

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

Die Anfänge der Berliner akademischen Kunstausstellungen

Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstpflege

Die Ausstellungen der Berliner Akademie der Künste verdienen Interesse, weil sie das künstlerische Leben der Stadt auf den Gebieten der Malerei, Skulptur und Graphik in ihrer ursprünglichen Fülle vor Augen führen. Die Zeit dezimiert die Kunstwerke und macht es der Nachwelt schwer, die Produktion früherer Epochen einerseits in ihrer Menge richtig abzuschätzen und andererseits die Abstufungen in der Qualität zu überschauen, da das Mittelmäßige und Schlechte bald vergessen wird und sich nur die Gipfelleistungen einprägen. Die alten Ausstellungskataloge vermögen dagegen mit ihren knappen Notizen, das einst Vorhandene wenigstens in schemenhaften Umrissen wieder zu vergegenwärtigen, und helfen, das Niveau des Durchschnitts zu erkennen, das zum Verständnis der Gipfel notwendig ist.

Die 1696 von Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg gegründete Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften in Berlin hatte unter den Nachfolgern des Stifters ihren einstigen Glanz beinahe ganz eingebüßt und war zu einer unbedeutenden Institution abgesunken. Als 1786, kurz vor dem Tod Friedrichs des Großen, der entscheidende Schritt zu ihrer Wiederbelebung getan wurde, beschlossen die Mitglieder unter dem neuernannten Kurator, dem Minister von Heinitz, fortan regelmäßig Kunstausstellungen zu veranstalten. Dazu sollten außer den Mitgliedern auch andere einheimische und auswärtige Künstler Arbeiten einschicken.

Im Reglement von 1790 wurde dieser Beschluß festgelegt: „Soll so viel als möglich jährlich eine öffentliche Ausstellung von Kunstwerken, der höhern sowohl, als untergeordneten Gattungen sein, und sollen die einheimischen und auswärtigen Künstler, als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher usw. zwei Monate vor dieser Ausstellung durch die Zeitung aufgefordert werden, ihre Arbeiten mit einer doppelten Spezifikation, vom ersten bis zum vierzehnten September, auf die akademischen Zimmer zu senden, oder im Fall, daß sie diese Zeit versäumen, ihre Arbeiten für dieses Mal nicht ausgestellt werden können. Die eine von den beiden Spezifikationen wird dem Eigenthümer von dem akademischen Oekonomie-Inspektor unterschrieben, als ein Revers zurückgegeben, die andere aber zur Ausfertigung des beschreibenden Katalogs der Kunstsachen zurückgelegt. Vom fünfzehnten September an, soll eine vom Kurator bestimmte Deputation des akademischen Senats das ganze Arrangement der zur Ausstellung eingesandten Kunstsachen besorgen, und während dieser Zeit der beschreibende Katalog von dem Lehrer der Theorie und Alterthumskunde ausgearbeitet werden. Die Ausstellung soll vier bis fünf Wochen dauern.“

Die Idee regelmäßiger Ausstellungen taucht zum ersten Male in Daniel Chodowieckis Aufsatz über die Neueinrichtung der Akademie auf, den Bernhard Rode, der damalige Direktor, am 27. September 1784 der Mitgliederversammlung vorlegte (1). Unter den Künstlern, die sich seit dem Tod von Rodes Vorgänger Blaise Nicolas Lesueur im Jahr 1783 für die Erneuerung der Anstalt einsetzten, war Chodowiecki der eifrigste. Er schlug vor: „Alle Jahr (oder zwey Jahr) am Krönungs Tag des Königs wird eine öffentliche ausstellung gehalten da den ein jeder Künstler nicht allein von denen die zur Akademie gehören sondern auch von andern, was er vorzügliches gemacht hat, auf die Akademie sendet, woselbst es in Gegenwart des Directori und eines Rektors oder Adjuncti aufgehängt wird. Diese Ausstellung währt 14 Tage von Morgens um 10 bis 12 und Nachmittags von 3 bis 5 Uhr. Ein

1 Abgedruckt bei Hans Müller, Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896. Berlin 1896, S. 146–149.

jeder Zuschauer zahlt beym Eingang 8 Groschen für das gedruckte Verzeichnis, die Damen bezahlen nichts.“

Vorbild für dieses Unternehmen waren die Salons der Pariser Academie Royale de peinture et de sculpture, die seit 1667 bestehende und für lange Zeit einzige Institution dieser Art und die später eingerichteten Ausstellungen in London (seit 1764), Dresden (seit 1764) und Kassel (seit 1777), um nur die wichtigsten zu nennen.

Die alte Akademie hatte darauf verzichtet, in dieser Weise an die Öffentlichkeit zu treten und hatte statt dessen verlangt, jeder Künstler solle jährlich eine Arbeit der Akademie abliefern.

