



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Schmidt, Otto Eduard: Wanderungen in der Niederlausitz : 1. Senftenberg  
und Altdöbern (Karl Heinrich von Heineken) : (Schluß)

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

sind, je größer die Zahl wird, um so erhebender wirkt diese in einer Einheit verkörperte gemeinsame Kraft und kann bei erregbaren Gemüthern sogar Begeisterung hervorrufen. So kommt es auch nicht darauf an, daß einer mit einer Fahne beweisen will, daß er sich als Deutscher, als Sachse oder als Leipziger betrachtet, sondern es müssen es viele tun, eine ganze Straße, die ganze Stadt, dann erst kommt die Freude an der Gemeinsamkeit zum Durchbruch. Bisher ist das deutsche Bürgertum diesen Eindrücken gefolgt, ob das aber in unsrer Zeit der Neuerungssucht, der Formenspielererei und der damit in Verbindung stehenden Unsicherheit des Geschmacks so bleiben wird, wenn böses Beispiel gegeben wird, steht noch dahin. Schon haben sich bei den letzten festlichen Gelegenheiten Zebrabanner auf verschiedenen Dächern gezeigt, natürlich, wenn die Stadtverwaltung damit vorgegangen ist — *reginam ad exemplum*. Auch waren schon an einem hochachtbaren Privatgebäude Fahnenkonstruktionen in den Landesfarben zu sehen, die in der Verteilung der Farben, an mannigfachen Auszupfungen und schwer verständlichen krummen Linien ahnungsgrauend die Einmischung der Sezession andeuteten. Offenbar kann es nun nicht Sache der Stadtverwaltung von Leipzig sein, die aus Männern besteht und über Beamte verfügt, die solche Sachen verstehen, Anlaß oder gar Anregung zu Verwirrungen auf diesem Gebiete zu geben. Es handelt sich bisher unzweifelhaft bloß um ein Übersehen und beim Urheber nicht um böse Absicht. Aber auch in diesem Falle gilt es, das Prinzip zu wahren und weiteres Unheil im Keime zu ersticken. Wenn man auch die Fahnen dem modernen Stil ausliefern wollte, könnten wir in wenig Jahren erleben, daß man bei einem nationalen Feste statt in Leipzig auf dem Drachensest in Peking zu sein meint. Damit die Kreise der Verwaltung und der Bürgerschaft von Leipzig, die dergleichen nicht wünschen, zu rechter Zeit durch Einfluß und Beispiel entgegen wirken, sind diese Zeilen geschrieben worden, die vielleicht auch für andre Orte in Betracht kommen könnten.

—e—



## Wanderungen in der Niederlausitz

Von Otto Eduard Schmidt

### 1. Senftenberg und Altdöbern (Karl Heinrich von Heineken)

(Schluß)



Der Morgen des nächsten Tages zeigte die Natur vom nächtlichen Regen erquickt; am Himmel kämpften noch die weißen Wolkenschleier gegen die siegreich sich enthüllende Sonne, an Baum und Strauch glänzten die Blätter in frischwaschnem Grün, der feuchte Riesel knirschte unter unsern Füßen. Das ist die rechte Stunde, die Reize eines Parkes zu genießen. Auf dem Wege dahin beschäftigten wir uns mit der ältern Geschichte des Schlosses und des Dorfes Altdöbern, die noch nicht in allen Punkten aufgeklärt ist, weil die alten Kirchenbücher im Jahre 1735 mit der Pfarre verbrannt sind, und auch die im Gräfl. Witzleben'schen Archiv verwahrten Kauf- und Belehnungsurkunden nicht über das Jahr 1699 zurückgehn. Altdöbern (Alten-Döber, Dobir) muß schon im dreizehnten Jahrhundert ein ansehnliches Kirchspiel gewesen sein, denn außer zehn näher liegenden Dörfern gehören auch die südlich von den Ralkbergen liegenden Wendendörfer Doberstroh und Ruffedil (nowe sedlo = Neue Siedlung) dazu, die 1266 und 1279 an das Kloster Dobrilugk verkauft wurden.

Der erste Herr von Altdöbern, den wir mit Namen kennen, ist Walther von Röckeritz, der 1377 das Pfarrlehen an sich nimmt und dafür der Kirche das

Dorf Jaworka (Klein=Jauer) überweist. Kaiser Karl der Vierte hat den Tausch „auf dem Felde vor dem Dorfe Dobir“ genehmigt.

