



V.

Eine Jugendstatue des Grossen Kurfürsten.

Wer über die Bögen der Stadtbahn quer durch das Häusergewirr der heutigen Reichshauptstadt dahinfährt und seinen Blick aus dem Fenster des Eisenbahnwagens nordwärts richtet, wird erstaunt sein, fast im Mittelpunkte Berlins einen anmuthigen Park zu erblicken, in dessen Mitte das Schlösschen Monbijou steht. Der bekannte Architekt Eosander von Goethe, Schlüter's Rivale, hatte dieses niedrige langgestreckte, ringsherum mit Figuren gekrönte Gebäude zu Anfang des vorigen Jahrhunderts für die Gräfin Wartenberg geschaffen. Und hier sah man vor einiger Zeit, in einem der Säle des Schlösschens, eine historische Ausstellung, die dem Gedächtniss Friedrich Wilhelms des Grossen geweiht war. In dieser Ausstellung bildete die Persönlichkeit des erhabenen Mannes, wie sie in ihren verschiedenen Perioden, zumal von zeitgenössischen Künstlern, erfasst worden war, den bedeutsamen Mittelpunkt.

Die vorhandenen Porträts waren aber fast ausnahmslos Werke der graphischen Künste. Zur vollständigen Iconographie des Kurfürsten fehlten nicht allein die Gemälde, die allerdings einen ziemlich grossen Raum für sich beansprucht hätten, sondern auch die plastischen Arbeiten, zu denen ja auch Medaillen, Münzen

u. s. w. rechnen. Die umfangreiche und zum Theil recht merkwürdige Gruppe der letzteren hatte schon im vorigen Jahrhundert Historiker und Numismatiker wie Seiler und Oelrichs*) interessirt und zu Publikationen veranlasst. In der vorliegenden Studie soll vorzugsweise von einer älteren Schöpfung des Meissels und von dem Urheber derselben die Rede sein.

Jugendportraits des Grossen Kurfürsten pflegen, weil sie seltener vorkommen, mit erhöhter Aufmerksamkeit betrachtet zu werden. Auf ihnen vermisst man noch den grossartigen freien Zug, der gerade das Bild dieses Herrschers volksthümlich gemacht hat. Weder die deutschen Künstler noch die älteren Niederländer, die ihn vor der Mitte des Jahrhunderts porträtirten, strebten darnach, seinen Zügen den Ausdruck wirklich hoheitsvollen Selbstbewusstseins zu verleihen. Es scheint uns, als wenn die damalige Machtstellung des Kurfürsten noch jene gebieterrische Haltung und jenes gewaltige Mienenspiel der späteren Bildnisse ausschloss.

Den offenbaren Wendepunkt glaube ich in einer auf den erlangten souveränen Besitz Preussens im Jahre 1658 geprägten silbernen Medaille zu erkennen, welche das Brustbild Friedrich Wilhelms auf der Vorderseite enthält. Hier tritt uns bereits eine völlig ideale Auffassung des Porträts entgegen, die in der That derjenigen Schlüters, des Repräsentanten eines veränderten Kunstgeschmacks, entspricht. Das Bildniss zeigt uns den Fürsten im Profil, nach rechts schauend, im Kostüm eines römischen Imperators, mit mächtig wallendem Haupthaar; Alter und Gesichtsschnitt rufen uns die Reiterstatue auf der Kurfürstenbrücke lebhaft ins Gedächtniss. In dem zierlichen Werke machen sich der Einfluss der grossartigen Wucht des Rubens und des französischen Klassicismus jener Zeit gleich stark bemerkbar. Hier sehen wir also trotz des kleinen Rahmens, den ersten kühnen Wurf gethan, und es nimmt nun auf den Porträtdarstellungen Friedrich Wilhelms die Loslösung von der älteren einfachen realistischen niederländischen Auffassung ihren Fortgang.

Noch ganz der niederländischen Kunstperiode gehört aber die Jugendstatue des Grossen Kurfürsten an, die, von den Wenigsten als solche erkannt, bis vor Kurzem im Schlosspark zu

*) Seiler a. a. O. — J. C. Oelrichs, Churbrand. Medaillen-Cabinet. Zur Geschichte Friedrich Wilhelms d. Gr. Berlin 1778.

Charlottenburg, am westlichen Ende des vorderen Hauptweges neben derjenigen des ersten Königs von Preussen stand. Eben mit diesem Bildwerke wollen wir uns in den folgenden Zeilen ausführlicher beschäftigen.



Das war draussen im Charlottenburger Park, auf dem Wege nach dem Mausoleum, an heiteren Sommertagen ein hastiges Kommen und Fragen, dass man meinte, Alles wolle zu dem schönen jugendlich geschmeidigen Fürsten eilen, der sich auf hohem glatten Postamente in voller Körperhaftigkeit, greifbar natürlich — wie man zu sagen pflegt — erhob. So mancher Unkundige mochte die etwas überlebensgrosse Marmorfigur, die glücklicherweise nur geringe Spuren der Verwitterung zeigte, für Kleists träumerischen Prinzen von Homburg gehalten haben.

Wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, dass der niederländische Schöpfer dieser Statue etwas Anderes als nur die ungeschminkte Wahrheit geben wollte. Also dürfen wir die Beschreibungen, welche uns die Biographen von Friedrich Wilhelms Statur und Aeusserem liefern, nach diesem Bildwerk modificiren. L. von Orlichs bemerkt, dass der Kurfürst mittelgross gewesen sei, dunkelblaue Augen, eine Adlernase und bis circa 1660 einen Knebelbart gehabt habe. Von letzterem ist an der vorliegenden Figur nichts zu merken. Auch will es uns, nach deren Körperverhältnissen und dem fast zierlichen Kopfe zu urtheilen, nicht gelingen, an eine nur mittelgrosse Statur zu denken*).

Schon vor einiger Zeit gab ich eine Beschreibung**) der werthvollen niederländischen Leistung; es bleibt mir daher nichts weiter übrig, als im Wesentlichen bereits Gesagtes zu wiederholen. Das Haupt der Figur wirkt seltsam anziehend durch die feinen Linien, das edle Profil und die geistige Schönheit des Ausdrucks. Die Nase ist wenig gebogen, das inmitten gescheitelte Haar fällt, das Antlitz kräftig umrahmend, in langen, leicht gewellten Strähnen bis auf die Schultern herab. Betrachten wir dieses

*) Die bekannte ältere Medaille, welche Friedrich Wilhelm an der Seite seines Vaters Georg Wilhelm darstellt, zeigt uns in dem Kurprinzen schon einen schlanken, hochaufgeschossenen jungen Mann.