Diese Verpflichtung wurde in dem neuen Reglement aufgehoben. An Stelle einer musealen Ansammlung von Kunstwerken, die zwar eine dauernde Repräsentation bot, aber nur von gelegentlichen Besuchern wahrgenommen wurde, erstrebte man die aktuelle Wirkung der Ausstellung, die Teilnahme einer breiten, am künstlerischen Leben der Gegenwart interessierten Gesellschaftsschicht. Diese Teilnahme sollte über die bloß ästhetische Unterhaltung des gebildeten Publikums hinausgehen. Auch der Zweck, den die Vorrede des ersten Ausstellungskataloges von 1786 nennt, der „öffentliche Beweis des Fleißes“, deckt sich nicht mit dem, was erstrebt wurde. Vielmehr sollten die Ausstellungen ein Instrument der Akademie für die Erfüllung einer kulturellen Aufgabe sein, die im Reglement von 1790 folgendermaßen formuliert wurde: „Der Endzweck dieses Instituts“ gehe dahin, „daß es auf der einen Seite zum Flor der Künste sowohl überhaupt beytrage, als insbesondere den vaterländischen Kunstfleiß erwecke, befördere, und durch Einfluß auf Manufakturen und Gewerbe dergestalt veredele, daß einheimische Künstler in geschmackvollen Arbeiten jeder Art, den auswärtigen nicht ferner nachstehen; auf der anderen Seite aber diese Akademie, als eine hohe Schule für die bildenden Künste sich in sich selber immer mehr vervollkomme, um in Sachen des Geschmacks, deren Beurtheilung ihr obliegt, durch vorzügliche Kunstwerke jeder Art selbst Muster seyn zu können.“

Die Vorrede zum Katalog von 1789 enthält noch weitergehende Sätze: Die Akademie soll als „Richterin und Rathgeberin in Sa-

chen des Geschmacks dem Staate unmittelbar nützlich werden.“ Diese Aufgaben wurden als besonders dringend angesehen, weil man an dem Bewußtsein litt, in einer Zeit des künstlerischen Verfalls zu leben. Für eine so umfassende, über die Grenzen der Akademie hinauswirkende erzieherische Arbeit waren Ausstellungen das wirksamste Mittel, Kontakte zwischen Künstlern, Handwerkern und dem nur betrachtenden Publikum herzustellen.

Auch die Akademie Friedrichs III. sollte — obschon keine „gemeine Maler- oder Bildhauerakademie“, sondern eine „hohe Kunstschule oder Kunstuniversität“ (2) — möglichst weite Kreise der Künstlerschaft fortbilden, aber der Nutzen dieser Entwicklung sollte hauptsächlich den künstlerischen Unternehmungen des Hofes zugute kommen, der die meisten und wichtigsten Aufträge erteilte.

Als Heinitz sich bei Friedrich dem Großen, der keine gute Meinung von den Leistungen der Akademie hatte, für ihre Wiederbelebung verwendete, scheint vor allem das Argument überzeugend gewirkt zu haben, man könne durch eine in die Breite wirkende kunstpädagogische Aktivität das Handwerk veredeln und auf diese Weise mit den hochbewerteten kunstgewerblichen Erzeugnissen des Auslandes, namentlich Englands, konkurrieren. Bekannt ist, wie wichtig Friedrich diese Gesichtspunkte bei der Förderung der Porzellanmanufaktur waren.

In welchem Maße die Akademie auf die Förderung des Kunsthandwerkes bedacht war, zeigt auch ein am 29. September 1786 gehaltener Vortrag des Malers Johann Christoph Frisch, eines der vier Rektoren der Akademie, „Fragment über die Idee, eine Akademie der Künste in Bezug auf Fabriken und Gewerbe gemeinnütziger zu machen“ (3). Frisch weist hier besonders auf England als Vorbild hin. Ehe die Royal Academie 1765 gegründet wurde, gab es in London eine Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, die auch Maschinen und Modelle von Maschinen erwarb und ausstellte.

2 Vorbereitende Reglements der Akademie Friedrichs III. von Josef Werner. Zitiert nach Hans Müller, a. a. O., S. 6.

3 Monatsschrift der Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften zu Berlin I 1788, S. 67-75.

Die erste Ausstellung wurde am 20. Mai 1786, wenig mehr als drei Monate, nachdem der Beschluß dazu gefaßt worden war, in den Räumen der Akademie eröffnet, die sich im Obergeschoß des Marstalles befanden, der 1903 dem Neubau der Staatsbibliothek zum Opfer fiel.

Zwei Tage vor der Eröffnung erschien in der „Vossischen“ und in der „Spencerschen Zeitung“ folgende Bekanntmachung, die Chodowiecki als der Sekretär der Akademie verfaßt hatte:

„Die königlich preußische Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften wird am 20. dieses Monats ihre öffentliche Ausstellung von Kunstwerken anfangen; des Morgens werden die Zimmer um 10 Uhr geöffnet und um 1 Uhr geschlossen, Nachmittags werden sie von 3 bis 5 Uhr offen sein. Die Verzeichnisse können bei dem Kassierer und Professor Herrn Eckert, der auf der Akademie wohnt, den 19. abgeholt werden. Die folgenden Tage kann man sie nur zu den Stunden, wenn die Ausstellungszimmer verschlossen sind, bekommen. Ohne Verzeichnis wird niemand, Livree-Bediente gar nicht, eingelassen.“ Wie Chodowiecki es 1784 vorgeschlagen hatte, diente der Katalog als Eintrittskarte. Für die 12 Groschen, die zu entrichten waren, konnte man, so oft man wollte, die Ausstellung besuchen.

Der Katalog war ebenfalls von Chodowiecki zusammengestellt worden. Er ist das wichtigste Dokument, das uns über die Ausstellung unterrichtet. 349 Nummern sind mit Namen des Künstlers und Titel des Werkes, in einigen Fällen auch mit Beschreibungen oder Erläuterungen des Sujets, verzeichnet. Für diese Menge von Kunstwerken standen nur drei insgesamt etwa 300 Quadratmeter große Säle zur Verfügung. In zwei weiteren Räumen wurden der Akademie gehörende Gipsabgüsse und Gemälde „von alten fremden Künstlern“ gezeigt, die der Katalog jedoch nicht verzeichnet.

