

Johann Anton Ramboux und seine Fresken im Hause Hayn zu Trier

von
EBERHARD ZAHN

Aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr des Todesjahres von Johann Anton Ramboux veranstaltete das Kölner Wallraf-Richartz-Museum eine Gedächtnisausstellung¹. Die Ausstellung fand leider nicht den Anklang, wie es wünschenswert gewesen wäre oder wie man es hätte erwarten können; denn Ramboux schien doch nicht nur in Trier, sondern auch in Köln noch im Bewußtsein der Kreise geblieben zu sein, denen Kunst und Museumsarbeit ein Anliegen sind. Der Grund dafür, daß sie keinen besonderen Nachhall hatte, lag an verschiedenen Dingen, an der Auswahl der Werke Ramboux's, an der Art des Œuvres von Ramboux selbst, d. h. an seinem Nazarenertum und seinem Kopieren der alten Meister, wobei die eigene Schöpferkraft verkümmerte, und nicht zuletzt an einer allzu negativ eingestellten Publizistik. Nimmt man den Katalog der großen Trierer Ausstellung von 1935 zur Hand, dann fällt auf, daß man 1966 in Köln auf fast alle, damals gezeigten Portraits verzichtete, eine Beschränkung, die man damit begründen könnte, die meisten Portraits seien nicht signiert und nur Gelegenheitsarbeiten². Eine solche Beschränkung aber läßt Ramboux' Tätigkeit als Portraitmaler leicht in einem falschen Licht erscheinen, selbst dann, wenn man berücksichtigt, daß zahlreiche der 1935 gezeigten Bildnisse doch nicht die Qualität der signierten Gemälde erreichen. In Köln fehlten auch das Fragment der Trierer Fresken und die Dokumentation dieser Wandmalerei, die auf Ramboux ein ganz anderes Licht geworfen hätte. So verschob sich der Eindruck allzu sehr auf die vom Künstlerischen her gesehen unschöpferische Seite in Ramboux. So wichtig die Feststellung an sich auch ist, daß Ramboux den tragischen Weg vom schöpferischen Künstler zum Kunstkennner, Sammler und Konservator gegangen ist, und so gerechtfertigt auch die Dokumentation dieses Weges in einer Gedächtnisausstellung sein mag, so gefährlich wurde diese Aufzeigung für einen Teil der Öffentlichkeit und sogar für Fachleute, die Ramboux kurzerhand das Schöpferische absprachen; so einfach geht es nun wirklich nicht! Der umfangreiche Kölner Katalog verzichtete leider auf die Wesensbestimmung der Kunst von Ramboux, auf die Hintergründe, die zu jenem un-schöpferischen Sammeln und Kopieren führten, Hintergründe, die in der Vielschichtigkeit, ja im Gespaltensein der Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts enthalten sind. Man hat den Eindruck, daß trotz aller Liebe und Bewunderung der Katalogverfasser für die Werke der ersten römischen und der Trierer Zeit (bis 1832) die eigentliche künstlerische Würdigung zu kurz gekommen ist. In seinen ersten Werken, in den hervorragend schönen Ansichten von römischen und mittelalterlichen Monumenten in und bei Trier und in den herrlichen Landschaften steckt soviel echtes schöpferisches Künstlertum, daß allein hierdurch der Trierer Maler in die vorderste Reihe der Künstler seiner Zeit gerückt werden muß. Voll von naiver Lebensfreude, ver-

bunden mit einer Art pantheistischer Naturschwärmerei, beseelt von dem Gedanken, die alten Monumente könnten ebenso wie die Landschaften als Schöpfungen Gottes im betrachtenden Menschen ein erbauendes und erhebendes Gefühl bewirken, zeichnete und aquarellierte Ramboux unentwegt und schenkte uns eine Reihe der schönsten Landschaftsdarstellungen und — seit den Zeiten Canalettos — die hinreißendsten Veduten von bedeutenden Monumenten. Diese Architekturveduten und Landschaften sind keineswegs wie ein Portrait zu bewerten, so genau sie auch gezeichnet sind, sie sind vielmehr von einem Hauch schwärmerischen Gefühls beseelt und mit ihrer hellen, zarten Farbigkeit von einer überraschenden südlich-italienischen Unbeschwertheit. Das ist schon immer gelobt worden! Landschaft und das ehrwürdige Monument beflügelten seine jugendliche Phantasie. So hat Ramboux bereits im Jahre 1813 das Innere des römischen Palatiums (der sog. Basilika) in seiner Phantasie als eine Art Museumshalle für bedeutende römische Steindenkmäler erträumt und mit einem Ausblick auf die Ruinen der Kaiserthermen durch den mächtigen Triumphbogen hindurch optisch verbunden. Phantasie, gepaart mit einem exakten, aber doch nicht sklavisch kopierenden Sehen, erhebt alle diese Zeichnungen zu Werken ersten Ranges. Das sorgfältige Zeichnen hatte er in Paris bei Jacques Louis David gelernt.

In die Reihe der hervorragenden frühen Arbeiten gehören noch die in Italien entstandenen Blätter wie z. B. die Casa Buti in Rom (1820)³, der Künstlerunterkunft Ramboux' und seiner römisch-deutschen Freunde, dann vor allem das Aquarell der Farnesischen Gärten von 1823, das Ramboux noch in Rom konzipierte, aber in Trier ausführte⁴. In beiden Blättern bemerken wir bereits Kompositionsprinzipien, die Ramboux bei seinen Trierer Fresken voll zur Entfaltung kommen ließ: die Betonung der Bildtiefe durch horizontal verlaufende Mauern oder Balustraden, die Betonung des Mittelgrundes als des Bildteiles, auf dem es am lebhaftesten zugeht, und die Begrenzung des Bildes in einem Ausblick auf die Landschaft oder die Stadt mit ihren Türmen und Monumenten. Angesichts solcher hinreißender Zeichnungen dem Maler die künstlerische Potenz abzuspochen, hieße die Augen verschließen vor einer solchen malerischen und zeichnerischen Begabung. Jacques Louis David hob das Talent von Ramboux besonders hervor⁵. Dieses Urteil ist durchaus ernst zu nehmen und ist keine Höflichkeitsfloskel gewesen!

Im Anschluß an diese euphorische, sonnige, von Lebensfreude getragenen Zeit in Rom entstanden die meisten Trierer Bilder und vor allem das Hauptwerk des Künstlers, die Wandmalereien im Hayn'schen Hause, Dietrichstraße 8, in Trier. Diese zu den schönsten Werken der romantischen Malerei in Deutschland gehörigen Fresken — von den deutschen Genre-Fresken, d. h. von Fresken nicht historischen oder nicht religiösen Inhaltes, waren sie vielleicht sogar das Hauptwerk — wurden durch Unverstand und ausgesprochene Bosheit im Spätherbst des Jahres 1929 vernichtet. Ein ganz kleiner Teil konnte viele Jahre später (1937) geborgen werden und befindet sich heute im Städtischen Museum Trier.

Das Grundstück in der Dietrichstraße 8 gehörte bis zur französischen Sequestrierung nach 1795 den Karmeliten; es wurde 1803 als französisches Nationaligentum versteigert. Im Jahre 1818 erbaute der Weingutsbesitzer Matthias

Joseph Hayn das heute noch vollständig, sogar ohne Ladeneinbauten erhaltene klassizistische Haus. Das Haus ging später in den Besitz der Familie Neydecker über. Frau Sophie Neydecker, geb. Jungen, starb im Jahre 1928. Die Erben, drei Töchter, vermieten das Haus 1929 an die „Gewerkschaftshaus GmbH, Palaststraße 16“, die fortan das gemietete Haus als ihr eigenes Haus bezeichnen⁶. Noch im gleichen Jahre wird das Anwesen „Haus der Freien Gewerkschaft, Dietrichstraße 8“ genannt. Was mit dem Haus während der Nationalsozialistischen Zeit gemacht wurde, konnte der Verfasser nicht mehr genau erfahren. Es scheint zunächst von der NS-Partei übernommen worden zu sein. 1937 hatte nach mündlicher Mitteilung die Hitlerjugend dort ein Büro. Erst 1943 verkauften die Erben Neydecker das Haus an die Stadt Trier⁷. Heute (1967) dient es als Bürohaus bzw. dem Chemischen Untersuchungsamt der Stadt Trier als Dienstgebäude.

Matthias Joseph Hayn, einer der wohlhabendsten Trierer Bürger und ein Mann, der allen schönen Künsten besonders aufgeschlossen war, nahm sich einiger junger Malertalente an und verschaffte diesen Künstlern die ersten Aufträge. So hatte er den aus Graach an der Mosel stammenden Maler Johann Velten tatkräftig gefördert⁸ und vergab einen für damalige Verhältnisse selten umfangreichen Auftrag an den 36jährigen Ramboux, nämlich die Ausmalung eines ganzen Saales in dem neuerbauten Hause Hayns in der Dietrichstraße. Es war der größte und vielleicht auch schönste Auftrag, den der Maler bis dahin erhalten hatte, und dieser Auftrag wurde von ihm mit heiterer Laune und einer solchen Phantasie ausgeführt, daß die Wandbilder kaum ihresgleichen gefunden haben; sie gehörten wirklich zu den besten Werken der romantischen Wandmalerei. Allein dieses umfangreiche Werk wäre dazu berufen gewesen, den Ruhm des Trierer Künstlers für immer zu verkünden. Es war noch dazu das Vermächtnis eines großzügigen Mäzens, der mit sicherem Gefühl und künstlerischem Verständnis die bildende Kunst förderte und damit ein ethisches und moralisches Anliegen der Zeit erfüllte. Hayn wollte sich und seiner Familie ohne Zweifel ein Denkmal setzen. Das schöne Werk ist vernichtet, das wie kein anderes die frohe Laune und heitere Gestimmtheit eines weinfrohen und lebenslustigen Völkchens eingefangen hat wie ein guter Jahrgang Moselweines die goldenen Strahlen der Sonne. Nicht der Krieg hat es vernichtet, sondern hier waren Unverstand und Ignoranz am Werke; und nach dem Kriege sollte auch noch das vornehme, wohlproportionierte Haus abgerissen werden, da es einer unsinnigen Verkehrsplanung im Wege zu sein schien.

Über die Auftragserteilung sind wir nicht genau unterrichtet. Wahrscheinlich forderte Hayn von Ramboux bereits in den Jahren 1825 oder 1826 die Entwurfszeichnungen für den Saal, denn die ersten Entwürfe stammen von 1826. Das eine Blatt zeigt den für eine größere durchgehende Wand bestimmten Entwurf, die beiden anderen Zeichnungen sind für kleinere Wandflächen bestimmt, zwischen denen eine Tür vorgesehen war⁹. Danach sollte wahrscheinlich nicht der ganze Saal mit seinen vier Fensterachsen mit Fresken geschmückt werden, sondern nur ein Saal mit zwei Fensterachsen. Dieser erste Entwurf ist signiert und datiert: JAR: f. 1826 (Taf. 17—19). Das größere Blatt zeigt einen Ausblick aus einem großen Saal oder atriumsartigen Hofraum in eine geräumige Vorhalle, die den Charakter einer Loggia hat; man blickt also von dem

Saal aus durch drei große, von Pilastern gerahmten Öffnungen nach draußen und gewinnt somit einen Abstand zu dem, was sich draußen außerhalb der Loggia abspielt. Schwere Holzbalken trennen die beiden seitlichen Durchgänge wie Geländer von dem Raum ab, wo der Betrachter steht. Ähnliche Balken bilden das Geländer der Loggia. Die steinernen Stufen links und rechts und auch an der Außenseite der Loggia bewirken die gleiche räumliche Abtrennung vom Innern des Saales und vom Draußen, wo die dargestellten Personen agieren. Die Loggia hat ein Holzdach und an jeder Säule windet sich der Wein empor. Auf dem linken Feld des Entwurfes umfaßt ein junger Winzer mit einer Weinhütte auf dem Rücken ein junges Mädchen, das sich gegen die plötzliche Umarmung etwas zu wehren scheint. Der alte Kellermeister in grauer Jacke und mit einer weißen Schürze erhebt drohend die Hand. Im Hintergrund wird unter einem offenen Holzschuppen der Wein mit einer mächtigen alten Baumkelter gekeltert. In der Ferne gewahrt man Weinberge, die Mosellandschaft mit einer Burgruine. Die Landschaft erstreckt sich nach rechts weiter bis über die beiden anderen Bildfelder. Im mittleren Feld sprudelt in der Loggia ein Springbrunnen mit einem tänzelnden Putto reichlich Wasser. Man hat einen Ausblick auf einen Weinberg, wo Trauben gelesen werden, und auf die wunderschöne Landschaft. Auf der Mosel segelt ein kleines Frachtschiff. Rechts benutzt ein Junge, auf einer Leiter stehend, die Gelegenheit, einer jungen Winzerin ein zärtliches Küßchen zu geben, was einer Alten etwas mißfällt, denn sie droht dem Jungen mit dem Rechen. Ein weiterer junger Winzer läßt sich nicht stören und genießt den Wein, den er sich aus einer Flasche eingeschenkt hatte. Im Hintergrund wieder eine Burg; ganz vorne in der Loggia liegt ein Hund.