**) Vgl. Zeitschrift für Bildende Kunst. Neue Folge. II (1890), S. 24 ff.

wahrhaft distinguirte Antlitz genau, so erscheint uns die seltsame Mischung von männlicher Entschlossenheit im Ausdruck mit weichen, geradezu frauenhaften Linien eigenthümlich. Aber das breite, kraftvolle Kinn bildet unzweideutig das Gepräge einer echten Herrschernatur. Wollte der Statuarius Selbstbewusstsein und Beharrlichkeit dadurch kennzeichnen, dass er die Mundwinkel etwas heruntergezogen bildete? Missgünstige Betrachter werden diese recht wohl glaubhafte Charakteristik des Modells vielleicht als die Ausprägung eines verdrossenen und vornehm-blasirten Wesens auslegen. Und doch wird diese Herbheit, wie schon erwähnt, gesänftigt durch die zarten Formen von Wangen und Stirn, durch den milden, fast schwärmerischen Blick der nur kleinen Augen.

Das Kostüm der Statue ist natürlich streng realistisch behandelt bis auf den eng an den kräftigen Hals schliessenden, glatt anliegenden Kragen. Man sieht einen jugendlichen Feldherrn, der an die Musterung seines Heeres getreten ist. Er steht in voller Kriegsausrüstung ganz gepanzert da und hat das rechte Bein ziemlich energisch vorgerückt. Eine um die Brust gelegte Schärpe bildet auf der rechten Schulter eine geknotete Schleife, deren Enden lang herabfallen. Die Rechte mit dem Kommandostab ist ebenfalls an dem Körper niedergeglitten, während die Linke, die ein Schweisstuch hält, gegen die Hüfte erhoben ist und dabei den Griff einer kurzen Seitenwaffe verbirgt. Am Boden steht der Helm des jungen Feldherrn. Daneben, auf einem Baumstumpf, sind einige fürstliche Insignien angeordnet: Wappen, Gewand und gezackter Kurhut. Die gewählte Haltung der Figur verräth weder Pathos noch Prätension, sie ist einfach, würdevoll und von natürlicher Hoheit. So konnte ein deutscher Fürst damals nur von einer niederländischen Hand gestaltet werden.



Wer aber war diese Hand?

Nach einer Quelle ersten Ranges, einer schon 1657 verfassten sachkundigen Beschreibung des Berliner Lustgartens, wissen wir, dass der Schöpfer der oben beschriebenen Statue Franz Dusart hiess. Diese Beschreibung, ein lateinisches Manu-

script*) der Berliner Kgl. Bibliothek, hatte der Verfasser, Dr. Joh. Sigismund Elsholz, in jenem Jahre dem Kurfürsten persönlich überreicht und die rückhaltlose Anerkennung und Belohnung, die er fand, bürgt uns für den Werth des Mannes und seiner Arbeit. Wenn Elsholtz aber den Meister als „alter Phidias Franciscus Dussardus Jtalus“ bezeichnet, so folgte er, wie wir noch weiter unten nachweisen werden, einer verbreiteten Meinung über diesen Bildhauer, dem die besser unterrichteten Zeitgenossen wegen seiner Abstammung aus dem Hennegau den Beinamen „le Wallon“ gaben.

Das Wenige, was wir von Dusart bisher wussten, verdankten wir Joachim van Sandrart. Aus dessen Teutscher Akademie**) entnehmen wir, dass er, frühzeitig in der Sculptur ausgebildet, sich wie die Mehrzahl seiner belgischen Fachgenossen nach Italien und Rom wandte. Hier arbeitete damals auch der ältere Artus Quellinus und zwar in der Werkstatt des frühgereiften François Duquesnoy (geb. 1594), dem wohl auch Dusart nachstrebte. Näheres über das persönliche Verhältniss dieser Künstler zu einander erfahren wir aus keiner Quelle. Nur etwas allgemein deutet Sandrart an, dass unser Wallone in Rom, wo er sich übrigens verheirathete, „in seiner Kunst merklich zugenommen“. Will man ferner die knappe Charakteristik des Autors, dass Dusart „sehr hurtig“ gewesen und „gute Inventiones“ gehabt, auf sein künstlerisches Schaffen beziehen, so muss man annehmen, dass er ein ebenso produktiver wie origineller Bildhauer gewesen war.

Vom Tiber begab sich der Wallone nach Brittaniens Küste, wo er, nach demselben Autor, in die Dienste König Karls I. trat. Er soll am englischen Hofe vorzugsweise mit der Restauration antiker Sculpturen beschäftigt gewesen sein. Vielleicht war es A. van Dyck, der diese Berufung und Anstellung vermittelt hatte. Der zu Beginn der vierziger Jahre ausbrechende englische Bürgerkrieg aber scheint ihn zur Rückkehr nach den Niederlanden bestimmt zu haben. Dass er sich nach dem Haag, der Residenz der oranischen Generalstatthalter wandte, hing mit einem Ereigniss zusammen, das damals in der Familie der Stuarts gefeiert wurde und am englischen Hofe die Tage trüber Hoffnungslosigkeit vorübergehend mit Glück und Frohsinn vermischte.

*) Hortus Berolinensis etc.

**) Bd. II. 3. P. 350 (Nürnberg 1679). Dieser II. Theil ist (vergl. oben S. 170) dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm gewidmet.

Der blutjunge Prinz Wilhelm II. (geb. 1626), einziger Sohn Friedrich Heinrichs und der Amalia von Solms und künftiger Führer der holländischen Republik, hatte am 2./12. Mai 1641 seine eheliche Verbindung mit der damals erst zehnjährigen Tochter König Karls I. zu Whitehall geschlossen*). Das glänzend veranstaltete Beilager der Jungvermählten in Gegenwart der Hochzeitsgäste war eins jener Feste, welche die Hofsitte früherer Jahrhunderte erzeugt hatte. Natürlich trennten sich die beiden fürstlichen Kinder zunächst. Der Prinz kehrte schon im Juni nach Holland zurück**), während die zarte Prinzessin-Gemahlin Maria, übrigens Enkelin der Maria von Medici, vorläufig noch unter der Obhut ihrer Eltern verblieb. Aber der entfernte Gemahl und seine Angehörigen wünschten ein Portrait der anmuthigen Prinzess Royal. Dass dies bereits gegen Ende des genannten Jahres vollendet und in seinen Händen war, geht aus einem Briefe des Prinzen an seine junge Gemahlin hervor, in welchem er schreibt, wie sehnsüchtiges Verlangen er fühle, ihr persönlich seine Huldigungen zu Füßen zu legen, die er nun einstweilen ihrem Bilde zu spenden gezwungen sei***).

