

Timo John

**Die Entwurfszeichnungen von Daniel Nikolaus Chodowiecki zum
bauplastischen Figurenschmuck am Französischen Dom in Berlin**

Institut für Kunstgeschichte Stuttgart

1995

GELEITWORT

Die aus einer Magisterarbeit hervorgegangene Studie von Timo John beschäftigt sich mit einigen Handzeichnungen des Kupferstechers Daniel Nicolaus Chodowiecki, der als einer der berühmtesten Buchillustratoren des 18. Jahrhunderts gilt. Es handelt sich um bislang unbekannte Entwürfe für den Figurenschmuck des Turmes der Französischen Kirche in Berlin, die anlässlich seines Umbaus angefertigt worden sind. Der Verfasser selber hat sie in einem Konvolut von Arbeiten des Künstlers, das sich in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart befindet, entdeckt. Er vermag die unbezeichneten Blätter nicht nur in überzeugender Weise stilkritisch zuzuschreiben, was die Schulung bei Werner Sumowski verrät, sondern er stellt sie auch in den größeren Rahmen der Bau- und Umbaugeschichte der Französischen Kirche, die das geistige Zentrum der preußischen Hugenotten war. Schließlich bezieht Verfasser das plastische Bildprogramm in interessanter Weise auf die calvinistische Glaubenslehre, so daß eine aspektreiche Abhandlung entstanden ist, die zu lesen viel Freude macht.

Im Ergebnis hatte Daniel Nicolaus Chodowiecki einen viel größeren Anteil am Entwurfsgeschehen des Turmes der Französischen Kirche und seines Schmuckes, als man bisher glaubte. Ich wünsche deshalb den hier von Timo John, zusammen mit den neuentdeckten Handzeichnungen vorgelegten Resultaten die entsprechenden Aufnahmen beim interessierten Publikum.

Halle, im Januar 1996

Wolfgang Schenkluhn

Inhalt

| | |
|---|----|
| Einleitung | 8 |
| 1. Daniel Nicolaus Chodowiecki (1726-1801) | |
| 1.1. Daniel Chodowiecki und seine künstlerische Entwicklung | 11 |
| 1.2. Daniel Chodowiecki als Mitglied der Französischen Gemeinde Berlins | 19 |
| 2. Die ersten Jahre der Hugenotten in Preußen | |
| 2.1. Die Hugenotten und das „Edikt von Potsdam“ | 21 |
| 3. Das Zentrum der Französischen Gemeinde in Berlin | |
| 3.1. Die Kirche am Friedrichstädtischen Markt | 24 |
| 3.2. Die Umgestaltung des Friedrichstädtischen Marktes und die Errichtung zweier Türme | 26 |
| 4. Der Turmbau der Französischen Kirche | |
| 4.1. Baugeschichte des Turmes | 37 |
| 4.2. Baubeschreibung | 31 |
| 5. Der Figureschmuck am Turm der Französischen Kirche | |
| 5.1. Schriftliche Quellenlage und Interpretation zu Chodowieckis Anteil am Entwurf für den Figuren- und Reliefschmuck am Turm | 33 |
| 5.2. Der zur Ausführung gelangte plastische Schmuck | 37 |
| 5.3. Die von Daniel Chodowiecki erhaltenen Entwurfszeichnungen | 39 |
| 5.4. Das religiöse und tugendhafte Sujet in Chodowieckis Druckgraphik und eine sich daraus ergebende Zuschreibung und Datierung der Entwurfszeichnungen | 41 |
| 5.5. Stilkritische Zuschreibung der Zeichnungen an den Künstler | 50 |
| 5.6. Bewertung der Zeichnungen | 52 |
| 5.7. Provenienz | 55 |
| 6. Das Bildprogramm | |
| 6.1. Das Bildprogramm und seine theologische Ableitung | 56 |
| 6.2. Die Bedeutung der „Religio“ in der calvinistischen Glaubenslehre | 60 |
| 7. Schlußbemerkung | 63 |

| | | |
|-----------|--------------------------------|-----|
| 8. | Anhang | 64 |
| 9. | Lebenslauf Chodowieckis | 70 |
| | Literatur | 73 |
| | Abbildungsteil | 78 |
| | Abbildungsnachweis | 133 |

Einleitung

In der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart befindet sich ein Konvolut von ungefähr 200 Handzeichnungen des Künstlers Daniel Nicolaus Chodowiecki (1726-1801). Der gesamte Bestand ist bislang wenig erschlossen, lediglich ein geringer Teil von ca. 30 Arbeiten wurde anlässlich einer Ausstellung (1965) gezeigt und in einem dazu erschienenen Katalog veröffentlicht.¹ So sollte das ursprüngliche Ziel dieser Arbeit eine wissenschaftliche Untersuchung dieses Bestandes mit einem anschließenden kritischen Katalog sein.

Bei der Durchsicht der Arbeiten fielen 14 Blätter auf, die nicht dem typischen Zeichenstil Chodowieckis zu entsprechen schienen. Nach eingehenden Untersuchungen der Zeichnungen und umfangreichen Recherchen stellten sich diese als die Entwurfszeichnungen für den Figurenschmuck am Turm der Französischen Kirche in Berlin heraus. Aus den bislang bekannten schriftlichen Quellen geht hervor, daß Chodowiecki an der Planung und Mitgestaltung des Turmes und dessen bauplastischen Figurenschmucks beteiligt war, über dessen Gesamtanteil aber bisher nur Vermutungen geäußert werden konnten, da die Entwurfszeichnungen als vermißt galten.

Daher bot es sich an, von dem ursprünglichen Vorhaben abzusehen und die vorliegende Arbeit auf die Bearbeitung der 14 Entwurfszeichnungen zu beschränken. Die Blätter sind, bis auf eine Ausnahme, alle unsigniert, ebenso ist keine der Zeichnungen datiert.

So soll der Hauptteil der Arbeit darin bestehen, eine Datierung der Zeichnungen sowie eine Zuschreibung an den Künstler anhand der vorliegenden Quellentexte und des umfangreichen zeichnerischen und druckgraphischen Oeuvres Chodowieckis vorzunehmen. Darüber hinaus soll aufgezeigt werden, aus welchen Gründen die Entwurfsblätter von dem üblichen Zeichenstil abweichen.

Während der Vorbereitungen zu dieser Arbeit konnte ich in verschiedenen Graphischen Sammlungen von den ca. 4000 überlieferten Zeichnungen Chodowieckis ungefähr 1500 Blätter einsehen und mir einen Eindruck seines zeichnerischen Stils verschaffen. Dadurch war die Grundlage für eine Untersuchung der Entwurfsblätter auf die zeichnerische Handschrift des Künstlers gelegt.

¹ Ruhnu, Rüdiger, Daniel Nicolaus Chodowiecki und Johann K.Schulz, Stuttgart, 1965

Für eine weitere Beurteilung der Zeichnungen bedarf es zuvor einer eingehenden Betrachtung der Künstlerpersönlichkeit als Radierer und Illustrator, als dem Mitglied der Französischen Gemeinde Berlins und seiner Bedeutung für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ebenso soll ein Blick auf die Geschichte der Französischen Hugenotten-Gemeinde Berlins geworfen werden. Als Zentrum dieser Glaubensgemeinschaft galt die Französische Kirche auf dem Gendarmenmarkt in Berlin, deren baugeschichtlicher Tradition ist ein weiterer Teil in der Arbeit gewidmet.

Mit der wissenschaftlichen Untersuchung des Turmes der Französischen Kirche sowie mit der Bedeutung des Figurenprogramms und der Rolle Chodowieckis an dessen Mit- und Ausgestaltung, beschäftigte sich seit 1978 erstmals Badstübner-Gröger.² Bis zu diesem Zeitpunkt war allerdings nur eine Zeichnung Chodowieckis für ein Relief am Tympanongiebel der Süd-Seite des Domes bekannt. Diese befindet sich im Berliner Kupferstich-Kabinett.³ Weiter lagen fünf Zeichnungen von Bernhard Rode vor, der, neben dem gesamten Figurenschmuck am gegenüberliegenden Deutschen Dom, auch Figuren für den Französischen Dom entwarf. Diese Entwurfszeichnungen befinden sich ebenfalls im Berliner Kupferstich-Kabinett.⁴

Gestützt auf die schriftlichen Quellen, die vorliegenden Zeichnungen und das bekannte druckgraphische Oeuvre der beiden Künstler, wurde seitens Badstübner-Gröger hypothetisch

² Badstübner-Gröger, Sibylle:

Untersuchungen zum ikonographischen Programm der Bauplastik an den Turmbauten auf dem ehemaligen Gendarmenmarkt in Berlin. Dokumentation, unveröffentlichtes Maschinenmanuskript, 1978, Institut für Denkmalpflege Berlin.

Zur Ikonographie der Bauplastik am Französischen Dom in Berlin, in: Von der Macht der Bilder, Beiträge des C.I.H.-Kolloquiums "Kunst und Reformation", Hrsg. Ernst Ullmann, Leipzig, 1983

Das Christliche Denkmal, Hrsg. Fritz Löffler, Berlin, 1984, Heft 22 - Der Anteil Daniel Chodowieckis am Bildprogramm des Französischen Domes in Berlin, in: Chodowiecki und die Kunst der Aufklärung in Polen und Preußen, Hrsg. Hans Rothe und Andrzej Ryszkiewicz; Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der slawischen Studien, Köln/Wien, 1986, Bd.9

Daniel Chodowieckis Arbeiten für die französische Kolonie in Berlin; Der Hugenottische Kirchenbau in Berlin und Potsdam, in: Hugenotten in Berlin, Hrsg. Gottfried Bregulla, Berlin, 1988

³ Berliner Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. SZ Nr.22, erstmalig veröffentlicht bei: Badstübner-Gröger, 1986, Abb.3, s.Anm. 2, und bei Geismeyer, Willi, Daniel Chodowiecki, Leipzig, 1993, S.177

⁴ Berliner Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. DAK 88, 91-94.

Da die Figuren in der Eingangshalle des Turmes anhand der o.g. Zeichnungen eindeutig Bernhard Rode zugeschrieben werden können, wird auf diese in der Arbeit nicht näher eingegangen. Erstmalig veröffentlicht bei: Badstübner-Gröger, 1986, Abb. 14-18, s.Anm. 2

die Urheberschaft für alle weiteren Figuren am Französischen Dom Daniel Chodowiecki und Bernhard Rode zugeschrieben. Diese Mutmaßungen über den Umfang der von den beiden Künstlern entworfenen Figuren sollen in der vorliegenden Arbeit zum Teil berichtigt werden.

Eine weitere bislang unbekannte - und in der bisherigen Forschung deshalb noch nicht berücksichtigte - Zeichnung Chodowieckis fand Geismeier im Muzeum Narodowe Gdansk.⁵ Es handelt sich hierbei um einen Entwurf für das Giebelrelief der Nord-Seite des Turmes. Dieser soll ebenfalls erstmalig von mir im Zusammenhang mit den anderen vorliegenden Blättern wissenschaftlich untersucht werden.

Im Vergleich zu den bisherigen Forschungsarbeiten über den bauplastischen Schmuck am Französischen Dom, werden sowohl die Stuttgarter Blätter als auch die Danziger Zeichnung erstmals als neues Quellenmaterial berücksichtigt und in den bisherigen Forschungskontext eingeordnet. Dies soll ein weiterer Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit sein.

⁵ Muzeum Narodowe Gdansk Inv.Nr. MNG/SD/216/R. Erstmalig veröffentlicht bei: Geismeier, 1993, S. 177

1. Daniel Nicolaus Chodowiecki (1726-1801)

1.1. Daniel Chodowiecki und seine künstlerische Entwicklung

In den beiden folgenden Kapiteln wird der künstlerische Werdegang Chodowieckis anhand einiger Selbstzeugnisse und Beispielen aus dessen Druckgraphischem Oeuvre dargestellt.

Am 16. Oktober 1726 wurde Daniel Nicolaus Chodowiecki in Danzig geboren. Mütterlicherseits stammte er aus den französisch-refugierten Familien Ayrer und de Vaillet. Der Vater war gebürtiger Pole und gehörte ebenfalls der reformierten Glaubensgemeinschaft an. Chodowiecki siedelte 1743 von Danzig nach Berlin über, um bei seinem Onkel, der dort ein Quincailliergeschäft besaß, den Lehrberuf eines Kaufmanns zu erlernen. In seinen Musestunden, schreibt Chodowiecki:

„malte ich Miniaturbilderchen, in Tabacksdosen zu setzen, die er [der Onkel] an die hießigen Kaufleute verkaufte. Er ließ mich auch die Behandlung der Emailmalerey lernen und eine große Menge emaillierter Dosen malen;“ weiter fährt er bedauernd fort „aber alles dieses war nicht im Stande, mich zu einem Künstler zu bilden, weil ich gar keine Anweisung weder im Zeichnen noch im Komponieren bekam, auch mit keinem Künstler Bekanntschaft hatte.“⁶

Lediglich aus Gewinnstreben heraus wurden Daniel Chodowiecki, wie auch dessen Bruder Gottfried, der ebenfalls beim Onkel in die Lehre ging, im Aquarellieren, der Miniaturmalerei und dem Emaillieren von Tabaksdosen unterwiesen.⁷ Sich selbst einschätzend schreibt Chodowiecki weiter:

„Ich fühle wohl, daß alles, was ich machte, sehr unrichtig in der Zeichnung und unvollkommen im Kolorit war; an Zusammensetzung wurde gar nicht gedacht, sondern alles nach Kupferstichen kopiert“⁸

Später wurden die beiden Brüder von einem Maler Haid (dessen Vorname nicht bekannt ist) unterrichtet, der selber ein Schüler und Verwandter des berühmten Augsburger Schlachtenmalers Georg Philip Rugendas gewesen sein soll. Für Chodowiecki war die Erleichterung groß, nun endlich bei einem richtigen Künstler lernen zu können, und er bemerkt:

„Endlich sah ich bei dem Manne (ein Augsburger, Nahmens Haid), der mir die

⁶ Chodowiecki, Daniel. von ihm selbst. (aus: Miscellaneen artistischen Inhalts. Herausgegeben von Johann Georg Meusel. 5. Heft. Erfurt 1780, S.3 ff.)

⁷ In Berlin waren damals emaillierte Dosen, mit kopierten französischen Schäferszenen, à la Boucher oder Watteau sehr beliebt. Auch Friedrich der Große besaß an die 1.500 Dosen. Zahlreiche Abbildungen dieser Emailledosen und Täfelchen befinden sich bei Kaemmerer, Ludwig, Chodowiecki, Bielefeld/Leipzig 1897; Ausstellungskatalog "Kunst in Berlin 1648-1987" Hrsg. Staatl.Museen zu Berlin, 1987 und bei Geismeyer, 1993

⁸ Chodowiecki, 1780, S.3f.

Emaillmalerey lehrte, akademische und andere Zeichnungen, hörte von ihm, wie ein Künstler studieren müßte; denn er besaß mehr Theorie als Praktik. Dieses fachte bey mir ein in der Asche verborgenes Feuer an; ich fing an einzusehen, daß ich noch gar nichts konnte.“⁹

So wurde Haid Chodowieckis erster eigentlicher Lehrer. Obgleich er in Berlin inzwischen ein anerkannter Emailleur und Miniaturmaler war, veranlaßte ihn seine Überzeugung, kein guter Künstler zu sein, sich von 1751 an immer mehr aus dem Geschäft seines Onkels zurückzuziehen. Auf der Suche nach neuen Lehrern schloß der Wahlberliner die Bekanntschaft mit dem Hofmaler Friedrich I., Antoine Pesne (1683-1757). Über dessen Kontakt gelangte er in die Privatschule Bernhard Rodes, wo er die ersten akademischen Aktstudien unternahm. Wie wichtig für ihn das Aktstudium war, schildert er in seiner nicht veröffentlichten Autobiographie:

„Dieses akademische Zeichnen währte aber nur wenige Jahre. Und das wäre nicht genug? wird ein schon ausgebildeter Künstler fragen.- Nein, lieber Mann ! Wenn du dein ganzes Leben lang nach dem Leben zeichnest, so wirst du am Ende desselbst fühlen, daß dir noch vieles zu lernen übrig blieb, und du nicht zu viel gezeichnet hast. Nach und nach wurden es die, die dieses am meisten nöthig hatten, überdrüssig und blieben aus, wir mußten es einstellen, Herr Rhode und ich, wir blieben allein.“¹⁰

Im selben Zusammenhang kritisiert er das manierierte Malen und Kopieren anderer Künstler, wie es an den Akademien gelehrt wurde. Dazu schrieb er:

„Jedoch die Manier ist immer ein Abweichen von der Wahrheit und jede Abweichung von derselben ein Fehler. Wer nun einen anderen Künstler in seiner Manier nachahmt, der übertreibt sie noch, erreicht seine Schönheit nicht und vergrößert nur seine Fehler oder macht sie auffallender: ebenso wenn ein Mensch die Physiognomie eines anderen nachäffen will, so übertreibt er das was der zum Auffallen an sich hat und macht eine unangenehme Grimasse.“¹¹

Ab 1757 folgten die ersten Ölbilder. Der Entschluß, in Öl zu malen, überfiel ihn „wie ein Fieber“ und er beschreibt dies wie folgt:

„Ich setzte die Palette auf und malte den selben Abend noch eines alten Mannes Kopf; wie groß war meine Freude, da ich sah, ich würde die Abende können in

⁹ ebd. S.4

¹⁰ Oettingen von, Wolfgang, Daniel Chodowiecki, Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert, Berlin 1895, S.263, Anm. 9

Von Oettingen stützte sich bei seiner Chodowieckibiographie auf die ihm vorgelegene Autobiographie des Künstlers, die heute teilweise nicht mehr zugänglich ist. Alle später entstandenen Monographien berufen sich auf diese älteste Chodowiecki-Monographie. Alle biographischen Angaben zu Chodowiecki in dieser Arbeit werden dieser Biographie entnommen, da diese inzwischen als Originalquelle betrachtet werden kann.

¹¹ ebd. S.263, Anm.10

Ölmalen malen, bei Tage war es anderer Geschäfte halber unmöglich. - Darauf ging ich weiter; ich legte ein Stück Leinwand gerade horizontal auf den Tisch vor mich, setzte eine Lampe vor mich hin, fing die Strahlen des Lichtes durch ein convexes Glas auf und führte sie auf meine Leinwand, wohin ich sie brauchte. Das beleuchtete mir sehr die Arbeit und ich malte, solange mir der Schlaf Frieden ließ. Nun malte ich einen Alten, der bei einer alten Frau um ihre Tochter anhält, auf diese folgte die Geschichte Eliezers, der von Laban geführt dem Bethuel den Antrag machte, seine Rebecca dem Issaac zu geben; nachher habe ich verschiedene Wochenstuben gemacht. Eines Abends als ich zu Herrn Rhode in die Academie kam, sah ich das Modell noch angekleidet neben einem eisernen Ofen sitzen; es war wenig anderes Licht im Zimmer als das Feuer im Ofen, das machte einen herrlichen Rembrandt'schen Effect. Ich zeichnete es sogleich [...].“¹²

Dieses Selbstzeugnis gibt Aufschluß darüber, auf welcher dilettantischen Weise Chodowiecki das Ölmalen anging. Völlig ohne Unterweisung versuchte er sich in dieser Technik. Deshalb verwundert das Ergebnis seiner bis 1765 entstandenen Ölbilder nicht. Die Sujets wählte er vorwiegend aus seinem familiären Bereich oder den französischen Schäferszenen à la Boucher und Lancret. Die Vorlagen für diese Arbeiten zeichnete er nach der Natur und versuchte sie dann, in französischer Manier, auf die Leinwand umzusetzen. Bei näherer Betrachtung dieser Bilder wird sehr bald deutlich, daß Chodowiecki wenig Sinn für farbliche Komposition oder das Arrangieren von Figuren hatte. Auch ist seine Unentschlossenheit zwischen Idealismus und Realismus auffallend. Eher dem Realismus zugeneigt, versucht er dem Zeitgeschmack des Idealismus gerecht zu werden und wirkt dabei bisweilen krampfhaft und komisch. Er selbst bemerkte wohl sehr bald diesen Mangel und gab nach fast zehnjährigem vergeblichem Bemühen die Ölmalerei auf.¹³

Erst sehr spät gelangte Chodowiecki, in einer quasi dritten künstlerischen Schaffensphase, nach der Emaille- und Ölmalerei, zur Technik des Radierens. In dieser Technik sollte er, wie es sich später herausstellte, der bedeutendste Künstler seiner Zeit werden.

„Ein muthwilliger Einfall“ verleitete ihn 1756, seinen ersten Versuch im Radieren zu unternehmen. Obwohl kein großartiges Werk dabei herauskam, gefiel es ihm außerordentlich, die Arbeit vervielfältigen zu können, und so entstanden die zahlreichen radierten Alltagsszenen aus dem Umfeld des Künstlers, wie die uns heute vorliegenden nach der Natur gemalten

¹² Oettingen v., 1895, S.72

¹³ Zahlreiche Abbildungen zu Ölbildern Chodowieckis sind zu finden bei: Berckenhagen, Ekhardt, Die Malerei in Berlin vom 13.- ausgehenden 18.Jahrhundert, Berlin, 1964; Oettingen v., 1895; "Kunst in Berlin 1648-1987", Hrsg. Staatl. Museen zu Berlin, 1987 und Geismeyer, 1993

Skizzen, die zuvor für die Radierungen angefertigt wurden, beweisen.¹⁴ Diese Arbeit war für ihn eine reine Spielerei, ohne vorauszuahnen, daß hier ein einzigartiges Talent in ihm verborgen lag. So weigerte er sich strikt, von bekannten Kupferstechern und Stichen zu lernen, und war der Auffassung,

„...es taue nichts, eines anderen Manier oder Behandlung nachzuahmen. Ich sah meine Arbeit als Zeitvertreib an, und nützte die Manier, die mir die Natur an die Hand gab, so gut ich konnte.“¹⁵

Chodowiecki sah das Radieren lediglich als eine willkommene Abwechslung zur alltäglichen Beschäftigung mit dem Emaillieren. So entstanden die frühen Arbeiten ohne einen Auftrag, wobei er meistens die Motive aus seinem alltäglichen familiären Umfeld entnahm (Abb. 1 u. 2)¹⁶.

Betrachtet man das gesamte gestochene Oeuvre des Künstlers, so bemerkt man, daß er zunehmend seine Fertigkeiten im Radieren verbesserte. Gleichzeitig übte er sich auch in der Anwendung neuer Techniken: die Kaltnadel und die Schabkunst kommen hinzu, Drucke werden versuchsweise in Aquatinta gefertigt. Obwohl er die Nachahmung anderer bedeutender Künstler ablehnte, versuchte er in der Manier eines Le Prince oder Rembrandts zu radieren.¹⁷

Größere Verbreitung als die zuvor erwähnten Arbeiten fanden die Blätter zu Friedrich II. (Abb. 3)¹⁸ und einige weitere Hohenzollernporträts¹⁹. Den großen Durchbruch als Radierer hatte Chodowiecki allerdings mit einer ganz anderen Arbeit, die auf der thematischen Vorlage eines

¹⁴ Chodowiecki, 1780, S.5. Das vom Künstler gemeinte Blatt ist eine der ersten radierten Arbeiten und heißt "Le pase dix" von 1756, Ba.3, E.1.

Bauer, Jens-Heiner, Daniel Nikolaus Chodowiecki, Das Druckgraphische Werk, Hannover, 1982, dazu von Wormsbäcker, Elisabeth, Daniel Nikolaus Chodowiecki, Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen, Hrsg. Bauer, Jens-Heiner, Hannover, 1988 und Engelmann, Wilhelm, Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche, Berlin, 1926. Die Katalognummern bei Engelmann (E 1 usw. zitiert) beruhen auf der Zählung Chodowieckis eigenem Handexemplar seiner gesammelten Drucke. Bauer führte eine neue Zählung ein (Ba 1 usw. zitiert), die mit der Abbildung und Publikation sämtlicher radiierter Blätter Chodowieckis vorgenommen wurde. Die Zählung Bauers wird auch für die im Abbildungsteil abgebildeten Radierungen angegeben.

