## Werk

**Titel:** Der grosse Kurfürst von Brandenburg. Neues über sein Verhältniss zur bildenden Ku...

**Autor:** Galland, Georg

**Ort:** Berlin ; Stuttgart

**Jahr:** 1891

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0014|log31


## Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

# Der grosse Kurfürst von Brandenburg.

## Neues über sein Verhältniss zur bildenden Kunst.

Von **Georg Galland.**

In einem Portefeuille, welches aus der Manuscriptensammlung der Berliner Kgl. Bibliothek in das Preussische Geheime Staatsarchiv gelangt ist und hier noch immer den falschen Titel: »Handzeichnungen des grossen Kurfürsten etc.« trägt, befindet sich ein Blatt (Nr. 1) mit der Inschrift »Churfürstliche Handzeichnung«, das möglicherweise aus einem Skizzenbuche der Louise Henriette, ersten Gemahlin Friedrich Wilhelms und Tochter der kunstliebenden Amalia von Solms [1]), stammt. Die noch unvollendete Zeichnung stellt das sogen. »Haus im Busch« dar, ein Lustschloss in der Nähe des Haag, gebaut von Pieter Post kurz vor der Mitte des 17. Jahrhunderts. Der mächtige, mit Kuppel gekrönte Centralraum dieser holländischen Villa Farnesina, der Oraniensaal, enthält an den Wänden Malereien flandrisch-holländischer Meister, lobpreisende Schilderungen des Lebens Friedrich Heinrichs von Oranien im antik-allegorischen Gewande. Den Geschmack an derartigen Historien verdankte die Wittwe Friedrich Heinrichs augenscheinlich dem Vorbilde der Maria von Medici, Königin von Frankreich, die im Jahre 1626 Rubens nach Paris berief, um ihn mit Schilderungen der Thaten ihres verstorbenen Gemahls, Heinrichs IV., zu beauftragen; dieser Auftrag sollte freilich nicht über einen Theil der Skizzen hinaus Erledigung finden. Aber dafür waren wenige Jahre zuvor die in völlig gleichem Geiste geschaffenen 21 Bilder vollendet, auf welchen die kunst- und ruhmbegehrliche Mediceerin von Ruben's Hand ihre eigenen Lebensschicksale hatte verherrlichen lassen. Dieser berühmte Gemäldecyclus des Louvre schmückte ehedem den Palast Luxembourg und entsandte von hier aus seine Strahlen bis nach England, Holland und — Brandenburg.

Es lässt sich wohl begreifen, dass Friedrich Wilhelm, der schlichte Hohenzoller, vorbereitet durch die schwelgerischen Feste des Haag, bei denen, wie uns Groen van Prinsterer erzählt, aus goldenen Tellern und Gefässen gespeist wurde, allmählich Gefallen daran fand, die Kunst gelegentlich auch

[1]) Die Mappe enthält sonst noch mehrere Festungspläne und einzelne architektonische Studien von Nicolaus Goldmann († 1665).

als einen Zauberspiegel zu betrachten, durch welchen die gewöhnlichen Ereignisse des fürstlichen Lebens einen erhöhten, übersinnlichen Glanz, eine Potencirung ihrer Bedeutung empfingen. Diesem künstlerischen Zeitgeschmack der Grossen konnte sich seine in der Regel freilich strenge, nüchterne Wahrheitsliebe in festlichen Stunden um so lieber ergeben, als derselbe seinem früh entflammten Ehrgeiz entsprach und nicht zum Wenigsten auch durch eine machtvolle Persönlichkeit und körperliche Wohlgestalt unterstützt wurde. Man rufe sich seine imponirende Figur mit dem energischen Schnitt des kräftigen, lockenumwallten Hauptes ins Gedächtniss, man denke an seine kühnen entschlossenen Thaten, seinen Unternehmungsgeist auf allen Gebieten, seine hochherzige Gesinnung, und man wird bekennen, dass die Phantasie des Künstlers nicht viel hinzuzufügen brauchte, um solche Erscheinung in die Sphäre des Heroischen zu erheben.

Die Geschichte kennt nicht viele Persönlichkeiten von ähnlich grossartiger Harmonie körperlich und geistig bedeutender Eigenschaften. Manche dieser Heroen hatten indess das besondere Glück gehabt, die richtigen künstlerischen Ingenien vorzufinden, die ihnen aus gewissermassen natürlichem Antriebe und aus wirklicher Begeisterung ihre Dienste weihten. Deren für die Nachwelt unschätzbare Werke repräsentiren darum ein hervorragendes Verdienst nicht bloss der betreffenden Meister, sondern auch der Kunst jener Zeit, welche die Bildnissschöpfungen entstehen sah. Kurfürst Friedrich Wilhelm hatte dagegen dieses Glück jedenfalls nicht in dem Maasse getroffen, als er es verdiente. Er hatte sich seine Künstler so eifrig wie nur je ein Fürst suchen müssen, um sie in Folge dessen ziemlich auswahllos zu nehmen, wie und wo er sie bekommen konnte. Er hatte sie nur durch reichliche Honorare oder feste Anstellung als Hofkünster fesseln können; und Angesichts der für Kunstzwecke geopferten Summen erscheinen uns die pecuniären Schwierigkeiten, mit welchen der Nachfolger Georg Wilhelms so oft zu kämpfen hatte, fast unglaubhaft. Maler, Bildhauer, Architekten, Ingenieure und Kunsthandwerker standen dauernd in seinem Dienst [2]), und diesen Leuten gegenüber schien seine sonstige Sparsamkeit, durch die er einer der besten Haushalter unter den Hohenzollern gewesen war, mitunter die Geltung verloren zu haben. Aber seine Kunstliebe war frühzeitig in den Niederlanden entzündet, sie verlangte nach Nahrung, nach mäcenatischer Bethätigung, und dazu trat eben jenes mit Ehrgeiz verschwisterte Selbstbewusstsein, das bei grossartig angelegten Persönlichkeiten zwar nicht zu kleinlicher Selbstgefälligkeit, wohl aber zu einem Cultus des eigenen, künstlerisch veredelten Abbildes führen kann. Der kurfürstliche Zeitgenosse Rembrandt's übertraf in der Neigung sich porträtiren zu lassen, die meisten Herrscher seines Jahrhunderts. Ein Theil seiner Bildnisse ging an fremde Höfe, Manches ist verschollen, Anderes schmückt noch heute die Räume der königlichen Schlösser Berlins und Potsdams und ent-

[2]) Vergl. F. Nikolai, Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern etc. Berlin und Stettin 1786 (noch immer eine reiche, meist sehr zuverlässige Quelle für die Brandenburg. Kunstgeschichte).

zückt hier immer von Neuem alle diejenigen, welche dem Reiz der grossen und edlen Gestalten der Geschichte zugänglich sind.

