

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

7. Januar 1977

Fragen zu drei neuerworbenen Bildern der Schlösserverwaltung

Der Bericht über drei Neuerwerbungen der Schlösserverwaltung war als Anregung gemeint, neben den Vorträgen im eigentlichen Sinn eine von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in ihren Anfängen gepflegte Veranstaltungsform neu zu beleben, bei der die Mitglieder Einblicke in die Arbeit einzelner Berliner Museen gewinnen und durch ihre Urteile in der Diskussion diese Arbeit auch unterstützen.

1976 hat die Schlösserverwaltung aus Berliner Privatbesitz ein 150 × 87 cm großes ganzfiguriges Bildnis eines vor zwei Staffeleien sitzenden Malers erworben. Das Gemälde ist unvollendet und mit temperamentvollem, breitem Strich auf eine bereits benutzte Leinwand gemalt. Die darunter liegende Malerei besteht nur aus skizzenhaft angegebenen Partien. Mit bloßem Auge erkennt man bei genauem Hinsehen mehr als auf einer Röntgenaufnahme: zwei nackte Füße und ein gerafftes weißes Tuch.

In der Darstellung als ganze Figur und in der selbstbewußten Haltung liegt ein repräsentativer Anspruch, der sich dennoch mit Einfachheit in Kleidung und Mobiliar verbindet. Auf die Hoheitszeichen von Säule und Vorhang ist ebenso verzichtet wie auf allegorische Attribute des Künstlertums. Ein Vergleich mit dem vermutlich als Vorbild oder gar als Zitat benutzten Selbstbildnis Rigauds, das den Künstler beim Malen des Bildnisses seiner Frau Elisabeth de Gouix und mit dem 1727 verliehenen Ordre de Saint Michel zeigt, kann den stilistischen Abstand des Berliner Bildes verdeutlichen, bei dem es sich wohl auch um ein Selbstbildnis handelt. Der Maler kann das Werk Rigauds durch den 1742 erschienenen Strich von Jean Daullé kennen gelernt haben. Das ovale Damenbildnis auf der Staffelei im Hintergrund macht die enge Beziehung zwischen beiden Werken offenkundig. Der Fortschritt gegenüber Rigaud geht in die Richtung von Boucher, dessen an holländischen Vorbildern wie Adriaen van Ostade orientiertes Selbstbildnis im Louvre dem Repräsentationsbedürfnis Rigauds deutlich widerspricht. Auch in der schwungvollen Malweise und in dem silbrigen, graugrüne Töne bevorzugenden Kolorit des Berliner Bildes liegen so bestimmte Anklänge an Boucher, daß die Vorbesitzerin eine Zuschreibung an diesen Maler erwogen hat. Der mit den Namen Rigaud und Boucher bezeichnete stilistische Zwiespalt, das noch Unausgereifte und Unentschiedene des Bildes trotz seines bravourösen malerischen Vortrags bei einer durchaus sympathischen, offenen Haltung gegenüber dem Betrachter deuten auf einen noch jungen deutschen Künstler, der sich als Lernender in der Pariser Szene zu orientieren sucht.

Das 1752/55 zu datierende Selbstbildnis Johann Heinrich Tischbeins in der Kasseler Galerie zeigt so große Übereinstimmung in der Physiognomie, daß die Identität der Person angenommen werden kann. Tischbein hatte 1744—48 im Atelier Carle van Loos in Paris gearbeitet, ehe er sich nach Italien wandte und insbesondere bei Piazzetta in Venedig seinen aus französischen und italienischen Elementen gebildeten Stil entwickelte, mit dem er 1752 bei seiner Rückkehr nach Deutschland das Erstaunen des Landgrafen Wilhelms VIII. von Hessen-Kassel erregte. Aus seiner Pariser Zeit sind bisher keine Werke bekannt geworden, so daß eine Zuschreibung des Berliner Bildes an Tischbein und eine Datierung in die Pariser Zeit eine Brücke zwischen den frühen Werken vor 1744 und denen nach 1752 herstellen würde. Wenn auch Tischbeins erster Biograph Joseph Friedrich Engelschall (1797) keine Beeinflussung von Boucher erwähnt, so haben doch spätere Kunsthistoriker, so André Michel (1880) und Hermann Bahlmann (1911) in ihren Monographien eine Abhängigkeit bemerkt. Auch für das Kasseler Selbstbildnis von 1752/55 hat Tischbein eine bereits bemalte Leinwand — die Röntgenaufnahme zeigt einen männlichen Akt — verwendet, und ebenso wie bei dem Berliner Bildnis spielt er auch hier in der Komposition auf ein französisches Künstlerporträt an, auf das des Jean Restout von Latour. Ein Selbstbildnis Rigauds von 1712 (gestochen von P. Drevet 1721) wurde anscheinend von Tischbein in seinem Selbstbildnis von 1782 für die Kasseler Akademie zur Betonung seines Ranges zitiert.