Im sechzehnten und im siebzehnten Jahrhundert scheint Altdöbern viel Besitzwechsel durchgemacht zu haben: die Birkholz, Dieskau, Schlieben, Kommerstadt, Knoch und Bomsdorf erscheinen nacheinander als Eigentümer. Ein turmgekröntes Schloß muß schon 1645 vorhanden gewesen sein; denn wir hören, daß den 4. Juli dieses Jahres der Donner in das Schloßtürmlein einschlägt und einen Brand verursacht. Der Schloßherr, ein Herr von Kommerstadt, ist nicht da, aber an seiner Stelle leitet der Pfarrer die Löscharbeit und versetzt den Leuten erst ein Viertel, dann ein Faß Bier „zum recompens, sobald der von Kommerstadt aus dem Kriege käme . . . Als nun Herr Ernst von Kommerstadt im Martio 1646 nacher Hause gelangt, hat ihm der Pfarrer den ganzen Verlauff der sehr gefährlichen Anzündung erzehlet und darbey freundlich erinnert der Zusage, so er bei höchster Feuersgefahr denen Löschern damals gethan . . . Hat ihm der von Kommerstadt zur Antwort dieß gegeben: »Ich wollte, daß der Donner noch in das Haus schlug, damit alles zu Pulver verbrannt würde!« Und das eben war das Faß Bier, das die getreuen und redlichen Leute mit höchster Gefahr ihres Lebens zum recompens bekommen haben, Undank in fine laborum. Irret euch aber nicht, Gott läßt sich nicht spotten. NB. Dieser Kommerstadt ist in Polen von den Polacken in einem Hause mit seiner suite verbrannt worden.“

Im Jahre 1712 kaufte Altdöbern der General Alexander Dietrich von Gickstedt, der sich schon 1705 mit einem Fräulein von Knoch, der Tochter eines Vorbesizers, vermählt hatte. In dieser Zeit, als das Vorbild Augusts des Starken auch den sächsischen Adel zu größerer Vaulust mit fortriß, wurde wohl das mittelalterliche Schloß abgebrochen und durch einen Barockbau ersetzt, aus dem das jetzige Gebäude hervorgewachsen ist. Wenigstens zeigt ein im Altdöberner Rentamt hängender Plan das Schloß der Gickstedtschen Zeit in einer Gestalt, die ganz der spätern entspricht, nur fehlen die Türme und ein Stockwerk. Der General starb 1727; danach verwaltete seine Witwe das Schloß bis 1736, dann war sein Sohn Heinrich Alexander von Gickstedt, der Generaladjutant des Herzogs Johann Adolf von Sachsen-Weissenfels, Besitzer. Daß nach dessen Tode Altdöbern im Jahre 1746 an den Küchenmeister Rölller und durch diesen 1749 an seinen Schwiegersohn Heineken kam, ist schon früher erwähnt worden.

Heineken hat — vermutlich in den Jahren 1754 und 1755 — das Schloß nach seinem Geschmack umgebaut, indem er ein Stockwerk und die beiden viereckigen Türme aufsetzte und das Ganze mit einem in französischem Stile angelegten Garten und Park umgab. Der Park ist durch den jetzigen Besitzer, den Grafen Witzleben, in eine herrliche Anlage englischen Geschmacks umgewandelt worden, die sich hinter dem Schlosse in grünen Wiesenflächen und wundervollen Baumgruppen bis an den großen seeartigen Teich und an dessen Ufern hinzieht, voll von lauschigen Plätzen und anmutigen Durchblicken. Aber die Gartenanlagen vor und zu beiden Seiten des Schlosses sind mit großer Sorgfalt wieder so hergerichtet worden, wie sie Heineken hinterlassen hat. Zu ihrer Ausschmückung hatte sich Heineken besonders zweier Künstler bedient, des Malers Stephan Torelli (gestorben 1784 in Petersburg), eines Schülers Solimenas, der aber vorzugsweise in Caraccischer Manier malte, und des Hofbildhauers Gottfried Knöffler (geboren 1715 in Bisköpka bei Delitzsch, gestorben als Akademieprofessor in Dresden 1779).

Heineken, dem Diktator des Dresdner Kunstlebens, dem Unternehmer der großartigen Schloßbauten Brühls, standen natürlich alle Dresdner Künstler zur Verfügung; sie gaben für ihn wohl ihr Bestes und noch dazu halb umsonst, er wußte sie durch andre lohnendere Bestellungen zu entschädigen. So hat ihm Torelli die Plafonds „in zwei Kabinetten des Gartens zu Altdöbern“ gemalt, leider ist nichts mehr davon vorhanden. Knöffler aber, einer der tüchtigsten Bildhauer seiner Zeit — von ihm sind z. B. die beiden Sphinge hinter dem Belvedere der Brühlschen

Terrasse, die Brunnen im Hofe des Cosellischen Palais hinter der Frauenkirche und im Hofe des Harmoniegebäudes in Dresden, die Statuen des Amor und des Apollo in den Außeneingängen des Sommer Speisesaals in Wörlitz —, füllte den ganzen Garten mit heitern Göttergestalten, die uns trotz der Schäden, die der Sandstein im Laufe von anderthalb Jahrhunderten erlitten hat, doch noch einen Begriff von dem Schönheitsideal ihres Urhebers erwecken.