Die Kunst in der Umgebung des grossen Kurfürsten erwuchs also lediglich seiner persönlichen Initiative, und desshalb kommen erst in zweiter Linie die Männer für uns in Betracht, welche dazu berufen und fähig waren, seine Persönlichkeit greifbar wahr und fesselnd auf die Leinwand oder in Stein zu bannen: die Bartholomäus Eggers, Franz Dusart, Govaert Flinck, Willem van Honthorst, Theodor Willeboirts, Jakob Vaillant, Pieter Nason, Dirk Stoop und wie sie sonst noch heissen mögen. Denn diese Künstler, die ihrer Herkunft nach überwiegend Holländer resp. Flanderer, zum kleinen Theil Italiener, Franzosen, Deutsche, Schweden und Dänen waren, dienten dem ausgezeichneten Fürsten mit keinem höheren Interesse, als andern gleichzeitigen Auftraggebern, von denen sie ebenso reichlich und nicht weniger pünktlich bezahlt wurden. Sie haben ihn im Porträt dargestellt, wie er sich ihnen gab in seiner erhabenen Natürlichkeit, sie haben gelegentlich sein Leben und seine Thaten heroisirt, weil diese Art von Verherrlichung, die ihre Ausdrucksweise der antiken Geschichte oder den Wolken des Olymps entnahm, damals zeitgemäss war, für die Thaten kleiner und grosser Potentaten, für Fürstinnen wie Fürsten. Und wenn das hoheitsvolle Wesen Friedrich Wilhelms solche Potencirung wohl vertrug, so hat das unzweifelhaft den Effect und Erfolg der künstlerischen Arbeit, aber darum nicht das Verdienst jener fremden Meister besonders erhöht.

Die im Frühjahr 1890 in der Reichshauptstadt stattgehabte Ausstellung von Werken altniederländischer Kunst aus Berliner Privatbesitz hatte uns nicht allein mit mehreren charakteristischen Bildnissen des grossen Kurfürsten, darunter zwei lebensgrossen Figuren von dem bisher wenig geschätzten Haager Maler Pieter Nason, bekannt gemacht, sondern auch mit einigen Darstellungen, in welchen wir fröhliche und traurige Ereignisse des brandenburgischen Fürstenhauses durch allegorische und mythologische Beziehungen verherrlicht, poetisch verklärt fanden. Zwei der letzteren Bilder haben die Vermählung des Kurfürsten mit der Prinzessin von Oranien (27. November 1646) zum Vorwurf und sind von einem holländischen Anonymus und Th. Willeboirts, einem Nachahmer van Dyck's, gemalt worden. Interessant erscheint uns auch, dass diese beiden Gemälde etwa gleichzeitig mit jenen nahe verwandten allegorischen Schilderungen des Oraniensaales entstanden. Auf der einen Leinwand (1,48 : 1,36 m) sehen wir Mars und Venus im idealisirten Modecostüm der Zeit mit den Gesichtszügen Friedrich Wilhelms und Louise Henriettes, ferner Eroten, welche die Waffen des kurfürstlichen Gemahls zu verbergen suchen. Auf dem andern Kolossalgemälde (3,11 : 2,51 m), inschriftlich von 1646, beschränkt sich die Antikisirung derselben Scene auf das Erotengefolge, während die beiden Windhunde des Bildes eine gewöhnliche Lieblingsbeigabe flandrischer Meister sind. Zwei weitere Malereien von kleinerem Umfang und geringerer Qualität haben auf den frühen Tod der beiden ältesten Söhne des kurfürstlichen Paares Bezug. Wir sehen den schon in der Wiege gestorbenen Wilhelm Heinrich († 1649) und den als Jüngling dahingerafften, auf einem Paradebette aufgebahrten Karl Aemil († 1674). Durch gefühlvolle, zum Theil

sinnbildlich gedachte Hinweise hat der Pinsel dieser anonymen Maler wohl dem Schmerz der Eltern, aber nicht den hohen Ansprüchen wirklicher Kunst zu entsprechen vermocht.

