

## Helmut Börsch-Supan

### Das Frühwerk Wilhelm von Schadows und die berlinischen Voraussetzungen der Düsseldorfer Schule

In seiner 1854 erschienenen Novelle „Der moderne Vasari“ und in seinen erst 1891 veröffentlichten Jugenderinnerungen<sup>1</sup> entwirft Wilhelm von Schadow ein Bild von der Entwicklung der deutschen Kunst im frühen 19. Jahrhundert, das stark vereinfacht ist und besonders der Zeit um 1800 nicht gerecht wird. Dadurch verliert auch der Rückblick auf den eigenen Werdegang an dokumentarischem Wert. In der deutschen Malerei beginnt für Schadow mit der durch Carstens vorbereiteten Leistung der Nazarener in Rom im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine neue Blüte. Für ihn selbst bedeutet die Teilhabe an dieser Bewegung die entscheidende Förderung seiner Künstlerlaufbahn. Durch den Übertritt zum katholischen Glauben unter Overbecks Einfluß 1814 wird der Wandel zu einer neuen Gesinnung scharf als Zäsur markiert. Aus dieser Perspektive erscheint Schadow das Berliner Kunst- und Geistesleben vor den Freiheitskriegen in einem allzu trüben Licht. Aufklärung, Skeptizismus, Freizügigkeit der Sitten, Vorliebe für französische Kunst und Kultur, Verachtung der Natur und Flüchtigkeit in der Kunst bilden den dunklen Hintergrund von Verderbnis, vor dem sich das Neue strahlend als nationale Leistung abhebt. Dabei ziehen sich in seinen Augen die rund dreißig Jahre vom Ausklang der Regierungszeit Friedrichs des Großen bis zu den Freiheitskriegen zu einer einzigen Epoche zusammen. In Berlin ist es allein sein Vater, den er als Wegbereiter einer neuen, ernsteren Kunstauffassung gelten läßt. „Gottfried Schadows Naturstudium verdanken wir zum großen Teil die bessere Richtung, welche sich damals nach und nach bei uns in den bildenden Künsten geltend machte.“<sup>2</sup> Chodowieckis redliche Kunst wird nur beiläufig erwähnt.

Die Kunstgeschichte hat diese für einen Konvertiten natürliche Anschauung einer radikalen Veränderung zwischen der Berliner Frühzeit und der nazarenischen Epoche akzeptiert und konnte sich dabei auch auf Zeugnisse wie das der Hen-

riette Hertz stützen, die im Februar 1818 aus Rom an die Malerin Louise Seidler schrieb: „Den jüngsten Schadow sah ich beim Abschiede von Berlin als einen zierlichen jungen Weltmann und eleganten Porträtmaler, der durch einige ähnliche Porträts vornehmer Personen schon eine Art von Ruf hatte, der ihn aber über Gebühr eitel machte. . . und wie fand ich alle diese Leute, nachdem ich sie ganz anders zu finden, nach Goethes Main- und Rheinreise glauben mußte! Schadow war ein Porträtmaler geworden, der jedes Porträt zum Tableau erhöhte, sowie in seinen Kompositionen sich stilles frommes Gemüt ausspricht.“<sup>3</sup> Auch die Brüder Riepenhausen werten den frühen Wilhelm von Schadow ab: „Zwei Schadows, ein Maler und ein Bildhauer, glaubten hier vermutlich Effekt zu machen, haben sich aber geirrt, da man etwas können muß, um etwas sein zu wollen. Das Gegenteil nun hat sie in eine Melancholie gestürzt, welche einem Angst macht.“<sup>4</sup>

Trotzdem kann Schadows Werk und Kunstanschauung nur zum Teil aus seiner Zugehörigkeit zum Kreis der Nazarener begriffen werden. Die berlinische Komponente, die bisher zu wenig beachtet wurde – das, was ihn von den Nazarenern unterscheidet –, muß mitberücksichtigt werden. Wenn er sich später auch von seiner Jugendzeit in Berlin weit entfernte, verstand er sich doch in Rom, wohl nicht zuletzt durch die Bindung an den Vater, als „pictor berolinensis“. Das schrieb er mit großen Buchstaben unter das ganz nazarenisch empfundene Selbstbildnis in der Nationalgalerie (West) von etwa 1814<sup>5</sup>. Schadows Entwicklungsgang – zunächst bis zu seinem Aufbruch nach Italien am 3. November 1810 – muß aus den überlieferten Fakten im Zusammenhang mit den Kunstströmungen dieser Zeit in Berlin bei kritischer Benutzung von Schadows eigenen Angaben neu erschlossen werden.

Die grandiose Gestalt Gottfried Schadows hat dem Sohn eine Voraussetzung für seinen Werdegang gegeben, wie sie kein anderer deutscher Künstler dieser Zeit besaß. Leiter der Hofbildhauerwerkstatt seit 1788 hatte er 1792/94 das Zieten-denkmal, 1795/97 die Prinzessinnengruppe und 1800 den Münzfries ausgeführt, drei in ihrem Charakter sehr verschiedene Hauptwerke, die Schadows geistige Unabhängigkeit und die Weite seines Horizontes belegen. 1801 war er mutig gegen Goethes Urteil über die Berliner Kunst aufgetreten, 1802–05 erbaute er sein stattliches Haus in der ehemaligen Wallstraße, ein Künstlerheim, wie es damals in der Stadt kein ähnliches gab. 1805 wurde er Vizedirektor der Akademie, während Johann Christoph Frisch noch den Direktorposten bekleidete. 1798 besuchte Canova Schadows Atelier. Um 1805 verkehrte Franz Joseph Gall, der durch seine Lehre vom Zusammenhang von Psyche und Schädelform berühmt war, im Hause des Bildhauers und gab ihm Anregungen zu seinen physiognomischen Studien und zu seinem Schaffen als Porträtist. In seinen Jugenderinnerungen berichtet Wilhelm



von Schadow vom „Besuch der vornehmen und gelehrten Welt“ im Atelier seines Vaters.<sup>6</sup>

Über die Modetorheiten in der Kunst des späten Rokoko äußert sich auch Gottfried Schadow in seinen Schriften, aber er tut es aus eigener Erfahrung und mit einem befreienden Witz, der auf das Vernünftige zielt.<sup>7</sup> Seine Lebensklugheit bewahrte ihn vor eifernder Strenge. Christian Bernhard Rode, gegen den sich die Vorwürfe einer im Technischen verwarlosten Malerei hauptsächlich richteten, war 1797, im gleichen Jahr wie der genußfreundige Friedrich Wilhelm II., gestorben, und unter Friedrich Wilhelm III. wurde gleichzeitig mit dem Versuch einer Reform des sittlichen Lebens auch in der Kunst das Ideal disziplinierter Form und moralischer Gesinnung neu belebt. Chodowiecki war ein Wegbereiter dieses neuen Stils, bei dem sich Anregungen englischer und französischer Klassizisten mit altpreußischen Traditionen mischten. Bildnisse aus der Zeit des Soldatenkönigs zeigen eine ähnlich knappe, in ihrer Vereinfachung oft naiv wirkende Form wie solche um 1800.

Das bedeutendste Werk der neuen Richtung in Berlin ist der nach Zeichnungen Friedrich Gillys von Gottfried Schadow und seiner Werkstatt ausgeführte Fries für die Münze von Heinrich Gentz. In der Malerei treten seit etwa 1800 mehrere Maler mit einer Manier hervor, bei der die Figur sich statuarisch und fest umrissen vom Grund löst. Heinrich Dähling, der besonders Mitglieder des Königshauses porträtierte, Friedrich Bury, Johann Erdmann Hummel, Johann Carl Heinrich Kretschmar, Franz Catel und Paul Joseph Bardou gehören zu dieser Gruppe.