Ich weiß wohl, daß über die ganze Kunst dieser Zeit von Johann Joachim Winkelmann und seinen Nachfolgern sehr absprechende und gewiß nicht unverdiente Urteile gefällt worden sind. Die Bildhauer des achtzehnten Jahrhunderts sahen in dem Italiener Bernini (1598 bis 1680) ihr Vorbild, als dessen Eigentümlichkeit man zweierlei bezeichnen kann: höchste Virtuosität in der Behandlung des Marmors und die gezielte Grazie des Theaters in den Stellungen. Es ist das unsterbliche Verdienst Winkelmanns, dieser Manier gegenüber „die edle Einfachheit und stille Größe“ der griechischen Bildwerke als neues Kunstideal aufgestellt zu haben. Sein Biograph Karl Justi (I, S. 269 f.) fällt über die Bildhauer des achtzehnten Jahrhunderts folgendes elegant formulierte Urteil: „In ihren Werken zeigte sich die bekannte Virtuosität der Technik, welche die widerstrebendsten Gegenstände mit spielender Leichtigkeit auf den Marmor übertrug und in der Wiedergabe der morbidez des Fleisches oder vielmehr der Haut eine fast illusorische Naturwahrheit erreichte. Die Oberfläche dieser Marmorkörper scheint wirklich die Nachgiebigkeit und den Flaum, ja den Inkrustat und die in jedem Moment spielende Elastizität des Lebens zu haben. Diese modernen Pygmalionen haben wirklich, wie ihnen zahllose trunkne Betrachter und Dichter nachrühmen, dem Stein seine Starrheit und Kälte genommen . . . Aber sie haben auch die plastische Nacktheit ihres keuschen griechischen Adels entkleidet; es ist nun nicht mehr die Nacktheit, deren Gewand die Schönheit ist. Ihr Marmor glüht nicht von dem himmlischen Feuer des Prometheus, sondern von der »Wollust der Oberfläche« . . . Die Griechen heiligten den Marmor zur Apotheose der Schönheit, diese haben ihn entweiht zur Apotheose des Fleisches.“

Dieses Urteil geht wohl nach beiden Seiten etwas zu weit: es gilt nur für die erste Blütezeit der griechischen Kunst, nicht für die alexandrinische, die eine starke Verwandtschaft mit der Kunst des Rokoko zeigt, und andererseits wird es doch auch den deutschen Bildhauern der Zeit Winkelmanns nicht völlig gerecht. Justis Urteil trifft gewiß die Algardi, Corradini, Coudray, Permoser, die Meister jener 150 Marmorgruppen, mit denen August der Starke den Großen Garten schmückte, und ähnlicher Werke, die „räuberische Entführungen und zärtliche Heimlichungen“ darstellen, doch so, daß man den Eindruck hat, die Götter seien „aus den hellen, stillen Höhen des Olymp etwas heruntergefallen in die Sphäre der Kuliszen, der Boudoirs, der Alkoven“ — aber es gab auch Bildhauer, die von dieser Manier etwas abseits standen, zu ihnen gehört Knöffler. Seine Altdöberner Bildwerke, ebenso seine Wörlitzer Statuen haben zumeist einen einfacheren und ruhigeren Ausdruck, als man es damals gewöhnt war. Diese stammen aus dem Jahre 1755, diese aus noch späterer Zeit. Winkelmanns Schrift „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke“ war zu Pfingsten 1754 erschienen und war damals das Tagesgespräch in allen künstlerisch interessierten Kreisen. Sie kann sehr wohl auf Knöffler eingewirkt haben, doch war er wohl auch von Haus aus der theatralischen Gespitztheit in Stellung und Ausdruck weniger zugetan.

Es ist mir zweifelhaft, ob alle in Altdöbern erhaltenen Bildwerke wirklich von Knöffler herrühren. Die ausdruckslose Diana und der plumpständige Apollo zu beiden Seiten der zum Schlosse führenden Allee sind im günstigsten Falle Arbeiten eines Gehilfen aus Knöfflers Atelier, oder sie stammen noch aus der Gieckstedtschen Zeit des Schlosses, überdies waren sie sehr beschädigt und mußten deshalb bei der letzten Wiederherstellung des Gartens stark ergänzt werden. Dagegen zeigt Knöffler das Höchste, was er leisten konnte, in den entzückenden Gestalten der Venus und

des Merkur, die an der Rampe des Schlosses aufgestellt sind. Venus ist dargestellt mit einem Gürtel um den nackten Leib, wie sie dem sich sträubenden Amor die Flügel verschneidet; das Gesicht der Göttin strahlt von einem schelmischen Lächeln, die Mienen Amors drücken die Angst vor der drohenden Strafe aus, aber beides geschieht so maßvoll, daß auch ein Lessing zufriedengestellt wäre, und die Haltung der Gestalten ist verhältnismäßig so ruhig und schlicht, daß von theatralischer Pose keine Rede sein kann. Dasselbe gilt von Merkur, dem Gotte der kaufmännischen Betriebsamkeit, der mit der rechten Hand auf das durch Heineken's Verdienst aufblühende Dorf hinweist.