Die beiden kleineren Blätter zeigen die gleiche architektonische Anordnung mit Pilastern und Loggia. Auf der Zeichnung, die für die Wand links der Tür bestimmt war, bringt ein Junge einen großen Hecht, der noch im Fangnetz zappelt (Taf. 18). Man blickt auf ein Gewässer mit zwei Fischern und weiter auf eine bergige Landschaft mit liebevoll angedeuteten Einzelheiten, einer kleinen Brücke und einer weidenden Herde mit dem Hirten vor einer Feldscheuer. Auf dem rechten Teilstück ist die Heimkehr von der Jagd dargestellt (Taf. 19). In einer Felsschlucht, wie sie in der Trierer Umgebung häufig anzutreffen sind, reiten zwei Jäger einher, begleitet von vier Treibern, die das erlegte Wild mit Stöcken über den Schultern tragen. Hunde springen herum, und zwei von ihnen bellen einen mächtigen Eberkopf in einer Schale an, die auf dem Geländer im Vordergrund steht. Ramboux hat es meisterhaft verstanden, das Stilleben im Vordergrund mit dem lebendigen Geschehen, der fröhlichen Heimkehr von der Jagd, zu verbinden.

Dieser insgesamt fünfteilige Entwurf von 1826 bringt ein Programm, das einem Festsaal im Hause eines Weingutsbesitzers und Jägers angemessen war. Es umfaßt das Winzerleben, das Jagdvergnügen und die Fischerei mehr im allgemeinen Sinne, ohne auf den Hausbesitzer und dessen Lebensgewohnheiten einzugehen. Es scheint auch noch keine Andeutung der wirklichen Örtlichkeiten erkennbar zu sein, die mit Hayn in Verbindung zu bringen sind.

Es vergingen fast zwei Jahre, ehe Ramboux an neue Entwürfe heranging. Sie brachten eine Änderung des Programms und eine Erweiterung des Zyklus. Was sich zwischen dem Gutsbesitzer und dem Maler abgespielt hat, wissen wir

nicht. Auf alle Fälle muß J. M. Hayn von Ramboux ganz konkrete Motive verlangt haben: Portraits und Darstellungen von den Besitzungen Hayns¹⁰. Hayn wollte also sich selber, seine Familie, seine Umgebung, seine Güter mit der umgebenden Landschaft in dem Saale vereinigt sehen. Statt zeitloser Kostüme wollte er wirkliche Menschentypen von Mosel und Saar, er wollte also sein Gesinde dargestellt sehen, wie es sich anzog und wie es lebte. Diese Forderung des Gutsbesitzers nach dem Aktuellen, Gegenwärtigen und nach ganz bestimmten Örtlichkeiten und landschaftlichen Situationen, diese Forderung stachelte Ramboux' künstlerische Phantasie erst recht an. Was bei dem veränderten Entwurf herausgekommen ist, ist eine heitere, gelöste, ja humorvolle Schilderung von Episoden aus der Erntezeit, kompositionell klarer und ausgeglichener als die Entwürfe von 1826. Erhalten haben sich nur zwei Entwürfe des Jahres 1828 für die Südwand des Saales (die Wand gegen den Flur), der jetzt alle vier Fensterachsen umfassen sollte¹¹. Die veränderten Entwürfe für die Ostwand und die Westwand mit der Flügeltür sind nicht mehr erhalten, oder Ramboux fertigte in Anlehnung an die Entwürfe von 1826 nur flüchtige Skizzen an, mit denen der Auftraggeber zufrieden war.

Der architektonische Vordergrund der Erweiterungsentwürfe ist im wesentlichen den älteren Entwürfen entnommen, jedoch hat Ramboux die Pilaster weiter auseinandergestellt, so daß er ein großes Bildfeld zur Verfügung hatte (Taf. 20). Die Loggia ist nach beiden Seiten, also zum Betrachter hin und nach draußen, mit Balustraden abgeteilt, die den Abstand noch stärker betonen und das fröhliche Geschehen dahinter wie in einem Panorama passieren lassen. Auf einem Ochsengespann wird das letzte Fuder der Ernte in einem weinlaubgeschmückten Faß eingebracht, begleitet von fröhlichen Winzern und Winzerinnen. Der Kutscher schwingt munter die Peitsche, sein Begleiter hockt auf dem Wagen vor dem Faß und ist wohl etwas eingenickt. Hinter dem Faß stehen lebhaft gestikulierend und einen Weinkrug schwingend zwei Winzer und haben noch die Traubenhotte auf dem Rücken. Neben dem Wagen spielt sich wieder eine jener netten Szenen ab, die Ramboux bereits auf dem älteren Entwurf gezeichnet hat, wie ein junger Winzer mit der traubengefüllten Hotte auf dem Rücken sich ungestüm an ein hübsches Mädchen heranmacht. Im Hintergrund erstreckt sich eine sanfte Flußlandschaft mit niedrigen Bergen, belebt von einer Burg und einigen Kirchtürmen. An einem Querbalken der Loggia hängt ein Gestänge mit einem Papagei, und ganz vorne rechts steht auf der Balustrade eine Schale voller Trauben zwischen einigen Weinranken. Nicht nur vom Gegenstand her, sondern auch in der ganzen Art der malerischen Behandlung, in dem Durchlichtetsein, strahlt dieses Blatt eine Heiterkeit und Beschwingtheit aus, die Ramboux später kaum mehr erreicht hat.

Das Gegenstück dazu zeigt die Weinschröter bei der Arbeit (Taf. 21). Die Mostfässer werden mit Hilfe des Schrotbalkens, um den das Seil gewickelt ist, in den Keller herabgelassen. Das Schrotmaul oben ist vom Dach der Loggia verdeckt. Das Kellergebäude ist ein altertümlicher Bau in romanischen Formen mit Strebepfeilern und rundbogigen Fenstern; man könnte an die Westwand der Trierer Basilika denken. Vor einem der Fenster kauert eine Katze. Ein Mädchen bringt in Begleitung einer Frau auf einem Tablett Erfrischungen. Alle diese Männer und Frauen zeichnete der Maler in zeitgenössischen Kostü-

men und sie sind Typen, wie man sie heute noch erleben kann; sie sind wirklich aus dem Winzerleben gegriffen. Große Bäume beschatten den Kellerbau. Im Hintergrund links gewahrt man wieder die anmutige Flußlandschaft mit einem Segelboot. In diesem Wandstück befand sich die Saaltüre nach dem Flur zu. Ramboux hat diese Türe in seine malerische Komposition mit einbezogen. Ein freistehendes, schweres klassizistisches Türgewände mit einem flachen Giebelsturz verdeckt einen Teil der Loggia und scheint in den Keller hinabzuführen. Eine alte Holztür mit schmiedeeisernen Beschlägen dient als Abschluß. Auf dem Sturz die Signatur des Künstlers in großer Antiqua: A. R. f und die Jahreszahl 1828, je zwei Zahlen neben einem bärtigen Silenskopf mit einem großen Maul, dem Einsetzloch für den Schrotbalken. In der Loggia, hinter der Balustrade, bellt ein schöner Jagdhund. Dieses Blatt ist vielleicht das am meisten romantische der ganzen Entwurfsserie für das Hayn'sche Haus. Man beachte auch die ausgewogene Komposition dieser beiden zusammengehörenden, für eine lange Saalwand bestimmten Entwürfe, wie sich links und rechts in den Saalecken die kompositionellen Dominanten einander entsprechen: der Rebstock im Fuderfaß mit den beiden lebhaften Winzern links und die Kellerei rechts mit den Bäumen; dazu noch die perspektivische Zeichnung der Loggia, die auf das Mittelstück — es ist die Ofennische — ausgerichtet ist.

Noch im gleichen Jahre 1828 muß Ramboux an die Ausführung der Entwürfe gegangen sein, denn das Fresko mit den Weinschrötern trägt auf dem Sturz der

HAUS NEYDECKER TRIER DIETRICHSTRASSE N° 8

GRUNDRISS 1. STOCK

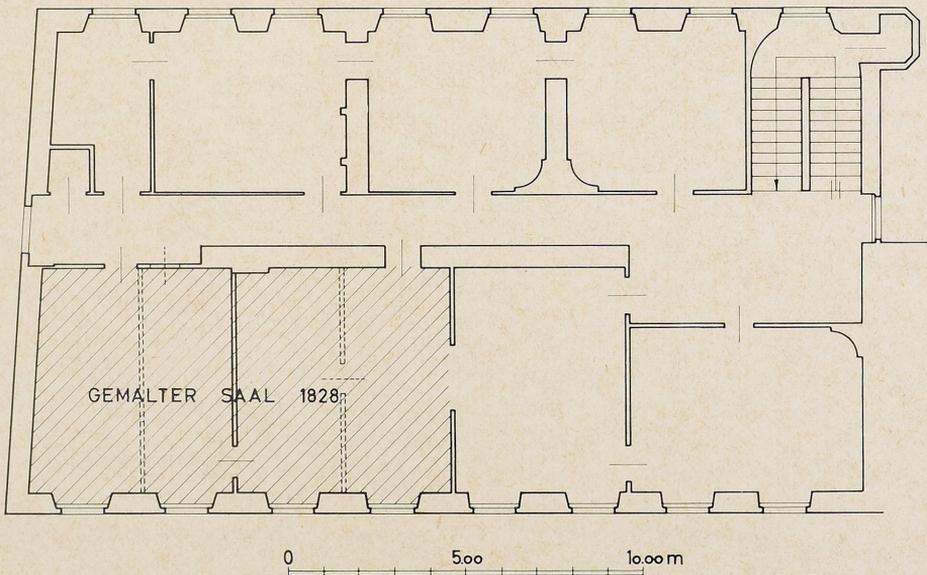


Abb. 1. Haus Hayn-Neydecker in der Dietrichstraße 8 in Trier.
Grundriß der ersten Etage mit dem Festsaal

gemalten Flurtüre die Jahreszahl 1828 (Taf. 24). Der Festsaal des Hauses liegt im Obergeschoß auf der Seite der Dietrichstraße (Abb. 1). Er umfaßt vier Fensterachsen und hat eine Länge von 11 Metern und eine Tiefe von 6,45 Metern. An der Fensterseite ist der Saal 40 Zentimeter länger, da die Ostwand des Hauses wegen des Gäßchens zwischen dem Hayn'schen Haus und dem mittelalterlichen Frankenturm etwas schräg verläuft. Die Höhe des Saales beträgt genau vier Meter. In der Mitte der Süd-(Flur-)wand befindet sich ein etwa 15 Zentimeter tiefer Vorsprung von ungefähr 1,10 Meter Breite, wo einstens der Ofen stand. In der Westwand führt eine fast zwei Meter breite Flügeltür in den Nachbarraum. Eine weitere Türe von der Breite eines Meters in der Südwestecke des Saales geht in den Flur.

