



VI.

Eine kurfürstliche Ruhmeshalle
und ihr Bildhauer.

Wir gedachten an früherer Stelle schon eines Portefeuilles, das aus der Manuskriptensammlung der Königl. Bibliothek zu Berlin in das dortige Staatsarchiv gelangt ist, wó es noch immer den offenbar falschen Titel „Handzeichnungen des Grossen Kurfürsten etc.“ führt. No. 1 dieser Folge von Blättern mit der Inschrift „Churfürstliche Handzeichnung“ möchte man, nach der Zartheit der Linienführung, eher einer weiblichen Hand zuweisen*). Das Blatt kann ursprünglich einem Skizzenbuche der Kurfürstin Louise angehört haben. Die noch unvollendete Zeichnung stellt nemlich ein bekanntes Lustschloss in der waldreichen Umgebung der holländischen Residenz 's Gravenhage, das sog. „Haus im Busch“, dar, gebaut von Pieter Post, kurz vor der Mitte des 17. Jahrhunderts. Der mit einer Kuppel gekrönte stattliche Centralraum dieser Bauschöpfung, deren Urbild Palladios Villa Rotonda bei Vicenza ist, der Oraniensaal, enthält an den Wänden Malereien flandrisch-holländischer Meister, lobpreisende Schilderungen des Lebens Friedrich Heinrichs im antik-allegorischen Gewande.

*) Unter den übrigen Blättern finden sich Festungs-Skizzen und architect. Studien von Nicolaus Goldmann († 1665).

Den Geschmack an derartigen Historien verdankte die kunstsinnige Stifterin des Oraniensaales, Amalia von Solms, die Wittwe jenes Prinzen, 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 Rubens Hand ihre eigenen Lebensschicksale hatte verherrlichen lassen. Dieser berühmte Gemäldecyclus des Louvre schmückte ehemals 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, schon frühzeitig 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 als ein Zauberspiegel zu betrachten, durch welchen die gewöhnlichen Ereignisse des fürstlichen Lebens einen erhöhten, übersinnlichen Glanz, eine Potencirung ihrer Bedeutung empfangen. 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 die Eigenart seiner persönlichen Erscheinung unterstützt wurde*). Man rufe sich seine ehrfurchtgebietende Gestalt 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

*) Ueber seine frühere Leibesbeschaffenheit soll sich der Kurfürst selbst einmal geäußert haben, wie sein Leibmedicus Dr. Gahrlied von den Mühlen in seinen Memoiren (publicirt von J. C. D. Oelrichs, Greifswald 1769) berichtet. Er soll dabei auf die Schurkereien des Grafen von Schwarzenberg eingegangen sein, der ihm wiederholt nach dem Leben getrachtet und ihm schliesslich Gift bei einer Festlichkeit beigebracht hätte, „also, dass Er Sich absentiren müssen, sehr krank... geworden, endlich zwar noch beym Leben erhalten, aber doch davon gleichsam ganz aussätzig und hässlich im Gesicht geworden; bis nach erfolgter Heyrath sich der Ausschlag wieder verlohren, und Er zur vorigen Gestalt wieder gelanget.“

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 Bildnisschöpfungen 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 Hofkünstler fesseln können; und Angesichts der für Kunstzwecke geopfert Summen erscheinen uns die pekuniären Schwierigkeiten, mit welchen der Nachfolger Georg Wilhelms so oft zu kämpfen hatte, fast ungläubhaft. Maler, Bildhauer, Architekten, Ingenieure und Kunsthandwerker standen dauernd in seinem Dienst*), 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 Kultus des eigenen, künstlerisch veredelten Abbildes führen kann. Der kurfürstliche Zeitgenosse Rembrandts übertraf in der Neigung, sich porträtiren zu lassen, die meisten Herrscher seines Jahrhunderts. Ein Theil

**) Ausser F. Nicolai, Nachricht etc. (Berlin und Stettin 1786) bildet namentlich König, Collectaneen zur Geschichte der Künste und Künstler, Manuskript aus dem Anfang dieses Jahrhunderts in der Berliner Königlichen Bibliothek, eine reichhaltige Quelle für die Brandenburgische Kunstgeschichte. — So umfangreich das Verzeichniss der für den Grossen Kurfürsten thätig gewesenen Künstler schon heute ist, treten doch noch immer neue Namen an's Tageslicht. Vgl. die Anmerkungen im Anhang.

seiner Bildnisse ging an fremde Höfe, Manches ist verschollen, Anderes schmückt noch heute die Räume der königlichen Schlösser Berlins und Potsdams und entzückt 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 deshalb kommen erst in zweiter Linie die Männer für uns in Betracht, welche dazuberufen 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. Flandrer, 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 Olympos 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 Oraniensaaes entstanden. Auf der einen Leinwand (1,48 : 1,36 m) sehen wir Mars und Venus im idealisirten Modekostüm der Zeit mit den Gesichtszügen Friedrich Wilhelms und Louise Henriettes, ferner Enoten, 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.



Danach kann man urtheilen, wie wenig bedeutsam das Gebiet der Allegorie selbst durch die gerühmte Kunst niederländischer Meister am damaligen Berliner Hofe vertreten war. Was wir z. B. an Wandgemälden im Potsdamer Stadtschlosse von der Hand der van Thulden, Jakob Vaillant und Leygebe schon oben**) kennen lernten, entspricht nicht einmal der Vorstellung, die wir von dem gespreizten Pathos des französischen Classicismus besitzen. Die blendenden Vorzüge des monumentalen Rubensstils wird natürlich Niemand hier entdecken. Eher käme man auf den bösen Gedanken, dass jene Schüler und Nachahmer des

*) Der alte Lokalhist. König ist auf diese Art Schöpfungen schlecht zu sprechen. Er schreibt „Allegorie war damals ein Mischmasch von Bildern, deren Erklärung schwer war, und eine lächerliche Vermischung des alten und neuen Kostüms brachte die abenteuerlichste Vorstellung hervor, woran man sich jedoch nach und nach gewöhnte . . . Es fällt sehr auf, wenn man die Churfürstin Louise als Venus und den Churfürsten als Paris gemahlet siehet.“

**) Vgl. S. 145.

genialen Antwerpener Meisters blos dessen grossartige Gepflogenheiten der Formensprache und dessen machtvolle allegorische Empfindungen travestiren wollten. Aber dass der Kurfürst auch seinen Bedarf an idealistischer Kunst wenigstens grossentheils aus Holland bezog, erscheint Vielen ausserordentlich seltsam, denn ihnen ist dieses Land ja lediglich die Heimat des Naturalismus. Für den Kenner der niederländischen Litteratur bedarf es freilich nicht des Gegenbeweises. Denn er weiss am besten, dass grade jener verstandesmässige Zug, der dort den sog. Naturalismus in der Kunst erzeugte, besonders auch der Allegorie zu gute kam.