Der 1758 geborene Friedrich Georg Weitsch, der mit Gottfried Schadow befreundet und als Leiter der Malklasse auf der Akademie Wilhelm von Schadows Lehrer war, konnte sich nicht ganz der neuen Richtung anschließen. Seine bisweilen flüchtige Handschrift ist noch weitgehend dem 18. Jahrhundert verpflichtet. Als Porträtmaler steht er Graff nahe. Wilhelm von Schadow überzeichnet in seiner Charakterisierung Weitschs zweifellos die rückwärtsgewandten Elemente seiner Kunst und ist nicht frei von Gehässigkeit, für die er an anderer Stelle eine Erklärung liefert, denn Weitsch soll den Aufstieg des ehemaligen Schülers in Berlin nach 1819 mit Neid verfolgt haben. Über das Ende seiner Akademiezeit schreibt Wilhelm Schadow: „Nachdem ich unter meines Vaters unmittelbarer Leitung so weit gekommen war, eine Figur zur Not richtig zeichnen zu können, trat ich in die Malklasse. Vicedirektor Weitsch, welcher dieselbe leitete, war Naturalist, mit Farbensinn begabt. Er malte, wenn ihm mein Vater tüchtig auf die Finger sah, ein gutes Portrait. Seine Auffassung aber war meist trivial. Er hatte sich Van Dyck zum Muster genommen, versüßte und verwässerte ihn aber nach seiner Manier. Mit dieser faden, dünnen Mehlsuppe ward ich eine Zeitlang genährt. Schleierhaft bekleidete Nymphen, einige Dutzend Amoretten, am



28 W. von Schadow, Selbstbildnis. Wien, Albertina

Bach tändelnd, lüsterne Faune, durch das Laub schielend, waren mein tägliches Brot oder vielmehr mein tägliches, nach und nach mir zum Ekel werdendes Zuckergebäck.“<sup>8</sup> Bereits 1805 hatte Wilhelm von Schadow als Schüler der Akademie einen Christus von Van Dyck in der Bildergalerie von Sanssouci kopiert<sup>9</sup>, und im nächsten Jahr zeigte er auf der Berliner Akademieausstellung zwei ebenfalls in Potsdam kopierte Madonnenbilder, davon das eine nach Guercino.<sup>10</sup> Die Aufgabe, barocke Bilder zu kopieren, betrachtete er als geschmacksverderbende Unterrichtsmethode. Eine sowohl im „modernen Vasari“ wie in den Jugenderinnerungen berichtete Anekdote, die in diese Zeit zu datieren ist, belegt den Widerstand des jungen Schadow gegen die veralteten Anschauungen und seine Hinwendung zu der klaren Formsprache der italienischen Renaissance schon um 1805/06.<sup>11</sup> Er und sein älterer Freund Karl Wilhelm Wach hatten in der Bildergalerie von Sanssouci „sehr mittelmäßige Bilder aus der Bologneser Schule“ zu kopieren, als sie sich von dem damals Leonardo da Vinci zugeschriebenen, in Wahrheit von





29 W. von Schadow, Wilhelm Wach. Stuttgart, Privatbesitz

Francesco Melzi stammenden Gemälde »Vertumnus und Pomona« angezogen fühlten.<sup>12</sup> Es wurde ihnen zu einer Offenbarung, und der Versuch, es statt der ausgesuchten bolognesischen Meister zu kopieren, trug ihnen einen Verweis ein. Eine 1805 datierte Selbstbildniszeichnung in der Albertina (Abb. 28), ein pathetisch in den Nacken geworfener, auf den Betrachter schauender Kopf, ist die früheste bekannte Arbeit Wilhelm von Schadows.<sup>13</sup> Sie läßt an die „van dyckische Manier“ Weitschs denken, wenn vielleicht auch für die Haltung Giorgiones Selbstbildnis in Braunschweig zum Vorbild genommen ist. In der lockeren Handhabung des Crayons und der Weichheit der plastischen Form kommt das schwärmerische, von Eitelkeit nicht ganze freie Wesen des Siebzehnjährigen gut zur Geltung. Das nicht datierte Bildnis seines Freundes Wilhelm Wach in Stuttgarter Privatbesitz (Abb. 29) zeigt eine wesentlich strengere Auffassung und den Willen, die Kleidung zu einem den Gesichtsausdruck beglei-

tenden Formenspiel zu benutzen.<sup>14</sup> Wach war von 1797 bis 1803 Schüler Johann Carl Heinrich Kretschmars gewesen, der den neuen Klassizismus um 1800 besonders entschieden und erfolgreich vertrat. 1800 gewann dieser mit seinem Bild „Der Große Kurfürst und der Prinz von Hessen-Homburg“ (Abb. 30) eine Konkurrenz vor Friedrich Georg Weitsch.<sup>15</sup> Der König hatte nämlich die Berliner Künstler aufgefordert, Darstellungen zur vaterländischen Geschichte zu liefern. Kretschmars Gemälde wirkt wie ein ins Monumentale gesteigertes Kalenderkupfer Chodowieckis und eine Vorahnung von Carl Friedrich Lessing. Für die Entwicklung der Historienmalerei in Deutschland ist dieses Gemälde, das der König erwarb und das in einem Schabkunstblatt verbreitet wurde, von großer Bedeutung. Daß eine Verwandtschaft zwischen Kretschmar und Wilhelm von Schadow besteht, wird auch durch den Umstand illustriert, daß ein Bildnispaar Kretschmars im Düsseldorfer Kunstmuseum als Arbeit Schadows gegolten hat, bis Irene Markowitz vor 1969 eine Signatur entdeckte.<sup>16</sup>

Die enge Beziehung zwischen Schadow und Wach belegt ein Altarbild in der Paretzer Dorfkirche, das auf der Berliner Akademieausstellung von 1806 und noch einmal 1808 zu sehen war.<sup>17</sup> Die Zeitschrift für die elegante Welt schreibt 1808<sup>18</sup> über dieses und ein ebenfalls verschollenes Gedächtnisbild für die 1806 verstorbene Sängerin Juliane Zelter von Schadow: „Ein Altarblatt, Christus mit dem Kelch vorstellend, zu seiner Rechten der Evangelist Matthäus, zu seiner Linken der Evangelist Johannes. Die beiden Seitenstücke sind die Apostel Petrus und Paulus, der letztere ist von dem talentvollen Sohn unseres Schadow, Wilhelm Schadow gemalt, der auch ein Gemälde, Apotheose einer geistlichen Sängerin (der verstorbenen Madame Zelter) geliefert hat, das von einem eifrigen Streben nach dem Idealen in der Kunst zeigt.“

Bemerkenswert ist zunächst die Zusammenarbeit der Freunde auf gleicher Ebene, wenn auch Schadow einen bescheideneren Part übernahm. Die als Eigentümlichkeit der Lukasbrüder hervorgehobene Bereitschaft des Künstlers, in einer Gemeinschaft Gleichberechtigter zu wirken, findet sich also bereits in diesem frühen Beispiel.

Das Altarbild, ursprünglich für die Pfarrkirche von Trebbin bestimmt und 1809 von Friedrich Wilhelm III. für die neugotische Kirche von Paretz erworben, stellte für Berlin etwas Neues dar.<sup>19</sup> Der Rückgriff auf die Zeit um 1500 besitzt im Werk Gottfried Schadows einen Vorläufer in dem 1805 begonnenen triptychonartigen Relief mit Luthers Thesenanschlag in Wittenberg (Abb. 31), das als Schmuck für den Sockel eines Denkmals des Reformators gedacht war.<sup>20</sup> Hier wird zum ersten Mal beim alten Schadow die Beschäftigung mit der deutschen Renaissance faßbar. 1806 widmete sich auch Hummel dem Lutherthema. Er stellte sein Leben in zwölf Stichen dar und schuf im gleichen Jahr ein altarartiges



Gemälde „Apotheose Luthers“, bei dem die Steifheit der Zeichnung ein historisierendes Stilmittel ist.<sup>21</sup> Ein früheres, als Kunstwerk schwaches, zu seiner Zeit aber berühmtes Beispiel dafür, wie die Beschäftigung mit einem mittelalterlichen Stoff die Form beeinflussen konnte und zu einem bilderbogenartig naiven Stil führte, bietet Paul Joseph Bardous Gemälde „Die tugendhafte Nonne“ (Abb. 32), das auf der Berliner Akademieausstellung von 1804 gezeigt und in Wiederholungen, Kopien und Stichen verbreitet war.<sup>22</sup> Was in der Malerei hier neu und romantisch wirkt, ist zumindest als Sujet schon von Chodowiecki als Kupferstich in kleinem Format vorgeprägt, wie überhaupt in Deutschland vor allem seine Illustrationen es waren, die die literarischen Stoffe aus der Vergangenheit zuerst ins Bild übersetzt haben.

