



POUR LE MÉRITE

Vom königlichen
Gelehrtenkabinett
zur nationalen
Bildnissammlung

S M
B Nationalgalerie
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit der Gründung einer Friedensklasse des Ordens Pour le mérite am 31. Mai 1842 schuf Friedrich Wilhelm IV. ein sichtbares Zeichen seiner hohen Wertschätzung für die Wissenschaften und Künste. Nur ein Jahr später begann er damit, die von ihm ausgezeichneten Ordensritter in großformatigen Porträts festzuhalten. Diese Folge von Bildnissen überwiegend aus dem Atelier von Karl und Oskar Begas ist ein einzigartiges physiognomisches Panorama preußischer Kulturleistungen im 19. Jahrhundert.

Die Idee der bildlichen Zurschaustellung herausragender Persönlichkeiten stand auch Pate bei der Einrichtung der 1876 eröffneten Nationalgalerie. Es ist kein Zufall, daß man sich beim Aufbau einer eigens für das neue Haus in Auftrag gegebenen Bildnissammlung wiederum an die Mitglieder des Ordens Pour le mérite hielt. Bis heute stehen ihre Namen für die kulturelle Blüte Preußens.

Diese Bildgeschichte des Ordens gibt einen Überblick über die Biographien und Verdienste von Männern, deren Namen sich tief in das kulturelle Gedächtnis geprägt haben.

POUR LE MÉRITE

Vom königlichen
Gelehrtenkabinett
zur nationalen
Bildnissammlung

POUR LE MÉRITE

Vom königlichen
Gelehrtenkabinett
zur nationalen
Bildnissammlung

Herausgegeben von
Katrín Herbst

mit einem Vorwort von
Peter-Klaus Schuster

und Beiträgen von
Gerd Bartoschek,
Horst Fuhrmann und
Claudia Schmölders

S M
B Nationalgalerie
Staatliche Museen
zu Berlin

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung

**Pour le mérite –
vom königlichen Gelehrtenkabinett
zur nationalen Bildnissammlung**

Alte Nationalgalerie,
Museumsinsel Berlin
26. Mai – 10. September 2006

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Redaktion: Katrin Herbst
Lektorat: Julika Zimmermann
Gestaltung: Ellen Senst
Gesamtherstellung: Reiter-Druck, Berlin

Sämtliche Beiträge im Katalogteil: Katrin Herbst

Umschlag vorn: Julius Schrader, Leopold von Ranke, 1868 (Ausschnitt);
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.
Umschlag hinten: Franz Krieger, Friedrich Wilhelm IV. in der Erasmuskapelle des
Berliner Schlosses, 1846; Mindener Museum für Geschichte, Volks- und Landeskunde.
Seite 42/43: Ordensliste und Korrespondenz mit Felix Mendelssohn Bartholdy
Originaldokumente im Besitz des Geheimen Staatsarchivs-Preußischer Kulturbesitz.
Seite 84/85: Brief des Kultusministers an den Direktor der Nationalgalerie vom
28. Mai 1885 (Ausschnitt) aus dem Besitz des Zentralen Bildarchivs Preußischer
Kulturbesitz.

Mit freundlicher Unterstützung:



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Museum & Location

Alle Rechte vorbehalten.

© 2006 Staatliche Museen zu Berlin - Stiftung Preußischer Kulturbesitz
und G+H Verlag Berlin
ISBN: 3-931768-89-9
Printed in Germany

www.smb.museum
www.MuseumShop.de

Inhalt

Horst Köhler Grußwort des Bundespräsidenten	7
Bernd Neumann Geleitwort	8
Horst Albach Geleitwort	9
Peter-Klaus Schuster Die nationale Porträtgalerie – ein unvollendetes Projekt	11
Horst Fuhrmann Die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite Ursprung und Charakter	15
Katrin Herbst Die Rolle des Ordens Pour le mérite für die nationale Bildnissammlung	21
Claudia Schmölders Exzellente Gesellschaft Zur Idee einer Nationalen Porträtgalerie	29
Gerd Bartoschek Die Galerie „berühmter Männer“ Friedrich Wilhelms IV.	35
Katalogteil I Die Porträts für Friedrich Wilhelm IV.	42
Katalogteil II Die Porträts für die Bildnissammlung der Nationalgalerie	84
Literatur	103
Personenregister	107
Bildnachweis und Copyright	109
Dank	110

Grußwort

Die Geschichte des Ordens Pour le mérite reicht bis ins 18. Jahrhundert zurück, doch was den Orden ausmacht, ist so aktuell wie nur je: Ziel des Ordens ist es, „Männer und Frauen, die durch weit verbreitete Anerkennung ihrer Verdienste in der Wissenschaft oder in der Kunst einen ausgezeichneten Namen erworben haben“, durch die Aufnahme in die Vereinigung besonders hervorzuheben und zwischen ihnen einen geistigen Austausch zu stiften.

Die Satzung des Ordens verwendet das Wort Elite nicht, aber sie handelt davon. Eliten in Wissenschaft und Kunst wirken als Antriebskräfte: Das Bessere ist der Feind des Guten, und mit dem Begriff Elite bezeichnen wir die Besten.

Eliten sind Vorbilder. Um sich ein Bild von einer herausragenden Persönlichkeit zu machen, genügt es nicht, sich allein ihre Lebensleistung vor Augen zu halten – wir wollen auch den Menschen kennen lernen, das Besondere an ihm zu erfassen versuchen. Dieses Besondere zu zeigen war schon immer ein Anliegen der Porträtmalerei. Die Ausstellung „Pour le mérite – vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung“ zeigt die Porträts außergewöhnlicher Menschen und lädt dazu ein, über ihr Leben und Werk nachzudenken und über die Tradition, in der alle stehen, denen Wissenschaft und Kunst wichtig sind.

Ich wünsche allen Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung viel Freude an den Bildnissen und an dem lebendigen Geist des Ordens Pour le mérite.

Horst Köhler
Bundespräsident

Geleitwort

1999 erschien ein bemerkenswertes Dokument deutscher Erinnerungskultur, eine dreibändige, von den Historikern Etienne François und Hagen Schulze herausgegebene Sammlung „Deutsche Erinnerungs-orte“, die freilich unter diesem Titel nicht nur „Orte“, sondern vor allem Personen, Institutionen und Ereignisse versammelt. Hier finden sich Essays über Goethe, Weimar, die Brüder Humboldt ebenso wie über Einstein und die Kaiser Wilhelm Gesellschaft. Der Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste allerdings fehlt. Die Deutschen erinnern sich heute nachdrücklicher, nachhaltiger und offener an ihre Geschichte als in den ersten Jahrzehnten der Bundesrepublik. Mit dem Deutschen Historischen Museum, dem Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland und zahlreichen Erinnerungs- und Gedenkstätten haben wir die Erinnerung und das Gedenken auch institutionalisiert. Der 1842 gestiftete Orden Pour le mérite ist keine Person, kein Ort und kein Ereignis. Aber er gehört zu den relativ wenigen Institutionen, die älter sind als die Bundesrepublik. Freilich ist der Orden damals wie heute nicht mehr als die Summe der Verdienste seiner Mitglieder. Er hat keinen festen Versammlungsort und kein eigenes Archiv, lediglich seine Tagungen dokumentiert er seit seiner Wiederbelebung 1952 in Jahrbüchern.

Um so bemerkenswerter ist der Versuch Friedrich Wilhelms IV. und seines Nachfolgers und Bruders, des späteren Kaisers Wilhelm I., die Mitglieder dieses „Areopags des Geistes“, wie Theodor Heuss den Orden einmal bezeichnete, im Porträt zu verewigen und der Nation vor Augen zu stellen. Diese National-Galerie großer Geister aus Kunst und Wissenschaft ist Fragment geblieben, aber von diesem Fragment hat das meiste die Krisen und Katastrophen des 20. Jahrhunderts überdauert und wird nun erstmals in einer Ausstellung auf der Museumsinsel präsentiert.

Erst nach 1990 ist in das Bewußtsein vieler Deutscher gedrungen, daß wir seit 1876 eine Nationalgalerie, eine nationale Bildergalerie haben. Die Ausstellung „Pour le mérite – vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung“ erinnert daran, daß die Idee einer nationalen Porträtgalerie im 19. Jahrhundert weder in Preußen noch im Deutschen Reich letztlich auf fruchtbaren Boden fiel. Sie könnte indessen, dann unter Einbeziehung des die Bildkunst des 20. Jahrhunderts bestimmenden neuen Mediums der Photographie, ein Projekt des 21. Jahrhunderts werden, wobei dann sicher über den Begriff der Meriten neu nachzudenken wäre.

Kunst und Wissenschaft sind auch heute das Kapital unseres rohstoffarmen Landes. Viele Wissenschaftler und Künstler waren seit 1842 Mitglieder des Ordens Pour le mérite. Die Ausstellung gibt die Möglichkeit, das Studium der großen Werke aus Kunst und Wissenschaft durch ein Studium der Physiognomien ihrer Schöpfer, gesehen mit dem Auge des Künstlers, zu ergänzen und zu vertiefen. Ich hoffe, daß die Begegnung mit herausragenden Persönlichkeiten des Ordens Pour le mérite Besucherinnen und Besucher daran erinnert, daß es in der Geschichte auch des deutschen Volkes nicht nur Schatten gibt. Das ist seit über 160 Jahren auch das Verdienst der Mitglieder des Ordens Pour le mérite für Wissenschaften und Künste.

Bernd Neumann
Beauftragter für Kultur und Medien

Geleitwort

Als Wilhelm von Humboldt 1835 in Tegel starb, schrieb sein jüngerer Bruder Alexander: „Ich glaube, daß nichts mehr den Verewigten charakterisierte als die Tiefe, mit der er in Geist, Anmut der Sitten, Heiterkeit des Gemüts, Stärke und Würde des Charakters, Freiheit des Sinnes von dem Geiste des Altertums als Staatsmann, Freund und Verwandter durchdrungen war. Er erschien mir immer als der Reflex von dem, was in der höchsten Blüte der Menschheit uns aus vergangenen Jahrhunderten entgegenstrahlt.“

Alexander von Humboldt wurde 1842 als einer der bedeutendsten und berühmtesten Gelehrten seiner Zeit von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen zum ersten Kanzler der Friedensklasse des Ordens Pour le mérite berufen. Sein Porträt fehlt wegen seines schlechten Zustandes in dieser Ausstellung. Betrachtet man die Auswahl der in der Ausstellung versammelten, im Katalog vollständig dokumentierten Porträts bedeutender Gelehrter und Künstler des 19. Jahrhunderts, die dem Orden Pour le mérite angehörten, so scheint die Humboldtsche Charakterisierung seines Bruders auf manche der dargestellten Persönlichkeiten zuzutreffen. Indessen begegnen wir in den Porträts auch einem Zeitgeist, welcher nicht mehr der unsere ist.

Daß die Ausstellung im Rahmen der Jahrestagung 2006 des Ordens und im Beisein der Ordensmitglieder eröffnet wurde, zeigt, wie sehr sich der Orden seinen historischen Wurzeln verpflichtet weiß. Der Orden war und ist nicht mehr und nicht weniger als die Summe seiner Mitglieder, also solcher Persönlichkeiten, deren Verdienste darin liegen, Bedeutendes in Wissenschaft und Kunst geleistet und dafür weit verbreitete Anerkennung gefunden zu haben. Das Ordensmitglied Horst Fuhrmann hat anlässlich der 150. Wiederkehr des Gründungstages des Ordens im Jahre 1992 über die „Sichtbarmachung von Verdiensten“ Nachdenkliches und Bedenkenswertes gesagt. Die Porträts des 19. Jahrhunderts waren der Versuch, Verdienste mit den Mitteln der Bildkunst sichtbar zu machen.

Heute werden die Mitglieder des Ordens bei ihrer Aufnahme jeweils photographiert, und zwar so, wie sie an den Öffentlichen Sitzungen des Ordens teilnehmen: mit dem Insignium des Ordens, am Hals getragen. Die Lehre, daß man aus dem Gesicht oder der Kopfform eines Menschen auf seinen Charakter und seine Intelligenz schließen könne, darf wohl allgemein als überholt gelten. Gleichwohl geht von jedem Gesicht eine Faszination aus, die den Betrachter zu der Frage verleitet: „Was war das wohl für ein Mensch? War das wirklich ein ‚Heros des Geistes‘, wie sie die Maler des 19. Jahrhunderts so gern porträtierten?“ Der Maler mag glauben, er ließe in seinem Porträt etwas vom Wesen des Menschen erkennen, wenn nicht gar von seiner Größe. Letztlich spiegelt ein Porträt aber doch nur den subjektiven Eindruck wider, den der Porträtierte auf den Maler ausgeübt hat. Mancher Betrachter mag freilich diesen subjektiven Eindruck so stark empfinden, daß er vom Porträt auf den Betrachter überspringt, und dieser, kennt er das Leben des Porträtierten bereits, staunend glaubt, der Maler habe visionäre Kraft besessen.

In diesem Sinne wünsche ich den Besuchern gute Gespräche mit den Bildern der Ausstellung und gute Gedanken über Beständigkeit und Vergänglichkeit des Ruhmes.

Der Nationalgalerie zu Berlin und ihrem Direktor, Professor Dr. Peter-Klaus Schuster, und dem Leiter des Ordenssekretariats beim Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Dr. Horst Claussen, selbst Kunsthistoriker, danke ich für die Initiative zu dieser Ausstellung, die Frau Dr. Katrin Herbst vorbildlich realisiert hat. Frau Dr. Herbst zeichnet auch für den schönen Katalog verantwortlich.

Professor Dr. Dr. h.c. mult. Horst Albach
Kanzler des Ordens Pour le mérite
für Wissenschaften und Künste



Das ehemalige Kronprinzenpalais in Berlin, Unter den Linden. Ab 1919 wurde das Haus zur Dependence für Moderne Kunst der Nationalgalerie. Aufnahme um 1930.

Die nationale Porträtgalerie – ein unvollendetes Projekt

Diese Ausstellung ist ein wenig auch ein Beitrag zur Odyssee des Geistes in Deutschland wie zu deren Überwindung. Denn unsere Ausstellung „Pour le mérite – Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung“ vereint – erstaunlich genug – zum ersten Mal zwei Porträtfolgen, die sich mehrere Jahrzehnte buchstäblich gegenüber gegangen haben: Das Hohenzollernmuseum im – später zerstörten – Schloß Monbijou nördlich der Museumsinsel beherbergte ab 1878 die Porträts von Ordensrittern, die im Auftrag von Friedrich Wilhelm IV. gemalt worden waren; vis à vis, direkt am gegenüberliegenden Spreerfer, bildete in der neuerrichteten Nationalgalerie auf der Museumsinsel eine stetig wachsende Zahl von ebensolchen Darstellungen den Grundstock für die dort angelegte Bildnissammlung.

Die beiden Serien – so unterschiedlich sie in ihrer Konzeption auch sein mögen – sind verbunden durch die Idee des Ordens Pour le mérite in der Friedensklasse, jene von Friedrich Wilhelm IV. im Jahr 1842 gestiftete Auszeichnung speziell für Leistungen im kulturellen Bereich. Bereits die dreißig Mitglieder des Gründungsjahrgangs standen stellvertretend für die kulturelle Blüte Preußens. Neben dem Ordenskanzler Alexander von Humboldt finden sich hier Künstler wie Peter Cornelius, Christian Daniel Rauch und Johann Gottfried Schadow neben Komponisten, Dichtern, Wissenschaftlern und Gelehrten wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Ludwig Tieck und Friedrich Karl von Savigny, um nur einige zu nennen. Der Orden diente der Sichtbarmachung von zivilen Verdiensten, gleichzeitig aber auch der Sichtbarmachung des königlichen Engagements auf diesen Gebieten. Die Bindung von künstlerischem Talent und forschendem Geist an den Hof Friedrich Wilhelms IV. erhielt durch die erste Serie von Porträts, die er ab 1843 vorwiegend im Atelier von Karl und Oskar Begas in Auftrag gab, eine visuelle Entsprechung. Aus einer Versammlung von großen Persönlichkeiten des kulturellen Lebens im Umfeld des universell gebildeten Monarchen wurde eine Sammlung von Bildnissen in seinem Besitz.

Die Ausstellung rückt aber auch eine zweite Folge von Bildnissen ins Blickfeld. Es sind jene Porträts, die seit den 1880er Jahren für die Bildnissammlung der Nationalgalerie in Auftrag gegeben worden sind und die gleichermaßen die Mitglieder der Kriegs- als auch die der Friedensklasse des Ordens Pour le mérite repräsentieren. Angesiedelt auf der Museumsinsel, die Friedrich Wilhelm IV. als „Freistätte für Kunst und Wissenschaften“ begründet hatte, sollte die Nationalgalerie der noch jungen Nation ihre großen Köpfe vor Augen führen, als eine Ahnenreihe deutschen Geistesleben. Was dem Besucher im Treppenhaus der Nationalgalerie mit Otto Geyers figurenreichem Fries der großen Deutschen in Politik, Religion, Wissenschaft und Kunst enzyklopädisch vorgestellt wird, das blieb jenseits des Bauschmuckes notwendig stets ein Torso. Denn die Nationalgalerie war und ist zuerst die Sammlung der Nation zur Kunst ab 1800 und nicht eine Porträtgalerie bedeutender Personen.

Ungeachtet dessen enthält die Nationalgalerie gerade auch als Kunstsammlung eine Vielzahl qualitätvoller Bildnisse und Selbstbildnisse, von denen aus Platzgründen sehr viele häufig im Depot verweilen. Aus diesem Bestand an Gemälden und Skulpturen nach dem Vorbild der National Portrait Gallery in London, die in diesem Jahr ihr 150jähriges Bestehen feiert, eine nationale Porträtgalerie zu formen, war ein Wunsch der Nationalgalerie von Anbeginn. Aber erst 1913 ist es Ludwig Justi als damaligem Direktor gelungen, 145 Porträts aus der Nationalgalerie im ersten Stockwerk der Schinkelschen Bauakademie zusammenzufassen und so dem vieldiskutierten Projekt eine erste anschauliche Gestalt zu verleihen. Die Mitglieder des

Ordens Pour le mérite blieben freilich getrennt. Die Bilder des Königs verblieben in den Schlössern. Nur die von der Nationalgalerie beauftragten Porträts gelangten in die Bildnissammlung der Nation, wobei die Ordensritter der Friedensklasse gegen die zahlreichen Generäle einen schweren Stand hatten.

1933 wurde diese nie über ein Stockwerk hinausgekommene nationale Bildnissammlung geschlossen. Die Aristokratie des Geistes war nach den nun geltenden Kriterien rassistisch nicht mehr einwandfrei. Eine entschiedene Vereinnahmung im Dienste des Nationalsozialismus erfuhren die Porträts dann bei ihrer Ausstellung im Kronprinzenpalais im Zuge der Olympischen Spiele 1936. Unter dem Titel „Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit“ wurden zahlreiche Porträts aus der Nationalgalerie im unteren Geschoß gezeigt, während im Obergeschoß weiterhin mutig jene modernen Künstler aus der Nationalgalerie vertreten waren, die nach der Olympiade sofort als „entartet“ beseitigt wurden.

Erfolglos blieb dann auch der letzte Versuch der Nationalgalerie im Juni 1937, aus Anlaß der 700-Jahrfeier der Stadt Berlin, ihre Bildnissammlung im gesamten Kronprinzenpalais als Dauerausstellung zu präsentieren. Bis zu den Beschriftungen vollkommen fertig aufgebaut, wurde diese Porträtgalerie nicht eröffnet. „Nur von einigen wenigen Kollegen aus den Museen mit Beifall aufgenommen“, wie Paul Ortwin Rave als zuständiger Kurator schrieb, war damit auch der letzte Versuch gescheitert, das Kronprinzenpalais für die Museen zu erhalten, nachdem es als einstige Dependence der Nationalgalerie für die so bekämpfte Kunst des 20. Jahrhunderts von den Nationalsozialisten bereits 1933 sofort geschlossen worden war.

Sowohl gegenüber der Moderne als auch hinsichtlich einer Bildnissammlung der Nation witterten die neuen Machthaber eine Sprengkraft, der sie zutiefst mißtrauten. Auch eine wohlabgewogene Mitteilung der Nationalgalerie konnte da kein Zutrauen stiften, wonach im wiederzueröffnenden Kronprinzenpalais in „seiner repräsentativen Lage im klassischen Berlin“, dem Zeughaus gegenüber, „eine Stätte entstehen soll, in der Bildnisse der Großen Deutschen der Allgemeinheit vor Augen gestellt sind“. Diese schon eingerichtete Sammlung ist nie eröffnet worden!

Man ahnt plötzlich, was Walter Benjamin meinte, als er seine 1931 bis 1932 noch in der Frankfurter Zeitung publizierten Briefe deutscher Dichter und Denker, 1936 unter dem Titel „Deutsche Menschen“ in der Schweiz unter einem Autoren pseudonym veröffentlichte mit dem erklärten Ziel, das „geheime Deutschland“ zu zeigen. Nach Benjamin genügt ein Blick in die Briefe von Hölderlin, Forster und Seume, „um zu zeigen, wo heute wie damals jenes Deutschland steht, das leider immer noch ein geheimes ist“.

„Abermals“, so formulierte Paul Ortwin Rave, nun Direktor der Berliner Nationalgalerie auf der Museumsinsel, im Vorwort seines 1947 erschienenen Bildbandes „Das Geistige Deutschland im Bildnis: Das Jahrhundert Goethes“: „Abermals stehen wir vor einem Anfang. Unsere Museumsgebäude sind zerstört, die Bestände zerstreut und noch nicht wieder vereint. Um so notwendiger als früher scheint daher die Aufgabe, ein Gedächtnis wach zu halten, eine Besinnung auf unsere geistige Herkunft. Die Ahnengalerie unserer Dichter und Denker, Forscher und Künstler, die uns als Haus mit seiner Raumfolge, mit Gemälden, Zeichnungen und Büsten an den Wänden, zur Zeit versagt und nicht vergönnt ist, soll wenigstens im Abbild lebendig bleiben.“

Noch immer steht das Kronprinzenpalais leer! Noch immer ist über seine zukünftige Nutzung nicht entschieden! Genau gegenüber dem Deutschen Historischen Museum im Zeughaus gelegen, das in diesem

Jahr sein großangelegtes Panorama zur Deutschen Geschichte eröffnen wird – das Kronprinzenpalais, eine Immobilie des Bundes im Zentrum des wiedervereinten Berlin, das Haus, in dem der letzte deutsche Kaiser geboren wurde, ein Haus, in dem die Moderne Kunst von der Nationalgalerie vorbildlich gesammelt und von Staats wegen beispiellos vernichtet wurde, ein Haus an Heinrich Heines Boulevard Unter den Linden, geschichtsträchtig und Erinnerungsort für die Geschichte der Kunst und des Geistes in Deutschland wie wenig andere, noch immer steht das Kronprinzenpalais leer! Könnte das Kronprinzenpalais nicht der würdige Ort für eine nationale Porträtgalerie, für die noch immer weitgehend deponierte Bildnis-sammlung der Nationalgalerie sein?

Erweitert natürlich um die Photoserien zum Bildnis der Deutschen von August Sander, von Stefan Moses, Arno Fischer, Helga Paris, Barbara Klemm, Herlinde Koelbl, von Michael Schmidt, Thomas Florschütz, Katharina Sieverding, Hans-Peter Feldmann und vielen anderen wie den Photographen der sogenannten Becher-Schule und erweitert auch um den Blick ausländischer Künstler auf die Deutschen, auf die Menschen, die in Deutschland leben. Eine Nationale Porträtgalerie, vergleichbar der National Portrait Gallery in London, eine Galerie nicht nur, aber auch der Vorbilder, der Leitbilder, der Leitkultur wie der Gegenkulturen. Die Aufgabe der Kunst in Deutschland war und ist, so die kritische Analyse von Hans Belting, auch er ein Mitglied des Ordens Pour le mérite, den Deutschen zu sagen, wer sie sind. Wo könnte dies zutreffender und umfassender geschehen als in einer Nationalen Porträtgalerie?

Unsere Ausstellung „Pour le mérite“ spielt somit im Kleinen durch, was bisher im Großen mißlang. Unter dem Leitthema des Ordens versammelt sie die großen Dichter und Denker, die Künstler und Gelehrten unter dem Dach der Nationalgalerie zu einer Nationalen Porträtgalerie en miniature. Allen, die diese Ausstellung realisiert haben, ist herzlich zu danken. Dies gilt auch für den Katalog, der erstmals alle erhaltenen Ordensbilder der Schlösser und der Museen vollständig in Farbe reproduziert und gleichzeitig eine Bildgeschichte des Ordens Pour le mérite in der Friedensklasse wie auch eine kleine Geschichte zu den Bildnis-sammlungen großer Menschen in Deutschland geworden ist.

Mein besonders herzlicher Dank gilt zuerst Katrin Herbst. Sie trug die Hauptlast dieses so erfreulich institutionsübergreifenden Projektes. Sie wurde darin unterstützt von allen Kollegen der Alten Nationalgalerie sowie von Moritz Wullen als Leiter des Ausstellungsreferates der Nationalgalerie und Cristina Inês Steingräber als Leiterin unserer Publikationsabteilung. Auf Seiten der Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten danke ich dem Generaldirektor Hartmut Dorgerloh und seinem Kollegen Gerd Bartoschek. All unsere Bemühungen wären allerdings vergeblich geblieben ohne die ständige Unterstützung und Ermutigung durch Horst Claussen, dem zuständigen Referenten für den Orden Pour le mérite beim Beauftragten für Kultur und Medien. Ihm ist ganz nachdrücklich zu danken. Weiterhin gilt mein herzlicher Dank unseren hochangesehenen Autoren für die Beiträge sowie die auszeichnenden Grußworte, mit denen sie die Mitglieder des Ordens Pour le mérite auf ihrem Weg vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnisgalerie begleiten.

Peter-Klaus-Schuster
Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin



Franz Krüger, Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861) im Ornat des Schwarzen Adlerordens (Ausschnitt), um 1850; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten. Dieses Porträt zeigt den Ordensgründer mit der Kette des Schwarzen Adlerordens. Aus dem runden Kettenglied ist das Ordenszeichen des Pour le mérite in der Friedensklasse abgeleitet.

Die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite Ursprung und Charakter

Der noch heute nach mancherlei Wandlungen bestehende Orden Pour le mérite war in seinen Anfängen nicht frei von einer gewissen Kuriosität. Der nicht einmal zehnjährige Markgraf Friedrich, der spätere erste preußische König Friedrich I. (1701-1713), hatte aus einer Kindslaune heraus 1667 einen „Ordre de la générosité“ gestiftet, der die triviale Forderung aufstellte, sein Inhaber möge „in allen Dingen der Generosität gemäß“ handeln: „Edelmut“ ist gefordert, keine Leistung. Das Kleinod des Ordens war ein Malteserkreuz, wie es im 12. Jahrhundert aufgekommen war, mit geflügelten Adlern zwischen den Schäften. Friedrich Wilhelm I. (1713-1740) schätzte ihn nicht sonderlich hoch ein.

Friedrich II., der Große (1740-1786), wandelte ihn in einen Leistungsorden um. Als erster Orden galt er unumwunden „dem Verdienst“ und war in gewisser Weise Teil des Regierungsprogramms. Am 31. Mai 1740 hatte Friedrich die Thronfolge angetreten, am 7. Juni erteilte er Anweisung, ein passendes Ordenszeichen zu entwerfen, Mitte Juni gab es den ersten mit diesem Orden Geschmückten, am 16. Dezember marschierte Friedrich unter Rechtsbruch in Schlesien ein: „Leben Sie wohl“, sprach Friedrich vor dem Ausrücken nach Schlesien vor führenden Offizieren, „brechen Sie auf zum Rendez-vous des Ruhmes“.

I

Obwohl der Orden für Verdienste allgemein eingerichtet worden war und Friedrich II. ihn unter anderem auch Voltaire verlieh, galt er in erster Linie als militärische Auszeichnung, zumal Friedrich selbst eingestand, daß er ihn „in Friedenszeiten nicht gern“ vererbe. Allein der König bestimmte, wer den Orden erhielt, und seine Entscheidungen waren zuweilen ungerecht und subjektiv. Das nicht kriegsentscheidende Treffen in Lobositz 1756 beispielsweise, bei dem viele von



Adolph Menzel, Ordensstern und Ordenskreuz des Schwarzen Adlerordens, dazu der Pour le mérite, um 1855; Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek. Adolph Menzel wurde 1870 selbst in die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite aufgenommen, am 16. Juni 1886 wurde er Kanzler des Ordens.

der preußischen Seite zur österreichischen desertierten, ließ ihn den Orden 54mal vergeben, die blutige Schlacht von Kunersdorf im August 1759 dagegen blieb ohne Auszeichnung, trotz vieler Zeugnisse hingebungsvoller Tapferkeit. Kunersdorf war eben eine Niederlage, die von der Truppe nicht abgewendet worden war.

Wer den Orden Pour le mérite bekam, hatte den bis 1791 bestehenden Ordre de la générosité zurückzureichen, und ein Träger des Pour le mérite wiederum mußte, wenn er die höchste preußische Auszeichnung, den Schwarzen Adlerorden, empfing, den Pour le mérite abgeben. Der Pour le mérite war zwar ein Verdienstorden, aber er blieb allein Offizieren vorbehalten. Mit dem Pour le mérite, dessen materieller Wert bei zwanzig Talern lag, war so gut wie immer ein Geldgeschenk verbunden, im Durchschnitt 100, in seltenen Fällen bis zu 1.000 Friedrichsdor (was, obwohl kaum kommensurabel, einem Wert von über 100.000 Euro entsprechen dürfte).

Der Pour le mérite war ein auf die Monarchie ausgerichteter Orden; er erlosch mit dem Ende der Monarchie. Im Ersten Weltkrieg wurde er noch knapp 700mal ausgegeben; der letzte Ordensritter war der 1998 verstorbene Ernst Jünger (1895-1998). Mit ihm erlosch die Kriegsklasse des Pour le mérite.

II

Die Friedensklasse des Pour le mérite ist in enger Anlehnung an den Orden Friedrichs des Großen gegründet worden. Friedrich Wilhelm IV. (1840-1861, Abb. Seite 14), der „wohl gebildetste Monarch, den die Hohenzollern in dem halben Jahrtausend ihrer Regierung hervorgebracht haben“ (Kurt Bittel), stiftete sie, wie die Gründungsurkunde aussagt, „an dem heutigen 102. Jahrestage“ des Regierungsantritts Friedrichs des Großen am 31. Mai 1842 (Abb. rechte Seite). Der Bezug auf Friedrich II., zu dem der Urgroßneffe eine fast religiös überhöhte Verehrung empfand, wird mehrfach hervorgehoben: Verleihungstage sollten zentrale Daten aus dem Leben Friedrichs des Großen sein: Tag der Geburt (24. Januar 1712), Regierungsbeginn (31. Mai 1740) oder Sterbedatum (17. August 1786).

Auch hier ist die Neuheit der Ordensstiftung hervorzuheben. Schon das Kleinod war nicht der übliche Stern oder ein Kreuz, sondern ein vom höchsten preußischen Orden, dem Schwarzen Adlerorden, abgeleiteter, blau emaillierter Ring (Abb. Seite 14 und 20). Entscheidend aber war, daß mit ihm der erste europäische Orden gestiftet wurde, der „den Wissenschaften und Künsten“ galt. Er sollte „an solche Männer“ verliehen werden, „die sich durch weit verbreitete Anerkennung ihrer Verdienste in diesen Gebieten, einen ausgezeichneten Namen erworben haben“; es folgt der für einen tief religiösen Souverän bemerkenswerte Zusatz: „Die theologische Wissenschaft ist, ihrem Geist gemäß, hiervon ausgeschlossen“ (1902 wurde mit Adolf Harnack der erste Theologe in den Orden gewählt – als Historiker).

Dem König ging bei der Gründung und bei der Auswahl der Kandidaten Alexander von Humboldt (1769-1859), zugleich der erste Kanzler des Ordens, zur Hand. Analog zum Schwarzen Adlerorden wurde die Zahl der Mitglieder auf dreißig festgelegt. Zu den dreißig „Rittern deutscher Nation“ sollten Männer aus anderen Ländern treten, doch sollte „die Zahl dieser ausländischen Ritter [...] die der stimmfähigen (deutschen) nicht übersteigen“. Erstaunlich ist die Toleranz des Königs, der dem Kapitel das Recht der Wahl einräumte, obwohl üblicherweise allein der Ordenssouverän die Zugehörigkeit bestimmte. In der Öffentlichkeit habe, so schrieb die meinungsbildende Kölnische Zeitung, „die zum Theil demokratische Verfassung dieser Ordensklasse“ eine „ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregt“.

Wir Friedrich Wilhelm,
von Gottes Gnaden, König von Preußen ꝛc.

Thun kund und fügen hiermit zu wissen, daß Wir dem Orden Friedrichs des Großen: pour le mérite, welcher seit langer Zeit nur für das im Kampfe gegen den Feind errungene Verdienst verliehen worden ist, eine Friedens-Klasse für die Verdienste um die Wissenschaften und die Künste hinzufügen wollen.

Ältere, wenngleich seltene Beispiele bezeugen, daß eine solche Erweiterung der Statuten ganz der ursprünglichen Absicht des erhabenen Stiffters des Ordens entspricht, welcher nicht nur durch sein Beispiel Wissenschaften und Kunst belebte, sondern sie auch durch königliche Gunst und Auszeichnung mächtig zu fördern bestrebt war.

Wir wünschen deshalb durch diese Erweiterung den unsterblichen Namen Friedrichs des Zweiten, an dem heutigen 102^{ten} Jahrestage seines Regierungs-Antritts, würdig zu ehren, indem Wir darüber verordnen, wie folgt:

§. 1.

Die Friedens-Klasse des Ordens pour le mérite, für die Wissenschaften und Künste, wird nur solchen Männern verliehen, die sich durch weit verbreitete Anerkennung ihrer Verdienste in diesen Gebieten, einen ausgezeichneten Namen erworben haben. Die theologische Wissenschaft ist, ihrem Geiste gemäß, hiervon ausgeschlossen.

Die Stiftungsurkunde des Ordens (Ausschnitt); Geheimes Staatsarchiv, Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Der im Laufe seiner Geschichte zur rein militärischen Verdienstauszeichnung gewordene Orden Pour le mérite erhielt mit der Gründung einer Friedensklasse durch Friedrich Wilhelm IV. ein ziviles Pendant.