Eine zweite Hilfe, das Berliner Bild im Oeuvre Tischbeins zu verankern, bietet das ovale Bildnis der älteren Dame im Hintergrund, bei dem die physiognomische Ähnlichkeit der fülligen und freundlichen Züge mit denen des Malers so sehr auffällt, daß man in ihm ein Bildnis seiner Mutter sehen möchte. Als Bildnis im Bildnis verweist es auf eine besondere persönliche Verbundenheit, die durch die deutende Geste des Malers noch unterstrichen wird.

Margarete Tischbein geb. Hensing (1691—1772) war zur Zeit der Entstehung des Selbstbildnisses etwa 55 Jahre alt. Wenn das 1752 datierte verschollene Bildnis der Mutter abgéhärmt wirkt, so mag dies durch den Umstand zu erklären sein, daß Tischbein auf seinem Selbstbildnis die Mutter aus dem Gedächtnis porträtiert hat.

Ein zweites Bildnis der Mutter im Kreise ihrer gesamten Familie ist wohl in einer Johann Wilhelm Tischbein zugeschriebenen Zeichnung in Dessau (Abb. in: Julie Harksen, Handzeichnungen Wilhelm Tischbein. Dessau 1958, Nr. 1) zu erkennen. Die Zeichnung ist wohl die Vor- oder Nachzeichnung eines Familienbildes von Johann Heinrich Tischbein, das der hessische Rat Gustav Casparson in seiner Vorlesung zum Andenken des Malers vom 11. April 1790 erwähnt: „In den Bildern, die der Knabe schon wagte, entdecken noch jetzt Enkel die Gesichtszüge ihrer damaligen Großeltern. Das Familienstück ist wenigstens ganz Natur, die Seinigen bewahren es in Haina noch als eine schätzbare Verlassenschaft von ihm ehrerbietig auf. Der junge Maler ist als ein solcher die Hauptfigur, um ihn her seine Eltern und Geschwister.“ Die einzelnen Mitglieder der Familie lassen sich benennen. Der Kopf der Mutter ist hier rundlicher. Die Zeichnung ist ein frühes Zeugnis für Tischbeins ausgeprägten Familiensinn, der sich auch später immer wieder in Selbstbildnissen mit Angehörigen zu erkennen gibt. Diesen Charakterzug würde auch das Berliner Bild bestätigen. Es illustriert gleichsam eine Bemerkung Casparsons: „Mehr aber (als dem Vater) schrieb er der natürlichen Geschicklichkeit seiner Mutter zu; sie liebte Zeichnungen, und machte Stickereien danach. In der Tat erblickt man die redliche Frau, mit Gefühl in einem geistigen Angesicht, noch in hohem Alter in dem Gemälde ihres Heinrich. Ihr glied er auch.“

