

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

## BERLIN 1810. BILDENDE KUNST

### Aufbruch unter dem Druck der Zeit

Zeitweise ist die Geschichte ein träge dahinfließender Strom, zeitweise ist sie ein wildes Gewässer mit Strudeln und Wasserfällen. Eigene Erfahrung lehrt uns, daß Ereignisse die Welt von einem Tag auf den anderen verändern können, tatsächlich oder nur in unseren Augen.

Ein Strudel, wenn nicht ein Wasserfall ist die preußische Geschichte um das Jahr 1810, und es ist zu fragen, in welcher Weise die bildende Kunst in diese Bewegungen hineingezogen worden ist und wozu sie damals fähig war. Den Literaturhistoriker wird darüber hinaus beschäftigen, wie die Kunst im Vergleich zur Dichtung auf die Ereignisse reagierte, die hier nur knapp in die Erinnerung gerufen werden sollen.

Nach der Niederlage von Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806 flohen der Hof und die Behörden nach Ostpreußen. Die Franzosen besetzten Berlin, bürdeten den Bürgern schwere Lasten auf und spalteten die Bevölkerung in Bewunderer und Gegner Napoleons. Sie räumten die Stadt am 3. Dezember 1808, aber erst ein Jahr später, am 23. Dezember 1809, kehrte das Königspaar, von den Berlinern umjubelt, in die Hauptstadt zurück.

Mit der Niederlage war der absolutistische Staat Friedrichs des Großen zusammengebrochen, und als Reaktion darauf setzten der Freiherr vom Stein und Graf Hardenberg, dieser seit dem Juni 1810 Staatskanzler, tiefgreifende Reformen durch: Aufhebung der bäuerlichen Erbuntertänigkeit durch Edikt vom 9. Oktober 1807, Einführung der städtischen Selbstverwaltung durch Edikt vom 24. November 1808, als deren Folge im April 1809 die erste Berliner Stadtverordnetenversammlung gewählt wurde, Gewährung der Gewerbefreiheit und Aufhebung des Zunftzwanges durch Edikt vom 2. November 1810. 1808 entstand ein modernes Staatsministerium mit Fachressorts. Als Chef des Kriegsministeriums führte Scharnhorst die Heeresreform durch. Während Österreich, auf die Hilfe Preußens hoffend, einen neuen unglücklichen Krieg gegen Napoleon wagte und Major von Schill einen Volksaufstand in Norddeutschland zu entfesseln suchte, verhielt sich Friedrich Wilhelm III. abwartend und mißtraute der Volksbewegung.

Als Leiter des Kultus- und Unterrichtswesens im preußischen Innenministerium legte Wilhelm von Humboldt – am 16. Januar 1809 aus Rom zurück-



gekehrt, knapp einen Monat vor Heinrich von Kleists Eintreffen zu seinem letzten Berliner Aufenthalt – den Grund für die Berliner Universität, beraten und unterstützt von Fichte, Schleiermacher, Niebuhr und Savigny. Im Oktober 1810 begann der Vorlesungsbetrieb mit 52 Lehrern und 256 Studenten. Humboldts Forderung der Freiheit der Wissenschaft und ihrer Unabhängigkeit vom Staat gab der neuen Gründung ihren unvergleichlichen idealistischen Schwung. Seitdem besaß Berlin einen geistigen Mittelpunkt.

Während diese Aufbauarbeit Hoffnungen auf eine gründliche Erneuerung weckte, wurde der plötzliche Tod der allseits geliebten Königin Luise am 19. Juli 1810 als sinnloser Schicksalsschlag empfunden. Karl von Brühl, Kammerherr der Königin, schrieb am 28. Juli 1810: »Jetzt ist der König erst geschlagen, jetzt hat er seine Armee, jetzt seine Provinzen verloren, denn sein schützender Genius ist dahin.«<sup>1</sup> So dachten viele. Die Königin war ein Genius.

Wie verhielten sich die bildenden Künste in dieser Situation? Um dies beurteilen zu können, ist ein kurzer Rückblick auf die Geschichte der Berliner Kunst seit etwa 1800 nötig. Ein Aufschwung der Architektur in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts noch unter Friedrich Wilhelm II. endete bald nach 1800. Johann Gottfried Schadow, der führende Bildhauer und Begründer der modernen Berliner Bildhauerschule, schrieb in seinen Erinnerungen unter dem Jahre 1801 mit Bezug auf das stagnierende Projekt zu einem Denkmal Friedrichs des Großen: »Wiederholt ist zu bemerken, daß in dieser Zeit Dinge geschahen, welche die Völker und deren mächtigsten Monarchen bedenklich machten, kostbare Kunstwerke zu unternehmen.«<sup>2</sup> Auf das 1800 aufgestellte Denkmal des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau von Schadow folgten bis 1819 keine weiteren öffentlichen Denkmäler für Berlin. Die 1798-1800 nach Plänen von Heinrich Gentz erbaute und mit Reliefs von Schadow nach Zeichnungen Friedrich Gillys geschmückte Münze war der erste anspruchsvollere Bau der Ära Friedrich Wilhelms III. Es entstand nur noch das am 1. Januar 1802 eingeweihte Theater auf dem Gendarmenmarkt von Carl Gotthard Langhans, auch dieses mit Reliefs von Schadow geschmückt. Dieser bedeutende Baumeister des Berliner Frühklassizismus ging bald danach in seine schlesische Heimat zurück, wo er 1808 starb, im gleichen Jahr wie David Gilly. Dessen genialer Sohn Friedrich Gilly war, erst siebenundzwanzigjährig, 1800 gestorben. Er hatte der römisch orientierten, abstrakten Revolutionsarchitektur Frankreichs griechischen Geist eingehaucht. Seine Ideen lebten vor allem in Schinkel fort, der 1800 neunzehn Jahre alt war.

Die Architektur als Grundlage für monumentale und dekorative Leistungen von Skulptur und Malerei trat in den Hintergrund und war nach 1806 bei der

---

<sup>1</sup> Karl Graf von Brühl, General-Intendant der Königlichen Schauspiele, später der Museen in Berlin und seine Eltern, bearbeitet von Hans von Krosigk, Berlin 1910, S. 289.

<sup>2</sup> Johann Gottfried Schadow, Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, Berlin 1849, Reprint Berlin 1986, S. 59.



allgemeinen Verarmung zu fast gänzlicher Tatenlosigkeit verurteilt. Schinkel ging 1803 nach Italien und widmete sich nach der Rückkehr 1805 zunächst der Malerei und allerlei untergeordneten Gelegenheitsarbeiten. Den Malern und den Kupferstechern hatte der König 1799 aus politischen Motiven einen Impuls zu geben versucht, indem er sie aufforderte, mehr als früher Ereignisse aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte darzustellen, und auch den Ankauf gelungener Werke versprach.<sup>3</sup> So wurden auf den Akademieausstellungen von 1800 und 1802 Sonderabteilungen mit der Bezeichnung »Galerie vaterländisch-historischer Darstellungen« eingerichtet.<sup>4</sup> 1804 bereits waren die Einsendungen so unbedeutend, daß man darauf verzichtete, sie zu einer eigenen Schau zusammenzustellen. Die meisten dieser Darstellungen verherrlichten Friedrich den Großen, dessen Geist beschworen wurde, um das preußische Selbstbewußtsein gegenüber der wachsenden Bedrohung durch Napoleon zu festigen.

Beherrscht wurde das Berliner Kunstleben von der 1786 vor allem auf Betreiben Daniel Chodowieckis erneuerten Akademie. Seit 1805 war ihr Direktor der 1738 geborene Bildnis- und Historienmaler Johann Christoph Frisch, der von seiner Handschrift einen etwas müden, noch dem späten Rokoko verhafteten malerischen Stil vertrat, in den Themen sich jedoch den Denkweisen der Zeit anzupassen suchte. Anregungen gingen von ihm kaum aus. Der Vizedirektor Johann Gottfried Schadow, 1764 geboren, war Frisch weit überlegen und galt zu Recht als die größte künstlerische Autorität in Berlin. Bei ihm war der internationale Stil des Klassizismus durch eine starke Beimischung von märkischer Herzhaftigkeit der Gefahr der Blutleere entgangen und zu einer unverwechselbaren, überzeugenden Spielart gediehen, die auch die Kluft zwischen Hof und Bürgertum überbrückte. Damit entsprach er den Gesinnungen des Königshauses. Schadow konnte mit berechtigtem Selbstbewußtsein auf seine Leistung schauen. Eine Schwester von ihm war Hofdame der von ihm mehrfach porträtierten Königin Luise.

Von den drei Rektoren war der 1744 geborene Kupferstecher Daniel Berger der älteste. Der 1751 geborene Johann Gottlieb Puhmann, auch Königlicher Galerieinspektor in Potsdam, malte ziemlich schlechte Historienbilder, manchmal patriotischen Inhaltes, und Bildnisse, während der sieben Jahre jüngere Friedrich Georg Weitsch aus Braunschweig ein tüchtiger, im Porträt-, Historien- und Landschaftsfach tätiger Künstler war, der noch einen Rest barocken Schwunges besaß und deshalb unmodern wirkte. Er stand Schadow nahe. Unter den Professoren pflegte Peter Ludwig Lütke, 1759 geboren, die Landschaftsmalerei und war als Schüler Jakob Philipp Hackerts dessen nüchterner Landschaftsauf-

<sup>3</sup> Helmut Börsch-Supan, Vaterländische Kunst zum Beginn der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III. In: *Aurora*, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 39 (1979), S. 79-99.

<sup>4</sup> Helmut Börsch-Supan (Hg.), *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, 2 Bde. Reprint und ein Registerbd., Berlin 1971. Zitate im folgenden aus Bd. 1: 1786-1824, mit Angabe des Ausstellungsjahres.



fassung verpflichtet. Johann Joseph Freidhoff und Samuel Ringk waren Kupferstecher. Die Maler Ferdinand Collmann, Johann Gottfried Niedlich und Carl Franz Jakob Schumann besaßen nur ein bescheidenes Talent. Beachtenswerter waren Carl Ludwig Kuhbeil und Johann Erdmann Hummel, beides eigenwillige Maler, die in Rom gewesen und 1799 vor den Franzosen von dort geflohen waren. Kuhbeil, von dem nur wenige Arbeiten überliefert sind, hat sich als einer der ersten Künstler für die florentinische Malerei des Mittelalters interessiert und 1812 verschiedene Beispiele in Stichen reproduziert. Er besaß einen Sinn für mittelalterliche Architekturinnenräume, vermutlich angeregt durch Friedrich Gillys Ansichten von der Marienburg; denn 1804 stellte er eine ›Begräbnishalle‹ aus,<sup>5</sup> 1806 ein ›fürstliches Begräbnis-Gewölbe [...] nach Gothischer Bauart‹,<sup>6</sup> 1808 zwei Interieurs einer gotischen Kirche und 1812<sup>7</sup> eine weitere ›Perspectivische Vorstellung des Innern einer gotischen Kirche‹.<sup>8</sup> Vielleicht sahen diese verschollenen Arbeiten ähnlich aus wie eine Gouache Johann Erdmann Hummels von 1802 mit dem Durchblick durch eine romanische Halle auf einen Platz (Abb. 1), eine Erfindung, die wohl mit der Bühne in Verbindung zu bringen ist, wie überhaupt in Berlin das Theater die bildende Kunst besonders stark angeregt hat.<sup>9</sup>

Hummel wurde 1809 Lehrer für Perspektive an der Akademie, nachdem Schinkel diese Stelle 1807 ausgeschlagen hatte. Schinkel hatte durch Friedrich Gilly gelernt, Bauten im Inneren wie im Äußeren durch eine vollkommene Beherrschung der perspektivischen Gesetze suggestiv wiederzugeben, und war zunächst vor allem deswegen berühmt. Diese Art Architekturmalerei in Nachbarschaft zur Bühne war nirgends in Deutschland so beliebt wie in Berlin. Die Verbindung von Rationalität und Phantasie entsprach offenbar dem Geschmack des hiesigen Publikums. Daß Schinkel, dessen materielle Existenz durchaus ungesichert war, es ablehnte, sich an die Akademie zu binden, deutet auf eine Kluft zwischen ihr und jüngeren Kräften. Ein Jahr später wandten sich die »Lukasbrüder« in Wien gegen den mechanischen Lehrbetrieb der dortigen Akademie. Lebendiger war die Dresdner Akademie. Zwischen 1800 und 1810 hatte sich ihr Lehrpersonal erstaunlich schnell durch den Zuzug auswärtiger Kräfte verjüngt. Philipp Veit zum Beispiel, der Sohn von Dorothea Schlegel, ging nach dem Besuch des Grauen Klosters in Berlin von 1806-1808 auf die Dresdner Akademie, ehe er sich 1811 in Rom den Nazarenern anschloß. Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge zog es nach Dresden, wo sie 1803 ihren ureigenen Weg fanden.

Was in Berlin geschaffen wurde, läßt sich am genauesten aus den Katalogen

<sup>5</sup> Ebd., 1804, Nr. 107.