Die Wahrheit also ist, dass der idealistische Kunstgeschmack im Lande Rembrandts stets und man darf wohl behaupten allerorten gediehen ist, trotz der unter den Malern zeitweise stark dominirenden realistischen Richtung. Dabei sei die Utrechter Schule nicht einmal besonders hervorgehoben, deren Vertreter — und zu ihnen gehörten ja auch die an der Spree so gut accreditirt gewesenen Brüder G. und W. van Honthorst — sogar in ihrer Mehrheit idealistisch angehaucht waren. In der That war damals, als die holländische Malerei bekanntlich den Gipfel ihrer Eigenart erreichte, das Interesse an Allegorien und antiken Historien in den Kreisen des gebildeten Publikums mehr, als man gemeinhin glaubt, verbreitet, sowohl durch die von den Hooft und Vondel beherrschte Litteratur, wie durch die Sculptur, welche Grabmäler und Rathssäle mit Sinnbildern schmückte, und indirekt auch durch die zum Klassicismus drängende Baukunst*). So kam es, dass die Maler-Dekorateure 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. Ä., dieses damals berühmtesten Statuarius' der Niederlande, nicht nachstehen wollten. Hier offenbar erfuhr Friedrich Wilhelm mächtige Anregung zu späteren künstlerischen Unternehmungen: die imposanten, reich skulptirten Tempelgiebel, die vornehm ernsten Pilasterreihen und die kostbaren Marmorsäle mit ihrer schneeigen, formenschönen Plastik scheinen ihm oft genug vor Augen gestanden zu haben.

*) Vgl. Galland a. a. O. S. 275 ff.

Später hat der sog. Schweizersaal des Berliner Schlosses eine Ausstattung erhalten, die uns den Sitzungssaal der Herrenstaaten im Haager Binnenhofe ins Gedächtniss ruft. Der 1681 bis 1685 von Michael Matthias Schmid und Arnold Nering gebaute Alabastersaal aber lässt das architektonische Vorbild der Amsterdamer Rathhausräume, trotz nur entfernter Ähnlichkeit, 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 Kapitäle 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*). Dieses Dienstverhältniss Bosbooms 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, ohne Zweifel durch Vermittelung des Fürsten Johann Moritz von Nassau, denn dass der „Brasilianer“ sich der Hand des genannten Meisters schon früher bedient hatte, dafür besitzen wir gewisse Belege. Jene Sonnenburger Gipsbüste des Fürsten vom Jahre 1645 bezeichneten wir

*) C. de Bie. Het Gulden Kabinet etc. 1661; J. v. Sandrart, Akademie (1676—79), II, S. 262.

oben*), auf Grund ihrer eigenthümlichen Formengebung, als ein Werk des Eggers. Dieses entstand zur selben Zeit wie das Moritzhaus im Haag. Und genügt auch dieser Umstand allein noch nicht, ihn für den Dekorateur der mit skulptirten Tempelgiebeln geschmückten Postschen Bauschöpfung zu halten, so verleiht er doch sicherlich zwei anderen Thatfachen erhöhte Bedeutung. Diese Thatfachen sind das Compagnonverhältniss, das zwischen Pieter Post und B. Eggers bei der Entstehung der Waag zu Gouda (1668) nachgewiesen ist**) und der Inhalt einer Urkunde vom 3. August 1667, nach welcher Eggers ein Modell des Moritzhauses angefertigt hatte, wobei ihm der Maler Moninx Verschiedenes änderte***).

Bereits aus einem Schreiben vom 22. Juni (2. Juli 1663), das an den zu Cleve residirenden Statthalter gerichtet ist, erfahren wir von Bildhauerarbeiten des Eggers, für welche dieser damals honorirt sein wollte, obwohl sie „über die maassen hoch angesetzt“ 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 einzigen ferneren Vertzug befriedigt und nicht langer aufgehalten werden möge“, scheint darauf hinzuweisen, dass noch weitere Aufträge ertheilt waren. Ein Nachweis, dass dieselben mit der Ausschmückung eines projektirten Festsaaes zusammenhingen, lässt sich natürlich nicht liefern, da man Eggers' frühere Arbeiten für den Berliner Hof überhaupt nicht kennt†).

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. Churfürstl. Durchlaucht Zu Brandenburg Unser Gndstr. Herr, remittiren dieses an den Raht undt Geh. Cämmerer Hauptmann Sigismundt Hyderkampf Gdst. befehlend, dem Bildhauer Zu Ambsterdam Bartholomäus Eggers wegen Verfertigung der hierauf er-

*) Vergl.S. 106.

**) Galland a. a. O. S. 358 und 421.

***) Oudholland, Jahrgang 1880, S. 274/75.

†) Die auf Eggers Berliner Thätigkeit bezügliche Korrespondenz, soweit sie in Konzepten im Königl. Geheimen Staatsarchiv vorhanden ist, habe ich zuerst veröffentlicht in der Leipziger Kunstchronik (No. 6) vom 20. November 1890.

wähnten Marmorsteinernen Bilder, diese hier in drey gedachten Terminen, als 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 ein genüge thut.⁴

Der hierauf bezügliche Contract mit dem Künstler scheint verloren zu sein. Und nicht minder ungern vermissen wir das an Hyderkampff 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 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 hohenzollerschen 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 anderen Theil des Berliner Schlosses gewünscht war, als in der Verlängerung des um 1580 gebauten sog. Lynarschen Flügels, der später die beiden Schlosshöfe trennte? Die Nordhälfte dieses Mittelflügels, der damals im unteren Geschoss die kurfürstliche Küche enthielt, wurde endlich 1681 erhöht, um für den Alabastersaal*) eine beträchtliche Höhe und Ausdehnung zu gewinnen. Grosse Massen des kostbaren Steinmaterials, aus weiter Ferne herbeigeschafft, standen den beiden holländischen Baumeistern zur Verfügung.



*) So wurde er erst später genannt; Joh. Stridbeck nennt ihn in seinem Skizzenbuch von ca. 1690 (ed. von W. Ermann, Berlin 1881) „Der Schöne Saal“ (vergl. Bl. 4), und Christoph Pitzler spricht in seiner Reisebeschreibung (1685 ff.), einem Manuskript der Berliner Technischen Hochschule, von dem „Neuen Saal“ (S. 423).