Hängepläne oder während der Ausstellung aufgenommene Innenansichten der Räume sind nicht bekannt, aber man muß sich die Wände fast restlos in mehreren Reihen mit Bildern bedeckt vorstellen, wie es auf Abbildungen von anderen Ausstellungen dieser Zeit zu sehen ist.

Für die Gliederung der Ausstellung scheint Dresden das Vorbild abgegeben zu haben, denn in einem Brief vom 3. April 1786 bat Chodowiecki seinen Freund Anton Graff in Dresden, den Maler Andriaen Zingg zu veranlassen, ihm mitzuteilen „waß in den verschiedenen Zimmern der Academie bey der letztern oder dieß-jährigen Ausstellung ausgestellt worden ist. Ich wolte es wegen der Anordnung willen gern wissen“ (4). Offenbar steht diese Anfrage in Zusammenhang mit den Ausstellungsvorbereitungen. Die Verteilung der Arbeiten auf die Säle erfolgte im großen nach einer Rangordnung, wobei der Besucher von bescheideneren Leistungen zu den vollkommeneren fortschreiten sollte. Der Katalog dagegen, der die gleiche Rangfolge zum Ausdruck bringen sollte, jedoch das Beste nicht gut an den Schluß stellen konnte, beginnt daher mit dem letzten Raum. Zu Ehren der Dargestellten sind drei Porträts von Mitgliedern des Königshauses, der Prinzessin Friederike von Preußen von Cunningham (5) und der Prinzen Ferdinand und Louis von Preußen von Darbes an die Spitze gestellt. Darauf folgen die Werke des Akademiedirektors Rode, danach die Rektoren nach dem Alter ihrer Mitgliedschaft bei der Akademie, dann die Professoren und die in Berlin ansässigen und schließlich die auswärtigen Mitglieder. In den übrigen Räumen ist diese Abstufung über die Künstler außerhalb der Akademie bis zu den Dilettanten fortgesetzt.

Eine Rekonstruktion der Ausstellung muß beim gegenwärtigen Stand der Forschung sehr lückenhaft bleiben. Nur in wenigen Fällen erlauben die spärlichen Angaben des Kataloges eine Identifizierung mit noch Vorhandenem.

Der Besucher der Ausstellung sah im ersten Raum auf der einen Seite Arbeiten von Schülern der Akademie, auf der anderen Werke von Dilettanten. Der Katalog bemerkt dazu, „es würden davon mehrere da seyn, wenn eine rühmliche Bescheidenheit, und einige Furcht für Tadel, nicht manche schätzbare Kunstliebhaber zurück gehalten hätte“. Dieser Abteilung wurde durchaus Respekt

4 Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff. Herausgegeben von Charlotte Steinbrucker. Berlin 1921, S. 42. Kataloge der Dresdener Ausstellungen aus dem 18. Jahrhundert konnten bisher nicht aufgefunden werden.

5 Vielleicht identisch mit einem von D. Cunego 1787 gestochenen ganzfigurigen Bildnis.

entgegengebracht, und Mitglieder des Königshauses, darunter der 16jährige Prinz Friedrich Wilhelm, der spätere König Friedrich Wilhelm III., scheuten sich nicht, ihre Versuche zu zeigen. Unter den wenigen Namen, die uns etwas besagen, befindet sich auch der Alexander von Humboldts, der eine Zeichnung nach Angelika Kauffmann eingesandt hatte. Ein großer Teil der Arbeiten in diesem Zimmer waren Kopien. Susanne Henry, die Tochter Chodowieckis, zeigte unter anderem Kopien der „betenden Magdalena“ von Batoni und des „Pfeile spitzenden Amor“ von Mengs, Bilder, die so beliebt waren, daß bis ins 19. Jahrhundert hinein Kopien danach auf kaum einer Akademieausstellung fehlten.

Im zweiten Raum folgten dann die Werke ausgebildeter Künstler. Hier gab es wiederum zwei Abteilungen, eine mit Arbeiten außerhalb der Akademie lebender Künstler und eine retrospektive Schau, in der Gemälde verstorbener Berliner Maler seit der Zeit des Großen Kurfürsten vereinigt waren. Unter den zeitgenössischen Künstlern waren nur wenige, mit deren Namen wir heute noch eine Vorstellung von ihrem Stil verbinden können, so die Maler Cunningham, Francke, Felicité Tassaert, Johann Friedrich Fehhelm, die Stecher Daniel Cunego und Townley, die Bildhauer Bettkober und Bardou und der Medailleur Abramson. Von den vier Bildnissen, die Cunningham ausstellte, können zwei, die Generäle Ziethen und Möllendorff, vor dem Krieg im Berliner Schloß nachgewiesen werden.

Vergleicht man den Katalog mit der Liste der in Berlin lebenden Künstler, die Nicolai in seiner Beschreibung Berlins von 1786 (6) gibt, dann zeigt sich, daß sich zwar nur etwa die Hälfte der Maler und Bildhauer an der Ausstellung beteiligte, daß die wichtigen Namen jedoch vertreten waren.