Die „Apotheose einer geistlichen Sängerin“ war nach Gottfried Schadow „das erste componirte Bild“ seines Sohnes.<sup>23</sup> Das für die Singakademie geschaffene Werk, das wohl die Tradition gemalter Epitaphie aufnehmen wollte und den Ort der Musikpflege, damals noch ein Saal im Akademiegebäude, in romantischer Weise sakral zu überhöhen suchte, stellte „die heilige Cäcilie an der Orgel dar, den Gesang einer Frau, in einfach weißem Kleide, ein Notenblatt in der Hand, begleitend“ dar. Über der Gruppe schwebten zwei Engel. Schadow hatte in diesem Bild ein Porträt zu liefern, und diesem hat er eine „poetische“ Erfindung hinzugefügt, die auf Transzendenz verweist. Wie Wilhelm von Schadow diese Aufgabe formal gelöst hat, ist unbekannt, der Inhalt des Bildes zeigt jedoch eine Absicht, die auf spätere Lösungen vorausweist. Auch bei dem Bildnis der Juliane Zelter hat vermutlich Gottfried Schadow anregend gewirkt. Dem 1800 verstorbenen Gründer der Singakademie, Karl Fasch, widmete er ein im Stich von Eberhard Henne überliefertes Gedenkblatt, ein Profilbildnis in einem gotischen Fensterrahmen, in dessen oberem Teil musizierende Engel erscheinen<sup>24</sup> (Abb. 33).

In seinen Lebenserinnerungen schreibt Wilhelm von Schadow, die Begegnung mit Stichen nach Flaxman hätten ihn von der Richtung Weitschs, der „niederländischen Kunst und ihren Jüngern“, weggeführt und ihm die „Notwendigkeit plastischer Strenge und Größe“ für seine Kunst erschlossen. Außerdem habe Flaxman ihm die griechische Poesie nahe gebracht. „Ludwig Tieck“, so fährt er fort, „ließ mich bald in eine andere Götterwelt blicken, nämlich in die Idealwelt des christlichen Glaubens.“<sup>25</sup> Wenn man eine persönliche Begegnung mit Tieck, der schon 1794 im Hause des Bildhauers verkehrt hatte, aus dieser Bemerkung ableiten darf, so muß sie Ende November 1807 oder im Sommer 1808 stattgefunden haben, als der Dichter sich in Berlin aufhielt. Wilhelm von Schadow blieb ihm auch später in Verehrung zugetan. Die Gestalt der „Poesie“ von 1825 (Abb. 17) zeigt er im Begriff, den Namen Tiecks unter die von Homer, Horaz, Shakespeare, Dante, Calderon, Camoens, Goethe und



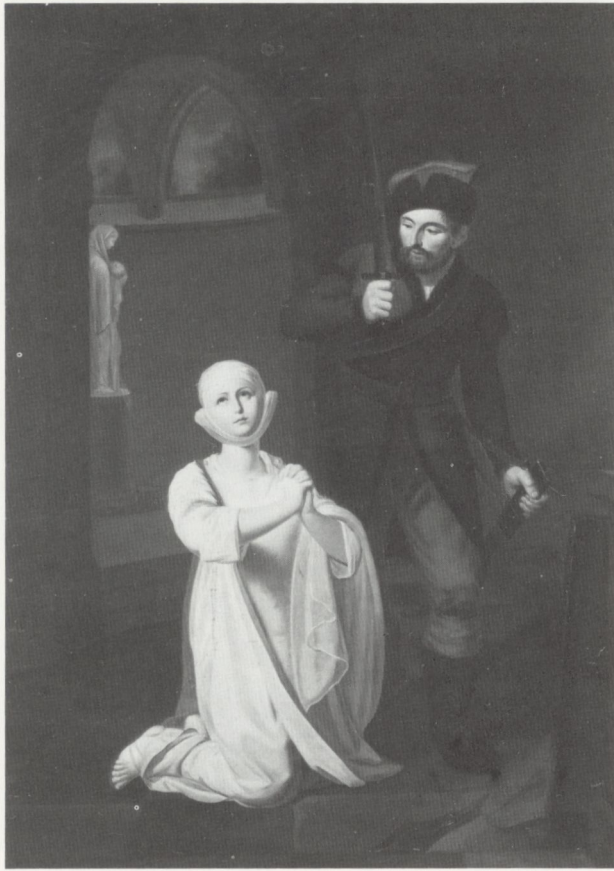
30 J. J. Freidhoff nach J. C. H. Kretschmar, Der Große Kurfürst und der Prinz von Hessen-Homburg nach der Schlacht bei Febrbellin. Schabkunstblatt

Schiller zu schreiben.<sup>26</sup> Auch in seiner eigenen Poesie orientiert sich Wilhelm von Schadow an Tieck. Die Novelle „Der moderne Vasari“ steht in der Vermischung von frei erfundener Erzählung und Kunstgeschichte in der Nachfolge des „Sternbald“, wenn auch die Idee, sich zur Kunst seiner Zeit zu äußern, durch Gottfried Schadows nur fünf Jahre zuvor erschienenen Erinnerungsbuch „Kunst-Werke und Kunst-Ansichten“, das viel eher ein „moderner Vasari“ ist, angelegt worden sein dürfte.



31 G. Schadow, Der Thesenanschlag in Wittenberg. Berlin DDR, Sammlung der Handzeichnungen und Kupferstiche





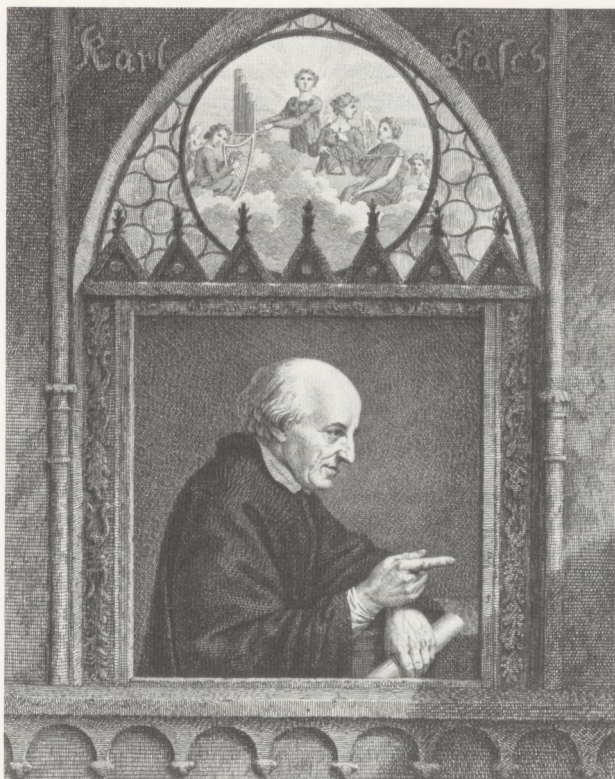
32 P. Bardou, Die tugendhafte Nonne. Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten

Bald nach den ersten öffentlichen Erfolgen gelang es Wilhelm von Schadow, Porträtaufträge in den höchsten Kreisen der Berliner Gesellschaft zu erhalten. Im Herbst 1810 zeigte er auf der Berliner Akademieausstellung ein Bildnis des Fürsten Anton Radziwill in polnischer Nationaltracht.<sup>27</sup> Der mit einer preußischen Prinzessin verheiratete Fürst, der Goethes Faust vertonte und dadurch in seiner Zeit als Komponist berühmt wurde, war der Singakademie eng verbunden und ein Befürworter der Romantik. Das Bild ist nur durch Beschreibungen bekannt.<sup>28</sup> Die Gestalt in wehendem Mantel war vor einem dunklen, bewölkten Himmel gestellt. Solche Konfrontation der Person mit den Naturgewalten ist zu dieser Zeit in Berlin besonders bei Kretschmar zu finden. Auch Bury und Hummel haben gern Landschaften bzw. Himmel als Hintergrund für Bildnisse gewählt. Gottfried Schadow berichtet von Bildnissen des Prinzen Wilhelm von Preußen, des Bruders des Königs, und seiner Gemahlin Ma-