Für uns entsteht die Frage: War dieses Bild ein Gemälde oder eine Büste?

Ich glaube, die Antwort darauf wird durch folgende nüchterne Zahlungsnotiz deutlich genug gegeben, die Herr P. A. Leupe mit anderen Auszügen aus den „Ordonnantie Boeken van Prins Frederik Hendrik 1637 etc.“ vor einiger Zeit veröffentlichte.†) Die Notiz lautet: „Syne Hoocheyt ordonneeren hiermede uit te tellen aen Francisco Dieussart Beelthouder van den Coninck van Engelant de somme van F. 1500 — ter sake van twee albaste beelden van Syne Hoocheyt ende de Princesse van Engelant, by hem aen Syne Hoocheyt gepresenteert . . . F. 1500. 's Gravenhaye 21. Decemb. 1641“. Unter „Syne Hoocheyt ende de Princesse van Engelant“ sind selbstverständlich die jungen fürstlichen Eheleute Wilhelm II. und Maria Stuart zu verstehen. Und ferner scheint mir aus der gezahlten Summe ersichtlich,

*) Mémoires de Frédéric Henri Prince d'Orange, Amsterdam 1733. und M. Merian Theatri Europaei. Frankfurt a. M. 1643. S. 520 ff.

**) Im Tagebuch des Huygens: 10. Juni 1641. Princeps Guilielmus ex Anglia Buram appellit. (Oudholland 1885.)

***) Vergl. Orlichs a. a. O. Nach den Akten des Geheimen Archivs zu Dessau.

†) Im Nederlandschen Spectator 1875/76.

dass es sich nicht etwa um Statuen, sondern blos um Büsten gehandelt hat.

Hinsichtlich der Person des Meisters dürfte von Wichtigkeit sein, dass er noch im Dezember 1641 als im Dienste des Königs von England stehend bezeichnet wird. Endlich deutet auch hier die Endung seines Vornamens darauf hin, dass er als Ganz- oder Halbtaliener gelten wollte, sei es, weil er wirklich einen erheblichen Theil seines bisherigen Lebens jenseits der Alpen verbracht oder sei es nur des schönen Scheines wegen, den ja thatsächlich selbst manche Künstler jüngster Zeit durch Italisirung ihres Namens erstreben.

Ob Dusard damals gleich im Haag verblieb oder ob er zunächst wieder London aufsuchte, vermag ich leider nicht zu melden. Ich schliesse indess auf ersteren Fall, weil in England alsbald der Bürgerkrieg offen ausbrach und das fremde Künstlervölkchen schleunigst enteilte. Musste sich doch selbst die Königsfamilie noch vor Frühjahr 1642 zur Flucht und zugleich zur Trennung entschliessen. Karl I. zog sich nach York zurück, während die unglückliche Königin ihre Reise über den Kanal in die Form eines Besuchs nach Holland kleidete; sie traf schon am 11. März 1642 bei ihren neuen Verwandten im Haag ein. Wann aber Dusard hier in den Dienst des Prinzen von Oranien trat, ist mir unbekannt. Urkundlich wird dieses Dienstverhältniss erst einige Jahre später berührt. Ein Zahlungsbefehl Friedrich Heinrichs, datirt Breda den 20. Juni 1646, lautet nemlich wörtlich*): „Syne Hoocheyt ordonneeren hiermede te betaelen aen Mr. Francisco Dieussart de Somme van F. 940 - 6 over vier bloken witte marmersteen, ende andere onkosten daerop gevallen, by hem Francisco Dieussart ten Dienste van Syne Hoocheyt gecocht, om daervan te maecken eenige beelden“. Die „beelden“ waren dieses Mal wirklich Statuen, und als sie ungefähr ein Jahr später vollendet waren, erhielt der Künstler dafür ein Honorar von 4000 Gulden.

Dusard war der erste Plastiker von Ruf, der sich im Haag niederliess und dort vermuthlich rasch feste Wurzel fasste. Er allein konnte daher nur in Betracht kommen, als die Kurfürstin von Brandenburg und Prinzessin von Oranien im Jahre 1651 eine Statue ihres kurfürstlichen Gemahls wünschte. Der wallonische

*) Ned. Spectator.

Meister soll hauptsächlich Plastiker für die vornehmen Gärten und Salons seiner Zeit gewesen sein, und das kunstsinnige oranische Fürstenpaar, dem er diente, wird sich seiner geschickten Hand zur Ausschmückung der Parkanlagen und des Oudehofes, des alten Palastes im Haag, bedient haben. Zu eigentlich monumentalen Leistungen lag dort sicherlich auch keine Veranlassung vor. C. Gurlitt spricht gegenüber einigen Skulpturen in Sansouci, die ohne Zweifel Dusards Werke sind, sehr richtig von einem Gerhard Terborch des Meissels. Ja, das war er. Der ausgeprägt niederländische Formensinn, der feine beseelte Ausdruck, die frische lebendige und dabei so überaus einfache Haltung dieser Portraits, die zarte und doch so bestimmte Modellirung, ein fast rührender Hauch von Schlichtheit und stiller, ungesuchter, köstlicher Grazie — lauter Eigenschaften, die den Arbeiten der gleichzeitigen Italiener mehr oder minder fremd sind, kennzeichnen nicht bloß Dusard, sondern auch den ältern Artus Quellinus und selbst Rombout Verhulst in ihren besten Schöpfungen.

Dusard, Quellinus und Verhulst, von denen der erste hinsichtlich des Alters voranzustellen ist, Quellinus aber unbedingt als der urwüchsigste und fantasiereichste bezeichnet werden muss und Verhulst als jüngster schliesslich leider den Prinzipien des Barocks verfiel, bilden zusammen das verdienstvolle Bildhauer-Triumvirat südniederländischer Herkunft, das erst auf holländischem Boden zur vollen Reife gedieh. Die Republik war es, die diesen Meistern die zur Entfaltung ihrer künstlerischen Kraft nothwendigen Mittel schenkte; und ebendadurch hat sie sich das Recht erworben, dass man diese drei Künstler im Rahmen der holländischen Kunstgeschichte betrachten darf: Und zwar Dusard als den feinsinnigen Plastiker der Oranier, Quellinus als den glänzenden Statuarius Amsterdams und Verhulst namentlich als den bildnerischen Verherrlicher des holländischen Seeheldenthums.