¹⁵ Chodowiecki, 1780, S.5

¹⁶ "Eine stehende Dame", Ba.7, E.5, 1758; "Der kleine l'Hombre-Tisch", Ba.15, E.13 II, 1758; "Eine Gesellschaft von sechs Damen mit dem Künstler in seinem Zimmer", Ba.16, E.14 II, 1758. Von den in der Arbeit erwähnten Radierungen wird nur eine Auswahl im Katalog abgebildet.

¹⁷ "Dame mit einem Muff", Ba.22, E.20, 1759, "Schlafende Venus" Ba.19, E.17, 1759; "Landschaft bei Abendlicht" Ba.20, E.18, 1759

¹⁸ "Friedrich der Große zu Pferde" Ba.11, E.9, 1758

¹⁹ "Der Friede bringt den König wieder", Ba.23, E.21b, 1763, "Die Vermählung der Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine mit dem Prinzen Wilhelm von Oranien" Ba.48, E.46, 1767

aus Frankreich stammenden Stichts entstand. Es war die Radierung mit dem Titel „*Les Adieux de Calas à sa famille*“ („Abschied des Calas von seiner Familie“) (Abb. 4)²⁰. Vorlage war der 1765 in Paris erschienene Kupferstich „*La malheureuse famille de Calas*“ von Delafosse, der nach einer Zeichnung von C.L.Carmontelle angefertigt wurde.²¹ Das Blatt fand zu diesem Zeitpunkt noch keine große Anerkennung. Chodowiecki aber fand es durchaus ansprechend und kopierte es zuerst in Ölfarbe. Als bald darauf malte er ein Pendant zu diesem Gemälde, das er erst nach intensivem Studium der Justizakten²² zum Fall „Calas“ ausführte. Allerdings wählte er einen anderen Augenblick als C.L. Carmontelle es tat, was für die Popularität entscheidend sein sollte. Chodowiecki griff bei der Darstellung des Themas eine für die Seele des achtzehnten Jahrhunderts empfindsamere Situation auf als Delafosse. Er zeigt, wie Calas in der Gefängniszelle, kurz vor der Vollstreckung des Urteils, sich von seiner Familie verabschiedet. Somit schuf Chodowiecki mit dem „Calas Bild“ ein Rührstück, das völlig den Zeitgeschmack der damaligen bürgerlichen Empfindsamkeit traf.

Es bereitete ihm offenbar auch großes Vergnügen, zu sehen, daß niemand ungerührt das Bild betrachtete.²³ Auch Lavater rühmte das Bild in seinen „*Physiognomischen Fragmenten*“ und vergoß bei dessen Anblick Tränen „*wehmütiger Wollust*“.²⁴ Nach dem Erfolg des Ölbildes, wurde die Szene im Jahre 1767 gestochen, und das Thema fand somit eine weitere Verbreitung und ebensolche Anerkennung. Der schon bekannte Chodowiecki sollte dadurch in der

²⁰ „Der große Calas“ Ba.50, E.48, 1767

Wormsbäcker, 1988: Die Thematik handelt von einem Justizirrtum in Frankreich, der damals im gesamten protestantischen Europa großes Aufsehen erregte. Der Protestant Jean Calas, aus Toulouse, wurde des Mordes an seinem zum Katholizismus übergetretenen Sohn beschuldigt. Dieser, wie sich erst später herausstellte, hatte aber Selbstmord verübt. Trotz ständiger Beteuerung seiner Unschuld, wurde er auf grauenvollste Weise hingerichtet. Voltaire strebte damals sogar ein Revisionsverfahren an, konnte aber erst im Nachhinein Calas' Unschuld beweisen. Die Erbitterung gegen die Ankläger war in der französischen Kolonie Berlins ebenso lebhaft wie das Mitgefühl mit dem Opfer dieses Justizmordes und seiner Familie.

²¹ Adhémar, Jean, Europäische Graphik im 18. Jahrhundert, Paris, 1963, S.148/49

Dargestellt ist die Familie des Jean Calas in dem Moment, in dem sie im Kerker durch den Freund der Familie von ihrer Freilassung erfährt. Das Blatt ist von Chodowiecki, der dazu ein Gegenstück malte und radierte, kopiert worden. Eine Umrißzeichnung Chodowieckis nach dem Stich, die die Grundlage der Gemäldfassung darstellt, befindet sich in der Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/139

²² Märker, Peter (Bearb.), Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Daniel Chodowiecki 1726-1801. Frankfurt a.M., 1978, S.34

²³ Chodowiecki, 1780, S.6

²⁴ Kämmerer, 1897, S.25

gesamten protestantischen Welt berühmt werden. Er galt von nun an als „*der „berühmte“, und zwar nicht der berühmte Maler, sondern eben der „graveur célèbre“ oder auch „très-renommé“, wie seine Briefadresse seitdem gelegentlich lautete.*“²⁵ Nach diesem Erfolg, wurden von nun an die Verleger und Unternehmer in Berlin und Leipzig auf den Künstler aufmerksam.

Das erste Jahrzehnt seiner graphischen Tätigkeit hatte weniger den bis dahin entstandenen Einzelblättern gehört als vielmehr den illustrierten Kalendern. Den darin enthaltenen Folgen - oft moralisch-didaktischer Art, die er teils selbst gewählt hatte, teils auf Vorschlag der Herausgeber radierte - verdankt er seinen weiteren über das Berliner Publikum hinaus verbreiteten Ruhm. Das 18. Jahrhundert hatte eine Vorliebe für zierliche Taschenkalender, die in Frankreich besonders mit raffiniertem Luxus, oft in kleinsten Formaten hergestellt wurden. In der Oettingischen Chodowiecki-Biographie wird die Entwicklung des Kalenderwesens eingehend dargestellt²⁶; hier möge es genügen, Chodowieckis Rolle in der Kalenderillustration aufzuzeigen.

Deutschland hatte bisher auf diesem Gebiet des Illustrationswesens künstlerisch hinter Frankreich gestanden, und erst Chodowieckis Tätigkeit führte hier einen Umschwung herbei. Bei diesen Arbeiten kam ihm das kleine Format, das er vom Erstellen der Emailletafeln und der Miniaturen gewohnt war, sehr entgegen. 1769 erhielt er von der Berliner Redaktion des Genealogischen Schreib- und Postkalenders den Auftrag, die von Bernhard Rode eingereichten zwölf Monatskupfer zu verkleinern. Diese meisterhafte Arbeit erregte in der Redaktion großes Aufsehen, das zur Folge hatte, daß Chodowiecki von 1770-1801 diesen berlinischen Kalender illustrierte. Daraus ergab sich, daß er Aufträge für die Illustration anderer Kalender erhielt.

Diese waren der Almanac Génélogique de Berlin (1770-1801), der Gothaische Hofkalender - Almanac de Gotha (1778-1794), Göttinger Taschenkalender - Almanac de Goettingue (1778-1794) und der Königlich-Großbritannische und Kurfürstlich Braunschweigisch-Lüneburgische Genealogische Kalender (1778-1796). Ferner kamen noch zahlreiche Taschen- und Jahrbücher hinzu. 1771 illustriert er Cervantes' Don Quichotte²⁷, 1779 zwölf Blätter zu Shakespeare's

²⁵ Oettingen v., 1895, S.106

²⁶ ebd. S.118 ff.

²⁷ 12 Blätter zu Cervantes' Don Quixote Ba.87-98, E.58 I, 1770

Hamlet (Abb.5)²⁸, es folgten historische Szenen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte²⁹ und zur mittleren und neueren Geschichte³⁰.

Häufig werden auch kulturhistorische Themen verarbeitet, wie z.B. Blätter zu Hochzeitsbräuchen bei verschiedenen Völkern³¹ oder Allgemeines zur Geschichte der Menschheit³². Von 1778-1799 war Georg Christoph Lichtenberg Redakteur des Göttinger Taschenkalenders. Dieser schätzte Chodowiecki in hohem Maße und schreibt ihm in einem Brief des Jahres 1779:

„einen Maler, der mir was ich diktire von Wort zu Wort, wenn ich so reden darf, ohne selbst beobachtet zu haben, hinzeichnet, wenn ich einen solchen finden könnte, kann ich nicht brauchen. Es muß nothwendig einer seyn, der mich versteht, ehe ich ausgeredet habe; der das durch eigene Beobachtung ersetzt, was sich nicht in Worte bringen läßt, mit einem Wort, bey dem nicht so wohl Eingebung als nur Erinnerung vom Schriftsteller nöthig ist, und er außerhalb Berlin oder in Berlin außer Ihrem Hause zu suchen, möchte wohl eine vergebliche Arbeit sein.“³³

Mit dem Beginn der französischen Revolution wandelte sich der Geschmack, und die Nachfrage nach den Kalendern mit moralisch-didaktischem Inhalt ließ nach. Chodowiecki wandte sich daher vermehrt der Illustration von Almanachen und Taschenbüchern zu.

Der Philanthrop Johann Bernhard Basedow bereitete im Anschluß an Rousseaus Bestrebung zur Reform der Jugenderziehung ein „*Elementarbuch der menschlichen Erkenntnisse*“ vor. Das Buch geht von der Wichtigkeit des Anschauungsunterrichts aus, welcher die Grundlage der neuen Pädagogik war. Für die Illustrationen wandte sich Basedow an Chodowiecki, da er wohl für dieses Vorhaben der geeignetste Radierer und Stecher seiner Zeit war (Abb. 6)³⁴. Das Buch wurde zum Standardwerk für die neue Pädagogik des 18. Jahrhunderts und fand sehr schnell über die Grenzen Deutschlands hinaus seine Verbreitung. Das „*Elementarwerk*“ war

²⁸ 12 Blätter zu Shakespeare's Hamlet Ba.540-551, E.252, 1778, Die Vorzeichnungen befinden sich in der Staatsgalerie Stuttgart Inv.-Nr. GVL 30/46-56

²⁹ 12 Blätter zu der Brandenburgischen Geschichte, Ba.1587-1598, E.687 IIIc(von IV), 1792

³⁰ 12 Blätter aus der mittleren und neueren Geschichte Ba.1599-1610, E.688 II, 1792

³¹ 12 Blätter Hochzeits-Gebräuche bei verschiedenen Völkern, Ba. 763-774, E.356III, 1780

³² 12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen, Ba. 1115-1126, E. 517 II, 1784

³³ Lanckoronska, Maria; Oehler, Richard, Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Die deutsche und schweizerische Buchillustration des Vorklassizismus, Frankfurt a.M. 1933, S. 89 ff., Bd. 2, Zitat: Seite 98

³⁴ 6 Blätter zu Basedow's Elementarwerk, Ba.78-83, E.54 IV, 57 II, 61 II, 62 II (von III), 63 II (von III) und 117 II, 1769-1774

bald in ganz Europa bekannt, woran Chodowiecki keinen unbedeutenden Anteil hatte.

Ebenfalls durch das „Calas“-Blatt auf Chodowiecki aufmerksam geworden war der Schweizer Pastor Johann Caspar Lavater. Er suchte einen Illustrator für sein Werk mit dem Titel *„Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“*³⁵. Lavater hatte eine eigene Theorie entwickelt, anhand derer man über die Form des Kopfes und den Gesichtsausdruck auf den Charakter eines Menschen schließen könne. So war es die Aufgabe Chodowieckis, die Köpfe in ihrer Physiognomie darzustellen und somit die Charaktere herauszuarbeiten. Das vierbändige Werk in großem Format erschien mit insgesamt 342 Kupferstichtafeln 1775 in Leipzig und Winterthur.³⁶

Chodowiecki hat von dem Augenblick an, da sein Talent als Radierer vom Publikum erkannt wurde, hunderte und aber hunderte von Kalenderbildchen verfertigt. Daß er neben seiner Tätigkeit als Kunstkenner, Beurteiler und Händler und der durch sein Metier bedingten umfangreichen Korrespondenz so zahlreiche Buchillustrationen schuf, war nur durch eisernen Fleiß möglich. So radierte er in den Jahren zwischen 1776 und 1782 jährlich bis zu 96 Blätter, zu denen immer noch zahlreiche Porträts und Zeichnungen kamen.³⁷

Die Gelehrten Deutschlands schätzten inzwischen ebenfalls seine Arbeiten und ließen zahlreiche ihrer pädagogischen, religiösen oder moralischen Schriften bei ihm illustrieren oder mit wenigstens einer Vignette aus seiner Hand verzieren. Darunter befanden sich Autoren, wie Wieland, Herder, Lavater, Lessing, Goethe, Basedow und Nicolai. Um ein treffendes Motiv zu dem jeweiligen Werk zu gestalten, mußte sich Chodowiecki in jedes Buch einlesen. Dies erlaubt wohl den Rückschluß, daß er selbst zu den intellektuell höchstgebildeten Leuten des Landes zählte.

Die Darstellung der genannten Arbeiten genügen, um einen Eindruck von Chodowieckis eigentlichem künstlerischen Schaffen zu vermitteln. Die Aufzählung der von ihm geschaffenen Illustrationen ließe sich noch bis zu seinem Tod 1801 endlos fortsetzen. Insgesamt schuf er 2046 Buchkupfer.³⁸ Als Künstler des bürgerlichen Zeitalters der Aufklärung war Chodowiecki

³⁵ 14 Blätter zu Lavater's physiognomischen Fragmenten, Ba.192-205, E. 107, 112 I (von II), 113 I (von II), 114 II-116 II, 123 II, 124 I (von II), 126 II, 127, 143 II, 144 II, 145 II (von III) und 146 II, 1774/75

³⁶ Lanckoronska, Oehler, 1933, S.89 ff.

³⁷ Oettingen v., 1895, S.193

³⁸ Bauer, 1982, S.VII

wie kein anderer an der Verbreitung der neu entstandenen geistigen Strömungen beteiligt. Begünstigt wurde seine Arbeit und deren Verbreitung durch das wachsende Bedürfnis des Bürgertums nach Bildung, die dieses sich über die Literatur zu vermitteln suchte.

1.2. Daniel Chodowiecki als Mitglied der Französischen Gemeinde Berlins

Die in Teil fünf besprochenen Entwurfszeichnungen Chodowieckis für den Französischen Dom blieben unverständlich und würden keine gerechte Beurteilung zulassen, ließe man dessen künstlerisches Schaffen und seine Stellung innerhalb der Französischen Gemeinde Berlins außer acht.

Durch die Heirat 1755 mit Jeanne Marie Barez (1728-1785), der Tochter eines Goldstickers aus der Champagne, wurde Chodowieckis Bindung an die französische Kolonie und die Kirche noch enger und brachte ihm zahlreiche ehrenamtliche Verpflichtungen ein. Das Gemeinwesen der Kolonie wurde getragen von den Familienoberhäuptern, und es galt als ehrenvoll, ein Amt innerhalb der Gemeinde unentgeltlich auszuüben. Für die Gemeindeverwaltung wurden Kommissionen gebildet, in denen die vielfältigen Ämter und Aufgaben auf die Oberhäupter der einzelnen Familien, die sogenannten >>chefs des familles<<, verteilt wurden. So ist es selbstverständlich, daß auch Daniel Chodowiecki zahlreiche Aufgaben und Ehrenämter inne hatte.

Bereits 1760, auf Vorschlag des Paters Erman, wurde er als „*Ancien diacre*“ (Diakon) in das Konsistorium gewählt. Das Amt des Diakon war im organisatorischen Grundbuch der Hugenotten genau festgeschrieben.³⁹ Dort hieß es, der Diakon sei verpflichtet:

„die zum Unterhalt der Armen wie auch Gefangenen und Kranken gewidmeten Gelder einzusammeln, und nach Verordnungen des Consistorii auszuteilen, sie zu besuchen und zu versorgen“.

Ein Jahr darauf wurden ihm die Ämter zur Betreuung der Gemeinde der Friedrich Werderschen Kirche und der sogenannten Haushaltsausgleichskommission übertragen. Ab 1762 gehörte er der Hospitalkommission an. Für einen ihm 1763 neu zugewiesenen Gemeindebezirk war er, als Diakon, von nun an „*Caissier de la Boulangerie*“ und somit für die Brotverteilung zuständig. Später mußte er sich noch um den Getreideeinkauf der Gemeinde kümmern und war für die

³⁹ Discipline Ecclésiastique, III, 4 in: Ernst Mengin, das Recht der französisch reformierten Kirche in Preußen, Berlin, 1929, S.94

Verteilung der Abendmahlsmarken verantwortlich.

Es verwundert daher nicht, daß er in den frühen 60er Jahren nur sehr wenige Druckgraphiken erstellen konnte. So sind es für 1764, in dem Jahr, in dem er der Akademie der Künste beitrug, nur 21 Radierungen und in den Jahren 1765 und 1766 ganze zwei. Auch nach dem ersten künstlerischen Erfolg im Jahre 1767, bekleidet er weiterhin zahlreiche Ehrenämter. 1769 wurde er Mitglied der Direktion des Armen- und Waisenhauses der Gemeinde. Er erstellte die Jahresberichte für die gemeindeeigene Buchhandlung, weiter folgte eine Mitgliedschaft in der Baukommission.

Neben den Ämtern vertrat er die Gemeinde vielmals in offiziellen Angelegenheiten, wie Gerichtsverhandlungen oder Testamentsvollstreckungen. Er nahm zahlreiche Verwaltungsaufgaben für die Kolonie wahr, darüber hinaus trat diese in zahlreichen künstlerischen Belangen an ihn heran.

Noch bevor sich der erste große künstlerische Erfolg einstellte, beauftragte ihn die französisch-reformierte Gemeinde mit einem Titelkupfer für ein neues Psalmenbuch (Abb. 7)⁴⁰. Anlässlich des 100jährigen Bestehens der Französischen Gemeinde erhielt er im Jahre 1772 einen zweiten offiziellen Auftrag, nämlich eine Gedenkmedaille zu den Feierlichkeiten zu entwerfen. Chodowiecki fertigte das Bildnis einer Charité, die dem personifizierten Glauben die Kirche anbietet (Abb. 8)⁴¹. Im selben Jahr war ihm ebenfalls von Pastor Erman, dem Leiter der Gemeindebibliothek, die Aufgabe erteilt worden, ein Exlibris für die Bücher der Seminarbibliothek zu erstellen (Abb. 9)⁴². Den bedeutendsten Auftrag, den Chodowiecki von der Gemeinde erhielt, war sicherlich, den bauplastischen Schmuck für den neu errichteten Turm an der Französischen Kirche zu entwerfen. Diese Arbeit wird in den folgenden Kapiteln eingehend betrachtet, darum möge sie an dieser Stelle nur erwähnt werden.

Während der Entstehungszeit des Turmes, zwischen 1780-85, ließ er sich bereits von allen Ämtern der Gemeinde befreien. Stattdessen bekleidete er in den folgenden Jahren ein Amt als Sekretär an der Kunstakademie, wo er mit der Leitung des organisatorischen Neuaufbaus betraut war. Mit dem Tod von Bernhard Rode im Jahre 1797, übernahm er dessen Vorsitz bis

⁴⁰ Wormsbächer, 1988, "Les Pseaumes de David en vers avec des prières. Aux dépens de la Compagnie du Consistoire. `A Berlin 1759.", Ba.21, E.19, 1759

⁴¹ Medaille auf das Jubiläum der französischen Kirche zu Berlin, Ba. 147, E.85, 1772

⁴² Bibliothekszeichen des französischen Seminars zu Berlin, Ba.149, E. 87, 1772

1801.

Zum Zeitpunkt des Eintritts Chodowieckis in die Französische Gemeinde Berlins, bestand diese bereits seit fast hundert Jahren. Bis es allerdings zu einer Institutionalisierung der Glaubensflüchtlinge aus Frankreich kam, war es ein langer Weg, der im Jahre 1685 mit dem „Edikt von Potsdam“ seinen Anfang nahm.

Der Verlauf der Integration der „Réfugiés“ in Preußen und Berlin wird im folgenden Kapitel dargestellt. Und zwar deshalb, weil, wie später zu sehen sein wird, ein von der französisch reformierten Gemeinde errichteter Kirchenbau und ein in späteren Jahren dazu errichteter Turm als ein wichtiger Schritt zur Gleichstellung gegenüber der einheimischen Bevölkerung gesehen werden muß.

2. Die ersten Jahre der Hugenotten in Preußen

2.1. Die Hugenotten und das „Edikt von Potsdam“

Mit dem von Friedrich Wilhelm, dem großen Kurfürsten, am 29. Oktober 1685 erlassenen „Edikt von Potsdam“ wurden die französischen Emigranten zur wichtigsten Kraft für die wirtschaftliche Entwicklung in Preußen-Brandenburg. Das Edikt trägt den vollen Titel:

*„Chur-Brandenburgisches Edict, Betreffend Diejenige Rechte, Privilegia und andere Wolthaten, welche Se.Churf.Durchl. zu Brandenburg denen Evangelisch-Reformierten Frantzösischer Nation, so sich in Ihren Landen niederlassen werden daselbst zu verstatten gnädigst entschlossen seyn“.*⁴³

Hierin wurde in 14 Punkten die zukünftige Stellung der Glaubensflüchtlinge, ihre Privilegien wie Pflichten festgeschrieben. Mit dem Edikt sollte der Einfluß der Hugenotten auf die Wirtschaft wie die Kultur ihren Lauf nehmen. Gleichzeitig wurde mit dem staatlich verordneten „Toleranzedikt“ die gegenseitige Akzeptanz der verschiedensten Religionsgruppen in Preußen durchgesetzt.

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts standen die Franzosen mit einem Bekenntnis zum Reformator Johannes Calvin, bis weit in das 17. Jahrhundert hinein, unter den Verfolgungen und

⁴³ Wilke, Jürgen, Berlin zur Zeit des Edikts von Potsdam. Das Edikt und seine Bedeutung, in: Hugenotten in Berlin, Hrsg. Gottfried Bregulla, Berlin, 1988, S.13

Repressalien der französischen Krone. Die Krone versuchte ihren absolutistischen Herrschaftsanspruch unter dem Motto „un roi - une loi - une foi“ (ein König - ein Gesetz - ein Glaube), mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln durchzusetzen. Die Auseinandersetzungen zwischen dem katholischen Adel gipfelten in insgesamt zehn Bürgerkriegen zwischen den Jahren 1562 und 1729. In dieser Zeit kam es immer wieder zu Flüchtlingswellen der Hugenotten ins benachbarte Ausland.

Das 1598 vom ersten Bourbonenkönig, Heinrich IV., der selber ehemaliger Hugenottenanführer war, erlassene „Edikt von Nantes“, sprach den Reformierten vorläufig weitgehende politische und religiöse Gleichberechtigung zu. Die politische Gleichstellung allerdings büßten sie mit dem Fall der letzten Hugenottenbastion La Rochelle 1627/28 wieder ein, konnten ihre religiöse Freiheit jedoch bewahren.

Mit dem Regierungsantritt Ludwig XIV. nahm die Religionsfreiheit ein endgültiges Ende. Die Reformierten wurden aufs Schärfste verfolgt, ihre Gottesdienste wurden verboten, ihre Kirchen zerstört. Durch das „Edikt von Fontainebleau“ aus dem Jahre 1685 wurde das „Toleranzedikt von Nantes“ aufgehoben, und es kam zu einer bis dahin noch nicht dagewesenen Emigrationswelle.

Von den 1685 ca. 850.000 Protestanten flohen an die 200.000 in die Niederlande, nach England, die Schweiz und nach Preußen. Mit dem „Edikt von Potsdam“ immigrierten in den folgenden Jahren bis zu 20.000 Hugenotten in die preußischen Lande, wo in annähernd 60 Städten und Dörfern französische Kolonien entstanden. Nicht nur Betroffenheit über das Schicksal der Verfolgten veranlaßte Friedrich Wilhelm ein solches Toleranzedikt auszusprechen. Stets verfolgte er mit der Neuansiedlung auch ein wirtschaftliches und außenpolitisches Ziel.