Jenes gespreizte Pathos des französischen Classicismus hätte man freilich vergeblich in der damaligen Kunst am Berliner Hofe gesucht. Auch die frühesten historisch-allegorischen Deckengemälde des Potsdamer Stadtschlosses, welche die van Thulden, Vanloo und Vaillant zum Urheber haben, reden keine eigentlich schwülstige Formensprache. Sicherlich entsprach der etwas kühle Idealismus der holländischen Meister am besten dem erst in letzter Zeit veränderten Wesen des grossen Kurfürsten . . . Aber hatte denn solcher Idealismus damals nicht im Lande Rembrandt's sein Heimatsrecht eingebüsst? Keineswegs. Er gedieh dort in Wahrheit jederzeit und man kann beinahe sagen, allerwärts, trotz der dominirenden nationalen Richtung der Malerei und selbst abgesehen von den Utrechter Meistern (zu denen ja die an der Spree so wohl accreditirt gewesenen Brüder G. und W. van Honthorst gehörten), die allesammt in der That stets idealistisch angehaucht waren. Als die holländische Malerei den Gipfel ihrer Eigenart erreicht, war das Interesse an Allegorien und antiken Historien in den Kreisen des gebildeten Publicums mehr, als man gemeinhin glaubt, verbreitet, sowohl durch die von den Hooft und Vondel beherrschte Literatur, wie durch die Sculptur, welche Grabmäler und Rathssäle mit Sinnbildern schmückte, und indirect auch durch die zum Classicismus drängende Baukunst. So kam es, dass die Maler-Decorateure in den Prachtsälen Haags, Amsterdams, Leidens u. s. w., von der Zeit eines Abraham van den Tempel an bis zu den Terwesten, van der Werff, van der Schuur u. A. hin, ununterbrochen mit der Geschmacksrichtung der Bildhauer und Architekten wetteiferten: zumal im Rathhaus zu Amsterdam (1655), in dessen mit weissem Marmor ausgelegten Sälen und Hallen die Jan Livens, G. Flinck, F. Bol, Stockade u. A. dem Idealismus eines Artus Quellinus d. Ae., dieses damals berühmtesten Statuarius' der Niederlande, nicht nachstehen wollten. Hier offenbar erfuhr Friedrich Wilhelm mächtige Anregung zu späteren künstlerischen Unternehmungen: die imposanten, reich sculpirten Tempelgiebel, die vornehm ernsten Pilasterreihen und die kostbaren Marmorsäle mit ihrer schneeigen, formenschönen Plastik scheinen ihm oft genug vor Augen gestanden zu haben.

Später hat der sogen. Schweizersaal des Berliner Schlosses eine Ausstattung erhalten, die uns den Sitzungssaal der Herrenstaaten im Haager Binnenhofe ins Gedächtniss ruft. Der 1681—85 von Michael Matthias Smids und Arnold Nering gebaute Alabastersaal aber lässt das architektonische Vorbild der Amsterdamer Rathhausräume, trotz nur entfernter Aehnlichkeit, erkennen. Seine Wände erhielten gleichfalls eine Bekleidung mit kostbarem, weissem Steinmaterial, gleichfalls korinthische Pilasterstellungen und Gebälkabschluss. Zwischen den Pilastern sieht man indess noch heute abwechselnd hohe viereckige Fenster und kleinere runde Flachnischen, sowie kreisförmige Vertiefungen über den letzteren, vielleicht zur Aufnahme von Büsten. Die reichen Capitelle der Pilaster erinnern uns nicht wenig an die entsprechenden

Theile jenes Rathhauses, welche Symon Bosboom gemeisselt hat. Der Name des Obersteinmetzen der holländischen Metropole ist auch für uns nicht ohne Interesse, bezeichnen doch alte Autoren wie Cornelis de Bie und J. van Sandrart übereinstimmend diesen ihren Zeitgenossen als einen von dem Kurfürsten von Brandenburg beschäftigten und protegirten Künstler [3]). Dieses Dienstverhältniss Bosboom's gehört vermuthlich der Zeit an, als der Friede von Oliva (1660) die Souveränität Preussens gegenüber Polen besiegelte, einer Zeit, die wohl geeignet war, zu nicht gewöhnlichen Bauplänen anzuregen.

Hält man letzteres fest, nimmt man ferner die Beziehungen des Kurfürsten zu jenem Künstler als die Folge der Bewunderung an, die der Monarch für das Rathhaus und das Ruhmesgefühl der Amstelstadt empfunden, dann liegt es gewiss auch nahe zu vermuthen, dass Friedrich Wilhelm sich damals schon entweder mit dem Berliner Schlossneubau oder doch wenigstens mit einem monumentalen Festraum von der Art des späteren Alabastersaales getragen haben dürfte. An die Stelle Bosbooms aber trat sehr bald ein anderer Amsterdamer Bildhauer, Bartholomäus Eggers, vielleicht auf Empfehlung des Fürsten Johann Moritz von Nassau. Bereits aus einem Schreiben [4]) vom 2. Juli 1663, das an den zu Cleve residirenden kurbrandenburgischen Statthalter gerichtet ist, erfahren wir von Bildhauerarbeiten des Eggers, für welche dieser damals honorirt sein wollte, obwohl sie »über die maassen hoch angesetzet« waren. Am 7. Januar 1664 wird der Statthalter, auf Drängen und Drohen des Künstlers, abermals vom Kurfürsten zur Bezahlung aufgemuntert, und die Schlussstelle des Briefes, dass »vorstehender Bildhauer ohne eintzigen ferneren Vertzug befriedigt und nicht langer auffgehalten werden möge«, weist darauf hin, dass noch weitere Aufträge ertheilt waren. Ein Nachweis, dass dieselben mit der Ausschmückung eines projectirten Festsaales zusammenhingen, lässt sich natürlich nicht liefern, da man Eggers' frühere Arbeiten für den Berliner Hof nicht kennt [5]).

Ungleich wichtiger für unsere Betrachtung ist ein späterer Auftrag, der aus einem nach Amsterdam gerichteten Schreiben der kurfürstlichen Kanzlei (5. Juni 1680) hervorgeht. Dieses Schreiben lautet: »Se. Churfürstliche

---

[3]) C. de Bie, Het gulden Kabinet etc. 1661; v. Sandrart, Akademie (1675—79) II. p. 352.

[4]) Concept des Kurfürsten im königl. geh. Staatsarchiv zu Berlin. Die auf Eggers' Berliner Thätigkeit bezügliche Correspondenz von mir publicirt in der Kunstchronik (Nr. 6) vom 20. Nov. 1890.

[5]) Nachdem die Redaction des Repertoriums bereits im Besitz dieses Aufsatzes war, erfährt der Verfasser nachträglich aus einem Artikel im Jahrb. der preuss. Kunstsamml. III. 1890, dass Eggers vom Kurfürsten u. a. noch im Jahre 1674 mit zwölf Kaiserbüsten beauftragt wurde. Auf diese Sculpturen scheint sich folgende Notiz in dem Ausgabebuch der kurfürstlichen Kunstkammer (K. Bibliothek zu Berlin, Manuscript) zu beziehen: »Den 4. July 1689. Zwölf Röm. Kayser und ein Alabaster Kindlein aus Sr. Excellentz des Herrn Geheimbten Estat Rath Von Dankelmanns Hauss, in die Kunst Cammer tragen zu lassen — 6 Gr.« (Vergl. auch die Abbildung der Kunstkammer bei Begerus, Thesaur. Brandenb. 1695.)