Sandart berichtet von Erstgenanntem noch: „Neben viel andern Statuen von weissem Marmorstein machte er, wie das Kind St. Johannes vor Christo knieend das Kreuz empfanget“. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine frühere Arbeit seiner italienischen Zeit. Ob Gruppe oder Relief geht aus jener Angabe zwar nicht hervor, doch beweist sie wenigstens Dusards Thätigkeit auch auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Aus der Haager Zeit erwähnt unser alter Gewährsmann noch ausdrücklich

die Büsten eines Herrn van Spiering und seiner Gemahlin, Skulpturen, die mir leider ebenfalls nicht bekannt sind.



In Grösse und Auffassung entspricht die Jugendstatue des Kurfürsten den vier oranischen Prinzen. Die Möglichkeit ist auch nicht ausgeschlossen, dass die letzteren schon unmittelbar nach dem frühen Tode Wilhelms II. († 1650) in den Besitz des Gemahls der Louise Henriette gelangten und dass sie daher die Veranlassung zur Bestellung des fünften statuarischen Werkes bildeten. Wie dem auch gewesen sein möge, die vier älteren Figuren kamen schliesslich in den sog. Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlusses, wo sie heute vor den Fensterpfeilern auf schlichten Postamenten stehen.

Dieser Marmorsaal ist trotz der Veränderungen, die er namentlich durch Friedrich den Grossen erfuhr, noch immer sehr charakteristisch für die spätere Kunstgesinnung seines erlauchten Schöpfers. Er repräsentirt den Hauptraum des Schlosses nach der Lustgartenseite zu, in deren Axe er mit vier Fenstern Front liegt. Gegenüber den Fenstern, an der langen Rückwand, hat der Kurfürst zwei mächtige allegorische Schilderungen durch van Thuldens*) Pinsel ausführen lassen — rechts die „Geburt des Kurprinzen Friedrich“ mit der Unterschrift: Regia progenies MDCLVII und links den „Frieden von St. Germain“ mit der Unterschrift Pax Facta MDCLXXIX. Daran schliesst sich an der rechten Querwand eine nicht minder umfangreiche Darstellung von monumentaler Wucht: Leygebe's „Triumph des Grossen Kurfürsten“. „Der Kurfürst sitzt auf einem von vier weissen Pferden gezogenen Triumphwagen, den Minerva und Herkules führen, durch verschiedene andere Gottheiten sind seine grossen Eigenschaften angedeutet“ (**). Und die linke Querwand bedeckt eine mit ähnlichem allegorischen Aufwand behandelte Komposition von Jakob Vaillant. Zu diesen kolossalen Wandbildern hat dann später König Friedrich II. von Amadeus Vanloo, einem ganz anders als jene gearteten Koloristen, ein ovales hell-

*) Ueber van Thulden vergl. auch S. 81.

**) F. Nicolai III. S. 1143; dieser Autor hält übrigens nicht Gottfried Leygebe, den berühmten Eisenschneider, sondern dessen Sohn Paul Carl für den Maler.

töniges Deckengemälde ausführen lassen; es stellt die „Ver-götterung des Grossen Kurfürsten“ dar, bildet also die Kulmination der dem Stifter dieses Saales geweihten Verherrlichung. Gleich-zeitig hat Knobelsdorff auch die architektonische Ausstattung des viereckigen hohen Saales in ihrer Pracht gesteigert, während einzelne von den plastischen Dekorationen, z. B. Kindergruppen, sogar auf Schlüters Antheil (1694) zurückgeführt werden.

Inmitten ihrer kraftstrotzenden Umgebung, von Malereien, die, wenn sie auch künstlerisch auf keiner bedeutenden Höhe stehen, immerhin einen nicht gewöhnlichen Gedankenflug ver-rathen, nehmen sich die vier nur wenig überlebensgrossen Fi-guren der oranischen Prinzen allerdings etwas kleinlich in ihrem einfachen Realismus aus. Ueberdies ist ihr Werth ein ungleicher. Die Statuen Wilhelms I., Moritz', Friedrich Hein-riehs und Wilhelms II. sind isokephal behandelt. Das Zeit-kostüm ist treu wiedergegeben, was leicht genug geschah, da die alten Oranier lediglich als gepanzerte Feldherren mit dem Ko-mandostab darzustellen waren. Trotz einzelner monarchischer Befugnisse, die ihnen zustanden, waren sie nominell nicht die Fürsten des Landes; als Generalstatthalter bestand ihre Haupt-aufgabe in der militärischen Oberleitung. Und so hat sie auch der Meissel Dusards gekennzeichnet. Um die Einförmigkeit der Pose zu umgehen, hat der Bildhauer sich zu einer gewissen Be-wegtheit der Figuren entschlossen, die bei dem Taciturnus und dem Prinzen Moritz hart an die Manier streift. Sie stehen sämtlich barhaupt da, Haar- und Barttracht, sowie Halsschmuck sind natürlich verschieden, die beiden älteren Prinzen tragen spanische Halskrausen, während bei Friedrich Heinrich und Wil-helm II. glatte Kragen dicht unter dem Kinn herabfallen.

Wilhelm I. von Oranien ist auch für die nationale Kunst zu früh gestorben. Als ihn der Schuss des pietistischen Mörders im Delfter Prinzenhofe zu Boden streckte, machte jene erst ihre frühesten selbständigen Gehversuche. Die Porträts eines Wil-lem Key, Franz Floris, Franz Pourbus d. A. und selbst eines M. J. Mierevelt bildeten als Muster ein unzulängliches Material für die späteren Vertreter einer freien Gestaltungsweise. Weit wichtiger war für Dusard die berühmte monumentale Schöpfung Hendrik de Keyzer's (geb. 1567) in der Delfter Neuen Kirche, welche den Prinzen in zwei verschiedenen Auffassungen zeigt, als Todten

und als Lebenden*). Ausserdem wird im Testament der Wittwe de Keyers, der gleich seinem Altersgenossen Mierevelt noch in früher Jugend unmittelbar unter dem Eindruck der Persönlichkeit des Schweigers gestanden, ein „conterfeytsele van zyn Ex^{cie} den Prince van Oraignen h. m.“ erwähnt**), das wohl mit der von de Stuers beschriebenen***) Thonbüste der Königl. Galerie des Haag identisch und ohne Zweifel eine Vorstudie zu dem Kopf des thronenden Taciturnus am Delfter Grabmal ist. Hier haben wir Dusards Vorbilder. Ja, seine Anlehnung scheint mir so eng, dass ihm der nachgebildete magere Kopf zu klein gerieth gegenüber der Rumpflänge seiner Figur. Besser ist ihm die stärker bewegte energische Gestalt des Prinzen Moritz gelungen, die selbstverständlich ebenfalls mit Hilfe älterer Bildnisse entstand.