rianne, die besonders durch ihre Beziehung zu Hölderlin der Romantik verbunden war.<sup>29</sup> Nach dem Tod der Königin Luise am 12. Juli 1810 malte Wilhelm von Schadow aus dem Gedächtnis ein Brustbild der Verstorbenen, das sich noch in Potsdam-Sanssouci befindet.<sup>30</sup> Das im gleichen Jahr auf der Berliner Akademieausstellung gezeigte Bild wurde von der Kritik gelobt, für sehr ähnlich befunden und vom König gekauft. Es überrascht durch seine Schlichtheit und die Konsequenz der Umrißführung. Der Ausschnitt des Kleides und die Schultern, das Kinn und der Haaransatz über der Stirn bilden ein Lineament von großer Einprägsamkeit. Die Lippen, das über der Brust gespannte Untergewand und der hochsitzende Gürtel sind klare Horizontale. Als Gegenstück dazu entstand ein im Schinkel-Pavillon in Berlin bewahrtes Bildnis Friedrich Wilhelms III., in dem die Umrisse noch klarer zu einem Körper und Räumlichkeit leugnenden System geordnet sind (Abb. 34). So setzt sich z. B. der Kontur der rechten Wange in der Kante des Kragens fort und trifft genau auf den Winkel, den die umgeschlagene Ecke des Rockes bildet. Die Uniform förderte solche Abstraktheit. Der Zug von Trauer trägt dazu bei, den Eindruck von Askese und Lebensferne zu steigern. Schadow benutzt hier ein Kompositionsprinzip, das Franz Pfaff gleichzeitig und mit nicht geringerer Konsequenz angewendet hat. Es wäre verlockend, hier eine direkte Beeinflussung zu unterstellen. Wilhelm von Schadow hielt sich 1810 in Teplitz auf, um dort durch Vermittlung des Fürsten Radziwill die österreichische Kaiserin Beatrix für den Fürsten Karl Lichnowsky zu porträtieren.<sup>31</sup> Eine Reise von da nach Wien und eine Berührung mit dem Lukasbund läßt sich jedoch nicht nachweisen. So wird man die Gestaltung des Bildnisses Friedrich Wilhelms III. wohl hauptsächlich aus dem Studium Flaxman'scher Umrißstiche erklären müssen. Dabei stellt sich jedoch auch wieder die Erinnerung an die Malerei der Epoche Friedrich Wilhelms I. ein. Die karge Form war in dieser Zeit tiefster Demütigung durch Napoleon und beginnender Organisation eines nationalen Widerstandes wohl nicht zuletzt als Bekenntnis zu altpreußischen Tugenden gemeint. Dem 1808 in Königsberg gegründeten und ein Jahr später aufgelösten „Tugendbund“ war Wilhelm von Schadow beigetreten. Trotz aller Abstraktion ist im Gesicht die Genauigkeit des Naturstudiums gleichsam als Signatur Schadows zu bemerken.

Auf dem Gebiet der Porträtmalerei hat er sein Bestes gegeben, ja hier gehört er im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu den vorzüglichsten Malern in Deutschland. Durch die Stellung des Bildnisses in seinem Oeuvre unterscheidet er sich – abgesehen von dem gleichfalls aus Berlin stammenden Philipp Veit – von den anderen Nazarenern, die nur gelegentlich Porträts gemalt haben und dann kaum über den eng gezogenen Kreis der Freundschafts-, Verwandtschafts- und Selbstbildnisse hinaus Aufträge ange-





33 E. Henne nach G. Schadow, Karl Fasch. Stich

nommen haben. Daß Schadow in Düsseldorf nur noch wenige Bildnisse geschaffen hat, trägt gewiß auch zur Minderung der Qualität seines Spätwerkes bei. Die Bildnismalerei benötigte das Verlangen einer Gesellschaft, sich im Bildnis darstellen zu lassen. Dieser Wunsch war in Düsseldorf durch keine Tradition geweckt und weit weniger lebendig als in Berlin, wo seit den Zeiten Antoine Pesnes ein großer Bedarf an Bildnissen vorhanden war. Wilhelm von Schadow hat die Porträtmalerei stets als Schulung für ein genaues Studium der Natur empfohlen. Er erklärt auch die rasche Entwicklung der Malerei in Florenz im 15. Jahrhundert bis hin zu Raffael durch die eifrige Übung in der Bildnismalerei.<sup>32</sup> Diese Anschauung war ihm schon früh von seinem Vater vermittelt worden, der die auf exakt messender Beobachtung beruhende Ähnlichkeit als Grundlage für jedes Bildnis forderte. Seine Porträts – Büsten sowohl wie Standbilder – zeigen, daß die Momente der Idealisierung und Überhöhung auf dieser sicheren Basis aufbauen. Für Gottfried Schadows Schule, insbesondere für Christian Daniel Rauch, bleibt die



34 W. von Schadow, Friedrich Wilhelm III. Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schinkel-Pavillon

Verschmelzung von Naturnähe und Gedankenflug – schon Gottfried Schadow benutzt hierfür den Begriff „Poesie“<sup>33</sup> – charakteristisch. Darauf beruht die ideelle Überzeugungskraft dieser Kunst. Bei den während seines italienischen Aufenthaltes von 1811 bis 1819 entstandenen Bildnissen zeigt sich Wilhelm von Schadow weniger von den Nazarenern als von Gottlieb Schick abhängig. Die Vermittlung dieses Einflusses erfolgte teils auf direktem Wege, teils über Wilhelm und Caroline von Humboldt. Durch die Fürsprache Alexander von Humboldts war der König bewogen worden, Gehaltsrückstände des Vaters als Stipendium für Wilhelm und den zwei Jahre älteren Bildhauer Rudolf Schadow zu zahlen, damit die Brüder sich in Italien weiterbilden könnten.<sup>34</sup> Von Berlin aus gingen damals mehr Bildhauer – durchweg Schüler Schadows – als Maler nach Italien. Die Maler zogen im allgemeinen Paris für ihre Ausbildung vor.<sup>35</sup> Gottfried Schadows eigene Studienzeit in Rom und die Bindung des jüngeren Bruders an den älteren, den Bildhauer, mögen zusammen mit einer Abneigung gegen Frank-





35 W. von Schadow, Selbstbildnis mit seinem Bruder und Thorwaldsen, Berlin DDR, National-Galerie

reich und gegen die Davidschule dazu beigetragen haben, daß Wilhelm von Schadow sich nach Rom wandte. Auf dem Weg dorthin über Prag wurde in Wien Station gemacht, wo Wilhelm von Humboldt als preußischer Gesandter einen Mittelpunkt des geistigen Lebens dieser Stadt bildete. Hier wird Wilhelm von Schadow die fünf Bildnisse gesehen haben, die Gottlieb Schick zwischen 1803 und 1809 von den Mitgliedern der Familie Humboldt gemalt hat, vor allem das 1809 entstandene Doppelbildnis der Töchter Adelheid und Gabriele (Abb. 3). Dieses bereits von den Zeitgenossen in seinem hohen künstlerischen Rang erkannte Werk muß auch Wilhelm von Schadow einen tiefen Eindruck gemacht haben, nicht nur, weil es wie eine Übersetzung der Prinzessinnengruppe seines Vaters ins Medium der Malerei, ins Bürgerliche und in die anrührende Sphäre des Kinderbildnisses war, eine Anspielung, die für die Bildnisse der Töchter des preußischen Gesandten sinnvoll schien. Noch in dem zweiundzwanzig Jahre später gemalten Bildnis der eigenen Kinder (Kat.Nr. 217) knüpft Schadow unmittelbar an Schicks Gestaltung an. Dieser hat die Forderung des „Poetischen“ in der Verbindung von Bildnis und Beiwerk voll erfüllt. Die Geborgenheit der Kinder in einer Laube oder Pergola, dabei der Ausblick in eine weite, erhabene Landschaft, Blumen und Schmetterling als passende Gleichnisse blühenden und sich entwickelnden Lebens auch im Seelischen – damit war im Porträt die Lebensperspektive zwanglos aber klar angesprochen und Mensch und Natur in eine Übereinstimmung gebracht. „Auch das Portrait faßte er (Schick) in einem höchst edlen und vollendeten Sinn auf, ja man darf sagen, mit einem so poetischen Zauber, daß gleichsam die Ideale derjenigen