Der 30jährige Krieg hatte weite Landstriche Brandenburgs veröden lassen und entvölkert. Dieses Land wurde vornehmlich den Neusiedlern unter günstigsten Bedingungen zur Verfügung gestellt. Als außenpolitisches Ziel sollte der Protestantismus verstärkt werden, um die Stellung Schwedens in Pommern zu schwächen, dasselbe galt auch für das unter polnischer Lehenshoheit stehende Ostpreußen. Ebenfalls hatte der Große Kurfürst, der sich selber zum Calvinismus bekannte, ein Interesse daran, seine Stellung gegenüber den lutherischen Landständen zu stärken. So wurde Berlin im Laufe der Zeit zum Zentrum der französischen

Réfugiés, denn die Stadt besaß schon seit 1672 eine kleine reformierte französische Gemeinde.

Großes Geschick bewies Preußen bei der Integration der Neuankömmlinge. Ausschließlich Beamte, denen die französische Sprache und Kultur vertraut waren wurden mit Flüchtlingsfragen betraut. Somit waren die Franzosen nicht gezwungen, ihre Sprache abzulegen, was als vertrauensbildend seitens der Réfugiés angesehen wurde. Um 1700 lebten 5.400 Hugenotten unter dem direkten Schutz des Kurfürsten, jeder fünfte Berliner war bereits ein Franzose.

Die unzulängliche Infrastruktur (Kanalisation, Wohnungsnot, fehlende Arbeitsplätze und Gewerberäume) der sich im Aufschwung befindenden Residenzstadt brachte manche Probleme mit sich, die bei der Berliner Bevölkerung nicht immer auf Verständnis stießen. Ebenso führte die Zwangseinquartierung und die Privilegierung der Flüchtlinge zu Spannungen zwischen den Alt- und Neubürgern. Doch organisierten sich die Hugenotten sehr schnell in einem eigenen Gemeinwesen und einer strengen Ordnung, der sich jedes Gemeindemitglied zu fügen hatte. Sie begründeten eine eigene Armenhilfe, Schulen und zahlreiche caritative Einrichtungen. Das eigene Gerichtswesen sah bei Vergehen gegen die Ordnung sogar einen Ausschluß aus der Gemeinde vor.

Die Franzosen wurden somit und trotz aller Anfangsschwierigkeiten schnell zu anerkannten Bürgern der Stadt. Mit der Stadterweiterung von 1688 gründete der Kurfürst Friedrich III. die sogenannte Friedrichstadt, die ein vornehmlich von Hugenotten bewohnter Stadtteil Berlins wurde, als deren Zentrum sich die in den Jahren 1701-1705 erbaute französisch-reformierte Kirche etablierte.⁴⁴

3. Das Zentrum der Französischen Gemeinde in Berlin

3.1. Die Kirche am Friedrichstädtischen Markt

Bis zum Bau einer neuen Kirche in der Friedrichstadt sollten noch über 30 Jahre vergehen; die Réfugiés mußten sich so lange noch mit provisorischen Gotteshäusern zufrieden geben. Die seit 1672 in Berlin stattfindenden calvinistischen Gottesdienste wurden oftmals in geräumigen Privatwohnungen abgehalten. Um 1688 mußten sich die Hugenotten noch eine protestantische Kirche mit einer angestammten Gemeinde teilen. Das erste Gotteshaus, das eigens für die

⁴⁴ ebd. S. 13 ff.

Doppelnutzung als sogenannte Simultankirche errichtet wurde, war die Friedrichwerdersche Kirche. Die erste eigenständige geweihte französische Kirche war eine 1700 umgebaute Scheune in Köpenick.

Als Vorbild für die Kirchen der Hugenotten Berlins galten die „hugenottischen Tempel“ Frankreichs aus dem 16. und 17. Jahrhundert, in deren Stil sie errichtet wurden. Ebenso zeichnen sich die Bauten, in Anlehnung an das calvinistische Bekenntnis, eher als schmucklose und pragmatische Nutzbauten aus. Als die zwei aus Frankreich überlieferten Vorbilder gelten die Paradies-Kirche von Lyon und der Tempel von Charenton (Abb. 10) bei Paris.⁴⁵

So adaptierten auch die Berliner Hugenottenkirchen „den schmucklosen, flachgedeckten Saalbau, die Zweigeschossigkeit der Fensteranordnung, die umlaufende Emporenanlage auf freistehenden Stützen, die Kanzel-, Abendmahlisch- und Parquetanordnung“.⁴⁶

Mit dem Beginn der Stadterweiterung, ab 1688, unter Kurfürst Friedrich III., wurde auch ein öffentliches Interesse an einer neu zu errichtenden Kirche für die bis zum Jahre 1700 in der neuen Friedrichstadt lebenden 1067 Réfugiés bekundet. Am 22. Mai 1699 übereignete Friedrich III. der Französischen Gemeinde den Platz für den Kirchenbau und die dazugehörigen Gebäude. Gleichzeitig wurde den deutschen Bewohnern dieses neuen Stadtteils, zur Errichtung eines protestantischen Kirchenbaus, ein gegenüberliegendes Grundstück zugeteilt, mit der Auflage, einen Platz zwischen den beiden zu errichtenden Kirchenbauten freizulassen. Hier wurde für die neue Friedrichstadt ein Markt geplant (Abb. 11). Die Französische Gemeinde finanzierte dieses Bauvorhaben aus Kollekten und Steuergeldern. Der König unterstützte diese mit finanziellen und materiellen Zuwendungen. Im Jahre 1701 fand die Grundsteinlegung statt, und vier Jahre später 1705 konnte die Kirche der Gemeinde übergeben werden (Abb. 12).

Die ausführenden Architekten waren Louis Cayart und dessen Nachfolger Abraham Quesnay, beide ebenfalls Réfugiés.⁴⁷ „Im Grundriß bildet der Bau Cayarts ein Rechteck mit fünf Achsen an den Langseiten und halbkreisförmigen Ausbauten an der nördlichen und südlichen Schmalseite. An Lang- und Schmalseiten sind giebelbekrönte Risalite vorgesetzt. Diese und die Gebäudekanten werden von geputzten Quadereinfassungen begrenzt. Der Außenbau zeigt eine

⁴⁵ Badstübner Gröger 1988, Der hugenottische Kirchenbau in Berlin und Potsdam, S.133 ff., s.Anm. 2

⁴⁶ ebd. S.136

⁴⁷ ebd. S.133 ff.

zweigeschossige Fensteranordnung, kleine Stichbogenfenster im Erdgeschoß und hohe, bogenförmig geschlossene Fenster im Obergeschoß. Diese Zweigeschossigkeit läßt auch hier, wie an allen anderen französischen Kirchen in Berlin, auf die Emporenanlage im Inneren schließen. Der flachgedeckte Innenraum war ursprünglich mit einer durchgehenden Empore auf hölzernen Stützen ausgestattet und besaß 670 Sitzplätze.⁴⁸ (Abb. 13). Angeblich soll für diesen Bau der Tempel von Charenton als Vorbild gedient haben⁴⁹ (vgl. Abb. 10).

Bei Arthur Werner wird in „Der protestantische Kirchenbau des fridericianischen Berlins“ zitiert, daß „außerhalb wo die Rundung ist, ein Glockenturm komme, der bereits angefangen, aus bewegenden Ursachen aber bisher nicht vollführet worden.“⁵⁰ Jedoch sollte dieses ursprünglich geplante Vorhaben erst mit dem von Karl von Gontard ab 1780 errichteten Turm verwirklicht werden.

3.2. Die Umgestaltung des Friedrichstädtischen Marktes und die Errichtung zweier Türme

Anfang der 70er Jahre, mit Beendigung des Siebenjährigen Krieges, begann man die durch starken Artilleriebeschuß beschädigte Stadt wieder aufzubauen und zu modernisieren. So kam es auch zu einer Erweiterung und Umgestaltung der Friedrichstadt. Daß davon auch der Friedrichstädtische Markt nicht unbetroffen sein würde, versteht sich von selbst. Ihm sollte nun ein repräsentativer Charakter zukommen. Im Jahre 1773 wurde der Platz wieder auf seine ursprüngliche Größe zurückgeführt und man trug die angrenzenden Stallgebäude von 1738 ab. Die erste Neuerrichtung eines Gebäudes am Platz war auf der schon erwähnten Freifläche zwischen den beiden Kirchenbauten vorgesehen. 1774 wurde mit dem Bau eines Französischen Komödienhauses nach den Plänen des Architekten Bourdet begonnen (Abb. 14).

1777 erhielten die Architekten Karl von Gontard und Georg Christian Unger den Auftrag, Neubauten für die beiden am Platz befindlichen Kirchen zu entwerfen. Nach der Entlassung von Gontard führten dessen Schüler Unger und Becherer die Bauten zu Ende. Die Entscheidung fiel aber dann nur für die Errichtung zweier gleichhoher Kuppeltürme an der jeweiligen Ostseite der beiden Kirchen (Abb. 15).

⁴⁸ ebd. S.147

⁴⁹ ebd. S.133 ff.,1735 ließ Friedrich Wilhelm I. an dieser neu gestalteten Platzanlage Stallungen für das Regiment Gens d'Armes errichten, woher sich seit dieser Zeit die Bezeichnung "Gendarmen-Markt" ableitet.

⁵⁰ Werner, Arthur, Der protestantische Kirchenbau des fridericianischen Berlins, Berlin, 1913, S.43

Mit den alles überragenden Türmen vollzog sich nicht nur eine architektonische Aufwertung des eigentlichen Platzes, sondern auch der gesamten Friedrichstadt.⁵¹ „Die Hauptidee zu den Gebäuden ist vom König selbst angegeben worden; und zwar haben die Kirchen auf dem Platz (oder Piazza) del Popolo in Rom zum Muster gedient.“⁵²(Abb. 16), so weiß die Baubeschreibung von 1785 zu berichten. Allerdings können wenig Parallelen zwischen der Piazza und der Platzsituation am Gendarmenmarkt, ebensowenig zwischen den beiden Kirchen Rainaldis und den beiden Berliner Turmbauten erkannt werden. Die Kirchen Rainaldis sind zwei Zentralbauten, unter deren Kuppeln sich der Gemeinderaum befindet. Die Berliner Domtürme dagegen sind lediglich Annexbauten an die schon bestehenden Kirchen. Auch in der Fassadengestaltung macht es Mühe, größere Übereinstimmungen, die über die sonst allgemein üblichen Motive hinausgehen, auszumachen.

Vorbild scheint jedoch ein Planungsentwurf für eine erneute Platzgestaltung der Piazza del Popolo aus dem Jahre 1773 gewesen zu sein (Abb. 17). Raphael Mengs, der damalige Leiter der Academie von San Luca, veranstaltete einen Wettbewerb zum Umbau und zur Erweiterung des Platzes, aus dem der Architekt Lucchi als Sieger hervorging. Seine Planungen sahen vor, den Platz vor den beiden Kirchen Rainaldis zu verbreitern und diesen dann an den Seiten mit sich gegenüberliegenden Säulenkolonnaden zu begrenzen. Die Kolonnaden sollten jeweils von einer Kirche mit einem griechischen Kreuz als Grundriß und einem Kuppelturm unterbrochen werden. Dieser Plan, aus dem sich nun Analogien für den Gendarmenmarkt ableiten lassen, dürfte Friedrich II. bekannt gewesen sein.

Der Gendarmenmarkt wird ebenfalls durch die beiden Turmbauten seitlich begrenzt. Die Türme haben ein griechisches Kreuz als Grundriß und tragen eine jeweils alles überragende Kuppel. Zwischen den beiden Kirchen steht das Französische Schauspielhaus, allerdings ohne eine Straßengabelung, wie sie zwischen den beiden Kirchen Rainaldis bestand. Ein weiteres anregendes Vorbild für die Platzgestaltung in der Friedrichstadt mag auch in der Anlage des Invalidenhauses in Greenwich bei London gelegen haben. Verbreitung fand diese Baukunst des Palladianismus durch das Werk Colen Campells „Vitruvius Britannicus“, aus dem Friedrich II. Anregungen für seine Bautätigkeiten entnahm.⁵³

⁵¹ Goralczyk, Peter, Der Platz der Akademie, Berlin, 1987, S.54 ff. Ebenso dient für das folgende Kapitel 4.1. diese Arbeit als Grundlage.

⁵² Osfeld von, Karl Ludwig, Umständliche Beschreibung der beiden neuerbauten Thürme auf dem Friedrichstädtischen Markte zu Berlin welche Se. Königliche Majestät von Preußen in den Jahren 1780 bis 1785 daselbst haben aufführen lassen. Berlin, 1785, S.12

⁵³ Goralczyk, 1987, S.66 ff.

4. Der Turmbau der Französischen Kirche

4.1. Baugeschichte des Turmes

Am 27. Mai 1780 wurde mit dem Bau der Domtürme begonnen. Als man jedoch bereits das Mauerwerk des Deutschen Domes bis zum Säulenarchitrav hochgezogen hatte, stürzte das Gemäuer ein. Nach diesem Vorfall wurden die Mauern beider Dome bis auf den unteren viereckigen Sockelbau abgetragen und ein erneuter Grundstein gelegt. Gontard wurde die Bauleitung entzogen, und seine Schüler Unger und Becherer führten den Bau in seiner heutigen Formgestalt zu Ende.⁵⁴

Mit der Bestellung einer neuen Bauleitung kam es auch zu Veränderungen des ursprünglich von Gontard geplanten Baus. Wahrscheinlich plante Gontard eine Nutzung der Innenräume des Turmes und wollte sie entsprechend ausbauen.⁵⁵ Bei der Neuerrichtung des Turmes verzichtete man auf eine Gestaltung des Inneren. Es entstand lediglich ein im Inneren hohler Baukubus (Abb. 18). Der kreuzförmige Unterbau des Turmes blieb nach den Plänen Gontards weitgehend erhalten. Die Gliederung der Fassade im Unterbau und die des Turmbaues wiederholen sich in der Säulenordnung, der Gestaltung der Wandfelder und der Attika. Es entstehen zwei selbständige Zentralbauten, der eine in Kreuzform, der andere als Rundform (Abb. 19).

Diese Art der Turmgestaltung geht auf zwei Vorbilder zurück. In der Zeit Friedrich I. ging das Bestreben offensichtlich noch dahin, Kirchenbauten als Zentralbau zu errichten und sich dabei an historischen, nationalen wie internationalen Vorbildern zu orientieren. So stand ein herausragender Bau dieses Typus für die ersten Entwürfe der beiden Dome auf dem Gendarmenmarkt Pate. Dies war der aus dem 17. Jahrhundert stammende Invalidendom von J. Hardouin-Mansart in Paris (Abb. 20).

Ein Entwurf für die Domkirche bzw. des Domturms von J. de Bodt aus dem Jahr 1712, in der Nähe des Berliner Stadtschlusses, lehnt sich bereits an den Invalidendom an (Abb. 21). Ebenso

⁵⁴ Oesfeld v., 1785, S.13

⁵⁵ Goralczyk, 1987, S.78,79 ff.

weisen frühere Entwurfszeichnungen zu einem Dom, innerhalb eines Idealplans für die Stadterweiterung um 1700, von J.B. Broebes, Analogien zu dem Pariser Vorbild auf. Obwohl beide Pläne nicht realisiert wurden, besann man sich dieser Tradition aus der Zeit Friedrich I., und Gontard versuchte noch in einem ersten Entwurf eine Umsetzung in modifizierter Form auf dem Gendarmenmarkt.

Doch wie ein zweiter Plan, der letztendlich zur Ausführung gelangte, deutlich macht, gingen die Bestrebungen eindeutig weg vom zentralen Kuppelbau hin zu einem reinen Kuppelturm, also auch, wie bereits erwähnt, zu einer Trennung von eigentlichem Kirchenbau und Turmbau. Dies mag sicherlich darauf zurückzuführen sein, daß der Turmbau für eine rein profane Nutzung gedacht war. Denn „im Turm richtete die Gemeinde nach 1785 die Sakristei, Räume für Brot- und Suppenverteilung, für Holz, eine Remise für die Leichenwagen und eine Küsterwohnung ein.“⁵⁶

In mehreren überlieferten Entwürfen wird der Turm immer schlanker angelegt. Die Betonung zweier eigenständiger Baukörper, nämlich Unterbau und eigentlicher Turmbau, wird so immer deutlicher hervorgehoben (vgl. Abb. 19). Gontard sah sich nicht nur der Tradition des Kuppelturms verpflichtet, sondern orientierte sich ebenso an der zeitgenössischen klassizistischen Entwicklung, vor allem an englischen und französischen Vorbildern.

Der strenge symmetrische Grundriß oder die Wiederholung der Fassade am Unterbau und am eigentlichen Turm geben ein eindeutiges Indiz dafür. Zwei ganz entscheidende Anleihen holte sich Gontard von der Kirche Saint-Geneviève in Paris (Abb. 22): den Säulenportikus mit einem Spitzgiebel darüber und die Ringkollonnaden mit einer darüberliegenden Attika, auf der die Kuppel des Turmes liegt.

Allgemein herrschte im 18. Jahrhundert eine Vorliebe für den wiederentdeckten Bautyp einer Villa Rotonda des Palladio wie das Verwenden von geometrischen Formen und das Einbeschreiben eines Kreises in einen Zentralbau vor. Typisch für die Zeit ist ebenfalls, die Bauwerke auf eine Zentralsymmetrie auszurichten, wie es auch an den beiden Domtürmen geschah, bis hin zur zentralsymmetrisch gestalteten Platzanlage. Ganz bewußt versucht Gontard die Formensprache des Palladio zu verfolgen, um den Charakter eines Sakralbaus herauszustellen. So gehört nach Palladio die Form des Rundtempels einer höheren Ordnung an

⁵⁶ Badstübner-Gröger, Der hugenottische Kirchenbau in Berlin und Potsdam, 1988, S.158, s.Anm. 2

als die Form eines Tempels aus dem Quadrat. Es wird verständlich, wieso Gontard aus dem quadratischen Grundriß eine Rundform erwachsen läßt.

Der Zusammenhang ist sicherlich auch in dem Bedeutungswandel der Architektur im 18. Jahrhundert zu sehen. Die Architektur wurde zum Bedeutungsträger mit heute fast unverständlich gewordener Symbolik. Das Gefühl und die Assoziation sollten angeregt werden. Den einzelnen Gebäudeformen wurde ein bestimmter Symbolgehalt zugeschrieben, diese dann miteinander komponiert. Die unter solchen Vorzeichen entstandenen Gebäude wurden als sogenannte „architecture parlante“ bezeichnet.

Aus ihrer symbolischen Formensprache können sie dem Betrachter, wie auch deren Benutzer, etwas über ihre Funktion und Bedeutung mitteilen. Als Prototyp dieser Architektur galt die bereits erwähnte Villa Rotonda. Wie Vitruv festlegte, ist die Rundform die höchste Form und ist alleinig in der Lage, Gott zu symbolisieren und stellt, als sakrales Gebäude, das gesamte Weltgebäude dar.

Die Metamorphose, der sich ein Bau unterzieht, entspricht der Entwicklung einer Bildersprache aus einer Formensprache und entsprach ganz dem Denken der Zeit und vor allem dem Denken Friedrich des Großen. Gontard versuchte einer solchen Auffassung Rechnung zu tragen und setzte aus verschiedenen Baukuben ein Denkmal zusammen, das im Äußeren einem Tempel entspricht und in seiner transzendentalen Wirkung eine Gottheit verkörpert.

Selbiges gilt auch für den figürlichen Bauschmuck, der allerdings nur in der Einheit mit dem Turm gesehen werden kann. Die Figuren, von denen ebenfalls eine Transzendenz ausgeht, entstammen aus dem symbolhaften Denken Friedrich II.. Doch deren Bedeutungszusammenhang soll in einem anderen Kapitel dargestellt werden.⁵⁷

⁵⁷ Der Bauschmuck des zur selben Zeit errichteten Deutschen Doms korrespondiert mit dem des Französischen Doms. Diese Zusammenhänge werden derzeit, wie mir im April 1994 in einem Gespräch mit Frau Badstübner-Gröger mitgeteilt wurde, von ihr selbst untersucht; hierzu existiert seit 1978 ein von ihr unveröffentlichtes Maschinenmanuskript, das mir für die Arbeit leider nicht zur Verfügung gestellt werden konnte. s.Anm. 2

4.2. Baubeschreibung

Der gesamte Baukörper ist in seiner Grundstruktur pyramidal ausgerichtet, wobei die einzelnen stereometrischen Kuben, aus denen sich der Turm zusammensetzt, sich langsam in ihrer vertikalen Ausrichtung nach oben steigern (Abb. 23). Der Turm schließt mit einer alles überkrönenden Kuppel ab.

Den Grundriß des Turmunterbaus bildet ein griechisches Kreuz. An dessen Süd-, Ost- und Nordseite ist jeweils ein Säulenportikus mit sechs korinthischen Säulen vorgelagert, die alle über eine Freitreppe zu erreichen sind. An die West-Seite bindet sich der eigentliche Kirchenbau an. Die Hauptfront bildet die Ostseite. Die fünfachsige gegliederte Hauptfront tritt in der Breite der drei mittleren Achsen um eine Achsenbreite zurück, so daß eine Eingangshalle entsteht. In der vertikalen Ausrichtung ist die Wand im Verhältnis zwei zu eins gegliedert.

Zwischen der Breite eines Säulenabstandes ist in das Wandfeld eine Ädikula mit Spitzgiebelüberdachung eingelassen, und im oberen Drittel befindet sich je ein Relieffeld. Es ergibt sich daraus ein eineinhalbgeschossiger Turmunterbau. Die Ädikula mit darüberliegendem Relieffeld wechseln sich jeweils mit Pilastern korinthischer Ordnung ab, die in der selben Achse wie die Säulen liegen. Ädikula und Relieffeld werden von einem profilierten Gesimsband getrennt. In der Mittelachse befindet sich anstatt einer Nische die Haupteingangstür in das Turminnere. Durch das Zurücktreten der Mittelfront entsteht links und rechts in der Eingangshalle ein Wandfeld, das ebenfalls mit einer Ädikula und einem darüberliegenden Relieffeld versehen ist. So ergeben sich für den Ost-Portikus sieben Relieffelder und abzüglich der Tür in der Mittelachse sechs Ädikuli.

An den beiden Portiken der West- und Süd-Seite tritt jeweils nur die Mittelachse zurück, in der sich eine Eingangstür befindet. In den Ädikularahmen und den darüber befindlichen Wandfeldern links und rechts des West- und Südportikus sind Fenster eingelassen.

Durch die Überschneidung der Längs- und Querachse des Turmunterbaus bilden sich rechte Winkel. In den so entstehenden Wandfeldern sind - anstatt Ädikula und Relieffeld - ein ganz- und halbgeschossiges Fenster eingelassen. Das untere Fenster wird von einer Ädikularahmung mit Spitzgiebel eingefasst. Gerahmt werden diese eineinhalbgeschossigen Zonen von Pilastern, mit Kapitellen korinthischer Ordnung. In den Winkeln überschneiden sich je zwei Pilaster. Jede eigentliche fünfachsige Front wird um zwei zurückversetzte Achsen der jeweiligen Querachse

erweitert.

Auf den Kapitellen der Portikussäulen lagert das Gebälk und darüber ein Tympanongiebel. Durch die rechtwinklig zusammenstoßenden Attiken bilden sich ein Sockel, aus dessen Mitte der Turm herauswächst. Der zylindrische Kuppeltambour ist von 12 freistehenden, sich über eineinhalb Geschosse erstreckenden Säulen korinthischer Ordnung umlaufen. Jede Säule ist mit einem Pilaster der selben Ordnung hinterfangen.

