

XIII. B. 68, 164.

W. Neumann

Aus alter Zeit

Kunst- und kulturgeschichtliche Miscellen
aus Liv-, Est- und Kurland



N^o 123513.

Mit 54 Abbildungen

Verlag von G. Löffler • Riga 1913

Korr. 35 K.

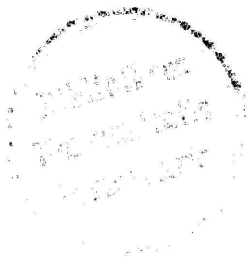
W. Neumann

Unsere alte Zeit

Kunst- und kulturgeschichtliche Miscellen
aus Liv-, Est- und Kurland



N^o 1235/3.



Mit 54 Abbildungen

Verlag von G. Löffler • Riga 1913

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Franz Burchard Dörbeck	1
Die beiden Rastrelli	11
Die Kunst am Hofe der Biron	45
Albumblätter	63
Aus dem Nevaler Kunstleben	81
Der kurländische Bildschnitzer Nicolas Coeffrens d. J.	99
Ein Künstlerlos	109
Plastische Lehrgedichte	127

Verzeichnis der Abbildungen zu:

I. Franz Burchard Dörbeck.

- Abb. 1: Dörbeck, Porträt Luthers.
 „ 2: „ Aus der Folge der kolorierten Radierungen 1824.
 „ 3: „ Aus der Folge kolorierter Lithographien „Berliner Witz“.
 „ 4: „ Dasselbe.
 „ 5: „ Dasselbe.
 „ 6: „ Porträt Th. v. Schroeder.

II. Die beiden Rastrelli.

- Abb. 1: Rastrelli, Bronzestatue Peters des Großen.
 „ 2: „ Bronzenes Medaillonporträt Peters des Großen.
 „ 3: „ Porträt des Architekten Grafen B. F. Rastrelli.
 „ 4: „ Schloß Ruhenthal.
 „ 5: „ Schloß Ruhenthal, Die Vorhofgebäude.
 „ 6: „ Schloß Ruhenthal, Stuckdecoration.
 „ 7: „ Schloß Ruhenthal, Der Festsaal.
 „ 8: „ Das ehemalige herzogliche Residenzschloß zu Mitau.
 „ 9: „ Altar der St. Trinitatiskirche zu Libau.

III. Die Kunst am Hofe der Biron.

- Abb. 1: Caravacque, Porträt des Herzogs Ernst Johann.
 „ 2: Küster, Porträt des Herzogs Peter v. Kurland.
 „ 3: Das herzogliche Lustschloß zu Würzburg.
 „ 4: Der Tanzsaal zu Würzburg.
 „ 5: Stuckdecke im Tanzsaal zu Schwetthof.
 „ 6: Tür- und Wanddecoration zu Schwetthof.
 „ 7: Ofen und Loge zu Schwetthof.
 „ 8: Das Gymnasium academicum in Mitau.

IV. Albumblätter.

- Abb. 1: Schwende, Porträt H. v. Offenberg.
 „ 2: Haderer, Römische Landschaft.
 „ 3: Gessner, Musik und Tanz.
 „ 4: Haderer, Die Ruinen der Augustusbrücke.
 „ 5: West, Der Tod des Generals Wolfe.
 „ 6: Kauffmann, Die bildenden Künste.
 „ 7: Grass, Porträt J. E. Voss.
 „ 8: Klauer, Mädchenbildnis.
 „ 9: Fernow, Porträt.
 „ 10: Wagner, Römische Landschaft.
 „ 11: Carstens, Allegorie auf Lessing.
 „ 12: Weyrother, Campagnalandschaft.

VI. Der kurländische Bildschnitzer Nicolas Coeffrens d. J.

- Abb. 1: Coeffrens, Der Altar der St. Annenkirche zu Libau.
 „ 2: Gestühl der St. Annenkirche zu Libau.

VII. Ein Künstlerlos.

- Abb. 1: Maydell, Jugendbildnis.
 „ 2: Peschel, L. v. Maydell.
 „ 3: Maydell, Illustration aus E. Rußwurms „Nordische Sagen“.
 „ 4: „ Das Tierkonzert aus Krylows Fabeln.
 „ 5: „ Illustration aus E. Rußwurms „Nordische Sagen“.
 „ 6: „ Dasselbe.
 „ 7: „ In Silber getriebener Bibleinband. Vorderseite.
 „ 8: „ Dasselbe. Rückseite.

VIII. Plastische Lehrgedichte.

- Abb. 1: Tristan und Isolde.
 „ 2: Simsons Kampf mit dem Löwen.
 „ 3: Der Schweiger und der Lauscher.
 „ 4: Davids Kampf mit Goliath.
 „ 5: Simson u. Delila, darunter Phillis u. Aristoteles
 „ 6: Virgil im Korbe (Holzschnitzerei v. Gestühl d. heil. Geistkirche zu Neval).
 „ 7: Dasselbe (Kupferstich von Georg Pencz).
 „ 8: Die Virgillegende (Italienischer Kupferstich).
 „ 9: Virgil im Korbe (Kupferstich von Lucas van Leyden).

Holzschnitzereien
 vom Matsgestühl
 in Neval.

Franz Burchard Dörbeck

Die Zahl der aus Livland hervorgegangenen Künstler ist im Vergleich zu Kurland, und namentlich zu Estland, nicht groß. Zu einer kunstgeschichtlichen Bedeutung ist von den Livländern nur ein einziger gekommen: Franz Burchard Dörbeck. Das kleine Fellin kann es sich zur Ehre rechnen, seine Geburtsstadt zu sein. Nur wenige im Lande wissen von ihm, denn seine Kunst ist nicht in augenfälligen monumentalen Werken auf die Nachwelt gekommen. Und dennoch war er ein Künstler durch und durch. Als Schöpfer eines besonderen Zweiges der deutschen Kunst ist er zu gleicher Zeit von kulturhistorischer Bedeutung geworden. Kein Wunder, wenn seine kleinen Kunstblätter im Kunsthandel heute mit Gold aufgewogen werden.

Franz Burchard Dörbeck wurde am 10. Februar 1799 in Fellin geboren. Er war das älteste von zehn Kindern, die dem Schneidermeister Friedrich Burchard Dörbeck aus seiner ersten Ehe mit Helene Dorothea Rafosnik — einer Polin (gest. 21. April 1820) erblickten¹. Aus einem erhaltenen Briefe des Künstlers an seinen Vater (datiert: Berlin am 15. November 1834) geht hervor, daß die Familie aus dem Merseburgischen stammte. Schon der Großvater des Schneidermeisters hatte sich in Fellin ansässig gemacht².

Von seiner Mutter hatte Burchard das künstlerische Talent ererbt. Sie soll hübsch haben zeichnen können, namentlich sehr geschickt im Ausschneiden von Silhouetten gewesen sein. Sie unterrichtete auch den lernbegierigen Knaben in den ihr geläufigen Künsten. In der Kreisschule seiner Vaterstadt erwarb sich Dörbeck eine notdürftige wissenschaftliche Bildung. Kaum 15 Jahr alt, gab ihn der Vater nach Petersburg, wo dessen Bruder Gottlieb Dörbeck ansässig war, der in guten Beziehungen zu dem Kupferstecher Friedrich Meyer stand. Diesem wurde der Knabe zur Ausbildung im Zeichnen und Stechen übergeben. Meyer, 1783 in Erfurt geboren, war als Kupferstecher in der Expedition der Staatspapiere angestellt und ist von 1808 bis 1818 in Petersburg nachweisbar.

¹ Aus seiner zweiten Ehe mit Katharina Elisabeth Pilagky (fey. 3. Januar 1823) sind acht Kinder entsprossen.

² Einen großen Teil der Familiennachrichten verdankt der Verfasser den Aufzeichnungen, die eine Stieffchwester des Künstlers, Alexandra Theresia (geb. 8. Nov. 1826), auf seine Bitte im Jahre 1907 für ihn niederschrieb. Bald darauf (27. Dezember) ist auch sie ins Jenseits abberufen.

Viel hat sich scheinbar der Onkel Gottlieb um den Nefen nicht gekümmert, und auch Meyer scheint den jungen Dörbeck mehr zu eigenen Zwecken ausgenutzt, als in der Kunst unterrichtet zu haben. Als Meyer 1816 eine Reise nach Deutschland unternahm, mußte Burchard nach Jellin zurückkehren, weil ihm weder die Mittel in Petersburg zu bleiben zu Gebote standen, geschweige die, seinen Lehrmeister, wie dieser ihm vorschlug, ins Ausland zu begleiten. Versuche bei anderen Meistern eine Anstellung zu finden, waren fehlgeschlagen.

Im folgenden Jahre kehrte Meyer nach Petersburg zurück und nahm Dörbeck wieder zu sich. Seinem Einfluß gelang es, daß auch Dörbeck Beschäftigung in der Expedition der Staatspapiere erhielt. Beide arbeiteten nun gemeinschaftlich an den Kupferplatten für die neu herzustellenden Banko-Assignationen: Meyer stach die ornamentalen Verzierungen, Dörbeck die Schrift.

Die Sorgen für des Lebens dringendste Bedürfnisse mochten durch die Beschäftigung in dem staatlichen Institut von ihm genommen worden sein. Obgleich kaum zwanzigjährig, verheiratete er sich. Doch die Ehe war nur von kurzer Dauer; nach kaum sechs Wochen starb die junge Frau. Dieser schwere Verlust verleidete dem jungen Künstler Stadt und Stellung. Er verließ Petersburg und zog nach Riga mit der Hoffnung, in der reichen Handelsstadt sein Fortkommen zu finden. Aber über das Stechen von Besuchskarten und Wignetten kam auch hier seine Tätigkeit nur wenig hinaus. Eine Abwechslung bot ihm der Stich nach dem Porträt des Rittmeisters der Rigaschen blauen und grünen Bürgergarde Theodor Heinrich v. Schroeder, nach dem Bilde des Miniatur- und Porträtmalers Mäklenburg, der Stich nach dem von Mäklenburg ebenfalls gemalten eigenen Porträt, und das Porträt des estnischen Dichters Christian Jaan Petersohn. Nur von dem ersten Blatt sind bisher einige Abzüge dem Verfasser zu Gesicht gekommen, die sich aber keineswegs über das Maß des Gewöhnlichen erheben.

In Riga verheiratete sich Dörbeck zum zweitenmal, mit seiner Cousine Jakobine Langky. Doch nun litt es ihn auch in Riga nicht länger: im Frühling des Jahres 1823 zog er mit seiner jungen Frau nach Berlin, ausgerüstet mit einigen wenigen Mitteln, die er von einem wohlhabenden Verwandten geliehen hatte. Zwar war er auch in Berlin anfangs nicht auf Rosen gebettet, doch sollte er hier endlich das Feld

finden, auf dem seine Kunst sich zu entfalten vermöchte. In einem Briefe an seinen Vater vom 15. November 1844 spricht er es selbst aus, daß er in Berlin erst auf den rechten Weg gekommen sei. Die Worte beziehen sich auf einen Brief des Vaters, worin dieser angedeutet hatte, der Sohn wäre in Petersburg gewiß besser vorwärts gekommen. „Die seelige, wirklich echt kunstliebende Mutter erkannte und pflegte frühzeitig mein Talent; das war aber auch die einzige Pflege, die es genoß, denn in Petersburg ist zu meiner Ausbildung nichts geschehen, im Gegenteil hätte ich ganz ohne Lehre weiterkommen müssen; aber dort wurde ich auf so große Ab- und Irrwege geleitet, daß ich viele viele Jahre verschwendet und vergeudet habe; erst spät, fast zu spät, bin ich hier auf'm rechten Weg gekommen! und das ist die Sünde, aber nicht meine Sünde, ich möchte sagen, die des Schicksals — — —.“

Dörbeck fand zunächst Beschäftigung bei dem Kunsthändler Gropius. Die Porträts Luthers und Calvins, das Porträt Rörners, die Titelvignetten zur römischen und preußischen Geschichte nach den Zeichnungen des Kupferstechers Joh. Martin Geißler, zwei Blätter zu der von Drouville herausgegebenen Reise durch Persien, ferner Tafeln zu einem medizinischen Werk waren die ersten handwerklichen Leistungen, woraus er kärglichen Verdienst zog.

Die neue Umgebung, vor allem die alltäglichen Erscheinungen des Berliner Volkslebens zogen ihn an und reizten ihn gelegentlich gesehenen Szenen zeichnerisch festzuhalten. Mit scharfem Blick für das Charakteristische und mit einer guten Dosis Humor begabt, schilderte er in fecken Zügen die Eckensteher, Scharrenschlächter, die Hbckerinnen, Milchmädchen und Holzhauer, die Studenten und auch Figuren aus der Gesellschaft des damaligen Berlin, die heute längst dem Gedächtnis entschwunden sind. Der Berliner Humor fand so in Dörbeck seinen ersten künstlerischen Vertreter; ja, in diesen kleinen, zum größten Teil durch die Lithographie vervielfältigten Blättern und Blättchen wurde Dörbeck der Begründer des humoristischen Genres der deutschen Malerei. Als die früheste dieser Arbeiten erschien im Jahre 1824 ohne Angabe des Künstlernamens eine Serie von 16 kleinen handkolorierten Radierungen, einzelne charakteristische Erscheinungen das damalige Berlin darstellend, wie den Maler, den Apotheker, den Offizier, den Rentier,

den Spieler, den Hagestolz, den Referendar u. a. Das zweite Exemplar dieser Serie, die Donna Frudenta, trägt das Dörbecksche Monogramm¹.



del & sc

Man scheint damals noch wenig Wert auf diese anonymen Blätter mit ihrer harmlosen Satyre gelegt zu haben. Erst zwölf Jahre später erschien im Verlage der „Gebrüder Gropius im Diorama in Berlin“

eine Sammlung kolorierter Lithographien aus dem Berliner Leben unter dem Titel: *Berliner Witz*, die mit einem Schlage die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Der Kunsthistoriker Franz Rugler schrieb damals: „Die Dörbeckschen Blätter sind ein meisterhaft geschriebenes Kapitel in der Stadtgeschichte Berlins; sie werden unseren Nachkommen in diesem Bezug von unschätzbarem Wert sein². Die Aufgabe, welche dem Künstler hier gestellt war, gehört in der That zu den schwierigsten. Es galt die Charaktere der untersten Volksklassen einer großen Stadt aufzufassen, mit einigen Zügen wiederzugeben und jedes einzelne als künstlerisches Ganze zu gestalten. Da wir uns nicht dieselbe künstlerische Kraft wie dem Verfertiger jener Blätter zutrauen, so wissen wir nicht, wie wir hier das Eigentümliche im Charakter des gemeinen Berliners schildern sollen. Für die meisten Fälle möchte es am passendsten sein, einen gewissen gelassenen Humor als dasjenige zu bezeichnen, was ihm alle Sättel gerecht macht, was ihm in Gefahren und Nöten beisteht, ihn sich in traurige Lage schicken lehrt und seine Freuden würzt; er kann nichts unternehmen, ohne seinen Berliner Witz dabei zu machen. Nicht minder ausgezeichnet, wie in diesen allgemeinen Verhältnissen sind sie sodann auch in ihrer besonderen Durchführung. Stände und Charaktere sind überall auf das bestimmteste geschieden; es ist nirgends, auch wo die Unterschrift keinen Fingerzeig gibt, ein Zweifel über das Metier der dargestellten Personen. In der Handlung, welche eben vorgeht, sind sie ganz und gar, vom Kopf bis zu den Zehen, gegenwärtig. Stellung, Bewegung, Miene, alles ist nirgends unverständlich, auch wenn ihre Worte nicht darunter ständen. Die

¹ Nach den Mittheilungen von Fräulein Alexandra Therese Dörbeck ist dieses Monogramm einem Familienwappen nachgebildet, das von Franz auch als Perschaft gestochen worden ist.

² Wie recht Rugler hatte, haben die jüngsten Auktionen graphischer Blätter bewiesen. Die Dörbeckschen Blätter aus dem Berliner Leben erzielten im Durchschnitt 30—35 Mark.

Zeichnung ist untadelhaft und zeigt einen Blick und eine Auffassungsgabe für die Erscheinungen des Lebens, um die der Verfertiger von manchem renommierten Künstler zu beneiden sein dürfte. Gerade diese schlagende Lebendigkeit, die sich auch auf das geringste Detail erstreckt, macht die Komik des Ganzen so unwiderstehlich — — —^{1.}“

In rascher Folge mehrten sich jetzt die Ausgaben ähnlicher Sammlungen. Es erschienen: „Berliner Redensarten“, „Berliner Straßentypen“, „Tagesbegebenheiten“, und im Verlage von Bechthold & Hartje in Berlin ein „Album academicum“. Daran schloß sich eine Anzahl von scherzhaften Einzelblättern, wie im Jahre 1832 „Der Hallesche Stiefelknechtsgalopp, dreizehn Darstellungen mit Musik“, ein Folioblatt, das schon sehr selten geworden ist. Es variiert das Thema von dem Herrn Schmidt mit seinen zwölf Töchtern und ihren Freiern: Herr Schmidt, Herr Schmidt, was kriegt das Tütchen (Lottchen, Malchen) mit.

Ferner erschienen: „Berliner Kurrende“, „Kremsier“, „Wie die Berliner nach Stralau gehen“ u. a.

Nicht allein die Berliner hatten Freude an diesen mit außerordentlicher Schärfe aufgefaßten und flott hingeworfenen Bildchen, auch in die entlegene Heimat des Künstlers wanderten sie und wurden hier vielfach als Wandschmuck verwendet. Aber nur wenige haben sich erhalten. Ein vollständiges Dörbecksches Werk ist eine große Seltenheit. Wie hoch Dörbecks Skizzen aus dem Berliner Leben bewertet werden, beweist nicht nur ihr außerordentlich hoher Preis im Kunsthandel, sondern auch ihr Nachdruck. Schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gab die Berliner Buch- und Kunsthandlung Mütscher & Köstel einen sehr gelungenen Nachdruck der vorzüglichsten Blätter heraus unter dem Titel „Berliner Humor vor 50 Jahren“. Neuerdings sind aber auch Nachdrucke erschienen, die besondere Abdruckzustände vorstellen sollen und als Fälschungen zu verwerfen sind.

Dörbeck hat von seinen künstlerischen Erfolgen materielle nur in geringem Maße gesehen; sie fielen Fremden zu. Auch über seinem häuslichen Leben waltete ein Unstern. Im Jahre 1830 verlor er nach einer glücklichen achtjährigen Ehe seine zweite Frau Jakobine Langkty, die ihm zwei Kinder, eine Tochter und ein Sohn geschenkt hatte.

¹ Franz Kugler, Museum. Blätter für bildende Kunst. Jahrgang 3. 1835. S. 351—352.

Wieder sah er sich um eine große Sorge, die Sorge um die Erziehung dieser Kinder reicher. Die Tochter Olga litt dazu an einer schweren Nervenkrankheit. Um den Kindern eine Mutter zu geben, verheiratete er sich 1831 mit der Tochter des Kupferstechers Leonhard Heinrich Hessel¹, den er in Petersburg kennen gelernt haben mochte. Bei seiner angestrengten Tätigkeit geriet aber auch seine Gesundheit ins Wanken; die Anzeichen einer schnell fortschreitenden Schwindsucht machten sich bemerkbar. Die Ärzte rieten ihm Luftveränderung an und empfahlen ihm eine Fußtour in seine Heimat zu unternehmen. Doch dazu fühlte er sich nicht mehr kräftig genug. Im Frühling 1835 entschloß er sich endlich, in Begleitung seiner Tochter Olga und seines Sohnes Roman, die Reise nach Felling zu unternehmen. Seine Frau mit dem kaum dreijährigen Franz blieb in Berlin. Durch das Einkommen aus dem Verlage seiner Berliner Skizzen hoffte er ihr und seinem Kinde genügende Mittel zum Lebensunterhalt zu hinterlassen. Doch darin wurde getäuscht. Wie die Frau nach seinem Tode nach Felling berichtete, hat sie sich und ihren Knaben kärglich durch Handarbeit ernähren müssen.

Am 24. Juni 1835 traf Dörbeck mit seinen beiden Kindern in Felling ein, ein totkranker Mann. Er hatte sich in der Nähe der väterlichen Wohnung ein nach Norden gelegenes Zimmer gemietet, das er als Atelier zu benutzen gedachte, doch bezog er es nicht mehr. Nur ein kleines Porträt seiner Schwester, die eines Morgens mit einer eben erblühten Rose im Gürtel zu ihm ins Zimmer trat, vollendete er.

Am 20. September erlag er seinen Leiden; drei Tage später trug man ihn zu Grabe.

Dörbeck gehört zu jener Zahl von Künstlern, die mit den höchsten Idealen in der Brust, vergeblich gegen den Sturm des Lebens ankämpfen und schließlich, von ihm gebeugt, vorzeitig zusammenbrechen. In dem schon erwähnten Briefe an seinen Vater vom 24. Nov. 1834 finden wir auch sein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Er schreibt: „— — — ein Künstler hat einen ganz andern Weg, einen viel schwereren zu schreiten als der Thiermensch, dem Essen, Kleider, Möbeln, die er stein

¹ L. H. Hessel, Kupferstecher und Silhouetteur, geb. 1758 in Petersburg, hat sich durch die Erfindung einer Vorrichtung „um bey Tageslicht eine Silhouette abzunehmen“, die er den „Hesselschen Treffer“ nannte, bekannt gemacht. Er arbeitete später in Nürnberg als Porträtmaler und Stecher.

Bedingungen des Lebens sind; ein solcher schönbemalter eingefahrener Mistkarren wird nicht so leicht aus dem Geleise kommen, aber pfui! er bleibt trotz alles Lünchens ein Mistkarren! Gott hat uns Menschen höhere Güter gegeben; diese sind Geist und Herz. Diese sollen wir aber nicht sündhaft wie ein todt's Capitel verfaulen lassen; diese fordert er meist mit Zinsen zurück und da wird Er nicht fragen: Hast du gut gegessen, gewohnt und geschlafen?"

„Meine schlaflosen Nächte, meine trüben Tage, meine Kämpfe gegen so viel wiedrige Umstände — — — verkaufe ich gegen keine Million! Deshalb glauben Sie aber ja nicht, daß ich den Werth des Geldes miskenne, recht gut weiß ich welches Schild es gegen so vielerlei Ungemach ist; ich weiß, daß, wenn ich auf Verdienen ausgegangen wäre, ich manchen Kampf weniger gehabt hätte — aber — ich weiß auch, daß, wenn ich meiner heißen Liebe zur Kunst so argen Zwang angethan hätte, ich jetzt nicht mehr lebte. Jetzt, wo ich so viel Fortschritte gemacht habe, daß ich mich selbstständiger fühle, jetzt, wo der Verstand sagt: suche dir endlich ein Ruheplätzchen! jetzt freilich verlangt mir auch darnach; jetzt werde ich mit ernsterm Eifer nach diesem Ziele streben; jetzt bin ich sattelfester und kann aufs Verdienen, ohne meine Kunst zu gefährden, ernster Bedacht nehmen — — —“

Dörbecks Kunst gedieh nicht zur vollen Reife; aber was wir von ihm besigen ist genug, um ihm einen Ehrenplatz im Tempel der deutschen Kunst zu sichern.



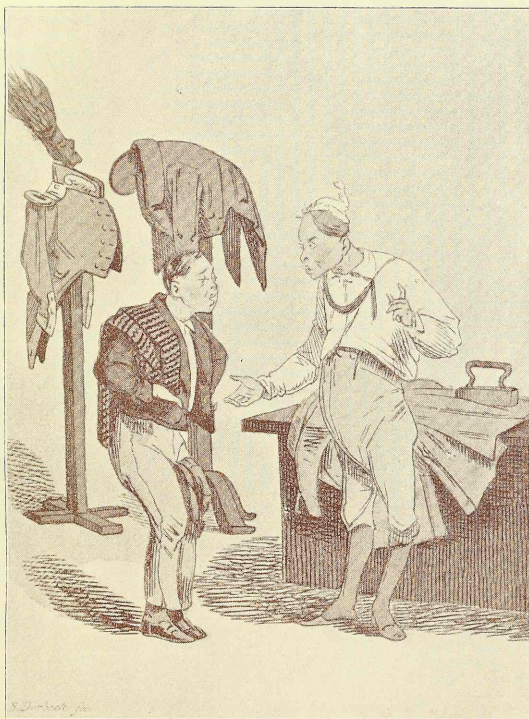
Franz Burchard Dörbeck

Abb. 1. Porträt Luthers. (Kupferſtich.)



Franz Burchard Dörbeck

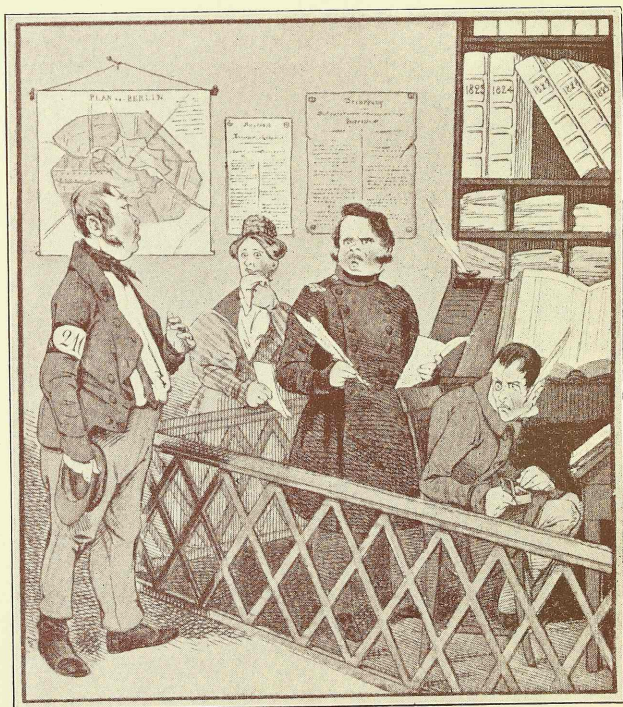
Abb. 2. Aus der Folge der kolorierten Radierungen. 1824



Franz Burchard Dörbeck

Abb. 3. Aus der Folge kolorierter Lithographien „Berliner Witze“

Dämlicher Schneiderjunge! Ich bin Dein Meister!
her die verlorene 5 Groschen Drinkgeld! Mach mir
eine Wippfens vor.



Franz Burchard Dörbeck

Abb. 4. Aus der Folge kolorierter Lithographien „Berliner Wige“

Pfui . . . wo Teufel kommt . . . der infame Geruch her?
 Von mich, Herr Scherjant, ich stehe immer bei Treu und
 Muglischen*) an die Ecke.

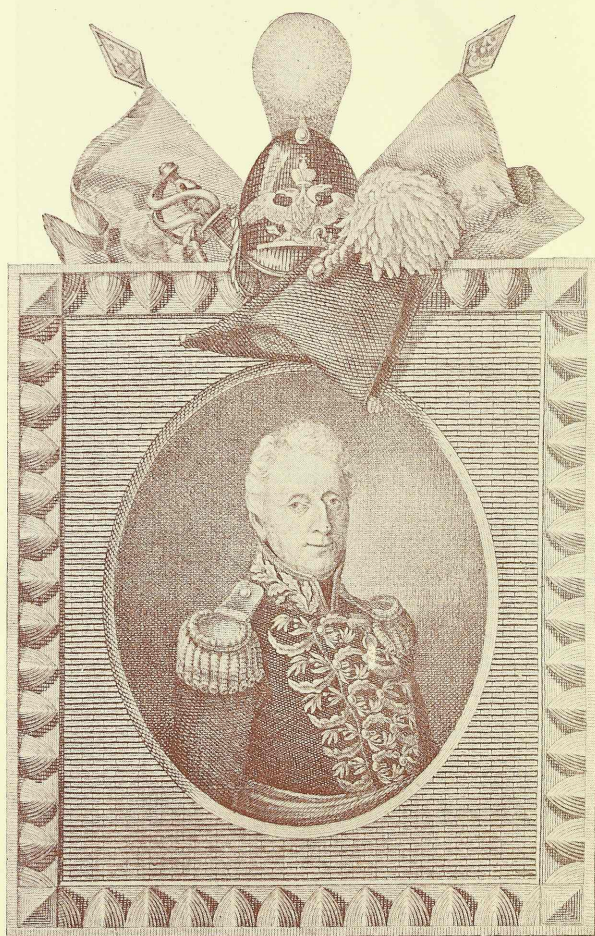
*) Bekanntes Parfümeriegeschäft.



Franz Dürbach Dörbeck

Eine Wäscherin, welche Wäsche auf dem Kirchhofe trocknet, hat ihren sechsährigen Sohn dorthin mitgenommen. Dieser Und weil ich'n rummer drehe, denk ich, der Schlag regiert mir, sieht der Junge aus wie'n Komdiengettel und hat die jange Hosen voll Patasfia-Glete!

Abb. 5. Aus der Folge colorirter Lithographien „Berliner Witz“



Franz Burchard Dörbeck

Abb. 6. Porträt des Rittmeisters der blauen und grünen
Bürgergarde in Riga Theodor Heinrich v. Schroeder,
nach Mäklenburg (1821)

Die beiden Rastrelli

Der Name des berühmten Petersburger Architekten Bartolomeo Francesco Grafen Rastrelli hatte von je auch in Kurland einen guten Klang. Nennt ihn doch auch heute noch fast jeder Kurländer mit einem gewissen Stolz als den des Erbauers der Schlösser zu Mitau und Ruhental. Und noch manch anderer Schloßbau aus der Zeit der beiden letzten Herzöge von Kurland wird gern mit dem Namen dieses hervorragenden Künstlers in Verbindung gebracht, ebenso mancher Kirchenbau und manches herrschaftliche Gutsgebäude, wenn auch ohne ersichtlichen Grund. In Mitau bezeichnet man sogar ein in der Seestraße belegenes hübsches Haus, die ehemalige Freimaurerloge, als das Wohnhaus, das sich Rastrelli hier während seines zweiten Aufenthalts erbaut haben soll.

Auffallend ist, daß über diesen bedeutenden Künstler, von dem man sagen kann, er habe dem Petersburg des 18. Jahrhunderts sein künstlerisches Gepräge gegeben, und über seinen Vater, den Bildhauer Bartolomeo Carlo Rastrelli, noch keine erschöpfende Biographie vorliegt, obgleich dazu in den Residenzarchiven ein sehr umfangreiches Material vorhanden sein mußte. Nur gelegentlich ist hier und da in Fachzeitschriften einiges davon veröffentlicht, zusammenhanglos, nicht selten ineinander widersprechender Form. Die Tätigkeit des Architekten Rastrelli in Kurland findet dabei immer nur geringe Erwähnung. Wenn hier der Versuch unternommen wird, aus dem zerstreuten Material, soweit es als zuverlässig erkannt ist und aus neu gewonnenem ein Bild der beiden Künstler zu entwerfen, so bin ich mir dessen wohl bewußt, daß es kein völlig, nach allen Seiten hin abgerundetes sein kann. Es wird vor allem an Schilderungen ihres inneren Lebens, ihrer Familienverhältnisse, ihrer Beziehungen zur Außenwelt, soweit sie nicht rein künstlerischer Natur sind, fehlen, weil darüber bisher nur wenige und unzusammenhängende Nachrichten haben ermittelt werden können. Manches hätte sich wohl im alten herzoglich-kurländischen Archiv auffinden lassen, doch ist dieses ja leider dem Lande genommen. Die folgende Darstellung wird sich daher im wesentlichen auf eine Schilderung der künstlerischen Tätigkeit der beiden Künstler beschränken müssen, wobei für den jüngeren Rastrelli ein Hauptgewicht auf seine Tätigkeit in Kurland gelegt worden ist.

*

*

*

Zu den ersten Künstlern, die Peter d. Gr. zum Bau und zur Ausschmückung seiner neuen Residenz an der Newa aus dem Auslande berufen ließ, gehörte neben dem Maler Louis Caravaque¹ und dem Architekten Jean Bapt. Alexandre Leblond², der Bildhauer Bartolomeo Carlo Graf Rastrelli, der Vater des berühmten Architekten. Der hochbetagte Andreas Schlüter³, den die Ungnade seines königlichen Herrn die Dienste Peters an der Newa hatte nehmen lassen, war nach kaum einjähriger angestrengter Tätigkeit gestorben. Ihn sollte der Pariser Leblond ersetzen.

Mit dem Siege bei Poltawa (8. Juli 1709) hatte die Idee Peters, an der Newa seine neue Residenz zu gründen, feste Gestalt genommen. Hatte er sich bis dahin nur mit dem Gedanken getragen, hier eine starke Festung anzulegen, so stand jetzt bei ihm fest, auch seine Residenz hierher zu verlegen. „Heute ist mit Gottes Hilfe der Grundstein zu St. Petersburg gelegt“, schrieb er nach der Schlacht an seinen Generaladmiral Apraxin, als er ihm den Sieg meldete. Ein am Sylvestertage des Jahres 1709 erlassener Befehl rief gegen 40 000 Arbeiter aus fast allen Gebieten des Reichs an die Newa, und wenig später erfolgte das Verbot irgendwelche steinerne Bauten im Reiche aufzuführen, weil nicht Maurer genug herbeigeschafft werden konnten. Nicht allein forderte die Aufführung der verschiedenen Staatsgebäude und Befestigungen riesige Arbeitskräfte, Peter verpflichtete auch jeden Großen seines Reichs zum Bau eines Hauses in der Residenz. Mit fieberhafter Eile wurde gebaut. Leblond starb nach kaum vierjähriger Tätigkeit in Petersburg im

¹ Louis Caravaque, gebürtig aus Marseille, † in Petersburg 15. Juni 1754, hat sich als Porträtmaler am russischen Hofe einen Namen gemacht.

² Alexandre Leblond, geb. 1679 in Paris, † 1719 in Petersburg an den Blattern, hatte sich bereits in Paris durch den Bau einer Anzahl moderner Paläste und den Bau der Notre-Dame-Kirche zu Versailles hervorgetan, besonders sich aber durch die Fortführung und Herausgabe der 2. Auflage des Werks „Cours d'architecture“ des Architekten Augustin Charles Daviler bekannt gemacht. Leblonds Wohnhaus in Petersburg befand sich am Newski, dem Palais Stroganow gegenüber. Eine Abbildung davon nach einem Stich von Ratschalow veröffentlichte J. Bosherjanow in „Newski-Prospekt 1703—1903“. Bd. I, S. 134.

³ Andreas Schlüter wurde neueren Forschungen zufolge (G. Cuny: Danzigs Kunst und Kultur. I, S. 93 ff.) am 5. März 1634 in Danzig geboren. Im Mai 1713 verließ er Berlin um nach Petersburg zu gehen. Im Mai 1714 trug man ihn zu Grabe.

40. Lebensjahr. Bereits 1714 war Andreas Schlüter, der 1713 nach Petersburg gekommen war, infolge von Überarbeitung und Kummer ins Grab gesunken. In ihre Stelle traten neben Bartolomeo Rastrelli die Architekten Winchetti, der Erbauer des Katharinenstifts in Reval und Giuseppe Trezzini, an die sich später die auf Befehl Peters im Auslande gebildeten Architekten Michail Semjow und Peter Jeropkin schlossen. Außer Caravaque, Leblond und Rastrelli wurden um dieselbe Zeit berufen: Konrad Dffner (1669—1747) und dessen Sohn, Heinrich Egelgreffer, Philipp Speckle, ferner Konrad Hahn, Coeur-Dacier, St. Lorana, Joletta, Rusta, Nicolas Pineau († 1754) dessen Neffe Simon u. a.

Rastrelli stammte aus Florenz; nicht wie bisher angenommen wurde, aus Venedig. Die ältesten Nachrichten über die Familie nennen einen Giovanni Bernardino Rastrelli 1580 in Perugia. Der Florentiner Zweig läßt sich auf einen Giacomo Rastrelli bis in das Jahr 1618 verfolgen. Zwei Nachkommen des Giacomo, die Brüder Domenico und Francesco Rastrelli, wenden sich im Jahre 1670 an den Großherzog von Toskana mit dem Gesuch um Restituierung ihrer Würde, die ihre Voreltern mehr denn 50 Jahre befeßen hätten. Das Wappen, das dieser Familienzweig führte, zeigt einen gezinnten goldenen Balken im blauen Felde, darüber zwei achtstrahlige Sterne, darunter einen achtstrahligen geschwänzten Stern. Unter den fünf Söhnen des Francesco (Domenico hatte nur einen Sohn, namens Antonio) wird als zweiter Bartolomeo genannt, der der um 1675 geborene Bildhauer sein könnte. Genaue Nachrichten haben sich nicht ermitteln lassen. Auch in Mailand ist ein Zweig der Familie ansässig gewesen. Dort gibt es sogar eine Via Rastrelli, deren Name wohl auf einen berühmten Musiker dieser Familie zurückzuführen ist.

Wo und unter wem Rastrelli seine künstlerische Ausbildung empfangen hat, läßt sich nicht nachweisen; aber höchstwahrscheinlich doch wohl in Florenz, der dann später ein römischer Aufenthalt gefolgt sein könnte, denn die Kunst Berninis, Roms überhaupt, spiegelt sich in seinen Werken wider. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts oder zu Anfang des 18. Jahrhunderts ist er nach Paris gekommen, also zu einer Zeit, da die Hochflut der Prunkliebe, die sich unter dem Sonnenkönig und seinen Großen entwickelt hatte, schon zu ebbem begann, und die Führung

in der Kunst aus den Händen italienischer Meister schon in die der einheimischen übergegangen war.

Wohl um Eingang in höhere Gesellschaftskreise der französischen Residenz zu finden, bewarb sich Rastrelli durch die Pariser Nuntiatur um Verleihung eines Adelsprädikats. Unterstützt durch den ihm gewogenen einflußreichen Diplomaten Atto Melani, einen Günstling des Kardinals Mazarin, gelang es Rastrelli im Jahre 1704 den Titel eines Kavaliers des h. Johannes vom Lateran und römischen Grafen zu erhalten. Im Jahre 1707 wird er gelegentlich der Abrechnung über das von ihm ausgeführte Grabdenkmal des Marquis de Pomponne in Paris mit diesem Titel genannt. In einem von dem Herzog von Siena Gaetano Sforza ausgestellten Instrument vom 14. April 1718 wird Rastrelli der Titel eines Cavalliere di St. Giovanni Laterano in St. Flore bestätigt¹.

Das einzige bekannte Werk, aus seiner Pariser Zeit ist das erwähnte, während der großen Revolution zerstörte Grabdenkmal des Ministers Simon Arnauld, Marquis de Pomponne (1618—1699) in der Kirche St. Merry in Paris².

Rastrelli war, wenn auch kein absonderliches Genie, doch ein vielseitig gebildeter, fleißiger Künstler. Aber große gewinnbringende Arbeiten fand er in Paris nicht. Es wird ihm daher als eine glückliche Fügung erschienen sein, als der Pariser Agent Peters des Gr., der Kommerzien-

¹ Claude Cochin: La chapelle funéraire des Arnauld à St. Merri de Paris. Paris, Champion 1912. — Denis Roche in Starije godi. 1912, S. 37—40. Auch N. v. Wrangel: Starije godi I, 253, wo von der Verleihung des Grafentitels an Rastrelli die Rede ist.

² Über dieses Werk bringt Claude Cochin und nach ihm Denis Roche in der Zeitschrift Starije godi neue, bisher unbekannt gebliebene Nachrichten, die von ihm im Archiv des dem Herzog de la Motte-Dubancourt, einem Nachkommen der Familie Arnauld, gehörigen Schlosses du Faïel im Depart. Nise aufgefunden wurden. Sie bestehen in dem Kontrakt, der am 16. Juni 1703 mit Rastrelli von der Witwe des Simon Arnauld, in deren Hause in Paris an der Place des vicaires über die Errichtung des Grabdenkmals abgeschlossen wurde und in einer Schlussrechnung vom 16. April 1707. Simon Arnauld, Marquis de Pomponne, ein Sohn des berühmten Jansenisten Antoine Arnauld d'Andilly, war Minister des Auswärtigen und Chef der Postverwaltung. Er starb 1699 in Fontainebleau und wurde am 6. Oktober in der seiner Familie gehörenden Kapelle in der Kirche St. Merri in Paris beigesetzt. Seine als geizig bezeichnete Gattin, in dem Wunsch ihrem Gemahl ein Denkmal zu setzen, wandte sich,

rat Jean Lefort (ein Neffe des bekannten Günstlings des Kaisers, François Lefort) ihn zum Eintritt in die Dienste des russischen Zaren aufforderte.

Vom 19. Oktober 1715 datiert der Kontrakt, worin Rastrelli sich für drei Jahre in den kaiserlichen Dienst verpflichtete, gleichzeitig mit der Bedingung in allen Künsten und Handwerken, die er erlernt habe, junge Russen, die man ihm überweisen werde, zu unterrichten. Seine Tätigkeit sollte eine außerordentlich umfassende sein, denn er verpflichtete sich nach diesem Kontrakt zur Anfertigung von Bauentwürfen und deren Ausführung, zur Herstellung von Fontänen und künstlichen Wasserläufen, von Figuren und Ornamenten, auch zum Gießen von Figuren in Metall, zur Herstellung aller Arten künstlichen Marmors, zum Schneiden von Stempeln zu Münzen und Medaillen, zur Anfertigung von Porträts in Wachs und Gips, die lebenden Menschen ähnlich sein sollten, zum Meißeln von Statuen und Götterbildern aus Marmor oder Granit, zur Ausführung von Theaterdekorationen und Maschinerien zu Opern und Komödien usw. Sein Gehalt, das auf 1500 Rubel jährlich festgesetzt war, sollte ihm vom 1. Mai 1715 ab gezahlt werden, auch wurden ihm Reisegelder sowohl für sich, wie für seinen „großen“ Sohn und für einen Schüler bewilligt. Außerdem wird ihm freie Wohnung für drei Jahre gewährt und ein Grundplatz zum Bau eines Hauses soll ihm unentgeltlich eingewiesen werden. Will er nach Ablauf der drei Kontraktjahre den kaiserlichen Dienst verlassen, so soll ihm frei stehen zu reisen wohin er will; auch soll ihm gestattet sein sein Haus zu verkaufen

durch Vermittlung des Diplomaten Alessandro Melani an den armen Rastrelli. Man zahlte ihm für das Grabmal 15000 Frs., wovon er 600 Frs. bei Abschluß des Kontrakts erhielt, den Rest in monatlichen Raten von 200 Frs. Für verschiedene andere Arbeiten, die er bis zum Jahre 1711 für die Marquise ausführte, wurden ihm noch 4400 Frs. gezahlt. Daß es ihm nicht glänzend ging beweist, daß zwei seiner Gehilfen bei dieser Arbeit, ein Maurer und ein Tischler, und außer diesen noch ein Weinhändler Beschlagnahme auf sein Honorar legten, aus Furcht, ihr Geld nicht zu erhalten.

Erwähnt wird ferner das Grabdenkmal nach einer gef. Mitteilung des Herrn J. J. Marquet de Vasselot, conservateur au Musée du Louvre, bei *Le Rouge: Curiosités de Paris*. 1778, I, 273, wo der Name des Künstlers jedoch in *Pastrelli* verkehrt ist. — *Thiery: Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, 1787, I, 548, wo der Künstler *Rastrelli* genannt wird. — *L. Courajed: Alex. Lenoir, son journal et le musée des monuments français*, 1878, pag. 74 et 75. — *Archives du Musée des monuments français*, 1885—1897, 3 vol. pag. 225.

Für den Zeitraum von zehn Jahren wird ihm völlige Befreiung von jeglicher Steuer und vom Militärdienst zugesichert. Das in seinem Kontrakt gegebene Versprechen hat er gehalten und eine große Anzahl der dort genannten Arbeiten zur Ausführung gebracht.

Im März 1716 ist Rastrelli in Petersburg. Kaiser Peter hatte bereits seine zweite Reise ins Ausland angetreten; er war am 1. Februar in Riga eingetroffen. Mit der Ausführung seiner Pläne hatte er für die Zeit seiner Abwesenheit den Fürsten Menschikow betraut. Diesem sollte der in Paris angeworbene verdienstvolle Baumeister Alexandre Leblond zur Seite treten. Mit Leblond traf der Kaiser in Deutschland zusammen und scheint bei dieser Zusammenkunft die Überzeugung gewonnen zu haben in diesem Künstler den rechten Mann für seine Pläne zu erhalten¹. Inzwischen hatte sich Rastrelli angelegen sein lassen das Vertrauen Menschikows zu erwerben, indem er sich mit großem Eifer den Arbeiten widmete, und dieser, über solchen Eifer erfreut, überließ ihm ohne lange Prüfungen die Leitung der Arbeiten, in deren Vordergrund die Regulierung der Wassili-Insel und der Bau des Schlosses in Strelna standen. Diese Unternehmungen waren in vollem Gange als Leblond in Petersburg eintraf. Er sah sofort, daß Rastrelli ihm den Rang abzulaufen bemüht war und Menschikow für sich zu gewinnen suchte. Der Kaiser hatte Leblond mit außerordentlichen Vollmachten ausgestattet und ihn zum Generalarchitekten ernannt, dem sämtliche übrigen Architekten untergeordnet sein sollten. Er nahm daher den Kollegen gegenüber sogleich die Stellung eines strengen Vorgesetzten ein, zog sich dadurch aber viele Feindschaften zu und auch mit Rastrelli war er bald entzweit. Ja, die Feindschaft zwischen den beiden Künstlern steigerte sich zum glühenden Haß, als Leblond die Arbeiten Rastrellis am Schloßbau zu Peterhof für ungenügend erklärt hatte, seine Entfernung verlangte und auch durchsetzte. Man befehdete sich auf alle erdenkliche Art. Rastrelli nannte Leblond einen Schwäger, einen Possenreißer und Don Juan; Pasquille zirkulierten mit Anspielungen auf Rastrellis Grafentitel, selbst vor Tätlichkeiten scheute man nicht zurück. Als Leblond eines Tages an Rastrellis Hause vorüberfuhr, befahl dieser seinen Leuten die Equipage anzuhalten und den Insassen durchzubläuen. Leblond beschwerte sich bei Menschikow. Dieser aber fuhr beiden über die Köpfe, empfahl

¹ Das Kontrakt mit Leblond datiert vom 19. Februar 1716.

ihnen sich mit ihren Aufgaben zu beschäftigen und ihre Streitigkeiten auf den Winter zu verschieben, damit die Arbeiten Sr. Majestät nicht vernachlässigt würden¹. Leblond aber trug den Sieg über seinen Nebenbuhler davon.

Nach Peters Rückkehr aus dem Auslande wurde Rastrelli zu größeren Arbeiten, namentlich zu den architektonischen und fortifikatorischen, hinfür nicht mehr hinzugezogen, auch der auf drei Jahre mit ihm geschlossene Kontrakt wurde trotz seines Ansuchens, auf Befehl des Kaisers nicht erneuert. Vielmehr wurde ihm eröffnet, daß man ihn zwar weiter beschäftigen werde, jedoch die von ihm zu leistenden Arbeiten nach gegenseitiger Übereinkunft zu honorieren gedenke. Das Verhältnis zwischen dem Kaiser und ihm gestaltete sich auch nach Leblonds frühem Tode (1719) nicht besser.

An die Stelle Leblonds trat als Hauptarchitekt Giuseppe Andrea Paolo Trezzini, dem u. a. die Erbauung der zwölf Kollegien, der jetzigen Universität, der Ausbau der Peter-Pauls-Festung und des Alexander-Newski-Klosters übertragen wurde. (Er blieb bis 1756 in Petersburg tätig und kehrte dann nach Italien zurück.)

Als früheste Arbeiten Rastrellis werden von älteren russischen Schriftstellern und auch in deutschen Quellen (Nagler, Künstlerlexikon) mehrere Figuren aus den Wappensteinen genannt, die im Garten am linken Newa-Ufer (gemeint ist offenbar der Sommergarten) aufgestellt waren und von der Kaiserin Katharina II. später an die Grafen Ostermann und Betskoi geschenkt worden sein sollen. Diese Figuren sind jedoch neueren Forschungen nach von dem Bildhauer Simon modelliert und in Blei gegossen worden. Simon erhebt dafür nach den Akten des Kaiserlichen Hauses noch eine Zahlung. Die Zeichnungen zu den Figuren befinden sich in der Kaiserlichen Eremitage².

Rastrelli flossen nur gelegentlich kleine Aufträge zu, die in der Mehrzahl in Entwürfen zu Denkmälern, in der Anfertigung von Wachsbüsten und in Modellen zu Fontänenanlagen bestanden. Und seine Arbeiten wurden ihm nicht einmal bezahlt, trotz seiner wiederholten Gesuche um Auszahlung seines Lohnes. Alles mögliche wird gegen seine Forderungen geltend gemacht, u. a. daß er eine Wohnung von sehr vielen Räumen

¹ И. Грабарь: История русского искусства. Вып. 14. Ст. 121. Прим. 1. (Г. Grabar, Gesch. d. russ. Kunst. Lief. 14, S. 121, Anmerk. 1.).

