ehrenvoll und ist Gewinn,“ vollkommen bewußt und weiß, daß man sich bestreben wird, die kleinen Ungenauigkeiten, von denen ich gesprochen habe, mit dem Schleier christlicher Nächstenliebe zu verhüllen. Etwas moralisches Augenverdrehen über den „Jank der Olympier“ und eine merkwürdige Anrufung der „Steuerzahler“ habe ich überdies schon in den „Hamburger Nachrichten“ gelesen. Sie haben auch tapfere, obgleich nicht ganz geschickte Mistreiter, zum Beispiel in Herrn Fr. Stahl (nicht der Maler, sondern er heißt eigentlich Lilienthal), und ich stehe ganz allein. Aber der, welcher angefangen hat, sind Sie doch, und mir als dem Angegriffenen gebührt gerechterweise, wie dem Angellagten vor den Geschworenen, das Schlußwort. Und das möchte ich in der Bitte zusammenfassen: Legen Sie „die kleinen Ungenauigkeiten“ in Ihrer kunstforscherischen Thätigkeit in der Zukunft doch ab. Ich lebe ja noch und kann mich dagegen verantworten, aber was sollen nun zum Beispiel P. P. Rubens und andre längst Verstorbene anfangen, welche unter Ihre Feder geraten? Wir haben ja vor 16 Jahren schon mal eine kleine Kontroverse bezüglich Rubens' miteinander gehabt, und ich wäre im Stande, Ihnen auf dies Gebiet zu folgen, da Ihre Schriften mir ja vorzügliches Material dafür liefern. Aber es ist doch kein Vergnügen, sich mit Kleinigkeiten zu befassen und Späßen zu rupfen. Also bitte, etwas Vorsicht, damit Sie der guten Meinung der „Münchener Neuesten Nachrichten“ über Sie gerecht werden, woran ich als Direktor der Berliner Kunstakademie und Ihr College im Senate der Akademie das lebhafteste Interesse habe.

Hochachtungsvoll und ganz ergebenst

A. v. Werner.

¹⁾ Vergl. Lessings Briefe antiquarischen Inhalts, 1. B. Nr. 3 und Nr. 56.

Literarische Rundschau

Goethe und seine Welt

Die Ehrenpforte und Vorhalle zur großen Weimarer Goethefeier vom März 1932 hatte — Berlin erbaut. Oder richtiger Leipzig und noch genauer gesagt Prof. Dr. Anton Kippenberg, der Inhaber des Insel-Verlages, mit seiner in der Welt einzig dastehenden Goethesammlung. In nicht weniger als zwölf Sälen der Preussischen Akademie der Künste am Pariser Platz hat er das Erlesenste von dem ausgestellt, was er mit einer beispiellosen Findigkeit und Zähigkeit innerhalb eines Menschenalters zusammengebracht hat: Handschriften, Briefe, Albumblätter, Haushaltungsbücher, Zeichnungen, Erstausgaben, Bildnisse, Ansichten der Goethestätten aus Deutschland und Italien, öffentliche und private Dokumente, Geschenke von und an Goethe, Andenken und Erinnerungen. Mit Recht darf sich diese Ausstellung »Goethe und seine Welt« nennen.

Mit solcher auf einer Fläche von vielen Quadratmetern ausgebreiteten Fülle zwischen den Deckeln eines Buches wetteifern zu wollen, wäre verlorene Liebesmüh. Aber Bücher haben andre Mittel und Wege, dieselben oder ähnliche Lebens- und Schaffenszeugnisse an uns heranzubringen. Einen sehr geschickten und glücklichen Weg zu solchem Ziele hat Hans Joachim Walberg in einer Goethe-Bilder-Chronik eingeschlagen, die unter dem Schlagwort »Seiner Erdentage Spure« bei Alexander Dunder in Weimar erschienen ist. Sie umschließt in einem gediegen ausgestatteten Bande von 224 Seiten 198 Bilder, für deren Auswahl der Kreis nicht viel enger gezogen ist als in der Kippenbergischen Ausstellung, die aber ihre Berechtigung erst aus dem jedesmal ihnen gegenüberstehenden Begleit- und Erläuterungstext gewinnen. Zwei Beispiele: Auf Seite 19 wird ein Ausschnitt aus dem Seelastischen Familiengemälde gebracht, der den etwa zwölfjährigen Wolfgang mit seiner Schwester Cornelia zeigt; gegenüber erfahren wir das Nötigste und Wesentlichste über Goethes Familie, häusliche Lebensform und Erziehung, aber auch über den Maler und seine Freundschaft zu dem Hause am Hirschgraben. Auf Seite 111 Goethes Handzeichnung von der Rekrutenaushebung in Apolda (1772); daneben eine gedrängte Würdigung Goethes als weimarer Staatsmann und Beamter. So fügt sich aus eng verbundener Einheit von Bild und Wort, angefangen vom Geburtshaus bis hin zum Sterbeseffel des Zweundachtzigjährigen, der Goethische Lebenslauf in all seinen entscheidenden Stationen und Entwicklungsstufen zusammen, und an dem langen Wege stehen

noch dazu alle die, die ihm in Freundschaft und Liebe, manchmal auch mit Widerspruch und Abwehr das Geleit gegeben haben.

Bei Orell Füssli in Zürich (wohl einem Nachkommen des genialen Schweizer Malers Joh. Heinr. Füssli, dem Goethes Zeichnungskunst soviel verdankt) erscheinen seit einiger Zeit sogenannte Schaubücher, »Bilderbücher für den Menschen von heute, der mit Sekunden geizen muß und darum schnell, aber trotzdem gut unterrichtet werden möchte«. Darunter war bisher merkwürdigerweise Goethe noch nicht vertreten, obgleich er doch zu denen gehörte, die in erster Linie »durch das Auge die Welt erfassen«. Im Jubiläumsjahr ist diesem Mangel abgeholfen worden. Bd. 32 der Sammlung stellt sich das Thema »Goethe und Goethestätten« und reiht in geschlossener Folge 88 Bilder aus Goethes Leben und Umgebung aneinander, manchmal etwas klein, manchmal etwas gedrängt, aber alle in klaren Drucken nach zuverlässigen Vorlagen. Dabei ist es gelungen, allzu geläufige Dinge zu vermeiden, so daß unser Auge selbst in dieser Beschränkung auf allerlei Unbekanntes stößt und sich öfter überraschend angeregt fühlt. Die Kustodenhonoreurs für die kleine Goethegalerie macht Dr. Rudolf Pechel in einer biographischen Einleitung, die trotz ihrer Knappheit in den Wesenskern der Goethischen Persönlichkeit vordringt. Ob die sorgsamsten Erläuterungen, die jedes Bild außerdem erfährt, gleichfalls von Pechel stammen oder von Dr. Emil Schaeffer, dem Herausgeber der Schaubücher, erfahren wir leider nicht. Nach der Sorgsamkeit, die auch hier waltet, nehmen wir an, daß sich beide, der Literaturhistoriker und der Kunstgelehrte, zu dieser Arbeit vereinigt haben.

Pechels Sammlung gilt einem einzelnen Quaderstein in der Pyramide des Goethischen Daseins, seinen ganzen Lebensbau und Lebenskreis umspannt das von Hans Wahl, dem Direktor des Goethe-Nationalmuseums, und Anton Kippenberg unter Mitwirkung von Ernst Beutler herausgegebene Werk »Goethe und seine Welt« (Leipzig, Insel-Verlag). Von Lukas Cranach, dem Urarphen Goethes, bis zum letzten Goetheenkel, vom Vaterhaus bis zum Sterbezimmer, vom Schulheft des Knaben bis zum »Chorus mysticus« im zweiten Faust, von den ersten Jugendfreunden bis zu den Lebensgefährten der Alterstage, vom alten Frankfurt bis zum Hause am Frauenplan, wo er seine Seele ausbaute, um sie in ein höheres Dasein zu verpflanzen — welch weiter, erlebnis- und fruchtreicher Weg! Mit den seinen erscheinen auch die besten Bildnisse all derer, die ihm durch

das Blut, durch Liebe, Freundschaft und Gedankenaustausch verbunden waren, Theaterentwürfe und Theaterbilder, Handschriften aus Goethes Dichtungen, Zeichnungen von seiner Hand, Titelseiten von den Erstausgaben seiner Werke und zeitgenössische Illustrationen dieser Werke — man müßte fürchten, sich in dieser Anschauungsfülle von nahezu 600 Bildern zu verirren, wenn uns nicht die sichere Hand dreier Kundiger geleitete.

Schier grenzenlos wie Goethes eignes Leben und Schaffen erscheint uns die Erden- und Geistesbahn dessen, um den sein größtes und tiefstes Werk kreist, und so darf es uns nicht wundernehmen, daß der von Franz Neuhart herausgegebene Bilderband »Vom Doktor Faustus zu Goethes Faust« mit fast genau so vielen Abbildungen ausgestattet ist (Leipzig, J. J. Weber). Der Weg dieser durch die Jahrhunderte schweifenden Bildersahrt geht vom geschichtlichen Faust über die Faustsage (mit ihren Ausbuchungen ins Heren- und Zauberverwesen), die Volksbücher, Volks- und Puppenspiele sowie über die keineswegs geringe Anzahl der vorgegoethischen Faustdichtungen bis hin zu Goethes Faust selbst in seinen zwei Teilen, ja darüber hinaus in die Faustmalerei und Faustillustration des 19. Jahrhunderts (Kaulbach, Seibert, Stiadelberg u. a.). Der Bildersaal erweitert sich zu einer Halle der Kulturgeschichte, so weit holt die Sammlung aus, aber das Nachwort fügt alles Zerstreute wieder zusammen und bindet die Einzelblende zur Gesamtschau.

An *Faustkommentaren*, gelehrten und volkstümlichen, herrscht gewiß längst kein Mangel mehr, aber ob es einen zweiten gibt, der die Aufgabe der Erklärung, Erläuterung und Würdigung des rätselreichen Werkes so praktisch anpaßt wie *Theodor Friedrichs* in *Neclams Universalbibliothek* erschienenen Bändchen (Nr. 7177—7180), ist fraglich. Es kennt keine gelehrten Voraussetzungen, führt ohne Umschweife an die Dichtung selbst heran und weiß von da aus in allmählichem Fortschreiten das Verständnis für sie zu vertiefen. Erst nachdem es so schlicht und sachlich wie möglich das dramatische Geschehen des Doppelgedichtes dargestellt hat, geht es auf die Entstehungsgeschichte ein und läßt dann, dem Willen des Dichters gemäß, das Gesamtgebilde vor den Augen des Lesers als geschlossenes Kunstwerk erscheinen, um sich erst zum Schluß mit der Verwurzelung des Werkes in der vorangegangenen Faustdichtung und Faustsage, in der allgemeinen Geistesgeschichte überhaupt zu beschäftigen. Ähnliches, mag man sagen, bringen andre *Faustkommentare* auch. Daß sich damit dann aber eine von Vers zu Vers fortlaufende Einzelerklärung verbindet, und daß sich daran noch ein *Faust-*

Wörterbuch, also ein nach Schlagwörtern geordnetes Nachschlagewerk, anschließt, bedeutet ein Hilfsarsenal für das Verständnis, wie es sich in gleicher Reichhaltigkeit und gleicher Bereitschaft schwerlich wieder bietet.

Das Thema »Goethe und die Liebe« hat der Marburger Universitätsprofessor Ernst Elster in einer bei der dortigen Gedächtnisfeier gehaltenen Rede (Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung) von allem lyrisch-sentimentalen Phrasendunst und dekorativen Anecdotenstrom zu befreien gewußt, um zu der grundsätzlichen Frage vorzudringen, wie Goethe das Wunder der Liebe erfahren hat, in welchen Formen sein innerstes Leben durch sie erfüllt und zu immer höheren Leistungen beflügelt worden ist.

Auch Professor Harry Mayne, Elsters jüngerer Amtsgenosse an der Marburger Universität, hat sich für seine bei der Reichsgründungsfeier und der mit ihr verbundenen Goethe-Jahrhundertfeier gehaltenen Rede die Anknüpfung an den Festeshelden des Jahres nicht entgehen lassen. Doch ist sein Vortrag »Goethe und Bismarck« (ebenda) aus einer gelehrts-akademischen Abhandlung zu einem feurigen vaterländischen Mahnwort an die studentische Jugend geworden, zu halten und zu bewahren, was die beiden Großen unsers Volkes uns geschaffen und hinterlassen haben: »das Deutsche Reich unsers Staatslebens und das Land Goethes von unerlöschlicher Kunst und Lebensweisheit, das Reich von dieser und von jener Welt, das Reich der Gassen und der Sterne«.

Einer der gehalt- und reichhaltigsten Vorträge der Weimarer Goethe-Festwoche war der am Karfreitagmorgen im Deutschen Nationaltheater gehaltene des Wiener Privatdozenten Franz Koch über Goethes Stellung zu Tod und Unsterblichkeit. Der Hörer fühlte, daß hier jeder Satz aus einem tiefen Wissen, aus einer gründlichen, bis ins Letzte dringenden Kenntnis dieser schwierigen Fragen geschöpft war, und daß der Redner nur einen Teil, wenn auch wohl den Kern dessen ausbreitete, was er über Goethes Entelechie erforscht hatte. Das wird jetzt bestätigt durch das Erscheinen der im Auftrage der Goethe-Gesellschaft verfaßten Festschrift: sie ist von Koch, hat dasselbe Thema wie sein Vortrag und umfaßt mit den Anmerkungen weit über 300 Seiten (45. Band der »Schriften«; Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft). Und wahrlich, es lohnt sich, dieses Buch zu lesen. Denn hier wird nicht nur mit manchem tief eingewurzelten Vorurteil, mancher oberflächlichen Vorstellung, mancher leichtfertigen oder böswilligen Verleumdung der Goethischen Ethik ausgeräumt, hier bahnt sich auch mit neuen, kühnen Gedankengängen

ein Weg zu den innersten und geheimsten Gründen des Reimbodens, aus dem bei Goethe die Begriffe Persönlichkeit und Leben, Tod und Unsterblichkeit erwachsen.

Wenn hundert Jahre nach Goethes Tode rings um uns der volltönende Chor der Bewunderung, Verehrung und Liebe erschallt, der in der ganzen Welt Widerhall, kaum irgendwo einen Miston weckt, so stellen wir uns nur zu leicht vor, das sei immer, das sei auch zu seinen Lebzeiten so gewesen. Und doch steht in jeder Literaturgeschichte zu lesen, wieviel mehr damals Kokebue sich der Gunst der Leser und Zuschauer erfreute als Goethe, und welche heftige Gegenerschaft von Mörglern, Verkleinerern, Sitten- und Splitterrichtern den Dichter des Werther, des Götz, des Clavigo, der Stella, der Iphigenie und erst recht des Faust umstellte. Auch daran erinnern gehört zu den Pflichten des Jubiläumjahres; Gedenktage sind Bußtage für die Nachwelt, hat Lichtward einmal gesagt. Drum wollen wir uns in dem Festgewoge des Jahres 1932 auch getroffen die beiden Hechte im Karpenteich gefallen lassen, die uns von dem »Unbegabten Goethe« und von dem »Polizeiwidrigen Goethe« Kunde bringen.

Das Buch vom »Unbegabten« ist von Leo Schidrowitz und stellt in Auswahl die Anti-Goethe-Kritik aus der Goethezeit mit zeitgenössischen Karikaturen zusammen (Basel und Leipzig, Zinnen-Verlag). Etwa in der Art, wie es der Dichter selbst einmal vorgeschlagen hat: »Man hat einen Oktavband herausgegeben: Goethe in den wohlwollenden Zeugnissen der Mitlebenden. Nun werde ich raten, ein Gegenstück zu besorgen: Goethe in den mißwollenden Zeugnissen der Mitlebenden... Mir selbst würde ein solches Unternehmene bei dem Rückblick auf mein eignes Leben höchst interessant sein; denn wie sollte ich mir leugnen, daß ich vielen Menschen widerwärtig und verhaßt geworden...« So lesen wir denn nun auf diesen 200 Seiten allerlei von dem, was von 1773 bis 1832 Mißverstandenes, Gehässiges, Absehwollendes und Niederträchtiges (manchmal auch in aller Bosheit Gescheites) über Goethe und seine Werke, sein Leben und sein Menschentum gesagt worden ist, ergötzen oder ärgern uns daran und denken an die Verse, mit denen der Angegriffene solchen Kläffern geantwortet hat:

... So will der Spitz aus unserm Stall
Uns immerfort begleiten,
Und seines Bellens lauter Schall
Beweist nur, daß wir reiten.

Gründlicher und erschöpfender, aber nicht weniger belustigend, behandelt H. H. Houben, der Geschichtsschreiber der literarischen Zensur und Veranstalter der unvergesslichen Zensurabteilung auf der *Presse* in Köln, sein

Thema vom Polizeiwidrigen Goethe (mit 14 Abbildungen, darunter 8 Tafeln; Berlin, G. Grote). Er umschreitet es von allen Seiten her und findet von dem einzelnen Zusammenstoß, den ein Werk Goethes mit der Zensur oder der Polizei erleidet, den Weg immer in die allgemeine Charaktergeschichte der Zeit. Auch was schon bekannt war, bekommt so ein neues Gesicht mit vertieften Zügen, und das Neue (woran es nicht fehlt) ordnet sich in einen weiteren Zusammenhang, für den freilich allein dieser Gelehrte den nötigen Anblick aufzubringen vermag. Auch die Gegenseite bleibt hier nicht stumm: Goethe hat sich in seiner Eigenschaft als weimarer Staatsminister selbst als Zensor verhalten und sogar eine Denkschrift über Zensur verfaßt, die allerdings unverkennbar in den Spuren der liberalen josephinischen »Volkszensur« von 1786 wandelt... Das Erschreckendste steht in den beiden Kapiteln über den Faust. Was sich der an Verstümmelungen und Verbalhornungen hat gefallen lassen, geht auf seine Kuhhaut oder, wie's im Schelmuffsky heißt, auf seine — Efelshaut.

Von den Aufsätzen und Vorträgen, die Julius Petersen, der Berliner Universitätsprofessor und Vorsitzende der Goethe-Gesellschaft, in seinem Essaybande »Aus der Goethezeit« vereinigt hat (Leipzig, Quelle u. Meyer), berühren nur vier oder fünf den engeren Goethekreis. Doch werden gerade in diesen Abhandlungen, die sich auch in ihrer Form der Verpflichtungen gegen die klassische Zeit unsers Schrifttums bewußt bleiben, Gegenstände und Fragen behandelt, die den Kernpunkt der Goethischen Persönlichkeit und Schaffenswelt berühren. Das gilt besonders von dem Aufsatz über Goethe und Frau von Stein, der das durch überschärfte geographische Urteile der neueren Literaturkritik arg ins Schwanken geratene Bild dieser Liebe wieder zurechtrückt, aber auch geheimste Zusammenhänge zwischen ihr und Goethes dichterischer Lebensarbeit aufdeckt, und mehr noch von dem Aufsatz »Goethe und die deutsche Sprache«, der voll seiner Beobachtungen ist, aber auch der ernststen Mahnungen für unsere heutige Sprachbehandlung nicht entbehrt.

Petersen war es, der in Weimar am eigentlichen Gedenktage, dem 22. März, die repräsentative Gedächtnis- und Huldigungsrede hielt. Was sonst bei solchen Anlässen selten glückt, hier fand es sich zusammen: strenge literarisch-historische Forschung, hoher Gedankensflug und festliche Wärme. Manches freilich entzog sich beim Hören dem vollen Verständnis. Um so dankbarer sind wir, daß wir die »Erden- und Ewigkeit« betitelte Rede jetzt im Druck nachlesen können (Leipzig, Insel-Verlag).

Der Verfassername *Cosmus Flam* begegnet mir in der Romanliteratur zum erstenmal. Seinen vorangegangenen Roman »Athanasius kommt in die Großstadt« kenne ich nicht, doch wenn ich nach dem Feuer der Erkenntnis- und Überzeugungskraft urteilen darf, das sein zweites Romanbuch »Das letzte Kleinod« erfüllt (Breslau, Bergstadtverlag Wlth. Gottl. Korn), so möchte ich glauben, daß er auch dort schon dieselbe großstadtfeindliche Weltanschauung vertritt wie in diesem zweiten. Denn die ist nicht etwa nur von außen zu literarischen Augenblickszwecken angeeignet, die ist unter Schmerzen, Bitternissen und Enttäuschungen errungen und wird sich schwerlich jemals wieder wandeln.

Sowenig wie die Wunden, die der Verfasser oder vielmehr sein in Ichform tagebuchartig berichtender Held Vincenz Josua Born aus dem Kampffeld empfangen hat, wieder zu heilen sind. Born kam nach Berlin mit ungebrochener Jugendkraft, stolzen Idealen und hochfliegenden Hoffnungen. Er war auch keineswegs so zart geartet, daß er sich von dem ersten Fehlschlag, den er als ehrlich für seinen Beruf begeisterter Kunsthändler erlitt, hätte aus dem Sattel werfen lassen. Er hat sogar eine geraume Weile mit Behagen in dem Flusse geschwommen, in dem er seine Geschäftsfreunde sich tummeln sah. Berlin war ihm wohl ein Labyrinth von zyklopischen Ausmaßen, ein unsägliches Gebilde, aber doch von einem Duft und Atem, der ihn berauschte. Und er war gesonnen, dies ihn tagtäglich, allständig umgebende Leben für das große, das letzte Kleinod zu halten — eine sinnbildliche Monumentalform gleichsam seines Kunstsalons, den er noch ein wenig snobistisch »Das Kleinod« getauft hatte.

Ein in Potsdam lebender General aus der alten Zeit sucht ihm zuerst den Star zu stoßen. Aber er hört nicht darauf, obgleich da eine Aristokraten- und Soldatenstimme mit der andern spricht. Erst seine Liebeserfahrungen und ein Bilderbetrug, in den er schuldlos verstrickt wird, machen ihn stuhig. Und nun gehen ihm die Augen für das wahre Gesicht der Großstadt auf, dieses trostlosen Nichts.

Alle sind sie dort auf der Flucht vor sich selber. Bald auch er. Nicht nur, daß er seinen Kunstsalon verliert, er ist auch in Gefahr, seine Seele zu verlieren. Edle Freunde bewahren ihn vor dem Letzten, helfen ihm wie-

der auf, lenken seinen Sinn auf das Ewige, Unverlierbare, zu Gott. Dessen Gnade allein ist das wahre, das einzige Kleinod, nicht das Leben, nicht das Ich, das Geld, das blinde Mitleid mit dem Elend, die Born nacheinander fälschlich dafür gehalten hat. Eine letzte große Enttäuschung, ein letzter nicht zu verwindender Liebes Schmerz tun das ihrige: er macht, soviel er kann, gut von dem, was er an diesem und jenem gesündigt hat — dann lehrt er Berlin den Rücken und flüchtet sich in seine deutschböhmisches Heimat, in den Frieden des Klosters.