R. Dohme, der es in seiner kurzen Geschichte des Berliner Schlosses*) versucht hat, einen Grundriss der Schlossanlage, wie diese sich kurz vor Schlüters Auftreten präsentirte, zu entwerfen, hat offenbar die einzige alte Abbildung**) des vorliegenden Saales nicht berücksichtigt. Ausserdem hätte er den Alabastersaal aus folgender Notiz des Lokalhistorikers Küster kennen müssen***): „Es hat auch hochgedachter Churfürst den prächtigen Saal über der Churfürstlichen Küche, so mit sinnreichen Gemälden, vortrefflicher Stuccatur Arbeit, und den künstlichen Marmornen Statuen der Churfürsten von Brandenburg, von Friedrich I. an, versehen war . . . erbauen lassen (S. 6)“ Doch fügt der Autor S. 14 noch hinzu: „Weil auch dieser Saal dem Vorsprung am Schlosse dritter Seite im Wege stand, so wurde ein Theil desselben weggerissen, jedoch decket der Saal die erste und zweite Etage des Vorsprungs“. Erst diese Verkleinerung des Alabastersaales von 5 auf 4 Fensteraxen (veranlasst durch Schlüters 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. Auch Pitzler hat ihn schon bei seiner ersten Anwesenheit in Berlin (August 1695) gesehen und eine darauf bezügliche Notiz niedergeschrieben†), die wir mit grossem Dank entgegennehmen, weil sie uns über verschiedene Details des Saales wenn auch nur flüchtig unterrichtet. Die Eintheilung der Decke und des Fussbodens hat er ferner durch zwei Skizzen verdeutlicht. Seine Notiz lautet: „Der Neue Saal im Schloss zu Berlin ist schön von gemälden al fresco, die Decke von Stucko von Laub und einigen Kinderlein; der Saal hat 4 doppelte Thüren, an seiten stehen pil. (Pfeiler) mit Nicen, in welchen die Churfürsten von Alabaster stehen; wo man alle 4 Thüren Zugleich sehen kan wird vor die oberste stelle gehalten, darumb denn die Bilder in der Decke der quer gestellet, dann auch der Churfürst nicht lange sondern oval Tafel hält“.

Die Decke des kurfürstlichen Festraumes hatte die Gestalt

*) R. D. Das Königliche Schloss zu Berlin. Leipzig 1876. Fol. und 40. — Der betreffende Grundriss zeigt hier nur 4 Fensteraxen in der Länge; vergl. auch das schon citirte Blatt in Stridbeck's Skizzenbuch.

**) Bei Begerus a. a. O. S. 227.

***) G. G. Küster, Altes und Neues Berlin. 1756. III. S. 6.

†) a. a. O.

eines Spiegelgewölbes erhalten. Die hohe Voute und die längliche Mittelfläche waren durch ein barockes Rahmensystem aus Stuck in verschiedenartig geformte Felder eingetheilt. Die Mittelfläche enthielt drei ungleich grosse Reliefs (oder Gemälde?), von denen Pitzler zwei mit „Providentia“ und „Fortuna“ bezeichnet hat. Eine der kreisrund resp. oval gerahmten Voutendarstellungen, die sich sowohl in den Ecken, als auch inmitten der vier Seiten befanden, und daher an Zahl acht waren, wird auf der Skizze „Veritas“ genannt. Ferner sah man an den Langseiten, zwischen den runden Bildern, noch vier andere, etwas komplicirt gerahmte Felder, deren Inhalt der alte Reisende genauer angiebt, nemlich: 1. Die Architektur „mit Pozdam“. 2. Die Malerei „mit des Churfürsten Conterfeit, des alten“. 3. Die Fortification „mit Berlin“ und 4. Die Skulptur „mit des Churfürsten Conterfeit, des alten“. Zwischen den erwähnten Feldern bildeten plastische Ornamente die Füllung. Der Grund der Decke war braun, das Stucko gelinde gelb“ angetönt. Der Fussboden war, nach Pitzlers Skizze, aus weissen Marmorplatten von 18 Zoll im Quadrat zusammengesetzt und durch eingelegte schwarze Marmorstreifen, die das Ganze in neun ungleiche viereckige Hauptfelder theilten, gemustert.

Da uns weitere genaue Aufschlüsse, zumal über die Ausschmückung der Wandflächen, nirgends geboten werden, so soll in den folgenden Zeilen, auf Grund von Thatsachen und Muthmaassungen, der Versuch einer Reconstruction des Alabastersaales fortgesetzt werden. Doch ist hier gleich zu bemerken, dass eine Vollendung des Saales unter dem Grossen Kurfürsten nicht mehr stattgefunden hat, und dass dessen Nachfolger Friedrich III. sich um so weniger bemüht haben mag, die Ideen Friedrich Wilhelms an dieser Stätte vollständig zu realisiren, als sein Projekt eines Schlossneubaues alles Uebrige zweifellos in den Schatten rückte. Was also Pitzler im Jahre 1695 sah, war, unserer Meinung nach, wohl kaum das ursprünglich beabsichtigte grossartige Werk einer kurfürstlichen Ruhmeshalle, sondern nur ein in dekorativer Hinsicht wesentlich einfacher gestalteter Festraum. Auch sind seine Bemerkungen etwas zu knapp und unklar, sodass man dem flüchtigen Beobachter wohl zutrauen darf, er habe manche wissenschaftliche Einzelheit übersehen.

Pitzler spricht zunächst von „gemälden al fresco“ und

dann erst von der stukkirten Decke, also ist nicht recht ersichtlich, ob die „Bilder“ an letzterer Malereien oder Reliefs waren und ob auch die Wandflächen des Saales malerische Darstellungen enthielten. Aber schon das, was er über die Bedeutung einiger der Deckendarstellungen mittheilt und was wir sonst noch wissen, muss uns darin bestärken, dass der Stifter des Alabaster-saales eine Fülle von innerlich zusammenhängenden künstlerischen Vorführungen schaffen lassen wollte. Dieser geistige Zusammenhang beruhte auf theils historischen, theils symbolischen Gesichtspunkten und drückte im kleinen Rahmen Analoges aus, wie das von dem Kurfürsten bewunderte Amsterdamer Rathhaus im Grossen. Neben den Standbildern der brandenburgischen Kurfürsten (Friedrich I., Friedrich II., Albrecht Achilles, Johann Cicero, Joachim I., Joachim II., Johann Georg, Joachim Friedrich, Sigismund, Georg Wilhelm, Friedrich Wilhelm und Friedrich III. *) haben wir uns hier offenbar die Statuen jener vier „Kaiser“ (Julius Cäsar, Konstantin, Karl der Grosse, Rudolf von Habsburg) zu denken, die dem Sieger von Fehrbellin, als leuchtende Sterne am Himmel der Geschichte, vorbildlich vor Augen standen. Und hoch über sich und seinen leiblichen bzw. geistigen Vorfahren thronte inmitten an der Decke die „Göttliche Vorsehung“, rings umgeben von den Personifikationen der Tugenden und Künste. Die supernaturale Verherrlichung, die man im frommen Mittelalter lediglich der Person Christi zu weihen liebte, feierte zur Zeit des fürstlichen Absolutismus eine Art Wiedergeburt für den weltlichen Zweck des fürstlichen Ehrgeizes.