Hingegen besitzen die beiden anderen Statuen den Stempel unmittelbarer Naturwiedergabe. Angesichts der eleganten frischen Erscheinung Friedrich Heinrichs lässt sich wohl an das Muster von Staatsweisheit und Feldherrntüchtigkeit, an den Protektor der Gelehrten und Künstler denken. Mit einer Frage auf den Lippen aber stehen wir vor der schlanken jugendlichen Gestalt des Gemahls der Maria Stuart. Im dritten Jahre seiner Generalstatthalterschaft hatte er im Kampfe gegen die städtische Aristokratie, die hartnäckig auf einer Verminderung des Kriegsheeres bestand, Amsterdam gedemüthigt (3. August 1650). Kurze Zeit darauf raffte ihn eine Krankheit dahin, im Alter von erst 24 Jahren. Die Statue stellt ihn etwa zwanzigjährig dar mit einem feinen Haupt, von dessen Scheitel die Haare fast glatt bis auf die Schultern herabfallen. In diesem jugendlich offenen, nicht unschönen, aber noch weniger bedeutenden Zügen, steht noch von keiner ernsten Lebenserfahrung geschrieben. Das drängt sich dem Betrachter von vornherein auf, sieht er, wie die Köpfe jener älteren Oranier unter dem Hammer des Schicksals physiognomisch ausgearbeitet sind.



*) Vgl. Galland a. a. O. S. 204 ff.

**) Vgl. de Vries in Ondholland 1885, Pag. 75/76.

***) Buste de terre cuite, bronzé (0,80 Meter hoch). Katalog, Haag 1874.

Die Statue des Kurfürsten und die Marmorfiguren der vier oranischen Generalstatthalter bilden aber nicht Alles, was sich von Dusards Meissel bei uns findet.

Wendet man sich im Park zu Sanssouci vom Hauptwege, in dessen Mitte eine grosse Fontaine steht, nach rechts, so gelangt man auf einem von dieser Fontaine ausgehenden Nebenwege, der parallel dem Schlosse und seiner Bildergalerie läuft, an ein Rondel*).

Hier stehen auf dünnen Postamenten, verstümmelt von brutaler Hand, verwittert, verwahrlost — acht Büsten. Das eingeweihte gebildete Publikum spricht hier einfach von Oraniern. Diese Bezeichnung aber ist nicht korrekt, denn unter den fünf männlichen und drei weiblichen Köpfen befinden sich auch die des kurfürstlichen Paares mit deutlichen lateinischen Unterschriften. Die Büste des Kurfürsten trägt, neben der Jahreszahl 1652, die Bemerkung Anno Aetatis 33, und die Inschrift am Sockel der Büste der Kurfürstin lautet:

Ludvica Auriaca

Elect. Brandenb.

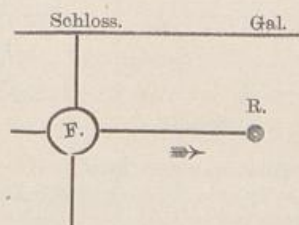
Anno Aet. 24

1652.

Dass wir es auch wirklich mit Arbeiten Dusards zu thun haben, geht für uns aus mehreren Umständen hervor. Erstens folgte die Ausführung dieser beiden Büsten unmittelbar auf die Vollendung der Statue Friedrich Wilhelms, zweitens befand sich der brandenburgische Hof damals unweit der holländischen Grenze, zu Cleve, und drittens spricht die grosse Uebereinstimmung beider Porträts des Kurfürsten für eine und dieselbe künstlerische Hand. Ja, die Büste des jungen Herrschers nimmt sich nur wie eine allerdings etwas vergrößerte Kopie des Kopfes der 1651 entstandenen Statue aus. Diese Vergrößerung aber raubte den Zügen den distinguirten heldenhaften Ausdruck.

*) Der Situationsplan ist folgender:

F. = Fontaine.
R. = Rondel.



Es scheint, als wollte der Bildhauer an diesem Werke die Helden-
natur des Hohenzollers, aus Rücksicht auf das zarte weibliche
Pendant, nur in stark gedämpfter Weise wiedergeben. Und die
fromme Oranierin ist wirklich niemals anspruchsloser, rührender
dargestellt worden. Als sei sie eine Gespielin jener von Metsu,
Terborch und Ochtervelt gemalten wohlherzogenen, bescheidenen
und sittigen Bürgermädchen gewesen, die am liebsten Guitarre
spielten oder der weisen Rede von Männerlippen andächtig
lauschten. Ihr Hinterhaupt bedeckt eine kleine Kappe, das ge-
scheitelte, schlicht gekämmte Haar hängt kaum bis zum Nacken
herab, ist aber leider der völligen Verwitterung nahe. Das
schmucklose Gewand lässt den Hals ganz frei, es liegt faltig
auf der Brust und ist inmitten durch ein Medaillon befestigt,
welches das miniaturhafte Profilbildniss des kurfürstlichen Ge-
mahls deutlich erkennen lässt.

Man kann wohl fragen, ob damals irgend eine Veranlassung
zur Bestellung dieser beiden Büsten vorlag. Ich überlasse es
dem freundlichen Leser, aus den folgenden Bemerkungen einen
hierauf bezüglichen Schluss zu ziehen.

Wir erinnern uns, dass zu den Schätzen der sog. brasili-
schen Sammlung, die eben in jenem Jahre*) in den Besitz
Friedrich Wilhelms gelangte, u. a. gehörten: „Die vier Prinzen
von Oranien, Brustbilder in weissem Marmor künstlich aus-
gehauen, von dem Italienischen (!) Meister Francesco Diessart“.
Dass diese Brustbilder vier der in Sanssouci vorhandenen Mar-
morbüsten sind, steht für mich ausser Zweifel. Leider werden im
Verzeichniss der Sammlung die Namen der betreffenden „Prinzen
von Oranien“ nicht genannt. Und es ist mir auch bei einer
dieser historischen Persönlichkeiten nicht möglich, mit Sicherheit
anzugeben, wen sie vorstellt. Er allein trägt den Orden des
goldenen Vlieses, und ich zweifle daher, dass wir überhaupt
ein Mitglied des protestantischen oranischen Fürstenhauses vor
uns haben**).

*) Vergl. oben S. 47. Der Biograph L. Driesen (a. a. O.) führt übrigens als Datum des
Kaufes den 18. Februar 1652 (S. 107), im Anhang dagegen den 18. September 1652 (S. 356) an.

