

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

## Johann Karl Heinrich Kretschmar

Im kunstgeschichtlichen Urteil ist die Nachwelt nicht nur gerecht, indem sie die Bewertungen der Zeitgenossen aus der Distanz korrigiert oder bestätigt, sie ist auch ungerecht, wenn sie, um ein übersichtlicheres Bild der Vergangenheit zu gewinnen, vieles der Vergessenheit überantwortet, dem nur Tüchtigen Leistungen abspricht, um sie einem besseren oder nur bekannteren Künstler zuzuschreiben. Die Kataloge der Auktionen, die Privatsammlungen und auch die Museen zeigen, wie vielfach die Neigung besteht, möglichst viel Werke um die großen Namen auf Kosten der weniger großen zu versammeln. Diesen Vorgang des Vereinfachens und Vergessens am Beispiel bewußt zu machen und damit gegen den Strom der Zeit zu schwimmen, ist ein Unterfangen, das eine eigene Faszination besitzt.

Johann Karl Heinrich Kretschmar ist ein Fall, an dem sich gut beobachten läßt, welche Kräfte und Umstände zusammengewirkt haben, um einen nicht unbedeutenden Künstler der Betrachtung durch die Kunstgeschichte fast ganz zu entziehen. 1769 geboren<sup>1</sup>, ist er ungefähr gleichaltrig mit Friedrich Gilly (geb. 1771) und nicht viel jünger als Johann Gottfried Schadow (geb. 1764) und lebt gleich diesem weit in das 19. Jahrhundert hinein, bis 1847. Wie Schadow erfährt Kretschmar das Unglück, beim Aufblühen der Kunst nach den Freiheitskriegen bereits zu alt zu sein, um sich in den eleganten Stil der Biedermeierzeit einzugewöhnen. Das hat bereits Athanasius Graf Raczynski in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst 1841 bemerkt: „Man wird leicht begreifen, daß dieser Künstler wenig Verwandtschaft mit den Malern hat, welche die gegenwärtige Zeit verherrlicht, wenn man bedenkt, daß er einer uns so entfernten Periode angehört, und daß sich seine künstlerische Tätigkeit schon lange vollständig entwickelt hatte, bevor Cornelius, Overbeck und deren zahlreiche Nacheiferer sich zuerst bestreben, die Künste in Deutschland wieder ins Leben zu rufen“<sup>2</sup>.

Bezeichnend für die Bevorzugung der jüngeren Generation ist die in Schadows Memoiren und auch anderenorts mehrfach auftauchende Wendung „Kretschmar, der Lehrer Wachs“<sup>3</sup>, als sei es sein Hauptverdienst gewesen, den heute ebenfalls fast vergessenen Wilhelm Wach zum Schüler gehabt zu haben. Im Gegensatz zu Schadow besaß Kretschmar nicht dessen intellektuelle Beweglichkeit und Souveränität, die jenem sein Ansehen sicherten und seinen Ruhm lebendig erhielten. Das Bild von Kretschmar als Mensch bleibt blaß; er begegnet in

<sup>1</sup> Dieses Geburtsjahr ist überall in der Literatur, auch der zu Lebzeiten Kretschmars erschienenen, angegeben, u. a. in Naglers Künstler-Lexikon Bd. VII, 1839, S. 171, in dem Nekrolog in Schorns Kunst-Blatt Nr. 25 vom 25. Mai 1847 und im Artikel der Allgemeinen Deutschen Biographie Bd. XVIII, 1883, S. 141. In den „Berichten über das Copiren von Gemälden in Schlössern und Galerien 1786–1826“, Akten im Archiv der Preußischen Akademie der Künste in Berlin (West) Reg. 1, 187, wird dagegen Kretschmar im Mai 1790 als neunzehnjährig, 1796 als vierundzwanzigjährig und im Mai/Juni 1798 als siebenundzwanzigjährig genannt. Demnach müßte er 1771 geboren sein.

<sup>2</sup> Geschichte der neueren deutschen Kunst Bd. III, Berlin 1841, S. 64/65.

<sup>3</sup> Johann Gottfried Schadow, Kunst-Werke und Kunst-Ansichten. Berlin 1849, S. 72, 103.

den Briefen und Memoiren der Zeitgenossen kaum und scheint keinen Anschluß an die für das geistige Leben Berlins maßgeblichen Kreise gewonnen zu haben.

Der 7. Band von Naglers Künstlerlexikon, der 1839, also noch zu Lebzeiten des Malers, erschien, bringt die gehaltvollste biographische Notiz über ihn. Dort heißt es: „Die Werke dieses Künstlers sind in bedeutender Anzahl vorhanden. Es sind dieses Porträts angesehener Personen und Historien. Sie zierten die Kunstausstellungen in Berlin, und da betrachtete man sie fortwährend mit Beifall“<sup>4</sup>.

Die Kataloge der Akademie-Ausstellungen bestätigen, daß Kretschmar seit 1789 auf jeder dieser Veranstaltungen vertreten war, ausgenommen 1804, als er sich auf Reisen befand, und 1844, wo ihn vielleicht Krankheit abgehalten hat, denn er starb 1847 „nach gänzlicher Erschöpfung durch Altersschwäche“, wie es in einem Nekrolog des Schornschen Kunst-Blattes heißt<sup>5</sup>.

Die weitaus meisten der ausgestellten Bilder waren Porträts. Ihre Zahl läßt sich nicht genau ermitteln, da vielfach mehrere Bildnisse unter einer Nummer aufgeführt wurden, es waren jedoch mindestens achtzig. Als Käte Gläser 1929 den Versuch einer Katalogisierung der Berliner Bildnismaler zwischen 1820 und 1850 vorlegte, konnte sie für diese Epoche kein einziges Bildnis von ihm als noch vorhanden nachweisen<sup>6</sup>. In ihrem 1932 erschienenen Buch „Das Bildnis im Berliner Biedermeier“ bildete sie dann das schöne Porträt der Tochter des Künstlers von 1834 ab, das sich durch Schwere, Strenge und Härte trotz eines Reichstums an lieblichen Details aus der Reihe der übrigen Beispiele Berliner Porträtmalerei des Biedermeier heraushebt und durch diesen unverwechselbaren Stil die Auffindung und Zuschreibung anderer Werke hätte bewirken müssen<sup>7</sup>.

Auf den Höhepunkt seines Erfolges war Kretschmar bereits 1800 als Einunddreißigjähriger gelangt, als ihm der Preis für ein für damalige Verhältnisse ungewöhnlich großes Historienbild „Der Große Kurfürst und der Prinz von Hessen-Homburg nach der Schlacht bei Fehrbellin“ (Abb. 1) zugesprochen wurde. Friedrich Wilhelm III. hatte die Berliner Künstlerschaft aufgefordert, vaterländische Themen zu behandeln. Kretschmars Bild wurde von den neunzehn eingesandten Historienbildern am höchsten ausgezeichnet und vom König gekauft. Füßlis Künstlerlexikon weiß 1806 unter dem Namen des Künstlers lediglich über diesen Erfolg zu berichten: „Kretschmar . . . , von welchem man in dem Kunstsalon zu Berlin 1800 ein historisches Bild sah, welches den Großen Kurfürsten und den Grafen von Hessen-Homburg, nach der Schlacht bey Fehrbellin 1675 vorstellt, wie der erstre dem letztern verzeiht, daß er sich gegen gemeßnen Befehl mit dem Feind eingelassen, und aber – den erfochten Sieg mit errungen hatte. In der Zeitschrift Berlin II.4.72-75 wird dieses Gemälde ausführlich beschrieben, fast unbeschränkt gerühmt, und besonders bemerkt: Daß die über das Ganze ausgegossene Ruhe einen denkenden Künstler verrathe, der sich nicht verleiten ließ, durch Nebenwerke den Totaleffekt heben zu wollen. Seither haben wir von diesem Kretschmar nichts Weiteres vernommen“<sup>8</sup>.

Johann Joseph Freidhoff hat von dem Bild 1802 ein großes Schabkunstblatt geschaffen.

<sup>4</sup> Nagler 1839, S. 171.

<sup>5</sup> Kunst-Blatt 1847, 25. Mai 1847.

<sup>6</sup> Käte Gläser, Berliner Porträtisten 1820–1850. Versuch einer Katalogisierung. Berlin 1929. S. 45.

<sup>7</sup> Käte Gläser, Das Bildnis im Berliner Biedermeier. Berlin 1932, Tf. 22.

<sup>8</sup> H. H. Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon. 2. Teil. Zürich 1806, S. 647.



Abb. 1: Der Große Kurfürst und der Prinz von Hessen-Homburg nach der Schlacht bei Feurbellin, Schabkunstblatt von J. J. Freidhoff nach K. Kretschmar. Berlin, Staatl. Schlösser und Gärten

Eine gewisse Berühmtheit haben Gemälde und Stiche in diesem Jahrhundert wieder gewonnen, jedoch nicht durch ihre eigenen Vorzüge sondern durch die Entdeckung, daß wahrscheinlich Heinrich von Kleist durch Kretschmars Darstellung zu seinem „Prinzen von Homburg“ angeregt wurde. Hermann Gilow veröffentlichte seine gut begründeten Vermutungen über diesen Zusammenhang 1908 in den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, aber er konnte nur auf das Schabkunstblatt verweisen<sup>9</sup>. Es gelang ihm nicht, das Gemälde ausfindig zu machen. Dieses war Kaiser Wilhelm II. vorbehalten, der Gilows Aufsatz las und sich aus seiner Jugendzeit an das Bild erinnerte, das im Treppenhaus des Kronprinzenpalais hing<sup>10</sup>. Bis 1856 hatte es den Speisesaal dieses Hauses geschmückt, wie

<sup>9</sup> Hermann Gilow, Ein Fund zur Vorgeschichte von H. v. Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“. Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 1908, S. 10–13.

<sup>10</sup> Wilhelm Waetzoldt, Ein kunstgeschichtlicher Fund zur Vorgeschichte von Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“. Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 1908, S. 307.

es ein Aquarell des Innenraumes von Friedrich Wilhelm Klose zeigt und wie Schaslers Handbuch es bestätigt<sup>11</sup>.

Nach Kretschmars Tod gerieten seine Werke bald in Vergessenheit. Er war weder auf den historischen Ausstellungen in München 1858 und Köln 1861 noch auf der großen Jahrhundertausstellung von 1906 in Berlin vertreten, nur 1886 wurden in der historischen Abteilung der Jubiläumsausstellung der Berliner Akademie ein Selbstbildnis und ein Bildnis gezeigt<sup>12</sup>. Überdies wurden seine Bilder mit denen Hermann Kretschmers verwechselt, der seit den 1830er Jahren besonders durch seine orientalischen Szenen und auch durch Porträts angesehener Orientalen erfolgreich war. So möchte man vermuten, daß das bei Boetticher<sup>13</sup> und so auch im Generalkatalog der Schlösserverwaltung als Werk Kretschmars genannte, seit 1945 verschollene und auch in keiner Abbildung überlieferte Bildnis des Lord Hardinge I. Viscount of Lahore (1785–1856), der 1846–1848 Generalgouverneur von Indien war, eher von Hermann Kretschmer stammte und bei dessen Aufenthalt in England zwischen 1854 und 1860 – vielleicht als posthumes Bildnis – gemalt worden ist. Eigenartigerweise bevorzugte Hermann Kretschmer als Historienmaler bei den Themen aus der brandenburgischen Geschichte ebenso wie Johann Karl Kretschmar die Epoche des Großen Kurfürsten, so daß auch hierdurch Verwechslungen Vorschub geleistet wurde.