Und woraus schliessen wir nun, dass die in Wirklichkeit erst von Friedrich III. bestellten vier „Kaiser“ schon zu dem Programm des Grossen Kurfürsten gehörten? Nach der Voll-

*) Nachträglich hinzugefügt; siehe Näheres darüber weiter unten. — Die hohenzollernschen Kurfürsten wurden schon einmal früher dargestellt. In Königs Collectaneen (a. a. O.) heisst es: „1626 war ein Mahler Joh. Müller, der in des Herrenmeisters Grafen von Schwarzenbergs Diensten gestanden, für den er Zu Sonnenburg die Churfürsten in voller Statur gemahlet, die er auch im gedachten Jahre auff dem Churfürstl. Hause zu Cartzig mahlen solte. Die Gemälde, so auf dem Hause Cartzig sich befunden, hat des Statthalters Graf von Schwarzenberg Sohn mit sich hinweggenommen.“

endung der elf Kurfürsten im Jahre 1687 kam Eggers persönlich nach Berlin, wo seine Anwesenheit, von der auch Nikolai redet, urkundlich beglaubigt ist; unterm Datum des 29. Octobers 1687 erhielt er nemlich den kurfürstlichen Befehl, gemeinsam mit Nering und dem Kammerherrn von Lüderitz eine Beschwerde des Bildhauers Jeremias Süssmer gegen den Hofbildhauer Döbeler 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 die Welt haltend“. Für jede der Statuen gab er 700 Thlr., im Ganzen also 3500 Thlr., als Honorar an. Die schleunige Erledigung der Sache (Contraktabschluss 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, nur noch „erinnert“ werden musste, und das allein die Statue des jungen Regenten als etwas Neues, doch Selbstverständliches hinzutrat.

Die zweite ebenso wichtige Frage für uns würde sein, ob schon die oben erwähnten Sculpturen von 1680 mit der Ausschmückung des Alabastersaales zusammenhingen, wie behauptet 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, unseres 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. Allerdings ist in jener Urkunde ausdrücklich von marmornen Bildwerken die Rede, und die

*) Vergl. den Artikel über Süssmer im Anhang (Anmerkungen).

Untersuchung der vorliegenden Tafeln hat ergeben, dass sie durchweg aus Gips hergestellt sind. Sollte Eggers vielleicht schliesslich nur die Modelle geliefert haben? Auch die Gipsbüste des „Brasilianers“ in der Sonnenburger Ordenskirche ist augenscheinlich ein Originalwerk. Oder sind jene Sculpturen des Amsterdamer Meisters zu Grunde gegangen?



Ehe wir auf die vorliegende Streitfrage weiter eingehen, um gleichzeitig ein von unserer Auffassung erheblich abweichendes Urtheil zu prüfen, wollen wir dem freundlichen Leser den Inhalt der sechs Compositionen mittheilen und zwar in der Hauptsache so, wie wir ihn bei der ersten Besichtigung der nicht gerade günstig angebrachten Reliefs zu enträthseln vermochten. Bei dieser Gelegenheit erinnerten wir uns auch lebhaft einer alten gedruckten Darstellung, eines Panegyrikus, mit dem ein Zeitgenosse des Eggers, Joachim van Sandrart zu Nürnberg, der bekannte Schüler jenes Gerard van Honthorst, 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 Kunstschatzen 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 Lorbeerkrantz auf seinem Haupte ihn nicht allein zu einem Kriegshelden, sondern auch zu einem Helden der Kunst gekrönnet. 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 macedonische König (im Profil) schreitet würdevoll nach rechts, er trägt, gegen die Schulter gelegt, einen Kommandostab. 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 raffaelischen „Schule von Athen“ erinnert (ein Beweis vielleicht dafür, dass der Bildhauer 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 Leiden, theils im Heerlager Friedrich Heinrichs, bei der Eroberung von Breda, verbrachte und der deshalb als „Hercules Musarum“ gefeiert wird.

Dass übrigens die Zeitgenossen Friedrich Wilhelm gern mit Alexander dem Grossen verglichen, geht auch aus zwei Ansprachen hervor, die der Bürgermeister von Berlin eben in jenen Jahren

(1677 und 1678) an den Kurfürsten richtete*). Alte Historiker, wie Pufendorf und Seiler, ziehen diesen Vergleich z. B. bei Erwähnung einer That ungewöhnlichen Edelmuths. Wie nemlich Alexander den Darius einst vor einem feilen Meuchelmörder gewarnt haben soll, so soll sich auch der Grosse Kurfürst verhalten haben, als sich im Jahre 1673 ein gewisser Vicomte de Villeneuve erbot, gegen Bezahlung den französischen Marschall Turenne zu ermorden. Turenne dankte für diese „generosité sans pareil“. Man ersieht hieraus also, dass der Künstler die obige Darstellung ganz in Uebereinstimmung mit den Anschauungen seiner Zeitgenossen schuf. 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 Karton, 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 Arm- bewegung 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

*) Vergl. „Der Bär“, Illustrierte Wochenschrift für die Geschichte Berlins etc. Bd. XII. S. 386/7.

Festung ein, vielleicht die Hauptstadt Konstantins, welcher Konstantinopel nicht bloss gegründet, sondern auch (wie der Grosse Kurfürst seine Residenz und zwar 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 Vordergrund, 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 Stiftung des Bisthums Brandenburg durch Otto I. im Jahre 949, sowie auf die Belehnung Friedrichs, Burggrafen von Nürnberg, mit Brandenburg durch Kaiser Sigismund hinweisen.



Einer völlig andern Auffassung von dem Inhalt und der Urheberschaft dieser trefflichen Reliefs huldigt Cornelius Gurlitt. Er hält sie für die Arbeiten keines Geringeren als des Andreas Schlüter*); und ich glaube er steht damit nicht ganz allein. Natürlich denkt er bei einigen der Darstellungen an Friedrich III, dessen Allongeperrücke freilich hier ebenso wenig zu bemerken ist, wie die zarte gebrechliche Gestalt dieses Kurfürsten. Der Verfasser giebt folgende Erklärungen:

„Da steht auf einem ein Jünling vor einem Bildhauer, der soeben sein Werk vollendet, ein Relief des Herkules mit der Inschrift: Herculi Musarum (Taf. 1). Andere schleppen Kunstwerke herbei: Candelaber, Waffen. Im Hintergrunde steht ein Tempel der Musen. Manche Gestalten erinnern lebhaft an die

*) C. Gurlitt, Andreas Schlüter. Berlin 1891. S. 193/4.