Rechts vom Schlosse gelangen wir durch verschnittne Lindenhecken zu einem großen Wasserbassin mit einem wasserspeienden Wolf und einander gegenüberstehenden auf Delphinen reitenden Putten. Weiterhin trifft man einen mit Weintrauben bekränzten Dionysos, der eine Trinkmuschel in der Hand hält, und als Gegenstück dazu eine Hygiea, die in der Rechten eine Schale, in der Linken einen Lorbeerfranz trägt; zu diesem ringelt sich um einen Baumstamm eine Schlange, das Symbol der Heilkraft des Wassers, empor. Nicht weit davon steht die Figur eines jungen Mädchens, das nach oben blickend und vorwärtsschreitend mit etwas geöffneten Munde ein Frühlingslied zu singen scheint. Die Stirn ist mit einer Binde umwunden, mit der Rechten hält sie eine Blumenranke hoch empor, als wollte sie der Gottheit des Frühlings ein Opfer darbringen. Doch ihr gegenüber steht Amor, dessen Köcher am Boden liegt, auch fehlt die rechte Hand und der linke Arm. Beide Figuren sind Werke von großer Schlichtheit und Anmut und überdies sicher von Knöfflers eigener Hand, denn sie tragen in Kurrentbuchstaben die Inschrift: Gottfried Knöffler Königl. Hof-Bildhauer 1755. Abgeschlossen wird diese Anlage durch einen Neptunsbrunnen. Das Wasser rinnt zu Füßen des Gottes, der mit dem Dreizack auf den Boden stößt, in vier untereinander stehenden Schalen herab; zu beiden Seiten steht je eine etwas massige Kindergruppe. Man war seit du Quesnoy (1594 bis 1646) auf diese von „Milchfleisch“ strobenden Kindergestalten nicht wenig stolz; man meinte in diesem Punkte die Alten zu übertreffen, die „ihren Kindern zuviel ausgewachsene Form, zuviel angedeutete Knochen“ gegeben hätten. Endlich steht vor dem Neptunsbrunnen links ein Apollo auf die Leiter gestützt, nachdenklich auf das Schloß schauend, die linke Körperhälfte nachlässig mit dem Gewande umhüllt. Es kam mir vor, als ob sein Antlitz eine gewisse Ähnlichkeit mit Heineken selbst habe, und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß der eitle Schloßherr, der sich mit Veier und Lorbeerfranz in der Kirche darstellen ließ, dem Bildhauer auch hier den Auftrag gegeben hatte, den Gott des Gesangs nach seinem Bilde zu gestalten. Die Dichtkunst war wohl die unter den Muses, die ihn am wenigsten zierte.

Auf der linken Seite des Schlosses liegt das gut erhaltne Naturtheater: drei hohe Linden bilden den Hintergrund, verschnittne Hecken die Kulissen. Vor der Bühne steht links als Sinnbild der dramatischen Kunst ihr Urheber, ein mit Trauben und dem Pantherfell geschmückter Dionysos, rechts als Symbol der Schäferspiele die anmutige arkadische Nymphe Syrinx, die unter einem zurückgeschlagenen Mantel den Chiton trägt und auf einer Hirtenflöte bläst. Bei diesem Anblick denkt man sich die grünen Räume wieder von menschlichen Gestalten belebt, unwillkürlich glaubt man auch die sanften Klänge altertümlicher Musik wieder zu vernehmen, die hier vor mehr als einem Jahrhundert das leise Flüstern der Blätter übertönte. Jede Musik ist in gewissem Sinne der Ausdruck eines Zeitalters. Den großen Gedanken der Renaissance vom Rechte der freien Persönlichkeit oder ins Religiöse übersetzt: „Von der Freiheit eines Christenmenschen“ kann man aus Luthers gewaltigen Choralmelodien und aus den Gebets- und Streitliedern des Freiheitskampfes der Niederländer heraus hören. Das tiefinnige Gottsuchen der Pietisten klingt wieder in der Matthäuspassion Johann Sebastian Bachs. Der Absolutismus findet seinen musikalischen Ausdruck in den Werken Glucks und Haydns; der erstere fühlte sich