² Vgl. N. v. Wrangel in der Zeitschrift Starije Godi I, S. 252.

eingenommen habe, ohne dafür Zahlung zu leisten, daß er sogar die katholische Kirche in seiner Wohnung gehalten habe, und anderes mehr. Bis in die höchsten Instanzen gehen seine Bittgesuche, auf die der Kaiser scheinbar in Unmut verfügt hatte man möge Rastrelli, damit er ferner keine Ursache habe demüthigt zu bitten (wörtlich: die Stirne zu schlagen) aus dem Kollegium der ausländischen Angelegenheiten den Abschied geben. Erst unter der Regierung der Kaiserin Anna Iwanowna, die dem Künstler ihre Gunst zuwandte, fand sein Gesuch Berücksichtigung und Aufträge zu größeren Arbeiten gingen ihm wieder zu. Was sich von bedeutenderen Werken seiner Hand erhalten hat, entstammt fast ausschließlich dem Dezennium der Regierung dieser Kaiserin.

Vom 31. Oktober 1732 ist das Gesuch Rastrellis an die Kaiserin datiert, worin er sie inständigst um Zahlung bittet und gleichzeitig ein Verzeichnis der seit 1719 auf Kaiserlichen Befehl gelieferten Arbeiten beifügt. Dieses Verzeichnis ist interessant genug, um hier wiedergegeben zu werden; es macht uns mit den Anforderungen bekannt, die an die Kunst Rastrellis gestellt wurden und wirft zugleich auf die Geschmacksrichtung des Kaisers ein Schlaglicht. Die Kaiserin überwies das Gesuch Rastrellis einer Kommission, bestehend aus den Architekten Trezzini, Jewropkin und Semzow, sowie den Bildhauern Konrad Döner und Konrad Hahn, die ein Gutachten zu jeder Arbeit abgaben und den Preis der Leistungen bestimmten. Wir geben das Rastrellische Verzeichnis mit den beigegeführten Gutachten der Prüfungskommission nach der den Akten des Regierungssenats vom Juni 1734 (im Moskauer Archiv des Justizministeriums) entnommenen Publikation von N. I. Petrov in den „Nachrichten der Kaiserlichen archäologischen Gesellschaft“ 1863, Bd. 4, S. 443—466, in deutscher Übersetzung, wieder:

Verzeichnis aller Arbeiten und Muster und Modelle, die auf Befehl der hochseligen Kaiserl. Majestät, ewig ruhmreichen Angedenkens vom 1719ten bis zum jetzigen 1732ten Jahre von mir ausgeführt sind, für die ich kein Geld empfangen habe, auch nicht für die Materialien, die ich gezwungen war für mein Geld zu kaufen, um keinen Aufenthalt hervorzurufen.

1.

Nach der Ankunft Sr. K. Maj. aus Reval am 15. April 1720 geruhte Hochderselbe zu befehlen ein kleines Modell seiner Person zu Pferde

anzufertigen, mit einem Unterbau verziert mit Basreliefs und vielen festlichen Zierraten. Dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Angefertigt aus Wachs, $2\frac{1}{2}$ Fuß hoch, $3\frac{1}{2}$ Fuß breit, der Dargestellte zu Pferde; unter dem Pferde der Reih; dazu Statuetten die sechs Wohlthäter darstellend; an einem Ende unten, eine Statue, den Fuß darstellend mit vier Putten, am anderen ein Globus mit vier Amoretten; auf dem Piedestal vier Basreliefs und um den Sockel Basreliefs. Rbl. 300

2.

Auf Befehl Sr. K. Maj. machte ich zwei Maschinenmodelle zur Ausführung von Fontänenröhren. Dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Ausgeführt sind zwei Modelle; das eine zum Wasserauftrieb durch Wind; das andere durch Pferdekraft. Rbl. 100

3.

In demselben 721 Jahr befahl mir Se. Maj. das Modell einer Triumphsäule anzufertigen, worauf zu zeigen und darzustellen die Viktorien, so Se. Maj. erhalten, mit Verzierungen, die ich gemacht und Se. Maj. gesehen hat. Dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Die Säule ist $4\frac{1}{2}$ Fuß hoch. Darauf die Statue des Kaisers, unten acht Figuren. Die Säule selbst ist in sieben Teile geteilt, darin in Basrelief die Viktorien, im Fries ein Adler; auf dem Piedestal und dem Sockel Basreliefs; außerdem nach Angabe des Mechanikers Martow zu einer Säule eine Zeichnung auf alexandrinischem Papier, nicht gerusht und ohne Basreliefs, dorische Ordnung. Rbl. 300

4.

Noch habe ich gemacht auf Befehl Sr. K. Maj. im 722 Jahre am 1. Januar eine Zeichnung, darstellend die Büste oder Figur Sr. Maj., stehend auf einem Unterbau, verziert mit verschiedenen Friedensemblemen in Basrelief. Nachdem Er die Zeichnung gesehen, befahl Er mir nach diesem Muster ein Modell sogleich zu machen und zu probieren. Darnach befahl Se. Maj. im 1724 Jahre im Dezembermonat es größer zu machen und beauftragte in meiner Gegenwart Herrn (General) Sinjavin mir das dazu nötige Material zu übergeben. Dafür ist mir das Geld nicht bezahlt.

Das Modell ist aus Wachs gemacht auf Gips und stellenweise vergolbet und bronziert; dabei Thomas Igenus (Jemon?) und zwei Basreliefs auf dem Piedestal mit Trophäen; unten vier kleine Statuen, darstellend vier Tugenden, d. i. die Wahrheit, die Tapferkeit, die Gerechtigkeit und die Mäßigkeit. Das ganze Modell 4 Fuß im Durchmesser, 5 Fuß hoch. Rbl. 350

5.

Ich machte auf Befehl Sr. K. Maj. im Jahre 1723 am 17. Mai ein großes Wachserelief mit Farben, die Poltawa'sche Schlacht darstellend, welches Sr. K. Maj. in seinem eignen Kabinett aufzustellen befahl, wo wir es noch jetzt sehen. Dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Nach Angabe des Mechanikers Martow wurde dieses Modell gemacht und zu einer andern Sache benutzt; z. B. ist es nicht vorhanden, doch nach Angabe Martow's war es $5\frac{1}{2}$ Fuß lang und breit $9\frac{1}{2}$ Zoll. Rbl. 50

6.

In demselben 1723 Jahre am 13. Juni machte ich auf Befehl Sr. Maj. aus der Baukanzlei ein Modell zu den Kaskaden in Peterhof, und machte es sofort. Dafür ist mir das Geld nicht bezahlt.

Angefertigt aus Wachs. Neptun auf dem Delphinenzuge¹. Rbl. 50

7.

In demselben 1723 Jahre am 3. Juli machte ich auf Befehl Sr. K. Maj. ein Modell Sr. Maj. nach Art der römischen Imperatoren. Dafür ist mir das Geld nicht bezahlt.

Das Modell war aus Ton gemacht, dann aus Wachs zum Abguss, wovon dann später eine Büste in Bronze abgegossen wurde in natürlicher Größe² (Abb. 3). Rbl. 109

8.

In demselben 1723 Jahre am 4. Oktober machte ich auf Befehl Sr. Maj. eine große Zeichnung zu einem Denkstein, der alle Viktorien repräsentieren sollte. Ich machte sie zur Benutzung für den Drechsler. Dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Von dieser Zeichnung ist oben geschrieben, zusammen mit dem Säulenmodell unter Nr. 3.

¹ Die Figur ist nicht nach Peterhof gekommen. An ihrer Stelle steht heute eine von Johann Richter ausgeführte Fontäne. Die Rastrellische Figur kam 1724 in das Palais Stroganow am Newski, wo sie sich auch heute noch befindet. Neptun ist vorwärts schreitend, mit der Linken eine gebieterische Geste ausführend, dargestellt. Eine Abbildung in Starije Godi, I, S. 251.

² Die Büste befindet sich jetzt im Apollonsaal des Winterpalais in Petersburg. Sie gilt für eines der getreuesten Bildnisse des Kaisers und ist zugleich ein Kunstwerk an kostümlicher Ausstattung. Hier wiedergegeben nach der Abbildung in Starije Godi, I, S. 253.

9.

In demselben 1723 Jahre im Oktober entwarf ich auf Befehl Sr. Maj. das Frontespice (Titelblatt) zum Buch des Seereglements, wie es jetzt zu sehen ist. Dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Hoch $1\frac{1}{2}$ Fuß; breit 1 Fuß.

Rbl. 10

10.

In demselben 1723 Jahr am 12. November befahl Sr. Maj. ein Porträt oder eine Büste Wassili Petrowitschs anzufertigen, die ich anfertigte. Dafür ist kein Geld bezahlt.

Angefertigt aus Gips bis zum Gürtel.

Rbl. 25

11.

Im Jahre 1724 am 3. Februar befahl mir der Herr General Sinjawin schriftlich, eine große Zeichnung zum Senatsgebäude anzufertigen, wie auch alle anderen Architekten zu jener Zeit taten; dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Die Zeichnung ist gemacht.

Rbl. 50

12.

In demselben 724 Jahre im Maimonat kam Herr Devierre (Oberpolizeimeister von Petersburg) zu mir und beauftragte mich auf Befehl Sr. Kais. Maj. vier Zeichnungen, darstellend vier Teile des Weltalls, zu machen, die sehr schnell gemacht werden mußten, um sofort nach Moskau geschickt zu werden, wo Sr. Maj. zu jener Zeit weilte; dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Wir haben zwar diese Zeichnungen nicht gesehen, doch sind nach der Angabe des Geleisteten zu berechnen.

Rbl. 40

13.

In demselben 724 Jahre am 15. Mai kam General Uschakow zu mir und beauftragte mich auf Befehl Sr. Kais. Maj. ein Porträt Sr. Maj. aus Holz zu schnitzen, um es an einem Kriegsschiff anzubringen, welcher Befehl sofort ausgeführt wurde; dafür ist mir das Geld nicht bezahlt.

Nicht gesehen; jedoch nach Angabe des Schiffsbauemeisters Bron befindet sich an dem Schiff „Ne tron menja“ (Nähr' mich nicht an) in Kronstadt ein hölzernes Brustbild in Lebensgröße (Gallionsbild).

Rbl. 50

14.

In demselben 724 Jahre am 21. Juni befaßl mir Sr. Kaiß. Maj. ein Muster zu einer Fontäne mit vielen Figuren und Verzierungen zu machen, das ich gemacht im Kleinen und dennoch kräftig Wasser auswarf. Dafür ist mir das Geld nicht gezahlt.

Dieses Modell befand sich im Garten des Semmerpalais; doch waren alle Wachefiguren von der Hitze zerflossen und zerstört, weshalb es beseitigt wurde. Rbl. 600

15.

Im demselben 724 Jahre am 11. Juni kam Herr Latischew zu mir mit einem Befehl Sr. Maj., um mir seine Meinung zu sagen, damit ich drei Maskeradenanzüge machen möchte, die gemacht wurden, sehr vorzüglich; dafür ist mir kein Geld gezahlt.

Wir haben die Anzüge nicht gesehen, doch ist unsere Meinung, das dafür zu zahlen seien Rbl. 30

16.

In demselben 724 Jahre am 16. Juni kam Herr Moschkow zu mir auf Befehl Sr. Maj. und beauftragte mich eine Form zu nehmen von dem Gesicht (Gesichtsmaske) des Riesen Burschew, und dann kam ein Befehl aus Moskau, daß ich ein Porträt oder eine Büste machen möchte, die ich gemacht; dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Es sind Gesicht, Hände und Füße aus Gips gemacht. Rbl. 30

17.

In demselben 724 Jahre am 20. Juli befaßl mir im Auftrage Sr. Kaiß. Maj. Herr Latischew eine Büste des Majors Buchwostow¹ anzufertigen, die ich anfertigte und ablieferte im Schloß; dafür ist mir das Geld nicht bezahlt worden.

Ein Hüftbild aus Gips. Rbl. 25

¹ Sergei Leontjewitsch Buchwostow, geb. 1674; gest. 1743 wird gewöhnlich als der erste russische Soldat bezeichnet, richtiger als der erste russische Artillerist. Er trat mit 15 Jahren in die Armee und als Peter d. Gr. im Jahre 1695 das Preobraschensksche Regiment als reguläre Truppe gründete, war Buchwostow der Erste in der Bombardierrotte. Er durchlief dann alle Grade bis zum Unterleutnant und wurde 1715 von Peter zum Major befördert. Seine Büste wurde in Bronze gegossen. Sein Porträt, das ihn als Greis im Pelzrock und in Pelzstiefeln auf einen Stod gestützt darstellt, steht nach Machajew. Abgeb. bei Boshheranow im Newski-Prospekt, 1703—1903. I, 55 Bgl. auch Russ. Enzyklopädie VII, 468.

18.

Noch in demselben Jahre theilte mir Herr Devierre mit, daß Se. Kais. Maj. mir befohlen habe, vom Gesicht der Herrin und Kaiserin Praskowia Feodorowna, ewig würdigen Angedenkens, eine Maske zu nehmen, die ich genommen und dann eine Büste anzufertigen, die ich Ew. Kaiserl. Maj. übergab bei meiner Abreise nach Moskau; dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Ausgeführt in Wachs in natürlicher Größe und mit natürlichen Farben bedeckt.

Rbl. 150

* * *

Das Verzeichniß der anderen Arbeiten, die ich anfertigte nach dem Tode Sr. Maj. des seligen Kaisers, ewig ruhmreichen Angedenkens, ohne irgend ein Gehalt für diese Arbeiten erhalten zu haben; und diese Arbeiten machte ich mit meinen Materialien.

19.

Im Jahre 1725 am 28. Januar (am Todestage des Kaisers) befahl mir Ihre Kaiserl. Maj. vom Gesicht, den Händen und Füßen ihres Gemahls, des seligen Kaisers, Formen zu nehmen; die machte und vollendete ich, im Beisein Ihrer Maj. Dafür ist mir das Geld nicht bezahlt.

Formen sind vom Gesicht, den Füßen und Händen genommen. Rbl. 20

20.

In demselben 1725 Jahre am 5. Februar befahl mir Ihre Kaiserl. Maj. ein Modell zu einem Mausoleum zu machen und daran alle heldenhafte Tapferkeit des Monarchen zu zeigen. Dieses machte ich und die Hochselige Kaiserin besah es selbst, das sich in der Bewahrung des Obersten Treßin¹ befindet; dafür ist mir das Geld nicht bezahlt.

Es ist aus Holz gemacht, verziert mit Basreliefs und Statuen und anderen Verzierungen, und an geeigneten Stellen vergoldet, bronzirt und mit verschiedenen Farben angestrichen.

Rbl. 300

21.

Im demselben 725 Jahre am 12. Februar befahl mir Ihre Maj. eine Wachsfigur des verewigten Kaisers, ewig ruhmreichen Angedenkens, zu

¹ Architect Oberst Guiseppa Trezzini ist gemeint.

machen, mit Kleidern, wie sie das ganze Volk bei mir gesehen hat, die sich jetzt in der Kunst-Kammer befindet. Dafür ist das Geld nicht bezahlt¹.

Das Gesicht, die Hände und die Füße sind aus Wachs gemacht und mit den natürlichen Farben gerönt und alles verbunden mit der Figur, sitzend und mit natürlichen Kleidern angetan, in natürlicher Größe. Nbl. 200

22.

In demselben 1725 Jahre und in demselben Monat befahl mir Herr Devierre im Auftrag Ihrer Kais. Maj. eine Maske vom Gesicht Ihrer Hoheit der Zarin Natalie Petrowna zu machen, welche ich machte, desgl. eine Büste; dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Büste angefertigt aus Wachs in natürlichen Farben, in natürlicher Größe. Nbl. 100

23.

Im 726 Jahre am 12 August kam zu mir auf Befehl Ihrer Kais. Maj. der Obermarschall und Kavalier v. Edwenwolde und befahl die Fontäne aus meinem Hause in den Garten zu bringen; sie stand gegenüber der Grotte, die General-Major Senjamine geruhte abzunehmen; aber wohin sie gebracht ist, ist mir nicht bekannt; dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Für die Übertragung aus seinem Hofe und Aufstellung im Garten. Nbl. 50

24.

Außerdem noch zeigte ich dem Münzmeister, wie nach meinen Modellen die Büsten zu reinigen (ziselieren) seien; der bei jener Arbeit 5 Jahre

¹ Die Wachsfigur kam am 14. Juni 1732 in die Kunstammer und befindet sich jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg. Die Gestalt ist in einen helltaubenblauen Rock gekleidet, den der Kaiser bei der Krönung der Kaiserin Katharina getragen haben soll. Kragen, Armelaufschläge und Taschenkappen sind reich mit Silber gestickt. Auf dem Rock ist der Andreasorden befestigt mit dem über die Schulter gelegten Ordensband. Der Degen hat einen Griff aus Jaspis in Form eines Pferdekopfes. Die Strümpfe sind rot. Den Kopf bedeckt eine Perücke aus schwarzen eigenen Haaren des Kaisers. Die Figur sitzt auf einem Thronstuhl, zu dem im Jahre 1837 noch ein Baldachin gefertigt wurde. Angeblich soll die Figur früher bei einem Druck auf einen verborgenen Knopf sich haben erheben können, doch soll nach den Angaben des Verfertigers des Kataloges des „Kabinetts Peters d. Gr.“ D. Belajew der Mechanismus schon seit der Überführung der Figur in das Kabinett nicht mehr funktionieren.

Eine Abbildung in *Les trésors d'art en Russie*. 1903, S. 7 und bei J. Wosheranow in *Newski-Prospekt 1703—1903*. Bd. I, S. 122.

zubrachte und für diese 5 Jahre Gage nicht empfangen hat; dafür ist das Geld nicht bezahlt.

Für den Unterricht des Münzmeisters ist nach unserer Meinung für die genannten Jahre zu zahlen Rbl. 600.

25.

Bei meiner Ankunft in Moskau machte ich auf Befehl des Hofmarschalls und Kavaliere v. Edwenwolde im Garten des Winterpalais eine Fontäne, die auch in Tätigkeit war, was Ew. Kais. Maj. zu sehen geruhten. Dafür ist das Geld nicht bezahlt.

26.

Auf Befehl Sr. Herrlichkeit des Grafen General Paul Iwanowitsch Jaguschinski beauftragte ich verschiedene Arbeiten zu den großen Musketierschlitten; dafür ist das Geld nicht bezahlt.

27.

Auf Befehl Sr. Herrlichkeit des Grafen machte ich eine große Fontäne im Garten Ihrer Kais. Maj. gegenüber dem Annenhofe, für die ich auf Abschlag nur 500 Rbl. erhielt.

28.

Zurzeit beschäftigen mich auf Befehl Ew. Kais. Maj. verschiedene Arbeiten.

Zu diesen unter 25—28 aufgeführten Arbeiten, die schon im Auftrage der Kaiserin Anna Iwanowna ausgeführt wurden, hat die Kommission sich gutachtlicher Äußerungen enthalten.

29.

Auf Befehl Ihrer Kaiserl. Maj. der seligen Kaiserin Katharina Alexejewna fertigte ich eine Büste des früheren Fürsten Menschikow, die Ew. Kais. Maj. geruhten, dem Herrn General-Adjutanten v. Wiron zu verehren; dafür ist mir das Geld nicht bezahlt worden.

Ausgeführt der Kopf und die Hände in Wachs nach dem Maß und mit natürlichen Farben bemalt Rbl. 60.

*

*

*

Die Gesamtsumme der für diese Arbeiten zu leistenden Zahlungen hatte die Expertenkommission auf 3555 Rbl. festgesetzt. Noch im

Februar 1733 hatte Rastrelli sich mit einem zweiten Gesuch, worin er seine totale Verarmung schildert, an die Kaiserin gewandt. Doch erst nach 16 Monaten erfolgte die Entscheidung.

Die Experten hatten ihren Bericht mit den Worten geschlossen: „Und obgleich wir Unterzeichneten zu den obengenannten Stücken nach unserer Ansicht die Preise bestimmten und verschrieben, glauben wir dennoch alles besser der Allerhöchsten Gnade Ihrer Majestät empfehlen zu sollen.“

Und die darunter gesetzte Kaiserliche Verfügung lautet:

Für alle obengenannten Arbeiten sind dem Rastrelli 2500 Rubel aus dem Staatskontor zu zahlen.

29. Juni 1734.

gez. Anna.

So mannigfaltig die Arbeiten waren, die man von Rastrelli verlangte, sie waren mit geringen Ausnahmen doch im Grunde recht unbedeutend und liefen nicht selten auf einfache Geschmacklosigkeiten hinaus. Zu seinen frühesten und besten Arbeiten gehört eine Wachsbüste des Kaisers, die sich jetzt in der Eremitage befindet. Sie hat ihre Geschichte. Kaiser Peter übersandte sie im Jahre 1719 mit einem vom 16. August datierten Schreiben an den Kardinal Ottoboni in Rom, dem er die Erwerbung der sog. taurischen Venus verdankte. Die Statue, eine freie Nachbildung der knidischen Venus, war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Rom gefunden worden. Der Kaiser suchte sie zu erwerben, doch der Gouverneur von Rom Falconieri verbot die Ausfuhr. Die Fürsprache des Kardinals Ottoboni beim Papste Klemens XI. bewog diesen, dem Kaiser die Statue zum Geschenk zu machen. Als „taurische Venus“ wird sie bezeichnet, weil sie bis zum Jahre 1850 im taurischen Palais aufgestellt war. Aus der Sammlung Ottoboni kam die Kaiserbüste in das Kabinett des Kardinals Silvio Valenti, wo sie der Kupferstecher Charles Paul Landon (1760—1826) sah und in Kupfer stach. Durch Erbschaft gelangte sie später in den Besitz der Fürstin Odescalchi, die sie 1861 dem Kaiser Alexander II. zum Geschenk darbrachte.

Mit den noch erhaltenen in Federzeichnung ausgeführten Entwürfen zum Katafalk für den verstorbenen Kaiser Peter d. Gr. (veröffentlicht in den *Tresors d'art en Russie*, 1903. S. 31 u. 32. Abbildungen S. 18 u. 19) — ein Sarkophag, über dem der geflügelte Genius des Ruhmes aufsteigt, vor dem Sarkophage zusammengesunken die Gestalt

des trauernden Rußland, Wappen, Herrscherembleme, und das alles überragt von einem säulengetragenen, mit vielen allegorischen Figuren geschmückten Kuppelbau — schließt die erste Periode von Rastrellis künstlerischer Tätigkeit ab. Sie war, wie wir gesehen haben, eine beneidenswerte nicht gewesen. Erst unter der Regierung der Kaiserin Anna Iwanowna, wahrscheinlich unter dem Einflusse des allmächtigen Biren, sehen wir ihn zu höheren künstlerischen Aufgaben berufen. Rastrelli war nun schon ein Mann nahe den Sechzigern. Aber trotz aller Widerwärtigkeiten war seine Kraft ungebrochen; mit regem Fleiß und voller Hingebung widmete er sich den Aufgaben, zu denen seine neue Gönnerin ihn berief.

Zu den vornehmsten Arbeiten, die seiner letzten, aber eigentlich künstlerischen Periode angehören, ist das Reiterdenkmal für den Kaiser Peter d. Gr. zu zählen (Abb. 1). Wohl mag die Kaiserin Anna Iwanowna schon den Plan gehabt haben, ihrem großen Oheim ein Denkmal zu errichten, doch läßt sich nach den Akten des Ministeriums des Kais. Hofes in Moskau vermuten, daß das große Modell erst zu den Lebzeiten der Kaiserin Elisabeth seine Vollendung fand¹. Möglich, daß Rastrelli bei dieser Arbeit auf seinen Entwurf von 1720 zurückgriff, jedoch mit gesunder Beschränkung in der Verwendung des allegorischen Beiwerks. Doch auch bei dieser Arbeit war ihm das Schicksal nicht hold. Unbekannt, aus welchen Gründen, zogen sich Guß und Aufstellung hinaus. Rastrelli hat die Vollendung des Werks nicht mehr gesehen. Erst im Jahre 1764, unter der Kaiserin Katharina II., wurde der Guß von Alexander Martelli² ausgeführt, und erst im Jahre 1800, unter Kaiser Paul erfolgte die Aufstellung vor dessen neuem Palais, der heutigen Ingenieurschule. Rastrelli hat den Kaiser als römischen Imperator auf mächtig ausschreitendem Pferd gebildet, auf einem schlichten Renaissancesockel, dessen Seiten mit Reliefs geziert sind. Von den Arbeiten des Künstlers vielleicht die am wenigsten gelungene. Der Reiter im Verhältnis zum Pferd zu klein, das Ganze konventionell, die An-

¹ N. v. Wrangel: *Старие Годы* I, 252 u. ff.

² Martelli war 1745 nach Petersburg gekommen und hatte sich kontraktlich zu verschiedenen Skulpturarbeiten verpflichtet. Nach dem Guß des Peterdenkmals fertigte er als Gegenstück dazu ein Reiterbild der Kaiserin Elisabeth. Abgeb. in *Старие Годы* I, 260.

lehnung an den antiken *Mare Aurel* nur zu deutlich widerspiegelnd, ohne jedoch dessen vornehme Größe zu erreichen; ein Reiterbild wie viele andere auch.

Rastrellis bestes Können lag jedenfalls in der Behandlung des Reliefs und der zierlichen Ornamentation. Wie schon an der Büste des Kaisers (Fig. 1) die bis in das kleinste Detail liebevoll durchgeführte Ornamentation der Rüstung und der Gewandung überrascht, so ist es auch diese, die bei seiner Statue der Kaiserin Anna Iwanowna mit dem Wagen (im Museum Alexanders III. in Petersburg) vor allem in die Augen fällt. Die Figur selbst erscheint in der bauschigen Gewandung schwerfällig. Die Kaiserin ist im Krönungsornat dargestellt, in der Rechten das Szepter. Von links naht sich ihr ein reich gekleideter Mohrenknabe als Page mit dem Reichsapfel in den Händen, nach dem die Kaiserin die Hand ausstreckt. Die Herstellungskosten sollen 18000 Rbl. betragen haben.

Die letzten bedeutenden Arbeiten Rastrellis sind die Medaillonporträts des Kaisers Peter I. und der Kaiserinnen Anna Iwanowna und Elisabeth in freisrunder Umrahmung, um die die Kette des Andreasordens geschlungen ist und die überragt wird von der zwischen Palmen und Lorbeer eingebetteten Krone. (In der Drusheinaja Palata in Moskau.) Bewunderungswürdig ist auch hier die prächtige Ornamentation der Rüstung und der Gewandungen (Abb. 2).

So verschönte doch eine reiche künstlerische Tätigkeit die letzten Jahre von Rastrellis Leben. Sie und die beginnenden Erfolge seines begabten Sohnes haben ihn vielleicht ausgesöhnt mit den Mißerfolgen, die seine anfängliche Tätigkeit in der Newaresidenz begleiteten. Er starb im Jahre 1744. Drei Kaiser und drei Kaiserinnen hatte er auf dem russischen Throne wechseln sehen.

* * *

Bartolomeo Francesco Rastrelli (Abb. 3), des Bildhauers Sohn, wurde, wie aus einem erhaltenen Brief des Vaters zu schließen ist, im Jahre 1700, und wahrscheinlich in Paris geboren. Wer seine Mutter war, ist nicht bekannt. Als er mit dem Vater fünfzehnjährig nach Petersburg kam, hatte er sie schon verloren, denn ihrer wird nirgend gedacht. Der junge Bartolomeo Francesco hat den ersten Kunstunterricht zweifellos von seinem Vater erhalten; zu weiterer Ausbildung

sandte dieser ihn 1719 ins Ausland. Im Jahre 1723 kehrte der junge Künstler nach Petersburg zurück, und wohl als eine Probearbeit übertrug ihm der Kaiser die Ausschmückung eines Saales im Schafirowischen Palais. Es ist das der reich mit Figuren und einem prächtigen Plafond ausgestattete Saal, in dem unter der Kaiserin Katharina II. die erste feierliche Sitzung der Akademie der Wissenschaften stattfand. Die Skulpturen wurden von Rastrelli, dem Vater, ausgeführt. Bei der Thronbesteigung der Kaiserin Katharina I. (1725) erbat sich Rastrelli die Erlaubnis, seinen Sohn nochmals zu weiteren Studien ins Ausland senden zu dürfen, was ihm gewährt wurde, und jetzt wird sich der junge Architekt nach Paris gewandt haben. Erst nach fast fünfjähriger Abwesenheit traf er zum Regierungsantritt der Kaiserin Anna Iwanowna (1730) wieder in Petersburg ein, jetzt ein Meister seiner Kunst.

Wir wissen nicht, wer seine Lehrer waren. Vergleicht man aber seine Schöpfungen untereinander, so erkennt man, daß sich italienische mit französischen Einflüssen mischen. Nicht unwahrscheinlich ist, daß er seine ersten Studien unter einem Meister der Berninischule in Italien, vermutlich in Rom begann, der dann Studien in Paris folgten, die bei seiner zweiten Studienreise hier eine weitere Vertiefung erfahren haben mochten. Rastrelli strebt in seinen Fassaden nach einer strengen Monumentalität, wobei er sich anfangs ohne den Aufwand reichlicher Detaillierung, auf die Verwendung einfacher, oft derb gestalteter klassischer Motive beschränkt. So noch in den kurländischen Schloßbauten. In seinen späteren Schöpfungen dagegen steigert er auch im Äußern durch die Verwendung von Pilaster- und Säulengruppen, durch lebhaftere Risalittheilungen und reicheren dekorativen Schmuck den malerischen Gesamteindruck, und besonders in seinen Kirchenbauten spürt man den Einfluß jener rauschenden Pracht, die die katholische Kirche als Hauptmittel der Gegenreformation zur Anwendung brachte. Seine Innenarchitekturen mit dem schmückenden Weirerk aber zeigen das Studium der Werke eines Robert de Cotte, eines Oppenort. In ihnen vor allem offenbart er sich als der geistvolle Meister des Rokoko, der unerschöpflich in der Wahl und Gestaltung der Formen, sie oft zu zauberischer Wirkung zu steigern weiß.

Sein Vater wird keine Gelegenheit versäumt haben, dem kunstbegabten Sohne die Wege zu ebnen, und in der That sehen wir die dem Vater wohlgesinnte Kaiserin Anna auch dem jungen Architekten

ihrer Gunst zuwenden. Anna residierte während der beiden ersten Jahre ihrer Regierung in Moskau, und hier ließ sie im Kreml, in der Nähe des Zeughauses, durch den jungen Künstler ein kleines hölzernes Palais, „Innenhof“ genannt, aufführen.

In Petersburg beginnt Rastrellis künstlerische Tätigkeit im Jahre 1732 mit dem Bau der hölzernen Kirche für die französische reformierte Gemeinde¹, doch fast gleichzeitig zieht ihn die Kaiserin wieder in ihre Dienste und überträgt ihm den Neubau des Winterpalais.

Das erste Winterpalais hatte Peter d. Gr. im Jahre 1711 erbauen lassen und später vergrößert. Hier starb der Kaiser, und auch die Kaiserin Katharina I., die es nach dem Tode Peters bewohnte, starb hier. Sie hatte ein neues Palais an der Polizeibrücke zu bauen begonnen, doch erlebte sie dessen Vollendung nicht.

Die Kaiserin Anna Iwanowna bezog dieses Haus nicht, sondern erteilte von Moskau aus im Januar 1731 den Architekten Trezzini den Befehl, das an der Newa belegene, prächtig ausgestattete Palais des 1728 verstorbenen Admirals Apraxin, das dieser testamentarisch dem Kaiser Peter II., als zarische Residenz vermacht hatte, für sie instand zu setzen. Das erste Winterpalais diente schließlich verschiedenen Hofbeamten zur Wohnung, namentlich den italienischen und deutschen Schauspielern und Sängern; später wurde von dem Theaterbaumeister Girolamo Bon² das Eremitage-Theater in ihm errichtet.

Auch das Apraxinsche Palais wurde der Kaiserin bald zu klein. Vom 3. Mai 1732 datiert ihr Befehl, das zwischen dem Apraxinschen Palais und der Admiralität belegene Rikinsche Palais abzubrechen und an dessen Stelle ein neues Winterpalais zu bauen. Dazu wurde nun Rastrelli berufen. Schon am 27. Mai legte man den Grundstein. Vollendet wurde der Bau im Jahre 1737, zu dessen Ausführung an Rastrelli 271 000 Rubel gezahlt worden waren³.

¹ Sie wurde 1735 vollendet, ging aber schon 1762 durch Brand zugrunde.

² Girolamo Bon war von 1731—1743 als Theaterbaumeister in Petersburg tätig und kehrte dann in seine Heimat zurück. Von 1756—1761 war er Lehrer der Baukunst und der Perspektive an der Akad. d. Künste in Bayreuth. (Thieme u. Becker, Allg. Künstlerlex.)

³ W. Gengroß in der Zeitschr. Starije Godi Februarheft 1910. Abbildungen des hölzernen Winterpalais an der Polizeibrücke bei J. Bosheranow: Newski Prospekt 1703—1903. I S. 142, desgl. das Winterpalais zur Zeit Katharinas II. das. I S. 175.

Dem Winterpalais entsprach ein Sommerpalais, das von Peter d. Gr. für Katharina erbaut worden war. Es wurde jedoch von der Kaiserin wenig besucht und geriet in Verfall. Die Kaiserin Anna Iwanowna ließ es nach ihrem Regierungsantritt abbrechen und betraute Nastrelli mit einem Neubau. Erst die Kaiserin Elisabeth bezog diesen im Jahre 1742, nachdem die Ausstattung zum größten Teil auf ihren Befehl aus dem konfiszierten Mönchischen Eigentum genommen worden war. — In diesem Palais wurde Kaiser Paul geboren und wohnte auch hier während seiner Minderjährigkeit. Hier wurde unter großer Prachtentfaltung der Friedensschluß zwischen Rußland und Preußen von Peter III. gefeiert. Katharina II. empfing hier das diplomatische Korps nach ihrer Thronbesteigung. Hier erhielt sie die Nachricht vom Tode ihres Gemahls, des Kaisers Peter III. Kaiser Paul ließ das Palais im Jahre 1797 abbrechen und an seiner Stelle ein neues aufführen, das jetzige Ingenieurschloß¹.

Nastrelli hatte anfänglich kein Gehalt bezogen. Erst im Jahre 1736 suchte er darum nach. Sein Gesuch wurde genehmigt und ihm ein Gehalt gleich dem des Oberarchitekten der Artillerie und der Fortifikationen Schuhmacher und dem des Oberarchitekten der Admiralität von 600 Rubeln jährlich bewilligt. Außerdem wurde ihm der Titel eines Oberarchitekten des Kaiserl. Hofes verliehen.

Die raschen Erfolge des jungen Künstlers weckten den Neid seiner älteren Kollegen, namentlich der im Auslande gebildeten russischen Künstler Semzow, Ustinow und Korotow. Auch sonst wurden ihm manche Steine in den Weg geworfen. Doch aus dem Sattel war er nicht mehr zu heben. Er stand bereits zu fest in der Gunst der Kaiserin und, was vielleicht damals noch mehr bedeuten wollte, in der Gunst ihres allmächtigen Oberhofmeisters, des Grafen Ernst Johann Biron.

An der Spitze aller Bauangelegenheiten stand Graf Münnich, der Rivale Biron's. Unter ihm als Direktor der Baukanzlei fungierte der Franzose Carmendon, der sich vom Verücktenmacher zum Hofintendanten aufgeschwungen hatte. Mit diesem lag der junge Künstler nicht selten in Fehde und klagte auch gelegentlich bei Münnich über die Baukanzlei, die ihm allerhand Hindernisse bereite. „Mais comme

¹ Starije Gobi I S. 410. Eine Ansicht des Gebäudes nach Michael Machajew.

les zaſtra¹ et les totschase² ſont ſi commun à la ſuditte chancellerie, ils nous ont amuſés juſqu'à ce moment," heißt es in einem Schreiben Raſtrelli an Münnich vom 30. September 1732³.

Die Kaiſerin hatte ihrem Günstling Biron das prächtige Gut Ruhenthal in Kurland geſchenkt, und in der ſicheren Voraussicht, daß er doch einmal als Herzog in Kurland einziehen werde, beſchloß dieſer hier einen vornehmen Schloßbau errichten zu laſſen. Ihm, dem aus einer biſher wenig beachteten Adelsfamilie Hervorgegangenen (erſt im Jahre 1730 erhielt die Familie das kurländiſche Indigenat), mußte außerordentlich daran liegen, auf ſeinem kurländiſchen Beſitzthum auch nach außen in einer Weiſe repräſentiert zu ſein, die über das bei ſeinen Standesgenossen anzutreffende Maß erheblich hinausging. Die Herzogsfrone war ihm ſchon 1734 und 1736 von König Auguſt III. angeboten worden. Er hatte ſie aber abgelehnt, weil Herzog Ferdinand, der Letzte aus dem Kettlerschen Hauſe, noch lebte und nahm ſie erſt nach deſſen Tode und nach ſeiner Wahl durch die brüderliche Konferenz in Mitau am 13. Juni 1737 an. Bereits 1735 beſchäftigte ſich Raſtrelli mit den Plänen zum Ruhenthaler Schloßbau, und am 24. Mai 1736 wurde in ſeinem Weiſein der Grundſtein gelegt.

Nach ſeiner Wahl zum Herzog ließ Biron auch in Mitau, der herzoglichen Reſidenz, einen die neue Würde repräſentierenden Schloßbau aufſühren. Raſtrelli ſchuf auch zu dieſem Bau die Entwürfe und übernahm perſönlich die Leitung der Arbeiten. Die mittelalterliche Burg der ehemaligen Ordenskomturei wurde geſprengt, auch die Mehrzahl der von den Herzögen aus dem Kettlerschen Hauſe errichteten Bauten abgetragen und am 14. Mai 1738 feierlich der Grundſtein gelegt. Der Bau ſchritt inſolge der gewaltigen Vorarbeiten nur langſam vorwärts. Biron wurde ungeduldig und unzufrieden mit Raſtrelli's Leitung und beſchuldigte ihn mit zu geringer Mannſchaft zu arbeiten. Bei Überſendung eines Wechſels ſchrieb er am 14/25. Auguſt 1739 dem Kammerherrn v. Buttlar, daß „der koſtbahre und dennoch langſam von ſtatten gehende Bau ihm nicht wenig chagrin und inquietude“ mache, „zumahlen

¹ zaſtra, ruſſiſch: за́втра = morgen.

² totschase, ruſſiſch: то́тъ часъ = ſogleich, wörtlich: in dieſer Stunde.

³ Kaiſerl. Archiv XVII, Nr. 297, zitiert in J. Grabar: Geſchichte der ruſſiſchen Kunſt. Lief. 14, S. 184/185.

Nastrelli auf nicht erlaubte Weise es dergestalt führet, und gleichwohl anfänglich versichert, daß er mit 500 Mäurern das corps de Logis des Schlosses in einem Jahr erbauen wollte, hingegen sich nun äußert, wie in zweyen Sommern, da er mehr denn 500 Mäurer gehabt, nicht einmal das 3^{te} Theil des corps de Logis fertig wird, sondern nur die erste Etage innerhalb 6 Wochen zu endigen verhoffet. Wenn also dann die beste Zeit umb höher zu bauen, verstrichen seyn dürfte, so wolle der Herr Cammerherr den Nastrelli anmahnen, daß er gleich wohl mit Aufmauerung des Fundaments an den Flügeln anfangen lasse, und so lange es noch immer seyn könne damit continuiret werde. Weil die Mäurer, so bey der Reformirten Kirchen¹ arbeiten, bald sollen geendiget haben, könnten selbige, wenn sie noch beym Schloß-Bau zu brauchen, auch angenommen werden.“

Die beiden Schloßbauten folgen in Grundriß und Aufbau vödlig der damals von der französischen Baukunst bevorzugten Bauweise: von Pavillons flankierte und unterbrochene, um einen weiten nach einer Seite gewöhnlich offenen viereckigen Hof gelagerte Gebäudeflügel; in ihnen ein Wechsel von größeren und kleineren Sälen und Galerien für die Repräsentation im Zusammenhang mit kleinen intimen Räumen für ein behagliches Wohnen. Monumental gestaltete, wirkungsvoll dekorierte Treppenhäuser. Einfachheit und Symmetrie in der äußeren Architektur.

Das Schloß zu Ruhenthal (Abb. 4—7) hat vier um einen nahezu quadratischen Hof gelagerte zweigeschossige Flügel, von denen der dem Hauptbau gegenübergelegene durch das dreigeteilte Prachtthor unterbrochen ist. Den Vorhof umschließen in weitem Bogen die Stallungen und Remisen. Die Architektur ist bescheiden, wirkt dadurch aber um so vornehmer. Das untere Geschöß ist rustiziert, die Fenster mit kräftigen Einfassungen sind abwechselnd mit Dreiecks- und Segmentgiebeln überdacht, und nur der durch ein Halbgeschöß überhöhte Mittelbau des Hauptflügels ist durch eine Pilasterdekoration gegliedert. Eine reiche Behandlung ist dem Einfahrtsthor zuteil geworden, dessen beide Hauptpfeiler von Säulen mit Kompositkapitellen umkleidet sind und je einen

¹ Sie war schon 1704 begonnen. Der Bau wurde aber unterbrochen und erst am 21. Mai 1759 wieder aufgenommen. Am 23. November 1740 fand die Einweihung statt.

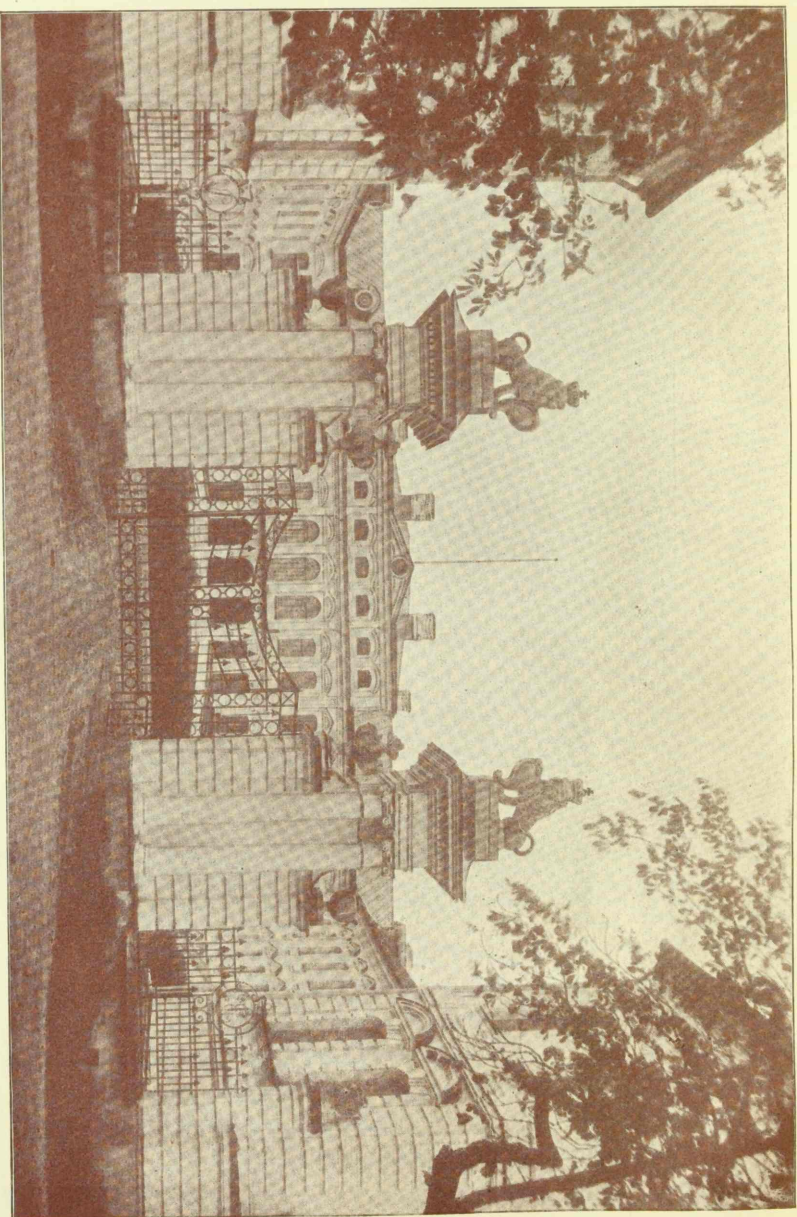
gekrönten Löwen tragen, der in den Francken das herzogliche Wappen hält. Niedrige, zu den Seiten sich an die Hauptpfeiler anlehrende rustizierte Vorlagen, die die eisernen gegitterten Torflügel zwischen sich einschließen, sind mit Urnen geschmückt. Die einstöckigen Gebäude des Vorhofes zeigen eine kräftige Gliederung durch ein den Haupteingang betonendes Risalit mit Dreiecksgiebel und durch enggestellte, rundbogig geschlossene Fensterblenden mit derben Umrahmungen und dreieckigen Verdachungen. Sehr hübsch wiederholt sich an der zwischen den Gebäuden gelegenen Einfahrt das Pfeilmotiv vom Haupttor. Überall blickt hier noch der Einfluß der römischen Kunst durch und selbst in dem monumentalen Treppenhause (in seiner ursprünglichen Wirkung durch spätere Einbauten gestört) verleugnet sich dieser noch nicht ganz. In den Dekorationen der Repräsentations- und Festsäle dagegen siegt die französische Richtung in den eleganten Stuckportalen mit den Kindergruppen, den fein stilisierten plastischen Wanddekorationen, in der graziosen Ausbildung des Deckenschmucks in Plastik und Malerei. Wie ein feiner Nachklang aus den Zeiten Lebruns erscheint die Dekoration des großen Festsaales. Leider bewahren nur noch einige wenige Räume Reste der früheren Ausstattung.

In der Grundrißanlage ähnlich, doch in bedeutend größeren Abmessungen ist das Schloß zu Mitau angelegt (Abb. 8). Drei Flügel lagern um einen oblongen Hof von 80 m Breite und 100 m Länge, dessen vierte ursprünglich offene Seite 1816 durch das hier aufgeführte Marstallgebäude geschlossen wurde. Der nach Osten gerichtete Hauptbau, das eigentliche Corps de Logis, hat die beträchtliche Länge von 150 m. Über dem kräftig gequadrerten Unterbau mit flachbogig geschlossenen Fenstern erheben sich zwei Geschosse. Die Mittelbauten der Flügel sind erhöht und durch Pilaster ausgezeichnet; der Mittelbau der Hauptfront durch die Einfügung eines dritten Geschosses außerdem noch kräftiger betont. Ebenso sind auch die Eckpavillons durch Pilasterstellungen gegen die rückliegenden Teile hervorgehoben. Als Baumaterial sind wie in Ruhenthal Ziegel unter Kalkputz verwendet. Die Fensterschlußsteine sind aus Gußeisen angefertigt und wurden aus Petersburg beschafft. Auch fast sämtliche Bauhandwerker (angeblich gegen 2000) wurden von dort berufen.

In künstlerischer Beziehung steht das Äußere des Mitauer Schlosses

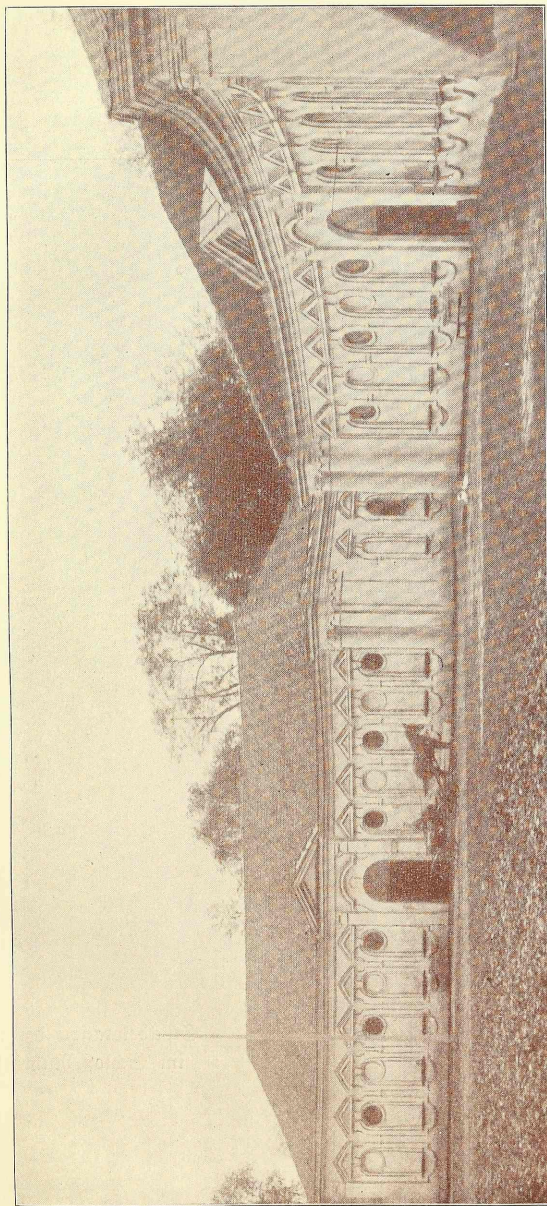


Abb. 3. Porträt des Architekten
Grafen Bartolomeo Francesco Nastrelli
Nach dem Gemälde von Graf Pietro Notari
gestochen von N. Mosolow



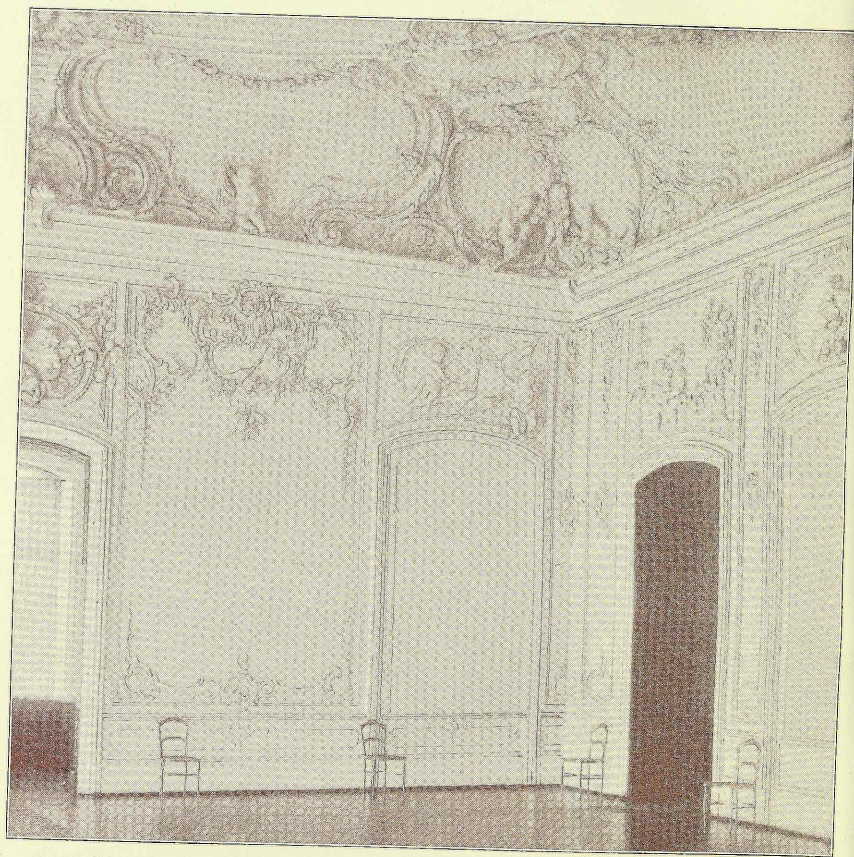
Die beiden Staffrelli

Abb. 4. Schloß Musenhof



Die beiden Kastrelli.