Bekrönungsgruppen des Zeughanses, jedoch ohne deren Gewaltsamkeit in der Bewegung. Ein zweites, merkwürdiges Bildwerk (Taf. 6) zeigt einen bekrönten, reich gerüsteten Fürsten vor einer grossen Landkarte, welche die Elb- und Havellande darstellt. Ein Mönch misst mit dem Zirkel die Grösse etwa von Anhalt ab. Im Hintergrunde sieht man die Statue eines Kurfürsten; Rathsherren mit Aktenrollen und Krieger drängen sich herbei. Ich denke, es wird sich um die Besitzergreifung Brandenburgs durch Kurfürst Friedrich I. handeln, und um den Hinweis auf seinen Nachkommen Friedrich III. Doch will ich besseren Erklärungen nicht vorgreifen. Hier ist es uns nur um die künstlerischen Vorzüge des Reliefs zu thun, um die sichere Composition, die kräftige Durchbildung der Menschengestalten, die tüchtige Individualisirung der verschiedenen Stände. Ein Windspiel in der rechten Ecke ist ebenso trefflich durchgearbeitet, wie das kunstgewerbliche Beiwerk“.

„Und dann findet man einen Jüngling, der Trophäen des Krieges aufstellen lässt (Taf. 3), während der Genius des Friedens neben ihm steht. Im Hintergrunde vergegenwärtigt eine toskanische Säulenhalle das Zeughaus. Oder gegenüber (Taf. 5) wird an der Langen Brücke gearbeitet. Der Flussgott der Spree reicht sich die Hand mit einer durch ein Rad wohl als Verkehr symbolisirten weiblichen Gestalt; Handel und Ackerbau nahen. Ein edler Jüngling vereinigt sie, indem er seine Hand auf die verbundenen Rechten jener legt“. Auf die beiden, oben mit 2 und 4 bezeichneten Tafeln geht der Verfasser nicht ein, weil er sie ungeachtet einer Entfernung von nur wenigen Schritten „nicht genau erkennen konnte“. Auch uns ist das so gegangen. Aber gerade deshalb und weil uns die Sorgfalt in der Modellirung der Figuren auffiel, unterdrückten wir die Vermuthung, dass wir diese Reliefs für Fassadendekorationen halten*).

Nachdem wir die Bildwerke kürzlich noch einmal genau prüften, mussten wir freilich bekennen, dass es für den jüngsten Biographen Schlüters in der That nahe lag, hier an seinen künstlerischen Helden zu denken. Es sind da wenigstens einzelne Figuren, ja einzelne Motive vorhanden, die wirklich an

*) Gurlitt sagt nemlich: „Vielleicht gehörten sie zu den für die Attika des Zeughauses bestimmten Arbeiten.“

Schlütersche Gestaltung und Erfindung erinnern. Aber Vieles, in der Composition wie in den Details, ist so ausgeprägt niederländisch, dass ich trotz Anerkennung gewisser Einflüsse, die der grosse deutsche Barockkünstler von Westen her empfangen, schliesslich doch nur an eine niederländische Hand zu denken vermochte. Auch Gurlitt hat anscheinend etwas Aehnliches empfunden, als er schrieb: „Alle Gestalten sind niederländisch „deftig . . .“ die Composition ist ohne Absichtlichkeit klar, bei dem Relief vielleicht schon zu übersichtlich abgetheilt“. Wir gehen noch weiter und betonen, dass die strenge Anordnung auf diesen Bildwerken überhaupt nicht der malerisch freien Compositionsweise des durch Schlüter vertretenen Barockstils entspricht. Sie erinnert vielmehr, auffällig genug, an die Eigenthümlichkeit einer Reliefdreizahl im Gerichtssaal des Amsterdamer Rathhauses, wo Artus Quellinus die richterliche Unbeugbarkeit des biblischen und römischen Alterthums geschildert hat. Und wir meinen, dass in compositioneller Hinsicht etwa zwischen Raphael und Correggio nicht viel grössere Unterschiede herrschen, als zwischen obigen Meistern. Wenn Gurlitt ferner bemerkt: „Die Körper zeigen einen durch klassische Absicht gemilderten Schwung der Linien — manchmal sogar einen etwas zu schön stilistischen“, so hat er damit unabsichtlich mehr eine Charakteristik der figuralen Formgebung des Quellinus, als derjenigen Schlüters gegeben.

Also Schule des Quellinus! Das dürfte zunächst unser Resultat sein. Und damit fallen zugleich, unserer Meinung nach, jene Anspielungen auf das Berliner Zeughaus und die Lange Brücke*) als geistreiche Fictions des Biographen in sich zusammen. Dadurch steht nun auch ein interessantes Werk wie das mächtige Hochrelief des von Sparschen Grabmals in der Marienkirche, welches so augenfällig den Stempel jener vlämisch-holländischen Schule trägt, nicht mehr vereinsamt in Berlin da.

Als eine Eigenthümlichkeit der oben erwähnten Amsterdamer Sculpturen des Quellinus habe ich bei früherer Gelegenheit**) hervorgehoben, dass auf jedem der drei Reliefs „einem Hunde eine gewisse Rolle zugetheilt“ ist; er bildet nemlich

*) Was Gurlitt auf Tafel 5 für die erst 1691 massiv gebaute Lange oder Kurfürsten-Brücke hält, ist wohl blos ein Mauerwerk mit 5 Rundbögen, von denen die drei mittleren in voller Bildseite, die beiden anderen schräg zu sehen sind.

**) Galland a. a. O. S. 326/7.

eins der harmlosen Nebenmotive, welche der geschmackvolle Künstler wählte, um die geschilderten entsetzlichen Vorgänge zu sänftigen. So beleckt der Hund in der Scene „Salomos Urtheil“ dem ahnungslosen Streitobjekt, dem Kinde, über welchem das Schwert des grimmigen Schergen zuckt, das herabhängende Händchen. Dieses Motiv scheint überhaupt eine Art Inventarstück der Quellinusschule gewesen zu sein. Es kommt sowohl am Spaarschen Grabmal, wie auch an einer der Tafeln (6) des Weissen Saales vor.

Jenes beschrieb ich an anderer Stelle*) folgendermassen: „Das Rahmenwerk des Denkmals**) mit seiner barocken Bekrönung, eine abbreviirte korinthische Tempelhalle, in welcher der gepanzerte Feldmarschall vor einem Cruzifix kniet, während zur Linken ein Edelknabe seinen Helm trägt, erinnert an die Portale im Hauptsaal des Amsterdamer Rathhauses. Auch die Vorführung eines Hundes, der bei einigen Reliefs im dortigen Gerichtssaal eine Vorliebe des Quellinus bekundet, fehlt hier nicht, obwohl an der Berliner Schöpfung nur eine genreartige Behandlung des bekannten Symbols der Treue beabsichtigt gewesen zu sein scheint“. Ausser dem Hunde findet sich aber auch der den Helm tragende Edelknappe auf dem betreffenden Relief des Weissen Saales. Und so kann immerhin gemeint werden, dass die Urheber dieser beiden Schöpfungen eine und dieselbe Persönlichkeit seien.