Bücher mit gleicher oder ähnlicher Tendenz sind öfter geschrieben worden. Aber selten nur ist jemand dem »Feinde« Großstadt mit gleich schneidenden und funkelnden, aus ihrem eignen Arsenal genommenen Waffen zu Leibe gegangen wie dieser Cosmus Flam. Gerade, weil er sich so schwimmfreudig und scheinbar schwimmkundig in den Strom wirft, gerade, weil er eine Strecke lang triumphierend auf den Bogen der Liebe, des Erfolges, des Reichtums und des Ruhmes dahingetragen wird, packt uns sein schließlicher Untergang desto mehr. Auch verlieren wir niemals das Gefühl, daß dieses Schicksal als Beispiel für tausende steht. Deshalb hätte der Verfasser mit seinen eingestreuten Betrachtungen und Besinnlichkeiten — in so schöne Sprache sie oft auch gekleidet sind —, besonders aber mit den geheimnisvoll orakelnden Träumen seines Gottsuchers getrost ein wenig sparsamer sein können: der sittlich-religiöse Gehalt des Romans wäre trotzdem genügend hervorgetreten.

Neben dem lebensfrohen, finnenfreudigen Erzähler Rudolf Hans Bartsch kennen wir längst auch den ernstesten, besinnlichsten Weltweisen und Sittenlehrer in ihm. Als solcher begegnet er uns aufs neue in dem bei Staadmann erschienenen Buche »Wie wir unsere Armut tragen«, das er selber ein tröstliches, der dankbare Leser darüber hinaus auch ein stärkendes, aufrichtendes und erhebendes Buch nennt. Norddeutschland kann ihm ein ungleich knapperes, aber nicht weniger gehaltvolles mit ähnlichen, nur mehr ins Religiöse zielenden Gedankengängen an die Seite stellen: Paul Steinmüllers »Latentbriefe«, »Notwende« (Berlin, Martin Warnke). Glüht dort die Flamme der Natursehnsucht, so leuchtet hier das Licht der Ewigkeit. F. D.

Herausgeber: Dr. Friedrich Dösel

Schriftleitung: Dr. Friedrich Dösel, Berlin-Steglitz (verantwortlich) und Otto Rug. Ehlers, Berlin-Wilmersdorf. In Österreich für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Dr. Camerich Strama, in Arma Buchhandlung und Leitungsbureau Hermann Goldschmidt, Ges. m. b. H., Wien I, Wollzeile 11. — Für die Anzeigen verantwortlich: Kurt Dösel in Braunschweig. Generalvertretung für die Schweiz: Annouren-Verbiten »Kosmos« (H. Schröder, Zürich, Moultonstr. 12. Druck und Verlag von Georg W. H. Hermann in Braunschweig. — Nachdruck verboten. — Alle Rechte vorbehalten.

Einsendungen an die Schriftleitung von »Westermanns Monatsheften« in Berlin W 10, Dörnbergstraße 5. Antworten und Rücksendungen erfolgen nur, wenn das Postgeld dafür beiliegt.

Ludwig Friedrich Barthel

Rudolf G. Binding

Deutschland ruft!

*Herrn Professor Amersdorffs
in dankbarer Verehrung*

*Rudolf G. Binding
m. d. d.*

*1934 in den Tagen nach Paul von Hindenburgs
Todesbedauern*

Sonderdruck der Monatsschrift „Völkische Kultur“

Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden-A.

Man weiß es: vor dem Bildwerk des Hermes in Olympia fand Rudolf G. Binding — um sein vierzigstes Lebensjahr geschah dies — endlich vollkommen sich selbst: den Menschen und den Dichter, den Dichter, der ein Gestalter war und es über dem Werke immer reiner und mächtiger werden sollte. Und er sagt im „Erlebten Leben“ von jener wunderbaren Erschütterung, daß er Blumen, Gras, Bäume des Gains, Menschen und Tiere damals in einer Wiedergeburt das zweitemal zum ersten Male gesehen habe, so nämlich wie der Knabe die Blumen gesehen hatte: groß, nah, farbig, wahrhaft. Mit der ihm eigenen feinen Schärfe fügt Binding aber — sich gegen jede mystische Schwärmerei abzugrenzen — hinzu: „Sie standen mir gegenüber. Ich konnte sie lieben, weil sie nicht ich waren. So klar war das Licht.“ Das Licht von Gellas. Auch dies bedeutet viel: denn jene „ungeheure Gelligkeit“ war für Binding nicht nur das höchste Erlebnis Griechenlands, sie bestätigte ihm, wie deutlich zu fühlen ist, das Leben schlecht-hin, den göttlichen Glanz eines irdisch gedachten, irdisch gehaltenen Daseins. „Sie will nur Klarheit, Bestimmtheit, Unerbittlichkeit der Form. Sie haßt Geheimnisse. Sie freut sich an nackten Leibern. Sie macht alles einfach, froh, selbstbewußt, eindeutig.“

Als dieser Wiedergeborene, aus dem Schauen einer Gelligkeit und einer makellosen Gestalt Wiedergeborene, kehrt Binding nach Deutschland zurück, das ihn wenige Jahre später, im Kriege, auf eine völlig andere Weise überwältigen und verwandeln sollte. Doch, wer war es eigentlich gewesen, den Griechenland und Plastik, die fast eines sind, so ergriffen und erweckt hatten?

Rudolf G. Binding, 1867 in Basel als der Sohn eines großen Juristen geboren, wurde sehr früh von Basel nach Freiburg, von Freiburg nach Straßburg, von Straßburg in das freudlose Leipzig verschlagen, wie den Vater Auf um Auf von Stufe zu Stufe einer ruhmvollen Gelehrtenlaufbahn emporhob. Dergestalt wurde Binding ein Deutscher ohne Heimat oder höchstens mit einer stellvertretenden Heimat, Frankfurt; aber der Heimatlose, auch hierin von Anfang an sich selbst Überlassene und ganz auf sich Gestellte, hatte ein Vaterland, Deutschland, bis es ihm bei einer Truppenbesichtigung der spätere König von Sachsen selber, und zwar eindringlichst, verwies, daß Preußen und Sachsen durchaus nicht das gleiche seien. Da sah Binding, der Heimatlose, wie sich neben der Wirklichkeit des Reiches eine Wirklichkeit der Länder behauptete, scheinbar friedlich und doch so, daß eine die andere insgeheim ausschloß, und es traf ihn bis zur Ratlosigkeit und Verzweiflung.

Binding hatte keine Heimat, fast hätte er weder Vater noch Mutter gehabt; denn er nahm sie nicht an, wie man Vater und Mutter annimmt, oft vielleicht ihnen beharrlich widerstrebend und doch in Liebe und Haß des eigenen Blutes ihnen blindlings untertan: sein Gerechtigkeitsgefühl prüfte Vater und Mutter, und nur, weil er den Vater vor allen Menschen achtenswert, die Mutter vor allen Menschen reizend

fand, liebte er sie, und er liebte sie nicht gering. Es ereignet sich auch bei Binding: der ausgeprägten Gestalt des Vaters begegnet die Mutter mit Gefühl und Anmut, und am Wesen des Sohnes haben beide teil: die Mutter, wie es ihr zukommt, leise und fast versteckt, der Vater unverkennbar und für eine lange Strecke des Lebens fast erdrückend. Vater und Sohn schweigen gegeneinander. Sie lieben sich in einer Herzlichkeit und Männlichkeit, wie sich selten ein Vater und ein Sohn geliebt haben dürften. Sie wissen von ihrer Liebe und vergönnen sich doch nur Achtung, wortlose Bewunderung oder Zustimmung, wie sie etwa ein Gentleman dem andren erweist. Aber der Sohn wächst an dem Maß des Vaters, und die Tiefe, die Gewalt seiner Liebe bricht nach dem Tode des Vaters, zur gerechten Stunde also, hervor. Sie hatte sich nicht vergebens gespart. Jetzt durfte sie sprechen, und sie sprach von dem Toten, wie Plato von dem Heimgang des Sokrates berichtet: mit innerster Verehrung und Einsicht in Weise und Werk des Enteilenden, Enteilten, der zum Sinnbild, zum ewigen Male, zum Denkmale wird; absichtslos, scheint es, einfach aus der Ergriffenheit und Gültigkeit des Wortes, das ihn schildert — mit einer Behutsamkeit des Gefühls, in der die hohe Spannung nachzittert, die den Lebenden mit dem Lebenden verband, den Lebenden von dem Lebenden trennte, mit einem Adel der Gesinnung, der den Toten und den Erzähler seines Todes gemeinsam auszeichnet, mit einer Gerechtigkeit endlich, die jede Silbe dieser einen stolzen Behauptung erhärtet, daß hier ein großer Mensch in einer großen Art von uns gegangen sei. Wenn man nach Leitmotiven im Leben Bindings suchen wollte: eines wäre der Vater.

Ein anderes wäre die Gefahr oder vielmehr die Bewährung in einer äußersten Gefahr. Den Knaben hatte der Vater einmal von Straßburg aus mit an den Rhein genommen, und der Anblick des Rheines hatte ihn, daß er nach des Vaters Hand greifen mußte, so sehr überwältigt. „Ich stellte mir vor, ich würde von den Wassern fortgerissen, weit, weit, bis ins Meer ... Tausendmal, damals und später, ließ ich mich so fortreiben bis zu diesem Untergehen — immer mit der Sehnsucht zu erproben, ob man es wirklich vermöchte.“ Eine Weile und wie vorbereitend hieß jene Gefahr oder Bewährung für Binding — es war in den jüngeren Mannesjahren — Pferd. „Hier auf den Rücken von tausend Pferden lernte ich die Geduld, die mir sonst niemand beigebracht hätte. Hier lernte ich das Nie-sich-aufgeben, das Nie-sich-gehen-lassen ...“ Vielleicht — oder sicherlich — hieß jene Gefahr oder Bewährung für Binding lange, nein immer, auch — Liebe. Er liebte und liebt aus einem ritterlichen, bereiten, schönheitsfreudigen Herzen, spontan und aufrichtig, im Wandel treu. Schließlich aber hieß jene äußerste Gefahr und die äußerste Bewährung nun eben doch: Krieg. „Ich wußte, wo ich im ernstesten Falle hingehörte, weil es mir zustand, weil ich es verantworten konnte. Ich sah Litle und wunderte mich über sie. Sie hatten nie darüber nachgedacht, was Krieg sei. Ich dachte aber immer darüber nach, mit einer seltsamen, großen und wachen Spannung als an ein Äußerstes.“ Und dieser Krieg schaltet mit ihm vier Jahre lang, und er mit diesem Krieg, und der Heimkehrende hat ein anderes Maß der Dinge. Der Gentleman, dem im „Erlebten Leben“ ein köstlich loses, bei aller Laune tiefes Gedächtnis dargebracht

wird, er allein genügt nicht mehr. Es ist etwas hinzugekommen: ein unverlierbarer Ernst, eine größere Güte, eine wärmere Menschlichkeit, eine schönere Opferbereitschaft. Und Griechenland und Helligkeit des Lichtes, auch sie genügen nicht mehr. Binding ist nicht mehr heimatlos, kann es nach den Erschütterungen des Krieges nicht mehr sein, selbst wenn das ganze Deutschland seine Heimat sein müßte, wie es wohl ist, wie er sich's wohl je und je gewünscht hat. Er ist entschiedener deutsch seitdem, in alle Qualen und Freuden des deutschen Menschen und Landes inniger verstrickt. Er glaubt seitdem, und nicht nur das Glück des schöpferischen Menschen, auch das gewaltige Schicksal des Vaterlandes, an dem er in echter Verantwortlichkeit mitgestaltet. War es nach der Erweckung durch Griechenland die Erweckung durch den Krieg, was ihm die Jugendlichkeit der Gesinnung, die Zeitverbundenheit, die Nähe des Lebens sicherte? Denn Binding ist uns näher, als viele meinen, und die Jahre seines Alters zählen nicht. Auch sein Werk geht nicht in einer wie immer kostbaren Reise nach innen oder gar nach abwärts: es ist noch im Erschließen, Überraschen und Wagen begriffen, und die „Moselfahrt aus Liebeskummer“ beweist es wohl auch mühsameren Sinnes, welcher Geschmeidigkeit des Erlebens und Schaffens dieser Dichter heute wie vordem fähig ist.

Ich schrieb bei früherer Gelegenheit von einem „Binding-Deutschen“, als sei Binding eine besondere, vorbildliche Art von deutschem Menschen. Je länger ich es bedenke, desto mehr bin ich dessen gewiß. Sein Leben — das teilt er mit Goethe — steht nicht hinter seinem Werke zurück: Leben und Werk sind gleichgewichtig, steigern sich eines durchs andre, sind zusammen sein Ausdruck und der Gegenstand seiner menschlich-künstlerischen Gestaltung. Hier ein paar Züge dieses Binding-Deutschen, wie sie mir ungeordnet gerade beikommen: Er bedenkt sich lange, hat er sich aber entschieden, stehen Meinung und Wille unerschütterlich fest. Beinahe ein Menschenalter lang bedachte Binding, zu welchem Ende er geboren und berufen sei. Er wußte es nicht, kaum, daß er es fühlte, jedenfalls verhielt er's. Dann jedoch, als es in ihm aufstand und wahrhaftig in ihm da war, daß er zum Dichter geboren und berufen sei, war er es unbedingt wie wenige, und die Sprache, die er bislang, als sei sie ein selbstverständliches und nebensächliches Werkzeug, gebraucht hatte, wurde ihm zum Höchsten und Heiligsten. „Eine Welt, ein Gott der ärmeren Sprache ist auch eine ärmere Welt, ist auch ein ärmerer Gott. Und sollte die Nation der ärmeren Sprache nicht ärmer sein?“

Der Binding-Deutsche ist unantastbar. Wie weit, sahen wir, reichte der Gerechtigkeitsinn des Knaben Binding! Er prüfte seine Eltern und, da sie bestanden, gab er ihnen, was ihnen billig gehörte. Ihn täuschen, heißt ihn bitter enttäuschen. Er ist bemüht das Rechte zu verwirklichen. Er fühlt sich nicht über dem Volke, sondern in dem Volke, dessen ungeachtet, daß er sein Leben lebt, insoweit er darauf einen gemessenen Anspruch zu haben glaubt. Entbehrung und Entsagung treffen ihn nicht oder nicht über Gebühr: er weiß um die wesentlichen, unverlierbaren, inwendigen Dinge. Er hat Kultur, der technischen Gegenstände aber be-

dient er sich. Sie sind ihm nicht (wie leider Vielen) kindlich-ungezügelter Wunschbild.

Der Binding-Deutsche ist klar — für nüchtern halten das manche. Rauch der Worte, der Gedanken, der Gefühle verdriessen ihn. Jedoch seine Sprache ist darum nicht trocken, sein Denken nicht vernünftlerisch, seine Seele nicht leer. Es gibt brennende Gefühle, aber die schwelenden, halb unterdrückten sind es, die seiner Keinheit zuwiderlaufen, und der Gedanke kann trotz seiner Geradheit und Sauberkeit unendlich und herzlich sein und im geschliffenen Wort wird oft genug das Feinste und Entfernteste noch hörbar. Ein Dichter, der sagt: „Reflexion ist die pedantische Korrektur des Spontanen“ (in nichts als fremden Worten ein völlig deutscher Ausspruch!), einer, der so sagt, der lebt und fühlt gewiß aus den Ursprüngen, aus den Elementen. Wenn darum in seinem Werk von diesem oder jenem die Unordnung, der Anfang vermisst werden, liebt Binding den Vater etwa nicht, weil er nach des Vaters Tod erst die Freiheit von seiner Liebe zu reden fand, und darf man ihn kühl-vollendet, höflich-vollendet wahren, weil er als gereifester Mann erst das Wort als dichterischen Ausdruck wahrnahm und sich der ewigen Verpflichtung des Gestaltenden bis in die Silbe hinunter bewußt blieb? War ein Moltke etwa in seiner Klarheit, Unantastbarkeit, Entschiedenheit nicht ursprünglich und elementar? Wer das leugnen wollte, den müßten wir belächeln. Der Binding-Deutsche, bei aller Klarheit, bei aller Liebe zur griechischen Helligkeit (sie ist uns eingeboren), wurzelt in den Gründen des Unbewußten und entzieht sich dem Schicksal des Blutes, des Bodens, der Leibhaftigkeit nicht. Aber das ungeschriebene Gesetzbuch, wonach er auch in diesen Dunkelheiten noch Herrscher zu sein vermag an Stelle des unterwürfigen Dieners, wozu ihn die Natur ausersehen haben mochte, ist der Instinkt. Rasse und Instinkt hatten Bindings Liebe zum Pferde so groß und fruchtbar gemacht, sie ordneten seine herrliche Gewalt zu lieben, sie bestimmten seine Freundschaften, seine Gedanken, Stoff und Richtung seiner Werke, sie prägten seinen Stil. So wird sich dieser Dichter und Mensch von Jahr zu Jahr seiner Aufgabe, seines Tuns und Lassens, seiner Art und der Schönheit seines Schaffens bewußter, fühlt sein Leben, wie es sich rundet, geglückt — und sagt es auch. Denn er liebt sich nicht töricht, sondern in gebührendem Abstand, fast mit den Augen eines Kritikers; wenn er aber deutlich erkannt hat, daß etwas so oder so sei, warum sollte er's dann verschweigen? Aus Scham? Er achtet diese halb feige, halb kokette Art sich zu verhüllen nicht. Er ist eines Stiles und Sinnes mit der Erde, mit allem Seienden und Sichtbaren, er sieht das Fremde und das Eigene, vergleicht und mißt lange genug, um ein wesentliches Urteil zu haben; die Souveränität aber, womit er endlich den eigenen Wert festsetzt, ist eine nicht auf die eigene Person, sondern auf die Sache gegründete, eine wohl gegründete Erhabenheit. Der Binding-Deutsche ist Gentleman und Gentleman zugleich, um es in unserem Deutsch zu sagen: der Adel und der Stolz des Adels ist diesem Dichter auf die Stirne geschrieben, der tatsächliche, nicht der des Namens und des Wappens. Er ist Vorbild, ohne es zu wollen, vielleicht gerade, weil er es nicht sein will, weil er das Vorbildliche (man denke nur an die „Spiegelgespräche“) schroff zurückweist.

Dieser Sohn eines gefeierten Gelehrten, dieser sorglos herangewachsene, dieser scheinbar lange Zeit üppig Geld und Tag und Glück vergeudende Mensch, dieser Reiter, Offizier, dieser Liebende, der gibt und nimmt, dieser Jugendliche, der in Scherz und Ernst mit den Figuren des Alfiabades und des siebenten Eduard äugelt, dieser Vorkriegs-Binding schaut — auch damals schon — durch die fragwürdige Anmut und durch den unechten Aufwand der Gründerzeit unbestochen hindurch. Er täuscht sich nicht hinweg über das allzu Flug angelegte Spiel eines Lebens-als-ob, er gehört dieser vornehm sich entäußernden Welt der Gesellschaft an und ist ihr wie nur einer fremd und fern; nach dem Kriege aber wachsen Zeitgeist und Dichter immer mehr zusammen: der Krieg hat das Große in Binding befreit und dieses Große in ihm ruft das Große im Volk, und Dichter und Volk antworten sich. Er steigt zum politischen Dichter auf in der Weite seines Blickes und in der Verantwortung seiner Sprache und seines Willens. Er nimmt das Volk in sich hinein: „Und wer da sagen möchte, sich selber dreimal verleugnend: die großen Gestalten unserer Sprachen, der gesprochenen und der Musik, sind nicht wir: sie sind Ausnahmen; — wenn die Welt sagen wollte: dies sind die wunderbaren Abseitigen, Einmaligen, Seelenvollen unter einem Volk von Barbaren, so soll eine Nation darauf antworten: Nein! Diese sind wir. Diese Ausnahmen Goethe, Beethoven, Mozart, Hölderlin, Schiller, Brahms, Reger, Mörike und hundert Unsterbliche sind wir; sie sind unmögliche Gestalten in jedem anderen Volke der Welt.“

Ja, Binding antwortet gerade dem neuen, werdenden Zeitgeist, und seine Antwort gibt dem dunklen Drängen und Fühlen Ziel und Halt. „Die Zeit ist unromantisch, unsentimental, ohne Illusion ...“ „Die Zeit will Klarheit selbst auf die Gefahr hin, daß ihr eigenes Antlitz, das sich enthüllte, hart, unschön, reizlos in dieser Klarheit erscheine.“ „Die Zeit erscheint leer, weil wenig vor ihr besteht. Alle Dinge sind fragwürdig geworden.“ „Wer nicht den Mut hat, ganz er selber zu sein, wer zagend und nachgeboren immer auch noch sein Vater und Vorfahr sein möchte, der kann diesem Leben nicht wahrhaft angehören. Die Zeit spaltet ihn, und indem sie ihn spaltet, wirft sie ihn zu den Toten.“ Und er nennt das heute allen Gemeinsame nicht Gott, nicht Liebe, nicht Gold, er nennt es bestätigend, fordernd: Staat. Staat und Nation, das ist der letzte Punkt seines Daseins. Der Heimatlose, freie, den keine Mutter zu beten lehrte, der achtsame, schwer zu befriedigende Schüler eines übertragenden Vaters und einer lange gesuchten äußersten Gefahr; in der Nation findet er die gewaltige Erfüllung aller seiner Instinkte und Gedanken und Wünsche, daß er über Deutschlands Grenzen hinaus auf Angriffe und Mißdeutungen des nationalen Umbruchs erwidern durfte: „Das deutsche Volk kann nichts dazu, daß Sie (Romain Rolland) und die Welt seine große Sehnsucht nicht erkannten — die Sehnsucht seiner Jünglinge und Männer, die Sehnsucht selbst seiner Knaben: Mann sein zu dürfen und deutsch sein zu dürfen. Diese Sehnsucht ist nicht kriegerisch, sondern wehrhaft. Diese Sehnsucht ist nicht politisch, sondern natürlich. Diese Sehnsucht ist nicht eitel, sondern männlich. Diese Sehnsucht ist nicht äußerlich, sondern innerlich — und wer sie ins Äußerliche zieht, der schändet sie.“

Das ist Binding, das der Binding-Deutsche. Aber ich wollte nicht von seinem Leben, nicht von seinem Wesen, nicht von seinem Deutschtum sprechen, ich wollte von dem Dichter Rudolf G. Binding sprechen. Oder spreche ich doch schon lange von ihm? Wie dem sei: er schrieb einen starken Band Gedichte, einen starken Band Erzählungen, zwei starke Bände, wenn man will, biographischen Inhalts. Das ist sein Werk und es ist kein geringes Werk.