Abb. 5. Schloss Ruhenthal. Die Vorhofgebäude



Die beiden Rastrelli

Abb. 6. Stuckdecoration des weißen Saales
im Schloß Ruhenthal

dem Ruhesthaler nach. Die Architektur ist derber, die Detailbildung oft plump. Von der künstlerischen Ausstattung des Innern ist kaum Nennenswertes erhalten. Leider hat es sich als unmöglich erwiesen, die Grundrisse der beiden Schlösser zu erhalten.

Am 19. November 1740 war Biron, den seine kaiserliche Gönnerin vor ihrem Tode zum Regenten Rußlands für den unmündigen Iwan IV. ernannt hatte, von seinen Gegnern gestürzt und nach Sibirien verbannt worden. Die großartigen in Kurland unternommenen Schloßbauten blieben unvollendet liegen, als die Baumittel versiegtten. Das Mitauer Schloß mochte bei dem Hochdruck, womit Biron die Arbeiten betreiben ließ, im Rohbau vollendet und unter Dach gebracht worden sein. Rastrelli kehrte nach Petersburg zurück. Als vermeintlicher Anhänger Biron's wurde aber auch er einem strengen Verhör unterworfen, und nur dank der Verwendung einiger einflußreicher Persönlichkeiten entrannte er der ihm drohenden Gefahr. Man inquirierte ihn u. a., woraufhin er den Titel eines Grafen und den eines Oberarchitekten führe. Wohl konnte er für beides die Beweise beibringen, doch verbot man ihm, sich künftig de Rastrelli zu nennen. Als besondere Vergünstigung sollte ihm verstattet bleiben, sich von Rastrelli nennen zu dürfen. (!) Auch wurde verlangt, daß er das während seines Aufenthalts in Kurland empfangene Gehalt zurückzahle¹. Doch bald hörten die Bedrückungen auf. Man erkannte den Wert des Künstlers und nahm ihn wieder zu Gnaden auf. Die Großfürstin-Regentin Anna Leopoldowna erhobte sogar sein Einkommen und übertrug ihm den Bau eines kleinen Sommerhauses im sog. Dritten Garten am Zusammenfluß der Fontanka und der Moika, an der Stelle, wo jetzt das Ingenieurschloß steht.

Auch die Kaiserin Elisabeth, die am 6. Dezember 1741 den Thron bestiegen hatte, wandte dem Künstler ihre volle Gunst zu. Sie bestätigte ihm seine Gehaltsbezüge sowie den Titel eines kaiserl. Oberarchitekten und verlieh ihm zu gleicher Zeit die Würde eines russischen Grafen. Als erster Auftrag der Kaiserin fiel ihm die Vollendung des von dem verstorbenen Architekten Semzow begonnenen Anitschkowpalais zu; fast gleichzeitig aber wurde er nach Moskau beordert, um an den Vor-

¹ P. Petrow: Materialien zu einer Biographie des Grafen Rastrelli in der Zeitschrift *Serschii* (Der Baumeister), 1876, S. 55.

Zeichnungen, die von ihm de Rastrelli unterzeichnet wurden, sind mehrfach erhalten.

bereitungen zu den Krönungsfeierlichkeiten durch die Aufführung von Triumpfbogen und anderer Festdekorationen teilzunehmen.

Mit seiner Rückkehr aus Moskau beginnt die Hauptepoche von Rastrellis künstlerischer Tätigkeit, beginnt sein Aufstieg zum Ruhm.

Die kurländischen Bauten wurden 1741 auf Befehl der Kaiserin völlig eingestellt; die bereits fertigen Tischlerarbeiten mußten nach Petersburg zurückgebracht werden, wo sie im Anitschkowpalais Verwendung fanden. Rastrelli unterwarf das Projekt seines Vorgängers bedeutenden Veränderungen und gestaltete den Bau zu einem der reizendsten seiner Art. 1743 war das Palais vollendet. Dreizehn Jahre später schenkte es Elisabeth ihrem Günstling, dem Grafen Rasumowski.

Es folgt dann eine Anzahl Um- und Erweiterungsbauten verschiedener Privathäuser, die, ehemals im Besiz von Anhängern der gestürzten Regierung, konfisziert und von der Kaiserin ihren Günstlingen geschenkt worden waren. Im Jahre 1743 wurden das Palais des Grafen Bobrinsk (jetzt Erziehungsanstalt — nur die Rastrellische Fassade ist erhalten), das Palais des ehemaligen Kanzlers A. P. Boronzow (jetzt Pagenkorps), das Palais Scheremetjew u. a. begonnen. 1744 folgte der Bau des prächtigen Schlosses zu Peterhof, wo den ersten bescheidenen Bau Leblond ausgeführt hatte.

Auch mehrere Kirchenbauten fallen in diese Zeit von Rastrellis angestrengtester Tätigkeit, deren Ausführung er natürlich zum größten Teil anderen Händen überlassen mußte. Als eine der schönsten Kirchen ist die des heil. Andreas des Erstgeborenen auf dem höchsten Punkte von Alt-Kiew zu nennen, deren Grundstein 1744 im Beisein der Kaiserin Elisabeth gelegt wurde; leider in den letzten Jahren durch Restaurierungen entstellt. Ferner die Kirche der Wladimirischen Mutter Gottes in Petersburg, die des Troizo-Sergiejewschen Klosters in Strelna und die Erneuerung der Kirche des Himmelfahrtklosters Neu-Jerusalem, 46 Werst von Moskau.

Hieran reihen sich die Vorarbeiten zu Rastrellis schönstem kirchlichen Bauwerk, dem Smolnakloster in Petersburg, zu dem am 30. Oktober 1748 in Gegenwart der Kaiserin der Grundstein gelegt wurde. Es war Rastrelli nicht vergönnt, das Werk zu vollenden. Im Jahre 1755 mußten die Arbeiten eingestellt werden, weil die Teilnahme am Kriege gegen Friedrich d. Gr. zu große Summen verschlang. Erst unter

Kaiser Nikolaus I. hat der Architekt W. P. Stassow diesen Prachtbau vollendet. Man erzählt sich, daß der berühmte Architekt der Kaiserin Katharina II., Giacomo Guarenghi, nie an der Kirche des Smolnaklosters vorübergegangen sein soll ohne den Hut zu lüften und auszurufen: „eh, una chiesa!“ (Das ist eine Kirche!) Ein schönes Modell der ganzen Bauanlage, das wahrscheinlich auf Rastrellis Anordnung ausgeführt ist, besitzt die Kunstakademie in Petersburg.

Im Jahre 1745 erhielt Rastrelli den Auftrag zum Bau des Schlosses in Zarskoje Selo. Hier hatte bereits ein kleines Gebäude bestanden, das die Kaiserin Elisabeth durch den Anbau zweier Säulenarkaden von dem Architekten Semzow zu erweitern gedachte. Doch bevor noch die Arbeiten begannen, vertraute sie einen bis dahin noch unbekannten jungen Architekten, namens Andrei Kwassow, mit der Ausarbeitung eines Erweiterungsprojektes. Aber auch Kwassows Projekt kam nicht zur Ausführung, dagegen wurde der Oberarchitekt Giuseppe Trezzini, dem der junge Kwassow als Gehilfe beigegeben werden sollte, mit der Ausführung beauftragt. Nachdem auch Kwassow dem Architekten Tschernwakinski hatte weichen müssen, wurde schließlich der Bau Rastrelli nach dessen Plänen übertragen¹. Offenbar spielte hier eine Reihe von Intrigen mit, angestellt, um Rastrelli die Arbeit zu entwinden.

An Stelle eines im Jahre 1750 durch Brand zerstörten Wohnhauses begann Rastrelli im Jahre 1752 den Neugau des schönen Palastes für den Grafen Sergei Grigorowitsch Strogonow am Newski, neben der Polizeibrücke. Der Bau wurde überraschend schnell vollendet; schon am 19. Oktober 1754 konnte hier ein großes Maskenfest zur Feier der Geburt des Großfürsten Paul, des späteren Kaisers, stattfinden. Das Palais gehört zu den schönsten Werken des Künstlers, namentlich zeichnet sich die zum Newski-Prospekt belegene Hauptfassade durch ihre vornehmen Verhältnisse aus. Leider ist infolge der Straßennivellierung das Erdgeschoß zur Hälfte versunken. Das Innere ist nach einem Brande zu Ende des 18. Jahrhunderts durch den Architekten A. N. Woronichin (1760—1814) umgestaltet worden. Erhalten ist von der Rastrellischen Einrichtung nur das Vestibül und ein kleiner Saal, der die ganze Feinheit Rastrellischer Innendekoration zeigt. Berühmt ist die hier aufgestellte Gräfin Strogonowsche Kunstsammlung.

¹ A. Benois in *Starije Godi* I, S. 330—335.

Die größte Aufgabe auf dem Gebiet des Palastbaues blieb Rastrelli noch vorbehalten: der Bau des Kaiserlichen Winterpalais. Im Jahre 1753 erteilte die Kaiserin ihm den Auftrag zur Ausarbeitung von Entwürfen. Schon im folgenden Jahre begannen die Vorarbeiten, und am 7. März 1755 wurde auf Rastrellis Vorschlag eine Summe von 859 555 Rbl. zum Bau angewiesen. Ursprünglich scheint nicht die Absicht bestanden zu haben, ein Bauwerk von der Ausdehnung aufzuführen, wie wir es heute vor uns sehen; vielmehr scheint es nur auf eine Erweiterung des alten Aprarinschen Palais abgesehen gewesen zu sein, denn die diesem benachbarten Häuser, unter diesen das des Generals P. J. Jaguschinski und das des Grafen Tschernishev, dann das des Reichsvaters der Kaiserin Elisabeth, J. Dubjanski, wurden angekauft und abgerissen. 1757 fiel aber auch das Aprarinsche Palais und wenig später das 1732 erbaute Annenpalais. Die Bauausführung war einer Kommission übertragen, an deren Spitze Rastrelli stand. Im Jahre 1762 war das gewaltige Schloß vollendet; die Baukosten hatten angeblich 2 622 020 Rbl. 19³/₄ Kop. betragen¹.

Das Gebäude hat eine äußere Länge von 130 m und eine Breite von 106,5 m. Um die riesigen Fronten zu gliedern, hat Rastrelli sie in drei Hauptgruppen geschieden, an denen mit Säulen gezierte Risalite wieder eine weitere Gruppierung bewirken. Die Säulenstellungen sind so angeordnet, daß eine niedrige toskanischer Ordnung das Erdgeschoß, eine schlankere korinthischer Ordnung die beiden Obergeschosse zusammenfaßen. Doch trotz dieses Reichtums und der üppigen Detailbildung in den Fenstereinfassungen und Bekrönungen, und trotz einzelner künstlerisch hervorragend konzipierter Fassadenteile erreicht Rastrelli den Ausdruck wahrer Monumentalität nicht. Die Architektur erscheint zersplittert; es fehlt ihr jene vornehme Ruhe und Großzügigkeit, die die Mehrzahl seiner früheren Bauten auszeichnet. Eine Meisterleistung ersten Ranges bleibt die noch nach dem Brande vom Jahre 1837 erhaltene sog. Jordantreppe.

Mit der Ausführung dieses gewaltigen Bauwerks hatte Rastrelli den Gipfel seines künstlerischen Schaffens erklommen; richtiger: er hatte ihn überschritten. Seine kaiserliche Gönnerin zeichnete ihn durch die Ernennung zum Generalmajor und durch die Verleihung des Annenordens

¹ W. Gerngroß in der Zeitschrift *Starije Godi*, Februarheft 1910.

aus. Sein Gehalt war ihm in der Folge auf 1200 Rubel erhöht worden. Außerdem aber bezog er reiche Einkünfte aus seinen Bauten für Private und stand sich glänzend im Verhältnis zu seinen Kollegen. Ihm unterstanden elf Baumeister, von denen allein Tschewakinski und Ustinow größere Selbständigkeit besaßen. Aus seiner Gehilfenschar sind einige tüchtige Architekten hervorgegangen, die später zu Bedeutung kamen. Rastrelli lebte sehr anspruchslos in einer Dienstwohnung in der Nähe der jetzigen Kirche „Aller Leidenden“ am Newaufer. Zu seiner Verfügung standen ein Hofwagen, zwei sog. Zehntner, niedere Bauaufseher, und ein Unteroffizier. Bekannt ist, daß er am Newski, gegenüber dem Kaufhof, ein Haus besaß. Er verkaufte es, nachdem er von der Kaiserin Katharina II. seinen Abschied erbeten und erhalten hatte. Einige russische Quellen berichten, daß er nach dem Verkauf seines Hauses Rußland verlassen habe, was jedoch nur insoweit zutrifft, als er nach Mitau übersiedelte, und Kurland gehörte bekanntlich damals noch nicht zu Rußland.

Vermählt war Rastrelli mit einer Baronesse v. Walles (geb. 2. April 1710). Dieser Ehe erbühte nur eine Tochter, die den sonst unbekannten Architekten Bartoliati heiratete¹.

Die Begnadigung Biron's und seine Restituierung als Herzog von Kurland hat vielleicht den Plänen Rastrellis, sich nach Italien zurückzuziehen, eine andere Wendung gegeben. Am 25. Dezember 1761 war Biron in Petersburg eingetroffen und hatte sich mit den leitenden Persönlichkeiten verständigt. Am 22. Januar 1763 hielt er seinen Einzug in Mitau. Obgleich die politischen Zustände im Herzogtum keine erfreulichen waren, Biron sich zu mancherlei Zugeständnissen gezwungen sah, nahm er doch sogleich mit großem Eifer die Weiterführung der beiden Schloßbauten in Ruhenthal und Mitau wieder auf. Rastrelli trat als „Oberintendant der herzoglichen Schlösser“ aufs neue in seine Dienste. In Mitau wurde ein Teil des Corps de Logis und der linke Flügel des Schlosses eiligst in bewohnbaren Zustand gesetzt. Ein deutscher Künstler, namens Gräff, wurde mit der Ausführung der Stuck-

¹ Der Name des Rastrellischen Schwiegersohnes wird in einem im Archiv des Kais. Hauses vorhandenen Dokument (Nr. 125 Alte 36/1629) genannt, worin von der Auskehrung einer jährlichen Pension an ihn die Rede ist. S. J. Grabar, Geschichte der russ. Kunst. T. 14 S. 181 Anm. 1.

dekorationen betraut und die Maler Francesco Fontebasso und Graf Pietro Rotari aus Petersburg zur Herstellung der Deckengemälde und Surporten berufen. Rotaris Anteil an den Arbeiten kann nicht sehr groß gewesen sein, da er schon 1764 starb. Von den Arbeiten dieser Künstler hat die „Restauration“ vom Jahre 1859 auch die letzte Spur getilgt.

Im Jahre 1767 wurde das Schloß zu Ruhenthal vollendet; am 8. Dezember 1772 bezog die herzogliche Familie die im Mitauer Schloß fertiggestellten Räumlichkeiten. Die völlige Vollendung ließ noch lange auf sich warten. Herzog Ernst Johann hat sie nicht mehr erlebt, und auch des bei seinem Einzuge Vollendeten hat er sich nicht lange erfreuen können. Er starb drei Wochen später, am 28. Dezember, und ruht in der Gruft seines Schlosses.

Am 2. Februar 1767 verlor Rastrelli in Mitau seine Gattin durch den Tod. Sie fand an der äußeren Chorwand der reformierten Kirche in Mitau ihr Grab. Ein Jahr nach ihrem Tode trat Rastrelli eine Reise nach Italien an. Die Mitauschen Nachrichten Nr. 17 vom Jahre 1768 bringen darüber folgende Anzeige: „Mitau, den 29. Februar. — Mittwoch als den 24^{ten} dieses, traten der Herr Graf und Ritter von Rastrelli, Oberintendant der hochfürstlichen Gebäuden mit Dero Familie, Dero Reise nach Italien an.“ — Am 1. Dezember desselben Jahres meldet dasselbe Blatt die glückliche Heimkehr nach Mitau als am 25. November erfolgt.

Die letzte über den Künstler in Mitau vorhandene Nachricht betrifft seine Ernennung zum „freiwilligen Associé“ der Akademie der Künste zu St. Petersburg, worüber die Mitauschen Nachrichten unterm 4. Febr. 1771 berichten. Aus den veröffentlichten Protokollen der Akademie geht hervor, daß Rastrelli um seine Aufnahme schriftlich nachgesucht hatte und die Akademie in ihrer öffentlichen Sitzung vom 9. Januar 1771 diesem Gesuch entsprach.

Am 25. November 1769 hatte Herzog Ernst Johann zugunsten seines Sohnes Peter abgedankt. Wahrscheinlich ist wenig später auch der alternde Rastrelli aus dem herzoglichen Dienst geschieden und hat seinen Wohnsitz wieder in Petersburg genommen. Dort ist er noch im Jahre 1771 gestorben.

Was Rastrelli außer den beiden herzoglichen Schldßern in Kurland geschaffen hat, ist mit Sicherheit nicht anzugeben. In Anspruch ge-

nommen wird ja vieles für ihn, namentlich bei der Gestaltung der herzoglichen Lustschlösser Schwethof und Würzau, aber sehr mit Unrecht. Ein Einfluß auf die 1704 begonnene, doch erst 1739 vollendete reformierte Kirche in Mitau wird ihm zugeschrieben. In der Trinitatiskirche zu Libau, die am 5. Dezember 1758 geweiht wurde, sind Altar und Kanzel und die interessante Hofloge wahrscheinlich nach seinen Entwürfen ausgeführt (Abb. 9).

Von der Pracht der beiden stolzen Schlösser und der zierlichen Sommerresidenzen der kurländischen Herzöge in Schwethof und Würzau sind heute nur noch Spuren übrig. Am besten hat sich Ruhenthal erhalten, das in den Besiz der Grafen Schuwallow kam. Im Mitauer Schloß richtete sich die Gouvernementsregierung ein und gestaltete es dementsprechend um. Vermeintlichen Restaurierungen fielen die charakteristischen Mansardendächer zum Opfer, und die innere Ausstattung wurde verständnislos zerstreut und beseitigt. Die herzoglichen Sommerresidenzen sanken zu Kasernen herab.

Im Juni 1806 passierte die verwitwete Herzogin Dorothea von Kurland Mitau auf einer Reise nach Petersburg und besuchte auch das Schloß, das zu jener Zeit zum Teil von dem ausgewanderten Hofe Ludwigs XVIII. von Frankreich bewohnt wurde. „Bei dieser Gelegenheit“, so schreibt ihr Biograph Chr. Aug. Tiedge nach ihren Aufzeichnungen, „durchwanderte sie die unbewohnten Zimmer des Schlosses; sie waren öde, das Leben war aus ihnen gewichen. — — — Sie machte hierauf eine Spazierfahrt nach Schwethof und begab sich dort sogleich in den Garten der Drangerie. Verfallenheit umgab ihn — — — zu einer Wildnis war der Zaubergarten der Liebe geworden. Sie eilte von dannen. — — — Sie besuchte Würzau, das ehemalige herzogliche Lustschloß. — — — Das Schloß selbst stand so einsam da, so traurig und wüßt. Die Schauer der Abgestorbenheit wehten ihr in den öden Sälen entgegen.“ — — —

*

*

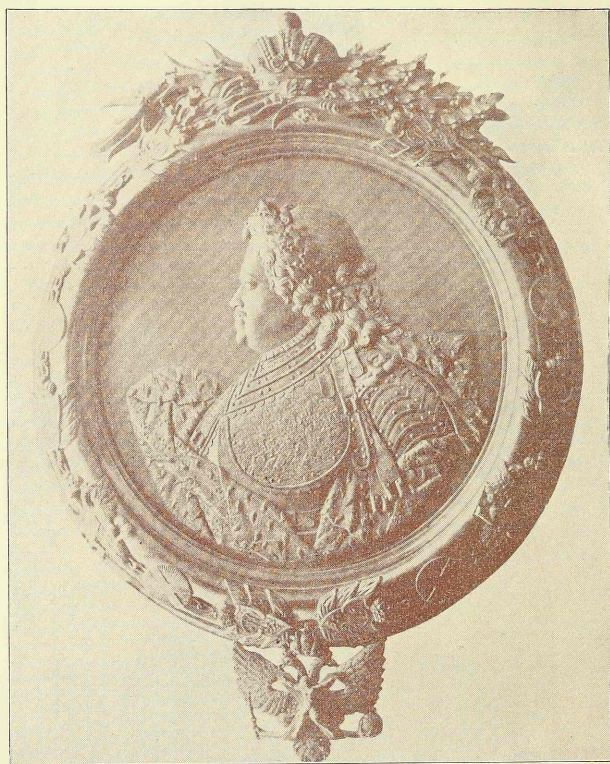
*

Außer der angeführten sei auf die folgende Literatur verwiesen: Sitzungsberichte der kurländischen Gesellsch. f. Lit. und Kunst. 1877. — Inland 1847 Nr. 29. — Monumenta Livon. antiq. II. 1839. — W. Stavenhagen: Album baltischer Ansichten, Bd. I: Das Schloß zu Mitau.



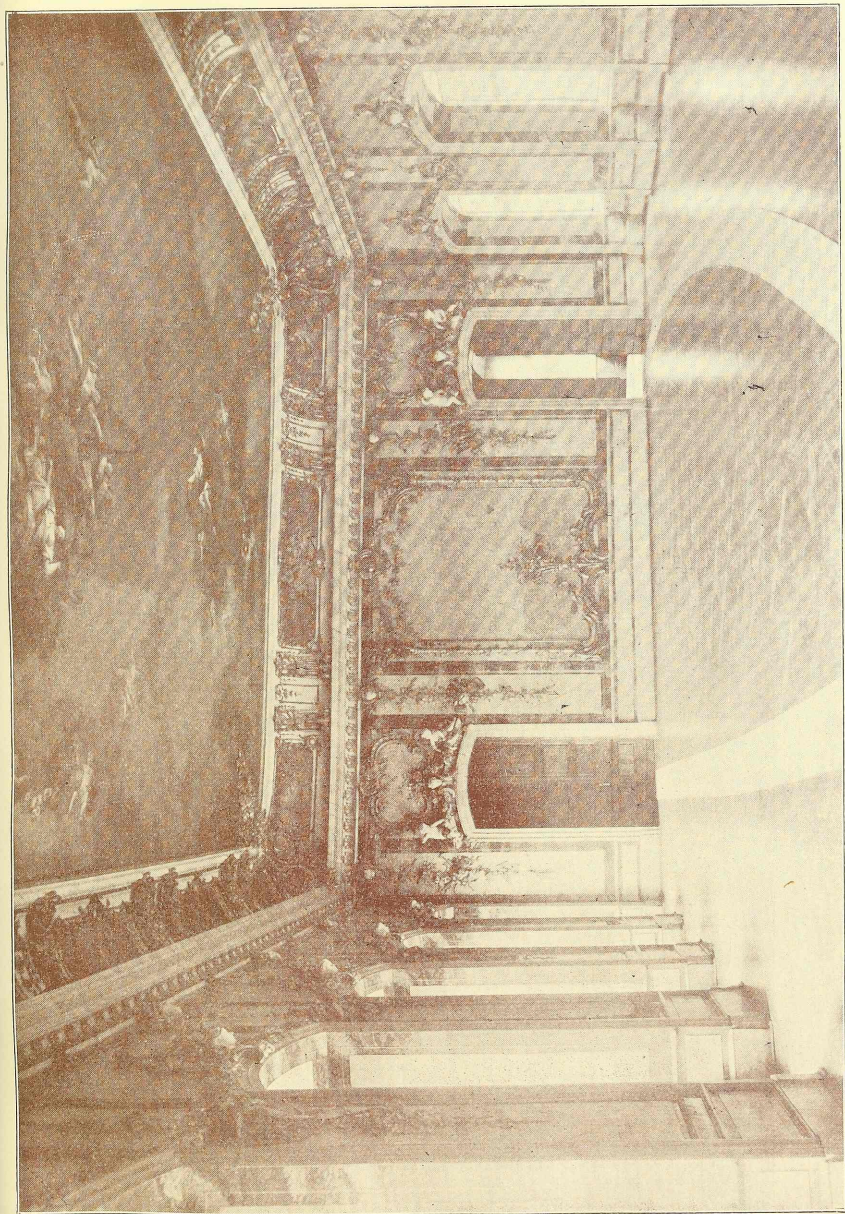
Graf Bartolomeo Carlo Rastrelli

Abb. 1. Bronze-Büste Peters d. Gr. im Apollosaal
des Winterpalais zu St. Petersburg



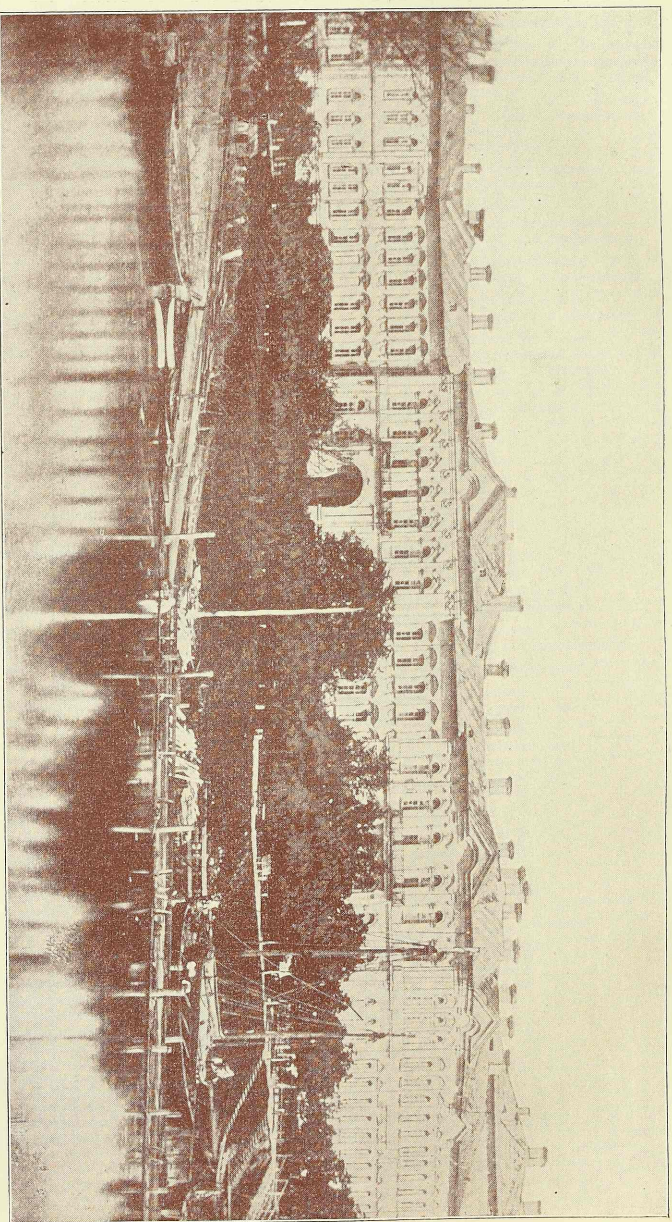
Graf Bartolomeo Carlo Rastrelli

Abb. 2. Bronzenes Medaillonporträt Peters d. Gr.
Drusshenaja Palata, Moskau



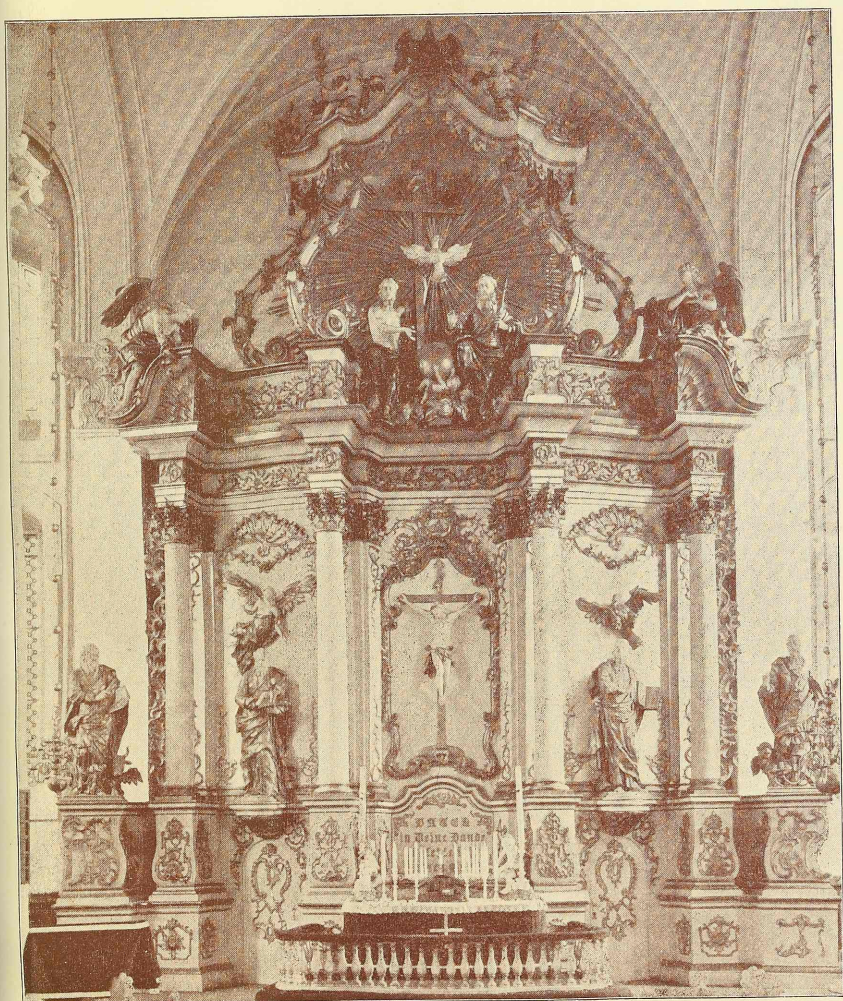
Die beiden Kaffeehallen

Abb. 7. Der Festsaal im Schloß Rußenthal



Die beiden Maßfrelli

Abb. 8. Das ehem. herzogl. Meßenschloß zu Wien



Die beiden Rastrelli

Abb. 9. Altar der Trinitatiskirche zu Libau

Die Kunst am Hofe der Biron

Graf Peter Michailowitsch Bestuschew, der Oberhofmarschall der Herzoginwitwe von Kurland, Anna Iwanowna, war erkältet. Er mußte das Zimmer hüten und konnte nicht wie sonst bei seiner Gebieterin zum Vortrag erscheinen. Daher sandte er als seinen Vertreter einen seiner Beamten, den jungen Ernst v. Bühren, oder v. Biron, mit den notwendigen Erledigung heischenden Schriftstücken zur Herzogin. — Kleine Ursachen, große Wirkungen. — Die Herzogin fand an dem jungen stattlichen Edelmann so viel Wohlgefallen, daß sie ihm befahl, ihr täglich aufzuwarten. Ernst v. Bühren, der aus einer wohl seit langer Zeit in Kurland angefahrenen, aber bisher wenig angesehenen Familie stammte — die nachgesuchte Aufnahme in die Adelsmatrikel war ihr versagt worden —, verstand es, das sich ihm bietende Glück beim Schopf zu packen. Er wurde seiner jugendlichen Gebieterin bald unentbehrlich, und auch als Anna den russischen Kaiserthron bestiegen hatte, blieb Biron ihr bevorzugter Günstling und Ratgeber. Der arme kurländische Edelmann stieg zum einflußreichsten Hofbeamten, zum Reichsgrafen, stieg zum Herzog von Kurland und zum allmächtigen Regenten von Rußland empor. Doch so glänzend sein Aufstieg gewesen war, so jäh war sein Sturz. Den wenigen Tagen des höchsten Glanzes folgten zwanzig Jahre der Verbannung. Erst nach dem Tode der Kaiserin Elisabeth zurückberufen und in seinen Würden restituirt, konnte er, ein Greis von 72 Jahren, am 22. Januar 1763 als Herzog seinen Einzug in Mitau halten.

Wenn es Biron auch nicht gelang, mit dem Adel seines Landes zu einem befriedigenden Einvernehmen zu kommen und er schließlich nach sechsjährigem vergeblichen Bemühen zugunsten seines Sohnes abdankte, mit Eifer nahm er dennoch nach seiner Rückkehr ins Land seine großartigen Palastbauten wieder auf, die seit seiner Verbannung unvollendet und jetzt halb zerstört dastanden. Vollendet hat er nur das Ruhenthaler Schloß gesehen, seinen Lieblingsitz; das Residenzschloß wurde, obgleich noch nicht in allen Theilen bewohnbar, am 8. Dezember 1772 bezogen. Nur wenige Tage sollte er sich seiner Schöpfung erfreuen; am 28. Dezember schloß ihm der Tod die Augen.

Aber seine Jugend und sein Familienleben ist äußerst wenig be-

kannt¹. Von seiner dreizehn Jahre jüngeren Gemahlin, einer ehemaligen Hofdame der Herzogin, Benigna v. Trotta, die ihn um zehn Jahre überlebte, wurde er abgöttisch verehrt. Aus der Geschichte kennt man Biron nur als den seine Günstlingsstellung zur Kaiserin geschickt auszunutzenden Streber, der rücksichtslos auf sein Ziel zusteuert, dabei, wie die meisten Machthaber, es liebt, sich mit Pracht zu umgeben, um seine Machtstellung auch auf diese Weise sichtbar zu dokumentieren. Aber es fehlt ihm auch nicht an einem feineren Gefühl für die Kunst. Mochten seine großen Bauten in Kurland auch in erster Linie aus politischen Gründen unternommen worden sein, indem sie vor allem durch ihre Großartigkeit und ihren Reichtum dem Adel des Landes imponieren sollten, der Ähnliches nicht aufzuweisen hatte, es blicken doch auch vielfach Züge durch, die für den Kunstsinne Biron's sprechen.

So ein Zug von Kunstliebe und Schönheitsinn hatte sich auch auf seinen Sohn Peter, seinen Nachfolger auf dem herzoglichen Thron, übertragen. Auch Peter war prachtliebend, baute gern, sammelte Gemälde und Stiche, liebte die Musik und das Theater; ja, man sagt ihm nach, daß er sich in der Kunst der Malerei nicht ohne Geschick versucht habe. Über seine Jugend, die er zum Teil in Mitau, dann in Petersburg und schließlich mit seinen Eltern in der Verbannung verlebte, wissen wir wenig mehr als über seinen Vater, und das Wenige, was wir an Schilderungen seiner Persönlichkeit besitzen, ist sehr einander widersprechender Art. K. W. Cruse, der von 1791 bis zur Abdankung Peters sein Sekretär war, sagt von ihm: „Peter, der Liebling der Mutter, hatte ein schüchternes, sich selbst nicht recht vertrauendes, der jüngere Bruder (Karl Ernst²) dagegen ein rasches, lebenslustiges, offenes, sich hingebendes Wesen. Erworbene Kenntnisse und ausgebildete Talente hatten beide Prinzen gleich wenig.“ — Von anderer Seite wird Herzog

¹ Neuerdings sind noch einige Züge bekannt geworden aus einer bisher unbekannt gebliebenen Quelle, den Berichten des französischen Konsuls Villardeau in Moskau an den Minister Fleury aus dem Jahre 1730, die im 11. Jahrgang des *Cabinet historique* 1865 veröffentlicht sind. S. Sitzungsberichte der kurl. Gesellschaft für Lit. u. Kunst. 1911, S. 3, mitgeteilt von Oberlehrer H. Diederichs.

² Er stieg in russischen Diensten zum Generalmajor und Kammerherrn auf und ist der Stammvater der noch heute in Schlessien blühenden Prinzen Biron von Kurland.

Peter als prachtliebend und genussüchtig geschildert, doch nicht ohne einige gute Eigenschaften; im allgemeinen als ein Fürst, der, wie die meisten seiner deutschen Standesgenossen, in der Nachahmung des französischen Hofes einen großen Teil seiner Lebensaufgaben sah.

Das bitterste Urteil über den Herzog Peter fällt Baron Karl Heinrich v. Heyking in seinen Memoiren „Aus Polens und Kurlands letzten Tagen“. Aber sein Urteil ist nicht frei von Gehässigkeit. „Er,“ (der Herzog) schreibt Heyking, „wollte den Ton und die Miene eines Potentaten annehmen; ich fand ihn bei diesem Bemühen so lächerlich, daß ich Mühe hatte, mir das Lachen zu verbeißen. Seine steife Figur, seine Ziererei mit mir französisch zu sprechen, dazu noch mit einem schauderhaften Akzente, die geschraubte Wendung seiner Phrasen, mit einem Worte, alles fiel mir so unangenehm auf, als der König von Polen und andere Souveräne und Fürsten — — — mich mit besonderer Eleganz und Liebenswürdigkeit verwöhnt hatten.“ An anderer Stelle nennt Heyking ihn geizig, eine Eigenschaft, die man dem Herzog wohl am wenigsten zum Vorwurf machen kann.

Herzog Peter konnte allerdings seine Baulust nicht in dem Maße befriedigen wie sein Vater, der über größere Einkünfte gebot. Während diesem außerdem die bedeutendsten Künstler Petersburgs dienstbar waren, wie der Architekt Graf Kastrelli (der nach der Restituierung des Herzogs Ernst Johann völlig in dessen Dienste trat), die Maler Graf Pietro Rotari, Francesco Fontebasso u. a., umgab sich Peter, dem so nahe Beziehungen zu Petersburg, wie sie sein Vater besessen hatte, fehlten, fast ausschließlich mit deutschen Künstlern.

Einen interessanten Bericht über die geistigen und künstlerischen Zustände in Mitau zur Zeit des Herzogs Peter gibt der Berliner Akademiker Johann Bernoulli in der Beschreibung seiner Reise, die er in den Jahren 1777 und 1778 durch Preußen, Kurland, Livland und Rußland unternommen hatte. Dieser war in Mitau zunächst jenem Kreise von Gelehrten nähergetreten, die in der Mehrzahl auf Empfehlung des berühmten Ästhetikers Sulzer, als Lehrer an die neugegründete Academia Petrina berufen worden waren. Der Professor der Naturgeschichte und Physik Johann Jakob Zerber macht seinen Führer, und gewissenhaft verzeichnet Bernoulli, was ihm Bemerkenswertes entgegentritt. In der Freimaurerloge, die sich im Hause des Buchhändlers Hinz befindet, sieht

er eine Anzahl guter Bildnisse, darunter das der „Karschin“ (der Dichterin Anna Luise Karsch); in der Bibliothek mehrere gute Gipsabgüsse. Beim Hofgerichtsadvokaten Hofrat Schwander¹ findet er drei Originalarbeiten Dürers (?), die leider nicht näher beschrieben werden, zwei Landschaften des Art van der Neer und viele gute italienische Stücke. Beim Staatsanwalt Andreas Johann Tesch² bewundert er eine Sammlung von sechzig Tierstücken des Malers Samuel Beck³, mehrere gute Kopien nach Rembrandt, Wouwerman und van Dyck. Auch der Landmarschall Baron Medem kann seinem Gast eine Reihe guter Bilder zeigen. Bernoullis höchstes Interesse jedoch erregt die herzogliche Sammlung in Schwetthof, wo er Werke von Tizian, Palma il vecchio, Ricci, Salvator Rosa, Molinari, Eignani u. a. sieht. Einzelne Bilder werden näher hervorgehoben, wie eine Venus von Tizian; einen demselben Meister zugeschriebenen Amor, der seinen Bogen schnitzt, läßt er dagegen nicht als Arbeit Tizians gelten. Auf dem Bilde einer Danaë, das dem Correggio zugeschrieben ist, entdeckt er die Bezeichnung H. GOLTZ. 1601 und erkennt aus diesen den Holländer Hendrik Goltzius. Es muß dieses Bild zu den frühesten Arbeiten dieses Meisters, der sich in reiferen Jahren völlig dem Kupferstich zuwandte, gehört haben. Ferner nennt Bernoulli Schlachtenbilder des Jan van Hughtenburgh, eine Madonna von Eignani und Bilder, die der Herzog aus der Sammlung des Rigaer Rats Herrn Berens erworben hatte. — Auch von den Bilderschatzen zu Ruhenthal und im Mitauer Residenzschloß weiß er zu berichten. Leider erfahren wir über diese nichts Näheres. Nicht unwahrscheinlich ist, daß zur Ausschmückung der Räume des großen Schlosses in Mitau eine Anzahl von Gemälden aus andern herzoglichen Schatzkammern

¹ Sigismund Georg Schwander, geb. 1727, gestorben 1784, studierte in Straßburg, stand in freundschaftlichen Beziehungen zum Gräfl. Medem'schen Hause, namentlich zu Elise von der Neer, der Schwester der Herzogin Dorothea. Sein Bildnis von J. G. Becker gemalt im Provinzialmuseum zu Mitau.

² A. J. Tesch, geb. 15. 9. 1723 in Rostock; gest. 21. 7. 1789 in Riga. Sein Bild, gemalt von J. H. Barisien, im Besitze des Stadtbibliothekars Dr. A. Buchholz in Berlin.

³ Jakob Samuel Beck, geb. 1715 in Erfurt, gest. 1778, war der Lehrer des bekannten livländischen Tier- und Jagdmalers Johann Heinrich Baumann, der angeblich einen großen Teil der Werke seines Lehrers mit nach Kurland brachte. Beck'sche Bilder findet man noch vielfach im Lande zerstreut. Sie werden häufig mit Arbeiten Baumanns verwechselt, obgleich sie bei weitem gediegener in der Ausführung sind.

zusammengeholt wurde. Auf den Bestand an Kunstwerken verschiedener Art in den herzoglichen Schließern lassen zwei Bilderinventare vom Jahre 1675 des Schlosses zu Goldingen schließen¹. Unter einer großen Anzahl von Porträts deutscher Fürsten und Fürstinnen (vorherrschend brandenburgisch-preussischer) werden auch mehrere religiöse Darstellungen, Genrebilder und „Kuchenstücke“ genannt; z. B. „die Herodias mit Johannis Haupt in der Schüssel; ein Frauenbildt, die auf der Lauten schlägt“; ein groß Kuchenstück, darauff allerhandt geflügel mit der Köchin gemahlet“. Wohin mögen alle diese Schätze sich verirrt haben? Einiges mag nach der Resignation des Herzogs in kurländischen Privatbesitz gekommen sein, einiges nach Petersburg, das Beste aber ist wohl, soweit es Privateigentum des herzoglichen Hauses war, auf dessen Besitzungen in Schlesien — Sagan und Wartenberg — gekommen. In Frankfurt a. M. wurde 1783 der Nachlaß einer Herzogin von Kurland versteigert, wahrscheinlich der ersten Gemahlin Peters, einer Prinzessin von Waldeck, von der er sich 1772 hatte scheiden lassen und die 1782 in Lausanne starb. Aus dieser Nachlaßversteigerung gelangte eine Anzahl von Bildern in den Besitz der Herzogin Henriette Amalie von Anhalt, deren Sammlung sich heute im Amalienstift in Dessau befindet.

Von den Künstlern, die zur Zeit von Bernoullis Aufenthalt in Mitau dort tätig waren, lernt er nur den Kupferstecher Samuel Rütner² kennen, und diesen wohl auch nur durch des Künstlers Bruder, den Professor der Philologie an der Akademie, Karl August Rütner. Er nennt ihn einen „bedeutenden“ Schüler des genialen Friedrich Bause. Das ist nicht unmöglich. Rütner ist aber in seinen Arbeiten auffällig ungleich. Er ist ein guter Zeichner und kommt in seiner Technik oft dem gefeierten Joh. Georg Wille nahe, ist zuweilen aber noch handwerksmäßiger und noch trockener als Bause. Es gibt von ihm mehrere Porträtsiche, von denen das Doppelporträt der Gebrüder Franziskus und Kasimir Nzewusky nach Anton v. Maron (1772 in Rom gemalt), das Bildnis des Königs Stanislaus August von Polen nach Marcello Bacciarelli (1784), das

¹ Veröffentlicht von H. Diederichs im Jahrbuch für Genealogie, Heraldik und Sphragistik. 1895, S. 186.

² Man denkt unwillkürlich an Terborchs Lautenspielerin im Antwerpener Museum.

³ Geb. 13. Jan. 1747 zu Wendisch-Oßig in der Oberlausitz, gest. 29. Aug. 1828 in Mitau.

des Professors Bernhard Euler nach Darbes (1780) und das des Professors der Philosophie Joh. Aug. Starck (1779) zu den besten gehören. Das 1781 von ihm gestochene Porträt des Herzogs Peter von Kurland gehört schon zu seinen schwächeren Arbeiten. Recht trocken und flach erscheinen seine Stiche nach holländischen Meistern, so besonders dürftig „Die Apfelschälerin“ nach G. Dou (richtiger nach P. van Slingelandt), den er dem Herzoge widmete. Kütner erfreute sich allseitiger Anerkennung. Für den Stich nach seinem Bilde belohnte ihn der König Stanislaus durch das Geschenk eines Brillantringes und durch die Verleihung der goldenen Medaille „Merentibus“; auch Kaiser Alexander I. von Rußland zeichnete den Künstler auf Fürsprache des damaligen Präsidenten der Kunstakademie, Grafen Stroganow, mehrfach aus. Die Akademie zu Bologna ernannte ihn 1785 zu ihrem Ehrenmitgliede. — Zu seinen Arbeiten gehören auch 54 Platten zu dem 1794 von dem kurländischen Archivsekretär Johann Eberhard Reimbs herausgegebenen Wappenbuch des kurländischen Adels. Den Rest stach sein Schüler Johann Gottfried Scheffner. Kütner trat 1824 wegen geschwächten Augenlichts in den Ruhestand.

Unter den Malern, die am mitaushen Hofe und in Hoffreisen Beschäftigung fanden, steht als der populärste und fruchtbarste Friedrich Hartmann, gen. Parisien, voran. Wie über das Leben der meisten Künstler jener Zeit, sind wir auch über die Entwicklung dieses Künstlers nur spärlich unterrichtet. Er stammte aus Koburg, wo er am 13. Februar 1724 als Sohn eines Schmiedemeisters das Licht der Welt erblickt hatte, dessen Vater angeblich in Paris als königlicher Baumeister tätig gewesen war, von dort aber eines Vergehens wegen hatte flüchten müssen. Als französischer Emigrant hatte er sich dann in Koburg unter dem Namen Parisius oder Parisien niedergelassen. Auch der junge Friedrich sollte ein Handwerk erlernen, hatte es aber durchzusetzen gewußt, seiner Neigung zur Kunst folgen zu dürfen. In Dresden soll er seine künstlerische Ausbildung empfangen haben; von wem, ist nicht überliefert. Jedenfalls nicht an der Akademie, in deren Matrikeln sein Name nicht vorkommt. Hier mag sich auch wohl sein Name Parisien in den Parisien verwandelt haben, eine Schreibweise, die nun feststehend wird. Von Dresden aus folgt er der Aufforderung eines russischen Magnaten in das Astrachanische Gouvernement, vermutlich als Lehrer. 1767

kommt er nach Riga und bleibt hier ansässig bis zum Jahre 1770, wo seine Berufung an den herzoglichen Hof erfolgt, wahrscheinlich bald nach der Übernahme der Regierung durch den Erbprinzen Peter. Achtzehn Jahre ist er in Mitau tätig, siedelt dann wieder nach Riga über, kehrt aber nach fünfjährigem Aufenthalt daselbst abermals nach Mitau zurück, wo er, 72 Jahre alt, am 19. August 1796 gestorben ist. In Riga hatte er sich verheiratet. Von seinen beiden Söhnen ist keiner den Spuren des Vaters gefolgt; beide wurden Musiker, Organisten: der ältere, Hartmann Johann, geb. 1770 in Mitau, starb 1845 als Organist in Edwahlen; der jüngere, Friedrich Gottlieb, geb. 1776 in Mitau, starb 1848 als Organist in Gröfsen in Kurland. Der erstere blieb kinderlos; der letztere hinterließ nur eine Tochter, die am 5. März 1878 in Gröfsen starb.