Die Legende bezeichnet nun den Aelteren, d. h. den berühmten Artus Quellinus, als den Schöpfer jenes Grabmals, und auch Nicolai nennt den Künstler in der Reihe der von dem Grossen Kurfürsten beschäftigt gewesenen Meister. Ein urkundlicher Anhalt dafür besteht aber nicht; hingegen liest man in einem kurfürstlichen Rescript vom 6. 16. Nov. 1673 von einem „Bildhauer Artus“, dem zu irgend einem unbekanntem Zwecke „ein Fichtenbaum angewiesen“ werden sollte. Der Name mag dem Entdecker dieser Notiz***) so ungewöhnlich geklungen haben, dass er gleich an Quellinus dachte. Gemeint ist indess ein gewisser Artus Sitte, ein Holländer, der am 25. October

*) Aufsatz im „Bär“, 1890, S. 319.

**) Nach dem O. von Schwerin'schen Erziehungs-Journal war dieses Monument des Feldmarschall Otto Christof von Sparr († 1668) bereits 1663 vollendet; es ist abgebildet in den Berliner Bauwerken, herausgegeben von dem Verein für die Geschichte Berlins, Tafel 10.

***) Im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin.

1666 seine Bestallung als Hofbildhauer ohne Gehalt erhielt*). So klärt sich die Legende von dem „Berliner Quellinus“, soweit es sich wenigstens um den Namen handelt, befriedigend auf.

Bezüglich Sittes aber muss man annehmen, dass ein holländischer Künstler, der in die Uebersiedelung seiner Familie nach dem entlegenen Berlin ohne Anspruch auf festes Gehalt willigte**), dort wohl auf umfangreiche und lohnende Beschäftigung rechnen konnte. Wer dieser Künstler im Uebrigen war und was er in der märkischen Hauptstadt geschaffen hat, wissen wir nicht. Meine frühere Vermuthung, dass jene Legende, auch hinsichtlich der Urheberschaft des Sparschen Denkmals, nicht ganz aus der Luft gegriffen, dass also Artus Sitte wahrscheinlich dessen Schöpfer sei, hat im Grunde genommen nur die Thatsache für sich, dass der Feldmarschall Sparr, als Oberleiter des Berliner Festungsbaues, mit dem clevischen Statthalter und mit holländischen Ingenieuren in Verbindung stand und daher die Ausführung seines Epitaphiums recht wohl einem holländischen Bildhauer anvertraut haben könnte. Auch Gurlitt schloss sich dieser Vermuthung an, indem er bemerkte, dass „wahrscheinlich Artus Sitte, ein Schüler des Quellijn“ besagtes Werk gefertigt habe. Daraus liesse sich überdies die Berufung des Künstlers ganz hübsch motiviren: Nachdem Friedrich Wilhelm im Jahre 1663 das Sparsche Monument bewundert hatte, beschloss er einige Jahre später dessen Schöpfer nach seiner Residenz Berlin zu ziehen.

Nur schwebt das Alles thatsächlich in der Luft. Denn wir sind leider nicht in der Lage, ein beglaubigtes Werk Sittes zum Vergleich heranzuziehen. Selbst unter den oben berichteten Umständen erscheint es uns bedenklich, eine ausgezeichnete bildnerische Leistung einer doch völlig obsuren Künstlerpersönlichkeit zuzuschreiben. Auch kann man sich für deren Berliner Aufenthalt eine minder ehrenvolle Veranlassung denken. Nicolai, König u. a. ältere Autoren bemerken übereinstimmend, dass der Kurfürst in den sechziger Jahren neue ausserordentliche Anstrengungen zu künstlerischen Zwecken machte. Er beschäftigte damals zunächst B. Eggers, nachdem Bosboom offenbar in

*) Ebendasselbst. Das Konzept (abgedruckt im Anhang), in Cleve verfasst, trägt die Bemerkung: „Mandato Serenissimi durch Hn. Heidekampff.“ Ueber H. vergl. S. 26 Anm.

**) Allerdings erhielt er 100 Thaler Reise-Entschädigung und die Zusage auf freie Miethe und Brennholz.

Folge seiner Verpflichtung als Obersteinmetz der holländischen Metropole, von seiner ausländischen Verbindung Abstand nahm. Im Jahre 1664 entstand eine Differenz mit Eggers, der unbillige Forderungen stellte und dann drohte, er werde die für den Berliner Hof bestimmten Skulpturen anderweitig verkaufen. Der Kurfürst wünschte, in zwei Mahnungen an Johann Moritz von Nassau, die Sache unter allen Umständen schleunigst geordnet, damit sie ihm nicht „despect“, dem Künstler aber nicht Zeitverlust verursache.

Trotz dieser freundlichen Beilegung des Streites verschwindet der Name Eggers bis zum Jahre 1673 aus den Akten. Dagegen hat uns der Zufall zwei Dokumente bewahrt, aus denen hervorgeht, dass grade in der Zwischenzeit ein Fachgenosse und Landsmann des Amsterdamer Statuarius', eben jener Artus Sitte, im märkischen Osten Beschäftigung fand. Eggers aber entfaltete damals seine bedeutendste heimische Thätigkeit.*) Er schuf das monumentale Grabmal des Admirals van Wassenaar († 1665) in der Haager St. Jakobskirche, dekorirte ferner die 1668 von Post gebaute Waag zu Gouda und fügte dem prächtigen Verhulstschens Monument der Familie von In- und Knyphausen in der Kirche des friesischen Dorfes Midwolde die Statue des Barons Georg Wilhelm († 1669) hinzu; daneben entstanden durch ihn kleinere Werke wie die heute im Amsterdamer Rijksmuseum befindliche Büste des Joh. Munter (1673). Möglich, dass es ihm zu jener Zeit an Aufträgen von Seiten des brandenburgischen Kurfürsten wenig oder nichts lag. Angesichts der mitunter empfindlichen Schwierigkeiten, welche die Regelung geschäftlicher Angelegenheiten mit dem Ausland damals verursachte, war es den holländischen Meistern kaum zu verdenken, wenn sie lieber in ihrer Heimat ausreichende Arbeit suchten.