III

Aber bei aller Toleranz hatte auch Friedrich Wilhelm IV. seine Präferenzen. So hat er den bei Künstlern und Gelehrten verhaßten Fürsten Metternich, den das spätere Ordensmitglied Heinrich von Treitschke den „einzig gänzlich Unwürdigen“ in diesem Kreise nennen sollte, durchgesetzt, andererseits den französischen Physiker François Jean Arago, Träger sozialistischen Gedankenguts, und den italienischen Physiker Macedonio Melloni, dem revolutionäre Umtriebe vorgeworfen wurden, sofort aufgenommen.

Bei der Gründung des Ordens am 31. Mai 1842 wurden die vorgeschriebenen dreißig deutschen Mitglieder hineingewählt und auch die Regel beachtet, daß sich das Kapitel aus je zehn Geistes- und Naturwissenschaftlern und zehn Künstlern zusammensetzen sollte. Im ersten Schub waren klingende Namen: der Philosoph Schelling, der klassische Philologe Boeckh, Jakob Grimm, der Germanist, der Geograph Carl Ritter, der Sanskritist Franz Bopp, der Mathematiker Gauß, der Astronom Bessel, der Rechtsgelehrte von Savigny, der Geologe von Buch, die Bildhauer Rauch und Schadow, die Maler Cornelius, Schwanthaler, Schnorr von Carolsfeld und schließlich, als Dichter gezählt, Tieck, August Wilhelm Schlegel und Friedrich Rückert, den man auch als Orientalisten werten könnte. Es sind Männer, deren „Anerkennung“ bis in unsere Zeit hinüberklingt. Zu den „dreißig Rittern deutscher Nation“ traten – in statutenmäßig vorgeschriebener minderer Zahl – sechsundzwanzig ausländische Mitglieder aus England, Frankreich, Italien, Rußland, Dänemark und Schweden. Die ersten Nichteuropäer, die hinzutraten, waren Nordamerikaner: 1860 John Charles Frémont, der Erforscher der Flußgebiete von Mississippi und Missouri, 1875 der Geschichtsschreiber der Vereinigten Staaten George Bancroft und der Dichter extensiver Verserzählungen H. W. Longfellow.

Zwar gibt sich der Orden als gesamtdeutsch in damaligem Sinne (Österreich also eingeschlossen), doch wie selbstverständlich ergab sich eine preußische Präpotenz. Von den ersten dreißig Rittern sind zweiundzwanzig dem Berliner Geistes- und Kulturleben zuzuordnen, und von 1846 an wurden die beiden Preußischen Akademien, die der Wissenschaften und die der Künste, um Vorschläge angegangen.

Daß es Enttäuschungen geben werde, hatte Alexander von Humboldt vorausgesagt: „Hinc illae lacrimae“ („Daher jene Tränen“, ein Zitat von Terenz). Und in der Tat vermißt man manche Namen: Schopenhauer, Heibel, Heine, Storm, Richard Wagner, Fontane, Anselm Feuerbach, um nur diese zu nennen. An eine Frau war überhaupt nicht gedacht. Auch Zurückweisungen kamen vor. Ludwig Uhland wollte nicht „nach dem nationalen Schiffbruch [von 1848] geschmückt dastehen, wo Gleichgesinnte“ verfolgt würden. Dem englischen Philosophen Herbert Spencer verbot seine Weltansicht die Annahme des Ordens; er sah in der Geschichte die Entwicklung von einem despotisch-militaristischen Zwangsstaat (hier hätte der *Pour le mérite* seinen Platz) zu einem industriell-pazifistischen Freiheitsstaat.

IV

Mit der Abdankung des preußischen Königs und deutschen Kaisers Wilhelm II. im November 1918 hatte der Orden keinen Protektor mehr; zudem untersagte die Weimarer Verfassung 1919 dem Staate, Orden und Ehrenzeichen, auch Verdienstorden, zu verleihen. Der Bestand der Friedensklasse des Ordens *Pour le mérite* schien gefährdet, zumal die Kriegsklasse zu existieren aufgehört hatte. Es war nicht zuletzt dem Geschick des damaligen Ordenskanzlers Adolf von Harnack – Professor der „theologischen Wissenschaft“, die der Stifter vom Orden ausgeschlossen hatte – zu verdanken, daß schließlich nach mehreren Jahren der Unentschiedenheit die Preußische Staatsregierung zunächst Zuwahlen zuließ und 1924 den Orden als „Freie Vereinigung der Ritter des Ordens *Pour le mérite*“ bestätigte.

Im Verhältnis zur Selbstdarstellung des Ordens in der Zeit vom Stiftungsdatum bis zum Ersten Weltkrieg gab es mehrere wichtige Veränderungen. Selbstverständlich fiel der preußische König als Erteiler des Ordens aus. Sodann verzichtete man aus Furcht, sich Ablehnungen einzuhandeln, auf die Zuwahl von Ausländern, war doch Deutschland unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg auf der internationalen wissenschaftlichen Bühne wenig gelitten: In die *Union académique internationale* wurde Deutschland nicht aufgenommen, und der große internationale Historikerkongreß in Brüssel 1923 schloß die Deutschen ausdrücklich aus. Und schließlich die wichtigste Veränderung: Es wurde eine Frau in den Orden aufgenommen: Käthe Kollwitz (1929).

In dem knappen Jahrzehnt von 1923 bis 1933 blieb der Orden ungestört. Krieg und Nachkrieg hatten eine organische Ergänzung verhindert, jetzt holte man manches nach. Gerhart Hauptmann, dessen „Weber“ über dreißig Jahre zurücklagen, wurde als erster Schriftsteller nach Gustav Freytag (1887) hineingewählt, desgleichen der Kunsthistoriker Georg Dehio (1924), die Mathematiker Felix Klein (1923) und David Hilbert (1926) sowie der theoretische Physiker Albert Einstein (1923).

Fast dreißig Mitglieder sind hinzugewählt worden, viele Namen, die selbst einem Heutigen noch etwas sagen: Liebermann, Pfitzner, Slevogt, Strauss, Penck, Vossler, Furtwängler, Littmann waren unter ihnen. 1933, bei der Wahl des bald als Vertreter einer „entarteten Kunst“ gebrandmarkten Ernst Barlach, dessen „mongolische Gestalten“ dem Rassenideal der Nationalsozialisten widersprachen, kam es zu staatlichem Widerstand. Speziell Barlach war einer Verfolgung ausgesetzt, die 1937 in der Beschlagnahme von 381 seiner Werke gipfelte. Der Staat griff in das Leben des Ordens ein; 1934 wurden Orden und Ehrenzeichen zwar wieder eingeführt, eine separate Regelung für den Orden *Pour le mérite* jedoch ausdrücklich aufgeschoben. Man bat lediglich, „zwecks Vermeidung von Schwierigkeiten“ von Nachwahlen abzusehen. Ein 1939 unmittelbar vor Beginn des Zweiten Weltkriegs vorbereiteter Auflösungsbeschluß wurde nicht mehr ratifiziert; der Krieg verdrängte die Frage eines „Friedensordens“.

V

Dennoch wurde in dieser Zeit an die Existenz des Ordens erinnert. Theodor Heuss, der entgegen dem Zeitgeist 1942 – wegen des gegen ihn ausgesprochenen Verbots journalistischer Tätigkeit – unter einer *Sigle* einen Zeitungsartikel „Ein Areopag des Geistes“ über die Gründung des Ordens hundert Jahre zuvor publiziert hatte, betrieb als Bundespräsident seine Wiederbelebung. Der Stiftungstag – der 31. Mai des Jahres 1952 – war das offizielle Datum des Neubeginns, 110 Jahre nach der Gründung; 1954 hat der Orden den Bundespräsidenten förmlich gebeten, das Protektorat zu übernehmen, eine ähnliche Rolle also, wie sie der preußische König bis zum Ende der Monarchie innehatte. Heuss hatte klare Vorstellungen von der Beschaffenheit des Ordens. „Die Bundesrepublik Deutschland“, schrieb er, „darf sich als Bewahrerin und, wo es nottut, als Erneuerin von solchen Institutionen betrachten, die einen gesamtdeutschen, die einen übernationalen Sinn besaßen und heute heimatlos geworden sind.“

Angeregt und beraten von Heuss ergänzten die letzten drei Überlebenden – der Dirigent Wilhelm Furtwängler, der Orientalist Enno Littmann und der Militärwissenschaftler Hermann von Kuhl – den Orden zunächst um fünfzehn Mitglieder, je fünf für jede Klasse. In einem weiteren Schritt wurde dann die Zahl statutengemäß auf dreißig erhöht, und statutengemäß traten zu den „dreißig Ritters deutschen Nation“ Mitglieder aus „anderen Ländern“.

Sollte der Orden alle jene aufnehmen, die sich „durch weit verbreitete Anerkennung ihrer Verdienste“ auf dem Gebiete der „Wissenschaften und der Künste“ einen Namen erworben hatten, so war selbstverständlich an die vielen Emigranten zu denken, die das nationalsozialistische Regime vertrieben hatte. Heuss

machte einen „vortastenden Versuch“, Albert Einstein in den Orden zurückzuholen, aber dieser lehnte ab, wie er auch die Bitte deutscher wissenschaftlicher Akademien um Rückkehr ausschlug. Im großen und ganzen jedoch glückte die Eingliederung der Ausgewanderten. Unter den zwischen 1952 und 1982 aufgenommenen 161 Mitgliedern waren nicht weniger als 31 Emigranten, von denen zehn nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft in den deutschen Kulturraum zurückgekehrt waren. Bei den meisten lagen die Leistungen, die ihnen „weit verbreitete Anerkennung“ eingebracht hatten, lange zurück; für sie könnte das aufmunternde Wort Thomas Manns gelten, das er bei einer „vortastenden“ Anfrage gesprochen haben soll: „Das Kapitel soll [...] [den Orden] mir frischweg verleihen“. Von 1952 bis 1959 nahm der Orden folgende emigrierte Wissenschaftler, Schriftsteller und Künstler auf: den Juristen Erich Kaufmann, den Komponisten Paul Hindemith, den Schriftsteller Thomas Mann, den klassischen Philologen Werner Jäger, die Maler Hans Purrmann und Oskar Kokoschka, die Physiker Erwin Schrödinger und Lise Meitner sowie den Architekten Ludwig Mies van der Rohe.

Die Statuten, die König Friedrich Wilhelm IV. und Alexander von Humboldt entworfen haben, gelten auch heute, jedoch mit einem wichtigen Zusatz, der von den wissenschaftlichen Akademien übernommen wurde: Die über Achtzigjährigen rechnen „in die Zahl“ der ursprünglich dreißig Mitglieder nicht mit; es ist eine Nachwahl gestattet, doch darf die Gesamtzahl von je vierzig deutschen und ausländischen Mitgliedern nicht überschritten werden. Heute zählt der Orden insgesamt 66 Mitglieder, 34 deutsche und 32 ausländische; unter ihnen sind dreizehn Nobelpreisträger. Der gesamtdeutsche, der internationale Sinn – die Vision von Theodor Heuss – er ist bewahrt.



Goldene Schrift auf blauer Emaille: der Orden Pour le mérite der Friedensklasse.



Jedes Ordenszeichen ist auf der Rückseite mit den Namen der Träger versehen.

Die Rolle des Ordens Pour le mérite für die nationale Bildnissammlung

Als Friedrich Wilhelm IV. ab 1843 begann, die Ritter der von ihm eingerichteten Friedensklasse des Ordens Pour le mérite malen zu lassen, hatte er gewiß keine öffentliche Schausammlung preußischer Geistesgrößen im Sinn. Die Bildnisse, die er sammelte, waren wohl eher für den persönlichen Gebrauch gedacht und bildeten den Raumschmuck im Nordflügel des Potsdamer Marmorpalais (Abb. Seite 37). Der kunstsinnige Monarch folgte so der Tradition humanistischer Bildnissammlungen, wie sie in Universitäten, Bibliotheken oder Klöstern zu finden waren. Die bildliche Vergegenwärtigung von Mitgliedern in Form von Porträts fand sich üblicherweise an Orten, an denen es auf die Präsentation von ideellem Besitz ankam. Die Friedensklasse, als Verdienstorden auf das engste mit der Person des Königs verbunden, verfügte über keine eigenen Räumlichkeiten, in denen die Ritter regelmäßig zusammenkamen. Der König selbst war Schöpfer und Bindeglied des Ordens, der König *war* die Institution. Was lag also näher, als die Bildnisse der von ihm Ausgezeichneten innerhalb der königlichen Räumlichkeiten zu plazieren und sich dadurch in die Nähe der großen Wissenschaftler und Künstler zu bringen? Auf der abstrakten Ebene der Kunst versammelte sich der schöngeistige König so als Gleicher unter Gleichen. Wenn auch das Potsdamer Marmorpalais nicht der letztendlich für die Bildnisfolge vorgesehene Ort gewesen sein mag, so macht die Präsentation der Bildnisse dort auch die Idee der Ordensgründung sinnfällig, die gegenseitige Nobilitierung von geistiger Größe und königlicher Huld.

Nach dem Tod von Friedrich Wilhelm IV. löste sich notwendigerweise auch die von ihm inszenierte *sacra conversazione* der Künstler und Wissenschaftler auf. Sein Nachfolger, Wilhelm I., ließ 1877 den Wunsch zu Protokoll geben, „daß es zweckmäßig sein möchte, die im Marmor=Palais befindliche Sammlung von Porträts Gelehrter und Künstler, weil sie dort dem Publikum wenig zugänglich sei, in die National=Galerie, falls dort ein passender Raum sei, zu transferieren“.¹ Der Vorschlag überschneidet sich mit einer ganz anderen, zu diesem Zeitpunkt davon unabhängig entwickelten Idee des Kaisers: Noch im Folgejahr der deutschen Reichsgründung hatte Wilhelm I. angeregt, eine systematisch fortlaufende Porträtsammlung von bedeutenden preußischen Feldherren und Staatsmännern in Auftrag zu geben, „um der Nation ihre großen Männer und deren Wirksamkeit gegenwärtig zu erhalten“.² Die Nationalgalerie auf der Berliner Museumsinsel, die sich gerade im Bau befand, sollte dieser preußischen Heldengalerie als geeignete Heimstätte dienen. Argumentative Rückendeckung kam dabei vom Kultusminister Adalbert von Falk, der in einem vorangegangenen Bericht an den Kaiser befunden hatte, daß die Ausstellung einer solchen Bildnissammlung staatstragender Persönlichkeiten „sicher der Bestimmung der National-Galerie entspreche“.³ Daß es dabei weniger um das vom Kaiser heraufbeschworene nationale Interesse, sondern vielmehr um eine Selbstdarstellung der preußischen Monarchie des 19. Jahrhunderts ging, läßt sich bereits im Planungsstadium dieser ins Auge gefaßten Bildnissammlung erahnen. Am 17. April 1874 legte der preußische Geschichtsschreiber Leopold von Ranke (Kat.-Nr. 26) ein im Auftrag von Wilhelm I. angefertigtes Gutachten vor, in dem er die Konzeption einer solchen Bildnisgalerie umriß. Entgegen seinem ursprünglichen Vorschlag der historischen Ausdehnung des Sammlungsgebietes bis ins 15. Jahrhundert hielt sich Ranke an

die vom Kaiser geforderte Beschränkung auf das 19. Jahrhundert, das er in drei Zeitabschnitte teilte: Die Epoche Friedrich Wilhelms III. ist als die „Zeit der Befreiungskriege“ ausgewiesen, die Regentschaft Friedrich Wilhelms IV. fällt unter das Kapitel „Zeit des Friedens“; um den Auftraggeber des Gutachtens, Wilhelm I., komponierte er als Glanzzeit des für Preußen so erfolgreichen Jahrhunderts den Ruhmesreigen der „letzten glorreichen Feldzüge“, eine „besondere Gallerie um Seine Majestät den Kaiser und König“.

Die von Friedrich Wilhelm IV. angelegte Ordensgalerie und die von Wilhelm I. ins Auge gefaßte Bildnissammlung bedeutender Staatsmänner und Feldherren hatten von ihrer Konzeption her nicht viel miteinander gemein. Obwohl in dem Gutachten Rankes für das kaiserliche Großprojekt unter dem Kapitel „Zeit des Friedens“ während der Regentschaft Friedrich Wilhelms IV. neben Staatsmännern und Feldherren auch Gelehrte und Künstler – und damit einige Ritter der Friedensklasse des Ordens Pour le mérite – zu finden sind, ist zu keinem Zeitpunkt von einer direkten Vereinigung beider Bildnisserien die Rede.⁴

Statt dessen formierte sich auf Seiten der Nationalgalerie der Widerstand gegen die kaiserlichen Pläne. Zur gleichen Zeit, als Ranke die Arbeit an seinem Gutachten aufnahm, beschloß die für die inhaltliche Gestaltung der Nationalgalerie zuständige Landeskunstkommission im November 1873, daß nicht der vom Kaiser bevorzugte repräsentative Mittelsaal des zweiten Ausstellungsgeschosses, sondern lediglich die Apsiskabinette des Museums für eine solche Bildnissammlung zur Verfügung stünden.⁵ Die Einschätzung der Kommission, daß dort rund hundert großformatige Porträts Platz fänden, mutet selbst bei einer zu der Zeit üblichen mehrreihigen Hängung der Bilder wenig realistisch an und läßt ahnen, daß hier klare konzeptionelle Prioritäten gegen die Pläne des Kaisers gesetzt worden waren. Auch der Vorschlag der Landeskunstkommission, die Bildnissammlung mit historischen Darstellungen und Schlachtenbildern anzureichern, „durch welche die Verdienste jener Männer besonders hervorgehoben würden“, deutet auf eine bewußte Umdeutung der kaiserlichen Pläne hin.

Das Thema einer preußischen Porträtgalerie wurde zum Ausgangspunkt eines langjährigen Kampfes um die eigentliche Bestimmung der Nationalgalerie. Auf der einen Seite standen die autokratischen Planungen des Kaisers, die in der befehlskonformen Sprache der Bürokratie Eingang in die Beratungen der Landeskunstkommission fanden. Auf der anderen Seite stand der Wunsch des Gremiums und später des Direktors der Nationalgalerie, das Museum allein der deutschen Kunst und weniger der deutschen Geschichte vorzubehalten. Man schlug dabei den Kaiser mit seinen eigenen Argumenten: Schließlich waren es die Kartons für die vom preußischen Königshaus in Auftrag gegebenen Fresken zur Grablege der Hohenzollern, die im repräsentativen Mittelsaal des Hauses ihren Platz finden sollten. Zum einen war dies überhaupt erst die Bedingung für die Bewilligung von Geldern für den Bau des Museums gewesen, zum anderen konnte ein solches Anliegen kaum als Opposition gegen das Herrscherhaus ausgelegt werden.

Zwei Jahre nach der Eröffnung der Nationalgalerie im Jahre 1876 schließlich ließ der Kaiser von seinem ursprünglichen Plan einer preußischen Ehrengalerie auf der Berliner Museumsinsel „wenigstens bezüglich der dem militärischen Bereiche angehörenden Männer“ ab.⁶ Die Ausklammerung von Feldherren aus der vom Kaiser vorgeschlagenen Bildnissammlung stellte das gesamte Projekt einer nationalen Porträtgalerie auf eine völlig neue Grundlage: Schließlich war es weniger die Idee an sich, sondern die inhaltliche Schwerpunktsetzung durch den Kaiser, die das Thema einer nationalen Bildnissammlung zum Streitfall in der Gründungsgeschichte des Hauses hatte werden lassen. Der Verzicht auf militärische Persönlichkeiten bedeutete einen Rückzug des Kaisers aus der Interessensphäre der Nationalgalerie und ebnete den Weg für eine inhaltliche Neugestaltung der geplanten Bildnissammlung.

Dies war auch der Zeitpunkt, an dem sich eine neue Stimme des Königshauses Gehör verschaffte: Es war der Kronprinz Friedrich Wilhelm, der Sohn Wilhelms I. und spätere Kaiser Friedrich III., der 1878 von seinem Vater zum Protektor der Königlichen Museen ernannt worden war. Mit diesem Ehrenamt über-

nahm er auch die Verantwortung für die geplante Bildnissammlung, die – wie er in einem Brief an den Kultusminister Adalbert von Falk noch einmal betonte – an sich nicht in Frage stünde.⁷ Noch im Jahr seiner Ernennung wiederholte er den Vorschlag seines Vaters und bot dem ersten Direktor der Nationalgalerie, Max Jordan, noch einmal die königliche Porträtsammlung von Rittern der Friedensklasse „unter dem Vorbehalt des Königlichen Eigenthums“⁸ zur Ausstellung auf der Museumsinsel an.

Im Unterschied zum Angebot seines Vaters dürften dabei zwei Beweggründe eine Rolle gespielt haben: Zum einen knüpfte der Kronprinz in seinem Engagement für die Künste und Wissenschaften an die Tradition Friedrich Wilhelms IV. an. Dazu gehörte auch der buchstäbliche Schulter schluß mit den Rittern der Friedensklasse des Ordens Pour le mérite, wie ihn Anton von Werner in seinem Gemälde „Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball 1878“ (Abb. rechts) dargestellt hat. Aus diesem Grund dürfte ihm eine wirkungsvolle Inszenierung der Ordensporträts tatsächlich sehr am Herzen gelegen haben. Zum anderen wird der Kronprinz bei seinem Angebot auch die angestrebte Bildnissammlung im Blick gehabt haben. Nach dem Verzicht des Kaisers auf eine militärische Ehrengalerie hätte die Zuführung der allein auf zivile Verdienste ausgezeichneten Porträtserie Friedrich Wilhelms IV. der neuen Sammlung sowohl als Grundstock als auch als inhaltliche Richtungsvorgabe dienen können. Daß man beim Aufbau der Sammlung nicht nur auf die Neuanfertigung von Porträts setzte, sondern auch den Erwerb „vorhandener guter Portraits in's Auge“ fassen wollte, war dem Kronprinzen bereits vom Kultusminister signalisiert worden.⁹

Doch obwohl die Porträts von Ordensrittern weder von ihrer künstlerischen Qualität noch von ihrer inhaltlichen Ausrichtung her einen Grund zur Beanstandung seitens des Museums hätten bieten können, verzichtete man auf ihre Überführung in die Nationalgalerie. Die Ablehnung dieses erneuten Angebots zeigt die tiefe Kluft zwischen Königshaus und staatlicher Verwaltung. Noch im selben Jahr wurden die Bildnisse aus dem Marmorpalais in das neu eingerichtete Hohenzollernmuseum im Schloß Monbijou gegenüber der Museumsinsel gebracht und dort der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Dennoch blieb das Engagement des Kronprinzen nicht ohne Wirkung: Ab 1880 wurde das Vorhaben, eine eigene Bildnissammlung für die Nationalgalerie anzulegen, umgesetzt. Dabei griff man auf die von der Landeskunstkommission bereits während der ersten Sitzung am 3. September 1874 festgesetzten Richtlinien zurück: „Die Aufträge zur Ausführung würden unter namhafte Künstler systematisch zu vertheilen sein, damit etwas Einheitliches wenigstens in einzelnen Theilen der Galerie erzielt werde. Die Beschrän-



Anton von Werner, Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball 1878, 1895; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. Als Protektor der Königlichen Museen ist der Kronprinz im Kreis der Ordensritter dargestellt, darunter der Archäologe Ernst Curtius, der Pathologe Rudolf Virchow und der Physiker Hermann von Helmholtz; hinter ihm stehen die beiden Künstler Ludwig Knaus und Adolph Menzel, die ebenfalls der Friedensklasse angehörten.



Liebungsfuld warb in Orlowen Koffert
 Berlin, den 31^{ten} Januar 1893

Königliche Gericht. Saal, Civil und Criminal
 Verhandlung.

Vertrag Johann Müller
 Gerechtigkeit

213
 93

Worbefaltlich der Veranlassung der Exzellenz
 lary des Herrn Ministers der geistlichen
 Angelegenheiten Dr. Bosse ist genehmigt
 worden die Direction der Königlich National-
 Bibliothek in Berlin mit dem
 Professor Biermann hinsichtlich fol-
 genden Vertrag geschlossen worden:

§ 1.

Der Professor Biermann übernimmt
 die Anfertigung eines Bildnisses des ver-
 storbenen Gelehrten Richard Lepsius,
 Professor Dr. Lepsius als Olympebild
 in lebensgroßem Brustbild für die
 Königlich National. Bibliothek in
 Berlin selbst zu beschaffen, um das
 Gelingen eines charakteristischen Por-
 traits des Mannes zu sichern.

§ 2.

Das Bild ist in allen Theilen vollkommen
 für.

213
 93

112 670-93

Für das posthume Porträt des Ägyptologen Richard Lepsius hatte der Künstler Gottlieb Biermann laut Vertrag „die erforderlichen Unterlagen selbst zu beschaffen, um das Gelingen eines charakteristischen Portraits des Verewigten zu sichern“. Original im Besitz des Zentralarchivs, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

kung der Künstler auf das Einhalten gewisser Größen=Verhältnisse sei zwar erwünscht, aber nicht unbedingt nöthig.“¹⁰ Der Entstehungsprozeß der von nun an in regelmäßigen Abständen in Auftrag gegebenen Bildnisse folgte einem strengen Verwaltungsritual: Der Kultusminister überbrachte den Vorschlag einer darzustellenden Persönlichkeit und des hierfür ausgewählten Künstlers an den Kaiser, dieser genehmigte – in der Regel ohne Einwände – die Anfertigung eines Bildnisses, worauf der Auftrag über die Museumsleitung an den jeweiligen Künstler vermittelt wurde.

Es mag auf den ersten Blick befremden, daß man sich, obwohl das zweifache Angebot der Bildnisse aus dem Marmorpalais nie ein wirkliches Echo seitens der Nationalgalerie fand, beim Aufbau einer eigenen Bildnissammlung ausgerechnet an die Ritter des Ordens Pour le mérite der Friedensklasse hielt. Der Vorschlag dazu kam diesmal aus den Reihen der Verwaltung: „In Bezug auf die Fortsetzung der Portraits von hervorragenden Männern der Wissenschaften und der Künste gestatte ich mir allerunterthänigst zu bemerken, wie es sich empfehlen dürfte, im Verfolg des von des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm IV. Majestät gehegten und theilweis zur Ausführung gebrachten Planes die Ritter der Friedensklasse des Ordens pour le mérite in geeigneter Weise nach und nach in's Auge zu fassen.“¹¹ In seinem Antwortschreiben vom 30. September 1883 bekundete der Kaiser seine generelle Zustimmung, machte aber wenig später auch geltend, „daß nur Angehörige des deutschen Reichs in Betracht kommen könnten“.¹²

Was zunächst nach einer Paradoxie der Entscheidungsfindung aussieht, war in der Realität das Ergebnis einer Suche nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen Kaiser und Nationalgalerie. Die Konzentration auf die Ritter des Ordens Pour le mérite gewährte eine reibungslose Genehmigung der vorgeschlagenen Porträts durch den Kaiser, der durch die Auszeichnung verdienstvoller Persönlichkeiten ja gewissermaßen selbst die Vorauswahl getroffen hatte. Außerdem bot der Orden einen weiteren Vorteil: Neben der Friedensklasse existierte ja auch noch die ursprüngliche militärische Verdienstauszeichnung. Damit war ein Weg gefunden, die für die wechselvolle preußische Geschichte so wichtigen Feldherren in die Bildnissammlung einzubinden, ohne diese zu sehr zum Instrument des monarchistischen Repräsentationsbedürfnisses werden zu lassen. „Verdienst“ war ein auf die Leistung bezogenes und damit objektivierbares Kriterium, das eine konsensfähige Grundlage für den Aufbau einer nationalen Porträtgalerie bot.

Die gleichmäßige Verteilung der Namensvorschläge auf Kriegs- und Friedensklasse des Ordens Pour le mérite erwies sich als erfolgreiche Sammlungsstrategie. Zwischen 1880 und 1908 wurden 26 Porträts für die Bildnissammlung in Auftrag gegeben, darunter waren zehn Vertreter des militärischen Verdienstordens und elf Ritter der Friedensklasse.¹³ Dennoch erwies sich die nationale Porträtsammlung an sich als ein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen. Zunächst fehlte ein eigener Etat. Die Bildnisse mußten statt dessen aus dem allgemeinen Ankaufsfonds der Nationalgalerie bezahlt werden, wodurch sie bald zum Störfaktor in der Erwerbungs politik des Hauses wurden. Vor allem aber war die alte Streitfrage der räumlichen Unterbringung der Bildnisse nicht geklärt. Man verfügte zwar über eine stetig wachsende Zahl von Porträts, nutzte aber nicht die Möglichkeit einer zusammenhängenden Präsentation. Statt dessen wurden die Bildnisse in die bereits vorhandene Hängung integriert, ohne daß dadurch die Idee einer eigenen Bildnissammlung zum Ausdruck kam (Abb. Seite 26).

Erst Ludwig Justi, der dritte Direktor der Nationalgalerie, der 1908 sein Amt antrat, bot einen Ausweg aus der Misere: Über das Thema der Raumnot argumentierte er für die Auslagerung der Bildnissammlung aus der Nationalgalerie. Im Rückgriff auf eine Anregung Wilhelm von Bodes führte er den Gedanken weiter und schlug 1910 in seiner Denkschrift an den Kaiser als geeignetes Gebäude zur Präsentation der Porträts die Schinkelsche Bauakademie (Abb. Seite 31) in unmittelbarer Nähe der Königlichen Museen vor.¹⁴ Damit hatte die Bildnissammlung zu ersten Mal einen Ort. In einer zweiten Denkschrift über „Aufgabe und Umfang der Deutschen Bildnissammlung“ gewann das Vorhaben 1912 auch inhaltlich an Kontur.



Die Zusammengehörigkeit der für die Nationalgalerie in Auftrag gegebenen Porträts als Teil einer deutschen Bildnissammlung kam durch die Hängung nicht zum Ausdruck. Aufnahme von 1908.

diese beiden früher mehr oder weniger auseinander liegenden Zwecke in einer neuen und schönen Art: Die Nation ehrt dankbar ihre grossen Männer und zugleich setzt sie sich selbst ein Monument ihres Alters, ihrer Kontinuität und ihrer Grösse.“¹⁵

Justi gelang in seiner Denkschrift ein rhetorischer Spagat: Indem er die Nation personifizierte und an die Stelle eines dynastischen Stammhalters setzte, brachte er auf sprachlicher Ebene beide Sammlungsprinzipien zur Deckung. Und obwohl das Primat des nationalen Interesses gleichzeitig eine Herauslösung der Sammlung aus der Einflusssphäre des Kaisers bedeutete, dessen Zustimmung ja überhaupt erst die Voraussetzung zur Gründung einer eigenen Bildnisgalerie war, gelang der diplomatische Balanceakt: Am 11. Juni 1913, dem Tag des kaiserlichen Regierungsjubiläums, wurde im Beisein von Wilhelm II. die „Bildnissammlung der Königlichen National-Galerie“ in der Schinkelschen Bauakademie eröffnet. Im Vorwort des zu diesem Anlaß veröffentlichten Katalogs erklärt Justi die Aufteilung der Bildnisse, die „teils nach der Zeit, teils nach

Diese zweite Denkschrift Justis wurde gleichsam zur Gründungs-urkunde der neuen Institution. Das mehr als vierzig Seiten umfassende Dokument lieferte einen konzeptionellen Grundriß, der die Sammlung auch ideell verortete. Justi geht darin sehr ausführlich auf die Idee des Verdienstes als Grundlage einer öffentlichen Bildnissammlung ein, die er der dynastischen Ahnengalerie als zweites, ausschließlich aristokratisches Sammlungsmodell gegenüberstellt. Die Neuartigkeit der geplanten Bildnisgalerie sollte seinem Verständnis nach in der Kombination beider Ansätze liegen: „Wenn nun aber heute eine Nation eine Bildnisgalerie gründet, so verbinden sich



Die Hängung der Bilder nach Künstlern vereint die Ordensritter Helmholtz und Mommsen mit Genredarstellungen von Ludwig Knaus. Aufnahme von 1908.

der Art des Verdienstes und Ruhmes“ gehängt worden seien. Die fast beiläufige Erweiterung der Kategorie des Verdienstes um den sehr viel neutraleren Begriff des Ruhmes überspielt nur unzureichend ein Dilemma, das der neuen Galerie von Anfang an mit auf den Weg gegeben war: Die Idee des Verdienstes, zumal des durch einen Orden ausgezeichneten Verdienstes, implizierte immer auch ein dienendes Verhältnis und eine auszeichnende Instanz. Damit hatte die öffentliche Inszenierung der Porträts, vor allem der Bildnisse von Rittern des Ordens Pour le mérite, aus denen ja der Grundstock der Sammlung bestand, immer auch den Beigeschmack einer kaiserlichen Willensvollstreckung.

In London, wo 1856 mit der National Portrait Gallery eine Institution gegründet worden war, die immer wieder als Modell und Maßstab für die deutsche Bildnissammlung angeführt wurde, war man sich bereits im Vorfeld der Museumsgründung dieses Problems bewußt gewesen. In der Verständigung über die Grundidee der neuen Schausammlung kam auch der Aspekt des Verdienstes zur Sprache.¹⁶ Man betonte ausdrücklich, daß wahre Größe ein Wert sei, der für sich stünde und daß man daher die Aufnahme in die nationale Bildnissammlung von der Idee der Auszeichnung trennen müsse. Für das Selbstverständnis der im Aufbau befindlichen Porträtgalerie bedeutete dies, daß „die Erinnerung in Form von Bildern und Skulpturen als Dokument, nicht als Belohnung von Genialität und Tugend gedacht“ sei.¹⁷

Der Grund für diese strikte Trennung war tatsächlich die Angst vor politischer Einflußnahme. Man gab zu bedenken, daß es durchaus möglich wäre, daß das Parlament sich den einen oder anderen Platz in der Galerie vorbehalten könnte, um eine bestimmte Person durch die Präsentation ihres Bildnisses zu ehren. Die Folgen wären abzusehen: „Ein Platz innerhalb dieser großangelegten nationalen Darstellung würde letztendlich zu einer Art Orden Pour le mérite werden.“¹⁸

In Deutschland hatte man dagegen nicht recht die Wahl: Der Grundstock der Sammlung bestand schließlich aus Ordensträgern. Bei der Umsetzung von Justus Ausstellungs-konzept innerhalb der Räume in der Schinkelschen Bauakademie hatte man deshalb versucht, das Problem einer Verquickung von kaiserlicher Auszeichnung und öffentlicher Inszenierung weiträumig zu umgehen. Daß man trotz des Mangels an geeigneten Bildnissen und der daraus resultierenden Einbindung von Leihgaben aus anderen Häusern auf die Bildnisse von Ordensrittern aus dem Hohenzollernmuseum verzichtete, sei hier nur am Rande erwähnt. Sehr viel interessanter ist der Umgang mit dem Orden Pour le mérite als Thema innerhalb der Sammlung. Die Träger der militärischen Verdienstauszeichnung waren im dritten Raum der Ausstellung unter dem thematisch gefaßten Titel „Generäle“ versammelt. Im Katalog findet sich bei keinem der Texte



Hängung der Bildnisse in der Bauakademie 1913. Hier eine Ansicht des zweiten Ausstellungsraumes, in dem unter dem Titel „Gelehrte“ Mitglieder der Berliner Akademie in der Zeit Kaiser Wilhelms I. gezeigt wurden.

ein Hinweis auf den Orden. Die Ritter der Friedensklasse hingegen, aus denen sich mit einer Ausnahme der gesamte zweite Ausstellungsraum rekrutierte, wurden von ihrem ersten Ordenskanzler getrennt: Alexander von Humboldt, der dem Raumthema „Gelehrte“ durchaus entsprochen hätte, befand sich fünf Räume weiter im „Zeitalter Goethes“. Der Katalog gibt zwar im Unterschied zur Militärklasse bei jedem der Ordensritter einen Hinweis auf die Verdienstausszeichnung, der Sinnzusammenhang der Friedensklasse jedoch war durch die Hängung aufgelöst worden.