Barisiens Arbeiten aus seinen jüngeren Jahren vereinigen mit einer feinen Beobachtungsgabe ein vortreffliches, oft sehr duftiges Kolorit, das in der Regel auf ein feines Silbergrau gestimmt ist, aber sich gelegentlich auch zu kräftigeren Farbenakkorden steigert. Wenn sich dabei zuweilen in seinen männlichen Porträts eine gewisse süßliche Grazie zeigt, so beweist das nur, daß er der echte Sohn seiner Zeit, der Zeit des Rokoko, ist. In den Bildern aus seiner Spätzeit wird er trockener und konventionell. Er hat nicht nur die ganze vornehme Welt des Mitauer Hofes gemalt, auch die Porträts vieler Gelehrten und Männer des öffentlichen Lebens hat uns sein Pinsel überliefert. Viele seiner Porträts sind durch den Kupferstich vervielfältigt, die Mehrzahl durch J. J. Martin in Stockholm.

Mehrere seiner Porträts befinden sich im Provinzialmuseum zu Mitau und im Dommuseum zu Riga; die Mehrzahl jedoch ist in Privatbesitz. Eine Jugendarbeit, das Porträt des Grafen Johann Christian v. Hennicke, soll sich in der Kirche zu Wiederau bei Pegau in Sachsen befinden. Zugeschrieben werden ihm drei Deckengemälde im Mitauer Schlosse, die bei der „Restauration“ im Jahre 1859 beseitigt wurden; auch Deckengemälde in Ruhenthal und im Schlosse Friedrichslust¹ werden Barisien zugeschrieben. Die Petersburger Akademie erteilte ihm 1786 den Rang eines akademischen Künstlers.

¹ Friedrichslust wurde das kleine herzogliche Jagdschloß zu Peenau zu Ehren des Prinzen von Preußen Friedrich Wilhelm, gelegentlich seines Besuchs am Mitauer Hofe genannt.

Im Jahre 1780 malte er den auf seiner Durchreise nach und von Petersburg in Mitau mit großem Pomp gefeierten Prinzen von Preußen Friedrich Wilhelm, dem das Porträt gelegentlich eines Maskenfestes im Schloß in feierlicher Weise überreicht wurde. Im Protokollbuch der ehemaligen Grünen Bürgergarde zu Mitau hat sich über dieses für die Zeit außerordentlich charakteristische Ereignis eine interessante Aufzeichnung, offenbar die eines Augenzeugen¹, erhalten. Es heißt dort: während der Masquerade erfolgte für Seine Königliche Hoheit den Cron Printzen und die im frohen Tantz begriffene Gesellschaft die angenehmste Ueberraschung, indem bey Aufziehung eines im grossen Tantzsaal künstlich und verdeckt angebrachten vorhangs sich auf einem prächtigst erleuchteten Theater, der Parnas darstellte. Auf selbigem sahe man den Apoll und die neun Musen; am Fusse desselben aber standen Mars, Mercur, Orpheus und Amphion. Nach einer kurtzen verweilung stiegen alle langsam den Parnas herunter; zu ihren Füßen erhob sich ein Altar, auf welchem Mars das wohl getroffene und von dem Hochfürstlichen Hofmaler Herrn Parisius verfertigte Bildnis Seiner Königlichen Hoheit des Cron Printzen hin stellte. Die Musen tratten hierauf alle verwundernd um den Altar herum und schmückten Altar und Bild mit Blumen, die ein Amor, neben welchem ein Hymen standt, ihnen darreichte. Apolo legte hienächst auf das Bild einen Lorbeerkrantz, und Plötzlich fuhr der Adler Jupiters aus der Höhe herab, das Bild mit seinen Fittigen zu decken. Alle, die bisher um den Altar gestanden, traten nunmehr zurück und die Musen und Götter sangen in verschiedenen Chören, Arien und Recitativen das Lob des Liebenswürdigsten Printzen. Nach endigung des gesangs, stiegen alle, auf einigen aus dem vordründe des Theaters schnell vorspringenden Stufen auf den Tantzsaal herunter. Eine der Musen über reichte Seiner Königlichen Hoheit das auf weissem Atlas gedruckte in hellrothem Sammet gebundene, und vom Hochfürstlichen Concertmeister Herrn Veichtner in Musick gesetzte Sinngedicht, eine Andere dagegen brachte Seiner Königlichen Hoheit eine mit Höchst Dero gekrönten Namenszuge und den Worten: „vive in loye“ gezierte Schleife, welche Höchst denenselben von Ihro

¹ Es war der Auditeur Johann Michael Lunger, Korporal der Grünen Bürgergarde, später „Estandartjunfer“.

Durchlauchten der regierenden Hertzogin in Höchst eigener Persohn am Arm befestiget, und auf eben die Art auch nun mehro von den auf der Masquerade anwesenden zu Ehren dieses festlichen Tages getragen wurde¹. — — —

Bevor Barisien seine umfangreiche Tätigkeit in Mitau entfaltete, war hier der am meisten beschäftigte Künstler der aus Königsberg gebürtige Leonhard Schorer. Er kam dreiunddreißigjährig im Jahre 1748 nach Mitau und ist dort bis an seinen Tod — er wurde am 20. April 1777 begraben — tätig gewesen. Es hat sich eine stattliche Anzahl seiner Porträts erhalten, die in ihrer trockenen Behandlung trotz fleißiger Durchführung doch nicht über das Mittelmaß hinausragen. Weit bedeutender ist ein anderer Königsberger, der Porträtmaler Johann Gottlieb Becker, der nach 1750 nach Mitau kam und dort bis um 1760 nachweisbar ist. Zu seinen vortrefflichsten Arbeiten gehören das Porträt des Hofrats S. G. Schwander, im Museum zu Mitau, und das des Oberpastors der St. Petrikirche zu Riga Justus Emanuel v. Essen, das in einem Stich von J. C. Fritsch bekannt geworden ist, auf dem Becker als *pictor ad academ. Regiomonti Prussiae* bezeichnet wird. Von ihm ist auch das stattliche Porträt des ehemals kurländischen Regierungs-, dann preussischen Justizrats Christoph Georg Ziegenhorn, das in einem Stich von Daniel Berger der Ziegenhornschen Ausgabe des kurländischen Staatsrechts vorgelegt ist. —

Fast gleichzeitig mit Barisien ließ sich der aus Sachsen gebürtige Maler Ernst Gottlob, ein Schüler Desfers, in Mitau nieder, doch scheint er seinem Rivalen das Feld bald haben räumen müssen. Was sich von seinen Arbeiten hier erhalten hat, ist nicht von Bedeutung. Weit tüchtiger und zugleich als geschickter Landschaftsmaler angesehen war Gottlieb Schiffner, ein Schüler der Dresdner Akademie und des Professors Schenau, der von 1785 bis 1788 in Mitau tätig war. Er hat hier eine Anzahl tüchtiger Bildnisse und mehrere ansprechende Landschaften hinterlassen, die sich natürlich eng an die italienisierenden holländischen Vorbilder anlehnen. Im besten Mannesalter ist er 1795 in Dresden gestorben. Als letzter in dieser Reihe ist Gottlieb Schwencke zu nennen, der kurz vor dem Zusammenbruch

¹ Sitzungsberichte der kurländischen Gesellsch. f. Literatur u. Kunst. 1866. 2. Aufl. S. 110 u. 111.

des herzoglichen Thrones nach Mitau kam und bis zum Jahre 1820 dort ausgehalten hat. Von ihm ist nur das Porträt des letzten kurländischen Hofmarschalls Heinrich v. Dffenberg, das an anderer Stelle reproduziert ist, eine aner kennenswerte Arbeit, bekannt. Ein anderes Bildnis ist kürzlich in Petersburger Privatbesitz aufgetaucht¹. Schwendke ist 1821 in München gestorben.

Bauten von der Großartigkeit, wie sie unter Herzog Ernst Johann zur Ausführung kamen, hat Herzog Peter zwar nicht unternommen, doch war er auf künstlerische Ausgestaltung der wenigen Bauten, die seiner Initiative ihr Dasein verdanken wohl bedacht. An die Stelle des 1771 gestorbenen Architekten Grafen Rastrelli war seit 1772 ein Däne, Severin Jensen, als herzoglicher Hofbaumeister getreten, über dessen Lebensumstände bisher leider nichts hat ermittelt werden können. Er blieb auch, nachdem Kurland zu einem Gouvernement des russischen Reichs geworden war, in Mitau und stand bis zum Jahre 1803 als Gouvernementsarchitekt in russischen Diensten. In demselben Jahre ging er nach Italien und soll in Caserta an dem prächtigen Königsschloß tätig gewesen sein.

Wohl bald nach seinem Regierungsantritt unternahm Herzog Peter die Vollendung des kleineren, einst so reizenden Lustschloßchens zu Schwethof bei Mitau, des kurländischen Petit-Trianon, das heute allerdings durch den Niederbruch der einstöckigen Seitensflügel und durch die gräßliche Verwüstung der übrigen Teile nur noch eine traurige Ruine ist. Eine Umgestaltung des Schloßchens scheint schon unter Herzog Ernst Johann von Rastrelli unternommen worden zu sein. Mit dem großen Güterkomplex, der sog. Würzauschen Ökonomie, wozu auch Schwethof gehörte, war Ernst Johann Biron im Jahre 1736 vom König August III. von Polen belehnt worden. Die Umgestaltung zu einem vornehmen Sommerpalais erfolgte erst unter Herzog Peter. Die großzügige Außenarchitektur des Mittelbaues — die kräftig gebildeten, ein wirksames Konsolengesims und die Dreiecksgiebel der beiden Risalite stützenden Pilaster mit Kompositkapitellen, die energische Profilierung der Fensterumrahmungen und der „œil de bœuf“, der kleinen Rundfenster über den Hauptfenstern, zeigen bereits den Einfluß der strengeren Palladia-

¹ N. v. Wrangel in *Старые годы*. Jahrg. 1912, S. 53. Einige Nachrichten über ihn auch bei Nagler, *Künstlerlex.*

nischen Schule — läßt erkennen, daß sie eine Schöpfung des herzoglichen Hofbaumeisters Severin Jensen ist.

Über die Entstehung des Schloßchens fehlt es an jeglicher Nachricht. Johann Bernoulli, der Schwethof am 12. Juli 1778 besuchte, schreibt: „Dieser Sommerpalast war ehemals ganz gering, der Herzog hat ihn aber mit vielem Geschmack erneuern und erweitern, insonderheit mit einer kostbaren Gemäldesammlung auszieren lassen. — — — Sämtliche Gemälde sind in vielen großen und kleinen Zimmern verteilt; die mehrsten werden aber vermutlich in einer schönen langen Galerie von zehn Kreuzstöcken (= Fensteröffnungen) aufgestellt werden, die noch nicht ganz fertig war.“

Im Erdgeschoß des linken Flügels lagen die herzoglichen Wohnzimmer, im rechten Flügel war eine Drangerie eingerichtet, in der Peter am 19. Oktober 1779 gelegentlich eines Maskenballes, den er zur Nachfeier des Geburtstages der Herzoginmutter veranstaltet hatte, um die Hand der Dorothea v. Medem warb. Im Hauptgeschoß des Mittelbaues befand sich der große ovale Tanzsaal, ein Meisterwerk des Rokoko-Stils. Die Ecken des Saales erweiterten sich zu kleinen halbrunden Nischen mit muschelförmigen Abschlüssen, die an der Innenwand zu kleinen Logen ausgestattet waren, von denen aus man dem Tanze zusehen konnte. Unter diesen Logen standen zierliche runde Öfen. Die Wandflächen überzog ein Leistenwerk mit reichen Stuckornamenten, worin sich Jagdembleme mit solchen der Gärtnerei, des Fischfangs, der Musik mit einer Fülle von naturalistisch gebildeten Blumen in angenehmer Zeichnung verbanden. An der Decke wiederholten sich die elliptischen Formen des Raumgrundrisses verbunden mit zierlicher Ornamentation. Sämtliche Stuckdekorationen waren vergoldet, an den Wänden auf weißem, an der Decke auf bläulichem Grunde. Außer diesem Hauptraum enthielt das Obergeschoß einen VorSaal und das Treppenhaus¹. Abb. 5—7.

Auch das Schloßchen zu Würzburg ließ Herzog Peter ausbauen und vergrößern. Hier hatte schon Gotthard Kettler, der erste Herzog von

¹ Im Jahre 1875 begannen die Verwüstungen durch die Umwandlung des Schlosses zur Kaserne. Dank dem Interesse des damaligen holländischen Gouvernementsarchitekten Staatsrat Julius v. Hagen († 1909) gelang es, die hier reproduzierten photographischen Aufnahmen zu veranstalten und eine Tür des Schlosses in das Dommuseum nach Riga zu retten.

Kurland, sich eine kleine Sommerresidenz errichtet, die Herzog Peter zu einem Kavallerhause umgestalten ließ. Es ist ein kleiner zweigeschossiger Bau mit sieben Fenstern in der Hauptfront und vier niedrigen Eckpavillons. Etwa 300 Schritte von diesem entfernt liegt das herzogliche Schloßchen. Es ist aus einem kleinen Sommerhause entstanden, das sich die Herzogin Anna um 1730 hier errichten ließ. Herzog Ernst Johann fügte dem Bau zwei dreigeschossige Querflügel an, Herzog Peter aber ließ den turmartigen Mittelbau errichten und das Innere völlig umgestalten. Die Rastrellische Architektur und die des Hofbaumeisters Jensen sondern sich hier deutlich voneinander ab. Eigenartig ist an den Flügeln die Abstumpfung der Ecken mit den vorgelegten Balkonen. Im rechten Flügel, dem Kavallerhause zugewandt, lag der große sechsenstrige Tanzsaal, dessen Dekoration von Interesse ist. Der Fensterwand entsprechend ist auch die gegenüberliegende durch eine gemalte Dekoration von Pilastern mit dazwischen liegenden Spiegeln gegliedert und in den den Fenstern gegenüberliegenden Feldern mit Landschaftsmalereien geschmückt, die den Eindruck hervorrufen sollen, als sähe man auch von dieser Seite in den das Schloß umgebenden Park. Den Fries des Hauptgesimses zieren tanzende Figuren in allen erdenklichen Stellungen, angeblich von Herzog Peter selbst ausgeführt. Auch die Dekorationsmalereien im sog. Spiegelsaal werden dem Herzog zugeschrieben. Über dem Fries sieht man ein gemaltes Geländer den Saal umziehen, das die Täuschung noch vervollständigen soll. Auf vier toskanischen Säulen ruhend, erhebt sich am Ende des Saales die Musiktribüne. Unter dieser führt eine Thür in den ovalen zweifenstrigen Speisesaal, dessen Decke in der Mitte eine tambourartige, mit Spiegelglas dekorierte Erhöhung hatte, durch die angeblich die Speisen mittels besonderer maschineller Vorrichtungen auf die Tafel gebracht werden konnten. An den Speisesaal stieß das zweifenstrige Billardzimmer. In dem gegenübergelegenen zweigeschossigen Flügel befanden sich die Wohnräume der herzoglichen Familie. Die dreigeschossigen unter Herzog Ernst Johann errichteten Querflügel enthielten die Wohnräume der Dienerschaft. Abb. 3 und 4.

Seit dem Tode der Herzoginmutter Benigna residierte Herzog Peter in dem bescheidenen Würzau, bis er 1795 für immer das Land verließ.

Die Erhaltung des riesigen Residenzschlosses in Mitau mag seit jener Zeit vernachlässigt worden sein, was Baron Heyking in seinen Memoiren zu der Bemerkung veranlaßt haben mag: „Als ich dieses schöne Gebäude sah, bemerkte ich, daß der Herzog bei seinem Geiz einen Teil des Schlosses verfallen ließ.“

Das vornehmste Bauunternehmen Peters aber bleibt die schon mehrfach erwähnte, nach Jensens Plänen erbaute Akademie, das heutige *Gymnasium* in Mitau. Die Gründung des *Gymnasium academicum*, schreibt Cruse, war der letzte Akt selbständiger Gesetzgebung des Herzogs und die feierliche Inauguration der Lehranstalt¹ (am 8. Juni 1775, am Namenstage des Herzogs) seine letzte große Staatsfeierlichkeit. Das Gebäude erhebt sich an der Stelle eines ehemaligen herzoglichen Palais in zwei Geschossen mit einem sechs säuligen Mittelrisalit von vornehmen Verhältnissen. Die Fenster des Erdgeschosses sind mit auf kräftigen skulptierten Konsolen ruhenden Segmentgiebeln, die des Obergeschosses mit Dreiecksgiebeln überdeckt. Breite Eisenstreifen gliedern die Wandflächen. Die unkannelierten Säulen des Risalits mit prächtigen Kompositkapitellen, von denen die vier mittleren gekuppelt sind, stützen ein fein profiliertes Hauptgesims mit Zahnschnitt, wie es in gleicher Höhe auch die Seitenbauten krönt, und tragen einen von einer hohen Attika überragten Dreiecksgiebel. Am Architrav über dem mittleren Interkolumnium verkündet eine Inschrifttafel: *Sapientiae et Musis Petrus Curl. et Semg. Dux pos. anno MDCCLXXV.* Über der Attika des Mittelbaues erhebt sich ein zweigeschossiger Turm, dessen quadratisches Untergeschoß von Dreiviertelsäulen besetzt ist, die das Hauptgesims tragen. Der obere achteckige Aufbau mit Rundbogenfenstern zwischen Eckpilastern und einem Kuppeldach ist aus Holz hergestellt und angeblich erst in späterer Zeit hinzugefügt, zeigt aber noch die Formen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und ist daher wohl auch noch auf Jensens Tätigkeit zurückzuführen. Leider ist durch die allmähliche Erhöhung des Straßenpflasters der Sockel des Gebäudes stark versunken. Bemerkte sei, daß die Form der Kapitelle der Risalitsäulen und die Ausbildung der Fenstereinfassungen des Erdgeschosses zwischen den Säulen, zu den Seiten

¹ Eine ausführliche Beschreibung der solennen Festlichkeit findet sich in der Mitauischen Politischen und Gelehrten Zeitung vom 4. Juli 1775. 1 Stück f. auch Sitzungsberichte der Gesellschaft, f. Lit. u. Kunst 1866. 2. Aufl. S. 106—108.

des Haupteinganges genau der am Mittelbau des Schlosses zu Schwetshof entspricht. Abb. 8.

Ebenso zugetan wie den Werken der bildenden Künste scheint Herzog Peter der darstellenden Kunst und der Musik gewesen zu sein. Das herzogliche Theater war freilich nur ein Holzbau, an dessen Stelle im Jahre 1896 das Museum der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst getreten ist, doch die Einrichtung, die sich in der Hauptsache wohl noch aus herzoglicher Zeit erhalten hatte, zeugte von Geschmack. Auch im Schlosse selbst hatte Herzog Peter zur Unterhaltung für seine von ihm hoch verehrte Mutter ein kleines Theater einrichten lassen, wo kleine Opern und Singspiele, größtenteils von Mitgliedern der Hofgesellschaft aufgeführt wurden. Von den Künstlern, die hier tätig waren, erfahren wir nur sehr wenig. Genannt wird gelegentlich der Hofkapellmeister Veichtner und als bedeutende Sängerin Fräulein Thekla Polesska, die Braut des Malers und Radierers Johann Christian Reinhardt, die der gefeierte Johann Adam Hiller nach Mitau begleitete.

Mit dem Ende der herzoglichen Regierung bricht auch das Kunstleben in Mitau jäh ab. So eng die Beziehungen in vieler Beziehung gewesen waren, so hartnäckig auch die Kämpfe zwischen Adel und Herzog geführt wurden, ein Abglanz jener, vom französischen Königshofe her alle deutschen Fürstenthöfe durchdringenden Leichtlebigkeit und Lebenslust zeigte sich auch hier an dem kleinen Mitauer Hoflager. Tanz und Konzerte, Maskeraden und Schäferspiele, pomphafte Schlittenfahrten, dazwischen geheimnisvolle Ordensgründungen, Freimaurertum und mystische Séancen eines Cagliostro. So wechseln auch hier die Tage im Genuß, vielfach durch die Kunst verschönt, und ebenso wenig wie jenseits der Vogesen sah man hier die drohenden Wetterwolken, aus denen die Vernichtungsschläge auf das Aneien Régime herniederschmettern sollten. Ja, während dort schon die Rousseauschwärmerei beginnt, die die Zeit der Schäferidyllen abldst und schließlich in das bramarbasierende Admertum umschlägt, herrscht am Mitauer Hofe noch die bescheidene Nachblüte des Rokoko. Dann sinkt das Lehnshertzogtum zur gouvernemental regierten Provinz herab. Das neue Regiment aber hatte kein Interesse daran, die Erinnerung an die Vergangenheit durch sorgfame Erhaltung der herzoglichen Schlösser und Gärten zu stärken; es ließ auch das verkommen und verwüsten, was von höherer künstlerischer Bedeutung gewesen war.



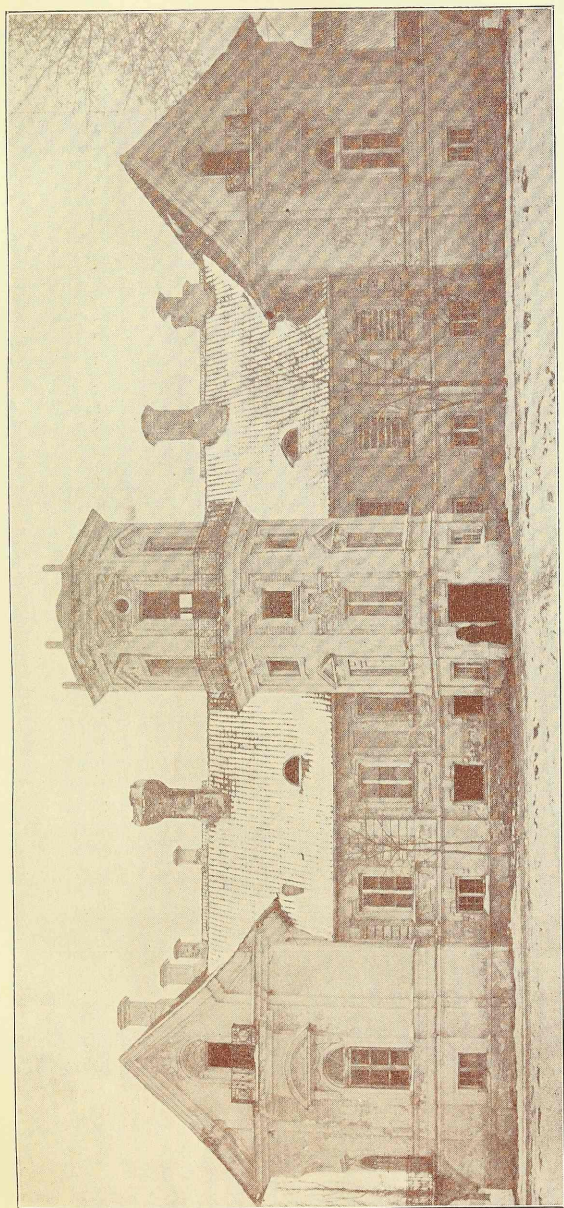
Die Kunst am Hofe der Biron

Abb. 1. Porträt des Herzogs Ernst Johann
 Nach einem unvollendeten Stich von Iwan
 Sofolow, nach dem Gemälde von Louis
 Caravacque (Auschnitt)



Die Kunst am Hofe der Biron

Abb. 2. Porträt des Herzogs Peter v. Kurland
Nach dem Stich von S. Rütner



Die Kunst am Hofe der Diron

Abb. 3. Das ehemalige herzogliche Lustschloß zu Würzburg



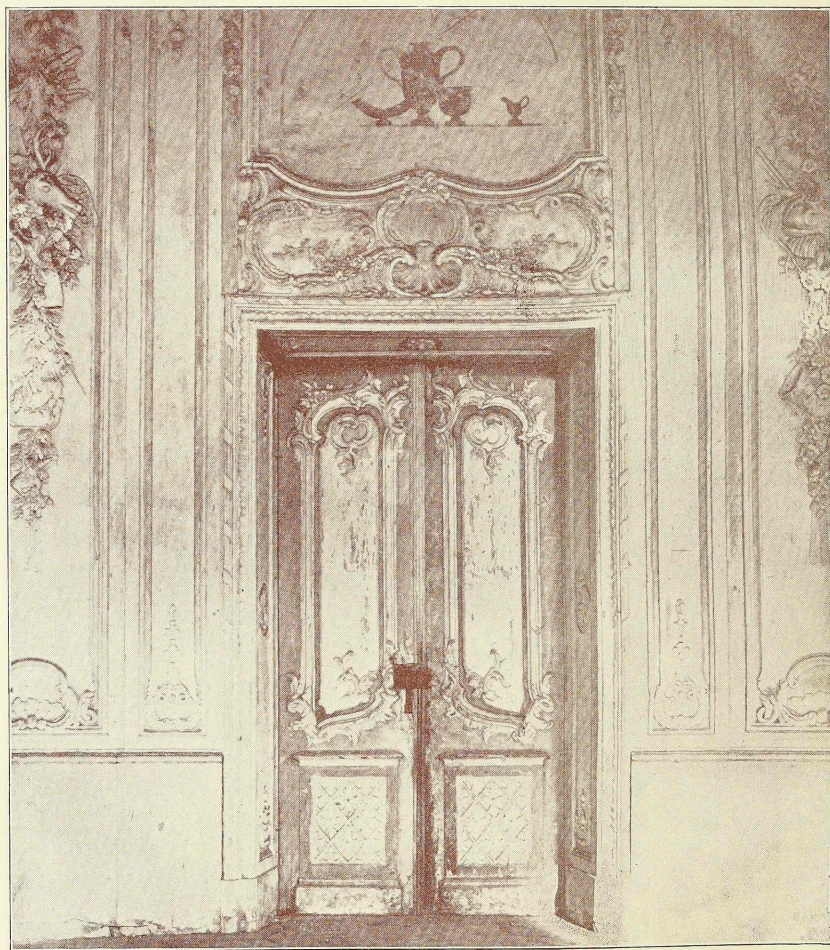
Die Kunst am Hofe der Biron

Abb. 4. Der Tanzsaal im ehem. herzoglichen
Lustschlosse zu Würzburg



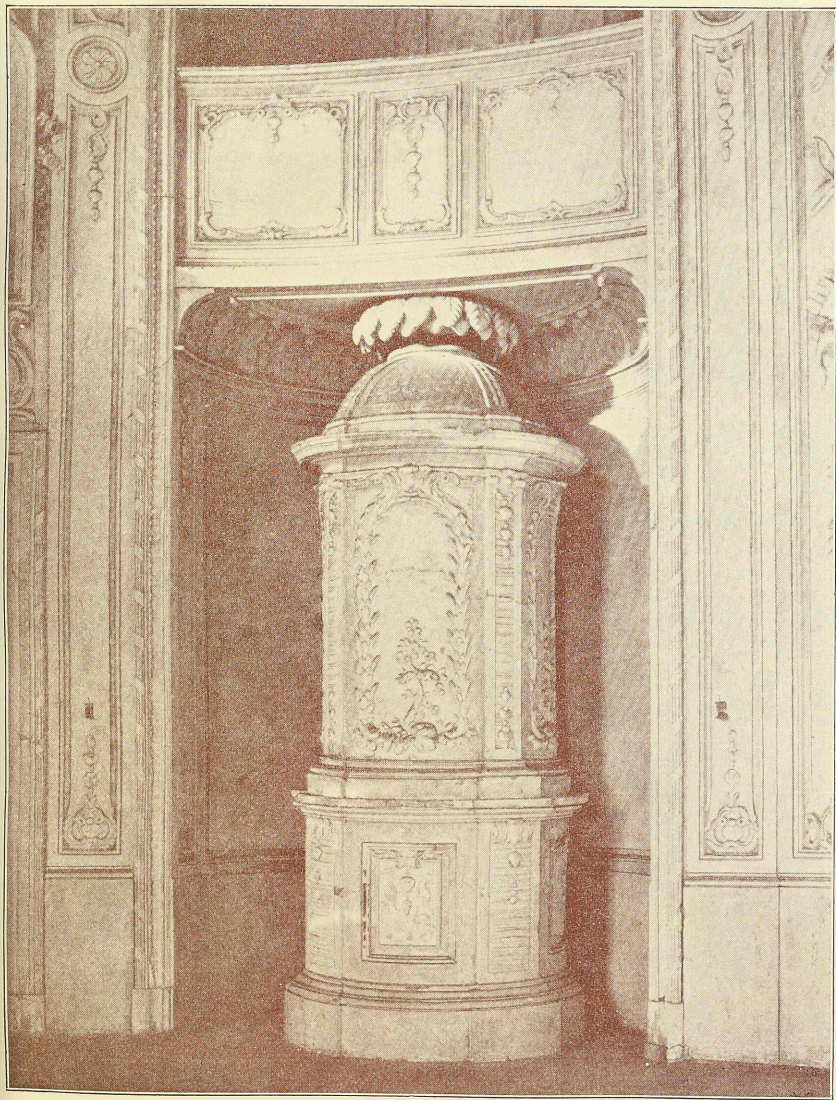
Die Kunst am Hofe der Biron

Abb. 5. Stuckdecke im Tanzaal des ehem. herzoglichen Lustschlosses zu Schwerhof



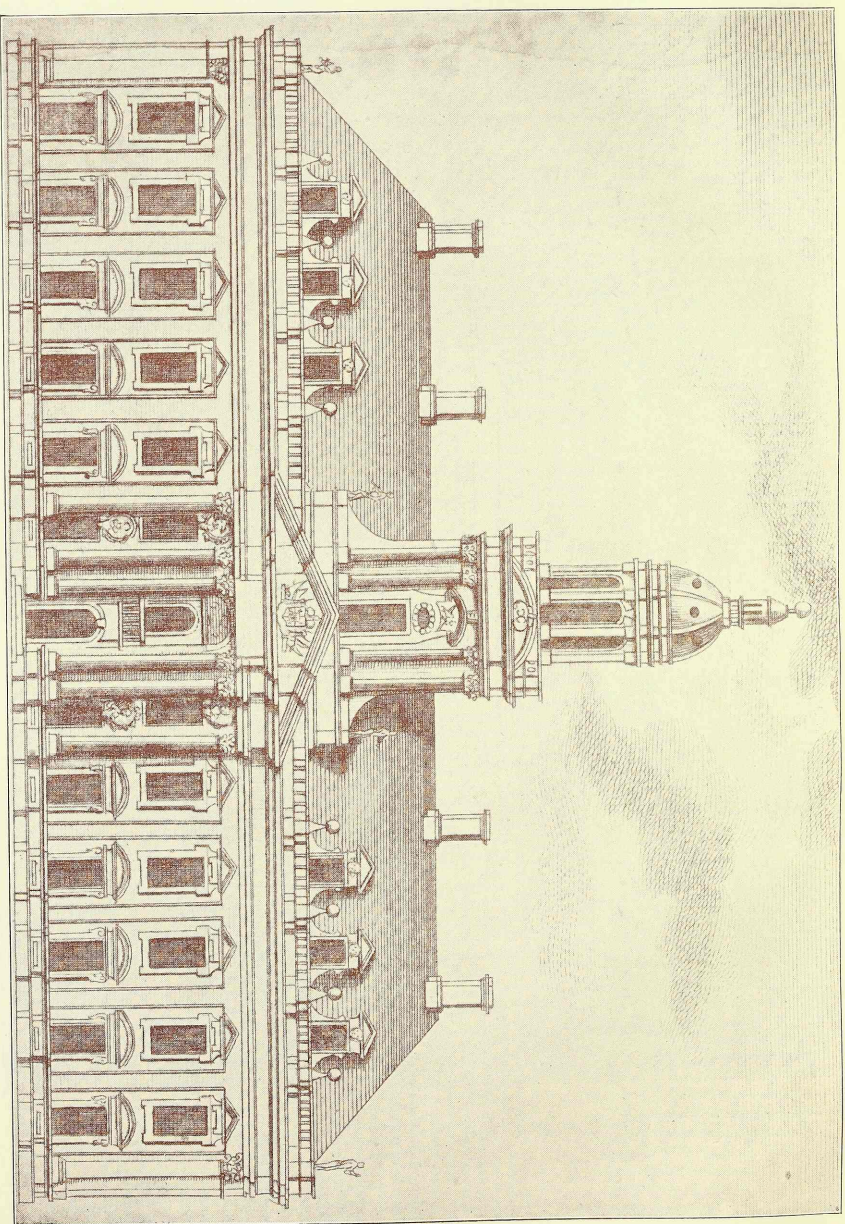
Die Kunst am Hofe der Viron

Abb. 6. Tür- und Wanddekoration aus dem Tanzsaal
des ehem. herzogl. Lustschlosses zu Schwethof



Die Kunst am Hofe der Biron

Abb. 7. Ofen und Loge aus dem Tanzsaal des
ehem. herzogl. Lustschlosses zu Schwethof



Die Kunst am Hofe der Dürer

Abb. 8. Das Gymnasium academicum in Mailand (Nach einem Kupferstich)

Albumblåtter

Unsere Museen bewahren eine stattliche Anzahl von Stammbüchern und Albumblättern aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Die Mehrzahl der Blätter trägt Niederschriften in Poesie und Prosa. Manches Blatt ziert auch wohl eine zeichnerische Beigabe, eine symbolische Darstellung, wie verschlungene Hände, den Altar der Liebe mit dem flammenden Herzen darauf, den Säulenstumpf auf einem Piedestal mit Inschrifttafel, je nach Stimmung und Bestimmung. Seltener sind Landschaften oder figurale Darstellungen. Andere finden wir mit einer zierlichen Schleife geschmückt, die vielleicht einst eine Haarlocke umwand; andere, die ein aus farbigen Seiden oder gar aus Haar mühsam gesticktes Initial tragen, oder die Silhouette des Schreibers oder der Schreiberin mit der schriftlich hinzugefügten Bitte um wohlwollendes Gedenken. Hinter manchem Namen ein Kreuz, das von Hingang und Erinnerung spricht. —

So etwa stellt sich uns die Mehrzahl dieser Blätter dar. Ihren einstigen Eigentümern ein trauter Besiz, vermögen sie der heutigen, weniger schwärmerisch empfindenden Welt nur geringe Beachtung abzugewinnen, es sei denn, daß zufällig die Hand eines über seine Zeitgenossen Hinausragenden ein Zeichen seines Erdbendaseins hier zurückgelassen hätte. Und wie könnte es anders sein! Sind doch die mehr oder weniger gefühlvollen Äußerungen der Freundschaft oder Hochachtung, die hier in Schrift und Symbolik niedergelegt sind, völlig persönlicher Natur, von höherem Interesse allenfalls für den Kulturhistoriker, der in diesen Blättern charakteristische Zeichen ihrer Zeit erblickt.

Anders jene Stammbücher, die nicht allein der persönlichen Erinnerung, sondern zugleich der Kunstliebe ihr Dasein verdanken. Schon die Persönlichkeit, die ein solches Gedenkbuch anlegte, zieht eine vermehrte Aufmerksamkeit auf sich durch ihr Verhalten zur Kunst und zu den Künstlern, mit denen sie Umgang pflog; und unser Interesse an ihr wird um so größer, je bekannter und bedeutender die Meister sind, deren Arbeiten wir in ihren Sammlungen vereinigt sehen.

Hier sollen drei solcher Sammlungen aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts eingehender geschildert werden. Die erste ist Eigentum des kurländischen Provinzialmuseums zu Mitau und wurde von dem Hofmarschall des Herzogs Peter von Kurland, späteren russischen Geheimrat und Präsidenten des kurländischen Oberhofgerichts Baron

Heinrich v. Offenbergh (geb. 21. Jan. n. St. 1752; gest. 11. Novbr. 1827) angelegt. — Die zweite gehört dem rigaschen Kunstmuseum und verdankt dem kunstliebenden rigaschen Apotheker Jakob Johann Boff (geb. 1736; gest. 11. Mai 1794) ihre Entstehung. — Die dritte endlich, die sich zugleich durch eine große Anzahl schriftlicher Beigaben von hervorragenden deutschen Gelehrten auszeichnet, wurde von dem in der Geschichte Rigas hervorragenden Theologen Dr. Liborius v. Bergmann (geb. 3. Septbr. 1754; gest. 15. Juli 1823) angelegt. Das Album befand sich im Besitz des Astronomen Ferdinand Müller in Petersburg und ist nach dessen Tode an den Generalarzt Dr. Ernst v. Bergmann in Berlin gekommen. Im „Jahresbericht der Gelliner literarischen Gesellschaft pro 1885 bis 1887“ hat es eine eingehende Besprechung von Th. Niehoff gefunden.

Der feinsinnige für Kunst und Wissenschaft begeisterte Heinrich v. Offenbergh hat außer seiner Sammlung von Handzeichnungen auch seine Reisetagebücher dem kurländischen Provinzialmuseum hinterlassen. Sie enthalten eine Fülle trefflicher Schilderungen der damaligen Kunstzustände, Beschreibungen von Kunstsammlungen und Mitteilungen über Künstler, mit denen er auf seinen Reisen in Berührung kam. Auch ihnen ist eine große Anzahl von Skizzen in Blei und Farbe, die wohl mit Ausnahme einiger wenigen Arbeiten von Offenberghs Hand stammen, angefügt. Offenbergh hat von Mitau aus drei Reisen ins Ausland unternommen. Die erste führte ihn als jungen sechsundzwanzigjährigen Offizier in Begleitung eines Freundes, eines Barons H. v. Kleist, durch die Niederlande und einen Teil von England. An die englische Reise schloß sich noch ein Besuch der Schweiz und Oberitaliens. Über Wien kehrte er in die Heimat zurück, die er im Juni 1780 wieder erreichte.

Die zweite Reise unternahm Offenbergh als Hofmarschall in Begleitung seines Fürsten. Sie galt dem Besuche Italiens. Das von dieser Reise erhaltene Tagebuch (zwei Quartbände) beginnt am 13. November 1784 in Dresden und endet am 30. September 1785 in Berlin. Die dritte Reise endlich macht er ebenfalls in Begleitung der herzoglichen Familie, als diese sich zu einer Badekur nach Pyrmont begab. Sie führt zu einem zweiten Besuch Hollands. Das Tagebuch dieser Reise umfaßt die Zeit vom 17. Juli bis zum 11. November 1786. Am 28. Dezember traf er in Begleitung der Herzogin Dorothea wieder in Würzau ein.

Der Sammelband mit den Handzeichnungen, der uns hier beschäftigen soll, enthält 78 Blätter. Von diesen gehören 27 der ersten, 29 der zweiten Reise an. Von seiner dritten Reise hat Offenberg nur zwei Aquarelle von G. Haasbroeck heimgebracht, das Porträt des Kupferstechers Jan Jacob Wylaert, in Crayonmanier gestochen und in gleicher Ausführung ein Pferd nach einer Zeichnung von Philips Bouwerman, wovon das Wylaertsche Porträt dem letzten Bande der Reisetagebücher angeheftet ist. Der Rest von 20 Blättern ist von verschiedenen Dilettanten gestiftet, mit Ausnahme eines Blattes von Wilhelm Schadow, dem nachmaligen Direktor der Düsseldorfer Akademie, eines Blattes des Malers Gottlieb Schiffner, eines Dresdners, der von 1785—1788 in Mitau tätig war, ferner je eines des Architekten Jacomo Guarenghi, des Erbauers des Hoftheaters, der Börse und mehrerer Paläste in Petersburg, und des Theatermalers Pietro Gonzaga daselbst, die wohl von Offenberg gelegentlich eines Aufenthalts in Petersburg erworben wurden.

Schadow hat in zierlicher Bleistiftzeichnung die allegorische Figur der Poesie dargestellt; Schiffner ein litauisches Judenmädchen. Guarenghi hat eine italienische Landschaft in etwas manierierter Federzeichnung gegeben; Gonzaga die Skizze zu einer Theaterdekoration, die eine ionische Kolonnade mit Durchblick in einen zweigeschossigen Tempelraum darstellt.

Die Kunst Hollands war, als Offenberg ins Land kam, bereits von ihrer stolzen Höhe herabgesunken. Eine laue akademische Richtung beherrschte die Landschaftsmalerei und das Sittenbild; nur das Porträt und das Gruppenbild, das besonders in Cornelis Troost noch einen letzten glänzenden Vertreter gehabt hatte, hielt sich noch auf anerkannter Höhe und fand in dem Porträtstich noch eine schöne Nachblüte. Unbedeutend ist daher auch das, was Offenberg in Holland erwarb. In Leiden hatte er die Bekanntschaft des Zeichners und Kupferstechers Jan Jacob Wylaert (geb. 18. August 1734 in Rotterdam; gest. 2. April 1809 in Leiden) gemacht, von dem er berichtet, er sei der Erfinder der Crayonmanier in der Kupferstichkunst. Das ist ein Irrtum. Wylaert beschäftigte sich neben dem Radieren von Städteansichten mit der Imitation von Handzeichnungen in Kupferdruck, wie dieses in vorzüglicher Weise Cornelis Ploos von Amstel tat, und auch von Juriaen Cootwijk und Vernaert Schreuder unternommen wurde. Er gab auch

ein Werk darüber heraus unter dem Titel: *Nieuwe manier om Platt-Tekeningen in t'kopper te brengen*. Leyden 1772. (Auch französisch und deutsch erschienen.) — Von einem *Kenier van Ravenstijn* findet sich eine flüchtig in Tusche ausgeführte Landschaft und von *Geraerd Haasbroeck* im Haag, der sich durch tüchtige Landschafts- und Vogelbilder bekannt machte, sieht man zwei Aquarelle, einen alten Raucher in einer Bauernkneipe und verschiedene buntfarbige Vögel, wie Fasane, Wiedehopf, Flamingos u. a. in einer Parklandschaft.

England hatte bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein eines selbstständigen Künstlerturns entbehrt. Erst seit jener Zeit begannen einheimische Künstler sich zu dem Ansehen emporzuschwingen, das bis dahin Deutsche und Niederländer genossen hatten. Und obgleich um die Zeit, als *Offenberg* nach London, dem Mittelpunkt des englischen Kunstschaffens, kam, dort schon namhafte einheimische Künstler wirkten, konnte neben ihnen doch immer noch eine beträchtliche Anzahl Ausländer zu hoher Bedeutung kommen. Von den gefeierten englischen Hauptmeistern, einem *Reynolds* und *Gainsborough*, die *Offenberg* auch persönlich kennen lernte, finden wir in der Sammlung leider keine Blätter, dagegen von vielen anderen einheimischen und fremden Künstlern.

Die Idee, seiner Sammlung eine bestimmte Form zu geben, hinsichtlich der Größe und Umrahmung der Blätter, scheint *Offenberg* erst in London gekommen zu sein, denn hier ließ er sich besondere Albumblätter aus starkem gerippten Papier anfertigen, die mit einer Umrahmung in Kupferdruck verziert wurden. Auf einem Oval zu Häupten der Umrahmung sind die Buchstaben *H. v. D.* in Ligatur angebracht. Die Umrahmung ist nach einer Zeichnung von *W. Darling* von *Newport* gestochen, und wahrscheinlich nach einem vorhandenen Muster, denn zwei Blätter tragen ein aus den Buchstaben *J. V.* gebildetes Monogramm. Die Künstler haben ihre Beiträge zum größten Teil in die Umrahmungen hineingezeichnet oder -gemalt; seltener sind Blätter eingeklebt.

Das Titelblatt ist von einem Schreibe-Künstler *George Frederic Herbst* ausgeführt und von diesem *Offenberg* gewidmet. Es lautet: *Various designs collected by Le Baron d'Offenberg de la Courlande in the course of his travels. This specimen of British Penmanship as a Token of Esteem is presented by his much obliged humble servant George Frederic Herbst. Aug. 5th 1779.*

Außer diesem Titelblatt erwarb Offenberg acht Blätter von in London lebenden Künstlern. Von John Francis Rigaud, einem 1742 Turin geborenen Franzosen, der längere Zeit Hofmaler des Königs von Schweden gewesen war und sich 1772 in London niedergelassen hatte, sehen wir eine gefälschte Federzeichnung: Herkules am Scheidewege. darunter die Worte:

Offenberg voiei ton Histoire
Comme Hereule tu sais triompher;
Fuir les plaisirs, aimer la gloire
N'avoir plus de Monstres à dompter.

Der Landschaftsmaler Georg Robertson hat eine in Federzeichnung ausgeführte Landschaft gegeben.

Von dem durch seine Historienbilder schon berühmten Benjamin West finden wir zwei mit Sepia übergangene Federzeichnungen. Die erste ist eine Wiederholung seines bekanntesten Bildes, das den Tod des Generals James Wolfe bei der Eroberung von Quebec darstellt (Abb. 5). West hatte das Bild, das sich jetzt in Grosvenor house beim Herzog von Westminster befindet, 1770 im Auftrage des Königs Georg III. gemalt. In den weitesten Kreisen wurde es bekannt durch den vortrefflichen Stich von William Woollett. Die Gruppierung der Figuren ist in der Skizze etwas vom Original abweichend ausgefallen, auch fehlt hier der mit der Fahne aus dem Hintergrunde herbeieilende, den Sieg verkündende Offizier und die im Hintergrund sichtbar werdenden Truppenmassen. Aller Wahrscheinlichkeit nach zeichnete West die Skizze aus dem Gedächtnis.

Die zweite Skizze stellt den Tod des Königs Lear dar. Sie trägt die Jahreszahl 1783, wogegen die erste vom 25. Aug. 1779 datiert ist. Vermutlich ist jene ein späteres Geschenk an Offenberg, der im Auftrage des Herzogs mit dem Künstler über Bilderlieferungen zu verhandeln hatte. Während seines Aufenthalts in London hatte Offenberg ein vom Herzog bei West bestelltes Bild, Romeo und Julia, in Empfang zu nehmen und zu bezahlen. Es kostete 63 Lstr. Der schmuckvolle Rahmen war von West mit 9 Lstr. 6 Pens berechnet worden. Bei der Abwicklung dieses Geschäfts „gab Offenberg zu erkennen, wie er ein Stammbuch hätte, worin sich alle seine Freunde, die er kennen gelernt, eingeschrieben hätten, und bat ihn auch um diese Gefälligkeit. West war dieser

Gebrauch ganz fremde, inzwischen gefiel es ihm doch so gut, dass er nicht allein sich einzuschreiben, sondern auch etwas hineinzuzeichnen versprach, und dies war Offenberg um so lieber, sogar eine Handzeichnung von einem Manne von so grossem Verdienst zu besitzen“. — So erzählt Offenberg in seinen die englische Reise schildernden Tagebüchern, die sowohl von ihm, wie von seinen Reisegefährten geführt wurden und in denen er auch von sich stets in der dritten Person spricht.

Auch bei Angelika Kauffmann, die seit 1765 in London lebte, hatte Herzog Peter zwei Bilder bestellt, die Offenberg zu empfangen hatte. In dem gastlichen Hause der Künstlerin hat auch Offenberg gern verkehrt. „Madame Kauffmann verdient mit Recht unter die grossen Mahler gezehlet zu werden. Im Kleinen gefallen mir ihre Gemähde besser, obgleich die grossen auch sehr schön sind. Sie besitzt ausser ihrer Kunst viel Verstand und Belesenheit und ist sehr gefällig“, schreibt Offenberg. Am Rande des Blattes sind die Preise der Bilder von Angelika Kauffmann notiert: „Ein Gemälde wo zwei Figuren sind 25 Guinéés, wo 3, 30 eet. Die Figuren sind 18 Zoll hoch.“ Die Künstlerin schmückte Offenbergs Album mit einer in Sepia ausgeführten Skizze, die bildenden Künste darstellend (Abb. 6). Ihr Gemahl Antoine Zucchi stiftete eine in Sepia gemalte Landschaft mit einem römischen Triumphbogen. Von dem aus Irland stammenden Robert Carver erwarb Offenberg eine Flußlandschaft und von dem als Porträt- und Miniaturmaler beliebten John Smart ein Kinderköpfchen in Aquarell.

In Deutschland beherrschten das Kunstleben im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich der Kupferstich und das Porträt. Es sind daher auch nur Künstler dieser Fächer, die sich in Offenbergs Album verewigt haben. Den Altmeister der Radirnadel Daniel Chodowiecki hatte Offenberg schon vor seiner Reise nach Holland besucht und von dem lebenswürdigen Künstler ein Blättchen mit einer allegorischen Darstellung in Federzeichnung erhalten. Die Allegorie ist, wie häufig, für uns nicht mehr recht verständlich, soll aber offenbar Bezug auf die Kunst nehmen. Vor einem Baum steht ein weiblicher geflügelter Engel, der in der Linken eine Zackenkrone und einen Lorbeerkranz, in der Rechten eine Lanze hält. Zu seinen Füßen links ein Stein-

würfel von Gebüsch umgeben. Im Hintergrunde erhebt sich aus Laubmassen ein Rundbau, links eine Bogenbrücke. Rechts unten trägt das Blatt die Worte:

Uns Edler Herr von Offenberg
Sey Sie heilig.

5. Debr. 1778.

D. Chodowiecki.

Dem Datum ist von anderer Hand hinzugefügt: Berlin.