<sup>6</sup> Ebd., 1806, Nr. 42.

<sup>7</sup> Ebd., 1808, Nr. 109, 110.

<sup>8</sup> Ebd., 1812, Nr. 56.

<sup>9</sup> Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin, Schinkel-Pavillon. Dort ein Gegenstück.



der Akademieausstellungen ersehen. Während die Ausstellung des Jahres 1806 gezeigt wurde, rückte Napoleon in Berlin ein. Die nächste fand 1808 unter der französischen Besetzung statt. Der Katalog erschien in deutsch und französisch. Die Stagnation des Kunstlebens ist deutlich. Merkwürdig ist, daß die französische Zensur eine Verherrlichung Friedrichs des Großen zuließ. So konnten zwei Gemälde des bereits 1797 verstorbenen Christian Bernhard Rode, ›Friedrich der Große als Dichter‹ und ›Die Muse schreibt Friedrichs Thaten auf‹, gezeigt werden.<sup>10</sup> Außerdem waren nicht weniger als dreizehn Szenen aus dem Leben des Königs und Zietens zu sehen, hauptsächlich Stiche, während 1806 nur vier Arbeiten diesen Stoff behandelt hatten. Die vier 1808 ausgestellten Napoleonbüsten von unbedeutenden Bildhauern fielen demgegenüber kaum ins Gewicht.<sup>11</sup>

Die am 23. September 1810 eröffnete Ausstellung war sehr verschieden von der vorherigen. Man sah nur noch drei Szenen aus dem Leben Friedrichs des Großen.<sup>12</sup> Auf der Ausstellung von 1812 gab es kein Beispiel der fritzischen Kriegsanekdoten mehr. Anscheinend ließ die Überlegenheit der Heere Napoleons und das Reformwerk Scharnhorsts als Reaktion darauf diese Gegenstände als veraltet wirken. Eine keineswegs geschlossene patriotische Bewegung zeigte sich nun auf ganz andere Weise.

Der Katalog enthält ein Vorwort des damals amtierenden Sekretärs Heinrich Gentz, der 1801-1803 in Weimar in engem Kontakt mit Goethe gewirkt hatte. Es ist offensichtlich noch vor dem Tod der Königin Luise verfaßt worden, denn dieses Ereignis wird nicht erwähnt. Dankbar wird des Friedens gedacht und Friedrich Wilhelm III. gehuldigt, weil er zum Nutzen der Wissenschaften und der Künste den Frieden erhalte. Die Ergebenheit gegenüber dem Königshaus wird durch die Hervorhebung der Arbeiten der beiden hier im Exil lebenden Schwestern des Königs, der Prinzessin Wilhelmine von Oranien und der Prinzessin Auguste von Hessen, betont, die diese als Dilettantinnen eingereicht hatten. Sie sind, was ungewöhnlich war, allen anderen Arbeiten vorangestellt.<sup>13</sup> Beide Prinzessinnen wurden von dem mit Goethe befreundeten Maler Friedrich Bury unterrichtet. Von diesem selbst waren nicht weniger als acht Arbeiten zu sehen, deren erste, ein lebensgroßes Doppelbildnis seiner erlauchten Schülerinnen mit Maria, Prinzessin von Hessen (Abb. 2), eine beherrschende Stellung eingenommen haben muß und die Einleitung des Kataloges gleichsam illustrierte; 1935

<sup>10</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1808, Nr. 7, 8.

<sup>11</sup> Ebd., 1808, Nr. 226, 227 (August Ernst Quittschreiber); Nr. 231 (Zimmermann); Nr. 240 (Louis Beyerhaus).

<sup>12</sup> Ebd., 1810, Nr. 12, Daniel Berger, ›Friedrich der Zweite nach der Schlacht bei Lowositz‹; Nr. 55, Samuel Ringk, ›Friedrich der Zweite und Ziethen auf dem Marsche nach Schlesien‹; Nr. 56, Samuel Ringk, ›Ansicht des Lustgartens in Potsdam. Friedrich der Zweite mit seinem Gefolge bei der Wachparade. Nach einer Skizze von Catel ausgeführt.‹

<sup>13</sup> Ebd., 1810, Nr. 1-9.



befand sich das Bild noch im Besitz des Prinzen Ernst von Sachsen-Meiningen.<sup>14</sup> Ludolph Beckedorff, der Freund Kleists und damals Erzieher des Prinzen von Hessen und somit sicher auch mit Bury bekannt, hat in seiner Ausstellungskritik in den ›Berliner Abendblättern‹ das Bild ausführlich besprochen und die Werke Burys zum »Besten, was die Ausstellung zeigt«,<sup>15</sup> gezählt:

Auf dem, vom Herrn Genelli gemahlten Hintergrunde erscheint von der Süd-West-Seite, etwa vom Botanischen Garten aus, die Stadt Berlin mit ihren Thürmen, wie sie eben von schweren, dunklen Wolken, die über ihr gelegen haben, verlassen zu werden scheint. Im Vordergrund zwischen Gebüsch, worunter links eine Aloe, sieht man schon, im hellsten Sonnenglanze, die beiden Fürstinnen. Sie scheinen vor dem Palmbaume, der mitten hinter Ihnen steht und seine Zweige über beide gleich verbreitet, während des Ungewitters geschützt gewesen zu seyn und schreiten nun aufrecht, ernst und voll Würde neben einander wieder vorwärts. Beide sind in alt-deutscher, schwarz seidner Tracht, wie sie in jener Zeit der Trauer beständig gekleidet waren, und jede trägt einen Schawl darüber in der Farbe Ihres Hauses, rechts die Aeltere den orangefarbenen, links die Jüngere den scharlachroten. Beide haben sich die Hand gereicht; die Aeltere scheint etwas vorauszugehen, sie blickt kräftig um sich, mit der Rechten hat Sie den Schawl gefaßt, der Ihr von den Schultern herabfallen zu wollen scheint, und um Ihren Hals an einer goldenen Kette hängt eine Denkmünze mit dem Bildnisse des großen Wilhelm von Oranien; die Jüngere folgt, mit klarer ruhiger Gebärde, in der Linken hält sie ein Buch, welches wir für die Legende der heil. Elisabeth zu halten uns nicht erwehren können, und vor Ihr an der rechten Seite geht Ihre jüngste Tochter, in jeder Hand eine Lilie haltend, welche sie beiden vorzutragen scheint. Indem wir das Bild beschrieben haben, ist es auch gedeutet worden. Manche Beziehung in demselben ist von uns nicht ausgesprochen worden, und andere mögen uns noch entgangen sein. Denn, wie jede Idee selbst etwas Überschwengliches ist, so enthält auch jedes wahre Kunstwerk etwas unaussprechliches in sich, und deshalb wagen auch wir nicht, mit Worten auszudrücken, wie wunderbar ergreifend und rührend wir durch dieses Gemählde, durch diese ernstesten und edlen Gestalten an das *Recht* und die *Sitte* sind erinnert worden.<sup>16</sup>

»Deutsche [...] Begeisterung für das *Recht* und die *Sitte*« hatte Beckedorff schon vorher als Ursprung von Burys Kunst genannt.<sup>17</sup> Er rühmte an seinen Werken die Idee, die das Abbild überhöht und einen Begriff vom Charakter vermittelt. Auf die strenge Form, die absichtsvolle Symmetrie, die das Gemälde in den Bereich des Kultes erhebt, geht er allerdings nicht ein. Die Fürstinnen erscheinen als moralische Vorbilder, nicht, wie bei barocken Repräsentationsporträts, einfach als Besitzer der Macht.

<sup>14</sup> Ebd., Nr. 62, sowie der Katalog Hundert Jahre Kunstverein zu Kassel, Ausstellung im Städtischen Kunsthaus Kassel am Ständeplatz 12. 5. – 15. 7. 1935, Nr. 34 mit Abb.

<sup>15</sup> Berliner Abendblätter, 10. Oktober 1810, im folgenden zitiert nach dem Nachdruck der Faksimileausgabe von 1925, mit Nachwort und Quellenregister von Helmut Sembdner, Wiesbaden 1980, hier S. 36.

<sup>16</sup> Ebd., 18. Okt. 1810, 63-64.

<sup>17</sup> Ebd., 16. Okt. 1810, S. 57.



Das zweite Werk Burys, das in den Besitz des holländischen Königshauses gelangte, war im Katalog folgendermaßen aufgeführt: »Der Bund der drei Schweizer auf dem Rütli; Ölgemälde. Die Figuren von Bury, die Landschaft von Genelli.«<sup>18</sup> Janus Genelli, der Bruder des Architekten Hans Christian Genelli und der Vater von Bonaventura Genelli, pflegte in seinen seltenen Landschaften einen ernsten Klassizismus, der die Inspiration durch Friedrich Gilly verrät. Mit einer eigenen Arbeit war er auf der Ausstellung von 1810 nicht vertreten.<sup>19</sup> Der Rütlichwur war eine gegen Napoleon gerichtete Demonstration. Achim von Arnim, der die Ausstellung ebenfalls in den »Berliner Abendblättern« besprach, bemerkte: »Allgemein anerkannt war sein Bild der drei Schweizer, von aller modernen Effektwuth frei, erhebt es sich zu der Würde älterer Kunstwerke, es ist nach unsrer Ueberzeugung eins der besten Bilder, die seit einem Jahrhundert gemalt sind.«<sup>20</sup> Sodann war ein Gemälde zu sehen mit dem Titel »Amor, der sich der Attribute des Jupiter bemächtigt« (Abb. 3).<sup>21</sup> Für das heute im Mauritshuis in Den Haag bewahrte Gemälde hat der jugendliche Bonaventura Genelli Modell gestanden.<sup>22</sup> Fast ein halbes Jahrhundert später erinnerte sich dieser seiner Dienste und stellte die Szene in einem Blatt seines autobiographischen Zyklus »Aus dem Leben eines Künstlers« dar.<sup>23</sup> Der Gedanke des Buryschen Bildes, der Triumph der Liebe über die Macht, konnte im Zusammenhang mit den beiden anderen Bildern ebenfalls eine Aufbruchstimmung vermitteln. Ein Aquarell Burys, das sich heute im Düsseldorfer Goethemuseum befindet (Abb. 4), illustrierte Goethes Ballade »Johanna Sebus«, die Opfertat eines Mädchens, das bei der Rettung ihrer Angehörigen nach einem Bruch des Dammes von Cleverham bei Kleve am 13. Januar 1809 in den Fluten des Rheins ertrunken war.<sup>24</sup> Auch dies ist eine feierliche Komposition mit einer Tendenz zur Symmetrie. Bury bezeugte damit seine Verbindung mit Goethe und verherrlichte zugleich ein Beispiel von Heldentum im Alltag. Der preußische Be-

<sup>18</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 63. Der Landschaft liegen vermutlich bereits 1804 gefertigte Zeichnungen von Karl von Brühl und seines Freundes Friedrich Adam zugrunde. Brühl schreibt seiner Cousine Marie Brühl: »Das Rütli hat meiner Erwartung nicht ganz entsprochen [...] Ich habe es auf eine Art, Adam auf eine andere Art für Genelly gezeichnet, und diese beiden Zeichnungen kannst Du bei ihm zu sehen bekommen.« Vgl. Brühl (wie Anm. 1), S. 266.

<sup>19</sup> Vgl. Hans Ebert, Buonaventura Genelli. Leben und Werk, Weimar 1971, S. 11, Abb. 2.

<sup>20</sup> Berliner Abendblätter (wie Anm. 15), 12. November 1810, S. 144.

<sup>21</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 64.

<sup>22</sup> Ebert (wie Anm. 19), S. 15, sowie Katalog des Kabinet van Schilderijen: The Royal Cabinet of Paintings. Illustrated general catalogue, transl. by G. Kilburn and Gary Schwartz, The Hague 1977, S. 57.

<sup>23</sup> Ebert (wie Anm. 19), Abb. 7.

<sup>24</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 68. Katalog Düsseldorfer Künstler im Goethe-Kreis. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf, 19. 5. – 30. 6. 1979, S. 63.



trachter dachte gewiß an den oft dargestellten Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig in den Fluten der Oder 1785, als dieser versuchte, in Not geratenen Landleuten zu Hilfe zu kommen.

Die übrigen Werke Burys waren Porträts, von denen das der Gräfin Voß (Abb. 5), einer Tochter der Karoline von Berg, der einflußreichen Vertrauten der Königin Luise, in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen in Berlin erhalten ist.<sup>25</sup> In ihrem Hause verkehrte der Major von Schill. Im Frühjahr waren Mutter und Tochter aus Königsberg nach Berlin zurückgekehrt. Wilhelm von Humboldt schrieb am 4. März 1809 an seine Frau: »Frau von Berg ist wieder hier mit ihrer Tochter der Gräfin Voß. Daß die Mutter nicht hübsch ist, wie sie auch eigentlich nie war, ist kein Wunder. Aber die Tochter ist schrecklich häßlich geworden, so mager, so dürftig, so verzogen im Gesicht.«<sup>26</sup> Wie in dem Doppelbildnis der Schwestern des Königs wird auch hier der Betrachter fast beschwörend angesprochen. Der in den Mantel wie fröstelnd eingewickelte Körper teilt die Erwartung von Gefahr mit.