Mit Eggers' Erneuerung seiner früheren Beziehungen zum Berliner Hofe verschwindet zugleich Artus Sitte vom märkischen Schauplatz, wenigstens hören wir nach 1673 nichts mehr von ihm. Wenn er aber wirklich der hochbefähigte überlegene Künstler, der Schöpfer des Sparrschen Grabmals wäre, dann bestände keine augenfällige Ursache, warum man mit einem andern Bildhauer, der überdies zu unbilligen Forderungen neigte, wieder anfang. Oder sollte Sitte überhaupt bloss als ein vorübergehender Ersatz

*) Vergl. Galland a. a. O. S. 358/9.

für Eggers herangezogen worden sein? Schade, dass die Quellenforschung den sich um Quellinus gruppierenden Bildhauern Amsterdams bis jetzt noch so gut wie Alles schuldig blieb. Eine zu lösende dankbare Aufgabe würde sein, uns über die wechselseitigen persönlichen Verhältnisse dieser Bildhauer aufzuklären. Wir würden alsdann auch erfahren, in welchem Abstand sich unsere beiden Künstler zur Quellinusschule befanden, und ob Sitte vielleicht identisch war mit jenem mittelmässigen Meisselführer Artus de With, der dort für die Oudekerk im Jahre 1666 das Grabmal des mit dem Grossen Kurfürsten wohlbekannt gewesenen Admirals van Hulst vollendete . . . Eine Schlussfolgerung aber können wir aus alledem zu Gunsten der Feststellung des Urhebers der vorliegenden Berliner Bildwerke noch immer nicht wagen; die grössere Wahrscheinlichkeit aber spricht unbedingt für Eggers.

Indem wir diesen Standpunkt zur Streitfrage einnehmen, denken wir vor allem an das grosse Marmorrelief, mit welchem dieser Bildhauer die Front der Waag zu Gouda schmückte (1669). Die plastische Behandlung der hier dargestellten Wägescene ist ähnlich wie an den Tafeln des Weissen Saales: die hintern Figuren sind nemlich ganz flach modellirt, während im Vordergrund ein Kaufmann, der seine Güter wägen lässt, und der sitzend schreibende, unbekleidete Wägemeister fast körperhaft abgerundet aus der Fläche heraustreten. Letztere Figur beweist auch, dass Eggers, dessen Schöpfung zu seinen besten Leistungen rechnet, mitunter selbst die Idealisierung eines ganz realen Vorgangs nicht verschmäht hat. Im Uebrigen gehörte er zu jenen Künstlern, die desshalb so ungleichwerthig schufen, weil sie vorzugsweise nach Maassgabe des in Aussicht stehenden materiellen Lohnes arbeiteten. Und das entschuldigt die Nachwelt, die ihn nach seinen schwächeren Kunstprodukten zu beurtheilen pflegt. Ein solches Produkt ist auch seine angebliche Marmorgruppe „Der Raub der Proserpina“, die wenig beachtet in der Bildergalerie zu Sanssouci steht. Sie besitzt etwa $\frac{2}{3}$ Lebensgrösse, ist unbezeichnet und wird ihm lediglich auf Nicolais Autorität hin zugesprochen. Kaum giebt es ein zweites Bildwerk, das den Beschauer so holländisch derb anmuthet, wie diese kleine Gruppe. Wir sehen hier eigentlich nichts weiter, als einen alten, hässlichen nackten Kerl, der ein junges Weib emporhebt, das sich sicherlich nicht graziöser sträubt und geberdet, als Rembrandt bekannter Ganymed in den Lüften. Die Jungfrau strampelt

nemlich mit Leibeskräften, greift dem frechen Unhold mit ihrer Linken in das struppige Haar, während sich die Rechte machtlos des sie umschlingenden sehnigen Armes des verliebten Meer-greises erwehrt. Wie diese rohe, unfertige Arbeit nach Berlin gelangte, können wir nicht angeben. Doch da wir nun wissen, dass Bartholomäus Eggers einen Mitarbeiter in der Person seines Bruders Jakob besass*), so halten wir es für richtiger, dass Werke solcher Art, zumal wenn sie unbezeichnet sind, eher auf des letzteren Konto gesetzt werden.

Sobald wir demnach das gewöhnliche Urtheil über B. Eggers, auf Grund des eben Gesagten, modificiren dürfen, gewinnt zugleich die Möglichkeit, dass unser Meister jene Reliefs des Weissen Saales geschaffen habe. Es treten aber noch andere, nicht unerhebliche Momente hinzu: erstens, dass das für die „marmorsteinernen Bilder“ in drei Raten an Eggers gezahlte beträchtliche Honorar von 2600 Thlrn. sehr wohl als ein Aequivalent für die Ausführung der 6 Tafeln anzusehen ist, und zweitens die Aehnlichkeit der beiden Hauptfiguren von Taf. 5 und Taf. 6 mit zwei der „Kaiser“, die urkundlich und inschriftlich von Eggers Hand sind. Namentlich wirkt die Aehnlichkeit der Statue „Konstantin“ mit der Relieffigur von Taf. 5, die ich, unabhängig von jener, ebenfalls „Konstantin“ genannt habe, so frappant, dass sich ein anderer Urheber dieses Reliefs des offenbaren Plagiats an Eggers schuldig gemacht hätte. Endlich halte ich die heutige Zusammenstellung der „Kurfürsten“, der „Kaiser“ und der sechs Tafeln im Weissen Saale für keine zufällige, sondern für eine aus Pietät herübergenommene — herübergenommen von dem ehemaligen Alabastersaal, der nach unserer Ueberzeugung eine Ruhmeshalle des Grossen Kurfürsten repräsentirte. Hätte Eggers nicht ein gewisses Recht besessen, sich allein für den Dekorator dieses Ehren- und Festraumes zu halten, so wäre er schwerlich dem Sohne des Stifters, bald nach dessen Thronbesteigung, genaht, um ihn, wie an ein Vermächtniss seines erlauchten Vorgängers, an die Ausführung der vier „Kaiser“ zu „erinnern“.

Und trotz alledem ist ein strikter Beweis für Eggers Antheil an den 6 Tafeln nicht zu erbringen. Das durch Gurlitts abweichendes Urtheil hervorgerufene Dilemma bleibt also bestehen. Daneben wird es auch Kunstkenner geben, die hier an einen

*) Jahrb. der Preuss. Kunstsgn. XI. Berlin 1890, S. 136. (P. Seidel nach A. Bredius.)

unbekannten dritten Meister glauben*), der in seinem künstlerischen Stil zwischen Eggers und Schlüter stand — an jenen grossen Unbekannten, der, seitdem er seine Rolle im Kriminalrecht ausgespielt, sich eine hochgeachtete Stellung in der Kunstwissenschaft verschafft hat . . . Was uns betrifft, so geben wir noch lieber etwa folgender Erklärung den Vorzug: Die „marmorsteinernen Bilder“ des Eggers mögen ursprünglich die schmale Nordwand des Alabastersaales geschmückt haben. Durch Schlüters Neubau des Schlosses wurde diese Wand um Fensterbreite südwärts verschoben. Dabei mögen die Bildwerke, durch Unvorsichtigkeit der Arbeiter, zerbrochen worden sein. Schlüter restaurirte sie und fertigte Gipsabgüsse danach; sechs derselben verblieben später dem Weissen Saal, während vier Wiederholungen in die Thurmhallen des Charlottenburger Schlosses gelangten. Jedenfalls sind die so theuer bezahlten Eggersschen Originale von 1680 verschollen.