Zu derselben Zeit mag Offenberg auch das kleine Blatt von dem Maler und Kupferstecher Johann Wilhelm Meil erworben haben. Meil war vielfach als Kostümzeichner für die Berliner Hoftheater tätig. Auch hier hat er zwei Figurinen gegeben, die, wie die Unterschrift meldet, zur Oper *Cyrus* entworfen waren.

In Dresden, wohin Offenberg auf seinem Wege in die Schweiz kam, war es natürlich der berühmte Porträtmaler Anton Graff, der um ein Andenken gebeten wurde; und er zeichnete mit kräftigen Strichen, die Schatten mit Sepia lavierend, das Porträt seines Schwiegervaters, des bekannten Philosophen und Ästhetikers Johann Georg Sulzer, der ein Jahr zuvor gestorben war. Fast dasselbe Bild hat Graff für das Album Bergmanns gezeichnet.

In Mannheim, wo Offenberg längeren Aufenthalt nahm, trat er zu dem Akademiedirektor Ferdinand Kobell in nähere Beziehungen. Von diesem befinden sich im Album vier Blätter. Auf einem dieser Blätter, das in Blei eine Landschaft mit Staffage in der Art des Nik. Berchem zeigt, hat der Künstler ein Zitat aus dem ersten Gesang von Wielands neuem *Amadis* niedergeschrieben:

Die Grazie tanzt nach unstudierten Gesetzen
und ohne Guidos Kunst entzückt Philomele die Flur;
bleib Du der Empfindung getreu, und der ungeschminkten Natur
so kannst Du, auf meine Gefahr, die andern regeln verlegen.

Der als Kunstliebhaber, Kunstdilettant und Kunstschriftsteller in Mannheim lebende Baron Stephan v. Stengel hat eine kleine Landschaft mit einer Kirchenruine am Ufer eines Flusses gegeben; Johann Franz von der Schlichten, der spätere Mannheimer Galeriedirektor, hat eine Altstudie und eine seiner mit großem Fleiß

ausgeführten Muscheln, eine sog. Porzellanschnecke für das Album gezeichnet, und der Mannheimer Kupferstecher Joseph Fratel eine kleine Allegorie, die die künstlerische Inspiration vorstellen soll.

An Offenbergs Aufenthalt in der Schweiz crimmern zwei Blätter: eine den Tanz und die Musik darstellende Szene von Salomon Gessner, dem Idyllendichter, Maler und Radierer, der dem zierlichen Blatt noch einige freundliche Widmungsworte hinzufügte (Abb. 3) und eine in Gouache gemalte Parklandschaft von Johann Rudolf Füssli d. J. nach dem alten beliebten Rezept des Claude Lorrain. Füssli ist durch seine Malereien weniger bekannt geworden, als durch die Herausgabe des allgemeinen Künstlerlexikons (1753—1777). Die Rückseite seines Blattes trägt die pathetische Widmung:

Einst wird ein Tag seyn — da werd ich auferstehn,
Einst wird ein Tag seyn — da wirst Du auferstehn.
Dann trennen Erdstriche nicht mehr Seelen,
Die Du einander — Natur — bestimmtest.

Zur Denkschrift schmerzhafter Trennung von dem
Zürich, 24 Dezember Edlen Baron von Offenberg
1779. pp. Füssli

Was Offenberg während seiner zweiten Reise an künstlerischen Gedankblättern für sein Album erwart, steht im allgemeinen gegen das Frühere an Kunstwert zurück. Von Schweizer Künstlern finden wir vier Blätter. Von Johann Heinrich Wuest eine Dänenlandschaft in der Art des Jan Wyanants (vielleicht sogar nach ihm); von Salomon Gessners Sohn Konrad, der damals noch Schüler von Graff und Zingg in Dresden war, ein Weitergefecht; von dem Begründer der Alpenlandschaft Johann Ludwig Aberli ein Aquarell, Randerbrugg am Thuner See, und von dem Aquarellisten Peter Birman eine römische Villa. Die Bekanntschaft Birmans machte Offenberg wahrscheinlich in Rom.

Alles übrige, mit Ausnahme eines Blattes von Bernhard Rode, dem damaligen Direktor der Berliner Akademie, von dem eine mit Sepia lavierte Federzeichnung vorhanden ist, einen auf seiner Fahne gefallenem Krieger in römischer Tracht darstellend, scheint Offenberg in Italien erworben zu haben, das ja den Sammelpunkt der Künstler aller Nationen bildete. Von den deutschen Künstlern, die wir im Album vertreten

finden, mögen die bedeutendsten genannt werden. Zunächst Johann Philipp Hackert, der damals angesehenste Landschaftler, den selbst Goethe einer Biographie würdigte. Von ihm sieht man in Sepiamalerei die Ruinen der Augustusbrücke bei Narni (Abb. 4). Von seinem jüngeren Bruder Georg Abraham Hackert eine römische Landschaft mit dem ponte molle im Hintergrunde (Abb. 2). Friedrich Müller aus Kreuznach, der „Teufelsmüller“, wie er wegen der von ihm im michelangelischen Stil gemalten Teufelszenen genannt wurde, ist mit einer Federzeichnung, ein Bacchanal darstellend, vertreten, bezeichnet am untern Rande: F. Müller, Palatinus, Romae del. 1785, und außer diesem durch die in Sepia auf einem Blatt gemalten Brustbilder der Helena, des Menelaos und des Paris. Erwähnt sein mag auch das schöne Blatt von dem Aquarellisten und Radierer Albert Christoph Dies aus Hannover, der Golf von Neapel mit dem Vesuv im Hintergrunde bei Mondschein.

Unter den drei französischen Künstlern, die Offenberg mit Arbeiten ihrer Hand bedacht haben, ist Baron Dominique Vivant-Donon, wenn er auch erst verhältnismäßig spät von der Diplomatie zur Kunst kam, der bedeutendste. Er war anfangs Gesandtschaftssekretär in Petersburg, dann französischer Gesandter in der Schweiz und kam darauf als Geschäftsträger an den Hof von Neapel. Hier erst begann er sich ernstlich mit der Kunst des Radierens zu beschäftigen. 1803 ernannte ihn Napoleon zum Generaldirektor der Museen. Das Album enthält sein in Blei gezeichnetes und leicht aquarellirtes Selbstporträt mit der Bezeichnung: à Naples le 5^m mars 1785. Donon. — Von dem Hofmaler des Königs von Sardinien, Leonide de Marin sind zwei Blätter vorhanden, ein Ornament mit einer schlafenden Nymphe, die ein Satyr belauscht und eine Reitergefechtsszene. Der Dritte dieser französischen Künstler ist der Kupferstecher Jean Claude Richard Abbé de Saint-Mon, der das radierte Porträt eines jungen Mannes im Federhut gegeben hat.

Unter den im Album vertretenen italienischen Künstlern sind keine Namen von Bedeutung. Italien hatte an solchen damals wenig aufzuweisen. Als Landschaftler erfreute sich Vincenzo Martinelli in Bologna eines guten Rufs; von ihm ist eine in Blei gezeichnete Dorf-landschaft zu sehen. Von Pietro Palmieri, der sich in Paris ge-

bildet hatte und als Professor an der Akademie in Parma wirkte, sind zwei Blätter vorhanden: eine sehr fein gezeichnete Landschaft und eine Tierstudie — Pferd, Kuh und Schaf. Vom dem Bologneser Giovanni Battista Frulli eine Gouache: Venus und Amor. Als eine Merkwürdigkeit mag das Brustbild einer mit einem Lorbeerkränze geschmückten reich gekleideten Dame erwähnt werden, die eine, mit einem Gedicht beschriebene Rolle in der Linken und einen Gänsekiel in der Rechten hält, womit sie auf die Unterschrift weist. Es ist das Porträt der Malerin und Schreibkünstlerin Maria Magdalena Morelli-Fernandez, wahrscheinlich Selbstporträt. Außer diesem seien noch genannt zwei architektonische Blätter des Architekten und Kunstschriftstellers Gianantonio Antolini, der durch seine Entwürfe zu dem prächtigen Forum Bonaparte in weiteren Kreisen bekannt wurde. Er hat eine Fassade und einen Grundplan zu einem Monumentalbau und eine Ansicht des Forum Bonaparte in Rom in einem miniaturartig ausgeführten kolorierten Kupferstich gegeben.

* * *

Die in zwei roten Lederbänden aufbewahrte Handzeichnungensammlung des Apothekers Jakob Johann Voß ist an Blättern weit zahlreicher als die v. Offenbergische, doch überwiegen Arbeiten von Dilettanten die von Künstlerhand ausgeführten um ein Beträchtliches. Die schönsten Blätter fügte Voß seiner Sammlung ein während seiner Reise durch Deutschland im Jahre 1786/87. Er hat ausschließlich Arbeiten deutscher Künstler erworben. Voß trat seine Reise in Begleitung seiner Gattin Ende September 1786 an. Sein nächstes Ziel war Berlin; von dort ging er nach Leipzig und anfangs November ist er schon in Dresden. Gegen Ende des Jahres finden wir ihn in Wien, wo er bis Mitte Januar verweilt. Über Passau geht er dann nach Regensburg und ist Mitte Februar in München. Er wendet sich dann nach Nürnberg und reist nach einem kurzen Aufenthalt in Ansbach nach Augsburg. Über Würzburg, Frankfurt a. M. und Meiningen geht er nach Göttingen, wo er Anfang April 1787 eintrifft und unternimmt von hier aus einen Ausflug nach Lübeck. Den Rückweg nach Göttingen nimmt er über Braunschweig und Salzdahlum, geht dann noch einmal zu längerem Aufenthalt nach Leipzig und Dresden und ist Anfang September in Königsberg, von wo dann die Heimreise nach Riga angetreten wird.

Aus der Fülle der gesammelten Blätter sollen nur die vortrefflichsten Arbeiten namhaft gemacht werden. Von dem Direktor der Berliner Akademie Bernhard Rode finden wir den Kopf einer Pallas in einem Kreise in Sepia ausgeführt. Das Blatt, des Daniel Chodowicki ist nicht mehr vorhanden. (In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde das Album durch einen Dieb um mehrere der schönsten Blätter gebracht.) — Männliche und weibliche Studienköpfe, in Sepia ausgeführt, überreichte Rodes Nachfolger im Direktorat der Akademie, der Kupferstecher Daniel Berger, mit der Widmung: „Zum vorläufigen Andenken von dessen ergebenen Freundt Daniel Berger. Berlin 10. Juli 1787.“

In Leipzig haben die beiden bedeutendsten Künstler jener Zeit je ein Blatt geliefert: Adam Friedrich Dezer, der Direktor der Kunstschule, einen zierlichen leicht getönten Mädchenkopf in einem Medaillon, und der Kupferstecher Joh. Friedrich Bause eine Porträtskizze nach van Dyck. Von Bauses Tochter Juliane Wilhelmine, die auch als Radiererin tätig war, besitzt die Sammlung zwei Landschaftsstudien.

Unter den vielen Dresdner Künstlern, die Voß mit Arbeiten ihrer Hand beglückten, steht an der Spitze natürlich Anton Graff, der Voß und seine Gattin auch in Öl malte. (Die beiden Bilder befinden sich jetzt im städtischen Kunstmuseum.) Von ihm befindet sich in der Sammlung das in Tusche gemalte Köpfchen seiner Tochter, mit der Beschriftung: „Dresden 4. November 1786. Hiermit empfiehlt sich zu beständigem freundlichen Andenken Anton Graff.“ Vom selben Tage datierte der Landschaftsmaler Joh. Christian Klengel die Widmung zu einem kleinen Aquarell, eine Landschaft mit badenden Frauen. Und neun Tage später empfiehlt sich „dem Herrn Besitzer des Stammbuchs“ mit einem auf Wolken schwebenden Genius der Kunst der Kupferstecher Ephraim Gottlieb Krüger. Von dem als Blumenmaler geschätzten, auch als Porzellanmaler in Meissen tätig gewesenen David Friedrich Weller (auch die Dresdner Galerie besitzt von ihm ein Blumenstück in Pastell) hat Voß zwei sehr farbenfrische Blätter erhalten: ein Aquarell, Aprikosen, Kirschen, blaue Winden und Vergißmeinnicht auf einer braunen Tischplatte, und einen Strauß roter Levkojen in Gouache.

Der geschätzte Kupferstecher Jakob Schmuzer in Wien, ein Schüler des berühmten Wille in Paris, verehrte Voß einen in Tusche ausgeführten Studienkopf mit der Widmung: „Erinnere Dich Deines Freundes Schmuzer in Wien. 1786“; und der ebenfalls an der Wiener Akademie tätige Tiroler Franz Edmund Weyrotter, auch ein Wille-Schüler, stiftete eine schöne in Sepia ausgeführte Kampagnelandschaft. (Abb. 12.)

In Passau wurde die Sammlung durch eine Bleistiftzeichnung des Malers und Kupferstechers Joseph Bergler bereichert, die Paris mit dem Apfel darstellt.

Der Hofmaler und Galerieinspektor Jakob Dörner in München hat seiner flotten Sepiastudie die weniger schönen Strophen hinzugefügt:

Sie, mein Freund, vom kalten Norden
Liebt mit Wärme jeder Orden,
Besonders aber Ihr Dörner.

Johann Eberhard Ihle in Nürnberg setzte unter seine in Tusche ausgeführte Büste Christi die Worte: „Mit diesem Empfiehlt sich dem H. Wohlgeb. Hn. Besitzer zum Andenken dero Diener I. E. Ihle der Nürnbergischen Mahler Acad. Dir. d. 22. Febr. 1787.“

Augsburg, wo Voß im Anfang März eintraf und fast einen Monat lang Aufenthalt nahm, war zu jener Zeit der Sitz einer großen Kupferstecherschule. Die Anzahl der im Album vertretenen Augsburger Künstler ist daher auch eine verhältnismäßig recht große. Wir finden eine allegorische Szene und zwei Brustbilder von jungen Männern in Husarenuniformen von Joseph Christ, der 1777—1784 in Petersburg beim Fürsten Potemkin beschäftigt war; von Jakob Ignaz Huber eine Tuschezeichnung auf Pergament: Venus und Amor, ein sehr sauberes Blatt; von Johann Elias Haid einen lesenden Mann unter einem Baum in Tuschezeichnung; von Joseph Esaias Nilfen eine Madonna mit dem Christkind und einen heil. Joseph mit dem Christkind, beide in Blei gezeichnet. Zwei interessante Bilder haben die beiden Klauber, Vater und Sohn, gegeben; Johann Baptist, der Vater, gab in Rötelzeichnung eine allegorische Darstellung der Malerei mit der Unterschrift: „Unter Schriebener überreicht dass Wenige und empfiehlt sich in dero Andenken. Johann Baptist Klauber sen. 1787. Augsp. d. 8. Merz.“ — Sein Sohn Ignaz Sebastian, der später

an die Petersburger Akademie berufen wurde, überreichte das Bildnis eines jungen Mädchens in zierlicher Nadelzeichnung (Abb. 8) mit den ungelassenen Versen:

Dies Mädchen überschick ich zu einem Angedenken

Belieben Sie entgegen mir Ihr Freundschaft ganz zu schenken.

Angspurg. 1787. d. 8. März

J. S. Klauber.

Auch ein besserer Kupferstecher als Dichter. — Eine in Tusche ausgeführte Meiterfigur von Johann Elias Riedinger, dem bekannten Augsburg'schen Tiermaler und Kupferstecher, mag Voß im Kunsthandel erworben haben. Sie trägt die Bezeichnung: Joh. Elias Ridinger del. a 1722 a. d.

Auf der Rückreise nach dem Norden besuchte Voß in Würzburg den dortigen Hofmaler und Galerieinspektor Christoph Fescl, von dem er ein Blättchen mit einer die Malerei darstellenden weiblichen Figur erwarb.

In Meiningen traf er mit Johann Christian Reinhart zusammen, der hier als Landschaftsmaler des Herzogs beschäftigt war. Er fand seine volle künstlerische Entwicklung erst später in Rom, im Anschluß an Anton Koch, und gehörte dort bald zu den gefeiertesten deutschen Landschaftlern. Daß er aber doch etwas trocken und kalt blieb, beweist seine große italienische Landschaft im städtischen Kunstmuseum, Galerie Brederlo Nr. 148. Von ihm erhielt Voß eine flott hingesezte Bleistiftskizze, einen Herrn und eine ihm vorlesende Dame am Tisch.

Von dem an der Universität Göttingen als Professor wirkenden Maler und Kunstgelehrten Johann Dominik Fiorillo finden wir einen antiken Studienkopf in Sepia.

In Lübeck, das er von Göttingen aus besuchte, lernte Voß den Schleswiger Jakob Asmus Carstens kennen, der nach seiner ersten verunglückten Romfahrt hier gestrandet war und sich kümmerlich mit Porträtmalen durchbrachte. Voß erwarb von ihm mehrere interessante Blätter. Das größere ist eine Allegorie auf Lessing, den Carstens sehr verehrte. Er hat ihn als Herkules dargestellt, der, an einen Felsen gelehnt, entschlummert ist. Die Keule, worauf der Name Lessing steht, ist seiner Hand entsunken und lehnt neben ihm. Von links nahen furchtsam zwei in lange talarartige Gewänder gekleidete pygmäenhafte Gestalten, von denen die erste auf den Namen deutet, während die

andere erstaunt ihn zu betrachten scheint. Vielleicht eine Anspielung auf Lange und Klop, die beide die wuchtigen Keulenschläge Lessingscher Kritik zu empfinden hatten. Das Blatt ist in Blei und Rötel gezeichnet und zeigt in der Figur des Herkules schon jene michelangelleske Richtung, die Carstens später in Rom zur Grundlage seines künstlerischen Schaffens machte. Die Unterschrift lautet: „Jacobus Carstens ex Chers. Cimbr.¹ inv. 1787“ (Abb. 11). Außer diesem Blatt hat Voß von Carstens noch zwei kleine Brustbilder römischer Krieger und das Bildnis eines Geistlichen erworben. Sie sind äußerst scharf und fein auf Pergament gezeichnet und nebeneinander auf einem Ektasblatt befestigt, das die Worte trägt: Nulla dies sine linea.

In Lübeck erwarb Voß auch eine leicht aquarellierte Bleistiftskizze, das Porträt eines jungen Mannes im Profil nach links darstellend, mit der Bezeichnung C(arl) L(udwig) Fernow. Stud. Pharmac. del. Wir haben hier eine Zeichnung von Carstens' Freund, dem späteren Kunstgelehrten, vielleicht ein Selbstporträt, vor uns. Fernow beschäftigte sich neben seinen pharmazeutischen Studien schon in Lübeck mit kunsttheoretischen Fragen und mit Malen, widmete sich dann in Rom dem Studium der Theorie und der Geschichte der Kunst und hielt den dortigen Künstlern Vorträge über diese Themata. Carstens, der in noch jungen Jahren in Rom starb, vermachte ihm seinen künstlerischen Nachlaß.

Aus Salzdaßlum bei Braunschweig, das Voß auf seinem Rückwege von Lübeck nach Göttingen berührte, brachte er eine in Sepia gemalte Harzlandschaft — die Klostertreppe — mit, von Johann Friedrich Weitsch, dem sog. Pascha-Weitsch gemalt, der sich vom Soldaten zum Galeriedirektor emporgearbeitet hatte. In Braunschweig wurde auch ein Teil der zwölf dem Album einverleibten Blätter der weitverzweigten Malerfamilie Tischbein erworben.

Aus dem Dresdner Kunsthandel scheinen zwei prachtvolle in Rötel gezeichnete Altstudien von Friedrich Müller, dem „Teufelsmüller“, zu stammen; desgleichen eine Landschaft von Joh. Philipp Hackert und drei Gouachemalereien in Folio von dessen Schüler Balthasar Anton Dunker.

Von den Arbeiten einheimischer Künstler verdienen 16 Kopfstudien von Baron Waldemar v. Budberg, dem Schüler Delers in

¹ Chersonesus Cimbrica, die jütische Halbinsel.

Leipzig, und eine Allegorie von dem Dorpater Professor der Baukunst Joh. Wilh. Krause, dem Erbauer der Universitätsbibliothek im Chor des alten Domes, Erwähnung.

* * *

Reicher an Eintragungen bedeutender Gelehrten, geringer jedoch an künstlerischen Beigaben ist das dritte der Stammbücher. Sein ehemaliger Besitzer, der rigasche Oberpastor zu St. Petri Dr. Liborius v. Bergmann, sammelte die Mehrzahl der Blätter während seiner Studienzeit in Leipzig und auf der dieser folgenden Reise durch Deutschland und die Schweiz. Liborius v. Bergmann wurde am 3. September 1754 zu Neucrmühlen bei Riga geboren, besuchte die Domschule in Riga, bezog 1774 die Universität Leipzig und trat nach Vollendung seiner Studien eine einjährige Reise durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich, Holland und England an. Er bekleidete in Riga nacheinander verschiedene geistliche Würden und starb als Oberpastor der St. Petri-Kirche am 14. Juli 1823. Bergmann hat sich nicht nur als Kirchenlehrer und durch seine Schriften einen Namen gemacht, sondern sich besonders auf sozialwirtschaftlichem Gebiet unvergeßliche Verdienste erworben. Er ist der Stifter der heute in hoher Blüte stehenden literarisch-praktischen Bürgerverbindung (1803), der Gründer des rigaschen Kunstmuseums (1816) und verschiedener gemeinnütziger Unternehmungen. Zu seinem 25 jährigen Amtsjubiläum ernannte ihn die Leipziger Universität zum Ehrendoktor der Philosophie.

Unter den künstlerischen Arbeiten des Albums, die uns hier allein interessieren, sind nur einige wenige von größerer Bedeutung und dieses eigentlich mehr durch die Namen der Spender, als durch die Spende selbst. Da ist zunächst das Profilporträt Bergmanns in Kupfer gestochen von Johann Heinrich Lips, der seinem Namen hinzufügt: ad Naturam fec. 1778. Lips hat seine Bedeutung durch Goethe erlangt, auf dessen Veranlassung er als Lehrer an die Weimarer Kunstschule berufen wurde. Lavater, mit dem Bergmann in Zürich bekannt wurde, nahm das Bildnis in seine Physiognomik auf mit einer für den Dargestellten sehr schmeichelhaften Charakteristik¹. — Von Joh. Heinr. Tischbein in Cassel ist der Profilumriß eines Minerva-

¹ J. C. Lavater, Physiognomik. Verfürzte Aufl. v. 1829. Bd. 1 S. 43 u. Taf. 3 Fig. 11.

kopfes gegeben; von Adam Friedrich Deser in Leipzig ein kleines Porträt Salomon Gessners in Medaillenform. — Unbedeutend ist das Blättchen, das von Bernhard Rode, dem Berliner Akademiedirektor, stammt, die Büste eines römischen Kriegers in Medaillon mit der Handschrift: Hermann. Von Daniel Chodowiecki ein kleiner Mädchenkopf in Tusche. Anton Graff hat das Porträt seines Schwiegervaters in ganz ähnlicher Auffassung, wie es im Offenbergschen Album wiederkehrt, gestiftet und dazu die Worte gefügt:

Die Kunst sich zu erfreuen

Ist für den Sterblichen die Kunst beglückt zu sein (Gellert).

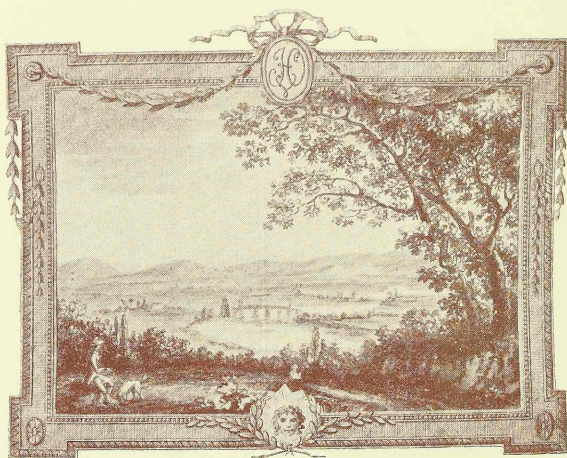
Dresden 24. Oktbr. 1784.

Von Salomon Gessner, den Bergmann ebenfalls in Zürich kennen lernte, ist ein größeres Blatt vorhanden, ein Apollo musagetes, der, an einen Baum gelehnt, neben einem Quell die Leier schlägt. Ferner von Franz Schüz, dem ältesten Sohn jenes Christoph Georg Schüz, der vielfach für Goethes Vater und den Königsleutnant Thorane beschäftigt war, hat Bergmann eine etwas dilettantenhaft ausgefallene Rheinlandschaft erhalten. Er war ein fröhlicher Zecher und lustiger Kumpan, ein guter Musiker, aber ein mittelmäßiger Maler.



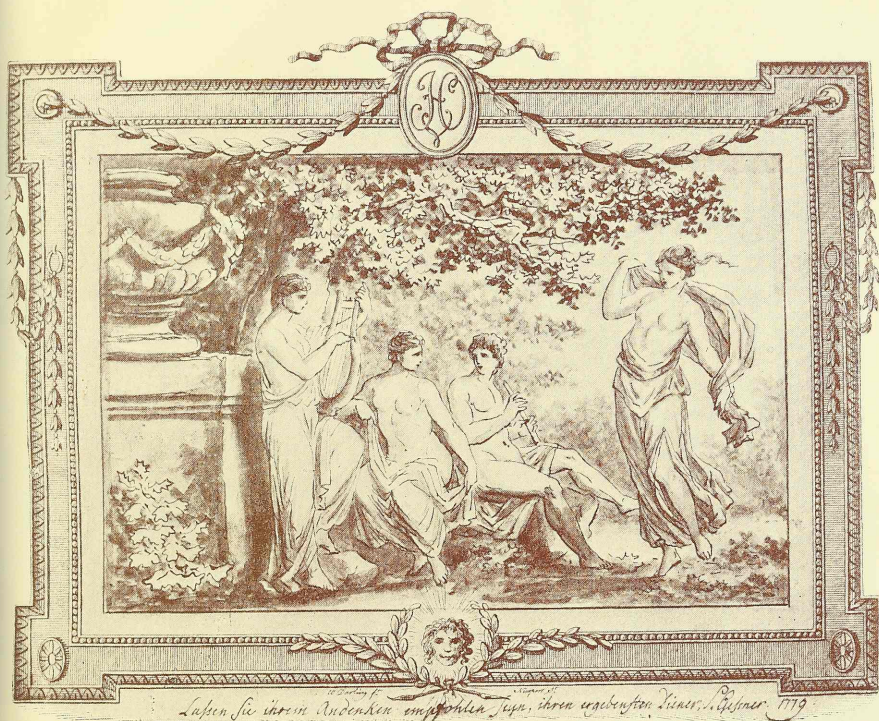
Albumblätter

Abb. 1. Heinrich v. Offenberg
Nach dem Gemälde von G. Schwendke



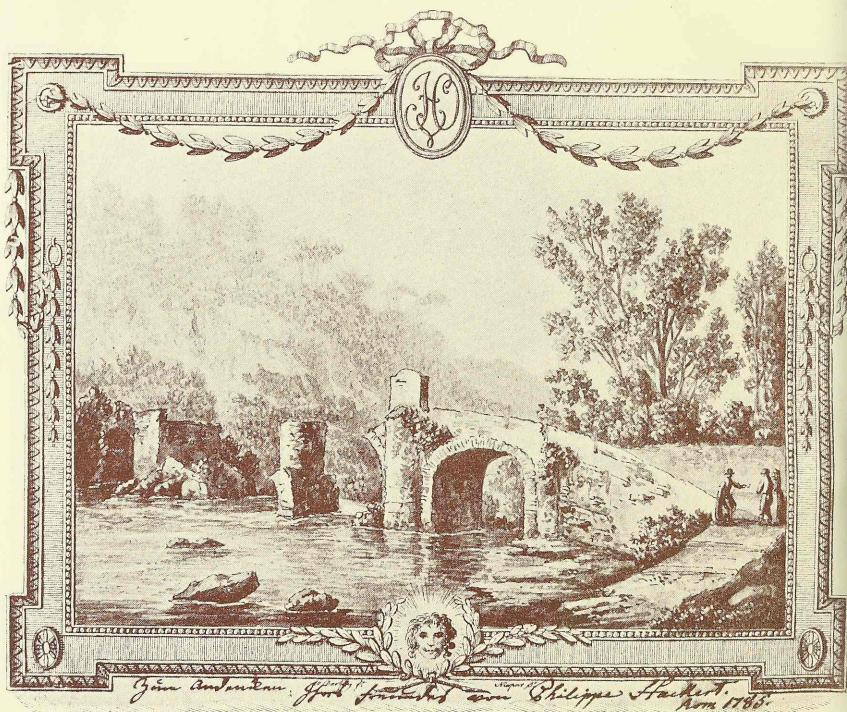
Albumblätter

Abb. 2. Georg Abrah. Hackert. Römische Landschaft
Aquarell



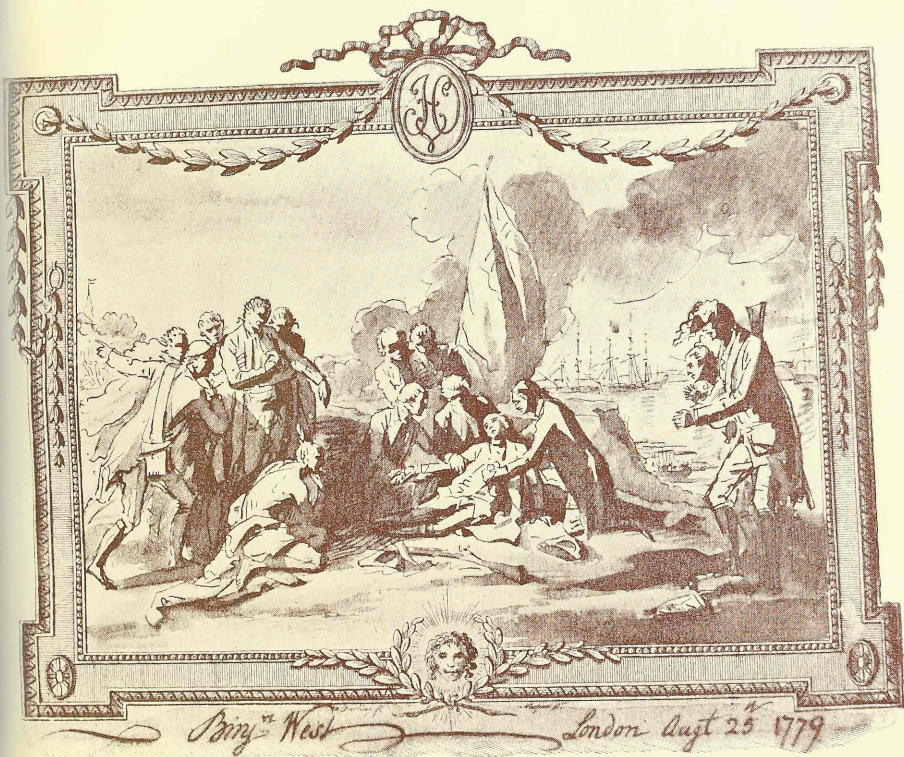
Albumblätter

Abb. 3. Salomon Geßner. Musik und Tanz
Geißne Federzeichnung



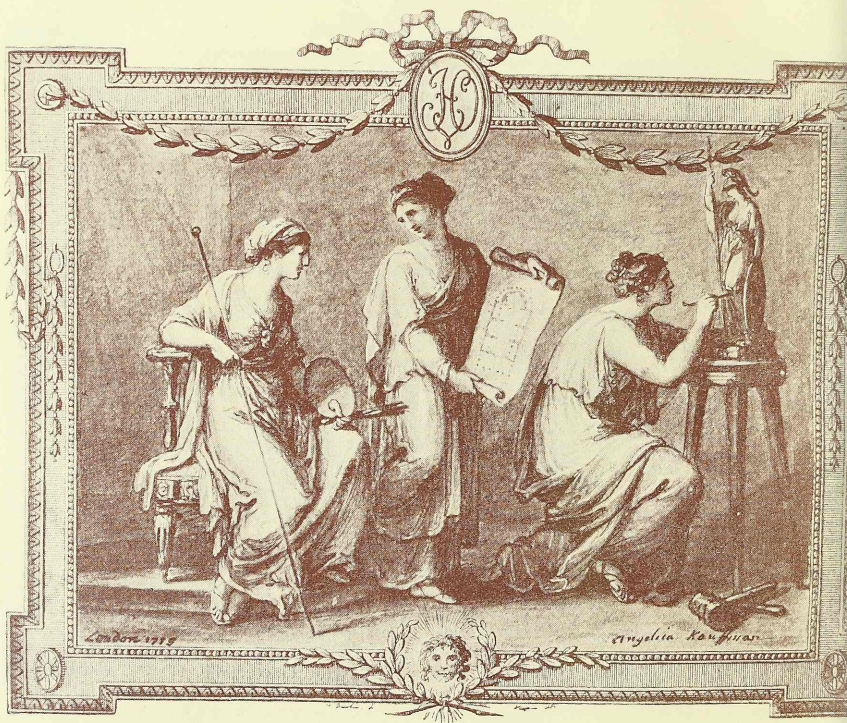
Albumblätter

Abb. 4. Philipp Hackert. Die Ruinen der Augustusbrücke
über die Tiber bei Rom
Sepiaaquarell



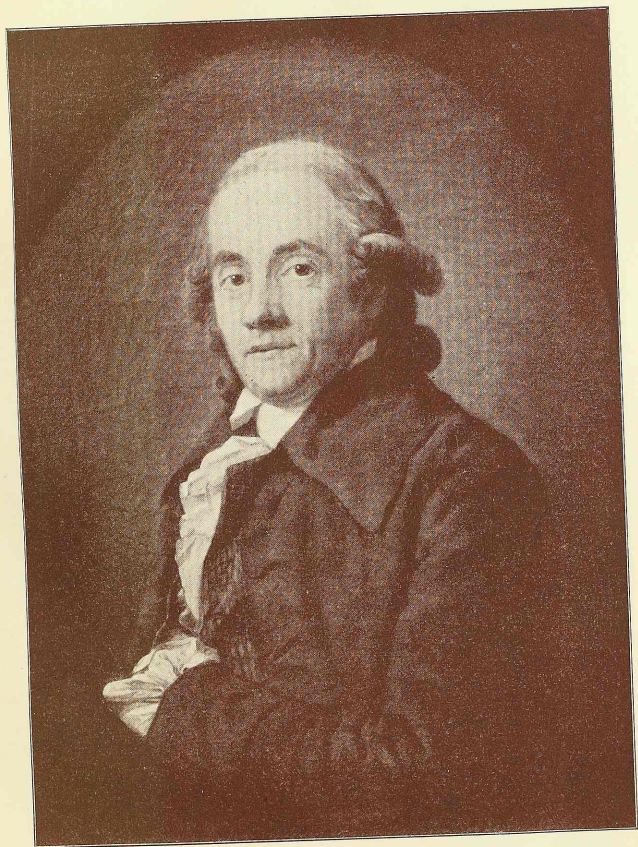
Albumblätter

Abb. 5. Benjamin West. Der Tod des Generals James Wolfe
Gerönte Federzeichnung



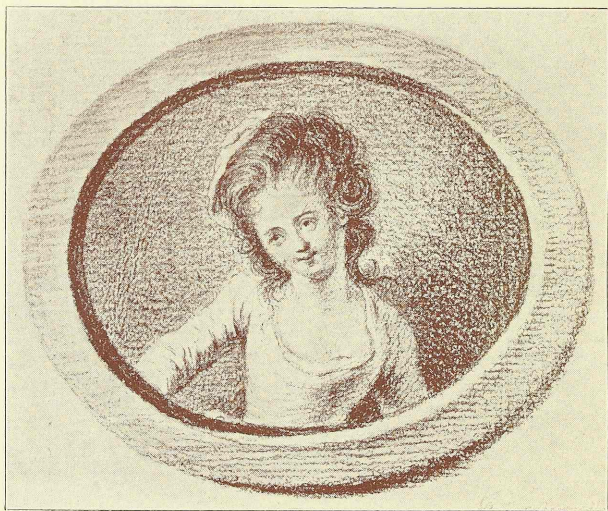
Albumblätter

Abb. 6. Angelika Kauffman, Die bildenden Künste
Aquarell



Albumblätter

Abb. 7. Jakob Johann Voß
Nach dem Bilde von Anton Graff



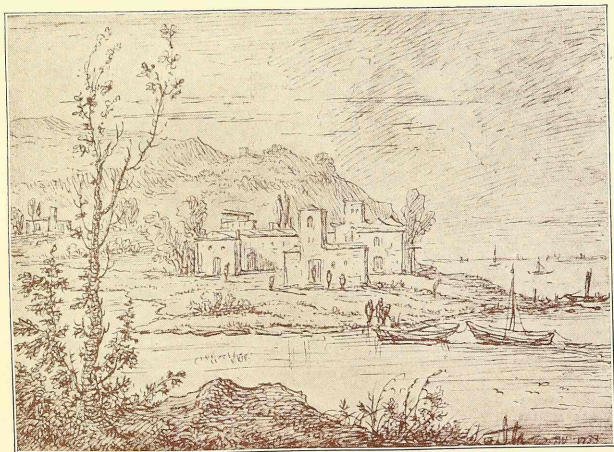
Albumblätter

Abb. 8. Ignaz Seb. Klauber. Mädchenbildnis
Abtrelzeichnung



Albumblätter

Abb. 9. Carl Ludw. Fernow. Porträt
Aquarellierte Bleistiftzeichnung



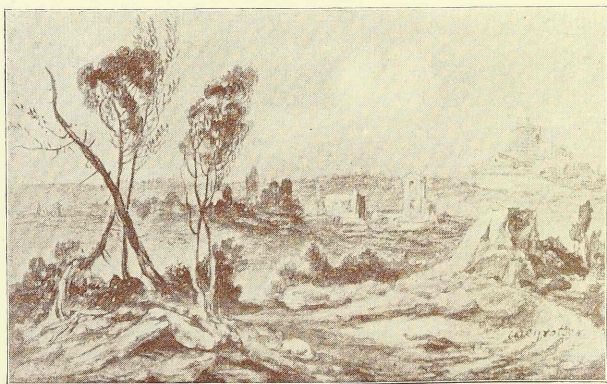
Albumblätter

Abb. 10. Joseph Wagner. Römische Landschaft
Federzeichnung



Albumblätter

Abb. 11. Jakob Almus Carstens. Allegorie auf Lessing
Zeichnung in Blei und Nötel auf blauem Papier



Albumblätter

Abb. 12. Franz Edm. Weyrotter,
Campagnalandschaft
Sepiaaquarell

Aus dem Revaler Zunftleben

Über das Zunftleben unserer Handwerker und Künstler sind wir durch die erhaltenen Schragen, die Zunftsaungen, genügend unterrichtet. Natürlich geben sie uns nur ein Gesamtbild; die einzelne Persönlichkeit tritt in den Hintergrund. Aber in den alten Amtsbüchern, in den „Denkelbüchern“ der Älterleute der einzelnen Zünfte namentlich, finden wir auch die einzelnen Persönlichkeiten uns näher gerückt. Wir hören gelegentlich von ihrem Werden und Wachsen, von ihrem Wünschen und Wollen, von ihren Arbeiten; wir können das oft schwere Ringen um die Existenz einiger, die Wohlhabenheit anderer beobachten. Wir erfahren von frommen Stiftungen, die sie den Altären ihrer Kirchen machen, lesen von Kämpfen gegen den Druck der höheren Stände und von dem Bestreben es diesen in Sitten und Gebräuchen gleichzutun. Auch in das Familienleben wird uns zuweilen ein flüchtiger Blick gestattet. So fügt sich dem aufmerksamen Leser aus den oft dürftigen Notizen und lakonischen Aufzeichnungen bald Szene an Szene und es entsteht ein Bild, das uns das kulturelle Leben jener alten Zeiten in eigenartigem Reiz widerspiegelt.

Während in mittelalterlicher Zeit, wo Kunst und Handwerk innerhalb der Zunftgilden in denselben Geleisen dahin gingen, das soziale Leben der Handwerker ein weniger bewegtes erscheint und sein Genügen fand in dem ihm von der Obrigkeit vorgeschriebenen Rahmen, oder doch nur gelegentlich über diesen hinauschaumt, geht mit dem Eindringen der Renaissance auch durch diese Schichten der Bevölkerung ein neuer geistiger Zug. Das Recht des Individuums auf Freiheit des Denkens und Empfindens macht sich geltend, Bildung und verfeinerte Sitten nehmen auch in diesen Kreisen zu. Von Süddeutschland her verpflanzt sich die Bewegung nach dem Norden und dringt schließlich auch in die entlegenen Gaue der baltischen Provinzen. Wie in Deutschland veranlaßt sie auch hier, wenn auch verhältnismäßig später, andauernde Kämpfe der Handwerker gegen die höheren Stände, die ihren Ursprung in dem Wunsche nach Gleichberechtigung in der sozialen Stellung und in dem Verlangen nach einem wohlgemessenen Anteil am öffentlichen Leben nehmen. Daneben entbrennen Streitigkeiten der Zünfte unter sich, die um den Vorrang in der bürgerlichen Gesellschaft geführt werden. Welche Kämpfe z. B. die Mevaler Maler mit ihren Amtsgenossen den Lünchern und Glasern zu bestehen hatten und wie es dabei gelegentlich

sogar zu Raufereien und blutigen Abpfen kam, habe ich an anderer Stelle geschildert. Mit der Erzählung eines ähnlichen Kampfes der Nevaler Goldschmiede gegen die Kanutigilde, der sie angehörten, wollen sich die folgenden Blätter beschäftigen. Ein im Besitze des Nevaler Goldschmiedeamts befindliches umfangreiches Kopialbuch bot den Stoff dazu.

Seit dem Beginn der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts geht durch die Nevaler Handwerksämter, die in der St. Kanuti- und der St. Olavigilde vereinigt waren, ein demokratischer Zug, der sich in dem Streben nach Erlangung größerer Rechte und Freiheiten, nach Einschränkung der Amtsgewalt des Rats und nach Gleichstellung mit den Mitgliedern der großen (Kaufmanns-)Gilde offenbart. Bereits im Jahre 1636 hatte sich der Rat zu Zugeständnissen in bezug auf die Brauerei- und Brenngerechtigkeit herbeilassen und neben dem Ältermann der Großen Gilde, der bisher allein als Vertreter der Stadtgemeinde in allgemeinen Stadtangelegenheiten zu Räte gezogen worden war, auch dem Ältermann der St. Kanutigilde dieses Recht einräumen müssen. Trotzdem hörten die Reibungen nicht auf. Eine nicht geringe Rolle spielte die Kleiderfrage, d. h. die von den Handwerkern angestrebte Bezeichnung, sich, ihre Frauen und Töchter gleich den Mitgliedern der Großen Gilde und deren weiblichen Anhang kleiden zu dürfen. Mehr aber noch als dies schürte die Erbitterung der Ämter gegen den Rat das von diesem gekübte Recht der Abänderung von Handwerkerfragen. Und als gar der Rat im Jahre 1661 den ihm den Gehorsam verweigenden Ältermann der Kanutigilde Hans Kämmerer hatte gefänglich einziehen lassen, genügte ein an sich geringfügiger Anlaß, nämlich die vom Rat gegen den Willen des zuständigen Amtes verfügte Aufnahme eines Schusters in dasselbe, um einen offenen Aufruhr hervorzurufen, wobei es zu blutigen Zusammenstößen zwischen den Mitgliedern der Gilde und den vom Rat aufgebotenen Stadtsoldaten kam. Der Streit zog sich lange unentschieden hin. Er endete erst im Jahre 1698, nach der bereits 1675 durch eine königliche Resolution verfügten, 1698 aber erst definitiv durchgeführten Verschmelzung der Kanuti- und der Olavigilde zu einer, der heute noch bestehenden St. Kanutigilde.

Aber auch innerhalb der Kanutigilde gährte es, und neben den Streitigkeiten mit den Rat, mit der Großen Gilde und den Schwarz-

Hauptern erhielten die Mißheiligkeiten mit dem Goldschmiedeamte die Gemäler in Aufregung.

Von je hatte die Kunst der Goldschmiede in hohem Ansehen gestanden. Es sind Arbeiten Nevaler Goldschmiede erhalten — erwähnt sei nur die berühmte Menstranz des Hans Ruffenberch d. Ä. vom Jahre 1474, jetzt eine der größten Zierden der Eremitage zu St. Petersburg — die sich mit dem Besten in fremden Landen messen können. Die mit dem Eindringen der Renaissance auch in den Bürgerkreisen Platz greifende größere Bildung, verlangte naturgemäß auch nach einem äußeren Ausdruck und fand ihn in der Förderung der Kunst. Neben der Malerei, vor allem dem Bildnis, ist es die Kunst der Goldschmiede, die diesem Verlangen entgegenkommt und sich der größten Beliebtheit erfreut. Dadurch erfuhr wiederum das Selbstbewußtsein der als Künstler sich fühlenden Goldschmiede eine solche Steigerung, daß sie mit allen Mitteln die Kostrennung vom Handwerk erstrebten und wie in Deutschland sehen wir auch hier ähnliche Bestrebungen vor sich gehen.

Bereits in den Jahren 1627 und 1632 hatte das Nevaler Goldschmiedeamt Versuche gemacht, seine Abtrennung von der Kanutigilde durchzusetzen, doch war die Angelegenheit schließlich dahin entschieden worden, daß die Goldschmiede zwar in der Kanutigilde verbleiben, aber von einzelnen Verpflichtungen, wie bei Tisch aufwarten, Bier auftragen u. a. entbunden sein sollten.

Die im Jahre 1634 erfolgte Zuzählung des rigaschen Goldschmiedeamts zur dortigen großen Gilde als „freyhe Künstler“ verfehlte nicht, auch in Neval wieder ähnliche Wünsche zu zeitigen. Die Gesuche um Abtrennung von der Kanuti- und Aufnahme in die Große Gilde begannen nun aufs Neue, und jetzt mit Berufung auf die Zustände in Riga, Lübeck, Hamburg und in anderen Orten. In erster Linie handelt es sich jedoch jetzt um die Kleidungsfrage.

Der Rat scheint sich dem Gesuche der Goldschmiede gegenüber auch durchaus nicht völlig ablehnend verhalten zu haben, doch um sichere Unterlagen zu einer Entscheidung zu gewinnen, vielleicht auch, um die Sache hinzuziehen, beauftragte er das Goldschmiedeamt zunächst genaue Auskünfte über die Stellung der Goldschmiede im Auslande beizubringen. Dieser Auftrag wurde umständlichst zur Ausführung gebracht. Durch

einen besonderen Delegierten, den Goldschmiedegesellen Hans Hille¹, wandte sich das Amt an die Ämter zu Lübeck und Hamburg, von denen das Lübecker Goldschmiedeamt, in seinem Schreiben vom 26. Juli 1645, sich völlig auf den Standpunkt der Revaler Kollegen stellt, u. a. auf die Augsburger Goldschmiede hinweist und auf die Kunstliebe des Kaisers Rudolf II., wie die des Königs Stephan Batory von Polen. Es hebt hervor, daß die Goldschmiede, die mit den teuersten Materialien der Welt, mit Gold, Silber und Edelsteinen arbeiten, unmöglich den einfachen Handwerkern gleichgestellt werden könnten, und daß es im höchsten Grade bedauerlich sei, wenn der revalsche Rat darauf bestünde, daß sie bei der Kanutigilde verbleiben sollten und ihren Frauen und Töchtern nicht gestattet sein sollte, sich wie die der Kaufleute zu kleiden. Der Lübecker Rat habe doch auch ihnen in Ansehung ihrer Kunst gestattet, sich den Kaufleuten gleich zu stellen, so daß auch sie ihre Hochzeiten als „Kuchenhochzeiten“ ausrichten dürften, was den übrigen gemeinen Ämtern nicht gestattet sei. — Ähnlich antworten die Hamburger am 22. Juli 1645 und bestätigen „dass in gantz Teutschland die Goldschmiede vor anderen gemeinen Handwerkern privilegirt und in Kleider-Trachten einen Vorzug geniessen“.

Um ihrem erneuten Gesuch an den Rat in bezug auf die Kleidung einen noch größeren Nachdruck zu geben, fügte das Goldschmiedeamt, außer Kopien der Briefe aus Lübeck und Hamburg eine von den ältesten Frauen der Amtsangehörigen am 2. März 1646 zu Protokoll gegebene Aussage hinzu, die beweisen sollte, daß in früherer Zeit „die Goldschmiedefrauen und Jungfrauen der Großen Gilde gleich gegangen“. An ihrem hochzeitlichen Ehrentage seien die Goldschmiedefrauen mit zwei Männern (Brautführern) zur Kirche und aus der Kirche nach dem Hochzeitshause gegangen; es hätten auch ihre Töchter die große Krone, wie die Frauen der Großen Gilde, auf dem Haupte getragen, auch die Musik auf dem Chor und „was die Kaufleute der Grossen Gilde an Tractamenten auf ihren Hochzeiten gehabt“, hätten sie auch gebraucht usw.

¹ Hans Hille arbeitete noch 1645 in Reval; siedelte dann nach Dorpat über, wo er 1677 zum Ältermann des Goldschmiedeamts und 1680, März 28, zum Ältermann der Großen Gilde erwählt wurde.

Einen praktischen Erfolg scheinen diese Gesuche vorderhand jedoch nicht gehabt zu haben, wenigstens finden sich keine Berichte darüber, daß den Goldschmieden eine Bevorzugung in der Kleidung zuteil geworden wäre, vielleicht daß der Rat stillschweigend die Vergehen der Goldschmiede gegen die Kleiderordnung duldete.