Eindrucksvoller als diese Abteilung muß der in zweiundsechzig Werken dargebotene Überblick über die Geschichte der Berliner Malerei seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gewesen sein, der zwar manche Künstler wie die beiden Weidemann, Probener, Gericke, Wentzel oder Leygebe unberücksichtigt ließ, im ganzen aber

6 Friedrich Nicolai, Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stukkaturern u. a. Künstlern, welche vom dreyzehnten Jahrhunderte bis jetzt in und um Berlin aufgehalten haben. Berlin-Stettin 1786.

doch wohl die Verpflichtung der Tradition veranschaulichen konnte. Dieses, nicht so sehr kunsthistorisch zu informieren, war der Zweck der Sonderschau. Dennoch ist sie als Versuch, ein fest umgrenztes Stück Kunstgeschichte in einer Ausstellung zu behandeln, ein für diese Zeit höchst bemerkenswertes Unternehmen. Anderwärts, beispielsweise in Paris, war die Geschichte der Malerei dieser Stadt seit der Zeit Ludwigs XIV. an den Sammlungen der Académie Royale abzulesen. Da in Berlin die Bestände der Akademie beim Brand von 1743 vernichtet worden waren, mußte man sich durch eine Ausstellung mit Leihgaben von verschiedenen Besitzern behelfen. Einige dieser Gemälde lassen sich mit Hilfe von Nicolai (7) in Berliner Privatsammlungen der Zeit nachweisen. Kein einziges jedoch kann zweifelsfrei mit erhaltenen Werken identifiziert werden.

Die Reihenfolge der Künstler im Katalog folgt ungefähr der Chronologie. Augustin Terwesten, der von 1692 bis zu seinem Tode 1711 am Hofe Friedrichs I. wirkte, war mit drei Ölgemälden „Scylla und Glaucus“, „Juno schmückt den Schweif ihres Pfauen mit den Augen des Argus“ und „Minerva vertreibt den Amor“ vertreten, von denen das letzte dem Münzmeister Nelker gehörte. Von Jacques Vaillant, der 1672 vom Großen Kurfürsten nach Berlin berufen worden war, und der 1691 hier starb, war eine „Allegorie auf die Vermählung Friedrich Wilhelms Kurfürsten von Brandenburg“ zu sehen. Von dem Bildnismaler Willem van Honthorst, von 1647 bis 1664 im Dienst des Großen Kurfürsten, hatte man dessen Bildnis aus der Sammlung von Johann Wilhelm Meil ausgeliehen, der auch zwei Bilder von Joseph Werner „Alexander tritt dem Apelles seine Geliebte ab“ und „Pygmalion und Elisa“ auf die Ausstellung gab. Der aus Bern stammende, zu seiner Zeit hochgeschätzte Maler war 1695 als Direktor der zu gründenden Akademie aus Paris nach Berlin berufen worden. Von den Gemälden, die er während seines zwölfjährigen Aufenthaltes hier geschaffen hat, ist keines mehr nachzuweisen. Von Willem Frederik van Royen, der 1667–1723 in Berlin tätig war und Stilleben und Tierstücke in der Art Melchior d'Hondecoeter

7 Friedrich Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam. 2. Band. Berlin 1786, S. 833–849.

malte, war ein „Großes Blumenstück“ ausgestellt, vielleicht das gleiche, das Nicolai in der Sammlung des Hofrates Bauer hervorhebt. Eine „Große Landschaft mit Vieh“ von Abraham Begeyn (1688-1697 Hofmaler in Berlin) und „Zwey Landschaften mit Vieh“ von Michael Carée, dem Nachfolger Begeyns bis 1713, gaben Zeugnis von der Beliebtheit der Berchem-Schule am Hofe Friedrichs I. Von Michael Willmann, der um 1660 für den Großen Kurfürsten in Berlin arbeitete, stammte eine „Heilige Familie“, aus der Sammlung Meils. Antoine Pesne war mit einem „Alten Kopf“ und dem berühmten Bildnis des Freiherrn von Knyphausen vertreten, auf Grund dessen Pesne an den preußischen Hof berufen worden war. Ob das 1707 gemalte Exemplar, das 1893 in Schloß Lütetsburg verbrannte, oder ein anderes ausgestellt war, läßt sich nicht ausmachen (8).

Die Bildnismalerei zur Zeit Friedrich Wilhelms I. wurde durch drei Porträts von Johann Harper, darunter sein Selbstbildnis, und eines von Georg Liszewsky repräsentiert. Unklar bleibt, warum ein Selbstbildnis von „F. C. Hirt“, wohl Friedrich Christoph Hirt, einem Frankfurter Maler, von dem sich sonst keine Beziehung zu Berlin nachweisen läßt, ausgestellt wurde. Die Porträtmaler der Pesne-Schule wurden durch ein Selbstbildnis von Huber, zwei Bildnisse von Falbe und dessen Porträt von Glume vorgeführt. Von Charles Sylva Dubois sah man drei Landschaften und von Knobelsdorff „Eine waldigte Landschaft“. Eine besondere Ehrung wurde Blaise Nicolas Lesueur, dem Vorgänger Rodes im Direktorat, zuteil. Von ihm wurden 11, allerdings größtenteils unvollendete, Werke gezeigt. Von Georg Friedrich Schmidt sah man das Bildnis des Prinzen Heinrich von Preußen (eine Kreidezeichnung nach Vanloo und offenbar eine Vorarbeit für den Kupferstich von 1765) (9), sowie „verschiedene Kupferstiche“. Ferner waren ausgestellt von Emanuel Dubuisson ein Brustbild, von seinem Bruder Augustin zwei Blumenstücke, ein Selbstbildnis und zwei große Landschaften von Friedrich Reclam, zwei Landschaften von Carl Friedrich Fehhelm und ein Pastellbildnis der Karschin von Nathanael Diemar.

8 Ekhart Berckenhagen. Werkkatalog in: Antoine Pesne. Berlin 1958, S. 53, Nr. 195.

9 J. E. Wessely, Georg Friedrich Schmidt. Verzeichnis seiner Stiche und Radierungen. Hamburg 1887, S. 22, Nr. 49.

Eine gesonderte Gruppe bildeten „ehemals in Berlin außer der Academie lebende verstorbene Künstler“, in der Anna Dorothea Therbusch mit drei, ihre Schwester Anna Rosina de Gasc, David Matthieu und Hempel mit je einem Werk zusammengefaßt waren.