Das Problem der zweiten Neuerwerbung von 1976, einer Deckfarben- und Aquarellmalerei, liegt nicht in der Zuschreibung, sondern im Motiv. Das „E. Hummel 1802“ bezeichnete Blatt zeigt im Vordergrund das Innere einer romanischen Hallenarchitektur, aus der man auf einen weiten, an einer Seite mit mittelalterlichen Häusern bestandenen Platz sieht. Das Bild steht im Frühwerk Hummels isoliert da und überrascht als Darstellung einer romanischen Architektur, die zwar phantastisch, aber doch nicht ohne relativ genaue Erinnerung an Gesehenes denkbar ist. Die Pfeiler mit Vorlagen, deren Ecken mit eingestellten Säulen versehen sind, erinnern an braunschweigische Bauten (Dom, Katharinenkirche). Mit der Westfassade der Katharinenkirche hat auch der Dachreiter auf dem wohl als Rathaus gemeinten Gebäude im Hintergrund Ähnlichkeit. Halbrossetten zwischen den Konsolen in der Halle sind von Hintergründen der Fachwerkarchitektur abzuleiten, wie Hummel sie in Braunschweig gesehen haben kann. Hier hatte er

sich 1800, von Kassel kommend, für einige Zeit aufgehalten, ehe er nach Berlin weiterreiste. Die Blattkapitelle verraten ein auffälliges Verständnis für das Dekorationsprinzip romanischer Kapitelle und ihren Variationsreichtum bei ein und demselben Bau. Vielleicht ist dies der Reflex eines Besuches in Königs-Lutter. Andere Elemente der Architektur sind gotisch. Die Zeit um 1800 schied den romanischen Stil noch nicht klar vom gotischen. Schinkel hat seine 1803 entstandene Zeichnung der romanischen Kirche in Schöngarbern beschriftet: „Althothische Capelle zu Schöngabern in Österreich . . .“. Schinkels Interesse für Romanik ist seit dieser Zeit faßbar. Er verfolgte 1804 den Plan, in einem Stichwerk italienische Bauten der „frühen Mittelalterzeit, selbst aus der der Saracenen“ vorzustellen, weil sie „bis jetzt weder betrachtet noch benutzt worden sind“. Unter diesem Gesichtspunkt ist eine 1802 datierte neuromanische Architekturphantasie Hummels interessant.

Sie ist wohl auch in einen Zusammenhang mit der Welle sogenannter vaterländischer Kunst zu bringen, der auf den Berliner Akademieausstellungen von 1800 und 1802 eigene Abteilungen gewidmet waren. Wie eine Notiz im Journal des Luxus und der Moden von 1802 über ein Korkmodell der Ruinen von Paulinzella beweist, galt die Wahl eines mittelalterlichen Architekturmotivs anstelle eines geläufigen römischen in dieser Gattung schon als patriotisches Bekenntnis. Anregend müssen für Hummel Friedrich Fricks 1799 erschienene Aquatintaradierungen mit Ansichten der Marienburg nach Zeichnungen von Friedrich Gilly und anderen gewirkt haben.

Hummels kunstgeschichtlicher Berater in seiner ersten Berliner Zeit war Alois Hirt, mit dem zusammen er Rekonstruktionen von Bauwerken des Altertums erarbeitete. So zeigten beide auf der Akademieausstellung von 1804 eine Rekonstruktion des Dianentempels in Ephesus und 1806 eine des Salomonischen Tempels. Hirt war es vermutlich auch, der Hummel dem Berliner Schauspielhaus empfahl. 1802 hat Hummel die Zeichnungen für acht Figurinen in den ersten vier Heften der „Kostüms auf dem Königl. Nationaltheater in Berlin“ geschaffen. Dieser Umstand gibt zu der Vermutung Anlaß, daß auch das neu erworbene Aquarell eine Arbeit für das Theater ist. Für eine Bühnendekoration spricht die räumliche Anlage mit deutlicher Absonderung des als Prospekt zu denkenden Mittel- und Hintergrundes vom Vordergrund als praktikablem Teil der Dekoration ohne Angabe der Decke des Innenraumes. Schinkels Dekoration für die 2. Szene des 4. Aktes der „Jungfrau von Orléans“ von 1816 zeigt eine vergleichbare Anlage.