Durchlaucht zu Brandenburg Unser Gstr. Herr, remittiren dieses an den Raht und Geheimen Cämmerer Hauptmann Sigissmundt Hyderkampf gdst. befehlend, dem Bildhauer zu Ambsterdam Bartholomäus Eggers wegen Verfertigung der hierauf erwähnten Marmorsteinernen Bilder, diese hier in drey gedachten Termine, alss auf Jeden 866 Thlr. 16 Gr., so wie Sie specificiret, an gutem Reichs- oder holländischen Gelde gegen seine Quittung auszuzahlen: Vierhundert Rthlr. aber, so ihm, Eggers, auf abschlag des ersten Termins gezahlet zu decortiren (?), sich aber auch Vorher erkundigen, ob Eggers auch dem Contract eingenügen thut«. Der hierauf bezügliche Contract mit dem Künstler scheint verloren zu sein. Und nicht minder ungern vermissen wir das an Hyderkampf remittirte beschreibende Verzeichniss der fraglichen Reliefs: auf solche allein dürfte die obige Benennung hinweisen!

Was waren das wohl für Reliefbilder, die der unermüdliche Kriegsherr nach seinen Zügen, die bald nach Westen, bald nach Norden über das Eis des Kurischen Haffs gingen, in Holland bestellte? Was waren es für »Marmorsteinerne Bilder«, bestellt um die Zeit, als der Friede von St. Germain (1679) die freilich nur zum kleinen Theil in Erfüllung gegangenen Hoffnungen erweckte, dass man jetzt endlich auf dem Sandboden der Mark Zeit und Mittel gewinnen werde, grossartige künstlerische Pläne zur Ausführung zu bringen? Wir glauben darauf unten eine richtige Antwort geben und gleichzeitig darlegen zu können, dass die Idee eines hohenzollernschen Ruhmessaales bereits um die Zeit jenes Friedensschlusses mit Frankreich eine feste Form angenommen hatte. Aber wer weiss, ob dieser Saal vom Kurfürsten nicht ursprünglich in einem andern Theil des Berliner Schlosses gewünscht war, als in dem um 1580 gebauten Flügel, der später die beiden Schlosshöfe trennte? Die Nordhälfte dieses Mittelflügels, der damals im unteren Geschoss die kurfürstliche Küche enthielt, wurde endlich 1681 erhöht, um dem Alabastersaal eine beträchtliche Höhe und Ausdehnung zu geben. Grosse Massen des kostbaren Steinmaterials, aus weiter Ferne herbeigeschafft, standen den beiden holländischen Baumeistern zur Verfügung.

R. Dohme, der es in seiner kurzen Geschichte des Berliner Schlosses [6]) versucht hat, einen Grundriss der Schlossanlage, wie diese sich kurz vor Schlüter's Auftreten präsentirte, zu entwerfen, hat offenbar die einzige alte Abbildung [7]) des vorliegenden Saales nicht berücksichtigt. Ausserdem kennen wir den Alabastersaal aus folgender Notiz des Localhistorikers Küster [8]): »Es hat auch hochgedachter Churfürst den prächtigen Saal über der Churfürstlichen Küche, so mit sinnreichen Gemählden, vortreflicher Stuccatur Arbeit, und den künstlichen Marmornen Statuen der Churfürsten von Brandenburg, von Friedrich I. an, versehen war ... erbauen lassen (S. 6)«. Doch fügt er S. 14 noch hinzu: »Weil auch dieser Saal dem Vorsprung am Schlosse dritter Seite im Wege stund, so wurde ein Theil desselben weggerissen, jedoch decket

[6]) Das königl. Schloss zu Berlin. Leipzig 1876. Fol. u. 4°.

[7]) Bei Begerus a. a. O. p. 227.

[8]) G. G. Küster, Altes und neues Berlin, 1756, III, p. 6.

der Saal die erste und zweite Etage des Vorsprungs«. Erst diese Verkleinerung des Alabastersaales von fünf auf vier Fensterachsen (veranlasst durch Schlüter's Neubau) machte den einst imposanten kurfürstlichen Ehren- und Festraum für die Bedürfnisse des königlichen Hofes unzureichend. In der freilich recht ungenauen Abbildung bei Beger sehen wir ausserdem sechs Nischen an jeder Langwand des Saales. Da hier weitere sichere Aufschlüsse betreffs der Ausschmückung nicht geboten werden, so muss uns der, auf Thatsachen und Muthmassungen beruhende, Versuch einer Reconstruction genügen.

Den Hauptbestandtheil der plastischen Decorationen bildeten die wenig überlebensgrossen Statuen der brandenburgischen Kurfürsten (Friedrich I., Friedrich II., Albrecht Achilles, Johann Cicero, Joachim I., Joachim II., Johann Georg, Joachim Friedrich, Sigismund, Georg Wilhelm, Friedrich Wilhelm, Friedrich III.[9]) und offenbar auch die Statuen von vier »Kaisern« (Julius Cäsar, Konstantin, Karl der Grosse, Rudolf von Habsburg). Aus dieser Wahl erkennen wir, dass es dem Sieger von Fehrbellin hier darauf ankam, an seiner Seite seine kurfürstlichen Vorfahren, sowie einzelne Persönlichkeiten, die ihm wie leuchtende Sterne am Himmel der Geschichte vorbildlich vor Augen standen, monumental verherrlichen zu lassen. Also ihm selbst, seinen leiblichen und seinen geistigen Vorfahren galt die Glorificirung, die uns an ganz ähnliche, wohlbekannte Ideen der kirchlichen Kunst, an die ehemals beliebte Verherrlichung der Person Christi erinnert.