in der zweiten Periode seines Schaffens als Reformator, als ein Winkelmann auf dem Gebiete der Musik, sofern er edle Einfachheit und Natürlichkeit als sein Ziel hinstellte. In der Tat hat Gluck die deutsche Musik von Schwulst und Ziererei zur Einfachheit zurückgeführt, aber die Natur, die uns Gluck in seiner „Alceste“ oder in seiner Oper „Orpheus und Eurydice“ offenbart, ist nicht die wirkliche Natur, sondern die durch die Überfeinerung des Rokoko verzärtelte Natur — seine Melodien atmen ein goldnes Vertrauen zu den Göttern und den an ihrer Stelle regierenden Herrschern, alle seine Motive lenken in die Stimmung ruhiger, leitungsbedürftiger Untertanenhaftigkeit zurück.

Erst der titanische Beethoven nimmt den großen Gedanken der Renaissance von der Befreiung des Individuums wieder auf und klopft mit starker Faust an die Pforte einer neuen Zeit. In seiner Musik gären die Ideen Rousseaus und die Kämpfe der Freiheitskriege. Ihm gegenüber bedeutet die Musik Mendelssohns bei allem Reichtum an lyrischen Elementen doch einen Rückschritt, wie er auch im Selbstbewußtsein der Menschen, in dem Kraftmaß ihrer patriotischen Begeisterung im Zeitalter Metternichs und der Reaktion eintrat — ich wenigstens höre aus seinen Liedern meist den heiniſchen Weltſchmerz — und aus dem ergreifenden Großchor und aus dem Schlußchor seiner Antigone mit seiner flachen und doch so vernichtenden Weisheit tönt mir nur das unerbittlich waltende Schickſal und der rhythmische Tritt der Sargträger entgegen. Erst Wagner iſt der echte Erbe der Renaissance, erſt in ſeiner Muſik ringt ſich das Individuum von dem energie-loſen Leitungsbedürfnis des Abſolutismus wie von der hoffnungs- und faſſungsloſen Reſignation Mendelsſohns los zu heldenhafter Tat und heroischem Untergang, die echte Muſik für die Zeitgenoſſen Bismarcks, des „Nibelungenenſels.“

Nicht ſolche Muſik paſſte in das von Schäfern und Schäferinnen oder von den heitern Geſtalten des griechiſchen Olympos belebte Naturtheater Heinekenſ, wohl aber die Muſik Glucks und Haydns. Beſonders die Symphonien Haydns ſind die rechte Muſik für dieſe ländlichen Feſte im Grünen, die vom Gutsherrn zum Preise des anweſenden oder anweſend gedachten Herrſchers veranſtaltet werden. Die Muſik beginnt mit einer feierlichen Huldigung an ihn, dann entfeſſelt ſich ſanfte Luſt. Wir ſehen bei dieſen Klängen das neckiſche Rocktragen und das koſette Fächerſpiel feingepudelter Damen und das verlangende Lächeln und graziöſe ſich Verbeugen der im Schnallenschuh und Seidenſtrumpf einherſchwebenden Kavaliere oder das ſich Suchen und Fliehen verliebter Schäfer und Schäferinnen am murmelnden Bach. Sereniſſimus beglückende Nähe wird geahnt, aber tritt nicht hervor, höchſtens einmal in einem dominierenden Flötenſolo; der egoiſtiſche Abſolutismus Ludwigs des Vierzehnten iſt längſt durch den humanen Friedrichs des Großen abgelöſt worden: der Fürſt will nicht vorzugsweiſe genießen, ſondern die andern genießen ſehen. Gern huldigt ihm alles: die Bauern mit dem Dudelſack, der Hirt mit Flöte und Schalmei, die Tänzer und Tänzerinnen mit raſch bewegter Fiedel; auch die Tierwelt miſcht ſich in das feſtliche Treiben: Graſmücke, Amsel und Nachtigall mit ſüßem Geſang, der Ruckuck mit echoweckendem Lockruf, das Rind mit behaglichem Brummen. Alles beherrſcht eine himmliſche Heiterkeit; ſogar Sturm, Donner und Blitz ſind nur vorhanden, den ewigen Sonnenschein und die kühlen Lüfte nicht langweilig werden zu laſſen — bald macht die erregte Stimmung der Natur wieder der wohlgiſtigen Harmonie Platz.