Das ebenfalls 1796 erworbene 73 × 96,5 cm große Gemälde mit der Innenansicht der von Schinkel eingerichteten Rüstkammer des Prinzen Friedrich von Preußen in dessen Berliner Palais (Wilhelmstraße 72) von Carl Friedrich Zimmermann ist bereits zweimal von Johannes Sievers in Bänden des Schinkel-Werkes publiziert worden (Die Möbel, 1950; Bauten für die Prinzen August, Friedrich und Albrecht von Preußen, 1954). Es befand sich damals auf der Burg Rheinstein und stammt aus dem Besitz des Prinzen Friedrich, eines Neffen Friedrich Wilhelms III. Der Umbau des Berliner Palais für den Prinzen fand 1816—18 statt.

Das Zentrum des Bildes beherrscht ein großes Fenster, bestehend aus einer Vielzahl von alten Scheiben aus Gotik, Renaissance und Barock. Vor einem Kamin sitzt die Prinzessin Luise von Preußen, geb. Prinzessin von Anhalt-Bernburg. Hinter ihr steht mit einem großen Hund ihr Gemahl, der Prinz Friedrich, in der Uniform des 1. Schlesischen Kürassierregimentes, dessen Chef er seit 1815 war. Offensichtlich sind die beiden Porträts von einer anderen Hand als die Umgebung gemalt. Einen terminus ante für die Entstehung des Bildes ist der 31. 7. 1820, denn an diesem Tag erkrankte der erst 27jährige Maler beim Baden in der Loisach. Die Autorschaft Zimmermanns ist durch die Erwähnung des Gemäldes in einer Beschreibung der Burg Rheinstein von 1837 „Rheinstein. Erinnerungsblätter für Alle, welche die Burg besuchen“, gesichert.

Schadow gedenkt des Malers, der sein Schüler gewesen war, in seinen Lebenserinnerungen, und 1825 ehrte die Akademie ihn durch die Herausgabe von zehn Lithographien nach Zeichnungen aus dem Nachlaß.

Das Gemälde ist aus mehreren Gründen wichtig: 1. als Werk des so gut wie vergessenen Carl Friedrich Zimmermann, 2. als Darstellung eines von Schinkel entworfenen, verlorenen Interieurs, 3. als Zeugnis der Gotikbegeisterung der Romantik in Berlin, 4. als Wiedergabe einer Sammlung von Glasgemälden und Waffen, 5. als Bildnistypus, der in Berlin nur zögernd Nachfolge fand.

Zimmermann widmete 1811 bereits als 15jähriger dem Kronprinzen ein Heft von 8 Zeichnungen, größtenteils Kopien nach Joh. Christoph Kimpfel (Potsdam, Neues Palais). 1813/14 half er Schinkel zusammen mit Carl Wilhelm Gropius bei den Wandgemälden für das Humbertsche Haus und stellte erstmals 1814 eine „perspektivische Zeichnung vom Inneren eines Zimmers“ aus. Damit ist ein Hauptmotiv seines Werkes genannt und zugleich ein Hinweis auf die Schulung durch Hummel gegeben, der seit 1809 an der Akademie Perspektive unterrichtete. 1814 machte er den Feldzug gegen Frankreich mit. Zeichnungen mit Kriegsszenen, die mit diesen Erlebnissen in Zusammenhang stehen, bewahrt die Sammlung der Handzeichnungen und Kupferstiche in Ostberlin. 1817 ist Zimmermann in Wien und muß dort im Kreis um die Brüder Olivier bekannt gewesen sein. Julius Schnorr von Carolsfeld erwähnt ihn in einem Brief aus Rom vom 11. 6. 1818, und Ferdinand Olivier verzeichnet ihn auf seinem Stammbaum der neueren deutschen Kunst, dem Zueignungsblatt der sieben Ansichten aus dem Salzkammergut. 1817 stand Ferdinand Olivier auch mit Schinkel in Verbindung, auf dessen Anregung er eine Landschaft für Gneisenau malte. In diesem Jahr unternahm Zimmermann mit Julius Schoppe und Gropius eine Reise in das Salzkammergut, dessen bekanntestes Dokument Schoppes Gemälde in der Dresdner Galerie mit den drei Künstlern auf der Kanzel von St. Aigen ist. Weniger bekannt ist das erst 1823/25 von Schoppe und Gropius herausgebrachte, mit Lithographien ausgestattete Werk „Malerische Ansichten auf einer Reise durch Österreich, Steiermark, Tirol, Ober- und Unteritalien“.