Am 4. Oktober 1834 erschien in dem Trierer Wochenblatt „Treviris“ unter dem Titel „Der Fresko-Saal in Trier“ eine Würdigung der Wandbilder *Ramboux*¹².

„Herr M. J. Hein, einer der reichsten Gutsbesitzer unsers Regierungsbezirks, hat mittelst beträchtlichen Aufwandes zur Beförderung des Kunstsinnes dem eingebornen Künstler *Ramboux* Gelegenheit gegeben, in seiner Vaterstadt ein würdiges Denkmal seines Fleißes und seines ausgezeichneten Talentes zu hinterlassen.

Im schönen, vom Eigenthümer bewohnten Hause, sind drei Wände eines geräumigen Saales mit fünf, der Stadt theils näher, theils entfernter liegenden Landschaften *al fresco* naturgetreu, mit angenehmem Farbenschmelze geschmückt.

Die gewählten Gegenstände sind Oberemmel, Graach, als die vorzüglichsten Besitzungen des Eigenthümers; sodann die Aussichten in's freundliche Moselthal von der Forsthütte und Trier selbst aus, über die Konzer- und Trierer Brücke in eine schön beleuchtete Gebirgs-Ferne hin.

Was jedoch diesen Bildern den größten Reiz ertheilt, ist die dem Künstler vom Genius gewordene Gabe, die todten Ansichten durch fast lebensgroße menschliche Figuren, in Landestracht gekleidet, und die übrigen ganz angemessenen Beiwerke zu anmuthigen Idyllen zu beleben.“

Gemälde auf der Ostwand (Taf. 22)

Wie bereits erwähnt, muß M. J. Hayn den ersten Entwurf von 1826 verworfen und *Ramboux* beauftragt haben, die objektive, heitere, fast burlleske Darstellung des Winzerlebens zur Zeit der Lese zu verändern und eine auf die Familie des Auftraggebers bezogene Szene zu malen. Es scheint die Heimkehr der Familie in das Haus zu sein von einem arbeitsreichen Tag. N. Krahe sagt zu diesem Bild in der „Treviris“ von 1834:

„Hier zieht nach vollbrachtem Tagewerke eine heitere Gesellschaft, begleitet und geführt von Winzern beiderlei Geschlechts, die Mädchen mit blühenden Wangen unter frohem Gesange an den gastfreien Herd zurück, sehnlich erwartet von der um die verschmoreden Speisen in Sorge befangenen Haushälterin.“

Ramboux hat wie auf den Erweiterungsentwürfen von 1828 die enge Pilasterunterteilung aufgegeben, brachte dafür eine Balustrade im Vordergrund, die in der Mitte einen Durchgang frei läßt. Sie endet dort mit einem reliefverzierten Postament. Auf dem rechten Postament erkennen wir einen Krug mit Weinlaub und eine Lyra, auf dem linken den Heroldstab des Merkur, das Symbol des Kaufmannstandes, einen geöffneten Geldsack und einen Adler. Auf den Postamenten stehen prachtvolle reliefierte Vasen mit herrlichen Blumen, wahrscheinlich Malven. Die Familie des Gutsbesitzers tritt wie in einem Aufzug in die Loggia ein, voran zwei Mädchen; das eine hat einen traubengefüllten Korb auf dem Kopf, das andere trägt einen leeren Korb in der Rechten. Dahinter zwei dunkelgekleidete Personen, wohl Matthias Joseph Hayn mit Gattin, gefolgt von einem reizenden jungen Mädchen. Weitere Gestalten werden von der linken Vase verdeckt. In der Loggia erwartet ein mit Reben geschmücktes Kind die Familie, davor lehnt an das Postament eine große Weinhotte aus Korbgeflecht. Im Hintergrund links gewahrt man die offene Kelterhalle mit der alten Baumkelter, wo gerade der neue Wein gekeltert wird. Dort erkennen wir auch, nun in den Hintergrund gerückt, das junge verliebte Paar, das Ramboux schon auf seinem ersten Entwurf gebracht hatte, wie der auf einer Leiter stehende Jüngling sich zu dem Mädchen herunterbeugt; auch die Alte, die etwas unwillig mit dem Rechen droht, hat der Maler nicht vergessen. Rechts erwartet eine Frau, wohl die Haushälterin, mit etwas ungeduldig auf die Balustrade gelegten Händen die Ankommenden. Besonders eindrucksvoll ist der landschaftliche Hintergrund, der eine ganz bestimmte Gegend an der Mittelmosel darstellt. Vor uns liegt rechts das Weingut Josephshof, das früher bis zur Säkularisation der Trierer Abtei St. Maximin gehörte und damals Martinerhof hieß¹³. Weiter hinten die Mosel mit dem damals noch von Wasser umflossenen Wehlener Werth, der kleinen Insel zwischen Machern und Zeltingen. Ganz rechts lugt der Kirchturm von Zeltingen hervor. Auf dem anderen Ufer der Mosel das Dorf Wehlen und weiter flußabwärts, ganz im Hintergrund, das Klostergut Machern. Meisterhaft hat es Ramboux verstanden, den Vordergrund zu beleben: links stehen eine Flasche, zwei Weingläser und ein Vesperteller mit einem Messer und einer Serviette. In der Mitte entdecken wir einen Korb, dann eine weiße Henne mit Küken und weiter rechts hinter den Balustern den Hahn; ganz links kleine Enten. Die ganze Loggia umranken phantasievoll gezeichnete Weinreben.

Gemälde auf der Südwand, östlicher Teil (Taf. 23)

„Dort siehst Du die tumultuarische Feyerlichkeit, welche mit der Einführung des letzten, mit Rebenzweigen und Blumen geschmückten und von dem etwas weinbeseelten, Bachusstelle vertretenden Meisterknecht geschmückten Traubenfassens in den Kelterraum des Besitzers verbunden ist: die travestirte griechische Mythe in Lust, Jubel und Rausch.“

Bei der Ausführung dieses Freskos hat sich Ramboux im wesentlichen an den Entwurf von 1828 gehalten, lediglich das Mittelpostament, das die Folge der Baluster unterbrach, fiel weg. Es war ein alter Brauch, daß das letzte Fuder der Weinernte in einem fröhlichen Aufzug heimgefahren wurde. Auf einem Wagen mit Ochsespann liegt das Faß, umlagert von ausgelassenen Winzern, die

singend, johlend und gestikulierend die Heimfahrt des letzten Fuders feiern. Der Kutscher hält einen Stab mit Weinranken in der Hand, neben ihm hockt ein älterer Mann, wahrscheinlich der Meisterknecht, mit einer Klarinette; über beiden, auf dem Fasse kauern, ein bereits etwas angetrunkenen Winzer. Im Spuntloch des Fasses steckt ein ganzer Rebenbüschel, und hinter dem Faß schwingt, auf dem Wagen stehend, ein alter Winzer einen Krug, seine Rechte auf die Schulter eines Jungen legend, der laut singend mit der Hand die Richtung weist. Hinter dem Wagen geht ein weiterer Winzer mit markanten Gesichtszügen einher. Eine Schar von vier Winzermädchen begleitet den fröhlichen Aufzug. Ein Junge mit Kopftuch (oder ist es doch ein Mädchen?) führt mit der Peitsche das Ochsengespann an und hält einem der Ochsen einen Grasbüschel vors Maul. Die Landschaft zeigt wieder einen bestimmten Ort, diesmal an der Saar; es ist das Gut Oberemmel, die sogenannte Burg, die ebenfalls früher der Abtei St. Maximin gehörte¹⁴, dann die Pfarrkirche von Oberemmel und ganz rechts der rebenbewachsene berühmte Agritiusberg. Weidendes Vieh, ein Hirtenjunge und ein Mädchen beleben die Wiese vor der Burg. Eine zahme Elster in einem Gestänge, das von einem Deckenbalken der Loggia herabhängt, stimmt mit ihrem Gekreisch in das Gejohle mit ein¹⁵. Wahrscheinlich auf Veranlassung des Gutsbesitzers hat Ramboux die allzu burlesk erscheinenden Motive abändern müssen, so das junge ungestüme Paar im Vordergrund des Entwurfes, den eingnickten Mann auf dem Kutscherbock und den allzu ausgelassenen jungen Kutscher. Auch die Landschaft ist anders, sie ist auf dem ausgeführten Fresko sozusagen Portrait.

Gemälde auf der Südwand, westlicher Teil (Taf. 24)

Das Zwischenstück zwischen beiden Gemälden an der Südwand hatte Ramboux als eine von Pilastern eingefasste Nische oder Ädikula gestaltet. Dort stand der Ofen.

„Weiterhin stellt sich die Schröderzunft in ihrem Berufe dar, den edlen Rebensaft in die sichere Obhut gut gewölbter Keller einzusenken. An Liberalität des Eigentümers ist nicht zu zweifeln, denn Allem, was hier lebt und webt, dem aufwartenden Gesinde selbst, ist der Stempel des Wohlbehagens und des überflüssigen Genusses aufgedrückt.“

Die Grundeinteilung entspricht dem vorigen Bild, jedoch ist im rechten Drittel die Türe nach dem Flur in die Komposition des Freskos einbezogen. Sie ist gegenüber dem Entwurf vereinfacht und sieht wie ein gewaltiges Steintor aus. Der Türsturz hat die Form eines römischen Sarkophagdeckels. Auf dem aus der Schräge ausgesparten Mittelblock befindet sich die Jahreszahl 1828. Die Szene zeigt die Schröter bei ihrer Arbeit. Um den schräg stehenden Schrotbalken, der oben in dem nicht sichtbaren Schrotmaul steckt, ist in mehreren Windungen das Seil gelegt, an dem das Fuderfaß langsam auf der Schrotleiter in den Keller hinabgelassen wird. Die beiden Männer im Vordergrund links halten das Seil, zwei weitere kümmern sich um das Faß; eine Gruppe von Winzern unterhält sich vor dem Kellereingang. Das Kellergebäude ist nichts anderes als der Frankenturm in der Dietrichstraße, ein romanischer Wohnturm des späten 11. Jahr-

hunderts, der neben dem Hayn'schen Hause steht. Ramboux hat ihn auf dem Bilde mit einer Gruppe alter Bäume umgeben. Wie auf dem Entwurf kauert eine Katze in einer Fensteröffnung der Stirnfront des Baues. In der Loggia serviert ein kleines Mädchen auf einem Tablett den Kaffee, geleitet von einer jungen Frau. Der Weinkrug mit dem Erfrischungstrunk steht auf der inneren Balustrade. Ein schöner Jagdhund liegt in der Loggia und blickt hinter den Balustern hervor. Links sieht man die beiden Ochsen, die, wie es scheint, ausgespannt sind, dahinter dann der Ausblick auf die Landschaft mit Weinhängen, Obstbäumen und hohen Bergen und die Kirche von Nennig.

Die Gemälde auf der Westwand (Taf. 26 u. 27)

Eine große Flügeltür teilte die Westwand in zwei schmale Felder auf, in eines mit der Jagddarstellung links der Tür und eines rechts mit der Forsthütte. Die Tür selbst war mit einer klassizistischen Pilasterarchitektur gerahmt. Zarteste Efeuranken, die symbolische Pflanze des Dionysos, einen Thyrsosstab umwindend, zieren die Pilaster, und auf der Supraporte über der Tür tragen stämmige Putten ein Blumengebinde. Ramboux hat diese Saaltüre nicht in das architektonische Gefüge der Loggien einbezogen, sondern sie wie ein Dekorationsstück davorgestellt; denn sie verdeckt sozusagen einen Teil der Loggia und der gemalten Szenen.