***) Eine Aehnlichkeit veranlasst mich, den katholischen Pfalzgrafen Philipp Wil-
helm, den langjährigen Feind des Kurfürsten, zu nennen. Im Jahre 1686 aber versöhnten sich
beide, und Friedrich Wilhelm unterstützte sogar seines früheren Gegners Werbung um den
polnischen Königsthron. Sollte wirklich diese Büste den Pfalz-Neuburger darstellen, dann
dürfte er vielleicht an die Stelle des Taciturnus hierher gelangt sein.

Die vier sog. „Prinzen von Oranien“ befanden sich bis zur Abreise des Kurfürsten aus Cleve im September 1652 noch im Haag*), also zur selben Zeit, als dort die beiden Brustbilder Friedrich Wilhelms und seiner oranischen Gemahlin geneisselt wurden. Da nun auch zwischen sämtlichen 6 Büsten, denen schliesslich noch — ob bald oder geraume Zeit später, bleibe dahingestellt — die Portraits der Schwiegermutter († 1675) und der jungen Gemahlin Wilhelms II. († 1661) hinzugefügt wurden, in Grösse und Auffassung eine unschwer erkennbare Uebereinstimmung herrscht, so glauben wir unsererseits, dass der Kauf jener vorher im Besitz des Brasilianers befindlichen Büsten von Dusard die direkte Ursache war, dass Friedrich Wilhelm ähnliche Portraits von sich und seiner Gemahlin, vielleicht zur Ausschmückung eines bestimmten Saales, im Jahre 1652 bestellte.

Merkwürdigerweise fehlt in diesem Kreise der Taciturnus. Gegenwärtig sind seine Söhne und Nachfolger Moritz und Friedrich Heinrich, der erstere auch an der St. Georgsmedaille des englischen Hosenbandordens, den er seit 1613 besass, leicht kenntlich. Die Büste der Amalia von Solms ist durch eine neuere Kopie**) ersetzt. Das Original scheint also zu Grunde gegangen zu sein.

Uebrigens ist die Uebereinstimmung der acht Sculpturen hinsichtlich ihrer Gesamtform heute augenfälliger als ursprünglich. Um sie für den Zweck der Gartenausschmückung geeigneter zu machen, hat man nemlich den sämtlichen Büsten die Nackentheile fortgeschlagen. So sind denn hermenartige Gebilde entstanden. Aber der Kunstwerth der Werke ist durch diese unbegreifliche Verstümmelung, durch die gewiss auch Inschriften verloren gingen, beeinträchtigt. Dieser Kunstwerth war übrigens von vorn herein verschieden, wie denn auch die Entstehung der Büsten nicht gleichzeitig zu denken ist.

Die Köpfe der Prinzen Moritz und Friedrich Heinrich und jener anonymen Persönlichkeit übertreffen an charakteristischer Schönheit die andern Büsten, und ich muss gestehen, dass mir, angesichts dieser drei Meisterleistungen niederländischer Portraitplastik des 17. Jahrhunderts, anfänglich der Name keines Geringeren als des Artus Quellinus auf den Lippen schwebte. Es ist wohl

*) Rescript des Kurfürsten an den Kommissar Copes im Haag vom 7. September 1652. Vergl. Driesen a. a. O. S. 107 Anm. 1.

**) Inschrift: E. Stützel fec. 1855.

denkbar, dass diese Sculpturen von Dusard gleich zu Anfang seiner Haager Thätigkeit, wo es ihm darauf ankommen musste, sich ausgezeichnet einzuführen, gemeisselt wurden. Um so bedauerlicher erscheint ihr heutiger trauriger Zustand. Selbst als König Friedrich Wilhelm III. im Jahre 1825 den Befehl erteilte, die Statuen und Büsten in Sanssouci zu säubern und dabei den Bildhauer Rauch zu Rathe zu ziehen*), geschah für diese Werke, die schon durch ihr eminentes historisches Interesse die Blicke aller Gebildeten fesseln müssen, so gut wie nichts, höchstens dass damals dem prächtigen Charakterkopf Friedrich Heinrichs die abgebrochene Nase recht stümperhaft wieder angesetzt wurde.

Für die ungefähre Feststellung der Zeit der Entstehung dieser Büste halte ich das hier fixirte Mannesalter, das auf einen mittleren Fünfziger schliessen lässt, von einigem Belang. Das wohlgeformte Haupt Friedrich Heinrichs (geb. 1584) mit den edlen chevaleresken Zügen erinnert an ein bekanntes Gemälde van Dycks. Ausdruck, Kostüm und Haartracht sind auf beiden Portraits überraschend ähnlich. Das Haar, das sich über der Stirn anmuthig kräuselt, fällt voll und weich bis fast zum Halse herab, welchen ein glatter, ausgezackter Kragen schmückt. Sonst erblicken wir über dem Panzer die bei Dusard übliche Anordnung einer Brustschärpe, deren Enden auf der rechten Schulter zu einem Knoten verschlungen sind. Der energisch modellirte Kopf des Prinzen Moritz mit dem fast viereckigen Antlitz und dem festen, entschlossenen Blick ist ebenfalls voll individuellen Reizes. Den Hals umgiebt eine kleine Krause, und unter der Schärpe kommt, wie erwähnt, eine Medaille mit dem Bilde des Drachentödtters zum Vorschein. Der gewaltige Stratege trägt Kinn- und Knebelbart und das Haar halb kurz geschnitten, an beiden Seiten etwas abstehend. Feine, ausdrucksvolle Züge besitzt endlich die Büste des Unbekannten. Es lag vielleicht an der Eigenthümlichkeit des Modells, dass die Wiedergabe dieses schwächling geformten Kopfes mehr malerische als plastische Auffassung verräth. In der Haar- und Barttracht ähnelt diese Persönlichkeit mit dem Vliessorden dem Prinzen Moritz, doch weist der glatte, reich ausgezackte Kragen auf die Mode einer späteren Generation hin.

Wenn ich von dem minderen Kunstwerthe der übrigen

*) Sello, Potsdam und Sanssouci. Urkunden und Aktenstücke P. 446. (Breslau 1888.)