Kretschmar stammte aus Braunschweig, einer Residenzstadt, in der gegen Ende des 18. Jahrhunderts reges kulturelles Leben herrschte. Der im benachbarten Wolfenbüttel wirkende Gotthold Ephraim Lessing und Johann Joachim Eschenburg waren die führenden Geister. Die Salzdahlumer Galerie bot den Künstlern vorbildliche Gemälde, an denen sie sich schulen konnten. Unter den lebenden Meistern setzten im Porträt Johann Georg Ziesenis, der häufiger von Hannover nach Braunschweig kam, Anna Rosina de Gasc sowie der Pastellmaler Johann Heinrich Schröder, in der Landschaftsmalerei Pascha Johann Friedrich Weitsch relativ hohe Maßstäbe.

Über die Anfänge Kretschmars berichtet Naglers Künstlerlexikon 1839, er sei ursprünglich zum Kaufmannsstand bestimmt gewesen, „wozu er indessen nicht die geringste Neigung empfand. Fünfzehn Jahre war er alt, als er in die Lehre kam, er konnte aber die Liebe zur Kunstübung nicht unterdrücken, und daher benützte er jede Freistunde dazu. Schon in früher Jugend sprach sich bei ihm diese Neigung entschieden aus, und der erste Stoff zur Bewunderung gab ihm der Kistler im Hause seines Vaters, welcher in den Feierstunden mit nicht gewöhnlicher Kunstfertigkeit Stilleben malte. Nur einen Monat hielt es Kretschmar im Kaufladen aus, dann aber verließ er die aufgedrungene Beschäftigung und begab sich zu Pascha Johann Friedrich Weitsch in Unterricht. Unter der Leitung dieses Meisters copierte er Gemälde von Rubens, van Dyck, Crayer und Mireveldt, und so hatte er sich schon bei Weitsch nicht geringe technische Fertigkeit erworben, als er 1789 das Unglück hatte, an

<sup>11</sup> Max Schasler, Berlins Kunstschatze Bd. II. Die öffentlichen und Privatkunstsammlungen. Berlin 1856, S. 263. Helmut Börsch-Supan, Marmorsaal und Blaues Zimmer. Berlin 1976, Abb. 57.

<sup>12</sup> Berliner Akademie-Ausstellung 1886, Historische Abteilung Nr. 2423/2424.

<sup>13</sup> Friedrich von Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 1. Dresden 1891, S. 798, Nr. 11. Vgl. auch Gert Bartoschek, Berliner Biedermeier. Ausstellung 1973 Kulturhaus Hans Marchwitza, Potsdam, Anhang S. 56, Nr. 2. So stammt auch ein „Rom 26. April 1838“ bezeichnetes Gemälde „Römerin“, das am 16./17. April 1943 bei Hans W. Lange in Berlin als Werk Kretschmars versteigert wurde (Nr. 183, Abb. Tf. 19) von Hermann Kretschmer, der sich damals in Rom aufhielt.

Einem Tage beide Eltern zu verlieren. Jetzt mußte er in Berlin bei Verwandten Aufnahme suchen“.

Ein Reflex von Weitschs Unterricht läßt sich vielleicht in den weiten, ernst gestimmten Landschaften entdecken, die Kretschmar als Hintergründe seiner Porträts bevorzugte.

An der Berliner Akademie genoß er seit 1789 den Unterricht von Johann Christoph Frisch und Johann Wilhelm Meil. Frisch dürfte ihn durch seine Darstellungen aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte auf dieses später für ihn wichtige Themengebiet aufmerksam gemacht haben. Auf den Akademie-Ausstellungen war Kretschmar 1789 und 1791 lediglich mit Kopien vertreten. Im Mai 1790 begann er, Bilder im Berliner Schloß zu kopieren<sup>14</sup>. Für mindestens vier der sechs Kopien, die er 1791 zeigte, hatten Werke der Bildergalerien im Berliner Schloß und in Sanssouci als Vorlage gedient<sup>15</sup>. Danach, so scheint es, hat er sich wieder vorübergehend in Braunschweig aufgehalten, denn das 1793 ausgestellte „Opfer Abrahams“ war eine Kopie nach dem dort befindlichen Werk von Lievens<sup>16</sup>. 1856 war anscheinend diese Kopie noch in der Sammlung der Akademie vorhanden<sup>17</sup>. Auch das zweite 1793 gezeigte Bild, eine „schlafende Bacchantin“ nach Backer, scheint einen Ausschnitt aus einem Gemälde der Salzdahlumer Galerie wiedergegeben zu haben<sup>18</sup>. 1794 waren außer einer Kopie nach van Dycks Gemälde „Die bußfertigen Sünder“ erstmals fünf Porträts zu sehen<sup>19</sup>. Daniel Chodowiecki beurteilt sie in einem Brief an Anton Graff vom 9. November 1795: „Bey der vorigen [Ausstellung] machte sich ein junger Kretschmar Breit, er würde zu Ihnen reysen und bey Ihnen Mahlen, er hatte einige Köpfe gemahlt, die viel versprechen[d] waren aber ein wenig Bunt und flattirt so daß die Ähnlichkeit darunter litt, dieses mahl hatt er nur einen der nicht so gut ist wie die vorigen“<sup>20</sup>.

Ein Aufenthalt Kretschmars in Dresden läßt sich für den Sommer 1795 erweisen<sup>21</sup>. In seinen späteren Porträts ist jedoch nichts zu bemerken, was auf eine Berührung mit Graff

<sup>14</sup> Archiv der Preußischen Akademie der Künste Reg. 1, 187. „Carl Kretschmar 19 Jahr von Braunschweig hat den Faun aus dem Bilde des Poussin gezeichnet. . . Dieses Jahr hat das Studium auf der Gallerie zum ersten Mahle wie vorgeschrieben mit dem Monath May seinen Anfang nehmen können.“

<sup>15</sup> Nach den Akten der Akademie kopierte Kretschmar außer dem „Faun“ nach Poussins „Jupiter als Kind von der Ziege Amalthea genährt“ (Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem) im Juni 1790 „die zweite Figur aus dem Bild von Poussin“ und den „Kopf der Artemisia“ (nicht zu identifizieren), ein „Brustbild nach Vandick“, im Juli 1790 „ein recht schön Kopf nach Guido“ (vermutlich die 1791 ausgestellte Kopie nach der „Portia“, GK I 6333). Im August heißt es, Kretschmar habe „in der Potsdamer Bildergalerie die „Gratien nach Domenichino“ gezeichnet (GK I 7619, nach 1945 verschollen, galt zuletzt als „Römisch um 1650“).

<sup>16</sup> Börsch-Supan 1971, 1793, Nr. 191.

<sup>17</sup> Schasler 1856, S. 320, Nr. 105. Außerdem verzeichnet er in der Akademie noch „Eine nackte weibliche Gestalt, liegend. Lebensgroße Figur. Kohlezeichnung“ (Nr. 219).

<sup>18</sup> Börsch-Supan 1971, 1793, Nr. 192, Wohl Ausschnitt aus Jacob Adriaensz Backer „Cimon und Iphigenia“.

<sup>19</sup> Van Dycks Gemälde, heute als Werkstattarbeit eingestuft, befindet sich in der Gemäldegalerie in Ost-Berlin.

<sup>20</sup> Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff. Hrsg. von Dr. Charlotte Steinbrucker. Berlin und Leipzig 1921, S. 158.

<sup>21</sup> Nach den Akten im Archiv der Preußischen Akademie der Künste Reg. 1, 187 Mai/Juni „Die Cäcilia nach van Balen hat [er] nur aufzeichnen können, weil ihm eine Reise nach Dresden vorgefallen.“

deuten würde. Die Buntheit, die Chodowiecki auffiel, blieb ein Merkmal der Malerei Kretschmars. Noch Toelken bemängelt 1828 bei einem Historienbild, „daß die Kleidungen für Uniformen zu abwechselnd in den Farben . . . seien“<sup>22</sup>. 1797 zeigte Kretschmar unter anderen Bildnissen eine Zeichnung in schwarzer Kreide nach einer Büste der Königin Luise von Schadow<sup>23</sup>, zu der er, offenbar als Gegenstück, 1798 ein Bildnis Friedrich Wilhelms III. nach Schadow lieferte<sup>24</sup>. Obschon verschollen, können diese beiden Blätter beweisen, daß Kretschmar eine Beziehung zur Skulptur gehabt haben muß und sich um eine plastische Auffassung seiner Modelle bemühte. So wurde auch 1814 auf einer Ausstellung „zum Besten Verwundeter“ von Kretschmar „Der Prinz August Ferdinand. Nach eine Büste gemalt“ gezeigt<sup>25</sup>. Ein 1797 ausgestellt Kniestück des Generals Möllendorf scheint den Erfolg des jungen Malers in höheren Gesellschaftsschichten zu belegen, wenn es sich nicht um eine Kopie gehandelt hat<sup>26</sup>. Im gleichen Jahr wartet er auch zuerst mit einer eigenen Komposition, „Diana und Endymion“, auf<sup>27</sup>. Die 1798 gezeigten Bildnisse lobt Chodowiecki gegenüber Graff als „gute Porträts“<sup>28</sup>.

Auf der gleichen Ausstellung war noch eine Kopie nach Guido Reni „Fortuna“ zu sehen<sup>29</sup>, von der sich eine alte Kopie in der Bildergalerie des Berliner Schlosses befand<sup>30</sup>. Diesen Maler muß Kretschmar besonders geschätzt haben, denn es fällt auf, daß von den zwölf Kopien, die er zwischen 1789 und 1798 zeigte, allein vier nach Reni gemalt waren. Besonders viel scheint ihm die „Fortuna“ bedeutet zu haben, fand er doch in ihr das Motiv des Schicksalhaften, das seinen Bildnissen nicht selten einen Hauch des Tragischen verleiht. Mit Vorliebe stellte Kretschmar – wie Reni es mit seiner „Fortuna“ getan hat – die Gestalt vor einen dramatischen Himmel und setzte sie dem Wetter aus.

Als das früheste Werk Kretschmars, das – wenn auch nur in der Reproduktion – überliefert ist, muß das große Gemälde „Der Große Kurfürst und der Prinz von Hessen-Homburg nach der Schlacht bei Fehrbellin“ gelten, das 1800 auf der Akademie-Ausstellung zu sehen war und dadurch datiert ist<sup>31</sup>. Das Ungewöhnliche an diesem Bild ist die dichte Füllung der Fläche mit lebensgroßen Figuren in geringer Distanz vom Betrachter. Es bleibt kein Raum für die Entwicklung einer Handlung wie in den Historienbildern von Rode oder Frisch. Nur zwischen dem Großen Kurfürsten und dem Prinzen von Homburg bietet ein schmaler Spalt einen Ausblick auf das Schlachtfeld, vor dem die deutende Gebärde der rechten Hand des Kurfürsten angeordnet ist. So konzentriert sich zwangsläufig alles auf die geistige Spannung zwischen den beiden Hauptakteuren. Der Betrachter soll sich in der Vorstellung zu denen gesellen, die um den Kurfürsten und den Prinzen stehen und aufmerksam zuhören. Von den Offizieren ist nur Derfflinger zu identifizieren, für den Kretschmar als Vorbild vermutlich den Stich von Johann Hainzelmann benutzt hat, wo der Kopf in ganz ähnlicher

<sup>22</sup> Berliner Kunst-Blatt I, 1828, S. 261 – 263.