Und woraus schliessen wir nun, dass die erst von Friedrich III. bestellten vier »Kaiser« schon zu dem Programm des grossen Kurfürsten gehörten? Nach der Vollendung der elf Kurfürsten im Jahre 1687[10]) kam Eggers persönlich nach Berlin, wo seine Anwesenheit, von der auch Nikolai redet, urkundlich beglaubigt ist[11]); unterm Datum des 29. Octobers 1687 erhielt er nämlich den kurfürstlichen Befehl, gemeinsam mit Nering und dem Kammerherrn von Lüderitz eine Beschwerde des Bildhauers Jeremias Süssmer gegen den Hofbildhauer Döbeler[12]) zu prüfen. Im Frühjahr 1688 starb Friedrich Wilhelm nach langen schweren Leiden. Bald nach Regierungsantritt des Nachfolgers richtete Eggers, der noch immer nicht seine Rückreise nach Holland angetreten, ein deutsch verfasstes Gesuch an den derzeitigen Minister: »Bey des Churfl. würcklichen Geheimen Etats Rath, Herren von Dankelmanns Excellence erinnert der Holländische Bildhauer Eggers gehorsamst Bittende Ihm anzu Verdingen nachfolgende Statuen: 1. Sr. Churfürstl. Durchl. Statue. 2. Julius Cäsar mit einem Adler. 3. Constantinus Magnus mit einem Kinde oder Engel. 4. Carolus Magnus auf einem Drachen stehend. 5. Rudolphus

[9]) Nachträglich hinzugefügt.

[10]) Näheres darüber in meinem oben citirten Artikel der Kunstchronik.

[11]) Geh. Staatsarchiv. — Die gegentheilige Angabe des Jahrb. der preuss. Kunstsamml. ist mithin unrichtig.

[12]) Man ersieht daraus auch, dass es dem Fürsten an Bildhauern nicht fehlte. Eine ganze Reihe heimischer und fremder Kräfte stand ihm damals zur Verfügung. Offenbar ertheilte der kunstverständige Monarch Jedem bestimmte Aufgaben; Eggers' Domäne war anscheinend der Alabastersaal und die Kunstkammer.

die Welt haltend«. Für jede der Statuen gab er 700 Thlr., im Ganzen also 3500 Thlr., als Honorar an. Die schleunige Erledigung der Sache (Contractabschluss 13. Juli 1688), die eigenthümliche Fassung des Gesuchs, die grosse Reise, der lange Aufenthalt in Berlin — machen es wahrscheinlich, dass es sich hier um eine alte Vereinbarung betreffs Wahl, Auffassung und Preis der Objecte gehandelt, um ein Project, an das bei der Aufregung, die dem Thronwechsel folgte, »erinnert« werden musste, und dass allein die Statue des jungen Regenten als etwas Neues, doch Selbstverständliches hinzutrat.

Die zweite für uns ebenso wichtige Frage würde sein, ob schon jene Sculpturen von 1680 mit der Ausschmückung des Alabastersaales zusammenhingen, wie oben angedeutet wurde. Wenn diese Bildwerke die sechs 2,07 m langen und 1,41 m hohen Reliefs sind, welche heute die Seitenwände der Diplomatenloge des weissen Saales schmücken, dann müssen sie, meines Erachtens, aus innern Gründen zu den Statuen gehören. Denn sie preisen die Thaten und Tugenden der hohenzollernschen Kurfürsten oder vielmehr den Ruhm Friedrich Wilhelms in jener damals zeitgemässen Verschleierung durch historische Beispiele der Antike und des Mittelalters. Schade, dass diese trefflichen Arbeiten in neuerer Zeit so arg übertüncht wurden! Eine nähere Bezeichnung der sechs Tafeln liegt, wie erwähnt, heute nicht mehr vor. Können auch die unten versuchten Erklärungen nicht Anspruch auf vollkommene Richtigkeit erheben, so glauben wir uns doch nicht im Kern der Sache zu irren.

Vorher sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass uns diese Darstellungen des Eggers lebhaft an einen Panegyrikus erinnern, mit dem damals der Schüler jenes Gerard van Honthorst, Joachim van Sandrart zu Nürnberg, den zweiten Theil seiner »Teutschen Academie« (1679) dem grossen Kurfürsten dedicirte. Die Widmung lautet nach Guhl (Künstlerbriefe): »Nachdem die tausendzüngige Fama von der Göttin des Ruhmes aus dem Himmel entsendet worden, um Ew. Churf. Durchl. hohen Ruhm mit dem Schall ihrer Silber-Drommeten zu verkündigen, hat sie eine gute Weile gezweifelt, was für einen Heldennamen sie in die daran hangenden Purpurfahnen sollte sticken lassen. Sie glaubte zwar anfänglich, als sie Ew. Churf. Durchl. im Feldlager unter den Zelten und zwar siegprangend erblickte, sie könnte Deroselben keinen andern Namen, als den eines deutschen Mars zueignen .... Als sie nun aber E. Ch. D. aus dem Felde nach Ihrer fürstlichen Hofburg begleitete und allda wahrnahm, wie nicht allein die Zeughäuser und Rüstkammern mit aller Waffengezeug, sondern auch die Kunstkabinette und Bücherzimmer mit allen nur ersinnlichen Kunstschätzen und Seltenheiten angefüllt waren und da sie dabei auch E. Ch. D. von solchen Dingen, gleichwie sonst von Kriegssachen, mit hochvernünftigem Urtheil reden hörte: da kam sie sofort auf den Schluss, dass Ihnen der Ehrenname eines deutschen Phoebus oder Apollo besser anstehen würde. Und in diesem Gedanken wurde sie abermals bestärkt, als sie in der Kabinette einem, an einer Statue des Phoebus ersah, dass derselbe nicht allein Pfeile und Bogen, einen Python damit zu fällen, sondern auch die Leyer der Kunst im Arme hatte, und sich zugleich erinnerte, dass der