Die Natur bedroht. Der Mensch muß sich in ihr als Kämpfer behaupten. So hat Bury auch vor 1813 Scharnhorst gemalt.<sup>27</sup> Diese Haltung war keine Erfindung Burys. Bildnisse mit ähnlichem Ausdruck malte zum Beispiel François Gérard. Es war geradezu eine Mode, die Porträtierten vor einen stürmischen Himmel zu stellen. Ein um diese Zeit gemaltes Damenbildnis von Johann Carl Heinrich Kretschmar (Abb. 6), der zu den geschätzten Porträtisten und Historienmalern in Berlin gehörte, geht in der Dramatik noch über das Bildnis der Gräfin Voß hinaus.<sup>28</sup>

Auf der Ausstellung von 1810 beschreibt Beckedorff ein verschollenes Bildnis des Fürsten Anton Radziwill, der als Komponist bekannt war, von dem jungen Wilhelm Schadow und tadelt die Diskrepanz von Naturszene und liebenswürdigem Wesen sowie künstlerischem Geist in der Person des Dargestellten:

Wozu also, könnte man bei diesem Bilde fragen, der vom Winde bewegte Mantel? Wozu im Hintergrunde der unnatürlich geschwärzte und bewölkte Himmel? Soll denn derselbe Zufall, dem unsere Zeit so leichtsinniger Weise im Leben die Gewalt eingeräumt hat, auch im Reiche der Kunst frei schalten und walten dürfen?<sup>29</sup>

Sinnvoll erscheint Beckedorff dagegen die entsprechende Konfrontation von Mensch und Naturgewalt in Johann Erdmann Hummels ebenfalls verschollenem

<sup>25</sup> Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Katalog der ausgestellten Gemälde des 13. – 18. Jahrhunderts, Berlin 1975, S. 75 mit Abb.

<sup>26</sup> Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen, hg. von Anna von Sydow, Bd. 3, Berlin 1909, S. 106.

<sup>27</sup> Niedersächsische Landesgalerie, Hannover.

<sup>28</sup> Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin, Jagdschloß Grunewald. Helmut Börsch-Supan, Johann Karl Heinrich Kretschmar. In: Der Bär von Berlin 27 (1978), Abb. 6. Vgl. auch Abb. 4 und 5.

<sup>29</sup> Berliner Abendblätter (wie Anm. 15), 9. Oktober 1810, S. 32.



Porträt des Prinzen von Oranien, »wo dieser Prinz gehüllt in einen Mantel, worauf der Schwarze Adler-Orden zu sehen ist, kräftig, besonnen und gefaßt vor den bedeutungsvollen Hintergrund des offenen Meeres gestellt worden ist.«<sup>30</sup> Auch zwei andere Bildnisse Hummels auf der Ausstellung können nicht mehr nachgewiesen werden. »Hummels Bilder hängen mit den Buryschen angenehm zusammen«, schrieb Achim von Arnim.<sup>31</sup> Die beiden Maler waren Freunde und Landsleute. Bury stammte aus Hanau und hatte Hummel, der in Kassel geboren war, in Italien getroffen. Eine Abstraktheit der Darstellung, die den Betrachter über die Illusion hinausführt und ihn nach einer Bedeutung forschen läßt, ist bei Hummel noch auffälliger als bei Bury. Dieser trat in der Ausstellung von 1810 erstmals mit einem gewichtigen Beitrag auf, erfuhr allerdings nicht nur Zuspruch. 1800 hatte er mit einem weihevollen Goetheporträt, dessen Karton in Weimar erhalten ist, nicht zuletzt dadurch Aufsehen erregt, daß er es außerhalb der Akademieausstellung zeigte.<sup>32</sup> Bury unterrichtete Goethe über die Berliner Kunst, bemängelte ihre prosaischen Züge und richtete seinen Tadel vor allem gegen Schadows sachliche Porträt- und Denkmalskunst. Auch die patriotischen Tendenzen mißfielen in Weimar. Die Folge waren die absprechenden Äußerungen Goethes in den »Propyläen« und Schadows ebenso mutige wie treffende Erwiderung in der Zeitschrift »Eunomia« von 1801, in der er auch Burys »Charakter-Ideal-Porträt« von Goethe mit tötendem Witz bedachte. Noch in seinen sonst so noblen Lebenserinnerungen schreibt Schadow fast ein halbes Jahrhundert später: »Der Maler Bury, Zeitgenosse und Gesellschafter des Herrn v. Göthe in Rom, und vielleicht deshalb beachtet, blieb auch den beiden Schwestern des Königs, während der Jahre 1806-07 auf dem Schlosse zur Seite, welche als Dilettantinnen in der Malerei ihn gerne um sich sahen.«<sup>33</sup> Beckedorffs Ausstellungsbesprechung in den »Berliner Abendblättern«, die sich nur mit den Porträts beschäftigt (sich also dem Gebiet widmet, auf dem Schadow den Ton angab) und hier Bury über den jungen Schadow erhebt, ist daher als Fortsetzung des alten Streites zwischen Weimar und Berlin, zwischen Idealität und Naturnähe, zwischen Poesie und Prosa anzusehen.

Während Bury, dessen Reputation Bildnisse wie die des Freiherrn vom Stein<sup>34</sup> und Fichtes<sup>35</sup> bezeugten, auf der Ausstellung von 1810 triumphierte, war der alte Schadow schwer erkrankt und zeigte nur zwei Reliefs aus einem für den

---

<sup>30</sup> Ebd., 9. Oktober 1810, S. 32.

<sup>31</sup> Ebd., 12. November 1810, S. 144.

<sup>32</sup> Walther Scheidig, Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805, Weimar 1957 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57), S. 130-142.

<sup>33</sup> Schadow (wie Anm. 2), S. 217.

<sup>34</sup> Schloß Nassau, Graf von Kanitz (1806); Horst Appuhn, Das Bildnis des Freiherrn vom Stein, Köln und Berlin 1975, Nr. 3 mit Abb.

<sup>35</sup> Hildesheim, Privatbesitz (um 1800); Paul Ortwin Rave, Das geistige Deutschland im Bildnis. Das Jahrhundert Goethes, Berlin 1949, Abb. S. 198.



Thronsaal des Königs Jérôme im Braunschweiger Schloß bestimmten Zyklus: ›Huldigung der Landstände‹ und ›Huldigung der Wissenschaften und Künste‹.<sup>36</sup> Durch Vermittlung seines Freundes Louis Catel hatte Schadow in dieser Notzeit den wichtigen Auftrag erhalten, aber er präsentierte sich nun unglücklicherweise in dem hauptsächlich antinapoleonisch gesonnenen Berlin mit Arbeiten, die dem Bruder Napoleons gefallen sollten. Achim von Arnim geht nur kurz auf diese Reliefs ein – »keine größere Arbeit von dem Direktor Schadow, bloß zwei reichhaltige Basreliefs in Gips«<sup>37</sup> – und hebt dagegen zwei Büsten von Thorwaldsen hervor, der sich erstmals in Berlin vorstellte: »Die beiden merkwürdigsten Bildwerke waren unleugbar die kolossalen Marmorbüsten der F. v. Reck und Tiedges von Thorwaldsen. Der große Sinn des Auffassens im Ganzen und Einzelnen ist über alles Lob erhaben.«<sup>38</sup> Elisa von der Recke hatte diese beiden Werke auf die Ausstellung gegeben. Mißgelaunt vermerkte Schadow in seinen Lebenserinnerungen, im Hinblick auf die Bildhauerarbeit nicht ganz, sonst aber doch sehr zu Unrecht: »Übrigens war die Ausstellung von diesem Jahre gering ausgefallen, und die Arbeiten von eigentlichen Künstlern mochten sich kaum auf hundert Namen belaufen.«<sup>39</sup>

Schadows Söhne, der Bildhauer Rudolf und der Maler Wilhelm, waren 1810 bereits trotz ihrer Jugend und wohl auch durch das Ansehen ihres Vaters zu frühem Ruhm gelangt. Sie brachen am 3. November 1810 nach Rom auf. Henriette Herz schrieb 1818 über Wilhelm: »Den jüngsten Schadow sah ich beim Abschiede von Berlin als einen zierlichen jungen Weltmann und eleganten Portraitmaler, der durch einige ähnliche Portraits vornehmer Personen schon eine Art von Ruf hatte, der ihn über Gebühr eitel machte.«<sup>40</sup> Außer dem schon erwähnten Porträt des Fürsten Radziwill malte er 1810 Herzog Karl II. von Mecklenburg-Strelitz und seine Gemahlin, also die Eltern der Königin Luise, Prinz Wilhelm von Preußen und seine Gemahlin sowie als besondere Auszeichnung die zweite Gemahlin des Kaisers Franz I. von Österreich, Beatrice d'Este, wofür er nach Teplitz reiste. Aufsehen erregte auf der Ausstellung von 1810 jedoch vor allem das postume Bildnis der Königin Luise (Abb. 7), weil der König es für das »ähnlichere« erklärte, was Beckedorff mit versteckter Mißbilligung notierte.<sup>41</sup> Als Gegenstück malte Wilhelm Schadow, der zu den ent-

<sup>36</sup> 1830 vernichtet. Hans Mackowsky, *Die Bildwerke Gottfried Schadows*, Berlin 1951, Nr. 190.

<sup>37</sup> *Berliner Abendblätter* (wie Anm. 15), 14. November 1810, S. 152.

<sup>38</sup> *Ebd.*, 14. November 1810, S. 152-53.

<sup>39</sup> Schadow (wie Anm. 2), S. 108.

<sup>40</sup> Hermann Uhde (Hg.), *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, Berlin 1922, S. 99.

<sup>41</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, unter Nr. 90; *Berliner Abendblätter* (wie Anm. 15), 6. Oktober 1810, S. 23-24. Das Gemälde befindet sich jetzt im Depot der Staatlichen Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci.



schiedenen Patrioten gehörte und sich dem Tugendbund angeschlossen hatte, noch das Bildnis des Königs.<sup>42</sup> Das hob den Stolz des Vaters.

Auf dem Gebiet der Historienmalerei fällt auf, wie stark die christlichen Stoffe in den Vordergrund traten. Hier spiegelte sich ganz deutlich eine mit dem Patriotismus zusammenhängende Religiosität, die freilich manchen Beobachtern als modisch und suspekt erschien. Friedrich von Cölln, ein scharfer Kritiker der Berliner Zustände überhaupt, schrieb 1811:

Eine auffallende Erscheinung ist auch die hohe Religiosität, welche man hier affektiert und der die Tagesblätter unausgesetzt huldigen. Ja ich hörte neulich sogar den Redakteur des sich zur Ruhe neigenden Abendblatt behaupten: der tiefe Sinn der Apokalypse scheine dem Zeitgeist zu entsprechen. Adam Müller, der bekannte Gesetzgeber, setzt die Kirche über die Regierung und unser Erbadel ist ihm schon von Gott selbst eingesetztes religiöses Institut. Alles lebt von der Idee, von Fichte bis auf Heinrich von Kleist, den cidevant »Prometheus«, und nur der »Beobachter an der Spree« befaßt sich noch mit der gemeinen Wirklichkeit. Wehe der Religion, wo Religiosität Mode wird.<sup>43</sup>

Zu den Skeptikern gehörte auch der alte Schadow, der als Vizedirektor der Akademie Adam Müller 1810 einen Saal für dessen Vorlesungen verweigerte.<sup>44</sup>

Auch ein patriotischer Geist wie Niebuhr fühlte sich von der schwärmerischen Religiosität abgestoßen. Als die Hörer Savignys ein Bildnis ihres Lehrers wünschten und Schinkel den Rechtsgelehrten in einem idealisierenden Gewand zeichnete, das Erinnerungen an Christusdarstellungen weckte, protestierte Niebuhr und veranlaßte eine Änderung. Er schrieb am 28. Juli 1812 an Dora Hensler über dieses Bildnis:

Man wählte einen sehr guten Zeichner, aber einen Phantasten von der neuen Schule, der ein ruchloses religiöses Spiel in alles mischt, und da man sich schon länger in der Familie (Frau, Schwiegerin, und Arnim) eingebildet und gesagt hat, Savigny habe einen Christuskopf, so geschah, was Dich auch empört haben würde. Er ward als Christus gezeichnet, mit verzückten Augen, und in einem angemessenen idealischen Gewand. Nicht leicht ist mir ein Anblick so gräßlich gewesen.<sup>45</sup>

Am 31. Oktober 1812 schrieb Niebuhr nach dem Besuch der Ausstellung dieses Jahres:

Ich habe schon an einem einzigen Besuch der Ausstellung Ekel und Verdruß gehabt; denn es ist ein unermesslich großer Schund und neben ein paar interessanten und

<sup>42</sup> Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin, Schinkel-Pavillon.