Eine Beſichtigung des innern Schloſſes lag dieſesmal nicht im Reiſeprogramm. Aber ich habe ſie im Oktober, einer Einladung des Grafen Wigleben folgend, nachgeholt und mich dabei überzeugt, daß es trotz einiger Umbauten und Erweiterungen im weſentlichen die Eigentümlichkeit der Heinekenſchen Zeit bewahrt hat; jedenfalls iſt alles, was einer Erhaltung wert war, ſorgfältig geſchont worden. In dem geräumigen Flur und im Treppenhaus erfreut uns eine ſehr hübsche grau-braune Dekorationsmalerei, die niedliche Putten in allerhand luſtigen Stellungen zeigt; als ihr Urheber nennt ſich in einer Inſchrift der Tür im obern Stockwerk unter

der Jahreszahl 1755 Joseph Krinner, ein mir sonst unbekannter Künstler. Sehr schön, in Correggios Manier, ist das bunte Deckenbild im Treppenhause, eine Darstellung der Nacht, die durch eine große, von einem fliegenden Rindengel gehaltne Laterne erhellt wird.

Beleuchtungseffekte gehören zu den Lieblingsmottiven der damaligen Malerei. Falls das Bild nicht von dem obskuren Joseph Krinner herrührt, möchte ich es am liebsten dem Stephan Torelli zuschreiben, der ja, wie wir vorhin gesehen haben, in Altdöbern gemalt hat. Das Speisezimmer im Erdgeschoß enthält reizende Bilder in Watteaus Geschmack, das Vorzimmer im ersten Stock in bunten Fresken liebliche Szenen aus dem Gesellschaftsleben der Rokokozeit: ein vorlesendes Mädchen, eine Klavierspielerin, der ein Jüngling zuhört, und ähnliches. Der Salon zeigt noch Reste des kostbaren, aus den edelsten Materialien gefertigten Mobiliars Heinekens und unter einer einfachen Stuckdecke zahlreiche Konsolen an den Wänden, auf denen ursprünglich die zierlichen Meißner Porzellangruppen des Meisters Kändler gestanden haben. Die Hauptzierde des Salons aber sind eine Reihe dekorativer Ölbilder, die über den Türen und an den Wänden in teilweise herrlichen Rahmen angebracht sind. Namentlich das Bild einer Wahrsagerin ist von ausgezeichnete Arbeit. Irgendwelche Kunde von dem Maler dieser Bilder ist in Altdöbern nicht mehr vorhanden, aber ich wußte, daß der berühmte Hofmaler Augusts des Dritten, Ernst Dietrich (geboren zu Weimar 1712, gestorben 1774 in Dresden) vom Kurfürsten auf Heinekens Rat zu seiner Ausbildung nach Italien geschickt worden war. Sollte Heinken nicht auch in diesem Falle eine künstlerische Gegenleistung erhalten haben? Und wirklich schreibt dieser in seinen „Neuen Nachrichten von Künstlern“ (1786) Seite 14: „Man findet auch ein ganzes Zimmer von sechs Feldern und drey Thürenstücken zu Altdöbern, einem Landgute in der Niederlausitz, welches er aus Freundschaft in seiner besten Zeit gemalt hat.“ Dietrichs Stärke beruhte in der Darstellung idyllischer Landschaften, in denen aber schon etwas Romantisches vorpukt. Übrigens galt er mit Recht für einen Proteus, „der sich nach Belieben in Rembrandt und Poelenburg, in Teniers und Watteau, in Elzheimer und du Jardin usw. verwandeln könne.“ In der Tat war ich, ehe ich die vorhin zitierte Stelle fand, versucht, die Altdöberner Salonbilder für Erzeugnisse eines Franzosen zu halten — nun müssen sie aber unzweifelhaft als Werke Dietrichs gelten.

Für den schönsten Raum des Schlosses halte ich den Tanz- und Theateraal, der in seinen ganzen Verhältnissen wie in seiner Ausschmückung eine edle Einfachheit offenbart: man sieht, Heinken hat doch von Winkelmann gelernt, so gehässig er sich auch in seinen Werken (z. B. in der Vorrede zu den „Neuen Nachrichten von Künstlern“) über ihn ausspricht. Die Wände bestehn aus Marmorstuck, sie finden ihren obern Abschluß in einem friesartigen Reliefband, das in sehr feiner Arbeit Musikinstrumente und die Geräte der dramatischen Kunst darstellt. Keinerlei Mobiliar beeinträchtigt die Wirkung des Raumes, nur ein großes Ölbild König Augusts des Dritten hängt an der Wand. Lange hastet unser Blick auf dem gutmütigen, runden Antlitz, aus dem ein Paar großer schöner Augen, das Erbteil seiner edeln Mutter Christine Eberhardine, auf uns herunterschauen. Hier, im Schlosse Heinekens, ist man am ehesten in der Lage, den rätselhaften Mann, den die Natur zu einer bessern und glücklichen Rolle bestimmt zu haben schien, zu verstehen. Sucht man sein Wesen auf den wichtigsten Feldern fürstlicher Tätigkeit, in der äußern oder innern Politik, auf dem Gebiete des Kriegswesens oder der Volkswirtschaft zu erfassen, so greift man in die leere Luft, und statt seiner stößt man auf Brühl und immer wieder auf Brühl. Aber in seinen Beziehungen zu Heinken, der auch sein Berater und Agent in Dingen der Kunst war, finden wir ihn selbst. Seine Geschmacksrichtung war ihm in der Jugend durch die italienischen Reisen, die mit der Konvertierung des schon protestantisch konfirmierten Kurfürsten im engsten Zusammenhang stehn, unauslöschlich eingeprägt worden. Er hat am Dresdner Hofe den französischen Geschmack durch den italienischen ersetzt und wurde im Laufe