„In der nun folgenden Idylle spielt die Freude an der herbstlichen Jagd in den passendsten Staffagen an Personen und den übrigen Erfordernissen die Hauptrolle: Jäger und Jagdliebhaber prunken mit der bereits gemachten Ausbeute, theils sind sie nahe und ferne noch sehr beschäftigt, größere Vorräthe aufzutreiben. Was der kleinere, der Ausführung dieser dichterischen Idee gestattete Raum nur immer erlaubte, ist hier geliefert.“

Beide Gemälde sind wie alle anderen in die Loggienarchitektur einbezogen. Das linke Bild wird links von einem Pilaster begrenzt, rechts läuft es hinter der Saaltür weiter nach rechts auf das zweite Bild über, das ebenfalls mit einem Pilaster in der rechten Ecke abgeschlossen wird. Links erkennen wir den Hauseigentümer selbst (Taf. 26): Matthias Joseph Hayn in einer schmucken bunten Jägeruniform, die erlegte Beute emporhaltend; vor ihm ein großer Jagdhund. Im Hintergrund bringt eine Gruppe von Jagdgenossen, begleitet von flinken Hunden, das erlegte Wild heim. Im Vordergrund, in der Loggia, hängt an den Hinterläufen ein erlegtes Reh, darunter liegt ein Fangnetz. Links steht ein Korb mit Früchten. Der landschaftliche Hintergrund — es ist die Gegend bei der Peller Landstraße — leitet auf das Bild rechts über.

„Den Schluß macht die sinnige Darstellung zu den Vorbereitungen eines festlichen Ruhetages, welcher auf die geräuschvollen Arbeiten bei seegensreichem Herbste zu folgen pflegt: männliche Bediente haben alle Hände voll zu thun, Speise und Trank zum Freudenmale so zu ordnen, daß Herr und Gäste zufrieden gestellt werden; vergessen jedoch dabei sich selber keineswegs.“

Wir befinden uns bei einer kleinen Jagdhütte in der Nähe von Forsthaus Kobenbach, das bis vor wenigen Jahren (1964) noch ein Ausflugsziel der Trierer

gewesen ist (Taf. 27). Die Jagdhütte ist ein kleines klassizistisches Gebäude mit einer offenen Veranda. Dort steht ein Tisch, der bereits gedeckt ist. Ein Diener tritt eilig aus der Tür, allzu eilfertig, wie man sieht, denn er stößt den Stuhl um und verschüttet dabei die Suppe; ein Hund bellt ihn an, während ein anderer Hund sich an einen Korb heranmacht. In der Loggia im Vordergrund stehen Weinflaschen und eine Terrine, vielleicht für eine Bowle, und auf einem Holzteller liegt ein saftiger Schinken. Auf der Balustrade steht ein Tablett mit Früchten. Links zeigt ein Diener dem schauenden Gast eine Flasche Schnaps, es ist „Schappau“, wie man im Rheinland sagt, ein aus Weintrester gebrannter „Klarer“. Schildchen auf den Weinflaschen verraten die Weinlage: Euchariusberger. Hinter der Balustrade versteckt hockt ein Diener und trinkt mit kräftigen Zügen aus einer Flasche. Draußen vor der Forsthütte steht der Gutsbesitzer und erklärt mit ausgestreckten Armen einem Gast die herrliche Landschaft. In der Ferne erblicken wir das weite Trierer Tal und die Mosel mit der Römerbrücke, dann die roten Felsen bei Pallien mit dem Kockelsberg, rechts die Abtei St. Matthias und einen Teil der alten Stadt. Bezaubernd ist dieses Bild und es umfaßt wie kaum ein anderes von Ramboux das eigentliche, von der Problematik des nazarenischen Kunstideals auffallend freie, ja geläuterte Wesen des Trierer Malers, das Humor, Liebe zur Landschaft und zur heimatlichen Eigenart und einen besonderen Sinn für den Gegenstand, fast im Sinne eines Portraits, in sich vereinigt. Gegrübelt oder theoretisiert wird hier nicht, weder über die Malerei noch über den Gegenstand!

Nicht nur die Wände des Saales waren dekoriert, sondern auch die ganze Decke war mit einem Laubengeflecht überzogen¹⁶. Wahrscheinlich waren auch die Wandflächen zwischen den Fenstern in das Dekorationssystem einbezogen. Ramboux hatte sich den Saal als einen offenen Laubenhof vorgestellt, als ein Atrium mit umlaufender Loggia, durch die man dann in die offene Landschaft blicken konnte; dort draußen spielten sich die einzelnen Episoden der Erntezeit ab. Im Grunde genommen ist diese Idee noch ganz im 18. Jahrhundert verwurzelt, aber auch das frühe 19. Jahrhundert liebte solche optisch geöffneten Säle, freilich ohne die illusionistische Tiefenwirkung der Räume des Barock¹⁷.

Der Anonymus, der 1923 die Wandbilder beschrieb¹⁸, überliefert noch zwei Verse, die „in der Mitte des Saales an geeigneter Stelle“ angebracht waren:

„Mosella und Sara: Seht! In unsrer Reben warmen Herzen
 Ruht ein Schatz von Freuden und Scherzen.
 Gäste: Euch zu Ehren, in dem schönen Saale
 Kreisen drum die perlenden Pokale.“

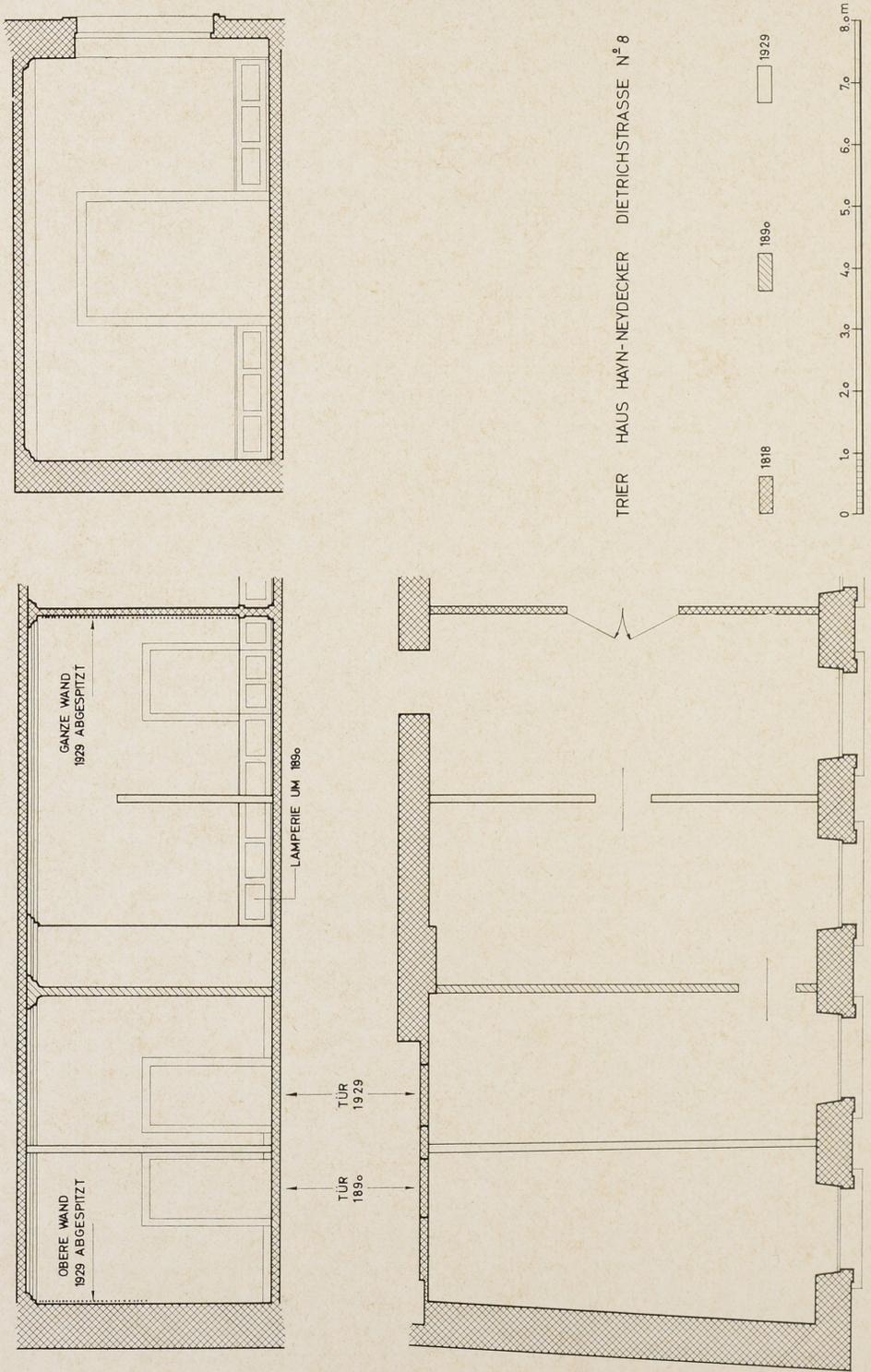
Abschließend noch die weiteren Bemerkungen in der „Treviris“ von 1834:

„An Genuß geht für den fremden Beschauer in diesem Panorama viel verloren; die Harmonie der Beleuchtung, die Wahrheit der Behandlung in den Gruppen und die in lebhaftem Farbentöne wiedergegebenen Moselgegenden werden im Allgemeinen zwar sein Auge befriedigen: doch — da beinahe Alles hier Portrait ist, Personen, Trachten, Gebäude, Geräthschaften, Hunde und sonstiges Vieh sogar, — so bleibt der humoristische Geist, mit welchem der Künstler das Charakteristische in Gestalt und Bewegungen so meisterhaft aufzufassen verstand, nur für den Einheimischen und Wohlbekannten recht fühlbar.“

Da Freskogemälde ihres äußerst langsamen Fortschreitens wegen in der Regel nach vorher angefertigten Carton's vollendet werden; so sei hier noch zum Beweise des innern Künstlergehaltes und des Vertrauens, welches Herr Ramboux in sich setzte, erwähnt, daß die hier beschriebenen Bilder gänzlich ohne Carton's ihre Vollendung erhalten haben.“

Ramboux hatte demnach alle Gemälde ohne die bereits in Originalgröße vorbereiteten Kartons auf die Wände übertragen. Wie er das im einzelnen gemacht hat, können wir nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Auf alle Fälle erkennt man auf den beschädigten Fresken und auf dem Originalfragment die Vorzeichnung, das heißt die Einritzung in den nassen Putz (Taf. 25 und 31). Diese Einritzungen sind mitunter in einer für die sonstige Mal- und Zeichenweise Ramboux' verblüffend flotten Strichführung, so daß die Feststellung in der „Treviris“, Ramboux habe ohne Kartons gearbeitet, eine Bestätigung findet. Die Malerei muß technisch eine Mischung zwischen al fresco und al secco gewesen sein, wobei der al secco-Malerei, das heißt dem Übermalen des bereits bemalten, aber schon angetrockneten Putzes, eine große Rolle übertragen worden ist. Das würde vielleicht auch die starken Zerstörungen erklären, die vor allem nach dem Aufkleben der Tapeten um 1890 und dem Abkratzen derselben um 1910 bzw. 1929 entstanden sind. Der Tapetenkleister hatte die Oberfläche der Malerei stark angegriffen, und beim Herunterreißen der Tapeten muß die Oberfläche größtenteils mit abgegangen sein. Bei einigen Personendarstellungen, zum Beispiel bei M. J. Hayn auf dem Jagdbild (Taf. 28), dann bei einigen Details, die Ramboux wahrscheinlich nur al secco ausgearbeitet hatte, scheint diese Vermutung tatsächlich zuzutreffen. Allerdings muß einschränkend gesagt werden, daß eine Täuschung durch die Photographie möglich ist. Da alles vernichtet ist und das Originalfragment keine intakte Oberfläche mehr aufweist, können keine Nachprüfungen angestellt werden.