Im dritten Raum folgten dann die Werke der Akademiemitglieder, 123 Nummern, als die wichtigste Abteilung der Ausstellung, für die die beiden anderen Säle nur Vorbereitung waren.

Von zwanzig Gemälden, die der Akademiedirektor Rode ausstellte, waren zwei Allegorien mit typischer Rokokothematik „Venus taucht Amors Pfeile in Honig, während Cupido Gallenblase in den Honig gießt“ und „Kupido von einer Biene gestochen“. Die übrigen Gemälde stellten profane Historien dar. Darunter befand sich eine Serie von 14 Darstellungen aus der brandenburgischen Geschichte, die Rode als Illustrationen zu den „Mémoires pour servir a l'histoire de la maison de Brandebourg“ Friedrichs des Großen bereits 1756 bis 1763 gemalt hatte und die er später ergänzte (10). Das Gemälde „Apelles, der den tadelnden Schuster zurechtweist“, für den Landmarschall von Hahn in Mecklenburg gemalt und 1856 im Besitz der Akademie nachweisbar, ist vielleicht als Warnung an das kritisierende Publikum nicht ohne Absicht an erster Stelle im Katalog genannt. Die „Weiber von Weinsberg“ sind durch einen Holzschnitt von Unger bekannt (11).

Diese Werke in der schwunglos gewordenen flüchtigen Malweise der Pesne-Schule mit steifen Kompositionen und theatralischen Licht- und Farbeffekten, wie sie von anderen Arbeiten Rodes zu Genüge bekannt ist, dürften durch Anzahl und Format den Saal beherrscht haben. In der Qualität waren ihnen die kleinen Arbeiten Chodowieckis zweifellos überlegen, wahrscheinlich das Beste, was in diesem Raum gezeigt wurde.

Wie im praktischen Verhalten bei der Wiederbelebung der Akademie die Initiative und der Blick für die Möglichkeiten und Auf-

10 Die verlorenen Gemälde sind von Chodowiecki gezeichnet und danach von Johann David Schleuen d. Ä. für den Genealogischen Almanach von 1769 in Kupfer gestochen worden.

11 Abb. in: Zur Jubelfeier 1696–1896. Königliche Akademische Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin. Berlin 1896, S. 31.

gaben der Institution viel mehr bei Chodowiecki als bei dem Direktor lagen, so muß auch im Künstlerischen seine handwerkliche Sauberkeit und die sachliche Einstellung in Wahl und Behandlung der Themen moderner und mehr zukunftsweisend als der Stil Rodes gewirkt haben.

Man sah von ihm außer dem Bildnis seiner Familie von 1766 (12), drei Pastellbildnissen von seinen Töchtern, sechs emallierten Platten mit Passionsszenen (13) und zahlreichen Federzeichnungen und Kupferstichen besonders den berühmten „Abschied des Calas“ (Gemäldegalerie Dahlem), der 1765 entstanden und durch eine Radierung Chodowieckis weithin bekannt geworden war. Abgesehen von der aufklärerischen Thematik – der durch Voltaire angeprangerte Justizmord aus religiöser Intoleranz an dem Toulousaner Kaufmann Jean Calas hatte die Öffentlichkeit seinerzeit auch in Deutschland erregt – ist Chodowiecki hier auch im Formalen an der modernen französischen Kunst orientiert, wie sie etwa durch Jean Baptiste Greuze vertreten wurde.

Unabhängig von der noch dem Stil der ersten Jahrhunderthälfte verhafteten Pesne-Schule und von Lesueur, pflegt Chodowiecki die hauptsächlich durch Friedrich den Großen geknüpft Verbindung Berlins mit der französischen Kunst.

Johann Wilhelm Meil, als Zeichner und Radierer Chodowiecki nahestehend, aber in seinem Stil noch mehr dem Rokoko verhaftet, war nur durch vier Zeichnungen vertreten, die sich nicht mehr nachweisen lassen.

Auch die Werke, die Johann Christoph Frisch ausstellte, sind verschollen: „Herkules und Omphale“, ein „Abschiednehmen eines Sohnes von seinem Vater“, „Ein junges Frauenzimmer, welches die Büste seiner verstorbenen Mutter mit Rosen ziert“, zwei Bildnisse von Gleim und Moses Mendelssohn und vier Zeichnungen. Frisch, ein Schüler Rodes, war in der Zeichnung genauer und im Kolorit lebhafter als sein Lehrer. Er hatte sich

12 1911 im Besitz der Nachkommen des Malers in Valparaiso. Abb. in: Cicerone III, 1911, S. 504. Eine Kopie im Märkischen Museum.

13 Wahrscheinlich die sechs Emalletafeln mit Passionsszenen nach Sebastian Leclerc von 1757, ehem. Potsdam, Slg. Dubois-Reymond. Abb. in: Ludwig Kaemmerer, Chodowiecki. Bielefeld u. Leipzig 1897, S. 6, 7, 102.

von der Tradition der Pesne-Schule gelöst und war zu einem etwas trockenen und sachlichen Stil gelangt.

Jean Pierre Antoine Tassaert, der 1774 von Friedrich dem Großen nach Berlin berufen worden war, vertrat mit zwei Skulpturen „Atalante, eine im Laufen einen Apfel aufnehmende Figur“ (14) und „Acteon von seinen Hunden zerrissen“ die nach Berlin ausstrahlende Pariser Bildhauerschule.