Auf gleicher Höhe mit den Reliefs stehen allerdings 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 dekorative 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

*) Herr Regierungs-Baumeister R. Bormann, den ich als trefflichen Kenner Berliner Kunst schätze, ist, wie er mir persönlich mittheilte, dieser Meinung.

Achilles (Nr. 3), den Johann Cicero (Nr. 4), den stattlichen Sigismund und den würdevollen Georg Wilhelm, statuarisch und zugleich dekorativ wirksamer gemeisselt haben. Je öfter wir diese Statuen sahen, um so günstiger, erfreulicher wirkten sie auf uns. Es geht eben mit Kunstwerken, wie mit Menschen — je ungewöhnlicher, um so schwieriger ihren Werth zu ergründen. Und was uns anfänglich bloss wie ein Kennzeichen mangelnden künstlichen Geschmacks vorkam, verstärkte bei längerer Betrachtung den Eindruck urwüchsiger Formgebung, die der Mehrzahl der „Kurfürsten“ unbedingt eigen ist.

Eine völlig abweichende Auffassung tritt uns indess in dem letzten der 11 Kurfürsten, in der Statue Friedrich Wilhelms entgegen. 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 Jupiter, der den Kommandostab, als Speer markirt, in der Rechten hält — geradeaus 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 diese Intention des erlauchten Stifters des Alabastersaales nicht kannte oder nicht respektiren wollte und um die zwölfte Seitennische nicht leer zu behalten*), kein Bedenken getragen, den Grossen Kurfürsten seitlich einzureihen. Wie fehlerhaft die später im Weissen Saale nachgeahmte Parallel-Anordnung ist, erkennt man schon daraus, dass die ältern 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

*) Nach Begers Zeichnung (a. a. O.) muss der Saal mehr als 12 Nischen gehabt haben.

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, die ganz das Gepräge der alten Oranierzeit besitzt, hier ein konventioneller 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 eigenhändiges Werk, sondern in Wirklichkeit bloss eine manierirte freie Nachbildung der elften Figur.

Das an dieser Statue verhandene Monogramm *BE** weicht von der üblichen Signirung des Meisters so erhelich ab, dass uns die Berechtigung des Monogramms zweifelhaft erscheint. Technisch steht die Arbeit auf denkbar niedrigster Stufe, ist doch hier z. B. die Perrücke gänzlich roh belassen. Sie kann daher auch nicht identisch mit dem 1688 bei Eggers bestellten Werk sein, für welches ein fast zwei Mal höheres Honorar (700 Thlr.), als für jede der älteren Sculpturen kontraktlich festgesetzt war. Eine unbezeichnete Statue Friedrichs III., die den Fürsten barhaupt, ohne Perrücke, im Panzer und Mantel darstellt, eine derbe barocke Erscheinung, stand bis vor kurzem im Park zu Charlottenburg neben jenem Werke Dusarts: dass sie Eggers' Schöpfung 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 dekorative 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 älteren Skulpturen; 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, als Produkt seiner Amsterdamer Werkstatt

betrachten dürfen. Zwar sind auch sie mit dem abgekürzten Namen des Meisters, doch nicht mit der charakteristischen Künstlerschrift der 11 „Kurfürsten“, sondern mit ganz conventionellen Buchstaben bezeichnet.*) Zu meinem kritischen Urtheil stimmt übrigens eine aus den Urkunden geschöpfte Notiz in Königs Collectaneen**), 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***).

Dadurch findet auch die Angabe Nikolais, dass die Skulpturen des holländischen Bildhauers erst 1694 im Alabasteraal aufgestellt wurden, ihre Erklärung. Ob Pitzler ihn ein Jahr später schon in vollständiger künstlerischer Ausstattung gesehen hat, bleibt immerhin fraglich. Jedenfalls erlebte weder der kurfürstliche Stifter, noch Eggers die Vollendung des denkwürdigen Werkes. 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 Alabasteraal sank schliesslich zu einem Möbelmagazin herab, an dessen ruinenhaften Wänden heute kaum noch Spuren der einstigen Pracht und Schönheit zu erkennen sind. Aber es reizt uns die Macht

) Die Signirung ist verschieden, mit vier, fünf oder sechs Buchstaben, z. B. BE EGG; die Inschrift der „Kurfürsten“ lautet dagegen: B* EGGERS* .

**) Manuskript (Anfang dieses Jahrhunderts), K. Bibliothek zu Berlin: Quelle der Notiz ist offenbar das K. Geh. Staatsarchiv (nach der beigefügten Titelangabe R. 9 L. 7 lit. 7 zu schliessen).

***) Vergl. meine Ausführungen in oben citirtem Artikel der Zeitschrift für Bild. Kunst 1890. 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). Dieses Bild stehet auf dem Schrank darunter dass Eyhen pfert Steht.“

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 in Berlin weilenden holländischen Meister nicht mehr aufzuschwingen vermochte.



NACHTRAG: Zu „III. Kunstunterricht etc.“. Durch ein Versehen ist auf Seite 83 der kleine Abschnitt von Zeile 5 bis Zeile 17 uncorrectirt geblieben. Man lese diesen Abschnitt wie folgt: „Wären die Kupferstecher Samuel und Konstantin Friedrich Blesendorf wirklich, wie Nicolai behauptet, die Brüder des Ingenieurs Blesendorf, so könnte man meinen, dass einer von beiden damals bei Hofe unterrichtete. Doch das ist mehr als zweifelhaft. Nicolai erwähnt verschiedene ältere und jüngere Meister dieses Namens, und doch ist die Reihe derselben dadurch noch keineswegs erschöpft, wie wir im Anhang zeigen werden. Der Vater jener angeblichen Brüder und ihrer ebenfalls künstlerisch thätigen Schwester Elisabeth soll Ananias Bl., ein Goldschmied, gewesen sein, der um 1652 für den Hof arbeitete und um 1670 im hohen Alter verstarb. Nun ist aber Konstantin Friedrich erst später (1674) geboren; und also bleibt für uns die Frage nach dem Kupferstichlehrer der Prinzen offen.“