Nach Angaben von Friedrich Kutzbach auf einem Plan der ersten Etage des Hauses Hayn-Neydecker im Archiv der Städtischen Denkmalpflege wurde um 1890 der Festsaal mit den Fresken in zwei Zimmer aufgeteilt (Abb. 2). Die eingezogene Trennwand verläuft von der östlichen Kante des Kaminvorsprunges zur Fensterwand; der eine Raum, der westliche, war folglich 5,99 Meter lang geworden, der östliche 4,96 Meter. Die Malerei wurde vollständig übertapeziert. Die Südwand wurde im östlichen Teil schwer beschädigt, da man dort eine Tür nach dem Korridor eingebrochen hatte. Ein großer Teil des Freskos mit den fröhlichen Winzern beim Einbringen des letzten Fuders ging verloren (Taf. 33). Im westlichen Raum brachte man eine Lamperie an, wodurch auch hier die unterste Partie der Fresken zerstört wurde. Die Gründe für die Übertapezierung sind nicht bekannt. Wie sich jetzt erst herausstellte, gibt es keine photographischen Aufnahmen von dem Zustand der Malereien um 1890. Die Photos, die bisher als solche galten und mehrmals veröffentlicht worden sind, erwiesen sich in Wirklichkeit als photographische Reproduktionen nach retuschierten Photographien¹⁹. Sie zeigen den Zustand der Wandbilder vor allen zerstörenden Eingriffen. Wahrscheinlich hatte man damals (vor 1890) die zahlreichen Beschädigungen der Fresken auf den Photographien wegretuschiert. Der Verlust an malerischen Feinheiten und die bisweilen toten Flächen in der Malerei lassen sich einerseits durch die Retuschen erklären, andererseits durch



TRIER HAUS HAYN-NEYDECKER DIETRICHSTRASSE N° 8

Abb. 2. Haus Hayn-Neydecker in der Dietrichstraße 8 in Trier. Oben: Längsschnitt durch den Saal mit Aufsicht auf die Südwand, rechts Querschnitt mit der Westwand. Unten: Grundriß mit den Einbauten von 1890 und 1927

den Reproduktionsprozeß. Die Aufnahmen von Kutzbach vom April 1929 (Taf. 30) zeigen bei den schwer beschädigten Originalfresken eine feine und lebendige Oberfläche, zeigen raffinierte Abschattierungen, vor allem an der Balustrade, die auf den alten „Originalphotos“ kaum mehr vorhanden sind; die alten müssen Reproduktionsphotos sein. Der Verfasser hatte zunächst angenommen, es handle sich um genaue zeichnerische Aufnahmen aus dem 19. Jahrhundert, als die Malerei im wesentlichen noch intakt war; es stellte sich aber heraus, daß eine Photographie der Ausgangspunkt gewesen sein muß. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es gang und gäbe, daß man Beschädigungen auf den Photos wegretuschierte und das Ganze noch einmal reproduzierte²⁰. So könnte man vielleicht auch die Ungereimtheiten erklären, die sich zwischen den Kutzbachschen Photos von 1929 und den alten vor 1890 ergeben: auf dem Wandbild mit der Forsthütte sind die Flaschen mit Etiketten versehen. Auf der Aufnahme Kutzbachs (Taf. 30) lesen wir auf der Flasche links „Schappau“, auf dem sogenannten Originalphoto (Taf. 27) „Josephshöfer Ausblick“. Es ist wohl kaum anzunehmen, daß man nach der Anfertigung der ältesten Aufnahmen die Fresken teilweise übermalte, um sie dann einige Jahre später doch mit Tapete zu überkleben. Wahrscheinlich stammen die anderslautenden Aufschriften von dem retuschierenden Zeichner oder Photographen. Denn gerade dieses eine Stück des Freskos mit dem Diener und der Schappau-Flasche ist 1929 in einem so guten Zustand zum Vorschein gekommen, daß die Originalität der alten Photos im Sinne eines authentischen Ur-Photos wirklich in Frage gestellt ist²¹.

Im Jahre 1910 wurde ein Teil der Wandgemälde wieder freigelegt und zwar die ganze Ostwand und der östliche Teil der Südwand (Taf. 32 und 33). Laut mündlicher Überlieferung übernahm die Tochter des Regierungsbaumeisters v. Pelser-Behrensberg die Restaurierung der freigelegten Fresken, die durch den Tapetenkleister und eine unsachgemäße Entfernung der Tapeten stark mitgenommen waren²². Leider gingen bei dieser Übermalung unendlich viele Feinheiten verloren; wenn man die alten Photos aus der Zeit vor 1890 (Taf. 22) mit den restaurierten Gemälden von 1910 vergleicht oder gar die erst 1929 freigelegten, aber niemals übermalten Wandbilder betrachtet, erkennt man erst richtig, was bei der Restaurierung verändert worden ist: der Hund, die Henne mit den Küken und der Hahn fehlen, ebenso die Reliefs auf den Postamenten; die Liebenswürdigkeit und das Lebendige im Ausdruck der Gesichter sind einer Leere und Härte gewichen, feine Farbschattierungen und die durchsichtig leuchtende Oberfläche der Malerei (zum Beispiel auf dem Bild der Forsthütte) erscheinen wie zusammengezogene Flächen oder stumpf. Außerdem merkt man, daß sich bei der Restaurierung etwas vom späten Jugendstil eingeschlichen hat, besonders bei den Vasenreliefs und dem kleinen Mädchen in der Loggia. Das Bild auf der Südwand hatte 1890 durch den Türeinbruch sein Kernstück verloren (Taf. 33). Die Renovierung galt vor allem der Ausbesserung der Malerei um die Einbruchsstelle. Der Gesamteindruck von diesem restaurierten Bild scheint etwas besser zu sein. Die Fresken im abgeteilten westlichen Raum des großen Saales blieben unter der Tapete verborgen.

Nach dem Tode der letzten alleinigen Besitzerin vermieteten die drei Töchter im Jahre 1929 das Haus an die Freie Deutsche Gewerkschaft. Diese Institution begann noch im gleichen Jahre mit jenem verhängnisvollen Umbau, dem

die Fresken allesamt zum Opfer fielen. Beauftragt wurde der Architekt der Gewerkschaft, Gustav Kasel, der auch seinerzeit das Karl-Marx-Haus wiederhergestellt und umgebaut hatte. Aus den Akten geht hervor, daß die Pläne schon unmittelbar nach der Übernahme durch die Gewerkschaft ausgearbeitet worden waren. Der bereits 1890 unterteilte Festsaal sollte nun nochmals unterteilt werden. Da das Haus 1929 bereits über 100 Jahre alt war, hätten alle Umbauarbeiten vorher angekündigt und von der betreffenden Aufsichtsbehörde — wohl der Bezirksregierung, da sie für die Veränderung historischer Bauten zuständig ist — genehmigt werden müssen; dies war aber unterblieben. Auf dem erst einige Monate später eingereichten Baugesuch, das auch im Vordruck die Begutachtung des Konservators und des Provinzialmuseums vorsah, schrieb Kutzbach am 12. 11. 1929: „Durch Wände im Obergeschoß werden die bekannten Fresken von Ramboux zerstört. Man müßte, wenn dies unvermeidlich, dieselben kopieren (Pausen) und einzelne Teile herausholen“²³. Auf dem Bauschein vom 16. 11. 1929 steht auf der Rückseite unter VI: „Gegen Rückgabe, Herrn Baurat Kutzbach zur Kenntnisnahme. Die Baupolizei hat keine Handhabe, die dortige Forderung durchzuführen. Nach Mitteilung des Architekten Kasel sollen die betreffenden Wände bereits tapeziert sein“ (Unterschrift Stadtbaurat Schmidt). Die Behauptung des Architekten Kasel ist unpräzise, wenn nicht sogar völlig falsch gewesen! Denn im westlichen Raum waren die Fresken seit 1890 unter der Tapete verborgen, und wenn sie auch im östlichen übertapeziert waren, dann war er, wie es scheint, selbst dafür verantwortlich; denn sie lagen ja noch am 17. 4. 1929 frei, an dem Tage, an dem Kutzbach alle Fresken, die 1910 restaurierten und die von der Tapete der neunziger Jahre befreiten, fotografiert hatte. Sie waren wahrscheinlich auch noch am 16. 11. 1929 sichtbar, denn Kutzbach schrieb auf den erwähnten Bauschein vom 16. 11. 1929: „Der Bau ist über hundert Jahre alt und bei solchen Bauten wäre die fragliche Arbeit nach Paragraph(?)²⁴ zu genehmigen gewesen, so daß dann Zeit für entsprechende Maßnahmen gewonnen worden wäre, die womöglich noch für den Bauherrn von Vorteil gewesen wären, da ein großes Interesse an den Gemälden vorlag, wie durch das Urteil von Sachkennern feststeht“²⁵. Die Gewerkschaftssekretäre Schulz und Brand und der Architekt Gustav Kasel hatten also alles unterlassen, was zur Rettung der Fresken hätte führen können. Der damalige Konservator der Stadt Trier, Friedrich Kutzbach, hatte wie erwähnt, bereits am 17. 4. 1929 den ganzen Saal photographieren lassen, auch die gerade von den Tapeten befreiten Fresken des westlichen Teilraumes des einstigen Festsaales. Diese Photos sind die einzigen und letzten wirklichen Dokumente dieser großartigen Malerei (Taf. 28, 29, 32, 33). Was sich in der Zeit bis zur endgültigen Vernichtung im November 1929 abgespielt hat, können wir nur noch erahnen. Wahrscheinlich hatte Kutzbach alles versucht, die Fresken zu retten, hatte auch vorgeschlagen, statt einer Aufteilung in Büroräume einen Restaurationsaal im Haynschen Festsaal einzurichten²⁶. Alle Versuche müssen fehlgeschlagen sein, und da Kutzbach vielleicht nicht konzilient genug verhandelte, geschah es, daß ein Polier der Baufirma Brakonier namens Faber unter Kutzbachs Augen mit dem Pickel in die Fresken schlug und sie teilweise vernichtete²⁷. Paul Ortwin Rave hatte Ähnliches erfahren, denn in seiner Miscelle über die Vernichtung der Fresken schreibt er wörtlich (1931): „Nach einer anderen Quelle sind

die Fresken durch einen Anstreichermeister ‚abgespitzt‘, also mit der Spitzhacke heruntergeschlagen. Es sollen hier persönliche Reibereien mitgespielt haben: man hätte mit dieser sinn- und vernunftlosen Rücksichtslosigkeit jemanden ärgern wollen, der, infolge der Staatsumwälzung aus der städtischen Bauverwaltung zurückgetreten, besonderen Anteil an der Erhaltung des Saales gehabt habe²⁸.“ Nach Rave hätten die beiden Gewerkschaftssekretäre Schulz und Brand mit den Arbeiten beginnen lassen ohne Baugesuch und ohne einen Baumeister. Wenn das zutrifft, dann können die 1910 übermalten Fresken nur in der Zeit nach dem 17. April bis Anfang November 1929 übertapeziert worden sein, denn im November hatte Kasel die Bauleitung. Meines Erachtens war aber in dieser Zeit bis zum Einreichen des Baugesuches am 30. Oktober 1929 nichts Entscheidendes zur Zerstörung der Fresken geschehen, denn sonst hätte Kutzbach nicht den Vorschlag zur Rettung auf dem Baugesuch vom 30. Oktober vermerkt.