Die vertikale Proportionierung entspricht der des Sockelgeschosses, die Achsen wechseln zwischen Ädikula/Relieffeld und Fenster/Reliefblendfeld ab. Die Fenster sind mit einer Ädikularahmung und einem Spitzgiebel gefaßt. Den umlaufenden Säulen schließt sich ein Gebälk und eine Balustrade mit Schmuckvasen und einem dahinter liegenden Umgang an. Es folgt ein weiteres Geschöß, welches abwechselnd durch einfache Pilaster und Ovalfenster gegliedert ist. Dieses Geschöß wird gekrönt von einer auf einem Gebälk liegenden Zinkkuppel, die von 12 sich verjüngenden Gurten gegliedert ist, die in ihrem höchsten Punkt zusammenlaufen. Auf den Gurten ist je eine vergoldete Rosette angebracht. Der bauplastische Schmuck besteht am Ost-Portikus aus sechs Standfiguren und sieben kleinen Relieftafeln. In den drei Tympanongiebeln befindet sich jeweils ein Relief. Auf der Giebelspitze bzw. der Attika stehen pro Giebel drei Figuren. Auf dem Turmsockel sind an den vier äußeren Ecken Sitzfiguren aufgestellt. Am eigentlichen Turm stehen sechs Figuren, in den Nischen darüber befindet sich je eine Relieftafel. Die Standfiguren sind alle aus Sandstein, die Reliefs aus Stuck gefertigt. Die Zinkkuppel selber wird mit einer vergoldeten, aus Metall getriebenen Figur bekrönt.⁵⁸

5. Der Figureschmuck am Turm der Französischen Kirche

5.1. Schriftliche Quellenlage und Interpretation zu Chodowieckis Anteil am Entwurf für

⁵⁸ Die früheste Baubeschreibung zu den beiden Türmen der Französischen und der Deutschen Kirche entstand kurz nach deren Fertigstellung im Jahre 1785 von Ludwig von Oesfeld. s.Anm. 52

den Figuren-und Reliefschmuck am Turm

Die deutsche Übersetzung der lateinischen Inschrift des Grundsteins, der am 7. Juni 1780 gelegt wurde, heißt:

„Im 18. Jahrhundert nach Christus, 80. Jahre, im 41. seiner sehr glücklichen Regierung im Monat Juni legte Friedrich der Große des neuen Turmes Fundamente, in dem er so dem Tempel und der Stadt eine neue Zierde hinzufügt, seinen aus Frankreich geflohenen Bürgern eine neue Gnade bezeugend, alle Räume und Kammern des königlichen Gebäudes durch seine Freigibigkeit zum frommen Gebrauch zusagend und schenkend.“⁵⁹

Die Inschrift belegt, daß der Auftrag für den neuen Turm auf direkte Anweisung Friedrich II. erfolgte. Darüber hinaus ist anzunehmen, daß die Vorstellungen über den bauplastischen Schmuck auch auf Friedrich II. zurückgehen. So war es nun die Aufgabe der Königlichen Baubehörde und der Französischen Gemeinde, die jeweils ihre eigenen Ideen und Vorstellungen dazu hatten, eine Einigung über die Turmgestaltung zu erzielen.

Wie sich die über den Figureschmuck zu befindende „Commission“ der Französischen Gemeinde zusammensetzt, geht aus einem Aktenstück, das sich heute im Archiv der Französischen Gemeinde in Berlin befindet, hervor. Die Akte stammt vom 28. September 1780.⁶⁰ Darin ist von einer außerordentlichen Versammlung abberufener Gemeindemitglieder die Rede, die sich aus einem sogenannten „Corps de Pasteur“ (Pastorenversammlung), einer „Compagnie“ (Gemeindemitglieder), sowie Externen, Familienoberhäuptern und beratenden Künstlern zusammensetzt.

⁵⁹ Badstübner-Gröger, Der Hugenottische Kirchenbau in Berlin und Potsdam, 1988, S.158, s.Anm. 2

⁶⁰ **Copie du Article de la Compagnie 2 Décembre 1779-10 Octobre 1781: Actes de l'Assemblée Générale de la Compagnie du Consistoire de Berlin, S. 266-267/1: "Assemblée extraordinaire du Jeudi 28 Septembre 1780 :**

"... Mess. les Directeurs ds Batimens ayant deplus communiqué à la Comp: la designation générale des Ornemens que l'on Compté doner à la Tour; On à nommé le Corps des Pasteurs, et comme Membres de la Comp: Mess. Chodowiécky, Fasch, Dousin, Pénarier, Nicolas, Calame et Breton; Comme externes et Chefs de Famille Messieurs Tormey, Béguelin, Mérian et Bitaubé, comme Artistes à consulter, Mess. Reynel, Bardou, Koppin et Rohde etc. La dite Commission après avoir conféré sur la dite affaire, soit avec les Entrepreneurs des Batimens, pour leur demander l'esquisse de la facade de la Tour, soit pr. avoir leurs propres idées, soit avec les personnes qui doivent lui etre associées, fera rapport à la Compagnie du résultat de ses conférences. Breton Secrétaire."

Entnommen: Badstübner-Gröger, 1986, S.78, s.Anm. 2

Deutsche Übersetzung siehe Anhang Nr.1

Diese neu gebildete „Commission“ soll als Mittler zwischen der Baubehörde und der „Compagnie“ dienen, um eine Absprache über die Festlegung des Schmucks am Turm mit allen am Bau Beteiligten und deren Ideen zu ermöglichen. „Mess. Chodowióécky“ wird als Mitglied der „Compagnie“ aufgeführt, was auf seine aktive Teilhabe an der Turmgestaltung hinweist. Unter den beratenden Künstlern wurde, unter anderen, der bereits mehrmals erwähnte Name Rode genannt.

Aus der Akte ist weiter zu entnehmen, daß die Baubehörde von der „Commission“ beauftragt wird, einen Fassadenentwurf zu fertigen, um daraus eigene Ideen zu entwickeln und sich mit allen der zur Beratung ernannten Personen absprechen zu können.

Auch der ausführende Architekt Karl von Gontard wurde zu Rate gezogen, dies geht bereits aus einer Aktennotiz vom 25. April 1780 hervor.⁶¹ Hier wird an ihn seitens der „Compagnie“ die Bitte gerichtet, die Dekorationsentwürfe einzureichen, um darüber beraten zu können. Welche Vorschläge Gontard jedoch einreichte, ist aus der Aktennotiz nicht zu entnehmen. Nach wohl intensiver Beratung über das Schmuckprogramm am Turm erstellte die „Commission“ eine Denkschrift mit einem „*Tableau des Ornemens*“. Die Denkschrift ist nicht mehr erhalten, wohl aber fragmentarisch das „*Tableau des Ornemens*“.⁶²

Hieraus ergibt sich eine Vorstellung von den ursprünglich vorgesehenen Figuren- und Bildprogrammen. Daß Chodowiecki von diesem „Tableau“ Kenntnis hatte, weshalb auch von

⁶¹ **Actes de l'Assemblée Générale de la Compagnie du Consistoire de Berlin. 25 Avril 1780, S.190/1-191:**

"Monsieur le Pasteur Reclam Modérant pour Monsieur le Pasteur Pajou...On priera encore Mons. de Gontard de vouloir bien faire connaitre á la Comp: quelles seront les décorations de l'édifice, afin que la Comp: puisse communiquer la dessus ses idées, comme il a paru le souhaiter lui meme. Mons. le P.Erman est chargé de confere avec lui."

Entnommen: Badstübner-Gröger, 1986, S.79, s.Anm. 2

Deutsche Übersetzung siehe Anhang Nr.2

⁶² **Actes de la Compagnie du Consistoire ordinaire de Berlin, commencer le 1 Octobre 1781-Fevr. 1790, S.274/12.**

"Mons.le Modér: accompagnera d'un Mémoire le Projet préparé par une Commission, et confirmé par la Comp: pr.les Ornemens à mettre à la Tour du Temple de la Frédéric Stadt."

Entnommen: Badstübner-Gröger, 1986, S.80, s.Anm. 2

Deutsche Übersetzung siehe Anhang Nr.3

Der nur in Fragmenten erhaltene Entwurf für das Figurenprogramm wurde von der beratenden "Commission" in der 10. Außerordentlichen Sitzung verfaßt. Er ist erhalten im Protokollbuch ohne Jahresangabe, S.17, vermutlich aber kurz nachdem im Juni 1780 der Grundstein gelegt worden war. Der Originaltext ist in französischer Sprache abgefaßt. Die Anmerkung wie die deutsche Übersetzung wurden ebenfalls entnommen: Badstübner-Gröger, 1986, S.80/81, s.Anm. 2

Der fragmentarische Wortlaut des Schriftstücks ist in Anhang Nr.4 wiedergegeben.

einer Teilhabe an der Erstellung des „Tableaus“ ausgegangen werden kann, geht aus einer weiteren Aktennotiz hervor. In dieser wird berichtet, daß Daniel Chodowiecki das „*Tableau des Ornemens*“ an den Bauführer Friedrich Becherer von der Königlichen Baubehörde überbracht hat. Dabei bot er ihm an, ihm bei der Ausführung der verschiedenen Bildtafeln zu helfen.⁶³ Zu dieser Mithilfe kam es dann wohl auch, denn weiter heißt es in einer Aktennotiz, daß die von Chodowiecki angefertigten Pläne von der „Commission“ dankend genehmigt wurden und er sie nun an die Königliche Baubehörde einreichen konnte.⁶⁴ Über die Genehmigung seines Vorschlags berichtet Chodowiecki in einer Tagebuchnotiz vom Oktober 1780, in der er bemerkt, daß mit Ausnahme einiger bestimmter Kirchenväter der gesamte Plan allgemeine Zustimmung fand.⁶⁵

Die Tatsache, daß Chodowiecki Entwürfe anfertigte, geht eindeutig aus den angeführten Original-Quellentexten hervor. Allerdings kamen nicht alle Figuren, die ursprünglich im „Tableau“ vorgesehen waren, zur Ausführung. Wie umfangreich die Entwurfszeichnungen Chodowieckis waren, und ob er noch zu einem späteren Zeitpunkt Entwürfe nachreichte, blieb bislang ungeklärt. Darüber kann ein Teil der zu besprechenden Entwurfszeichnungen im nächsten Kapitel Aufschluß geben.

In den verschiedensten Beiträgen, die zu Chodowiecki in den letzten 150 Jahren erschienen sind, findet dessen Mitwirkung am Turmbau immer nur eine äußerst knappe Erwähnung. Die früheste ausführliche Beschreibung der Figurendarstellungen findet sich in der bereits genannten Baubeschreibung von Karl Ludwig von Oesfeld aus dem Jahre 1785, die kurz nach der Fertigstellung der beiden Türme angefertigt wurde. Von Oesfeld schreibt:

„Alle Zierrathen an der deutschen Kirche sind von der Erfindung unseres großen

⁶³ **Actes a.a.O.; 1 October 1781-Febr. 1790, S.279/39.** *"Mons. Chodowiécky a rapporté qu'il à remis à Mr. Becherer le Tableau des Ornemens de la Tour de la Fréd.Stadt, et qu'il à offert de se charger, d'aider à executer les diverses parties de ce Tableau ce dont il à été remercié."*

Entnommen: Badstübner-Gröger, 1986, S.80, s.Anm. 2

Deutsche Übersetzung siehe Anhang Nr.5

⁶⁴ **Actes a.a.O., 1 Octobre 1781-Febr.1790, S.316/30 :** *"Mons. Chodowiécky a été remercié des peines qu'il s'est données, à l'occassion des dessins des Ornemens de la Tour de la Fréd.Stadt, et autorisé à remettre ces dessins à Mess: les Directeurs des Bâtimens royaux."*

Entnommen: Badstübner-Gröger, 1986, S. 81, s.Anm. 2

Deutsche Übersetzung siehe Anhang Nr.6

⁶⁵ *"...été au consistoire, ou en prouvé presque tout mon plan de decoration à la tour de l'église de Friedrichstadt, à l'exception qu'au certains pères d'église",*

Tagebuch , Oktober 1780. Entnommen: Badstübner-Gröger, 1988, Daniel Chodowieckis Arbeiten für die französische Kolonie in Berlin, S.456, s.Anm. 2

Deutsche Übersetzung siehe Anhang Nr.7

*Geschichtenmalers, des Herrn Direktor Christian Bernhard Rode und die an der französischen Kirche von unserem Berühmten Zeichner, Maler und Kupferätzer, Herrn Daniel Chodowiecki.*⁶⁶

Ebenso erwähnt Friedrich Nicolai in seiner ein Jahr später erschienen „Beschreibung der Residenzstädte Berlin und Potsdam“, daß

*„Die Zierrathen an dem Thurme der französischen Kirche sind von Sartori und Föhr nach Chodowiecki und Rodens Erfindung ausgeführt“.*⁶⁷

Auf Chodowiecki's Auftrag, den Figureschmuck zu entwerfen, gehen hundert Jahre später erstmals wieder Wolfgang von Öttingen⁶⁸ wie auch Ludwig Kaemmerer⁶⁹ in ihren Monographien von 1895 und 1897 ein. Beide betonen sie, daß Chodowiecki den Auftrag 1780 durch den mit ihm bekannten Prediger der Französischen Gemeinde Erman erhalten habe. Kaemmerer spricht dabei von „*Entwürfen für die plastische Ausschmückung des von Gontard neu wiederhergestellten französischen Doms...*“, von Öttingen spricht dagegen von einem „*vollständigen Dekorationsplan für den „französischen Thurm“ ...*“.

Aus den hier dargelegten sekundären schriftlichen Zeugnissen und der immer wieder namentlichen Erwähnung Daniel Chodowieckis, kann von einer Teilhabe an der Gestaltung des Turmes mit Sicherheit ausgegangen werden. Diese hat sich sowohl in einer beratenden Funktion über das Figurenprogramm als auch in der künstlerischen Mitgestaltung des Turmschmuckes geäußert.

5.2. Der zur Ausführung gelangte Figuren - und Reliefschmuck

Ganz so umfangreich, wie ursprünglich im „*Tableau des Ornemens*“ (s.Anhang Nr.4) vorgesehen, fiel der Figureschmuck nicht aus. In der von Oesfeld erschienenen Baubeschreibung findet man den der heutigen Ausführung weitgehend entsprechenden Zustand (s.Anhang Nr.8).⁷⁰ Vergleicht man nun die Planungen im „*Tableau des Ornemens*“ mit den

⁶⁶ Oesfeld v., 1785, S.14 (s.Anm. 52)

Gleichfalls beschreibt von Oesfeld den Turm der protestantischen Kirche und benennt die an dessen Gestaltung beteiligten Künstler.

⁶⁷ Nicolai, Friedrich, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, Berlin, 1786, S.202, Bd.1

⁶⁸ Öttingen v., 1895, S.242 ff.

⁶⁹ Kämmerer, 1897, S.65 ff.

⁷⁰ Oesfeld v., 1785, S.9 ff., siehe Anhang Nr.8. Von Oesfeld schreibt von einem Relief mit dem Thema "Die Ergießung des heiligen Geistes" über der Tür als sogenannte Supraporte. Stattdessen

zur Ausführung gelangten Darstellungen, so ist festzustellen, daß auf die Hauptvertreter der Reformation, Wiclif und Hus, ganz verzichtet wurde.

Auf die acht Basreliefs an den Fassaden, mit Darstellungen aus der Lehre Jesu, verzichtete man ebenfalls. Lediglich die Basreliefs mit den neutestamentlichen Themen „Jesus und die Samariterin“ (Joh.4,5) und die „Bergpredigt“ (Matth.5-7) kommen in den Tympanongiebeln zur Ausführung. Als drittes Tympanon-Relief fügt sich das bislang noch unerwähnte Thema „Christus auf dem Weg nach Emmaus“ (Luk. 14,13) hinzu.

Die sieben Reliefs am Eingang der Ost-Seite, die unter Punkt Nr.3 und Nr.4 genannt werden, kamen alle wie vorgesehen zur Ausführung. An den insgesamt neun Figuren auf den Giebeln und der Attika hält man fest. Hier werden lediglich einzelne Tugenddarstellungen in ihrer Thematik ausgetauscht: so kommen die drei theologischen Tugenden „Glaube“, „Liebe“ (Fürsorge), „Hoffnung“, „Dankbarkeit“, „Wohltätigkeit“, „Mäßigung“, „Geduld“, „Mitleid“ und „Güte“ ebenso wie die vier Sitzfiguren der Evangelisten zur Ausführung. In den darüber angeordneten sechs Nischen des eigentlichen Turms werden - anstatt David, Moses und den vier großen Propheten - sechs Aposteln dargestellt (die anderen sechs Aposteln werden nach Entwürfen von Bernhard Rode an selber Stelle am Deutschen Dom ausgeführt).

In Zuordnung zu den ursprünglich geplanten Propheten in den Nischen am Turm sollten Szenen aus deren Leben in den darüberliegenden Relieffeldern angebracht werden. Diese wurden jedoch in allegorische Tugenddarstellungen umgewandelt. Als abschließende Kuppelfigur wird eine im „*Tableau des Ornemens*“ nicht erwähnte Religio dargestellt.

Den einschneidenden Planungsänderungen sind mit Sicherheit intensive Auseinandersetzungen und Diskussionen innerhalb der Kommission und den Baubehörden vorangegangen, wohl am heftigsten zwischen den an den Entwürfen und der Ausführung beteiligten Künstlern Daniel Chodowiecki, Bernhard Rode, dem Bauleiter Becherer und dem Architekten Gontard.

Das einzige Dokument, das über diese Auseinandersetzung erhalten geblieben ist, ist ein Brief Daniel Chodowieckis vom 2. Oktober 1784, kurz vor der Fertigstellung des Turmes.⁷¹

befindet sich heute über der Tür das Relief "Die Auferstehung des Heilandes". Das "Pfingstwunder" wurde über der Standfigur "Daniel mit dem Löwen" angebracht.

⁷¹ Der in französischer Sprache verfaßte Brief wird in vollem Wortlaut in der deutschen Übersetzung im Anhang Nr.9 wiedergegeben. Das Dokument ist vom 2. Oktober 1784 datiert. Entnommen: Badstübner-Gröger, 1986, S.97, s.Anm. 2

Wie der ursprüngliche Programmwurf des „*Tableau des Ornaments*“ vorgab, waren unter Punkt Nr.1 in den vier Nischen des Peristyls nicht mehr näher bestimmbare Figuren vorgesehen. Es ist zu vermuten, daß es sich hierbei um Personen aus der Reformationszeit handelt, die, wie der Brief mitteilt, in der sogenannten Kleidung des „Eisernen Zeitalters“ dargestellt werden sollten.

Ihnen waren unter Punkt Nr.2, jeweils links und rechts, Wiclif und Hus zugeordnet. Da man auf diese sechs Figuren aus dem im Brief erwähnten Grund seitens Gontards verzichtete, nahm man die unter Punkt Nr.7 vorgesehenen vier großen Propheten vom eigentlichen Turm weg (hier waren ursprünglich noch David und Moses als Ergänzung geplant). Diese werden in die fünf Nischen des Ost-Portikus und zwei in die Nischen neben dem Peristyl gesetzt. Um das halbe Dutzend zu vervollständigen, stellte man nun noch Samuel und Josef von Arimathia hinzu.

Mit Recht monierte Chodowiecki dies, da alle Figuren dem Alten Testament entstammen und Josef von Arimathia als einziger aus dem Neuen Testament hervorgeht und sich daher nicht in den gesamten Figurenkontext einordnen läßt. Als eine zwangsläufige Veränderung muß nun die Aufgabe der ursprünglichen Themen der Reliefs oberhalb der Nischen am Turm gelten.

Die ebenfalls unter Punkt Nr.7 bezeichneten Darstellungen aus dem Leben der Propheten in den Turmreliefs, die sich nun nicht mehr darunter in den Nischen befanden, wurden zugunsten von szenischen Tugendallegorien aufgegeben. Diese sind die „Unschuld“, die „Andacht“, der „Eifer“, die „Liebe gegen den Nächsten“, die „Liebe gegen Gott“ und die „Ewige Glückseligkeit“. In den darunterliegenden Nischen stellte man nun die sechs Evangelisten Judas, Matthias, Bartholomäus, Jakob, Simon und Matthäus, jeweils mit ihrem Attribut ein.

Einigen Aufschluß über den tatsächlichen Anteil und Umfang von Chodowieckis Entwürfen für den ausgeführten Figureschmuck können nun die Stuttgarter Zeichnungen verschaffen, die neben der Berliner und der Danziger Zeichnung im folgenden ausführlich besprochen werden.

5.3. Die von Daniel Chodowiecki erhaltenen Entwurfszeichnungen

Der bisherige Forschungsstand beruhte immer auf der Annahme, daß lediglich die szenischen

religiösen Reliefdarstellungen aus der Hand Daniel Chodowieckies hervorgingen, die Tugenden, Aposteln, Evangelisten und Propheten in den meisten Fällen auf Entwürfe Bernhard Rodes⁷². Diese Annahme kann zum Teil aufgrund der nun vorliegenden Zeichnungen widerlegt werden.

Die von Chodowiecki überlieferten Stuttgarter Zeichnungen, zu denen eine direkte Vergleichsmöglichkeit mit den ausgeführten Skulpturen besteht, belaufen sich inzwischen auf 14 Blätter. Hinzu kommen noch die bereits erwähnte Berliner und Danziger Zeichnung. Die meisten Zeichnungen sind Rötelabklatschzeichnungen und tragen spiegelverkehrt eine auf französisch verfaßte Bildunterschrift. Die Blätter sind, bis auf eines, unsigniert, ebenso sind sie alle undatiert.

Die überlieferten Zeichnungen:

Eingangshalle der Ost-Seite:

Reliefs:

„Der Tod Christi“ (Abb. 24)

„Pfingstwunder“ (Abb. 25)

Giebel:

Reliefs:

Süd-Seite: „Christus und die Samariterin“ (Abb. 26)

Nord-Seite: „Christus auf dem Weg nach Emmaus“ (Abb. 27)

„Einzelne Christusfigur“ (Abb. 28)

Figuren:

Ost-Giebel: links außen: „Die Hoffnung“ (Abb. 29)

Mitte: „Die Fürsorge“ (Abb. 30)

Nord-Giebel: rechts außen: „Die Geduld“ (Abb. 31)

Turmsockel:

Figur:

Süd-Seite: links außen: „Der Evangelist Lukas“ (Abb. 32, 32a)

Turm:

Figuren:

⁷² Badstübner-Gröger, 1986, S. 88 ff., s.Anm. 2

Nord-Ost-Ausrichtung: „Hl. Matthias“ (Abb. 33)

Reliefs:

Süd-West-Ausrichtung: „Die ewige Glückseligkeit“ (Abb. 34)

Süd-Ost-Ausrichtung: „Der Eifer“ (Abb. 35)

Kuppel:

Figur: „Die Religio“ (Abb. 36, 36a)

Drei weitere Zeichnungen, die nicht zur Ausführung gelangten, aber dem Planungskontext zuzuordnen sind, kommen noch hinzu:

„Die Taufe Christi“ (Abb. 37)

„Daniel in der Löwengrube“ (Abb. 38)

„Jesaja berührt ein Stück
glühende Kohle“ (Abb. 39)

Die Themen in Chodowieckis druckgraphischem Oeuvre bestehen zu einem großen Teil auch aus religiösen Sujets und Tugenddarstellungen. In diesem Zusammenhang wäre zu fragen, in wie weit Chodowiecki aus einem bereits bestehenden Figurenkanon schöpfte und daraus eine Ableitung für die Zeichnungen erfolgte. So ergäbe sich daraus eine Möglichkeit der Zuschreibung und Datierung der Blätter.

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels sollen die Entwürfe stilkritisch untersucht werden, um eine eindeutige Zuschreibung an den Künstler zu ermöglichen. Auf zusätzliche formale Angaben zu den Zeichnungen wird hier im Text verzichtet, näheres ist dem Abbildungsteil zu entnehmen.

5.4. Das religiöse und tugendhafte Sujet in Chodowieckis Druckgraphik und eine sich daraus ergebende Zuschreibung und Datierung der Entwurfszeichnungen

Die frühesten religiösen Themen entstanden bereits im Jahre 1757, also noch zu einer Zeit, als Chodowiecki im Galanteriewarengeschäft seines Onkels in Berlin als Miniaturmaler arbeitete. Dort verfertigte er kleine Emailletafeln, vielmals nach französischen Vorlagen, so auch die sechs Tafeln zur Passion Christi. Alle sind sie nach französischen Kupferstichen aus der Passionsfolge des Sébastien Le Clerc von 1692 angefertigt worden. Dargestellt sind Christi Eintritt in den Garten Gethsemane; sein Seelenleiden auf dem Oelberg; der Verrat Judas; Petri

Verleugnung; Christus vor Herodes; Christus von Pilatus dem Volk vorgeführt.⁷³ Dies zeigt, daß Chodwiecki die religiöse Thematik schon sehr früh vertraut war. Ihm, als gläubigem Mitglied der Hugenottengemeinde, war die Bibel geläufig.