Lorbeerkranz auf seinem Haupte ihn nicht allein zu einem Kriegshelden, sondern auch zu einem Helden der Kunst gekrönet. Wie nun E. Ch. D. als ein rechter wahrer Apollo und hoher Gönner aller Künstler und Kunstfreunde sich in stetem Wechsel dem Berufe der Kriegsführung und der Kunstliebe zu widmen pflegen, so scheint es jetzt, als wenn Sie, da nun ... Germania den Freudenport des langersehnten Friedens vor Augen sieht ..., die siegreichen Waffen bei Seite legen und hingegen zur Kunstleyer greifen wollten ...«

Gleich Tafel 1 liefert zu obigen Worten Sandrart's eine Art Illustration; sie ist an der Westwand der Loge sichtbar und ein Hochrelief wie die übrigen Bildwerke. Hier dürfte die Erziehung Alexanders des Grossen geschildert sein, der, nachdem er theils im Feldlager seines Vaters Philipp, theils von Philosophen wie Aristoteles herangebildet, zwanzigjährig — genau in dem Alter Friedrich Wilhelms — die Zügel der Regierung ergriff. Der junge makedonische König (im Profil) schreitet würdevoll nach rechts, er trägt, gegen die Schulter gelegt, einen Commandostab. Sein Kriegsgefolge steht links, hinter ihm. Alexanders Blick fällt auf das Werk eines vor ihm sitzenden griechischen Bildhauers (Lysippos), der einen Hercules mit der Leyer im Relief gemeisselt hat. Ganz rechts steht der Philosoph Aristoteles, der wie ein, vorn links, gebückt und unbekleidet dargestellter Jüngling an Figuren der raphaelischen »Schule von Athen« erinnert (ein Beweis vielleicht dafür, dass Eggers Italien besucht hat). Ausser der Bezeichnung »Hercules Musarum« über jenem Relief liest man an der Tafel noch den Namen »Kalliope«. Mit einem Worte: wir haben hier einen Hinweis auf die Erziehung Friedrich Wilhelms, der seine für künftig entscheidenden Jugendjahre theils im Dienste der »Kalliope« an der Universität zu Leiden, theils im Heerlager Friedrich Heinrichs, bei der Eroberung von Breda, verbrachte und der desshalb als »Hercules Musarum« gefeiert wird. Tafel 2 führt uns einen antiken Feldherrn vor, dessen behelmtes Haupt die Züge des grossen Kurfürsten erkennen lässt; er ist im Begriff, den von Rossen gezogenen Streitwagen zu besteigen, um an der Spitze seiner Krieger in die Schlacht zu eilen; vorn links schliesst ein hingelagerter antiker Gott (à la Quellinus) das Bild ab. Tafel 3 scheint dagegen auf die Friedensbereitschaft des Hohenzollers hinzuweisen, denn sie schildert einen auf seinen Schild gestützten römischen Heldenjüngling (Marc Aurel?), der sich, während ihm zwei Männer eine Rüstung auf einer Stange zutragen, der lieblich gestalteten Friedensgöttin zuwendet; hinter ihm steht Pallas Athene, gleichsam als Beratherin.

Wenden wir uns der Ostwand der Diplomatenloge zu, so erblicken wir auf Tafel 4 das mit Büsten und Statuetten angefüllte Atelier eines antiken Bildhauers und Architekten, dessen Person hinter dem Sessel eines Fürsten auffällt. Der letztere betrachtet die Zeichnung eines Tempels auf einem grossen Carton, den ein Jüngling im Hintergrunde aufgerollt hat. Zur Rechten steht auch hier bewaffnetes Gefolge. Vermuthlich soll dieses Relief den Besuch des Kaisers Augustus bei Vitruv vorstellen. Weniger befriedigt die folgende Tafel 5, deren Mitte ein lorbeerbekränzter Fürst einnimmt. Er

wendet sich mit lebhafter Armbewegung einem vorn rechts gelagerten greisen Wassergott zu, hinter welchem eine anmuthige Nymphe zum Vorschein kommt. Er scheint des Gottes Hilfe für die zur Linken unbekleidet und gebückt dargestellten Männer anzuflehen, die mit den heftigen Schlägen ihrer knüttelähnlichen Werkzeuge den unfruchtbaren Sandboden bearbeiten. Den Hintergrund nimmt eine antike Festung ein, vielleicht die Hauptstadt Konstantins, welcher Konstantinopel nicht bloss gegründet, sondern auch (wie der grosse Kurfürst seine Residenz und dies mit Hilfe holländischer Ingenieure) befestigt hat. Aus der Antike führt uns die letzte, wieder sehr schöne Composition, Tafel 6, in das Mittelalter. Wir sehen einen König vor einer Landkarte des nordöstlichen Deutschlands stehend und auf die Stelle weisend, wo Brandenburg liegt. Hinter ihm, links, bildet sein greiser Rathgeber das Haupt eines theilweise bewaffneten Gefolges. Zu Füssen des Herrschers erkennt man das Modell einer doppelthürmigen Kirche, als deren Schöpfer wohl der Mönch gedacht ist, der mit einem Zirkel in den Händen, rechts vor dem Fürsten hockend, gleichfalls die Karte mustert. Im Vordergrunde, dessen Figuren fast ganz plastisch heraustreten, sieht man ausserdem noch einen Edelknappen, der einen Helm trägt, sowie einen Jagdhund. Im Hintergrunde aber, und zwar oben rechts, erscheint ganz klein die Gestalt eines andern, mit kaiserlichen Insignien geschmückten Fürsten. Die Tafel dürfte wohl auf die Gründung der Altmark durch Heinrich I. und die Belehnung Friedrichs I. mit Brandenburg durch Kaiser Sigismund hinweisen. Interessant ist jener Helm tragende Edelknappe und der Hund im Vordergrunde desshalb, weil dieses Motiv auch an einem bekannten Sculpturwerk, das den Chor der Marienkirche zu Berlin schmückt, vorkommt[13]).