Den Lyriker Binding kennen nur wenige, obschon ihn Tausende gelesen haben; den Erzähler haben Hunderttausende gelesen, und viele davon kennen ihn wohl auch. Das mag zu einem großen Teil daran liegen, daß Gedichte heute wie ex lex dahinleben, zu einem kleinen Teile liegt es an dem Lyriker Binding. Der Erzähler schrieb Novellen und Legenden, was mit einigem Nachdruck festgestellt werden darf, weil es mehr bedeutet als eine säuberliche Stoffgliederung: in den Novellen, so könnte man glauben, setzte sich der Vater, in den Legenden die Mutter fort. Denn jene sind von einer heroischen Männlichkeit und von einer solchen Bedingungslosigkeit in Stil und Haltung, daß man, sie zu kennzeichnen, den Namen Kleists zu Hilfe rufen möchte; diese atmen einen reizenden, ins Kleine köstlich verliebten, rokokohaften Geist. Ich denke vor allem an die Novellen „Opfergang“, „Unsterblichkeit“ und „Wingult“. Die Selbstverleugnung Octavias ist übermenschlich wie die Leidenschaft, womit Demeter van Beveren liebt, und die stumpfe Ehrlichkeit, womit Wingult dem Kriege dient. Diese Menschen sind, was sie sind, bis an die Grenzen, und sie wären in dieser Anspannung vielleicht schon mühsam zu ertragen, lebten sie nicht aus stolzen, herrlichen Instinkten, die der Mensch nur getrost einmal über den Bereich der ordentlichen Maßstäbe hinausheben soll. Man täusche sich nicht: ausgezeichnete Novellen glückten auch diesem und jenem — was Novellen wie „Opfergang“, „Unsterblichkeit“ und „Wingult“ in das Herz und in das Gewissen des deutschen Volkes eingehen ließ, das ist der reine, sichere Antrieb, aus dem heraus sie geschrieben sind, das ist der Mut äußerster Verdichtung, der jede dieser Novellen, vorzüglich aber den „Wingult“, zu mythischem Range steigert. Viele Frauen dienen und entsagen. Alle Dienenden und Entsagenden aber haben in Octavia ihr Vorbild und ihre Rechtfertigung. Nicht genug, daß sie ohne Klage verzichtet; das Leben ihres Widerspiels zu retten, geht sie jenen seltsamen abendlichen Gang an Joies Fenster vorüber und hebt an Stelle ihres toten Gatten grüßend den Arm: was ein schmerzlicher, wenn auch unentrinnbarer Verrat an ihrer Liebe gewesen war, das übt sie nun selber um des Toten willen — kaum mehr Octavia, kaum mehr Gattin oder Freundin des Toten, vielleicht auch dies, aber zugleich das Fremde und Feindliche in sich fassendes, mütterliches Weib, Göttin des Verzeihens. Wenig glaubhaft demnach, irdischer Art entrückt, gedacht, problemgeboren? Nein. Das widerstände Binding, wie wir ihn oben erkannten, am ersten und heftigsten. Octavia ist in einer besonderen Welt aufgewachsen, verkörpert die Geschlechter, den Geist eines Hauses, das ganz auf Alter des Namens, Wohlstand und Würde beruht, dessen Türe sich so geräuschlos öffnete „wie die Tür eines Kassenschanks“ und wo in der Eingangshalle „eine hohe, kaum sichtbare Uhr so langsam und gravitatisch tickte

und ihr langes Pendel bewegte, als ob selbst sie empfände, wie es hier nicht am Plage sei, unruhig hin und her zu hüpfen und zu nicken.“ Sanftmütiger Senatorengestalt ist es, als dessen edelstes Geblüt und Gepräge Octavia ihren Opfergang ohne Pathos, ohne Voratz, ohne heroische Gebärde, vielmehr schlicht aus ihrer großen und gebundenen Natur heraus zu vollbringen vermag. Man glaubt diese Gestalt mühelos, empfindet sie weiblich, ja einfach und bestimmt, ihr Mythos ist ein menschlicher und irdischer.

Binding, der Diesseitige — zu allen Zeiten war er Dichter genug, um nicht im behäbigen bürgerlichen, land- und weltläufigen Umkreis seine Befriedigung zu finden. Auch Demeter, die Geldin von „Unsterblichkeit“, sprengt Vernunft und Ordnung der Menschen. Sie liebt — nicht entsagend, beglückend liebt sie den Feind, liebt ihn ohne vermittelnde und versöhnende Begründung: sein Blick, seine Art, allerdings eines Unerbitterten, Unerbittlichen, Unbedingten Art, die sind ihr einziger und überwältigender Grund und sie liebt noch den Toten, der ihr in einer mystischen Verwandlung aus dem Meere zurückkommt. Dabinab war er — Mythos des fliegenden, Wagenden, Männlich-Übermenschlichen — versunken. Dabinab folgt ihm Demeter — Mythos des Weiblich-Übermenschlichen, das sich zu seiner äußersten Tat aus Erleiden und Berührtsein aufwirft.

Im „Wingult“ schrieb es der Dichter obenan: „Nur wenige“, beginnt diese Novelle (vielleicht die schönste Bindings) — „nur wenige haben die wahrhaft wüste und ungeheuerliche Gestalt des Wingult erlebt, die im ersten Jahre des großen Krieges erschien und in einem ungeschlagenen Geldentum von kurzer Dauer und kaum erkennbarer Deutung an den Augen der Menschen vorüberzog. Wie aus uralten und urreichsten Zeiten stammend, ging der Wingult seinen Weg. Er glich den alten sagenhaften Männern und Gelden, denen ungeheure Körperkräfte zur Erfüllung riesenhafter Taten zu Gebote stehen, und andere Zeiten hätten leicht einen Mythos aus seinem Tun gemacht, bei welchem er, die Menschen, denen er gedient verlassend, zu den Göttern hinüberging.“ Was ist da noch zu sagen außer dem, daß es Binding in der Tat gelang, eine so groß und gefährlich vornehm gestellte These durch die gedrungene, bildstarke, stufenweis aufbauende, dem tragischen Ende gewaltsam zutreibende Art seiner Erzählung wahr zu machen? Ein Knecht des Krieges ist dieser Wingult, aber wenn er zuletzt, die Leiche des Fähnrichs unter dem Arm, aufbricht: „feindwärts; — ins Dunkle“, weiß man, was ein Knecht des Krieges ist, was für eine „wüste und ungeheuerliche Gestalt“, die man dennoch anerkennt und bewundert und beklagend liebt. Viele haben im großen Krieg gedient, alles soldatischen Dienens schlichtester und zähester Inbegriff aber, das ist Wingult. Ein Rheinschiffer, der sich vor unseren Augen in einen Krieger, ein Krieger, der sich vor unseren Augen in einen sagenhaften Kerl, in einen allmächtigen, nicht mehr menschlichen umgestaltet.

Der Sohn maß sich an dem Vater, maß sein Werk am Werk des Vaters: so stehen diese Novellen: „Opfergang“, „Unsterblichkeit“ und „Wingult“ da, denen man als gleichen Sinnes und ähnlicher Dichtigkeit die Novellen „Vogelscheuche“, „Angelucia“ oder „Waffenbrüder“ beifügen könnte. Die Legenden aber, aus mütterlichem Wesen empfangen,

das Binding selbst „weich, verzeihend, minuziös, still, heiter und anspruchslos“ nennt, herrlich sind sie gerade, weil ihre Fabel nicht selten in allerlei bestrickendem Nebenbei unterzugehen droht, es aber beileibe nicht tut, sondern wie der Schwimmer einer Angel immer wieder hervortaucht und recht unbeschadet weitergaukelt. Diese Legenden sind von einer himmlischen Weise bezaubert, die den preussischen, protestantisch-heidnischen, bildnerisch-denkmälhaften Binding beinahe hintergeht; denn so gewiß man ihn auch in diesen Legenden nicht als bibelfrommen Dichter, viel eher als glücklichen Homer entdeckt, der sich aus Gott Vater, Gott Sohn und Gott Heiliger Geist, aus der Jungfrau Maria und St. Peter und St. Georg einen christlichen Olymp zusammenreimt, wo (es ist nicht zu leugnen) das Widersprechende zur schönsten, unbeschriebenen Wahrheit wird, so gewiß das alles ist: ein urdeutscher Trieb zu erfinden und mit den Gedanken durch Himmel und Hölle zu reisen, eine Beigabe unbeforgtester Romantik, eine musikalische Ausgelassenheit statt marmorner Ewigkeit und Plastik, eine heimliche Liebe zu den dogmenbefreiten Engeln und Erzengeln, eine in Legenden eingesponnene Zärtlichkeit und Empfindsamkeit des Herzens, die spürt man durch noch so viele Verhüllungen und Vorbehalte hindurch, sehr zu seiner Freude, weil der Starke nur stärker noch erscheint, wenn er auch zu lächeln und zu spielen weiß. Binding weiß in seinen Legenden nicht nur zu lächeln und zu spielen, auch zu verführen: und just vom Himmel herunter und so ganz der Erde in den Schoß hinein, wie das in der Legende von „Cölestina“, Bindings erster und sogleich makellos geratener Erzählung, geschieht. Dieser tolpatschige Engel Cölestina, eigentlich nur ein Engelen, ein bißchen Zeug von Flügeln, entalitt einst in den irdischen Raum und duldet hier die lauteste Sehnsucht zurück nach der himmlischen Glückseligkeit, bis ihm Gott Vater, warum und wie so findet man in dem Buche selber, das Herz „berührte und es leise ein wenig von seinem Platz in der Mitte des Körpers, wo es bisher geruht hatte, hinüber nach der linken Seite rückte“. Von da an liebte und litt Cölestina die menschliche Liebe, und sie, die es als einzige wissen mußte, sie meinte frohlockend, „wie so ganz anders doch, um so vieles schöner und seliger, tiefer und ergreifender die irdische Liebe sei gegenüber der himmlischen, die sie früher geübt, und daß die Welt und das Leben, das ihr ein solches heiliges Gefühl schenken könne, auch heilig und schön sein müssen“.

Ich kehre zu meinem Anfang zurück: vor dem Bildwerk des Hermes in Olympia fand Rudolf G. Binding sich selbst, den Menschen und den Dichter, den Dichter, der ein Gestalter war. Hätte Binding als Lyriker musiziert und gefabelt, wie er's in den Legenden tat, er wäre auch mit seinen Gedichten überwältigend und rasch ins deutsche Volk gedrungen. Aber der Lyriker Binding ist wie der Schöpfer von „Opfergang“, „Unsterblichkeit“ und „Wingult“ plastisch geartet und, was in den Novellen als große Linie, als scharfer Umriss dankbar empfunden wird, das wollen viele im Gedicht als Härte oder Kühle und als Grenze des seelischen Ausdrucks anmerken. Denn plastisch geartete Dichter sind unter uns Deutschen selten. Goethe war es; im Leben, im Werk. Ich bin weit davon entfernt, Bindings Lyrik nun rasch mit dem Namen Goethe

zu überfangen, doch wird es einem, gerade wenn man Bindings Verse liest, deutlich fühlbar, wie wenige Lyriker nach Goethe in seinem Sinne „leibhaftig“ oder „gestalthaft“ waren.

„Deiner gedenk ich, stummer Zeide und Pferde,
stummer Nacht und Kammer und stummerer Schuh.
Gätten sie alle geredet am Morgen, die Erde
unter silbernem Nebel hätte gejauchzt so wie Du.“
(Gedenktag.)

Frohlocken der Liebe, aber nicht ins Unendliche hinausgeschrien, nein, gebändigt durch die epigrammatische Knappheit der Form (viele Gedichte Bindings sind packende Epigramme), durch den zügel führenden Rhythmus, durch den Reim, der hier wie Klammer, nicht wie Musfil und Berausung wirkt. Und dann: welche Dinglichkeit der Worte, welche natürliche Herrlichkeit des beschworenen Erlebnisses! Man lese indessen nicht diesen oder jenen Vers Bindings, man lese alle seine Verse, um das Glück zu empfinden, wie hier in männlicher Fülle und Kraft Erwachen des Menschen, Tod und Liebe, Stolz und Trauer des Kriegeres, der irdischen Tage süßer und schmerzlicher Wandel in Bild-Verken des immer dichterischen Wortes begleitet, ausgeprägt, lebendig verewigt werden. Ohne Zweifel, der Plastiker Binding, jener, der mit innerster Berechtigung das Kolbe-Buch schrieb, ein Buch des gemeinsamen bildnerischen Verständnisses, er hielt und hält auch im Gedicht die Gegenstände „um eines Armes Länge“ von sich. „Sie standen mir gegenüber“, heißt es von den Blumen nach jener seltsamen Erschütterung Bindings durch den Hermes in Olympia. Sie standen ihm gegenüber, wie Ton und Holz und Stein dem Plastiker gegenüberstehen, damit er sie anzuschauen, zu greifen, zu bewirken vermag. Nicht will Binding in seinen Gedichten und in den Gegenständen seiner Gedichte ohnmächtig versinken, er will (wie Goethe) mit ihnen fertig werden: sie bedrängen ihn heiß, das ist zu spüren, aber der männliche, ritterliche, reiterliche, der kriegerische Binding löst sich von ihnen ab, indem er sie in die Formkraft des Wortes bannt. Da haben sie nun ihr eigenes, ausgerichtetes und gerechtes Dasein, und das Leben ist auch weiterhin zu ertragen, in allen Ausschlägen von Jubel und Zerknirschung, ist zu ertragen dank dem gewaltigen, die Flucht und schreckliche Einmaligkeit des Geschehens zu Ruhe und Bestand überwindenden, gestaltenden Wort des Dichters. „Denn das Wort gestaltet“, sagt Binding im Kolbe-Buch. Sein Wort gestaltet. Wessen man sich bewusst sei, um den Lyriker Binding wahrhaft zu verstehen und aufzunehmen, wie er aufgenommen zu werden verdient.

Es folgt aber in dem „Gesammelten Werk“ unmittelbar nach den Gedichten die „Reitvorschrift für eine Geliebte“, nur ein anderes Gedicht. Gelegentlich wurde behauptet, daß man Reiter sein müsse, um diese zarteste Beschwörung und Anrufung des Pferdes vollkommen mitzufühlen und auszukosten. Nein. Vielleicht muß man Tiere ernst nehmen können, doch das vermochten ja zu allen Zeiten gerade die Herben und Herzhaften unter den Menschen. Was vom Reiter und vom Pferde zu wissen ist, hat Binding als ein Meister auch des losen, scheinbar spielerischen, durch Tönung und Abschattung überaus eindringlichen Wor-

Freundschaft.

Große Zauberer borgen
Licht hin sich die Nacht:
Abend sinkt in Morgen,
Nacht verschlingt die Nacht.

Steigt ein Dufte vom Tale?
oder reicht mit Wein
eine Frau die Schale?
: Du bist nicht mehr da.

Wißt du was du schmücktest?²
wißt du was du nahmst -
ob du leide lunktest
ob du zu mir kamst?

Wolle nie erweisen
was sich hier vermaß:
Freilich ist Vergessen
das sich selbst vergaß.

Junges Deutschland.

Voraus, wir Jungen!
Deutschland ruft.
Väter, wir hören
da ihr es schufft.

Voraus, wir Jungen!
Frieden und Recht
führen als Banner vor
junger Genoltheit.

Voraus, wir Jungen!
Alle auf die Bahnen.
Junges Tat alle Ede
ist aufgetan.

Voraus, wir Jungen!
Unser Schritt ist gleich.
Ein Herz in der Brust —
so sind wir reich.

Voraus, wir Jungen!
Hört wie es ruft.
Deutschland will leben
Deutschland ruft. (1928)

Viele Dichter
treiben ihr Wesen
mit ihren Versen.
Noch in den Nächten
jagen sie ihnen
nach im Traume.

Ich aber werde
mit der Gelassenen
Tage und Nächte
mein Wesen treiben -
als mit dem Köstlichsten
meines Herzens.

Apf.

tes (die Legenden!) in seiner „Reitvorschrift“ bezwingend ausgesagt. Man entzieht sich ihren Zauberformeln nicht. Man schwebt, indem man diese kostbaren Epigramme ohne Reim, aber wunderbaren Taktes, liest, wie auf dem Rücken eines Pferdes. „Als aber Mohammed floh von Mekka nach Medina mit seinen Begleitern, da rannten die Pferde. Die ganze Nacht. Dicht am Boden, nicht mehr sich hehend, nur noch im geradesten Flug von weit voreinander fußenden Hufen gestützt, von weit vorgreifenden Hufen abgestoßen, schnellten die Leiber. Wagrecht und still lagen die Schweife im Wind der Bewegung.“ Solche Sprache trägt, solche Sprache nimmt hinweg. Gätten wir von Binding nur dieses eine Werk, ein kleines Werk, wir müßten ihn um dieses kleinen Werkes willen lieben und erheben.

Doch Bindings Schaffen, ich sagte es schon, ist keineswegs im Abschließen, es ist noch heute im Wagen und Anfangen begriffen: der mehr als Sechzigjährige überraschte nach der Herausgabe des „Gesammelten Werks“ seine Freunde mit so ungewöhnlichen Stücken wie „Moselfahrt aus Liebeskummer“ und „Spiegelgespräche“, die einen Rezensenten, müßte er sie „einteilen“, in manche Verlegenheit setzen könnten. Mögen es Novellen sein oder nicht, es sind Herrlichkeiten: die „Moselfahrt“, weil hier der winzige Roman zweier Menschen ganz ungesucht und wie unabsichtlich aus einer ziemlich genau genommenen Landschaftsschilderung herauswächst (noch einmal: die Legenden!) und „Die Spiegelgespräche“, weil hier der spürende, witternde, zerstörende und befreiende Seelen-Denker Binding mit unerhörter Hartnäckigkeit das Halbwahre, Abgezogene und „Rückbezügliche“, das Gespiegelte des heutigen Menschen zutage schafft. Epigramme sind nicht der Sinn und die letzte Auszeichnung dieses Buches, jedoch Epigramme, welcher Schärfe und Prägung finden sich darin: „Es gibt auch fruchtbare Irrtümer, aber es gibt keine fruchtbare Unwahrheit.“ — „Wenn ich nicht weiß, wie ich aussehe, wie kann ich wissen, wer ich bin?“ sagte leichtfertig ein junges Mädchen vor dem Spiegel. — „Menschen, die im Spiegel ihren aufrichtigsten Freund sehen, haben keinen aufrichtigen Freund.“

In den „Spiegelgesprächen“ dichtet jener Binding, der im „Erlebten Leben“ nicht die bequeme Erinnerung seines bisherigen Tuns und Treibens niederschrieb, sondern sich mit beinahe juristischer, wohl vom Vater überkommener Prägnanz und Peinlichkeit bemühte, aus dem Tausenderlei eines Menschenlebens das Erlebte herauszuarbeiten, das, was noch heute als wesentlich in ihm, Binding, wirkt und ohne das er nicht wäre, der er ist. Der Seelen-Denker Binding, der uns in den „Spiegelgesprächen“ entwarf, der schuf, der gestaltete sein „Erlebtes Leben“. Denn auch dieses biographische Werk ist Gestalt in edelster Gliederung, hat seinen Aufbau und endet, wo es enden muß, beim Tode des Vaters. Carossas Selbstdarstellungen kommen aus dem Unendlichen und verschweben ins Unendliche hinüber: Musik einer Seele. Bindings „Erlebtes Leben“ ist eine abgemessene, für viele Leben stellvertretende und viele Leben rechtfertigende Wahrheit und Wirklichkeit. Man nehme Bindings Briefe „Aus dem Kriege“ hinzu, um sich die Figur dieses Dichters in ihrer schönen Bestimmtheit und Mannhaftigkeit vollends einzuprägen. Auch hier drängt sich der Vergleich mit Carossa auf, der im „Rumänischen Tagebuch“ den Krieg durch den

Frieden eines immer traumbeschlossenen Gemütes zu überwinden wußte, daß der Krieg beinahe wie eine böse Verzauberung erscheint, an die man nicht zu glauben braucht. Der Krieg Bindings ist der Krieg, wie er war. Bindings Briefe sind Urkunden, Urtexte, an denen kein dichter Griffel nachträglich milderte oder hervorhob. Die Überwindung des Krieges geschieht hier durch die Freiheit des Geistes, der sich unterwirft, um verwandelt zu werden und in solcher heilsamer Verwandlung zu sich selber zurückzukehren. Dieser Geist sieht, sichtet und verwirft. Er urteilt im Oktober 1914: „Die ganze Front ist ein einziger endloser befestigter Schützengraben. Süben und drüben fehlt die Kraft des entscheidenden Stoßes. Das will besagen, daß der Feldherr fehlt. Das Genie sieht anders aus, macht sich anders bemerkbar als durch das, was allorts geschieht.“ Bindings Briefe „Aus dem Kriege“ sind das selbständige, ursprüngliche Zeugnis eines Mannes, der mitjubeln möchte, weil es in seinem Blute liegt zu jubeln, und der dennoch, weil es in seinem Gewissen liegt, sich kein X für ein U vorzumachen, beizeiten zum Warner und zum Kläger wird.

Carossa, um den Vergleich zu Ende zu bringen, ist als der Seiende und Zeilende aus unserer tätigen Gegenwart nicht hinwegzudenken, die er, ein Gegenpiel, von innen her ergänzt. Binding handelt gleich der Zeit und die Betrachtung seines dichterischen Werkes wie der Versuch, sein Deutschtum und sein Menschtum, dieses nordische, verhaltene, schweigend beseelte, auch nur flüchtig zu umreißen: beides führt zu der beglückenden Einsicht, daß dieser Mensch und Dichter unmittellbarer Ausdruck unserer Gegenwart ist und für den tiefer Blickenden unmittelbarer Maßstab seiner Lebensführung und Lebensbewahrung zu sein vermag. Denn Binding ist ein plastisch gearteter Mensch und Dichter, und die Kultur, die zu schaffen uns aufgetragen sein dürfte, wird — alles spricht dafür — eine plastisch geartete Kultur sein. Und Binding ist ein politischer Dichter, in jenem weiten und überzeitlichen Sinne, in dem auch die plastisch gearteten Griechen politische Dichter waren. Seine Liebe zu Griechenland aber ist keine rückblickende Erinnerung, so wenig wie sein „Erlebtes Leben“. Sie ist das Vorgefühl einer künftigen Form von Deutschtum.¹

¹ Die Werke von Rudolf G. Binding hat im wesentlichen der Verlag Rütten & Loening, Frankfurt a. M., herausgebracht. Wir nennen: Gesammeltes Werk (I. Bd. Novellen und Legenden. II. Bd. Gedichte. Reitvorschrift. III. Bd. Aus dem Kriege. IV. Bd. Erlebtes Leben). Außerhalb des Gesammelten Werks sind u. a. erschienen: Moselfahrt aus Liebeskummer. Spiegelgespräche. Deutsche Jugend vor den Toten des Krieges. Größe der Natur. Antwort eines Deutschen an die Welt. Bei Rütten & Loening erschien auch soeben das neueste Werk des Dichters: „Sankt Georgs Stellvertreter“ (geb. 1,80 RM.).

[1936]

Im Jahre 1936 besteht die Berliner Akademie der Künste, die heute noch als preussische bezeichnet wird, ihrer Zusammensetzung nach aber als eine allgemein deutsche betrachtet werden kann, zweihundert- und vierzig Jahre. Im Laufe ihres bald vierteltausendjährigen Bestehens hat sie mancherlei Wandlungen durchgemacht, die sich teils aus der künstlerischen und kulturellen Entwicklung der Zeiten ergaben, teils durch Reformen ihrer Verfassung herbeigeführt wurden.