Besondere Bedeutung kommt in der calvinistischen Glaubenslehre dem Neuen Testament zu. So verwundert es nicht, daß sich die meisten seiner religiösen Themen in seinen Illustrationen auf Geschichten aus dem Leben Jesu beziehen. Es ist auffällig, daß gerade in der Phase des Turmbaus die meisten radierten Arbeiten mit religiösen Themen entstehen. Vielleicht mag dies auch mit dem persönlichen Schicksal Chodowieckis in Verbindung zu bringen sein. In den Jahren 1779 stirbt die geliebte Mutter in Danzig, 1781 sein Bruder Gottfried und im Jahr 1785, nach langer Krankheit, der Mittelpunkt der Familie, seine Frau.

Diese Schicksalsschläge waren möglicherweise der Anlaß, sich verstärkt der Religion zuzuwenden. So entsteht im Jahr 1781 eine weitere Szene aus dem Leben Jesus für das Andachtsbuch des Johann Thimotheus Hermes. Das Bild stellt die Ankunft Jesus mit Petrus und den zwei Söhnen des Zebedäus im Garten Gethsemane dar.⁷⁴ Im selben Jahr erscheint noch eine Vignette „Christus bei Simon dem Pharisäer“.⁷⁵ In die Entstehungszeit des Turmes fällt auch ein größerer Zyklus an Radierungen aus dem Leben Jesus. Dieser wurde in den Jahren 1783-84 für Johann Caspar Lavater angefertigt. Lavater wollte ein Messias schreiben, die „historischer, planer, vollständiger, wahrer und weniger neuchristlich und mehr altisraelitisch wäre“.

Die acht Blätter zeigen „Maria und Elisabeth“, die „Hirten bei der Krippe“, „Jesus von Engeln bedient“, „Jesus als Zwölfjähriger im Tempel“, „Jesus betet in Gethsemane“, „Jesus heilt einen Blindgeborenen“, die „Mutter der Apostel Johannes und Jakobus bittet Jesus, ihre Söhne bei sich aufzunehmen“ und „Jesus wird von Pilatus dem Volk vorgeführt“.⁷⁶ Die Anbetung der Hirten taucht als einziges Thema aus diesem Zyklus als Relief in der Eingangshalle wieder auf (Abb. 40,41). Eine direkte Entwurfsarbeit hat sich hierzu nicht erhalten, jedoch gibt es zu

⁷³ Oettingen v. , 1895, S.45, die sechs Tafeln sind veröffentlicht bei Geismeyer, 1993

⁷⁴ "Andachtsbuch für die Feier der Leidenszeit Jesu von Johann Thimotheus Hermes.", Leipzig 1781. Ba.820, E.383, 1781

⁷⁵ Wormsbächer, 1988, "Andachten bey der heiligen Nachtmahlsfeyer für denkende Christen. Leipzig, bey Fried. Gotth.Jacobäer und Sohn, 1782".Ba.872, E.418, 1781

⁷⁶ ebd. "Jesus Messias. Oder die Evangelien und die Apostelgeschichte in Gesängen. (von Joh.Casp. Lavater.) Vier Bände. Winterthur 1783, 84, 85, 86". Ba.993-1000, E.465,/66,484-86,512,528,532, 1783/84

Lavaters Anbetungsblatt eine von Chodowiecki leicht veränderte Zeichnung, die den Schluß, daß dieses Relief nach einem Entwurf Chodowieckis angefertigt wurde, zulassen (Abb. 42)⁷⁷.

Eine der letzten religiösen Darstellungen, die aus dem Leben Christi entstammt, ist die Radierung „Die Einsetzung des Abendmahls“ von 1786 (Abb. 43)⁷⁸. Zwar befindet sich eine solche Szene als eines der Relieffelder am rechten Wandfeld der Eingangshalle (Abb. 44), doch lassen sich hier keine übereinstimmenden Feststellungen machen.

Immerhin war Chodowiecki diese Thematik vertraut, und es ist anzunehmen, daß er auch hierfür einen Entwurf für das Relief angefertigt hat. Zu den Stuttgarter Zeichnungen zählen drei Blätter, von denen zwei als direkte Vorlage für die Relieftafeln der Ost-Seite gedient haben. Interessanterweise kommen diese Themen in Chodowieckis Druckgraphiken nicht vor. Dies sind die „Taufe“, das „Pfingstwunder“ und die „Kreuzigung Christi“. Die Darstellung der Taufe, am linken Wandfeld neben dem Säulenportikus, (Abb.45) wurde nicht nach dem uns vorliegenden Entwurf ausgeführt (vgl. Abb. 37)⁷⁹.

Ob Chodowiecki einen zweiten Entwurf anfertigte oder ein anderer Künstler, diese Frage muß offen bleiben. Vielleicht war es auch der Handwerker, der das Relief ausführen sollten, der sich von diesem Entwurf distanzierte und einen eigenen neuen erstellte. Das „Pfingstwunder“ (Abb. 46) und die „Kreuzigung Jesu“ (Abb. 47) wurden nach den hier vorliegenden Zeichnungen angefertigt (vgl. Abb. 25, 24)⁸⁰. Ein Entstehungsdatum der Arbeiten muß zwischen den Jahren 1780-1782 angenommen werden.

Für die Szenen der „Auferstehung“ (Abb. 48) und der „Himmelfahrt“ (Abb. 49) gibt es überhaupt keine Anhaltspunkte, weder als Zeichnung, noch als Druck. Daß diese Reliefs ebenfalls nach den Vorlagen Chodowieckis angefertigt wurden, kann ebenfalls nur angenommen werden.

Eindeutigere Aussagen können zu den Relieffeldern in den Giebeln gemacht werden. Zwar ist

⁷⁷ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/34.

⁷⁸ Wormsbäcker, 1988, Vignette zu: "(Joh. Christian Seyffert's) Andachten bey der heiligen Nachtmahlsfeyer für denkende Christen. Zwote Sammlung. Leipzig, bey Friedrich Gotthold Jacobäer, 187." Überschrift des Blattes "Das thut zu meinem Gedächtniss. Luc.22.19". Ba.1263, E.570, 1786

⁷⁹ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/167

⁸⁰ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/155
Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/170

eine Radierung mit der Szene „Christus und die Samariterin“ (Abb. 50)⁸¹ erst 1785, im Jahr der Fertigstellung des Turmes, erschienen. Entstanden sein muß sie aber im Zusammenhang mit der Planungsphase für das Relief des Giebelfeldes an der Süd-Seite (Abb. 51). Die oben genannte Radierung ist nahezu identisch mit der sich im Besitz des Berliner Kupferstich-Kabinetts befindenden Zeichnung (vgl. Abb. 26)⁸².

Parallelen im Kompositorischen zwischen Relief, der Radierung und der unsignierten Rötelzeichnung sind augenfällig. Daraus ergibt sich eine sichere Zuschreibung des Blattes an Chodowiecki. Das Thema „Die Jünger zu Emmaus“ entwarf Chodowiecki 1778/79 für eine Vignette (Abb. 52)⁸³. Nach dieser Radierung fertigte er wahrscheinlich den Entwurf für das entsprechende Relief der Nord-Seite an (Abb. 53,54). Diese Entwurfszeichnung ist identisch mit dem Rötelabklatsch im Muzeum Narodowe Gdansk (vgl. Abb. 27)⁸⁴. Aus der Figurenkomposition hat sich die Christusfigur als Einzelstudie erhalten (vgl. Abb. 28)⁸⁵. Diese Arbeit liegt nicht als Abklatsch vor, sondern als Originalzeichnung und ist das einzige Blatt, das eine eigenhändige Signatur Chodowieckis trägt.

Es stellt sich die Frage, wieso es zu diesem Blatt keinen Abklatsch gibt. Sehr wahrscheinlich genügte den ausführenden Modelleuren die Vorzeichnung der gesamten Figurenkomposition des Reliefs als Vorlage, und Chodowiecki hielt aus diesem Grund die Einzelstudie von Christus für sich zurück und konnte so auf einen Abklatsch verzichten, den er sonst von allen anderen Entwürfen anfertigte (siehe Kap. 5.6.).

Zu den beiden oben genannten Reliefs hat sich in den „*Actes de la Compagnie...*“ vom 4. Dezember 1782 ein Schriftstück erhalten, aus dem hervorgeht, daß Chodowiecki für den Bauleiter Becherer zwei neue Entwürfe geliefert hat, eine „Samariterin“ und eine „Reise nach Emmaus“.⁸⁶ Daraus ergibt sich für die beiden Entwürfe und die einzelne Christusdarstellung

⁸¹ Wormsbächer, 1988, "Beyträge zur Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes der Christen. Von(Joh.Aug.) Hermes, (Gtli.Nath.) Fischer und (Chr.Ghf.) Salzmann. Erster Band. Leipzig, 1786. Bei Siegfried Lebrecht Crusius." Ba.1204, E.558, 1785

⁸² Berliner Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. SZ Nr.22, s.Anm 3

⁸³ Wormsbächer, 1988, "Die Jünger zu Emmaus (Erster Theil.) (Ein Oratorium von Jac.Schuback, Syndikus zu Hamburg.) Hamburg. Gedruckt bei Michael Christian Bock. 1778" Ba.581, E.261, 1778/1779

⁸⁴ Muzeum Narodowe Gdansk Inv.Nr. MNG/SD/216/R, s. Anm.5

⁸⁵ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/79

⁸⁶ **Actes a.a.O. 1 Octobre 1781-Fevr.1790, S.59/13**

eine genaue Datierung auf das Jahr 1782. Geismeyer datiert das Danziger „Emmaus“-Blatt wie auch das Berliner Blatt „Christus und die Samariterin“, ungeachtet des oben genannten Aktenstücks vom 4. Dezember 1782, auf das Jahr 1780⁸⁷. Diese Datierung muß als falsch betrachtet werden. Obwohl Geismeyer in seinem Buch den Aufsatz von Badstübner-Gröge aus dem Jahr 1986 in der Bibliographie anführt, gelang es ihm nicht, anhand des dort veröffentlichten Quellentextes eine richtige Datierung für beide Blätter vorzunehmen.

1776 verfertigt Chodowiecki ein Titelkupfer zu Basedow's Gesangbuch, mit dem Thema „Christi Bergpredigt“ (Abb. 55)⁸⁸. Im kompositorischen Bildaufbau sind hier einige Übereinstimmungen zum Relief der Bergpredigt am Ost-Giebel des Turmes auszumachen (Abb. 56). Es dürfte wohl als Vorlage eine Rolle gespielt haben. Eine eigens dafür angefertigte Zeichnung hat sich hierzu nicht erhalten bzw. wurde noch nicht gefunden. Es kann aber davon ausgegangen werden, daß dieses Relief nach einem Entwurf von Chodowiecki entstand.

So können wenigstens zwei der überlieferten Zeichnungen zu den Reliefdarstellungen in den Tympanongiebeln mit den thematisch übereinstimmenden radierten Arbeiten und dem vorliegenden Quellentext in einen Zusammenhang gestellt werden, woraus sich gleichzeitig eine Möglichkeit der genauen Datierung ergibt.

Zu keiner anderen Zeit kam der Darstellung von Tugenden eine so große Bedeutung zu wie im 18. Jahrhundert. Daß der aufgeklärte Künstler Chodowiecki von dieser Strömung nicht unberührt blieb, versteht sich von selbst. Auch seine Auftraggeber, Schriftsteller wie Verleger verlangten von ihm immer wieder moralisierende Sujets. So sind die zahlreichen radierten Tugenden auch im Zusammenhang mit den Tugendentwürfen für den Turm der Französischen Kirche zu sehen, da Chodowiecki manche Radierung als Vorlage hierfür gedient haben dürfte.

"Mr. Chodowiecky a produit deux nouveau dessins qu'il doit fournir à Mr. Becherer pour deux des frontispices de la tour du temple de la Fr.St.[Friedrich Stadt], l'un représentant la Samaritaine, l'autre le voyage de J.C. à Emmaüs." Die Notiz ist vom 4. Dezember 1782 datiert.

Entnommen Badstübner-Gröger, 1986, S.86

Deutsche Übersetzung siehe Anhang Nr.10

⁸⁷ Geismeyer, 1993, S.177

⁸⁸ Wormsbächer, 1988, "Allgemein-Christliches Gesangbuch für alle Kirchen und Sekten. (Hrsg. Johann Bernhard Basedow.), Riga und Altona gedr. mit Eckhardtischen Schriften. 1781." Entstanden ist das Bildnis bereits 1776, Ba.319, E.178.

Wormsbächer erwähnt zu diesem Blatt einen Autor namens Hirsch, der dazu schreibt:

"Die Darstellung ist plastisch in Überlebensgröße auf dem östlichen Giebelfelde der französischen Kirche zu Berlin mit Veränderungen angebracht worden."

Im Jahre 1770 entstand eine Vignette mit einer Allegorie der „Hoffnung“, die neben ihrem Attribut, dem Anker, steht und mit linkem erhobenem Arm gegen den Himmel blickt (Abb. 57)⁸⁹. Eine Allegorie der „Hoffnung“, befindet sich links außen auf dem Ost-Giebel des Turmbaus (Abb. 58). Ein Entwurf zu dieser Figur hat sich in Stuttgart erhalten (vgl. Abb. 29)⁹⁰.

Eine Radierung von 1782, die eine Frau mit zwei Kindern darstellt (Abb. 59)⁹¹, könnte im Zusammenhang mit der Entstehung des Entwurfs für die Allegorie einer „Fürsorge“ (vgl. Abb. 30)⁹² als mittlere Gestalt auf dem Ost-Giebel stehen (Abb. 60). Da zu diesem Zeitpunkt, 1782, die Programmplanung schon erfolgt und der Auftrag an Chodowiecki erteilt war, könnte es sein, daß hier, angeregt durch die Entwurfsskizze, ein ähnliches Motiv radiert wurde. Die Darstellung der Frau mit ihren zwei Kindern stammt wahrscheinlich aus dem Skizzenbuch mit den Beobachtungen des Alltagslebens. So können die Zeichnungen zu den Skulpturen der „Hoffnung“ und der „Fürsorge“, die wohl zeitgleich entstanden sein müssen, in den Zeitraum 1780-1782 datiert werden.

In einer Vignette aus dem Jahre 1780 stellt Chodowiecki sieben christliche Tugendallegorien mit ihren Attributen dar, die teilweise auch als Figuren auf der Attika und den Giebeln wieder auftauchen. Diese sind der „Glaube“ mit Kreuz und Abendmahlskelch, die „Unschuld“ mit Wasserbecken und Lamm, die „Reinheit“ mit einer Taube, die „Hoffnung“ mit ihrem Anker, die „Wachsamkeit“ mit dem Auge Gottes, die „Fürsorge“ mit Kind und einer Flamme und - als letzte - die „Güte“ mit einem Pelikan (Abb. 61)⁹³.

Der Auftrag hierzu kam ihm sicherlich sehr entgegen, da er hier die sieben Tugenden sozusagen „einmal ausprobieren“ konnte. Fast zeitgleich mit der Entstehung der Entwurfszeichnungen schuf Chodowiecki ab 1782 neun Radierungen zur Geschichte der Réfugiés. Die erste Radierung entstand 1782 und stellt den Großen Kurfürsten dar, der die

⁸⁹ "Vier Vignetten zur Gedächtnisrede auf Frau Daum"; Ba.101, E.65, 1770

⁹⁰ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr.GVL 30/171

⁹¹ Das Blatt ist ein Doppelbildnis. Auf der linken Hälfte hat Chodowieckis Tochter Jeanette das selbe Bild kopiert. Beide Darstellungen sind signiert, links J.Chodowiecki, rechts D.Chodowiecki. Ba. 949, E.440a, 1782

⁹² Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/161

⁹³ Wormsbäcker, 1988, "Zwei Vignetten zum Leben der Fürstin Casimira von Lippe-Detmold, geb. Prinzessin von Anhalt-Dessau (Nebst einer Sammlung ihrer Briefe), Lemgo 1780. Ba.741, E.349

Glaubensflüchtlinge in seinem Staat in Empfang nimmt (Abb. 62, 63)⁹⁴. Dabei wird der Kurfürst von weiblichen Tugendgestalten umgeben, dem „Glauben“, der „Stärke“, der „Liebe“ und der „Hoffnung“.

Dieses Blatt stellt, ähnlich wie die zuvor erwähnten Radierungen, einen Beweis dafür dar, daß Chodowiecki die Thematik der tugendhaften Allegorie sehr wohl bekannt war und sie immer wieder variierend verwendete. Neben der „Hoffnung“ und der „Fürsorge“ tauchen in seiner Druckgraphik weitere Tugenden auf, die auch auf den Giebeln vertreten sind, zu denen sich aber nach bisheriger Kenntnis keine Entwürfe erhalten haben. Dies wären die Darstellungen des „Glaubens“ mit dem Kelch und der „Güte“ mit ihrem Attribut, einem Pelikan, am Nord-Giebel.

Die beiden anderen Tugendallegorien der Nordseite sind das „Mitleid“ und die „Geduld“ (Abb. 64). Hierzu ist nur die „Geduld“ - mit einem auf ihren Schultern lastenden Joch - mit einem Entwurf belegbar (vgl. Abb. 31)⁹⁵, deren Datierung zwischen den Jahren 1780-1782 angenommen werden kann. Bedauerlicherweise gibt es auch für die Figuren des Süd-Giebels, der „Dankbarkeit“, der „Wohltätigkeit“ und der „Mäßigung“, keinen Anhaltspunkt auf eine Urhebererschaft Chodowieckis. Diese kann hierfür ebenfalls nur angenommen werden.

Es fällt auf, daß im gesamten druckgraphischen Oeuvre Chodowieckis niemals Darstellungen zu den Evangelisten oder Aposteln auftauchen. So kann zu den vier Sitzfiguren der Evangelisten auf dem Sockel des Turmes nur der Entwurf für den evangelisten Lukas auf dem Stier angeführt werden (vgl. Abb. 32, 32a)⁹⁶.

Da die Figur des Matthäus bereits 1783 ausgeführt war, lag zu diesem Zeitpunkt auch schon der Entwurf für die Lukas- Figur vor. Dieser muß dann ebenfalls zwischen den Jahren 1780-82 entstanden sein (Abb. 65)⁹⁷.

⁹⁴ 9 Blätter zu den Mémoires etc. des réfugiés par Erman et Reclam. Band 1-9, Ba.965, E.460, 1782 Wormsbäcker, 1988, Titel: "Mémoires pour servir à l'histoire des réfugiés françois dans étas du Roi. Par Messieurs (J.Pet.) Erman et (P.Chrtm.Fr.) Reclam. VIII Tomes, à Berlin (Tome I chez Jean Jaspersd. 1782. 376 pag.)"

Der Entwurf für das erste Blatt (Abb.63) befindet sich im Dresdner Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 2441

⁹⁵ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/163

⁹⁶ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/162

⁹⁷ Frau Badstübner-Gröger teilte mir im April 1994 in einem Gespräch mit, daß sie bei einer Begehung des Turms, während der Wiederaufbauarbeiten 1984/85, an der Figur des Evangelisten Matthäus die Signatur EB 1783 feststellen konnte. Dies veranlaßte sie zu der Vermutung, daß der

Von den sechs Evangelisten in den Nischen des Kuppeltambours ist bis jetzt nur eine Zeichnung zum Apostel Matthias überliefert (vgl. Abb. 33)⁹⁸, nach der die Figur auch gefertigt wurde (Abb. 66). Zur Entstehung der Zeichnung kann nur gesagt werden, daß sie ebenfalls zwischen den Jahren 1780-82 erfolgt sein dürfte. Selbiges wie für die Evangelisten und Apostel gilt auch für die sechs Relieftafeln am Turm über den Nischen. Lediglich zwei Zeichnungen der vier erhaltenen Vorentwürfe wurden in Stuck umgesetzt (Abb. 67, Abb. 68). Diese wären die „Ewige Glückseligkeit“ (vgl. Abb. 34)⁹⁹ und der „Eifer“ (vgl. Abb. 35)¹⁰⁰.

Diese Blätter müssen nach 1780 entstanden sein, da deren Ausführung dem nachträglich veränderten Bildprogramm entspricht. So ist es möglich, diese Arbeiten vielleicht auch auf das Jahr 1782 zu datieren. Bis zu diesem Zeitpunkt lieferte Chodowiecki, wie an den Blättern „Christus und die Samariterin“ und „Christus auf dem Weg nach Emmaus“ zu sehen war, immer noch Entwürfe nach.

Zwei weitere Blätter der Staatsgalerie Stuttgart, die ein Relief darstellen, können in dieser Form nicht am Turm gefunden werden: „David in der Löwengrube“ (vgl. Abb. 38)¹⁰¹ und „Jesaja berührt ein Stück glühende Kohle“ (vgl. Abb. 39)¹⁰². Betrachtet man diese Arbeiten, wird verständlich, daß man sich von diesen beiden Entwürfen distanziert hat. So schreibt von Oettingen in seiner Monographie:

„Man denke sich einen wehleidigen betenden Daniel, der von nie studierten am ehesten an die Zunftembleme der Bäcker erinnernden Löwen umgeben ist, oder einen Christus, der bei seiner Taufe mit dem halben Körper im Jordan steht und sich beugend Kopf und Arme auch noch ins Wasser taucht, so daß man nichts von ihm sieht als einen Teil des Rumpfes, den Nacken und die auf den Fluten ausgebreiteten Locken! Zum Glück ist dieser letzte Entwurf wie auch einige andere nicht ausgeführt worden.“¹⁰³

Diese Blätter stammen aus der ersten Programmplanung, als noch die Propheten für die Nischen am eigentlichen Turm und darüber je eine Szene aus deren Leben vorgesehen war

Bildhauer Emanuel Bardou der ausführende Handwerker war. Das selbe für die drei anderen Evangelisten anzunehmen, liegt nahe. Vielleicht hat aber auch Bardou für Matthäus, Johannes und Markus den Entwurf angefertigt, denn Bardou zählte ebenso zu den Künstlern, die bei der Planung des Figurenprogramms hätte zu Rate gezogen werden können.

⁹⁸ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/165

⁹⁹ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/166

¹⁰⁰ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/168

¹⁰¹ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/136

¹⁰² Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/172

¹⁰³ Oettingen v., 1895, S.243

(s. Anhang Nr. 4, Punkt 7).

Geht man von der Tagebuchnotiz Chodowieckis vom Oktober 1780 (s. Anhang Nr. 7) aus, zählen diese Blätter zu den frühen Entwurfszeichnungen, noch bevor die ursprünglichen Planungen des „*Tableau des Ornemens*“ verändert wurden. So ergibt sich eine frühe Datierung für das Jahr 1780.

Im „*Tableau des Ornemens*“ ist fragmentarisch erhalten „Jesaja berührt von...“, zu ergänzen wäre hier nur noch „einem Stück glühende Kohle“, und die Bezeichnung des Themas für das Relief Bild wäre vollständig. Darunter dann die entsprechende Standfigur des Propheten Jesaja.

Wie gleichfalls aus dem „*Tableau*“ zu entnehmen ist, sollte ursprünglich neben den vier großen Propheten Daniel als Nischenfigur eingestellt werden, zu der das Blatt „Daniel in der Löwengrube“ gehört. Stattdessen wurden die Propheten Jesaja und Daniel in die Nischen der Eingangshalle gestellt, zu denen nun aber Bernhard Rode die Entwurfszeichnungen anfertigte, was ein „Daniel“- und „Jesaja“- Relief somit überflüssig werden ließ.

Über die Empörung Chodowieckis, daß der Architekt Gontard sich nicht an die ursprünglichen Bauvorgaben hielt, gibt der im Anhang Nr. 9 bereits zitierte Brief Aufschluß. Für alle weiteren ausgeführten Reliefs am Turm, die „Unschuld“, die „Andacht“, die „Liebe gegen Gott“ und die „Liebe gegen den Nächsten“, kann gesagt werden, daß mit großer Wahrscheinlichkeit die Entwürfe hierzu auch von Daniel Chodowiecki stammen.