Glaube ich nun durch obige Erklärungen der sechs Reliefs ihren innern Zusammenhang mit den Statuen der »Kurfürsten« und »Kaiser« nachgewiesen zu haben, so bleibt doch noch immer der Beweis für Eggers' Autorschaft übrig. Nun besitzen aber die von mir als Heinrich I. und Konstantin bezeichneten Figuren (auf Taf. 6 und 5) das unverkennbare Gepräge der Schöpfungen des Amsterdamer Meisters und ähneln überdies den auch heute in nächster Nähe befindlichen Statuen Karls des Grossen und Konstantins. Ferner will ich nicht versäumen, auf die stilistische Uebereinstimmung hinzuweisen, welche zwischen diesen Arbeiten und dem mächtigen, ideal behandelten, von mir als sein Werk erkannten Marmorrelief[14]) an der Waag zu Gouda (1669) besteht. Und endlich kann wohl das für die »marmorsteinernen Bilder« in drei Raten gezahlte beträchtliche Honorar von 2600 Thlrn. als ein Aequivalent für die vorliegenden Tafeln betrachtet werden. Durch diese erleidet allerdings die bisherige, auch von uns festgehaltene Meinung über die künst-

---

[13]) Ueber das 1663 vollendete Grabmal des Feldmarschalls Otto Christoph von Sparr (abgeb. in d. Berliner Bauwerken, herausg. von dem Verein f. d. Gesch. Berlins, Taf. 10), vergl. meinen Artikel im »Bär« 1890, S. 319.

[14]) Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei etc., 1890, p. 358 und 421.

lerische Qualität des holländischen Bildhauers, der nach schlechter bezahlten Arbeiten beurtheilt zu werden pflegt, eine gewisse Modification; tritt er uns doch in obigen Leistungen als ein Künstler entgegen, dessen Reliefplastik auf dem Studium trefflicher, vielleicht sogar altrömischer Vorbilder beruht und dessen ursprüngliche Zugehörigkeit zur Amsterdamer Werkstatt des älteren A. Quellinus annehmbar erscheint. Diese Zugehörigkeit würde in der That eine Erklärung dafür sein, wesshalb grade Eggers vom Kurfürsten als ein vollgiltiger Ersatz[15]) für Bosboom, den notorischen Mitarbeiter des Quellinus am Rathhause zu Amsterdam, betrachtet wurde.

Auf gleicher Höhe mit den Reliefs stehen weder die »Kurfürsten« noch die »Kaiser«. Die ersteren waren, wie bemerkt, zum Schmuck der Nischen des Alabastersaales bestimmt und beanspruchten, als Bestandtheile der Architektur, nur eine decorative Behandlung. Dementsprechend betrug das Honorar für acht der »Kurfürsten«, wie aus jenem Briefe von 1686 hervorgeht, bloss 2109 Thlr. 9 Gr. d. h. pro Stück etwas über 263 Thlr. Sie sind sämmtlich 6 holl. Fuss hoch, an der Rückenseite fast gänzlich unbehauen gelassen und interessiren allerdings, trotz formaler Flüchtigkeit und Unfeinheit der Modellirung, durch die Keckheit, mit der hier ein fremder Künstler zehn fürstliche Persönlichkeiten der brandenburgischen Vergangenheit in idealer Charakteristik historisch glaubhaft vorzuführen versucht hat. Gewiss, an Geist, Grazie und Schönheitssinn steht der derbe Holländer den besten flandrischen Meistern der voraufgegangenen Periode erheblich nach. Damals aber dürfte schwerlich ein zweiter Niederländer Gestalten, wie den lebhaft vortretenden Albrecht Achilles (Nr. 3), den Johann Cicero (Nr. 4), den stattlichen Sigismund und den würdevollen Georg Wilhelm, statuarisch und zugleich decorativ wirksamer gemeisselt haben. Abweichend allein ist die Auffassung der Statue des grossen Kurfürsten. Zeigt sich dort der Holländer ungeschminkt in seiner derben Naivität, eigenartig in seiner individualisirenden Gestaltungslust, so verräth sich hier deutlich der Nachahmer der Franzosen. Friedrich Wilhelm ist à la Louis XIV. in antiker Weise heroisirt; gebieterisch doch apathisch steht er da in der Pose eines Jupiters, der den Commandostab als Speer markirt in der Rechten hält — gradeaus blickend, während seine Vorfahren mit kleiner Körperdrehung, theilweise sogar mit lebhaften Gesten dargestellt sind. Dadurch wird der Eindruck hervorgerufen, als wenn vom Künstler ursprünglich die elfte Statue nicht in der Reihe der Uebrigen, sondern für sich allein stehend gedacht wäre, als wenn Eggers etwa die Schilderung eines Fürstenrathes vorgeschwebt hätte, bei welchem — wie Jupiter im Olymp — Einer, Friedrich Wilhelm, das präsidirende Haupt vorstellte, dem sich die Uebrigen zuwendeten. Schon unter dem Nachfolger, Friedrich III., aber hat man, entweder weil man die Intention des erlauchten Stifters des Alabastersaales nicht kannte oder nicht respectiren wollte und um die zwölfte Seitennische nicht

[15]) Ich bemerke, dass damals auch andere Holländer, wie Artus Sitte, der am 25. October 1666 sein Patent als Hofbildhauer ohne Gehalt erhielt, im kurfürstlichen Dienste standen.

leer zu behalten[16]), kein Bedenken getragen, den grossen Kurfürsten seitlich einzureihen. Wie fehlerhaft diese später im weissen Saale nachgeahmte Parallel-Anordnung ist, erkennt man schon daraus, dass drei der Eckfiguren (1, 6 und 7) jetzt in die Winkel des Saales hineinschauen.