Individuen wiedergegeben wurden, welche er malte“, schreibt Schadow 1854 im „modernen Vasari“.<sup>36</sup> Einen Einfluß dieser Porträts auf ihn erwähnt er nicht, bemerkt vielmehr in den Jugenderinnerungen im Hinblick auf Overbeck und Cornelius: „Wie groß auch der Einfluß dieser beiden bedeutenden Menschen auf mich war, so erhielt ich mich doch im Portraitfach unabhängig von ihnen. In dieser Sphäre habe ich niemandem eine maßgebende Einwirkung auf mich gestattet.“ Er fährt dann fort: „Schick, welchem meine Naturstudien gefielen, veranlaßte Frau v. Humboldt, mir das Portrait ihrer jüngsten Tochter zu bestellen.“<sup>37</sup>

Schick verließ Rom schwer krank im Herbst 1811 und kehrte nach Stuttgart zurück, wo er am 7. 5. 1812 starb. Frau von Humboldt lebte zu dieser Zeit in Wien und traf erst am 31. Mai 1817 wieder in Rom ein, das sie am 24. September 1810, also mehrere Monate vor dem Eintreffen der Brüder Schadow verlassen hatte. 1817 erst wurde das Bildnis der Gabriele von Humboldt begonnen, das nun im Motiv, in der Stimmung und in der bedeutungsvollen Einbeziehung der Umgebung in die Aussage über die Person gar nicht ohne das Vorbild Schicks zu erklären ist. Soll man annehmen, daß Schick in einem Brief an Caroline von Humboldt die Anregung zu dem Bildnis gegeben hat, das erst sechs Jahre später entstand? Schadow lernte Schick in Rom kennen und war von dessen „Apollo unter den Hirten“ stark beeindruckt.<sup>38</sup> Er besaß eine Ölskizze zu Schicks Gemälde „Bacchus und Ariadne“<sup>39</sup> und mag sein großes Bild für das Berliner Schauspielhaus von 1820 wohl auch in Erinnerung an Schick gemalt haben.

Was Henriette Hertz die „Erhöhung zum Tableau“ nannte, der Gewinn einer poetischen Dimension, wird besonders deutlich in dem Bildnis Thorvaldsens mit den Brüdern Schadow (Abb. 35). Begeistert von dem Porträt der Gabriele von Humboldt wünschte Thorvaldsen, der mit den Brüdern in Rom in engster Nachbarschaft lebte und nicht nur den Bildhauer, sondern auch den Maler unterrichtete, von Wilhelm von Schadow gemalt zu werden.<sup>40</sup> Dieses Werk von etwa 1818 geriet zu einer programmatischen Aussage über die enge Verbindung von Malerei und Skulptur, die so nur für Wilhelm von Schadow, nicht aber für andere nazarenische Maler galt. Wenn auch Thorvaldsen es ist, der die Vereinigung stiftet, so stellt sich bei dieser Szene doch auch die Erinnerung an Gottfried Schadow ein. Gewiß nicht zufällig ist das erste Porträt, das Wilhelm von Schadow 1819 nach seiner Rückkehr aus Rom in Berlin malte, das seines Vaters.<sup>41</sup> Die Beziehung des Malers zur Berliner Skulptur während der römischen Zeit belegt auch das Grisaillegemälde der Königin Luise auf dem Totenbett in Potsdam-Sanssouci, dessen enge Verwandtschaft mit Rauchs Luisenmonument wohl nur als Paraphrase zu erklären ist, die unter dem Eindruck des 1814 in Rom ausgestellten Werkes damals entstanden ist.<sup>42</sup>



In den sieben Jahren zwischen der Rückkehr aus Italien und der Übersiedlung nach Düsseldorf 1826 hat Schadow neben Bildnissen einige religiöse Kompositionen gemalt, die ganz dem Ideal der Nazarener entsprachen, aber auch in dieser Zeit und noch später lassen sich in seinem Oeuvre Ideen feststellen, deren Ursprung bei Gottfried Schadow liegt. Die ganzfigurige, über dem Horizont schwebende „Poesie“ von 1825 in Potsdam-Sanssouci (Abb. 17) ist ebenso wie das Thorvaldsenbildnis ein die Kunsttheorie des Malers erhellendes Schlüsselbild. In unverkennbarer Anlehnung an Raffaels Sixtinische Madonna ist die Poesie als die Vermittlerin zwischen Göttlichem und Irdischem dargestellt. Sie ist ein religiöses Wesen. Für Schadow ist die Existenz der Poesie und mit ihr die der bildenden Kunst in ihrer höchsten Vollendung ein Beweis für die Wirkung göttlicher Mächte im Menschen. So schreibt er von Guido Renis „Aurora“: „Wer aber nicht glauben will, daß die Kunst vom Himmel stammt, der komme hierher und sehe.“<sup>43</sup> Unmittelbares Vorbild für die vom Himmel herabschwebende „Poesie“ ist der nach Zeichnungen Gottfried Schadows gemalte Theatervorhang für das von Langhans 1801 erbaute Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt. Dieser Vorhang, der 1817 beim Brand des Theaters zugrunde ging, wird 1808 folgendermaßen beschrieben: „Die Malerei des Vorhangs stellt, nach Schadows einfacher und bedeutender Idee, die drei Musen der Dichtkunst, Mimik und Musik vor, welche sich Hand in Hand schwebend auf die Bühne herablassen, von Kimpfel gemahlt.“<sup>44</sup> Die noch erhaltene Vorstudie zu der „Poesie“, der zentralen Figur, die Wilhelm von Schadow ebenso wie die der Mimik kopiert hat,<sup>45</sup> zeigt die herabschwebende Frauengestalt mit einer Krone auf dem Haupt, also gewissermaßen als Himmelskönigin (Abb. 36). Wilhelm von Schadows „Poesie“ ist vielleicht in einen Zusammenhang mit seiner Aufnahme in die Berliner Dichtergesellschaft um diese Zeit zu bringen, denn er hielt sich auch für schriftstellerisch begabt und verfaßte um 1824 ein Drama, das er unter anderen auch Ludwig Tieck vorlas.<sup>46</sup>

1828 malte Schadow in mindestens drei Fassungen eine der „Poesie“ verwandte Gestalt, die „Mignon“ nach Goethe.<sup>47</sup> Hier ist es nicht die Allegorie der Dichtung, sondern eine in höchstem Grade poetische Erfindung eines Dichters, in der Schadow mit seinen Mitteln die Ahnung eines Zusammenhangs von Irdischem und Überirdischem auszudrücken sucht (Abb. 4). Auch für diese Idee gibt es ein Vorbild bei Gottfried Schadow, eine Zeichnung von 1802, die Marianne Schlegel, Schadows Patenkind, als Mignon zeigt.<sup>48</sup>

Wilhelm von Schadows künstlerische Abhängigkeit von seinem Vater darf nicht den Blick trüben für die durch Generation und Charakter bedingten Unterschiede. Gottfried Schadow war zwar stets stolz auf seinen Sohn und hat ihn nach Kräften gefördert, aber mit seinem ebenso treffsicheren wie herzhaften Humor bezeichnet er deutlich die Unterschiede,



36 W. von Schadow nach G. Schadow, Poesie. Düsseldorf, Kunstmuseum

mit denen auch die Differenz zwischen römisch-nazarenischem und berlinisch-antikischem Geist berührt wird. So schreibt Gottfried Schadow am 21. September 1815 an Karl August Böttiger über die Begeisterung seines Sohnes für Overbeck und Cornelius: „Mein jüngster Sohn, der ein Mitglied dieser gothischen Bande ist, sprach mit Entzücken davon in seinen Briefen. Die hiesigen Mystiker werden hoffentlich dieses Entzücken auch fühlen, und so lasciamo andare.“<sup>49</sup>

Als Wilhelm von Schadow 1819 nach Berlin zurückkehrte, hat er keineswegs überall Anerkennung gefunden. Bettina von Arnim schreibt am 24. 10. 1820 an ihren Mann: „Schinkels Theater wird beströmt von den Beschauern, alles kömmt mit Entzücken heraus, das Bild von Schadow allein erregt Mißfallen.“<sup>50</sup> Wilhelm von Schadow fand vor allem beim Hof Rückhalt und wurde von diesem auch mit Aufträgen bedacht. Das Verhältnis zu Schinkel und Rauch wurde gespannt.<sup>51</sup> Auch Wach, der sich über das Konvertitenwesen erboste, berichtet nichts Günstiges über den Gefährten: „Er ist jetzt ganz lustig, stutzerig und auffallend arrogant in Gesellschaft mit untermischer Demuth, die beinah noch



unerträglich ist. Ich glaube nicht, daß der Mensch böse ist, aber er ist so ungleich, so charakterlos und dabei doch etwas intrigant . . . Das Christentum auf der Zungenspitze treibt mir am meisten die Galle ins Blut.<sup>52</sup> Aus Berlin zog sich Schadow mindestens zweimal, 1822 und 1824, fluchtartig nach Dresden zurück, wo er ein ihm mehr behagendes geistiges Klima fand.<sup>53</sup> Er trug sich auch mit dem Gedanken, in Dresden zu bleiben. Die Berufung nach Düsseldorf muß ihm unter diesen Umständen eine Erlösung gewesen sein, und sein Eifer, die Akademie nach seinen Vorstellungen zu bilden, ist gewiß auch von der Absicht getragen, dem Berliner Kunstbetrieb etwas ganz Anderes entgegenzustellen.