Denkbar wäre auch, daß für einzelne Figuren und Reliefs der Architekt Gontard, Bernhard Rode, der Steinmetz oder andere am Turm beteiligte Bildhauer eigene Ideen geliefert haben. Die Hand Chodowieckis kann nur über die vorhandenen Blätter definitiv nachgewiesen werden.

Fünf Jahre nach seiner ersten Religiodarstellung, 1772 (vgl. Abb. 8)¹⁰⁴, zeichnet Chodowiecki eine weitere „Religio“. Hier wird sie als „Offenbarung“ bezeichnet. Die Frauengestalt ist völlig verhüllt, teilweise auch das Gesicht. In der rechten Hand hält sie eine Bibel, mit der linken weist sie der nebenstehenden „Vernunft“ den Weg auf den Golgothahügel, auf dem die drei

¹⁰⁴ s. Anm. 41

Kreuze stehen (Abb. 69,70)¹⁰⁵.

So kann gesagt werden, daß Chodowiecki bei dieser Allegorie in seinen beiden dazu erhaltenen Entwürfen für die Kuppelfigur, rechtes Profil und Rückenansicht (vgl. Abb. 36, 36a)¹⁰⁶, auf einen bereits in seinem Repertoire vorhandenen Figurentypus zurückgreift (Abb. 71, 72, 73). Allerdings gestaltet er sie nach eigenen Vorstellungen um. Auf der Zeichnung deutlich zu erkennen, steht die weibliche Gestalt im Gewand einer Nonne auf einem Würfel.

In kontrapostischer Haltung stellt sie den linken Fuß auf einen Totenschädel, in der rechten Hand hält sie ein Buch, mit der linken streckt sie einen Palmzweig in die Höhe. Über die Datierung gibt es keine genauen Anhaltspunkte. So ist die Entstehung dieses Figurenentwurfs, wie alle anderen auch, zwischen 1780-82 einzuordnen (zu vergleichen sind hierzu auch die Ausführungen unter Kapitel 6.2.).

Der Vermutung von Badstübner-Gröger, daß die „Religio“ auf einen Entwurf und wohl auch auf die Idee von Chodowiecki zurückgeht, muß hier zugestimmt werden.¹⁰⁷ Wilhelm von Oettingen geht 1895 davon aus, daß alle Entwurfszeichnungen bereits 1781 vorlagen.¹⁰⁸ Allerdings wissen wir heute nicht, ob von Oettingen noch weitere Zeichnungen hatte als die uns hier vorliegenden. Dessen Datierung ist allerdings nur dann gerechtfertigt, sofern er sich auf die Tagebuchnotiz Chodowieckis aus dem Jahre 1780 bezieht (vgl. Anhang Nr. 7). Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese von Oettingen ebenfalls vorlag, da er in seinem Vorwort auf die Verwendung des schriftlichen Nachlasses Chodowieckis hinweist. Allerdings berücksichtigte er nicht, daß es zu nachträglichen Veränderungen des „*Tableau des Ornamens*“ kam und wohl einige der uns heute vorliegenden Entwürfe aus einer zweiten Planungsphase zu einem späteren Zeitpunkt hervorgegangen sein müssen: so z.B. die erst 1782 entstandenen Blätter „Christus und die Samariterin“ und „Christus auf dem Weg nach Emmaus“.

So kann die Datierung von Oettingens nicht für alle Zeichnungen pauschal übernommen werden. Nach den oben ausgeführten Untersuchungen zu den heute vorliegenden Zeichnungen

¹⁰⁵ Titel-Vignette zum Titel "Der Geist und die Gesinnungen des vernünftigen Christenthums zur Erbauung von D.Georg Fr.Seiler. Coburg bei Ahl. 1778" Ba.378, E.185, 1777
Zu dieser Vignette hat sich in der Staatsgalerie Stuttgart die Vorzeichnung erhalten Inv.Nr. GVL 30/100

¹⁰⁶ Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/135

¹⁰⁷ Badstübner-Gröger, 1986, S. 92 ff., s.Anm. 2

¹⁰⁸ Oettingen v., 1895, S. 243

ergibt sich daher ein Entstehungszeitraum zwischen den Jahren 1780-1782.

5.5. Stilkritische Zuschreibung der Zeichnungen an den Künstler

Eine stilkritische Beurteilung der Zeichnungen gestaltet sich schwierig, da die Blätter, wie erwähnt, nur als Abklatschzeichnungen vorliegen.

Durch das „Abklatschen“ einer Rötelseichnung verliert der typische Strich des Künstlers seine Charakteristik, er wirkt weniger kräftig oder verläuft in die Breite. Dicht gelegte Schraffuren verfließen ineinander, so daß auch hier die typischen Merkmale des einzelnen Strichs verloren gehen. Dennoch haben sich an den vorliegenden Blättern charakteristische zeichnerische Merkmale Chodowieckis erhalten, die über die Strichführung eine Beurteilung und Zuschreibung an den Künstler erlauben. Da alle Blätter, wie in der folgenden Ausführung zu zeigen sein wird, unzweifelhaft von ein und derselben Hand stammen, sollen die Zeichnungen nicht einzeln, sondern innerhalb einer zusammenfassenden Darstellung besprochen werden.

Über jedes Blatt legt sich ein für Chodowiecki charakteristisches System unterschiedlichster Reihung einzelner Striche. Am deutlichsten wird dies an den Gewändern der Einzelfiguren. Die Stoffalten und Verwerfungen werden mit dicht aneinandergereihten Strichen herausgebildet, oft verkürzen sich die so angeordneten einzelnen Partien und verlaufen zu einem Dreieck. Tiefer liegende Stellen werden über eine Verdichtung der Schraffur oder das Übereinanderlagern von einzelnen Strichpartien zu einem Rautenmuster dargestellt. Höher liegendere Stellen heben sich durch weniger dicht gelegte Striche hervor. Die Modellierung der Stoffe wechselt zwischen unterschiedlicher Dichte der Schraffuren und Auslassungen. Schattenpartien und Konturen werden mit dicken kräftigen Strichen nachgezogen. Dieses System von Strichreihung und Schraffur ist deutlich bei den Profilporträts Chodowieckis zu beobachten, mittels derer er versucht, die Gesichtszüge herauszumodellieren (Abb. 74)¹⁰⁹.

Im ganzen sind die Striche kurz, lediglich an den Standfiguren ist eine längere lineare Strichführung der Gewänder zu beobachten. Manchmal scheint es, als ob der Künstler die eingeritzten Linien einer Kupferplatte vorzeichnen wolle. Die Gewänder passen sich in lockerer Weise den Körperformen an, sie bilden keine Knitter, sondern verlaufen in ruhigen großen

¹⁰⁹ Dresden Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 2463

Schwüngen und Falten. Die Gesichter sind wenig ausmodelliert, lediglich die Kinnpartien werden leicht schraffiert, um dem Kopf eine Kontur zu geben. Der Ausdruck wird über die Augen dargestellt. Typisch für Chodowiecki sind die Darstellungen der Hände und Füße. Sie wirken kräftig und un gelenk. Wenig Wert legt er auf eine genaue Ausarbeitung dieser Partien, ebenso verzichtet er auf eine genaue Proportionierung dieser Gliedmaßen.

Vergleicht man nun die Entwurfsblätter mit den drei im Abbildungsteil angeführten Rötzel-Zeichnungen, die für Chodowiecki typisch sind, lassen sich bei eingehender Betrachtung zahlreiche Parallelen und Übereinstimmungen in der Strichführung feststellen (vgl. Abb. 74, 75, 76)¹¹⁰. Aufgrund der obigen Darstellungen können alle besprochenen Zeichnungen eindeutig Daniel Nicolaus Chodowiecki zugeschrieben werden.

5.6. Bewertung der Zeichnungen

Daß die besprochenen Zeichnungen schwer in das Zeichnerische Oeuvre Chodowieckis einzuordnen sind, mag mit Sicherheit auch an dem außergewöhnlichen Auftrag an den Künstler liegen. Aus den gezeigten Illustrationen wird deutlich, daß Chodowiecki ein Kleinmeister war: er verfertigte hauptsächlich Kalender- und Buchillustrationen, deren Größe selten über das Format einer Buchseite hinausging. So war es auch nie erforderlich, einen Entwurf größeren Ausmaßes anzufertigen. Auch die zahlreichen Zeichnungen und Skizzen zu den von ihm beobachteten Alltagsszenen überstiegen selten die Größe der Seiten eines Skizzenbuchs. Wie auch die angeführten Beispiele beweisen, ist Chodowieckis Ductus sicher und locker, ob es sich um Bleistift-, Rötzel- oder Federzeichnungen handelt. Mit wenigen skizzenhaften Strichen ist er in der Lage, einen genauest angelegten Entwurf für eine gesamte Figurenkomposition anzufertigen, wobei ihm das Zeichnen aus der Beobachtung heraus am meisten Freude bereitet haben mag und er in diesem Bereich auch die größte Sicherheit aufweist. Viele dieser beobachteten Motive, die nur rein zufällig entstanden sind, lassen sich in Chodowieckis radiertem Werk wieder finden. Bei den sonst üblichen Rötzelzeichnungen entwickelte er den für ihn so typischen zeichnerischen Schematismus. Das Verdichten von Schraffuren oder das Übereinanderlegen von Strichen führen zu einer wahrhaften Mechanisierung des Zeichnens. Dennoch wirken die Zeichnungen frei, sicher und unverkrampft. Darin liegt die Besonderheit in

¹¹⁰ Dresden Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 1908-49
Dresden Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 1908-47

Chodowieckis Zeichenstil. Der übliche Strich verrät ebenso auch Chodowieckis schnelle Zeichenweise. Trotz des Detailreichtums der Zeichnungen gelingt es ihm, wie der Ductus verrät, die Blätter zügig durchzuarbeiten. Größere Schwierigkeiten schienen ihm die Akademie-Studien nach dem Modell bereitet zu haben (Abb. 77)¹¹¹. Hierbei kann nur von einem sich Bemühen die Rede sein, nicht aber von Können. Die Proportionen und Verkürzungen sind unbefriedigend und wirken bisweilen komisch. Obwohl er das Aktzeichnen als eine unverzichtbare Übung für jeden Künstler hielt¹¹², gelangte er nie zu einer Perfektion. Im Zeichnen nach der Natur lag seine große Stärke. Die Motive entnahm er häufig aus seinem familiären Umfeld, auch seinem Grundsatz treu bleibend „die Welt zuweilen so zu malen wie sie ist“. So zeichnete er, wie das folgende Zitat zeigt, wann immer ihm sich die Gelegenheit bot.

„Ich zeichnete nebenher. War ich in Gesellschaft, so setzte ich mich so, daß ich die Gesellschaft, oder eine Gruppe aus derselben, oder auch nur eine einzige Figur übersehen konnte, und zeichnete sie so geschwind, oder auch mit so viel Fleiß, als es die Zeit oder die Stätigkeit der Personen erlaubte. Bat niemals um Erlaubnis, sondern suchte es so verstohlen wie möglich zu machen, denn wenn die Frauenzimmer (und auch zuweilen Mannspersonen) weiß, daß man's zeichnen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen. Ich ließ es mich nicht verdrießen, wenn man mir auch, wenn ich halb fertig war, davonlief; es war doch so viel gewonnen. Was habe ich da zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich selber überlassen ist, vor allen den so gerühmten Idealen hat, in einem Taschenbuch eingetragen! Auch des Nutzen; sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine Wohltäterin Abends bei Licht habe ich das oft gethan; kein besseres Studium, um große Partien, Licht und Schatten hervorzubringen. Ich habe stehend, gehend, reitend gezeichnet. [...] Bei ihr [der Natur] fand ich die meiste Befriedigung, den meisten.“¹¹³

Aus diesem Selbstzeugnis läßt sich deutlich schließen, mit welchen Schwierigkeiten Chodowiecki bei der Erarbeitung der zu beurteilenden Entwurfszeichnungen konfrontiert war. Nun mußte er Entwürfe aus dem Gedächtnis anfertigen, nach denen Bildhauer Figuren schlagen und Stukkateure Reliefs modellieren sollten. Nach dem Leben und aus der Spontanität heraus zu zeichnen, war nun nicht mehr möglich. Die Figuren als Vorlage für den Steinmetz mußten durchstrukturiert sein, die Proportionen sollten möglichst stimmen.

Die Tatsache, daß die Figuren in Lebensgröße ausgeführt werden sollten, stellte Chodowiecki

¹¹¹ Dresden Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 1966-133

Abbildung bei: Oettingen v., 1895, S.59

¹¹² s. Anm. 10

¹¹³ Oettingen v., 1895, S.63 f.

vor weitere Probleme. Es verwundert nicht, daß, im Vergleich mit den sonst sicher und schnell dahingezeichneten Arbeiten, die Entwurfszeichnungen im Ductus verkrampft und unsicher sind. Sie müssen wohl in mühevoller Arbeit am Zeichentisch entstanden sein. So wirken die Zeichnungen bisweilen befremdend und unbeholfen. Was auffällt, sind die zahlreichen Korrekturstriche, besonders im Konturenbereich der Figuren. Eine Beobachtung, die sich sonst kaum an Chodowieckis Zeichnungen machen läßt. Daraus kann man erneut auf die Unsicherheit des Künstlers schließen.

Vergleicht man Chodowieckis Blätter mit zwei Entwürfen Bernhard Rodes (Abb. 78, 79¹¹⁴, 80, 81) für die Nischen der Ost-Seite des Turmes, wird deutlich, Rode hatte offensichtlich weniger Mühe als Chodowiecki. Seine mit Feder gezeichneten und mit Pinsel lavierten Entwürfe sind von einer sicheren Strichführung. Zwar sind seine Arbeiten skizzenhaft, die langezogenen Striche verraten dennoch eine sichere Hand. Der dynamische Strich läßt auf eine schnelle Zeichenweise schließen, ebenso sind kaum Korrekturstriche festzustellen. Sogar im Herausmodellieren der plastischen Form beweist Rode größeres Talent. Dessen Figuren wirken beseelter, wogegen Chodowieckis Figuren flach und ausdruckslos sind.

Es ist anzunehmen, daß Chodowiecki diese Arbeit nicht leichten Herzens ausführte. Sicherlich fühlte er sich durch diese Arbeiten geehrt, bei jedem anderen Auftraggeber hätte er jedoch mit größter Wahrscheinlichkeit abgelehnt. Doch wie konnte er als loyales Gemeindemitglied und treuer Bürger diesen Auftrag ablehnen? Dies ist nur so zu erklären, daß Pflichtgefühl gegenüber dem König, dem Staat und der Gemeinde eine Ablehnung des Auftrages nicht zuließen.

Die Frage nach der qualitativen Beurteilung der Zeichnungen ist schnell zu beantworten: im Zeichnerischen sind sie von geringer Qualität. Weiter qualitätsmindernd ist die Tatsache, daß es sich hierbei um Abklatschzeichnungen handelt. Dennoch geben die gepausten Blätter Aufschluß über Chodowieckis Arbeitsweise.

Nachdem er dem Bauleiter Becherer angeboten hatte, ihm bei der Planung der Plastiken behilflich zu sein, fertigte er sogenannte „Ideenskizzen“¹¹⁵. Um aber diese für die Einreichung

¹¹⁴ Badstübner-Gröger, 1986, Abb.14, Abb.16, s.Anm. 2

¹¹⁵ Bei den Zeichnungen von "Ideenskizzen" zu sprechen, ist daher begründet, da mir in Gesprächen mit Steinmetzen mitgeteilt wurde, daß professionelle Vorlagen für Handwerker am linken und unteren Rand eine Maßleiste haben und die Entwürfe in den Proportionen exakt ausgearbeitet sind.

bei der Königl. Baukommission nicht gänzlich aus der Hand zu geben, behielt er sich von jeder Zeichnung eine Pause zurück. Diesem Umstand ist es zu verdanken, daß sich die Entwürfe wenigstens so erhalten haben. Die Originalzeichnungen dürften den Handwerkern als Vorlagen gedient haben. In der Regel erhalten sich solche Arbeitszeichnungen durch ihren intensiven Gebrauch sehr selten und gehen somit verloren. Bei den vorliegenden Entwürfen kann nur von „Ideenskizzen“ gesprochen werden, da die Ausführung der Plastiken und deren Entwürfe teilweise erheblich voneinander abweichen. Ihr Wert jedoch ist im dokumentarischen Bereich zu sehen. So gibt der Teil, der bis heute bekannten Blätter, genaueren Aufschluß über die Entstehung der Plastiken, den entwerfenden Künstler und den Umfang seiner Mitgestaltung am Turm.

5.7. Provenienz

Ein weiterer Beweis für die Urheberschaft Chodowieckis ist neben der bereits erfolgten Analyse der schriftlich vorliegenden Quellen und der stilkritischen Betrachtung in der Provenienz der Blätter zu sehen.

Zu der Frage, wie die Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart in den Besitz des in der Einleitung genannten Konvoluts gelangte, gibt das Inventarbuch Auskunft. Am 30.7.1954 erwarb der Stuttgarter Galerieverein, für die Graphische Sammlung, über den Göttinger Kunsthändler Kurt Naubert ca. 200 Handzeichnungen Chodowieckis, aus dem Familiennachlaß. Der damalige Preis für sämtliche Blätter belief sich auf 4.275 DM. Dank dieser großzügigen Leihgabe des Galerievereins an die Graphische Sammlung Stuttgart, befindet sich dort, nach dem Kupferstichkabinett Berlin und der Kunstsammlung der Veste Coburg, der drittgrößte Konvolut an Chodowiecki-Zeichnungen.

Einige dieser Zeichnungen tragen auf ihren Passepartouts die nachträglich angebrachte Aufschrift „aus dem Besitz von Frau Rosenberger“ bzw. „aus dem Besitz der Sammlung Frau Dr. Ewald“. In der 1895 von Wolfgang von Oettingen erschienenen Chodowiecki-Monographie dankt der Autor im Vorwort seines Buches den „unmittelbaren Nachkommen

Allerdings wurde eingeräumt, daß es sehr wohl möglich sei, nach solchen Zeichnungen Skulpturen anzufertigen. Dabei kommt es allerdings auf die Fähigkeit des Steinmetzes an. Es ist auch möglich, daß die Handwerker für ihren Gebrauch eigene Zeichnungen nach den "Ideenskizzen" anfertigten.

*des Meisters Familien Chodowiecki, du Bois-Reymond, Ewald und Rosenberger*¹¹⁶ für die umfangreiche Unterstützung bei seiner Arbeit.

So kann hier bereits der Nachweis erbracht werden, daß wohl das gesamte Konvolut aus direkter Hand der Nachfahren bzw. der Enkel des Künstlers stammen. Zwei der bereits besprochenen Entwurfszeichnungen finden in der Chodowiecki-Monographie von Oettingens eine namentliche Erwähnung, diese sind „*Die Taufe Christi*“ und „*Daniel in der Löwengrube*“¹¹⁷ (vgl. Abb. 37, 38). Die Arbeiten werden dort im Zusammenhang mit der Auftragsvergabe an Chodowiecki besprochen. Von Oettingen schreibt in einer Anmerkung seiner Monographie:

*„Die meisten dieser Entwürfe, in Rotstift sauber ausgeführt, zum Teil auch nur in Pausen erhalten, befinden sich bei Frau Dr. Ewald, Herrn Wilhelm Chodowiecki und im Rosenbergerschen Nachlasse.“*¹¹⁸

Der Autor muß also während des Verfassens seiner Biographie Zugang zu den heute in der Staatsgalerie Stuttgart liegenden Entwurfsblättern bzw. den Abdrucken gehabt haben. Die Tatsache, daß diese sich zu diesem Zeitpunkt in Händen der direkten Nachfahren Chodowieckis befunden haben, ist ein weiteres Indiz dafür, daß die Blätter auch aus der Hand des Künstlers stammen. Dies gilt nicht nur für die beiden namentlich erwähnten Blätter, sondern auch für alle weiteren Entwurfsblätter, die besprochen wurden.

6. Das Bildprogramm

6.1. Das Bildprogramm und seine theologische Ableitung

Nach der bisher erfolgten ausführlichen Besprechung des Figurenprogramms und seiner Entstehung, soll im folgenden ein Blick auf dessen theologische und calvinistische Grundlage gerichtet werden.

Die bildprogrammatische Ausstattung des Turmes verwundert auf den ersten Blick insofern, als es dem von Calvin ausgesprochenen Bilderverbot entgegen läuft. In seiner 1536 erschienen

¹¹⁶ Oettingen v., 1895, Vorwort

¹¹⁷ ebd. S.243, s.Anm. 103, S.55

¹¹⁸ ebd. S.294, Anm. 12

„*Institutio Religionis Christianae*“¹¹⁹ widmet Calvin ein ganzes Kapitel dem Sinn und Widersinn der Darstellung Gottes. Das Verbot, Gott darzustellen, geht zurück auf eine Stelle des Alten Testaments, in der Gott zu Moses spricht:

„*Gedenke, was der Herr dir im Tale am Horeb gesagt hat, seine Stimme hast du gehört, aber seine Gestalt nicht gesehen. Darum sieh dich vor, daß du dich nicht verführen lässest, dir irgendein Bildnis zu machen...*“, (Deut. 4,15).

So schreibt Calvin in seiner *Institutio*: „*Gott ist allein vollgültiger Zeuge von sich selbst*“. Dabei spricht er von einem „*frevlerischen Betrug an Gott*“, wenn versucht wird, Gott darzustellen. Nach den Worten von Paulus wird Christus durch die wahre Predigt des Evangeliums abgemalt und vor unseren Augen gekreuzigt (Gal. 3,1).

Nach Calvins Auffassung verfällt der Mensch durch das Aufstellen von Bildern und deren Anbetung in einen Wahn, in dem er sich einbildet, von den Bildern gehe eine Kraft aus. Trotz der deutlichen Absage Calvins an die Darstellung von allem Göttlichen, läßt er in beschränktem Maße einen bestimmten Bildtypus zu. Das Bildhauen und Malen faßt er als ein göttliches Geschenk auf und sieht im rechtmäßigen Gebrauch dieser Kunst für bestimmte Bildnisse eine Legitimation. Nach seiner Sicht ist es erlaubt darzustellen, was das menschliche Auge zu fassen vermag. So sind Geschichten und Geschehnisse, bzw. körperliche Bilder und Gestalten, mit einem geschichtlichen Bezug gestattet, da diese in der Belehrung und Ermunterung für den Glauben ihren Nutzen haben. Calvin gestattet es, Bildnisse mit einem historischen Bezug oder einem pädagogischen Inhalt zu fertigen, vorausgesetzt, es besteht nicht die Gefahr einer Anbetung.

Betrachtet man das ikonographische Programm des Turmes der Französischen Kirche, wird deutlich, daß sich das „*Consistorium*“ und auch Chodowiecki an diese Forderung Calvins gehalten haben. Die drei Relieffelder in den Giebeln zeigen Szenen aus den Lehren Jesu und stellen Christus als Lehrenden dar (vgl. Abb. 51, 53, 56). Dabei werden die Bildnisse im doppelten Sinne der Forderung Calvins gerecht.

Den sieben kleinen Relieftafeln an der Ost-Seite, also der Eingangshalle des Turmes, mit Szenen aus dem Leben Jesu, kommt in ihrer Thematik nach der calvinistischen Lehre eine zentrale Bedeutung zu. Der Säulenportikus der Eingangshalle wird flankiert von zwei

¹¹⁹ Calvin, Johannes, *Institutio Religionis Christianae*, Unterricht in der christlichen Religion, übersetzt und bearbeitet von Otto Weber, Neukirchen, 1936, S. 74-93, Kap.11, 1-16, Bd.1

Darstellungen, dem „Abendmahl“ (vgl. Abb. 44) und der „Taufe Christi“ (vgl. Abb. 45). Diese versinnbildlichen die beiden einzigen Sakramente, die die reformierte Glaubensgemeinschaft der Hugenotten kennt. Calvin beschreibt sie ausführlich in seinem Genfer Katechismus von 1537.¹²⁰ Hierin werden die Sakramente nicht nur als ein Bekenntnis zu Gott, sondern auch als ein öffentliches Bekenntnis vor seinen Mitmenschen gesehen. Sie sollen die Verheißung Gottes sichtbar machen und den Glauben stärken.