1818 stellte Zimmermann, damals noch in Wien wohnend, in Berlin eine Zeichnung „Das Innere der Stephanskirche in Wien“ (die an Schinkels Darstellungen des gleichen Motivs denken läßt) und eine „Malerstube“ in Öl aus. Ein Gruppenbildnis in einem genau geschilderten Interieur ist das 1917 von Frimmel publizierte Porträt der Familie des Grafen Philipp von Stadion in seinem Wiener Palais von 1818. Voraus geht eine signierte Zeichnung von 1816 in der Bremer Kunsthalle mit Porträts in einem offensichtlich Berliner Interieur. Zweifellos von der gleichen Hand stammt ein als Werk Schoppes mehrfach veröffentlichtes Aquarell im Märkischen Museum, das zum Teil die gleichen Personen darzustellen scheint.

Die Interieurmalerei in Berlin war der Sphäre des Theaters verbunden. Vielleicht hat Zimmermann Schinkel auch bei seinen Theaterdekorationen geholfen. Im Neuen Palais in Potsdam liegt von ihm eine 1816 datierte Innenansicht der Kathedrale von Reims vom Chor nach Westen gesehen mit einem mittelalterlichen Krönungszug, eine Idee, die mit der 1816 in Berlin erfolgten Neuinszenierung von Schillers „Jungfrau von Orléans“ zusammenhängen dürfte, für die Schinkel Dekorationen geschaffen hat. Sein Verständnis für gotische Architektur muß Zimmermann auch in einer verschollenen Ansicht des Daches des Mailänder Domes bewiesen haben, die 1820 in Berlin ausgestellt war. Beziehungen zum Theater belegen noch zwei andere Arbeiten Zimmermanns, zwei Zeichnungen zum „Faust“, den Fürst Anton Radziwill nach Goethes Dichtung komponiert hat (1836 als Lithographien erschienen), und die Mitwirkung an Wilhelm Schadows großem Gemälde eines Bacchuszuges im Proszenium von Schinkels Schauspielhaus.

In dieses in groben Zügen umrissene Oeuvre fügt sich das Bildnis des Prinzen Friedrich und seiner Gemahlin ein.

Die Lage der Rüstkammer innerhalb der schlecht überlieferten Innenarchitektur des Palais hat Sievers geklärt, ebenso den Ort des großen Fensters, das Licht von einem Gang erhielt, also nicht in einer Außenwand eingebaut war. Die Sternfigur der Decke läßt sich entzerren und in ihrer konstruktiven Logik erkennen.

Eine unmittelbare Parallele zu der Rüstkammer des Prinzen Friedrich gibt es im Oeuvre Schinkels nicht. Nächst verwandt ist ein von Sievers um 1820 datierter gotischer Saal im Palais des Fürsten Anton Radziwill (Wilhelmstraße 77). 1829 und 1834 hat Schinkel in den Palais der Prinzen Karl und Wilhelm Waffenkammern von wesentlich verschiedenem Aussehen eingerichtet.

Schinkel hat auch bei der Ausstattung mitgewirkt, zumindest, insofern er den Prinzen zum Sammeln von Antiquitäten angeregt hat, wie ein Brief Schinkels an Rauch vom 23. 3. 1817 belegt. Für die auf dem Kamin wie auf einem Altar aufgestellte vereinfachte Kopie von Stephan Lochners Kölner Dombild, vermutlich wie auch andere Kopien und Teilkopien dieses Werkes für das Königshaus (Burg Stolzenfels, ehem. Palais Friedrich Wilhelms III., ehem. Wohnung der Prinzessin Marianne im Berliner Stadtschloß) von