Während der Regierungszeit Friedrichs des Großen war der erste Glanz der Akademie, den sie aus ihrer Gründungszeit in das neue Jahrhundert hinübergerettet hatte, erloschen. Der König, der französischen Kunst zugetan, ließ die Akademie verfallen und unter einem deutschen Wesen innerlich fremd gegenüberstehenden französischen Direktor, dem Maler Blaise Nicolas Le Sueur zu einer bloßen Zeichenschule herabsinken. Die repräsentative Bedeutung, die die Akademie bei ihrer Gründung 1696 erhalten hatte, ging fast ganz verloren. In seiner letzten Lebenszeit ordnete der große König aber auf Betreiben seines Ministers Freiherrn von Heinitz, dem der mit größter Hingabe an die Akademie um deren Fortbestand besorgte Daniel Chodowieski zur Seite stand, eine Reform der Akademie an, die in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts durchgeführt wurde und ihren Abschluß in dem Statut von 1790 fand. Mit neuen Rechten und Pflichten stattete diese Verfassung die Akademie aus, und zu diesen gehörte auch die Veranstaltung öffentlicher Ausstellungen. Damit trat die Akademie aus ihrer Abgeschlossenheit heraus, die Kunstschaffenden kamen in engere Fühlung mit der Öffentlichkeit, und die Kunst selbst, an der bisher fast ausschließlich

die Kreise des Hofes und des Adels Anteil genommen hatten, fing an Allgemeingut des Volkes zu werden.

Der König konnte die erste Ausstellung der Akademie, die in seinem Todesjahr stattfand, nicht mehr besuchen, aber seine Angehörigen bezeugten ihr lebhaftes Interesse an dem Ereignis durch wiederholte Besichtigung. Diese akademische Ausstellung von 1786 war zugleich die erste Ausstellung in Berlin überhaupt, ja die erste öffentliche Kunstausstellung in Deutschland. In München fand die erste große Kunstausstellung im Jahre 1858 statt.

In dem von Friedrich Wilhelm II. vollzogenen neuen „Reglement“ der Akademie wurde dieser die regelmäßige Veranstaltung von „öffentlichen Ausstellungen von Kunstwerken der höheren sowohl als untergeordneten Gattungen“ als Aufgabe gestellt. Dem Programm getreu, das in diesen wenigen Worten liegt, war die Akademie bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein keineswegs ängstlich darauf bedacht, nur Werke der „hohen“ Kunst auszustellen. Neben den Werken der Mitglieder, neben genialen Schöpfungen eines Schadow, Schinkel und anderer fanden sich Werke von Schülern, Kopisten und Dilettanten zusammen; auch kunstgewerbliche Arbeiten oder handwerkliche Erzeugnisse, die nur entfernt mit Kunst oder so gut wie nichts mehr mit ihr zu tun hatten, wurden in den akademischen Ausstellungen gezeigt. Es spricht sich hierin — und dies scheint uns heute besonders bedeutungsvoll — die gesunde Verbindung der Kunst mit allem Handwerklichen aus, die im achtzehnten Jahrhundert lebendig bestand und erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts verloren ging.

Die von Daniel Chodowiecki sorgfältig vorbereitete und durchgeführte Ausstellung von 1786 war noch bescheidenen Umfangs. In wenigen Räumen der Akademie aufgestellt, umfaßte sie 349 Werke. Die späteren Ausstellungen, deren Umfang in manchen Jahren auf über tausend, einmal auf über 1600 Werke wuchs, erforderten immer mehr

Räume. Von einigen Ausnahmen abgesehen, wurden sie alle zwei Jahre veranstaltet. Eine besonders denkwürdige Ausstellung war die des Jahres 1815, in der die von Napoleon geraubten „durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wiedereroberten Kunstwerke“ gezeigt wurden.

Eine neue Umwandlung erfuhr die Akademie im Jahre 1875: durch eine veränderte Verfassung wurden ihre bisherigen Bestandteile, die Akademie selbst als Repräsentantin der Künste mit ihrer Mitgliedschaft und ihrem Senat und die Lehranstalt als Hochschule voneinander getrennt. Der Unterricht der Hochschule wurde ausgebaut, und der Akademie wurden Meisterateliers angegliedert. Für die akademischen Ausstellungen, die in den Unterrichts- und Verwaltungsräumen jetzt keinen Platz mehr fanden, wurde ein eigenes provisorisches Gebäude am Cantianplatz (auf der heutigen Museumsinsel) errichtet, in dem schon 1876 die erste Veranstaltung stattfand. Auch dieses Gebäude erwies sich schon nach wenigen Jahren als nicht mehr ausreichend.

Die Feier des hundertjährigen Bestehens ihrer Ausstellungen konnte die Akademie 1886 durch eine Ausstellung größten Stils in dem staatseigenen Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof begehen, das für eine Hygiene-Ausstellung errichtet worden war, für die Jubiläumsausstellung ausgebaut wurde und eine reiche malerische und plastische Dekoration des großen Kuppelraums am Eingang und der Empfangsäule erhalten hatte. Die Ausstellung war eine internationale und wurde von den fremden Nationen reich besichtigt. Eine historische Ausstellung, Abteilungen für Architektur und dekorative Kunst waren ihr angegliedert. In der Reihe der akademischen Ausstellungen war diese Jubiläumsausstellung die achtundfünfzigste.

Das Landesausstellungsgebäude blieb fortan die Stätte der von der Akademie veranstalteten Ausstellungen. Von 1893 an wurden in ihm

die „Großen Berliner Kunstausstellungen“ von der Akademie in Gemeinschaft mit der Berliner Künstlerchaft, vertreten durch den Verein Berliner Künstler, veranstaltet. Aus dieser Verbindung löste sich die Akademie nach dem Weltkriege. Mit ihrem neuen Dienstgebäude am Pariser Platz hatte sie schon 1907 eigene, in räumlicher Wirkung und Beleuchtung vorzügliche Ausstellungssäle erhalten, die sie zu Veranstaltungen in von Jahr zu Jahr steigender Zahl benutzte. Seit 1907 haben in diesen Räumen 80 große Ausstellungen stattgefunden, darunter nicht wenige von besonderer künstlerischer Bedeutung wie die

- Ausstellung Englischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1908)
- Johann Gottfried Schadow-Ausstellung (1909)
- Ausstellung Französischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1910)
- Ausstellung Friedrich der Große in der Kunst (1912)
- Ausstellung Alter Ostasiatischer Kunst (1912)
- Ausstellung Amerikanischer Baukunst (1926)
- Ausstellung Österreichischer Kunst von 1700 bis zur Gegenwart (1928)
- Ausstellung „Goethe und seine Welt“ (1932)
- Peter von Cornelius-Ausstellung (1933)
- Adolph Menzel-Ausstellung (1935)
- Ausstellung Polnischer Kunst (1935).

In Gemeinschaft mit der Generalverwaltung der Staatlichen Museen führte die Akademie

- eine Albrecht Dürer-Ausstellung (1928)
- eine Rembrandt-Ausstellung (1930)
- eine Ausstellung Alter Amerikanischer Kunst (1931/1932)
- die Ausstellung Sechs Jahrtausende Töpferkunst (1934)

durch. Zusammen mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten wurde die Ausstellung von Meisterwerken aus den Preußi-

schen Schlössern im Herbst 1930 unternommen. Gemeinsame Veranstaltungen mit der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in Berlin waren:

- die Ausstellung Alt-Chinesischer Kunst (1929)
- die Ausstellung Japanischer Malerei der Gegenwart (1931)
- die Ausstellung Chinesischer Malerei der Gegenwart (1934).

In ihren regelmäßigen Frühjahr- und Herbstausstellungen zeigt die Akademie das neuzeitliche deutsche Kunstschaffen auf den Gebieten der Malerei, Bildhauerkunst und Graphik.

Das 150jährige Bestehen ihrer Ausstellungen feiert die Akademie nicht mit einer äußerlich glanzvollen Veranstaltung, wie es die vor 50 Jahren war, und ihre Feier gilt allein der deutschen Kunst. Die gegenwärtige Ausstellung vereinigt malerische und graphische Werke der Mitglieder vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis in unsere Zeit. Da alle bedeutenden deutschen Künstler mit nur wenigen Ausnahmen unserer Akademie angehörten, ergibt sich ein Überblick über die Entwicklung der deutschen Malerei vom Rokoko bis zur Gegenwart. Natürlich konnten bei weitem nicht alle Mitglieder berücksichtigt werden, es mußte eine Auswahl der nach unserer heutigen Erkenntnis bedeutendsten Künstler getroffen werden, zu denen manche treten, deren Arbeiten wir aus historischen und entwicklungsgeschichtlichen Gründen nicht missen wollten.

Ausstellungsprogramme können nicht immer restlos durchgeführt werden. Die Veranstaltung historischer Ausstellungen wird immer schwieriger, seitdem das Unglück des Münchener Ausstellungsbrandes die Hüter der Museumschätze besorgter gemacht hat. Daß unser Jubiläum in das Olympia-Jahr fällt, erschwerte die Veranstaltung unserer Ausstellung, denn die Leiter der öffentlichen Sammlungen haben den verständlichen Wunsch, den Deutschland besuchenden Ausländern gerade ihren wertvollsten Besitz vollständig zu zeigen. So mußten viele Wünsche unserer Akademie leider unerfüllt bleiben. Daß es uns trotzdem gelungen ist, eine große Zahl meisterlicher Werke

in unserer Ausstellung zu zeigen, dafür schulden wir den Leitern der öffentlichen Sammlungen und zahlreichen Privatbesitzern wärmsten Dank, dem wir auch an dieser Stelle Ausdruck geben.

Mit großem Entgegenkommen hat die Nationalgalerie Berlin unser Unternehmen gefördert, die einige besonders kostbare Werke dargeliehen und aus ihren reichen Beständen eine erhebliche Anzahl von Bildern beige-steuert hat, die seit langer Zeit nicht mehr gezeigt worden sind und in unserer Ausstellung der Öffentlichkeit wieder sichtbar werden.

Die Reichskanzlei hat der Akademie in dankenswerter Weise das monumentale Bismarck-Bildnis von Franz von Lenbach überlassen, das sonst das Arbeitszimmer des Führers und Reichskanzlers schmückt.

Außer der Nationalgalerie Berlin haben folgende öffentliche Sammlungen Werke für die Ausstellung zur Verfügung gestellt:

Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin

Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin

Stadt Berlin (Rathaus Charlottenburg)

Märkisches Museum, Berlin

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Staatliche Gemäldegalerie, Dresden

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf

Städtisches Museum Wuppertal-Elberfeld

Kunsthalle Hamburg

Landesmuseum Hannover

Badische Kunsthalle, Karlsruhe

Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel

Kunstsammlungen der Stadt Königsberg (Pr.)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Schack-Galerie, München

Städtische Galerie, München

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Museum der Stadt Stettin

Auch aus ihrer eigenen Kunstsammlung hat die Akademie eine Anzahl von Werken beige-steuert.

Die Anordnung der Kunstwerke konnte nur in großen Zügen eine der geschichtlichen Entwicklung entsprechende sein, da die Aufeinanderfolge großer und kleiner Säle zu Abweichungen zwang, doch ist das nach künstlerischer Auffassung und stilistisch Zusammengehörige nach Möglichkeit vereinigt. Die Werke der heute lebenden Mitglieder der Akademie enthält Saal 9. Aquarelle, Zeichnungen und Graphik konnten leider nur in sehr begrenzter Auswahl, besonders für die neuere Zeit, als Ergänzung des Gesamtbildes der Ausstellung eingefügt werden. Vollständigkeit konnte bei einem so großen Zeitraum künstlerischer Entwicklung doch nie erstrebt werden, und letzten Endes lag es der Akademie hauptsächlich daran: Großes, Schönes und Erfreuendes aus dem uner schöp flichen Reichtum eines weiten Gebietes deutscher Kunst zu zeigen.

In einer zweiten, dem Jubiläum geltenden Ausstellung im Herbst dieses Jahres wird die Akademie die Berliner Bildhauerkunst von Schlüter bis zur Gegenwart zeigen. Ihre Aufgabe soll es sein, die nach den Anfängen unter Andreas Schlüter über Schadow, Rauch, Reinhold Begas und dessen Schüler in ununterbrochener Tradition sich fortsetzende und heute noch lebendige Schule der Berliner Plastik in ihren Werken vorzuführen.

Die Akademie empfindet es als besondere Ehre und mit ehrerbietigem Dank, daß der Herr Preussische Ministerpräsident Generaloberst Göring die Schirmherrschaft über unsere beiden Jubiläumsausstellungen übernommen hat.

Die Preussische Akademie der Künste

[1936]

Im Jahre 1936 besteht die Berliner Akademie der Künste, die heute noch als preussische bezeichnet wird, ihrer Zusammensetzung nach aber als eine allgemein deutsche betrachtet werden kann, zweihundert- und vierzig Jahre. Im Laufe ihres bald vierteltausendjährigen Bestehens hat sie mancherlei Wandlungen durchgemacht, die sich teils aus der künstlerischen und kulturellen Entwicklung der Zeiten ergaben, teils durch Reformen ihrer Verfassung herbeigeführt wurden.

Während der Regierungszeit Friedrichs des Großen war der erste Glanz der Akademie, den sie aus ihrer Gründungszeit in das neue Jahrhundert hinübergerettet hatte, erloschen. Der König, der französischen Kunst zugetan, ließ die Akademie verfallen und unter einem deutschen Wesen innerlich fremd gegenüberstehenden französischen Direktor, dem Maler Blaise Nicolas Le Sueur zu einer bloßen Zeichenschule herabsinken. Die repräsentative Bedeutung, die die Akademie bei ihrer Gründung 1696 erhalten hatte, ging fast ganz verloren. In seiner letzten Lebenszeit ordnete der große König aber auf Betreiben seines Ministers Freiherrn von Heinitz, dem der mit größter Hingabe an die Akademie um deren Fortbestand besorgte Daniel Chodowiecki zur Seite stand, eine Reform der Akademie an, die in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts durchgeführt wurde und ihren Abschluß in dem Statut von 1790 fand. Mit neuen Rechten und Pflichten stattete diese Verfassung die Akademie aus, und zu diesen gehörte auch die Veranstaltung öffentlicher Ausstellungen. Damit trat die Akademie aus ihrer Abgeschlossenheit heraus, die Kunstschaffenden kamen in engere Fühlung mit der Öffentlichkeit, und die Kunst selbst, an der bisher fast ausschließlich

die Kreise des Hofes und des Adels Anteil genommen hatten, fing an Allgemeinut des Volkes zu werden.

Der König konnte die erste Ausstellung der Akademie, die in seinem Todesjahr stattfand, nicht mehr besuchen, aber seine Angehörigen bezeugten ihr lebhaftes Interesse an dem Ereignis durch wiederholte Besichtigung. Diese akademische Ausstellung von 1786 war zugleich die erste Ausstellung in Berlin überhaupt, ja die erste öffentliche Kunstausstellung in Deutschland. In München fand die erste große Kunstausstellung im Jahre 1858 statt.

In dem von Friedrich Wilhelm II. vollzogenen neuen „Reglement“ der Akademie wurde dieser die regelmäßige Veranstaltung von „öffentlichen Ausstellungen von Kunstwerken der höheren sowohl als untergeordneten Gattungen“ als Aufgabe gestellt. Dem Programm getreu, das in diesen wenigen Worten liegt, war die Akademie bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein keineswegs ängstlich darauf bedacht, nur Werke der „hohen“ Kunst auszustellen. Neben den Werken der Mitglieder, neben genialen Schöpfungen eines Schadow, Schinkel und anderer fanden sich Werke von Schülern, Kopisten und Dilettanten zusammen; auch kunstgewerbliche Arbeiten oder handwerkliche Erzeugnisse, die nur entfernt mit Kunst oder so gut wie nichts mehr mit ihr zu tun hatten, wurden in den akademischen Ausstellungen gezeigt. Es spricht sich hierin — und dies scheint uns heute besonders bedeutungsvoll — die gesunde Verbindung der Kunst mit allem Handwerklichen aus, die im achtzehnten Jahrhundert lebendig bestand und erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts verloren ging.

Die von Daniel Chodowiecki sorgfältig vorbereitete und durchgeführte Ausstellung von 1786 war noch bescheidenen Umfangs. In wenigen Räumen der Akademie aufgestellt, umfaßte sie 349 Werke. Die späteren Ausstellungen, deren Umfang in manchen Jahren auf über tausend, einmal auf über 1600 Werke wuchs, erforderten immer mehr

Räume. Von einigen Ausnahmen abgesehen, wurden sie alle zwei Jahre veranstaltet. Eine besonders denkwürdige Ausstellung war die des Jahres 1815, in der die von Napoleon geraubten „durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wiedereroberten Kunstwerke“ gezeigt wurden.

Eine neue Umwandlung erfuhr die Akademie im Jahre 1875: durch eine veränderte Verfassung wurden ihre bisherigen Bestandteile, die Akademie selbst als Repräsentantin der Künste mit ihrer Mitgliedschaft und ihrem Senat und die Lehranstalt als Hochschule voneinander getrennt. Der Unterricht der Hochschule wurde ausgebaut, und der Akademie wurden Meisterateliers angegliedert. Für die akademischen Ausstellungen, die in den Unterrichts- und Verwaltungsräumen jetzt keinen Platz mehr fanden, wurde ein eigenes provisorisches Gebäude am Cantianplatz (auf der heutigen Museumsinsel) errichtet, in dem schon 1876 die erste Veranstaltung stattfand. Auch dieses Gebäude erwies sich schon nach wenigen Jahren als nicht mehr ausreichend.

Die Feier des hundertjährigen Bestehens ihrer Ausstellungen konnte die Akademie 1886 durch eine Ausstellung größten Stils in dem staatseigenen Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof begehen, das für eine Hygiene-Ausstellung errichtet worden war, für die Jubiläumsausstellung ausgebaut wurde und eine reiche malerische und plastische Dekoration des großen Kuppelraums am Eingang und der Empfangsäule erhalten hatte. Die Ausstellung war eine internationale und wurde von den fremden Nationen reich besucht. Eine historische Ausstellung, Abteilungen für Architektur und dekorative Kunst waren ihr angegliedert. In der Reihe der akademischen Ausstellungen war diese Jubiläumsausstellung die achtundfünfzigste.

Das Landesausstellungsgebäude blieb fortan die Stätte der von der Akademie veranstalteten Ausstellungen. Von 1893 an wurden in ihm

die „Großen Berliner Kunstausstellungen“ von der Akademie in Gemeinschaft mit der Berliner Künstlerchaft, vertreten durch den Verein Berliner Künstler, veranstaltet. Aus dieser Verbindung löste sich die Akademie nach dem Weltkriege. Mit ihrem neuen Dienstgebäude am Pariser Platz hatte sie schon 1907 eigene, in räumlicher Wirkung und Beleuchtung vorzügliche Ausstellungssäle erhalten, die sie zu Veranstaltungen in von Jahr zu Jahr steigender Zahl benutzte. Seit 1907 haben in diesen Räumen 80 große Ausstellungen stattgefunden, darunter nicht wenige von besonderer künstlerischer Bedeutung wie die

- Ausstellung Englischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1908)
- Johann Gottfried Schadow-Ausstellung (1909)
- Ausstellung Französischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1910)
- Ausstellung Friedrich der Große in der Kunst (1912)
- Ausstellung Alter Ostasiatischer Kunst (1912)
- Ausstellung Amerikanischer Baukunst (1926)
- Ausstellung Österreichischer Kunst von 1700 bis zur Gegenwart (1928)
- Ausstellung „Goethe und seine Welt“ (1932)
- Peter von Cornelius-Ausstellung (1933)
- Adolph Menzel-Ausstellung (1935)
- Ausstellung Polnischer Kunst (1935).

In Gemeinschaft mit der Generalverwaltung der Staatlichen Museen führte die Akademie

- eine Albrecht Dürer-Ausstellung (1928)
- eine Rembrandt-Ausstellung (1930)
- eine Ausstellung Alter Amerikanischer Kunst (1931/1932)
- die Ausstellung Sechs Jahrtausende Töpferkunst (1934)

durch. Zusammen mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten wurde die Ausstellung von Meisterwerken aus den Preußi-

schen Schlössern im Herbst 1930 unternommen. Gemeinsame Veranstaltungen mit der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in Berlin waren:

- die Ausstellung Alt-Chinesischer Kunst (1929)
- die Ausstellung Japanischer Malerei der Gegenwart (1931)
- die Ausstellung Chinesischer Malerei der Gegenwart (1934).

In ihren regelmäßigen Frühjahrs- und Herbstausstellungen zeigt die Akademie das neuzeitliche deutsche Kunstschaffen auf den Gebieten der Malerei, Bildhauerkunst und Graphik.

Das 150jährige Bestehen ihrer Ausstellungen feiert die Akademie nicht mit einer äußerlich glanzvollen Veranstaltung, wie es die vor 50 Jahren war, und ihre Feier gilt allein der deutschen Kunst. Die gegenwärtige Ausstellung vereinigt malerische und graphische Werke der Mitglieder vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis in unsere Zeit. Da alle bedeutenden deutschen Künstler mit nur wenigen Ausnahmen unserer Akademie angehörten, ergibt sich ein Überblick über die Entwicklung der deutschen Malerei vom Rokoko bis zur Gegenwart. Natürlich konnten bei weitem nicht alle Mitglieder berücksichtigt werden, es mußte eine Auswahl der nach unserer heutigen Erkenntnis bedeutendsten Künstler getroffen werden, zu denen manche treten, deren Arbeiten wir aus historischen und entwicklungsgeschichtlichen Gründen nicht missen wollten.

Ausstellungsprogramme können nicht immer reiflos durchgeführt werden. Die Veranstaltung historischer Ausstellungen wird immer schwieriger, seitdem das Unglück des Münchener Ausstellungsbrandes die Hüter der Museumschätze besorgter gemacht hat. Daß unser Jubiläum in das Olympia-Jahr fällt, erschwerte die Veranstaltung unserer Ausstellung, denn die Leiter der öffentlichen Sammlungen haben den verständlichen Wunsch, den Deutschland besuchenden Ausländern gerade ihren wertvollsten Besitz vollständig zu zeigen. So mußten viele Wünsche unserer Akademie leider unerfüllt bleiben. Daß es uns trotzdem gelungen ist, eine große Zahl meisterlicher Werke

in unserer Ausstellung zu zeigen, dafür schulden wir den Leitern der öffentlichen Sammlungen und zahlreichen Privatbesitzern wärmsten Dank, dem wir auch an dieser Stelle Ausdruck geben.

Mit großem Entgegenkommen hat die Nationalgalerie Berlin unser Unternehmen gefördert, die einige besonders kostbare Werke dargeliehen und aus ihren reichen Beständen eine erhebliche Anzahl von Bildern beige-steuert hat, die seit langer Zeit nicht mehr gezeigt worden sind und in unserer Ausstellung der Öffentlichkeit wieder sichtbar werden.