Die Taufe - als ein Bekenntnis vor Gott und den Menschen - nimmt den einzelnen in die Gemeinschaft der Gläubigen auf, die gemeinsam Gott verehren. Ferner geht von der Taufe eine reinigende Wirkung von den Sünden aus.

Gleiche Bedeutung mißt Calvin dem Abendmahl zu. Die Zeichen von Wein und Brot stellen eine Sichtbarmachung der geistigen Anwesenheit Gottes dar. Wein und Brot - als Körper und Blut Christi - sollen dem Gläubigen „Leben und tägliche Nahrung bedeuten“. Auch dieses Sakrament dient dem Gläubigen dazu, in der Gemeinschaft zusammenzukommen und sich auf Christus einzulassen. Die beiden Sakramentstafeln am Eingangsbereich des Turmes nehmen gemäß ihrer zentralen Bedeutung in der calvinistischen Glaubenslehre ebenso einen zentralen Platz an der Fassade ein.

Auch die Relieftafeln in der Eingangshalle sind von nicht minderer Bedeutung in der calvinistischen Glaubenslehre. Ihre Themen, wie auch ihre Anordnung entsprechen, der Reihenfolge des Glaubensbekenntnisses, dem Calvin in seinem Katechismus eine ebenso zentrale Bedeutung beimißt. So soll im Glaubensbekenntnis als Festigung für den Glauben, der Mensch erkennen, wie Christus vom Vater zu Weisheit, Erlösung, Leben, Gerechtigkeit und Heilung geworden ist. Auch diese Stationen aus dem Leben Jesu können als historische Zeugnisse der heiligen Schrift gesehen werden und entsprechen so in ihrer Darstellung den Forderungen Calvins an ein Bildnis.

Neben dem Anspruch, den die calvinistische Glaubenslehre an ein Bildnis stellt, muß das Figurenprogramm am Turm auch vor dem Hintergrund der Aufklärung und des sich wandelnden Religions- und Bibelverständnisses dieser Zeit betrachtet werden. In Deutschland gewann die Vorstellung einer natürlichen Religion zunehmend an Bedeutung. Religion wurde

¹²⁰ Calvin, Jean, Der Genfer Katechismus von 1537, in: Christliche Unterweisung; übers. und herausgegeben von Lothar Schuckert, Gütersloh, 1978

als Zeugnis der menschlichen Vernunft aufgefaßt, als eine Idee, die unmittelbar aus der Beschäftigung mit der Natur und den Naturgesetzen resultierte. Kennzeichnend für diese neue Auffassung war der häufig unternommene Versuch, die Existenz Gottes aus der Ordnung der geschaffenen Welt und der sie steuernden Naturgesetze abzuleiten. Diese natürliche Religion wurde auch über den christlichen Glauben gestellt.

In der natürlichen Religion sah man den positiven Kern aller Religionen, der mit den Gesetzen der Vernunft in Einklang gebracht wurde. Dies führte zu einer grundlegenden Skepsis gegenüber jeder Offenbarungsreligion, ebenso wurde das Teuflische, als das Böse, strikt abgelehnt. Dabei führte die Entwicklung auch zu einer neuen Sichtweise der Bibel. Die Bibel wurde nicht mehr als gottgegebenes Offenbarungsbuch betrachtet, sondern als eine Sammlung historischer Überlieferungen, was in erster Linie für das Neue Testament galt. Jesus wurde hauptsächlich in seiner Menschlichkeit begriffen. In ihm sah man weniger Gottes Sohn als vielmehr ein menschliches Vorbild an Sittlichkeit, Tugendhaftigkeit und Vernunft. So wird auch das „Tugendprogramm“ am Turm verständlich, das ganz der Auffassung der Zeit und dem neuen Denken entspricht, denn hier wird eindeutig Bezug auf die Bibel, genauer das Neue Testament, genommen. So finden sich die Tugenden am Turm in den sogenannten Tugendkatalogen der Galater Briefe (5,22), den Epheser Briefen (4,1-3) und den Kolosser Briefen (3,12-14) wieder.

Als wesentlich und bedeutungsvoller für das Neue Testament wurden die überlieferten Worte Christi angesehen, d.h. die Gleichnisse und Predigten. Die Ausdeutung der Schriften unter belehrenden und erzieherischen Aspekten wurde immer wichtiger. Ganz im Sinne der Aufklärung begriff man die Bibel als eine Grundlage für die moralisch-ethische Erziehung des Menschen.¹²¹ Betrachtet man die Entwurfszeichnungen oder die unzähligen radierten biblischen Darstellungen Chodowieckis, wird deutlich, daß hier bereits das neue aufgeklärte Religions- und Bibelverständnis zum Ausdruck kommt. Chodowiecki ging es offensichtlich in erster Linie um die Vermittlung einer moralisch-ethischen Lehre.

¹²¹ Langesch, Christina und Manzey, Dietrich, Kunst im Dienst der Aufklärung, Radierungen von Bernhard Rode 1725-1797, Kiel, 1986

6.2. Die Bedeutung der „Religio“ in der calvinistischen Glaubenslehre

Den Abschluß des Figurenschmucks am Französischen Dom bildet die auf der Kuppel des Turmes stehende Figur der Religio (vgl. Abb. 71, 72, 73). Die Religio ist die einzige allegorische Figur, die in der calvinistischen Glaubenslehre auf eine lange Tradition zurückblicken kann.

Théodore Béze (1519-1608), ein Vertrauter Calvins, besang 1580 als erster die „Religio“ als den „wahren Glauben“ in einem Epigramm und nahm den Text wie auch seine bildliche Umsetzung in seine „Emblemata“ auf. Seither wurde diese Figurendarstellung als Druckerzeichen in den hugenottischen Schriften immer wieder verwendet.¹²² In zahlreichen Genfer Bibeln ist die Religiodarstellung zu finden (Abb.82,83,84)¹²³. In allen drei hier gezeigten Bibeln steht die Religio auf einem Totengerippe, mit dem linken Arm an ein Kreuz gelehnt, an dem ein Zaumzeug hängt. In der rechten Hand hält sie die Bibel mit der Inschrift *„La parole de Dieu demeure éternellement“* (Das Wort Gottes bleibt ewig). Die Figur selber trägt ein zerrissenes Gewand und eine Haube als Kopfbedeckung. In den hier vorliegenden Darstellungen erscheint sie jeweils als geflügelte Figur, die von einem Strahlenkranz hinterfangen ist. Das Bildnis erfolgt ganz in Anlehnung an den Text, der in die besagte Emblemata aufgenommen wurde:

„Wer bist du, daß du mit einem zerrissenen Mantel bekleidet einhergehst ? Religio, die echte Tochter des höchsten Vaters. Warum hast du ein dürftiges Kleid? Ich verachte vergängliche Güter. Was ist das für ein Buch ? Das verehrungswürdige Gesetz meines Vaters. Warum ist deine Brust bloß ? Das ziemt die Freundin der Aufrichtigkeit. Warum lehnt du dich aufs Kreuz ? Das Kreuz ist mein einziger Ruheplatz. Warum hast du Flügel ? Ich lehre die Menschen, über die Sterne hinauszufiegen. Warum hast du einen Strahlenkranz? Ich vertreibe die Finsternis des Geistes. Was lehrt dieser Zaum ? Die Leidenschaft zu zügeln. Warum trittst du auf den Tod ? Weil ich der Tod des Todes bin.“¹²⁴

Die Religio ist mit einem ovalen Ornamentrahmen eingefasst. In der Rahmung selber befinden sich vier Engel, die alle einen Palmzweig halten, die beiden oberen Engel blasen eine Posaune, an denen die Tugendbegriffe Foy (Glaube), Espérance (Hoffnung), Charité (Fürsorge/Liebe)

¹²² Badstübner-Gröger, 1986, S.94 f., s.Anm. 2

¹²³ In der Württembergischen Landesbibliothek befinden sich drei Genfer Bibeln aus den Jahren 1588, 1610 und 1622.

¹²⁴ Henkel, A. und Schöne, S., Hrsg., Emblemata, Stuttgart, 1967, S.1567

und Force (Stärke) angebracht sind.

In der Bibliothek der Französischen Gemeinde zu Berlin befindet sich heute noch ein „Histoire“ zum Neuen Testament von 1724 (Abb. 85)¹²⁵. Die „Religio“ entspricht weitgehend der Darstellung aus den Genfer Bibeln, umgeben ist sie von den drei theologischen Tugenden des Glaubens, der Fürsorge und der Hoffnung. Da sich diese Bibel zur Zeit Chodowieckis schon in der Bibliothek der Gemeinde befand, ist es nicht auszuschließen, daß er diese Ausgabe sogar kannte oder daß sich ein solches „Histoire“ im persönlichen Besitz Chodowieckis befand und ihm so das Religio-Bildnis daraus geläufig war.

Die Tradition der Religiodarstellung als Vignette setzt sich weit bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fort. 1781 fertigt Bernhard Rode eine Titelvignette mit einer „Religio“ für eine Luther-Bibel (Abb.86)¹²⁶. Rode wandelt dabei die traditionelle calvinistische Religiodarstellung vermutlich nach seinen eigenen Vorstellungen ab. Er sticht eine gewandete Frauengestalt, die gegen den Himmel blickt. In der rechten Hand hält sie eine Schreibfeder, unter dem Arm eine aufgeschlagene Bibel. Die linke Hand weist auf ein rauchendes Füllhorn und eine Herme mit einem gehörntem Männerkopf, auf denen sie in kontrapostischer Schritthaltung steht.

Aufgrund dieser über dreihundertjährigen Tradition der reformierten Religiodarstellungen ist es wenig verwunderlich, daß auch Daniel Chodowiecki als Hauptfigur für das Figurenprogramm eine „Religio“ schuf. Es kann angenommen werden, da im „*Tableau des Ornemens*“ die Religio nicht erwähnt wird, daß diese auf die eigene Idee Chodowieckis zurückgeht. Anregung dafür könnte er bei der Religiodarstellung Bernhard Rodes gefunden haben. Da zwischen Rode und Chodowiecki über die Zusammenarbeit am Turm ein enger Kontakt bestand, wußte er sicher auch von der besagten radierten Religio.¹²⁷ Chodowiecki gestaltet die traditionelle Figurendarstellung für seinen Entwurf nach seinen eigenen Ideen um. Er verhüllt eine Frauengestalt in das Gewand einer Nonne, nur das Gesicht liegt frei und ihr Blick schweift in

¹²⁵ Schagen, Marten, *Histoire du Nouveau Testament*, Amsterdam, 1724
Die Bibel wurde mir im April 1994 von Pfarrer Welge der Französischen Kirche gezeigt.
Das im Abbildungsteil gezeigte "Histoire" befindet sich in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.

¹²⁶ Die heilige Schrift des alten Testaments im Auszug mit samt dem ganzen neuen Testament nach Luthers Übersetzung mit Anmerkungen von D. Georg Friedrich Seiler, Erlangen 1781. Diese Bibel befindet sich in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.

¹²⁷ So ist wie bereits angenommen die Entwurfszeichnung in den Entstehungszeitraum zwischen den Jahren 1780-1782 festzulegen. (s.Kap.5.4.)

die weite Ferne. In der linken Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch, die Bibel. In der rechten hält sie triumphierend einen Palmzweig in die Höhe. Daraus ergibt sich die Gestalt einer triumphierenden „Religio“. Ihr linker Fuß steht auf einem Totenkopf, die gesamte Figur auf einem Würfel.

Das aufgeschlagene Buch und der Totenkopf in Chodowieckis Darstellung haben ihre Analogie in den Druckerzeichen aus den Genfer Bibeln, sicherlich auch der Palmzweig, der dort von den rahmenden Engeln getragen wird. Das Nonnengewand der „Religio“ zeigt, daß es sich hierbei um eine christliche Figur handelt, mit ihrem triumphierenden Gestus verweist sie auf die Überwindung des Todes und den Sieg der wahren Religion (dem Glauben). Die wahre Religion ergibt sich aus der Lehre der heiligen Schrift und einem der Vernunft und den christlichen Tugenden unterworfenen Handeln.

Der Würfel, der der Religio als Attribut zugefügt wurde, ist symbolisch als Schlußstein für die Kuppel zu sehen, aus christlicher Deutung kommt diesem Kubus eine weit bedeutendere Rolle zu. Zur christusorientierten calvinistischen Glaubenslehre ist ein eindeutiger Bezug zur Bibel gegeben, wo der Eckstein als Christus identifiziert wird.¹²⁸ In Psalm 118, 22 steht geschrieben: *„Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein geworden“*. In Matth. 21, 42; Mark. 12, 10 und Luk. 20, 17 bezieht Christus diesen Vers direkt auf sich. Paulus und Petrus (Apostelgesch. 4, 11; Epheser 2, 20) sehen in dem Eckstein den eigentlichen Christus.

Chodowiecki hält sich auch hier, wie bei den szenischen Darstellungen in den Reliefs genau an die Bibelvorgaben. Die calvinistische Bildervorstellung ließ keinen freien Umgang mit den biblischen Themen zu, ihre Botschaft und ihr Inhalt waren für jeden Künstler verpflichtend.

7. Schlußbemerkung

Die Arbeit beweist, daß der Anteil Daniel Chodowieckis an der Mitgestaltung des Turmes der

¹²⁸ Badstübner-Gröger, 1986, S. 93 f., s. Anm. 2

Französischen Kirche in Berlin umfangreicher war als bisher angenommen. Eine direkte Entwurfsfolge - wie sie beispielsweise von Bernhard Rode für den Turm der Deutschen Kirche vorliegt¹²⁹ -, konnte nun auch erstmals für Daniel Chodowiecki nachgewiesen werden. Darüber hinaus geht Chodowieckis Teilhabe auch eindeutig aus dem vorliegenden Quellenmaterial der Französischen Gemeinde, der zeitgenössischen Literatur zum Künstler sowie der zum Turm hervor.

Die Entwurfsblätter - auch die, die nicht schriftlich in den Quellen erwähnt werden - konnten über den Vergleich mit anderen Zeichnungen des Künstlers der Handschrift Chodowieckis eindeutig zugeschrieben werden. Teilweise war sogar eine exakte Datierung aus den vorliegenden Schriftstücken zu entnehmen. Ferner gab der Nachweis über die Provenienz weitere Sicherheit darüber, daß die Entwürfe aus der Hand des Künstlers stammen. Mit den neu hinzugekommenen Stuttgarter Blätter konnte belegt werden, daß von den 42 Skulpturen und Reliefs, insgesamt 13 eindeutig auf Entwürfe Chodowieckis zurückgehen. Fünf der Figuren können den Entwürfen nach Bernhard Rode zugeordnet werden. Für allen weiteren plastischen Schmuck kann mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Urheberschaft Chodowieckis angenommen werden.

Neben dem dokumentarischen Wert, den die Entwurfsskizzen haben, liegt ihre Besonderheit darin, daß sie aus dem Rahmen des sonst üblichen zeichnerischen Stils Chodowieckis fallen. Dies ist, wie gezeigt wurde, mit dem ungewöhnlichen Auftrag an einen Buchillustrator zu begründen. Eine genaue Untersuchung der Entwurfsarbeiten und ein Vergleich mit typischen Zeichnungen des Künstlers verraten ein hohes Maß an Begabung, was das Zeichnen nach der Natur und das Entwerfen für Buchillustrationen angeht. Die Entwürfe für lebensgroße Skulpturen decken die Schwächen Chodowieckis auf. Das Aktzeichnen, das Zeichnen aus dem Gedächtnis und das Fertigen von Handwerkerzeichnungen waren nicht seine Stärke. Den Auftrag nahm er aus reinem Pflichtbewußtsein an, wobei er versuchte, seine Fähigkeiten bestmöglich einzusetzen.

8. Anhang

Nr.1

¹²⁹ Berliner Kupferstichkabinett Inv.Nr. DAK 46-53, 55-66, 75-90, Badstübner-Gröger, 1986, S.84, s.Anm. 2

Niederschrift des Berichts der Compagnie, 2. Dezember 1779 - 10. Oktober 1781: Akten der Allgemeinen Versammlung der Gesellschaft des Konsistoriums von Berlin, S. 266-267/1:

Außerordentliche Versammlung Donnerstag 28. September 1780.

„... Darüber hinaus haben die Herren Direktoren der königlichen Baubehörde der Gesellschaft (Compagnie) gegenüber die allgemeine Festlegung des bauplastischen Schmucks, den man dem Turm zu geben gedenkt, bekanntgegeben.

Es wurden der „Corps des Pasteurs“ (die Pastoren) und als Mitglieder der Gesellschaft (Compagnie) die Herren Chodowiecky, Fasch, Dousin, Penarier, Nicolas, Calame und Breton; als Externe und Familienoberhäupter die Herren Tormey, Bégulin, Mérian et Bitaubé, als beratende Künstler die Herren Reynel, Bardou, Koppin und Rohde etc. ernannt.

Die besagte Commission wird der Compagnie über das Ergebnis der Beratungen Bericht erstatten, nachdem sie sowohl mit der königlichen Baubehörde, die mit einem Entwurf für die Fassade des Turms beauftragt wird, als auch mit den der Commission zugeordneten Personen beraten hat, um zu eigenen Vorstellungen zu gelangen. Breton Secretaire.“

Nr.2

Akten der Allgemeinen Versammlung der Gesellschaft des Konsistoriums von Berlin. 25. April 1780, S. 190/1-191.

„Herr Pastor Reclam für Herrn Pastor Pajou... . Herr von Gontard wird darüber hinaus gebeten, der Gesellschaft mitzuteilen, welchen bauplastischen Schmuck das Gebäude erhalten soll, damit die Gesellschaft darüber ihre eigene Vorstellung bekanntgeben kann, [so wie sie es selbst wünscht]. Herr P. Ermann ist beauftragt, mit diesem darüber zu beraten.“

Nr.3

Akten der allgemeinen Versammlung der Gesellschaft des Konsistoriums von Berlin. 1. Oktober 1781 - Februar 1790, S.279/39.

„Der Herr Vermittler wird das von einer Commission aufgestellte und durch die Gesellschaft bestätigte Programm für den Schmuck des Turmes der Friedrich Stadt mit einer Denkschrift versehen.“

Nr.4

„Tableau des Ornemens“

„Die zur Beratung bestimmte Kommission...hat recht zu geben dem Turm der Kirche der Friedrichstadt...und man könnte entnehmen 1.Sujet aus der Bibel 2...3.aus der Geschichte

der...Reformation (durchgestrichen) sie ist der Meinung gewesen...

Nr.1 Vier Figuren...

Nr. 2 Neben dem Peristyl in den Nischen 2 Figuren, Wiclif und Hus

Nr.3 Fünf Baserelief über den Nischen am Eingang

1. Christi Geburt, 2. Kreuzigung, 3. Auferstehung, 4. Himmelfahrt, 5. Pfingsten

Nr.4 Neben dem Peristyl über den Nischen

Einführung der Taufe durch die Taufe Christi; Einführung des Abendmahls durch die Einsetzung des Hl. Abendmahles

Nr.5 Acht Basereliefs an den Fassaden an einer der Fassaden 4 Darstellungen der Lehre Jesu Christi und zwar 1. Jesus Christus als zwölfjähriger lehrend im Tempel, 2. Jesus Christus und Nikodemus, 3. Jesus und die Samariterin, 4. die letzten Reden Christi mit den Jüngern an der anderen Fassade vier Darstellungen, in denen die Wunder dargestellt werden 1. Christus im Nachen, 2. Hochzeit zu Kanaan, 3. Auferweckung des Lazarus, 4. Heilung des Blindgeborenen

Nr. 6 Ein Basrelief die Bergpredigt

Nr. 7 Neun Figuren auf der Balustrade der Frontons und drei auf jeder Seite...

die Kardinal...Glaube, Hoffnung und Liebe...Wohltätigkeit, Dankbarkeit, Mäßigung, Zuversicht, Beständigkeit und die Geduld...Sitzfiguren auf die vier Evangelisten über dem Couronnement...Nischen...

Moses, David und die vier großen Propheten...

oberhalb der Nischen Moses (urspr.mit brennendem Dornbusch), Vision des...David(urspr.schlägt Goliath)

von Samuel gesalbt, Jesaja berührt von...

Jeremias klagend...eine der Prophezeiungen

des Hesekiel, mit den Feuerrädern, Daniel mit Löwen „

Rückseite des Blattes

„11. ... die 12 Apostel

...Christus am Ölberg mit einem Engel, der ihn stärkt.“

Nr.5

Akten der allgemeinen Versammlung der Gesellschaft des Konsistoriums von Berlin. 1.Oktober 1781 - Februar 1790, S.279/39

„Herr Chodowiecky hat berichtet, daß er Herrn Becherer den Gesamtentwurf für den bauplastischen Schmuck (Tableau des Ornemens) der Friedrich Stadt übergeben und angeboten hat, bei der Ausführung verschiedener Teile dieses Entwurfs mitzuwirken. Dafür wurde ihm gedankt.“

Nr.6**Akten der allgemeinen Versammlung der Gesellschaft des Konsistoriums von Berlin. 1. Oktober 1781 - Februar 1790, S. 316/30:**

„Herrn Chodowiecky wird für die Mühe, die er sich bei den Entwürfen für den bauplastischen Schmuck des Turmes der Friedrich Stadt gegeben hat, gedankt und es wurde ihm genehmigt, diese Entwürfe den Herren Direktoren der königlichen Gebäude zu unterbreiten“

Nr.7**Tagebuchnotiz Chodowieckis vom Oktobert 1780**

„...ich war im Konsistorium, wo fast mein gesamter Plan der Dekoration für den Turm der Friedrichstadtkirche gebilligt wurde, mit Ausnahme bestimmter Kirchenväter.“

Nr. 8**Aus der Baubeschreibung Carl von Oesfelds Teil II**

II. An dem Thurme zur französischen Kirche.

A. Im untern großen vierekten Bau.

1) In den Blenden bey den Säulen, folgende Bildsäulen:

- 1. Jeremias, in trauriger Stellung*
- 2. Ezechiel, sieht gen Himmel, und hat das Gesicht der zwei durchschlungenen Räder neben sich;*
- 3. Josef von Arimathia, mit Spezereien und Linenwand.*
- 4. ist die Thüre*
- 5. Daniel, mit den Löwen;*
- 6. Samuel, mit der Krone und dem Oelhorn, welches zur Salbung der Könige gebraucht wurde;*
- 7. Jesaias, hat die Zange und glühende Kohlen neben sich.*

2) In den Tafeln darüber, folgendes in halberhobener Arbeit:

- 1. Einsetzung der Taufe;*
- 2. Die Geburt des Heilandes;*
- 3. Seine Kreuzigung;*
- 4. Die Ergießung des heil. Geistes;*
- 5. Die Auferstehung des Heilandes;*
- 6. Seine Himmelfahrt;*
- 7. Die Einsetzung des Abendmahls.*

3) Die halberhobenen Arbeiten in den Giebfeldern.

1. *An der Hauptseite gegen Morgen:
Christus hält die Bergpredigt. Matth.Kap.V.*
2. *An der Seite gegen Mittag, oder gegen den Markt:
Christus Unterredung mit der Samariterin am Brunnen, Joh.IV, V.5 u.f.*
3. *An der Seite gegen Mitternacht oder gegen die französische Straße: Christus begegnet den Jüngern welche nach Emaus gehen, Lukas XXIV, 13.*

4) *Die Bildsäulen auf den Giebeln.*

1.*An der Hauptseite:*

- a.*die Hoffnung, stützt sich auf den Anker;*
- b.*die Liebe, liebkoset zweien Kinder;*
- c.*der Glaube, eine Frauensperson mit einem Schleier, die einen Kelch in der Hand hält.*

2.*An der Mitternachtsseite, oder gegen die französische Straße:*

- a.*die Geduld, mit dem Joch auf der Schulter;*
- b.*das Mitleid, theilt aus einem Beutel Geld aus, neben ihr ein Topf mit einem Brote;*

Mittagsseite.