<sup>43</sup> Paul Friedrich (Hg.), Bilder aus Romantik und Biedermeier. Erlebnisse von F. W. Gubitz, Berlin 1922, S. 149, 150.

<sup>44</sup> Zeitung für die elegante Welt, 1810, Sp. 152.

<sup>45</sup> Zitiert nach Adolf Stoll, Friedrich Karl v. Savigny. Professorenjahre in Berlin 1810-1842, Berlin 1929, S. 13, 14.



reinen Stücken sind die sonst auch nicht ungeschickten so stark von der fratzenhaft religiösen Manier angesteckt, daß ich mich im Inneren ärgere.<sup>46</sup>

Blickt man nur auf die Einzeldarstellungen von Christus, so gab es auf den Ausstellungen von 1786 bis 1804 keine, 1806 eine, 1810 sechs, 1812 drei und 1814 eine. Friedrich Georg Weitsch zum Beispiel, der seit 1794, von Kopien abgesehen, nur mit Bildnissen, profanen Historien und Landschaften auf den Ausstellungen vertreten war, zeigte 1810 einen ›Weltheiland‹ und eine ›Madonna‹.<sup>47</sup> Den insgesamt sechzehn Darstellungen aus der antiken Mythologie, Geschichte und Literatur standen doppelt so viel christliche Motive gegenüber. Davon waren allerdings dreizehn Kopien nach alten Meistern.

Nicht nur die »Phantasten der neuen Schule«, zu denen Schinkel, der ideenreichste und lebendigste der jungen Berliner Künstler, zählte, auch ältere Maler fügten sich der religiösen Mode, so Puhmann und Schumann. Die Anfänge sind schon vor der Katastrophe von Jena und Auerstedt festzustellen. Zacharias Werners schwärmerisches Lutherstück ›Weihe der Kraft‹ hatte 1806 die Gemüter bewegt. Der Plan der Vaterländisch-literarischen Gesellschaft der Grafschaft Mansfeld, ein Lutherdenkmal zu errichten, hatte die Künstler schon 1805 auf den Lutherstoff gestoßen. Unter anderen beschäftigten sich Schinkel, Schadow und Hummel mit der Gestalt des Reformators, der in einer gewissen Konkurrenz mit Friedrich dem Großen Deutschtum in Verbindung mit Religiosität verkörperte und dazu noch Anlaß bot, sich in das Mittelalter zu vertiefen. Der auf der Ausstellung von 1810 gezeigte Stich von Ludwig Buchhorn nach Franz Catel ›Luther verbrennt die päpstliche Bulle‹ (Abb. 8) war sicher als eine politische Demonstration, als Aufruf, dem Gewissen zu folgen, gemeint.<sup>48</sup>

Die religiöse Welle erfaßte vor allem die gebildete Oberschicht. Das läßt sich gut an den volkstümlichen Weihnachtsausstellungen ablesen, einer Berliner Spezialität, die noch Heinrich Heine 1822 amüsiert hat.<sup>49</sup> Um das Publikum zur Weihnachtszeit anzulocken, wobei Erwerbssinn geschickt mit Bildungseifer gekoppelt wurde, zeigten Berliner Geschäftsleute in ihren Lokalen allerlei Bilder, die zum Teil mit mechanisch bewegten Figuren belebt waren und so die Besucher zu fesseln vermochten. Dabei galt es, solche Stoffe auszuwählen, die das einfachere Publikum gern sah. Die Schaustellungen wurden in Tageszeitungen angezeigt und dort, aber auch in anspruchsvolleren Zeitschriften, besprochen. Ihre Blüte-

<sup>46</sup> Ebd., S. 14.

<sup>47</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 16, 17.

<sup>48</sup> Nach einem Gemälde von 1806. Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 76. Katalog Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ausstellung Kunstsammlungen der Veste Coburg 23. 4. – 5. 10. 1980, Nr. 20 mit Abb. In den ›Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen‹ vom 26. 5. 1810 wurde das Blatt zur Subskription ausgeschrieben.

<sup>49</sup> Heinrich Heines sämtliche Werke in zwölf Bänden, Leipzig o. J., Bd. 5, S. 162, 163, Briefe aus Berlin.



zeit erlebten diese Veranstaltungen zwischen 1808 und 1812, sowohl an Zahl wie auch an künstlerischer Qualität; denn Schinkel und auch andere achtenswerte Künstler wie Lütke verschmähten es nicht, für diese Schaustellungen zu arbeiten, weil es die Möglichkeit bot, auf eine breitere Öffentlichkeit erzieherisch einzuwirken.

Die meisten Ausstellungen – zweiundzwanzig – sind aus dem Jahr 1811 bekannt. Nur eine einzige religiöse Darstellung läßt sich zwischen 1791 und 1820 nachweisen, nämlich 1811 eine ›Krippe von Bethlehem‹. Bemerkenswert sind die Bezüge zu Zeitereignissen, aber auch die Erinnerungen an Höhepunkte des Theaterlebens. So wurde 1807 bei dem Conditior Lange der ›Reichszug aus der »Weihe der Kraft«‹ vorgestellt. Wenn im gleichen Jahr der Buchhändler Hasselberg eine Ansicht von Konstantinopel zeigte, so war das Interesse an dem Motiv durch den Angriff der Engländer auf die Stadt geweckt. 1809 lieferte Schinkel für den gleichen Buchhändler eine ›Belagerung Kolbergs‹. Hier ist das patriotische Motiv offenkundig. Das gilt auch für eine Darstellung des berühmten, 1805 in Gegenwart des Kronprinzen Ludwig von Bayern und der Madame de Staël gefeierten und 1808 wiederholten ›Festes der Alpenhirten in Unspunnen in der Schweiz‹ mit nicht weniger als 800 Figuren, das Schinkel beim Buchbinder Kühn vorführte. Das Fest war eine Schaustellung von Freiheitsliebe, unverbildeter Natürlichkeit und bäuerlicher Kultur. Vielleicht ist auch Schinkels Rundpanorama mit dem Blick auf Palermo von 1808 nicht ganz unabhängig vom politischen Geschehen zu beurteilen; denn 1799 war König Ferdinand IV. von Neapel vor den Franzosen nach Palermo geflüchtet und residierte dort bis 1815.

Schinkel gab den Schaustellungen seit 1808 eine neue Richtung, indem er sie vom Verkaufsbetrieb der Geschäfte löste und sie als eine Art Theater inszenierte. 1808 zeigte er in Gemeinschaft mit dem Architekten Steinmeyer eine Folge von vier ›Merkwürdigen Gegenden und Bauwerken‹, und zwar Außenansichten von St. Peter in Rom, dem Mailänder Dom, einen ›Ausbruch des Vesuv‹ und ein ›Tal am Fuß des Montblanc‹. Im folgenden Jahr setzte er den Zyklus (Abb. 9-14) fort und gab den Vorführungen durch Musikbegleitung eine gesteigerte Wirkung. Der Eindruck muß stark gewesen sein; denn schon wenige Tage nach ihrer Rückkehr aus Königsberg besuchte das Königspaar die Ausstellung, die noch bis zum 31. März 1810 gezeigt wurde, während sonst die Weihnachtsausstellungen bald nach Neujahr endeten, ein Zeichen für den Zulauf, den Schinkel hatte. Eine Beschreibung in der ›Spenerschen Zeitung‹ vom 8. Februar 1810 kann eine Vorstellung von diesen Veranstaltungen, ihrer religiösen Tendenz und ihrer zielstrebigem Anhäufung von Effekten vermitteln:

Die Sonnabend-Vorstellungen merkwürdiger Natur-Gegenstände und Bauwerke in der breiten Straße Nr. 36 zeichnen sich (wie bereits früher in dieser Zeitung angemerkt worden ist) vor den vorjährigen Schinkelschen Darstellungen italienischer Landschaften und architektonischer Meisterwerke nach der Natur, nicht nur durch



den größeren Maßstab, durch Vervollkommnung der Perspektive und Optik, durch vortrefliche Beleuchtung der Haupt-Objekte, (welche in so hohem Grade nur durch verschiedenfarbige Lampen und verständige Benutzung des Transparent-Effekts hervorgebracht werden kann, welches bei Theater-Decorationen sehr zu benutzen wäre,) sondern hauptsächlich durch Verbindung der Thonkunst mit der bildenden Kunst aus. Hier heißt es:

»Leben athmet die bildende Kunst . . .  
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.«

Wie mächtig erhebt sich der Flug der ewig jungen Phantasie, wenn wir zuerst unter einer sanften Harmonie von Blase-Instrumenten (von Hrn. Fr. Wollank mit Empfindung, melodiös und sehr effectvoll componirt) versinnlicht wahrnehmen:

»Prächtiger, als wir in unserem Norden  
Wohnt der Bettler an der Engels-Pforten,  
Denn er sieht das ewig einz'ge Rom:  
Ihn umgiebt der Schönheit Glanzgewimmel  
Und ein zweiter Himmel in den Himmel  
Steigt Sanct Peter's wunderbarer Dom.«

Nun zeigt sich die hohe Cathedrale, das ehrwürdige Baptisterium und der künstlich schiefe Turm zu Pisa. Ein wahrhaft feierliches Sanctus, durch den schwachen Pauken Wirbel und die Benutzung der Fagotte und Hörner zu einigen aus der Ferne hallenden Männerstimmen sehr gehoben, (von Herrn C. F. Rungenhagen gesetzt) ertönt während der im Hintergrunde zur Cathedrale wallenden Prozession, wobei die natürliche Darstellung der Figuren auf einer horizontalen Fläche bewundernswerth, so wie der Effect dieser ganzen Vorstellung ergreifend ist. – Von den im Vordergrunde angedeuteten Ruinen des alten Theaters zu Taormina erblickt man den Aetna in weiter Entfernung, das Colorit und die mahlerische, schwermüthige Zwischen-Musik (von W.) bezeichnen das Sinken des Tages; etwas kürzer und weniger modulirt würde letztere der schwürigen Aufgabe noch mehr genügen. Das Innere der Dom-Kirche zu Mailand ist ein Meisterstück der Perspektive; die gotischen Hallen und Bögen glaubt man wirklich vor sich zu sehen. Ein wirksames Miserere, aus der zweckmäßigen Ton-Art D moll, (von R.) vermehrt die Täuschung und erhält die gespannte Stimmung bis zum imposanten Schluß. – Wir versetzen uns nach Rom zurück, sehen das erhabene Capitol mit den hohen Treppen, die etwas grell in Schatten gestellte Kirche Ara Cieli, bei sehr gelungener Mondschein-Beleuchtung vor uns, und der sehr gut erfundene melancholische Marsch (von R.) spricht das Gefühl in uns aus:

»Rom in allem seinem Glanze  
Ist ein Grab nur der Vergangenheit!«

Diese letzte Idee bezeichnet der Mondschein auf eine poetische Weise, und nicht minder reich an Bedeutung ist in der diese Vorstellung begleitenden Musik, des schwermüthigen Klanges der Hörner fern tönender Nachhall.

Den höchsten Licht-Effekt macht endlich die zuletzt dargestellte Erleuchtung der Peters-Kirche, durch den bloß von dem Kreutze über dem Hoch-Altar ausstrahlenden Licht-Glanz. Dieses Transparent so wie das ganze röthlich gehaltene Colorit, auf den italienischen Marmor deutend, ist sehr überraschend und groß in seiner Art. –



Ein feierlicher Chorgesang (von W.) beschließt die erhabenen Eindrücke, deren Erinnerung uns zurnft:

»... Es giebt glücklichere Zonen  
Als das Land, worin wir leidlich wohnen,  
Wie der weitgereiste Wandrer spricht.  
Aber hat Natur uns viel entzogen,  
War die Kunst uns freundlich doch gewogen,  
Unser Herz erwärmt an ihrem Licht.«<sup>50</sup>

Bei den Darstellungen aus Rom werden politisch wache Zeitgenossen sich der kurz zuvor erfolgten Gefangennahme des Papstes Pius VII. erinnert haben, nachdem dieser zuvor Napoleon exkommuniziert hatte. Politische Demonstrationen durch die Darstellung bestimmter Orte waren in dieser Zeit verständlich geworden, nachdem schon in der ›Gallerie vaterländisch-historischer Darstellungen‹ von 1800 und 1802 Veduten aus dem Riesengebirge als »vaterländische Landschaften« Aufnahme gefunden hatten. Als Peter Ludwig Lütke auf der Ausstellung von 1810 zwei große Ansichten von Kolberg zeigte, erinnerte sich jeder Besucher selbstverständlich an den Widerstand dieser Festung gegen Napoleon.<sup>51</sup>

Schinkel bediente sich jedes Mittels, um in der Öffentlichkeit erzieherisch zu wirken. Es liegt auf der Hand, daß er damit nicht bei allen Künstlerkollegen, vor allem nicht bei den älteren, auf Sympathie stieß. Um 1810 wandte er sich intensiv der Druckgraphik, besonders der neuen Technik der Lithographie, zu und zeigte auf der Ausstellung als Nachtrag »Verschiedene Proben von Stein drucken, unter Einer Nummer«.<sup>52</sup> Darunter befand sich seine wohl vollkom menste Lithographie, die ›Gotische Kirche unter Bäumen‹ mit der deutenden Unterschrift »Versuch die liebliche sehnsuchtsvolle Wehmuth auszudrücken welche das Herz beim Klang des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt« (Abb. 15). Die Einbeziehung der Musik in die religiös-patriotische Bewegung und ihre Verbindung mit der bildenden Kunst war nicht Schinkels eigene Idee.<sup>53</sup> Sein 1812 ausgestellter Entwurf für einen neu zu erbauenden Saal der

<sup>50</sup> Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, 8. 2. 1810. Vorzeichnungen zu den Darstellungen bewahrt die Sammlung der Zeichnungen der Nationalgalerie (DDR). In der Akademie-Ausstellung von 1808 zeigte Peter Ludwig Burnat vier »Gemälde in Wasserfarben« mit römischen Ansichten, von denen zwei im Motiv mit den Ansichten Schinkels übereinstimmten: ›Ansicht des Innern der Peterskirche in Rom bei der Kreuzerleuchtung am Charfreitage‹ und ›Ansicht von der Peterskirche, dem vatikanischen Palaste, der Engelsbrücke und Engelsburg in Rom, vom Ufer der Tiber genommen‹ (Akademie-Ausstellungen [wie Anm. 4], 1808, Nr. 56-59).