Die Konzeption der Ausstellung war ein Versuch, sich von der Ursprungsidee einer Galerie der vom Kaiser ausgezeichneten Persönlichkeiten zu lösen. Doch auch das Bild vom „Pantheon deutschen Ruhmes“, das Ludwig Justi in seinem Vorwort des Katalogs heraufbeschwor, bot keine tragfähige Grundlage für die neu gegründete Institution. Der Übergang von der Monarchie in die Weimarer Republik nach dem Ersten Weltkrieg brachte zunächst einen Wechsel der ausgestellten Werke mit sich. Aber auch die den neuen politischen Verhältnissen angepaßte Besetzung war nicht von Dauer. Nach einer letzten Ausstellung im Kronprinzenpalais, die die Porträts im Zuge der Olympischen Spiele 1936 zum Aushängeschild eines neuen Nationalbewußtseins machte, löste sich die Bildnissammlung auf.

Es mutet beinahe ein wenig kurios an: Der von Friedrich Wilhelm IV. gegründete Orden Pour le mérite der Friedensklasse, diese so eng mit dem preußischen König verbundene Idee der Auszeichnung ziviler Verdienste, hat den Wechsel der Systeme überlebt. Die Gründung einer nationalen Porträtgalerie auf deutschem Boden steht noch aus.

Anmerkungen

- 1 GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 28.
- 2 GStA SPK HA I, Rep. 76 Vc Sekt. 1, Abt. I, Nr. 2, Band III, Bl. 242 (Brief vom Chef des Geheimen Zivilkabinetts von Wilmowski an den Kultusminister Dr. Adalbert von Falk, 3. Juni 1872). Vgl. auch Grabowski 1994.
- 3 Ibidem.
- 4 In der Aufzählung Rankes finden sich beispielsweise Schelling, Savigny, Alexander v. Humboldt, Boeckh und Ritter als Gelehrte und Cornelius, Schinkel und Rauch als Künstler (GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 9-12).
- 5 GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 13.
- 6 Am 19. August 1878 gab der Chef des Geheimen Zivilkabinetts von Wilmowski bekannt: „Seitdem das Projekt, das Zeughaus zu Berlin zu einer – kurz ausgedrückt – Ruhmeshalle zu verwenden, aufgekommen und nun realisiert wird, ist jener erste Plan, wenigstens bezüglich der dem militärischen Bereiche angehörenden Männer aufgegeben.“ (GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 28).
- 7 Brief vom 28. September 1878, GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 32.
- 8 GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 28.
- 9 Brief an den Kronprinzen vom 1. November 1878 (GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 33-34).
- 10 ZA SMB, I/NG, Gen. 10, Bd. 1, J.-Nr. 5/74.
- 11 GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 42-44; Brief v. Goßlers an den Kaiser, 12. September 1883: Bl. 43 r.
- 12 GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 45 und 46.
- 13 Grabowski 1994, S. 320 (Anmerkung 19).
- 14 Neben Wilhelm von Bode widmeten sich auch Anton von Werner und Hugo von Tschudi dem Thema, vgl. Mackowsky 1929, S. 7.
- 15 Justi 1912, S. 19 (Der letzte Satz ist im Original durch Sperrung hervorgehoben).
- 16 Das Art Journal gab in regelmäßigen Abständen die Inhalte der Diskussionen während des Gründungsprozesses wieder und ließ so die Öffentlichkeit an der Genese des neuen Museums teilhaben.
- 17 The Art Journal 1, Februar 1857, S. 38.
- 18 The Art Journal 1, Februar 1857, S. 39. Die Tatsache, daß zwei der Gründungsväter, die Historiker Thomas Babington Macaulay und Thomas Carlyle, selbst zu den ausländischen Rittern der Friedensklasse gehörte, mag bei dieser Überlegung eine Rolle gespielt haben.

Exzellente Gesellschaft Zur Idee einer nationalen Porträtgalerie

Wer im deutschen Herbst 1940 die prunkvolle Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“ betrachten wollte, konnte Zeuge eines denkwürdigen Kulturtodes werden. Hitler war noch auf Erfolgskurs; die Eroberung Frankreichs im diesjährigen Sommer hatte ihm legendären Ruhm verschafft. Die Zeitschrift reagierte darauf mit einem nationalen Bildniskatalog, in Anlehnung an die 1933 aufgelöste Nationale Porträtgalerie, die der Kaiser 1913 eröffnet hatte. Das Oktoberheft enthielt Photographien deutscher Skulpturen in Erinnerung an die Ausstellung über den „Großdeutschen Freiheitskampf 1813-1815“ mit effektiv ausgeleuchteten Büsten der großen Feldherren von damals: Schwarzenberg, Nollendorf, Yorck, Tauentzien, Radetzky, Wrede – sowie einer eigenen Galerie über „Das Antlitz des Feldherren“ mit Bildern von Moltke, Hindenburg, Ludendorff, Brauchitsch, Göring, von Reichenau und Keitel. Im Novemberheft folgte dann eine Reihe zu Ehren deutscher Bildhauer, sodann deutscher Musiker und Dichter.

In ihrer Summe bildete diese skulpturale Galerie ein letztes, schon völlig korrumpiertes Echo auf das, was rund hundert Jahre zuvor der bayerische König Ludwig I. mit Gründung der Walhalla nahe bei Regensburg beabsichtigt hatte (Abb. unten). Entworfen schon 1806 zur Zeit der deutschen Freiheitskämpfe und zur Feier „deutschen Sinnes“, wurde der imponierende Bau des Architekten Leo von Klenze am 18. Oktober 1842 eingeweiht. Nach dem Vorbild eines griechischen Parthenons modelliert, sollte er nach Art des römischen Pantheons (2. Jhd. n. Chr.) zwar nicht wie dieses an Götter und Kaiser erinnern, wohl aber an nationale Leitfiguren. Klenzes Walhalla (zu deutsch: Totenhalle) enthielt zunächst rund hundert Skulpturen zum Gedenken an Persönlichkeiten aus der deutschen Geschichte: Könige und Staatsmänner, Gelehrte und Künstler, Militär und Zivilisten (Abb. Seite 30).

Natürlich entstand diese Walhalla auch in Deutschland um 1800 nicht im geschichtsleeren Raum; doch die Idee einer Versammlung von Exzellenzen, wie sie das römische Pantheon darbot, kam natürlich über Umwegen aus Italien. Und nicht als Bauwerk oder Skulptur, sondern als „lieux de mémoire“ (Pierre Nora)¹, Ge-



Stahlstich von J. Poppel, um 1860, Außenansicht der Walhalla bei Regensburg. Die Ruhmeshalle, die König Ludwig I. von Bayern 1830-42 von seinem Architekten Leo von Klenze errichten ließ, wurde in dem Jahr vollendet, in dem Friedrich Wilhelm IV. von Preußen die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite gründete.



Anonym, um 1880, Innenansicht der Walhalla bei Regensburg. In dieser monumentalen Weihstätte wurde der „rühmlichst ausgezeichneten Teutschen“ aus allen Bereichen der Kultur gedacht. An der Ausführung des Skulpturenprogramms waren auch die Ordensritter Johann Gottfried Schadow und Christian Daniel Rauch beteiligt.

dächtnisorte in Schriftform, mit einem charakteristischen Mehrwert. Denn anders als die plastischen ließen sich schriftliche Ehrenhallen ständig vergrößern. Zwar enthielten deren antike Vorgänger wie Plutarchs „Bioi Paralleloi“ (etwa 100 n. Chr.), Suetons Kaiserviten (etwa 140 n. Chr.) oder auch Petrarcas berühmte Nationalkompilation (1369) alle nur höchstens zwei Dutzend Biographien; doch seit Mitte des 16. Jahrhunderts existierte dann schon, vielfach vermehrt, eine gedruckte Ehrenhalle für ein imaginäres „Germanien“ einschließlich der Niederlande, Österreichs und der Schweiz. Henricus Pantaleons „Teutscher Nation Wahrhaffter Helden“ von 1567 enthielt auch erstmals rund

1.500 Holzstiche, bot also eine sichtbare Galerie neben den lesbaren Viten der Zeitgenossen.²

Auch die Franzosen erhielten um 1700 ein ähnliches Werk über berühmte Menschen dieses Jahrhunderts, zusammengestellt vom Märchendichter Charles Perrault und mit Bildern zu immerhin rund hundert Personen. Und wie Pantaleon gliederte auch Perrault seine exzellente Gesellschaft in fünf Gruppen: Kirche und Staat, Militär, Bildung und die Künste.³ Die Idee eines Pantheons nach römischem Vorbild ergriff schließlich auch die Revolutionäre; Jean-Paul Marat notierte seinerseits sechs Gruppen in sein Tagebuch. Krieger, Philosophen, Gesetzgeber, Kaufleute, Beamte und Redner sollten geehrt und memoriert werden. 1791 eröffnete man die schließlich zum Panthéon umgebaute Kirche St. Genevieve; und die Reihe der „Grands Hommes“ eröffnete der tote Mirabeau. Freilich wurde er später auch wieder daraus vertrieben. Die Diskussion um die Würdigungsauswahl hat Mona Ozouf in ihrer Monographie ausführlich geschildert;⁴ denn natürlich wechselten mit Revolution und nachfolgender Restauration die Kriterien dramatisch.

Mit der Eröffnung des Panthéons war aber nicht nur ein Prozeß der öffentlichen Ehrung und Memorierung „Großer Franzosen“ in Gang gesetzt worden. In gewisser Weise hatte auch wieder das Bild über den Text gesiegt und damit die visuelle Memorierung über jene der notierten Lebensleistung. Diese hatten die Griechen schon seit dem vierten Jahrhundert v. Chr. mit eigenen Ehreninschriften nicht visuell, sondern moralisch definiert: Nicht das Bild, sondern das „Vor-Bildliche“ an der Person wurde memoriert, also das, was man einer nächsten Generation weiterzugeben gedachte.⁵ Ganz ähnlich entwickelte im 18. Jahrhundert Louis XVI. ein moralisch erzieherisches Interesse an der öffentlichen Feier der Leitfiguren. So gab es schon seit 1777 einen königlichen Auftrag, die „Grands Hommes“ der Nation im Bild zu verewigen, und auch die Revolutionäre erhielten eigene Galerien wie etwa die Büstenreihe von Houdon.⁶ Auch wenn sinnliche Anschaulichkeit zum Bildungsprogramm der Revolution gehörte: Nur solange die Ehrenhalle in

Buchform blieb, wie die gedruckte Galerie von Levacher und Duplessis-Bertaux,⁷ konnten die Informationen zum Porträt hinreichend ausführlich werden; mit der Entlassung ins rein Malerische tendierten derartige Bilder zum Typus des Ahnenporträts. Ahnenporträts jedoch, zumal solche in einem Stammschloß, bedürfen keiner Legende, weil man sie im Familiengedächtnis aufbewahrt. Auch das berühmte deutsche Unternehmen aus dieser Zeit, die Freundesgalerie des Wilhelm Gleim aus Halberstadt mit über 130 Porträts, meist von dem Maler Anton Graff, bedurfte keiner Legenden, da die Freunde ja allseits bekannt waren: Klopstock, Lessing, Herder, Jacobi, die Karschin, Winckelmann, Wieland, Sophie La Roche, Heinse, Lavater und viele andere.

Zwischen dem Projekt der Walhalla von 1842 und seiner todessüchtigen Umsetzung rund hundert Jahre später im nationalsozialistischen Rausch erstreckt sich eine lange Geschichte der deutschnationalen Selbstschau in diversen Galerien. Ihr geistiger Mentor wurde der von Goethe hochgeschätzte Carlyle mit seinem Buch „On Heroes, Heroe-Worship and the Heroic“ (Über Helden, Heldenverehrung und das Heldische, 1841). Er gruppierte seine Exzellenzen nach Marats Vorbild, zwar nicht nach Berufen, wohl aber nach Typen der geistigen Existenz: Gott, Prophet, Reformator, Dichter, Schriftsteller und König. Keineswegs alle kamen aus England. Doch standen sie durch das prominente Eingangskapitel über den germanischen Gott Odin sämtlich im Zeichen der nordischen Mythologie. Carlyles Held ist der nordische Seher mit dem funkelnden Auge, den Oswald Spengler zu verkörpern suchte und dem wir so ausgeprägt später im Hitlerkult begegnen.⁸

Eine Einrichtung wie das französische Panthéon oder die bayerische Walhalla oder, vor allem natürlich, die englische National Portrait Gallery (1856) gab es in Preußen, wie gesagt, erst im Jahr 1913. Erst nachdem der damalige Direktor der Nationalgalerie, Ludwig Justi, in einer Denkschrift die Besonderheit eines solchen Unternehmens begründet und ein geeignetes Gebäude – die Schinkelsche Bauakademie (Abb. unten) – gefunden hatte, gelang es ihm, die vorhandenen Gemälde zu einer Kollektion zusammenzuschließen. Sie verband damals noch Personen sowohl aus der Kriegs- als auch der Friedensklasse des Ordens Pour le mérite, wobei das Militär knapp überwog. In seiner Denkschrift argumentierte Justi nun, daß man die vorhandenen Kriterien zu einer Porträtgalerie im neuen Jahrhundert und unter neuen technischen Bedingungen ebenfalls neu kombinieren müsse. „Bildnisreihen des Ahnenstolzes“ wie auch „Bildnisreihen zur Ehrung eines Verdienstes“ sollten nun unter dem Oberbegriff der Nation zusammenfallen.⁹



Eduard Gaertner, Die Bauakademie, 1868; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. Am 11. Juni 1913 eröffnete in der Schinkelschen Bauakademie die „Bildnissammlung der Königlichen Nationalgalerie“. Vorbild war die bereits 1856 eröffnete National Portrait Gallery in London.



Arthur Kaufmann, Geistige Emigration, 1938; Kunstmuseum Mülheim in der Alten Post. Die Porträtgalerie berühmter Männer und Frauen von Verdienst als Abgesang einer geistigen Elite. In Arthur Kaufmanns Triptychon wird die Idee der Walhalla zum Zerrbild einer makabren Wirklichkeit.

In den rund dreißig Jahren zwischen Justis Arrangement und der nationalsozialistischen Totenehrung im Reich der „Deutschen Kunst“ gewann das Motiv der möglichst textlosen Elitenporträtierung in Deutschland eine ungeahnt entstellte Bedeutung. Nicht mehr die Lebensleistung von Menschen schien von Wert, sondern nur noch Körper und Rasse. Kulturgeschichte, ja Geschichte überhaupt verwandelte sich in Gesichtsgeschichte. Neben zahllosen Bildbänden („Das Gesicht in der deutschen Kunst“ oder „Das Gesicht der deutschen Mutter“ oder „Das Gesicht des Germanischen Arztes“ oder „Das Antlitz des Führers“) entstanden vor allem bei den Photographen so etwas wie „Nationale Porträtgalerien von unten“, vom so genannten Volk, wie etwa bei Erna Lendvai-Dircksen, die schon seit 1916 auf der Suche nach dem deutschen „Volksgesicht“ war und unter Hitler Karriere machte.¹⁰

Es war vor allem diese kleinbürgerliche Wende zum „Adel des Körperbaus“, die im Jahr 1933 zur Schließung der Berliner Bauakademie führte und zum Ende der Nationalen Bildnissammlung. Nur einmal noch, 1936, kam es zu einem der merkwürdigsten Kompromisse zwischen nationalsozialistischem Körperkult und großbürgerlichem Ahnenstolz. Gemeint ist die große Bildnissammlung im Berliner Kronprinzenpalais anlässlich der Olympiade. Mit 460 Gemälden und Büsten übertraf sie zwar die alten Bestände der nationalen Bildnissammlung um ein Vielfaches, aber der gegebene Anlaß, die schiere Körperleistung der Sportler, stellte doch Würde und Verdienst der meisten hier gezeigten hochgeistigen Ahnen in Frage, wenn nicht geradezu in Abrede. Und natürlich gab es darunter keine jüdischen Deutschen mehr.

Ihnen hat wenigstens noch unter dem Hitlerregime, 1938, der Maler Arthur Kaufmann in einem Tripty-

chon ein unvergessenes Denkmal gesetzt (Abb. S. 32). Seine vom Terror erzwungene Porträtgalerie für Männer und Frauen „von Verdienst“ zeigt verfehlmte Deutsche zwischen Hakenkreuz und Freiheit, halb schon in einem Bunker eingemauert, doch in Gedanken auf dem Schiff: eine Elite des Geistes, in der Hoffnung auf eine Arche Noah. Als eine solche Arche hat man womöglich schon immer die Idee einer Nationalen Porträtgalerie begriffen, nachdem von himmlischen Entrückungen nicht mehr die Rede sein konnte, wie noch in Ciceros berühmtem „Traum des Scipio“. Dort ruhen die Großen der Politik auf den Sternen und betrachten die Welt von außen.

Wie buchstäblich das Gleichnis der Arche für die späteren Nachkommen seiner Erfinder werden sollte, hat niemand ahnen können. Und hat uns nicht die Geschichte hierzulande überhaupt die Idee einer Nationalen Porträtgalerie auf immer verstellt? Könnte man sich hier noch eine Versammlung von Leitfiguren deutscher Nation, einträchtig jüdische neben nichtjüdischen, legitimiert vorstellen? Die Entwicklung der photographischen Gedenkalerien seit 1945 hat es verneint. Nicht der prominente, sondern einfache Mensch, der eigentlich Leidtragende aus zwei Weltkriegen, wurde statt dessen memoriert; am berühmtesten wohl in Edward Steichens Ausstellung „The Family of Men“ von 1955. Aber es geht doch auch anders. Schließlich sind ja Menschen „von Verdienst“ keineswegs von der Bildfläche verschwunden, um nicht zu sagen: Sie sind mehr denn je im Bilde über das, was Verbildlichung von Verdiensten bedeutet. Mit Mona Ozouf möchte man somit *für* eine anschauliche Sammlung von Leitbildern aus der deutschen Geschichte plädieren. Sie stünde wie jene der Revolution für das demokratische Ideal; erinnern wir nur an die Rolle der „Göttinger Sieben“ um 1848 und natürlich an Satzungen wie jene des Ordens Pour le mérite. Denn wo eine kundige und verantwortungsvolle Menschengruppe die Geschicke des Landes lenkt, können weder Könige herrschen noch Diktatoren.

Anmerkungen

- 1 Nora 2005. Für Deutschland siehe Francios/Schulze 2005.
- 2 Plutarch. Große Griechen und Römer, dt. von Konrat Ziegler und W. Wuhrmann. 6 Bde. München 1954-1965; Sueton, Die Kaiserviten, Latein-Deutsch, 2. Aufl. Zürich 2000; Petrarca, Opera omnia, a cura di Pasquale Stoppelli. Progetti Editoriali. Rom 1997 (elektronische Edition).
- 3 Charles Perrault, Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Avec leurs portraits au naturel. Ed. David J. Culpin. Tübingen 2003.
- 4 Ozouf 1996.
- 5 Vöasing 2005.
- 6 Sauerländer 2000.
- 7 Enthalten in: Nettelbeck 1987.
- 8 Schmölders 2000.
- 9 Justi 1912.
- 10 Erna Lendvai-Direksen betrieb in den 1920er Jahren ein Atelier für Porträtphotographie in Charlottenburg; der Bildband über „Das deutsche Volksgesicht“ erschien erst 1930; seither widmete sie sich fast ausschließlich der Porträtierung von Menschen in deutscher Landschaft. „Das Gesicht des deutschen Ostens“ (1937) wurde eines ihrer bekanntesten Werke.



Franz Krüger, Friedrich Wilhelm IV. in der Erasmuskapelle des Berliner Schlosses, 1846; Mindener Museum für Geschichte, Landes- und Volkskunde. Das Bildnis ließ der König auf Wunsch des Ordensritters Friedrich Wilhelm Bessel „in ganz unoffiziellem Zustand malen [...], im Überrock, ungeknöpft und am Tische lehrend, wie ich Bekannte in meinem Cabinet zu empfangen pflege“ (Brief an Bessel vom 16. Februar 1846).

Die Galerie „berühmter Männer“ Friedrich Wilhelms IV.

Die zyklische Präsentation von Porträts läßt sich bei den Hohenzollern bis in das Zeitalter der Renaissance zurückverfolgen. Es entstanden Ahnen-, Potentaten-, Feldherren- und nicht zuletzt Offiziersgalerien, aber auch Schönheitsgalerien. Humanistisches Gedankengut lebte am brandenburgisch-preußischen Hof in einigen Gelehrten-galerien fort. Die älteste von ihnen ist in den Räumen der kurfürstlichen Bibliothek im Apothekenflügel des Berliner Schlosses nachzuweisen. Sie umfaßte vor allem Bildnisse von Reformatoren, beginnend mit einem noch erhaltenen Porträt von Jan Hus. Ihr entstammt mit dem Bildnis des Astronomen und Historiographen Johannes Carion, der in den Diensten des Kurfürsten Joachim I. stand, auch ein bedeutendes Werk von Lucas Cranach d. Ä.¹ Ob Friedrich Wilhelm IV. von dieser oder von der Gelehrten-galerie der Königin Sophie Dorothea wußte, ist ungewiß.² Die Gelehrten-galerie des Prinzen Heinrich aus der öffentlichen Bibliothek in Rheinsberg mag er jedoch gekannt haben.³ Inwieweit ihm die Reihe der von Antoine Pesne gemalten Bildnisse von Freunden Friedrichs des Großen im Berliner Schloß als Vorbild gedient hat, läßt sich ebenfalls nicht mit Sicherheit beurteilen. Diese Bildnisse wurden deponiert, als Friedrich Wilhelm IV. – damals noch Kronprinz – die Wohnung seines großen Vorfahren im Berliner Schloß bezog, und erst Kaiser Wilhelm II. hat sie nach 1883 wieder als geschlossene Gruppe dort aufhängen lassen.⁴ So mag es denn die Galerie von Helden der Befreiungskriege im Palais Friedrich Wilhelms III. Unter den Linden (Kronprinzenpalais) gewesen sein, an die sein ältester Sohn und Nachfolger mit verändertem Anspruch anknüpfen wollte.⁵

Giacomo Meyerbeer hat mit seiner Definition der Porträtgalerie Friedrich Wilhelms IV. als „Sammlung berühmter Männer in des Königs Diensten, welche derselbe für sein Schloss malen läßt“,⁶ die von ihrem Begründer verfolgten Absichten vermutlich sehr genau umrissen. Die Sammlung sollte demnach Bildnisse bedeutender Persönlichkeiten in königlichen Diensten aufnehmen, ungeachtet ihrer Zugehörigkeit zum Kapitel der von Friedrich Wilhelm IV. gestifteten Friedensklasse des Ordens Pour le mérite. Bei seiner Entscheidung, die Galerie im Potsdamer Marmorpalais unterzubringen, scheinen pragmatische Überlegungen ausschlaggebend gewesen sein. Dort gab es die ersten neu einzurichtenden Schloßräume von passender Größe. Daß sie der vom König intendierte Ausstellungsort waren, muß schon angesichts der Tatsache, daß sie fernab der von ihm bevorzugten Residenzen lagen und nie von ihm selbst bewohnt wurden, bezweifelt werden.

Friedrich Wilhelm IV. hat im Rahmen seiner umfangreichen Planungen zur Verschönerung der „Insel Potsdam“, die er nur teilweise verwirklichen konnte, ab 1843 auch die nach dem Tode seines Großvaters Friedrich Wilhelm II. 1797 unfertig liegengebliebenen Flügelbauten des Marmorpalais im Neuen Garten vollenden lassen (Abb. Seite 31). Die Ausführung der Arbeiten lag in den Händen des königlichen Hofbaurats Ludwig Ferdinand Hesse und beanspruchte mehrere Jahre. Da die noch von Carl Gotthard Langhans entworfene Disposition der Räume bis hin zu Einzelheiten wie Figurennischen beibehalten werden sollte, beschränkte sich Hesses planerischer Anteil auf die Innendekoration und die Anordnung der Wandmalereien zum Nibelungenlied in den beiden Säulengängen am Ehrenhof. Während der südliche Flügel

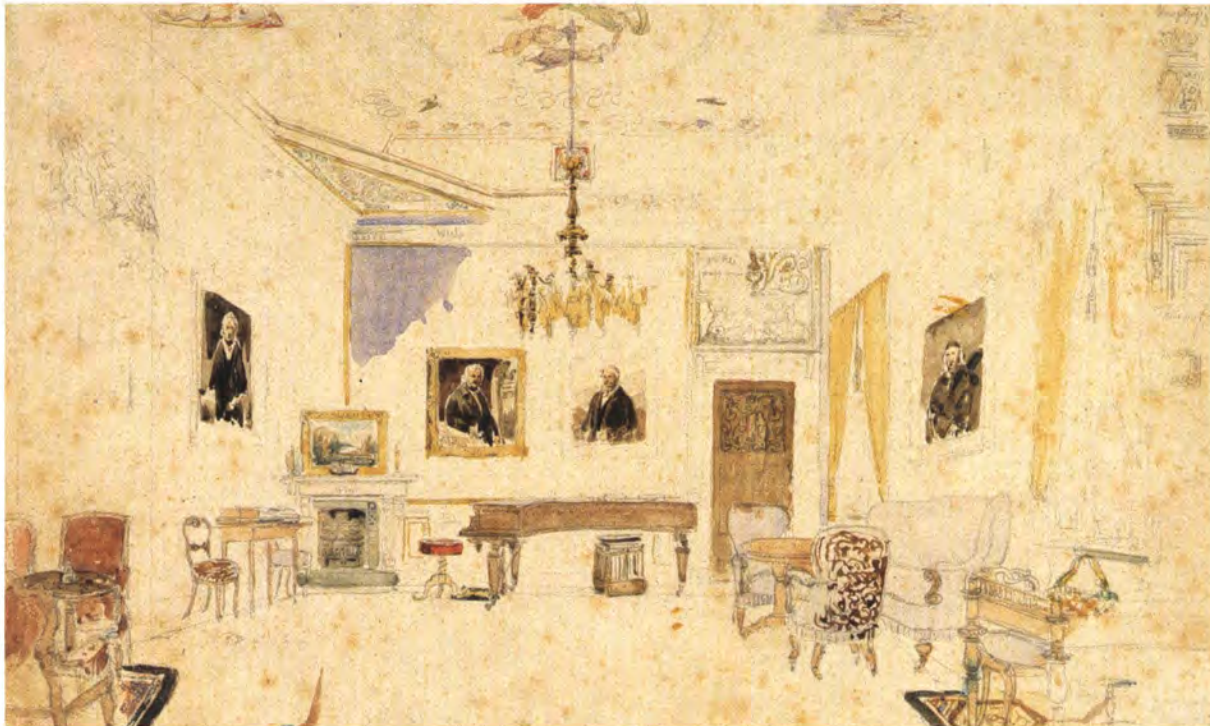


Wilhelm Barth, Marmorpalais im Neuen Garten, Hofseite, Gemälde um 1840; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Kriegsverlust. Als Sommerresidenz Friedrich Wilhelms II. von Carl von Gontard gebaut, wurden dem würfelförmigen Hauptgebäude nachträglich die zwei Flügelbauten hinzugefügt. Der Ausbau der Innenräume erfolgte erst unter Friedrich Wilhelm IV., hier fand auch die „Sammlung berühmter Männer in des Königs Diensten“ ihren Ort.

Gesellschaftszimmer und einen Konzertsaal aufnahm, wurden im Nordflügel „Wohnungsräume für hohe Gäste“ eingerichtet.⁷ 1848 wurden die Räume bezugsfertig, und die damals acht oder neun Porträts umfassende Galerie konnte in das Marmorpalais überführt werden.⁸ Die Gemälde erhielten einheitliche breite Stuckrahmen in den Formen des französischen Rokoko. Dieser in der Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitete Rahmentyp wurde für alle später hinzugefügten Bilder als „Galerierahmen“ beibehalten.⁹ Friedrich Wilhelm IV. stellte die neuen Räume zunächst seiner Nichte Charlotte zur Verfügung, die 1850 den in einem Potsdamer Regiment dienenden Erbprinzen Georg von Sachsen-Meiningen geheiratet hatte und bereits 1855 starb. Als Bewohner folgte Prinz Friedrich Karl, ein Neffe des Königs, der sich 1854 mit Prinzessin Maria Anna von Anhalt-Dessau vermählt hatte. Er lebte hier mit seiner Familie bis 1862, um dann das für ihn umgebaute Jagdschloß Glienicke zu beziehen. Ein um 1850 für die Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen angefertigtes Aquarell des Blauen Zimmers im Nordflügel des Marmorpalais (Raum 80) gibt den frühesten und zugleich einzig sicheren Anhaltspunkt für die Hängung einiger Gemälde (Abb. rechte Seite). Es zeigt die zwischen 1843 und 1847 von Karl Begas gemalten Bildnisse von Schelling,

Alexander von Humboldt, Rauch und Schadow, die jedoch mit dem Anwachsen der Galerie schon bald ihre Plätze gewechselt haben müssen.

Ein zwischen 1868 und 1870 im Verlag von Eduard Döring, Potsdam, von Wilhelm Riehl, Lehrer an der höheren Bürger- bzw. Töchterschule in Potsdam und reges Mitglied des Vereins für die Geschichte Potsdams, publiziertes „Werkchen“ über die „Vaterländischen Bildwerke der Königlichen Schlösser und Gärten Potsdam's“ enthält eine vollständige Übersicht über die von Friedrich Wilhelm IV. im Marmorpalais vereinigte „Reihe von lebensgrossen Brustbildern solcher zeitgenössischer Persönlichkeiten, die in Wissenschaft und Kunst eine grosse Bedeutung erlangt und zum grossen Theil der von diesem Monarchen am 31. Mai 1842, dem 102. Jahrestage der Thronbesteigung Friedrich's II., gestifteten Friedensklasse des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste angehört haben.“¹⁰ In der Tat weilte damals nur noch einer der „hervorragende[n] Repräsentanten der verschiedensten Gebiete menschlichen Wissens und Könnens, mit denen der König selbst im mannichfaltigsten persönlichen Verkehre stand, indem er sich mit ihrem Schaffen und Forschen in stets anregender Verbindung hielt,“¹¹ unter den Lebenden, der Naturforscher Christian Gottfried Ehrenberg. In dieser „Porträt-Gallerie, deren einzelne Bilder meist von Karl und Oskar Begas gemalt sind, wird man an die geistigen und künstlerischen Fortschritte erinnert, die sich in dem halben Jahrhundert friedlicher Arbeit seit 1815 vollzogen haben.“¹² Bei Erscheinen des kleinen Bandes waren die Zeiten allerdings kriegerisch, worauf zurückzukommen sein wird.



Unbekannter Künstler, Das Blaue Zimmer im Nordflügel des Marmorpalais, um 1850; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Aquarellsammlung. Skizze zu einem Aquarell im Besitz des Hauses Sachsen-Meiningen. Es zeigt die Ordensporträts in ihren originalen Stuckrahmen. Im Zuge der Rekonstruktion des Raumgefüges kehren 2006 auch die Bildnisse von Schelling, Rauch und Schadow an ihre angestammten Plätze zurück.

Riehl hat die „in einigen an einander liegenden Gemächern des linken oder nördlichen Flügels“ gehängten Gemälde mit den Nummern 1 bis 22 versehen.¹³ Nach einer Rapportmeldung des Kastellans Scheele für September 1870 waren die Bilder auf das vom Corps des Logis aus zu betretende kleine Vorzimmer Raum 79 und die anschließenden drei Räume 80 bis 82 verteilt.¹⁴ Die dem Rapport zu entnehmende Abfolge der Porträts weicht von den Angaben Riehls erheblich ab. Sie stimmt eher mit der Aufstellung überein, die Friedrich Morin in seiner noch zu Lebzeiten Friedrich Wilhelms IV. 1860 erschienenen Beschreibung von Berlin und Potsdam gegeben hat.¹⁵ Dort sind „in einem Zimmer“ des Marmorpalais lediglich achtzehn Porträts verzeichnet. Die vier zwischen 1856 und 1858 entstandenen Porträts von Müller, Ehrenberg, Savigny und Schönlein fehlen, wohl bedingt durch den auf nicht ganz aktuellen Unterlagen beruhenden Kenntnisstand des Autors. Eine genaue Rekonstruktion der Hängung ist letztlich unmöglich, da keine der drei Bestandsübersichten eine durchgehende Ordnung innerhalb der Porträts erkennen läßt und das um 1847 angelegte, bis 1882 benutzte Bilderinventar des Marmorpalais, auf das sich der Kastellan in seinem Rapport bezieht, verloren ist.¹⁶

Nebeneinander erscheinen bei Morin, Riehl und im Rapport die Bildnisse von Boeckh, Ritter und Link sowie die von Schelling, Cornelius, Schinkel und Tieck. Seite an Seite sind auch stets die Porträts der Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy und Giacomo Meyerbeer genannt, nicht jedoch die der Bildhauer Schadow und Rauch. Nur bei Riehl sind die Bildnisse der beiden Freunde Jacob Grimm und Savigny zusammengestellt. Das deutlich kleinere Porträt des Komponisten Gasparo Spontini hat vermutlich immer isoliert gehangen.¹⁷ Ihm kommt innerhalb der Porträtfolge auch aus anderem Grund ein Sonderstatus zu, da der Dargestellte der einzige Ausländer unter den in der Galerie vertretenen Ordensrittern ist. Er hatte sich 1841 nach einem durch sein despotisches Auftreten provozierten Theaterskandal gezwungen gesehen, sein Amt als preußischer Generalmusikdirektor niederzulegen und Berlin zu verlassen. Seine Berufung in das Gründungskapitel des Ordens und sein in die Galerie aufgenommenes, schon 1830 von Wilhelm Ternite gemaltes Porträt belegen die fortdauernde königliche Gunst. Friedrich Wilhelm IV. scheint anfangs den Plan gehegt zu haben, weitere ausländische Ordensritter in die Porträtsammlung aufzunehmen. Dem 1843 datierten Porträt des – nicht in preußischen Diensten stehenden – russischen Dichters Wassili Andrejewitsch Shukowski von Theodor Hildebrandt wies er letztlich in seinem Arbeitszimmer im Schloß Charlottenburg einen nicht minder ehrenden Platz zu. Schinkel, der Astronom Christian Ludwig Ideler und der General, Militärschriftsteller und kurzzeitige preußische Außenminister Joseph Maria von Radowicz sind unter den Persönlichkeiten, deren Porträts der König für die Galerie in Auftrag gegeben hat, die einzigen geblieben, die nicht zu den Friedensrittern des Ordens Pour le mérite gehörten.