Wilhelm von Schadows Tätigkeit als Akademiedirektor hat stets große Anerkennung gefunden. Für die Beurteilung seiner Malerei mag es abträglich gewesen sein, daß immer wieder der Lehrer mit dem Künstler verglichen wurde und der Künstler dabei in den Hintergrund trat. Der Einsatz für eine Gemeinschaft und für eine künftige Generation unter Hintansetzung der eigenen Entfaltung ist gewiß teils im Zweifel an seinem künstlerischen Genie begründet, teils aber auch Folge eines früh anerzogenen Verantwortungsbewußtseins für eine allgemeine Wohlfahrt.

Irene Markowitz schreibt in ihrer Einleitung zum Katalog der Wilhelm von Schadow-Gedächtnisausstellung von 1962: „Bei einer zusammenfassenden Beurteilung des Künstlers Schadow muß bedacht werden, daß das sein ganzes Leben und Schaffen bestimmende Ideal, in und auf eine Gemeinschaft zu wirken, in seiner historischen Zugehörigkeit zur Nazarener Romantik begründet ist.“<sup>54</sup> Gewiß boten sich für den Beginn seiner Tätigkeit in Düsseldorf, einer ihm fremden Stadt, gemeinsam mit seinem von Berlin dorthin übersiedelten Schülerkreis die römischen Verhältnisse in mancher Hinsicht als Modell an, als Vorbild muß Wilhelm von Schadow aber auch hier die Gestalt seines Vaters, der seit 1815 in Berlin Akademiedirektor war, vor Augen gestanden haben.

Gottfried Schadow hatte als Gehilfe Jean Pierre Antoine Tassaerts in der Hofbildhauerwerkstatt Friedrichs des Großen einen autoritär geführten Betrieb kennen gelernt und diese Organisation später nicht nur kritisiert, sondern auch verändert, als er 1788, erst vierundzwanzigjährig, die Leitung der Werkstatt übernahm. Die erstaunliche Entwicklung der Berliner Skulptur um 1800 beruht nicht allein auf Schadows eigener künstlerischer Leistung, sondern auch auf seinem Geschick, Talente auszubilden, und der Bereitschaft, ihnen ihre Eigentümlichkeit zu belassen. So sind Carl Friedrich Hagemann (1773–1806), Karl Wichmann (1775–1857), Rudolf Schadow (1786–1822) und Ludwig Wichmann (1788–1859) selbständige Künstlerpersönlichkeiten, deren glückliche Entfaltung dennoch ohne Gottfried Schadow kaum denkbar ist. Dieser hat sich immer für das Wohl seiner Schüler eingesetzt und ihre Werke gern gelobt. Gänzlich frei

von Neid hat er vor allem den Aufstieg Rauchs beobachtet und sich über die unverdiente Zurücksetzung der eigenen Person nach 1811 nur mit Traurigkeit, nicht aber mit Bitterkeit geäußert. Sein Denken in Zusammenhängen, die über ihn selbst hinausgehen, und die Vorbildlichkeit seiner Gesinnung haben ihn zu einem idealen Lehrer gemacht. Wilhelm von Schadow hat die Lehrpraxis seines Vaters, die für eine auf Team-Arbeit angewiesene Bildhauerwerkstatt selbstverständlicher war als für ein Maleratelier, früh kennen gelernt. In Rom übernahm Thorvaldsen in gewisser Hinsicht die Rolle Gottfried Schadows. Als Wilhelm von Schadow nach Berlin zurückkehrte, ergab sich von neuem eine Beziehung zum Werkstattbetrieb der Bildhauer. Im Lagerhaus in der Klosterstraße, wo für Friedrich Tieck und Christian Daniel Rauch 1819 eine Bildhauerwerkstatt eingerichtet worden war, erhielten um 1820 Karl Wilhelm Wach und um 1824 Wilhelm von Schadow vom Staat finanzierte Meisterateliers, da keine Klassen an der Akademie frei waren, die sie hätten übernehmen können. Diese Lehrtätigkeit in Berlin betrachtete Wilhelm von Schadow später als Probe für seine Aufgabe in Düsseldorf.<sup>56</sup> Die frühverstorbenen Maler Friedrich Kuntze und August Wegert waren seine ersten Schüler. Julius Hübner, Carl Sohn, Theodor Hildebrandt, Christian Köhler, Eduard Bendemann, Carl Duncker, Karoline Lauska, Heinrich Mücke und Wilhelm Nerenz folgten bis 1826, als Schadow nach Düsseldorf berufen wurde.

Fast alle Schüler zogen mit ihrem Lehrer dorthin. Der Elan, mit dem Schadow die Akademie reformierte und die raschen Erfolge seiner Schule beruhten wesentlich auf der engen freundschaftlichen Bindung, die der Akademiedirektor zu seinen Schülern unterhielt. Athanasius Graf Raczyński schrieb 1833 über ihn Worte, die auch auf Gottfried Schadow passen: „Die Verhältnisse Schadows zu seinen Schülern und dieser Schüler untereinander sind sehr anziehend. Der Meister trägt zu seinen Schülern eine wahrhafte Liebe. Er erkennt ihr Verdienst, empfindet darüber keinen Neid; er rühmt sie gern, und drückt mit Freuden die Bewunderung aus, welche er manchmal vor ihren Werken findet . . . Was diese Schule vor allen unterscheidet, ist, daß der Neid daraus verbannt, und daß bei weitem die Mehrzahl dem Stolz unzugänglich ist.“<sup>57</sup> Johann Wilhelm Schirmer bestätigt in seinen Lebenserinnerungen diese Aussagen. Otto Friedrich Gruppe urteilte 1830 in der Allgemeinen Preußischen Staatszeitung in ähnlichem Sinn: „Ein Gemeingeist, ganz unlegbar, ist es, der mit allgemeinem Aufschwunge die Kraft jedes Einzelnen zu erhöhen scheint, die stärkeren vor Abwegen der Einseitigkeit schirmt, die schwächeren aber erhebt und mit fortreißt . . . Das ist nun das eigentlich erfreuliche in dieser Schule, daß man die Schule so wenig merkt.“<sup>58</sup> Wenn Gruppe die Düsseldorfer Schule mit der Werkstatt Peter Vischers vergleicht, so liegt darin nicht nur der Hinweis auf eine von Schadow bewußt im Sinne der Romantik gewählte



Rückbeziehung auf die deutsche Renaissance, es klingt auch wieder die Erinnerung an Gottfried Schadow an, den Theodor Fontane zurecht einen „ins Märkisch-Berlinische übersetzten Peter Vischer“ genannt hat.<sup>59</sup>

Wilhelm von Schadow hat aufgrund seiner Prinzipien dem religiösen Historienbild den obersten Rang zugewiesen; dennoch hat er an der Akademie der Landschaft, dem Genre und dem Stilleben einen Spielraum belassen und seine Schüler je nach ihrer Veranlagung auf das eine oder andere Gebiet gewiesen. An Schinkel kritisiert er gelegentlich der Darstellung ihrer Zusammenarbeit bei der Dekoration des Berliner Schauspielhauses, jener sei „wie alle Genies ein geborener Herrscher“ gewesen und habe seinen Mitarbeitern die eigenen Vorstellungen aufgezwungen. „Er betrachtete die Menschen nicht als selbständige Wesen, sondern als Mittel und Werkzeuge zu seinen Zwecken.“<sup>60</sup> Von solcher Praxis wollte sich Schadow unterscheiden, aber er macht in seiner Charakterisierung Schinkels auch indirekt das resignierende Eingeständnis, daß er selbst kein Genie sei und als Lehrer nur eine dienende Aufgabe erfülle.