Kaspar Beckenkamp in Köln gemalt, hat Schinkel den Rahmen entworfen. Gegenüber der Jungfrau Maria des Dombildes steht, sicherlich nicht unabsichtlich, auf einem truhentartigen Kasten die plastische Halbfigur der Jungfrau von Orléans. Diese Skulptur, von der sich ein zweites Exemplar im Besitz des Prinzen Wilhelm (Bruder des Königs) befand, geht auf ein Porträt der Jeanne d'Arc von 1581 im Museum von Orléans zurück, das damals als authentisches Bildnis galt. Der daneben stehende Helm mit Flügeln, ein sonst unbrauchbares Dekorationsstück aus Eisenblech, ist vor mehreren Jahren von der Burg Rheinstein für die Schlösserverwaltung erworben worden.

Das Glasfenster mit seinen 79 mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Scheiben ist so präzise gemalt, daß ihm beinahe der Rang eines illustrierten Sammlungskataloges zukommt. Stellenweise lassen sich sogar Inschriften bruchstückweise lesen. Über den Verbleib der Scheiben, nachdem das Palais nach dem Tod der beiden kinderlosen Söhne des Prinzen Friedrich an die Hauptlinie gefallen war, ist nichts bekannt. Auch die Erwerbung bleibt weitgehend im Dunkeln. In der oberen Reihe deuten Wappen von Baden, Freiburg i. Br. und Lothringen auf den Südwesten, ebenso wie das Ornament einer Scheibe, das sich übereinstimmend in St. Martin in Kolmar (aus der dortigen Predigerkirche) und im Freiburger Münster (aus der Freiburger Predigerkirche) findet. Zu einem anderen Teppichfeld gibt es ein ähnliches Stück im Historischen Museum in Frankfurt aus dem Chor des Frankfurter Domes (2. Viertel 14. Jahrhundert). Aus Köln stammen vermutlich die in ihren Formen an Epitaphien erinnernden Votivscheiben vom Ende des 17. Jahrhunderts. Eine ganz ähnliche, die des kurkölnischen Zöllners Nuppeney von Andernach von 1685, befand sich vor dem Krieg im Berliner Kunstgewerbemuseum. Österreichischen Ursprungs ist dagegen wohl eine andere Scheibe in der Mitte, auf der man rechts den Heiligen Leopold III. von Österreich erkennt, neben ihm vermutlich den Hl. Agapitus. Niederländischen Ursprungs sind dagegen wohl die kleinen ovalen Scheiben.

Ein letztes Problem des Bildes liegt in der Zuschreibung der beiden Bildnisse. Obgleich sich zu dem Kleid der Prinzessin eine „Karl Zimmermann“ signierte Studie im Ostberliner Kabinett befindet, scheint die Ausführung der Porträts durch Zimmermann selbst aus mehreren Gründen ausgeschlossen. Für eine Datierung nach 1820 spricht die goldene Färbung der Halbmonde auf den Epauletten der Uniform (nach Aussage des Uniformkenners F. Kersten). Im Vergleich zu den 1817 datierten Bildnissen des Paares von Gerhard von Kügelgen wirken die Gesichter so viel älter, daß eine Entstehung vor 1820 kaum vorstellbar ist. Hinzu kommen Unterschiede der Malweise und der Lichtbehandlung. Vermutlich hat Franz Krüger durch die Ausführung der von Zimmermann bereits vorgesehenen Porträts mehrere Jahre nach dessen Tod das Bild vollendet.

Vergleichbar ist Krügers Bildnis des Prinzen August von Preußen in der Nationalgalerie (West). Eine Nachwirkung des Rüstkammerbildes liegt in dem um 1830 gemalten Bildnis der Prinzessin Luise von Preußen von Theodor Hildebrandt (aus Schloß Rheinstein) im Stadtmuseum Düsseldorf vor; eine Vorstufe bildet Heinrich von Oliviers mutmaßliches Bildnis der Gräfin Gneisenau in einem phantastischen gotischen Kircheninterieur, ehemals in Dessau (1931 verbrannt).