Die Reichskanzlei hat der Akademie in dankenswerter Weise das monumentale Bismarck-Bildnis von Franz von Lenbach überlassen, das sonst das Arbeitszimmer des Führers und Reichskanzlers schmückt.

Außer der Nationalgalerie Berlin haben folgende öffentliche Sammlungen Werke für die Ausstellung zur Verfügung gestellt:

Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin

Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin

Stadt Berlin (Rathaus Charlottenburg)

Märkisches Museum, Berlin

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Staatliche Gemäldegalerie, Dresden

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf

Städtisches Museum Wuppertal-Elberfeld

Kunsthalle Hamburg

Landesmuseum Hannover

Badische Kunsthalle, Karlsruhe

Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel

Kunstsammlungen der Stadt Königsberg (Pr.)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München

Schack-Galerie, München

Städtische Galerie, München

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Museum der Stadt Stettin

Auch aus ihrer eigenen Kunstsammlung hat die Akademie eine Anzahl von Werken beige-steuert.

Die Anordnung der Kunstwerke konnte nur in großen Zügen eine der geschichtlichen Entwicklung entsprechende sein, da die Aufeinanderfolge großer und kleiner Säle zu Abweichungen zwang, doch ist das nach künstlerischer Auffassung und stilistisch Zusammengehörige nach Möglichkeit vereinigt. Die Werke der heute lebenden Mitglieder der Akademie enthält Saal 9. Aquarelle, Zeichnungen und Graphik konnten leider nur in sehr begrenzter Auswahl, besonders für die neuere Zeit, als Ergänzung des Gesamtbildes der Ausstellung eingefügt werden. Vollständigkeit konnte bei einem so großen Zeitraum künstlerischer Entwicklung doch nie erstrebt werden, und letzten Endes lag es der Akademie hauptsächlich daran: Großes, Schönes und Erfreuendes aus dem unerschöpflichen Reichtum eines weiten Gebietes deutscher Kunst zu zeigen.

In einer zweiten, dem Jubiläum geltenden Ausstellung im Herbst dieses Jahres wird die Akademie die Berliner Bildhauerkunst von Schlüter bis zur Gegenwart zeigen. Ihre Aufgabe soll es sein, die nach den Anfängen unter Andreas Schlüter über Schadow, Rauch, Reinhold Begas und dessen Schüler in ununterbrochener Tradition sich fortsetzende und heute noch lebendige Schule der Berliner Plastik in ihren Werken vorzuführen.

Die Akademie empfindet es als besondere Ehre und mit ehrerbietigem Dank, daß der Herr Preussische Ministerpräsident Generaloberst Göring die Schirmherrschaft über unsere beiden Jubiläumsausstellungen übernommen hat.

Die Preussische Akademie der Künste

Bericht
über
Alexander Macco=
Forschung

*

(Sonderdruck aus „Unsere schöne Stadt“,
Bamberger Jahresblätter 1939)

*



Anton Graf von Rehbberg (1776 — 1837)

Wien, 1814. Gemälde von A. Macco. Berliner Fürst Friedr. Dorotheum, Kottach-Egern

Neues über Alexander Macco

Von Albrecht Macco, Köln-Marienburg

Seit zuletzt (Bamberger Jahrbuch 1936) über die Weiterarbeit an der Aufklärung des Lebenswerkes unseres fränkischen Malers Alexander Macco berichtet wurde, ist mancherlei darin geschehen und es konnten erfreuliche Erfolge erzielt werden.

Das Alexander-Macco-Zimmer in unserem Residenzschloß hat eine wesentliche Vervollständigung erfahren, hauptsächlich durch das große Ölgemälde von den Enkelkindern des poln. Starosten v. Korff wie auch durch das einzige bis jetzt von Macco bekannte Landschaftsbild. Es zeigt Anklänge an die Umgegend von Rom mit einer zarten Tanzgruppe der neun Mufen. Des Künstlers ausdrucksvolles Stein-druck-Selbstbildnis von 1820, sein kleines Selbstbildnis in Aquarell als Jüngling und ein feines Miniaturbildchen „Amor und Psyche“ sind vom Staatsarchiv an das Residenzzimmer abgegeben worden. So bildet nunmehr das Alexander-Macco-Zimmer eine würdige Erinnerungsstätte für diesen tüchtigen „Historienmaler und Porträtmaler der Goethezeit“.

Leider ist er allerdings darin noch nicht mit Porträts vertreten, wie er sie als reifer Künstler in großer Zahl meisterhaft geschaffen hat. Es ist verständlich, daß diese schönen Werke von den Familien, deren Mitglieder sie wiedergeben, festgehalten werden.

Die reiche Photosammlung von Alexander-Macco-Werken in unserem Staatsarchiv gibt jedoch jedermann die Möglichkeit, Einblick in dieses bedeutendste Schaffensgebiet des fränkischen Meisters zu tun.

Als neu aufgefunden können vermeldet werden: Miniaturporträt der Fürstin Kinsky (Prag 1801), die frühen, daher noch etwas steifen Porträts der Ehepaare Sigmund Frhr. v. Notenhau und Antoinette geb. v. Lenthe in Eyrichshof (Nürnberg 1798), Gottfried Freiherr v. Egloffstein und Dorette geb. v. Lenthe in Baden-Baden (Erlangen 1798), der Gattin des bair. Ministerpräsidenten von Hildebrandt (Hamburg 1819), das entzückende Bildnis der jungen Gattin des Cabinettsrats v. Strahlenheim in Imbshausen, Hann. (London 1826), das Alexander Maccos Eigenart trefflich wiedergebende Porträt von Graf Anton v. Rehbberg in Kottach-Egern (Wien 1815), die auch noch guten Werke aus Maccos alten Tagen: Brustbilder Ferd. Stieber, Roth und Tabakfabrikant Krafft (beide Nürnberg 1831). In Schloß Herrenhausen, Hannover, sowie im Vaterländischen Museum in Braunschweig wurden die im Auftrage des Grafen Münster von Macco 1827 in London nach Lawrence gemalten Kopien des großen Porträts des engl. hannov. Königs Georg IV. festgestellt.



Armaart, Kreitzau v. Strahlenheim, geb. v. Schultze, (1680-1657)

Gemalt in London Ende 1801 von A. Macco v. Hof. Kreitzau v. Strahlenheim-Maximilian

Das 1801 von Macco gemalte ausgezeichnete Miniaturporträt des Staatskanzlers Fürst Hardenberg wurde leider bei kurlicher Auflösung der Sammlung Dypenheimer in Hannover an einen unbekannten Erwerber verkauft. Hoffentlich führt die an mehreren Stellen erfolgende Veröffentlichung des feinen Bildchens zur Aufklärung über den Erwerber. Über die vor 100 Jahren von Macco geschaffenen Porträts von „Bambergern“ und die damals im Zusammenhang mit seinen Arbeiten in Bamberg erwähnte „Warkurg“ ist bedauerlicherweise immer noch nicht ans Licht gekommen.

Die bisher im Staatsarchiv aufbewahrten Handzeichnungen (Rom um 1790), die Federzeichnung Adulles und Brileis (Rom um 1790) und ein Steindruckblatt „Maria überrascht von der erfüllten Verheißung“ (Hamburg 1820) wurden dankenswerter Weise von der Graphischen Sammlung der Staatl. Bibliothek unserer Stadt aufgenommen. Zusammen mit den drei graphischen Blättern im Macco-Zimmer der Residenz sind nunmehr in Bamberg die meisten der bisher bekannt gewordenen zeichnerischen und graphischen Arbeiten des Künstlers vertreten. Hoffentlich wird diese kleine Sammlung bald vollständig. Im Staatsarchiv wurde die reiche Sammlung von Abdrücken aller Nachrichten über Alexander Macco fortlaufend vervollständigt. Beiträge dazu sind stets willkommen.

Es trifft sich zufällig, daß an dem Tag, an dem diese Seite über Alexander Macco zusammengestellt wurde, genau vor 100 Jahren im „Tagblatt der Stadt Bamberg“ folgende Notiz zu lesen war:

Dienstag

Sonntag, 30. Dezember 1838, 11 Uhr werden die verehrlichen Mitglieder des Kunstvereins eingeladen, die höchst ausgezeichnete Sammlung der von Hr. Macco selbst verfertigten Gemälde im Dreißigischen Hause über eine Stiege einzusehen.



Urmgard, Freifrau v. Stralenheim, geb. v. Schulte, (1806—1857)

Gemalt in London Ende 1825 von A. Maccio • Del. Freiherr v. Stralenheim-Mortheim

Das 1801 von Maccio gemalte ausgezeichnete Miniaturporträt des Staatskanzlers Fürst Hardenberg wurde leider bei kürzlicher Auflösung der Sammlung Oppenheimer in Hannover an einen unbekannten Erwerber verkauft. Hoffentlich führt die an mehreren Stellen erfolgende Veröffentlichung des feinen Bildchens zur Aufklärung über den Erwerber. Über die vor 100 Jahren von Maccio geschaffenen Porträts von „Bambergern“ und die damals im Zusammenhang mit seinen Arbeiten in Bamberg erwähnte „Warburg“ ist bedauerlicherweise immer noch nicht ans Licht gekommen.

Die bisher im Staatsarchiv aufbewahrten Handzeichnungen (Rom um 1790), die Federzeichnung Achilles und Priests (Rom um 1790) und ein Steindruckblatt „Maria überrascht von der erfüllten Verheißung“ (Hamburg 1820) wurden dankenswerter Weise von der Graphischen Sammlung der Statl. Bibliothek unserer Stadt aufgenommen. Zusammen mit den drei graphischen Blättern im Maccio-Zimmer der Residenz sind nunmehr in Bamberg die meisten der bisher bekannt gewordenen zeichnerischen und graphischen Arbeiten des Künstlers vertreten. Hoffentlich wird diese kleine Sammlung bald vollständig. Im Staatsarchiv wurde die reiche Sammlung von Abschriften aller Nachrichten über Alexander Maccio fortlaufend vervollständigt. Beiträge dazu sind stets willkommen.

Es trifft sich zufällig, daß an dem Tag, an dem diese Seite über Alexander Maccio zusammengestellt wurde, genau vor 100 Jahren im „Tagblatt der Stadt Bamberg“ folgende Notiz zu lesen war:

Hiesiges

Sonntag, 30. Dezember 1838, 11 Uhr werden die verehrlichen Mitglieder des Kunstvereins eingeladen, die höchst ausgezeichnete Sammlung der von Hr. Maccio selbst gefertigten Gemälde im Dreschischen Hause über eine Stiege einzusehen.



Links Seite des Alexander Maerz Zimmers in der neuen Residenz...

Besuchen Sie die Neue Residenz

„Die ehemalige Residenz der Kurfürstentum von Bamberg mit prunkvollen Barocksalen und bedeutender Gemaldesammlung. 1977 kann ich infandgeleitet und in der Einrichtung bereinigt und geordnet.“

Besuchterkennung: 1. Mai bis 31. Oktober

an Werktagen 9 bis 12 Uhr und 14 bis 17 Uhr
an Sonn- und Feiertagen 10 bis 12 Uhr



...und die rechte Seite im neuen Anbau

am Domberg zu Bamberg!

1. November bis 30. April:

an Werktagen 9 bis 12 Uhr und 14 bis 17 Uhr

an Sonn- und Feiertagen 10 bis 12 Uhr

Schluss der Kartenausschreibung jeweils am 12. und 17. Uhr.

Eintrittspreise: Erwachsene 1. RM, Kinder unter 14 Jahren 50 RM;

an Sonn- und Feiertagen und in den Wintermonaten an allen Tagen ermäßigt
für Erwachsene auf 50 RM, Kinder auf 25 RM

Herrn Professor Dr. Amersdorffer¹²
mit verbindlichen Grüßen
J.V.

Gedruckt
23. XI 42

ALEXANDER VON HUMBOLDTS KUNSTBEZIEHUNGEN ZU IBERO-AMERIKA.

Von Gertrud Richert, Berlin.

Ein Berliner Kunstauktionskatalog von 1860 mit folgendem Titel: „Alexander von Humboldts Kunstauction, welcher am 17. September und den folgenden Tagen täglich von 9—1 Uhr vormittags zu Berlin in dem Hause Oranienburger Straße 67 durch den K. gerichtlichen Auktionskommissar Th. Müller gegen sofortige Zahlung in Preußischem Gelde versteigert werden soll. Berlin 1860“ gibt uns höchst willkommenen Aufschluß über Kunstwerke, die sich bis zuletzt in dem Besitz des großen Forschers befanden. So unbegreiflich und schmerzlich es berührt, daß dieser Nachlaß in Humboldts Heimatstadt Berlin zur öffentlichen Versteigerung gelangte, in alle Winde verwehte und zum Teil ins Ausland verschlagen ward, so sehr freuen wir uns, an Hand des Katalogs uns die Kunstgegenstände zu vergegenwärtigen, die das letzte Berliner Heim Alexander von Humboldts schmückten, um zu der häuslichen Umwelt des großen Mannes, den künstlerischen Neigungen und Liebhabereien und manchem bedeutsamen Erleben einen Zugang zu finden. Humboldt hat in dem jetzt leider völlig umgebauten und unkenntlich gewordenen Haus in der Oranienburger Straße 67, das vorher einmal dem Vater Theodor Körners gehörte und somit schon eine für Berlin ehrwürdige Beziehung besaß, von 1843 bis zu seinem Tode am 6. Mai 1859 gelebt. Er bewohnte nur den ersten Stock des kleinen Gebäudes, und die Räume waren nach Zahl und Umfang gewiß bescheiden; welch eine Fülle wertvoller Erinnerungen aber lagen in ihnen beschlossen!

„Schön reich ausgestattet mit herrlichen Schätzen des Wissens, Werken der Kunst, der Natur und Schrift und Gerät des Gelehrten,“ heißt es in einem Gedicht, das Varnhagen von Ense zum Preis von hübschen Aquarellen schrieb, in denen Eduard Hildebrandt die einzelnen Wohnräume festgehalten hatte. Wir können kaum annehmen, daß der gesamte künstlerische Nachlaß, den Humboldts Heim barg, der traurigen Versteigerung anheimfiel; die im Katalog aufgeführten Werke und Gegenstände aber reichen hin, um Alexander von Humboldts kaum zu überbietende Vielseitigkeit geistiger Interessen, von der selbst Goethe meinte, daß sie ihm noch nicht vorgekommen wäre, auch für das Gebiet der bildenden Künste zu erweisen. Die lebendige Verbundenheit dieses großen Menschen mit der Kunst, die er ja selbst in nicht gewöhnlichem Grad als Maler und Zeichner ausgeübt hat, sein freundlich warmes, stets zur Ermutigung und Förderung geneigtes

Verhältnis zu zeitgenössischen jungen Künstlern, die innige Verknüpfung, in der viele Dinge zu Ereignissen seines gesegneten, reich erfüllten Lebens stehen, erhellen sich vor unserem Blick. Bei den mancherlei Gegenständen, die der Forscher nicht selbst für sich auswählte, die ihm von anderer Seite als Geschenk, als Ausdruck tiefer Verehrung zugingen, fühlen wir dankbar die Wertschätzung, die diesem edlen deutschen Geist von seinem Land und von der ganzen Welt zuteil ward.

Wir wollen uns heute allein mit den Werken des Nachlasses beschäftigen, die mit den Ländern Ibero-Amerikas zusammenhängen, die Alexander von Humboldt durch seine große Forschungsreise von 1799 bis 1804 dem Weltinteresse zugeführt hat und die vielleicht seine fruchtbarste und ergebnisreichste Arbeit weckten. Man hat Humboldt sehr glücklich den Wiederentdecker Amerikas genannt und in dem Frankl'schen Buch über Christoforo Colón, das sich in der Bibliothek in der Oranienburger Straße befand, hieß es in folgender geistreicher Widmung des Verfassers, in der er Humboldts Leistung der von Columbus stolz gegenüberstellt:

„Kein König und kein Schlachtenheld,
Sein Ruhm wird ewig gelten!
Du aber hast in neuer Welt
Entdeckt erst neue Welten.
Der Spruch der Mit- und Nachwelt heißt:
Er gab den Körper, du den Geist.“

Humboldts Arbeiten und Briefe offenbaren deutlich, wie diese Länder, in denen ihm zuerst der überwältigende Reichtum der Tropenwelt entgegentrat, seinen Geist bis zum Ende seines Lebens auf das lebhafteste beschäftigten. Wie sehr die neue weite Welt, zu deren geistigem Entdecker und Kündler er wurde, ihm dabei auch ans Herz und Gemüt gewachsen war, verrät die Tatsache, daß er sich in seinem Altersheim mit einer ansehnlichen Reihe von Kunstwerken umgab, die ihm die Erinnerung an die dort verbrachten Jahre immer wieder wachriefen und ihm die leuchtenden Eindrücke derselben hell vor die Seele stellten.

Alexander von Humboldt hat in der Landschaftsmalerei, wenn diese, wie er es ausdrückte, fähig war, das Sinnliche an das Unsinnliche anzuknüpfen, ein letztes und erhabenstes Ziel der darstellenden Künste erblickt. Er hoffte, daß aus dem Erleben der märchenhaften Üppigkeit und verschwenderischen Fülle der Schöpfung in den Tropen, der überströmenden Zeugungskraft ihrer Pflanzen- und Tierwelt, die ihn gleich in dem ersten Land, in das er in Ibero-Amerika eintrat, in Venezuela, mit andächtigem Staunen und Glück erfüllte, eine neue herrliche Blüte landschaftlicher Darstellung hervorgehen könnte, er hat darum gerade

der Landschaftsmalerei seine lebhafteste Anteilnahme bekundet und verschiedentlich veranlaßt, daß jungen Malern der Weg in das der Kunst noch gänzlich unbekannte, erst zu erobernde Gebiet der großen Natur Ibero-Amerikas geebnet wurde. Es überrascht uns daher nicht, daß in seinem Nachlaß besonders viel landschaftliche Bilder aus jenen Gebieten vorhanden waren.

Wenn es einem Künstler gegeben war, die Hoffnungen Alexander von Humboldts auf eine neue große Auffassung landschaftlicher Darstellung zu erfüllen, so war es gewiß Johann Moritz Rugendas (1802–1858), dem wir trotz des skizzenhaften Charakters seiner Arbeiten eine beseelte Schau von Land und Leuten Ibero-Amerikas, das er von 1821–25 und von 1830–47 in wagemutigen Fahrten durchzog, verdanken.¹⁾ Alexander von Humboldt trat früh mit dem jungen Künstler in Verbindung und hat sich über ihn nur mit warmer Anerkennung geäußert. Wir freuen uns, daß der feinsinnige, zarte Zeichner, der beschwingte Maler, der Zahl der Werke nach am reichsten von allen mit Ibero-Amerika zusammenhängenden Künstlern im Hause Humboldts vertreten war.

Von den Ölskizzen von Rugendas, von denen viele kaum diesen Namen tragen dürfen, in so vollendeter Reife geben sie der ersten Erhabenheit und einsamen Größe jener weiten Landschaft Ausdruck, die, das fühlt man, den Künstler wie den Menschen Rugendas mit innerlichster Kraft ergriff, besaß Alexander von Humboldt 6 Arbeiten: eine Ansicht der Stadt Mexiko, eine des Gebirgskammes, den die Armee des Cortez überstieg; den Blick auf die Berge Popocatepetl, Itztaccihuatl, Malinche und Cerro de Tlascal; den Pico von Orizaba; die peruanische Küste von Arica bis Cobija und endlich die Ansicht von dem bolivianischen Schneegipfel des Illimani. Sämtliche Bezeichnungen, bemerkt der Katalog, waren von Alexander von Humboldt handschriftlich am unteren Rande der Unterlegsbogen eingetragen, gewiß ein Beweis, daß er an diesen Bildern persönliches Gefallen fand.

Weiter verzeichnet der Katalog 8 Handzeichnungen von Rugendas, die Alexander von Humboldt für seine Geographie der Pflanzen verwenden wollte, und die er nach einer handschriftlichen Notiz dem Künstler mit 1523 frs bezahlte. In einer in der Zeitschrift „Hertha“, Bd. VII Stuttgart 1826 gedruckten Ankündigung des Werkes, das unter dem Titel „Géographie des Plantes rédigée d'après la comparaison des phénomènes que présente la végétation dans les deux continents par M. M. Alexandre de Humboldt et Charles Kunth“ in Paris bei dem Verleger Gide fils erscheinen sollte, heißt es: „Zur Geographie der Pflanzen von Humboldt und Kunth werden wenigstens 20 Kupfertafeln

¹⁾ Über diesen Künstler, dessen großes Verdienst noch nicht genügend gewürdigt ist, wird in Kürze eine größere Arbeit der Verfasserin dieses Artikels erscheinen.

gehören, unter denen einige auf das Aussehen der Vegetation oder die Physiognomie der Pflanzen Bezug haben. Die Kupfertafeln werden nach den Zeichnungen ausgeführt werden, die der talentvolle Rugendas unlängst in den Urwäldern Brasiliens anfertigte. Dieser junge Künstler hat 5 Jahre lang im Reichtum der tropischen Pflanzenwelt gelebt. Er wurde durchdrungen von dem Gefühl, daß in der wilden, üppigen Fülle einer so wunderbaren Natur der malerische Effekt in der Zeichnung immer durch die Wahrheit und die treue Nachahmung der Formen entsteht.“ Neben diesen Zeichnungen fanden sich drei von Fortier nach diesen gestochene Kupferplatten und drei Probeabdrucke dieser Platten, die von Alexander von Humboldt von dem Stecher um 1650 frs erworben waren. Fortier ist ohne Zweifel identisch mit dem französischen Radierer und Reproduktionsstecher Claude François Fortier (1775–1835), den Rugendas, als er sein Buch „Voyage Pittoresque au Brésil“, das bedeutende Ergebnis seines ersten Aufenthaltes in Brasilien, in Paris bei Engelmann herausgab, treffen konnte, und der Alexander von Humboldt sicherlich durch seine Nachbildungen der Urwalddarstellungen des Comte de Clarac 1822 auf das beste bekannt geworden war. Der Umstand, daß Alexander von Humboldt dem Maler und Stecher die Abbildungen mit ziemlich beträchtlichen Summen bezahlte, beweist aufs neue, wie er nichts scheute, um seinen Werken wertvolle Illustrationen zu sichern, was allerdings dann oft die Drucklegung sehr verteuerte und dem Gelehrten die wohlverdiente Einnahme aus seinen Arbeiten empfindlich schmälerte hat. Alexander von Humboldt besaß endlich laut Katalog noch 5 Blatt „Szenen und Ansichten aus Südamerika“, nach Zeichnungen von Rugendas lithographiert. Die Blätter waren eingerahmt, was wiederum vernehmlich für Humboldts Würdigung des Künstlers spricht.