Die Reorganisation der Düsseldorfer Akademie von Berlin aus war ein erstaunlicher Vorgang. Im Unterschied zu den Akademien in Berlin, Dresden und München, die gleichsam natürliche Zentren der Kunstpflege in Hauptstädten waren, bildete die Düsseldorfer Akademie ein Instrument einer in die Provinzen ausgreifenden preußischen Kulturpolitik. Einerseits sollte die kulturelle Eigenart des katholischen Rheinlandes respektiert, andererseits aber auch die Bindung an Berlin garantiert werden. In ähnlicher Absicht, freilich mit wesentlich geringerem Anspruch, waren früher in Breslau, Halle, Königsberg, Magdeburg, Stettin, Danzig und Erfurt Kunst- und Gewerkschulen gegründet worden. Obgleich ein Ableger Berlins, wurde die Düsseldorfer Akademie unter Schadow bald zu einem dem Berliner gleichwertigen, ja in Vielem überlegenen Institut. Die stilistische Geschlossenheit der Düsseldorfer Maler und das klare pädagogische Programm Schadows boten eine Perspektive für die Entwicklung der Künste, die der Berliner Akademiebetrieb, auf dem Gebiet der Malerei wenigstens, so nicht erkennen ließ. Daß nach dem schnellen Erfolg Rückschläge hingenommen werden mußten, daß die Harmonie des Kreises um Schadow bald gestört wurde und Konflikte das strahlende Erscheinungsbild der Akademie trübten, als sich die Zahl der Studierenden vergrößerte, ist nur natürlich, denn die neue Blüte hatte sich nicht durch organisches Wachstum, sondern gewissermaßen durch Aufpfropfen ergeben. Die Akademie war nur in einer Elite der Düsseldorfer Gesellschaft, nicht in breiteren Schichten verwurzelt. Spannungen zwischen den Rheinländern und den aus dem Osten kommenden Reformern und Administratoren mußten sich zwangsläufig ergeben, und Wilhelm von Schadow, von der Opposition in erster Linie angegriffen, mußte darunter umso mehr leiden, als er hoch-

empfindlich und sich seiner guten Absichten bewußt war. Einen wesentlichen Anstoß zur Veränderung der Verhältnisse zum Schlechten gab er jedoch selbst durch eine zum Dogmatismus neigende Haltung nach der Rückkehr von einem Aufenthalt in Italien 1830/31.

Von dem homogenen Kreis der engeren Schadowschule unterscheidet sich Carl Friedrich Lessing als eine ganz selbständige Persönlichkeit. Die besondere Note, die er der Düsseldorfer Schule hinzufügte, ist ebenfalls vorgeprägt durch berlinische Einflüsse. Das Besondere an Lessings Landschaften besteht in ihrer historischen Dimension. Ganz im Sinne von Wilhelm von Schadows Forderung wirken genaue Naturbeobachtung für die Details und poetischer Geist in der Komposition zusammen. Die Idee, die aus der so aufgefaßten Natur spricht, besteht jedoch nicht in einer religiösen Vorstellung (wie bei C. D. Friedrich), sondern in einer profanhistorischen, und diese ist zumeist auf das Mittelalter gerichtet. Im Unterschied zu Landschaften, in die die Darstellung bestimmter geschichtlicher (oder mythologischer) Ereignisse eingebettet ist, geben Lessings historische Landschaften erfundene, aber als typisch angenommene Zeitbilder wieder. In Berlin war Karl Friedrich Schinkel der erste, der Landschaften so gestaltet und mit ihnen auf den Geschichtssinn der Zeit reagiert hat. Als Lessing 1822 seine Studien an der Berliner Bauakademie unter Schinkel begann, kann er dessen Landschaftsauffassung kennengelernt haben. Für die düstere Stimmung seiner Bilder, die sich von denen Schinkels grundlegend unterscheidet, ist auf Blechen als Vorbild verwiesen worden. In welchem Maße hier tatsächlich Abhängigkeiten bestehen, ist schwer nachzuweisen. Wichtiger ist für beide wohl die Anregung durch die romantische Literatur Berlins, Tieck, Fouqué und E.T.A. Hoffmann. Für Lessing wurden dann Walter Scotts Romane zur Quelle der Inspiration, die seit spätestens 1824 Stoffe für Berliner Künstler lieferten.<sup>61</sup> Bei Lessings Historienbildern ist zu bedenken, daß er als Schüler Heinrich Dählings dessen Bilder mit mittelalterlichen Ritterszenen kennen lernte, die ihrerseits in einem Zusammenhang mit Gemälden Schinkels stehen. Neigte Dähling zu Schilderungen von epischer Ruhe und Breite, so gibt es daneben von anderen Künstlern eine heute ebenfalls kaum mehr beachtete und größtenteils verschollene profane Historienmalerei, deren Dramatik Lessings Temperament mehr entsprechen konnte. Carl Wilhelm Kolbe d. J. war in dieser Gattung führend, und er fußt seinerseits auf einer bis zu Christian Bernhard Rode tief in das 18. Jahrhundert zurückreichenden Tradition. Auch der wichtige Freskenzyklus in Schloß Heltorf muß im Zusammenhang mit der Berliner Kunst betrachtet werden. Carl Stürmer, ein Corneliuschüler, der 1826 das erste Bild malte, war Berliner und der Sohn von Johann Heinrich Stürmer, der zum Beispiel 1804 ein Gemälde „Die Hussiten vor Naumburg“ und 1826 eines mit einer Szene aus einem Feld-



zug der Kurfürsten Friedrich I. von Brandenburg (1425) in Berlin ausstellte.<sup>62</sup> Als Zyklus von historischen Darstellungen aus dem Mittelalter gehen den Heltorfer Fresken die zehn Entwürfe Kolbes und Wachs für Glasfenster der Marienburg voraus, in denen die Geschichte des Deutschen Ordens erzählt wird. (Kat.Nr. 145, 263). 1822, 1824 und 1826 wurden mehrere von ihnen auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt,<sup>63</sup> und ihre Wichtigkeit wie ihre Ausstrahlung ins Rheinland beweist der Umstand, daß Wiederholungen für den Prinzen Friedrich von Preußen gefertigt wurden, die in sein Schloß Rheinstein gelangten.<sup>64</sup>

Daß schon vor Schadows Eintreffen in Düsseldorf Berliner Künstler einer ganz anderen Richtung die Schüler der damals noch unter Cornelius' Leitung stehenden Akademie angeregt haben, berichtet Johann Wilhelm Schirmer: „Ich erinnere mich aus dieser Zeit eines neuen merkwürdigen Eindrucks, den einige ausgestellte kleine Bilder von C. Schulze aus Berlin uns allen machten. Derartige, frisch aus dem unmittelbaren Leben Genommenes war für uns noch nie dagewesen, nie dargestellt worden. Kosaken im Schneegestöber oder herbstliches Nebelwetter mit Hühnerjagd, wo der gamaschierte Jäger mit seinem Hund in den Sumpf hineinpatscht.“<sup>65</sup> Carl Friedrich Schulz, genannt Jagdschulz, hatte sich 1825 am Rhein aufgehalten und wird bei dieser Gelegenheit seine Bilder in Düsseldorf gezeigt haben. So konnte eine ähnlich unbekümmert erzählende Düsseldorfer Genremalerei später auch in Berlin Anklang finden.

Berlin war vor allem in den ersten Jahren der neuen Blüte der Düsseldorfer Akademie gleichsam die Bühne, auf der Schadows Truppe sich präsentieren wollte, und der Beifall aus der Hauptstadt war für die Festigung des Instituts wichtiger als der Erfolg im Rheinland selbst.

Die Berliner Malerschule der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist, abgesehen von wenigen Namen wie Blechen, Krüger oder Gaertner, weit tiefer in Vergessenheit gesunken als die Düsseldorfer, so daß die engen Verbindungen zwischen beiden namentlich in der Zeit um 1830 nicht mehr offensichtlich sind.

#### Anmerkungen

- 1 Erschienen in der Kölnischen Zeitung vom 28. 8.–17. 9. 1891 in 13 Fortsetzungen unter dem Titel „Jugend-Erinnerungen“. Der Verbleib des Manuskriptes und das Datum seiner Abfassung sind unbekannt. Auffällige Fehler deuten auf eine Aufzeichnung – vielleicht nach Diktat – in hohem Alter. Möglicherweise ist der Text auch durch eine nicht gut informierte Person redigiert worden. Eine Fotokopie der Zeitungsartikel verdanke ich Dr. Rolf Andree.
- 2 Schadow 1891, Nr. 1.
- 3 Erinnerungen der Malerin Louise Seidler, hrsg. von Hermann Uhde, Berlin 1922, S. 99.