<sup>23</sup> Börsch-Supan 1971, 1797, Nr. 86.

<sup>24</sup> Börsch-Supan 1971, 1798, Nr. 329.

<sup>25</sup> Verzeichnis von Kunst- und Literatur-Werken welche zum Besten Verwundeter öffentlich ausgestellt . . . Berlin 1814, Nr. 23.

<sup>26</sup> Börsch-Supan 1971, 1797, Nr. 87.

<sup>27</sup> Börsch-Supan 1971, 1797 Nr. 91.

<sup>28</sup> Steinbrucker 1921, S. 181.

<sup>29</sup> Börsch-Supan 1971, 1798, Nr. 323.

<sup>30</sup> Berlin-Dahlem.

<sup>31</sup> Börsch-Supan 1971, 1800, Nr. 19. Zuletzt in Schloß Cäcilienhof. 1945 vernichtet.

Weise in den Nacken gelegt ist. Der Prinz von Homburg hat keine Ähnlichkeit mit den bekannten Bildnissen, auch entspricht der Kragen, den er trägt, einer früheren Zeit, der um 1630, wie es überhaupt Kretschmar bei den Einzelheiten der Tracht nicht auf historische Genauigkeit ankommt. Der Eichbaum mit dem abgebrochenen Ast, ein Requisit aus der Porträtmalerei, dient als Symbol für Kampfes- und Todesmut.

Schon Gilow hat darauf hingewiesen, daß vor Kretschmar bereits Chodowiecki um 1795 diese Szene, eine legendäre Episode, die Friedrich der Große in seinen „Mémoires pour servir a l'histoire de la maison de Brandebourg“ für erwähnenswert gehalten hatte, für einen Stich von Eberhard Henne gezeichnet hat<sup>32</sup>. Aber nicht nur das Thema, auch der eigentümliche Kompositionsstil des Gemäldes scheint durch Chodowiecki angeregt zu sein. Es ist, als habe der Maler die kleinen Formate des Stechers mit ihrer gedrängten Fülle pfahlhaft dastehender Figuren ins Monumentale übersetzt. Man mag auch an größere Blätter Chodowieckis wie „Zieten sitzt vor seinem König“ denken. Auch bei Chodowiecki ist vielfach eine Rede der Hauptinhalt des Geschehens. Das mag es gewesen sein, was den Dichter Kleist vor dem Gemälde inspiriert hat, denn es führte die Szene Bühnenhaft wie eine Klassikerillustration Chodowieckis in Lebensgröße vor Augen.

Den Mut zu solcher Monumentalität hatten vielleicht auch die Generalstatuen auf dem Wilhelmsplatz und Schadows 1793 enthülltes Stettiner Standbild Friedrichs des Großen gefördert. Der Große Kurfürst in der imponierenden Wucht seiner Erscheinung läßt sich mit Schadows Friedrichstatue gut vergleichen, in der sich Wirklichkeit suggerierende Detailtreue und auf Bedeutung zielende Überhöhung durch Form und Symbol verbinden. In diesem Sinne zielt auch Kretschmar über den Bericht, den er gibt, hinaus auf das ethische Beispiel, das sich nach seiner Meinung ebensogut aus der brandenburgischen wie aus der antiken Geschichte schöpfen ließ. Damit entsprach er den Bestrebungen des Königs, die dieser mit der Bevorzugung vaterländischer Themen vor antiken und christlichen verfolgte, und präsentierte sich als „denkender Künstler“, als der er 1800 in der Zeitschrift „Berlin“ gerühmt wurde. Den geistigen Anspruch, den Kretschmar mit seiner Kunst erhob, belegt auch der in Friedrich und Karl Eggers' Rauchbiographie erwähnte Umstand, daß er in dieser Zeit mit den Bildhauern Rauch, Carl Wichmann, Philipp Wolff, dem Maler Rosentreter und dem Medailleur Jachtmann „geeignete Schriften“ las, um die „allgemeine Bildung weiter zu fördern“<sup>33</sup>.

Das gleichzeitig mit dem Kretschmars ausgestellte, ebenfalls vom König angekaufte und auch von Freidhoff als Schabkunstblatt reproduzierte Gemälde des elf Jahre älteren Friedrich Georg Weitsch „Der Große Kurfürst und seine Gemahlin auf der Batterie von Anklam“<sup>34</sup> ist mit seiner freieren Räumlichkeit und seiner lehrhaften und detailreicheren Erzählung, auch in der weicheren Malweise, noch mehr dem 18. Jahrhundert und der Tradition Frischs und Rodes verhaftet. Wohl deshalb wurde es nicht ganz so gut beurteilt wie die Arbeit des Jüngeren, worüber der alte Weitsch sich in einem Brief an Gleim, vermutlich vom Januar 1803, beklagte: „Sie schreiben mir vor einiger Zeit, daß Sie vernommen hätten, daß mein Sohn der 1. Maler in Berlin wäre, dies ist er gewiß. Dennoch hat einer, Kretschmar genannt, so ein Schüler in meiner Akademie war 1000 für sein Bild in der

<sup>32</sup> Gilow 1908, S. 13.

<sup>33</sup> Friedrich und Karl Eggers, Christian Daniel Rauch I. Berlin 1873, S. 26.

<sup>34</sup> Nach 1926 verkauft. 1931 im Besitz der Galerie van Diemen-Benedikt in Berlin.



Abb. 2: Rückkehr des Kurprinzen Friedrich Wilhelm aus den Niederlanden. Öl a. Lwd. 238 × 284 cm. Ehem. Schloß Königsberg, Staatl. Schlösser und Gärten

Ausstellung erhalten, wogegen mein Sohn 800 erhalten. Wundern Sie sich nicht darüber, jener dreiste genug dieses zu fordern und Cabale zu haben, die unterstützen, und mein Sohn hat nicht mehr gefordert, und hätte der König es nicht behalten, so bekam er 600 von der Akademie und das Bild blieb seines. Der König und die Königin haben zu meinem Sohn gesagt, Herr Weitsch, sie sind Nr. 1 und Matt'dor auf der Ausstellung. Sie wissen, wie es oft ausgeteilt wird<sup>35</sup>.

Ob des älteren Weitsch Vermutung zutrifft, muß dahingestellt bleiben. Kretschmars Stil, den man als spartanisch charakterisieren könnte, entsprach jedenfalls der Einstellung des Königs, der sich von der Genußfreudigkeit Friedrich Wilhelms II. unterscheiden und alt-preußische Tugenden neu beleben wollte. So gelang es Kretschmar, auf der Ausstellung von 1802 ein Gegenstück zu dem „Großen Kurfürsten und dem Prinzen von Homburg“ an den König zu verkaufen<sup>36</sup>. Dargestellt war die Szene, wie der Große Kurfürst 1638 als

<sup>35</sup> Annedore Müller Hofstede, *Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch 1723–1803*. Braunschweig 1973, S. 60.

<sup>36</sup> Börsch-Supan 1971, 1802, Nr. 8. Zuletzt in Schloß Königsberg, dort vernichtet.

achtzehnjähriger Prinz aus den Niederlanden zurückkehrt und in Spandau von seinen Eltern begrüßt wird (Abb. 2). Auch dieses Bild hing später im Palais Friedrich Wilhelms III. Unter den Linden. Das Thema ist ebenfalls in Friedrichs des Großen Geschichtswerk erwähnt, die Erläuterung im Katalog ist jedoch weit ausführlicher als dort: „Der große Kurfürst wurde in seiner Jugend nach den Niederlanden, Leyden und Haag gesandt, theils um gelehrte Kenntnisse, theils kriegerische Erfahrungen zu sammeln. Sein treuer Erzieher von Kalkhuhn [Kalkum] war hier sein Begleiter. Er entriß sich voll Selbstbeherrschung dem lärmenden und üppigen Getümmel im Haag, wo nach des boshaften Schwarzenberg Absichten die Kraft, Gesundheit und Leben des vielversprechenden Jünglings untergraben werden sollten. Als dieser Plan mißlungen war, verläumdete Schwarzenberg den Churprinzen, als wolle er sich mit einer Clevischen Prinzessin vermählen, und jene Länder von denen des Churhauses trennen. Um diese Verläumdungen zu vernichten, kehrt der Prinz unerwartet in die Arme seiner zärtlichen Mutter und des verwunderten Vaters zurück. Im Gefolge des Prinzen sieht man seinen Mentor von Kalkhuhn.“ Die Darstellung läßt zunächst nur an ein Beispiel für Eintracht in der kurfürstlichen Familie und Liebe des Sohnes zu seinen Eltern denken, der Kommentar jedoch enthüllt einen tieferen Sinn. Hatte das frühere Bild nur die Großmut Friedrich Wilhelms verherrlicht, so sollte hier durch den Hinweis auf dessen Verantwortungsgefühl schon als Kurprinz zugleich auf die moralischen Prinzipien des derzeit regierenden Königs und seine Vorstellung von einer inneren Reform angespielt werden. Der junge Friedrich Wilhelm widersteht den Verlockungen eines üppigen Lebens im Ausland und erkennt seine Pflichten gegenüber dem Vaterland. Die antike Erzählung von Herkules am Scheideweg, als Konflikt zwischen Pflicht und Neigung ein Thema, das gerade in der Zeit um 1800 oft dargestellt wurde, wird gleichsam in einen heimischen Dialekt übersetzt.

Die Darstellung Kretschmars und der Kommentar im Katalog entsprechen nun keineswegs den historischen Tatsachen. Der Kurprinz wäre gern im Westen geblieben und Statthalter von Kleve geworden. Georg Wilhelm drängte jedoch, getrieben von Schwarzenberg, auf die Rückkehr, um den Prinzen dem pfälzisch-oranischen Einfluß zu entziehen. Dem Sohn, der Ausreden vorbrachte, erteilte er am 18. August 1637 erneut mit dem Vorwurf des Ungehorsams einen ausdrücklichen Befehl, nach Berlin zurückzukehren. Dieser wußte jedoch die Abreise noch bis zum 12. Mai 1638 zu verzögern. Wie Pufendorf berichtet, wurde dem Kurprinzen zwar ein freundlicher Empfang zuteil, angesichts der vorausgegangenen Spannungen kann er sich jedoch nicht mit so harmlosen Äußerungen von Überraschung und elterlicher Liebe abgespielt haben<sup>37</sup>.

Das Gemälde diente der Legendenbildung, indem es komplizierte politische Verhältnisse zu einem leicht verständlichen moralischen Schwarzweißbild vereinfachte. In der gefühlvollen Darstellung familiärer Bindungen kam es dem Zeitempfinden entgegen und hätte dadurch als Propaganda umso wirksamer sein können, wenn es nicht im Palais des Königs der Öffentlichkeit entzogen gewesen wäre. Kunstgeschichtlich ist dieses Bild ebenso wie sein Gegenstück ein überraschender Vorgriff auf die erst mit Carl Friedrich Lessing aufblühende deutsche Historienmalerei des späteren 19. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist auch die Eigenständigkeit der Leistung Kretschmars, der weder von englischen noch fran-

<sup>37</sup> Vgl. Ernst Opgenorth, Friedrich Wilhelm. Der Große Kurfürst von Brandenburg Bd. 1. Frankfurt – Zürich 1971, S. 41 – 50.