Der Wunsch nach Auflösung von der Kanutigilde aber ließ diese nicht ruhen. Innerhalb der Gilde selbst kam es zu Streitigkeiten, die zu Klagen wider die auffässigen Goldschmiede beim Rat führten. Mittels Erlasses vom 2. Juni 1664 erhielten sie von diesem eine kategorische Zurechtweisung: „Alldieweilen die Künstler und Goldschmiede niemahlen von alters her an diesem orte eine absonderliche Zunft gehabt, sondern so wohl die vorige Goldschmiede mehrentheils alle in St. Canuti Gilde gewesen, alss auch anietzo noch Einige aus dero-selben Mitteln sich würcklich darinnen befinden, als seynd Beklagte gehalten, alles unerheblichen Einredens ungeachtet, zufolge Ihrer vorfahren Exempeln ohn ferner Wiedersetzung der St. Canuti Gilde sich zu assoeyren und dero-selben alten und billigen Gewohnheiten allerdings conform zu verhalten.

V(on) R(echts) W(egen).“

So waren denn alle bisherigen Bemühungen umsonst gewesen. Die Kanutigilde ließ die Goldschmiede nicht aus ihrem Verbande, und die Große Gilde rührte keine Hand, um sie bei sich aufzunehmen. Ganz mochte der Rat sich ihren Wünschen aber nicht verschließen wollen, denn ein Jahr nach der erwähnten Absage wurde den Goldschmieden in der neu publizierten Hochzeitsordnung (§ 49) der Vorzug einer reicheren Kleidung ausdrücklich zugestanden.

Mit größter Hartnäckigkeit entbrannte der Streit aber wieder, als König Karl XI. mittels Befehls vom 16. Oktober 1675 die Auflösung der Plaisgilde und ihre Verschmelzung mit der Kanutigilde verfügte, wodurch er den fortdauernden Zwistigkeiten zwischen den Gilden ein für allemal ein Ende zu bereiten glaubte, aber nur das Gegenteil erreichte. Denn nun erhob sich auch ein Teil der Plaisgilde gegen die des heil. Kanutus, deren Ältermann beschuldigt wurde, ohne dazu beauftragt gewesen zu sein, in die Verschmelzung gewilligt zu haben. Der Plaisgilde gelang es unter Führung des Kürschners Heinrich Dembker im Jahre 1681 eine Aufhebung der königlichen Resolution zu erwirken.

Erst auf erneuerten Antrag des Rats wurde im Jahre 1698 die definitive Vereinigung der beiden Gilden durch König Karl XII. vollzogen.

Den Goldschmieden war die Vereinigung mit der Plaisgilde, die zum größten Theile aus den geringeren Ämtern und aus Eßten bestand, sehr zuwider; ihr künstlerischer Stolz häuete sich dagegen auf, und sie erhoben energisch Protest. Am 30. Mai 1676 richteten sie ein erneuertes Gesuch um Abtrennung von der Kanutigilde an den Rat, motivierten dieses aber merkwürdigerweise hauptsächlich damit, daß ihnen die Anforderungen der Gilde an „Brod und Bier“ zu groß seien, da sie jedem Goldschmied an die 70 Reichstaler kosten, abgesehen von dem großen Zeitverluste, der ihnen durch das Verweilen der Gelage und die Unterverwaltung erwachse. Der Rat zitierte darauf die Goldschmiede und den Ältermann der Kanutigilde nebst seinen Beisitzern, um einen Vergleich zustande zu bringen, doch scheiterten seine Bemühungen an der Hartnäckigkeit der Parteien. Der Ältermann und seine Beisitzer warfen den Goldschmieden in Gegenwart des Rats Zanksucht, Hochmut und Unverträglichkeit vor, und diese erreichten vorderhand nichts weiter als die Erlaubnis, dem Rat eine Verteidigung gegen diese Beschuldigung vorstellen zu dürfen. Diese „Nothwendige Vertheidigung und Bittschrift des gesampten Ehrb. Amptes der Goldschmiede“ datiert vom 7. Juli 1676. Es heißt darin u. a., daß die Goldschmiede sich nicht, wie die Kanutigilde es begehre, an die Gerechtigkeiten, Gewohnheiten, Auflagen und gemeinen Beschwerden binden könnten, „weilen nach Löbl. und fast durchgehenden Gebrauch der gemeinen Christenheit unsere Kunst zugethane eher dem Ehrengedachten Kaufmannsstandt als gemeinen Handwerkern gleich geschätzt werden, nicht nur dahero weilen dadurch der grosse Zieraht hoher Monarchen und Potentaten, und zwar aus der kostbarsten Materia der Weldt, Silber, Gold und Edelgesteinen verfertigtget wird, welches nicht geringe Wissenschaft, Erfahrung, Verlag, Credit und Verantwortung erfordert, sondern auch weil unser Thun mit dem Handel und dem Kaufmannsstandt keine geringe Gemeinschaft hatt und ohne Correspondentz mit frembden Orten nicht woll subsistiren kann; dahero in denen Städten, wo Gilden und Zunftten seynd, unsere Kunstzugethane entweder ihr sonderbahres Collegium und solches vor denen anderer Handwerker an einer honorablen Stelle haben, oder seynd auch dem Kaufmanns-

stand zugefügct, wie solches die bekannte praxis /: damit Wir nicht ferne gehen :/ der gesampten berühmten An-See- ja aller anderer Städte in Ehsten- und Liefland, denen sonst diese unsere Lübl. Stadt alsz deren ein Vornehmes Mit Glied sich gerne conform bezeigt, genugsam an den Tag leget. Dahero Wir der gänzlichen meinung seynd, dass in unserer Macht nicht stehe, etwas das zu nachtheill und ringschätzung Unserer Kunst, die ihre aestim von Kaysern, Königen und Herren und darauff erfolgten allgemeinen gebrauch als ein erlangtes Recht woll besitzt, einzugehen, besondern das eines solchen einen gantzen corpori und deszen profession zukommende gradu existimationis von Niemanden als von höchster Obrigkeit, auf deren macht er sich fundiret, könne geendert, weniger verringert werden. Derohalben usw."

Diesem Gesuch wurden die Erklärungen des Hamburger und des Lübecker Goldschmiedeamts sowie die Aussagen der älteren Goldschmiedefrauen wieder beigelegt.

Die Kanutigilde erbat sich vom Rat Kopien der Eingaben des Goldschmiedeamts und beantwortete diese am 5. Dezember 1676 in einem Schriftstück, das von ihr als „Hintertreibung der sog. Vertheidigung und Bittschrift“ überschrieben worden war. Dieses Schriftstück ist nicht ohne Humor abgefaßt, oft aber auch mit beißendem Hohn gewürzt. Wie das Goldschmiedeamt seinem Gesuch durch die ihm beigelegten Schreiben der Goldschmiede zu Lübeck und Hamburg größeren Nachdruck zu geben versucht hatte, glaubte nun auch die Kanutigilde durch Schreiben auswärtiger Ämter ihren Anschauungen einen größeren Rückhalt geben zu müssen. Von ihr wird ein Schreiben der vier vereinigten Ämter der Bäcker, Schmiede, Schneider und Schuster in Lübeck und ein Schreiben des Hamburger Schneideramts der „Hintertreibung“ beigelegt. Am 30. Oktober 1676 hatten die Lübecker auf das vom 8. August datierte Schreiben der Kanutigilde mit Ruhe und nicht ohne einen gewissen Stolz geantwortet, daß die dortigen Goldschmiede durchaus keine Bevorzugung genössen, im Gegenteil, dem Amt der Schmiede inkorporiert seien und in ihrer Hantierung den anderen nichts voraus hätten, denn „Schuster und Schneider arbeiten auch vor Könige und hohe Herren und gehen wie jene, die Goldschmiede, mit Silber, Gold, Edelsteinen und Perlen und anderen Kostbarkeiten ebendmässig umb,

weil selbiges die Könige und Potentaten auch an den Kleidern tragen“. — Die Hamburger hatten am 20. November 1676 auf das am 9. August an sie gerichtete Schreiben der Kanutigilde geantwortet, daß die Hamburger Goldschmiede sich nach Belieben in Sammet und Seide kleiden dürften, wie die Mitglieder der übrigen Gilden auch; „allhier in dieser löblichen Stadt Hamburg ist ein Goldschmiedt so gut alsz ein Schneider und ein Schneider so gut alsz Goldschmiedt usw.“ „Wir lassen,“ so heißt es in dem Schreiben der Kanutigilde an den Rat, „die Goldschmiede und ihre Handthierung in ihrem zukommenden aestim, allein weil Sie in Höherem gradu existimationis sein wollen und von honorabeln stellen für uns sich träumen laszen, sich für Künstler und negotiatores, die andern Aembter aber für gemeine Handwerker verkleinerlich aestimiren, als wozu gar geringere Vorlag und Wissenschaft erfordert würde, so antworten wir: quod quilibet sit in sua arte Roscius¹, oder ein Jedweder Meister seiner Kunst; möchte doch einer von ihnen, wan unsere quaestio oder der Status controversiae darauf beruhete, sich gemeldet haben, welchem Potentaten er seine Cron und Scepter gemachet, oder wie Hoch der Wehrt seiner Juwelen sich erstreckte, die Wir sicherlich dafür halten, das mancher Becker, Kürschner, Gewandmacher, auch andere dergleichen Handwerker (ob man uns gleich dieses Ohrts nicht aufkommen lassen) mehr Verlag hat wie der unsere Gold-Schmiede insgesamt usw.“ —

Der Rat entschied zugunsten der Kanutigilde und machte dieses den Goldschmieden in einem amtlichen Schreiben vom 16. Februar 1677 bekannt, stellte ihnen aber den Weg der Berufung frei.

Bereits eine Woche später, am 25. Februar 1677, wenden sie sich an den Generalgouverneur Grafen Andreas Torstensohn, der ihnen einen Schutzbrief ausstellt bis zum Eintreffen der königlichen Entscheidung. Bis man aber in Stockholm der Sache näher trat, vergingen fünf Jahre. Im Frühling 1682 begannen endlich die Untersuchungen und das Goldschmiedeamt entsandte einen Delegierten, den

¹ Ein Jeder sei in seiner Kunst ein Roscius. Sitar aus einer Verteidigungsrede Ciceros, die dieser im Jahre 76 für den Schauspieler Q. Roscius Gallus (134—61 v. Chr.) gegen Fannius Charea hielt.

Amtsbeisitzer Peter Polack¹, nach Stockholm, der zu seiner Reise zehn Wochen gebrauchte und endlich nach langen Bemühungen am 30. Juli 1682 eine königliche Resolution erlangte, des Inhalts, daß die in Reval in Sachen des Bürgermeisters Heinrich v. Rosenkron² tagende Kommission die Angelegenheit untersuchen solle, die Goldschmiede jedoch bis zur Beendigung der Untersuchung nicht verpflichtet sein sollten, den Forderungen der Kanutigilde Folge zu leisten.

Inzwischen hatten die Revaler Goldschmiede sich auch nach Riga, Dorpat und Narva gewandt, um sich über die Stellung der dortigen Kollegen schriftliche Auskunft zu verschaffen. Das Rigasche Goldschmiedeamt antwortete am 25. September 1682, daß es „von alters her (1634!) zur grossen Gilde gehöret und unter die Zahl der Kaufleute gerechnet und für Brüder erkannt, auch verschrieben worden, mit denenselben durch Heurathen in genauer Verwand- und Freundschaft lebe“ usw. — Die Dorpater schrieben, daß die Goldschmiede von Alters her zur Grossen Gilde gehört hätten, „auch kurz vor dem Reuschen Einfall der nunmehr sel. Hans Röder in den Raht gezogen, seine Goldschmiedekunst nebst der Bürgerlichen Nahrung getrieben und eine offene Seydenbude gehalten“ usw.³ — Von Narva endlich wird berichtet, daß die Gleichstellung der Goldschmiede mit der Grossen Gilde am 30. Mai 1668 urkundlich bestätigt worden sei, jedoch mit einer

¹ Peter Polack wird bereits 1664 als Meister genannt und als der Jüngere bezeichnet. 1714—1717 ist er Ältermann des Goldschmiedeamts. Die Gesellschaft der Schwarzen Häupter in Reval besitzt von ihm einen Rethfußpokal, zu dessen Herstellung Kaiser Peter I. zwanzig Doublonen gegeben hatte. Polack war der Schwager des Malers Ernst Wilhelm Lendicer, der eine Schwester der Goldschmiedes zur Frau hatte.

² Der Bürgermeister Heinrich v. Rosenkron war der Fälschung amtlicher Protokolle und Aktenstücke, Schädigung der Stadtkasse durch unberechtigte Dispositionen über dieselbe, der Abschließung eines simulierten Kontrakts über Verpfändung oder Veräußerung des Stadtgutes fäht, Kürzung von Beamtengehältern und Vorenthaltung zum Ratsarchiv gehöriger Dokumente angeklagt. Er wurde zur Amtsentsetzung und zu sechsjähriger Verbannung aus der Stadt verurteilt; das Urteil aber vom König dahin gemildert, daß die Verbannung aufgehoben wurde.

³ Hans Neder (Röder) war der Sohn des Goldschmiedes Daniel Neder in Dorpat. Er erlernte die Kunst bei dem Goldschmiede Jochim Höpfner in Dresden. Am 15. Juli 1635 erwarb er in Dorpat das Bürgerrecht und wurde am 23. September 1642 zum Rats Herrn erwählt.

Einschränkung der Brau- und Brennereigerechtigkeit, die ihnen nur zugestanden worden sei für den Fall der Vermögenslosigkeit im Alter.

Auch an die Lübecker war wieder geschrieben worden, die sich in ihrem Antwortschreiben vom 28. August 1682 mit Entrüstung gegen den Ausspruch der vier großen Ämter der Schmiede, Bäcker, Schneider und Schuster verwahren. Nur wegen der großen Anzahl ihrer Mitglieder würden diese Ämter die „großen“ genannt, nicht aber weil sie etwa besondere Vorrechte besäßen.

Der endlich von der Rosenkron-Kommission in der Angelegenheit der Goldschmiede nach Stockholm abgesandte Bericht war diesen nicht ungünstig, doch wurde ihnen privatim der Rat erteilt, je eher je lieber einen Delegierten nach Stockholm zu schicken, der ihre Sache dort verträte. Wieder wird Peter Polack abgesandt, der dieses Mal über Land nach Schweden reist und 1 $\frac{1}{4}$ Jahr fortbleibt. Seine auf einem Foliobogen niedergeschriebene Abrechnung fand ich unter verschiedenen anderen Papieren wieder. Sie ist interessant genug, um hier in extenso wiedergegeben zu werden, da sie nicht nur den schleppenden Gang des damaligen Justizverfahrens kennzeichnet, sondern auch die Art, wie Polack nichts unversucht läßt, um eine Beschleunigung zu erreichen und sich bemüht den ihm gewordenen Auftrag zum Besten seines Amtes auszuführen. Zugleich gewährt diese Abrechnung einen Blick in das Leben und die Bedürfnisse eines ehrsamten Goldschmiedemeisters aus dem 17. Jahrhundert.

Wie auch Polack in seiner Abrechnung andeutet, verlief die endgültige Entscheidung nicht nach dem Wunsche des Goldschmiedeamts. Die Königliche Resolution verfügte das Verbleiben der Goldschmiede in der Kanutigilde, jedoch mit der Ausnahmegestimmung, daß fortan jeder junge Goldschmied das Recht haben sollte, sich durch eine einmalige Zahlung von 20 Reichstalern an die Gilde von allen Verpflichtungen ihr gegenüber loszukaufen.

Damit endete ein Streit, der länger als ein Menschenalter die Gemüter in Aufregung gehalten hatte. Das Revaler Goldschmiedeamt gehört auch heute noch zur Gilde des heiligen Kanutus.

Special-Rechnung

Herrn Peter Polacks dess Löbl. Ampts der Goldt-Schmiede in Reval
gedeputirten nach dem Reiche, Contra die Grosse und St. Canuti-
Gilden. Wie die Reise ist angetreten, die Sache geführt, und wass
darauf verunkostiget und aufgegangen, sowohl auf der Reise, als in
geführter Action, aufgesetzt wie folgt

Anno 1683, den 13. February.	Specie Geldt d. Rthlr. 6 Dlr. 8rsch. ¹		
	Rthlr.	Weisse rschl.	Kupfer rschl.
Im Nahmen Gottes die Reise angetreten, vnd den 16 ^{ten} Marty in Stockholm /:Gottlob:/ wol an- gelündet, auf der Reise mit gefährlichen Über- setzen, Schtissen und Zehrung verthan . . .	50	—	—
Auf der Reise eine Wunde in mein Bein bekommen im Umbwerffen, Balbierlohn dafür zu heilen .	3	—	—
Für meine Sachen Hinter dem Kinder Hause ab, wo Ich die Nacht logiret, nach der Teutschen Kirchen, in mein Quartier zu führen gegeben .	—	33	—
Vom 16 Martio A° 1683 Biss den 12 May A° 1684 seind 69 Wochen, alle Woche für Cammer und Kost drittehalb Rthlr. seind	172	33	—
Für Bette alle Woche einen halben Daler Kupfer, für Balbierlohn alle Woche 4 Weissen, für Licht alle Wochen 3 weissen, die Winterzeit 34 Wochen gerechnet. Für Wäsche alle Woche, für 1 Hembd 8 rschl, für 1 paar Unterhosen 5 rschl, für 1 Halstuch 4 rschl, für 1 Näsetuch 2 rschl, für 1 paar leinen Strümpfe 3 rschl, thuet zusammen .	19	33	2
Für Holtz zur Wärmdie in Winterzeit, seind 39 Wochen, alle Woche 3 Dr. Kupfer	18	48	—
Für Postlohn und Freymachung der Briefe, sowohl			

¹ Soll heißen: den Reichstaler gerechnet zu 6 Daler 8 Weiszschilling. In den
Rubriken bedeuten die Abfürzungen: Reichstaler, Weiße Reichschilling und Kupfer-
reichschilling.

	Rthlr.	Weisse rschl.	Kupfer rschl.
an dass Lobl. Ampt als meine Frau, Item für ab und Zuführung an die Schute, Briefe zu hohlen, auch ab und zu trinckgeldt für die ankommende und abgehende	5	—	—
Für die Armen so wol in Reval alss Stockholm .	3	—	—
In die Schaale der Teutschen Kirchen zu zweyen mahlen	2	—	—
Zweymahl zu gefatter gestanden bei meinem wirth und seinem Schwager	4	—	—
Zweymahl zur Hochzeit geladen Bey des Wirths Freunden, so nicht habe ausschlagen können, verunkostiget	3	—	—
Zur Ausrüstung vnd proviandirung meiner ruck- reise verunkostiget.			
Für ein Fass Mumme 3 Rth. $33\frac{1}{3}$ wschl.			
Für Fleisch Butter vnd Kost . 2 " — "			
Für Brodt — " $33\frac{1}{3}$ "			
Für Keese — " $33\frac{1}{3}$ "			
Für Wein vnd Brantewein . 3 " — "			
Für Zucker 1 " — "			
Für Engfer, Pfeffer, Muscaten, Pflaumen, Saltz vnd Eyer . — " $33\frac{1}{3}$ "			
SSa	11	—	—
Schifffracht mit Trinkgelder	2	—	—
Zu meiner Leibes Assistenz habe auslegen müssen			
Für 4 par Schuhe à 1 Rthl. = 4 Rth. — wschl.			
Für 2 par Strümpfe à 2 R. . 4 " — "			
Für 1 p Winter Strumpfe . 1 " — "			
Für 6 par Leinen Strumpfe à pr 12 weissl 1 " 29 "			
Für 6 Hembder 6 " — "			
Für 4 par unterhosen a pr $\frac{1}{2}$ Rthlr. 2 " — "			
Für 1 Dosin Nässetücher . . 1 " — "			
Für 1 pr Handschuhe . . . — " $33\frac{1}{3}$ "			
Für 1 pr Winter Handschuh . — " $33\frac{1}{3}$ "			
Lat. 20 Rth. 29 rschl.			

	Rthir.	Weisse rschl.	Kupfer rschl.
Transport 20 Rth. 29 rschl.			
Für ein Chargen Futterhemdt mit Baumwolle gestopfet, mit allem Zu Behör 3 " " "			
Für eine Winter Mütze in der Stadt zu gehen 2 " — "			
Für 1 pr Pantoffeln — " 52 "			
Für Halsstuch Bänder — " 33 ¹ / ₃ "			
Für eine Schlaff Mütze — " 33 ¹ / ₃ "			
Sa	27	15	—
Summa Lateris . . .	321	29	1
Spendagen, Cantzeley Kosten, Ver Ehrungen, extra- ordinaire Tractamenta, Schreibe-Gebühr, Vidi- mation, vnd Wass sonst für Auslagen in wehren- der Action angefallen, nachgehends specificiret. Zu Zweyen mahlen an Hn. Lovisin geliefert und habe noch so Viel Belobet wan die Sache wohl lauffen würde, so leider nicht erfolgt .	100	—	—
Für Herrn Küper, welchen auf Hn. Forty ein- rathen angenommen	30	—	—
Herrn Cunitium, der Vom 16ten Dzbr. 1683 fleissig mit mir aufgewartet, vnd sein Geldt redlich verdienet, mit Ihme verdungen, den(n) Er die Sache nicht annehmen wollte, weil Herr Kieper solche unter Händen gehabt	40	—	—
Für die Commissions-Relation, ehe solche erhalten, verunkostet	4	—	—
Mit Hn. Lovisin v. Hn. Cunitio in einer Collation verthan	4	—	—
Durch den kalten Winter, da Hr. Cunitius fleissig alle Tage mit auf gepasset, mit Ihme Verthan zur Erquickung	6	—	—
Hn. Küper unterschiedene Mahl auf dem Keller Tractiret, ist aufgegangen	4	—	—
Dem Cantzellisten Marten Giese wegen Umbsetzung der Relation, auch da Ihn nebst Herr Cunitio			

	Rthlr.	Weisse rschl.	Kupfer rschl.
Informiret, wegen solches wereks spendiret vnd in Tractamenta aufgegangen	4	—	—
Dem Hn. Prote Notario Nieman gegeben . . .	2	—	—
Dem Hn. Notario Berghs Dito	2	—	—
Dem Notario publico 3 Briefe, so von der Gilde nachgeschrieben, zu vidimiren	1	33 $\frac{1}{2}$	—
Hn. Reichss Rath Creutz seinen Secretarium Trac- tiret	1	—	—
Dito Ihm einen Silbernen Löffel, umb mir einen freyen Zutritt zu Seinem Herren zu Verschaffen, kostet	2	—	—
Fürs Urthel dass Ich es auss bekommen . . .	2	—	—
Ein Document Vom Hn. Secret. Fortio, aussgenom- men, dafür nichts hat wollen genommen werden	—	—	—
Denen Wachtmeistern für ab vnd zulauffen, Citir- Lohn, vnd dan vnd wan Brandtweinsgeldt . .	4	—	—
Für abcopyren der Acten, Suppliquen vnd Docu- menten, so oft vnd unterschiedlich vorgefallen	8	—	—
Ich selbst, wie knap ich mich beholffen habe extra ordinaire verzehret, wiewohl damit nicht [aus] zu kommen, die Woche $\frac{1}{3}$ Rthlr.	23	—	—
Denen Völkern im Quartiere Trinck vnd Opfer- geldt für Ihre Mühe	2	—	—
Meine Sachen an Poort auf die Schute zu bringen	—	33	1
Ob nun zwar dieser Process (leider) Conträr ge- lauffen, so habe ich es doch an meinem Fleisse, Sorgfalt vnd Mühe nicht ermangeln lassen, vnd habe in guter Intention auf eines löbl. Ampts Begehren, die Gefahr auf mich genom- men, Weib vnd Kinder Verlassen, dass meinige Versäumt vnd allerley Verdruss erlitten, stelle also in eines löbl. Ampts Discretion, wass mir dafür werden soll.			
Summarum Summa . . .	561	29	1

	Rthlr.	Weisse rschl.	Kupfer rschl.
Auff gegenstehende Rechnung habe ich empfangen in nachfolgenden Sorten			
Bey meiner Auss-Reise	100	—	—
Durch Hn. Hauptmann Meylandt d. 12 Juny A° 1683 empfangen	100	—	—
Per Wechsel durch Hinrich Insen zu zweyen malen empfangen	200	—	—
Ssa . . .	400	—	—
Übrige Mittel habe Ich von anderer Leute auf- geforderten Geldern nehmen müssen, so Ich höchst nöthig wieder Zahlen muss und deshalb schleunige Erstattung bitte, die Summe ist laut gegenseitiger Rechnung	161	29	1
Summarum Summa . .	561	29	1

Diese Rechnung Einem Löbl Ampte überreicht den 9 Juny
Anno 1684

durch

Peter Polack.

Der kurländische Bildschnitzer Nicolas Soeffrens d. J.

Herzog Jakob hatte im Jahre 1642 nach der Beseitigung mancher Schwierigkeiten die Regierung des Herzogthums Kurland angetreten. Ein Mann von außerordentlicher Begabung und mit weitem Blick für die Bedürfnisse seines Landes und dessen wirtschaftlicher Hebung, hatte er sich mit Polen, als dem Oberlehnsherrn, zu einigen verstanden und mit seinem nach steter Machterweiterung strebenden Adel durch die sog. Kompositionsakte ein vorläufiges Abkommen getroffen, das ihm ermbglichste, seine ganze Kraft der wirtschaftlichen Erschließung seines Landes zuwenden zu können. Er erkannte klaren Auges, daß ihm durch die Hebung der Volkswohlfaht zugleich ein politisches Übergewicht im Lande gewonnen werde. Sein langjähriger Aufenthalt im Auslande hatte ihm Gelegenheit gegeben, die mächtigen Erfolge der Wirtschaftspolitik Hollands und Englands zu beobachten. Ähnliches in seinem Lande zu erreichen, war sein Ziel. In schneller Folge breitete sich ein Neg von Fabriken über das Land. Es entstanden Kupfer-, Eisen- und Stahlhämmer, Glashütten, Webereien und Tuchfabriken, Werkstätten für Kanonenguß, Pulver- und Gewehrfabriken, Papier- und Tapetenfabriken, Leerschmelereien, Gerbereien, selbst Bernstein-drehereien und Goldschlägereien. Überseeischer Handel wurde ins Leben gerufen. Handelsverträge mit fremden Staaten wurden abgeschlossen, Kolonien erworben; die Antilleninsel Tobago und Länderstrecken an der Westküste von Afrika kamen in herzoglichen Besitz. Neben den Flaggen der ältesten seefahrenden Nationen sah man die des Herzogthums Kurland, den schwarzen Taschkrebs im roten Felde, sich im Winde straffen. Windau wird der Haupthafen des Herzogthums. Hier befanden sich die großen Werftanlagen, auf denen mit fast fieberhafter Eile Handels- und Kriegsschiffe erbaut wurden. Im Jahre 1658 wurden 44 Kriegsschiffe von 20 bis 70 Kanonen gezählt und mehr als 60 Handelsschiffe. 15 Schiffe lagen unvollendet auf der Werft. Es war das furchtbare Jahr, das in dem Kriege zwischen Polen und Schweden das erblühte Kurland zur Einöde wandelte und den Herzog mit seiner Familie in die schwedische Gefangenschaft nach Zwangerod führen sah. Hatte die zweijährige Gefangenschaft auch des Herzogs Haar gebleicht, seinen Mut hatte sie nicht zu brechen vermocht. Mit seltener Beharrlichkeit ist er daran gegangen, die Trümmer seiner Schöpfungen wieder zusammenzufügen und durch stete Fürsorge den Wohlstand im Lande wieder zu heben.

Unter den zahlreichen Beamten und Handwerkern auf der Windauer Werft — ein Verzeichnis vom Jahre 1676 zählt „74 Offizianten und Handwerker, die an Ausspeise und Lohn 13836 Gulden Alb. erhalten“ —¹ arbeitete als Bildhauer Nicolas Soeffrens d. Ä. Ihm lag vor allem die Anfertigung der Gallionbilder ob, jener beliebten Verzierungen des Schiffsbugs, die den Namen des Schiffes zu versinnbildlichen hatten. Man kann sich ein Bild seiner Tätigkeit machen, wenn man sich der Namen der herzoglichen Schiffe erinnert. Da werden genannt: die Tapferkeit, die Wissenschaft, der Friede, der Schwan, der Walfisch, die Möwe, der Kabeljau, die Butte, der Mohr, der rote Löwe, das Wappen der Herzöge von Kurland, „das Elend“, das „gekrönte Elendt von Churlandt“ (das Elen als Wappenfigur im kurländischen Wappen). Ob Soeffrens aus den Ostseeprovinzen stammte oder zu jenen Ausländern gehörte, die der Herzog für seine Unternehmungen ins Land rief, hat sich bisher nicht nachweisen lassen. Wir begegnen einer schriftlichen Nachricht über ihn erst im Jahre 1656, im Kirchenbuche der Kirche zu Windau, wo am 17. März seine Verheiratung mit Magdalene Wierig (Wierich) angezeigt ist. Dieser Ehe entsprossen sechs Kinder². Als viertes wurde am 4. Juni 1662 ein Sohn geboren, der wie der Vater Niclas genannt wurde. Er erlernte die Kunst der Bildschnitzerei und ist der Schöpfer einer Anzahl prächtiger Altäre und Kanzeln, die durch die Monumentalität ihres Aufbaues, durch die künstlerisch feinfühlige Verschmelzung von Architektonischem, Figuralem und Ornamentalem, durch die vollendete Technik der Schnitzkunst zu dem Schönsten gehören, was die Holzschnitzkunst um die Wende des 17. Jahrhunderts in Kurland hervorgebracht und uns hinterlassen hat.

Bereits als Zweiundzwanzigjährigen finden wir Niclas Soeffrens d. J. in den Diensten des Herzogs, als Gehilfen des Vaters, auf der Werft tätig. Nach einer Notiz vom Jahre 1684 (Herzogl. Archiv)³ arbeiten

¹ Otto v. Mirbach: Briefe aus und nach Kurland II, S. 220ff.

² 1. Maria, geb. 30. März 1657; gest. 31. Mai desselben Jahres. 2. Sophia, geb. 25. August 1658, verheiratet 27. Januar 1684 mit Jacob du Pleß, der bald stirbt, worauf sie am 8. Juli 1688 eine zweite Ehe mit Matthias Warnack eingeht. 3. Johann, geb. 26. August 1660. 4. Niclas, geb. 4. Juni 1662. 5. Anna Carrin, geb. 20. Oktober 1663. 6. Dorothea Elisabeth, geb. 15. Oktober 1665.

³ Das Herzogliche Archiv ist leider im Jahre 1909 nach Petersburg übergeführt worden.

auf der Werft „der alte Bildhauer“ und „des Bildhauers Sohn“, der auch als „der junge Söffrens“ bezeichnet wird und ein Jahresgehalt von 200 Gulden erhält.

Einer Aufzeichnung vom Jahre 1693 nach erhielt der alte Bildhauer „monatlich 10 fl. Ausspeise und 33 $\frac{1}{8}$ fl. Gehalt“, sein Sohn „8 fl. Ausspeise und 17 fl. Gehalt“. Des jungen Niclas Einkommen wird bald darauf erhöht; er erhält „10 fl. Ausspeise und 20 fl. Gage“.

Doch schon im November desselben Jahres heißt es in einer Relation über die Untersuchung der Werft: „Zwei Bildhauer werden bei diesem Werk zu viel zu sein erachtet, weil die Ausspeise und Gage höher sein, als die jährliche Arbeit sich befindet.“

Um Johanni des Jahres 1696 wird von „Bildhauers Erben“ gesprochen. Niclas Söeffrens d. Ä. muß also zwischen diesem Datum und dem November 1693 gestorben sein. Wahrscheinlich erfolgte sein Tod im Jahre 1694, da in den Kirchenbüchern seines Ablebens weder vorher noch nachher Erwähnung geschieht und gerade das Verzeichnis der in Windau Verstorbenen für das Jahr 1694 fehlt. Seine Gattin Magdalene Bierig war ihm schon am 27. Januar 1691 im Tode vorausgegangen.

Der junge Niclas war in die Stellung des Vaters getreten, und seine kunstfertige Hand wurde nicht allein zum Schnitzen von Gallionsbildern und sonstigen Schiffszieraten verlangt, sondern auch zur Befriedigung höherer künstlerischer Anforderungen seines Landesherrn sowohl wie Privater. Herzog Jakob hatte in der Silvesternacht des Jahres 1681 (a. St.) das Zeitliche gesegnet. Sein Sohn und Nachfolger Friedrich Kasimir führte die Unternehmungen seines Vaters zwar fort, allein sein Hang zu prächtiger Hofhaltung, seine Vorliebe für schöne Pferde, Falkonerie, Oper und militärischen Prunk verschlangen mehr, als die industriellen und überseeischen Unternehmungen einbrachten. Durch Verpachtung der Fabriken und durch Verpfändung der Domänen suchte man dem häufigen Geldmangel abzuhelpfen. Die Schuldenlast wuchs, und auch den herzoglichen Beamten wurde sie fühlbar. In einem undatierten und ohne Ortsangabe abgefaßten Gesuch an den Herzog, das aber wohl bald nach dem Tode des alten Bildhauers und vermutlich in der Residenz Mitau niedergeschrieben ist, erlaubt sich der junge Söeffrens den Herzog an sein Versprechen einer Gehaltserhöhung zu erinnern. Er schreibt:

Durchl. Herzog, Gnädigster Fürst u. Herr!

Ew. Hffürstl Durchl werde hiermit fussfällig unterthän: bittend dass Dero Hffürstl Gnädigem Versprechen nach mir die Gage so mein Seelge Vatter genossen, auch möchte zugeleget werden — — — — Und weilien alle Zeit alleine ohne gehülffen in Windau die arbeit zu versehen mir unmöglich; als wan die grossen Schiffe müssen bearbeitet werden, oder auch wie anitze eine Zeit mich alhir auffhalten muss, sich inmittelst jenes werk in Windau gehäuffet, so bitte unterthänigst Ew. Hf. Dhl wollen gnädigst ein solch befehl ertheilen, dass wan einen Gesellen oder gehülffen nötig habe ihn auss dem ampte so wol die Kost alss auch Woch Lohn derweile dass ihn zu Ihr. Dhl arbeit brauche, möchte aussgekehret werden — — — —

unterthänigst gehorsambster Diener

Nicolas Söffrens

Bildthauer v. Windau.

Am 6. Februar 1700 hatte Söffrens sich mit Catharina Siemerth, der Witwe des Herzoglichen Kapitäns Cersten Mertens, verheiratet, der nach einer Mitteilung in der Windauschen Kirchenchronik im Jahre 1695 mit seinem Schiffe zugrunde gegangen war. In Anlaß seiner Verheirathung richtete er am 28. April 1701 das nachstehende Schreiben an den Herzog:

— — — — Ew. Hffürstl Dhl. hiermit fussfällig werde, unterthänigst berichtende, dass nachdem anitzo eine Haushaltung führe und wie bekandt eine Hausswesen so gering sie auch sey dennoch zu unterhalten ein Ziemliches erfordert, so habe auf mittel gedacht wie dieselbe manierlich vorstehen möge zumahl meine Gage mir selbte welche in meinen einzeln stande gehabt habe, also der geringheit wegen anitzo nicht zustrecken will; Ist mir demnach beygefallen dass die wenigen Mittel so noch übrig Employren und zu einen kleinen verdienst |: auff Gottes Segen hoffende:| anlegen muss, und zwar, auff die arth und weyse dass mir vorgenommen ein Part in ein Schutgen oder fahrzeug zu halten, habe auch zu dem ende holtzwerk gekauft und zu selbe zubereiten lassen. — — — Er bittet den Herzog, ihm etwas Tauwerk und die nötigen Anker und Segel dazu „auff abrechnung meiner Restirenden gage“ gnädigst geben zu lassen etc.

Unterzeichnet:

Nicolas Söffrens

Bildthauer.

Seine Ehe war nur von kurzer Dauer. Beim Jahre 1705 meldet das Windausche Kirchenbuch: „Juni 26, verschied seelig Fr. Söffrensche, die Bildhauerin.“

Von seinen Verwandten lernen wir aus dem Windauschen Kirchenbuch auch noch seinen Schwager kennen, den Bildhauer Michael Marquardt.

Zu den Schrecknissen des Nordischen Krieges, die durch Truppendurchmärsche und Einquartierungen das Land heimsuchten und, was von den durch Herzog Jakob ins Leben gerufenen Unternehmungen noch bestand, den Rest gaben, trat im Jahre 1709 die Pest. Mit rasender Schnelligkeit verbreitete sie sich, Städte und Dörfer entvölkernnd. Ihr fiel am 5. August 1710 auch Nicolas Coeffrens zum Opfer.

Von seinen Werken ist das vornehmste und bedeutendste der große Schnitzaltar in der St. Annenkirche zu Libau, den er im Jahre 1697 im Auftrage des libauschen Bürgermeisters Johann Plander schuf. Bei einer Breite von 5,9 m erhebt sich der Altar in drei Stockwerken zu einer Höhe von 9,7 m. Zu den Seiten eines, der Porta Pia des Michelangelo nachgebildeten Portalmotivs mit einer Kreuzigungsgruppe sind je vier auf reich geschnitzten Postamenten stehende Säulen angeordnet, deren mittleres Paar risalitartig vorgezogen ist. Das untere Drittel der Säulenschäfte ist reich ornamentiert. In den Interkolumnien stehen vier nahezu lebensgroße Apostelfiguren und zwischen ihnen die beiden Repräsentanten des Alten und des Neuen Testaments, Moses und Christus. Auf der aus dem Achteck gebildeten Portalbedachung ruhen geflügelte Engel mit Palmenwedeln in den Händen und stützen das Wappen des Stifters, das einen Lindenbaum und zwei sechsstrahlige Sterne zu dessen Seiten im blauen Felde zeigt. Darunter auf einem fliegenden Bande die Worte:

Anno 1697 Seel. Herr Bürger
Meister Johann Plander nebst seine
Eheliebste Fraw Elisabeht Wittingk
haben dise Altar zur Ehre Gottes
Bauen lassen.

Inmitten der reichskulptierten Fußplatte der Kreuzigungsgruppe liest man in einem ovalen Schilde:

Anno 1712
Hat Seel. Daniel Varen-
Herst zur Ehre Gottes diesen
Altar vergulden lassen.

Vielleicht war ursprünglich der Altar nur polychromiert, und erst im Jahre 1712 mag die Vergoldung hinzugefügt worden sein, die sich hauptsächlich auf den architektonischen Teil erstreckt und durch ihre feine Patina heute dem ganzen Werk zu einem außerordentlich stimmungsvollen Ausdruck verhilft. Der Vergolder hat sich links am Altar ebenfalls inschriftlich genannt: Isaae Steckeht mit dem eigentümlichen Zusatz dealbavit, der sich wohl auf die vorherige Überziehung der Flächen mit Kreidegrund beziehen soll.

Über der Kreuzigung ist in einem Rahmen mit ausgerundeten Ecken und flankiert von Säulen mit gewundenen und laubverzierten Schäften das Relief der Beweinung Christi angebracht. Entsprechend der unteren Säulenstellung zu den Seiten des Mittelbildes auch hier eine solche, doch fehlt die äußerste Säule, die durch ein Ornament ersetzt ist, das sich links um die Figur einer Fides, rechts um die einer Caritas schlingt. In den Interkolumnien wiederum vier Apostel.

Im dritten Stockwerk nimmt die Mitte ein Relief der Himmelfahrt Christi ein, umgeben von einem hochovalen Lorbeerkranz und Blumengehängen, neben denen Engelsfiguren stehen. Den oberen Abschluß bildet ein gespaltenen Volutengiebel, aus dessen Mitte, auf einem konsolartigen Postament stehend, die Figur des Salvator mundi als architektonische Ordnung des Ganzen sich erhebt. Auf den das Mittelbild flankierenden Säulen und auf den Giebelsvoluten erblickt man die Engel mit den Marterwerkzeugen und zu den Seiten der Säulen wieder je zwei Apostelfiguren.

Außerordentlich geschickt ist in dem architektonischen Aufbau des Altars zugleich der christlich-evangelische Gedanke zum Ausdruck gebracht. Zunächst das Hauptbild der Passion, der Kreuzestod, in einer das Ganze ausdrucksvoll beherrschenden Portalarchitektur; darüber die bedeutsamen Szenen der Beweinung vor der Grablegung und der Himmelfahrt, ausklingend in die Gestalt des Welterlösers, des Siegers über den Tod, und zu den Seiten dieser Szenen die Befenner und Träger des Heilsgedankens.

Mit gerechtem Stolz konnte der junge Künstler in die Rankenumhüllung des Säulenschafts zur äußersten Rechten die Worte schnitzen:

Hoc
Altare
Fecit
Nicolaus
Söffrens
Vindaviae
A° 1697.

Die alte hölzerne Innenkirche beherbergte bis zu ihrem Abbruche außer dem prächtigen Schnitzaltar auch mehrere andere interessante Holzschnitzwerke, unter diesen ein aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammendes dreißigiges reich geschnitztes Gestühl. An der dreitheiligen Rückwand mit dem baldachinartig ausladenden Gesims sieht man die Gestalten des weinenden Petrus, des Erbsers und des reuigen Böllners mit entsprechenden Weischriften in Versen. Das überhängende Gesims ist unten von einer noch an spätgotische Formen gemahnenden Akanthusranke eingefasst; oben an den Ecken zwei posaunenblasende nackte Engelknaben mit Bandrollen in den Händen, in der Mitte ein bekleideter Engel mit Lorbeerkranz und Palmenzweig. Zwischen den Figuren schwungvoll komponiertes Laubwerk und ein Stifterwappen. Die der Rückwand entsprechend dreitheilig gestaltete Brüstung zeigt zwischen Hermen rundbogige Flachnischen, in denen die Personifikationen der Liebe, der Hoffnung und des Glaubens angebracht sind. Die Flächen der Hermensockel, der Bogenzwickel und der Pilaster bedeckt das dem Eisenbeschlage nachgebildete charakteristische Flachornament. Am Frieze stützen mit Engelsköpfchen dekorierte Konsolen das Abschlußgesims und Inschrifttafeln mit dem beliebten Rollwerk füllen die Flächen zwischen ihnen. Ähnlich den Brüstungsfüllungen sind die der seitlichen Zugänge ausgestattet, deren Figuren man als die Mäßigung und die Weisheit ansprechen könnte.

Im Vergleich zum Altar steht der künstlerische Wert bei allem Reichtum der Ausstattung hinter diesem zurück, besonders in der Behandlung des figuralen Theils. Der Faltenwurf der Gewänder entbehrt der Großzügigkeit, die Körperformen sind schwerfällig, Hände und Füße oft plump, und dennoch macht das Ganze mit seiner Farbenpracht einen wohlthuenden Eindruck. Sehr wahrscheinlich ist, daß auch dieses Werk in einer herzoglichen Bild-

Schnitzereiwerkstatt zu Windau entstanden ist, und man wird kaum einen anderen Meister dafür in Anspruch nehmen können als den Vater des Altarmeisters, Nicolas Coeffrens d. Ä.

Seinem Libauer Hauptwerke hat der junge Windauer Bildschnitzer dann noch mehrere kleinere Arbeiten folgen lassen. Im Jahre 1701 lieferte er für die Kirche zu Landsen in Kurland einen „kunstreichen Altar“, die Kanzel und ein Betpult. Die Quittungen über die für die Arbeiten von ihm empfangenen Zahlungen sind erhalten¹.

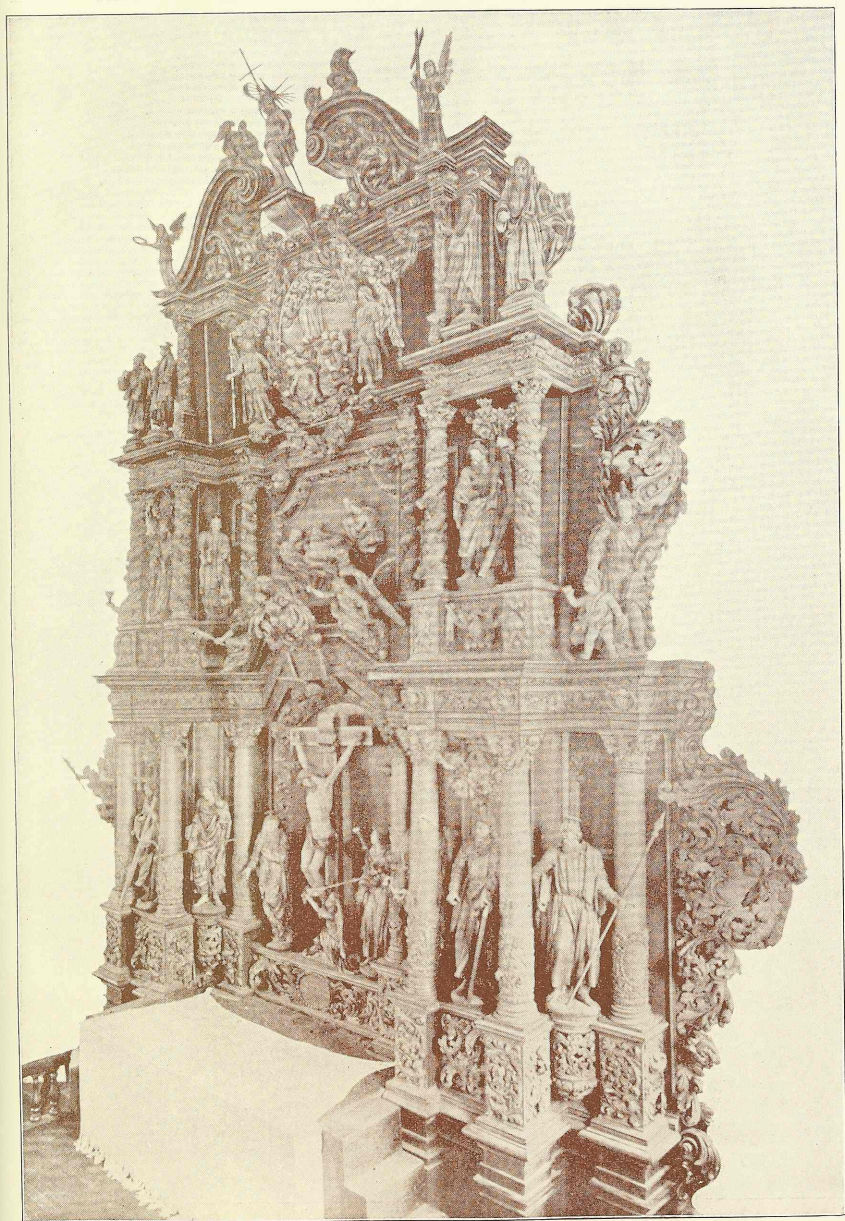
Auch für die Kirche zu Hasau in Kurland lieferte er den Altar, der in einem alten Inventarium (um 1700) als mit schöner Schnizarbeit versehen geschildert wird. Das Innere der Kirche litt 1834 durch Feuer.

Als 1706 mit herzoglicher Genehmigung die Kirche des ehemaligen Windauschen Ordenschlosses für den Gottesdienst der lutherischen Stadtgemeinde eingerichtet wurde, da deren Kirchenbau, infolge der schwedischen Invasion und Geldmangels wegen, hatte eingestellt werden müssen, schuf Söffrens auch für diese Kanzel und Altar. — Nach dem Neubau der Stadtkirche, im Jahre 1835, wurden die Kanzel und „der reichlich mit schönem Schnitzwerk gezierte und mit einem geschnitzten Altarbilde versehene Altar“ öffentlich durch Meistgebot versteigert. Sie wurden für die Kirche in Selgerben erstanden, wo jetzt nur noch einzelne Rudera davon erhalten sein sollen, die zum Teil im jetzigen Altar und der jetzigen Kanzel stecken, zum Teil als wertlos „abgestellt“ sind.

Die Holzschnitzkunst ist seit dem 17. Jahrhundert in den baltischen Provinzen bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts eifrig gepflegt worden; besonders viel in Anspruch genommen wurde sie für die Herstellung der oft mit verschwenderischer Pracht ausgestatteten Epitaphe. Von diesem Gebiet übertrug sie sich auf das der Altäre und Kanzeln, der Betstühle und Betpulte, deren es noch eine große Anzahl von vortrefflicher Arbeit gibt. Unter den Meistern der baltischen Holzschnitzkunst aber steht Nicolas Coeffrens mit an erster Stelle.