- 4 Luise Charlotte Pickert, Die Brüder Riepenhausen. Darstellung ihres Lebens bis zum Jahre 1820. Versuch einer Einordnung in die künstlerischen Strömungen ihrer Zeit. Phil. Diss. Leipzig 1950 (Ms.), S. 71.
- 5 Wilhelm von Schadow 1788–1862. Gedächtnis-Ausstellung aus Anlaß seines 100. Todestages, Juli–August 1962, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, Nr. 1, Abb. S. 17.
- 6 Schadow 1891, Nr. 1.
- 7 Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke, hrsg. von Julius Friedlaender, 2. Aufl., Stuttgart 1890, S. 2–4. Johann Gottfried Schadow, Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, Berlin 1849.
- 8 Schadow 1891, Nr. 1.
- 9 Berlin, Akademie der Künste, Archiv Reg. 1, 187. „In Potsdam haben copiert 1805 . . . Wilhelm Schadow 17, 14. Juni, Van Dyck Christus.“ Götz Eckardt, Die Gemälde in der Bildergalerie von Sanssouci, Potsdam-Sanssouci 1975, Nr. 90.
- 10 Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, bearb. von Helmut Börsch-Supan, Berlin 1971, 1806, Nr. 310 und 311. Nr. 311, die „Kopie der Madonna del Albertoli“, konnte nicht identifiziert werden. Die Madonna von Guercino, ein Schulwerk, ist seit 1945 verschollen. Elisabeth Henschel-Simon, Die Gemälde und Skulpturen in der Bildergalerie von Sanssouci, Berlin 1930, Nr. 53 mit Abb.
- 11 Schadow 1854, S. 237.
- 12 Schadow 1891, Nr. 11.
- 13 Hans Geller, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830, Berlin 1952, Nr. 1168. Runge in seiner Zeit, Hamburger Kunsthalle 1977, Nr. 276. Die Zeichnung gilt als Bildnis von Rudolf Schadow. Außer der posierenden Haltung sprechen auch die rundlichen Formen des Gesichtes eher für eine Selbstdarstellung.
- 14 Geller 1952, Nr. 1516, Abb. 560.
- 15 Helmut Börsch-Supan, Johann Carl Heinrich Kretschmar. Der Bär von Berlin XXVII, 1978, S. 97–122.
- 16 I. Markowitz 1969, S. 192.
- 17 Börsch-Supan 1971, 1806, Nr. 312, 1808, Nr. 243, 247.
- 18 Spalte 847 und 906.
- 19 Barbara Eggers, Künstlermonographie des Berliner Malers Karl Wilhelm Wach (1787–1845), Diplomarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin 1976 (Ms.), S. 83, Nr. 1.
- 20 Johann Gottfried Schadow 1764–1850. Berlin, Nationalgalerie (Ost), Ausstellung Oktober 1964 bis März 1965, Nr. 133 a, Abb. S. 197.
- 21 Georg Hummel, Der Maler Johann Erdmann Hummel. Leben und Werk, Leipzig 1954, Abb. 22.
- 22 H. Börsch-Supan 1975, S. 45, 46, Nr. 47, Abb. 20.
- 23 Schadow 1849, S. 94. Börsch-Supan 1971, 1808, Nr. 247.
- 24 Abb. bei Martin Blumner, Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin, Berlin 1891, als Frontispiz.
- 25 Schadow 1891, Nr. 1.
- 26 Ganzfigurige Fassung in Potsdam-Sanssouci. Fassung als Halbfigur im Tondo von 1826, Staatl. Schlösser und Gärten, Berlin, Schinkel-Pavillon, siehe Kat.Nr. 215.
- 27 Börsch-Supan 1971, 1810, Nr. 90. Schadow 1891, Nr. 2.
- 28 Berliner Abendblätter 8. 9. 1810, S. 31, 32 und 10. 10. 1810, S. 35.
- 29 Friedlaender 1890, S. 82.
- 30 Gedächtnis-Ausstellung 1962, Nr. 185, Abb. 29.
- 31 Schadow 1891, Nr. 2, 3. Schadow 1849, S. 110.
- 32 Schadow 1891, Nr. 4.
- 33 Vgl. z. B. in seiner Biographie die Bemerkung über das Grabmal des Grafen von der Mark (Friedlaender 1890, S. 6).
- 34 Berlin, Akademie der Künste, Archiv. Reg. 1, 9. Privatpapiere: Schadow'sche Personalien betr. 1786–1844.
- 35 Wolfgang Becker, Paris und die deutsche Malerei 1750–1840, München 1971.
- 36 Schadow 1854, S. 215.
- 37 Schadow 1891, Nr. 8.
- 38 Schadow 1854, S. 212, 213. Schadow 1891, Nr. 7.



- 39 Katalog der Staatgalerie Stuttgart, Stuttgart 1957, S. 242.  
 40 Schadow 1891, Nr. 8.  
 41 Verschollen. Gestochen von Gustav Seidel. Friedlaender 1890, S. 92, 167, Nr. 2.  
 42 Hohenzollern-Jahrbuch 1905, Abb. S. 148.  
 43 Schadow 1891, Nr. 7.  
 44 I. D. F. Rumpf, Berlin und Potsdam, eine vollständige Darstellung der merkwürdigsten Gegenstände I, Berlin 1808, S. 110.  
 45 Gedächtnis-Ausstellung 1962, Nr. 75, 76, Abb. 21. Die Originale aus dem Besitz der Akademie jetzt in der Sammlung der Handzeichnungen und Kupferstiche, Ostberlin.  
 46 Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's, hrsg. von L. Förster, Dresden 1846, S. 282.  
 47 Leipzig, Museum der bildenden Künste, ehem. Slg. Speck-Sternburg in Lützschena; ehemals Weimar, Besitz Goethes, verschollen; Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin, Schinkel-Pavillon, vgl. Börsch-Supan 1975, S. 56, Nr. 63. Helmut Börsch-Supan, Deutsche Romantiker, München 1972, Farbtf. 93.  
 48 Gottfried Schadow-Ausstellung 1964, Kat. 123, Abb. S. 80.  
 49 Deutsche Künstlerbriefe des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Gerhard Peters, Detmold-Hiddesen 1948, S. 36.  
 50 Achim und Bettina in ihren Briefen, Frankfurt 1961, S. 230.  
 51 Schadow 1891, Nr. 12.  
 52 Friedrich und Karl Eggers, Christian Daniel Rauch II, Berlin 1878, S. 25.  
 53 Förster 1846, S. 282, 297, 307, 319. Schadow 1891, Nr. 11, 12.  
 54 S. 6.  
 55 Friedlaender 1890, S. 3: „Seinem Schüler sagte Tassaert nie ein ermutigendes Wort, und daher entstand Mutlosigkeit und der Wunsch frei zu werden . . .“  
 56 Schadow 1891, Nr. 12.  
 57 Athanasius Graf Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst I, Berlin 1856, S. 120.  
 58 Abgedruckt bei Raczyński 1856, S. 121–150.  
 59 Theodor Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, München 1967, II, S. 772.  
 60 Schadow 1891, Nr. 10.  
 61 Börsch-Supan 1971.  
 62 Börsch-Supan 1971, 1804, Nr. 80; 1826, Nr. 87.  
 63 Börsch-Supan 1971, 1822, Nr. 61, 62; 1824, Nr. 53, 54; 1826, Nr. 53–55.  
 64 7 Entwürfe, jetzt Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin, Schinkel-Pavillon  
 65 P. Kauhausen, Lebenserinnerungen Schirmer, S. 34.  
 66 Ein 1825 datiertes Bild von Carl Schulz „Blick auf die Godesburg und das Siebengebirge“ in den Städtischen Kunstsammlungen Bonn – dort irrtümlich als Werk von Johann Carl Schultz – gibt eine Vorstellung von den von Schirmer bewunderten Bildern. Rheinische Landschaften und Städtebilder 1600–1850, Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn 10. Dezember 1960–26. Februar 1961, Nr. 161, Farbtf. bei S. 48.