Der Plan Kasels sah anstelle des ehemaligen Festsaaes vier, nur etwa 2,50 Meter breite und 6,60 Meter tiefe Büroräume vor, das heißt die beiden 1890 entstandenen Räume wurden noch einmal unterteilt (Abb. 2). In der Südwand wurde in dem Fresko mit dem Einbringen des letzten Fuders eine weitere Türe eingebrochen, wodurch dieses Bild so gut wie völlig zerstört worden war. Große Teile der übrigen Fresken wurden — wie es bei Rave heißt — „abgespitzt“. In dem gewissenhaften Nachtrag in dem Plan vom 20. April 1929, den Kutzbach durch Carl Delhougne anfertigen ließ, wurden diese Zerstörungen am 22. November 1929 eingezeichnet: der obere Teil der Ostwand mit dem Einzug der Familie Hayn ist vernichtet, was meines Erachtens der Beweis ist, daß sie nicht wieder übertapeziert waren; dann die ganzen Flächen der Westwand mit dem Jagdbild und der Forsthütte. Die beschädigten Fresken am westlichen Teil der Südwand verschwandem anscheinend erneut unter der Tapete, ebenso die kleinen Stücke, die die beiden Türeintrüche im östlichen Teil übriggelassen hatten; eines dieser Stücke wurde 1937 geborgen. Rave schreibt, die Gewerkschaften hätten diese „vier Schreibstuben mit je einem Fenster . . . über zwei Meter hoch tapezieren“ und „darüber tünchen lassen. Von den Wandbildern ist heute keine Spur zu erblicken²⁹“. Als Zerstörungsdatum gibt Kutzbach „Oktober 1929“ an, was nicht richtig ist; es muß November 1929 heißen.

Wenn die mündliche Überlieferung zuverlässig ist, wonach die Stadt Köln damals (1929) sämtliche bemalten Wände dieses Saales erwerben wollte, muß selbst kurz vor der Vernichtung der Fresken die Möglichkeit ihrer Erhaltung erkannt, zumindest aber zur Debatte gestellt worden sein³⁰. Aber es war bereits zu spät; Bosheit und Ignoranz hatten das Zerstörungswerk in aller Eile vollendet.

Die Zerstörung der Ramboux-Fresken durch den Unverstand und die verantwortungslose Willkür ungebildeter Funktionäre wurde damals nicht so ohne weiteres hingenommen. Der damalige Direktor des Provinzialmuseums, Professor Emil Krüger, beklagte sich bei der vorgesetzten Behörde über eine solche Barbarei. Aber ungeachtet aller Proteste wiederholte sich noch im gleichen Jahre 1929 eine solch sinnlose Zerstörung wertvollen Kulturgutes in Trier, und zwar in den Erdgeschoßräumen des Hermes'schen Hauses in der Simeonstrafte. Am 18. Dezember 1929 schrieb Krüger an den Vorsitzenden der Deputation für Denkmalpflege in Trier: „Nachdem zwei einschneidende Zerstörungen wertvol-

ler Denkmalreste hier stattgefunden haben — Ramboux-Wandmalerei im ehemals Neydeckerschen Haus, Dietrichstraße, alte Tapeten im Hermesschen Haus, Simeonstraße — beantrage ich, daß der Denkmalpflege-Deputation wenigstens nachträglich darüber Bericht erstattet und baldigst Gelegenheit zu einer Aussprache gegeben wird³¹.“ Ob dem Antrag Krügers stattgegeben wurde, wissen wir nicht³².

Im Jahre 1937 beabsichtigte der Kölner Restaurator Otto Klein, einen Teil der Fresken zu retten, die nicht abgespitzt waren und unter der Tapete von 1929 verborgen lagen. Es handelte sich um das Reststück des Bildes „Einholung des letzten Fuders“ (Taf. 31). Damals sollte das östlichste der vier Büros neu getüncht werden; Otto Klein benutzte die Gelegenheit, aus eigenem Antrieb das Fragment abzunehmen³³. Erst später hat Klein von der Stadt Trier den Auftrag zur Bergung erhalten. Das Fragment wurde mitsamt dem Wandputz „herausgesägt“, wobei die alten Eichenbalken der Flurwand Schwierigkeiten bereiteten³⁴. Nach mehrjähriger, durch den Krieg unterbrochener Restaurierungsarbeit wurde das Fragment im Jahre 1950 dem Städtischen Museum Trier übergeben. Von der originalen Oberfläche ist allerdings kaum etwas erhalten. Dennoch vermittelt das Fragment einen Eindruck von der einstigen hervorragenden Malerei³⁵.

Es ist merkwürdig, daß Ramboux nach Vollendung dieses schönen Auftrages niemals mehr eine solche Gelöstheit, ja Heiterkeit erreicht hat. Lediglich die berühmten Kölner Dom-Aquarelle der Jahre 1844—1846 zeigen die Meisterschaft des Künstlers, das Monument mit allen Zufälligkeiten der Bauarbeiten genauestens wiederzugeben, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren; sie zeigen die naive, von keinerlei Gedankenreflexionen beschwerte Freude über den begonnenen Ausbau des Domes, dessen Vollendung für den damaligen Menschen ein sehnlicher Wunsch und eine moralische Verpflichtung gewesen ist. Beim Hayn'schen Auftrage, der ganz bestimmte Forderungen des Gutsbesitzers umfaßte, oder bei der Freude über den Weiterbau des Domes als einer Tatsache, über die man nicht weiter nachzudenken brauchte, war auch die künstlerisch-geistige Richtung vorgegeben, in der Ramboux sich bewegen mußte. Hier bewegte er sich erstaunlich frei und unbeschwert, ganz im Gegensatz zu den Bildthemen, die dem religiösen Bereich entstammten. Gerade da setzte die Kritik ein — sicherlich zu Recht. Hier machte sich seine Zugehörigkeit zu den Nazarenern, zumindest seine künstlerische Abhängigkeit zu diesem Kreis um Overbeck bemerkbar. In Rom war er mit diesem Kreise von jungen deutschen Künstlern zusammengekommen, die ihr Kunstideal als eine Art Kunstgesinnung auffaßten. Diese Gesinnung, die auch für das Leben der Künstlerfreunde bestimmend sein sollte, war eine seltsame Mischung aus einer Verachtung der Akademien, aus einer vermeintlichen avantgardistischen Haltung, einer bedingungslosen Hingabe an die alten Meister, aus einer Liebe zur Kunst allgemein, verbunden mit einer romantischen Religiosität. Ramboux hatte auch dort Bekanntschaft gemacht mit Gelehrten und Forschern wie Johann David Passavant, dem Kunsthistoriker Karl Friedrich von Rumohr und dem Historiker Johann Friedrich Böhmer, dem ersten Herausgeber der „Regesta imperii“. Diese Männer machten Ramboux ebenfalls auf die alten Meister aufmerksam und ermunterten ihn, im Dienste

der Erforschung der Kunst tätig zu sein. Das Tragische dabei war, daß hier Nicht-Künstler, und zwar Gelehrte, den anlehnungsbedürftigen Ramboux von der eigentlich künstlerischen Laufbahn abdrängten, wohl nicht in entscheidendem Maße, aber sie trugen mit dazu bei, daß er später fast ausschließlich ein rückwärts gewandter Nazarener geworden ist. Ramboux hat die kunstgeschichtliche Forschung mit seiner Kopier- und Sammeltätigkeit „unterstützen wollen — aus der Überzeugung, daß erst einmal Material da sein müsse“³⁶. Das Sammeln alter Kunstwerke, das Abmalen, Pausen und auch die Publikation der alten Werke, war ein moralisches Anliegen, war für ihn eine ethische Verpflichtung; denn er fühlte sich dazu berufen und wußte genau, daß er die künstlerischen und auch maltechnischen Voraussetzungen für ein solches Unternehmen erfüllte. Außerdem fand er gerade bei diesen Arbeiten den Beifall der historisch eingestellten Zeitgenossen, sogar eines Sulpiz Boisserée, der sonst nicht viel von ihm hielt; Boisserée schrieb an Zwirner seine persönliche Meinung über Ramboux, betont aber ausdrücklich: „Sein Talent als Kopist in allen Ehren“³⁷. Ramboux faßte diese Sammelarbeit als eine Bewahrung der christlichen Tradition auf. Was das alles damals bedeutete, wenn Kunstwerke reproduziert, erforscht und somit weiten Kreisen von Gebildeten und Kunstbegeisterten zugänglich gemacht wurden, das können wir heute kaum mehr nachempfinden. Die Erfindung der Photographie ermöglichte ein ganz anderes objektives Bewahren und Aufnehmen alter Werke, vor allem aber ein Aufnehmen ohne einen solchen persönlichen, von hohem Ethos getragenen Einsatz, wie es bei Ramboux der Fall war. Jetzt erst, das heißt mit der Photographie, werden die zahllosen Blätter in den Museen von Düsseldorf und Frankfurt scheinbar wertlos, da sie keinem künstlerischen Schöpfertum entsprangen; aber doch nur scheinbar wertlos, denn sie behalten, von der damaligen Sicht aus betrachtet, ihre zeitbedingte, allerdings auch zeitgebundene Größe.

Mit dieser von Gelehrten, oftmals selbst gescheiterten Künstlern wie Passavant, angeregten Hinwendung an die alte Kunst und deren Erforschung begann ein Nachlassen einer freien schöpferischen Phantasie, begann ein Abrücken von Themen, die außerhalb der alten religiösen Kunst lagen. Immer mehr drehte sich das Denken um die Probleme der alten Kunst und um die Religion, die sich in dieser alten Kunst ausdrückte. Die religiöse Veranlagung erlebte durch die Bekanntschaft mit den Nazarenern eine Vertiefung, die für den weiteren Lebensweg entscheidend gewesen ist. Ramboux war anscheinend leicht zu beeinflussen, vor allem in geistig-religiöser Hinsicht; einen festen geistigen Standort hatte er wohl kaum — trotz seiner katholischen Erziehung. Je mehr er aber versuchte, sich in die alte Kunst hineinzusetzen, je mehr er als Nazarener die alte Kunst als die eigentlich bessere Kunst ansah und sie als Quell einer inneren Erneuerung in religiösem Sinne studierte, um so mehr begann er das eigene Schaffen an dem der Alten zu messen: der Vergleich mußte zuungunsten des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens ausfallen³⁸. Dazu erlebte Ramboux noch eine persönliche Enttäuschung, als die Umgestaltung des Trierer Domes, für die Ramboux Freskenentwürfe geliefert hatte, nicht verwirklicht werden konnte³⁹. Man hat den Eindruck, als sei Ramboux an seiner eigenen schöpferischen Kraft irre geworden. Und in der Tat können wir beim Vergleich zwischen den 1828 datierten Fresken im Hause Hayn und den noch im gleichen

Jahr entstandenen Freskenentwürfen für die Westapsis des Domes ein Nachlassen des künstlerischen Schwunges feststellen. Das Religiöse wird zu sehr gedanklich und reflektierend aufgefaßt, wird zu sehr von historischen Vorbildern bestimmt, als daß es überzeugend wirken könnte; die profanen Themen im Hause Hayn sind in der Komposition, in der meisterhaften Anordnung von portraitierten Personen zu frei bewegten Gruppen, die den Betrachter direkt ansprechen, ihm bisweilen eine heitere Burleske vorspielen, und in der Charakterisierung jedes einzelnen Menschentyps oder Gegenstandes, absolut überzeugend. Der Auftrag muß Ramboux Spaß gemacht haben! Von den religiösen Werken sind die Domentwürfe meines Erachtens noch die allerbesten!