Portraits sprach, so zog ich allerdings nicht in Betracht, was Zeit und Menschenhand an den weiblichen Büsten verschuldet haben. Als unrettbar verloren muss leider auch der Kopf der Maria Stuart gelten. Und das ist um so beklagenswerther, als wir nun nicht mehr nachzuweisen vermögen, ob dieses Werk Dusards jenes Portrait der Prinzessin von 1641 ist, dem der jugendliche Wilhelm II., in absentia der Gemahlin, gehuldigt hatte*). Was man allein noch erkennen kann, ist, dass ihr zartes Haupt, dessen Kinderaugen ja aus so vielen Bildern van Dycks arglos in die Welt schauen, die damalige Modefrisur mit Löckchen an den Schläfen trägt und dass ihr hüllenloser Nacken von einem Stück ihres Hermelinmantels umrahmt ist. Mir scheint freilich der Kopf ältere Züge zu besitzen, doch gebe ich gern eine durch die Verwitterung des Materials hervorgerufene Täuschung zu. Auch sieht ihr Pendant, der Prinz-Gemahl, jünger als auf jener Statue von 1646 aus. Im Uebrigen entspricht die Büste Wilhelms II., in Ausdruck, Haartracht u. s. w., durchaus dem Portrait des Marmorsaales; auch fehlt ihr weder der Panzer, noch die Brustschärpe.



Die Beziehungen Friedrich Wilhelms und seiner edlen Gemahlin zu Franziscus Dusart gehören ausschliesslich dem Anfang der fünfziger Jahre an, wenigstens wird durch nichts bewiesen, dass das kurfürstliche Paar, nachdem es seine Residenz Cleve im September 1652 verlassen, die Verbindung mit Dusard noch in Berlin weiter unterhalten hatte. Auch früher, während des ersten clevischen Aufenthalts zwischen 1646 und 1649, dürfte der Name des Wallonen am brandenburgischen Hofe kaum genannt worden sein.

Damals stand dort ein anderer Künstlername im Vordergrund: Gerard van Honthorst. Nachdem die Hochzeit Friedrich Wilhelms im Haag gefeiert war, entstand die Nothwendigkeit, einem Theil des fürstlichen Bekanntenkreises die Portraits der Jungvermählten als Andenken zu verehren. Es hat

*) Siehe oben S. 142.

sich in den Akten des Geh. Staatsarchivs zu Berlin eine darauf bezügliche Rechnung des genannten Utrechter Malers vom Jahre 1647 erhalten, deren Angaben einiges Interesse beanspruchen. Man sagt, dass Honthorst's Portraits in der Regel nur geringe künstlerische Originalität besitzen, aber man vergisst hinzuzufügen, dass dieser geschäftskundige Pinselführer für jedes der vorliegenden Brustbilder nur 32 Thlr.*), für ein Kniestück der Kurfürstin 60 Thlr. und für eine ganze Figur 100 Thlr. empfing, um dieselbe Zeit, als ein Paar Büsten von Dusard mit 1500 holl. Gulden bezahlt wurde. Ich rathe daher dem freundlichen Leser, die Erklärung für gewisse mässige Leistungen berühmter älterer Meister lieber einfach in den nackten Zahlen, als in den tief-sinnigen Betrachtungen, welche meine Herren Kollegen über persönliche Lebensschicksale und vorübergehendes Nachlassen der künstlerischen Kraft anzustellen pflegen, zu suchen. Uebrigens lässt sich aus dem Umfang dieser Gemälde auch entnehmen, in welchem Verhältniss resp. in welcher Werthschätzung die in der Rechnung einzeln angeführten Persönlichkeiten zu dem kurfürstlichen Paare standen. An der Spitze der Beschenkten wird — mir scheint das nicht ohne Begründung — ein Graf Moritz von Nassau genannt, offenbar der neue clevische Statthalter, der „Brasilianer“.

Dusards Thätigkeit für den brandenburgischen Hof hing dagegen mit einem andern Zweck zusammen. Als nemlich das kurfürstliche Paar zum zweiten Mal seine niederrheinische Residenz aufsuchte, war in der Hauptstadt mittlerweile diejenige Anlage fertig geworden, mit welcher Friedrich Wilhelm seine junge Gemahlin für die Gärten und Alleen des Haag zu entschädigen suchte: Der Berliner Lustgarten. Derselbe hatte allerdings in wesentlich anderem Zustand schon früher bestanden. Aber erst jetzt erhielt er durch den verdienten Kunstgärtner Michael Hanff, dem — wie wir aus Elsholtz Beschreibung**) entnehmen — der holländische Architekt Joh. Gregor Memhard zur Seite stand, die grosse Ausdehnung und kunstvolle Bepflanzung, denen er seine Schönheit und seinen ehemaligen Ruf verdankte. Mit seinen Annexen umfasste er das ganze Terrain nordwärts vom Schlosse bis zum Zusammenfluss der beiden Spreearme. Das Schloss selbst

*) Ein wohl ganz eigenhändig gemaltes Brustbild, das die Königin von Böhmen erhielt, steht allein mit 40 Thalern und der Bemerkung „in originael“ in der Rechnung.

**) a. a. O.

bot damals nach dem Garten zu eine sehr wenig ansehnliche Schauseite.

Nun galt es, den neuen Berliner Lustgarten, von dessen Anlage uns ein von Memhard 1650 geschaffener Plan ein vollständiges, getreues Bild gewährt, mit Statuen, Büsten, Grotten und Fontainen zu schmücken. Und daher wurden Verbindungen mit mehreren Bildhauern und Kunstgiessern geschlossen. Die erste derartige Persönlichkeit, die wir kennen lernen, war der Belgier Jacques Woulleaumé, der sich im Jahre 1649 in einem französisch verfassten Gesuch als Kunstgiesser empfahl „... en qualité de fondeur en des figures, pour foire des statues, de grottes, et de fontaines, en tout ce qui viendra, pour le contentement de Son Alt. Elect...“, und der daraufhin mit 480 Thlr. etc. Anstellung erhielt. Von ihm sollen die im Lustgarten früher vorhandenen Bleistatuen gegossen worden sein. Fast gleichzeitig (1650) wurde der alte Wachsbossirer David Psolimar, der schon Georg Wilhelm gedient, von neuem, zugleich als Grottenmeister, mit 300 Thlr. etc. angenommen. Andere Bildhauer, die für die Ausschmückung des Lustgartens thätig waren, ohne im festen Dienstverhältniss zum Kurfürsten zu stehen*), hiessen Otto Mangiot, der nach Nicolai aus Brabant stammte, G. Larson und Pieter Streng aus Rotterdam.

Auch Dusard gehörte, als namhaftester, in den Kreis dieser Dekorateure des Berliner Schlossparkes, der mit seinen Laubgängen und architectonisch gemusterten Beeten, mit seiner im sog. Memhardschen Hintergarten gepflanzten Linden-Allee ganz den Charakter einer vornehmen holländischen Gartenanlage jener Zeit besass.

