

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

## Friedrich des Großen Umgang mit Bildern

Friedrich der Große war vielseitig interessiert und begabt. Eine auch heute noch nicht gänzlich verschwundene Geschichtsschreibung im Dienst eines Nationalgefühls war und ist angesichts der schwer bestreitbaren Größe des Königs bestrebt, diese auf jedem Gebiet seiner Tätigkeit herauszuarbeiten. So gilt er seit den grundlegenden Arbeiten von Paul Seidel, Dirigent der kaiserlichen Kunstsammlungen, als großer Sammler von Gemälden, ein Urteil, das angesichts der in seinen Schlössern aufgehäuften Bestände berechtigt zu sein scheint<sup>1</sup>. Daß der wohl berühmteste Staatsmann des 18. Jahrhunderts das Hauptwerk Watteaus, das Firmenschild für den Kunsthändler Gersaint, gekauft hat, fasziniert, aber ob er den Rang dieses Bildes erkannt hat, wissen wir nicht. Die Äußerungen des Königs, die auf den Gebieten der Literatur und der Philosophie so reichlich fließen, sind auf dem der Malerei spärlich. Es gibt keinen Hinweis, daß er irgendein Gemälde wegen seiner Qualität besonders geliebt habe, etwa Correggios »Leda«, eines der Werke von Rubens oder einen der 14 eigenhändigen Watteaus.

Friedrichs Geist bezog die sein Leben regulierenden Grundsätze aus Literatur und Philosophie. Die bildende Kunst war ihm keine Quelle der Erkenntnis und kaum ein Mittel der Propagierung staatspolitischer, moralischer und erst recht nicht religiöser Ideen, sondern sie diente, wie in stärkerem Maß die Musik, der Unterhaltung, der Entspannung und der Sinnenfreude.

Wichtiger als die Malerei war ihm die Architektur. Er sah die Notwendigkeit, als Bauherr seine Umgebung nach seinem Willen zu formen und besaß ein Gefühl für gefällige Ordnung und auch für theatri-

sche Großartigkeit. Ein bescheidenes Zeichentalent erlaubte ihm, bildliche Vorstellungen wenigstens andeutungsweise mitzuteilen. Die bisher Georg Friedrich Schmidt zugeschriebenen Entwürfe für die Illustrationen zu Friedrichs satirischem Gedicht »Palladion« dürften wegen ihres Dilettantismus von Friedrich dem Großen selbst stammen und von Schmidt nur überarbeitet und radiert worden sein<sup>2</sup>. Solche Versuche eigenen bildlichen Ausdrucks sind bezeichnenderweise nur im Bereich der Satire und des Scherzes nachzuweisen.

Die einzigen wertenden Äußerungen Friedrichs über bestimmte Gemälde in seinem Besitz sind in der im November 1737, also in der Rheinsberger Zeit, gedichteten Ode an Antoine Pesne enthalten, zunächst der Gedächtnisrede auf Knobelsdorff die wichtigste Äußerung über Malerei überhaupt<sup>3</sup>. In der Ode ging es ihm darum, dem Maler seine Gunst

1 Das zusammenfassende Werk von Paul Seidel ist: Friedrich der Große und die bildende Kunst, Leipzig, Berlin 1922. Die ältere Literatur über den Gemäldebesitz der preußischen Schlösser bis 1965 ist zusammengestellt in: Helmut Börsch-Supan, Literaturverzeichnis zur Geschichte der Gemäldesammlungen in den brandenburgisch-preußischen Schlössern, in: Gedenkschrift Ernst Gall, hrsg. von Margarete Kühn und Louis Grodecki, München, Berlin 1965, S. 432–443. Der Stadt der Forschung zum friderizianischen Rokoko in der DDR ist am besten von dem zweibändigen Katalog Friedrich II. und die Kunst, Ausstellung zum 200. Todestag, Neues Palais in Sanssouci, 1986, aus zu erschließen.

2 Helmut Börsch-Supan, Illustrationen zum Palladion, in: Friedrich der Große, Das Palladion, Kommentarband hrsg. und erläutert von Jürgen Ziechmann, Bremen 1985, S. 95–107.

3 Seidel 1922, S. 189–192.





1. Antoine Pesne, Friedrich der Große, 1736, Burg Hohenzollern, S. K. H. Dr. Louis Ferdinand Prinz von Preußen.

als Dank für ein wohl gelungenes Porträt der Königin Sophie Dorothea zu bezeigen<sup>4</sup>.

Mit dem Lob des Malers und seines Werkes ist die schmeichelhafte Ehrerbietung gegenüber der dargestellten Person verbunden. Das gilt auch für andere Bildnisse, die in der Ode erwähnt sind. Friedrich geht dann schließlich so weit zu sagen, daß die oder der Dargestellte das Porträt erst adelt: »Es sind die schönen Gegenstände, mit denen dein Pinsel brilliert. Um Alexander zu malen, bedarf es eines Apelles.« Und später heißt es: »Nur von der Wahl des Stoffes hängt dein Erfolg ab.« Er kommt auf Lancret zu sprechen, der mit Pesne befreundet ist, und sagt, er würde nicht erfreuen, wenn er die Hölle darstellt, und schließlich fordert er Pesne mit tadelndem Blick auf religiöse Gegenstände, die er als Katholik behandelt hat, auf, sich heiteren mythologischen Themen zuzuwenden.