Der Ausbau der Sammlung kam mit dem Tod Friedrich Wilhelms IV., der am 2. Januar 1861 seiner schweren Krankheit erlag, nicht ganz zum Erliegen. Riehl weist am Ende seiner Betrachtungen auf einen im September 1867 „auf besonderen Befehl Sr. Majestät des Königs Wilhelm“ erfolgten Zugang hin, ein Porträt von Johann Nikolaus von Dreyse, dem es im Krieg Preußens gegen Österreich 1866 vergönnt war, „seine große, aus eifrigem, unermüdetem Forschen und Streben hervorgegangene Erfindung durch die Tapferkeit des vaterländischen Heeres und die ausgezeichnete Führung desselben zu allgemeinsten Anerkennung gebracht zu sehen“.¹⁸

Der Führer von Riehl war schon bald nach Erscheinen nicht nur durch die sich überstürzenden militärischen und politischen Ereignisse in mancherlei Hinsicht überholt. Die zitierte Rapportmeldung vom September 1870 bezieht sich nämlich auf einen „Allerh. Befehl I. M. der Königin Wittve“ Elisabeth, demzufolge die Porträtgalerie „nach dem rechten Flügelanbau des Orangeriehauses“ gebracht werden solle.¹⁹ Die Vollendung des Orangerieschlusses, des größten realisierten Teilstücks der von Friedrich Wilhelm IV. zur Verherrlichung Friedrichs des Großen projektierten Triumphstraße in Sanssouci, zog sich bis in die 1870er



Der König im Kreis der Ordensritter: Das Zimmer Friedrich Wilhelms IV. im Schloß Monbijou, Aufnahme von 1897.

Jahre hin. Nur die Einrichtung des zentralen Raffaelsaals hatte der König noch erlebt. Das Programm des Figurenschmucks umfaßte auch Allegorien der Wissenschaft und der Industrie. Man kann daher vermuten, daß die Schwägerin des regierenden Königs mit ihrer Anordnung ein Vermächtnis ihres Gemahls erfüllen wollte. Die beiden mit Durchfahrten versehenen Seitengebäude verfügen vor allem auf der Südseite über repräsentative Räumlichkeiten, die sich zur Unterbringung der Gemälde eignen. 1873 wurde vor dem Mittelbau der Orangerie die Marmorstatue Friedrich Wilhelms IV. von Gustav Bläser aufgestellt, wodurch das Bauwerk die Signatur des Verstorbenen erhielt und damit zu einem grandiosen architektonischen Denkmal seiner politisch glücklosen Herrschaft erhoben wurde. Im gleichen Jahr starb jedoch seine Witwe, und Wilhelm I., nunmehr deutscher Kaiser und uneingeschränkter Eigentümer des persönlichen Nachlasses seines Bruders, hat vermutlich schon bald die Porträtgalerie wieder im Marmorpalais aufhängen lassen.

1875 trat der Kastellan Blanckenhorn im Marmorpalais sein Amt an. Hätte er die Bildnisse dort nicht schon vorgefunden, wäre seine Bestürzung über den endgültigen Abgang der Sammlung im Jahre 1878 wohl etwas geringer gewesen. Als untergeordneter Hofbeamter war er offenbar über die Maßnahme nicht

vorab informiert worden, und so beklagte er sich am 22. Juni 1878 in einem Brief an den „Königlichen Hofrath, Ritter Hoher Orden Dohme Hochwohlgeboren“ ausgerechnet beim Gründungsdirektor des Hohenzollernmuseums: „Am 22ten Mai traf mich noch ein viel schmerzlicherer Verlust, denn die herrlichen Bildnisse, Portraits von Rauch, Schadow, Humboldt u. Ritter wurden von hier abgeholt und dadurch die so schön geordnete Gallerie berühmter Männer, ausgeführt von neueren Meistern, mir zerrissen. So viel ich nur in Erfahrung gebracht, ist wenig Hoffnung vorhanden, die 4 Portraits zurück zu erhalten, da dieselben anderweitig placirt sein sollen, ist es aber möglich, so bitte ich Höchstdieselben, mir meine Bitte um Rückgabe nicht versagen zu wollen.“²⁰ Gewissermaßen als Antwort darauf wurden, wie einer den Vorgang zusammenfassenden Rapportmeldung zu entnehmen ist, am 6. Juli 1878 auch die neun Porträts von Schelling, Meyerbeer, Savigny, Cornelius, Grimm, Schönlein, Buch, Schinkel und Link nach Berlin abgeholt.²¹

Am 30. August 1878 schrieb Blanckenhorn nochmals, nun schon resignierend und devot, an Dohme: „Ersuche ich ergebenst um umgehend gefällige Antwort, ob ich aus dem Zimmer N^o. 79 auch die Portraits von Radowitz, Ideler, Dreyse u. Spontini nach Schloss Monbijou senden soll. In der Gallerie sind noch 6 Portraits, Ehrenberg, Müller, Böck, Mendelssohn, Tieck, Bessel. Diese hätte ich ja selbstverständlich gesandt.“²² Tatsächlich blieben vom dritten und letzten Transport am 2. September 1878 nur die Porträts von Spontini und Dreyse ausgenommen. Noch am gleichen Tag trat ihnen die Darstellung eines „Römischen Landmädchens“ von Karl Engelbrecht, zuvor in Raum 81, zur Seite.²³

Der relativ große von Blanckenhorn als Galerie bezeichnete Raum 82 war zuletzt der Aufbewahrungsort aller neunzehn Porträts von Rittern, die dem deutschen Ordenskapitel angehört hatten. Die Abtrennung der Bildnisse von Ideler, Radowitz und Spontini, die nicht im Sinne Friedrich Wilhelms IV. war, wurde bei der Hängung im Hohenzollernmuseum durch die Vereinigung sämtlicher dorthin überführter Bildnisse in einem Raum aber wieder aufgehoben. Ein Porträt des Königs im Ornat des Schwarzen Adlerordens von Franz Krüger²⁴ präsierte hier zwar der Versammlung verdienter Männer. Anders als vor der Orangerie, wo der Monarch in der Verkörperung von Bläser die Position eines überragenden, universal denkenden Renaissancefürsten einnimmt, wurde ihm jedoch in der chronologisch gegliederten Ausstellung des Hohenzollernmuseums lediglich ein Platz innerhalb einer Herrscherreihe zugewiesen, der nach dem Geschichtsverständnis der Museumsgründer nicht der erste sein konnte. Noch in dem Vorschlag, die Bildnissammlung der Nationalgalerie zu überweisen, hatte die kurzzeitig in der Orangerie von Sanssouci umgesetzte Idee nachgewirkt. Das Bauwerk feiert Friedrich Wilhelm IV. gleichfalls als Begründer, unmißverständlich sichtbar gemacht allerdings erst seit der Aufstellung des Reiterstandbildes von Alexander Calandrelli im Jahre 1886.

Anmerkungen

- 1 Die Bildnisse von Hus und Carion jetzt Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Die Porträts von Luther, Melanchthon, Calvin, Zwingli, Bugenhagen und Erasmus verschollen. Vgl. Oelrichs 1752, S. 15; Biehahn 1962, S. 12, Nr. 19, S. 17, Nr. 40.
- 2 Die vorwiegend aus Porträts von Theologen bestehende Galerie im Schloß Monbijou wurde nach dem Tod der Königin 1757 unter ihren sechs Töchtern aufgeteilt. Einige Bildnisse haben sich in Stockholm und Wolfenbüttel erhalten.
- 3 16 Dichter- und Gelehrtenbildnisse. 1803 an die Königliche Bibliothek verkauft. 14 Porträts jetzt Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Vgl. Kar. Heinrich von Preußen 2002, S. 258-260, Nr. VI, 42 a-n.
- 4 Die vier Porträts (Dietrich Freiherr von Keyserlingk, Charles Etienne Jordan, Isaac Franz Egmont von Chasot, Ernst Heinrich August Baron de la Motte-Fouqué) jetzt Stichting Huis Doorn. Vgl. Kat. Kaiserlicher Kunstbesitz 1991, S. 82-84, Nr. 66-69.
- 5 Schaser 1856, S. 263-264, Nr. 337-342, 351-354. Einige Bildnisse, z. T. Wiederholungen aus ähnlichen Galerien im Besitz der königlichen Prinzen, jetzt SPStG.
- 6 Tagebucheintrag vom 22. Februar 1851. Zitiert nach: Becker 1991, S. 131.
- 7 Haberlin 1855, S. 131.
- 8 In Frage kommen die Bildnisse von Spontini (Ternite, 1830), Tieck (Stieler, 1838, 1843 erworben), Schelling (K. Begas, 1843), Bessel (Wolff, 1844), Ritter (K. Begas, 1844), Rauch (K. Begas, 1846), Humboldt (K. Begas, 1846), Schadow (K. Begas, 1847), Ideler (Hertz, 1848).

9. Bei Auslagerung der Gemälde während des Zweiten Weltkrieges scheinen die Rahmen im Hohenzollernmuseum zurückgeblieben und dort verbrannt zu sein. Ihre Rekonstruktion wird angestrebt.
10. Riehl o. J., S. 58. Das Erscheinungsjahr läßt sich nur annähernd bestimmen. S. 6 ist in einer Genealogie der Hohenzollern der 10. Februar 1868 als Geburtsdatum des Prinzen Waldemar von Preußen registriert. Die Ereignisse des Jahres 1870 haben hingegen im Text noch keine Berücksichtigung gefunden.
11. Wie Anm. 10.
12. Wie Anm. 10.
13. Wie Anm. 10, S. 58-67.
14. SPSPG, Archiv, Akte 60 Inventur des Marmorpalais und der Gebäude im Neuen Garten 1862 pp., fol. 135 a.
15. Morin 1860, S. 267.
16. Die Porträts in den Übersichten von 1860 (Morin), 1868/1869 (Riehl) und 1870 (Rapport des Kastellans Scheele):

Kat. Nr.		Morin	Riehl	Rapport
3	Boeckh. Philologe (O. Begas, 1855)	1	7	6
13	Ritter. Geograph (K. Begas, 1844)	2	8	7
8	Link. Botaniker (K./O. Begas, 1853?)	3	9	8
1	Humboldt. Naturforscher (K. Begas, 1846)	4	21	16
4	Buch. Geologe (K. Begas, 1850)	5	14	17
9	Mendelssohn. Komponist (Hensel, 1852)	6	11	10
10	Meyerbeer. Komponist (K. Begas, 1851)	7	10	9
-	Ideler. Astronom (Hertz, 1848)	8	4	18
2	Bessel. Astronom (Wolff, 1844)	9	15	19
-	Spontini. Komponist (Ternite, 1830)	10	6	20
7	Grimm. Germanist (K. Begas, 1853)	11	12	11
16	Schelling. Philosoph (K. Begas, 1843)	12	17	12
5	Cornelius. Maler (K. Begas, 1849)	13	18	13
17	Schinkel. Architekt (Schmidt, 1851/1852)	14	19	14
19	Tieck. Dichter (Stieler, 1838; 1843 erworben)	15	20	15
12	Rauch. Bildhauer (K. Begas, 1846)	16	22	21
15	Schadow. Bildhauer (K. Begas, 1847)	17	16	22
-	Radowitz. Militärschriftsteller (K. Begas, 1854)	18	5	1
18	Schönlein. Mediziner (O. Begas, 1858)	-	1	4
11	Müller. Physiologe (O. Begas, 1856)	-	2	5
6	Ehrenberg. Naturforscher (Radtke, 1857)	-	3	2
14	Savigny. Rechtsgelehrter (Krüger, 1856)	-	13	3

17. Öl auf Leinwand, 73 x 61 cm, SPSPG, Marmorpalais. Das Porträt besitzt noch seinen originalen klassizistischen Rahmen.
18. Wie Anm. 10, S. 67f. Es handelt sich um eine „in Oel colorirte Photographie von Photograph Löwenthal“ auf Leinwand, 79 x 66 cm (SPSPG, Marmorpalais). Eriensritter des Ordens Pour le mérite war der Waffenfabrikant und Erfinder des Zündnadelgewehrs Dreyse nicht.
19. Wie Anm. 14. Randnotiz von Robert Bußler, „Journalist“ am Königlichen Hofmarschallsamt.
20. Wie Anm. 14, fol. 218.
21. Wie Anm. 14, fol. 223.
22. Wie Anm. 14, fol. 220.
23. Wie Anm. 21.
24. Das auf der Raumaufnahme zu sehende, vermutlich von Eduard Radtke gemalte Porträt Friedrich Wilhelms IV. (Verbleib unbekannt) wurde bereits vor 1883 durch ein von Franz Krüger gemaltes Kniestück ersetzt, das den König im Ornat des Schwarzen Adlerordens vor der Burg Hohenzollern zeigt (Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Vorrat Neues Palais).

ne ... die ...
freige Fäbten ... ist in der ...
... . Es ist ...

Akademie der Wissenschaften

1. Grimm, ~~Dr. ...~~

der Akademie der Wissenschaften

2. J. Jacobi, ~~Dr. ...~~

der Akademie der Wissenschaften

1. H. von Humboldt, ~~Dr. ...~~

London den 28^{ten} Juni
1842.

zu ...

Fürst Clemens Metternich-Winneburg, ~~...~~

...

E. Mitscherlich, ~~Dr. ...~~

zu ...

1. Müller, ~~Dr. ...~~

in ...

C. Ritter, ~~Dr. ...~~

in ...

F. Rückert, ~~Dr. ...~~

...

C. von Savigny, ~~Dr. ...~~

...

fo.
de Zug.

174

für

Mendelsohn Bartholdy

~~...~~
~~...~~
Willybrandt von Altdamm
König, Willybrandt von Altdamm
~~...~~
in Dresden
~~...~~

Die Porträts für Friedrich Wilhelm IV.

~~...~~
Cornelius, ~~...~~ Willybrandt von
Altdamm in Königsberg zu Berlin
Prof. an der Akademie der Kunst
Sieg, ~~...~~ in Düsseldorf
Willybrandt von Altdamm in Königsberg
Mendelsohn Bartholdy, ~~...~~
Willybrandt von Altdamm in Königsberg zu Berlin
Hoyer-Beer, ~~...~~ Willybrandt von Altdamm
in Königsberg zu Berlin
Pauch, ~~...~~ Willybrandt von
Altdamm

~~...~~
...
...
...
...



1 Lithographie von Carl Wildt (um 1825/60) nach Karl Begas

Alexander von Humboldt, um 1850

Naturforscher

Gemälde von 1846, 105 x 86 cm

Original seit 1945 stark beschädigt

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten

Inv.-Nr. GK I 2956



Alexander von Humboldt (1769-1859) war einer der großen Universalgelehrten des 19. Jahrhunderts. Bereits seine erste Forschungsreise nach Mittel- und Südamerika in den Jahren 1799 bis 1804 machte ihn zu einem Wissenschaftler von Weltruhm. Die nach seiner Rückkehr in Paris ausgearbeiteten Erkenntnisse dieser Reise erschienen als „Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent“ in dreißig Bänden mit Reiseberichten und Beiträgen zu Astronomie, Geophysik, Meteorologie, Botanik, Pflanzengeographie, Zoologie und der modernen Landeskunde. In Berlin, wohin er 1827 zurückkehrte, eröffneten seine Kosmos-Vorlesungen an der durch seinen Bruder Wilhelm von Humboldt gegründeten Universität und der Singakademie eine neue Blütezeit der Wissenschaften. Nach einer zweiten großen Forschungsreise 1829 nach Zentralasien arbeitete er bis zu seinem Tod an einer schriftlichen Fassung seiner Vorlesungen; diese erschienen 1845-62 als „Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung“ in fünf Bänden und wurden unmittelbar nach ihrem Erscheinen zu einem großen internationalen Erfolg.

Friedrich Wilhelm IV. pflegte bereits als Kronprinz ein freundschaftliches Verhältnis zu seinem geistigen Mentor Alexander von Humboldt, als König machte er ihn zum kulturellen Berater, Reisebegleiter und persönlichen Gesellschafter bei Hof. Auch wenn sich nicht belegen läßt, daß die Einrichtung der Friedensklasse auf seine Initiative zurückzuführen ist, so war Humboldts Einfluß bei deren Gestaltung prägend. Noch im Gründungsjahr ernannte ihn Friedrich Wilhelm IV. zum ersten Ordenskanzler auf Lebenszeit. Als Schlüsselfigur der gelehrten Welt pflegte Humboldt Kontakte zu den bedeutendsten Wissenschaftlern im In- und Ausland und war bei der Auswahl der Ordensritter maßgeblich beteiligt.

Sein hoher Bekanntheitsgrad machte Alexander von Humboldt im Laufe seines ungewöhnlich langen Lebens immer wieder zum Gegenstand von bildlichen Darstellungen. Die wenigsten der rund hundert Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Lithographien sind Auftragsarbeiten. Sie sind vielmehr Zeugnisse seiner vielfachen persönlichen Kontakte zu den unterschiedlichsten Malern. Diese enge Affinität zu den Künsten war es wohl auch, die den preußischen König 1829 dazu veranlaßte, ihn für die Stelle des Generaldirektors aller Berliner Museen vorzuschlagen, eine Ehre, die Humboldt vehement von sich wies (Nelken 1980, S. 37).

Die erste Darstellung, die Alexander von Humboldt in seiner Eigenschaft als Ritter des Ordens Pour le mérite in der Friedensklasse zeigt, ist das Bildnis aus dem Atelier des preußischen Hofmalers und Berliner Akademieprofessors Karl Begas. Das Gemälde entstand in mehreren Sitzungen im März 1846 im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. für die Serie der Ordensporträts und wurde noch im selben Jahr auf der Berliner Akademieausstellung präsentiert. Der Sohn des Künstlers, der bei den Porträtsitzungen zugegen war und währenddessen selbst eine kleine Zeichnung des berühmten Naturforschers anfertigte (Abb. Seite 46 oben), hielt seine Eindrücke in einem Tagebuch fest: „Wie interessant ist es doch, Humboldt sprechen zu hören! alles ist Witz und Geist, was er vorbringt. Am stärksten aber nimmt er den Hof mit, und verschont selbst den König oft nicht. [...] Auf allen Feldern des Wissens und Könnens bewandert, spricht er über alle Dinge der Welt mit derselben Erfahrung, so daß oft die Arbeit darunter leidet“ (Begas Tagebücher Bd. II, 18. März 1846, S. 551-552).

Das Bildnis von Karl Begas zeigt Humboldt unter freiem Himmel vor einer tropischen



Radierung nach einer Zeichnung von Oskar Begas
Alexander von Humboldt, 1846; Staatliche Museen
zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz,
Kupferstichkabinett.

Friedensklasse ernannt worden war, ist Humboldt ohne das Ordenszeichen oder andere seiner zahlreichen Auszeichnungen dargestellt. Stieler, der mit Humboldt freundschaftlich verbunden war, malte kein Standesporträt, sondern stellte vielmehr eine sehr persönliche Seite des Wissenschaftlers dar. Im großen Lehnstuhl sitzend, begegnet uns Humboldt mit wachem Blick. Seine Forschungsreisen – ver-

Landschaft stehend, die mehr als visuelle Anspielung auf seine Amerikareisen, denn als eine tatsächliche räumliche Umgebung zu verstehen ist. Stift und Papier in seiner rechten Hand stehen stellvertretend für die Ausrüstung des Forschungsreisenden, als wichtigstes Utensil zur Dokumentation von Beobachtungen und Messungen. In schwarzem Gehrock und mit dem Ordenszeichen unter dem weißen Halstuch ist er ungeachtet seiner hervorgehobenen Stellung als Ordenskanzler im Erscheinungsbild den übrigen Darstellungen von Rittern der Friedensklasse angeglichen. Friedrich Wilhelm IV. plazierte das Porträt neben dem Bildnis Christian Daniel Rauchs im Blauen Zimmers im Nordflügel des Marmorpalais (Abb. S. 37). Nur wenige Jahre zuvor, im Jahre 1843, hatte Joseph Stieler den damals 74jährigen Humboldt in einem Porträt festgehalten (Abb. rechte Seite). Obwohl dieser auf dem Höhepunkt seiner wissenschaftlichen Karriere gerade zum Ritter des Ordens Pour le mérite und Kanzler der



Eduard Hildebrandt, Alexander von Humboldt, 1850; Staatliche
Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.
Humboldt wurde zum Förderer des Landschaftsmalers Eduard
Hildebrandt. Für die Unterstützung bedankte sich der junge
Maler mit diesem Porträt.



Joseph Karl Stieler, Alexander von Humboldt, 1843; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten. Zusammen mit dem Ordensporträt, das Karl Begas für Friedrich Wilhelm IV. gemalt hatte, präsentierte auch Joseph Stieler seine Darstellung Alexander von Humboldts auf der Akademieausstellung 1846. Für dieses Bildnis fand er jedoch keine Gnade vor den Augen seiner Künstlerkollegen.

Porträt entstand, traf Humboldt in Berlin den Maler Eduard Hildebrandt, der sich vor allem mit Landschaftsdarstellungen einen Namen gemacht hatte. Das Genre der Landschaftsmalerei, dem Humboldt im zweiten Band seines „Kosmos“ ein eigenes Kapitel widmete, war für den Forscher von besonderem Interesse. Vor der Entwicklung der Reisephotographie waren Skizzen, Zeichnungen und Stiche oft die einzige Möglichkeit, wissenschaftliche Erkenntnisse im Bild zu dokumentieren. Humboldt wurde zum Förderer und Auftraggeber des jungen Malers, der unter anderem seine Pflanzenphysiognomie der Tropen illustrierte. Der Künstler bedankte sich auf seine Art: Neben zwei Aquarellen, die 1845 und 1856 entstanden und den Gelehrten in seinem Arbeitszimmer zeigen, ist das 1850 entstandene Brustbild Humboldts (Abb. linke Seite) das einzige Porträt von Hildebrandt in Öl. In einem Brief an den Künstler lobt Humboldt die große Ähnlichkeit, die das Bild auswies: „Alle, die den Kopf bei mir sehen, sagen, er sei aus dem Spiegel gestohlen“ (Nelken 1980, S. 134).

körpert durch den großen Globus – liegen hinter ihm, es ist die Zeit der intellektuellen Auseinandersetzung mit dem im Laufe seines Lebens gesammelten Weltwissen. In der linken Hand hält er ein Manuskript des Kosmos, seines in den folgenden Jahren veröffentlichten Lebenswerkes.

Auch zu diesem Bildnis, das im selben Jahr wie das Porträt von Karl Begas auf der Berliner Akademieausstellung zu sehen war, findet sich ein Kommentar im Tagebuch von Oskar Begas: „Stieler hat zum Staunen u. Grauen aller hiesigen Künstler die Portraits des Königs, und von Humboldt ausgestellt[;] sie sind so schlecht, das Vater sagt, wenn ich so etwas machte, so bekäme ich Ohrfeigen. die Hände sind ganz als Oppositum von Humboldts Händen, die Zeichnung durchweg falsch, die Farbe grau und todt. Welch ein Contrast zu Vaters Humboldt!“ (Begas Tagebücher Bd. III, 19. September 1846, S. 654f.).

Etwa zu der Zeit, als das Stielersche



2 Johann Eduard Wolff (1786-1868)

Friedrich Wilhelm Bessel, 1844

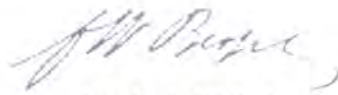
Astronom

Öl auf Leinwand, 105 x 86 cm

signiert und datiert unten rechts: Joh. Wolff pinx 1844

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten

Inv.-Nr. GK I 2958



Friedrich Wilhelm Bessel (1784-1846) gilt als der Begründer der deutschen Schule der angewandten Astronomie. Neben der genauen Beobachtung von Himmelskörpern – er bestimmte die genaue Position von rund 75.000 Sternen – liegt sein Verdienst vor allem in der Analyse von Meßfehlern und der Rückführung seiner Beobachtungen auf ein allgemeingültiges Schema zur Berechnung von Sternbewegungen. Die von ihm entwickelten Geräte dienten ihm ebenso zur Landvermessung und Kartographierung Ostpreußens ab 1830. Auch auf mathematischem Gebiet zeigte er eine ungewöhnliche Begabung: Die später nach ihm benannten Besselfunktionen sind noch heute für genaue Messungen in der Quantenmechanik, der Satellitengeodäsie und der Nachrichtentechnik von Bedeutung. 1842 wurde Bessel in die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite aufgenommen.

Bessels Werdegang begann nach Abbruch des Gymnasiums in seiner Heimatstadt Minden zunächst mit einer Kaufmannslehre in einem Bremer Übersee-Handelshaus. Hier widmete er sich weitgehend autodidaktisch dem Studium von Sprachen, Geographie, Mathematik und Astronomie. Ging es dabei anfangs noch um die konkrete Anwendung für den Fernhandel, so kristallisierte sich vor allem auf dem Gebiet der Astronomie zunehmend ein speziell wissenschaftliches Interesse heraus. Ein Fachartikel, in dem er die Umlaufbahn des Halleyschen Kometen neu berechnete, wurde zum Ausgangspunkt seiner wissenschaftlichen Karriere. Er ging im März 1806 als Assistent an die Sternwarte Lilienthal bei Bremen; bereits vier Jahre später wurde der 26jährige durch Wilhelm von Humboldt als Professor für Astronomie und Mathematik an die Universität Königsberg berufen. Der hierfür notwendige Dokortitel wurde ihm auf Vorschlag von Carl Friedrich Gauß, der in Bremen das herausragende Talent Bessels erkannt hatte und ihn nach Kräften förderte, ohne weitere Formalitäten von der Universität Göttingen verliehen. Gleichzeitig wurde Bessel zum Direktor der neu erbauten Königsberger Sternwarte ernannt, die er durch Erwerb verschiedener Geräte und durch seine Forschungen zu einem der bedeutendsten Zentren der Astronomie in Europa machte.

Das Bildnis Bessels, das noch im Jahr seiner Entstehung auf der Akademieausstellung die wohlwollende Bewunderung des Berliner Publikums fand, ist das einzige Porträt, das der Königsberger Künstler Johann Eduard Wolff für die Galerie der Ordensritter gemalt hatte. Es zeigt die zierliche Gestalt des Wissenschaftlers mit der für seine letzten Jahre so typischen, krankheitsbedingten Blässe. Seine Verdienste sind einerseits durch eine ganze Reihe von Orden – neben dem Pour le mérite erkennt man den Roten Adlerorden und den Dänischen Dannebrogorden – andererseits durch verschiedene Gegenstände seiner Arbeit ins Bild gesetzt: Auf der geschwungenen Tischplatte, auf die er sich mit seinem linken Ellenbogen stützt, erkennt man die beiden in schweres Leder gebundenen Folianten der „Astronomical observations made at the royal observatory at Greenwich 1750-1762“ von James Bradley. Auf der Grundlage dieser Beobachtungen hatte er 1818 eines seiner Hauptwerke, die „Fundamenta Astronomiae“, verfaßt, ein vollständiges Lehrwerk der sphärischen Astronomie. Am linken Bildrand, hinter dem Sternenglobus, ist das unter seiner Leitung für die Königsberger Sternwarte erworbene Fraunhofersche Heliometer zu erkennen. Mit Hilfe dieses Meßinstrumentes gelang ihm 1837/38 erstmalig die exakte Entfernungsbestimmung eines Fixsterns, die den wissenschaftlichen Nachweis des kopernikanischen Weltbildes lieferte.



3 Oskar Begas (1828-1883)

August Boeckh, 1855

Philologe

Öl auf Leinwand, 117 x 96,5 cm

signiert und datiert unten rechts: OSCAR BEGAS./ 1855

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten

Inv.-Nr. GK I 2945

Boeckh.

Der Altertumsforscher August Boeckh (1785-1867) gehört heute zu den weitgehend vergessenen Wissenschaftlern des 19. Jahrhunderts - selbst in einem traditionell eher philologisch orientierten Nachschlagewerk wie dem Brockhaus sucht man seinen Namen vergebens. Zu seiner Zeit war Boeckh einer der prägendsten Vertreter seines Faches, er deckte in Forschung und Lehre die Altertumskunde in ihrer ganzen thematischen und methodischen Breite ab. Nach seinem Studium in Halle übernahm er 1807 eine Professur für klassische Philologie in Heidelberg. 1811 folgte er einem Ruf an die neugegründete Berliner Universität. Boeckh gehörte zum Gründungskapitel der Friedensklasse, 1862 wurde er Vizekanzler und nach dem Tod von Peter Joseph Cornelius (Kat.-Nr. 5) übernahm er dessen Amt als erster Kanzler des Ordens.

Bei der Darstellung des Altertumsforschers handelt es sich um das erste mit Sicherheit Oskar Begas zugeschriebene Porträt aus der Serie der Ordensritter. Der älteste Sohn von Karl Begas war früh als Maler in die Fußstapfen seines Vaters getreten und arbeitete bereits im Kindesalter in dessen Atelier an seiner Seite. Mit zwölf Jahren malte und zeichnete er erste Porträts, bereits mit vierzehn Jahren erhielt er mehrere Porträtaufträge. Nach der ersten Ausbildung bei seinem Vater und an der Berliner Akademie ging er ein Jahr nach Dresden in das Atelier von Eduard Bendemann (Kat.-Nr. 20). Später übernahm er das väterliche Atelier Am Karlsbad 10 und führte den königlichen Auftrag der Bildnisserie fort.

Kompositorisch hält er sich bei diesem Porträt eng an die Vorgaben der frühen Ordensporträts seines Vaters: August Boeckh ist in seinem Arbeitszimmer aufrecht in einem reich verzierten Lehnstuhl sitzend dargestellt; sein rechter Arm ruht auf der roten Damastdecke eines Tisches neben ihm. In seiner linken Hand hält er ein Buch, in dem er offensichtlich noch kurz zuvor gelesen hat – den Zeigefinger hat er als Lesezeichen zwischen die Seiten seiner nicht näher zu bestimmenden Lektüre geschoben. Gleichzeitig bildet die weit in die untere rechte Ecke verlagerte Hand mit dem Buch eine Verbindung zu einem Regal im Hintergrund; dort stehen, durch einen nur angedeuteten blauen Vorhang vor Staub und Tageslicht geschützt, mehrere kostbar in Leder gebundene Folianten, deren goldgeprägte Rücken auf die Arbeit und damit auf das Verdienst des großen Altertumswissenschaftlers verweisen: Neben Arbeiten zu Pindar, Plato und den griechischen Tragikern – hier am Beispiel von Sophokles' „Antigone“ veranschaulicht – begründeten vor allem zwei Hauptwerke seinen Ruf als Altphilologe, die beide im Regal ihren Platz haben: Zum einen erkennt man die Abhandlung über die „Staatshaushaltung der Athener“, die erste allein auf Quellen und Quellenkritik beruhende Darstellung des Staats- und Wirtschaftslebens als Grundlage der geistigen Blüte Griechenlands im Altertum. Mit dem „Corpus Inscriptionum Graecarum“ ist Boeckhs zweites Hauptwerk benannt, eine umfassende Sammlung aller damals bekannten griechischen Inschriften in vier Bänden, die die Preußische Akademie der Wissenschaften, deren Sekretär Boeckh von 1834 bis 1861 war, auf seine Anregung herausgegeben hatte.



4 Karl Begas (1794-1854)

Christian Leopold von Buch, 1850

Geologe

Öl auf Leinwand, 105 x 85,5 cm

signiert und datiert unten rechts: C. BEGAS./ 1850

Stiftung Preussische Schlösser und Gärten

Inv.-Nr. GKI 2963

Leopold von Buch.

Christian Leopold von Buch (1774-1853), Freiherr von Gellmersdorf, gehört zu den bedeutendsten Geologen des 19. Jahrhunderts. Auf der Grundlage von ausgedehnten Forschungsreisen nach Skandinavien, Südeuropa und zu den Kanarischen Inseln entwickelte er seine Theorien zu Erdtektonik und Vulkanismus. In der im 19. Jahrhundert vehement geführten Debatte um die Entstehung der Erde gehörte er zu den Hauptverfechtern des „Plutonismus“, der Erklärung der Weltgestalt aus dem tektonischen Erdgeschehen – im Gegensatz zum „Neptunismus“, der die Herkunft aller Gesteine durch Kristallisation aus dem Ur-Ozean heraus ableitete. Als Paläontologe machte er sich darüber hinaus durch die Erforschung fossiler wirbelloser Tiere einen Namen. Von Buch war Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Membre de l'Académie Française und Professor in Berlin, das er durch sein Wirken zu einem Zentrum der geologischen Wissenschaften machte. 1842 wurde er in die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite aufgenommen.

In seinem siebten Bildnis für die Galerie von Ordensrittern verläßt Karl Begas das übliche Kompositionsschema der Gelehrtenstube mit Tisch, Stuhl, wissenschaftlichen Gegenständen und Werken zur Charakterisierung des jeweiligen Verdienstes. Statt dessen porträtiert er Christian Leopold von Buch direkt am Ort seines Wirkens unter freiem Himmel. Der Geologe sitzt auf einer von Farnwedeln bewachsenen Rasenbank, hinter seiner in Dreiviertelansicht dargestellten Gestalt weitet sich die Landschaft in die Tiefe des Bildes. Am linken Bildrand tritt ein hoch aufragendes Gesteinsmassiv an die Stelle des in den Innenraumansichten meist malerisch drapierten Vorhangs. Allein der vornehme Gehrock mit dem Ordenszeichen auf gefältelem Plastron mag nicht so recht zur Kulisse passen; das Geologenhämmerchen dagegen fügt sich einem Spazierstock gleich in das bürgerliche Erscheinungsbild.