Memhards anschaulicher Plan**) und Elsholtz umfassende Beschreibung des vormaligen Lustgartens, der bekanntlich durch den Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. in einen Exerzierplatz verwandelt wurde, überheben uns der Aufgabe, die Lieblingsschöpfung des Grossen Kurfürsten zu reconstruiren. Jener Autor hat sich auch dadurch ein Verdienst erworben, dass er sein Manuscript mit freilich recht unbeholfen ausgeführten, schwarz getuschten Handzeichnungen schmückte, in denen wir die bemerkenswerthesten Kunst-

*) Vergl. den Hofstaat des Kurfürsten von 1652 in Königs Historischer Schilderung von Berlin Bd. II. Siehe auch Anhang.

**) Siehe M. Merian, Topographia Electoral. Brandenburgici etc. 1652.

werke des Gartens abgebildet sehen. So die Fontaine, die, nach Nicolai, jener Rotterdamer Pieter Streng im Jahre 1656 aus pirnaischem Sandstein meisselte; sie bestand aus einem reichgegliederten Fuss und zwei Schalen, deren obere in Form eines offenen Blumenkelches zwei Amore mit Delphinen trug. Merkwürdig, allerdings echt holländisch naturalistisch, muss Strengs kolossaler Neptun ausgesaut haben*), ein auf zerbröckeltem Felsgestein hingelagerter, schwerfälliger Greis mit langem Haar und Bart, Glotzaugen und einem veritablen Schmerbauch; aus den Spitzen der Steine und des Dreizacks, auf den sich der etwas emporgerichtete Meergreis mit der Linken stützte, während die Rechte den Boden berührte, spritzten Wasserstrahlen rings herum.

Ausser dem Neptun soll Streng hier noch „eine stehende Ceres, eine sitzende Flora und zwei Sonnenuhren, jede mit einem stehenden Kinde“, gemeisselt haben. Mit Larson, der in früheren Jahren in London thätig gewesen sein soll, werden nur die Modelle von 12 Kinderfiguren, die Woullaumé in Blei goss, in Verbindung gebracht. Aus den erwähnten Abbildungen ersehen wir, dass der Lustgarten noch weitere Figuren von Kindern und Eroten enthielt, wenigstens erkenne ich unter denselben jenen marmormen bogenschnitzenden Kupido, der aus der Berliner Kunstammer in das Museum am Lustgarten gelangt ist und hier, auf Sandrarts Autorität hin, stets als ein Werk des François Duquesnoy (1594—1642) gegolten hat, während Elsholtz den Kupido ausdrücklich dem, in der Kunstgeschichte völlig unbekanntem Otto Mangiot zuschreibt**).

Ein anderes Figürchen unter den Kindergruppen des Lustgartens war ebenfalls geflügelt, trug aber mit beiden Händen eine Kurfürstenkrone. Ob hier eine Darstellung des 1648 in Cleve geborenen Kurprinzen Wilhelm Heinrich, der schon ein Jahr darauf, auf der Rückreise seiner Eltern in die Mark, starb, vorliegt? So viel wissen wir, dass Dusard wirklich, ausser der Statue Friedrich Wilhelms, noch die Kinderfigur dieses schmerzlich betrauten Prinzen, und ferner eine Venus, für den Berliner Schlosspark ge-

*) Nicolai giebt dagegen bei Beschreibung des Lustgartens den Neptun als ein Werk vom Jahre 1651 an.

**) Sandrart und Elsholtz — beide dürften Recht behalten. Das Berliner Museum besitzt nemlich zwei Exemplare dieses Kupido, ein anmuthiges Original und eine mittelmässige Nachbildung. Diese könnte sehr wohl das von Elsholtz gemeinte Werk des Brabanters Mangiot sein.

meisselt hatte. Was die kurfürstliche Statue betrifft, von deren Betrachtung wir ausgingen, so sind wir über deren ursprünglichen Standort ziemlich genau unterrichtet.

Sie stand, nach Elsholtz, unfern des südwestlichen Eingangs zum Garten und schmückte eine Fontaine in mitten eines der vorderen Blumenbeete. So fehlerhaft auch die Tuschzeichnung des alten Autors ist, man sieht doch deutlich, dass sich die Statue dort auf niedrigem viereckigen Sockel erhob. Auf den Vorstufen sassen lächelnde Ercoten mit wasserspeienden Delphinen im Schoosse, und am Sockel selbst las man die Bibelschrift:

Domine * Fac * Me * Scire * Viam * Per * Quam *
Ambulem * (Psalm 143. V. 8.)

Dieser Satz bildete in der That den Wahlspruch Friedrich Wilhelms. Schon im Alter von 14 Jahren, kurz vor seiner Abreise nach Holland, schrieb er ihn in das Stammbuch einer befreundeten Persönlichkeit, des Georg von Lichtfuss. Das in rothen Sammet gebundene, längliche, mässig grosse, aber sehr starke Buch*) enthält auf einem der ersten Blätter Folgendes in zierlicher kalligraphischer lateinischer Schrift:

1634

ps: 143. Domine scire fac me viam per quam ambulem quia ad te levavi animam meam.

Fridericus Wilhelmus Princeps et Marchio Brandenburgensis, Prussiae, Juliae, Cliviae, Montium Dux.

Eine spätere Medaille — Oelrichs**) nimmt ihre Prägung um das Jahr 1640 an —, die auf der Vorderseite das kurfürstliche Brustbild, auf der Rückseite einen über die Erdkugel fliegenden Adler zeigt, enthält auf letzterer ausserdem als Beischrift jenen Wahlspruch mit der Schlussfassung „quo ambulaturus sum“.

Also zur Characteristik des dargestellten jungen Fürsten und seines frommen Sinnes konnten die schönen Worte des Psalmes im hohen Grade dienen, und deshalb wollte sie die Bestellerin an dem Denkmal ihres edlen Gemahls nicht missen.



*) Manuskript der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Auf Blatt 1 schrieb Georg Wilhelm im Jahre 1634: „Au Coeur Vaillant Rien Impossible“. (!) Friedrich Wilhelms Erzieher bemerkte kurz: „Thu Recht Schew Niemandt. Jo. Friderich von Kalem genandt Leuchtmär, dess Chur Erbens Zu Brandenburg Fürstl. Durchl. Hoffmeister. Stettin den 20 Janu. Ao. 1634.“

**) Churbrandenburgisches Medaillencabinet etc. Berlin 1778.