<sup>51</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 25, 26.

<sup>52</sup> Ebd., 1810, Nr. 400. Erwähnt von Achim v. Arnim in den ›Berliner Abendblättern‹ (wie Anm. 15), 13. November 1810, S. 148.

<sup>53</sup> Vgl. hierzu Eva Börsch-Supan, Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34 (1971), S. 257-295.



Singakademie mit einem großen Wandbild der Heiligen Cäcilie war jedoch wohl der großartigste Versuch einer Konzentration der Kräfte.<sup>54</sup> Das Motiv der Heiligen Cäcilie war wichtig geworden. Raffaels berühmtes Bild, von Napoleon aus Bologna nach Paris entführt, wurde mehr denn je geschätzt und kopiert. Schon 1795 hatte Kretschmar eine ›Heilige Cäcilie‹ auf die Ausstellung gegeben.<sup>55</sup> Johann Gottfried Schadow hatte den 1800 verstorbenen Karl Fasch nach dessen Tod in einer gotischen Arkade gezeichnet und über seinem Kopf in den Wolken die Heilige Cäcilie mit musizierenden Engeln dargestellt.<sup>56</sup> Als 1806 die Sängerin Julie Zelter, geborene Pappritz, starb, malte Wilhelm Schadow sie im Jahr darauf für die Singakademie als Gedächtnisbild zusammen mit der Heiligen Cäcilie und einem Engel.<sup>57</sup> Auf der Ausstellung von 1810 zeigte der gerade verstorbene Maler Johann Carl Andreas Ludewig, anscheinend eine große Begabung, von der jedoch kein Werk überliefert ist, ›Die heilige Cecilia, Skizze in Öl‹, die Friedrich Wilhelm III. erwarb.<sup>58</sup> Kleists genau in diesem Jahr geschriebene Legende ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ ist eine literarische Parallele.

Der moralische Nutzen der Musik, gerade auch im Rückblick auf mittelalterliche Traditionen, wurde besonders in der 1809 aus der Singakademie hervorgegangenen ›Liedertafel‹ in den Vordergrund gestellt. In der ›Spenerschen Zeitung‹ vom 18. Januar 1810 heißt es:

Dieser Verein, nicht unähnlich den Minnesängern, besteht aus fünf und zwanzig Mitgliedern. Zweck ist »Dichtung und Musik zur Belebung und Erhöhung jeder guten Gesinnung anzuwenden und in dieser Hinsicht allgemein zu verbreiten.«<sup>59</sup>

Schinkels undatiertes Deckfarbenblatt ›Lieder der Wehmut von Beuth‹, (Beuth war ein enger Freund seit 1809), ist ein treffendes Zeugnis der Zeitstimmung mit der merkwürdigen Mischung von Melancholie, Liebesbereitschaft, Frömmigkeit, Streitbarkeit, Rückwärtswendung und Zukunftsvertrauen.<sup>60</sup>

Schinkel, der Mitglied der ›Liedertafel‹ war, folgte mit seinem Bekenntnis zu Mittelalter und Gotik einer breiten, für Berlin bezeichnenden Strömung, für die

<sup>54</sup> Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel. Berlin, 1. Teil, Berlin 1941, S. 145, Abb. 46.

<sup>55</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1795, Nr. 150. 1797 erschien in Wilhelm Heinrich Wackenroders ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ ein Gebet an die heilige Cäcilie.

<sup>56</sup> Stich von Eberhard Henne. Abb. im Katalog Die Düsseldorfer Malerschule. Kunstmuseum Düsseldorf 13. 5. – 8. 7. 1979, S. 61.

<sup>57</sup> Verschollen. Vgl. Schadow (wie Anm. 2), S. 94; Therese Devrient, Jugenderinnerungen, Stuttgart o. J., S. 175.

<sup>58</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 204.

<sup>59</sup> Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, 18. 1. 1810.

<sup>60</sup> Nationalgalerie SMPK, Katalog Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 13. 3. – 13. 9. 1981, Nr. 175, Abb. S. 34.



das 1755 in gotischen Formen erbaute Nauener Tor in Potsdam den Ursprung bezeichnet. Christian Bernhard Rode wählte für seine Historienbilder gern Stoffe aus dem Mittelalter.<sup>61</sup> Auch Chodowiecki war als Illustrator oft genötigt, Szenen aus dem Mittelalter wiederzugeben. Erstmals kommt bei ihm 1778 ein gotisches Kircheninterieur vor. Der junge Karl Wilhelm Kolbe, wie Schinkel 1781 geboren, war ein Schüler Chodowieckis und spezialisierte sich früh auf das Rittergenre. Schon 1796 hat er Zeichnungen Friedrich Gillys von der Marienburg kopiert, die nicht nur die Architektur wiedergaben, sondern die Räume auch mit passender Staffage füllten.<sup>62</sup> 1810 war er mit einem großen Bild ›Albrecht Achilles, Markgraf von Brandenburg, überfällt die Nürnberger und erobert eigenhändig eine Fahne‹, einer öfter dargestellten Episode aus dem Jahr 1449, beschäftigt.<sup>63</sup> Außer dem bereits genannten Karl Ludwig Kuhbeil hat sich der 1772 geborene Karl Friedrich Hampe mit Genreszenen in mittelalterlichen Bauten beschäftigt. Auf der Ausstellung von 1810 trat er erstmals mit drei Ölgemälden auf, ›Seitenhalle einer Kirche in einem Nonnenkloster‹, ›Theil eines Kreuzganges in einem Franziskanerkloster‹ und ›Ein Ritter‹.<sup>64</sup> Schadow schrieb 1849 über die verschollenen Bilder: »Dem nicht mehr lebenden Professor Hampe kommt die Ehre zu, der Erste zu sein, dessen drei Bilder in jener Ausstellung dermaßen alle anderen übertrafen, daß sie noch heute fürstliche Gemächer zieren.«<sup>65</sup> Es waren Bilder im Geist der am 18. Januar 1811 gegründeten Christlich-deutschen Tischgesellschaft, zu der übrigens Schinkel, Bury und Janus Genelli als einzige bildende Künstler gehörten. Mit Malern wie Hampe, Kolbe, Kuhbeil, Dähling und Schinkel zeichnet sich eine unverwechselbar preußische Richtung der Romantik ab, die mittelalterliches Ritterwesen, gotische Architektur und Frömmigkeit miteinander verbindet.

In überaus kühner Weise legte Schinkel ein Bekenntnis zum christlichen Mittelalter ab, als er einen Entwurf für das Mausoleum der Königin Luise im Park des Charlottenburger Schlosses als offene, für jedermann zugängliche gotische Halle (Abb. 16) auf der Akademieausstellung von 1810 präsentierte, obschon der Bau als dorischer Prostylotempel vom König bereits beschlossen und begonnen war.<sup>66</sup> In einem ausführlichen, im Katalog abgedruckten Kommentar der Blätter schreibt er:

<sup>61</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts. In: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, hg. von Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 407-434.

<sup>62</sup> Katalog Friedrich Gilly 1772-1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten. Ausstellung Berlin Museum 21. 9. – 4. 11. 1984, Nr. 25, 27, 28, 29, 39, 40.

<sup>63</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Albrecht Achilles. Ein Gemälde von Kolbe. In: *Pantheon. Eine Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst*, Leipzig 1810, S. 429-430.

<sup>64</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 104-106.

<sup>65</sup> Schadow (wie Anm. 2), S. 111, 112.

<sup>66</sup> Sammlung der Zeichnungen der Nationalgalerie (DDR). Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 189.



Meine Absicht [...] war:

Die heitere Ansicht des Todes zu geben, welche allein die wahre Religion, das echte Christenthum dem ihr Ergebenen gewährt. Die Architektur des in Rücksicht des Todes trüben und finsternen Heidenthums schien mir für diesen Zweck bedeutungslos, und das Bedeutsame dafür mußte neu geschaffen werden, wozu mir das religiöse Mittelalter einen Fingerzeig gab, an dessen Werken sich die Darstellung einer freien Idee, die emporhebt über die nackte Bedürftigkeit, so ergreifend ausspricht.<sup>67</sup>

Der gotische Mausoleumsentwurf war eine erstaunlich offene Kritik am König und zugleich die eindrucksvollste unmittelbare Reaktion der bildenden Kunst auf den Tod der Königin Luise. Schinkel hatte die Sandsteinfassade des vom König selbst skizzierten Tempels nach dem Vorbild von Friedrich Gillys Mausoleum der Katharina Gräfin Maltzan in Dyhernfurt in Schlesien ins Reine gezeichnet. Das Innere, für das Schinkel ebenfalls einen klassizistischen Entwurf gemacht hatte,<sup>68</sup> gestaltete der Leiter des Hofbauamtes Heinrich Gentz noch in dem eher geschmeidig modellierenden Stil der Zeit vor 1800. Merkwürdig an dem Bau in seiner ursprünglichen Gestalt ist, daß jedes christliche Symbol fehlt. Ein tröstender Gedanke konnte allein durch das einfallende Licht des Himmels und durch die umgebende Natur geweckt werden. Andererseits hatten alle fünf Gemälde, die Friedrich Wilhelm III. nachweislich auf der Ausstellung des Jahres 1810 erwarb, einen christlichen Inhalt.<sup>69</sup> Seine Haltung zur religiös-patriotischen Bewegung ist also nicht eindeutig.

Während sich bei der Gestaltung des Innern mit dem 1766 geborenen Heinrich Gentz ein Vertreter der älteren Generation behaupten konnte, wurde bei der Grabstatue der Königin der zwei Jahre ältere Johann Gottfried Schadow durch dessen dreizehn Jahre jüngeren Schüler Christian Daniel Rauch überrundet. Es war Wilhelm von Humboldt, der es mit großem Geschick verstanden hatte, dem in Rom tätigen, noch kaum bekannten Bildhauer den Auftrag (Abb. 17) zu verschaffen, mit dem dessen Karriere begann. Rauch vermochte es, unterstützt durch Schinkel, der den Unterbau und die zugehörigen Kandelaber 1812 entwarf, der Gestalt der Königin jene hochgespannte Idealität in Verbindung mit suggestiver Natürlichkeit zu verleihen, wodurch die Figur über das rein Menschliche hinaus so wirkungsvoll zum Genius erhoben wurde. Dieses war der Schritt, der über Schadow hinausführte. Auch dieser hatte einen Entwurf geliefert. So bezeichnet das Jahr 1810 auch einen Markstein in der Geschichte der Berliner Skulptur.

---

<sup>67</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 189, Sp. 26.

<sup>68</sup> Märkisches Museum, Berlin. Goerd Peschken, *Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 22 (1968), S. 45-81, Abb. 1.

<sup>69</sup> Ludewig, ›Die heilige Cecilie‹; Friedrich, ›Mönch am Meer‹ und ›Abtei im Eichwald‹; Kügelgen, ›Verkündigung‹; Wach, ›Madonna‹.