Durch die Darstellung unter freiem Himmel rückt das Porträt den Geologen von Buch in die Nähe Alexander von Humboldts. Dessen Bildnis, das Karl Begas vier Jahre zuvor gemalt hatte, zeigte den Universalgelehrten vor einer Kordillierenlandschaft stehend (Kat.-Nr. 1). Diese kompositorische Verwandtschaft mag ein jeweiliger Tribut an die weitgehend auf ausgedehnten Forschungsreisen erworbenen Verdienste sein; gleichzeitig kann sie aber auch als Anspielung auf die persönliche Verbundenheit der beiden Forscher verstanden werden. Christian Leopold von Buch hatte Alexander von Humboldt bereits während des gemeinsamen Studiums an der Bergakademie Freiberg kennengelernt; später wurde er von ihm gefördert und stand Zeit seines Lebens mit ihm in regem Austausch.



5 Karl Begas (1794-1854)

Peter Joseph Cornelius, 1849

Maler

Öl auf Leinwand, 105 x 85 cm

signiert und datiert unten links: C. BEGAS. F./ 1849

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten

Inv.-Nr. GK 2952

P. v. Cornelius.

Zu Lebzeiten von der Kritik sehr unterschiedlich bewertet, von offizieller Seite durch große Aufträge gefördert, heute weitgehend in Vergessenheit geraten, gehört Peter Joseph Cornelius (1783-1867) zu den einflußreichsten Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts. Die hohe Wertschätzung, die ihm von königlicher Seite zuteil wurde – noch im Gründungsjahr wurde Cornelius zum ersten Vizekanzler der Friedensklasse ernannt, 1862 übernahm er dann das Amt des ersten Ordenskanzlers – reichte bis weit über seinen Tod hinaus: Seine Freskenentwürfe für die Glyptothek und die Ludwigskirche in München und den Campo Santo in Berlin wurden in den beiden zentralen Hauptsälen der 1876 eröffneten Nationalgalerie auf der Berliner Museumsinsel präsentiert und bildeten so das Herzstück dieses der deutschen Kunst geweihten Hauses.

Cornelius begann sein Studium der Malerei an der Düsseldorfer Kunstakademie, anfänglich bei seinem Vater Aloys Cornelius, der dort als Galerie-Inspektor und Lehrer tätig war, später bei Peter Langer. 1811 ging er für acht Jahre nach Rom, wo er sich den Lukasbrüdern, jenem Kreis von Künstlern um Johann Friedrich Overbeck und Franz Pforr, anschloß. Das gemeinsame Bestreben, die als erstarrt und inhaltsleer empfundene akademische Kunst durch eine Belebung der Freskomalerei, einer Rückkehr zur Formensprache der Renaissance und die Rückbesinnung auf sittlich-religiöse Werte zu erneuern, fand seinen Ausdruck in dem gemeinschaftlich ausgeführten Auftrag eines Freskenzyklus in der Casa Bartholdy (seit 1887 in der Alten Nationalgalerie, Berlin). 1819 vom Kronprinzen Ludwig zur Ausgestaltung von Fresken für die Glyptothek nach München und beinahe gleichzeitig an die Düsseldorfer Akademie berufen, übernahm er 1821 die Direktion von letzterer, wobei er sich prägend für die Erneuerung der deutschen Kunst im Sinne einer christlich-national orientierten Monumentalmalerei einsetzte. 1825 wurde er zum Direktor der Münchner Akademie, bevor er 1841 einem Ruf Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin folgte. Sein letztes großes Hauptwerk, das Freskenprogramm zum Campo Santo, der Grablege der Hohenzollern neben dem Berliner Dom, ist nie ausgeführt worden.

In seinem Bildnis verzichtet Karl Begas auf jegliche Schilderung von Werken Peter Joseph Cornelius'. Vor einer kahlen Wand, die allein durch die Farbmodulation des Lichtes an Substanz gewinnt, steht der Künstler in aufrechter Haltung beinahe mittig im Bild. Seine umschatteten Augen verleihen ihm eine eigentümliche Präsenz, die formale Strenge des Bildaufbaus wird nur durch die Würdeformel eines gebauschten Vorhangs am rechten Bildrand ein wenig abgemildert. In seiner rechten Hand, die auf dem Deckel eines in Leder gebundenen Buches ruht, hält er einen Zeichenstift. Diese einzigen Attribute – Buch und Stift – sind als pars pro toto seines künstlerischen Schaffens zu verstehen: Auf der einen Seite stehen die Inhalte, meist in Form von literarischen, mythologischen oder religiösen Vorlagen, mit denen sich Cornelius auch gedanklich Zeit seines Lebens auseinandersetzte; auf der anderen Seite steht die Übersetzung des Gedankens in einen künstlerischen Entwurf. Weniger als das in der Regel durch Gehilfen ausgeführte fertige Werk verkörperte für Cornelius vor allem die Zeichnung am unmittelbarsten die künstlerische Idee als Ursprung des Werkes. Mit der Beschränkung auf den Zeichenstift als Requisite seines Verdienstes trägt Karl Begas der Auffassung seines Künstlerkollegen Rechnung, daß die Linie als Träger der reinen Idee die Essenz des Künstlertums bildet.



6 Eduard Radtke (geb. 1825)
Christian Gottfried Ehrenberg, 1857
Naturforscher
Öl auf Leinwand, 117 x 84,5 cm
signiert und datiert unten links: E. Radtke./ 1857
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Inv.-Nr. GKI 2950

Professor Dr. C. G. Ehrenberg

Mit klarem Blick auf den Betrachter, die Rechte resolut auf die Hüfte gestützt, steht der Naturforscher Christian Gottfried Ehrenberg (1795-1875) an seinem Schreibtisch, der die verschiedensten Zeugnisse seines Schaffens zur Schau stellt: Bücher, Schautafeln, eine Schreibgarnitur aus Porzellan und ein Mikroskop sind dort auf engstem Raum versammelt. Am rechten Bildrand überragt ein massiger Globus das Stilleben wissenschaftlicher Gelehrsamkeit. Stilistisch und kompositorisch hält sich der Porträtmaler Eduard Radtke mit diesem einzigen Beitrag zur königlichen Bildnisserie eng an das Erscheinungsbild der vorangegangenen Porträts. Ähnlich wie bei diesen sind die aufgeführten Gegenstände charakterisierende Attribute und somit Hinweis auf das Verdienst des Ordensritters.

In der Darstellung von Christian Gottfried Ehrenberg sind vor allem das Mikroskop und der Globus von zentraler Bedeutung, denn sie markieren die beiden Pole, zwischen denen sein Lebenswerk angesiedelt ist. Ursprünglich durch sein Studium in Leipzig und Berlin im Fachgebiet der Medizin beheimatet, wurde Ehrenberg vor allem von Heinrich Friedrich Link (Kat.-Nr. 8) beeinflusst, der ihn zu botanischen und zoologischen Studien anregte und sein Interesse für die Mikroskopie weckte. Der Globus hingegen zeugt von einem anderen wichtigen Impuls für die wissenschaftliche Karriere Ehrenbergs: 1820-26 nahm er auf Kosten der Preußischen Akademie der Wissenschaften an einer unter der Schirmherrschaft von Alexander von Humboldt (Kat.-Nr. 1) stehenden archäologischen Forschungsreise nach Ägypten und Vorderasien teil, um vor Ort naturhistorische Studien zu betreiben. Im Jahr nach seiner Rückkehr wurde er zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften gewählt und zum außerordentlichen Professor der Berliner Universität ernannt. Er bekam während dieser Jahre die fachliche und finanzielle Unterstützung Alexander von Humboldts, der 1827 von Paris nach Berlin gezogen war. 1829 schließlich begleitete Ehrenberg Alexander von Humboldt auf seiner wissenschaftlichen Expedition in den Ural und den Altai.

Wiederum auf Fürsprache seines großen Mentors übernahm Ehrenberg 1839 eine Professur für „Methodologie, Enzyklopädie und Geschichte der Medizin“ an der Berliner Universität. Der Schwerpunkt seiner Arbeit lag auf der Erforschung von Mikroorganismen. Durch mikroskopische Studien konnte er nachweisen, daß auch Kleinstlebewesen wie Algen und Pilze nicht – wie bislang angenommen – spontan aus der sie umgebenden anorganischen Substanz entstehen, sondern durch Vermehrung und Fortpflanzung ähnlich wie bei jeder anderen Spezies auch. Seine Untersuchungen über Fossilien einzelliger Lebewesen machten ihn außerdem zum Begründer der Mikrogeologie und Mikropaläontologie in Deutschland. 1841 wurde er in die Académie des Sciences in Paris gewählt, 1842 zum Sekretär der mathematisch-physikalischen Abteilung der Berliner Akademie der Wissenschaften ernannt. Noch im selben Jahr erfolgte die Aufnahme in das Gründungskapitel der Friedensklasse des Ordens Pour le mérite.



7 Karl Begas (1794-1854)

Jakob Grimm, 1853

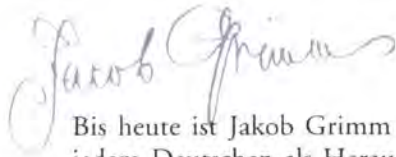
Germanist

Öl auf Leinwand, 106 x 87 cm

signiert und datiert rechts: C. BEGAS. F./ 1853

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten

Inv.-Nr. GK I 2960



Bis heute ist Jakob Grimm (1785-1863) zusammen mit seinem Bruder Wilhelm wohl jedem Deutschen als Herausgeber der „Kinder- und Hausmärchen“ (1812-22) und der „Deutschen Sagen“ (1816-18) ein Begriff. Bei der sehr weit verbreiteten Stilisierung zu rührigen Märchenerzählern wird jedoch leicht übersehen, daß sich das Motiv für die sprichwörtliche Sammelleidenschaft der Brüder Grimm nicht in der Liebe zum Volkstümlichen erschöpfte. Vielmehr bildeten die zusammengetragenen Texte, Sagen und Märchen die empirische Grundlage für die systematische Erforschung der deutschen Sprache. So gilt Jakob Grimm als eigentlicher Begründer der deutschen Philologie. Mit seiner „Deutschen Grammatik“ (1819-37) legte er eine historische Grammatik der germanischen Sprachen vor; gemeinsam mit seinem Bruder begann er 1852 das 16bändige „Deutsche Wörterbuch“, eine vollständige Sammlung und etymologische Aufarbeitung des neuhochdeutschen Sprachschatzes. Das Bestreben, das Leben der Gegenwart aus dem Geist der Vergangenheit zu erneuern, äußerte sich darüber hinaus immer wieder im politischen Engagement der Brüder Grimm.

Jacob Grimm begann sein Studium der Literatur und Rechtswissenschaft 1802 in Marburg bei Friedrich Karl von Savigny (Kat.-Nr. 14), dem er 1804 nach Paris folgte. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland 1805 trat er in Kassel in den Staatsdienst ein und wurde 1808 Privatbibliothekar des Königs Jérôme von Westfalen. 1814/15 nahm er als hessischer Legationsrat am Wiener Kongreß teil. 1830 folgte er einem Ruf als Professor und Bibliothekar an die Universität Göttingen. Zusammen mit seinem Bruder wurde Jakob Grimm als einer der Göttinger Sieben aus politischen Gründen 1837 vom König von Hannover seines Amtes enthoben; beide folgten 1841 der Berufung an die Berliner Akademie der Wissenschaften durch Friedrich Wilhelm IV. Jacob Grimm war Mitglied des Gründungsjahrgangs der Friedensklasse, 1848 wurde er zum Mitglied des Frankfurter Parlaments gewählt.

Karl Begas malte das Porträt des berühmten Germanisten ein Jahr vor seinem Tod. Es ist wohl das letzte Bild für die Serie der Ritter des Ordens Pour le mérite der Friedensklasse, das vollständig von seiner Hand ausgeführt wurde. Stilistisch hebt sich das Bildnis deutlich von seinen anderen Darstellungen von Künstlern und Wissenschaftlern ab: Der Verzicht auf eine klare Lokalisierung innerhalb eines geschlossenen Raumes und die Modellierung der Züge durch das starke, von der Seite ins Bild fallende Licht verleihen dem Porträt eine eindringliche Intensität, eine kraftvolle Zeitlosigkeit. Als charakterisierendes Beiwerk ist neben dem üblichen schwarzen Gehrock, dem hochgeschlossenen weißen Hemd und dem Orden lediglich der Pelz eines gefütterten Mantels dargestellt, den Grimm von der linken Schulter herabfallend um den Körper gelegt hat und der der bürgerlichen Anmutung seines äußeren Erscheinungsbildes einen archaischen Zug verleiht. Als weiteres Attribut hält er ein Buch in seiner Linken. Begas stellt hier den Germanisten nicht als Literat oder Sammler volkstümlicher Texte dar, sondern als kämpferischen Visionär, der das Buch als Zeichen und Schild fest in der Hand hält.



8 Karl Begas (?) (1794-1854)
Heinrich Friedrich Link, 1853 (?)
Botaniker
Öl auf Leinwand, 105,5 x 86 cm
unsigniert und undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Inv.-Nr. GK I 2964

H. F. Link

Heinrich Friedrich Link (1767-1851) war als Naturwissenschaftler ein ausgesprochener Universalist: In Forschung und Lehre sowie seinen zahlreichen Veröffentlichungen ist das gesamte Themenspektrum von Zoologie, Botanik, Chemie, Geologie und Physik vertreten. Darüber hinaus beschäftigte er sich intensiv mit philosophischen Fragen, die im 19. Jahrhundert eng mit den Naturwissenschaften verbunden waren. Dabei setzte er sich unter anderem kritisch mit der Naturphilosophie Schellings (Kat.-Nr. 16) auseinander. Aber auch auf praktischem Gebiet offenbarte sich seine Begabung: Durch seine aktive Mitarbeit in zahlreichen wissenschaftlichen Gremien und die Koordination von Aufgaben innerhalb der verschiedenen Institute wurde er zu einem wichtigen Organisator des Berliner Wissenschaftsbetriebs. Heinrich Friedrich Link war Mitglied der bedeutendsten europäischen Akademien und wurde 1845 in die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite aufgenommen.

Auch sein Werdegang ist geprägt von fachübergreifendem Forscherdrang: Nach dem Studium der Medizin und der Naturwissenschaften in Göttingen wurde Link ordentlicher Professor der Naturgeschichte und Chemie in Rostock. 1797 unternahm er als Begleiter des Grafen von Hoffmannsegg eine längere Forschungsreise nach Portugal, in deren Folge er zusammen mit seinem Mentor eine auf französisch verfaßte Flora des Landes veröffentlichte. 1811 folgte er einem Ruf als Professor für Chemie und Botanik an die Universität Breslau, wo er unter anderem auch Vorlesungen für den Kronprinzen, den späteren König Friedrich Wilhelm IV., hielt. Ebenso wie in Rostock wurde er auch in Breslau zweimal zum Rektor der Universität berufen. 1815 ging er als Mitglied der medizinischen Fakultät und Direktor des Botanischen Gartens, des königlichen Herbariums und der pharmakognostischen Sammlung nach Berlin.

Obwohl die Verdienste Links sich auf die unterschiedlichsten Wissensgebiete ausdehnen, wird in seinem Porträt für die Galerie der Ordensritter mit der Pflanze als Attribut vor allem auf seine Tätigkeit als Botaniker Bezug genommen. Damit ist die Disziplin benannt, die ihn vor allen anderen mit Friedrich Wilhelm IV. verband: Als Professor der Botanik hatte ihn der junge Kronprinz in Breslau kennengelernt, und in dieser Funktion wurde Link später von ihm als König nach Berlin berufen.

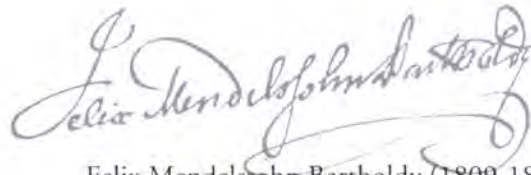
Zur Datierung des unsignierten Bildes gibt es keine zuverlässigen Anhaltspunkte. Während Friedrich Eggers in seinem Nachruf auf Karl Begas das Porträt als eine 1853 von dessen Hand vollendete Arbeit aufführt (Eggers 1855, S. 342), ist es diesem von der neueren Forschung zugeschrieben (Katalog Begas 1994, S. 199). Auch eine Vollendung des vom Vater begonnenen Gemäldes durch Oskar Begas scheint möglich (Kat. Friedrich Wilhelm IV. 1994, S. 199f.). In jedem Fall jedoch ist das Porträt wohl erst nach dem Tod des Dargestellten ausgeführt worden. Neben dem Bildnis Karl Friedrich Schinkels (Kat.-Nr. 17) – der ja nicht zu den Mitgliedern der Friedensklasse gehörte – wäre die Darstellung Heinrich Friedrich Links damit das einzige Bild aus der Galerie der Ordensritter, das posthum entstanden ist.



9 Wilhelm Hensel (1794-1861)

Felix Mendelssohn Bartholdy, 1847
Komponist

Öl auf Leinwand, 92 x 76 cm
signiert und datiert unten rechts: 1852 (?)
chem. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
(seit 1945 verschollen)
Inv.-Nr. GK I 2959



Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Enkel des jüdischen Aufklärungsphilosophen Moses Mendelssohn, hatte bereits in jungen Jahren erste Erfolge als Klaviervirtuose und Komponist. Nach seiner Ausbildung bei L. Berger und C. F. Zelter an der Berliner Singakademie und mehreren Reisen nach London und Paris wurde er im Alter von 24 Jahren zum Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf ernannt; 1835 übernahm er die Leitung des Gewandhauses in Leipzig und machte die Stadt zum bedeutendsten Musikzentrum Europas. Neben Leipzig war er immer wieder in Berlin tätig. Dennoch bemühte sich Friedrich Wilhelm IV. vergeblich, ihn ganz nach Berlin zu holen: Trotz der Ernennung zum Preußischen Generalmusikdirektor im Herbst 1842 und der Aufnahme in die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite noch im selben Jahr blieb Mendelssohn Bartholdy in Leipzig, wo er das 1843 von ihm mitgegründete und bis heute bestehende „Conservatorium der Musik“ leitete.

Neben den eigenen Kompositionen, die stilistisch den Umbruch von der Klassik zur Romantik kennzeichnen, gehört zu Mendelssohn Bartholdys Verdiensten vor allem die Wiederentdeckung von Werken des damals weitgehend in Vergessenheit geratenen Johann Sebastian Bach. Die spektakuläre Aufführung von Bachs Matthäuspassion – der ersten seit dem Tod des großen Komponisten – durch den 20jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy, der den 158-köpfigen Chor der Berliner Singakademie dirigierte, löste eine wahre Bach-Renaissance in ganz Deutschland aus. Auch die Wiederentdeckung der h-Moll-Messe und des Weihnachtsoratoriums sind ihm zu verdanken.

Der Berliner Porträtist Wilhelm Hensel, der mit der ebenfalls musikalisch begabten Schwester des Komponisten, Fanny Mendelssohn Bartholdy, verheiratet war, hatte drei Bildnisse seines Schwagers gemalt. Über das erste Bild, das 1844 entstand und zwei Jahre später auf der Berliner Akademieausstellung zu sehen war, schreibt Oskar Begas, „das Portrait von Mendelssohn von Hensel ist zwar ähnlich aber schrecklich colorirt, und die Wäsche wie mit Fett eingerieben“ (Begas Tagebücher Bd. III, 19. September 1846, S. 654). Das zweite Gemälde, das aus dem Nachlaß des Prinzen Georg von Preußen stammt und sich heute im Stadtmuseum Düsseldorf befindet, ist noch im Todesjahr des jung verstorbenen Felix Mendelssohn Bartholdy entstanden. Obwohl die Bezeichnung dieses Bildnisses nahelegt, daß Hensel den Komponisten nach dem Leben gemalt hat, führt Gert Bartoschek die Komposition auf jenes heute verschollene Bildnis von 1844 zurück (vgl. Kat. Friedrich Wilhelm IV. 1994, Kat. 1.10 und 1.16).

Das eigentlich für die Galerie der Ritter des Ordens Pour le mérite gemalte Porträt von Hensel, das seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als verschollen gilt, entstand posthum im Jahre 1852 und geht ebenfalls zurück auf das Bild von 1844. Es zeigt den Komponisten vor dem Prospekt der barocken Joachim-Wagner-Orgel in der Berliner Garnisonskirche, auf der schon Johann Sebastian Bach gespielt hatte. Mit seinem rechten Arm stützt sich Mendelssohn Bartholdy auf das umfangreiche Libretto seines „Paulus“, ein Oratorienwerk, mit dem er an die Tradition seines großen Vorbildes anknüpfte.



10 Karl Begas (1794-1854)

Giacomo Meyerbeer, 1851

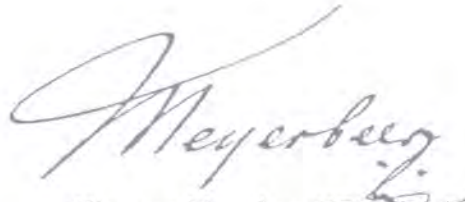
Komponist

Öl auf Leinwand, 109 x 90 cm

signiert und datiert rechts: C. BEGAS. F./ 1851

ehem. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
(seit 1945 verschollen)

Inv.-Nr. GK I 2957



Giacomo Meyerbeer (1791-1864), eigentlich Jakob Liebmann Meyer Beer, wurde bereits im Kindesalter als Klaviervirtuose gefeiert. Nach seiner Ausbildung zum Opernkomponisten in Berlin, Darmstadt, Wien, Paris, London und Italien sowie ersten eigenen Kompositionen gelang ihm 1824 der musikalische Durchbruch mit der Oper „Il Crociato in Egitto“. Es folgten weitere Opern im italienischen Stil, bevor sich Meyerbeer 1825 in Paris niederließ. Die Zusammenarbeit mit dem Dramatiker Eugène Scribe brachte dort die größten Erfolge des Komponisten hervor, darunter die Oper „Robert der Teufel“ (1831) und „Die Hugenotten“ (1836). Durch die Berufung Meyerbeers zum Nachfolger von Gasparo Spontini als Generalmusikdirektor verpflichtete Friedrich Wilhelm IV. den international gefeierten Komponisten dazu, ab 1842 vier Monate im Jahr die Berliner Oper zu dirigieren. Noch im gleichen Jahr wurde Meyerbeer in das Gründungskapitel der Friedensklasse aufgenommen.

In den Tagebuchaufzeichnungen des Komponisten ist der Entstehungsprozeß des Bildnisses von Karl Begas genau nachzuvollziehen; zwischen dem 10. März und dem 8. Juni 1851 sind allein vierzehn Sitzungen verzeichnet. Auch über Vorbereitungen zu diesem Bildnis gibt das Tagebuch Auskunft. So schreibt Meyerbeer am 22. Februar 1851: „Zu Herrn v. Humboldt, der mir gestern Abend die schriftliche Mitteilung gemacht hatte, daß der König Olfers den Befehl erteilt habe, durch den Maler Begas mein Portrait anfertigen zu lassen für die Sammlung berühmter Männer in des Königs Diensten, welche derselbe für sein Schloß malen läßt“ (Kat. Meyerbeer 1991, S. 131).

Karl Begas stellt den Komponisten als eleganten Weltbürger dar: In lässiger Pose stützt er sich fast beiläufig auf den Pelz seines achtlos abgeworfenen Mantels. Unter halb geschlossenen Lidern den Blick ins Unendliche gerichtet, entzieht er sich jeglichem Blickkontakt mit dem Betrachter. Der feine Schwung der Lippen, die markante Wölbung des Nasenrückens und der hohe Ansatz des lockigen Haares geben dem Dreiviertelprofil eine eigentümliche Prägnanz. In seiner rechten Hand hält der Komponist ein zusammengerolltes Notenblatt, das sich als Seite aus seiner dritten großen Oper „Der Prophet“ identifizieren läßt. Mit dieser Komposition, die 1849 in Paris uraufgeführt und im Folgejahr dem Berliner Publikum präsentiert wurde, war er auch auf den deutschen Opernbühnen überaus erfolgreich.

Die jeweilige Berufung von Giacomo Meyerbeer, Felix Mendelssohn Bartholdy und Gasparo Spontini zum Generalmusikdirektor der Berliner Oper, die gleichzeitige Aufnahme in die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite noch im Gründungsjahr sowie der Erwerb ihrer Porträts zeigen das Bestreben Friedrich Wilhelms IV., diese international erfolgreichen Komponisten an seinen Hof zu binden. Ebenso wie die Darstellung von Felix Mendelssohn Bartholdy (Kat.-Nr. 9) gilt auch das Bildnis von Giacomo Meyerbeer seit 1945 als verschollen.



11 Oskar Begas (1828-1883)

Johannes Müller, 1856

Physiologe

Öl auf Leinwand, 117 x 97 cm

signiert und datiert unten rechts: Oscar Begas. fec./ 1856

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten

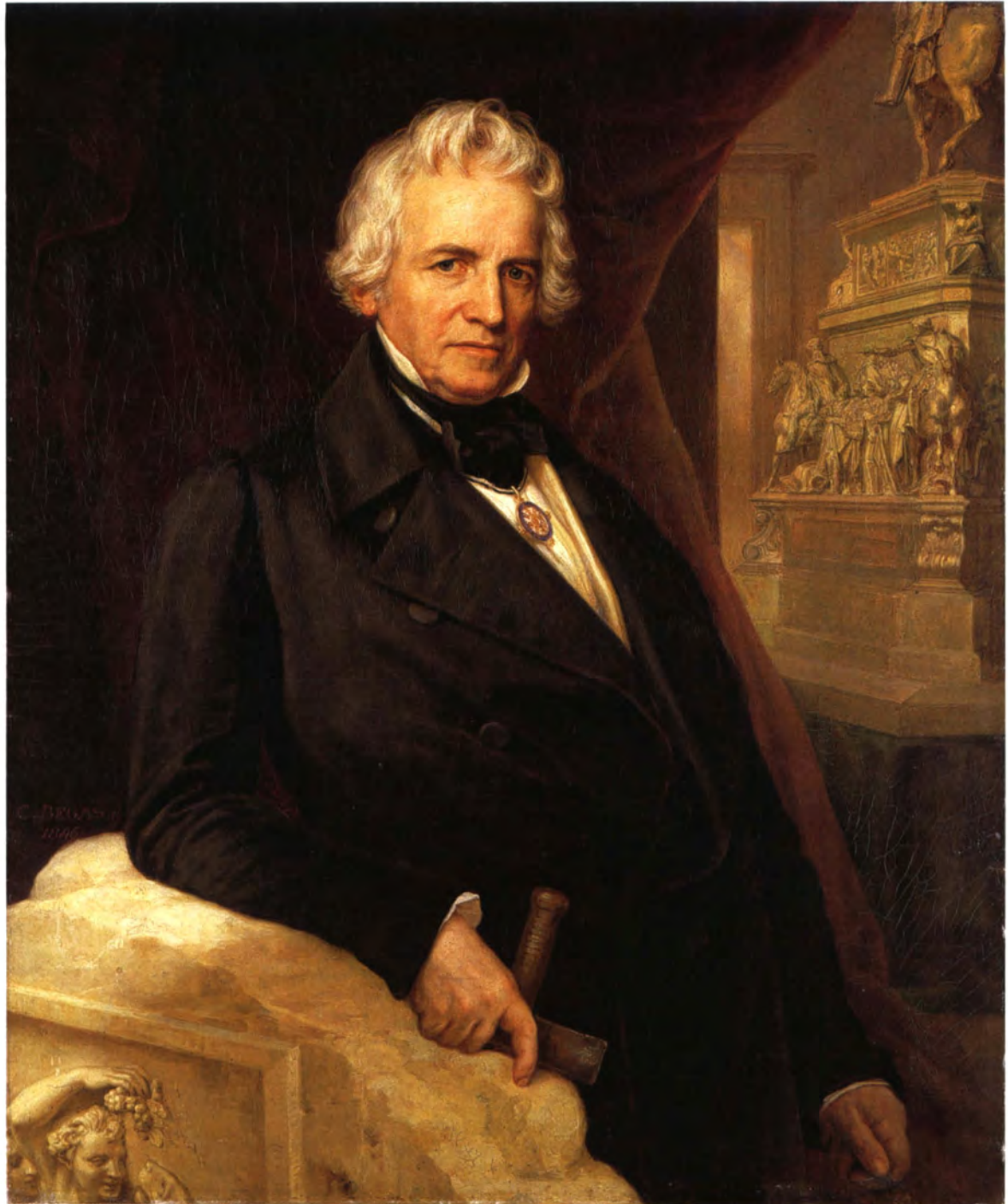
Inv.-Nr. GKI 2948

Joh. Müller.

Johannes Müller (1801-1858) gilt als Begründer der modernen Physiologie und Mitbegründer der meereszoologischen Forschung. Bereits während seines Studiums in Bonn und Berlin kehrte er dem vorherrschenden naturphilosophisch-romantischen Wissenschaftsverständnis den Rücken. Als Professor der Physiologie und Anatomie, zunächst 1830 in Bonn und ab 1833 in Berlin, revolutionierte er die biologische Forschung, indem er das Experiment als wichtigste Grundlage der wissenschaftlichen Erkenntnis etablierte. Zusammen mit Johann Lukas Schönlein (Kat.-Nr. 18) wurde er zum Begründer der Berliner Schule der naturwissenschaftlichen Medizin. Als führender Biologe seiner Zeit war er der Lehrer vieler bedeutender Vertreter des Faches, darunter Schwann, Virchow, Helmholtz, Brücke und Du Bois Reymond, die später alle in die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite aufgenommen wurden.

Das Bildnis des berühmten Physiologen wurde von Oskar Begas, dem Sohn des Berliner Malers Karl Begas gemalt, der die Ausführung von Ordensporträts nach dem Tod seines Vaters 1854 übernommen hatte. Dabei hielt er sich in Komposition und Farbgebung eng an die Vorgaben der vorangegangenen Porträts. Mit offenem Blick steht der Wissenschaftler dem Betrachter frontal gegenüber. Der schwarze Gehrock mit seidener Weste, weißem Hemd und dem Ordenszeichen am breiten Band reiht ihn ein in das uniforme Erscheinungsbild der übrigen Ordensritter. Wie bei diesen konzentriert sich bei völliger Zurücknahme des Hintergrundes auch im Porträt von Johannes Müller das Interesse ganz auf seine Person und einige, seine wissenschaftlichen Verdienste charakterisierende Objekte, die auf einem runden Tisch neben ihm versammelt sind: Ganz vorn auf der wasserblauen Tischdecke erkennt man einen Seestern; gleich daneben ruht die Hand des Wissenschaftlers auf dem kugelförmigen Kalkpanzer eines Seeigels. In einem zylindrischen Glas dahinter ist die buschige Wurzel einer Seelilie sichtbar.

Mit dieser stellvertretenden Darstellung seines Verdienstes bezieht sich das Bildnis vor allem auf Müllers spätere wissenschaftliche Karriere während seiner Berliner Jahre, in der er sich der Meeresbiologie zugewandt hatte. An die Stelle von Experiment und Vivisektion im Dienste der Physiologie traten zunehmend die wissenschaftlichen Methoden von Beobachtung, Vergleich und Beschreibung, mit denen er eine Systematik verschiedener Tierstämme in Nordsee und Mittelmeer entworfen hatte. Alle drei dargestellten Lebewesen gehören zum Stamm der Stachelhäuter. Die Aufschrift auf dem Glas läßt sich zu „Pentacrinus caput Medusae“ ergänzen, eine direkte Anspielung auf einen viel beachteten Vortrag über diese letzte Art der Gattung Pentacrinus, den Johannes Müller 1840 an der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin, der er seit 1834 angehörte, gehalten hatte.



12 Karl Begas (1794-1854)

Christian Daniel Rauch, 1846

Bildhauer

Öl auf Leinwand, 105 x 86 cm

signiert und datiert links: C. BEGAS. F./ 1846

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten

Inv-Nr. GK I 2953

Oskar Begas

Am 4. Dezember 1845 vermerkt Oskar Begas in seinem Tagebuch: „Vater fing heute das 3te Portrait für den König an. Es ist Professor Rauch. das erste war Schelling, das 2te, Ritter“. Am Tag darauf und am 9. Dezember sind weitere Modellsitzungen verzeichnet. Am 12. Dezember scheint sich Karl Begas bereits mit der Konzeption des Hintergrundes beschäftigt zu haben, denn sein Sohn notiert für diesen Tag: „P[ro]fessor Rauch schickte ein Gipsmodell seiner großen neuen Reiterstatue Fr[iedrichs] d[es] Gr[ößen], Vater will es auf dem Bilde anbringen. Ich zeichnete es Vatern auf.“ (Begas Tagebücher Bd. II, S. 479, 482 und 483). Im Februar 1846 sind die Arbeiten am Bild offenbar weit vorangeschritten, der Sohn des Künstlers schreibt: „Rauch's Portrait steht noch im Atelier (5 feb). Es wird vortrefflich und Vater hat die schwierigste Aufgabe gelöst, die ich mir denken kann – Rauch ähnlich zu machen“ (Begas Tagebücher Bd. II, S. 514f.).

Mit diesen Hinweisen aus dem Tagebuch von Oskar Begas ist der Entstehungsprozeß dieses Bildnisses ungewöhnlich klar dokumentiert. Auch die abschließende Begutachtung des fertigen Porträts bei einem Besuch des Königs im Atelier des Künstlers am 17. März 1846 wurde von ihm festgehalten: „Gegen 12 kam eilig H. v Olfers [der Generaldirektor der königl. Museen, Anm. d. Verf.] und meldete den König an. In der größten Eile räumten wir alles auf, gegen 1 ½ Uhr aber erst kam der König mit einem Adjutanten. Er war nicht allein über Rauchs Portrait erstaunt, sondern auch über das angef. Portrait von Humboldt und äußerte sich sehr lebhaft darüber“ (Begas Tagebücher Bd. II, S. 549f.).