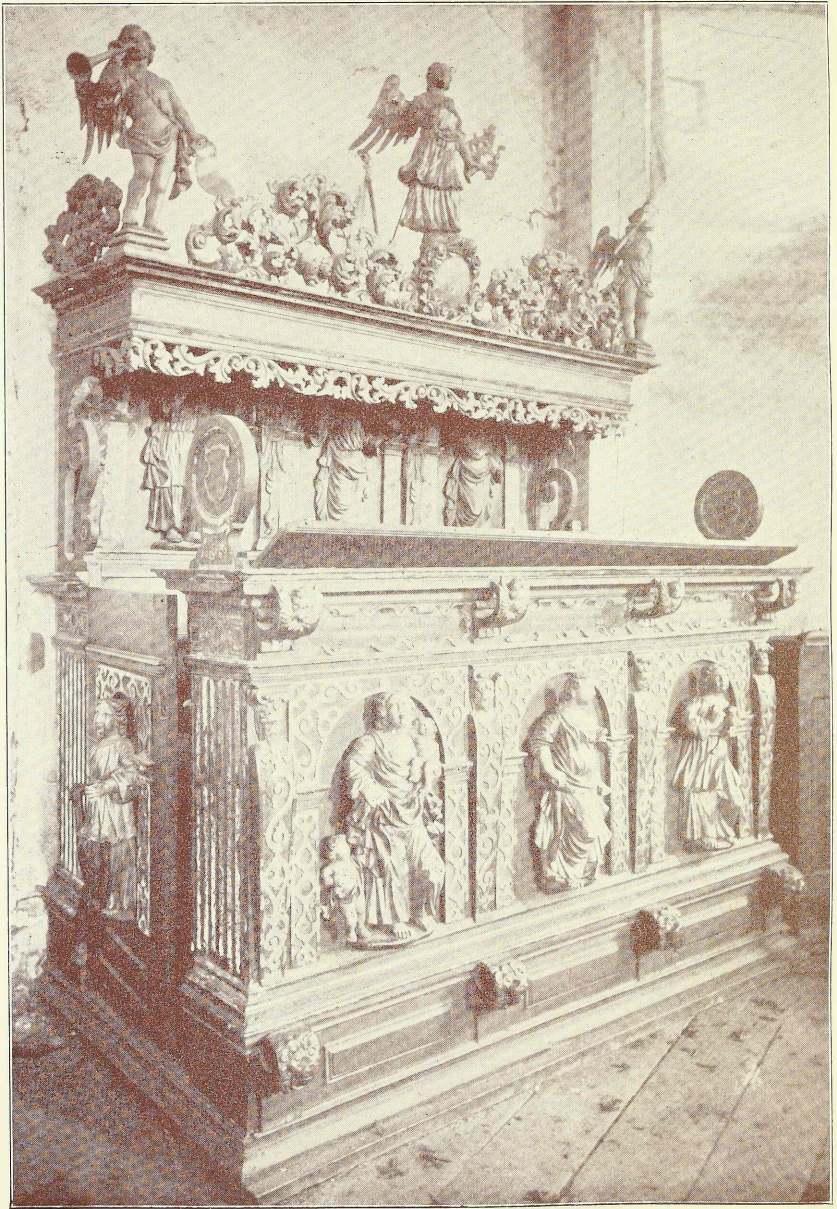
¹ Vgl. auch E. H. Busch: Ergänzungen der Materialien zur Geschichte und Statistik der Kirchen und des Schulwesens usw. Bd. I, 530 und Kallmeyers Geschichte der Kirchen und Prediger des Windauschen Kirchspiels S. 43.

Ich habe hier dankend der freundlichen Beihilfe zu gedenken, die mir von Herrn cand. jur. K. Mahler durch die Zuweisung von Daten zur Familiengeschichte der Coeffrens geworden ist.



Nicolas Coeffrens d. J.

Abb. 1. Der Altar der St. Annenkirche zu Libau



Nicolas Soeffrens d. J.

Abb. 2. Gestühl in der St. Annenkirche zu Libau

Ein Künstlerlos

Estland hat seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts eine Anzahl tüchtiger Künstler hervorgebracht, und mehrere von ihnen haben in der Geschichte der Kunst eine über das Gewöhnliche weit hinausgehende Bedeutung genommen. Erwähnt seien nur Namen wie Peter Clodt v. Jürgensburg, Alexander Kogebue, Karl Neff, Eduard v. Gebhardt, Eugen Dückler, Gregor v. Bochmann. Doch nur in der Fremde haben sie sich durchsetzen, haben sie sich zur Anerkennung bringen können. Der heimatliche Boden ist steril; auf ihm gedeiht die Kunst nur kümmerlich. Auch heute noch. Die wenigen, die den Mut hatten im Lande zu bleiben, haben mit ihrem Pfund nach bestem Willen und Können gewuchert, doch ihr Leben blieb ein Kampf ums Dasein. Mancher erlahmte und erlag. Zu den wenigen, die in diesem Kampfe nicht erlahmten, trotz schwerer Niederlagen, gehörte Friedrich Ludwig v. Maydell.

Die Morgenröthe der neuen deutschen Kunst, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Rom aufging, hatte ihre Strahlen auch bis in die entfernten baltischen Lande gesandt und hier eine Reihe junger Talente geweckt, die sich nun aufrafften der neuen Sonne entgegenzuziehen.

Zu den Ersten, die von hier aufbrachen, gehörten zwei estländische Predigersöhne: Otto Ignatius und Gustav Hippus; ihnen folgte wenig später August Pezold aus Wesenberg. Ihr Ziel war die Akademie in Wien. Hier hatten sich kurz vorher jene Vorgänge abgespielt, deren Folge die Relegierung einer Anzahl der talentvollsten jungen Künstler gewesen war, die müde der „uniformen Kunstdressur“ und der Unterdrückung jeglicher Eigenart die Befreiung aus den Banden des akademischen Regelzwanges und der vorgeschriebenen eklektischen Kunstrichtung verfochten. Der Vorkämpfer der jungen Schar, der Lübecker Friedrich Overbeck, hatte sich mit seinem Anhang nach Rom gewandt. Und lauter bald und immer lauter erscholl der Ruf von den Erfolgen der „Nazarener“. Ein Sturm der Begeisterung erfaßte die junge Künstlerschaft und drängte auch sie zum Zuge nach Rom. 1817 traten unsere jungen Balten ihre „Römerfahrt“ an; acht Jahre später sehen wir Friedrich Ludwig Maydell seinen Wanderstab über die Alpen setzen.

Maydell wurde am 29. November 1795 auf dem Gute Stenhufen in Estland geboren, der zweite Sohn des später als Landrat und langjähriger Präsident des estländischen Konsistoriums hochgeachteten Reine-

hold Gottlieb v. Maydell, Erbherrn auf Stenhusen, und dessen Gemahlin Barbara Gertrud Dorothea v. Ungern-Sternberg aus Errasser. Die Mutter, Zwillingen das Leben gebend, (Ludwigs Zwillingsbruder erhielt den Namen Paul August) starb schon einen Monat nach der Geburt der Knaben, und im Jahre 1800 erhielten diese und ein älterer Bruder, Gustav Jakob Leopold, in der jüngsten Schwester der Verstorbenen eine liebevolle Stiefmutter. Eine zu jener Zeit besonders hervortretende Vorliebe für die herrnhutischen Erziehungsanstalten bewog den Vater, der ebenfalls in einer solchen, und zwar in der zu Nisky in der Oberlausitz, seine Bildung genossen hatte, seine drei Söhne im Jahre 1804 dem Institut zu Neuwied am Rhein zu übergeben, wo sie bis zum Jahre 1810 verblieben. Nach einem kurzen Aufenthalte im elterlichen Hause zu Stenhusen, während dessen sie von einem Hauslehrer unterrichtet wurden, bezogen Ludwig und Paul zu weiterer Ausbildung die Ritter- und Domschule zu Neval; der ältere Bruder, sich dem Soldatenstande widmend, trat in das revalische Infanterieregiment als Fähnchenjunker ein.

Das Eindringen der Napoleonischen Armeen in das Herz Rußlands hatte den still glimmenden Funken der Erhebung gegen die französische Gewaltherrschaft zur hellen Flamme angefacht und in Neval zur Gründung einer russisch-deutschen Legion geführt, in deren Reihen auch die jugendlichen Zwillingsbrüder eintraten. Ludwig wurde am 19. November 1812 der Legion als Fähnrich zugezählt und erwarb sich in weniger als Jahresfrist das Leutnantspatent. Als im Jahre 1814 die Legion dem preußischen Heere einverleibt wurde, trat Ludwig in das russische Grenadierregiment „König von Preußen“ über, mit dem er am 12. April 1815 wieder über die Grenze und weiter durch Polen und Preußen bis nach Paris zog. Am 29. Dezember desselben Jahres traf er wieder in der Heimat ein. Er wurde am 30. September 1816 zum Oberleutnant befördert, ließ sich aber, um seine mathematischen Kenntnisse verwerten und erweitern zu können, in die 25. Artillerie-Brigade als Sekondeleutnant versetzen. Sein Zwillingsbruder Paul war den Folgen der Strapazen des Feldzuges, den er im Serpuchowschen Ulanenregiment mitgemacht hatte, am 29. Oktober 1818 erlegen, und als kaum vier Monate später auch der ältere Bruder, Gustav, der während des Krieges mehrfache Verwundungen erhalten hatte, verstarb, beredete der Vater

seinen Sohn Ludwig, den Militärdienst zu quittieren und sich dem Studium der Rechte an der Universität in Dorpat zu widmen. Obwohl ihm gerade dieses Fach sehr wenig zusagte, gab Ludwig doch dem Wunsche des um ihn mit Recht besorgten Vaters nach und nahm am 2. Januar 1820 seinen Abschied, der ihm mit dem Range eines Oberleutnants der Artillerie auch gewährt wurde.

Die pekuniären Verhältnisse des Maydellschen Hauses waren durchaus nicht glänzend; eine völlig ausreichende Unterstützung für die Zeit des Universitätsstudiums zu erhalten, war kaum zu erwarten, Maydell blieb also von vornherein auf sich selbst angewiesen und gehalten durch Nebenbeschäftigungen den etwaigen Ausfall zu decken. Er suchte sich daher im Zeichnen und Malen, das er von jeher mit Liebe betrieben hatte, zu vervollkommen und fand dazu die beste Gelegenheit im Atelier des tüchtigen Karl August Senff, der seit 1802 als Lehrer der Zeichenkunst und des Kupferstechens an der Universität wirkte. Außerdem gelang es Maydell eine Anstellung als Archivar bei der Universität zu erhalten und in dieser Stellung durch Fleiß und Ordnungsliebe sich die Zuneigung des Rektors Ewers zu erwerben. Bei seinen juristischen Studien fand er zwar einen freundlichen Förderer in dem Professor Chr. v. Dabelow, doch je mehr es ihm gelang in der Kunst Fortschritte zu machen, desto mehr erkannte er auch, daß er nur in der Ausübung dieser die Aufgabe seines Lebens sehen dürfe. Zwei Jahre hatte er unter solchen Umständen in Dorpat zugebracht; dann aber drängte es ihn hinauszuziehen, um in Deutschland und Italien an seiner Vervollkommenung in der Kunst zu arbeiten. Sein durch nichts zu erschütternder Entschluß bewog endlich den Vater, ihn mit für seine Verhältnisse recht bedeutenden Geldmitteln auszurüsten und im Frühling des Jahres 1823 sehen wir den angehenden Künstler vor den Kunstschatzen in Berlin und Dresden, wo vor allem die Werke altdeutscher Meister auf ihn einwirkten.

Die Vielseitigkeit der Karlschule zu Stuttgart mochte der Grund sein, daß Maydell hier längeren Aufenthalt nahm und mit großem Eifer zu arbeiten begann. Nach Verlauf eines Jahres glaubte er sich so weit vorbereitet, um dem Ziel seiner Wünsche, Rom, zusteuern zu können. Im Frühling 1824 trat er die Wanderung dorthin an.

In Stuttgart hatte er sich zwar hauptsächlich seine Vervollkommenung in der Kunst der Malerei anlegen sein lassen, sich aber auch in ver-

wandten Fächern, namentlich im Kupferstechen geübt, und in Rom angekommen, wo die Mannigfaltigkeit der Kunstwerke berauschend auf ihn eindrang, suchte er auch in der Architektur und selbst in der Plastik sich Kenntnisse zu erwerben. Dieses bei seinem Alter bedenkliche Hin- und Herpendeln, woran der Einfluß der Stuttgarter Schule, die außer dem Landschafts- und Historienbilde auch die Theatermalerei, selbst die Karikatur in ihren Lehrplan gefaßt hatte, wohl mit die Schuld trug, würde bei einem weniger willensstarken Menschen, als Maydell war, zur völligen Zerplitterung seiner Kräfte geführt haben. Für ihn hatte es jedoch das Gute, daß er in späterer Zeit den mannigfachen Anforderungen, die an ihn herantraten, und die er, durch die Lebensumstände gezwungen, erfüllen mußte, gerecht werden konnte, wenn in solchen Arbeiten, die seinem innersten Berufe fern lagen, der Dilettantismus auch nicht zu verkennen ist.

Über Maydells Aufenthalt in Italien sind wir am besten unterrichtet durch die „Lebenserinnerungen“ und die Tagebücher des bekannten Malers Ludwig Richter¹, des treuen Freundes Maydells, der einige Monate früher als dieser nach Rom gekommen war. Maydell hatte sich anfangs Overbeck angeschlossen, ohne ihm jedoch sonst näher getreten zu sein; dagegen hatte sich ein sehr inniges Freundschaftsverhältnis zwischen ihm und Wilhelm Stier, dem späteren Professor und Baurat zu Berlin, angebahnt, dem Stier später in seinen „Hesperischen Blättern“² den herzlichsten Ausdruck zu verleihen wußte.

Die nähere Bekanntschaft mit Ludwig Richter machte Maydell am zweiten Weihnachtstage des Jahres 1824 am Krankenbette des Landschaftsmalers Dehne³. Mit Maydell, sagt Richter in seinen Erinnerungen

¹ Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen von Ludwig Richter. Herausg. von Heinrich Richter. 2 Bände. Frankfurt a. M. 1885.

² Herausgegeben nach dem Tode des Verfassers von Wilhelm Lübke. Berlin. Ernst & Korn. 1857. In der Widmung sagt Stier: „Er (der Verfasser) bringt diese Blumen als eine Weihgabe jenem Kreise deutscher Künstler, die im jungen Morgenrot der Auferstehung in Rom sich zusammengefunden hatten und insonderheit jenem engsten Freundeskreise, dir meinem lieben v. Hempel, meinem guten Schnoor, meinem alten wackeren Lössch, und auch dir, mir leider so früh entlassener v. Maydell.“

³ Ernst Ferdinand Dehne, geb. 23. April 1797 in Dresden; gest. daselbst 10. September 1855. Bilder von ihm in den Museen zu Dresden und Leipzig.

(I, S. 180) „war ich bisher in keine näheren Beziehungen gekommen, obwohl mich etwas Eigentümliches und das Tüchtige in seiner Persönlichkeit stets angezogen hatte; ich wußte von ihm nur, daß er aus Dorpat sei, als Ingenieuroffizier im russischen Heere gedient und den Feldzug gegen Frankreich mitgemacht habe, und daß er erst seit zwei Jahren seiner alten Neigung zur Kunst habe folgen und sich ihr ganz widmen können. Mit eisernem Fleiße verfolgte er seine Studien, da er Zeit und Geldmittel wohl zusammenhalten mußte; man sah ihn deshalb selten bei den abendlichen Zusammenkünften, und fast nur des Mittags bei Tische. Bis spät in die Nacht hinein arbeitete er unermüdlich, was nur eine so feste Gesundheit, wie die seinige, ohne Nachteil auf die Dauer aushalten konnte. Eine vielseitige Bildung, reiche Lebenserfahrung, bedeutendes Talent, verbunden mit ebenso schlichtem als festem männlichen Wesen, machten ihn allgemein beliebt, obwohl er nur mit sehr wenigen, u. a. dem späteren Baurat und Professor Stier in Berlin, in näheren Verkehr trat.“

„Seine äußere Erscheinung hatte etwas halb studentisches, halb militärisches, eine kräftige Gestalt, geistvolles Gesicht und die blauen scharfgeschnittenen Augen, wie das straffe blonde Haar deuteten auf seine nordische Abkunft; denn die Familie stammte ursprünglich aus Schweden.“

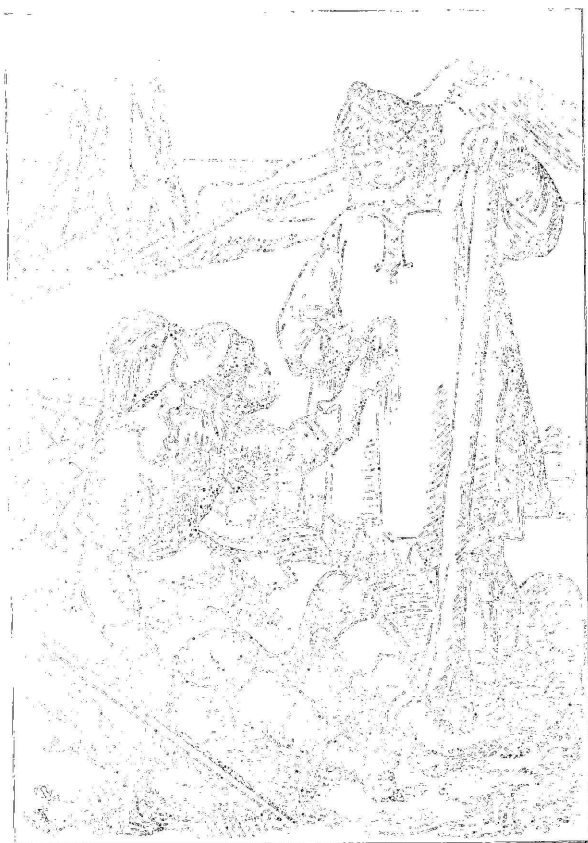
„Maydell hatte bei Dehme Nachtwache gehalten; wir verabredeten damit zu wechseln. Am Silvesterabend, welchen die Künstler durch ein Fest zu feiern beschlossen hatten, kam die Reihe des Nachtwachens wieder an mich. Ich traf Maydell noch bei dem Patienten, dem es heute bedeutend besser ging, so daß er die Nachtwache als unnötig entschieden ablehnte; ich bestand aber darauf, wenigstens bis zehn Uhr bei ihm zu bleiben. Maydell schlug mir vor, im Fall ich das Künstlerfest dann nicht besuchen wolle, den Neujahrsanbruch bei ihm zu erwarten, ich würde auch Hoff¹ und Thomas² dort treffen, und er wolle einen guten Tee brauen; dann beschrieb er mir noch das Haus, in dem er wohnte, und verabschiedete sich.“

¹ Johann Nikolaus Hoff, geb. 4. November 1798 in Frankfurt a. M., gest. daselbst am 6. März 1873, war Kupferstecher und hat viel nach italienischen Renaissance-meistern gestochen.

² Johannes Thomas, geb. 2. September 1793 in Frankfurt a. M., gest. daselbst 28. Februar 1863, war Landschaftsmaler.

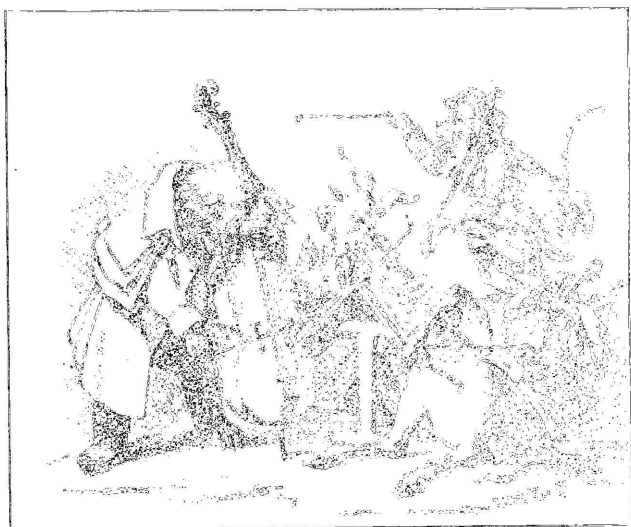
Mit einigen Schwierigkeiten gelingt es Richter endlich Maydells in einem engen Gäßchen hoch unter dem Dach eines schmalen haufälligen Hauses belegene Wohnung zu erreichen. Er findet die Freunde beschäftigt einige Kompositionen Maydells zu betrachten, während dieser in einer kleinen Küche den Tee bereitet. „Es waren geistreiche Zeichnungen“ schreibt Richter, „neu und originell in der Erfindung, meist Gegenstände romantischer Natur, kräftig in Tusche und mit der Feder durchgeführt. Auch mehrere biblische Gegenstände waren dabei, die ebenso eigentümlich erfasst und in einem ernsten großen Stil gehalten waren. Nach dieser Kunstschau veranlaßten wir Maydell uns aus *Maners Blätter für höhere Wahrheit*, welche er aus der Künstlerbibliothek geholt hatte, einen kleinen Aufsatz über den 8. Psalm vorzulesen. — — — Ich habe keine Erinnerung an dem, was an jenem Abend gesprochen wurde; es war auch nichts einzelnes, was mich besonders berührt hätte; aber den Eindruck gewann ich und wurde von ihm überwältigt, daß diese Freunde in ihrem Glauben an Gott und Christum, den Heiland der Welt, den Mittelpunkt ihres Lebens gefunden hatten, und alle Dinge von diesem Zentrum aus erfaßten und beurteilten. — — — Dehmes Krankheit war der äußere Anlaß gewesen, welcher uns zusammengeführt hatte; eine gemeinsame Geistesrichtung, die aus dem tiefsten Bedürfnis des Herzens kam, war in dieser Stunde hervorgetreten und hat uns für das ganze Leben treu verbunden bis ans Ende dieser Erdentage; denn sie ruhen nun alle, und nur ich, der jüngste von ihnen, bin der Überlebende und segne noch heute diesen für mich so bedeutsamen Silvesterabend“ (Lebenserinnerungen I, S. 183). Die Unterhaltung hatte so anziehend auf die Freunde gewirkt, daß beschlossen wurde, jeden Sonnabend zusammen zu kommen. Auch Dehme, der inzwischen völlig genesen war, nimmt später teil an diesen der Kunst und der Erbauung gewidmeten Abenden. „Maydell las wieder vor und sprach oft recht herzlich — — —“ heißt es an einer Stelle des Richterschen Tagebuchs (II, S. 48).

Gemeinschaftlich unternahmen die fünf Freunde Streifzüge in die Umgebung Roms, und Maydell, der des Italienischen mehr als die anderen mächtig war, bildete den Führer. Mit vielem Behagen schildert Richter die Künstlerfahrt nach Nettuno und die drolligen Erlebnisse auf dieser. Er widmet dieser Fahrt ein ganzes Kapitel. Dann schildert



Ein Künstlerlos

Abb. 5. Illustration aus C. Raskerum „Nordische Sagen“
Nach Zeichnung Maydells in Holz geschn. von W. Gren



Ein Künstlerlos

Abb. 4. Das Tierkonjert aus Arnolds Fabeln
Lithographie von L. v. Mandell

er die größere Fahrt von Rom nach Pästum, die Maydell, Richter, Hoff und die Maler Schilbach¹ und Harder anfangs April 1825 unternahmen. Auf dem Rückwege sehen sie Salerno und segeln von hier nach Amalfi und Sorrento; sie besuchen die Inseln Capri und Ischia und reisen gemeinschaftlich bis Neapel, wo sie sich trennen, da Maydell und Richter nicht auf demselben Wege nach Rom zurückkehren wollen, sondern trotz mancherlei Warnungen vor den Banden des Räuberhauptmanns Gasparone, des gefürchteten Fra Diavola, die Tour durch die Abruzzen zu machen, vorziehen. Nur durch den Zufall, daß ein Kommando Karabinieri hinter ihnen herzieht, entgehen sie den Händen der Banditen und gelangen unangefochten nach dem Städtchen Avezzano, wo sie im Hause eines Künstlerfreundes, des Don Baldassare, freundliche Aufnahme finden. — Ende Juli unternehmen die beiden Freunde eine Fahrt nach dem hochgelegenen Bergstädtchen Civitella, wo sie längeren Aufenthalt im Hause „des vornehmsten Mannes“, des Governatore von Civitella, Don Vincenzo, nehmen. Maydell beginnt hier ein größeres Ölgemälde: Christus erscheint der Maria im Garten. „Mit inniger Lust und kindlicher Freude saß er immer bei seiner Arbeit; es war eine Schaffenslust in ihm, in die sich nicht das Geringste von Eitelkeit mischte; die produktive Energie seines Wesens blieb sich immer gleich und war von keiner Stimmung abhängig. Ich fühlte bei meiner größeren Erregbarkeit ein vollständiges Gegengewicht in Maydells geistiger Gesundheit und vielseitigen Bildung; er hingegen schätzte in mir ein bildsames aufnahmebegieriges Element“ (I, S. 229, 230). „Hatten wir unseren Abendimbiß, gewöhnlich eine Frittata mit Latukasalat, am Tische unseres Conversazione liebenden Don Vincenzo verzehrt, so zogen wir uns in unsere oberen Regionen zurück, wo dann Maydell aus einem dicken Quartanten, den er aus der Kapitolsbibliothek mitgebracht hatte, ‚Walchs Ausgabe der Werke Luthers‘, mit kräftig schallender Stimme vorlas, bis die Müdigkeit Buch und Augen schloß.“ (I, S. 231). Der Herbst nahte endlich und trieb die befreundeten Künstler aus ihrer villeggiatura nach Rom zurück. Die wenigen Habseligkeiten wurden einem Esel aufgeladen, und nach herzlichem Abschiede von ihrem governatore, der behäbigen Haushälterin Veronica und den schönen Ziegenhirtinnen Francesca und Teresa zogen sie über Dlevano wieder der ewigen Stadt zu.

¹ Joh. Heinr. Schilbach, geb. 1798 in Barchfeld, gest. 1851 in Darmstadt.

Der Winter verging unserem Mandell in angestrengter Tätigkeit. Aus Sparsamkeit hatte er eine kleine Wohnung in einer der Gassen nahe dem Forum bezogen und suchte durch sparsamsten Haushalt und regsten Fleiß sein kleines Kapital für längere Zeit ausreichend zu machen. Richter besuchte ihn häufig, und einige kürzlich erst nach Rom gekommenen Künstler, Freunde Richters, die Historienmaler Peschel, Zimmermann und Wilhelm v. Kugelgen, sprachen häufig bei ihm vor. Außer seinem in Civitella begonnenen *Noli me tangere* beschäftigte ihn eine Reihenfolge von Kompositionen zur Apokalypse. „Mit gutem Verständnis und in einer großen Weise hatte er sich die Teile dieses großen Buches geordnet und zurechtgelegt, in welchem durch großartige Symbole die Kämpfe des göttlichen Reiches und dessen endlicher Sieg über die Mächte der Finsternis geschildert wurden. So oft ich jetzt zu Mandell kam, fand ich ihn, an seinem Arbeitstische unter Büchern, Papieren und allerhand Gerät sitzend, an seinen Zeichnungen arbeiten. Das alte verbrauchte Gemach mit dem hohen Fenster, durch welches gleichwohl nur wenig Licht fiel, denn es ging in eines der engen rufigen Winkelgäßchen, die auf das Forum mündeten, erinnerte mich an jene Rembrandtsche Radierung, welche einen einsamen Gelehrten am Fenster zeigt, der von mystischem Hellsdunkel umgeben, in seine Foliauten von amore versunken ist.“ (I, S. 247). Einige Verse, die Mandell während seiner Arbeit an der Apokalypse niedergeschrieben hatte und so recht seine Stimmung während dieser Tätigkeit kennzeichnen, führt Richter in seinen Erinnerungen I, S. 247, an. Sie lauten:

Jerusalem, Du Himmelsstadt,
 Nach Dir steht all' mein Sehnen;
 Nach Dir schau ich so früh als spät,
 Nach Dir die Augen tränen.
 Ohn' Unterlaß seufz' ich nach Dir,
 Ach zeig' Dich endlich, endlich mir;
 Zu Deiner Ruh' mich lade!

Von fern' hab' ich mich aufgemacht,
 Als ich Dein'n Ruhm vernommen;
 Hab' alles Ding für Schaden acht,
 Um nur zu Dir zu kommen.

Bis um die Mitternacht ich geh,
Stracks mit dem Hahnschrei aufsteh',
Mag unterwegs nicht rasten.

Wo Kreuze hoch am Wege stehn,
Trübsal die Pfade enget,
Dort muß der Weg nach Zion gehn,
Dahin mich Heimweh dränget.
Und schrei und seufz' ich auch vor Leid,
Doch tausch' ich nicht um Erdenfreud';
Solch' Freud mag mir nicht frommen.

Wann werd' ich Deine Zinnen sehn
Und stehn an Deinen Thoren;
Davor die Engel glänzend stehn,
Die Helden auserkoren?
Ach nimm nach langem Pilgerlauf,
Du Himmelsstadt als Knecht mich auf,
Am Thron des Lamm's zu dienen.

Offenb. Joh. 22,3.

Die Sonnabendzusammenkünfte wurden auch in diesem Winter eifrig fortgesetzt. An die Stelle von Dehme, Thomas und Hoff, die Rom verlassen hatten, waren Julius Schnorr v. Carolsfeld, der die Ariostifresken in der Villa Massimi ausführte, der Architekturmalers Schilbach aus Darnstadt und der preußische Gesandtschaftsprediger Richard Nothe getreten, der die Freunde auch häufig in seinem Hause vereinigte. Kunst, Literatur und Religion blieben die Themata der Unterhaltung.

Für Richter schlug endlich die Abschiedsstunde. Am Morgen des 1. April 1826 machte er sich auf den Heimweg nach Deutschland, ein Stück Weges von seinem Freunde Maydell begleitet. „Unser Abschied war kurz“, schrieb Richter, „aber mit Thränen in den Augen. Ich sah ihm noch lange nach, als er den Hügel hinabging, der liebe Freund, der mir ein großer Segen gewesen ist in meinem Leben. Es war ein ganz einziges Verhältniß zwischen uns. Wie manchmal ein älterer Bruder eine besondere Liebe und Zärtlichkeit für den um vieles jüngeren hat, dem er Bruder, Lehrer und Vorbild ist, ähnlich war es unter uns.“ (I, S. 253.)

Maydell blieb noch ein volles Jahr in Rom und trat dann mit Schnorr und dem Maler Karl Schumann die Heimreise an. In Dresden fand er seinen lieben Richter wieder und weilte acht Tage lang bei ihm; dann kam die Weiterreise. „Maydell, der nun in seine Vaterstadt Dorpat zurückkehren wollte,“ sagt Richter weiter (I, S. 292), „ging einer sehr zweifelhaften Zukunft entgegen; denn es ist nicht leicht, von allem Kunstleben weit entfernt, ohne äußere Anregung, sein Ziel zu verfolgen und sich frisch zu erhalten. Doch er vertraute der Leitung seines Gottes mit Ruhe und völliger Zuversicht!“ — — — —

Die Lehr- und Wanderjahre waren vorüber. Hätte Maydell versucht seine Kunst in Deutschland zu üben, er wäre gewiß nicht unbeachtet geblieben, ja, wie die meisten seiner römischen Freunde zu Ansehen gekommen. Aber die Liebe zur alten Heimat siegte, und das Vertrauen darauf, auch in ihr ein bescheidenes Auskommen zu finden, schlug alle anderen Bedenken nieder.

Am 12. Oktober 1827 verheiratete er sich mit seiner Cousine Theresie Agrippina Konstanze v. Müller (geb. 27. Dezbr. 1795) einer Tochter des Brigadiers Gotthard Christoph v. Müller, Pfandherrn auf Salishof, und der Barbara Wilhelmina v. Maydell, mit der er sich schon vor seiner Reise nach Italien verlobt hatte. Da aber die langjährige Studienreise Maydells Kapitalien fast völlig verzehrt hatte, blieb den jungen mittellosen Eheleuten nichts übrig, als vorläufig auf dem väterlichen Gute Stenhusen ein bescheidenes Unterkommen zu suchen.

Mit emsigem Fleiß begann Maydell hier seine erste größere, zur Veröffentlichung durch Vielfältigung bestimmte Arbeit, eine Illustrierung des Hohen Liedes Salomons durch Miniaturen und hoffte, inzwischen zu irgendwelchen gewinnbringenden Arbeiten berufen zu werden. Er hoffte vergeblich! Bis Ende des Jahres 1828 hatte sich nichts gefunden, Maydell sah sich daher genötigt die Einsamkeit des väterlichen Landsitzes aufzugeben und beschloß, obgleich fast mittellos, nach Dorpat überzusiedeln. Diese Übersiedlung erfolgte im Frühjahr 1829. Im Hause seines Schwagers, des Professors der Mineralogie Moritz v. Engelhardt, fand er ein Unterkommen und hier wurde ihm der Auftrag zu teil, die Entwürfe und Modelle für den neu zu errichtenden Altar der Dalkirche in Reval zu liefern. Die Kirche war in der Nacht vom 15. auf den 16. Juni 1820 durch

einen Blitzstrahl völlig eingekäschert worden und wurde unter der Oberleitung des Ingenieurgenerals Alexander v. Feldmann aus Mitteln, die Kaiser Nikolaus I. dazu bewilligt hatte, wieder hergestellt. Mandell bestrebte sich seinen Altarbau den Formen der aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammenden Kirche anzupassen, doch ist ihm das leider nicht gelungen. Die Einflüsse seiner italienischen Studienzeit sind hier unverkennbar und das Verständnis für die norddeutsche mittelalterliche Gotik fehlte ihm ebenso sehr wie dem Oberleiter des Baues. Doch das lag im Geiste der Zeit, und es wäre unrecht, wollte man den Künstlern daraus einen Vorwurf machen. Die Seiten der Altarmensa schmückten drei Reliefs: vorne das Abendmahl, links die Verkündigung, rechts die Taufe Christi. Im Tympanon des Tabernakels außerdem die Dreifaltigkeit. Auch die Entwürfe zu den beiden Vollfiguren von Maria und Johannes, zu den Seiten des von Wilhelm v. Kügelgen gemalten Altarbildes, Christus am Kreuz, sind nach Entwürfen Mandells ausgeführt. Die Ausführung der Reliefs, von denen das an der Vorderseite des Altars in vergoldeter Bronze, die übrigen in weißem Marmor hergestellt sind, wurde dem Professor Wassili Demuth-Malinowsky in Petersburg übertragen.

Die Beschäftigung mit der Plastik, wenn vorläufig auch nur in Entwürfen, reizte Mandell, sich auch praktisch in dieser Kunst zu versuchen. Er hat u. a. sieben Porträtbüsten geschaffen, von denen er die des gefeierten Rektors der Dorpater Universität Ewers in Marmor ausführte. Ein Gypsabguß der Büste des Professors Dr. A. Hueck, des Präsidenten der Gelehrten estnischen Gesellschaft, befindet sich im Besitz dieser Gesellschaft, eine in Ton modellierte und gebrannte Büste des Professors Karl Aug. Senff, seines ersten Lehrers, die er gegen Ende des Jahres 1838 schuf, befindet sich im Besitz der Nachkommen Senffs in Riga¹. In einer Besprechung dieser Büste im „Inland“ (1839, Nr. 1 S. 9) heißt es: „Senffs Freunde und Verehrer erhielten ein schätzbares Andenken in seiner Büste, in der Herr v. Mandell die so glücklich aufgefaßten charaktervollen und geistreichen Züge des Verewigten ebenso glücklich wiederzugeben wußte.“ Senff war am 2. Januar 1838 gestorben und Mandell hatte gehofft, sein Nachfolger

¹ Auf einer Kunstausstellung in Riga im Jahre 1842 waren von Mandell ausgestellt eine Statuette und zwei kleine Büsten in gebranntem Ton.

im Amte an der Universität zu werden. Zu seinem Schmerz mußte er sehen, daß, trotz ihm gegebener Versprechungen ein anderer ihm vorgezogen wurde¹.

Das Wiederaufleben des Holzschnitts in Deutschland, den Ludwig Richter mit glücklichem Griff zur Verbreitung seiner genialen Zeichnungen zu wählen gewußt hatte, veranlaßte Maydell im Sommer 1835 nach Deutschland zu gehen, um sich näher mit der Holzschnitztechnik bekannt zu machen. Er besuchte zu dem Zweck den auch als Volksschriftsteller bekannten Friedrich Wilhelm Gubitz in Berlin, der sich neben Joh. Friedrich Unger mit Erfolg der Hebung des Holzschnitts gewidmet hatte und schon mit neunzehn Jahren als Lehrer für dieses Fach an die Berliner Akademie berufen worden war. Mehrere Wochen verbrachte Maydell in Berlin und studierte bei Friedrich Ludwig Ungelmann, einem Schüler von Gubitz. Dann begab er sich nach Meissen, um Ludwig Richter wieder zu sehen, der seit 1828 als „Zeichenmeister“ an der Meißener Porzellanfabrik tätig war. „Er wohnte eine Woche bei uns“, schreibt Richter in seinen Lebenserinnerungen (I, S. 327 u. f.) „und das Bürgerlehnhaus, (worin Richter wohnte) samt meiner ganzen bescheidenen Häuslichkeit, meine Arbeiten, Frau Gustel (Richters Gattin) und die Kinder, die romantische Umgebung Meißens, alles war so ganz nach seinem Herzen, daß er mich darob glücklich preisen mußte. Freilich, wenn ich bedachte, in welcher Abgeschiedenheit von künstlerischem Verkehr der Freund in Dorpat lebte, so mußten meine Klagen verstummen. Kunstbedürfnisse und Künstler fanden sich in seiner nordischen Heimat nur sparsam vor. Die Porträtmalerei war nicht seine Neigung, ebenso wenig der Zeichenunterricht für Dilettanten, die einzigen Erwerbszweige, die in solchen Verhältnissen übrig bleiben.“ Nach einem kurzen gemeinschaftlichen Besuche Dresdens, wo die Schätze der Galerie den Freunden reichlichen Stoff zum Austausch von Meinungen und Ansichten darboten, und die Abende in Gesellschaft zweier Landsleute Maydells, des Staatsrats v. Alderkas und des Barons Urküll, verbracht wurden, trat Maydell die Heimreise an.

Außer den Miniaturen zum Hohen Liede, die auf Empfehlung des Dichters Wassili Joukoffsky die Kaiserin Alexandra von Ruß-

¹ Senffs Nachfolger wurde der Landschaftsmaler August Matthias Hagen, dem als letzter in diesem Amte der Akademiker Woldemar Krüger folgte.

land ankaupte, hatte Maydell zwei biblische Szenen in Kupfer gestochen: ein Blatt, die Kirche Christi vorstellend mit dem Text: Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben; ein anderes in triptychonaler Anordnung mit dem Gleichnis vom verlorenen Sohn im Mittelfelde, links der verlorene Groschen, rechts das verlorene Schaf. Über dem Ganzen in einer Bogeneinfassung ein Engelchor mit der Inschrift: Also wird Freude sein über einen Sünder der Buße tut. Entwürfe zu ähnlichen Blättern folgten mehrere, doch unterblieb die Ausführung in Kupfer¹. Für die livländische Ritterschaft lieferte er ein Titelblatt zur Ordensmatrikel mit der Darstellung eines Turniers in Deckfarben; Randzeichnungen zu Indigenatsdiplomen beschäftigten ihn mehrfach² und selbst der Kunst der Goldschmiede mußte er sich des Broterwerbes wegen unterziehen. Den Prachteinband zu einer Bibel, die die estländische Ritterschaft dem Oberpastor an der Ritter- und Domkirche zu Reval, Paul Eduard Hbrschelmann, verehrte, trieb Maydell mit eigener Hand in Silber. (Abb. 7 und 8). Die Bibel befindet sich jetzt im Besitz der Domkirche zu Reval.

Nach seiner Rückkehr aus Deutschland begann Maydell sich ernstlich mit dem Holzschnitt zu beschäftigen und versuchte zugleich junge Leute in dieser Technik auszubilden. Zu seinen Schülern in diesem Fach gehören Alexander Otto Gern, Gottlob Kally und M. Michelsen³. Die ersten Arbeiten erschienen in den Jahren 1840 und 1841, bescheidene Versuche: ein Christuskopf nach dem Bibelspruch: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben, in 4^o, und zwei Bildbeilagen zu estnischen Kalendern dieser beiden Jahre, darstellend das Universitätsgebäude und die Marienkirche in Dorpat, nach Maydells Zeichnungen von Gern gestochen in Quercitav.

¹ Die beiden Blätter sind hier nach einer Aufzeichnung Richters beschrieben. Es ist mir nicht gelungen Abdrücke davon zu Gesicht zu bekommen. Angeblich befanden sich solche im Besitz des verstorbenen Buchhändlers Karl Krüger in Dorpat.

² Ein in Kupfer gestochenes Blatt dieser Art, verziert mit dem livländischen Wappen, Ritterfiguren und Landsknechten im Besitz der Gelehrten estnischen Gesellschaft in Dorpat; ein anderes in den Sammlungen des Dommuseums in Riga. Die Handzeichnungenssammlung des rigaschen städtischen Museums besitzt eine auf Pergamentpapier gemalte Adresse.

³ Gern arbeitete 1859 in der Kregmarschen Anstalt in Leipzig. — Kally hat später in Dresden gearbeitet, wo zu seinen Hauptarbeiten ein Holzschnitt nach Guido Reni (?) gehörte, der sich 1871 auf einer rigaschen Kunstausstellung befand.

Im Jahre 1837 hatte Maydell eine „Anweisung für die ersten Anfänger im Schröffieren“ bei E. A. Kluge in Dorpat erscheinen lassen, zu der die 80 Vorlagen nach seinen Zeichnungen von F. Schlater lithographiert wurden. Dasselbe Jahr bot ihm Gelegenheit wieder zu Pinsel und Palette zu greifen. Er erhielt den Auftrag, für die Kirche zu Rujen ein neues Altarbild zu malen und schuf den Gefreuzigten zwischen Maria und Johannes. Dieser Arbeit folgten im nächsten Jahre die Altargemälde für die Johanniskirche in Dorpat, eine Kreuzigung als Hauptbild und ein kleineres mit der Darstellung des Judaskusses. Entwürfe zu einer Umgestaltung des Altars, die Mandell angefertigt haben soll, sind nicht zur Ausführung gekommen. Neben einigen kleineren Arbeiten, die wahrscheinlich in diese Zeit fallen, wie zwei Lithographien zu einer Ausgabe der Krylowischen Fabeln (Abb. 4), von denen Ludwig Richter sagte: „Obgleich vor Grandville und Kaulbach gemacht, stehen sie ihnen ebenbürtig zur Seite“, beschäftigte ihn jetzt eine größere Arbeit: die Illustrationen zu der von dem Dichter W. Soukoffsky herausgegebenen Übersetzung der Undine von Fouqué. Dann begannen die Vorarbeiten und Studien zu einem groß angelegten historischen Werke, das er auf mehrfach an ihn gerichtete Aufmunterungen auf Subskription herauszugeben gedachte: die Bilder zur livländischen Geschichte. Am 14. März 1838 erschien ein Prospekt, der das Erscheinen der ersten Lieferungen mit zehn Kupfern in Querfolio und drei Bogen Text, zum Preise von 2 Rub. S. für das Heft im Verlage von E. A. Kluge in Dorpat ankündigte, unter dem Titel: Fünfzig Bilder aus der Geschichte der Deutschen Ostseeprovinzen Rußlands, nebst erklärendem Text von Ludwig v. Maydell. Der Künstler widmete das Werk den Ritterschaften von Estland, Livland, Kurland und Insel. (Stichgröße 13×31 cm). „Die Subskription fiel recht dürftig aus“, schreibt Maydells Gattin nach seinem Tode an einen ihm befreundet gewesenen Künstler¹, und da Maydell noch das Unglück hatte, daß der Buchhändler K.... Bankrott machte, der den Betrieb übernommen hatte und dem viele den Subskriptionspreis für alle fünf Jahrgänge, trotz Maydells dringenden Bitten, es nicht zu tun, auf einmal ausgezahlt, so hätte er diese schwere und mühsame Arbeit, das Radieren der Kupferplatten fast umsonst

¹ Abgedruckt in: Das freiherrliche Geschlecht von Maydell S. 295.

machen müssen, was bei unseren pekuniären Verhältnissen eine Unmöglichkeit war.“¹

Die für das Jahr 1840 in Aussicht genommene Herausgabe der zweiten Lieferung verzögerte sich durch diesen Zwischenfall bedeutend. Sie erfolgte erst im Jahre 1842 im Verlage von Franz Kluge in Dorpat².

Nach der Herausgabe dieser Lieferung wurde das Erscheinen des Werkes eingestellt. Zwar schuf Maydell noch zwei Blätter, doch kam es zu einer Wiederaufnahme der Arbeit nicht mehr.

Durch den Dichter Joukoffsky bewogen, der an Maydells Arbeiten stets das größte Interesse nahm, schuf er für diesen noch mehrere Buchillustrationen, so die zu dem Märchen Zar Warendei, die er in Farben ausführte und wie die Illustrationen zum Hohen Liede von der Kaiserin angekauft wurden. Eine Reihe von Illustrationen zur „Zigeunerin“ von Puschkin verkaufte Maydell in Petersburg. Zu der 1844 von Joukoffsky veranstalteten Herausgabe der Erzählung Nal und Damajanti lieferte Maydell auf Joukoffskys Wunsch die Illustrationen, Initialien und Bignetten, die in seinem Atelier von seinen Schülern Gern, Michelsen und Kally in Holz geschnitten wurden. — Eine größere Arbeit, die noch in das Jahr 1841 fällt, ist die „Zeichenlehre, nach dem natürlichen Gang der Auffassung entwickelt, für Anfänger und Kinder, mit 24 von Maydell entworfenen, von F. Schlater lithographierten Blättern in 8^o und sechs Seiten Text, gedruckt bei Laakmann.

Mit unermüdlicher Ausdauer arbeitete Maydell weiter, ohne doch mehr als das tägliche Brot erwerben zu können. 1842 vollendete er fünfzehn Blätter zu Schillers Jungfrau von Orleans, die er in Sepia ausführte. Ferner lieferte er fünf Holzschnitte zu den von C. Mufswurm herausgegebenen Nordischen Sagen, die 1842 in Leipzig erschienen (Abb. 3, 5 und 6) und lithographierte noch vier Blätter mit estnischen Volkstrachten. (Eine Anzahl estnischer Kostümfiguren die er 1840 gezeichnet hatte, befinden sich im Besitz der Gelehrten estnischen Gesellschaft in Dorpat). Dann beschäftigte den Unermüdlichen eine Folge von Illu-

¹ 13 der Kupferplatten haben sich im Besitz der Gelehrten estnischen Gesellschaft in Dorpat erhalten.

² Der Verlag wurde 1847 nach Neval übergeführt.

strationen zum Prediger Salomonis und eine Wiederholung der Illustrationen zum Hohen Liede, die er in Deutschland zu verkaufen gedachte.

Die folgenden Jahre brachten ihm lohnendere Tätigkeit. Für die Kirche zu Pöhlwe bei Werro wurde ihm ein Altarbild in Bestellung gegeben. Er malte den die Schlange zertretenden Christus; für die Kirche zu Saara bei Pernau ein Altarbild, Christus am Ölberge; für die Kirche zu Neuhausen den auferstandenen Christus in einer Engelglorie¹. Und neben diesen größeren Arbeiten beschäftigten ihn fortwährend noch geringere, wie die Unrißzeichnungen zu den estnischen Sagen von Wannemuine, von Koit und Ammerik, zum Teil im Besitz der Gelehrten estnischen Gesellschaft, und manches andere noch, das teils für den Holzschnitt, teils für den Kupferstich entworfen wurde.

Im Jahre 1844 ging Maydell zum zweitenmal seit seinem Dorpater Aufenthalt nach Deutschland, um dort einen Teil seiner Arbeiten auf den Kunstmarkt zu bringen. Die Illustrationen zum Hohen Liede und zum Prediger Salomonis wünschte er dem kunstsinigen Könige Friedrich Wilhelm IV. von Preußen zu verkaufen. Die Holzschnitte dazu hoffte er durch den Buchhändler Liesching in Stuttgart herauszugeben. Aber die Hoffnungen Maydells zerrannen wie so mancher seiner Träume. Der König, dem angeblich die Arbeiten zwar sehr gefielen, kaufte sie nicht, und Liesching wagte die Herausgabe nicht, da er der Ansicht war, die Sachen seien nicht mehr zeitgemäß, man interessiere sich für solche Dinge in Deutschland nicht mehr. Lieschings Sohn, vielleicht weniger skeptisch als sein Vater, hatte die Absicht auf Maydells Wunsch einzugehen, starb aber, bevor es zu einem definitiven Abschluß gekommen war. Wenig glücklich war auch Maydell in Dresden, wo er nur ein Heft Zeichnungen an einen Buchhändler absetzen konnte. Ein zweites Heft sollte diesen folgen, doch verhinderte die Ausführung Maydells Tod.