Abb. 3: Gottesdienst vor der Schlacht bei Fehrbellin. Öl a. Lwd. 114 × 144 cm. Potsdam-Sanssouci, Staatl. Schlösser und Gärten

zösischen Beispielen nennenswert beeinflusst ist und auch in dem Bild von 1802 lediglich auf dem von Chodowiecki gelegten Fundament aufbaut.

Kretschmar hat, soweit wir wissen, nur noch einmal eine große Darstellung aus der brandenburgischen Geschichte gemalt (Abb. 3), und zwar wiederum eine Begebenheit aus dem Leben des Großen Kurfürsten, die 1828 ausgestellt und im Katalog folgendermaßen beschrieben wurde: „Die gottesdienstliche Feier, welche der Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg vor der ewig denkwürdigen Schlacht bei Fehrbellin am 18. Juni 1675 angeordnet hatte. Zum Texte hatte er selbst die Worte Davids (Psalm 28, V.) ‚Der Herr ist ihre Stärke, er ist die Stärke die seinem Gesalbten hilft‘ vorgeschrieben. Nach Beendigung dieser religiösen Handlung, feuerte der Kurfürst die edlen Streiter mit folgenden Worten zur Tapferkeit an: ‚Kameraden! von eurem jetzigen Betragen hängt die Wohlfahrt und Sicherheit unseres Vaterlandes ab. Fechtet daher als rechtschaffene Soldaten, und als brave Brandenburger! Wir müssen siegen oder sterben! Folget mir getrosten Muthes! Freudig will ich euch mit Gott – das war das Feldgeschrei – anführen‘. Die auf dem Bild dargestellte Umgebung des Kurfürsten besteht aus folgenden Personen: dem Landgrafen von Hessen-Homburg, dem General-Feldmarschall Derfflinger, Stallmeister Froben und mehreren anderen Offizieren von Range. Im Hintergrund befindet sich die Stadt Fehrbellin mit den zunächst beleagerten Dörfern Tarnow, Wustrau und Hackenberg. Eigene Composition“<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Börsch-Supan 1971, 1828, Nr. 7.

Das vom König für 300 Friedrichsdor erworbene 114 × 144 cm große Bild befindet sich noch im Besitz der Schlösser und wird zur Zeit im Depot des Neuen Palais bewahrt. Die mehr künstliche als kunstvolle überaus starre Dreieckskomposition, in der sich große Teile des Aufgebotes an Figuren symmetrisch um den Kurfürsten als Achse gruppieren, läßt eine dogmatische Denkweise erkennen. Im Hinblick auf das Thema offenbart sie eine byzantinische Haltung, die die Glaubwürdigkeit der Situation um der Veranschaulichung einer göttlichen Fügung willen vernachlässigt und nichts von der Spannung vor einer Entscheidungsschlacht vermittelt.

Die – nun nicht von Friedrich dem Großen berichtete – Episode scheint Kretschmar geschickt im Hinblick auf die seit den Freiheitskriegen in den Vordergrund tretende Religiosität des Königs gewählt zu haben. So hatte sich dieser z. B. gerade 1828 eine Kapelle in seinem Palais Unter den Linden einrichten lassen. Sucht man bei Kretschmar nach Gründen für diese Anstrengung und für das Anknüpfen an seine eigenen über ein Viertel Jahrhundert zurückliegenden Anfänge, dann sind sie wohl hauptsächlich in dem Umstand zu sehen, daß die Düsseldorfer Künstler um Wilhelm Schadow damals begannen, mit ihren Historienbildern Aufsehen zu erregen. Kretschmar mußte sich durch die Erfolge der Jüngeren herausgefordert sehen und seine Position zu behaupten suchen. Anscheinend ist trotz des Ankaufes durch den König diesem Unternehmen kein rechter Erfolg beschieden gewesen. Toelkens Kritik im Berliner Kunst-Blatt mußte den schon 59jährigen kränken, wenn er ihm den Rat erteilte, das Werk unter Vermeidung bestimmter Fehler noch einmal zu wiederholen, und es klingt nur bemühter Respekt aus dem Schlußsatz: „Kretschmars historisches Bild ist so sinnig erfunden, so geistreich und sorgfältig ausgeführt, daß wir dem wackeren Meister nur Glück wünschen können und sein Beispiel jüngern Künstlern für eine Aufforderung gelten muß, sich in demselben schwierigen Gebiet zu versuchen“<sup>39</sup>.

Danach hat Kretschmar keine größeren Kompositionen mehr auf die Ausstellung geliefert. Er scheint schon früher als Historienmaler in den Hintergrund getreten zu sein, denn er wurde, obschon 1817 zum ordentlichen Professor für Geschichtsmalerei ernannt, von der Akademie übergangen als bei verschiedenen Berliner Malern Bilder für die Potsdamer Garnisonkirche bestellt wurden. Weitsch, Niedlich, Hummel, Dähling, Schumann und Kolbe erhielten die Aufträge. Niedlich und Weitschs Bilder, die dem König nicht zusagten, wurden 1822 durch Carl Begas und Wilhelm Schadow ersetzt<sup>40</sup>. Auch hier zeigt sich, wie die jüngeren, nazarenisch orientierten Künstler die noch im Klassizismus des 18. Jahrhunderts verwurzelten Maler verdrängten. Kretschmars Ernennung zum Professor kam spät. Auch muß auffallen, daß er erst 1806, nicht schon nach seinen Ausstellungserfolgen von 1800 und 1802 Mitglied der Akademie wurde. Vielleicht war doch eine Rivalität Weitschs mit im Spiel, wie sie dessen Vater in dem zitierten Brief an Gleim andeutet. Der elf Jahre ältere Friedrich Georg Weitsch war 1794 Mitglied und bereits 1798 Rektor der Akademie geworden. Der 1773 geborene Heinrich Dähling hatte schon 1814 eine Professur erhalten. Als sich Kretschmar 1815 um die Nachfolge des verstorbenen Friedrich August Darbes als Professor für Porträtmalerei bewarb, wurde ihm bedeutet, daß es künftig eine Professur für dieses Fach nicht mehr geben solle<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Berliner Kunst-Blatt I, 1828, S. 263.

<sup>40</sup> Schadow 1849, S. 164, 212.

<sup>41</sup> Archiv der Preußischen Akademie der Künste, „Verschiedenes die Mitglieder der Akademie betreffend 1803–1856“, Reg. 1,7.

Das einzig bekannte biblische Historienbild Kretschmars ist das in der Nationalgalerie in Ostberlin noch vorhandene Gemälde „Christus und die Samariterin“ von 1821 aus der Sammlung des Konsuls Wagener, der früher als die anderen großen Berliner Sammler zeitgenössischer Kunst – schon 1815 – mit dem Aufbau einer Galerie begonnen hatte und daher auch die vor den Freiheitskriegen berühmt gewordenen Künstler mit berücksichtigte<sup>42</sup>. Wagener kaufte zunächst vor allem Gemälde Schinkels und erwarb z.B. 1822 auch zwei Landschaften Caspar David Friedrichs, der damals in Berlin schon unmodern geworden war. Eine Beziehung Kretschmars zu Wagener belegt auch ein verschollenes Bildnis von Johann Heinrich Wagener, dem Vater des Konsuls<sup>43</sup>.

Wie schon sein 1828 ausgestelltes Historienbild als Reaktion auf die Erfolge der Düsseldorfer anzusehen war, so wirkt das Bild der Sammlung Wagener wie eine Auseinandersetzung mit den Nazarenern. Wilhelm Schadow und Wilhelm Wach waren 1819 aus Rom zurückgekehrt. Ihre Werke wurden ebenso gefeiert wie die von Carl Begas, der 1821 aus Paris nach Berlin kam und sich wie Schadow und Wach zu Raffael bekannte. „Christus und die Samariterin“ ist ein Thema, das die Nazarener wegen der Möglichkeit bevorzugt haben, den seelischen Gleichklang zweier Menschen im Ausdruck der Frömmigkeit vor einer idyllischen Landschaft darzustellen<sup>44</sup>. Kretschmar konnte in diesem Motiv die ihm geläufige Dialogsituation darstellen. Christus belehrt die Samariterin kaum anders als der Große Kurfürst den Prinzen von Homburg. Dem flüssigen Linienspiel der Nazarener, das beim Betrachter eine gefühlsmäßige Aufnahme des Stoffes beförderte, setzt Kretschmar seine kantige Formsprache entgegen, die eher der Kälte einer verstandesmäßigen Religionsauffassung entspricht. Die Strenge im Aufbau der Figuren findet in der antiken Architektur im Hintergrund ein Echo. Kretschmar gibt sich hier als der Altersgenosse Joseph Anton Kochs (geb. 1768) zu erkennen.

Sein Sinn für Statuarik auf Kosten von Handlung erklärt wohl auch eine Vorliebe für die Darstellung einzelner historischer oder mythologischer Gestalten. 1812 stellte er eine „Hebe“ aus<sup>45</sup>, 1830 einen „Generalfeldmarschall Derfflinger“<sup>46</sup>, gewiß eine Reminiszenz an die großen Bilder zur Geschichte des Großen Kurfürsten, 1836 eine „Büßende Magdalena“, die noch in Berliner Privatbesitz vorhanden ist<sup>47</sup>, und 1838 einen „Apostel Paulus“<sup>48</sup>. In diesen Zusammenhang gehören auch die von Schadow erwähnten Transparente für die Fenster der Akademie anlässlich der Rückkehr des Königspaars aus Königsberg nach Berlin am 23. Dezember 1809, die nach den Zeichnungen verschiedener Künstler „Figuren

<sup>42</sup> Claude Keisch, Die Sammlung Wagener. Aus der Vorgeschichte der National-Galerie. Berlin 1976 mit Abb.

<sup>43</sup> Foto im Archiv der National-Galerie (Ost).

<sup>44</sup> Dargestellt u.a. von Karl Bennert, Robert Bussler, Otto Grashof, Joseph Ritter von Hempel, Wilhelm Hensel, Angelika Kauffmann, Joseph Anton Koch, Wilhelm von Kügelgen, Robert von Langer, Paul Mila, Michael Neher, Joseph Dominikus Oechs, Ferdinand und Friedrich von Olivier, Theodor Rehbenitz, Karl Russ, Erwin Speckter und Pauline Steinhäuser.

<sup>45</sup> Börsch-Supan 1971, 1812, Nr. 38. Noch einmal 1814 auf der Ausstellung zum Besten Verwundeter als Nr. 22 gezeigt (vgl. Anm. 25).

<sup>46</sup> Börsch-Supan 1971, 1830, Nr. 352. Bei Bartoschek 1973 mit Hermann Kretschmer verwechselt (S. 57, Nr. 7).

<sup>47</sup> Börsch-Supan 1971, 1836, Nr. 510.

<sup>48</sup> Börsch-Supan 1971, 1838, Nr. 454.