Auch der Dargestellte selbst äußerte sich in seinen Briefen sehr angetan von der Ähnlichkeit des Bildnisses (Eggers 1890 Bd. II, S. 236). Christian Daniel Rauch (1777-1857) war eng mit der Familie Begas befreundet und gehörte als einer der erfolgreichsten Bildhauer des 19. Jahrhunderts zum Gründungsjahrgang des Ordens Pour le mérite der Friedensklasse. Seit seiner Beschäftigung als Kammerlakai Königin Luises war er eng mit dem preußischen Königshaus verbunden; künstlerisch erfuhr er frühe Förderung durch Johann Gottfried Schadow, gemeinsam mit Friedrich Tieck gründete er ein Atelier in Berlin, dem sich später auch Karl Friedrich Schinkel anschloß. Neben seiner künstlerischen Arbeit war er gleichzeitig für die Restaurierungen der Berliner Antiken zuständig. Als Bildhauer übernahm er Aufträge in ganz Deutschland: So schuf er für den bayerischen König Ludwig I. zahlreiche Büsten berühmter Männer für die von Leo von Klenze ausgeführte Walhalla bei Regensburg.

Die feinsinnige Ausgewogenheit von klassizistischer Idealisierung und individualisierendem Realismus, die vor allem seine Porträtbüsten auszeichnet, machte Christian Daniel Rauch zum Mitbegründer der Berliner Bildhauerschule. Aus seinem Atelier gingen so bedeutende Schüler hervor wie Ernst Rietschel und Friedrich Drake – beide ihrerseits Mitglieder des Ordens.

Das Bildnis zeigt Rauch gleichzeitig als Ordensritter und als Künstler. Mit dem rechten Arm lehnt er auf einem sich in Arbeit befindlichen Bacchantenrelief, hinter einem zur Seite gezogenen Vorhang erkennt man jenes Gipsmodell zum Reiterstandbild Friedrichs des Großen, das eigens für das Porträt in das Atelier von Karl Begas geliefert worden war. Kaum ein Werk war geeigneter als Ausdruck seiner Verdienste auf dem Gebiet der Bildhauerei und als Symbol für die enge Verbundenheit mit dem preußischen Königshaus. Indem er das königliche Denkmal zum charakterisierenden Element des Porträts macht, setzt Begas seinem Freund und Künstlerkollegen mit diesem Bildnis für die königliche Sammlung wiederum ein Denkmal.



13 Karl Begas (1794-1854)

Karl Ritter, 1844

Geograph

Öl auf Leinwand, 105 x 85,5 cm

signiert und datiert unten rechts: C. BEGAS./ 1844

Stiftung Preussische Schlösser und Gärten

Inv-Nr. GK I 2961



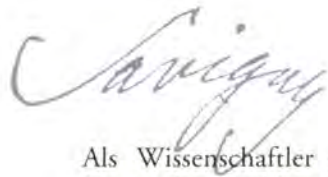
Das Porträt von Karl Begas zeigt den Geographen an eine Böschung gelehnt vor einer weitläufigen Küstenlandschaft. Diese Form der Darstellung unter freiem Himmel bildet in der Serie der Ordensporträts die Ausnahme und ist sonst nur in den Bildnissen von Alexander von Humboldt und Christian Leopold von Buch (Kat.-Nr. 1 und 4) zu finden. Karl Begas, der auch die anderen beiden Ordensritter gemalt hat, durchbricht das in vielen Variationen verwendete Kompositionsschema der Innenraumansicht, um so die Verdienste der auf ihren Forschungsreisen zu wissenschaftlicher Erkenntnis gelangten Gelehrten zu veranschaulichen.

Karl Ritter (1779-1859) gilt zusammen mit Alexander von Humboldt als Begründer der modernen Geographie. Seine Forschungen in diesem Fach begann der studierte Pädagoge auf mehreren Reisen in die Schweiz, nach Frankreich und Italien, die er als privater Hauslehrer begleitete. An der Universität Göttingen konnte Ritter seine geographischen Kenntnisse durch weitgehend autodidaktisches Bibliotheksstudium vertiefen, bevor er 1819 eine Stelle als Gymnasialprofessor in Frankfurt annahm. 1820 wurde er zum außerordentlichen Professor an die Berliner Universität berufen und hatte hier eine der ersten Professuren für Geographie in Deutschland inne. In seinem unvollendet gebliebenem Hauptwerk „Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen“ (14 Bände) leitet er den Lauf der Geschichte aus den geographischen Verhältnissen ab. Neben seinen Verdiensten auf dem Gebiet der historischen Topographie und der Anthropogeographie trat er auch als wichtiger Kartograph in Erscheinung. Die Aufnahme in die Friedensklasse des Ordens erfolgte noch im Jahr ihrer Gründung.

Die Entstehungsgeschichte des Bildnisses ist gut dokumentiert. Von der ersten Porträtsitzung am 15. April 1844 an berichtet Oskar Begas in seinem Tagebuch mit wachsendem Interesse von dem weitgereisten Gast im Atelier seines Vaters. Nach einer zweiten Porträtsitzung am 16. April, in der Oskar nebenher an einem eigenen Bild arbeitete, kam Ritter bereits am 19. April in das Atelier Am Karlsbad 10, in der Nähe des Potsdamer Platzes: „Vater malte Prof Ritter, ich den Abraham. dieser erzählte nur sehr interessante Geschichten aus Abessinien von vielen neu entdeckten Strömen, worunter Goschop der größte, und vom König v Schoa“ (Begas Tagebücher Bd. I, S. 192). Karl Ritter schien während der Modellsitzungen in dem Sohn des Künstlers einen interessierten Zuhörer gefunden zu haben, wofür er sich auf seine Weise bedankte – am 24. April 1844 schreibt Oskar Begas: „Ich hatte am Morgen Violinstunde, drauf kam Prof. Ritter, welcher, da er gesehen hatte, daß ich mich sehr für Geographie interessire, mir 3 Charten des obern Nillandes, welche er selbst theilweise herausgegeben hat, mitbrachte. Ich freute mich sehr darüber“ (Begas Tagebücher Bd. I, S. 196).



14 Franz Krüger (1797-1857)
Friedrich Karl von Savigny, 1856
Rechtsgelehrter
Öl auf Leinwand, 105 x 85,5 cm
unsigniert
Stiftung Preussische Schlösser und Gärten
Inv.-Nr. GK I 2962



Als Wissenschaftler gilt Friedrich Karl von Savigny (1779-1861) als wesentlicher Begründer der historischen Rechtsschule, mit seinen Forschungen über das antike und mittelalterliche römische Recht wurde er zum Erneuerer der historisch-philologischen Ausrichtung des Faches und stellte die Rechtswissenschaft in den Kreis der historischen Kulturwissenschaften. Nach seinem Studium in Marburg wurde er dort außerordentlicher Professor für Jura und war unter anderem Lehrer der Gebrüder Grimm (Kat.-Nr. 7). Nach einer zweijährigen Professur an der Universität Landshut wurde er 1810 auf Fürsprache Wilhelm von Humboldts an die neu gegründete Berliner Universität berufen. Hier war er unter anderem auch für die Einführung des Kronprinzen in die Rechtswissenschaft verantwortlich. In Berlin trat neben der wissenschaftlichen Arbeit zunehmend die Tätigkeit als aktiver Politiker in den Vordergrund: 1817 wurde er Mitglied des Preußischen Staatsrats und des Revisions- und Cassationshofs für die Gebiete des rheinischen und gemeinen Rechts in Preußen. 1842 bis 1848 leitete er das Ministerium für Gesetzgebung und bemühte sich dort intensiv um die Revision des preußischen Privat-, Straf- und Prozeßrechts sowie um die Reform des Eherechts. Nachdem er 1842 in den Orden Pour le mérite aufgenommen worden war, wurde er 1859 in der Nachfolge Humboldts zum ersten Ordenskanzler berufen.

Das Bildnis Friedrich Karl von Savignys ist das einzige Porträt der Serie aus dem Atelier des preußischen Hofmalers und Akademieprofessors Franz Krüger. Im Archiv der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten ist ein Brief des Künstlers an das Hofmarschallsamt erhalten, dem zufolge das Porträt im November 1856 nach einer halbjährigen Abwesenheit des Dargestellten aus Berlin vollendet wurde (Kat. Friedrich Wilhelm IV. 1994, S. 201). Neben dem Porträt für den König gibt es zwei gleichgroße Kopien dieses Werkes aus dem Atelier von Franz Krüger, die für die beiden Söhne Savignys gemalt worden sind. Was den Bildaufbau und die Darstellungsweise angeht, so hielt sich Krüger eng an die kompositorischen Vorgaben der Bildnisse von Karl und Oskar Begas: Ähnlich wie in den vorangegangenen Porträts der Serie stellt er den Ordensritter in einem schweren Lehnstuhl sitzend dar, den Hintergrund bildet ein Bücherregal auf der linken Seite, auf der rechten Seite gibt ein zur Seite gezogener Samtvorhang den Blick auf die Berliner Universität frei, an die er noch im Gründungsjahr als Professor für Jura berufen worden war.

Auch die Kleidung entspricht der Aufmachung der anderen Ordensritter. Am Revers seines schwarzen Gehrocks trägt Savigny das Eiserne Kreuz, das er 1813 für sein Zutun beim Aufbau der preußischen Landwehr verliehen bekommen hatte. Die weitaus bedeutendere Auszeichnung aber ist der Schwarze Adlerorden mit rotem Band und Bruststern, der höchste preußische Orden überhaupt, der dem Rechtsgelehrten in dem Jahr verliehen worden war, in dem das Bildnis entstanden ist. Die Tatsache, daß Savigny das Ordenszeichen des Pour le mérite in der Friedensklasse um den Hals trägt, zusammen mit dem Bruststern und dem blaßroten Band des Schwarzen Adlerordens, ist eine Besonderheit: Der Pour le mérite für militärische Dienste mußte bei Verleihung des ranghöheren Adlerordens zurückgegeben werden. Sowohl Friedrich Wilhelm IV. als auch Alexander von Humboldt versuchten diese Ausschließlichkeit in der Friedensklasse wiederholt zu durchbrechen mit dem Verweis auf die geistige Dimension des Ordens und dem Hinweis, daß es schließlich auch möglich sei, Mitglied an mehreren Akademien gleichzeitig zu sein (Fuhrmann 1992, S. 49).



15 Karl Begas (1794-1854)

Johann Gottfried Schadow, 1847
Bildhauer

Öl auf Leinwand, 106 x 86 cm
signiert und datiert links: C. BEGAS. F./ 1847
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Inv.-Nr. GK I 2965



„Sein Haus ist die Akademie, darin waltet er als König und Herr [...] er regiert durch sich selbst, kraft seiner Kraft.“ (Fontane 1982, S. 358) – so beschreibt Theodor Fontane den bereits zu Lebzeiten zur Legende gewordenen Berliner Bildhauer Johann Gottfried Schadow (1764-1850). Und genau so charakterisiert ihn sein Künstlerkollege und Freund Karl Begas in seinem Porträt für die Galerie der Ordensritter. Das Bildnis zeigt den 83jährigen Akademiedirektor in einem aufwendig verzierten Lehnstuhl sitzend. Mit seiner linken Hand hat er die breite Armlehne fest im Griff, seine rechte Hand stützt sich auf einen wertvoll gearbeiteten Spazierstock. Mit abschätzendem Blick sieht er auf den Betrachter herab, die ausgeprägte Physiognomie, gleichsam das Markenzeichen des „Alten Schadow“, mit gedrungener Nase, hoher Stirn und dem so entschlossenen Zug um den Mund, lassen eine willensstarke Persönlichkeit erahnen.

Im Unterschied zu seinen anderen Ordensbildnissen verzichtet Karl Begas im Porträt von Johann Gottlieb Schadow vollständig auf eine Charakterisierung durch die Attribute seiner Profession. Es gibt keinen Hinweis, daß wir es mit einem der bedeutendsten preußischen Bildhauer zu tun haben, dessen Ruhm bis heute weit über seine Wirkungsstätte Berlin hinaus Gültigkeit hat. Schadow war nach dem Tod seines Vorgängers und Lehrers Antoine Tassaert bereits im Alter von 24 Jahren zum Leiter der Königlichen Bildhauerwerkstatt in Berlin ernannt worden. Gleichzeitig wurde er zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste, die er ab 1805 als Vizedirektor und von 1815 an schließlich bis zu seinem Tode als Direktor leitete. Neben seiner praktischen Tätigkeit als Bildhauer und Graphiker veröffentlichte er zahlreiche Schriften zur Kunst, so etwa das Sammelwerk „Wittenberg's Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei“ (1825), für das er auch die Illustrationen übernahm. Einen abschließenden Überblick über den Kunstbetrieb einer ganzen Epoche schließlich liefern seine Lebenserinnerungen „Kunstwerke und Kunstansichten“, die er kurz vor seinem Tod veröffentlichte.

Anders als etwa im Porträt von Schadows Konkurrenten Christian Daniel Rauch (Kat.-Nr. 12) ist das Schaffen des Bildhauers auch nicht durch eines seiner zahlreichen Werke repräsentiert – beispielsweise das Grabmal des Grafen Alexander von der Mark, einem ersten Hauptwerk, mit dem sich Schadow als wichtiger Vertreter des deutschen Frühklassizismus auszeichnete, die Marmorgruppe der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester Friederike (beide in der Alten Nationalgalerie Berlin) oder die Quadriga auf dem Brandenburger Tor.

Allein die beiden Orden – der schwedische Nordsternorden und der Pour le mérite der Friedensklasse – geben einen Hinweis auf die künstlerischen Verdienste Schadows. Und selbst hier zeigt sich die Eigenwilligkeit des Alten. Im vierten Band seiner „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ beschreibt Theodor Fontane die Ordensübergabe des preußischen Verdienstordens, zu der sich der König 1842 höchstselbst in das Haus des Bildhauers begeben hatte. Anstelle eines Dankes für die Auszeichnung entgegnete ihm Schadow, „Ach, Majestät, was soll ich alter Mann mit'n Orden?“ (Fontane 1982, S. 369). Ob Künstleranekdote oder historische Begebenheit – Begas führt uns die Autokratie des zur preußischen Institution gewordenen Schadow mit einem Augenzwinkern vor Augen: Im Gegensatz zum schwedischen Verdienstorden, der gut sichtbar am Revers prangt, hängt ihm das preußische Ordenszeichen halb verdeckt und achtlos verdreht um den Hals. Im Porträt von Schadow liegen hinter der Fassade von maßvoller Strenge der Schalk und die Würde des Alters eng beieinander.



16 Karl Begas (1794-1854)

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1843
Philosoph

Öl auf Leinwand, 117 x 97,5 cm
signiert und datiert unten rechts: C. BEGAS./ 1843
Stiftung Preussische Schlösser und Gärten
Inv.-Nr. GKI 2947

Spallering

Das Porträt von Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) war das erste Bildnis, das speziell für die von Friedrich Wilhelm IV. angelegte Serie von Rittern der Friedensklasse gemalt wurde. Gleichzeitig ist es auch das erste von insgesamt neun Bildnissen aus dem Atelier des bekannten Berliner Malers Karl Begas (1794-1854). Zum Zeitpunkt, als Begas die Arbeit an der Bildnisserie aufnahm, hatte er sich bereits einen Namen als bedeutender Porträtmaler der gehobenen Berliner Gesellschaft gemacht. Bereits unter Friedrich Wilhelm III. stand er unter dem Protektorat des preußischen Königshauses, eine Anerkennung, die Friedrich Wilhelm IV. durch den Auftrag einer so umfangreichen Bildnisserie manifestierte.

Wie die meisten Künstler und Gelehrten, deren Bildnisse der König für das Marmorpalais malen ließ, gehörte auch Schelling zum Gründungsjahrgang der Friedensklasse. Er war seit seinem Theologiestudium in Tübingen mit G. W. F. Hegel und F. Hölderlin befreundet. Durch Fürsprache Johann Wolfgang von Goethes erhielt er 1798 eine Professur für Philosophie an der Universität Jena, wo er sich dem Kreis der Romantiker anschloß. Als einer der Hauptvertreter des Deutschen Idealismus beschäftigte er sich immer wieder mit den Themenbereichen von Kunst, Natur und Religion. Schelling war Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Generalsekretär der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München und wurde von Maximilian I. für seine Verdienste geadelt. 1841 holte ihn Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin, wo er im folgenden Jahr ordentliches Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften wurde. Bereits zwei Jahre nach dem Tode Schellings erschien eine große Werkausgabe in vierzehn Bänden (1856-61).

Die Darstellung des Philosophen weist in Komposition und Bildaufbau einige Merkmale auf, die für die nachfolgenden Porträts von Ordensrittern stilbildend sein sollten. Begas wählte die Form des Kniestücks, indem er Schelling frontal dem Betrachter gegenüberstellt. Durch subtil mit dem dunklen Hintergrund verschmelzende Attribute werden die Tätigkeit des Dargestellten und damit das eigentliche Verdienst als Grundlage für die königliche Auszeichnung angedeutet. Im Falle von Schelling sind es die kirschholzfarbenen Möbel eines Studierzimmers mit Kommode und Sekretär, auf dem einige ledergebundene Bücher stehen. Links im Bild und beinahe bühnenartig von einer verdeckten Lichtquelle angestrahlt, ruht auf einer hohen Säule die Büste der Minerva, der Göttin von Klugheit und Weisheit. Zusammen mit den losen Blättern in der Hand des Philosophen könnte es sich hier um einen Verweis auf die im Vorjahr abgeschlossene große Spätschrift Schellings handeln, die „Philosophie der Mythologie“.

Auch die Wahl der Kleidung – ob vom Künstler oder vom König als Auftraggeber des Bildnisses festgelegt – findet sich durchgängig in allen Porträts der Serie. Allerdings stieß diese bürgerlich-schlichte Aufmachung mit schwarzem Gehrock, weißem Hemd und Orden nicht unbedingt auf die Gegenliebe des Philosophen. Oskar Begas, der Sohn des Künstlers, beschreibt die Entrüstung Schellings über diese so wenig standesgemäße Kleidung: „dieser [Schelling] war von jeher außer sich gewesen, daß Vater ihn nicht im Frack gemalt hätte, er ist darin schrecklich eitel was doch zur Philosophie wenig paßt. Mittwoch war Vater bei Eichhorns, wo Schelling wieder davon anfang, und sagte, er sähe in dem Rock wie ein Bedienter aus. Es hätte scheußlich ausgesehn, wenn Vater ihm bei seinem dicken Kopfe den spitzzulaufenden Schniepel gemacht hatte. Dies alles wurde Humboldt erzählt, der es natürl. gleich wo er hinkommt weitererzählt“ (Begas Tagebücher Bd. I, 8. Februar 1844, S. 124-126).



17 Karl Schmid (geb. 1799)

Karl Friedrich Schinkel, 1851/52

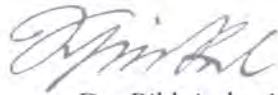
Architekt

Öl auf Leinwand, 107 x 86 cm

unsigniert

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten

Inv.-Nr. GK I 2955



Das Bildnis des Architekten Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) nimmt gleich in mehrfacher Hinsicht eine besondere Stellung ein: Anders als die Künstler Rauch, Schadow und Cornelius (Kat.-Nr. 12, 15 und 5) gehörte Schinkel eigentlich nicht in den Kreis der Ordensritter – er war ein Jahr vor Einrichtung der Friedensklasse gestorben. Dennoch ließ Friedrich Wilhelm IV. ein Porträt des von ihm so hoch geschätzten Baumeisters anfertigen, das in Format, Komposition und Rahmung den anderen Bildnissen der Serie gleich und Schinkel so in geistige Verwandtschaft mit den von ihm ausgezeichneten Gelehrten und Künstlern setzte. Sein Bildnis vervollständigte das Quartett herausragender Künstler um Friedrich Wilhelm IV. und wurde bei der Präsentation in Schloß Monbijou in unmittelbare Nähe zum Bildnis des Königs gehängt (Abb. S. 39).

Schinkel gehörte zu den einflußreichsten Architekten des Klassizismus im 19. Jahrhundert. Nach seiner Lehrzeit bei Friedrich Gilly und an der neu gegründeten Berliner Bauakademie folgte 1803-1805 eine ausgedehnte Italienreise. In Rom befreundete er sich mit Wilhelm von Humboldt, der ihn an den preußischen König empfahl. 1810 wurde er zum Geheimen Oberbauassessor und 1815 zum Geheimen Oberbaurat bei der Technischen Oberbaudeputation ernannt. Gleichzeitig führte er als Architekt zahlreiche Staatsbauten für den König aus und war so maßgeblich am Wiederaufbau Preußens nach den Befreiungskriegen beteiligt. Neben der Neuen Wache, dem Schauspielhaus, der Bauakademie und der Friedrichswerderschen Kirche war es vor allem das 1830 eröffnete Museum am Lustgarten (heute Altes Museum), das Schinkels Ruhm begründete. Für Friedrich Wilhelm IV. baute er Schloß Charlottenhof im Park von Sanssouci mit den dazu gehörigen römischen Bädern und Schloß Babelsberg aus.

Neben seiner umfangreichen Tätigkeit als Architekt betätigte sich Schinkel auch als Maler, Graphiker und auf dem Gebiet des Kunsthandwerks. Einen eigenen Werkkomplex bilden seine Entwürfe von Bühnenbildern zu 42 Stücken, darunter Mozarts „Zauberflöte“. Außerdem legte er im Rahmen seines Amtes die Richtlinien zur preußischen Denkmalpflege fest und war als Architekt bei der Fertigstellung des Kölner Doms 1842-80 federführend beteiligt.

Das posthume Porträt von Schinkel geht zurück auf einen Tondo mit dem Kopfporträt des berühmten Architekten, das der Aachener Bildnismaler Karl Schmied bereits 1833 im Auftrag von Schinkels Freund Christian Daniel Rauch gemalt hatte (Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 506). In einem Brief vom 24. November 1833 äußerte sich Rauch begeistert über die Lebendigkeit des Porträts: „Eben trifft das Bildniß Schinckels [ein, das] des liebsten Freundes Züge auf eine weise [sic] fixirt, wie man es wohl wünscht und selten erreicht, es wurde im vorigen Jahre dieser Zeit hier unter meinen Augen von Carl Schmid aus Aachen, Sohn Peter Schmid's gemalt, und ist ein unersetzlicher Schatz für mich geworden, da nichts ähnlicheres sein ganzes Wesen darstellend bis ietzt gemacht ist“ (Eggers 1890, Band I, S. 228f.).

Es war wohl diese Lebensnähe, die Lebendigkeit des Ausdrucks, die Friedrich Wilhelm IV. veranlaßte, eben jenes Bildnis zum Vorbild einer Kopie für seine Ordensgalerie zu nehmen, und nicht etwa Karl Begas zu beauftragen, der den Architekten bereits 1826 porträtiert hatte. Schmid erweiterte das nach dem Leben gemalte Bildnis, indem er Schinkel ähnlich wie die anderen Mitglieder des Ordens an einem Tisch sitzend darstellte; Zirkel, Winkel und Baupläne auf dem Tisch weisen auf seine großen Erfolge als Architekt des preußischen Hofes hin.



18 Oskar Begas (1828-1883)

Johann Lukas Schönlein, 1858
Mediziner

Öl auf Leinwand, 118 x 98 cm
signiert und datiert links: OSCAR BEGAS. F./ 1858
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Inv.-Nr. GK I 2966



Johann Lukas Schönlein (1793-1864) gehörte zu den führenden Medizinern des 19. Jahrhunderts. Sowohl als praktizierender Arzt als auch als akademischer Lehrer und Forscher gab er seinem Fach eine neue Richtung und legte die Grundlagen für die moderne klinische Diagnostik. Während seiner Zeit zunächst als Privatdozent, ab 1824 als Professor der Medizin und Ordinarius am Julius-Hospital in Würzburg zog er Studenten aus ganz Europa an. In Abgrenzung zur Naturphilosophie entwickelte er eine eigene Schule der Naturgeschichte und führte die Klassifizierung von Krankheitsbildern ein. 1830 wurde er aufgrund seines politischen Engagements des Amtes enthoben und als Kreis-Physikus nach Passau versetzt. Seine berufliche Rehabilitation erfolgte 1833 mit einem Ruf an die Universität Zürich, wo er am neu eingerichteten Krankenhaus arbeitete. Von hier aus nahm er Kontakt mit dem Physiologen Johannes Müller (Kat.-Nr. 11) auf und erhielt 1840 eine Professur in Berlin, wo er auch zum Direktor der Charité ernannt wurde. Zu seinen Schülern gehörte unter anderem der Pathologe und Ritter der Friedensklasse Rudolf Virchow.

Neben seinem beispielhaften Unterricht am Krankenbett waren es vor allem seine mikroskopischen Untersuchungen von Blut, Urin und anderen Körpersekreten, mit denen Schönlein die Grundlage zu einer neuen klinischen Medizin legte. Durch seine kurze Abhandlung über den Fadenpilz beschrieb er zum ersten Mal einen parasitären Pilz als Ursache einer Krankheit und trug so maßgeblich zur Kenntnis ansteckender menschlicher Krankheiten bei. Gemeinsam mit Johannes Müller begründete er die sogenannte Berliner Schule, die der Einführung der Naturwissenschaft in die klinische Praxis den Weg bereitete.

Zu den Gründen, den bekannten Mediziner in den Gründungsjahrgang des Ordens aufzunehmen, mag gezählt haben, daß Schönlein bis zu seiner Pensionierung 1859 persönlicher Leibarzt von Friedrich Wilhelm IV. war, eine Ehrenposition, die er bereits unter Friedrich Wilhelm III. innehatte. Sein Porträt ist das letzte Bild, das Oskar Begas für die von seinem Vater begonnene Bildnisserie des Königs malte. Gleichzeitig bildet es den Abschluß der 1843 mit dem Porträt von Schelling begonnenen Galerie der Ritter des Ordens Pour le mérite.

Vor dunklem Hintergrund sitzt Schönlein dem Betrachter frontal gegenüber. Im Gegensatz zu den meisten anderen Porträts der Serie verrät kein Attribut, kein Detail der Kleidung die Art der Tätigkeit des berühmten Arztes. Auch private Vorlieben zur Charakterisierung seiner Persönlichkeit – Schönlein war leidenschaftlicher Sammler von Fossilien, Steinen und Insekten – bleiben hinter der Uniformität der äußeren Erscheinung verborgen. Und so sitzt Schönlein dem Betrachter als Ritter des Ordens in völliger Zurücknahme seiner eigenen Person gegenüber, ähnlich wie ihn der König als Leibarzt während seiner Konsultationen erlebt haben mag.



19 Joseph Karl Stieler (1796-1858)

Ludwig Tieck, 1838

Dichter

Öl auf Leinwand, 89 x 76 cm

signiert und datiert rückseitig:

Ludwig Tieck/ nach dem Leben gemalt v. Jos. Stieler,/ 1838

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten

Inv.-Nr. GK I 2946



Joseph Karl Stieler's Porträt des Dichters Ludwig Tieck (1773-1853) ist nicht wie die anderen Darstellungen von Rittern der Friedensklasse speziell für die Bildnisserie gemalt worden, sondern wurde erst später als fertiges Bild von Friedrich Wilhelm IV. für die Sammlung von Ordensrittern angekauft. Es ist daher kleiner und zeigt dem frühen Entstehungsdatum entsprechend den Dichter ohne den Orden Pour le mérite, der ihm 1842 im Gründungsjahr der Friedensklasse verliehen worden war.

Ludwig Tieck war einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Frühromantik. In Jena schloß er sich dem literarischen Kreis um Brentano, Novalis, die Gebrüder Schlegel, Fichte und Schelling an. Neben eigenen Dichtungen, allen voran dem Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“ von 1798, Dramen und Märchen war Tieck vor allem von zentraler Bedeutung für die deutsche Shakespeare-Rezeption im 19. Jahrhundert: Seine Auseinandersetzung mit dem englischen Dramatiker begann bereits während seiner Studienzeit und gipfelte in der Herausgabe der epochemachenden Shakespeare-Übersetzung zusammen mit August Wilhelm von Schlegel.

Das Porträt Ludwig Tiecks war auf Geheiß des bayerischen Königs Ludwig I. entstanden, der ähnlich wie Friedrich Wilhelm IV. eine Bilderserie der bekanntesten Persönlichkeiten aufbaute, die zu seiner Regierungszeit wirkten und die er persönlich verehrte (Hase 1971, S. 71f.). So hatte Stieler bereits Goethe und Schelling für den König porträtiert, bevor er 1838 nach Dresden reiste, wo Tieck seit 1819 Dramaturg am Hoftheater war.

Das Porträt zeigt Ludwig Tieck in einer merkwürdig unzugänglichen Pose: Kein Blickkontakt, keine Öffnung des Körpers zu einem imaginären Gegenüber verbindet den Dargestellten mit dem Betrachter; statt dessen scheint der Dichter ganz in sich gekehrt seinen Gedanken nachzuhängen. Allein das aufgeschlagene Buch in seiner Linken erlaubt dem Betrachter Zugang zum Bild. Der Dichter spricht im wörtlichen Sinne durch sein Werk, das mit dem deutlich lesbaren Namenszug „Shakespeare“ versehen ist.

Das Buch in der Hand des Dichters charakterisiert die Tätigkeit Tiecks als Dramaturg, Übersetzer und Herausgeber der dramatischen Werke Shakespeares. Bei der Wahl der Pose spielten aber wohl auch persönliche Motive eine Rolle: Aus dem Tagebuch von Stieler's Frau Josephine erfahren wir von den geselligen Abenden in Dresden, bei denen Tieck aus seinen Shakespeare-Übersetzungen vorlas: „Mit den wunderbarsten Abstufungen unterscheidet Tieck durch die Betonung und Biegsamkeit der Stimme alle Personen von den lustigen Elfen bis zu den derben polternden Handwerkern und spielt mit jugendlichem Glück sozusagen das ganze Stück auf seinem Armstuhl sitzend“ (Hase 1971, S. 23).

Es wird verständlich, welchen Reiz das Bildnis für Friedrich Wilhelm IV. gehabt haben mußte: Als begehrtes Objekt aus der Sammlung Ludwigs I. verkörperte es gleichzeitig all jene Seiten des Dichters, die für seine Berufung an den Berliner Hof 1842 ausschlaggebend gewesen sein mochten: Auch hier war er als Vorleser des Königs sehr geschätzt, am Hoftheater des Neuen Palais in Potsdam fand 1843 unter seiner Leitung und mit der von Felix Mendelssohn Bartholdy (Kat.-Nr. 9) komponierten Musik die deutsche Uraufführung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ statt. Dies war auch das Jahr, in dem Friedrich Wilhelm IV. das Bildnis Tiecks für die Galerie der Ordensritter erwarb; gleichzeitig entstand eine Kopie des Bildnisses durch Max Stieler, den Sohn, der seine erste künstlerische Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters bekommen hatte (Kat. Friedrich Wilhelm IV. 1994, S. 192).

Ministerium

der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-
Angelegenheiten.

V. IV. No 1704.

Wojnski'sches Buch

für Erula in Düsseldorf

liquor Aluminis-Tinctura

pinus liquorifera als

No. 568/85.

Berlin, den 28. Mai 1885.

Die Porträts für die Bildnissammlung
der Nationalgalerie

Se
Hochfürstliche Gnadenbewilligung
in Königl. Befehl zu Folge habe ich den Prof.
berrückte, des Bildnis-Bildner
des Professor Dr. Berdemann in
des der Feinbildklasse des Ordens



20 Hugo Crola (1804-1879)

Eduard Bendemann, 1885

Maler

Öl auf Leinwand, 127 x 85 cm

signiert und datiert unten links: HCrola/ Df. 1885

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Inv.-Nr. A I 357

E. Bendemann

Eduard Bendemann (1811-1889) studierte Malerei an der Düsseldorfer Akademie als Schüler Wilhelm von Schadows. 1838 wurde er als Professor an die Dresdner Akademie berufen, wo er sich vor allem durch seine großformatigen Historienbilder und die Ausgestaltung des königlichen Schlosses einen Namen machte. 1859 bis 1867 war er als Nachfolger seines Lehrers Wilhelm von Schadow Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie. Im Jahr seines Rücktritts wurde er für seine Verdienste mit dem Orden Pour le mérite in der Friedensklasse ausgezeichnet.

Bendemann war seit den frühen 1870er Jahren durch mehrere Aufträge eng mit der Berliner Nationalgalerie verbunden. 1872 malte er das großformatige Historienbild „Jeremias beim Fall Jerusalems“ (416 x 510 cm, Kriegsverlust), das zu den ersten Erwerbungen der neu eingerichteten Nationalgalerie gehörte und einen Ehrenplatz im Treppenhaus bekam. Auch bei der Wandgestaltung des ersten Corneliussaals im neu gebauten Museum wurde Bendemann zu Rate gezogen, bevor er sich 1884 über diesen Auftrag mit Max Jordan, dem ersten Direktor des Hauses, entzweite. Daß nur ein Jahr nach dem Streit die Aufnahme eines Porträts von Bendemann in die Bildnissammlung der Nationalgalerie beschlossen wurde und dieser gleichzeitig den Auftrag bekam, selbst ein Porträt für diese Sammlung zu malen, kann als Geste der Wiedergutmachung gedeutet werden.

Als geeigneten Maler für das Künstlerporträt wählte man Bendemanns Meisterschüler Hugo Crola, der später auch sein Mitarbeiter als Dozent an der Düsseldorfer Akademie wurde. Für die Darstellung Bendemanns wählte er das Halbdunkel eines Ateliers. Ein unsichtbarer Lichtstrahl – vermutlich aus einem hoch angesetzten Atelierfenster – trifft den Maler von der Seite und hebt die feinen Züge seines durcharbeiteten Gesichtes mit dem wachen, ein wenig abschätzend auf den Betrachter gerichteten Blick hervor. Das Ordenszeichen des Pour le mérite am breiten Band weist auf die offizielle Anerkennung seiner Verdienste als Maler und Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie hin. Wie zur Untermalung dieser Auszeichnung erkennt man auf einer Staffelei im Hintergrund die vorbereitende Skizze zu „Jeremias beim Fall Jerusalems“, seinem letzten großen Auftrag für die Nationalgalerie, mit dem er in Format und Konzeption an die großen Erfolge seiner monumentalen Wandgemälde der Düsseldorfer und Dresdner Schaffensperiode anknüpfte. Am rechten Bildrand steht eine weitere Staffelei, auf der ein Gemälde bereits gerahmt zur Abholung bereitsteht. Dem vergoldeten Stuckrahmen zufolge könnte es sich um das gerade vollendete Porträt Gustav Droysens handeln, das Bendemann zeitgleich mit seinem Schüler für die Nationalgalerie gemalt hatte.