- c.*die Güte, neben ihr ein Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blut nährt.*

3. *An der Mittagsseite, oder gegen den Markt:*

- a.*die Dankbarkeit, neben ihr ein Storch, der seine Eltern auf dem Rücken wegführt*
- b.*die Wohltätigkeit, in einer Hand eine goldenen Kette, in der andern die drei Grazien als Sinnbilder der sanften menschenfreundlichen Empfindungen;*
- c.*die Mäßigung mit Zügel und Gebiß.*

5) *Auf den Couronnements:*

Die vier Evangelisten, nämlich: Matthäus mit dem Engel; Markus mit dem Löwen; Lukas mit dem Ochsen; Johannes mit dem Adler.

B. Zum runden Dom.

1) *Die Bildsäulen in den 6 Blenden, Apostel:*

1. *Judas, mit dem Winkelmaaß, weil er Zimmermann war;*
2. *Matthias, mit der Hellebarde;*
3. *Bartholomäus, mit dem Messe*
4. *Jakob der Jüngerer, mit der Keule;*
5. *Simon, mit der Säge;*
6. *Matthäus, mit der Axt.*

2) *Die halberhobenen Arbeiten darüber:*

1. *die Unschuld, ein Mädchen die sich die Hände wäscht, neben ihr ein Lamm;*
2. *die Andacht, knieend vor einem Rauchfaß, mit einer Fackel in der Hand;*
3. *der Eifer, ein alter Mann mit einer Lampe und einer Geißel;*
4. *die Liebe gegen Gott; ein junger Mann mit gen Himmel gerichteten Augen, aus der Brust entspringt eine Flamme;*
5. *Die Liebe gegen den Nächsten, ein junger Mann mit dem Geldbeutel, der ein armes Kind annimmt;*
6. *Die ewige Glückseligkeit, mit Lorbeeren bekränzt, in den Wolken schwebend, in der Rechten hat sie eine Feuerflamme, in der Linken die Siegespalme.*

3) *Die Figur auf der Kuppel:*

Die triumphierende Religion, steht auf einem Würfel, und tritt mit einem Fuße auf einem Totenkopf; ihr Gewand ist ein Schleier, in der Linken hält sie das Evangelium, und in der Rechten einen Palmenzweig.

Nr.9

Brief von Daniel Chodowiecki vom 2. Oktober 1784

„Gemäß dem mir durch die ehrwürdige Gesellschaft des Konsistoriums erteilten Auftrag habe ich mich zu Herrn Unger begeben. Dieser erklärte mir zunächst, die Ornamentik des Turmes der französischen Kirche würde entsprechend der Übereinkunft mit dem Konsistorium ausgeführt werden.

Bei einer zweiten Zusammenkunft gestand er mir jedoch, daß man am Eingang sechs Propheten aufstellen werde, welche, konnte er mir nicht sagen, es sei so von Herrn de Gontard angordnet worden. Daraufhin ging ich zu Kapitän de Gontard, der erklärte mir das Gegenteil, nämlich, er habe ohne Änderung die Arbeit unter die Bauleute verteilt, gleich nachdem ihm der vom Konsistorium angeordnete Plan ausgehändigt worden sei. Wenn später etwas anderes gemacht worden sei, wäre ein Herr Becherer Antwort schuldig. Dieser sagte mir, Mr. de Gontard habe Schwierigkeiten darin gesehen, Figuren in der Kleidung des Eisernen Zeitalters (dies seine eigenen Worte) anzubringen und habe dies der Gesellschaft mitgeteilt. Für diese hätte das aber keine Entstellung des Bauwerkes bedeutet, und sie hätte verlangt, daß ihr Plan ausgeführt würde. Die Baukommission habe dann Herrn Rode beauftragt, andere Entwürfe zu machen, und Herr Rode habe Apostel vorgeschlagen. Mit diesen Aposteln war schon begonnen worden, als man merkte, daß einige davon schon für andere Stätten bestimmt waren, man änderte so gut man konnte die Kleidung und Attribute, um sie in Propheten zu verwandeln. Da man nur Jesaja, Jerimias, Hesekiel, Daniel und Samuel hatte, habe man, um die Zahl voll zu machen, Joseph von Arimathia hinzugefügt. Ich habe Herrn Becherer zu verstehen gegeben, wie wenig letztere Person unter die Propheten gehöre, und daß er wenigstens diese Statue in einen Moses oder David umändern müsse - falls die ehrwürdige Gesellschaft des Konsistoriums der Baukommission die

Unregelmäßigkeit ihres Vorgehens durchgehen lassen würde, einen Plan zu ändern, dessen Ausführung der König genehmigt hätte und dem nach den Worten von Mr. de Gontard seine Majestät zugestimmt hätte.“

Nr.10

Akten der allgemeinen Versammlung der Gesellschaft des Konsistoriums von Berlin. 1. Oktober 1781-Febr. 1790, S.316/30:

„Herr Chodowiecky hat zwei neue Entwürfe des Turmes gefertigt, die Herrn Becherer vorgelegt werden sollen, nämlich einer, auf dem die Samariterin, und ein weiterer, auf dem der Gang J.C. nach Emmaus dargestellt ist.“¹³⁰

¹³⁰ Wie mir Frau Badstübner-Gröger mitteilte, befinden sich sämtliche Quellentexte, die in ihrem 1986 veröffentlichten Aufsatz "Der Anteil Daniel Chodowieckis am Bildprogramm des Französischen Doms in Berlin" erstmals veröffentlicht wurden, im heutigen Archiv der Französischen Gemeinde in Berlin, s.Anm 2. Die Tagebuchnotiz in Anhang Nr.7 wurde in einem weiteren von Frau Badstübner-Gröger 1988 erschienen Aufsatz "Daniel Chodowieckis Arbeiten für die französische Kolonie in Berlin" erstmals veröffentlicht, s.Anm 2. Diese befindet sich im Familien Archiv Runge - Dubois - Reymond, Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Deutsche Übersetzung der Quellentexte: Andreas Herrmann, München.

9. Lebenslauf Chodowieckis

1726

Geburt Daniel Nikolaus Chodowieckis in Danzig als Sohn eines Kornhändlers.
Erster Unterricht im Zeichnen vom Vater, in der Miniaturmalerei von einer Tante.

1740

Tod des Vaters. Autodidaktisch Fortsetzung der künstlerischen Studien: Feder- und Pinselkopien nach niederländischen und französischen Graphiken und nach Reproduktionsstichen. Daneben Schaffung von Pergament-Miniaturen im französisch geprägten Geschmack der Zeit.

1741

Handelslehre in Danzig. Weiterhin Zeichenstudien.

1743

Fortsetzung der Lehre in Berlin. Schaffung von Bildnisminiaturen und von Miniaturen für Dosen. Zusammen mit seinem jüngeren Bruder Gottfried Unterricht in der Emailmalerei. Erste Radierversuche.

1754

Selbständig. Gemeinsame Wohnung mit seinem Bruder. Arbeit (vor allem Miniaturbildnisse) für ihren Onkel, einen Händler von Galanteriewaren, sowie andere Händler in der Berliner „französischen Kolonie“ (Hugenotten). Unterricht im Aktzeichnen in der privaten Kunstschule Bernhard Rode. Bekanntschaft mit dem Hofmaler Antoine Pesne. Erster Versuch in Ölmalerei.

1755

Vermählung mit Jeanne Barez aus der französischen Kolonie in Berlin.

1756

Versuch in verschiedenen graphischen Techniken: Radierungen, Crayonmanier, Aquatinta, Schabkunst. Bekanntschaft mit dem Kupferstecher Johann Meil.

1757

Verstärkte Zuwendung zur Malerei, die er um 1756 wieder aufgibt. Früheste datierte Radierung.

1761

Geburt der Tochter Jeanette. Sie ist, wie die übrigen vier Kinder der Chodowieckis, später ebenfalls künstlerisch tätig.

1763

Geburt der Tochter Susette.

1764

Tätigkeit vor allem als Miniaturmaler. Als solcher wird Chodowiecki Mitglied der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.

1767

Geburt des Sohnes Isac Heinrich. Erfolg seines Gemäldes „Les Adieux de Calas à sa famille“.

1768

Das Erscheinen des „Großen Calas“, einer eigenen Radierung nach seinem Gemälde, macht Chodowiecki bekannt. Weitgehender Verzicht auf Miniaturmalerei. Erstmals Illustration des *Berliner Genealogischen Kalenders*, ab 1769 jährliche Illustration nach eigenen Entwürfen.

1769

Beginn seiner Arbeit für Bernhard Basedows *Elementarwerk* (erschieden 1774-1785).

1770

Geburt der Tochter Sophie Henriette.

1771

Erwerb einer eigenen Druckpresse für Probedrucke. Erneut Tätigkeit als Miniaturmaler.

1772

Reise nach Dessau. Bekanntschaft mit Fürst Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, Besuch bei Johann Bernhard Basedow.

1773

Reise nach Danzig zu seiner Mutter. Einige Monate später nach Schlesien und Sachsen. In Dresden Besuch beim Maler Anton Graff, bei dem Schweizer Kupferstecher und Maler Adrian Zingg, bei dem Maler Christian Dietrich und dem Zeichner Philip Daniel Lippert. In Leipzig Besuch bei den Stechern Christian Gottlieb Geyser, Johann Friedrich Bause und Adam Friedrich Oeser. Beginn der Arbeit für Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente*.

1774 ff.

Überwiegend Arbeit für Lavater, fast völliger Verzicht auf Miniaturmalerei.

1779

Tod der Mutter, daraufhin zweite Reise nach Danzig. In den *Miscellaneen artistischen Inhalts* erscheint ein erstes Verzeichnis von Chodowieckis Radierungen.

1780

Chodowieckis „Autobiographie“ erscheint in den *Miscellaneen artistischen Inhalts*

1781

Tod des Bruders Gottfried (geb. 1728). Reise nach Hamburg.

1785

Tod seiner Frau.

1786

Als Sekretär und einer der sechs Rektoren der Berliner Akademie Organisation der ersten Akademie-Ausstellung.

1789

Reise nach Leipzig, Dresden, Halle und Dessau. In Dresden besuch von Graff, in Leipzig von

Bause, in Eutritzsch von Geysler, in Döhlitz von Oeser.

1790

Chodowiecki wird Vizedirektor der Berliner Akademie.

1797

Tod des Akadmiedirektors Bernhard Rode. Chodowiecki wird sein Nachfolger.

1798

Die Kunstakademie in Siena ernennt ihn zu ihrem Mitglied.

1801

Daniel Nikolaus Chodowiecki stirbt in Berlin. Seine Sammlung eigener und fremder Kunstwerke wird von seinen Erben versteigert.¹³¹

¹³¹ Netzer, Susanne, Daniel N. Chodowiecki 1726-1801, Zeichnungen aus dem Besitz der Kunstsammlung der Veste Coburg, Coburg, 1989

Literatur

Abramowski, Paul, Daniel Chodowiecki, 15 Handzeichnungen, Wien-Leipzig, 1926

Adhémar, Jean, Europäische Graphik im 18. Jahrhundert, 2 Bde., Paris, 1963

Badstübner-Gröger, Sibylle, Bolle, Michael, Paschke, Ralf, Hrsg., Dehio, Georg, Berlin-Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, München, 1994

Balet, Leo und E., Gerhard, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik, Dresden, 1979

Bartmann, Dominik und Ulferts, Gert-Dieter, Bearb., Von Chodowiecki bis Liebermann, Katalog der Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle und Gouachen des 18. und 19. Jahrhunderts, Berlin Museum, Berlin, 1990

Bauer, Jens-Heiner, Daniel Nikolaus Chodowiecki, Das Druckgraphische Werk, Hannover, 1982

Behr, Adalbert und Hoffmann, Alfred, Das Schauspielhaus in Berlin, Berlin, 1984

Berckenhagen, Ekhardt, Die Malerei in Berlin vom 13. - ausgehenden 18. Jahrhundert, Berlin, 1964

Berlin-Museum, Hrsg, Daniel Chodowiecki Handzeichnungen, Berlin, 1969

Boehn v., M., Hrsg., Daniel Chodowiecki, 25 bisher unveröffentlichte Handzeichnungen zu dem Moralischen Elementarwerk von J.B. Basedow, Frankfurt a.M., 1922

Bregulla, Gottfried, Hrsg., Hugenotten in Berlin, Berlin, 1988

Brinitzer, K., Hrsg., Georg Christoph Lichtenberg, Handlugen des Lebens. Erklärungen zu 72 Monatskupfern von Daniel Chodowiecki, Stuttgart, 1971

Chodowiecki, Daniel, Aus D.N.C.'s Künstlermappe Handzeichnungen und Aquarelle in Faksimiledruck. Nach den Originalen im Besitz des Herrn J.C.D. Hebeich in Hamburg, Berlin, 1885

Engeling, Rudolf, Der Bürger als Leser, Stuttgart, 1974

Engelmann, Wilhelm, Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche. Beschrieben, mit historischen, literarischen, bibliographischen Nachweisungen, Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern versehen, Berlin, 1926

Eschmann, Jürgen, Hrsg., Hugenottenkultur in Deutschland, Tübingen, 1989, Bd.2

Fries, Heinrich, Die Glaubenstheologie Calvins, in: Beiträge zur ökumenischen Theologie, Hrsg. Heinrich Fries, München, 1972, Bd.9

Geismeyer, Willi, Daniel Chodowiecki, Leipzig, 1993

Goralczyk, Peter, Der Platz der Akademie, Berlin, 1987

Gründer, Karlfried und Rengsdorf, Karl Heinrich, Hrsg., Religionskritik und Religiosität in der deutschen Aufklärung, Heidelberg, 1989

Hauenstein, Wilhelm, Rokoko, Französische und deutsche Illustratoren des 18. Jahrhunderts, München, 1958

Hauser, Arnold, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München, 1953

Hedtke, Reinhold, Erziehung durch die Kirche bei Calvin, Bielefeld, 1969

Heilige Schrift des Alten Testaments im Auszug mit samt dem ganzen Testament nach Luthers Übersetzung mit Anmerkungen von D. Georg Friedrich Seiler, Erlangen, 1781

Henkel, A. und Schöne S., Hrsg, Emblemata, Stuttgart, 1967

Hoffmann, Edith, Die Darstellung des Bürgers in der deutschen Malerei des 18.Jahrhunderts, Inaugural- Dissertation, Berlin, 1934

Hofmann, Werner, Luther und die Folgen für die Kunst, Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, München, 1983

Jersch-Wenzel, Stefi und John, Barbara, Von Einwanderern zu Einheimischen, Hugenotten, Juden, Böhmen, Polen in Berlin, Berlin, 1990

Kaemmerer, Ludwig, Chodowiecki, Bielefeld-Leipzig, 1897

La Bible, Geneve, 1588

La Bible, Geneve, 1610

La Bible, Geneve, 1622

Lanckoronska, Maria und Oehler, Richard, Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Die deutsche und schweizerische Buchillustration des Vorklassizismus, Frankfurt a.M., 1933,

Langesch, Christina und Manzey, Dietrich, Hrsg., Kunst im Dienst der Aufklärung, Radierungen von Bernhard Rode 1725-1797, Kiel, 1986

- Landau, Paul**, Chodowieckis Illustrationen zu den deutschen Klassikern, Berlin, 1914
- Ledderhose, Maria**, Daniel Chodowiecki und die Pädagogik im 18. Jahrhundert, Phil.Diss., Köln, 1982
- Löffler, Fritz**, Hrsg., Das Christliche Denkmal, Berlin, 1984, Heft 22
- Manoury, K.**, Die Geschichte der französischen Kirche zu Berlin, Hugenottenkirche 1672-1955, Berlin, 1955
- Märker, Peter, (Bearb.)**, Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Daniel Chodowiecki 1776-1801. Die Zeichnungen und Druckgraphik, Ausstellungskatalog Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a.M., 1978
- Massenbach Freiherr v., Eugen, Hrsg.**, Die Morgen Stunden eines Königes an seinen Bruder Sohn 1766, Glaubensbekenntniß seiner königlichen Majestät von Preußen, München, 1924
- Mayer, Anton**, Das Bild der Kirche, Hauptmotiv der Ekklesia im Wandel der abendländischen Kunst, Regensburg, 1962
- Mengin, Ernst**, Das Recht der französisch reformierten Kirche in Preußen, Berlin, 1929
- Meusel, Johann Georg, Hrsg.**, Chodowiecki, Daniel, von ihm selbst, Miscellaneen artistischen Inhalts, Erfurt, 1780, Heft 5
- Meyer, Ferdinand**, Daniel Chodowiecki der Peintre-Graveur, Berlin, 1888
- Mittenzwei Ingrid, Hrsg.**, Hugenotten in Brandenburg- Preußen, in: Studien zur Geschichte, Berlin, 1987, Bd., 8
- Möller, Hans-Herbert**, Dome, Kirchen und Klöster in Brandenburg und Berlin, Frankfurt a.M., 1961
- Muret, Eduart**, Geschichte der Französischen Kolonie in Brandenburg PreußenBerlin, 1885
- Netzer, Susanne**, Daniel N. Chodowiecki 1726 - 1801, Zeichnungen aus dem Besitz der Veste Coburg, Coburg, 1989/90
- Nicolai, Friedrich**, Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, Berlin 1769-1786, Bd. 1-4
- Oelsfeld von, Karl Ludwig**, Umständliche Beschreibung der beiden neuerbauten Thürme auf dem Friedrichstädtischen Markte zu Berlin welche Se. Königliche Majestät von Preußen in den Jahren 1780 bis 1785 daselbst haben aufführen lassen, Berlin, 1785

Oettingen v., Wolfgang, Daniel Chodowiecki, Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert, Berlin, 1895

Oettingen v., Wolfgang, Von Berlin nach Danzig, Leipzig, 1937

Pevsner, Nikolaus, Europäische Architektur, München, 1989

Reuther, Hans, Barock in Berlin, Meister und Werke der Berliner Baukunst 1640-1786, Berlin, 1969

Rothe, Hans und Ryszkiewicz, Andrzej, Hrsg., Chodowiecki und die Kunst der Aufklärung in Polen und Preußen, Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slawischen Studien, Köln/Wien, 1986, Bd.9

Ruhnau, Rüdiger, Daniel Chodowiecki und Johann K. Schultz Ausstellungskatalog, Stuttgart, 1965

Rümann, Arthur, Daniel Chodowiecki, Das graphische Werk, Berlin o.J., Bd.2

Schagen, Marten, Histoire du Nouveau Testament, Amsterdam, 1724

Schuckert, Lothar, hrsg. und übers., Jean Calvin, Der Genfer Katechismus von 1537, in: Christliche Unterweisung, Gütersloh, 1978

Staatl. Museen zu Berlin, Hrsg., Ausstellungskatalog, „Kunst in Berlin 1648-1987“, Berlin, 1987

Steinbrucker, Charlotte, Hrsg., Daniel Chodowiecki, Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen, 1736-1786, Berlin, 1919, Bd.1

Stübel, Moritz, Hrsg., Chodowiecki in Dresden und Leipzig, Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773², Dresden, 1920

Thadden v., Rudolf und Magdelaine, Michelle, Die Hugenotten 1685-1985, München, 1985

Ullmann, Ernst, Hrsg., Von der Macht der Bilder, Beiträge des C.I.H.A. Kolloquiums „Kunst und Reformation“, Leipzig, 1983

Ulrich, Gerhard, Ein Chodowiecki-Kabinett, Radierungen und Zeichnungen, Gütersloh, 1960

Weber, Otto, hrsg. und übers., Johannes Calvin, Unterricht in der christlichen Religion, Institutio Religionis Christianae, Neukirchen, 1936/38, Bd.1-3

Werner, Arthur, Der protestantische Kirchenbau des fridericianischen Berlins, Berlin, 1913

Wimmer, Otto, Kennzeichen und Attribute der Heiligen, Innsbruck, Wien, München, 1975, Bd.3

Wormsbächer, Elisabeth, Daniel Nikolaus Chodowiecki, Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen, Hrsg. Bauer, Jens-Heiner, Hannover, 1988

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Bauer, 1988, Ba. 7
Abb. 2 Bauer, 1988, Ba. 15
Abb. 3 Bauer, 1988, Ba. 11
Abb. 4 Bauer, 1988, Ba. 50
Abb. 5 Bauer, 1988, Ba. 540-551
Abb. 6 Bauer, 1988, Ba. 78-83
Abb. 7 Bauer, 1988, Ba. 21
Abb. 8 Bauer, 1988, Ba. 147
Abb. 9 Bauer, 1988, Ba. 149
Abb. 10 Badstübner-Gröger, 1988, S.135
Abb. 11 Goralczyk, 1987, Abb. 35
Abb. 12 Badstübner-Gröger, 1988, S.146
Abb. 13 Goralczyk, 1987, Abb. 19/21
Abb. 14 Goralczyk, 1987, Abb. 48
Abb. 15 Goralczyk, 1987, Abb. 50
Abb. 16 Goralczyk, 1987, Abb. 52
Abb. 17 Goralczyk, 1987, Abb. 53, 54
Abb. 18 Goralczyk, 1987, Abb. 60
Abb. 19 Goralczyk, 1987, Abb. 61
Abb. 20 Pevsner, 1989, Abb. 227
Abb. 21 Goralczyk, 1987, Abb. 64
Abb. 22 Goralczyk, 1987, Abb. 69
Abb. 23 Badstübner-Gröger, 1988, S.159
Abb. 24 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 170
Abb. 25 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 155
Abb. 26 Berliner Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. SZ 11
Abb. 27 Geismeyer, Willi, 1993
Abb. 28 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 79
Abb. 29 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 171
Abb. 30 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 161
Abb. 31 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 163
Abb. 32 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 162
Abb. 32a Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 162
Abb. 33 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 165
Abb. 34 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 166
Abb. 35 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 168
Abb. 36 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 135
Abb. 36a Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 135
Abb. 37 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 167
Abb. 38 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 136
Abb. 39 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 172
Abb. 40 Bauer, 1988, Ba. 994
Abb. 41 Timo John, 1994
Abb. 42 Staatsgalerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/24
Abb. 43 Bauer, 1988, Ba. 1263
Abb. 44 Timo John
Abb. 45 Timo John

- Abb. 46 Timo John
Abb. 47 Timo John
Abb. 48 Timo John
Abb. 49 Timo John
Abb. 50 Bauer, 1988, Ba. 1204
Abb. 51 Timo John
Abb. 52 Bauer, 1988, Ba. 581
Abb. 53 Timo John
Abb. 54 Timo John
Abb. 56 Bauer, 1988, Ba. 319
Abb. 56 Timo John
Abb. 57 Bauer, 1988, Ba 101
Abb. 58 Timo John
Abb. 59 Bauer, 1988, Ba. 949
Abb. 60 Timo John
Abb. 61 Bauer, 1988, Ba. 741
Abb. 62 Bauer, 1988, Ba. 965
Abb. 63 Dresden Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 2441
Abb. 64 Timo John
Abb. 65 Timo John
Abb. 66 Timo John
Abb. 67 Timo John
Abb. 68 Timo John
Abb. 69 Bauer, 1988, Ba. 378
Abb. 70 Staatsaglerie Stuttgart Inv.Nr. GVL 30/ 100
Abb. 71 Timo John
Abb. 72 Timo John
Abb. 73 Timo John
Abb. 74 Dresden Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 2463
Abb. 75 Dresden Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 1908-49
Abb. 76 Dresden Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 1908-47
Abb. 77 Dresden Kupferstich-Kabinett Inv.Nr. C 1966-133
Abb. 78 Badstübner-Gröger, 1986, Abb. 14
Abb. 79 Badstübner-Gröger, 1986, Abb. 16
Abb. 80 Timo John
Abb. 81 Timo John
Abb. 82 Landesbibliothek Stuttgart Bibl.Fol. 1588
Abb. 83 Landesbibliothek Stuttgart Bibl.Fol. 1610
Abb. 84 Landesbibliothek Stuttgart Bibl.Fol. 1622
Abb. 85 Landesbibliothek Stuttgart Ba.Graph. 1724 01
Abb. 86 Landesbibliothek Stuttgart B.Deutsch 1781 04