Abb. 4: Amalie Beer, Öl a. Lwd. 98,5 × 71 cm.  
Berlin, Staatl. Institut für Musikforschung.  
Preußischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten-  
museum



Abb. 5: Damenbildnis, Öl a. Lwd. 113 × 77 cm.  
Berlin, Dr. Friebe

berühmter Männer unseres deutschen Vaterlandes“ darstellten und von Kretschmar „sehr gut in Farbe“ gesetzt worden waren<sup>49</sup>.

Diese Werkgruppe stellte eine Verbindung zu dem Komplex der Porträts her. Die von Schadow notierte Bemerkung Friedrich Wilhelms III. vor der „Hebe“ 1812 „Nicht übel, wird aber ohne warm Bett erfrieren“<sup>50</sup> trifft auch für manches Bildnis dieser Zeit zu, bei dem die Figur in leichtem Gewand vor einen bedrohlich bewölkten Himmel gestellt ist und so eine Spannung zwischen der Verletzlichkeit des Menschen und der Allmacht der Natur fühlen läßt.

Eine Untersuchung der frühen Porträts muß ausgehen von dem signierten Bildnis der Amalie Beer, der Mutter des Komponisten Giacomo Meyerbeer, im Besitz des Musikinstrumentenmuseums (Abb. 4)<sup>51</sup>. Das Gemälde ist nicht datiert, aber aufgrund des Alters der vermutlich 1767 geborenen Frau wird man es zunächst grob um 1800 ansetzen müssen. Die Gestalt besitzt aufgrund einer überlegten, tektonisch gedachten Anordnung der voluminösen Glieder eine Massigkeit, die mit dem beseelten und glutvollen Ausdruck des

<sup>49</sup> Schadow 1849, S. 103.

<sup>50</sup> Schadow 1849, S. 123.

<sup>51</sup> Farbtafel im Katalog Leistung und Schicksal. 300 Jahre jüdische Gemeinde zu Berlin. Berlin Museum 1971 (Nr. 100).

Gesichtes wirkungsvoll kontrastiert. Über das dünne Untergewand zieht die Frau fröstelnd den tiefblauen Umhang, dessen rote Borten stückweise zum Vorschein kommen und so mit interessanten Farbakzenten die flächige Komposition bereichern. So ist das Lebendige, sei es noch so kraftvoll, als schutzbedürftig und bedroht von kosmischen Gewalten gezeigt. Der heroisch-tragische Charakter des großen Historienbildes von 1800 ist in das Porträt eingegangen und zu einer neuen Repräsentationsform geworden. Errungenschaften, wie sie in Deutschland vor allem Graff auf dem Gebiet des Bildnisses verdankt werden, die Ausprägung des Individuellen und Wärme des Ausdrucks, sind zugunsten einer Pathosform zurückgenommen, die die Erinnerung an barocke Porträts weckt.

Mit diesem Bildnis unmittelbar zu vergleichen ist das einer jungen Frau in Berliner Privatbesitz (Abb. 5), das 1970 bei Leo Spik als ein Werk von Gottlieb Schick versteigert wurde<sup>52</sup>. Hier ist es ein tiefgrünes, ebenfalls mit einer Borte besetztes Tuch, das die Gestalt in dünnem Kleid zur Hälfte einhüllt. Das Laubwerk der Bäume zeigt die gleiche großzügige Handschrift wie auf dem Bildnis der Amalie Beer. Geradezu ein Signum der Werke Kretschmars sind die kraftvollen, dabei maniert bewegten Hände. Der melancholischen Stimmung der Landschaft entspricht der sinnende Ausdruck des Gesichtes, so daß man die voll erblühten Blumen im Korb zwangsläufig als ein Lebens- und zugleich Vanitassymbol deutet. Das plastisch Greifbare in der Nähe im Gegensatz zur fliehenden Ferne, das Gestaltete im Kontrast zur Unermeßlichkeit des Raumes wecken die Vorstellung vom Genuß der Gegenwart vor dem Hintergrund einer ungewissen Zukunft.

Neben diese beiden Damenporträts läßt sich ein drittes stellen, das die Schlösserverwaltung 1977 dank einer Stiftung der Deutschen BP Aktiengesellschaft erwerben konnte (Abb. 6). Der grüne, wiederum mit einer roten Borte besetzte Mantel, in den sich die Frau hüllt, ist hier vom Wind nach hinten gebauscht, der auch die Haare bewegt. Man erinnert sich an Renis „Fortuna“. Mit der bekannten Geste zieht sie den Mantel fester um die entblöhte Schulter, während der andere Arm in das Tuch eingewickelt ist. Das Vorübergehen bringt ein transitorisches Element in das Bildnis, das eigentlich die Dargestellte „festhalten“ soll. Gehen bedeutet Vergänglichkeit. Der ernste Blick und der trübe Himmel verdeutlichen diesen Sinn. Das Bildnis gehört zum Typ des Porträts als Wanderer, einem besonders um 1800 verbreiteten Gedanken. Auch dieses Werk war Gottlieb Schick zugeschrieben. Auf dem Keilrahmen findet sich überdies ein alter Klebezettel, der mit der Aufschrift „Jacques Louis David“ noch höher greift. Aber in solchen Irrtümern steckt ein Körnchen Wahrheit. Das Pathos von Kretschmars Porträtstil ist kaum ohne Anregungen aus dem Umkreis Davids zu denken. Mehr als David selbst dürfte für die Damenbildnisse Prudhon als Vorbild gewirkt haben. Das berühmte Bildnis der Kaiserin Josephine von 1805 im Louvre zeigt ein ähnliches Verhältnis von Figur und Landschaft als schicksalhafte Spannung. Auch der Manierismus der Körperbildung und die Behandlung des Kostüms sind vergleichbar.

Kretschmar hat diesen neuen Stil in Paris selbst kennengelernt. Nach dem Ausstellungserfolg von 1802 brach er zu einer Studienreise auf, die ihn zunächst, wohl angelockt durch die von Napoleon zusammengebrachten Kunstschätze, nach Frankreich führte. Schon zwischen 1800 und 1802 soll er – nach Donop – Frankreich und Italien besucht haben. Während für diese erste Reise keine eindeutigen künstlerischen Belege bekannt sind, existiert

<sup>52</sup> Auktion 470, 4./5. November 1970, Nr. 311 Tf. 38.



Abb. 6: Damenbildnis, Öl a. Lwd.  
78,5 × 61,5 cm. Berlin, Jagdschloß Grunewald,  
Staatl. Schlösser und Gärten

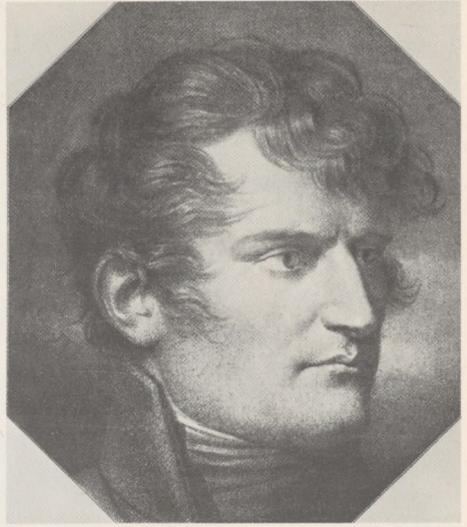


Abb. 7: Napoleon als Konsul.  
Kreidezeichnung 33 × 28 cm.  
1918 Berlin, Henrici

von der zweiten, von der er erst Ende 1805 nach Berlin zurückkehrte, immerhin eine Zeichnung, die Kretschmar ganz im Banne des französischen Empirestils zeigt (Abb. 7). Das 1803 datierte Blatt, das 1918 bei Henrici in Berlin versteigert wurde<sup>53</sup>, stellt Napoleon in auffallend knappem Bildausschnitt dar, Ausdruck einer Explosivkraft des Geistes und des Willens, das Haar vom Wind bewegt, in Uniform vor dunklem Himmel. Daß es sich um eine Aufnahme vor der Natur handelt, wie der Auktionskatalog angibt, erscheint zweifelhaft. Vermutlich hat Kretschmar die Zeichnung nach einer Büste Napoleons von Gilles Lambert Godecharle geschaffen<sup>54</sup>.

Von Paris ging Kretschmar nach Italien. Vielleicht entstanden damals die gezeichneten Kopien nach Raffaels Gemälden im Vatikan, die die Akademie am 18. Mai 1843 für 300 Taler vom Künstler erwarb<sup>55</sup>. Über Kontakte mit anderen deutschen Malern in Rom wie Koch, Reinhart, Rohden oder Schick ist ebensowenig etwas bekannt wie über Beziehungen zu Wilhelm oder Caroline von Humboldt, die sich damals in Rom der deutschen Künstler annahmen.

Über die Rückkehr Kretschmars aus Italien berichtet Achim von Arnim an Goethe im Februar 1806: "Ein junger Maler Wolters soll hübsche Copien in Cassel von Claude Lorrains mitgebracht haben, ein anderer, Kretschmann, ist nach kurzem Aufenthalte aus Italien zurückgekommen; man hält beyde für die geschickteren unter den jungen Leuten.

<sup>53</sup> Versteigerung XLIX, 19. Dezember 1918, Nr. 39 Tf. XXIV.

<sup>54</sup> Henri Hymans, *Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts*. Leipzig 1906, S. 13 Abb. 10.

<sup>55</sup> Archiv der Preußischen Akademie der Künste, „Acta betreffend die Kunstsammlungen der Königl. Academie Vol I 1825–1854“ Reg. 1, 175.



Abb. 8: Meta Maria Hess. Öl a. Lwd. 41 × 32 cm. 1977 Berlin, Leo Spik



Abb. 9: Prinz August von Preußen. Öl a. Lwd. 99,5 × 69 cm. Berlin, Schloß Charlottenburg, Staatl. Schlösser und Gärten

Buri bleibt doch immer der tüchtigste. . .<sup>56</sup>. Mit der Erwähnung des von Goethe favorisierten Friedrich Bury in diesem Zusammenhang nennt Arnim denjenigen Maler, dessen Porträts mit denen Kretschmars die größte Ähnlichkeit besitzen. So ist die versuchsweise Zuschreibung des am 15. April 1977 bei Leo Spik in Berlin versteigerten Bildnisses der Meta Maria Hess geb. von Halle (1787–1857) an Friedrich Bury verständlich (Abb. 8)<sup>57</sup>; es handelt sich jedoch bei diesem Damenbildnis – wiederum in mit roter Borte besetztem Überwurf über weißem Kleid vor abendlichem Himmel – um ein Werk Kretschmars mit allen Merkmalen seiner Kunst. Das Alter der Frau läßt eine Entstehung um 1810 annehmen.

Wie sehr damals Kretschmars Bildnisse geschätzt wurden, mag eine Kritik der Akademie-Ausstellung von 1810 in Kleists Berliner Abendblättern belegen, wo Achim von Arnim am 12. November 1810 schreibt: „Kretschmars Bild eines sehr schönen Mädchens erregte allgemeine Nachfrage nach dem Originale, das wir aber nicht so glücklich waren zu sehen, um zu beurtheilen, ob ihm ein Theil dieser Auszeichnung zukommt“<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Goethe und die Romantik, Hrg. Carl Schüddekopf und Oskar Walzel. Weimar 1899, II. S. 90.