Wilhelm Christian Meyer, der hauptsächlich durch seine Arbeiten für die Porzellanmanufaktur bekannt ist, hatte vier Arbeiten ausgestellt, die sämtlich verschollen sind, einen „Kopf in kolossaler Größe“, eine „Büste in Lebensgröße“, eine Marmorgruppe „Venus und Cupido“ und ein „Medaillon von Marmor“.

Die Professoren Johann Conrad Krüger und Heinrich Gottlieb Eckert, beide Porträtmaler und Stecher, über deren Können Chodowiecki recht abfällig urteilt (15), hatten Bildnisse und Aquatintastiche nach fremden Vorbildern ausgestellt.

Darauf folgten die Werke der Mitglieder. Der Kupferstecher Daniel Berger zeigte 10 Blätter. Jean Rosenberg, dessen Name heute fast nur durch seine radierten Berlin-Veduten bekannt ist, stellte sechs „Prospekte von Berlin in Oel gemalt“ aus. Vier von diesen Veduten, „Der Schloßplatz und die Königsstraße“, „Der Platz bey dem Zeughause“, der „Haaksche Markt“ und der „Spittelmarkt“ haben vielleicht mit den radierten Ansichten, die 1776 bis 1785 entstanden sind, übereingestimmt. Die beiden anderen Gemälde waren Gesamtansichten: „Berlin von dem Tempelwischen Berge anzusehen“ und „Berlin von den Rollbergen zu sehen“. Dieses letzte Gemälde ist wahrscheinlich mit einer signierten und 1783 datierten Ansicht von Berlin zu identifizieren, die 1956 von der Gemäldegalerie in Dahlem erworben wurde. Rosenberg zeigt sich hier als Maler, der topographische Treue und Wiedergabe der Naturstimmung in einer Weise verbindet, die ihn zu einem Vorläufer der romantischen Vedute macht, und der Wunsch wird erweckt, mit der Zeit möchten andere Gemälde

14 Eine 1784 datierte Marmorstatuette einer Atalante von Tassaert befand sich ehemals im Berliner Schloß. Paul Seidel, Die Sammlungen von französischen Kunstwerken des XVIII. Jahrhunderts im Besitz S. M. des deutschen Kaisers. Berlin-Leipzig 1900, S. 178, Nr. 208.

15 Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff, S. 30.

bekannt werden, die die Leistung dieses Malers deutlicher erkennen lassen.

Von Charles Amadée Philippe Vanloo, der 1748 von Friedrich dem Großen aus Paris nach Berlin berufen worden war, jedoch 1758–63 Urlaub für einen Aufenthalt in seiner Heimat erhielt und 1769 endgültig dorthin zurückkehrte, wurden die Bildnisse von der Familie des Künstlers „Drey Kinder spielen mit Seifenblasen“ und „Drey Kinder beschäftigen sich mit einer Camera obscura“, vielleicht die liebenswürdigsten Werke des sonst etwas trockenen Malers, ausgestellt (16). Die Bilder befanden sich damals noch im Besitz der Prinzessin Amalie von Preußen in ihrem Palais in der Wilhelmstraße. Heute gehören sie einem amerikanischen Privatsammler.

Der Mode der Louis-seize-Zeit, mit Mitteln der Textilkunst die Wirkung eines Gemäldes zu erzielen, folgten vier gestickte Stillleben von Johann Christian Genelly, dem Großvater Bonaventura Genellys, den Friedrich der Große aus Kopenhagen nach Berlin geholt hatte.

Von den auswärtigen Mitgliedern beteiligten sich Anton Graff aus Dresden mit dem „Kniestück eines Unbekannten“, Christian Friedrich Reinhold Liszewski aus Strelitz mit zwei Bildnissen, Adolf Friedrich Harper aus Stuttgart mit fünf Landschaften. Jacob Philipp Hackert, der damals gerade zum Kabinettmaler des Königs Ferdinand IV. von Neapel ernannt worden war, schickte drei nicht näher charakterisierte Landschaften in Öl und drei weitere in Aquarell, der Petersburger Bildhauer Dominique Rachtette eine „Statue des Jupiters in Gips“, vielleicht ein Abguß des „Jupiter tonans“ in der Eremitage, und Joseph Friedrich August Darbes, ebenfalls aus Petersburg, vier Bildnisse und ein Stilleben.

Die Ausstellung fand beim Publikum Anklang. Eine zwar nicht überschwengliche aber wohlwollende Kritik in Meusels *Miscellaneen* (17) berichtet von sehr zahlreichen Besuchern.

16 Abb. in: Paul Seidel, *Gemälde alter Meister im Besitz S. M. des deutschen Kaisers*. Berlin o. J. Tf. bei S. 192.

17 Johann Georg Meusel, *Miscellaneen artistischen Inhalts*. 27. Heft. Erfurt 1786, S. 316.

Die besten Leistungen — abgesehen von den Werken Chodowieckis — lagen auf dem Gebiet der Porträt- und Landschaftsmalerei, die auch zahlenmäßig am stärksten vertreten war. Hier leistete die Zeit ihr Bestes. Die Akademie jedoch, seit jeher bestrebt, die Malerei mit literarischem Gedankengut zu bereichern, suchte die Historienmalerei zu fördern, und hier vor allem die Darstellung aus der vaterländischen Geschichte, da sich die wiedergegründete Akademie in erster Linie dem Staat verpflichtet fühlte. Rodes Zyklus zur brandenburgischen Geschichte sollte hier eine Richtung weisen, und noch vor Eröffnung der Ausstellung wurde auf Vorschlag Chodowieckis beschlossen, der Künstlerschaft drei Themen aus der neueren brandenburgischen Geschichte als Preisaufgabe zu stellen.