Auch bei anderen Themen, die eine reflektierende Denkweise verraten, ein bestimmtes Gefühl ausdrücken oder eine belehrende Absicht vermitteln sollen, begann seine Phantasie zu erlahmen: so ist Ugolinos Hungertod von 1827 bei aller Subtilität der Zeichnung und bei aller Klarheit der Komposition am Rande des Komischen, denn es fehlt dem Blatt die objektive geistige Durchdringung, es fehlt aber auch das Phantastische, das eine solche Darstellung erträglich gemacht hätte⁴⁰. Es beginnt das „Theater“, das Gedankentheater, das man dem Betrachter vorführt, um Mitleid und Abscheu zugleich zu bewirken. Es ist Gedankenmalerei an Hand einer Dante'schen Episode mit dem Zweck, ein bestimmtes Gefühl zu erzeugen und den Betrachter zur Stellungnahme aufzufordern. Das ist schon ganz historistisch gedacht. Hier liegt die Tragik von Ramboux, daß ihn dann seine Kraft verließ, seine schöpferische Phantasie, wenn er Unwirkliches, Seherisches im Sinne der Göttlichen Komödie von Dante oder auch Themen aus dem Bereich des katholischen Glaubens darstellen sollte: nicht nur die künstlerische Kraft ist erlahmt, sondern auch die eigentliche Qualität ließ nach. Das mußte zu einem immer tiefer gehenden Nachfühlen der alten Meister, zum reinen Kopieren und schließlich zum Konservieren führen. Der geistige Schwung der frühen Romantik, das fast naive Erfassen der Erscheinungswelt Gottes mit all ihren von Menschenhand geschaffenen Werken — das alles ist einer reflektierenden, aber letzten Endes doch nicht erfüllten Religiosität gewichen, die mehr ein Wollen verrät als eine wirkliche Erfahrung im Sinne einer Offenbarung. Die alten Meister der religiösen Kunst sind die Vorbilder, weil man bei ihnen den wahren christlichen Glauben zu finden und das eigene religiöse Gefühl in ihren Werken zu entdecken glaubt. Aus diesem Grunde werden auch die vorgegebenen Formen und die Malerei der alten Meister wieder aufgenommen bzw. nachgeahmt. Das ist einer der Urgründe des romantischen Historismus und dessen Stilvielfalt⁴¹. Nur so ist es zu erklären, daß Ramboux nach den Hayn'schen Fresken so gut wie keine profanen Themen angepackt hat; die späten Ansichten des Kölner Domes stehen vereinzelt. Die Ablehnung profaner Bildinhalte ist ein wesentliches Charakteristikum der nazarenischen, nach rückwärts gewandten Kunst. Der Ausweg in die Historienmalerei, meist in die sagemumwobene Vergangenheit der eigenen Nation (Schnorr von Carolsfeld, Peter Cornelius) oder ins unwirkliche Märchenland (Moritz von Schwind, Ludwig Richter), blieb Ramboux versagt⁴². Ebenso versagt blieb ihm der oft dornenreiche Weg der kämpferischen Naturen, die es mit dem seit der Aufklärung entfesselten Chaos aufnahmen (C. D. Friedrich u. a.). Für ihn, dem streng gläubigen Katholiken, sollte die Kunst des christlichen Glaubens eine zeitlose, for-

mal vorgeformte Kunst werden, geformt von den alten Meistern⁴³. Je älter er wurde, um so religiöser wurde er; alles, was fromm war, war seine Welt, auch in der Kunst. Dabei blieb aber Ramboux fleißig wie vorher, hartnäckig in allen Dingen, die er als Konservator des Kölner Museums durchsetzen wollte. Das abfällige Urteil von Sulpiz Boisserée, Ramboux sei faul und träge gewesen und säße gerne hinter seinem Schöppchen, kann sich nur auf einen Kunstbetrieb beziehen, wie er Boisserée vorschwebte, aber nicht Ramboux. Es kann wahrscheinlich nur auf diese unschöpferische Seite in Ramboux' Wesen gemünzt gewesen sein⁴⁴. Denn ein Mann, der unermüdlich tausende von Kopien verfertigte, der restaurierte, kirchliche Aufträge ausführte, alte Meister in Lithographien herausgab, die Ausgaben teilweise noch selbst überwachte — und der noch dazu eine große private Kunstsammlung erwarb, dieser Mann kann nicht so faul und träge gewesen sein.

Die sorgfältigen Studien, die die Verfasser des Kölner Kataloges von 1966 betrieben, brachten leider keinerlei Hinweise auf das private Leben des Malers und Konservators ans Licht. Wir wissen nach wie vor nicht, was ihn bewegte, was er dachte oder schrieb. „Keinerlei Papiere oder Briefe (außer dem amtlichen Schriftwechsel), keine Tagebücher (außer ein paar Notizen in den Skizzenbüchern) haben sich bislang gefunden. Ramboux' Lebenslauf von 1844 bis 1866 ist im Grunde noch so undeutlich wie seine Wanderzeit in Italien“⁴⁵. Wir haben also keine Zeugnisse über Ramboux' Schicksalsweg vom talentierten Maler und Zeichner zum Konservator, Kunstkenner und religiösen Historisten; nur das Werk haben wir. Es zeigt, daß Ramboux in den Jahren bis zu seiner zweiten Italienreise 1832 Werke hinterlassen hat, die zu den schönsten der Epoche gehören und noch nicht von der nazarenischen Rückwärtsbezogenheit angekränkelt sind. Sein Hauptwerk dieser Zeit, die Fresken im Hause Hayn zu Trier, ist vernichtet. Es soll der Zweck dieser Zeilen sein, Ramboux' Hauptwerk noch einmal vorzuführen, um dem Maler das angedeihen zu lassen, was im Gefolge der Kölner Ausstellung von 1966 und der Trierer von 1967 etwas zu kurz gekommen ist, nämlich eine gerechte Würdigung seiner künstlerischen Leistung und seines Künstlertums. Daß der Maler später einen tragischen Weg gegangen ist wie so viele begabte Männer seiner Zeit, ändert nichts an dieser Tatsache.

Nicht nur für die Stadt Trier, sondern auch für die gesamte deutsche Kunstgeschichte, bedeutet die Vernichtung der Fresken ein schmerzlicher Verlust. Trier selbst ist um eines ihrer Hauptwerke ärmer geworden.

Nachtrag

Während der Drucklegung dieses Aufsatzes erhielt der Verfasser Kenntnis von einem Schreiben des Landeskonservators von Rheinland-Pfalz an den Prälaten J. Irsch vom 1. 11. 1948 mit Auszügen aus den Akten der ehemaligen Provinzialverwaltung⁴⁶. Es handelt sich um Auszüge aus Briefen der Verwaltung und des Provinzialkonservators aus den Jahren 1930 bis 1932, aus einer Zeit also, als die Fresken bereits zerstört waren. Ein weiterer Auszug stammt aus einem Schreiben des Jahres 1937.

Auszug aus dem Brief des Herrn Dr. Busley vom 15. 8. 1930 an den Herrn Prov.-Landtags-Abgeordneten Pikard in Köln: „... dieser Tage war ich in Trier und hörte hier zu meiner großen Bestürzung, daß in dem kürzlich

fertig eingerichteten Hause die berühmten Wandgemälde von Ramboux vollständig vernichtet sind . . .“

Auszug aus der Antwort des Herrn Pikard an Herrn Dr. Busley vom 26. 8. 1930: „. . . Als das Haus übernommen wurde, war die Zerstörung schon vorhanden. Von dem vorigen Besitzer ist zur Erhaltung der wertvollen Bilder auch nichts geschehen. Da die Räume dringend benutzt werden mußten, haben meine Freunde nur Tapete überklebt. Diese ist jederzeit leicht zu entfernen . . . Meine Freunde sind bereit, die Räume zur Renovierung herzugeben, wenn ihnen keine Unkosten entstehen . . .“

Auszug aus dem Rückbescheid an Herrn Pikard vom 28. 8. 1930: „. . . Wenn diese Fresken noch unter den Tapeten erhalten sind, wird sich bei gutem Willen schon ein Weg finden lassen, dieselben wieder herzustellen . . .“

Wie man dem Schreiben des SPD-Abgeordneten Pikard entnehmen kann, haben ihm seine sozialdemokratischen Freunde in Trier keinen klaren Wein eingeschenkt, denn bei der Übernahme des Hauses durch die Gewerkschaft war die Zerstörung keineswegs „vorhanden“. Kutzbachs photographische Aufnahmen vom 17. 4. 1929 sind der Beweis dafür (Taf. 25, 28, 29, 32, 33). Mag sein, daß Pikard in dem Glauben war, die Fresken seien nur unter der Tapete verborgen, die seine Freunde aufgeklebt hatten, in Wirklichkeit aber wurden die meisten Fresken zerstört, „abgespitzt“, wie P. O. Rave schreibt und wie auch Kutzbach in dem Plan vom 20. 4. 1929 nachtragen läßt (Abb. 2).

Aus dem Schreiben des Provinzialkonservators der Rheinprovinz an den Herrn Landeshauptmann der Rheinprovinz vom 28. 8. 1931: „. . . Nach den beim Moselmuseum bzw. Herrn Lügcker eingezogenen Erkundigungen stellt sich die Angelegenheit als nicht sehr aussichtsvoll dar. Der Malgrund, in den die Fresken eingelassen sind, ist miserabel, davon abgesehen hat die Farbe durch das vor einiger Zeit darüber gekleisterte Tapetenpapier erheblich gelitten, es wird technisch nicht einfach sein, die Fresken aus dem Hause zu entfernen, läßt sich aber, wenn es darauf ankommt, doch bewerkstelligen, wie mir Prof. Sauer in Freiburg eingehend erläutert hat . . .“

Der Verfasser ist der festen Überzeugung, daß der Malgrund nicht ganz so miserabel gewesen ist, wie behauptet wird; vielleicht war der Wandputz im Ganzen etwas brüchig geworden an den Wänden, die aus Fachwerk bestanden. Niemals wurde aber ein echtes Gutachten aufgestellt, und keiner der Beteiligten, mit Ausnahme Kutzbach, hat den Sachverhalt an Ort und Stelle geprüft. Der Verfasser hat mit solchen „eingezogenen Erkundigungen“ gerade bei beschädigten Fresken — es handelt sich um die Lasinsky-Fresken in St. Gangolf zu Trier — die bösesten Erfahrungen gemacht. Ramboux hatte die Fresken-Technik in Rom gelernt. Daß die al secco aufgetragenen Stellen durch den Tapetenkleister besonders gelitten haben, wurde bereits auf S. 181 bemerkt⁴⁷.

Aus dem Schreiben des Provinzialkonservators der Rheinprovinz an den Landeshauptmann vom 21. 3. 1932: „. . . teile ich mit, daß die Fresken im vorigen Jahre zerstört worden sind. Das Haus ist von dem früheren Hauseigentümer veräußert worden. Der Käufer hat die Bedingung gestellt, mit den Fresken tun zu können, was ihm beliebt. Eine gesetzliche Handhabe zur Verhinderung der Zerstörung war, da es sich um Privatbesitz handelt, nicht gegeben.“

Die Akten des Liegenschaftsamtes im Stadtarchiv Trier sprechen gegen einen Verkauf des Hauses an die Gewerkschaft oder die Sozialdemokratische Partei. Erst 1943 wird das Haus von den Erben Neydecker an die Stadt Trier verkauft. Möglicherweise hatten damals, 1929, die Erben Neydecker das Haus an die Gewerkschaft verpachtet, so daß der Pächter zwar Besitzer, aber nicht Eigentümer gewesen ist. Zu der Frage, ob eine gesetzliche Handhabe zur Verhinderung der Zerstörung der Fresken möglich sei, muß die Bemerkung Kutzbachs angeführt werden (auf dem Bauschein vom 16. 11. 1929): „Der Bau ist über 100 Jahre alt und bei solchen Bauten wären die fraglichen Arbeiten nach § (?) zu genehmigen gewesen...“⁴⁸.

„Aktennotiz“ des Herrn Provinzialkonservators Grafen Metternich vom 26. 11. 1937: „Am 22. 11. 1937 habe ich mit Herrn Dipl.-Ing. Fritzler die sog. Fresken von Ramboux am Haus in der Dietrichstraße besichtigt. Es erscheint unmöglich, dieselben zu erhalten. Alle Versuche nach der Richtung der Erhaltung oder Konservierung würden nur ein sehr mangelhaftes Ergebnis zeitigen und Kosten verursachen, die in keinem Verhältnis zu dem zu erwartenden Erfolg stehen. Ich habe daher empfohlen, einen einigermaßen gut erhaltenen Teil abzulösen und in das Moselmuseum zu überbringen als Probe dieser einstmals sehr beachtenswerten Schöpfung Ramboux. Herr Fritzler wird in diesem Sinne an den Herrn Regierungspräsidenten berichten.“ Vgl. Taf. 31.