<sup>57</sup> Auktion 500, 15./16. April 1977, Nr. 319 Tf. 40. Im Katalogteil bezeichnet: „Berliner Maler um 1810–1820 (Bury, Friedrich?)“, in der Bildunterschrift „J. H. Schröder“. Nach einer alten Beschriftung auf der Rückseite handelt es sich um das Porträt einer Meta Maria Hess, geb. von Halle (1787–1857), möglicherweise die Tochter eines Bankiers von Halle, der 1832 in der Kommandantenstraße 7 wohnte.

<sup>58</sup> Übersicht der Kunstaussstellung. Berliner Abendblätter 1810, S. 144.

Dieser ungefähre Fixpunkt und die Studienreise von 1803–1805 als Zäsur in der Entwicklung des Künstlers legen es nahe, die drei anderen Damenbildnisse in das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu datieren. Gestützt wird dieser Ansatz durch den Zusammenhang mit zwei männlichen Bildnissen, die ebenfalls die Kennzeichen von Kretschmars Stil tragen. Der 1927 erschienene Artikel über Kretschmar in Thieme-Beckers Künstlerlexikon erwähnt ein 1808 gemaltes Bildnis des Prinzen August von Preußen als Kniestück in der ehemaligen Kaserne des Garde-Fuß-Artillerie-Regimentes in Spandau. Dieses Bild oder eine Wiederholung davon dürfte in einem Porträt zu erkennen sein, das die Schlösserverwaltung 1975 als Werk eines anonymen Malers erworben hat (Abb. 9). Ein Vergleich mit anderen Bildnissen des Prinzen August bestätigt eine Datierung um 1808. Die Gestalt des Prinzen ist vor eine weite, großzügig gemalte Mittelgebirgslandschaft mit bewölktem, düsterem Himmel gestellt. Die Beleuchtung des Hintergrundes bildet einen Gegensatz zu dem hellen Licht, das auf die Figur fällt. Voluminös liegt die rechte Hand im Handschuh, in den Fingergelenken kantig gebrochen, vor der Schärpe – ganz ähnlich wie bei der Gestalt am rechten Bildrand des großen Historienbildes von 1802 –, während die Linke in eigentümlich gespreizter Stellung an den Degen greift. Die Ruhe wird als eine Ruhe vor dem Sturm empfunden. Im Gesicht spiegelt sich Bedachtsamkeit und auch Empfindlichkeit des Gefühls, Eigenschaften, die auf die Stimmung der Landschaft antworten. Im 18. Jahrhundert war die Landschaft im Hintergrund des Feldherrenporträts nur das Schlachtfeld gewesen, hier hat sich der Horizont geweitet und Soldatisches wird in seinem Verhältnis zum Humanen und Natürlichen überdacht. Man spürt den Geist der Befreiungskriege.

Wegen der engen stilistischen Beziehungen zu einem Porträt des 1806 gefallenen Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, einem Bruder des Prinzen August, im Besitz des Vormals regierenden preußischen Königshauses (Abb. 10) war das Bildnis zunächst dem seit 1804 als Hofmaler in Gotha tätigen Joseph Grassi zugeschrieben worden. Die Malweise der Schärpen ist völlig identisch. Wenn auch unterschiedlich im Format, muten die Bildnisse wie Gegenstücke an. Dennoch ist ein Unterschied in der Auffassung zu spüren. Das Bildnis des Prinzen Louis Ferdinand ist beruhigter, die Komposition flächiger, das Gesicht weicher. Als das Bild um 1850 von König Friedrich Wilhelm IV. erworben wurde, galt es als Werk eines unbekanntes Malers. So verzeichnet es auch der um 1860 aufgestellte Generalkatalog der Gemälde in Schlösserbesitz. Wer das Bild Grassi zugeschrieben hat, ist nicht zu ermitteln, die Grundlage für diese Benennung bot jedoch ein Bildnis des Prinzen Louis Ferdinand, das Grassi 1806, wohl posthum unter Benützung der Büste Karl Wichmanns von 1804<sup>59</sup>, gemalt und das Andreas Geiger<sup>60</sup> und Friedrich Lenthe unter diesem Namen gestochen haben. Es gehörte 1921 einem Generalleutnant von Wildenbruch in Berlin<sup>61</sup>, einem Nachkommen des Prinzen, und ist vermutlich identisch mit einem Porträt, das noch in Zehlendorfer Privatbesitz existiert. Es unterscheidet sich von dem Bildnis in Hohenzollernbesitz durch eine veränderte Haltung der Arme, vor allem aber durch eine noch weichere Malweise, soweit eine starke Verschmutzung ein Urteil zuläßt. Die Handschrift stimmt viel eher mit dem durch eine Signatur für Grassi gesicherten Bildnis der Königin

<sup>59</sup> Abgebildet bei Eckart Kleßmann, Prinz Louis Ferdinand von Preußen 1772–1806. München 1972, S. 155.

<sup>60</sup> Hans v. Arnim, Louis Ferdinand Prinz von Preußen. Berlin 1966, Abb. bei S. 17.

<sup>61</sup> Artikel Grassi in Thieme-Beckers Künstlerlexikon XIV, 1921, S. 540.



Abb. 10: Prinz Louis Ferdinand von Preußen.  
Öl a. Lwd. 95 × 79 cm. Berlin,  
Vormals regierendes Preussisches Königshaus

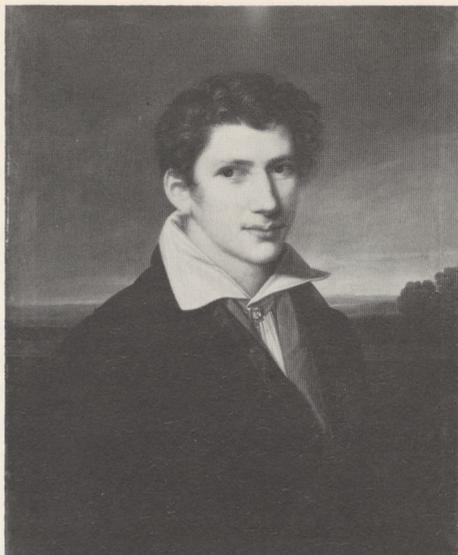


Abb. 11: Moritz Ebers. Öl a. Lwd. 66 × 53 cm.  
Berlin, Berlin-Museum

Luise von 1802 im Charlottenburger Schloß überein. Von diesem noch ganz in dem eleganten und schmeichelhaften Stil der Wiener Hofkunst gemalten Bildnis führt keine Brücke zu der härteren Handschrift des Louis-Ferdinand-Porträts in Hohenzollernbesitz. Dessen Zuschreibungsproblem dürfte zu lösen sein, wenn man in diesem Werk eine freie Kopie von Kretschmar nach Grassi erkennt. Als weiteres Argument für diese Vermutung darf das 1814 bei der Ausstellung zum Besten Verwundeter gezeigte Bildnis des gerade verstorbenen Prinzen August Ferdinand, des Vaters der Prinzen Louis Ferdinand und August, angeführt werden<sup>62</sup>. Es zeigt, daß Kretschmar zu diesem Zweig der Hohenzollern offenbar eine besondere Beziehung besaß und auch Kopien nach fremden Vorbildern malte, in diesem Fall nach einer Skulptur, wohl der 1813 geschaffenen, verschollenen Gipsbüste Schadows nach der Totenmaske<sup>63</sup>. 1816 zeigte Kretschmar auf der Berliner Akademie-Ausstellung auch eine Kopie nach Gérards Bildnis Friedrich Wilhelms III. in ganzer Figur<sup>64</sup>.

Hier ist ein weiteres Männerbildnis anzuschließen, das des Berliner Bankiers Moritz Ebers, das aufgrund der Kleidung, besonders des gefältelten Hemdes mit den weit abstehenden Kragenecken kaum vor 1810, wegen des Alters des 1781 geborenen Mannes aber auch nicht viel später angesetzt werden kann (Abb. 11)<sup>65</sup>. Bisher galt das eindrucksvolle Bildnis als Arbeit eines unbekanntem Malers. In der kantigen Faltenbrechung am Hemd, in der

<sup>62</sup> Vgl. Anm. 25.

<sup>63</sup> Hans Mackowsky, *Die Bildwerke Gottfried Schadows*. Berlin 1951, Nr. 204.

<sup>64</sup> Börsch-Supan 1971, 1816, Nr. 67. Das Original von Gérard, ehemals im Berliner Stadtschloß, ist verschollen.

<sup>65</sup> Kat. *Leistung und Schicksal* 1971, Nr. 133 Abb. 46. Mit kurzen Angaben zur Biographie.

spitzpinseligen Ausführung des Schmuckstückes am Kragen und der düsteren und weit-räumigen Landschaft ist Kretschmars Handschrift leicht zu erkennen. Der eindringliche Blick mag mit dem der Amalie Beer verglichen werden.

Von dieser Basis der Werke des zweiten Jahrfünfts und des beginnenden zweiten Jahrzehnts aus ist nach Bildnissen zu fragen, die vor der Reise von 1803/1805 gemalt sind. Ein Porträt Wilhelm Wachs, das die Nationalgalerie 1864 erhalten hatte und mit der Bildnissammlung in Ostberlin verblieben ist, stellt den 1787 Geborenen der schon 1797 Kretschmars Schüler wurde, als etwa 15jährigen Zeichner dar<sup>66</sup>. Trifft diese Schätzung des Alters zu, dann wäre das Porträt um 1802 entstanden. Jedenfalls muß es vor der zweiten Studienreise gemalt sein. Vergleicht man es mit den späteren Porträts, dann fällt eine Weichheit im malerischen Vortrag auf, die anscheinend nicht nur durch das jugendliche Alters des Dargestellten zu erklären ist. Die Hände zeigen zwar die typische ausdrucksvolle Bewegtheit der Finger, aber ihr Spiel ist vergleichsweise sanft.

Kretschmar folgt hier noch mehr dem Ideal Friedrich August Tischbeins, der 1796 mit Bildnissen der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester Friederike in Berlin hervorgetreten war. Vielleicht gelingt es, frühe Bildnisse Kretschmars unter den dem Leipziger Tischbein zugeschriebenen Werken ausfindig zu machen. Dieser könnte Kretschmar auch zur Einordnung der Figur in die freie Landschaft angeregt haben.

Um die gleiche Zeit ist ein Bildnis des Prinzen Wilhelm von Preußen, des späteren Kaisers, als etwa fünfjähriger Knabe zu datieren, das mit dem Inventar des Schlosses Schlobitten kürzlich von der Schloßerverwaltung erworben wurde<sup>67</sup>. Das ganzfigurige Porträt hatte man Elisabeth Vigée Lebrun zugeschrieben, die zwar 1802 bei ihrem Aufenthalt in Berlin ein Bildnis der Königin Luise gemalt hat, aber der Stil des Prinzenbildnisses läßt eine Zuweisung an die gefeierte Malerin nicht zu. Die Gestalt des kleinen Fahnenträgers mit dem in die Hüfte gestemmen rechten Arm ist aus der markanten Rückenfigur des Offiziers aus dem großen Historienbild von 1800 entwickelt. Die kantige Form der Falten, besonders deutlich an dem Fahnentuch zu beobachten, und der Griff der linken Hand zeigen ebenso unverkennbar die Eigenart Kretschmars wie das heroische Pathos, das bewußt an Bildnisse preußischer Prinzen aus dem frühen 18. Jahrhundert anknüpft<sup>68</sup>.