Venezuela war wie gesagt das erste Land Südamerikas, in das Alexander von Humboldt 1799 seine große Reise führte und das ihm der Wunder seiner Tropenlandschaft wegen unvergeßlich war. Auf Humboldts Veranlassung wurde der Maler Ferdinand Bellermann (1814–1889) von König Friedrich Wilhelm IV., dem großzügigen Gönner und Förderer der Künste, 1842 auf vier Jahre dorthin entsandt, um zu versuchen, die wilde Gewalt dieser fremdartigen Landschaft im Bilde einzufangen. Das Heim in der Oranienburger Straße hat nach dem Kunstkatalog vier Schöpfungen von Bellermann als Schmuck besessen, sämtlich Orte darstellend, die Alexander von Humboldt aus eigener Anschauung vertraut waren. Das Hauptbild, ein prächtiges Ölgemälde, eine Ansicht von Caracas (11½ Zoll hoch und 17½ Zoll breit) in einem vergoldeten Barockrahmen, konnte dem Forscher allerdings nicht mehr den gleichen Eindruck wecken, den ihm die Stadt gemacht, als er mit seinem treuen Gefährten Bonpland dort zwei Monate

verbrachte. Caracas hatte schwer durch Erdbeben gelitten; eine starke Erschütterung von 1812 hatte so verhängnisvollen Schaden verursacht, daß Humboldt, als er die Nachricht empfang, ergriffen schrieb: „Unsere Freunde sind nicht mehr, das Haus, welches wir bewohnt haben, die den Forscher, Bonpland, einige der aragonesischen Kapuzisten nicht mehr vorhanden.“ Dagegen wird die Ölskizze der Guácharohöhle, von der Bellermand noch zwei große Gemälde, einmal mit und einmal ohne Figurenstaffage, schuf, Humboldt den Aufenthalt in Venezuela lebendig in die Erinnerung gerufen haben. Bei einem Besuch der Missionsstation Caripe, der ihn zu dem primitiven, ihn auf das lebhafteste fesselnden Volk der Chaimasindianer führte, war Humboldt in einem Seitental auf die Höhle gestoßen, in die die Indianer bisher nur eine kleine Strecke vorzudringen gewagt hatten, um die dort zu Millionen nistenden Fettvögel, die Guácharos, abzufangen, deren wohl-schmeckendes Fett sie zu ihrer Nahrung verwandten. Alexander von Humboldt fand heraus, daß sich dieser unterirdische Gang in groß-artigster Bildung über 1400 Fuß tief in das Innere der Berge erstreckte. Bellermands Gemälde geben das gewaltige Naturbild in der sicheren und ansprechenden Kunst wieder, die wir an diesem Maler schätzen, wenn seinen Werken auch die geheimnisvolle Beseelung fehlt, die bei Rugendas hinreißt. Der Höhleneingang stellt sich umwuchert von wildaufschießender Urwaldvegetation dar, deren unerhörte Formen- und Farbenpracht von der phantastischen starren Steinwelt der Stalaktitendecke lebhaft absticht. Aus dem Innern tost als weitere Offenbarung der Urkraft der Natur ein schäumender Wildbach hervor. Die Ölskizze, die Humboldt besaß, dürfte die Figurenstaffage enthalten haben, die den Forscher, Bonpland, einige der aragonesischen Kapuziner der Missionsstation Caripe und einzelne Chaimasindianer wiedergab. Vielleicht hatte Humboldt selbst dem Maler eine Skizze für die Figuren zur Verfügung gestellt, wie er es bei dem Gemälde von Weitsch,²⁾ das ihn und Bonpland mit einigen Indianern am Fuße des Chimborasso zeigt, getan hat. Bellermand war weiter in zwei Lithographien vertreten, die A. Haun auf chinesischem Papier nach seinen Gemälden von den Hafenstädten Guayra und Puerto Cabello, beides Orte, in denen Humboldt angenehmen Aufenthalt genommen, ausgeführt hatte. Der Berliner Künstler August C. Haun (1815–1894), der als Maler, Lithograph und Radierer hervortrat, hatte sich gerade durch seine Lithographien begründeten Ruhm erworben.

Von dem dritten deutschen Maler, der zu Humboldts Zeit in seinen Werken die Neue Welt erschloß, Eduard Hildebrandt (1818–69), dessen Verdienst, das Heim des großen Gelehrten dargestellt zu haben,

²⁾ Das Gemälde hängt als Leihgabe im Ibero-Amerikanischen Institut in Berlin. Eine kleinere Replik gehört dem Märkischen Museum Berlin.

schon hervorgehoben ward, verzeichnet der Katalog des Nachlasses überraschend wenig. Es wird zwar ein Bildnis Humboldts in vergoldetem, prachtvollem Barockrahmen erwähnt, aber von den Reisen, auf die der Künstler zum Teil auf Empfehlung von Humboldt von König Friedrich Wilhelm IV. geschickt wurde, und die ihn 1844–45 nach Brasilien und den Vereinigten Staaten, 1847 nach England, den Kanarischen Inseln, Portugal und Spanien führten, finden wir keine Arbeit, wenn nicht vielleicht eine Lithographie von Madeira mit der Hafenstadt Funchal, von Süden gesehen, bei der der Katalog keinen Künstlernamen nennt, auf Hildebrandt zurückgeht, der auf der schönen Insel eine besonders fruchtbare Tätigkeit entfaltet hatte. Alexander von Humboldt besaß von dem Maler eine Bleistiftzeichnung, die nach einer beiliegenden Originalphotographie gemacht war und den sogenannten Baum des Cortez zu Tacuba darstellte, eine alte Sumpfpypresse, die noch heute in dem jetzt zu der Stadt Mexiko gehörenden Vorort steht und als nationales Heiligtum verehrt wird. Der Umstand, daß Humboldt selbst die Geschichte dieses Baumes, unter dem Hernando Cortez in der sogenannten „noche triste“, der traurigen Nacht, seine geschlagenen und aus Mexiko verdrängten Scharen zu neuem siegreichem Vorgehen sammelte, handschriftlich auf dem Blatt vermerkt hat, bezeugt wiederum, mit welchem allseitigen Interesse Humboldt Ländern und Völkern gegenüberstand.

Im Nachlaß fanden sich weiter 13 Lithographien von Albert Berg (1825–87), neun davon in doppelter Ausführung, die Urwaldansichten vom Magdalenenfluß und aus den Anden Neu Granadas wiedergaben und die Probedrucke für Bergs großes Werk: „Études Physiognomiques sur la végétation de l'Amérique tropicale recueillies dans les forêts vierges sur le fleuve Magdalena et dans les Andes de la Nouvelle Grenade, avec un extrait d'une lettre du Baron Alexandre de Humboldt à l'auteur et une préface par Monsieur le Docteur Klotsch“ (London, Paris 1854) darstellten. Der Künstler Albert Berg gehörte ebenfalls zu denen, die für ihre Reise nach Ibero-Amerika von Humboldt größte Förderung erhalten hatten. Daß dieser an Bergs Arbeit lebhaften Anteil nahm, beweist nicht nur der Briefauszug, der dem Werk vorangesetzt war. Humboldt besaß von dem Künstler, der in seinen Bildern und graphischen Blättern eine tüchtige und redliche Kunst vertrat, neben seinem bekannten Werk über die Insel Rhodos noch 5 weitere Radierungen, die Vegetationsansichten aus Südamerikas reichen Wäldern boten.

Eine Lithographie von A. A. Warscewicz (1812–1866), die Anden aus Mittelamerika mit dem Vulkan Chiriqui vorführend, so wie sie sich in malerischer Silhouette dem Blick von David, der Hauptstadt der Provinz Veraguas in Panamá, aus zeigten, beweist, daß Humboldt in direk-

ten Beziehungen zu dem verdienstvollen Naturwissenschaftler gestanden hat. Warscewicz, der die deutschen botanischen Gärten in Berlin, wo er selbst einmal gearbeitet hatte, in Hamburg, Erfurt oder München auf das reichlichste mit Pflanzen aus Süd- und Mittelamerika versorgte, war zuletzt als Inspektor des Botanischen Gartens in Krakau tätig. Von Guatemala aus, wohin er sich 1846, nur eigenem Antrieb und keiner öffentlichen Berufung folgend, begeben hatte, war der bekannte Orchideenforscher 1848, allein von einem Indianer begleitet, zu der großen Reise durch Zentralamerika aufgebrochen, die er unter unendlichen Strapazen und Entbehrungen, aber mit guten wissenschaftlichen Ergebnissen durchzuführen wußte. Der Blick auf den Vulkan Chiriqui hatte für ihn besondere Bedeutung, da er gewagt hatte, das wilde, zerrissene Vulkanmassiv, das sich zu einer Höhe von 3350 m erhebt, zu ersteigen.

Ob 7 Blatt landschaftliche Ansichten aus Perú aus Humboldts Nachlaß, die laut Angabe von einem G. Smith (wohl einem Engländer) gezeichnet und von A. Petermann lithographiert waren, dem bekannten Geographen und Kartographen August Petermann (1822–78) zuzuschreiben sind, der ja in London von 1847–54 eine eigene kartographische Anstalt besaß, in der die Blätter, wenn auch vielleicht nicht von ihm selbst, hätten gearbeitet werden können, muß dahingestellt bleiben, ist aber sehr wahrscheinlich, da August Petermann aus London mit Humboldt korrespondiert hat. Eine Lithographie, den Blick auf die Insel Fayal wiedergebend, entstammte ursprünglich dem Werk: *A Description of the Azores or Western Islands*, London 1835, des englischen Kapitäns Boid, eines Marineoffiziers und Schriftstellers, der sein Buch mit drei schönen Abbildungen, die von Admiral Sartorius gezeichnet und von L. Haghe lithographiert waren, bereichert hatte. Die Lithographie in Humboldts Besitz wird als koloriert bezeichnet und F. A. Schmidt als Autor angeführt, in dem wir den Berliner Landschaft- und Architekturmaler Friedrich August Schmidt erblicken können, der auch im Kupferstich und in der Lithographie ehrenvoll genannt wird und seit 1824 mit Arbeiten bekannt ist. Er hat die Abbildung in Boids Buch wohl als willkommene Vorlage benutzt. Eine Radierung, die Alfred Johannot (1800–1837), ein aus Offenbach stammender Künstler, der sein Leben in Paris beschloß, nach einer Zeichnung des bekannten französischen Malers François Gérard (1770–1837), dem wir mehrere Bildnisse Alexander von Humboldts verdanken, ausgeführt hatte, zeigte den deutschen Forscher, wie er sich voller Teilnahme die Geschichte der traurigen Lebensschicksale anhört, die ihm die junge Negerin Ourika erzählt. Die Szene, die wie ein letztes Erbe der von Chateaubriand erweckten romantischen Rührung und Gefühlsseligkeit für das Leben der exotischen Völker wirkt, ging auf

den Roman *Ourika* (erschienen 1824) der Herzogin Claire Durfort-Duras (1778–1828) zurück, der seinerzeit von dem französischen Publikum begeistert aufgenommen war, heute aber völlig der Vergessenheit anheimgefallen ist. Die Herzogin, deren Salon während der Restaurationszeit ein geschätzter gesellschaftlicher Treffpunkt war, in dem auch Alexander von Humboldt gern verkehrte, hatte, wie aus der Korrespondenz hervorgeht, ein besonders schön eingebundenes Exemplar dieses Romans, und die Radierung nach der Zeichnung Gérards, die Humboldt geistreich nannte, als Huldigung für den großen deutschen Dichterstürzen durch Humboldts Vermittlung Goethe zugesandt, in liebenswürdiger Bescheidenheit bemerkend, daß das Bild die Hauptsache sei, zu dem das Buch nur ein kleines Anhängsel bilden wollte. Goethe verzeichnete in seinem Tagebuch den Empfang und trug Sorge, für das freundliche Geschenk zu danken.

Eine Reihe von Photographien aus Humboldts Nachlaß sind ebenfalls der Beachtung wert. Der Forscher hatte die hohe Bedeutung der eben aufblühenden Lichtbildkunst sofort erkannt und sie mit regster Aufmerksamkeit verfolgt, wobei er sich allerdings gerade von dem Verfahren Daguerres die sichersten Erfolge versprach. Ein monumentales Album mit Photographien „*Recueil de vues photographiques prises au Mexique et a Venezuela 1857–58*“ war ihm von dem ungarischen Reisenden Paul de Rosti als Zeichen der Verehrung zum Geschenk gemacht worden, und der Katalog bemerkt dazu: „47 prachtvolle Photographien, 11 Zoll hoch und 15½ Zoll breit. Ein Unikum ausschließlich für A. v. H. angefertigt und demselben von P. d. R. geschenkt; mit de Rostis handschriftlicher Widmung.“ Der Ausdruck Unikum stimmt nicht ganz, da sich in der Akademie der Wissenschaften in Budapest ein zweites Exemplar dieser Photographiensammlung von de Rosti befindet, aber es ist wahr, daß dieser die Bilder ausdrücklich für Alexander von Humboldt hergestellt hatte. Ein freundliches Geschick hat das schöne, mit schlichter Vornehmheit ausgestattete Album, auf dessen dunkelgrünem Ledereinband man Alexander von Humboldts Namen in Goldlettern liest und dessen für die Zeit ganz ausgezeichnete Bilder selbst heute noch, wo die Photokunst weit vorgeschritten ist, mit Vergnügen betrachtet werden können, in berufene Hände geführt. Sein Besitzer ist Professor Dr. Stenger, Inhaber des Lehrstuhles und Leiter des Instituts für Angewandte Photochemie an der Technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg. Vier Abbildungen von Azteken, auch Photographien, waren Humboldt von Geheimrat Lichtenstein, ohne Zweifel dem berühmten Berliner Zoologen, mit dem Alexander von Humboldt in engen Beziehungen stand, zum Geschenk gemacht worden. Ein weiteres Lichtbild, laut Katalog von W. Heine, das einen Morgen in den Tropen und einen Morgen an einer Küste des Nordens

darstellte, dürfte unserem Forscher gerade durch den Gegensatz, der die große, von ihm stets von neuem bewunderte Mannigfaltigkeit der Schöpfung dartat, gefallen haben.

Einige Bildnisse bekannter Persönlichkeiten, die mit Humboldts Arbeitsgebiet für Ibero-Amerika zusammenhängen, vervollständigen den künstlerischen Besitz. Humboldts treuer Gefährte der ersten großen Reise, der französische Arzt und Naturforscher Aimé Bonpland (1773—1858), hatte ihm aus Buenos Aires ein Lichtbild übersandt, das wahrscheinlich als Vorlage für das zweite Bildnis des Nachlasses, ein lithographiertes Brustbild gedient hatte, das zu der von dem Wiener Lithographen Rudolf Hofmann (tätig in den 40er und 50er Jahren) geschaffenen „Galerie ausgezeichneter Naturforscher“ gehörte, von der der Nachlaß noch weitere sieben Blätter erwähnt. Bonplands Laufbahn hatte nicht zu so stolzer Höhe geführt wie die seines großen Freundes. Nicht so sehr wissenschaftlicher Forschung wie praktischem botanischem Wirken zugetan, war er mit großen Anbauplänen abermals nach Südamerika gegangen, hatte aber dort durch die politischen Wirren schwere Bedrängnis, darunter jahrelange Gefangenschaft erfahren. Humboldt hat ihm stets seine Teilnahme bewahrt und sich für ihn verwandt, wo er nur konnte, und auch Bonpland hat die Freundschaft mit dem deutschen Meister stets hoch gehalten. Wenn der Naturforscher Avé Lallemant, der Bonpland auf seinem einsamen Rancho Santa Ana in Südbrasilien 1858 kurz vor seinem Tode besuchte, erzählt, daß Bonpland nicht ganz das Gefühl des Neides seinem sehr viel erfolgreicherem Gefährten gegenüber überwinden konnte, ja sich sogar von diesem zurückgesetzt fühlte, so darf man nicht vergessen, daß es sich bei Bonpland damals fast um einen Sterbenden handelte, der sich als alter, fiebergequälter Mann in äußerster Verlassenheit fand, so daß sich leicht das Gefühl der Verbitterung einstellen konnte. Beim Abschied hat er Avé Lallemant versöhnend als letztes einen Gruß an Humboldt nachgerufen, so daß kein ernster Schatten auf das schöne Verhältnis der beiden Männer fällt.

Ein weiteres Bild, eine von dem geschätzten Münchener Porträtmaler Correns (1821—77) geschaffene Lithographie stellte den berühmten Brasilienforscher, den Münchener Botaniker Carl Friedrich Ph. von Martius (1794—1868) dar, der 1817—20 die von der österreichischen und bayerischen Regierung veranstaltete große Expedition nach Brasilien mit Johann Baptist von Spix zusammen geleitet hatte. Das Bildnis enthielt die handschriftliche Widmung an Humboldt und war ein Zeichen der großen Verehrung, die der Münchener Gelehrte für Humboldt empfand, für dessen ungeheure wissenschaftliche Leistung er der treueste und sicherste Mittler wurde.

Unter den zahlreichen Medaillen, die sich bei Alexander von Humboldt allmählich einstellten, befand sich eine von 1857 mit dem Bildnis von Francisco A. Varnhagen (1816—78), dem Restaurador von Ypanema, wie er nach seiner großzügigen Förderung seines Geburtsortes genannt wurde. Alexander von Humboldt hat den Gelehrten, den Sohn des deutschen Ingenieurs Friedrich Ludwig Varnhagen, der Brasilianer geworden war, und der sich um sein neues Vaterland die größten Verdienste erwarb, seiner wissenschaftlichen Leistung wegen hoch geachtet. Als er am 19. Februar 1858 seinem Freund Varnhagen von Ense die Arbeit: „*Considérations géographiques sur l'histoire du Brésil. Examen critique d'une nouvelle histoire générale du Brésil par M. François Adolphe de Varnhagen. Rapport fait par M. d'Avérac*“ (Paris 1857) zugehen ließ, schrieb er demselben, daß ihm sein Namensvetter doch recht viel Ehre mache.

Ein Bildnis der Königin Isabella II. von Spanien — um auch die iberische Halbinsel in Alexander von Humboldts Beziehungen zu Ibero-Amerika einzubeziehen — eine Lithographie auf chinesischem Papier, die P. Barcala Sánchez nach einem Gemälde von Federico de Madrazo gearbeitet hatte, und die zweimal im Nachlaß vorkam, war kein Geschenk der Königin, sondern rührte wohl von dem Künstler her, der auch nach der von Begas geschaffenen Halbfigur von Humboldt eine Lithographie angefertigt hatte. Isabella II. übersandte aber dem großen Naturforscher, gewiß als Huldigung für seine überragende wissenschaftliche Arbeit, eine Medaille, die von ihr zur Auszeichnung verdienster Ingenieure bestimmt worden war. Ein Stich mit dem Bild des Miguel de Cervantes, angeblich nach einem Gemälde von Velázquez, von dem Franzosen Desnoyers gezeichnet und von dem Stecher Leisnier ausgeführt, war Alexander von Humboldt von letzterem zum Geschenk gemacht worden. Eine bedeutende Gabe hatte Alexander von Humboldt durch testamentarische Verfügung vom Grafen Roß erhalten, ein ehrwürdiges altes, mexikanisches Götzenbild, aus Holz geschnitten und mit Steinmosaik überzogen, von dem der Nachlaß stolz vermerkt, daß es schon zu Montezumas Zeiten angebetet worden wäre. Ob eine Statuette, 25 Zoll hoch, ein bronzierter Zinkguß, der den mexikanischen Imperator Agustín de Iturbide, der 1824 sein politisches gefährliches Unternehmen mit dem Tod bezahlen mußte, darstellte, ein persönliches Geschenk dieses ersten unglücklichen Kaisers von Mexiko, den Humboldt selbst kennengelernt hatte, war, geht aus dem Nachlaßverzeichnis nicht hervor. Dieses nennt noch eine bedeutende Ehrengabe, die von dem französischen Bildhauer Jules Antoine Droz (1804—1872) geschaffene Büste des berühmten portugiesischen Seefahrers Prinz Heinrich, mit der König Louis Philippe Humboldt erfreute, und

die in der Bibliothek des Heimes in der Oranienburger Straße einen viel beachteten Ehrenplatz eingenommen hat.

Damit sind wir an das Ende der Werke des künstlerischen Nachlasses gelangt, die von Humboldts Beziehungen zu Ibero-Amerika sprechen und deren Kenntnis wir als Bereicherung fühlen, nicht nur ihres oft hohen Eigenwertes wegen, sondern vor allem als ehrwürdige Erinnerung an den deutschen Forscher, dessen Verdienst für diese Länder noch von keinem Gelehrten irgendeiner Nation erreicht, geschweige übertroffen worden ist. Wie wünschenswert wäre es, daß wenigstens einige dieser Werke wieder aufgefunden und an berufener Stelle — wir denken an das Ibero-Amerikanische Institut in Berlin, den gegebenen Mittelpunkt aller kulturellen Beziehungen zu den Ländern spanischer und portugiesischer Sprache, — zur Ehre der deutschen Wissenschaft und ihres edelsten Vertreters aufs neue vereint werden könnten.

SONDERDRUCK AUS DER KUNSTCHRONIK

DIE BILDENDEN KÜNSTE IM RAHMEN DER PREUSSISCHEN VERWALTUNG VON WILHELM WAETZOLDT

Die Pflege der künstlerischen Angelegenheiten in Preußen liegt nicht in einer Hand. Vielmehr gehören die verschiedenen Fachgebiete: künstlerisches Bildungswesen – Verwaltung der Kunstsammlungen – Denkmalspflege – Auftrags- und Ausstellungswesen – Hochbauverwaltung usw. zu den Verwaltungsbereichen mehrerer Ministerien. Diese geschichtlich gewordenen und mit der Entwicklung der preussischen Zentralbehörden verknüpften Verhältnisse haben allmählich ein Netz sich überschneidender Kompetenzen geschaffen, in dem sich selbst der Verwaltungsbeamte leicht verstrickt.

Die Öffentlichkeit hat einen Anspruch darauf, über die Organisation der staatlichen Kunstpflege orientiert zu sein, aber sie steht ahnungs- und verständnislos diesen verzwickten Ressortzuständigkeiten gegenüber. Daß die Dinge so sind, ist eine alte Klage, die schon Schinkel und Kugler angestimmt haben und die ihren Ausdruck gefunden hat in zahllosen Eingaben, Beschlüssen, Resolutionen, Denkschriften und Anträgen. Schon 1878 heißt es in einem für das Staatsministerium verfaßten Votum der drei Minister des Handels, des Kultus und der Finanzen: »Malerei und Plastik sind so sehr auf die Architektur angewiesen und diese kann die Hilfe jener, jede aber die Kenntnisse der Bedürfnisse und Bedingungen der beiden anderen so wenig entbehren, daß eine künftige Förderung aller Künste vielleicht am sichersten zu erwarten ist, wenn die oberste Leitung des Unterrichts in Allem in einer Hand vereinigt wird«.