Crola hat seinen Lehrer in einem Moment des Abschieds festgehalten: In aufrechter Haltung steht der in Würde gealterte Maler vor den Zeugnissen seines Ruhmes. Die Palette hat er hinter sich gelegt, den Mantel bereits angezogen; anstelle von Malstock, Pinsel und Lappen als üblichen Utensilien seiner Zunft hält er Hut, Spazierstock und Handschuhe in der Hand – bereit, die Bühne der großen Kunst zu verlassen.



21 Reinhold Lepsius (1857-1922)

Rudolf von Gneist, 1902

Rechtsgelehrter

Öl auf Leinwand, 100,5 x 73,5 cm

signiert und datiert unten links: R. von GNEIST/ †1895/ R. LEPSIUS pxt/ 1902

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Inv.-Nr. A 1 730

Dr. Rud. Gneist

Ähnlich wie sein Lehrer Friedrich Carl von Savigny (Kat.-Nr. 14) war auch Rudolf von Gneist (1816-1895) sowohl als Jurist als auch als Politiker tätig. Nach dem Studium der Rechtswissenschaften an der Berliner Universität ab 1833, seiner Promotion 1839 und der Habilitation noch im selben Jahr begann er seine akademische Laufbahn dort zunächst als Privatdozent. Aufgrund seines politischen Engagements als Stadtverordneter und bei der Revolution 1848 wurde er jedoch erst 1858 zum ordentlichen Professor der juristischen Fakultät ernannt. Auch in der Folgezeit blieb er der Politik verpflichtet: Noch im Jahr seiner Ernennung wurde er erneut Mitglied der Stadtverordnetenversammlung; darüber hinaus war er 1859-93 Abgeordneter für die nationalliberale Partei im preußischen Landtag und von 1867-84 im deutschen Reichstag. Das Thema der kommunalen Selbstverwaltung stand bei Rudolf von Gneist auch wissenschaftlich im Zentrum des Interesses. Mit seinen Forderungen nach einer liberalen Gesellschaftsreform und einem „Selfgovernment“ nach englischem Vorbild hatte er entscheidenden Einfluß auf die preußische Kommunalreform von 1872. Für seine Verdienste wurde er 1888 mit dem Orden Pour le mérite der Friedensklasse ausgezeichnet.

Das Bildnis Rudolf von Gneists für die Nationalgalerie wurde im März 1900 bestellt, also erst fünf Jahre nach seinem Tod. Trotz der großen Vorbehalte gegenüber posthumen Porträts seitens der Landeskunstkommission (ZA SMB I/NG 460) hatte man sich für die Darstellung des für den Ausbau der preußischen Verwaltung so wichtigen Juristen entschieden. Als geeigneten Künstler fiel die Wahl auf den Berliner Porträtmaler Reinhold Lepsius. Der Sohn des Ordensritters Richard Lepsius (Kat.-Nr. 23) war bereits 1892 im Gespräch, als es darum ging, das Bildnis des berühmten Ägyptologen für die Nationalgalerie zu erwerben. Damals entschied man sich für Gottlieb Biermann, unter anderem auch deshalb, weil das bereits gemalte Bild aus dem Atelier von Reinhold Lepsius den Qualitätsansprüchen des Hauses nicht genügte (GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 79). Acht Jahre später kam man schließlich bei dem Porträt von Rudolf von Gneist auf diesen Künstler zurück.

Von seiner Entstehungszeit her steht das Bildnis des großen Rechtsgelehrten an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, stilistisch und ikonographisch kündigt sich in ihm ein Umbruch an: Der lockere Pinselduktus und die abstrahierende Art der Darstellung bedeuteten eine Abkehr von der akademischen Bildnismalerei, Lepsius selbst war Gründungsmitglied der Münchner und später der Berliner Secession. Aber auch die ganze Anlage des Gelehrtenporträts hat nicht mehr viel gemein mit der kleinteiligen Aufzählung von Attributen des Verdienstes, wie sie in den Porträts von Ordensrittern aus dem 19. Jahrhundert so charakteristisch ist.

Obwohl die Ordensbildnisse, die für die Nationalgalerie gemalt worden sind, im Unterschied zum früheren Bilderzyklus leicht in der Größe variieren, wurde doch offensichtlich Wert auf eine gewisse Gleichförmigkeit des Eindrucks gelegt. Im Zusammenhang mit dem Porträt Rudolf von Gneists wurde in einem Schreiben des Kultusministers vom 9. März 1900 eigens darauf verwiesen, daß die für die Bildnissammlung der Nationalgalerie in Auftrag gegebenen Bilder in der Größe und der Rahmung den bereits in der Galerie befindlichen Bildern anzupassen seien (ZA SMB I/NG 1746).



22 Ludwig Knaus (1829-1910)

Hermann von Helmholtz, 1881

Physiker

Öl auf Holz, 120 x 85 cm

signiert und datiert unten links: L. Knaus. 1881

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Inv.-Nr. A I 314



Es gab in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum einen Zweig der Physik, den Hermann von Helmholtz (1821-1894) nicht durch seine Forschungen vorangetrieben hat: Seine Studien umfaßten neben der Energieerhaltung vor allem die Gebiete der physiologischen Optik und Akustik, der Elektro- und Thermodynamik, der Elektrizitätstheorie sowie der Geometrie. Von großer Bedeutung waren auch seine erkenntnistheoretischen Schriften, in denen er die Sinneswahrnehmungen des Menschen zum Berührungspunkt zwischen Naturwissenschaft und Philosophie machte. In seiner Person vereinten sich Universalgelehrtentum und wissenschaftliche Strahlkraft; Zeitgenossen nannten ihn den „Reichskanzler der Wissenschaft“. 1873 wurde er zum Ritter der Friedensklasse, 1886 zum Vizekanzler des Ordens Pour le mérite ernannt.

Nach seiner medizinischen Ausbildung in Berlin – unter anderem bei Johannes Müller (Kat.-Nr. 11) – widmete sich Helmholtz zunehmend physikalischen und sinnesphysiologischen Themen. Nach Professuren für Physiologie in Königsberg, Bonn und Heidelberg übernahm er 1871 den Lehrstuhl für Physik an der Berliner Universität. Unter seiner Ägide entstand mit dem Neubau des Physikalischen Instituts die größte Einrichtung dieser Art im Deutschen Reich. 1877/78 war Hermann von Helmholtz Rektor der Berliner Universität, neben der akademischen Tätigkeit war er bis zu seinem Tod Präsident der neu gegründeten Physikalisch-Technischen Reichsanstalt in Charlottenburg.

Das Bildnis des Physikers wurde zusammen mit dem Porträt des Historikers Theodor Mommsen (Kat.-Nr. 24) bei Ludwig Knaus in Auftrag gegeben. Bei der Konzeption des Bildes ließ man dem Künstler freie Hand; im Schreiben des zuständigen Staatsministers von Puttkamer heißt es: „Ob ganze Figur oder Kniestück will ich der Wahl des Künstlers anheimstellen“. Im Gegensatz zu allen übrigen für die Nationalgalerie gemalten Porträts von Ordensrittern entschied man sich bei den beiden Bildnissen schließlich für eine Darstellung „in ganzer Figur, bei einem Maßstabe von ungefähr 12 Centimetern Gesichtsgröße“ (ZA SMB I/NG 1707).

Wie bei Mommsen wählte Knaus für die Bildkomposition im Porträt von Helmholtz eine Variante des Schreibtischporträts. Der Physiker, der ohne das Ordenszeichen dargestellt ist, sitzt an einem runden Tisch, auf dem eine Reihe von sinnesphysiologischen Instrumenten aufgebaut ist: Hinter dem aufgeschlagenen Laborbuch befinden sich eine Registrierstimmgabel und ein Kugelresonator, mit dessen Hilfe Helmholtz die Wirkung verschiedener Klangfrequenzen auf das menschliche Ohr bestimmt hatte. Auf einem Stativ dahinter erkennt man ein Ophthalmometer zur Messung der Augenhornhaut. Mit schlankem schwarzem Griff liegt vor diesen Geräten schließlich der von Helmholtz entwickelte Augenspiegel, mit dem er 1850 die Augenheilkunde revolutioniert hatte.

Das linke Bein in Schrittstellung leicht geöffnet, wendet sich Helmholtz seinem imaginären Gegenüber zu. Dabei birgt die Darstellung des Physikers selbst ein sinnesphysiologisches Paradoxon in sich: Einerseits scheint er den Betrachter direkt anzusprechen – wir sehen ihn in dozierender Körperhaltung, sein eindringlicher Blick im Dialog mit dem des Betrachters –, die beredete Pose bleibt jedoch zwangsläufig stumm. Ob als bewußt eingesetzte Bildpointe oder stille Übereinstimmung mit der von Helmholtz entwickelten Erkenntnistheorie – das Bild macht den Unterschied zwischen sinnesphysiologischer Empfindung und Wahrnehmung anschaulich.



23 Gottlieb Biermann (1824-1908)

Richard Lepsius, 1892/93

Ägyptologe

Öl auf Leinwand, 146 x 100 cm

signiert unten links: G Biermann

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Inv.-Nr. A I 505

Richard Lepsius

Richard Lepsius (1810-1884), der seine akademische Laufbahn als Sprachwissenschaftler und Archäologe an Forschungsstätten in Paris, Rom, England und Holland begann, ist vor allem durch die von ihm geleitete Expedition nach Ägypten und in den Sudan 1842-46 bekannt geworden. Deren wissenschaftliche Ausbeute war beträchtlich: Neben Berichten über den Verlauf der Expedition in Briefen, die er später mit persönlicher Widmung an seinen Förderer Alexander von Humboldt herausgab, veröffentlichte Lepsius rund 900 Großfoliotafeln mit Abbildungen der von ihm entdeckten Kunstdenkmäler, bis heute eine wertvolle Bildquelle zur ägyptischen Kultur. Das spektakulärste Ergebnis der Expedition war jedoch die Einfuhr von 1.500 Objekten der ägyptischen Kunst- und Kulturgeschichte für das nach seinen Plänen gestaltete Neue Museum in Berlin, dessen Direktor er 1855 wurde. Lepsius gilt als der Begründer der wissenschaftlichen Ägyptologie in Deutschland. 1872 wurde er in den Orden Pour le mérite der Friedensklasse aufgenommen. Es ist vor allem die Verbindung von museologischer Pionierarbeit und universitärem Engagement auf dem Gebiet der ägyptischen Sprachforschung, die Richard Lepsius zu einer treibenden Kraft der Königlichen Museen zu Berlin werden ließ. 1873 wurde er darüber hinaus zum Oberbibliothekar der preußischen Staatsbibliothek ernannt.

1892 gab die Landeskunstkommission ein Porträt von Richard Lepsius für die Bildnisammlung der Nationalgalerie bei Gottlieb Biermann in Auftrag, der bereits 1885 das Bildnis des Ordensritters Wilhelm Weber gemalt hatte (Kat.-Nr. 27). Ursprünglich hatte man in Erwägung gezogen, ein bereits vorhandenes Porträt für die Sammlung anzukaufen, da der berühmte Ägyptologe bereits 1884 gestorben war. Im Sitzungsprotokoll vom 1. Oktober 1890 ist von einem Bild aus dem Atelier seines Sohnes Reinhold Lepsius die Rede, das man zur Begutachtung anfordern wollte. Interessant ist dabei, daß in derselben Sitzung auch auf einen bereits gefaßten Beschluß verwiesen wurde, „daß bei Verstorbenen von der Ausführung von Bildnissen abgesehen werden möchte, weil das Gelingen derselben nach Vorlagen sehr fraglich sei und bei der Bestimmung der Nationalgalerie das Hauptgewicht auf den Kunstwerth des Bildes gelegt werden müsse“ (ZA SMB I/NG 460).

Diese Vorbehalte gegenüber posthumen Porträts scheinen im Falle von Richard Lepsius zurückgestellt worden zu sein, denn am 18. Dezember 1892 schrieb der damalige Direktor der Nationalgalerie, Max Jordan, an den Kultusminister, daß Gottlieb Biermann gerne bereit sei, einen solchen Auftrag auszuführen: „Der Künstler glaubt, daß Photographien des Darzustellenden vorhanden sind und hoffl. auch eine Büste zu ermitteln. Da P. Biermann den Verstorbenen noch oft im Leben gesehen hat, meint er, ein charakteristisches Portrait desselben darstellen zu können“ (ZA SMB I/NG 1428).

Das Porträt, das Gottlieb Biermann schließlich 1893 vollendete, zeigt den Ägyptologen im Talar der Universität mit dem Orden Pour le mérite um den Hals, der ihn als Ritter der Friedensklasse ausweist. Als Anspielung auf die Inhalte seiner verdienstvollen Arbeit hält er in seiner rechten Hand ein Papyrus mit Bild- und Schriftzeichen. Obwohl es sich dabei um eine recht frei zitierte Darstellung ägyptischer Kunst handelt, wird sich der Künstler an den Entwürfen für die Wandgestaltung des Neuen Museums orientiert haben, die zu dieser Zeit bereits als Mappenwerke veröffentlicht worden waren.



24 Ludwig Knaus (1829-1910)

Theodor Mommsen, 1881

Historiker

Öl auf Holz, 120 x 85 cm

signiert und datiert unten links: L. Knaus. 1881

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Inv.-Nr. A I 315

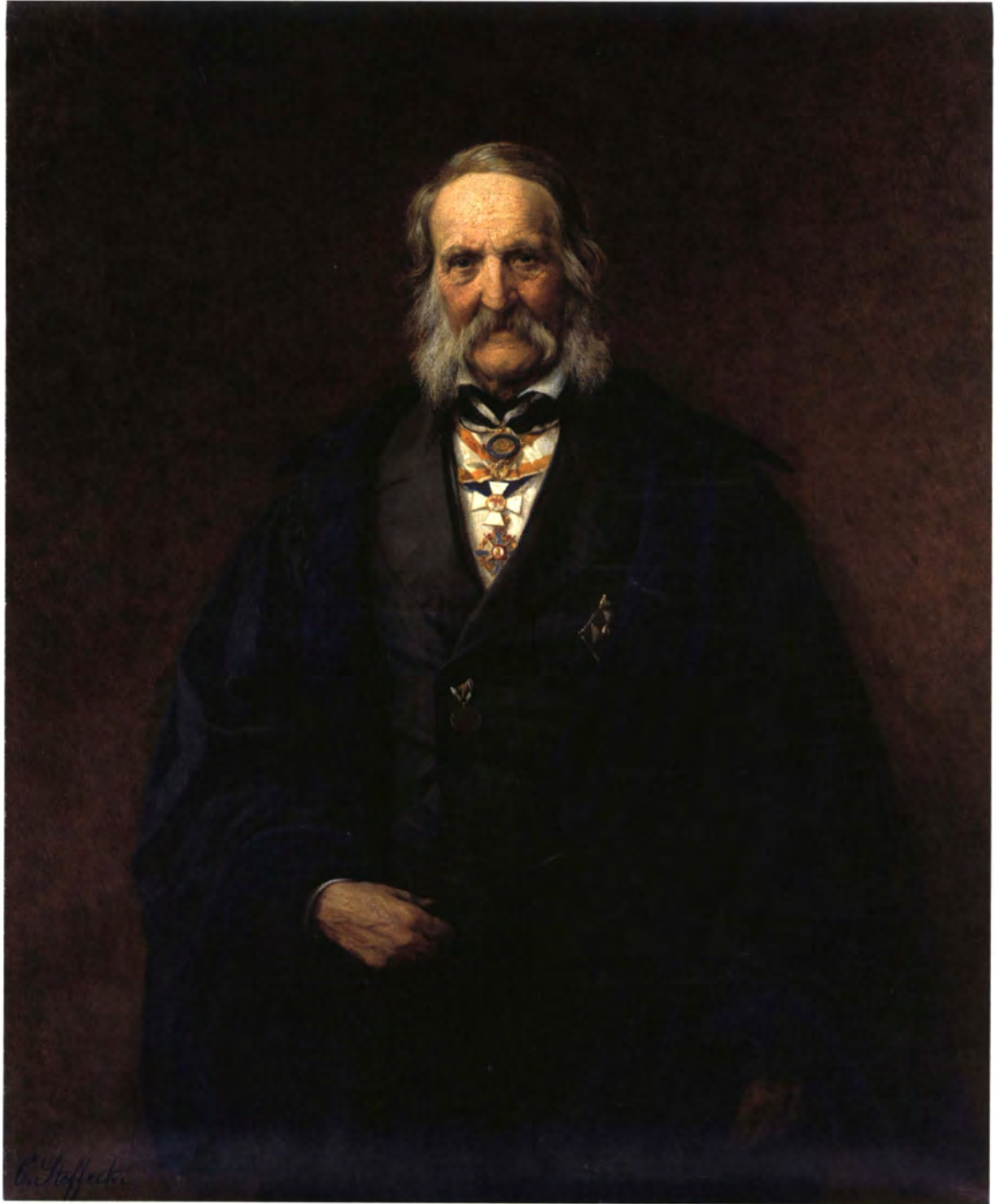
Mommsen

Als Wissenschaftler war Theodor Mommsen (1817-1903) ein Grenzgänger zwischen den Disziplinen: Bereits während seines Jurastudiums in Kiel besuchte er immer wieder Vorlesungen zur Geschichte und Altertumskunde. Später wechselte er von seiner ersten außerordentlichen Professur der Rechte in Leipzig über den Lehrstuhl für römisches Recht in Zürich und dann in Breslau das Fachgebiet, bevor er 1858 einen Ruf als Professor für alte Geschichte in Berlin annahm. Noch im selben Jahr wurde er Mitglied der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Mommsens Aktivitäten beschränkten sich jedoch nicht allein auf die akademische Forschung: Als Mitglied der Fortschrittspartei war er 1863-66 ein scharfer Gegner Bismarcks. 1873-79 gehörte er dem linken Flügel der Nationalliberalen Partei des Abgeordnetenhauses an. Ab 1881 war er Abgeordneter im Reichstag, zunächst als Mitglied der Liberalen Vereinigung und ab März 1884 der Deutschen Freisinnigen Partei. Die wohl bekannteste seiner zahlreichen wissenschaftlichen Veröffentlichungen ist das mehrbändige Werk „Römische Geschichte“ (1854-1885), für die Mommsen 1902 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde. Zum Ritter der Friedensklasse wurde Mommsen bereits 1868, ab 1894 war er Vizekanzler des Ordens Pour le mérite.

Das Bildnis Theodor Mommsens wurde für die Nationalgalerie als Pendant zum Porträt des Physikers Hermann von Helmholtz (Kat.-Nr. 22) in Auftrag gegeben. Ludwig Knaus, selbst Ritter des Ordens Pour le mérite in der Friedensklasse seit 1873, hatte sich vor allem mit Genredarstellungen einen Namen gemacht. Der Auftrag für die Nationalgalerie und die große Beachtung, die beide Bildnisse in der Folgezeit fanden, bedeuteten für ihn auch eine Bestätigung als Porträtmaler von offizieller Seite.

Der Bildkomposition des Gegenstücks entsprechend wählte Knaus auch bei der Darstellung Theodor Mommsens die Form des Schreibtischporträts. In anekdotischer Detailfülle, die seine Herkunft aus dem Fach der Genremalerei verrät, führt er uns die schriftstellerische Arbeit des großen Gelehrten vor Augen: Die über den Fußboden verteilten Papiere und verworfenen Manuskriptseiten schildern das geistige Ringen als mühevollen Prozeß der gedanklichen Irrwege. Auch der respektlose Umgang mit wertvollen Folianten und die zahlreichen Gebrauchsspuren an den umherliegenden Büchern charakterisieren Mommsens Arbeitsweise und rücken so den großen Gelehrten in die menschliche Nähe des Betrachters. Eine Bronzestatue von Julius Caesar auf dem Schreibtisch ist der Schlüssel zum Bildnis Theodor Mommsens: Als Inbegriff des vollkommenen Staatsmannes verkörperte der römische Feldherr all jene Herrschertugenden, die sich Mommsen auch für die deutsche Monarchie des 19. Jahrhunderts wünschte. Das Leben Caesars bildet gleichzeitig den Höhepunkt sowie den großangelegten Schlußakkord seiner „Römischen Geschichte“. Ludwig Knaus hat mit seinem Bildnis von Theodor Mommsen den Entstehungsprozeß dieses schriftstellerischen Großwerkes festgehalten.

Mit den Porträts von Mommsen und Helmholtz hat Knaus zwei Idealbilder des gründerzeitlichen Wissenschaftsbetriebs entworfen. Die Bildnisse des Geisteswissenschaftlers auf der einen und das des Naturwissenschaftlers auf der anderen Seite wurden 1885 auf der Weltausstellung in Antwerpen gezeigt; 1893 wurden die beiden Gemälde erneut auf der Weltausstellung in Chicago präsentiert, dieses Mal im „patriotischen Ehrensaal“ der deutschen Kunstausstellung (Weltausstellung 1893 Bd. II, S. 1241).



25 Franz Steffek (1818-1890)

Franz Ernst Neumann, 1886

Physiker

Öl auf Leinwand, 127,5 x 106,5 cm

signiert und datiert unten links: C. Steffek./ 1886

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Inv.-Nr. A I 376

F. Neumann

Der Physiker Franz Ernst Neumann (1798-1895) schuf durch die mathematische Bearbeitung beinahe aller Zweige der damaligen Physik die Voraussetzungen für die Begründung der theoretischen Physik als eigenständige wissenschaftliche Disziplin. Nach seinem Studium der Mineralogie bei Christian Samuel Weiß und ersten eigenen Vorlesungen in Berlin folgte er 1826 einem Ruf an die Königsberger Albertus-Universität. Neben der Mineralogie widmete er sich hier auch dem Problem der spezifischen Wärme, der Wellentheorie des Lichts, dem Elektromagnetismus und der Verbesserung von Meßinstrumenten.

Sein gemeinsam mit dem Mathematiker und Ordensritter Carl Gustav Jacob Jacobi 1834 eingerichtetes mathematisch-physikalisches Seminar an der Königsberger Universität hatte vor allem durch die Organisation des Unterrichts Modellcharakter: Ganz dem Humboldtschen Ideal der Einheit von Forschung und Lehre entsprechend etablierte er Lehrveranstaltungen in Form von Seminaren, in denen an die Stelle der einseitigen Wissensvermittlung studentische Vorträge und Versuche traten. Neumann wurde 1843 zum Rektor der Albertus-Universität ernannt, seine Lehrtätigkeit setzte er bis zum akademischen Jahr 1876/77 fort. Gegen Ende des 19. Jahrhundert wurde das Gebiet der theoretischen Physik an deutschen Universitäten beinahe vollständig durch Vertreter der Neumannschen Schule abgedeckt.

Als im Namen des Kaisers für die Bildnissammlung der Nationalgalerie ein Porträt Neumanns in Auftrag gegeben werden sollte, fiel die Wahl auf Carl Steffek, einen Schüler des Berliner Hofmalers Franz Krüger. Neben kleinformatigen Tier- und Reiterdarstellungen hatte sich Steffek durch monumentale Historienbilder und Porträts einen Namen gemacht. Ähnlich wie Neumann war er von Berlin nach Königsberg gegangen, wo er seit 1880 die Kunstakademie als Direktor leitete.

Für das Bildnis des Physikers wählte Steffek eine ungewöhnliche Form der Darstellung: Anders als man es bei einem Gelehrtenporträt erwarten würde, verzichtete er – abgesehen vom Talar – auf jegliche Attribute, die die Forschungs- oder Lehrtätigkeit des Königsberger Professors symbolisieren könnten, etwa die von Neumann entwickelten Instrumente oder seine Sammlung von Kristallen. Statt dessen sind es allein die Orden, die auf die wissenschaftlichen Verdienste Neumanns hinweisen: Direkt am Hals trägt er den Orden Pour le mérite der Friedensklasse, mit dem er 1860 für seine Verdienste auf dem Feld der Wissenschaft ausgezeichnet worden war. Unmittelbar darunter befindet sich der Rote Adlerorden II. Klasse, der ihm ein Jahr nach seiner Wahl zum Rektor der Königsberger Universität verliehen wurde. Das Jahr, in dem das Bildnis entstand, brachte die zusätzliche Auszeichnung des rautenförmigen Bruststerns, der seinen Anzug ziert. Die Reihe der Orden wird abgeschlossen durch den Bayerischen Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst, mit dem Neumann 1872 ausgezeichnet worden war.

Bei der Präsentation der Orden fällt eine Besonderheit ins Auge: Als ranghöchste Auszeichnung wäre eigentlich der Rote Adlerorden II. Klasse an oberster Stelle zu tragen. Auf dem Porträt von Neumann nimmt allerdings das blau-goldene Ordenszeichen des Pour le mérite diesen Platz ein. Durch diese Umkehrung erfahren nicht nur die Verdienste Neumanns auf dem Gebiet der Wissenschaft eine besondere Gewichtung, es kommt so vor allem auch der Anlaß des Porträtauftrags, die Darstellung im Rahmen einer Bildnisgalerie von Rittern der Friedensklasse des Ordens Pour le mérite, zum Ausdruck.



26 Julius Friedrich Anton Schrader (1815-1900)

Leopold von Ranke, 1868

Historiker

Öl auf Leinwand, 131,5 x 100 cm

signiert und datiert unten links: Julius Schrader. 1868

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Inv.-Nr. A I 368

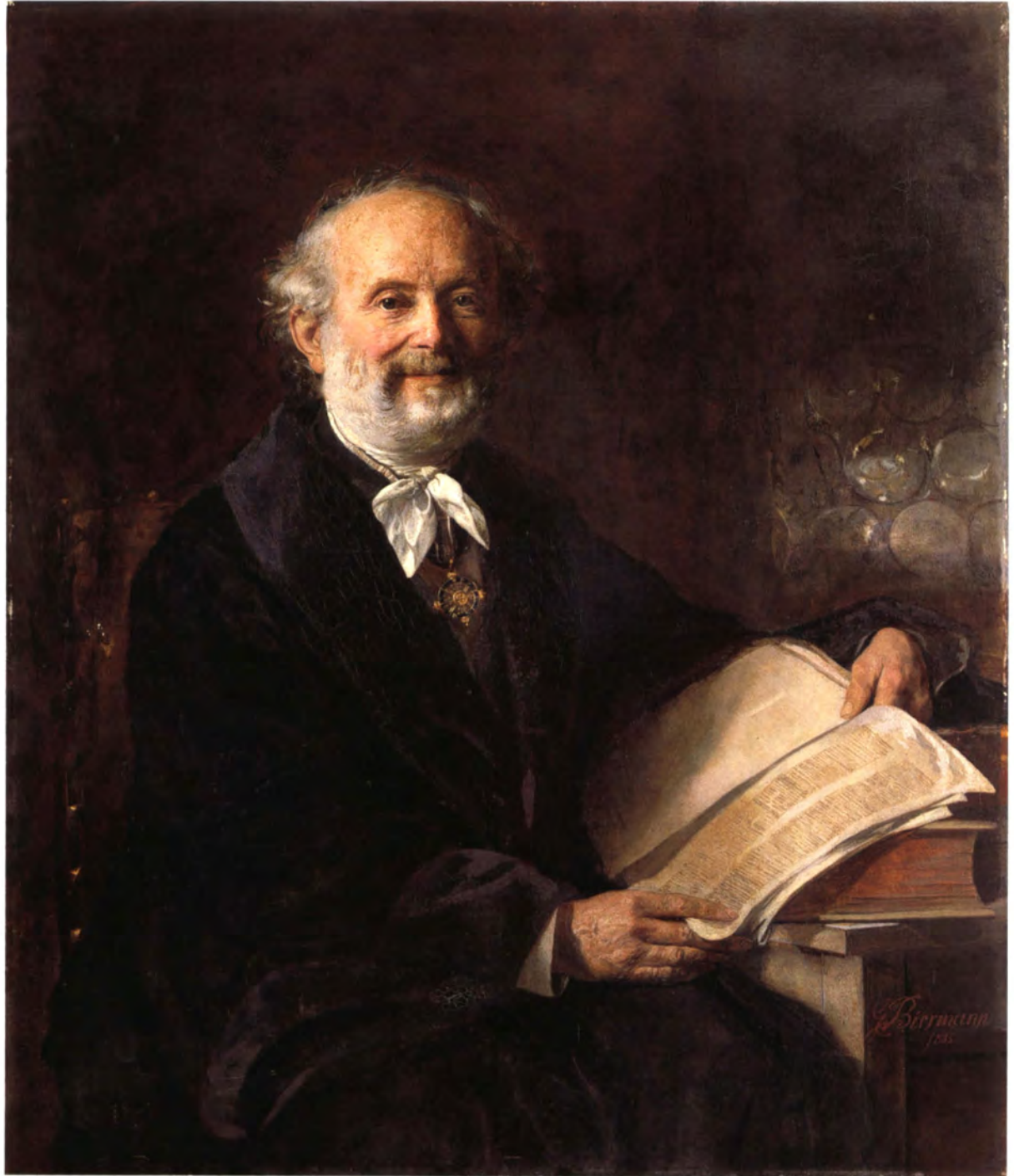
L. v. Ranke

Leopold von Ranke (1795-1886) ist der Begründer der modernen Geschichtswissenschaft. Seine Forderung nach exakter Quellenforschung und größtmöglicher Sachlichkeit in der Darstellung markiert die Abkehr von der richtenden und lehrenden Geschichtsschreibung der Aufklärung. Sein universaler Ansatz kommt in seinen Untersuchungen der „Preußischen Geschichte“ (1847/48), „Französischen Geschichte“ (1852-61) und der „Englischen Geschichte“ (1859-68) zum Tragen, seine 1875 begonnene „Weltgeschichte“ blieb unvollendet. Nach seinem Studium der Theologie und Philologie in Leipzig wurde Ranke zunächst Gymnasiallehrer in Frankfurt/Oder, bevor er 1825 erst als außerordentlicher, dann ab 1834 als ordentlicher Professor für Geschichte an der Berliner Universität wirkte. 1841 wurde er Geschichtsschreiber des preußischen Staates. 1855 erfolgte die Aufnahme in die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite, dem er seit 1867 als Vizekanzler und ab 1867 als Kanzler vorstand. Mit dem Schwarzen Adlerorden wurde ihm 1865 der Adelstitel verliehen.

Als Historiograph des preußischen Staates kam Leopold von Ranke 1874 auch die Aufgabe zu, ein Gutachten über eine im königlichen Auftrag anzulegende Porträtsammlung von bedeutenden preußischen Feldherren und Staatsmännern zu erstellen. Seine Aufgabe bestand vor allem darin, herausragende staatstragende Persönlichkeiten zu benennen, deren Porträts später in der sich noch im Bau befindlichen Nationalgalerie der Öffentlichkeit präsentiert werden sollten (vgl. S. 21f.). Als der Kaiser schließlich der von Ranke erstellten Liste von Porträtvorschlägen als persönlichen Wunsch den Namen seines Geschichtsschreibers hinzufügte und der Kronprinz in einem Rundschreiben wegen des hohen Alters Rankes zur Eile riet, teilte der damalige Kultusminister von Falk vertraulich mit, „daß ein von Professor Schrader gemaltes Portrait Leopold von Rankes, welches seiner Zeit auf der akademischen Kunstausstellung allgemein Anerkennung gefunden habe, von dem selben testamentarisch für die Königliche National=Galerie bestimmt sei“. Außerdem verwies er darauf, „daß es unter diesen Umständen bedenklich erscheine, ein neues Bild des Genannten herzustellen, zumal derselbe in letzter Zeit sowol [sic] durch den Verfall des Alters als auch in Folge davon, daß er einen Bart zu tragen begonnen dem früheren, allgemeinen [sic] bekannten Aussehen sehr unähnlich geworden sei“ (GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 30, 32-33).

Das zweifelsohne nach Rankes Vorstellungen gemalte Porträt, von dem Adolf Jebens 1875 eine Kopie anfertigte (Stiftung Stadtmuseum Berlin, ehem. Elisabeth von Klopmann, Berlin), orientiert sich in seiner ganzen Anlage eng an den für Friedrich Wilhelm IV. gemalten Porträts. Mit dem Bild setzte sich der Geschichtsschreiber selbst ein Denkmal: Indem er das eigene Porträt testamentarisch der Nationalgalerie übereignete, reihte er sich stillschweigend in die von ihm gutachterlich vorgeschlagene Bildnisfolge der führenden Persönlichkeiten des preußischen Staates ein.

Nach dem Ableben Rankes wurde das auf 7.000 Mark geschätzte Bildnis von den Erben der Nationalgalerie zur Verfügung gestellt mit der Bitte, „dasselbe vor Aufnahme in die dortigen Sammlungen vorerst noch der historischen Abteilung der Jubiläums=Kunstausstellung einverleiben zu dürfen“ (GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl. 69, Brief v. Puttkamer an den Kaiser, 26. Juni 1886). Nach Beendigung der Ausstellung gelangte das Bildnis schließlich noch im selben Jahr in die Nationalgalerie.



27 Gottlieb Biermann (1824-1908)

Wilhelm Eduard Weber, 1885

Physiker

Öl auf Leinwand, 109,5 x 93 cm

signiert und datiert unten rechts: G. Biermann 1885

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Inv.-Nr. A I 352

Wilhelm Weber

Der Göttinger Physiker Wilhelm Weber (1804-1891) ist heute vor allem durch seine bahnbrechende Erfindung des elektromagnetischen Telegraphen bekannt, den er 1833 gemeinsam mit seinem Kollegen Carl Friedrich Gauß entwickelt hatte. Gauß, der der Friedensklasse bereits seit 1842 angehörte, war es auch, der Wilhelm Weber zum Professor für Physik an die Universität Göttingen berufen hatte. Das politische Engagement Webers als Mitglied der „Göttinger Sieben“, Professoren dieser Universität, die gegen den Verfassungsbruch des absolutistischen Königs Ernst August von Hannover protestierten, und seine darauf folgende Amtsenthebung beendeten 1837 jedoch zunächst die so erfolgreiche wissenschaftliche Zusammenarbeit der beiden. Weber ging nach Leipzig, wo er ab 1846 mit der Veröffentlichung seiner elektrodynamischen Maßbestimmungen begann, die zur Grundlage der späteren internationalen Maßeinheiten wurden. 1849 wurde Weber dann erneut an die Universität Göttingen berufen, 1864 erhielt er für seine Verdienste den Orden Pour le mérite der Friedensklasse.