Nach mündlicher Mitteilung eines Augenzeugen⁴⁹ und lt. Schreiben von Herrn Otto Klein⁵⁰ konnte es sich nur um die restlichen Fresken an der Fachwerkwand des östlichen Teilraumes des ehemaligen Festsaales handeln; in diese Wand war bereits 1890 eine Tür eingebrochen worden, und 1929 ließ der Architekt Kasel eine weitere einbrechen (Abb. 2). Ob der Provinzialkonservator Graf Metternich die von der Tapete von 1929 erneut befreiten Reststücke gesehen hat oder nur kleine freigelegte Stellen, kann nicht mehr geklärt werden. Otto Klein fand 1937 jedenfalls überklebte Wände vor, denn er hatte die Tapete bei der „Heraussägung“ des Fragments „zunächst darauf gelassen, weil das Farbsystem der sog. Freske im feuchten Zustand Schaden genommen hätte. Die Heraussägung geschah unter großer Beschleunigung seitens der HJ-Führung, die, soweit mir bekannt, das Verfügungsrecht dieses Hauses in der Dietrichstraße inne hatte. Daher war die Heraussägung zeitlich sehr beschränkt“⁵¹. Hoffentlich ergibt sich in absehbarer Zeit die Möglichkeit, bei einer Instandsetzung des Neydeckerschen Hauses alle Wände des einstigen Festsaales zu untersuchen.

ANMERKUNGEN

¹ Johann Anton Ramboux, Maler und Konservator 1790—1866. Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 28. Dezember 1966 — 26. Februar 1967. Katalog.

² H. Eichler, Johann Anton Ramboux, Ausstellung des Rhein. Landesmuseums Trier, 1935.

³ Katalog Köln 1966 Nr. 24 mit Abb.

⁴ Eichler, Katalog 1935 Nr. 72; das Gemälde ist 1931 beim Brand des Münchener Glaspalastes vernichtet worden. Katalog Köln 1966 Nr. 36.

⁵ Katalog Köln 1966, S. 10.

⁶ Trier, Stadtverwaltung, Akten der Baupolizei, Dietrichstr. 8.

⁷ Trier, Stadtarchiv, Liegenschaftsakten.

⁸ W. Dieck, Lebenskünstler und Kunstfreund, Joseph Hayn, in Trierischer Volksfreund, Wochenendpost vom 16./17. Oktober 1954.

⁹ Katalog Köln 1966 Nr. 68, 71 und 72; die Angaben dort sind nicht ganz richtig. Nr. 71 und 72 müssen zu Nr. 68 gehören. Vgl. Eichler, Katalog 1935 Nr. 91 a—c.

¹⁰ W. Dieck, Wochenendpost des Trierischen Volksfreundes vom 16./17. Oktober 1954.

¹¹ Länge der Südwand 11 Meter; siehe Plan Abb. 1 u. 2.

¹² Trevisis 1, Nr. 28; unvollständig abgedruckt in: Kurtrier, Zeitschr. zur Pflege der Heimatkunde 7, 1923, 5 ff.

¹³ Kurtrier 7, 1923, 5 ff.

¹⁴ ebd.

¹⁵ „Nur die Elster da oben, die Vertreterin des schmähenden Neides, sucht mit ihrem Gekreisch einen Mißton in die frohe Musik zu bringen — aber niemand achtet auf sie.“ Kurtrier ebd.

¹⁶ F. J. Marcan, Joh. Anton Ramboux und seine Fresken in Trier, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2, 1925, 116, ohne Angabe der Quelle.

¹⁷ Spalierzimmer der Markgräfin Wilhelmine im Neuen Schloß Bayreuth; Spalierzimmer von Bergl im Schloß Schönbrunn bei Wien, spätes 18. Jh. Räume von Schinkel mit zeltähnlichen, keinen festen Abschluß bildenden Zimmerdecken: Joh. Sievers, Bauten für den Prinzen Karl von Preußen, Berlin 1942, Abb. 226; ders., Bauten für die Prinzen August, Friedrich und Albrecht von Preußen, Berlin 1954, Abb. 129.

¹⁸ Kurtrier 7, 1923, Nr. 1.

¹⁹ Veröffentlicht, allerdings auch nicht in befriedigender Weise, bei Marcan, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2, 1925; in Kurtrier 7, 1923; bei Eichler, Katalog 1935 und bei Dieck, Trierischer Volksfreund, Wochenendpost 16./17. Oktober 1954.

²⁰ Z. B. bei alten Aufnahmen der Giotto-Fresken; Archiv des Kunsthist. Inst. d. Univ. Heidelberg.

²¹ Der Verfasser hatte Mühe, einen Satz dieser alten Fotos zu bekommen, obwohl die Fotos im Jahre 1954 noch einmal veröffentlicht worden waren. Weder in Trier, noch in Köln waren sie vorhanden. Ein Nachkomme der Familie Neydecker, Herr Dr. Mohr in Hof in Oberfranken, besaß noch eine Serie aus alten Familienbesitz und stellte sie dem Landesmuseum zur Reproduktion zur Verfügung, wofür ihm herzlich gedankt sei. (Hier die Tafeln 22—24, 26—27).

Auf Anregung des früheren Bibliotheksdirektors Kentenich hatte der Trierer Maler Laros „drei vorbildgleiche Wiedergaben“ in den Jahren 1926 und 1927 angefertigt. Sie hingen im Kostprobensaal des Weinmuseums. Vgl. P. O. Rave, Zerstörte Wandbilder in Trier, Museum der Gegenwart 2, 1931, 83 f. Um welche Darstellungen es sich handelte, konnte der Verf. nicht mehr feststellen. Die Kopien gingen mitsamt dem Weinmuseum im letzten Kriegsjahr 1944/45 und in den ersten Monaten nach Kriegsschluß zugrunde.

²² Mündl. Mitteilung von Carl Delhougne; v. Pelsler-Behrensberg lieferte 1885 die ersten Pläne zum Neubau des damaligen Provinzialmuseums.

²³ Trier, Stadtverwaltung, Akten der Baupolizei, Dietrichstr. 8.

²⁴ Nicht mehr leserlich!

²⁵ Trier, Stadtverwaltung, Akten der Baupolizei, Dietrichstr. 8.

²⁶ Nach mündl. Mitteilung von Carl Delhougne.

²⁷ Ebenfalls nach Mitteilung von Carl Delhougne.

²⁸ P. O. Rave, Zerstörte Wandbilder in Trier, Museum der Gegenwart, Zeitschr. der Deutschen Museen für neuere Kunst 2, 1931, 84.

²⁹ Plan im Archiv der Städtischen Denkmalpflege Trier; P. O. Rave, Museum der Gegenwart 2, 1931, 84.

³⁰ Mitteilung von Carl Delhougne.

³¹ Archiv des Rhein. Landesmuseums Trier, Akten „Tapeten“ von 1925—1930.

³² Akten der Deputation nicht mehr vorhanden.

³³ Briefliche Mitteilung von Herrn Otto Klein 1967.

³⁴ Lt. Mitteilung von Otto Klein; diese Wand ist nicht gemauert, sondern sie besteht aus Holzfachwerk.

³⁵ Die Wandmalerei wurde auf Leinwand übertragen; Fehlstellen sind durch

dünnen Farbauftrag ergänzt, einzelne Konturen vorsichtig nachgezogen. Höhe 1,24 m, Breite 1,04 m. Trier. Städt. Museum, Inv. Nr. 262.

³⁶ Hans-Joachim Ziemke, Ramboux und die frühe italienische Kunst, Katalog Köln 1966, 23.

³⁷ Horst Vey, Katalog Köln 1966, 27. Rumohr z. B. schrieb 1821 in Schorn's Kunstblatt: „Ein neuer Versuch, die altchristlichen Denkmale zu beleuchten, müßte daher damit anfangen, daß neue kunstgerechte Abbildungen von den noch vorhandenen Gegenständen gemacht würden, wozu wenige besser berufen sind als Johann Anton Ramboux aus Trier, der gegenwärtig meist mit eigenen Arbeiten beschäftigt zu Rom lebt.“ Vgl. Hans Eichler, Der Trierer Maler J. A. Ramboux im Urteil Goethes, Trierisches Jahrbuch 1952, 57.

³⁸ Über das Wesen der Nazarener: Fritz Herbert Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst, Franz Pfaff, der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924, 51 ff., 133 ff., 173 ff.; Hermann Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, 89 f.; dort auch die berühmte Kritik von Heinrich v. Kleist an den Nazarenern; Jens Chr. Jensen, I Nazareni — das Wort, der Stil; Katalog der Ausstellung der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, „Klassizismus und Romantik in Deutschland“, Germ. Nationalmuseum Nürnberg 1966, 46 ff.

³⁹ Entwürfe für den Westchor des Trierer Domes 1828; Katalog Köln Nr. 73.

⁴⁰ Das Gemälde im Städt. Museum Trier macht den gleichen Eindruck.

⁴¹ Vgl. H. Lützeler, Der Kölner Dom in der deutschen Geistesgeschichte; Der Kölner Dom, Festschrift Köln 1948, 207 f.

⁴² Beide „Richtungen“ hängen natürlich auch mit der nazarenischen Kunstauffassung zusammen.

⁴³ Unglücklicherweise griffen die Nazarener, vor allem Overbeck, auch auf eine bereits erstarrte religiöse Kunst zurück, auf Perugino, dessen Formelhafteit bereits Vasari rügte; Vasari, Lebensbeschreibungen, herausgegeben von Gottschewski und Gronau, Straßburg 1910, Bd. IV, 71 ff. Ramboux dagegen ging weiter zurück und rief damit bekanntlich auch Goethe auf den Plan. Dieser beklagte sich über die „Schweren Verwirrungen des Geschmacks“ bei denen, die die altitalienische Malerei, die alte Schule, bewundern und sie, wie es nach Goethes Meinung „auch mit diesen Stichen geschehen soll, als Muster zur Nachahmung empfehlen“. Hans Eichler, Der Trierer Maler J. A. Ramboux im Urteil Goethes. Ein Beitrag zum Kunststreit der Romantik, Trierisches Jahrbuch 1952, 55.

⁴⁴ H. Vey, Ramboux in Köln, Katalog Köln 1966, 27.

⁴⁵ H. Vey, ebd. 35.

⁴⁶ Trier, Bischöfl. Generalvikariat, Diözesankonservator, Akten St. Gangolf.

⁴⁷ Der nachträgliche al secco-Auftrag muß bereits kurz nach Vollendung der Fresken farbig aufgefallen sein; N. Krahe bemerkt dazu in der „Treviris“ 1834 Nr. 28: „Schade, daß durch eine mir unbekannte Ursache die Farben auf Wang' und Stirne einiger der wahrhaft treuen Abbildungen zu dunkel scheinen! Ist diese Erscheinung richtig, so darf man hoffen, daß bei dem nächsten Besuche seiner Vaterstadt der brave Künstler bedacht sein wird, durch geeignete Mittel den Folgen dieses Übels vorzubeugen und zugleich die kleinen Beschädigungen, welche durch eine in diesem Saale statt gehabte zahlreiche Gesellschaft entstanden sind, bestmöglich zu restaurieren.“

⁴⁸ Siehe S. 184. Ob sich der Fall der Zerstörung der Fresken in einem Privathaus, das damals über 100 Jahre alt war, mit ähnlich gelagerten Fällen bei öffentlichen Bauten gleichsetzen ließe, müßten Fachleute untersuchen. Bekanntlich verlor die Stadt Frankenberg in Hessen in allen Instanzen einen Prozeß gegen ihre Aufsichtsbehörde, die der Stadt eine willkürliche Veränderung des historisch wertvollen Rathauses untersagte. H. Feldtkeller, Das Frankengerger Rathaus und der Streitfall um seine Verschönerung. Ein verwaltungsgerichtliches Urteil von Bedeutung für die Denkmalpflege, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1954, 10 ff.

⁴⁹ Mündliche Mitteilung von Herrn Dr. jur. Bruch, Trier.

⁵⁰ Briefliche Mitteilung vom 15. 6. 1967.

⁵¹ ebd.