Das Kolorit ist kühl, auf grün und blau gestimmt, doch frei von der Härte der Bilder nach 1805. Die südliche Landschaft des Hintergrundes könnte ein Reflex der ersten Reise nach Italien sein. Die Gelegenheit, den Prinzen zu malen, dürfte in einem Zusammenhang mit dem Ankauf der beiden Historienbilder durch den König in den Jahren 1800 und 1802 stehen.

<sup>66</sup> Hans Geller, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom. 1800–1830. Berlin 1952, Abb. 559.

<sup>67</sup> Carl Grommelt, Christine von Mertens, Das Dohnasche Schloß Schlobitten in Ostpreußen. Stuttgart 1962, Abb. 166.

<sup>68</sup> Ein 1810 in der Akademie-Ausstellung gezeigtes verschollenes Bildnis des Prinzen Friedrich Wilhelm von Hessen von Friedrich Bury scheint nach der Beschreibung in den Berliner Abendblättern vom 18. Oktober 1810 (S. 16) von dem Bildnis Kretschmars abzuhängen: „Jenes stellt den jungen Prinzen von Hessen dar, stehend vor dem mit zwei Löwen gezierten Portale eines großen Gebäudes, vielleicht eines Arsenalles, und in der Linken den Stock einer weißen Fahne haltend, welche hinter Ihm um Kopf und Schulter wehet und von der rechten, in die Seite gestemmen Hand dergestalt ergriffen ist, daß sie sich wie ein Panzerhandschuh um den Arm zu legen scheint.“



Abb. 12: Damenbildnis. Öl a. Lwd.  
Unbekannter Besitz



Abb. 13: Georg Friedrich Christoph Frick.  
Öl a. Lwd. 66,7 × 50,5 cm.  
Düsseldorf, Kunstmuseum

Eine Betrachtung der Bildnisse, die Kretschmar seit seinem fünfzigsten Lebensjahr gemalt hat, muß mit dem verschollenen schönen Porträt einer unbekanntenen Dame beginnen, das 1819 datiert ist (Abb. 12)<sup>69</sup>. Weißes Kleid, darüber gelegter, mit Schmuckborten besetzter Umhang und hoher Himmel stellen die Beziehung zu den früheren Damenporträts her. Die reizvolle Erfindung der Hand, die, selber schmuckhaft, spielerisch in die Kette wohl einer Uhr als Vanitassymbol greift, erinnert wieder an barocke Porträts, das Gesicht offenbart jedoch als etwas bisher nicht Beobachtetes einen biedermeierlich-gemütvollen Zug. Es sucht einen seelischen Kontakt zum Betrachter. Die strenge, überlegte Komposition und die ernste Stimmung der Landschaft stehen in eigenartigem Widerspruch zu dem treuherzigen Ausdruck des Mädchens. Man ahnt hier etwas von dem Konflikt, der sich für den Porträtmaler durch die Forderung der Wahrheit einerseits und durch den persönlichen Stil andererseits ergab.

Als Werk Wilhelm Schadows galt ein Bildnis des zuletzt als Direktor an der Berliner Porzellanmanufaktur wirkenden Oberbergrats Georg Christian Frick im Düsseldorfer Kunstmuseum, bis Irene Markowitz auf dem Gewehr die Signatur Kretschmars und das Datum 1820 entdeckte (Abb. 13)<sup>70</sup>. Das Gewehr als Attribut soll vielleicht auf die Teilnahme an den Freiheitskriegen, vielleicht aber auch nur auf die Passion der Jagd verweisen, in jedem Fall betont es kämpferische Leidenschaft und erläutert die Zuordnung der Figur

<sup>69</sup> Aufnahme im Foto Archiv Marburg Nr. 145680.

<sup>70</sup> Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf Band 2. Die Düsseldorfer Malerschule. Düsseldorf 1969, S. 192. Eine Kopie (Miniatur auf Porzellan?) ist ohne Angabe des Besitzes abgebildet bei Erich Köllmann, Berliner Porzellan. Braunschweig 1966, I, S. 82.

zum freien Raum. Auch hier will der harmlos strahlende, nicht ohne Penetranz wiedergegebene Gesichtsausdruck des Mannes nicht recht zur Dramatik der Inszenierung passen.

1826 ist das Bildnis Christian Daniel Rauchs datiert, den Kretschmar schon seit etwa 1800 kannte<sup>71</sup>. Es ist das einzige bekannte Porträt einer bedeutenden Persönlichkeit des kulturellen Lebens von ihm. Verglichen mit anderen Bildnissen Rauchs, die den energischen Ausdruck seines Gesichtes herausarbeiten, wirkt Kretschmars Auffassung ganz im Gegensatz zu den Tendenzen seines Stiles überraschend matt. Die überlegte Komposition im Oval mit ihrem kühl konstruierenden Rationalismus teilt sich der Erscheinung des Bildhauers mit.

Rauch begegnet hier als der mit Organisationstalent begabte Werkstattleiter. Karl Eggers' absprechendes Urteil „Ganz verfehlt durch spießbürgerliche Auffassung“<sup>72</sup> ist nicht völlig unberechtigt, aber es läßt sich nicht für Kretschmar als Porträtmaler verallgemeinern. So wirft Carl Seidel in einer sehr treffenden Besprechung eines andern verschollenen Künstlerporträts im Zusammenhang einer Kritik der Akademie-Ausstellung von 1826 Kretschmar das Gegenteil vor: „Kretschmar gehört . . ., wenn auch noch rüstig und frisch, mehr der früheren Periode an, muß aber in dieser den genialsten Künstlern beigezählt werden, die Churfürsten von seiner Hand sind z. B. vortreffliche Kunstwerke. Seine Zeichnung ist stets kräftig und bestimmt; er kennt den Effect der Farben; was ihn jedoch stets charakteristisch vor allen Anderen ausgezeichnet hat im Portrait, das ist ein merkliches Streben nach einer nicht sowohl rein idealischen als eigentlich poetischen Auffassung der Persönlichkeit. Das Bild eines verehrten lebenden Künstlers zum Beispiel zeigt uns ein Auge, einen feurig begeisterten Flammenblick, der dessen eigentlicher Persönlichkeit vollkommen fremd ist, und der ihm hier, bloß zur Bezeichnung des genialischen Meisters, auf Kosten der Wahrheit angedichtet scheint. Zu solchem Ausdruck fügt der Meister denn auch gern noch eine correspondierende Aeüßerlichkeit; z. B. ein wehendes Gewand, mit kühnem, ja wie es frühere Bildungen bekunden bisweilen beinahe wildem Faltenwurf, und eine öfter zu bunte und grelle Farbenwahl; und damit verfehlt er denn die berechtigte Wirkung meistens nicht“<sup>73</sup>.

Mit dem Begriff des „Poetischen“ gebraucht Seidel ein für die Frühromantik sehr wichtiges Wort. Es wird eine innere, subjektiv gefühlte Wahrheit unabhängig vom Augenschein dargestellt. So ist das „Poetische“ eine Eigenschaft, die die damalige Kunstkritik immer wieder bei Caspar David Friedrich hervorhob.

Verhältnismäßig nüchtern, der Auffassung des Rauch-Porträts verwandt, ist das im Jagdschloß Grunewald bewahrte Bildnis des Kriegsrats August Friedrich Mügge (1759–1829), der 1817 das Eiserne Kreuz erhalten hatte (Abb. 14)<sup>74</sup>. Er trägt die mit spitzem Pinsel und doch mit lebhaftem Duktus gemalte Auszeichnung ganz so, wie die Dame ihre Uhr in dem Bildnis von 1819. Die feste Zeichnung des Gesichtes, besonders der strähnigen Haare, die frische Farbigkeit des Inkarnats und die karge, großformige Komposition lassen das Bild

<sup>71</sup> Geller 1952, Abb. 387.

<sup>72</sup> Eggers IV 1891, S. 372.

<sup>73</sup> Carl Seidel, Critische Andeutungen über die diesjährige Kunstaussstellung. Die Schönen Künste zu Berlin im Jahre 1826, S. 67.

<sup>74</sup> Helmut Börsch-Supan, Die Erwerbstätigkeit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin seit 1945. Schloß Charlottenburg-Berlin-Preußen. Festschrift für Margarete Kühn. München 1975, S. 47, Nr. 51.



Abb. 14: August Friedrich Mügge.  
Öl a. Lwd. 68 × 54,8 cm. Berlin,  
Jagdschloß Grunewald,  
Staatl. Schlösser und Gärten



Abb. 15: Selbstbildnis.  
Kreidezeichnung 39 × 35 cm. Berlin,  
Berlin-Museum

unter den gleichzeitigen Berliner Porträts sogleich als altertümlich und fremdartig erscheinen. Es wurde 1954 als anonymes Werk mit Teilen der Zöllnerschen Sammlung von der Schlösserverwaltung erworben. Eine Zuschreibung an Kretschmar stützt sich besonders auf die Ähnlichkeit mit dem Bildnis des Oberbergrates Frick. Das fortgeschrittene Alter läßt eine Datierung in die zwanziger Jahre zu.

Am Beginn des folgenden Jahrzehntes steht die ausdrucksvolle Selbstbildniszeichnung von 1830, die das Berlin-Museum kürzlich erwerben konnte (Abb. 15). Das Bildnis seiner Frau als Gegenstück ist schon 1918 in das Märkische Museum gelangt<sup>75</sup>. Die im Wind wehenden Haare, die abendliche Landschaft, der ernste Blick, die knappe Form – das gehört noch ganz dem Geist der Zeit um 1800 an. Die Technik der schwarzen Kreide mit Weißhöhung auf braunem Papier hat zwar auch Franz Krüger in dieser Zeit gepflegt, altertümlich ist bei Kretschmar jedoch das säuberliche System der feinen, sich kreuzenden Schraffuren, mit denen er die Dunkelheiten abstuft. Das gibt dem Blatt eine an Kupferstiche erinnernde Präzision, die mit dem energischen, dabei durchaus sympathischen Gesichtsausdruck in Einklang steht. Das spitze Ornament der Deckweißzeichnung im Kragen findet im Gesicht eine Fortsetzung in kleinen, scharfen Lichtern, die die Dramatik der Szenerie erhöhen. Vielleicht handelt es sich bei dem Selbstbildnis und bei dem Porträt seiner Frau um die

<sup>75</sup> C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerungskatalog 204, 8. Mai 1941, Nr. 251 Tf. 25. Aus dem Besitz eines Enkels des Künstlers. Am 19. Dezember 1918 mit dem Gegenstück bei Henrici in Berlin versteigert (XLIX, Nr. 41). Auf dieser Auktion befand sich auch noch ein verschollenes Selbstbildnis „Brustbild in braunem Rock mit Barett“, Öl auf Leinwand 47 × 40 cm (Nr. 42).

beiden 1830 in Berlin ausgestellten zwei in Kreide gezeichneten Köpfe, von denen in einer Ausstellungskritik zu lesen ist: „Sie heben sich sehr heraus; die Meisterhand ist unverkennbar“<sup>76</sup>.