Als Friedrich Wilhelm II. 1788 Preise für die Maler aussetzte, wurde die höchste Prämie, 500–600 Thaler, für das beste Historienbild aus der brandenburgischen Geschichte ausgesetzt. Die übrige Historienmalerei wurde mit einem Preis von 400–500 Thalern niedriger bewertet. Für die beste Landschaft sollten 300–400 Thaler, für das beste „theatralische oder perspektivische Stück“ — gemeint ist perspektivische Vedutenmalerei, wie sie auch in der Theaterdekoration verwendet wurde — 200–300 Thaler, für das beste Blumen- oder Viehstück 150–200 und schließlich für das beste „Portrait in Oel, Pastell oder Miniatur“ 100–150 Thaler gegeben werden. In dieser Abstufung spiegelt sich getreulich die offizielle Bewertung der Gattungen. Einen erneuten Anstoß zur Belebung der vaterländischen Historienmalerei gab Friedrich Wilhelm III. 1799 mit einem Aufruf (18) und Aufträgen an verschiedene Künstler, als deren erstes Ergebnis in der Ausstellung von 1800 eine 24 Nummern umfassende „Galerie vaterländisch-historischer Darstellungen“ gezeigt wurde.

Die zweite Akademieausstellung, die am 21. Mai 1787 eröffnet wurde, fiel bereits in die Regierungszeit Friedrich Wilhelms II., der der Akademie mehr Förderung zuteil werden ließ als sein Vorgänger.

18 Etwas über Gemälde aus der neueren Geschichte in Bezug auf eine Bekanntmachung Sr. Maj. Friedrich Wilhelms III. an die Künstler zu Berlin. Berlin. Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste, des Geschmacks und der Moden, II, 1799, S. 1.

Die Verteilung der Werke auf die Räume erfolgte nach der gleichen Ordnung wie im Jahr vorher, nur hatte man diesmal die Skulpturen in einem vierten Raum vereinigt. Die Anzahl der ausgestellten Werke war auf 375 angestiegen. Diesmal waren es nur Schöpfungen zeitgenössischer Künstler. Die Namen der ersten Ausstellung begegnen zum weitaus größten Teil auch in der zweiten. Van Loo, der schon 1769 Berlin endgültig verlassen hatte, und Hackert waren nicht mehr vertreten. Unter den Künstlern, die neu hinzukamen, befanden sich die Dresdener Johann Christian Klengel, Adrian Zingg und Christian Leberecht Vogel, die vermutlich von Chodowiecki geworben worden waren, Johann Friedrich Pascha Weitsch aus Braunschweig und Johann Gottlieb Puhmann, dessen spätere Verdienste als Galerieinspektor der königlichen Schlösser seine künstlerischen übertrafen. Damals trat auch Johann Gottfried Schadow zum ersten Male als Künstler an die Berliner Öffentlichkeit. Er hielt sich in dieser Zeit in Rom auf und schickte von dort eine Zeichnung zu einem „allegorischen Monument für Se. Königl. Majestät Friedrich II.“ und „ein in Wachs possirtes Monument, für Se. Königl. Majestät Friedrich II.“. Beide Werke sind verschollen. Alexander Trippel, der in Rom mit Schadow zusammen arbeitete, schickte ebenfalls ein Wachsmodell für ein Denkmal Friedrichs des Großen. Den großen Ideenwettbewerben für das Friedrichsmonument von 1791 und 1797 wurde auf diese Weise vorgegriffen. Wie sehr der Tod des Königs die Künstlerschaft beschäftigte, zeigten auch andere Werke der Ausstellung: Rodes „Tod Friedrichs II.“, heute im Sterbezimmer des Königs in Schloß Sanssouci, die „Aufbahrung Friedrichs des Großen“ von dem Hofmaler Bock, heute im Schloß Charlottenburg, und von Weitsch eine verschollene Landschaft, die den Tod Friedrichs des Großen allegorisch darstellt und die im Katalog ausführlich beschrieben und ausgedeutet wird.

Szenen aus dem Leben Friedrichs des Großen oder Allegorien, die ihn verherrlichen, gab es auf der Ausstellung noch mehrere, so von Rode „Der Fürstenbund“, der in die Berliner Museen gelangte, und die „Gerechtigkeitsliebe des Königs“. In der Folgezeit bis hin zu Menzel und über ihn hinaus sollte dieses Kapitel

der preußischen Geschichte ein unerschöpflicher Themenvorrat für die Maler bleiben.

Vielleicht das anspruchsvollste Bild der Ausstellung, obgleich im zweiten Saal hängend, war Cunninghams Gemälde „Friedrich der Große reitet nach dem Manöver nach Potsdam zurück“, das sich im Neuen Palais befindet. Das großformatige Werk (168×244 cm) zeigt 42 Porträts, an denen Cunningham seit 1784 gemalt hatte.

In einem Brief an Graff vom 25. 6. 1787 (19) zählt Chodowiecki die Katalognummern derjenigen Werke auf, die er für die besten hielt; im ganzen sechsunddreißig. Davon sind nur noch „Der Tod Schwerins“ von Frisch, heute in Potsdam, und Graffs Bildnis der Gemahlin Chodowieckis bekannt. Chodowiecki hatte dieses Bild aus seinem Besitz auf die Ausstellung gegeben. Von den Arbeiten, die er selbst zeigte, sind die beiden „Wochenstuben“, die zu seinen schönsten Bildern gehören, in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen erhalten.