Die bildenden Künstler haben auf den Tod der Königin Luise sehr lebhaft reagiert, und sie konnten es leicht, weil es dafür – zum Teil wenigstens – vorbereitete Formen gab, wogegen die Verarbeitung der Katastrophe von 1806 oder der tiefgreifenden politischen Veränderungen der folgenden Jahre nicht ihre Sache war. Ähnliches war nur beim Tod Friedrichs des Großen 1786 zu beobachten gewesen.<sup>70</sup> Seit ihrem Tod war die Königin Luise eine Art ideologisches Gegenstück zu Friedrich dem Großen. Ihre Verehrung mit den Mitteln der Kunst unterschied sich jedoch deutlich von der des großen Königs, nicht nur, weil die Zeit sich gewandelt hatte, sondern auch, weil die Verehrung einer Frau galt. Die Denkmäler bezogen sich weniger auf die Lebensleistung als auf ihren Tod. Eine Verherrlichung bestimmter Taten in Historienszenen gab es nicht. Die Künstler kleideten ihre Empfindungen und Gedanken in allegorische Szenen oder legten sie in Porträts, die damit bisweilen den Charakter von Kultbildern annahmen. Unmittelbar nach dem Tod setzte die Produktion von Werken ein, die der Erinnerung dienten: Medaillen, Tassen mit ihrem Bildnis, Kupferstiche und anderes.<sup>71</sup> Im Katalog der Ausstellung von 1810 legen besonders die beiden Nachträge Zeugnis von der Anteilnahme der Künstler ab, die auch in den folgenden Jahren fort dauerte. Paul Joseph Bardou zeigte das Bild ›Die Königin Luise verläßt ihr traurendes irdisches Vaterland und schwebt von Sternen umkränzt, dem himmlischen entgegen‹.<sup>72</sup> Das verschollene Bild ähnelt wohl dem ebenfalls 1810 ausgestellten Kupferstich der Brüder Henschel ›Die Verklärung derselben‹.<sup>73</sup> Von Carl Daniel Bach aus Breslau war ›Der Tod Luisens‹, eine Federzeichnung, zu sehen.<sup>74</sup> Heinrich Dähling zeichnete die Sterbeszene in Hohenzieritz (Abb. 18), von der die Reproduktion als Kupferstich von Daniel Berger bereits Ende August 1810 angezeigt wurde.<sup>75</sup> Außer dem schon genannten Bildnis der Königin von Wilhelm Schadow gab es ein Pastellporträt der Brüder Henschel,<sup>76</sup> eine Miniatur von Heinrich Dähling, das letzte noch zu Lebzeiten der Königin gemalte Bildnis,<sup>77</sup> und eine von Jakob Friedrich Mar-

---

<sup>70</sup> Friedrich Benninghoven, Helmut Börsch-Supan und Iselin Gundermann, Friedrich der Große. Ausstellung Schloß Charlottenburg, Orangerie 16. 8. – 2. 11. 1986, Nr. VIII, 27.

<sup>71</sup> Vgl. Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleyen und Mode, hg. von H. Rockstroh, 1810, Heft 2, S. 55, 110, 114, 181.

<sup>72</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 351.

<sup>73</sup> Ebd., 1810, Nr. 93.

<sup>74</sup> Ebd., 1810, Nr. 391.

<sup>75</sup> Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, 25. 8. 1810. Abb. bei Georg Schuster, Königin Luise. Historische Bilddokumente, Berlin 1934, S. 109.

<sup>76</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 92.

<sup>77</sup> Die ›Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen‹ brachten am 21. 8. 1810 folgende »Kunstanzeige«: »Wer wünschte nicht in den Besitz eines wohlgetroffenen Bildnisses ihrer Majestät der höchstseligen Königin Luise von Preußen zu seyn? – Der Unterzeichnete ist so glücklich, ein Miniaturgemälde der verewigten Monarchin zu besitzen, welches im



quard,<sup>78</sup> eine Büste von Karl Wichmann,<sup>79</sup> eine Reiterstatuette von Emanuel Bardou<sup>80</sup> und eine Statue in halber Lebensgröße von Julius Simony,<sup>81</sup> ferner eine Vase der königlichen Porzellan-Manufaktur mit dem Profilbildnis der Königin als Relief, umgeben von ihren Kindern,<sup>82</sup> und eine zweite Vase mit den ebenfalls als Relief ausgeführten Bildnissen des Königspaares.<sup>83</sup>

Noch ein anderer, vier Jahre zurückliegender Todesfall im Königshaus beschäftigte die Künstler. Am 21. März 1810 war der Sarg des 1806 bei Saalfeld gefallenen Prinzen Louis Ferdinand in die Berliner Domgruft überführt worden. Dieses Ereignis veranlaßte den Akademiedirektor Johann Christoph Frisch ein – verschollenes – allegorisches Gemälde auszustellen. Im Katalog heißt es:

Der Genius Preußens deutet der Muse der Geschichte an, es zum Gedächtniß des edlen Prinzen und Helden Ludwig Ferdinand aufzuzeichnen, wie er als zweiter Decius, mit gleichem Muthe, durch freiwillige Aufopferung des Lebens, dem Heere den Sieg würde errungen haben, wenn es nicht von der Vorsehung anders beschlossen gewesen wäre.<sup>84</sup>

Heinrich Stürmer zeigte sein Gemälde ›Denkmal des Prinzen Ludwig von Preußen bei Saalfeld‹<sup>85</sup> und Wilhelm Herbig seinen ›Prinzen Ludwig Ferdinand von Preußen in der St. Johanniskirche zu Saalfeld.‹<sup>86</sup> In diesen Beispielen traten einander die umständliche Allegorie und die allgemein verständliche Vedute als altertümliche und moderne Form der patriotischen Propaganda gegenüber.

---

Juni d. J. kurz vor Allerhöchstdero Abreise nach Strelitz, von dem als Künstler dem Publikum rühmlichst bekannten Maler Herrn Dähling verfertigt worden. Es ist das letzte Gemälde der erhabenen nun verklärten Landesmutter und zeichnet sich besonders durch eine sprechende Aehnlichkeit aus. Von vielen Seiten aufgefordert, hat der Unterzeichnete solches durch den Kupferstecher Herrn Meyer in Kupfer stechen lassen, und sind bei demselben von heute an Abdrücke in Schwarz zu 18 Gr. Cour., in Farben aber zu 1 Thlr. 12 Gr. Courant zu haben. Joh. Bapt. Weiss, Kunsthändler, Mohrenstr. Nr. 17.« Es sind bisher drei Varianten dieser Miniatur bekannt geworden: eine ovale, 1905 in Privatbesitz (Abb. in Hohenzollern-Jahrbuch 9 [1905], S. 141), eine rechteckige, 1910 im Besitz von Frau von Dallwitz in Berlin (Abb. in Hohenzollern-Jahrbuch 14 [1910], S. 9) und eine weitere rechteckige, bezeichnet »Dähling 1810«, die Hella Reelfs kürzlich entdeckt hat, in Münchner Privatbesitz.

<sup>78</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 100.

<sup>79</sup> Ebd., 1810, Nr. 176.

<sup>80</sup> Ebd., 1810, Nr. 185, vielleicht ein Gegenstück zu Bardous Reiterstatuette Friedrichs des Großen.

<sup>81</sup> Ebd., 1810, Nr. 368.

<sup>82</sup> Ebd., 1810, Nr. 232.

<sup>83</sup> Ebd., 1810, Nr. 236.

<sup>84</sup> Ebd., 1810, Nr. 10.

<sup>85</sup> Ebd., 1810, Nr. 133.

<sup>86</sup> Ebd., 1810, Nr. 205.



Es fällt auf, daß nahezu alle Arbeiten, die Themen aus der Zeitgeschichte aufgreifen, in einer Beziehung zum Königshaus stehen. Lediglich zwei große Gemälde von Friedrich Georg Weitsch, die auf den wissenschaftlichen Fortschritt hinweisen, bilden Ausnahmen: ›Alexander von Humboldt und Bonpland am Chimborasso‹ (Abb. 19) und das Gegenstück ›Der russische Kapitän Krusenstern im Peter- und Paulshafen in Kamschatka‹.<sup>87</sup> Für die Künstler war der Hof das Zentrum, weil sie von dort am ehesten Förderung erwarten konnten.

Die Ausstellung von 1810 war schließlich ein besonderes Ereignis durch den erstmaligen Auftritt einiger wichtiger auswärtiger Künstler. Das belebte die Diskussion, ja erhitzte sie und vergrößerte die Meinungsverschiedenheiten. Die Beteiligung Thorwaldsens ist bereits erwähnt worden. Außer den beiden Büsten dieses Bildhauers lieh Elisa von der Recke zwei – verschollene – Landschaften Johann Christian Reinharts aus ihrem Besitz.<sup>88</sup> Joseph Anton Koch debütierte in Berlin mit drei ebenfalls nicht mehr nachweisbaren Zeichnungen,<sup>89</sup> Gottlieb Schick mit einer Zeichnung ›Faunen-Familie‹, die vermutlich mit einem Blatt des Basler Kupferstichkabinetts identisch ist.<sup>90</sup> Caroline von Humboldt ist es wohl gewesen, die Schick veranlaßt hat, etwas nach Berlin zu schicken. 1809 war das berühmte Doppelbildnis ihrer Töchter Adelheid und Gabriele in Rom entstanden.

Wichtiger als die Künstler aus Rom waren zwei aus Dresden. Gerhard von Kügelgen schickte sechs Gemälde,<sup>91</sup> ›Apollo und Hyacinth‹ (Abb. 20),<sup>92</sup> eine ›Verkündigung‹, die der König kaufte, und vier Bildnisse: Goethe, Wieland, ein Selbstporträt und ein weiteres mit seinem Zwillingbruder Karl.

Weit mehr als diese Werke erregten die beiden Gemälde Caspar David Friedrichs Aufsehen, die Gegenstücke ›Mönch am Meer‹ (Abb. 21) und ›Abtei im Eichwald‹ (Abb. 22).<sup>93</sup> Mit ihnen und mit einer verschollenen Sepiazeichnung

---

<sup>87</sup> Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin, als Leihgabe in Schloß Tegel und im Depot. Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 18, 19.

<sup>88</sup> Inge Feuchtmayr, Johann Christian Reinhart 1761-1847. Monographie und Werkverzeichnis, München 1975, S. 333, G 76, 77, S. 224. Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 370, 371. Außerdem ist als Nr. 372 ein ebenfalls nicht nachweisbares Aquarell ›Erlkönig nach Goethe's Ballade‹ aufgeführt. Achim von Arnim erwähnt in den ›Berliner Abendblättern‹ (wie Anm. 15), 13. November 1810, S. 147, »eine große und zwei kleine Gegenden«.

<sup>89</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 376-378.

<sup>90</sup> Ebd., 1810, Nr. 379. Katalog Gottlieb Schick, Ausstellung Staatsgalerie Stuttgart 1976, Nr. 54, Abb. 50.

<sup>91</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 334-338, 410.

<sup>92</sup> 1956 im Berliner Schloß nachgewiesen, verschollen. Ob das Bild bereits 1810 gekauft wurde, ist ungewiß. Es erscheint nicht in den Ankaufsjournalen. Es existiert ein Umrißstich von Johann Philipp Veith, Abb. in Leo von Kügelgen, Gerhard von Kügelgen. Ein Malerleben um 1800, 3. Aufl. Stuttgart 1924, S. 46.

<sup>93</sup> Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 4), 1810, Nr. 339-340. Helmut Börsch-Supan



trat Friedrich erstmals vor die Berliner Öffentlichkeit. Vier Sepiazeichnungen mit Ansichten der Insel Rügen hatte die Prinzessin Marianne von Preußen allerdings schon um 1804 erworben.<sup>94</sup> Wie der Dresdner Friedrich-Forscher Karl-Ludwig Hoch nachgewiesen hat, besuchte Friedrich Schleiermacher, seit dem 22. Juni 1810 ordentliches Mitglied der Sektion für den öffentlichen Unterricht im Berliner Innenministerium und als solcher auch für die Kunstakademie und ihre Ausstellungen zuständig, am 12. September 1810 Friedrich in seinem Atelier.<sup>95</sup> Wahrscheinlich war es Schleiermacher, der Friedrich bewog, die beiden Bilder, deren Gedanken seinen eigenen theologischen Anschauungen völlig entsprachen, nach Berlin zu schicken; denn sie trafen mit Verspätung auf der Akademieausstellung ein und sind im Nachtrag des Kataloges verzeichnet. Es gehört zu den erstaunlichen Ereignissen auf dem Gebiet der Kulturpflege in Preußen und ist vergleichbar nur dem Ankauf von Watteaus Firmenschild für den Kunsthändler Gersaint und seiner ›Einschiffung nach Cythera‹ durch Friedrich den Großen, daß Friedrich Wilhelm III. auf Veranlassung des damals fünfzehnjährigen Kronprinzen diese beiden damals modernsten Werke der deutschen Kunst erwarb, obgleich es um die Finanzen des Königshauses schlecht stand.<sup>96</sup> Der Ankauf für 450 Taler war um so erstaunlicher, als der Künstler keineswegs als eine gefestigte Autorität galt. Sein 1808 vollendeter sogenannter Tetschener Altar, der nie als solcher diente, hatte zwischen dem in klassizistischen Normen denkenden Basilius von Ramdohr und Friedrichs Freunden eine Fehde ausgelöst, die an Heftigkeit – auf dem Gebiet der Kunstkritik wenigstens – bisher beispiellos war.

---

und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Nr. 168, 169.

<sup>94</sup> Ebd., S. 271 unter Nr. 92.

<sup>95</sup> Caspar David Friedrich. Unbekannte Dokumente seines Lebens, hg. und kommentiert von Karl-Ludwig Hoch, Dresden 1985, S. 42-47.