der Zeit auf dem Gebiete italienischer Musik und italienischer Malerei und der davon abhängigen Kupferstichkunst ein wirklicher Kenner. Er selbst hat im Verein mit Heineken die Dresdner Kupferstichsammlung geordnet, und die wenigen kleinen Geschichten von ihm, in denen wir individuelles Leben einer Persönlichkeit spüren, beziehen sich auf sein Verhältnis zur Kunst. Als 1753 die Sixtinische Madonna im Thronsaal des königlichen Schlosses zu Dresden aufgestellt wurde und sich die passende Beleuchtung nicht finden ließ, rückte er mit eigener Hand den Thronstuhl zur Seite und rief: „Platz da für den großen Raffael!“ Graf Pietro Rotari aus Verona glaubte einst mit dem größten Meister der Beleuchtung, mit Correggio, wetteifern zu können, indem er in seiner „Ruhe auf der Flucht“ (Dresdner Galerie Nr. 596) das Christuskind zum Träger der Lichtquelle machte. Er hatte, um dem König den Vergleich nahe zu legen, sein Bild hinter die auf einer Staffelei stehende „Heilige Nacht“ Correggios gehängt. Der König kam, sah es und wandte sich spöttisch ab mit den Worten: C'est bon pour le derrière du Corrège. Aber er vermochte auch anzuerkennen und zu helfen, sogar wenn eine künstlerische Richtung der seinigen nicht ganz entsprach. Als er Winkelmanns ihm gewidmete Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ gelesen hatte, äußerte er: „Dieser Fisch soll in sein richtiges Wasser kommen“ und setzte ihm eine Pension von zweihundert Talern jährlich aus, damit er nach Rom reisen könne. Am interessantesten sind Augusts des Dritten Gedanken über die Errichtung einer Kunstakademie in Dresden. Heineken (Neue Nachrichten Seite 11 f.) hat den König eines Tages geradezu gefragt, warum er bei seiner ausgesprochenen Liebe zur Kunst in Dresden keine Kunstakademie errichte. Der König erwiderte mit der Gegenfrage, wen Heineken zum Direktor vorschlagen wolle, und als dieser auf Silvestri, Groni, Torelli oder Raphael Mengs hinwies, antwortete der König: „Das wird also eine französische oder italienische Akademie werden. Wir müssen warten, bis wir einen Deutschen bekommen,“ ein interessantes Zeugnis dafür, daß August der Dritte seine Ausländererei in Sachen der Kunst doch nur als einen Nothbehelf ansah. Es hat nach dem Tode des Königs wirklich noch ein halbes Jahrhundert gedauert, ehe man von einer deutschen Malerei reden konnte.

Auch Heineken, der erst im Jahre 1791 starb, hat den Anbruch des Morgens der deutschen Malerei nicht mehr erlebt. Er hätte auch schwerlich Verständnis dafür gehabt. Die gelehrten Werke, die er in seiner jahrzehntelangen Muße in Altdöbern, unterstützt von einer herrlichen Bibliothek und reichhaltigen Sammlungen, verfaßt hat, z. B. die 1768 und 1769 herausgegebenen „Nachrichten von Künstlern,“ sind zwar Zeugnisse eines eisernen Fleißes und enthalten ebenso wie die fünfunddreißig von ihm herrührenden handschriftlichen Foliobände der Dresdner Bibliothek eine Fülle wertvollen historischen Materials, aber es fehlt darin der lebenweckende Strom fruchtbarer Ideen.

Ein Beispiel für viele. Heineken hat zwar in der Abhandlung „Das Leben des Marc Antonio von Bologna“ (Nachrichten I, Seite 273 f.) lang und breit auch von Dürers Kupferstichen und Holzschnitten gehandelt, aber immer nur über Außerlichkeiten: das Wesen der Kunst Dürers blieb ihm und seinem ganzen Zeitalter ein Buch mit sieben Siegeln. Erst vor den erstaunten Augen der Bürger des neuen Deutschen Reiches hat der große Nürnberger Meister seine Wiederauf-  
 erstehung gefeiert. Wie wenig Heineken gerade die deutsche Kunst des Jahrhunderts der Reformation schätzte, geht auch daraus hervor, daß er den von dem Finsterwalder Maler Samuel Steber 1575 hergestellten, mit „wohlgemalten“ Tafelbildern gezierten Säulenaltar der Altdöberner Kirche 1751 herausreißen und durch einen aller Innigkeit entbehrenden Rokokoaltar ersetzen ließ. Der damalige Pfarrer Behmann war damit gewiß nicht einverstanden; denn er hat eine genaue und lobende Beschreibung des alten Kunstwerks seinem Kirchenbuche einverleibt und auch ausdrücklich bemerkt, daß der alte Altar nach Burgk im Brandenburgischen verkauft wurde; er war also keineswegs unbrauchbar geworden. Aber der Pfarrer mußte