Die erhöhten Mittel, die Friedrich Wilhelm II. der Akademie bewilligte, erlaubten in den folgenden Jahren eine stetige Verbesserung und Erweiterung ihrer Einrichtungen. Im April 1787 wurde eine Kunst-Zeichenschule eröffnet, in der Handwerkern kostenloser Unterricht erteilt wurde. Sogar das Zeichenmaterial wurde von der Akademie gestellt. Im gleichen Jahr erwirkte Heinitz vom König für Schüler der Akademie die Erlaubnis, Gemälde in den Schlössern kopieren zu dürfen. Seitdem sind in den Ausstellungen Kopien nach Bildern aus den Schloßgalerien von Berlin und Potsdam häufig. Sie geben Aufschluß darüber, welche Werke dem Berliner Klassizismus vorbildlich waren (20). 1788 erschien erstmalig in opulenter Ausstattung die „Monats-Schrift der Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften zu Berlin“, die es allerdings nur auf fünfzehn Hefte brachte. Die Ausstellungsräume der Akademie wurden nach Entwurf von Erdmannsdorf neu ausgestaltet. Im Vorwort des Kataloges von 1788 sind sie folgendermaßen beschrieben: „Die, als

19 Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff, S. 52/53.

20 Am häufigsten wurden Poussins „Erziehung des Jupiter“ (Gemäldegalerie Dahlem) und Renis „Portia“ (vor 1945 Bildergalerie Sanssouci) kopiert.

mit Marmor ausgelegt, bemahlte Wände, und die unter der Decke angebrachte Gesimse und Frisen heben das Colorit der Gemälde und geben Gelegenheit, daß man sie nicht so hoch aus den Augen aufhängen durfte.“

Die Bestrebungen der Akademie, auf das Kunsthandwerk Einfluß zu gewinnen, führten 1788 dazu, daß erstmalig Arbeiten der Berliner Porzellanmanufaktur in der Akademieausstellung gezeigt wurden. 1789 wurden außer Porzellan auch andere kunstgewerbliche Arbeiten, wie lackierte Wandschirme, Wandleuchten und „Aus der Wessely und Neumeisterschen Papierfabrik verschiedenen Proben von ihren Arbeiten“, vermutlich Tapeten, gezeigt und diesen Produkten ein eigener Saal eingeräumt. 1791 befanden sich in dieser Abteilung auch Modelle von verschiedenen Gegenständen, z. B. Öfen. Schließlich wurde 1793 sogar eine „Rauchtobaks Klistirmaschine, das beste und sicherste Rettungsmittel für ertrunkene Personen, um sie wieder zum Leben zu bringen“, ein Gegenstand, der nun nichts mehr mit Kunst zu tun hat, ausgestellt. 1795 war eine „Zilindrir-Maschine für seidene Bänder“ und „eine Luftpumpe mit 2 Zylindern“, 1798 eine „Walze aus Gußeisen für Kattundruck“ zu sehen. Nach 1800 verschwindet diese, vermutlich von den frühen englischen Industrieausstellungen angeregte Tendenz wieder.

Bei den Werken der Malerei und Skulptur war mit der Ausstellung von 1787 bereits eine Anordnung gefunden, die im wesentlichen bis etwa 1810 Bestand hatte. Auch das Niveau war in dieser Zeitspanne nur geringfügigen Schwankungen unterworfen, da der Kreis der teilnehmenden Künstler sich kaum veränderte. Im Stamm der Akademiemitglieder brachte der Tod Rodes 1797 und der Chodowieckis 1801 gewichtigere Veränderungen.

Unter den Bildhauern war Schadow nach seiner 1787 erfolgten Rückkehr aus Rom die überragende Begabung, die in den Ausstellungen entsprechend hervortrat.

Die Ausstellung von 1788 erhielt einen in Berlin gewiß fremd wirkenden Akzent durch die Teilnahme von Franz Anton Maulpertsch, der eine „Allegorie auf den hohen Geburtstag S. K. Hoheit den Kronprinzen von Preußen“ einsandte. Eine vom Maler

selbst verfaßte Erläuterung des Bildes wurde im Katalog abgedruckt. Das Gemälde gelangte in den Besitz der Akademie und ist heute verschollen.

Im gleichen Jahr stellte auch der Lübecker Carstens zum ersten Male aus. Er war durch Vermittlung Rodes nach Berlin gekommen. Bis 1795 war er regelmäßig auf den Akademieausstellungen vertreten. Unter den Namen, die in den Katalogen des 18. Jahrhunderts noch begegnen, ist Wilhelm Kobell zu nennen, der 1793 drei Aquatintablätter nach niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts zeigte, und ferner Nicolai Abraham Abildgaard, der ebenfalls 1793 mit „zwei historischen Skizzen, Szenen aus Nicolas Klimms Reisen“ teilnahm (21).

Der Regierungswechsel nach dem Tod Friedrich Wilhelms II. 1797 machte sich bei den Akademieausstellungen zunächst kaum bemerkbar. Einen Einschnitt bedeutete erst die Niederlage Preußens gegen Frankreich im Jahre 1806. Die Anzahl der eingesandten Werke ging zurück. Aber schon bald danach gewann die Einrichtung neuen Glanz. 1810 stellte Caspar David Friedrich zum ersten Male aus, und in den folgenden Jahren entwickelten sich die Berliner Akademieausstellungen mit ständig steigender Zahl der gezeigten Werke rasch zu der führenden Institution dieser Art in Deutschland, wo Künstler aus allen Teilen des Reiches vertreten waren.

21 Ein Gemälde Abildgaards „Szene aus Niels Klims unterirdische Reise“ von L. Holberg befindet sich in der Hamburger Kunsthalle, andere im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.