<sup>96</sup> Die ›Zeitung für die elegante Welt‹ schreibt (1810, Sp. 1880): »Zwei unsrer hochverdienten und mit Recht gepriesenen Künstler Gerhard v. Kügelgen und Friedrich hatten zur letzten Ausstellung nach Berlin einige ihrer Kunstschöpfungen eingesandt. Dem Vernehmen nach haben alle unbefangenen Kunstfreunde und Kenner dort beiden Künstlern volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen, wovon wohl auch dieß ein Beweiß gibt, daß Friedrichs 2 Landschaften (ein Kirchhof und ein Seestrand) vom Kronprinzen von Preußen für 450 Thaler gekauft worden sind. Indeß soll diese rechtliche Anerkennung eines fremden Verdienstes dort nicht von allen Seiten statt gefunden haben und ein gewisses, außer Berlin wohl schwerlich sehr verbreitetes Blatt sich ganz gewaltig gegen diese Dresdner Ankömmlinge ereifert haben. Vermuthlich glaubt man dadurch einem in Berlin wohnenden mit Recht geachteten Künstler diese Sühnopfer schlachten zu müssen.« Es konnte bisher nicht ermittelt werden, welches das »außer Berlin wohl schwerlich sehr verbreitete Blatt« ist. Vermuthlich ist der ›Beobachter an der Spree‹ gemeint, von dem ein Exemplar des Jahrganges 1810 noch nicht gefunden werden konnte. Bei dem »in Berlin wohnenden mit Recht geachteten Künstler« handelt es sich offenbar um Johann Gottfried Schadow. Dessen Ablehnung von Friedrichs Kunst geht aus zwei Briefen an Goethe von 1816 und 1817 hervor (vgl. Börsch-Supan und Jähnig [wie Anm. 93], S. 221).



Die beiden 1810 gekauften Bilder und ein drittes, 1812 erworbenes Hauptwerk, der ›Morgen im Riesengebirge‹, gehörten seitdem zu den preußischen Schlössern und sind erst 1985 aus ihrem Bestand herausgebrochen worden, ein nicht zu verschmerzender Verlust für diese und ein nicht zu tilgender Makel für die Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

An Friedrichs Bildern, die der radikalste Ausdruck seines Denkens waren, schieden sich die Geister. Das zeigte sich, als Friedrich aufgrund des Aufsehens, das der Ankauf erregt hatte, im März 1811 nur mit einem äußerst knappen Abstimmungsergebnis, nämlich fünf zu vier, zum Mitglied der Akademie gewählt wurde, während gleichzeitig Bertel Thorwaldsen, Johann Christian Reinhard, der Kupferstecher Johann Adolph Darnstädt und eine Stickerin Philippine von Sandrart, letztere aufgrund einer gestickten Kopie nach Batonis ›Büßender Magdalena‹ in Dresden, mit einstimmigem Beschluß aufgenommen wurden.<sup>97</sup>

Die unterschiedliche Beurteilung des ›Mönchs am Meer‹ entzweite bekanntlich Kleist und Brentano, und noch heute geht von der Kompromißlosigkeit des Bildes und seines Gegenstücks ein Zwietracht säender Absolutheitsanspruch aus, der eitle Prestigespiele eigentlich strikt untersagt.

Friedrichs eigener, erst kürzlich bekannt gewordener Kommentar zu den beiden Bildern, die noch nicht vollendet waren, als der Maler seine Gedanken niederschrieb, erstaunt, weil er trotz der Fülle von Literatur über diese Hauptwerke einige neue, bisher nicht bemerkte Aspekte enthält. Vor allem die Demut des Mönches, der Friedrich selbst und damit in seinen Augen der wahre Künstler ist, wurde bisher nicht genügend erkannt. Wegen der Bedeutung der nur in einer Abschrift vorliegenden Quelle sei sie hier im vollen Wortlaut wiedergegeben:

Da hier einmal von Beschreibungen die Rede ist, so will ich Ihnen eins meiner Beschreibungen mitteilen, über eins meiner Bilder so ich unlängst vollendet habe; oder eigentlich, meine Gedanken, über ein Bild; den Beschreibung kann es wohl nicht genannt werden. Es ist nemlich ein Seestük, vorne ein öder sandiger Strand, dann, das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strande geht tiefsinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; Möfen fliegen ängstlich schreiend um ihn her, als wollten sie ihn warnen, sich nicht auf ungestümmen Meer zu wagen. – Dies war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken:

Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermüthigem Dünkel, erwegst du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträtseln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehn!

---

<sup>97</sup> Ebd., S. 213.



Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörichter Mensch voll eitlen Dünkel! --

Jetzt arbeite ich an einem großen Bilde, worin ich das Geheimnis des Glaubens, und der Zukunft darzustellen gedenke. Was nur im Glauben gesehn, und erkannt werden kann, und dem endlichen Wissen der Menschen ewig ein Rätsel bleiben wird: (mir selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Räthsel) Unter, mit Schnee bedekten Grabmälern, und Grabhügeln, stehen die Überreste, einer gothischen Kirche, umgeben von uralten Eichen. Die Sonne ist untergegangen, und in der Dämmerung leuchtet über den Trümmern stehend, der Abendstern und des Mondes erstes Viertel. Dicker Nebel deckt die Erde, und wärent man den obern Theil des Gemäuers noch deutlich sieht, werden nach unten, immer ungewisser, und unbestimmter die Formen, bis endlich sich alles, je näher der Erde, im Nebel verliert. Die Eichen streken nach oben die Arme aus dem Nebel, wärent sie unten schon ganz verschwunden. <sup>98</sup>

Die verwirrende künstlerische Situation des Jahres 1810, wie sie hier skizziert wurde, veränderte sich bis zum Ausbruch der Befreiungskriege kaum. Dann wandelte sich das Bild erneut. Es gehört bis heute zu den Eigenarten des geistigen Lebens in Berlin, daß alles, auch das Gute, schnell verbraucht ist. Auch die Zersplitterung der Kräfte und ihr Widerstreit in komplizierten Fronten beugen immer wieder in der Geschichte dieser Stadt.

---

<sup>98</sup> Es handelt sich um die Abschrift eines Textes von Friedrich von unbekannter Hand, die sich unter den Papieren der Amalie von Beulwitz, geb. von Bibra (1768-1826), gefunden hat. Sie war mit Schillers Schwager Friedrich Wilhelm Ludwig von Beulwitz (1765-1829), dem Fürstlich Schwarzenbergischen Geheimrat, Kanzler und Konsistorialpräsidenten in Rudolstadt und Sondershausen, verheiratet. Die Kenntnis der Abschrift verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Silvester von Beulwitz in Heidelberg. Friedrich hat die ›Abtei im Eichwald‹ nach der Rückkehr von einer Reise in die Heimat frühestens August 1809 begonnen. In der Beschreibung ist das Mönchsgrabnis nicht erwähnt. Vielleicht kam Friedrich erst im Laufe der Arbeit auf den Gedanken, dieses Motiv einzufügen. Der ›Mönch am Meer‹ befand sich bei der Abfassung des Textes offenbar noch in dem Zustand, in dem Helene von Kügelgen ihn am 22. 6. 1809 gesehen hat (›Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig‹), nicht im Zustand als Nachtbild, den Karl Friedrich Frommann am 24. 9. 1810 bei der Besichtigung des Bildes beschreibt. Die endgültige Fassung erhielt der Himmel kurz darauf. Daraus ergibt sich für den Text Friedrichs eine Datierung etwa zwischen Herbst 1809 und Sommer 1810.

Bemerkenswert ist, daß weder Christian August Semler, der im Februar 1809 eine erste Beschreibung vom ›Mönch am Meer‹ gibt, noch Helene von Kügelgen oder Friedrich selbst den Mann als Mönch bezeichnen. Als solcher wird er zuerst von Clemens Brentano bzw. Heinrich von Kleist und von Johanna Schopenhauer anlässlich der Ausstellung in Berlin benannt.





Abb. 1. Johann Erdmann Hummel, Blick aus einer Halle in eine mittelalterliche Stadt.  
Gouache, Berlin, Schloß Charlottenburg



Abb. 2. Friedrich Bury, Prinzessin Wilhelmine von Oranien, Prinzessin Auguste von Hessen und Prinzessin Maria von Hessen. 1935 im Besitz von Prinz Ernst von Sachsen-Meiningen



Abb. 3. Friedrich Bury, Amor, der sich der Attribute Jupiters bemächtigt. Den Haag, Mauritshuis





Abb. 4. Friedrich Bury, Johanna Sebus. Aquarell, Düsseldorf, Goethemuseum



Abb. 5. Friedrich Bury, Gräfin Luise von Voß. Berlin, Gemäldegalerie SMPK



Abb. 6. Johann Carl Heinrich Kretschmar, Damenbildnis. Berlin, Jagdschloß Grunewald



Abb. 7. Wilhelm Schadow, Königin Luise. Potsdam, Neues Palais





Abb. 8. Ludwig Buchhorn nach Franz Catel, Luther verbrennt die päpstliche Bulle. Kupferstich, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg

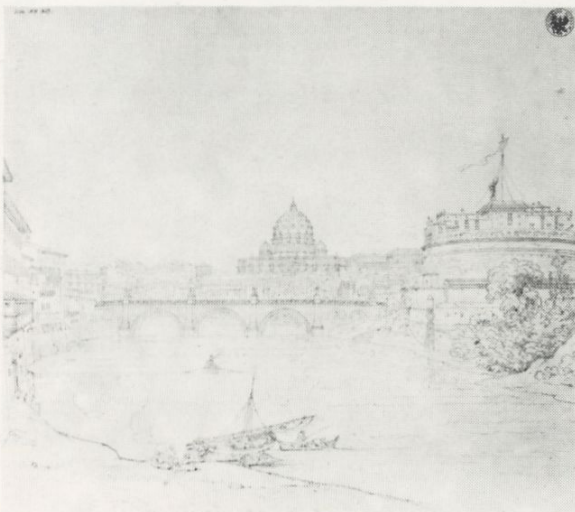


Abb. 9. Karl Friedrich Schinkel, Engelsburg, Engelsbrücke und St. Peter in Rom. Federzeichnung, Berlin (DDR), Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen

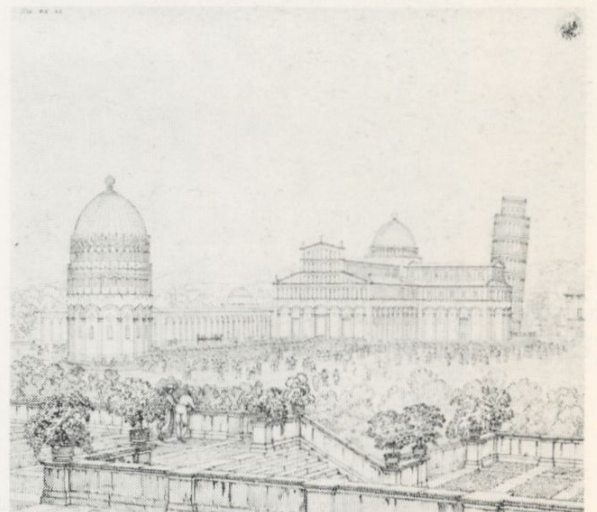


Abb. 10. Karl Friedrich Schinkel, Dom und Baptisterium in Pisa. Federzeichnung, Berlin (DDR), Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen



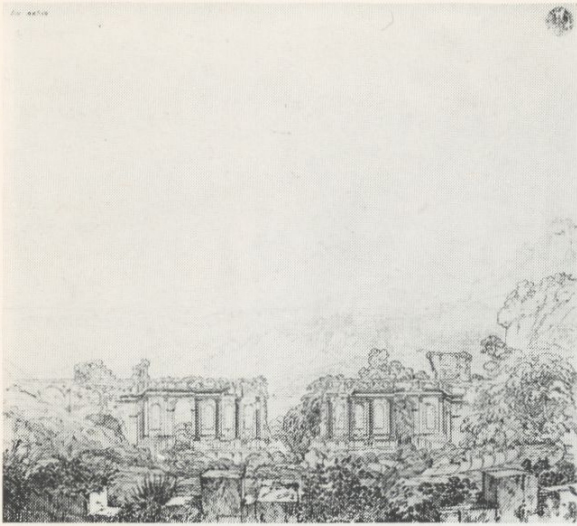


Abb. 11. Karl Friedrich Schinkel, Taormina mit dem Ätna. Federzeichnung, Berlin (DDR), Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen

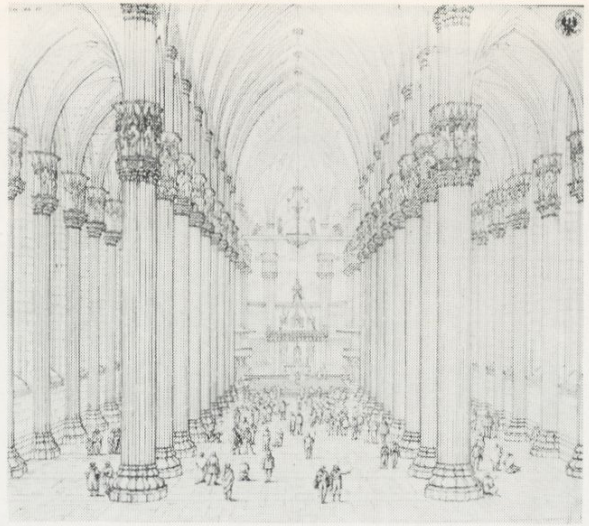


Abb. 12. Karl Friedrich Schinkel, Innere Ansicht des Mailänder Domes. Federzeichnung, Berlin (DDR), Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen

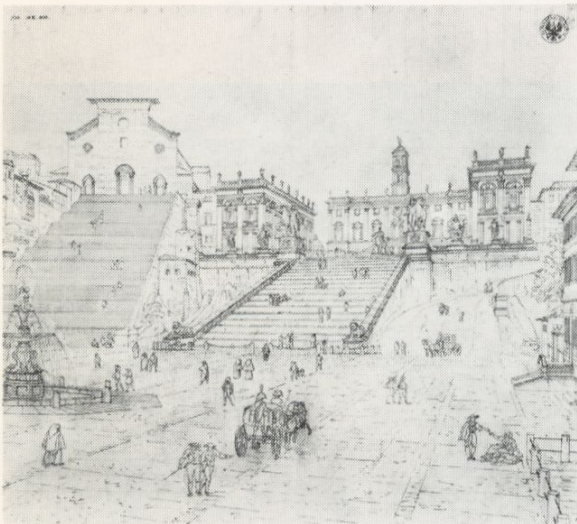


Abb. 13. Karl Friedrich Schinkel, Das Kapitol in Rom. Federzeichnung, Berlin (DDR), Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen

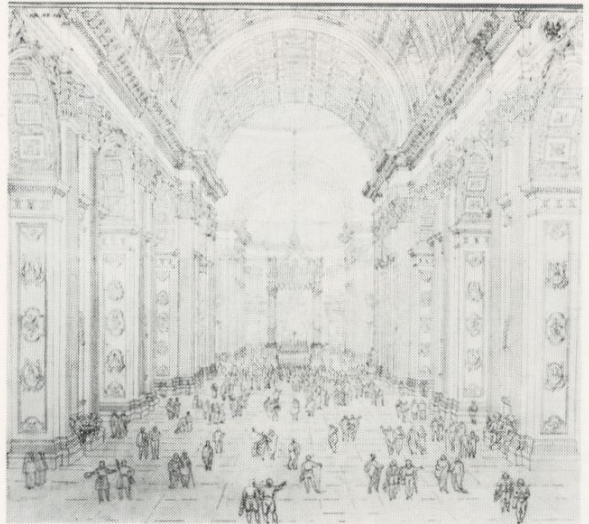


Abb. 14. Karl Friedrich Schinkel, Innere Ansicht der Peterskirche in Rom. Federzeichnung, Berlin (DDR), Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen



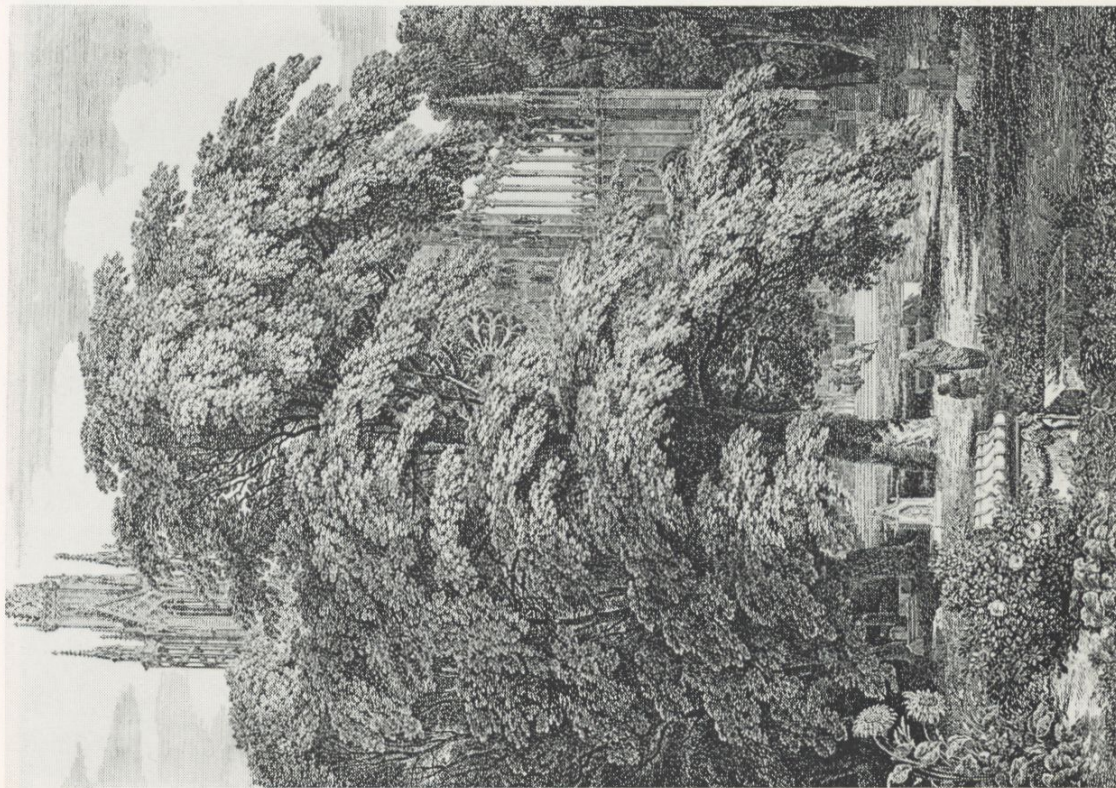


Abb. 15. Karl Friedrich Schinkel, Gotische Kirche unter Bäumen. Lithographie

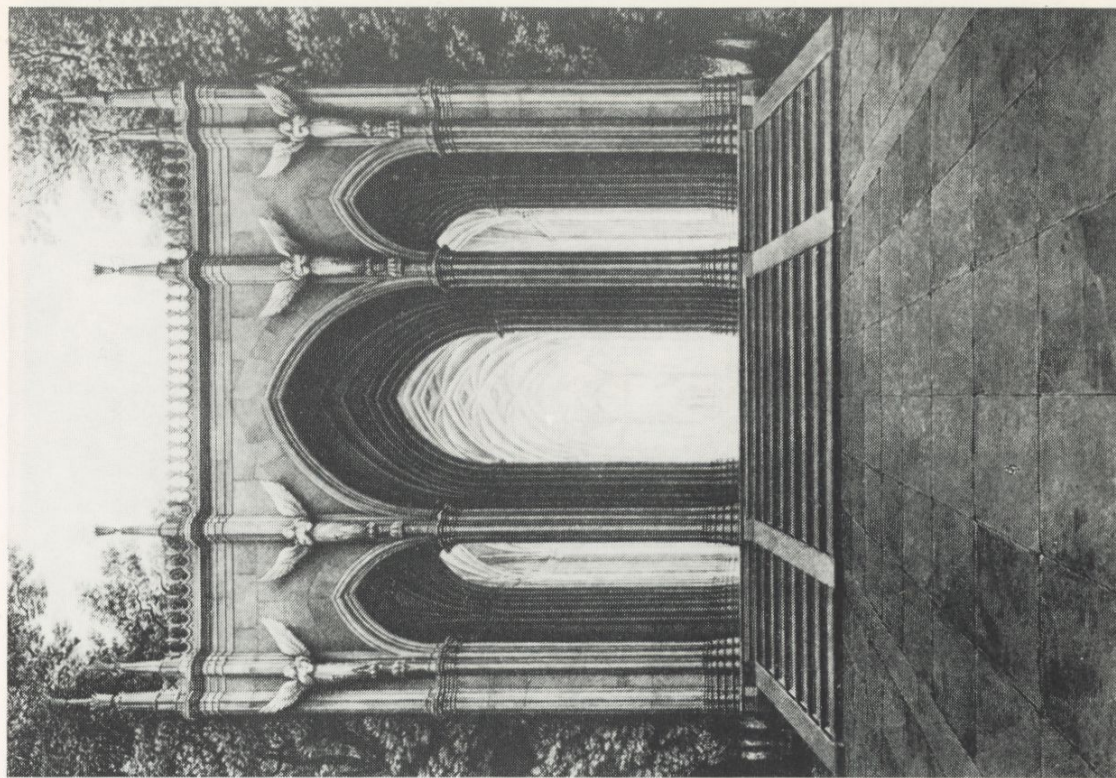


Abb. 16. Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zu einem Mausoleum für die Königin Luise. Aquarell, Berlin (DDR), Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen



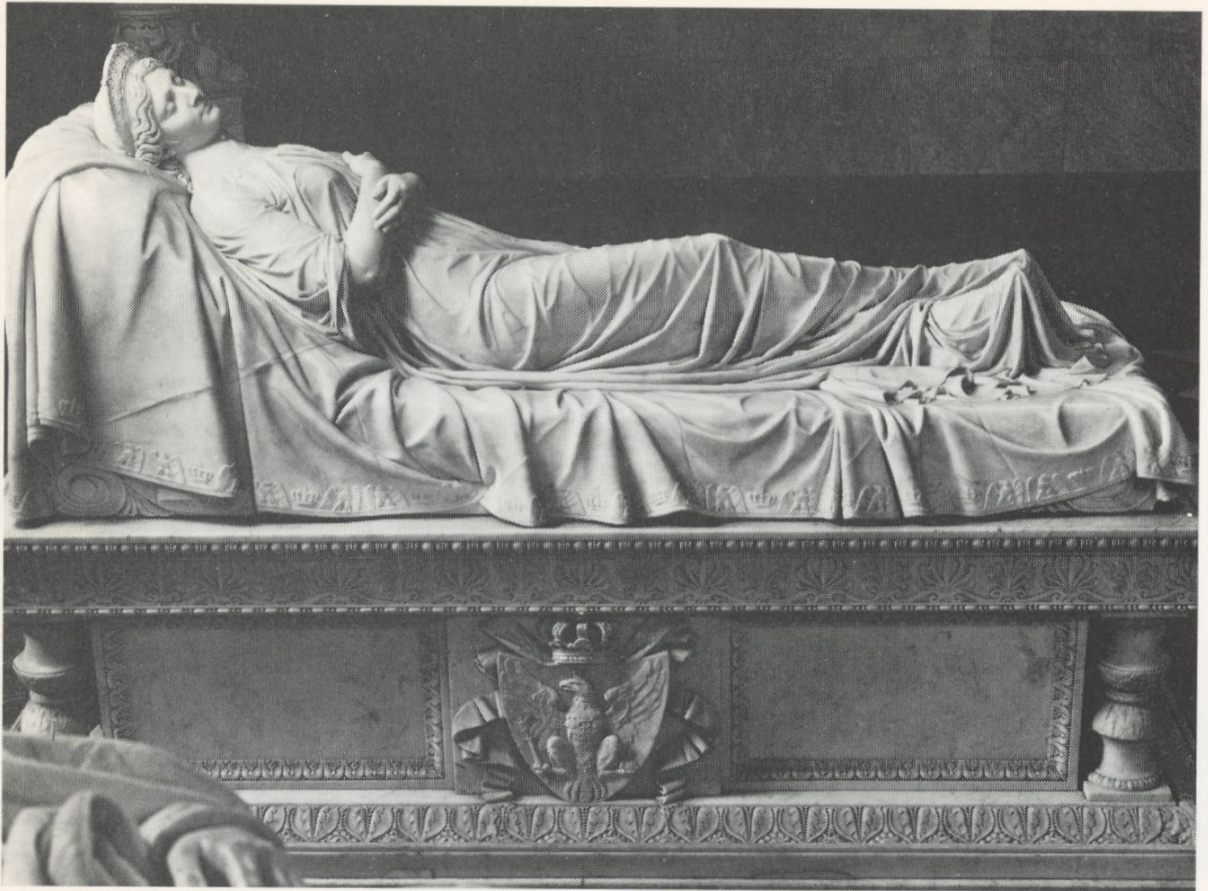


Abb. 17. Christian Daniel Rauch, Grabstatue der Königin Luise. Marmor, Berlin, Schloß Charlottenburg, Mausoleum



Abb. 18. Daniel Berger nach Heinrich Dähling, Tod der Königin Luise. Kupferstich





Abb. 19. Friedrich Georg Weitsch, Alexander von Humboldt am Chimborasso. Berlin, Schloß Tegel



Abb. 20. Johann Philipp Veith nach Gerhard von Kügelgen, Apoll und Hyacinth. Umrissstich





Abb. 21. Caspar David Friedrich, Mönch am Meer. Berlin, Nationalgalerie SMPK



Abb. 22. Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald. Berlin, Nationalgalerie SMPK