Maydells Zurückgezogenheit in Dorpat, seine räumlich weite Entfernung von den Hauptzentren künstlerischen Lebens und Wirkens, hatte ihn auf der Stufe seines Könnens gelassen, die er mit seinem Abschiede von Rom erreicht hatte. Die Wandlungen und Fortschritte der Kunst in der Zeit bis 1845 hatten ihn nur flüchtig berührt. Es kann daher begreiflich erscheinen, wenn man seine im Geiste der „Nazarener“ ge-

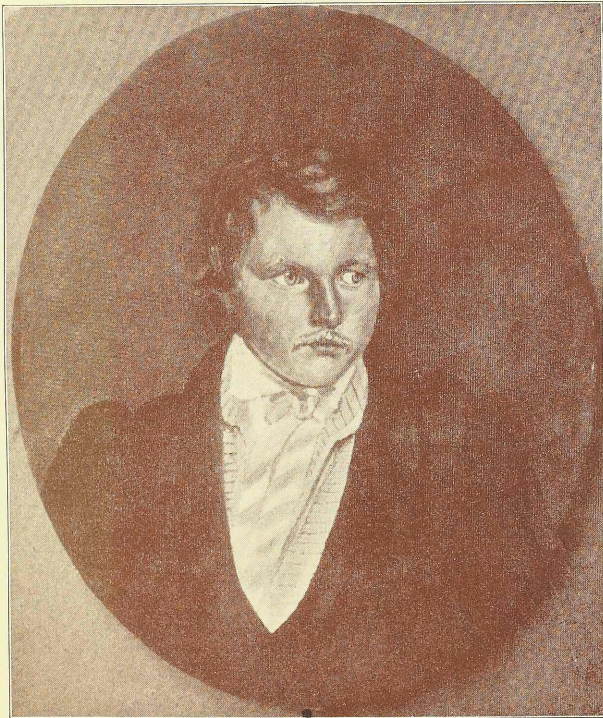
¹ Nach dem Tode Maydells vollendet von Woldemar Krüger.

schaffenen Bibelbilder nicht mehr zeitgemäß fand. Mandell war der Zeichner, der Illustrator geblieben im Sinne des Cornelius'schen Kartons. Um zu erkennen wie sehr gerade die Cornelius'sche Art, wahrscheinlich durch Schnorr v. Carolsfeld auf ihn eingewirkt hat — denn nirgends begegnen wir einem Zeugnisse, das für eine unmittelbare Berührung mit Cornelius spräche — brauchen wir nur die Umrissstiche zu den Bildern aus der livländischen Geschichte zu betrachten und einen Vergleich mit Schnorrs Bilderbibel anzustellen, um dessen gewiß zu sein. Auch in seinen Altarbildern kommt Mandell über den Kartonsstil nicht hinaus, ein Präraffaelismus wird da angestrebt, der in seiner matten, charakterlosen Farbengebung wenig Anziehendes hat. Mandells römischen Freunde, Richter, Schnorr, Peschel, Dehne, Stier u. a., die nun inmitten der Entwicklung des deutschen Kunstlebens standen und an seinem Ausbau rüstig mitschufen, waren nicht nur zu angesehenen Künstlern emporgediehen, sie waren auch in Stellungen eingerückt, die die Not des Lebens von ihnen fern hielten, und sie befähigten, ganz ihrer Kunst zu leben. — Es mögen tiefschmerzliche Empfindungen gewesen sein, die Mandells Brust bewegten, als er nach fast völlig unverrichteter Sache mit leeren Händen nach Dorpat heimkehrte. Aber er verzweifelte auch jetzt nicht. Mit ungebrochenem Mute ging er aufs neue an die Arbeit und begann die Vorstudien zu einem Altargemälde für die Kirche der estnischen Gemeinde in Dorpat. Es sollte seine letzte künstlerische Leistung sein. Der Tod überraschte ihn in Reval, wohin er seinen letzten, ihm gebliebenen Sohn brachte, um ihn der Ritters- und Domschule zu übergeben.

So wenig es auch Mandell vergnügt war aus seiner Kunst jenen materiellen Gewinn zu ziehen, der ihm, wenn auch kein glänzendes, so doch ein sorgenfreies Leben hätte bieten können, — für jeden Leidenden hatte er dennoch stets ein warmes Herz, und, was mehr ist, auch eine offene Hand. Daß er durch seine Freigebigkeit und Mildthätigkeit oft selbst erhebliche Verluste erlitt, bekümmerte ihn wenig. Am öffentlichen Leben beteiligte er sich nur in geringem Maße, und auch nur so weit, als es seinen innersten Gefühlen zusagte. Mehrere Jahre bekleidete er das Amt eines Sekretärs der Bibelgesellschaft und lange Zeit war er Direktor des Vereins für Armenhilfe. 1839 wurde er Mitglied der Gelehrten estnischen Gesellschaft und war seit 1842 bis zu seinem

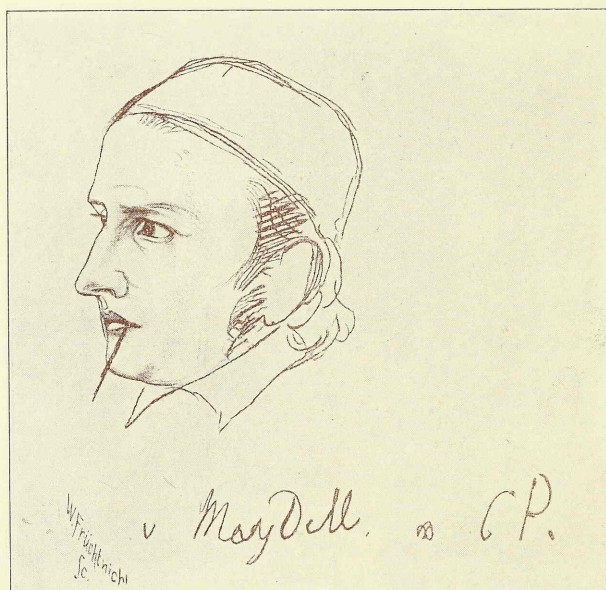
Tode Konservator ihrer Sammlungen. Er starb, nachdem ihm vier seiner Kinder im Tode vorausgegangen waren — nur ein Sohn und eine Tochter überlebten ihn — am 6. September 1846 an der Cholera, acht Tage nach seinem Vater, den er besucht hatte und der ebenfalls dieser Krankheit erlegen war.

Seine glühende Begeisterung für die Kunst und seine tiefe Religiosität hoben Maydell wohl über die graue Sorge des Tages hinweg, aber seinen Werken fehlte dennoch jener glückliche Zug, der auch andere zwingt, dem Gedankenflug und dem Empfinden des Künstlers zu folgen. Sie sind nie volkstümlich geworden. Wie anders die seines treuen Freundes Richter, der von Maydells Können mit Hochachtung und Anerkennung sprach und freudig bekannte, von ihm gelernt zu haben. Mit seinen stimmungsvollen Bildern aus dem deutschen kleinbürgerlichen Leben eroberte er sich dauernd die Herzen. — Von der Höhe der Brühl'schen Terrasse in Dresden grüßt uns heute sein Standbild, das Liebe und Verehrung des deutschen Volkes ihm setzte. Wie viele finds, die Maydells Namen nennen?



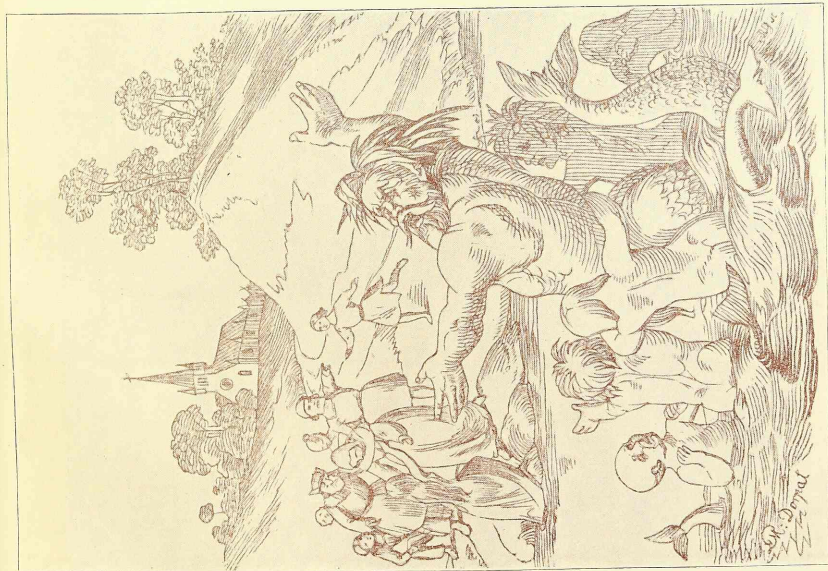
Ein Künstlerlos

Abb. 1. Ludwig v. Maydell,
Jugendbildnis



Ein Künstlerlos

Abb. 2. Ludwig v. Maydell. Nach
einer Federskizze von C. Peschel in Rom,
radiert von W. Fruchtmichi



Ein Künstlerlos

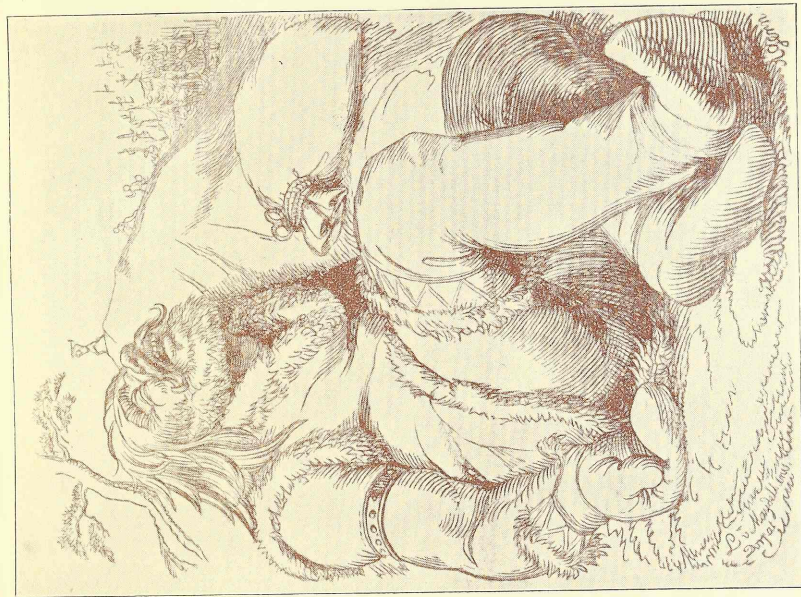
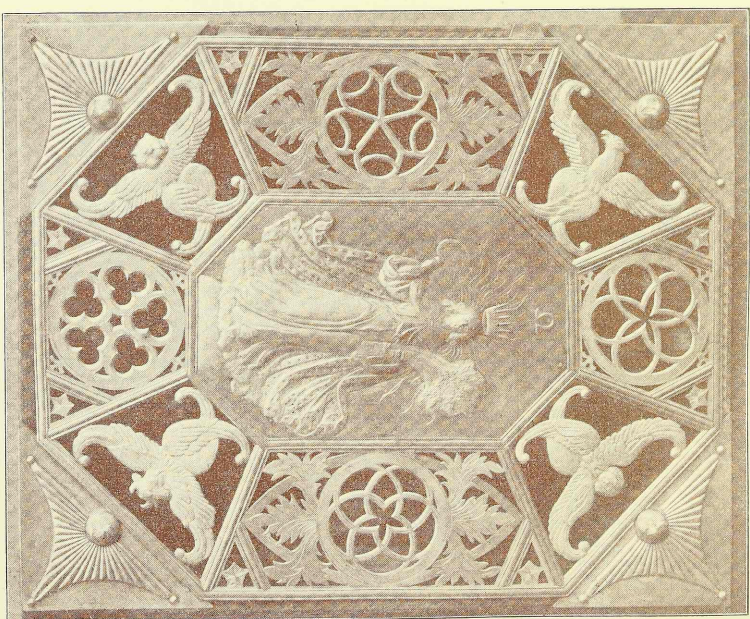


Abb. 5. und 6. Illustrationen aus E. Mufwurms „Nordische Sagen“
Nach den Zeichnungen Nordells in Holz geschnitten von Alar. Bern



Ein Kunstflöter

Abb. 7 und 8. Buchzug v. Mandell. Im Silber getriebener Silbersteinband
Im Besitz der Domkirche zu Basel

Plastische Lehrgedichte

Die alte Ratsstube des Revaler Rathhauses gehört zu den interessantesten Innenräumen, die die Profan Kunst des 14. Jahrhunderts im Lande hinterlassen hat. Ihre Architektur ist keineswegs hervorragend, doch die Verhältnisse des Raumes sind wohl abgewogen, und dadurch allein schon ruft er einen stimmungsvollen Eindruck hervor. Zwei durch einen Gurtbogen getrennte scharfgratige, etwa in Manneshöhe ansetzende Kreuzgewölbe bilden die Decke des 3,7 m zu 12 m messenden Raumes und erheben sich im Scheitel bis zu 8,5 m über dem Fußboden. Die zum Markt hin belegene Schmalwand durchbrechen drei, in ihren Höhenabmessungen dem Gewölbebogen folgende spitzbogige Fenster; die Rückwand hat zwei ähnliche Fenster. In deren Nähe liegen in den Langwänden zwei Türen einander gegenüber. Die Ausstattung gehört zum größten Teile dem 17. Jahrhundert an, wie der prächtige, sich unterhalb der Gewölbanfänge an den Wänden hinziehende, in Eichenholz geschnitzte, mit Jagdszenen geschmückte Fries vom Jahre 1696 und die aus dem Jahre 1667 stammenden, auf Leinwand gemalten Lünettenbilder des Revaler Malers Johann Alfen. Nur das geschnitzte Gestühl ist älter, doch nicht mehr einheitlich¹. Reste aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind mit jüngeren vereinigt. Ziemlich erhalten ist eine Bank mit einer durchbrochen geschnitzten Rücklehne, die in sieben Feldern ein dem Ausgang des 15. Jahrhunderts angehörendes Maßwerk enthält, und darüber, als abschließenden Fries, ein Rankenwerk, in das fünf kleine Medaillons mit den Brustbildern von Petrus, Maria, Christus, Johannes und Paulus verwoben sind. Diese Rücklehne ist augenscheinlich aus den Resten zweier Bänke zusammengesetzt, denn nur fünf

¹ Es fehlt über die Schnitzereien nicht an Veröffentlichungen. E. v. Löwis beschreibt sie kurz in seinem Werk „Die städtische Profanarchitektur der Gotik, der Renaissance und des Barock in Riga, Reval und Narva“. Lübeck 1892, S. 16 und 17, wobei er sich auf eine Besprechung des von mir herausgegebenen „Grundrisses einer Geschichte der bildenden Künste in Liv-, Est- und Kurland“ von W. Lübbe stützt, die dieser unter dem Titel „Deutsche Denkmäler“ in der Beilage zur „Allgem. Münchener Zeitung“ vom 21. September 1888 veröffentlichte. — Unter der Spitzmarke „Alter Anschauungsunterricht“ beschreibt sie F. R. (Friedrich Ruffow, f. Z. Konservator des Kupferstichkabinetts der Eremitage in St. Petersburg) im „Revaler Beobachter“ Nr. 194 v. J. 1898. Auch dieser Autor verzichtet auf eine eingehende Behandlung des Gegenstandes. — Ebenfalls kurz behandelt sind die Schnitzereien in Nottbeck und Neumann „Geschichte und Kunst Denkmäler der Stadt Reval“. Reval 1904, S. 192.

der äußeren Felder weisen eine gleiche Form auf, die mittleren Felder sind wohl von ähnlicher Ausbildung, doch schon an ihren äußeren Umrahmungen als nicht zu jenen gehörig erkennbar. Die bekrönende Medaillonleiste gehört einer jüngeren Zeit an; ihr Laubwerk entspricht schon den hier im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts auftretenden Formen. Dem Ausgang des 15. Jahrhunderts entstammen noch die durchbrochen gearbeiteten Schnitzereien der Seitenlehnen, links eine Szene aus Tristan und Isolde, rechts Sinsens Kampf mit dem Löwen¹.

Die hier zur Anschauung gebrachte Szene aus Tristan und Isolde (Abb. 1) stellt das belauschte Stelldichein im Garten vor, dessen Darstellung sich seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts in der Kunst großer Beliebtheit erfreut. Wir finden die Szene schon auf einem Regensburger Teppich aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (Germania XVIII, 276), auf der sog. Schreibtäfel von Namur (Viollet le Duc, Dictionnaire raisonné du Mobilier français, Paris 1871, II, 157) und wiederholt in Elfenbeinschnitzereien aus dieser frühen Zeit: Elfenbeinkästchen im South-Kensington-Museum, Krakauer Elfenbeinkästchen, Bamberger Elfenbeinkamm. Wie auf diesen folgt auch die hiesige Darstellung der älteren Dichtung: König Marke, der Gemahl Isoldens ist durch den Zwerg Melot von dem im Garten stattfinden sollenden Stelldichein unterrichtet und von ihm beredet worden, sich in den Zweigen des Baumes am Brunnen zu verbergen. Tristan, der zuerst erscheint, sieht beim Schein des Mondes Markes Bild sich im Wasser des Brunnens widerspiegeln; er weiß sich belauscht und macht die sich nahekommende Isolde dadurch auf die nahe Gefahr aufmerksam, daß er ihr nicht entgegengeht. Diese erfährt sofort die Situation; sie tritt unbefangen auf und weiß in der mit Tristan geführten Unterhaltung Markes nagende Zweifel zu zerstreuen. Die List des Weibes bleibt auch in dieser heiklen Lage wieder Siegerin².

Der Revaler Schnitzer hat die Szene nicht ohne Geschick wiedergegeben, wenn auch die Bewegungen seiner Figuren etwas unbeholfen

¹ C. v. Löwis bezeichnet die erste Darstellung irrtümlich als Esther und Ahasuer; F. R. die andere als Davids Kampf mit dem Löwen.

² Nach den jüngeren Tristan-dichtungen befragt außer Marke auch der Zwerg den Baum, der bald als Ölbaum, bald als Linde, bald als Tanne bezeichnet wird, und der Mond läßt ihre Schattenbilder auf dem Rasen erscheinen, wo sie von Tristan bemerkt werden.

und die Köpfe im Verhältnis zur Körperlänge etwas zu groß geraten sind. Der Dichtung folgend:

Doch in des Gartens Mitte stand
Ein Ulbaum an des Brunnens Rand,
Niedrig, doch von Ästen breit — — —

hat er die Figuren der beiden Liebenden zu den Seiten eines sechseckig gestalteten Brunnenkranzes gesetzt, hinter dem ein kurzstämmiger Baum mit zu beiden Seiten tief herabhängenden Zweigen aufstrebt, aus deren Blättergewirr der bärtige, von einer Krone bedeckte Kopf Markes hervorblickt. Die Haltung Tristans mit dem vorgestreckten rechten Bein, dem auf den linken Schenkel gestützten Arm und der erzählend ausgestreckten Rechten ist frei und ungezwungen; anmutig sogar die der Isolde, die in leiser Neigung die rechte Hand wie betauernd auf die Brust drückt. Ihre Gewandung fließt in großen schönen Linien und läßt die Körperformen geschickt hervortreten. Weniger gelungen sind, wie gesagt, die Köpfe, namentlich die der Männer, in deren Zügen die seelischen Vorgänge noch weniger zum Ausdruck kommen als in denen der Frauengestalt.

Die Bekrönung der anderen Seitenlehne zeigt uns in einem aus akanthusähnlichem Laubwerk gebildeten Kranze Simsons Kampf mit dem Löwen nach dem Buch der Richter XIV, 5 u. 6 (Abb. 2). Simson, ein bärtiger Mann mit lang herabwallendem Haupthaar, hat sich rittlings auf den Löwen geschwungen, hat die Kiefern des Tieres erfaßt und ist im Begriff es zu zerreißen, „wie man ein Wöcklein zerreißen“¹. Auch hier der leere Gesichtsausdruck in dem zu großen Kopf neben dem augenscheinlichen Bemühen nach realistischer Darstellung. Nicht zu erklären ist die links unterhalb der Rankenwindung hockende Gestalt eines Mannes in Kutte und Kapuze, dessen Vorderarme beschädigt sind. Gut gegeben ist auch hier der Faltenwurf des langen Gewandes.

¹ F. R. will in dieser Szene nicht Simsons, sondern Davids Kampf mit dem Löwen sehen und verweist auf den Bären und den Löwen unter dem Relief Davids Kampf mit Goliath auf einer anderen Banklehne. Abgesehen davon, daß diese Darstellung nicht mit der in Rede stehenden in Verbindung gebracht werden kann, weil sie jüngeren Ursprungs ist als diese, spricht auch die Gestalt des Kämpfers dagegen, der hier nicht als Knabe, sondern als bärtiger Mann gebildet ist.

Mannesmut und Mannesschwäche stehen sich hier in lehrhaften Bildern gegenüber; symbolische Mahnungen, gerichtet an die zur Leitung des Gemeinwesens Berufenen.

Dieselbe Tendenz spricht aus den Schnitzereien der Seitenlehnen einer anderen Bank, die jetzt, von einander getrennt, an den Langseiten des Saales, als dekorative Stücke, Aufstellung gefunden haben. Sie sind von anderer Hand; die Formen sind jünger, rundlicher; der Faltenwurf der Gewänder ist kleinlicher und fügt sich weniger den Körperformen; dagegen sind diese wieder proportionierter; das Mißverhältnis der Köpfe zu den Körpern ist hier mehr ausgeglichen. Der Zeitunterschied zwischen diesen und den älteren Lehnen läßt sich auf dreißig bis vierzig Jahre bemessen. Die jüngeren Lehnen haben eine Höhe von zirka 2,5 m und eine Breite von 0,6 m, wogegen die älteren bei nahezu gleicher Breite nur eine Höhe von 1,7 m haben. Die Außenkanten sind von achteckigen Stäben eingefasst, die in ein kleines knaufartiges Kapitell endigen, dessen würfelförmiger Abakus mit Vierpassen geziert ist. Die Lehne, in deren Fond der Kampf Davids mit Goliath geschnitzt ist, schließt über dem Relief mit einem Dreieck ab, die andere mit einer Art Kielbogen. Gefräst sind beide Lehnen mit einem Laubwerk, das dem an der Medaillonleiste der zuerst beschriebenen Bank ähnlich ist, was vermuten läßt, daß diese Leiste einst zu einer Bank gehörte, der auch die beiden in Rede stehenden jüngeren Seitenlehnen entstammen.

Aus dem Laubwerk wachsen zwei Männerköpfe hervor. Der über dem Goliathrelief ist vollrund geschnitzt: ein bärtiger, von kräftigem Haarwuchs umgebener Kopf mit scharf geschnitten Gesichtszügen. Das Haar wird von einem gedrehten Tuch zusammengehalten, das hinten in einen Knoten geschlungen ist. In dem geöffneten Munde fehlt die Zunge: das Symbol der Verschwiegenheit. — In der anderen Lehne sieht man einen Männerkopf mit jüngerem Gesicht in starkem Relief. Das Haar fällt leicht gelockt zu beiden Seiten herab; lockig ist der kurz gehaltene, das Gesicht umrahmende Bart. Um den Kopf ein Kreuznimbus, wodurch er als Christuskopf gekennzeichnet ist¹. Über den Nimbus, auf diesen sich stützend, erhebt sich eine kleine nackte Männergestalt mit weit vorgebeugtem Oberkörper. Sie hält ein Tuch in den Händen,

¹ Das Kreuz im Kreise bezeichnet stets eine der Personen der Dreieinigkeit.

das zu beiden Seiten des Nimbus herabfällt und diesem gewissermaßen zur Folie dient. Die Schnitzerei versinnbildlicht die verwerfliche Neugierde, die selbst das Heiligste nicht schont, wo es gilt, ihr Gelüft zu befriedigen. Unter der Bezeichnung „der Schweiger“ und „der Lauscher“ findet man ähnliche Darstellungen bisweilen noch in mittelalterlichen deutschen Rathhäusern (Abb. 3).

Das Goliathrelief (Abb. 4) nimmt fast die ganze Höhe der Lehne ein. Der Riese ist als gepanzerter Ritter gebildet; den Kopf und den oberen Teil der Brust bedeckt eine Brünne, über die ein Gugelhelm gestülpt ist. An einem Riemen hängt vor der Brust des Riesen ein Tartarschild mit Längenscharte, an dem ornamentierten Gurt ein gewaltiges Schwert, auf dessen Parierstange seine linke Hand ruht. In der erhobenen gepanzerten Rechten schwingt er eine gebogene Keule über den Kopf. Ein Gewandstück umhüllt den rechten Arm und fällt bis auf die Hüften hinab. Haltung und Gesichtsausdruck des Riesen charakterisieren vortrefflich seine Verachtung des winzigen, zwerghaft erscheinenden Gegners zu seinen Füßen. David ist in ein enganliegendes Gewand mit bauchigen Ärmeln gekleidet; Kragen und Saum seines Wamses sind leicht ornamentiert. Das rundliche, gut gebildete Gesicht ist von lockigem Haar umrahmt, und den Scheitel bedeckt ein niedriges, mit kleinen rautenförmigen Verzierungen an der Vorderseite geschmücktes Barett. Der Knabe stützt sich zurückgebogenen Leibes mit der Linken auf seinen Hirtenstab und holt mit der nach rückwärts gestreckten Rechten, in der er die Schleuder hält, zum kräftigen Schwunge aus. Beide Figuren sind geschickt in den Raum hineingesetzt und bis auf den unruhig ausgefallenen Faltenwurf meisterlich durchgeführt.

Unter diesem Relief sieht man die kleinen Figuren eines Bären und eines Löwen, als Hinweis auf Davids Kämpfe, die er mit diesen als Hüter der Herden seines Vaters zu bestehen hatte (2. Sam. 17, 34—36).

Die andere Lehne ist mit zwei Reliefs geschmückt: im oberen größeren Felde Simson und Delila, im unteren Aristoteles und Phillis, beide gut in den Raum komponiert (Abb. 5). Simson, in einem langen faltigen Gewand, das ein Gürtel zusammenhält, sitzt zu den Füßen Delilas. Er hat das von dichtem Haar und Bart umrahmte Haupt in die linke Hand gestützt und an das rechte Bein der Delila gelehnt. Seine Rechte ruht auf seinem rechten Oberschenkel. Delila ist in ein

anliegendes Kleid mit weiten faltigen Ärmeln gekleidet; über ihr zu starken Flechten über dem Scheitel geordnetes Haar legt sich ein Schleier, der zum Teil auch die Brust bedeckt und dessen Enden über die linke Schulter geworfen sind. Mit der Linken hat sie eine Locke des Schlafers erfaßt; in der Rechten hält sie eine Schere.

Bei allem offensichtlichen Bestreben nach möglichster Naturwahrheit und geschickter Komposition ist dennoch eine gewisse konventionelle Behandlung, besonders in den Gewandungen, nicht zu verkennen. Dasselbe gilt von dem unteren kleineren Relief: Aristoteles¹ von der Hetäre Phillis zur Rolle eines Reittieres entwürdigt. Der Weise ist auf allen Vieren kriechend dargestellt. Phillis, in ähnlicher Kleidung wie oben Delila, sitzt mit zum Beschauer gewandtem Gesicht rittlings auf ihm; ihre Linke hält den Zügel, der dem Aristoteles in den Mund gelegt ist, die erhobene Rechte eine kräftige Rutte, die Kehrseite des Weisen damit zu bearbeiten. Die künstlerische Verwertung dieser Szene ist alt; sie kommt bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts neben Szenen aus der Virgilsage in Frankreich vor; als ältestes Beispiel in Caen an einem Pfeilerkapitell im Seitenschiff der Kirche St. Pierre.

Wie die Szene aus Tristan und Isolde sollen auch Simson und Delila sowie das Aristotelesrelief die Schwäche des Mannes dem Weibe gegenüber geißeln und hier gewissermaßen als Warnungstafeln dienen, wie Simsons Kampf mit dem Löwen, Davids Kampf mit dem Riesen, dem Löwen und dem Bären auf den Mut des Mannes, als auf eine seiner Haupttugenden, hindeuten sollen.

An den Innenseiten der beiden hohen Lehnen sind zwei große fünfblätterige stilisierte Rosen geschnitz. Die Rose spielt in der christlichen Symbolik eine große Rolle, namentlich im Marienkult. Sie galt aber auch als Symbol der Verschwiegenheit. Eine fünfblätterige Rose findet sich häufig an alten Beichtstühlen. Aber auch schon im Altertum liebte man es, bei Gastereien eine Rose über der Tafel aufzuhängen, als eine Mahnung, das in der Heiterkeit des Mahles Geplauderte nicht weiterzutragen. Das heute noch gebräuchliche Sprichwort *sus rosa* erinnert daran, und unter diesem Zeichen sollten ja auch die Verhandlungen in der Ratsversammlung stattfinden.

¹ E. v. Löwis schreibt Aristophanes.

Demselben Gedankenkreise wie die besprochenen Schnitzereien gehört eine Schnitzerei aus der Virgilsage — Virgil im Korbe — an einer Banklehne der Heilige-Geist-Kirche an (Abb. 6). Es ist wahrscheinlich, daß auch diese Schnitzerei ursprünglich zu dem Zyklus der Ratsstube gehörte, aber durch einen Zufall hierher gekommen ist, was um so eher geschehen konnte, als ja die Heilige-Geist-Kirche auch die Ratskapelle war. Sie ist kleiner als die besprochenen und in eine neuere Lehne eingefügt. Einschließlich der breiten sie umschließenden, oben halbkreisförmigen Hohlkehle, in die einzelne Teile des Reliefs hineinragen, mißt sie 0,22 m in der Breite und 0,37 m in der Höhe. Den leider schon etwas abgeschliffenen Formen nach ist die Arbeit in den Beginn des 16. Jahrhunderts zu setzen und wohl ziemlich gleichzeitig mit den großen Banklehnen der Ratsstube entstanden, aber doch wohl von anderer Hand. Man sieht einen architektonisch zierlich gestalteten Turm mit einem Aufbau, der ein geripptes Kuppeldach trägt. In halber Höhe hängt in einem Korbe der Zauberer Virgil, der im Verhältnis zum Turm freilich viel zu groß erscheint, doch dadurch als die Hauptfigur der Darstellung von dem Schnitzer besonders hervorgehoben ist. Zu ebener Erde steht in der hohen geöffneten Tür, die ein geschwungener, etwas verkümmelter Wimperg überragt, eine weibliche Gestalt. Zu ihren Füßen links ein schlafender Hund. Im Hintergrunde zinnengekrönte Türme und ein Haus.

Auch diese Darstellungen lassen sich bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen und treten vielfach zugleich neben der Aristoteleslegende auf.

Von allen römischen Dichtern blieb der Schöpfer der *Aeneis*, der *Georgica* und der *Eclogae* auch während des Mittelalters vom religiösen Standpunkt aus bevorzugt; zog man ihn doch sogar vielfach den Kirchenschriftstellern vor. In seinen an geheimnisvollen Andeutungen und allegorischen Auspielungen reichen Werken glaubte man Weissagungen und Wunder, die sich zur Zeit der Geburt Christi ereignet haben sollten, zu erkennen, oder deutete sie doch als solche. Die Bewunderung steigerte sich bald zur Verehrung, und aus dem mantuanischen Sänger wurde ein christlicher Glaubenszeuge. Neben dem Glauben ersteht der Aberglaube. Immer mehr wußte die mystische Richtung des christlichen Mittelalters das Leben des Dichters mit wunderbaren Ereignissen in Zusammenhang zu bringen. Wie man Stellen aus den sibyllinischen Büchern,

aus dem Homer, später auch aus der Bibel dazu benutzte, um aus ihnen die Zukunft zu erfahren, so führte der gleiche Gebrauch der Werke Virgils zu den orakelhaften Schicksalsbefragungen, den sog. Virgilischen Losungen, den Sortes Virgilianae, und damit beginnt die Wandlung des christlichen Weissagers in die des Zauberers und Magiers Virgil. Die erste literarische Erwähnung des Zauberers Virgil findet sich in dem Polieraticus des Johann von Salisbury vom Jahre 1159. Diesem folgt 1195 der Kanzler des Kaisers Heinrich IV., der spätere Bischof von Hildesheim Konrad von Querfurt, in einem Schreiben an seine Klosterbrüder in Hildesheim aus Italien. Je mehr die Kenntnis von den Werken und Wundern des Virgil auch im Volk Platz griff und die Ehrfurcht für ihn steigerte, desto eifriger brachte man ihn auch mit anderen Zauberern, Magiern und Traumdeutern in Verbindung, häufte sogar diesen zugeschriebene Taten auf ihn. Auch nahm man keinen Anstand, ihn zu dem weiblichen Geschlecht in Beziehungen zu setzen, und zwar in sehr bedenkliche. Erzählungen solcher Art fanden schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts Verbreitung und wurden schnell vulgarisiert. Zu den beliebtesten Erzählungen dieser Art gehörte seit dem späteren Mittelalter die von Virgils Liebe zu einer schönen römischen Kaisertochter, die sich den Anschein gibt den verliebten Dichter zu erlösen, ihm verspricht, ihn bei Nacht in einem Korbe zu ihrem Fenster hinaufziehen zu lassen, ihn dann aber auf halber Höhe hängen läßt, um ihn während des Tages dem Gespötte des Volkes auszusetzen. Der Sieg weiblicher List. Wie der griechische Philosoph erliegt ihr der römische Dichter.

Neben der Literatur bemächtigt sich bald auch die Kunst dieses Stoffes und besonders die kirchliche Kunst, die die Sage von dem Virgil im Korbe als ein unverwerfliches Zeugnis von der Hinfälligkeit der menschlichen Vernunft, wenn diese nicht durch die Gnade Gottes gestützt wird, früh aufnahm. Doch merkwürdigerweise bietet nicht Italien, sondern Frankreich die ersten bildlichen Darstellungen, von denen als die ältesten bisher bekannten die der Peterskirche zu Caen anzusehen sind. Erst während des 15. Jahrhunderts beginnen auch italienische Künstler sich des Gegenstandes zu bemächtigen, weniger aber die Skulptur als der Kupferstich; und dieser nimmt die Legende in ihrer erweiterten Form auf, denn die Szene im Korbe hatte noch ein Nachspiel: die Rache des Virgil. Um sich für den erlittenen Schimpf zu rächen, ver-

löschte der Zauberer mit einem Schlage sämtliche Feuer Roms und machte, daß sie nur wieder entzündet werden konnten, wenn jeder Römer sich mit seinem Licht dem entblößten Körper der Prinzessin näherte. Ein französisches Prosawerk des 15. Jahrhunderts, das die Wundertaten des Virgil, die *faictz merueilleux de Virgil* behandelt, beschreibt diese Szene mit den Worten: *L'empereur et tous les barons de romme virent bien que faire leur conuenoit dont ilz furent moult dolens et firent faire lescharfault et venir la damoiselle si fut montee sur lescharfault en pure chemise et tous qui du feu auoient besoing en venoient querir a sa nature entre ses jambes*¹.

Als älteste italienische Illustration des Virgil im Korbe und seiner Rache gilt der Stich eines anonymen Stechers aus dem 15. Jahrhundert im Dresdener Kupferstichkabinett, den wir hier reproduzieren (Abb. 8)². Der Künstler schildert in umständlicher Weise den Vorgang als auf einem Plage vor dem Kolosseum vor sich gehend. Spätere Arbeiten italienischer Stecher zur Virgillegende finden sich vielfach in den Illustrationen zu den *Trionfi in vita e morte* des Petrarca eingeschoben. Wichtiger für uns aber ist das Auftreten der Virgillegende in Deutschland. Die Hauptquelle, woraus die Künstler schöpften, waren auch hier die ins Deutsche übertragenen *faictz merueilleux*, die nicht weniger als fünf Auflagen erlebten — die letzte um 1530 — und nicht nur ins Deutsche, sondern auch ins Englische und Holländische, ja sogar ins Isländische übersetzt worden waren. Außer diesem Werk wird nach A. Bartsch (*le peintre-graveur* VIII S. 409) die *Margarita poetica* des Bamberger Domherrn Albrecht von Eyb für die Popularisierung der

¹ Das bedeutendste neuere Werk, worin die Virgilssage vom wissenschaftlichen Standpunkte behandelt wird, ist das des italienischen Professors Domenico Comparetti: *Virgil im Mittelalter*, übersetzt von Dr. Hans Dürschke Leipzig, 1875. — Eine den Gegenstand kurz zusammenfassende vortreffliche Darstellung, der wir hier meistens gefolgt sind, gibt Professor Dr. Paul Schwieger unter dem Titel: *Der Zauberer Virgil*. Berlin 1897. — Eine sehr interessante Studie zur bildlichen Behandlung der Virgil- und der Aristoteleslegende veröffentlichte im März 1902 der französische Kunsthistoriker Eugène Mûnz im 2. Bande Heft 3 der Hugo Helbing'schen Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel unter dem Titel: *Etudes iconographiques*.

² Eine Photographie dieses Stiches danke ich der Güte des Herrn Geheimen Rats Dr. W. v. Seidlitz in Dresden.

Legende gewirkt haben¹. Aber während sich in Frankreich hauptsächlich die Skulptur mit der Verbildlichung befaßt, sind es in Deutschland wie in Italien die Kupferstecher, Maler und Miniaturisten, die für die Verbreitung sorgen. Zu den frühesten bekannten Illustrationen gehören die aus dem Jahre 1513 stammenden Gravüren des Schweizer Kupferstechers Urs Graf, womit er das Titelblatt einer damals gewiß viel gelesenen Streitschrift schmückte, die *Annotationes Jacobi Lopidis Stunice contra D. Erasmus Roterdamum in defensionem tralatio, novi testamenti etc.*, die 1522 in Paris von dem dort ansässigen Basler Buchdrucker Conrad Resch herausgegeben wurden². Man sieht in der den Titel umgebenden Bordüre links unten Pyramus und Thisbe, rechts das Urteil des Paris, links oben Virgil im Korbe, rechts die Rache des Virgil und darunter David und Goliath.

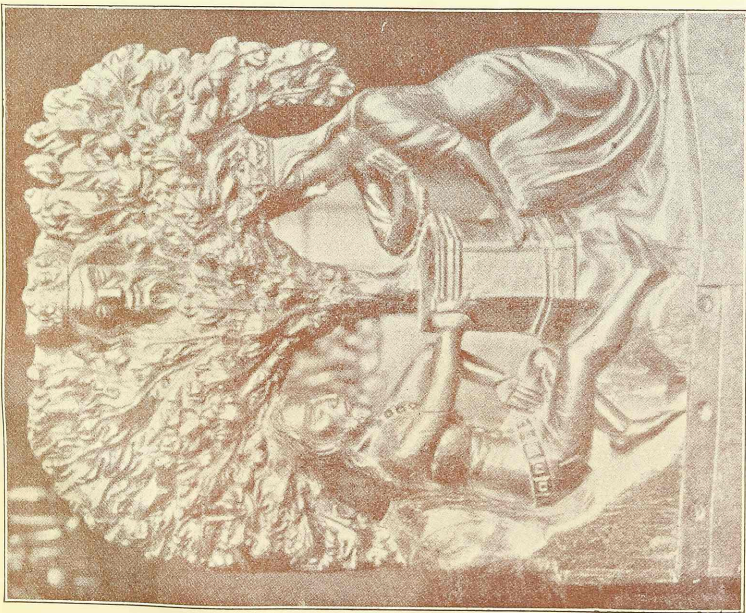
Auch Lucas van Leyden gab 1525 einen großen Stich des ersten Alttes der Virgillegende heraus (Wartsch 136) (Abb. 9); ferner behandelt Georg Pencz das Thema in zwei interessanten kleinen Stichen und ebenso die Aristoteleslegende (Wartsch 87, 88 u. 97) (Abb. 7); ferner der Kupferstecher Daniel Hopfer (Wartsch 51) und andere Künstler.

Die Nevaler Schnitzereien lassen sich zu keiner der angeführten Arbeiten in Beziehungen setzen. Ihre Entstehungszeit könnte allenfalls mit den Arbeiten des Urs Graf zusammenfallen. Aller Wahrscheinlichkeit nach verdanken sie ihre Entstehung, nachdem die Schnitzereien Tristan und Isolde und Simsons Kampf mit dem Löwen schon vorausgegangen waren, dem Einfall eines gelehrten Ratsherren oder Ratssekretärs, der in seinen Mußestunden die weit verbreiteten Übersetzungen der *faits merveilleux de Virgile* kennen gelernt hatte und einen Schnitzer inspirierte.

Jedenfalls gehört der Nevaler Holzschnitzzyklus zu den frühesten und interessantesten Darstellungen aus diesem Gedankenkreise und nimmt seiner Vollständigkeit wegen in kunstwissenschaftlicher Beziehung einen hervorragenden Rang ein.

¹ Albrecht von Eyb (Eybe), geb. am 24. August 1420 zu Sommersdorf in Franken, studierte in Pavia, wurde 1449 Archidiacon zu Würzburg, später Domherr in Bamberg und Eichstätt; gest. 24. Juli 1475. Seine *Margarita poetica* erschien 1472 in Nürnberg.

² Ein gut erhaltenes Exemplar sah ich im Herzogl. Museum zu Braunschweig.



Wassische Lehrgedichte

Abb. 1. Trifft und Trolde
Holzschneider vom Nassgefäß in Nass

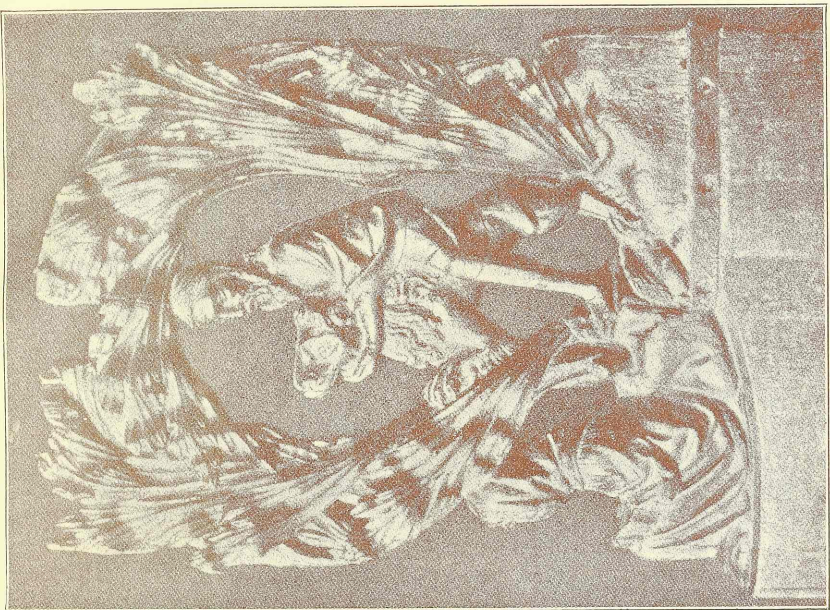
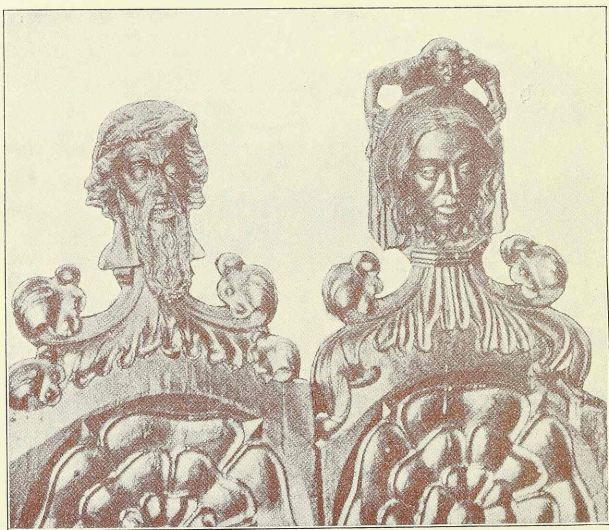


Abb. 2. Simfons Kampf mit dem Löwen



Plastische Lehrgedichte

Abb. 3. Der Schweiger
und der Lauscher

Holzschnitzereien vom Ratsgestühl in Neval

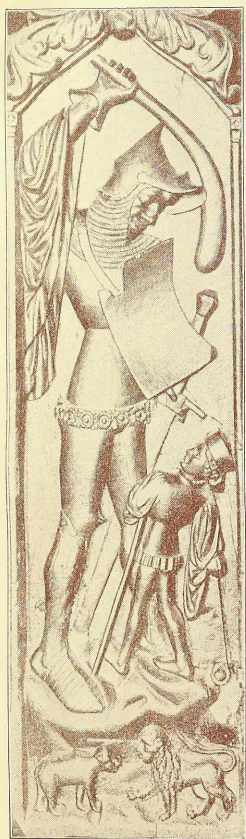


Abb. 4. Davids Kampf
mit Goliath



Abb. 5. Simson u. Delila,
darunter
Phillis und Aristoteles

Holzschnitzereien vom Ratsgestühl in Neval.

Plastische Lehrgedichte

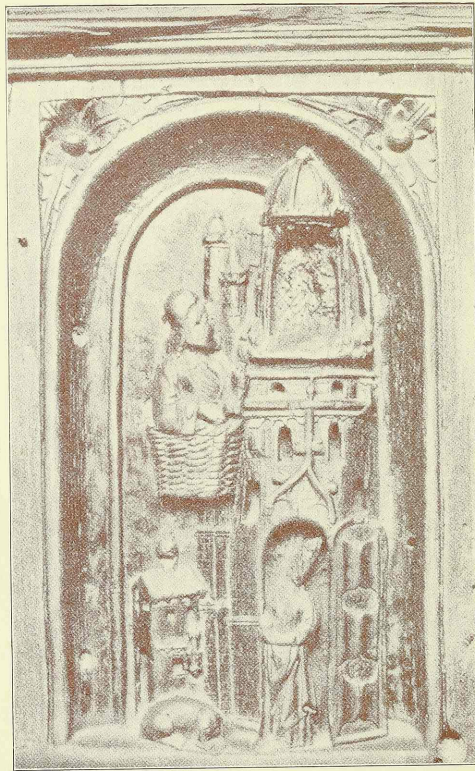
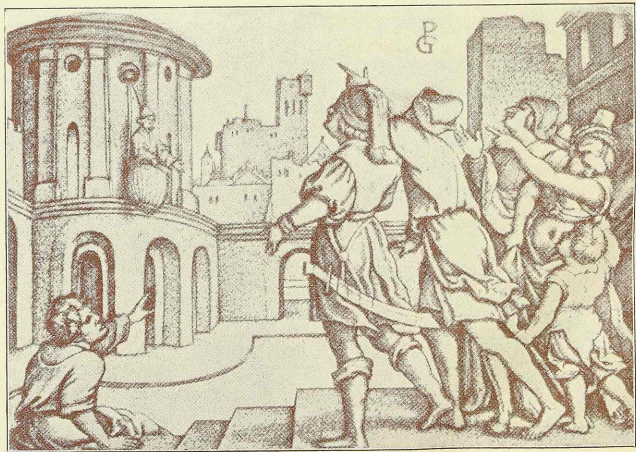
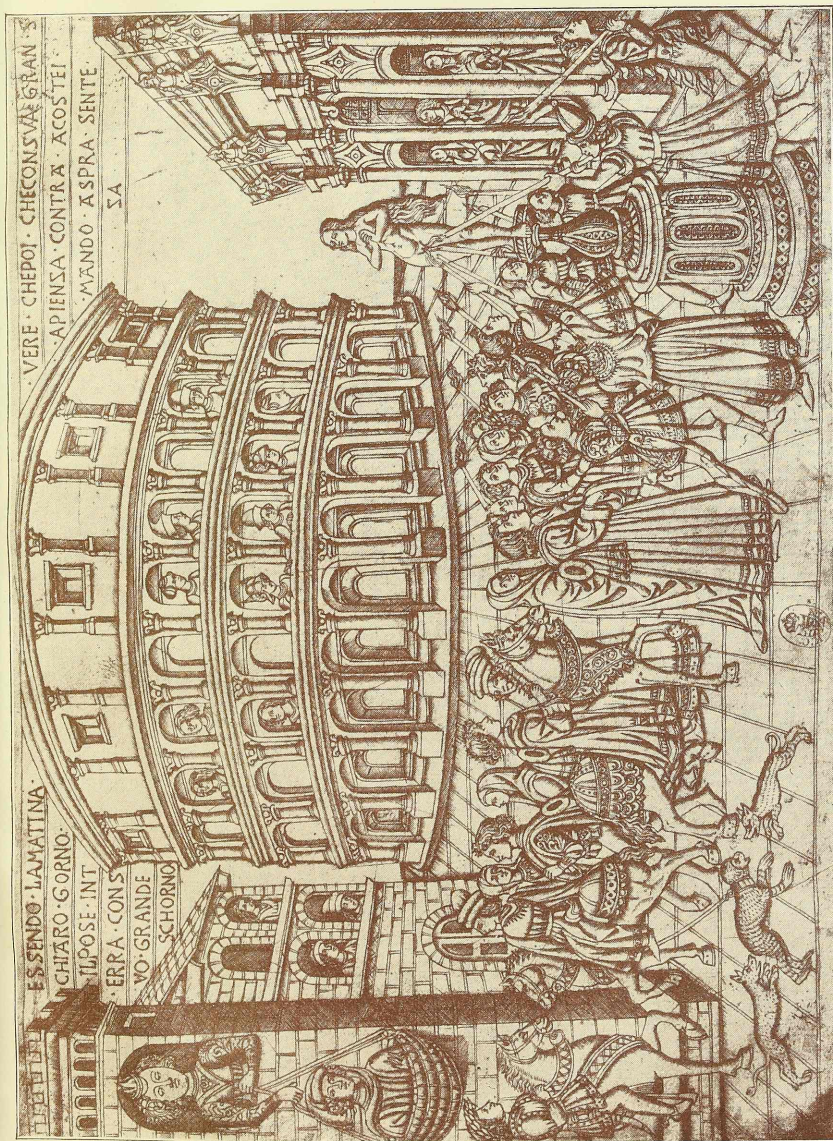


Abb. 6. Virgil im Korbe
Holzschnitzerei vom Gestühl der heil. Geistkirche zu Neval



Plastische Lehrgedichte

Abb. 7 Virgil im Korbe
Kupferstich von Georg Pencz



Wälfische Rehragedichte

Abb. 8. Die Virgillgende. Anonym italienischer Kupferstich des 15. Jahrh.
 (im Dresdner Kupferstichkabinett)



Plastische Lehrgedichte

Abb. 9. Virgil im Korb
Kupferstich von Lucas van Leyden

Druck von C. Schulze & Co.,
G. m. b. H., Gräfenhainichen.