1828 hatte Kretschmar eine wie eine Studie wirkende Zeichnung eines Mädchenkopfes, die mit schwarzer Kreide, Rötel und mit Weißhöhung, also in einer Technik des 18. Jahrhunderts, ausgeführt war, zu dem Dürer-Stammbuch beigeleitet, dessen Blätter noch als Eigentum des Städtischen Museums in Nürnberg teils in dessen Sammlungen, teils im Germanischen Nationalmuseum bewahrt werden<sup>77</sup>.

Das bereits von Käthe Gläser 1932 veröffentlichte Bildnis seiner Tochter von 1834<sup>78</sup> zeigt nun deutlich, welche Probleme die Neigung dieser späten Phase des Biedermeierstils mit ihrer Vorliebe für kleinteilige Fältelung im Kostüm, für komplizierte Frisuren und für üppige Ausstattung des Interieurs dem von seinem Wesen her zur Einfachheit strebenden Künstler stellten. Die kantig gebrochenen Falten häufen sich im Kostüm. Das Ornament der Locken fügt sich einer strengen Ordnung trotz der Fülle. Das Tapetenmuster im Hintergrund wird genau und scharf durchgezeichnet. Seinen Sinn für Dramatik verleugnet Kretschmar auch in diesem Bild nicht, bei dem das reizvolle Modell in einem bürgerlichen Interieur eine behagliche Stimmung nahegelegt hätte. Das Mädchen wendet den ersten Blick fast majestätisch zur Seite, wie wenn sie auf jemanden außerhalb des Bildes reagierte, während auf ihrer emporgehaltenen rechten Hand ein Vogel sitzt, der ihr auf die Daumenspitze pickt. Die geteilte Aufmerksamkeit ist ein Motiv des barocken Repräsentationsporträts. Die Person wird damit in das Zentrum eines Kräftefeldes gestellt, das über den Bilderrahmen hinausgreift. So hat Kretschmar auch im Interieur etwas von dem Spannungsverhältnis zwischen Gestalt und weiter Umgebung eingeführt, das für die Bildnisse vor freier Landschaft typisch war. Die Blumen, die in der Vase vor dem Mädchen stehen, und der Vogel in ihrer Hand erhalten angesichts dieses geistigen Horizontes eine über das Dekorative hinausgehende Bedeutung. Die Blumen sind Symbol für Blüte des Lebens und zugleich für seine Vergänglichkeit, der Vogel ist Spielgefährte des Mädchens aber zugleich auch dem Himmel zugehörig, ein Motiv das Perspektiven eröffnet. So wie die Blumen verwelken, stellt man sich vor, daß der Vogel wegfiegen wird.

Solcher Ernst entsprach nicht dem Geschmack der Zeit, schon gar nicht in Berlin. In die Nachbarschaft dieses Mädchenporträts darf man wohl das Damenbildnis im Düsseldorfer Kunstmuseum rücken, das als Gegenstück zum Porträt des Oberbergrats Frick von 1820 gilt (Abb. 16)<sup>79</sup>. Die Tracht verbietet eine Datierung in die gleiche Zeit. Es gehört mit dem komplizierten Ornament aus Taft und Spitzen vielmehr in die dreißiger Jahre. Kretschmar kämpft hier darum, die knisternde Pracht des Kostüms mit seinen blitzenden Lichtern in ein System zu bringen, das in der Haube und im Kragen als sperriges Filigran, im Kleid als gezacktes Muster wirkt. Die Mode ist ein auferlegter Zwang. Der Körper kommt nicht

<sup>76</sup> Dr. W. K. Lange, Antikritik der Berliner Kunstaussstellung des Herbstes 1830, No 32, 15. November 1830.

<sup>77</sup> Matthias Mende und Inge Hebecker, Das Dürer Stammbuch von 1828. Nürnberg 1973, S. 97, Nr. 42. Mit Abb.  
Mit Abb.

<sup>78</sup> Gläser 1932, Tf. 22.

<sup>79</sup> Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf 1969, S. 192.



Abb. 16: Gemahlin des Georg Friedrich Christoph Frick. Öl a. Lwd. 68 × 51,2 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum



Abb. 17: Bildnis eines Unbekannten. Öl a. Lwd. 78 × 65 cm (oval). Berlin, Staatl. Schlösser und Gärten

mehr als Einheit zur Geltung. Eine Folge dieser Erstarrung ist der anatomische Fehler beim Halsansatz, der nicht auf die Körperachse Rücksicht nimmt.

Ebenso wie das Frühwerk bleibt der Ausklang von Kretschmars Schaffen im Dunkel, da kein fest datiertes Werk nach 1834 bekannt ist. Eine gewisse Anerkennung bedeutete die am 22. Juni 1828 erfolgte Ernennung des 59jährigen zum Mitglied des Senats der Akademie zusammen mit dem 56jährigen Karl Friedrich Hampe, dem 55jährigen Heinrich Anton Dähling und seinem ehemaligen erst 41jährigen Schüler Karl Wilhelm Wach. Ein Jahr zuvor war ihm die Aufgabe übertragen worden, als Nachfolger des verstorbenen Malers Karl Franz Jakob Heinrich Schumann die Überwachung des akademischen Kopierwesens in der Galerie des Berliner Schlosses zu übernehmen. Seit 1830 übte er dieses Amt unter Assistenz von Heinrich Lengerich im Königlichen Museum aus. Für diese künstlerisch und pädagogisch gewiß nicht sehr befriedigende Tätigkeit scheint Kretschmar die jährlichen 400 Taler erhalten zu haben, die der Etat der Akademie ausweist<sup>80</sup>. Nach dem Tod Johann Gottlieb Puhlmanns 1826 hatte der für die Akademie zuständige Minister Altenstein daran gedacht, Kretschmar zu dessen Nachfolger als Inspektor der Bildergalerien von Potsdam und Berlin zu machen<sup>81</sup>. Offenbar sah man in den historischen Neigungen des Malers eine Befähigung zu solchem Dienst, wollte vielleicht auch auf diese Weise den nicht vom Erfolg begünstigten

<sup>80</sup> Götz Eckardt, Die Bildergalerie in Sanssouci. Zur Geschichte des Bauwerks und seiner Sammlungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Ungedr. Diss. Halle – Wittenberg 1974, Anm. 254.

<sup>81</sup> Eckardt 1974, S. 89.

Künstler versorgen. Friedrich Wilhelm III. entschied jedoch kurzerhand, Wilhelm Ternite solle diese Stelle übernehmen.

Möglicherweise kann diese freilich nur lose und nicht recht zum Tragen gekommene Beziehung zu den Schlössern die Existenz eines rätselhaften, im Depot des Charlottenburger Schlosses befindlichen Werkes erklären, das in dem noch immer zahlreichen Bestand an barocken Brustbildern in ovalem Format ohne erkennbaren Grund als Arbeit Friedrich Wilhelm Weidemanns gilt (Abb. 17). In dem um 1870 aufgestellten Gemäldeinventar des Schlosses wird es im Schreibkabinett der Königin Sophie Charlotte erwähnt. Im Inventar von 1800 trägt es, im gleichen Raum verzeichnet, den Künstlernamen „Jacques Vaillant“ wohl ebenso grundlos wie ein im selben Raum befindliches Porträt eines Markgrafen von Ansbach, das im Inventar von 1705 zutreffend als Arbeit von Matthäus des Angles bezeichnet ist.

Die Tracht – das in die Weste gesteckte Halstuch und der grüne Mantel – deutet auf die Zeit um 1700, dagegen sprechen Beschaffenheit der Leinwand, die Maltechnik und die feste, atmosphärelöse Zeichnung unbedingt für eine Entstehung im 19. Jahrhundert, ja die kantige Bildung der Falten, der weitgehende Verzicht auf Übergänge zwischen Licht- und Schattenpartien, die spitze Zeichnung der Goldborte und der Knöpfe auf der Weste, die farbige Haltung und die Eindringlichkeit des Blickes lassen die Handschrift Kretschmars erkennen. Das Problem ließe sich durch die Annahme lösen, Kretschmar habe nach 1800 ein schadhaft gewordenes oder abhanden gekommenes Bild durch eine freie Kopie ersetzt. So hat man von den im Charlottenburger Inventar von 1800 in der Eichenen Galerie erwähnten 15 ovalen Bildnissen brandenburgischer Kurfürsten und Kurfürstinnen einige später neu gemalt. Ein noch vorhandenes Bildnis der Kurfürstin Luise Henriette hat nach Ausweis der Signatur Julius Schrader 1840 nach Honthorst kopiert. Sollte es sich bei der Kopie Kretschmars um ein ähnliches Unternehmen im Sinne der denkmalpflegerischen Auffassungen Friedrich Wilhelms IV. handeln? Dann ließe sich die auffällige Flüchtigkeit der Malerei in dem ziemlich großflächig angelegten Faltenwurf vielleicht als Nachlassen der gestalterischen Kräfte im hohen Alter erklären. Als Friedrich Wilhelm IV. zur Regierung kam, war Kretschmar, dessen Kunstauffassung dem König eigentlich gelegen haben muß, einundsiebzig Jahre alt. Merkwürdig bliebe, daß ein anonymes Porträt von geringem historischem und künstlerischem Wert wiederholt wurde.

Kretschmars Schicksal als Künstler wirft die für seine Generation neu gestellte Frage nach dem Verhältnis von Charakter und Erfolg auf. Als Maler, der sich eine eigene, mit seinen persönlichen Empfindungen erfüllte Formenwelt schafft, wirkt er modern, so wie sein Zeitgenosse Caspar David Friedrich als Künstlertyp modern wirkt trotz einiger betont konservativen Züge. Daraus erklärt sich die geringe Variationsbreite des Ausdrucks – Kretschmar legt in seine Bilder zumeist seine eigene Grundstimmung –, aber auch eine geringe Anpassungsfähigkeit an das, was die Zeit wünschte. Der größte Erfolg beschränkt sich auf die kurze Spanne, in der der Stil des Malers dem Zeitgeschmack entsprach. In der Wahl der Stoffe bei den Historienbildern und in der Inszenierung der Porträts ist Kretschmar wohl der Schmeichelei fähig, aber in der formalen Haltung seiner Bilder wird doch stets ein großer und herber Zug deutlich, der auf eine Künstlerpersönlichkeit von imponierender Statur verweist.

\*

Abb. 18:  
Christian Daniel Rauch.  
Öl a. Lwd. 70 × 56 cm.  
Ehem. Berlin, Leihgabe an  
die Nationalgalerie



Nach Herstellung des Satzes sind mir noch zwei Gemälde Kretschmars in Fotos der Ostberliner Nationalgalerie bekannt geworden, ein Profilbildnis des Malers und Zeichners Ludwig Buchhorn in Mantel und vor bewölktem Himmel (1810, Deutsche Akademie der Künste, Berlin [Ost]), und ein weiteres Porträt Christian Daniel Rauchs, das sich ehemals als Leihgabe in der Nationalgalerie befunden hat. Es zeigt eine ganz andere Auffassung als das von Hans Geller 1952 publizierte Bildnis. Rauch erscheint als Träger des 1822 verliehenen Roten Adlerordens selbstbewußt, umsichtig und energisch (Abb. 18). Dieses, nicht das oben bereits behandelte Bildnis ist das von Eggert erwähnte Porträt „im Mantel“ von 1826, das er unverständlicherweise als „ganz verfehlt durch spießbürgerliche Auffassung“ abwertet. Es befand sich ehemals im Besitz des Majors d'Alton-Rauch.