So weit aber auch in eingeweihten Kreisen die Überzeugung verbreitet ist, daß die verwaltungstechnische Behandlung der künstlerischen Dinge nicht den eigentlichen Bedürfnissen der Künste gerecht wird, so wenig hat diese Erkenntnis bisher zu irgend einer Änderung in der Praxis geführt. Im Gegenteil: die Verhältnisse sind nur noch verwickelter geworden. Auch die Revolution hat nicht etwa den Apparat der staatlichen Kunstverwaltung vereinfacht, sie hat ihn vielmehr teils unangetastet gelassen, teils noch kompliziert. In den Parlamenten treten erfahrungsgemäß künstlerische Angelegenheiten hinter politischen und wirtschaftlichen so sehr zurück, daß auch von diesen Stellen kaum die Stoßkraft ausgehen wird, die eine gründliche Wandlung herbeiführen könnte.

Eine einheitliche Kunstverwaltung in Preußen gibt es nicht. Die an den Gesamtbedürfnissen des Staates gemessen überaus bescheidenen Mittel, die im Staatshaushalt für künstlerische Zwecke ausgeworfen werden, verteilen sich so ziemlich auf alle preussischen Ministerien.

Aus der beigegebenen Tabelle lassen sich zwei wichtige Tatsachen ohne weiteres ablesen. Einmal die, daß zur Zuständigkeit des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung nicht das Gesamtgebiet der bildenden Künste gehört, zweitens die Tatsache, daß es keine preussische Zentralbehörde gibt, die sich nicht irgendwie mit künstlerischen Dingen befaßt.

So gehören die Angelegenheiten der Baukunst zu den Geschäftsbereichen von sechs Ministerien. Selbst die Denkmalpflege ist durch den Übergang der vormals königl. Schlösser in die Verwaltung des Finanzministeriums de facto gespalten in eine profane Denkmalpflege (Schlösser) und eine sakrale Denkmalpflege, die dem Kultusministerium anvertraut ist. Es ist zu hoffen, daß nach erfolgtem Vergleich zwischen Krone und Staat sich hier eine Lösung finden wird, die den einheitlichen Interessen der Denkmalpflege gerecht zu werden vermag. Als im April des Jahres 1920 das ehemalige Ministerium der öffentlichen Arbeiten infolge des Übergangs der Wasserstraßen und Eisenbahnen auf das Reich aufgelöst wurde, ist die Frage des zukünftigen Verbleibes der Hochbauabteilung dieses Ministeriums in Fachkreisen und in der Öffentlichkeit eingehend erörtert worden. Obwohl die überwiegende Zahl der Sachverständigen sich für eine Verbindung der Hochbauabteilung mit der Abteilung für Kunst im Kultusministerium ausgesprochen hatte, kam die staatliche Hochbauverwaltung schließlich doch an das Finanzministerium. Dabei hat vermutlich die im Lande Schinkels und Gillys besonders befremdliche Meinung mitgespielt, daß »künstlerisch« zu bauen, teuer zu bauen heißt, und aus dem Zwange zu strengster Wirtschaftlichkeit ein Verzicht auf künstlerische Betätigung hergeleitet werden muß. Auch die Ausbildung der Architekten läuft, wenn man sie graphisch darstellen wollte, durch die Verwaltungsbereiche fast aller preussischer Ministerien. Die Baugewerkschulen und die Klassen für Innenarchitektur bei den Handwerker- und Kunstgewerbeschulen stehen unter der Aufsicht des Handelsministers, die Architekturabteilungen der Technischen Hochschulen und die Klassen für Architektur an den Kunstakademien ressortieren vom Kultusministerium, die Akademie des Bauwesens und die staatliche Hochbauverwaltung unterstehen dem Finanzminister, während die Akademie der Künste, die sich doch auch mit architektonischen Fragen abgibt, zum Ressort des Kultusministers gehört. Daß bei diesen Zuständen an eine wirkliche Reform des Architekturstudiums kaum gedacht werden kann, dürfte auf der Hand liegen.

Seitdem durch Kabinettsorder vom 3. Dezember 1884 die Überweisung der gewerblichen und kunstgewerblichen Fach- und Zeichenschulen einschließlich

der Verwaltung der Porzellan-Manufaktur sowie des Fortbildungsschulwesens an den Handelsminister genehmigt worden ist, herrscht noch heute der verhängnisvolle Dualismus auf dem Gebiete der Pflege und Verwaltung der Architektur und des Kunstgewerbes. Die einzelnen Kategorien von Bildungsanstalten: Baugewerkschulen, Kunstgewerbeschulen, Kunstakademien, Technische Hochschulen stehen unverbunden nebeneinander. In ihren Unterrichtsmethoden und Lehrzielen nimmt kaum eine Anstalt irgendwelche Rücksicht auf die andere. Es fehlt leider an einer Einordnung der verschiedenen Arten künstlerischer Bildungsstätten in ein geschlossenes Lehrsystem, das jeder Gruppe von Anstalten im Rahmen des Ganzen ihre Sonderaufgaben zuwies. Die Versuche, durch sozusagen behelfsmäßige organisatorische Maßnahmen die Kluft zwischen einzelnen Anstalten, wie z. B. den Technischen Hochschulen und Kunstakademien, zu überbrücken, können doch die Fehlerquelle nicht beseitigen, die darin liegt, daß das künstlerische Unterrichtswesen eben von verschiedenen Ressorts abhängig ist.

Besonders fühlbar macht sich das auf dem Gebiete des Kunstgewerbes. Hier hat die verwaltungstechnische Führung durchaus das Handelsministerium, zu dem ressortmäßig die Fragen des Handwerks und Kunstgewerbes gehören. Demgegenüber bildet das Kunstgewerbe im Bereich der Kunstverwaltung nur eine Insel, wenn ihr auch die große Berliner Kunstgewerbeschule, die sog. Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, ferner die mit Kunstgewerbeklassen ausgestattete Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau und die Düsseldorfer Akademie unterstellt sind. Der Wunsch nach einer Reform des künstlerischen Bildungswesens, die einheitlich die Vorbildung für die freien Künste mit der Vorbildung für die sog. angewandten Künste verbindet und beide auf handwerkliche Schulung gründet, stößt infolgedessen auf die Schwierigkeit, daß eine Abgrenzung der Lehrgebiete einzelner Anstalten, beziehungsweise eine Vereinigung von Anstalten, nur unter Zustimmung beider Fachminister erfolgen kann. In dem augenblicklichen Zustand des künstlerischen Bildungswesens spiegelt sich noch eine veraltete ästhetische Theorie wider, die da Schranken errichtet, wo die lebendige Wirklichkeit nur fließende Übergänge kennt.

Wenn der Schwerpunkt der Kunstgewerbeverwaltung beim Handelsministerium ruht, so fallen andererseits nicht etwa die gesamte Malerei und Plastik in den Verwaltungsbereich des Kultusministeriums. Zwar bilden freie Malerei und Plastik die Hauptlehrgegenstände der Kunstakademien, zwar gibt es Meisterateliers sowohl für Plastik als auch für Malerei, es ist aber doch nicht zu übersehen, daß auch in den Maler- und Bildhauerklassen der Kunstgewerbeschulen es gar nicht möglich ist, sich streng an die Aufgabenkreise der dekorativen Malerei und der dekorativen Plastik zu halten, sondern daß auch hier die Grenzen zur freien Malerei und zur freien Plastik hin unscharf sind. Aller guter Wille,

Die bildenden Künste im Rahmen der Preussischen Verwaltung

	Finanzministerium	Ministerium für Handel und Gewerbe	Justizministerium
Architektur und Denkmalpflege	Staatl. Hochbauverwaltung Akademie des Bauwesens Schriftleitung der Zeitschrift für Bauwesen Zentralblatt der Bauverwaltung und Denkmalpflege Bauverwaltung Unterhaltung der Regierun- dienstgebäude und sonstigen Staatsgebäude (chem. kgl. Schlösser) Ministerial-Militär- und Bau- Kommission	Klassen — der 24 Baugewerkschulen — für Statik, Baukonstruktions- lehre, Perspektive, Gestaltungs- lehre (Entwerfen, Projektions- lehre u. a.) Klassen der Handwerker- und Kunst- gewerbeschulen für Bauzeich- nen, Perspektive, Innenarchitek- tur, Abteilung für Baukunst u. a. (z. B. Königsberg, Kiel), Statik, Fertigkeitslehre, Geometrisches Zeichnen	Unterhaltung der Justiz- gebäude
Kunst- gewerbe und Handwerk		Porzellanmanufaktur in Berlin, Gewerbliches Unterrichtswesen: 45 Fach-, Kunstgewerbe und Hand- werkereschulen, zu denen das Mi- nisterium Zuschüsse gibt, an etwa 25 von ihnen sind Klassen für alle »Gebiete des Kunstgewerbes« wie: Keramik, Buchgewerbe und Graphik, Schriftzeichnen, Textil- arbeiten, Gläserlei (Breslau) u. a. 3 Kunstgewerbe- und Handwerker- schulen, die allein vom Staat unterhalten werden 2 keramische Fachschulen desgl.	
Malerei		Klassen an den Kunstgewerbeschulen u. a. für alle »Gebiete der ange- wandten Malerei«, ferner für Freihandzeichnen, Aktzeichnen, Anatomisches Zeichnen (Breslau) Farbenlehre	
Plastik		Klassen an den Kunstgewerbeschulen u. a. für alle »Gebiete der ange- wandten Bildnerei« in: Stein, Holz, Metall, ferner Grabmal- kunst (Königsberg)	
Museen	Hohenzollern - Museum in Berlin Stadt-Galerie in München		

Die bildenden Künste im Rahmen der Preussischen Verwaltung

Ministerium für Landwirtschaft usw.	Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung	Ministerium des Innern	Ministerium für Volkswohlfahrt
Ansiedlungskommis- sion für Westpreu- ßen und Posen Wasserbauverwal- tung Hafen — Bauten — Brücken	Architekturabteilungen der 4 Techn. Hoch- schulen (Baukonstruktion, Statik, Per- spektive, Entwerfen u. a.) Architekturklassen der Kunsthochschulen u. der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe- museums (Projektionslehre, Fachzeichnen) Akademie der Künste Akademisches Meisteratelier für Architektur Staatliche Stelle für Naturdenkmalpflege Staatliche Bildstelle Schloßverwaltung Marienburg Kaiserhaus in Goslar Erhaltung der Altertümer in den Rhein- landen		Wohnungs- u. Sied- lungswesen
	Kunstgewerbemuseum in Berlin mit Klassen an der Unterrichtsanstalt Klassen der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau für: Buch- gewerbe und Graphik, Textilarbeiten, Schrift, Plakat, Metallbearbeitung Kunstgewerbeklasse der Akademie in Düssel- dorf	Werkstätten für die Sicher- heitswehr	
	Akademie der Künste Akademisches Meisteratelier für Malerei Klassen an den Kunstakademien (5) und an der Unterrichtsanstalt des Kunstge- werbemuseums [Lehrerbildung] Staatliche Kunstschule in Berlin (Zeichen-)		
	Akademie der Künste Akademische Meisterateliers f. Bildhauerei Klassen an der Unterrichtsanstalt des Kunst- gewerbemuseums und den Kunstaka- demien		
	Staatliche Museen in Berlin u. National- galerie, Rauchmuseum Landesmuseum und Gemäldegalerie, Cassel Saalfeld-Museum		

die geschichtlich gewordenen Ressortzuständigkeiten zu wahren, muß scheitern an den viel stärkeren und auch viel berechtigteren Forderungen der lebendigen Kunst, die eben Unterscheidungen in der Strenge nicht kennt, wie sie die Aufteilung der künstlerischen Gebiete auf verschiedene Ministerien als vorhanden vortäuscht.

Sogar die Verwaltung der Kunstsammlungen ist seit der Revolution bzw. mit der Änderung der Staatsform in die Bereiche zweier Ministerien übergegangen. Als dem Verwalter der vormaligen Kronüter sind dem Finanzministerium das Hohenzollern-Museum in Berlin und die Schackgalerie in München zugefallen, während die Hauptmasse der preussischen Staatsmuseen naturgemäß noch zum Kultusministerium gehört. Wenn auch eine sachliche Beratung und Mitwirkung von Seiten der Kunstverwaltung bei der Behandlung der Angelegenheiten, die das Hohenzollern-Museum und die Schackgalerie in München betreffen, gesichert ist, so darf doch der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, daß in Zukunft einmal der Augenblick kommt, wo sämtliche preussischen Museen einer einheitlichen Verwaltung unterstellt werden können.

Für den Kenner der Verhältnisse ist es durchaus nicht erstaunlich, daß es bei dieser verwickelten Organisation den Anschein hat, als ob auf dem Gebiete der Kunstpflege und Kunstverwaltung so gut wie nichts geschieht. Ob die Lage Preußens, sowohl die finanzielle wie die politische, in absehbarer Zeit es gestatten wird, auf dem Gebiete der Kunst zu einer Vereinheitlichung zu kommen, mag dahingestellt bleiben. Die Forderung einer selbständigen Kunstverwaltung in Preußen muß gleichwohl immer wieder erhoben werden, weil sie sachlich geboten ist.

Mohren, Riesen und Zwerge

Don Cäsar von der Rhé

Seit der Zeit, in der es kühnen Seefahrern gelang, neue, d. h. bis dahin in Europa unbekannte Welten zu entdecken, sind wiederholt freiwillig oder gezwungen farbige Eingeborene von dort nach der alten Welt gekommen.

Wir kennen sie an den Höfen des Großen Kurfürsten und der Markgräfin von Schwedt, wir wissen, daß die Mohrenstraße in Berlin nach den Janitscharen benannt worden ist, die König Friedrich Wilhelm I. mit Schlagzeug, Flöten und Oboen ausgestattet und hier untergebracht hatte, wir kennen sie im Dienste Friedrichs des Großen und seiner Nachfolger auf dem Thron bis auf den Kameruner Kesselpaukenschläger Sambo der Potsdamer Husaren hin und Ben Nissa, den Schellenbaumträger des Ersten Garde-Regiments zu Fuß, den der Sultan von Marokko dem Kaiser Wilhelm II. zugesandt hatte. Ben Nissa hat zehn Jahre lang im alten Heere gedient, mußte aber bei der Mobilmachung vom Regiment getrennt werden, weil sein Heimatland zu den Staaten gehörte, die in den Kriegszustand gegen Deutschland getreten waren. Sein Bild hängt heute noch in der Kaserne der Traditionskompanie des Infanterie-Regiments Potsdam. Wenn man an die Schmach der farbigen Franzosen am Rhein nach dem Kriege und an die Behandlung denkt, die unzählige Deutsche während des Krieges in den Feindbundsstaaten erleiden mußten, dann verdient es wohl einmal hervorgehoben zu werden, wie warm der Stellv. Kommandierende General v. Loewenfeld im Oktober 1914 für den Unteroffizier Ben Nissa gesorgt hat. Unter Hinweis auf die von dem Prinzen Eitel Friedrich, dem Major v. Goerne und dem Hauptmann v. Roeder



bescheinigte tadellose Führung und Anhänglichkeit, um ihn vor Erzeß zu schützen und „aus moralischen Gründen“ legte der General dem Minister des Königlichen Hauses, Grafen zu Eulenburg, die Fürsorge für den Marokkaner „an das Herz“, sicherte diesem auch die Dienstprämie von 4500 Mark zu. Ben Uissa wurde vom Hofmarschall, Grafen Platen, in der Kaserne der Matrosenstation am Jungferensee untergebracht und als Parkaufseher im Neuen Garten beschäftigt. Im Januar 1915 mußte er aber wegen Krankheit zum Ersatzbataillon zurückversetzt werden. Sein weiteres Schicksal ergeben die Akten der Generalverwaltung des Königlichen Hauses nicht.

Auch andere Beispiele zeigen, wie human man im alten Preußen Farbige zu behandeln pflegte. So hat Adolf v. Wilke im „Zeitalter der Equipagen“ geschrieben: „Erblickten wir eine Hofequipage, wo neben dem Kutscher ein richtiger Mohr mit einem Fes auf den pechschwarzen Locken, stolz mit gekreuzten Armen thronte, so wußten wir, daß Prinz Karl nahte.“ Als seine Kutsche einmal, von einer Schar Neugieriger umgeben, unter den Linden wartete, fragte ein Wigbold den Mohren unter dem Gelächter des Publikums: „Na, Männchen, Sie sind wohl nicht von hier?“ Seitdem soll es in Berlin üblich geworden sein, um eine Auskunft bittende Fremde mit dieser Redensart zu bedenken. Die verstorbene Prinzessin Viktoria von Preußen hat in ihrer Geschichte „Was mir das Leben gab und nahm“ erzählt, Prinz Karl habe zwei Negerdiener gehalten: „Einer von ihnen war wirklich ein sehr hübscher Bursch, dessen Porträt meine Mutter gemalt hat.“ Als einer der Pagen einmal wegen seines Rheumas verschickt werden mußte und die Rückkehr verzögert wurde, soll die Badeverwaltung auf eine Anfrage der amtlichen Stelle telegraphisch geantwortet haben: „Das Moor hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen.“ Es war ja noch die Zeit, als alles in Preußen vom Kronprinzen bis zum Eckensteher wichtig war, als noch der Graf Hermann Ludwig Heinrich v. Pückler-Muskau mit vier zierlich angeschirrten Hirschen durch die Straßen Berlins fuhr und sich für 100 Taler die schöne abessinische Fürstentochter Machbuba laufen konnte.

Seit dem 1. Januar 1826 befand sich der Chinese A-hof in preußischem Hofstaatsdienste. Friedrich Wilhelm IV. schenkte ihm das Haus Augustastraße 9 in Potsdam; die Pagodenfigur, die davor mit dem Kopf nickte und die Arme schlenkerte, befindet sich noch in Sakrow, Am Horn 14.

Dann bin ich auf einen von 1847 bis 1853 auf Anordnung Friedrich Wilhelms IV. bei dem Lehrer, Kantor und Organisten Karl Heinrich Fischer bei Nikolskoe in Pension gewesenen Abessinier Gabre Marjam gestoßen; er war am 10. Februar 1832 zu Plambini bei Bamba geboren, wurde auf eine Allerhöchste Kabinettsordre nach Jerusalem zurückgeschickt. Was für eine Rolle Marjam zu spielen hatte, konnte ich noch nicht ermitteln. Ein Diener scheint er nicht gewesen zu sein, denn ein Brief des Geheimen Kabinettsrates Illaire vom 28. Oktober 1847 ergibt, daß der Hofgärtner Hintelmann dem Abessinier ein Zimmer im Schulhause „ohne Luxus anständig und gut meublieren“ mußte; aus den Beständen der Pfaueninsel mußte er Spiegel, Kommode, Tisch und Stühle, Kleiderschrank und Waschtisch hergeben, dazu ein gutes Bett mit Decken,

die Wäsche kam von Potsdam. Illaire kümmerte sich sogar um ein Haarkissen, da Marjam seines schwarzen, wolligen Haares wegen ein Kopfkissen nicht gebrauchen konnte.

Prinzessin Viktoria erwähnt ferner den schwarzen Lakai Hagen der Königin Elisabeth, der ein „ausgezeichneter Kinderpfleger“ gewesen sei; Eltern und Großtante hätten sich immer darüber gefreut, wenn Hagen mit ihr Hand in Hand die Terrassen von Sanssouci auf- und abspaziert sei. Friedrich Hermann Hagen, am 4. März 1818 in Kopenhagen geboren, Sohn eines Untersteuermanns auf einem Dampfer, wurde unter Wilhelm I. Hofsurier; sein Sohn Robert wurde königlicher Hegemeister in Al. Rosenberg bei Kalbe (Saale), seine Tochter „Lieschen“ Weißzeugverwalterin im Potsdamer Stadtschloß.

Schließlich sei noch des Königssohnes Abel el Tarady gedacht, den der Afrikaforscher Gerhard Rohlfs im Jahre 1867 dem König aus Bagirmi mitgebracht hatte. Wilhelm I. ließ ihn protestantisch auf den Namen „Heinrich Roel“ taufen und in der Kadettenanstalt Lichterfelde erziehen; er brachte es bis zum Feldwebel. Erst 1931 ist dieser „Kleine Mohr“ in der Irrenanstalt zu Ancona gestorben, nachdem er 52 Jahre dort zugebracht hatte.

Man hielt früher auch nicht nur an den Höfen Mohren. Nach der Vossischen Zeitung Nr. 4 von 1804 gehörte es zum guten Ton, zwei „Domestiken“ zu halten, die höchste Stufe des guten Geschmacks galt allgemein aber erst dann als erstiegen, wenn einer von diesen ein Neger in buntschickigem Anzuge war. „Diese Mohren hatten das Bild bunt zu machen und bei passenden Gelegenheiten die Stimmung zu erhöhen.“

Gründe dieser Art werden auch den König Friedrich Wilhelm III. bewogen haben, am 2. April 1827 auf der Pfaueninsel den Mohren Itissa aus Ragodda (Provinz Lappia) unterzubringen und mit ihm die Mannigfaltigkeit der Sehenswürdigkeiten dort zu erhöhen. Die neue Dampfmaschine und das nach Schinkels Plänen umgebaute Danziger Haus, die Fülle prächtiger Bäume, Sträucher und Blumen und nicht zuletzt die fast 1000 einheimischen und fremden zahmen und wilden Tiere hatten aus der Insel einen der bevorzugtesten Ausflugsorte gemacht; der Hofgärtner hatte nicht nur seine Pflanzen, sondern auch Tiere und Menschen zu betreuen und gewiß keinen



leichten Stand. Itissa wurde vom Prediger Griffon in der christlichen Religion unterrichtet und am 27. Oktober 1829 nach abgelegtem Glaubensbekenntnis in der Hof- und Garnisonkirche zu Potsdam getauft; er erhielt die Namen Carl Ferdinand Theobald, Taufzeugen waren Griffon, Lehrer Mulich und der Arzt Hesse. Diesem aus seiner Heimat ausgewanderten Afrikaner war nur ein kurzes Leben beschieden. Er starb, etwa 29 Jahre alt, am 16. März 1832 an Lungenentzündung. Im Potsdamer Wochenblatt, Nr. 23 vom 21. März d. Jg., wurde angezeigt: „Nach langen sturm-vollen Jahren endlich in den Hafen der Ruhe gelangt und durch des Königs Gnade in eine heitere Zukunft blickend, führte ihn Gott unerwartet in einen anderen Hafen der Ruhe ein, der, gesichert von allen Stürmen, des müden Pilgers letztes Ziel ist. Am 19. d. Mts. Nachmittag ward seine sterbliche Hülle, begleitet von allen Bewohnern der Pfaueninsel und anderen teilnehmenden Freunden auf dem stillen Friedhof des Dorfes Stolpe begraben.“ An der Gruft sprach der Prediger Griffon, die Leichenrede in der alten Stolper Kirche hielt der Oberprediger Ebert aus Potsdam.

Damals lebte der Sandwichsinsulaner Harry Maitey schon auf der Pfaueninsel, dessen Lebensgeschichte in der Potsdamer Jahresschau 1933 ausführlich geschildert worden ist.

In gleicher menschenfreundlicher Weise hat Friedrich Wilhelm III. auch die Riesen und Zwerge betreut, die im Anfang der 1820er Jahre auf der Pfaueninsel untergebracht und, bis sie starben, gepflegt worden sind.