sich in diesem absolutistischen Zeitalter eben auch in Dingen des kirchlichen Kunstgeschmacks dem adlichen Gutsheerrn fügen; auch Heineken hatte ja seine kirchliche Gewaltherrschaft schon 1749 damit eingeleitet, daß er „des Pastoris Widerspruch ungeachtet“ das von altersher in Altdöbern gebrauchte Lübbener Gesangbuch durch das Dresdner ersetzte.



## Zwei Seelen

Ein Lebensbild von Wilhelm Speck

(Fortsetzung)

21



roß der Vorgefühle, deren Gewicht ich niemals losgeworden war, obwohl sie nur eben wirre, undeutliche Vorstellungen gewesen waren, Wolken, wie sie uns täglich überschatteten, und dann ohne daß sich etwas besondres ereignete, vorüberziehen, und trotz aller meiner dunkeln Träume traf mich mein Schicksal wie der Blitz in einem sichern Hause, und es dauerte geraume Zeit, bis ich begriff, auf welchem Wege er zu mir hatte eindringen können.

Heinemann hatte ganz recht gehabt, als er meinte, Frau Leopold werde sich schon herauslügen. Den guten Willen dazu hatte sie jedenfalls gehabt, auch mangelte es ihr nicht an List und Erfindungsgeist, und wäre es ihr möglich gewesen, in dieser verworrenen Angelegenheit allein das Wort zu führen, so hätte sie es wohl am Ende fertig gebracht, den Dingen ein gefälligeres Ansehen zu geben und den drohenden Schlag von uns abzuwenden. Der Weg, den sie zu ihrer Reinigung einschlug, bestand darin, daß sie die Schuld einem toten Manne, Laurettens Vater, aufbürdete. Sie erzählte, daß ihr dieser die Goldsachen unter einem plausibeln Vorwand ins Haus gebracht und sie gebeten hätte, sie nur ein paar Tage aufzuheben. Es sei ihr sogleich nicht gut zumute gewesen, und nur in der ersten Verlegenheit habe sie sich die schlimme Ware aufdrängen lassen. Als sie aber nachher Zeit gefunden hätte, sich den Schatz genauer zu betrachten, sei ihr Schrecken groß gewesen. Sie hätte die Sachen sogleich zurücktragen wollen, da sei der Mann plötzlich gestorben. Und nun könne man sich ihre Not und Angst vorstellen. Wenn sie sich wenigstens mit jemand hätte beraten können! Aber ihr Mann wäre zwar ein grundbraver Mensch, sonst aber ein pures Kind, und sie hätte ihn um so weniger zum Vertrauten ihrer Bedrängnis machen können, als er so schon über dem Unglück ihres Sohnes den Kopf verloren hätte. Außer stande, sich der verdächtigen Dinge auf unverdächtige Weise zu entledigen, wäre sie endlich darauf verfallen, sie vorläufig zu behalten und sie bis zu einer geeigneten Stunde, wo man sich davon frei machen könne, zu verstecken, was gewiß ein verkehrter, aber in Anbetracht dessen, daß sie nur ein dummes und ungelehrtes Weib sei, verzeihlicher Plan gewesen sei.

Diese Erklärung brachte sie mit vielem Schluchzen und Seufzen vor und unter zahlreichen Versicherungen ihres untadelhaften Lebenswandels, gegen den sich auch in der Tat nichts einwenden ließ, da sie bisher mit gutem Glück operiert und ihre Rolle im Dunkeln gespielt hatte.

Über den Charakter der Laurette befragt, deren Gestalt durch den Brief des Toten beleuchtet worden war, machte sie aus ihrem Herzen keine Mördergrube, sondern sprach sich mit aller erwünschten Offenheit und Deutlichkeit aus, sei es, daß Nachsucht ihren Blick trübte und sie zu einer Dummheit verlockte, oder daß sie ihre Lage zu verbessern hoffte, dem Mädchen aber, das sie wohl längst in Holland vermutete, nicht weiter zu schaden glaubte, wenn sie ihm eins versetzte. Es lag in der Natur der Abenteuer, denen die Laurette nachgegangen war, daß darüber nicht