Umgekehrt zu ihrem ausgezeichneten Rang in jenem Saal ist also der künstlerische Werth dieser Statue Friedrich Wilhelms des Grossen. Vergleicht man sie mit einem ältern niederländischen Werke, der damals im Berliner Lustgarten befindlichen Statue des F. Dusart (1651), die einst in charakteristischer Weise mit einem frommen Bibelspruch geschmückt war, so hat man Gegensätze, wie sie grösser kaum zu denken sind. Dort eine einfache, realistische, höchst individuell behandelte Figur[17]), die ganz das Gepräge der alten Oranierzeit besitzt, hier ein conventioneller Fürstentypus, ein Perrücken-Jupiter mit der Maske des grossen hohenzollernschen Patriarchen. Und doch wird der tiefere Beobachter in beiden niederländischen Schöpfungen die eigenthümlichen Elemente erkennen, aus welchen später ein deutscher Genius, Andreas Schlüter, den wunderbaren Ausdruck des Heroisch-Individuellen zu gewinnen vermochte ... Nach meinem Gefühle ist die letzte Kurfürstenstatue nicht Eggers' Werk, sondern eine manierirte Nachbildung der elften Figur von unbekannter Hand; sie steht auch technisch auf niedrigster Stufe, da hier selbst die Perrücke ganz roh belassen ist. Sie kann daher auch nicht identisch mit der 1688 bei Eggers bestellten Arbeit sein, für welche ein fast zwei Mal höheres Honorar (700 Thlr.), als für jede der ältern Sculpturen contractlich festgesetzt war. Eine unbezeichnete Statue Friedrichs III., die den Fürsten barhaupt, ohne Perrücke, im Panzer und Mantel darstellt, eine derbe barocke Erscheinung, steht im Park zu Charlottenburg neben jenem Werke Dusart's: ob sie Eggers' Werk ist, wage ich nicht zu behaupten. Aus dem Contract von 1688 und aus der sorgfältigen Technik der vier »Kaiser« geht deutlich hervor, dass es sich bei dem letzten Auftrage des Meisters nicht um decorative Machwerke, sondern um Arbeiten von vollendeter Durchführung handelte. Trotzdem stehen die »Kaiser«, was Erfindung und Proportion der Formen betrifft, also künstlerisch, nicht auf der Höhe der ältern Sculpturen; besonders Kaiser Konstantin mit seinen Attributen »Kind« und »Kreuz« ist eine recht schwache Leistung. Um Eggers Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wird man diese Figurenvierzahl auf der hintern Brüstung der Diplomatenloge, am Treppenhaus des weissen Saales, bloss als Product seiner Amsterdamer Werkstatt betrachten dürfen. Zwar sind sie mit dem abgekürzten Namen des Meisters, doch nicht mit der charakteristischen Künstlerinschrift der »Kurfürsten«, sondern mit ganz conventionellen Buchstaben bezeichnet[18]). Zu meinem kritischen Urtheil stimmt

---

[16]) Der fürstliche Bauherr hatte ja nicht ahnen können, dass die Zahl der brandenburgischen Kurfürsten nicht zwölf überschreiten würde.

[17]) Vergl. die Abbildung in v. Lützow's Zeitschrift, Jahrgang 1890/91, S. 25, und meinen Artikel daselbst.

[18]) Die Signirung ist verschieden, mit vier, fünf oder sechs Buchstaben, z. B. BE*EGG; die Inschrift der »Kurfürsten« lautet dagegen: B*EGGERS*.

übrigens eine aus den Urkunden geschöpfte Notiz in Königs Collectaneen [19]), wonach am 23. April 1692 ein kurfürstlicher Befehl an einen gewissen Kuffelaar nach Amsterdam erging, aus der Nachlassenschaft des inzwischen verstorbenen Eggers einige Modelle von Statuen, die für den Kurfürsten bestimmt waren, herauszufordern. Der greise Künstler kann also sehr wohl schon kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus Berlin erkrankt und vor Erfüllung seiner contractlichen Verpflichtung gestorben sein [20]).

Dadurch findet auch die Angabe F. Nikolai's, dass die Sculpturen des holländischen Bildhauers erst 1694 im Alabastersaal aufgestellt wurden, ihre Erklärung. Also weder der kurfürstliche Stifter noch Eggers hatten die eigentliche Vollendung des denkwürdigen Werkes erlebt. Bis 1728 bestand der Saal als Mittelpunkt der Ceremonien des Berliner Hofes; dann ward, nachdem der im westlichen Hauptflügel gebaute »Weisse Saal« dessen Erbschaft angetreten, aus dem mittlerweile verkleinerten Fest- und Ehrenraum des grossen Kurfürsten ein bescheidenes Hoftheater »zur Darstellung von Intermezzos und Komödien«. Französischer Geschmack verdrängte unter König Friedrich II. den holländischen vollends, und der seines kostbaren Materials beraubte Alabastersaal sank schliesslich zu einem Möbelmagazin herab, an dessen ruinenhaften Wänden heute kaum noch Spuren der einstigen Schönheit und Pracht zu erkennen sind. Aber es reizt uns die Macht der Erinnerung diese längst vergangene Herrlichkeit im Geiste wieder erstehen zu lassen; gewinnen wir doch dadurch werthvollen Aufschluss über des grossen Kurfürsten Verhältniss zur bildenden Kunst, einen vollen Begriff von seiner Kunstgesinnung, die mit seinem wachsenden Ruhmesgefühl schliesslich eine Idealität annahm, zu deren Höhe sich der derbe Sinn der holländischen Meister nicht mehr aufzuschwingen vermochte.

---

[19]) Manuscript (Anfang dieses Jahrhunderts), königl. Bibliothek zu Berlin; Quelle der Notiz ist offenbar das k. geh. Staatsarchiv (nach der beigefügten Titelangabe R. 9 L. 7 lit. 7 zu schliessen).

[20]) Vergl. auch (a. a. O.) meine Bemerkungen zu den kurfürstlichen Briefen über Eggers .... Sollte sich vielleicht folgende, Ende Mai 1691 geschriebene Notiz des Ausgabebuches der kurfürstlichen Kunstkammer auf Eggers beziehen? »Der Bild Houwer (N. N.) Hat die Famma Stehend auf einem Fuss auf einem Trophé d'armes, ist auf Seiner Churfl: Durchl. gnäd. Befehl angegeben und gemacht worden, Davor würd begehrt 12 Rthlr. Darauf aber noch nicht mehr als Zwei rthlr. bezahlt worden, und Hat sich zeit Hero der Bild-Houwer nicht angegeben (d. h. gemeldet). Dises Bild stehet auf dem Schrank darunter dass Eyhen pfert Steht.«