Da lebte dort der „Riese“ Karl Friedrich Licht I, geboren am 16. Juni 1798 zu Utzettel in Pommern. Er kam am 18. Februar 1822 auf die Insel, nachdem er, wie die Vossische Zeitung Nr. 6 vom 12. Januar 1822 ergibt, vorher in Berlin, Königsstraße 8 par terre täglich von 10 bis 12 und nachmittags von 2 bis 8 Uhr ausgestellt gewesen. Heinrich Heine habe über seine Übersiedelung im zweiten Berliner Brief vom 16. März 1822 kurz berichtet. Aus der Magdeburgischen Zeitung vom 2. März und der Allgemeinen Preussischen Staatszeitung vom 12. März 1822 geht hervor, daß der Vater des Licht mit „einer gewissen Voisset“ einen Vertrag auf sechs Jahre abgeschlossen hatte, kraft dessen diese dem Vater Licht jährlich dreißig Taler zahlen und dafür das Recht haben sollte, den von ihr zu verpflegenden und zu bekleidenden Karl Friedrich öffentlich auszustellen. Licht war 7 Fuß 8 Zoll, also über 2½ Meter groß, seine starken, den übrigen Körperteilen nicht konformen Kniegelenke ließen jedoch darauf schließen, daß sein Wuchs noch nicht vollendet war. Der König ließ den Vertrag aufheben, die Voisset „zu ihrer Zufriedenheit“ abfinden und den jungen Menschen nach dem Kavalleriehaus der Pfaueninsel bringen, „wo er gesunde Luft genießen, die Kräftigung seines schwachen Körpers bei guter Nahrung abwarten und, wenn mit der Zeit dieser Zweck erreicht worden, sich einer ihm passenden Beschäftigung hingeben, also in jedem Falle ein besseres und würdigeres Loos haben soll, als das jetzige, wo er die besten Jahre seines Lebens dazu bestimmt sah, in Gesellschaft wilder Thiere die Neugierde schaulustiger Menschen zu befriedigen“. Die Hoffnungen erfüllten sich auch in diesem Falle nicht, obwohl Licht sich verheiraten durfte. Er starb jung, trotz der freien Behandlung durch Hofärzte, unentgeltlicher Verabfolgung von Arznei,

Wein und täglich 2 bis 3 Quart Milch von den Inselkühen. Als Todestag hat seine Witwe Juliane, die dann in Potsdam, Feldstraße 2 wohnte, den 7. April 1834 angegeben (Hausarchiv, Akten 3. J. 15 Nr. 3, Vol. I, Bl. 117f.), die Sterbeurkunde war jedoch merkwürdigerweise bisher weder in Stolpe (jetzt Wannsee) noch in einer der alten Potsdamer Kirchen zu ermitteln. Der König hat alle Seltenheiten der Pfaueninsel den wissenschaftlichen Instituten Berlins zur Verfügung gestellt. Hat man den abnormen Menschen vielleicht in bestimmter Absicht in ein Berliner Krankenhaus geschafft, wo er gestorben ist?

Lichts „etwas kleinerer“ Bruder Johann Ehrenreich, am 25. Januar 1804 zu Restro in Pommern geboren, Licht II genannt, kam am 1. April 1822 auf die Pfaueninsel. Er wurde als „Schloßknecht“ bezeichnet, diente vom 20. März 1824 ab beim Ersten Garde-Regiment zu Fuß und wohnte dann im Blockhause Nikolskoe; starb am 2. Juni 1834 an der Auszehrung (Sterberegister Stolpe), wurde aber in Al. Glienicke (jetzt Neubabelsberg) begraben. Sein Grabhügel war genau so lang, wie er. Seine Witwe Elisabeth geb. Ref zog nach Al. Glienicke, seine beiden Söhne Johann Karl August Gustav Adolf Theodor, am 31. Oktober 1829 geboren, und Karl Hermann, am 21. November 1831 geboren, ließ der König im Potsdamer Waisenhaus erziehen (Hausarchiv, 3. J. 15, Nr. 3 Vol. II). Der Vater dieser Riesen, der Ziegelbrenner Johann Licht, starb, 80 Jahre alt, am 12. Oktober 1846 in Al. Glienicke, die Mutter Anna Marie geb. Eichblatt desgleichen am 13. Mai 1843 an Altersschwäche. Sie hinterließen eine Tochter und einen dritten Sohn Joachim Friedrich Martin; er war mit Marie Luise Varnack verheiratet, starb, 49 Jahre alt, ebenfalls in Al. Glienicke am 27. Juni 1851 an Brust- und Herzbeutelwassersucht. Nichts spricht dafür, daß der König seine Riesen als bloße „Attrappen“ benutzt hat. Er wollte gern still und zurückgezogen auf der Pfaueninsel, hatte aber immer seine zahlreiche Familie um sich und war zuweilen sogar recht lebensfroh und gesellig. M. E. sehr zu Unrecht bezeichnet ihn der neue, amtliche Führer der Pfaueninsel als „menschenförmig“ (Seite 7). Weiter hat es auf der Pfaueninsel seit dem 1. Juli 1822 noch das Zwerggeschwisterpaar Christian Friedrich Strackon, geb. am 20. April 1803 zu Kirdorf, und Marie Dorothea Strackon, geb. am 12. Februar 1806 ebenda, gegeben. Ihr Vater war im Felde als Soldat gefallen. Friedrich starb am 18. September 1836, als „Pensionär“ bezeichnet, infolge allgemeiner Entkräftung auf der Insel (Sterberegister Stolpe), Marie („Schloßjungfer Strackon, genannt die Zwergin“) am 22. Juni 1878. Sie hat also allein sich dem biblischen Alter nähern können, ruht bei Nikolskoe als „Schloßfräulein“ bezeichnet neben dem Maschinenmeister Friedrichschen Ehepaar.

Diese Riesen und Zwerge sind in fast allen alten Führern durch Potsdam und seine Umgebungen erwähnt. Was man sonst über sie in der zeitgenössischen Literatur findet, ist jedoch meistens so eigenartig, daß es wohl angebracht ist, einige Beispiele hier dem Vergessenwerden zu entreißen. So hat schon im „Morgenblatt für gebildete Stände“ (Stuttgart und Tübingen, Nr. 212) am 4. September 1822 gestanden: „Auf der Pfaueninsel, dem mit einem Lustschloß versehenen Lieblingsaufenthalt des Königs, ist nun dem seit einiger Zeit dort befindlichen Riesen eine Zwergfamilie zugesellt.“

Der Zwerg ist ein Schneider von Profession und dient auch als solcher freundschaftlich dem Riesen, der sich aber beim Maßnehmen der Länge nach auf der Erde strecken muß, da der Zwerg es stets verschmäht, an ihm hinaufzuklettern.“ Vili Parthen fand 1824, daß der Riese ein „schauerlicher Anblick“ sei, wogegen Joh. Gottfr. Schadow seinen Besuch der Pfaueninsel vom August 1825 zum Anlaß dieser humorvollen Schilderung genommen hat: „In der Nähe wohnte der Riese. Der Altgeselle (des Berliner Künstlervereins, Schadow selbst) hatte vor Kurzem dessen Bruder Conterfeit; und so wurden sie freundlich eingelassen. Es erhob sich der Enaksohn gefällig, ein Stuhl wurde neben ihm bestiegen, mit einem Stabe das richtige Maß zu nehmen, wo sich dann ergab, daß derselbe 7 Rhein. Schuhhöhe erreicht. Dann gab er einen Bogen Papier und legte seine Rechte darauf, die mit dem Stift umzogen wurde, woraus, wie hier zu sehen, die Längengrade mit den Breitengraden keine Übereinstimmung ergaben; auch soll dessen Consumtionsvermögen gar geringe sein. Keck und munter dagegen war das Zwerggeschwisterpaar, obwohl beide noch nicht den Rausch von des vorigen Tages Lanzfest verschlafen hatten. Wer die beiden Extreme der Menschheit gesehen hat, darf sich ob dieses allumfassenden Blickes was einbilden, hat genug, geht ab und läßt das andere liegen.“ Nr. 28 des Berliner Couriers vom 3. März 1827 (Morgenblatt für Theater, Mode, Eleganz, Stadtleben und Lokalität) brachte zur Abwechslung eine Anekdote: „Was gibt es Neues?“ wurde Dr. Debeck (Pseudonym des Journalisten Saphir) gefragt. — „Ich weiß nichts, als daß man den Riesen der Pfaueninsel nicht länger haben will.“ — „Ei, warum denn?“ — „Weil er lang genug ist.“

Im Jahre 1828 besuchte der spätere bedeutende Straßburger Theologe Professor Eduard Reuß als Student die Pfaueninsel. In „D. V. W. Eusers Reise nach Berlin“ wird über seine Begegnung mit Licht I wie folgt berichtet: „Das Beste kommt zuletzt wie bei der Hochzeit zu Cana. Wir fahren jetzt auf die Pfaueninsel. Da war ein Riese, unter dessen ausgestrecktem Arm Rustan aufrecht stehen konnte, und unter Rustans Arm stellte sich ebenso Euser und unter Eusers Arm die Frau des Riesen und dann Gustchen, die fast Angst hatte. Es war aber nichts zu fürchten. Der Riese konnte kaum stehen, geschweige denn gehen. Die Frau hatte ihn bloß deswegen genommen, weil er täglich eine Flasche Wein vom König bekam (siehe „Von Büchern und Menschen“, Festschrift, Fedor v. Zobeltitz, zum 5. Oktober 1927 überreicht von der Gesellschaft der Bibliophilen, Weimar 1927, S. 11).“ Nach diesen Berichten scheinen Riesen wie Zwerge zuweilen einem fröhlichen Umtrunk durchaus nicht abhold gewesen zu sein. Irrtümlich berichtete die Gräfin Elise Bernsdorff geb. Gräfin v. Derwath 1828, daß die Riesen und Zwerge damals bereits „den Weg alles Fleisches gegangen“ gewesen seien (Ein Bild aus der Zeit von 1789 bis 1835, Berlin 1896).

Wir finden die Riesen und Zwerge sowie „die damals ganz neuen Georginen“ in den „Jugenderinnerungen eines alten Berliners“ von Professor Felix Eberly erwähnt (Berlin 1925), wir lesen bei Professor August Kopisch: „Zu den Seltenheiten der Insel kamen auch der Riese Karl Licht und sein etwas kleinerer Bruder und von Professor Zeune empfohlen zwei Zwerge Friedrich und Marie Strackon.“ Dr. Johann August Zeune, der am 13. Oktober 1806 das Berliner Blindenheim eröffnet hat und

später Universitätsprofessor wurde, hat danach den König bei seinen Anlagen und Sammlungen auf der Pfaueninsel ebenso beraten wie Alexander v. Humboldt, Professor Lichtenstein und andere Gelehrte. Riesen und Zwerge haben schon bei den Pharaonen und Cäsaren die Rollen von Hofnarren gespielt, auf der Pfaueninsel haben sie sicher wissenschaftlichen Beobachtungen gedient. Man muß sich nur von alten Pfauensinsulanern erzählen lassen, wie gut sie es dort gehabt haben. So hat mir die jüngste, jetzt 86 Jahre alte Tochter des Hofgärtners Fintelmann, Frau Luise Heins in Worms, erzählt: „Marie Strackon war etwas größer als ihr Bruder. Als ich acht Jahre alt war, habe ich mich an ihr gemessen. Sie war gleich groß. Ich sehe sie noch im Giebel Fenster des Schweizerhauses sitzen, hinter den Asklepiadeen, die der immer freundliche und gefällige Hawaiianer Maitey ihr am Gitter gezogen hatte, die Jahr für Jahr blühten.“ Und die gleichalte Tochter des einstigen Überfahrers Kluge von der Insel, Frau Mathilde Krolow in Tempelhof, hat mir erzählt: „Ich habe immer mit dem Schloßfräulein Strackon im Palmenhause zusammen gestrickt und geschwätzt; es war dort immer so hübsch warm, und dazu die Goldfische und die vielen schönen Blumen! Eine davon blühte nur alle sieben Jahre, eine andere rauchte manchmal.“ Es war, wie mir der seit 1869 auf der Insel lebende Gärtner Reinhard Rösner erklärte, eine Explosivpflanze (*Pilea serpyllifolia*).



Die Königliche Kunstschule in Breslau leitet ihre Entstehung aus einer allmählichen Verschmelzung sehr verschiedenartiger Anstalten her. Aus einer **baugewerklichen Schule** hat sie sich durch Einrichtung akademischer **Kunstklassen**, eines **Seminars für Zeichenlehrer und Zeichenlehrerinnen**, von **Kunstgewerbeklassen**, schliesslich auch von **Werkstätten** zu dem jetzigen Zustand entwickelt. Die Verschiedenartigkeit der einzelnen Zweige kann durch die Fülle von Anregungen, die den Schülern geboten werden, von Vorteil sein und trägt entschieden dazu bei, eine einseitig schematische Auffassung in der Ausbildung der Schüler zu verhindern.

Ebenso wie die Werkstätten einem unfruchtbarem akademischen Arbeiten widerstehen, sind Klassen, in denen ein eingehendes Naturstudium in künstlerischem Sinne gepflegt wird, ein Korrelativ zu einer allzu praktisch-gewerblichen Ausbildung, die leicht Manieren entstehen lässt.

Unbedingt wird aber für alle Schüler die Ausbildung für handwerkliche Kunst die Grundlage bleiben müssen und eine solche Ausbildung ist ohne Werkstätientätigkeit, ohne dass die Schüler durch Ausführung ihrer Arbeiten eine gesunde stilistische Anschauung und Vertrautheit mit den Werkstoffen erhalten, undenkbar.

Seit rund 4 Jahren bestehen an der Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule folgende **Werkstätten**:

1. Werkstatt für **Kunstattischlerei**,
2. " " **Ziselieren und Treiben**,
3. " " **Bronzegiesserei**,
4. " " **Stickerei**,
5. " " **Weberei und Lederschnitt**.

Ausserdem sind von seiten des Königl. Ministeriums Mittel bereit gestellt worden zur Errichtung einer Werkstatt für Lithographie.

Für Glasmalerei, eine Kunst, die in der an kirchlichem Leben sehr reichen Provinz Schlesien einer Pflegstätte dringend bedarf und für Emailliertechniken, als Ergänzung zu den Ziselier- und Goldschmiedearbeiten, sind Werkstätten beantragt worden.

Dringend nötig ist eine Werkstätte für Keramik und vor allem auch für Glastechnik, damit auf die schlesische Glasindustrie künstlerisch ein Einfluss gewonnen werden kann. Die sehr anerkennenswerten technischen Versuche des Malers Haertel in Breslau in der Josephinenhütte konnten, nachdem sie schon zu sehr guten Resultaten geführt hatten, aus Mangel an verfügbaren Mitteln nicht weiter fortgesetzt werden.

Alle Werkstätten können nur gedeihlich wirken, falls technische Werkmeister unter künstlerischer Oberleitung den Arbeiten vorstehen, so dass künstlerischer und technischer Dilettantismus gleicherweise vermieden werden.

Dass die bisher bestehenden Werkstätten vor allem in technischer Hinsicht auf der Höhe stehen, dürfte die Ausstellung der Werkstätten in Berlin bewiesen haben, die zur Folge hatte, dass den Werkmeistern für Bronzeguss und für Goldschmiedetechnik äusserst lohnende Angebote für leitende Stellungen von grossen Firmen in Berlin und Süddeutschland gemacht worden sind.

Die Raumfrage der Königlichen Kunstschule ist aber eine sehr ungünstige und setzt der so dringend notwendigen Erweiterung des kunstgewerblichen Lehrgebietes den meisten Widerstand entgegen.

Die Zustände in den Werkstätten sind schon jetzt unhaltbar. Die Räume für die Ziselierwerkstätten sind nicht allzu günstig, bieten aber wenigstens Arbeitsmöglichkeit. Emaillierversuche, die für die Herstellung feiner Goldarbeiten nötig waren, wurden bisher in einem Ver-

schlage auf dem Flur ausgeführt. Die Lithographiewerkstatt konnte nur in den gleichen, im ganzen zirka 84 qm grossen Räumen mit der Radierklasse untergebracht werden, so dass die Radierklasse schon in ihrer Tätigkeit sehr gehemmt wird, ohne dass für die Lithographiewerkstatt Arbeitsmöglichkeit erreicht wäre.

Für die dringend notwendige Werkstätte für Keramik (Versuche konnten bisher nur in unzulänglicher Weise von Schülern in einer Breslauer Töpferei hergestellt werden) und für Glastechniken sind Räume nicht vorhanden.

Ausser diesen, für die Werkstätten notwendigen Raum-erweiterungen, wird über kurz oder lang eine Klasse für Pflanzenstudien und Stilistik eingerichtet werden müssen, deren Mangel sich immer fühlbarer macht und schliesslich sind einzelne Klassen zumal im Seminar für Zeichenlehrer für die Zahl der Schüler zu klein.

Es ist also für eine ganze Reihe von Klassen Raum zu schaffen, der mindestens 400 qm betragen müsste.

Das Grundstück, auf dem die Kunstschule steht, bietet für Erweiterungen keinen Raum mehr. Die letzte Erweiterung, die für die Klassen und Ateliers für dekorative Plastik und Malerei und für die Bronzegiesserei Raum schuf, hat den letzten verfügbaren Platz beansprucht.

Ein der Kunstschule ehemals gehöriger Garten soll vor einer grösseren Reihe von Jahren veräussert worden sein und gehört jetzt zu den anstossenden Mietshäusern. Nach den jetzt geltenden baupolizeilichen Bestimmungen könnte er allein aber nicht wieder erworben und auch nicht bebaut werden.

Eine Erweiterung der Kunstschule kann nur durch Ankauf der Nachbarhäuser geschehen, die am besten niedergelegt werden, so dass auf dem freien Gelände ein eigenes Werkstattengebäude errichtet und mit der Kunstschule durch einen Gang verbunden werden könnte. — (Siehe beiliegende Skizze.)

Bis dahin müssten unbedingt Mittel zur Mietung und Einrichtung von Räumen für die Werkstätten bereit ge-

stellt werden, wenn auch die räumliche Trennung für den Unterricht sehr unerwünscht ist.

Das Königliche Kultusministerium ist, soweit es die zunächst verfügbaren Mittel erlaubten, den Wünschen des Direktors der Kunstschule stets ausserordentlich entgegengekommen. Da nun für die Akademie in Kassel erst vor kurzer Zeit in umfangreicher Weise neue Akademiengebäude errichtet wurden und für die Akademie in Königsberg, deren Schülerzahl einschliesslich des Zeichenlehrerseminars rund 50 beträgt, der Bau eines grossen neuen Akademiekomplexes beantragt worden ist, können der Königlichen Kunstschule zu Breslau, deren Schülerzahl rund 200 beträgt und auf diese Ziffer nur durch zahlreiche Abweisungen beschränkt werden kann, die Mittel für die dringend nötige Erweiterung nicht gut verweigert werden.

Eine Anregung aus den Kreisen der heimischen Abgeordneten müsste allerdings der Zustimmung des Herrn Ministers den Boden bereiten. Die Bedeutung von Breslau als einer Grossstadt und von Schlesien, als einer der in jeder Weise bedeutendsten Provinzen, übersteigt die der Städte und Provinzen, denen die oben angeführten Akademiebauten bewilligt wurden, wohl um ein bedeutendes. Fernerhin ist Schlesien wie keine andere Provinz seiner eigenartig umschlossenen geographischen Lage wegen auf Eigenproduktion angewiesen.

Es muss mit allen Mitteln versucht werden, einen Stamm von sehr tüchtigen Künstlern und Kunsthandwerkern in Breslau herauszubilden, um zu verhindern, dass gerade besonders lohnende Aufträge auf künstlerischem Gebiet der Provinz entzogen werden. In früheren Zeiten wurde dem Niedergang der heimischen Kunst durch die bedeutend grösseren Schwierigkeiten des Verkehrs, die eine Erwerbung von ausserheimischen Kunstwerken oder ein Heranziehen fremder Künstler erschwerten, am besten vorgebeugt. Es gilt nunmehr, die Künstler und Kunsthandwerker Schlesiens auf eine der-

artige Höhe der technischen und künstlerischen Ausbildung zu bringen, dass sie in jeder Weise erfolgreich mit den Mitbewerbern der deutschen Kulturzentren in Wettstreit treten können.

Hierzu soll der möglichst vollkommene Ausbau vornehmlich des kunsthandwerklichen Teils der Breslauer Kunstschule beizutragen suchen. Das, was bisher an Ausführungen in echtem Material an der Kunst- und Kunstgewerbeschule geleistet und in den letzten Monaten im Kunstgewerbemuseum zu Berlin ausgestellt wurde, ist zum Teil mit sehr geringen Mitteln erreicht worden. Der Kunstschule fehlt leider ein Fonds, wie ihn die Berliner Kunstgewerbeschule zur Ausführung umfangreicher Arbeiten besitzt, an denen Künstler und Kunsthandwerker verschiedenster Gattung zu gemeinsamem Schaffen zusammengeführt werden und so für ihr stilistisches Verständnis die grössten Anregungen erhalten.

Durch die Einrichtung eines ständigen Fonds könnte ermöglicht werden, dass die Werkstätten der Königlichen Kunstschule in Zwischenräumen von je einigen Jahren an die Herstellung ähnlich umfangreicher und vielgestaltiger Aufgaben, wie sie durch die Ausführung des, im Januar-Februar in Berlin ausgestellten Trau- und Amtszimmers für die Stadt Löwenberg geboten war, herantreten. Eine Beeinträchtigung des Kunsthandwerks der Provinz kann durch derartige auf mehrere Jahre sich verteilende Ausführungen nie eintreten. Die Arbeiten müssten gerade den kleineren Städten zugute kommen, denen für die Herstellung eines künstlerisch ausgeführten Raumes keine Mittel zur Verfügung stehen und in denen die Räume oder sonstigen künstlerischen Vorwürfe sehr anregend und geschmackbildend wirken würden; sie würden dem gleichen Zwecke dienen, wie die aus den Mitteln des Landeskunstfonds entstehenden Werke, die ebenfalls den verschiedensten, namentlich kleineren Städten überwiesen werden und für die dem Herrn Minister bzw. der Landeskunstkommission die Wahl des Künstlers obliegt.

Der Herr Minister müsste also ersucht werden, durch die Einrichtung fehlender Werkstätten (vor allem Einsetzung ständiger Werkmeister für alle auch die zum Teil bewilligten Werkstätten) den Ausbau der Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule zu vollenden, einen für alle Zeiten ausreichenden Erweiterungsbau mit einer Trennung in Atelier- und Werkstättenhaus, errichten zu lassen und einen Fonds zu stiften, der in gewissen Zeitabständen die Vornahme grösserer Ausführungen ermöglicht, an denen die Werkstätten unter einheitlicher Leitung gemeinsam zu arbeiten imstande wären.

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

Preußische Akademie der Künste

Band:

AA / 144

- - Ende - -