Am 1. April 1884 wandte sich der Preußische Kultusminister von Goßler in einem Brief an den Kaiser, um diesem einen Vorschlag für ein Bildnis Webers zu unterbreiten: „Dagegen glaube ich in erster Linie auf zwei hervorragende Ritter der Friedensklasse allerunterhänigst hinweisen zu sollen, welche nach ihrer Bedeutung im Gebiete der exakten und der historischen Wissenschaften sowie mit Rücksicht auf das Alter ihrer Patente der in Rede stehenden Auszeichnung in hohem Grade würdig erscheinen, nämlich: den Geheimen Hofrath und Professor an der Universität zu Göttingen, Dr. Wilhelm Weber den bekannten Mitbegründer der elektrischen Telegraphie (Patent vom 12. August 1864) und den Geheimen Ober=Regierungs=Rath und Oberbibliothekar Professor Dr. Lepsius hieselbst (Patent vom 24. Mai 1872)“ (GStA SPK HA I, Rep. 89, Nr. 20431, Bl 48-50). Für beide Bildnisse, die später von Gottlieb Biermann gemalt wurden, war zunächst ein anderer Künstler vorgesehen. Im Fall von Wilhelm Weber war zunächst der Porträt- und Historienmaler Eduard Bendemann im Gespräch (Kat.-Nr. 20). Für die Wahl von Gottlieb Biermann mag schließlich ausschlaggebend gewesen sein, daß er bereits 1873, als die Landeskunstkommission die Anlage einer Bildnissammlung für die Nationalgalerie beschlossen hatte, ganz oben auf der Liste der wunschgemäß zu beauftragenden Künstler stand.

Das Bildnis Biermanns zeigt den 80jährigen Physiker im Talar der Göttinger Universität. An einem Tisch sitzend, wendet er sich dem Betrachter zu. Wie zum Ausweis seiner wissenschaftlichen Tätigkeit hält er, abgestützt durch mehrere schwere Folianten, die lose Blattsammlung eines Manuskripts in den Händen. Das Ordenszeichen der Friedensklasse unter seinem Halstuch dokumentiert die großen Erfolge seiner wissenschaftlichen Karriere, auf die er als Physiker zurückblickt. Das in dunklen Farben gehaltene Bildnis gibt nur wenige Details der räumlichen Umgebung preis. Allein die handtellergroßen, kreisförmigen Einlassungen rechts im Bild treten aus dem Dunkel hervor, ohne daß eine nähere Identifizierung möglich wäre. Der Bildtradition der Ordensporträts gemäß könnte es sich um eine mit der Arbeit des Dargestellten verbundene Apparatur handeln; allerdings weist sie keine Ähnlichkeit mit dem elektromagnetischen Telegraphen oder den von Weber entwickelten Meßinstrumenten wie dem Inklinationsinduktorium, dem Elektrodynamometer oder dem Spiegelgalvanometer auf. Möglicherweise hat Biermann auch nur einen Kachelofen gemalt, in dessen Nähe der hochbetagte Wissenschaftler üblicherweise seine Studien betrieb.

Literatur

Ackermann 1855/1997

Gustav Adolph Ackermann, Ordensbuch sämtlicher in Europa blühender und erloschener Orden und Ehrenzeichen, Nachdruck der Erstausgabe von 1855 (Annaberg, Rudolph & Dieterici), Offenbach am Main 1997.

Art Journal 1857

The Art Journal, London 1849-1912, 2. Serie Bd. 3 (=1857).

Bechstein/Gaedertz 1854/1980

Ludwig Bechstein, Karl Theodor Gaedertz, Dreihundert Bildnisse und Lebensabriss berühmter deutscher Männer, Nachdruck der vermehrten Ausgabe von 1890 (Erstausgabe von Bechstein mit zweihundert Bildnissen 1854), Dortmund 1980.

Begas Tagebücher

Oskar Begas, Tagebücher, Bd. I-III, 1843-1848, Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Biehahn 1962

Erich Biehahn, Kunstwerke der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin 1962.

Börsch-Supan 1971

Helmut Börsch-Supan, Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850, Berlin 1971.

Bruhns 1872

Carl Christian Bruhns (Hg.), Alexander von Humboldt: eine wissenschaftliche Biographie, Leipzig 1872.

Bußmann 1990

Walter Bußmann, Zwischen Preußen und Deutschland: Friedrich Wilhelm IV.; eine Biographie, Berlin 1990.

Carlyle 1913

Thomas Carlyle, Helden und Heldenverehrung (1841), übersetzt von Ernst Wicklein, Jena 1913.

DBE

Walther Killy und Rudolf Vierhaus (Hg.), Deutsche Biographische Enzyklopädie, München u.a. 1996.

Dorgerloh 1999

Hartmut Dorgerloh, Die Nationalgalerie in Berlin: zur Geschichte des Gebäudes auf der Museumsinsel 1841-1970, Berlin 1999.

Eggers 1855

Friedrich Eggers, „Karl Joseph Begas“, in: Deutsches Kunstblatt, Jg. 6, Berlin 1855, S. 339ff.

Eggers 1873

Friedrich und Karl Eggers (Hg.), „Christian Daniel Rauch“, 5 Bände, Berlin 1873-91 [Band III – vgl. FN – erschien Berlin 1886].

Eggers 1890

Karl Eggers (Hg.), Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel, 2 Bände, Berlin 1890.

Fontane 1890

Theodor Fontane, „Die Gallerie englischer Portraits“, in: Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse, Stuttgart 1860.

Fontane 1982

Theodor Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Hg. Gotthard Erler, Rudolf Mingau, Band IV, Berlin, Weimar 1982.

François/Schulze 2005

Etienne François, Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl, Bonn 2005.

Fuhrmann 1992

Horst Fuhrmann, Pour le Mérite. Über die Sichtbarmachung von Verdiensten, Eine historische Besinnung, Sigmaringen 1992.

Gläser 1929

Käthe Gläser, Berliner Porträtisten 1820-1850. Versuch einer Katalogisierung, Berlin 1929.

Gläser 1932

Käthe Gläser, Das Bildnis im Berliner Biedermeier, Berlin 1932.

Göres 2005

Burkhardt Göres, „Das Marmorpalais in Potsdam. Der Nordflügel“, in: Museumsjournal Nr. III, Jg. 19, Juli 2005, S. 22-24.

Grabowski 1994

Jörn Grabowski, „Die Nationale Bildnis-Sammlung. Zur Geschichte der ersten Nebenabteilung der Nationalgalerie“, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Band XXXI, 1994, S. 297-321.

Grizner 1893

Handbuch der Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaen der Welt innerhalb des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1893.

Häberlin 1855

Carl Ludwig Häberlin gen. Belani, Sanssouci, Potsdam und Umgegend, Berlin und Potsdam 1855.

- Hase 1971
Ulrike von Hase, Joseph Stieler 1781-1858. Sein Leben und Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke, (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Band 4), München 1971.
- Heuss 1942
Theodor Heuss. „Ein Areopag des Geistes. Hundert Jahre ‚Friedensklasse‘ des Pour le Mérite“ in: Frankfurter Zeitung, 31. Mai 1942; weiterer Abdruck in: Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste, Reden und Gedenkworte 1. Bd 1954/55.
- Hoefmann 1868
Friedrich W. Hoefmann. Der Preußische Ordens-Herold: Zusammenstellung sämtlicher Urkunden, Statuten und Verordnungen über die Preußischen Orden und Ehrenzeichen. Berlin 1868.
- Humboldt 1864
[ohne Herausgeber], Memoiren Alexander von Humboldt's, 2. Aufl. Leipzig 1864.
- Humboldt 1928
Conrad Müller (Hg.), Alexander von Humboldt und das preußische Königshaus: Briefe aus den Jahren 1835-1857. Leipzig 1928.
- Humboldt 2004
Alexander von Humboldt. Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Frankfurt 2004.
- Humboldt/Varnhagen von Ense 1860
Briefe von Alexander von Humboldt an Varnhagen von Ense aus den Jahren 1827 bis 1858, Leipzig 1860.
- Justi 1910
Ludwig Justi, „Die Zukunft der Nationalgalerie. Denkschrift von Dr. Ludwig Justi, Direktor der kgl. Nationalgalerie“, Berlin 1910 [als Manuskript gedruckt].
- Justi 1912
Ludwig Justi, Aufgabe und Umfang der Deutschen Bildnissammlung, Berlin 1912.
- Kat. Begas 1994
Rita Müllebens-Dickmann, Dorothee Haffner, Udo Felbinger (Hg.), Carl Joseph Begas (1794-1854), Blick in die Heimat (= Museumsschriften des Kreises Heinsberg 15), Heinsberg 1994.
- Kat. Berliner Kunst 1929
Verein der Berliner Künstler (Hg.), Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler, Berlin 1929.
- Kat. Biedermeier 1973
Gerd Bartoschek (Hg.), Berliner Biedermeier. Malerei und Grafik aus den Sammlungen der Staatlichen Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci, Potsdam 1973.
- Kat. Bildnissammlung 1913
Hans Mackowsky (Hg.), Führer durch die Bildnis-Sammlung der Königlichen Nationalgalerie, Berlin 1913.
- Kat. Bildnissammlung 1929
Hans Mackowsky (Hg.) mit einem Vorwort von Ludwig Justi. Führer durch die Bildnissammlung, Berlin 1929.
- Kat. Deutsche Bildnisse 1962
Deutsche Bildnisse 1800-1960, Ausstellungskatalog der Lucas-Cranach-Kommission beim Ministerium für Kultur, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 1962.
- Kat. Friedrich Wilhelm IV. 1994
Generaldirektion der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.), Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König, Neue Orangerie im Park Sanssouci, Potsdam 1994.
- Kat. Gleimhaus 2000
Gleimhaus Halberstadt (Hg.), Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts, Bestandskatalog, Leipzig 2000.
- Kat. Große Deutsche 1936
Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit. Ausstellung aus Anlaß der XI. Olympischen Spiele August – September 1936, Kronprinzenpalais, Berlin 1936.
- Kat. Heinrich von Preußen 2002
Prinz Heinrich von Preußen. Ein Europäer in Rheinsberg, Rheinsberg, Ausstellung der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Schloss Rheinsberg, 4. August – 27. Oktober 2002, München, Berlin 2002.
- Kat. Kaiserlicher Kunstbesitz 1991
Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem holländischen Exil Haus Dooten, Ausstellung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin, 11. Mai – 29. September 1991, Berlin 1991.
- Kat. Meyerbeer 1991
Heinz und Gudrun Becker, Giacomo Meyerbeer – Weltbürger der Musik, Eine Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz zum 200. Geburtstag des Komponisten vom 31. Oktober 1991 bis zum 5. Januar 1992, Wiesbaden 1991.
- Kat. Monbijou 1930
Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten (Hg.), Schloss Monbijou. Hohenzollernmuseum. Amtlicher Führer, 2. Aufl., Berlin 1930.

- Kat. Mythen 1998
Monika Flacke (Hg.), Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Deutsches Historisches Museum Berlin 1998.
- Kat. Nationalgalerie 2001
Angelika Wesenberg, Eve Förschl (Hg.), Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke, Berlin und Leipzig 2001.
- Kat. Pour le mérite 1977
Bräta Eckert, Harro Kieser (Hg.), Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste. Geschichte und Gegenwart, (= Sonderveröffentlichungen der Deutschen Bibliothek Nr. 4). Deutsche Bibliothek Frankfurt am Main 1977.
- Kat. Preussische Bildnisse 1981
Cécile Lowenthal-Hensel, Lucius Grisebach, Horst Ludwig, Preussische Bildnisse des 19. Jahrhunderts. Zeichnungen von Wilhelm Hensel, Nationalgalerie Berlin, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg, Stadtmuseum Düsseldorf 1981-83.
- Kat. Stadtmuseum 1994
Sabine Beneke, Sibylle Gramlich (Hg.), Gemälde I, 1. 16.-19. Jahrhundert. Verzeichnis der Bestände des künftigen Stadtmuseums Berlin, Berlin 1994.
- Kemper 2005
Thomas Kemper, Schloss Monbijou. Von der königlichen Residenz zum Hohenzollernmuseum, Berlin 2005.
- Keune 2000
Angelika Keune, Gelehrtenbildnisse der Humboldt-Universität zu Berlin. Denkmäler, Büsten, Reliefs, Gedenktafeln, Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, Medaillen, Berlin 2000.
- Lawrynowicz 1995
Kasimir Lawrynowicz, Friedrich Wilhelm Bessel 1784-1846, Berlin u.a. 1995.
- Lehmann 1913
Gustaf Lehmann, Die Ritter des Ordens Pour le Mérite, Band 1: 1740-1811; Band 2: 1812-1913, ohne Ort 1913
- Lehmann 2002
Felix Lorenz Benjamin Lehmann, Der Rote Adlerorden. Entstehung und rechtliche Grundlagen (1705-1918), Frankfurt am Main 2002.
- Lendvai-Direksen 1961
Erna Lendvai-Direksen, Ein deutsches Menschenbild. Antlitz des Volkes, Frankfurt am Main 1961.
- Maaz 2001
Bernhard Maaz (Hg.), Die Alte Nationalgalerie: Geschichte, Bau und Umbau, Berlin 2001.
- Mericka 1966
Václav Mericka, Orden und Auszeichnungen, Prag 1966.
- Morin 1860
Friedrich Morin, Berlin und Potsdam im Jahre 1860, Nachdruck der Erstausgabe von 1860 (Berlin), Braunschweig 1980.
- Nelken 1980
Halina Nelken, Alexander von Humboldt. Bildnisse und Künstler. Eine dokumentierte Ikonographie, Berlin 1980.
- Nettelbeck 1987
Petra und Uwe Nettelbeck, Charlotte Corday. Ein Buch der Republik. Mit einer Portraitgalerie der Revolution nach Levacher und Duplessis-Berteaux, Nördlingen 1987.
- Nora 2005
Pierre Nora (Hg.), Erinnerungsorte Frankreichs, München 2005.
- Oelrichs 1752
Johann Carl Conrad Oelrichs, Entwurf einer Geschichte der königlichen Bibliothek zu Berlin, Berlin 1752.
- Ozouf 1996
Mona Ozouf, Das Panthéon. Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit. Zwei französische Gedächtnisorte, 3. Aufl. Berlin 1996.
- Pietsch 1896
Ludwig Pietsch, Ludwig Knaus, Bielefeld, Leipzig 1896.
- Poensgen 1930
Georg Poensgen, Die Bauten Friedrich Wilhelms IV. in Potsdam, Berlin 1930.
- Pointon 1993
Marcia Pointon: „Saved from the Housekeeper's Room": The Foundation of the National Portrait Gallery, London", in: Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven, London 1993.
- Pour le Mérite 1975
Orden Pour le Mérite. Die Mitglieder, (3 Bde.), Band 1 1842-1881, Berlin 1975.
- Pour le Mérite 1992
150 Jahre Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste 1842-1992, Gerlingen 1992.
- Rave 1949
Paul Orrwin Rave, Das Geistige Deutschland im Bildnis. Das Jahrhundert Goethes, Berlin 1949.
- Rave 1968
Paul Orrwin Rave, Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin, Berlin 1968.

- Rave 1999
Paul Orrwin Rave, *Das Jahrhundert Goethes in 338 Porträts berühmter Frauen und Männer*. Köln 1999.
- Riehl o. J.
Wilhelm Riehl, *Vaterländische Bildwerke der Königlichen Schlösser und Gärten Potsdam's*, Potsdam o. J. (zwischen 1868 und 1870).
- Sauerländer 2000
Willibald Sauerländer, *Ein Versuch über die Gesichter Houdons*, München, 2000.
- Schadow 1849/1987
Götz Eckardt (Hg.), *Johann Gottfried Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*, 3 Bde., Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, Berlin 1987.
- Schasler 1856
Max Schasler, *Berlins Kunstschatze, Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben*, 2. Abt. Die öffentlichen und Privat-Sammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen, Berlin 1856.
- Schieder 1975
Theodor Schieder, „Der Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste: Ein historischer Rückblick“, in: *Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste: Die Mitglieder des Ordens*, Bd. 1, 1842-1881, Berlin 1975.
- Schmölders 2000
Claudia Schmölders, *Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie*, München 2000.
- Schreiber/Reitzenstein 1964
Georg Schreiber, *Die Bayerischen Orden und Ehrenzeichen*, herausgegeben und eingeleitet von Alexander Frh. von Reitzenstein, München 1964.
- Schulze 1878
Hermann Schulze, *Chronik sammtlicher bekannten Ritter-Orden und Ehrenzeichen, welche von Souverainen und Regierungen verliehen werden, nebst Abbildungen der Decorationen*, Berlin 1855; dazu Supplemente 1870 und 1878.
- Vössing 2005
Konrad Vössing (Hg.), *Biographie und Prosopographie. Internationales Kolloquium zum 65. Geburtstag von Anthony R. Birley*, Stuttgart 2005.
- Weltausstellung 1893
Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in Chicago 1893, erstattet vom Reichskommissar (2 Bde.), Berlin 1894.
- Werner 2001
Gabriele Werner, *Das Bild vom Wissenschaftler – Wissenschaft im Bild. Zur Repräsentation von Wissen und Autorität im Porträt am Ende des 19. Jahrhunderts*, im Internet unter kunsttexte.de, 2001.
- Wildung 2002
Dietrich Wildung, *Preußen am Nil*, Berlin, 2002.
- Wirth 1968
Irmgard Wirth, *Die Künstlerfamilie Begas in Berlin*, Berlin 1968.

Personenregister

Arago, Jean 18

Bach, Johann Sebastian 63

Bancroft, George 18

Barlach, Ernst 19

Barth, Wilhelm 36

Begas, Karl 36, 37, 44, 45, 47, 51-55, 58-61, 64, 65, 67-71, 74-77, 79

Begas, Oskar 37, 45, 47, 50, 51, 63, 66, 67, 69, 71, 77, 80, 81

Bendemann, Eduard 51, 86, 87, 101

Berger, Ludwig 63

Bessel, Friedrich Wilhelm 18, 34, 40, 48, 49

Biermann, Gottlieb 24, 89, 92, 93, 100, 101

Bismarck, Otto von 95

Bläser, Gustav 39, 40

Bode, Wilhelm von 25

Boeckh, August 18, 38, 40, 50, 51

Bopp, Franz 18

Bradley, James 49

Brauchitsch, Walther von 29

Brentano, Clemens 83

Brücke, Ernst Wilhelm Ritter von 67

Buch, Christian Leopold von 18, 40, 52, 53, 71

Caesar, Julius 95

Carion, Johannes 35

Calandrelli, Alexander 40

Carlyle, Thomas 31

Cicero, Marcus Tullius 33

Cornelius, Aloys 55

Cornelius, Peter Joseph von 18, 38, 40, 54, 55, 79

Cranach, Lucas d.Ä. 35

Crola, Hugo 86, 87

Curtius, Ernst Robert 23

Dehio, Georg 19

Drake, Friedrich 69

Dreyse, Johann Nikolaus von 38, 40

Droysen, Gustav 87

Du Bois-Reymond, Emil 67

Duplessis-Bertaux, Jean 31

Ehrenberg, Christian Gottfried 37, 38, 40, 56, 57

Einstein, Albert 19, 20

Engelbrecht, Karl 40

Falk, Adalbert von 21, 23, 99

Feuerbach, Anselm 18

Fichte, Johann Gottlieb 83

Fontane, Theodor 18, 75

Frémont, John Charles 18

Freytag, Gustav 19

Friederike von Preußen 75

Friedrich I. von Preußen 15

Friedrich II. (der Große) von Preußen 15, 16, 35, 69

Friedrich III. von Preußen 22, 23

Friedrich Wilhelm I. von Preußen 15

Friedrich Wilhelm II. 35, 36

Friedrich Wilhelm III. von Preußen 22, 35, 77, 81

Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 16-18, 20-23, 25, 28, 29, 35-40, 45, 55, 59, 61, 63, 65, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 99

Furtwängler, Wilhelm 19

Gaertner, Eduard 31

Gauß, Carl Friedrich 18, 49, 101

Gellmersdorf, Freiherr von (siehe Buch) 53

Georg von Preußen 63

Gilly, Friedrich 79

Gleim, Wilhelm 31

Gneiss, Rudolf von 88, 89

Goethe, Johann Wolfgang von 28, 31, 77, 83

Gontard, Carl von 36

Goßler, Gustav Heinrich Konrad von 101

Graff, Wilhelm 31

Grimm, Jacob 18, 38, 40, 58, 59, 73

Grimm, Wilhelm 59

Harnack, Adolf von 16, 18

Hauptmann, Gerhart 19

Hebbel, Friedrich 18

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 77

Heine, Heinrich 18

Heinse, Johann Jacob Wilhelm 31

Helmholtz, Hermann von 23, 26, 67, 90, 91, 95

Hensel, Wilhelm 62, 63

Herder, Johann Gottfried von 31

Hesse, Ludwig Ferdinand 35

Heuss, Theodor 19, 20

Hilbert, David 19

Hildebrandt, Eduard 47

Hildebrandt, Theodor 38

Hindemith, Paul 20

Hölderlin, Friedrich 77

Hoffmannsegg, Johann Centurius von 61

Houdon, Jean-Antoine 30

Humboldt, Alexander von 16, 18, 20, 28, 36, 40, 44-46, 53, 57, 69, 71, 73, 93

Humboldt, Wilhelm von 45, 49, 73, 79

Hus, Jan 35

- Ideler, Christian Ludwig 38, 40
 Jacobi, Carl Gustav Jacob 97
 Jacobi, Friedrich Heinrich 31
 Jäger, Werner 20
 Jebens, Adolf 99
 Jérôme Bonaparte von Westfalen 59
 Joachim I. 35
 Jordan, Max 87, 93
 Jünger, Ernst 16
 Justi, Ludwig 25-28, 31, 32

 Karschin, Anna Luise 31
 Kaufmann, Arthur 32
 Kaufmann, Erich 20
 Keitel, Wilhelm 29
 Klein, Felix 19
 Klenze, Leo von 29, 69
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 31
 Knaus, Ludwig 23, 26, 90, 91, 94, 95
 Kokoschka, Oskar 20
 Kollwitz, Käthe 19
 Krüger, Franz 14, 34, 40, 72, 73, 97
 Kuhl, Hermann von 19

 La Roche, Sophie 31
 Langhans, Carl Gotthard 35
 Langer, Peter 55
 Lavater, Johann Kaspar 31
 Lendvai-Direksen, Erna 32
 Lepsius, Richard 24, 89, 92, 93, 101
 Lepsius, Reinhold 88, 89, 93
 Lessing, Gotthold Ephraim 31
 Liebermann, Max 19
 Link, Heinrich Friedrich 38, 40, 57, 60, 61
 Littmann, Enno 19
 Longfellow, Henry Wadsworth 18
 Ludendorff, Erich 29
 Ludwig I. von Bayern 29, 55, 69, 83
 Ludwig XVI. von Frankreich 30
 Luise von Preußen 69, 75

 Mann, Thomas 20
 Marat, Jean-Paul 30, 31
 Maximilian I. von Bayern 77
 Meitner, Lise 20
 Melloni, Macedonio 18
 Mendelssohn Bartholdy, Fanny 63
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 38, 40, 62, 63, 65, 83
 Mendelssohn, Moses 63

 Menzel, Adolph 15, 25
 Metternich, Klemens Wenzel Fürst von 18
 Meyerbeer, Giacomo 35, 38, 40, 64, 65
 Mirabeau, Honoré Gabriel de Riqueti Graf von 30
 Moltke, Helmuth Graf von 29
 Mommsen, Theodor 26, 91, 94, 95
 Müller, Johannes 38, 40, 66, 67, 81, 91

 Neumann, Franz Ernst 96, 97
 Nollendorff, Friedrich Heinrich Graf Kleist von 29
 Novalis, eigentlich Friedrich Freiherr von Hardenberg 83

 Olfers, Ignaz von 65, 69
 Overbeck, Johann Friedrich 55
 Ozouf, Mona 30, 33

 Pantaleon, Henricus 30
 Penck, Albrecht 19
 Perrault, Charles 30
 Pesne, Antoine 35
 Petrarca, Francesco 30
 Pfitzner, Hans Erich 19
 Pforr, Franz 55
 Pindar 51
 Platon 51
 Plutarch 30
 Puttmann, Hans 20
 Puttkamer, Robert Viktor von 91, 99

 Radetzky von Radetz, Joseph Wenzel Graf 29
 Radowitz, Joseph Maria von 38, 40
 Radrke, Eduard 56, 57
 Ranke, Leopold von 21, 22, 98, 99
 Rauch, Christian Daniel 18, 30, 36-38, 40, 46, 68, 69, 75, 79
 Rietschel, Ernst 69
 Ritter, Karl 18, 38, 40, 69, 70, 71
 Rohe, Ludwig Mies van der 20
 Rückert, Friedrich 18

 Savigny, Friedrich Karl von 18, 38, 40, 59, 72, 73, 89
 Schadow, Johann Gottfried 18, 30, 36-38, 40, 69, 74, 75, 79
 Schadow, Wilhelm von 87
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 18, 36-38, 40, 61, 69, 76, 77, 81, 83
 Schinkel, Karl Friedrich 38, 40, 61, 69, 78, 79
 Schlegel, August Wilhelm von 18, 83
 Schlegel, Friedrich von 83
 Schmid, Karl 78, 79
 Schnorr von Carolsfeld, Ludwig Ferdinand 18
 Schönlein, Johann Lukas 38, 40, 67, 80, 81

Schopenhauer, Arthur 18
 Schrader, Julius 98, 99
 Schrödinger, Erwin 20
 Schwann, Theodor 67
 Schwanthaler, Ludwig von 18
 Schwarzenberg, Karl Philipp Fürst zu 29
 Scribe, Eugène 65
 Shakespeare, William 83
 Shukowski, Wassili Andrejewitsch 38
 Slevogt, Max 19
 Sophokles 51
 Spencer, Herbert 18
 Spontini, Gasparo 38, 40, 65
 Steffek, Carl 96, 97
 Steichen, Edward 33
 Stieler, Joseph Karl 46, 47, 82, 83
 Stieler, Josephine 83
 Stieler, Max 83
 Storm, Theodor 18
 Strauss, Richard Georg 19
 Sueton, eigtl. Gaius Suetonius Tranquillus 30

Tassaert, Antoine 75
 Taubert, Friedrich Bogislav von 29
 Ternite, Wilhelm 38
 Tieck, Friedrich 69
 Tieck, Ludwig 18, 38, 40, 82, 83
 Treitschke, Heinrich von 18

Uhland, Ludwig 18

Virchow, Rudolf 23, 67, 81
 Voltaire, eigtl. François Marie Arouet 15
 Vossler, Karl 19

Wagner, Richard 18
 Weber, Wilhelm 93, 100, 101
 Weiß, Christian Samuel 97
 Werner, Anton von 23
 Wieland, Christoph Martin 31
 Wilhelm I. von Preußen 21, 22, 27, 39
 Wilhelm II. von Preußen 18, 26, 35
 Wildt, Carl 44
 Winckelmann, Johann Joachim 31
 Wolff, Johann Eduard 48, 49
 Wrede, Karl Philipp Fürst von 29

Yorck von Wartenburg, Johann David Ludwig Graf 29

Zelter, Carl Friedrich 63

Bildnachweis und Copyright

Bildarchiv – Preußischer Kulturbesitz: Vorsatz (vorn und hinten),
 S. 14, 15, 29, 30, 39, 44, 46 (oben)

Eigentum des Hauses Hohenzollern. Mit freundlicher
 Genehmigung SKH Georg Friedrich Prinz von Preußen: S. 82

Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz
 Foto Joachim Kirchmair: S. 17, 42, 43

Kunstmuseum Mülheim in der Alten Post: S. 32

Mindener Museum für Geschichte, Landes- und Volkskunde:
 S. 34

Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste:
 S. 20

Staatliche Museen zu Berlin – Nationalgalerie
 Foto Jörg P. Anders: S. 31
 Foto Klaus Gökens: S. 23, 90
 Foto Andres Kilger: S. 46 (unten), 86, 88, 92, 94, 96,
 98, 100

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten:
 S. 36, 47, 62, 64
 Foto Daniel Lindner: S. 37, 52, 72
 Foto Roland Handrick: S. 48, 50, 56, 58, 60, 66, 80
 Foto Wolfgang Pfau: S. 54, 68, 70, 74, 76, 78, 82

Zentralarchiv – Preußischer Kulturbesitz:
 S. 24, 26, 27, 84, 85

Dank

Die Ausstellung „Pour le mérite – vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung“ hat ihren Ursprung in einer Kabinettausstellung der Alten Nationalgalerie, in der vom 15. Dezember 2004 bis zum 6. Februar 2005 zum ersten Mal die Bildnisse aus eigenen Beständen unter dem Thema des Ordens präsentiert wurden. Deshalb sei an erster Stelle Angelika Wesenberg gedankt, die mich auf dieses Thema aufmerksam machte, und Bernhard Maaz, der mir – damals wie heute – mit Rat und Tat zur Seite stand.

Daß aus der im kleinen ausgeführten Idee schließlich eine größere Ausstellung werden konnte, ist vor allem der Unterstützung von zwei Seiten zu verdanken: Der Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, Peter-Klaus Schuster, schuf mit seiner sofortigen Begeisterung für das Thema die institutionellen Voraussetzungen einer Inszenierung im größeren Rahmen; in der Person von Ministerialrat Horst Claussen fand er auf Seiten des Ordens einen Kooperationspartner, der mit unermüdlichem Engagement und unbürokratischem Pragmatismus das Projekt voranbrachte. Ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Ebenso gilt mein Dank Tanja Bleske und Katrin Hansch von Museum & Location, die bei der finanziellen Umsetzung halfen.

Bei den Vorbereitungen zur Ausstellung von der ersten Recherche bis zur Hängung der Bilder haben zahlreiche Personen und Institutionen mitgeholfen; an erster Stelle sind hier die Leihgeber zu nennen, allen voran die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten. Ohne deren großzügige Unterstützung von Ausstellung und Katalog wäre das Projekt nicht in dieser Form möglich gewesen. Mein Dank gilt hier dem Generaldirektor, Hartmut Dorgerloh, ebenso wie Burkardt Göres und Gerd Bartoschek, dessen langjährige Forschungen zu den frühen Ordensporträts auch Eingang in den Katalog gefunden haben. Für den reibungslosen Ablauf des Leihverkehrs von Seiten der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten sorgte Ute Weickardt; Karla Camara und Edith Temm erfüllten auch kurzfristige Sonderwünsche an die Fotothek. Bei der großzügigen Unterstützung des Projektes mit Leihgaben sei außerdem Susanne Anna vom Stadtmuseum Düsseldorf, Martin Beutelspacher vom Mindener Museum für Geschichte, Landes- und Volkskunde und Hubertus von Savigny gedankt. Hinzu kommen Andreas Teltow und Donata Kleber von der Stiftung Stadtmuseum, Stephan Schultka und Ferdinand Damaschun vom Museum für Naturkunde und Beate Kunst vom Medizinhistorischen Museum der Charité. Nicht nur durch großzügige Leihgaben, sondern bereits bei der Recherche halfen das Geheime Staatsarchiv und das Zentralarchiv. Hier gilt mein herzlicher Dank Jürgen Kloosterhuis, Jörn Grabowski, Petra Winter und Dedef Botschek. Auch hier ist die Stiftung Stadtmuseum zu nennen, wo mir Marlies Ebert und Karin Dömsky den Zugang zu den Tagebüchern von Oskar Begas ermöglichten. Außerdem gilt mein Dank den Kollegen des Kupferstichkabinetts, der Kunstbibliothek und der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek. Für fachlichen Rat möchte ich mich außerdem bedanken bei

Jochen Brüning und Thilo Habel vom Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität, Monika Flacke und Gerhard Quaas vom Deutschen Historischen Museum, Norbert Kilian vom Botanischen Museum Berlin-Dahlem, Veit Veltzke und Carsten Reuß vom Preußen-Museum Nordrhein-Westfalen, Gustav Beuermann von der Universität Göttingen, Axel Wittmann von der Gauss-Gesellschaft Göttingen und Claude Keisch. Vor allem aber sei an dieser Stelle den Autoren der Essays gedankt: Neben Gerd Bartoschek waren dies Claudia Schmolders und Horst Fuhrmann. Bereits im Entstehungsprozeß des Katalogs erwies sich die Verschiedenartigkeit ihrer jeweiligen Blickwinkel auf das Thema als große Bereicherung. Daß die Inhalte der gemeinsamen Arbeit schließlich in gedruckter Form vorliegen, ist vor allem der Leiterin des Referats Publikationen und Merchandising der Staatlichen Museen zu Berlin, Cristina Inés Steingraber, zu verdanken. Ihr zur Seite standen Julika Zimmermann, die auch das Lektorat übernahm, und Ellen Senst, die mit geübtem Auge eine gestalterische Antwort auf alle Wünsche fand. Herr Ludwig vom Zentralen Bildarchiv und Stephan Helms aus der Fotothek der Alten Nationalgalerie versahen die Publikation mit dem entsprechenden Kolorit. Zum Schluß gilt mein Dank allen, die die Ausstellung in ihren verschiedenen Entstehungsphasen mitbetreut haben. Hier sind an erster Stelle Maren Eichhorn, Leiterin des Referats Ausstellungen und Projekte, und Moritz Wullen, Ausstellungskordinator der Nationalgalerie, zu nennen. Beide haben allen materiellen Widrigkeiten zum Trotz den Projekt immer wieder den Weg geebnet und damit die planerischen Voraussetzungen geschaffen. Bei der Durchführung gab es schließlich von der Restaurierung der Bilder unter der Ägide von Kristina Mösl über die Organisation des Leihverkehrs durch Astrid Holmgren, die Koordination der Exponate durch Volker Lang und den Ausstellungsaufbau durch Herrn Pietsch und sein Team viele helfende Kollegen, deren Meriten hier stellvertretend mit einem herzlichen Dank bedacht werden sollen.

Alexander von Humboldt
Friedrich Wilhelm Bessel
August Boeckh
Christian Leopold von Buch
Peter Joseph Cornelius
Christian Gottfried Ehrenberg
Jakob Grimm
Heinrich Friedrich Link
Felix Mendelssohn Bartholdy
Giacomo Meyerbeer
Johannes Müller
Christian Daniel Rauch
Karl Ritter
Friedrich Karl von Savigny
Johann Gottfried Schadow
Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling
Karl Friedrich Schinkel
Johann Lukas Schönlein
Ludwig Tieck
Eduard Bendemann
Rudolf von Gneist
Hermann von Helmholtz
Richard Lepsius
Theodor Mommsen
Franz Ernst Neumann
Leopold von Ranke
Wilhelm Eduard Weber



Small white label with illegible text, positioned below the top-left portrait.



Small white label with illegible text, positioned below the large portrait on the left.



Small white label with illegible text, positioned below the central portrait.



Small white label with illegible text, positioned below the portrait on the right.



Small white label with illegible text, positioned below the portrait on the far right.