Der Kronprinz deutet damit seine Absicht an, den Bildnismaler in Zukunft mit Aufträgen zu beschäftigen, die seinem Geschmack entsprechen. Was als Lob des 29 Jahre älteren, erfahrenen Malers begann, endet, nicht gerade sehr taktvoll, mit einem Ratsschlag, dessen Grundlage zweifelhaft ist. Der Künstler soll Erfreuliches malen, und primär ist es der Gegenstand, der erfreut, nicht die künstlerische Behandlung.

Der Kronprinz äußert sich über die Malerei als selbstbewußter Philosoph, nicht als Kenner oder als jemand, der einmal von einem bedeutenden Gemälde tief beeindruckt worden ist. Im Berliner Schloß hatte er die Möglichkeit, einige Meisterwerke der niederländischen Barockmalerei zu studieren. Er hat es anscheinend nie getan. Ob er bei seinem Besuch in Dresden als Sechzehnjähriger einen Eindruck von der Gemäldegalerie empfangen hat, ist zweifelhaft. Die Galerie in Salzdahlum hat er häufiger gesehen<sup>5</sup>. Auch später hat er keine größeren Anstrengungen unternommen, seine Kenntnisse auf diesem Gebiet zu erweitern. Kupferstiche hat er nicht gesammelt. Außer Amsterdam hat er keine der außerdeutschen Hauptstädte besucht. 1755 war er vier Tage in Holland, wo er nicht viel gesehen haben kann<sup>6</sup>. Im Verlauf des 2. Schlesischen Krieges hielt sich Friedrich 1745 zehn Tage in Dresden auf. Ob er die Galerie besichtigt hat, wissen wir nicht. Als er im Siebenjährigen Krieg am 6. Dezember 1756 die Dresdner Galerie besichtigte, schrieb er lakonisch an

4 Staatliche Schlösser und Gärten Berlin, Schloß Charlottenburg, Ekhart Berckenhagen, Pierre du Colombier, Georg Poensgen, Margarete Kühn, Antoine Pesne, Berlin 1958, Nr. 291i, Abb. 126.

5 In Salzdahlum fand am 12. Juni 1733 die Vermählung Friedrichs des Großen mit der Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel statt.

6 Vgl. Reinhold Koser, König Friedrich der Große, Stuttgart-Berlin 1901, I, S. 574, 644. Anton Balthasar König, Versuch einer Historischen Schilderung der Hauptveränderungen der Religion, Sitten, Gewohnheiten, Künste, Wissenschaften etc. der Residenzstadt Berlin seit den ältesten Zeiten, bis zum Jahr 1786, Teil 5,2, S. 198 erwähnt den Ankauf einiger weniger Gemälde während dieser Reise.



seine Schwester Wilhelmine von Bayreuth: »Ich habe eine schöne Motette gehört, die Gemäldegalerie besichtigt. Das ist alles. Jetzt heißt es, hinter die Pläne meiner Feinde kommen.«<sup>7</sup> 1764 bemerkt Friedrich Nicolai allerdings: »Er hat aus Dresden den Geschmack an Correggio mitgebracht.«<sup>8</sup> Eine Kopie der »Heiligen Nacht«, die er durch Dietrich ausführen ließ, belegt diese Anregung<sup>9</sup>. Die »Leda« hatte er jedoch schon 1755 erworben. 1737 konnte er so sicher über Malerei urteilen, weil er nur wenig von ihr verstand. In dem Satz »Um Alexander zu malen, bedarf es eines Apelles« steckt eine Zukunftsvision und zugleich eine Reminiszenz an das heiter-strahlende Bildnis, das Pesne im Jahr zuvor vom Kronprinz für Wilhelmine von Bayreuth gemalt hatte.

Nichts kann hinsichtlich des eigenen Porträts den Unterschied zwischen der Rheinsberger Zeit und der nach 1763 so kraß zeigen wie ein Vergleich des Pesneschen Bildnisses von 1736 (Abb. 1) mit dem oft verschenkten von Johann Heinrich Christoph Franke (Abb. 2), der nichts weniger als ein Apelles war, und den König in dem von dessen Vater geprägten preußischen Dürftigkeitsstil zeigt, wie er sich schon während des Siebenjährigen Krieges gern sah, wie er aber nicht wirklich war: eingetrocknet, vogelscheuchenartig, rastlos tätig zum Wohl seines Volkes. Das eigene Bildnis wurde ihm seit der Thronbesteigung gleichgültig<sup>10</sup>. Viel bedeuten ihm dagegen die allerdings nicht zahlreichen Bildnisse seiner Familienangehörigen, vor allem der weiblichen, und seiner Freunde. Während die Schlösser Friedrich Wilhelms I. und Sophie Dorotheas mit Bildnissen vollgestopft waren, gab es in Friedrichs Wohnungen nur wenige. Bildnisse waren für ihn dazu da, persönliche Beziehungen zu pflegen. Es fällt auf, daß er keinen der glänzenden Köpfe seiner Tafelrunde für sich hat porträtieren lassen, obgleich ihm in Pesne ein vorzüglicher Künstler zur Verfügung stand. In Rheinsberg hatten in seiner Bibliothek noch bescheidene Bildnisse von Voltaire und von Montesquieu gehangen<sup>11</sup>. Seit den fünfziger Jahren hat er kaum noch ihm nahe stehenden Personen für sich malen lassen. Anton Graff, der sich oft



2. Johann Heinrich Christoph Franke, Friedrich der Große, nach 1763, Schloß Charlottenburg.

in Berlin aufhielt, hat er keinen einzigen Auftrag erteilt.

7 Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth, Bd. 1, Jugendbriefe 1728–1740, Bd. 2, Briefe der Königszeit, hrsg. und eingeleitet von Gustav Berthold Volz, Leipzig 1924, Berlin–Leipzig 1926, II, S. 336.

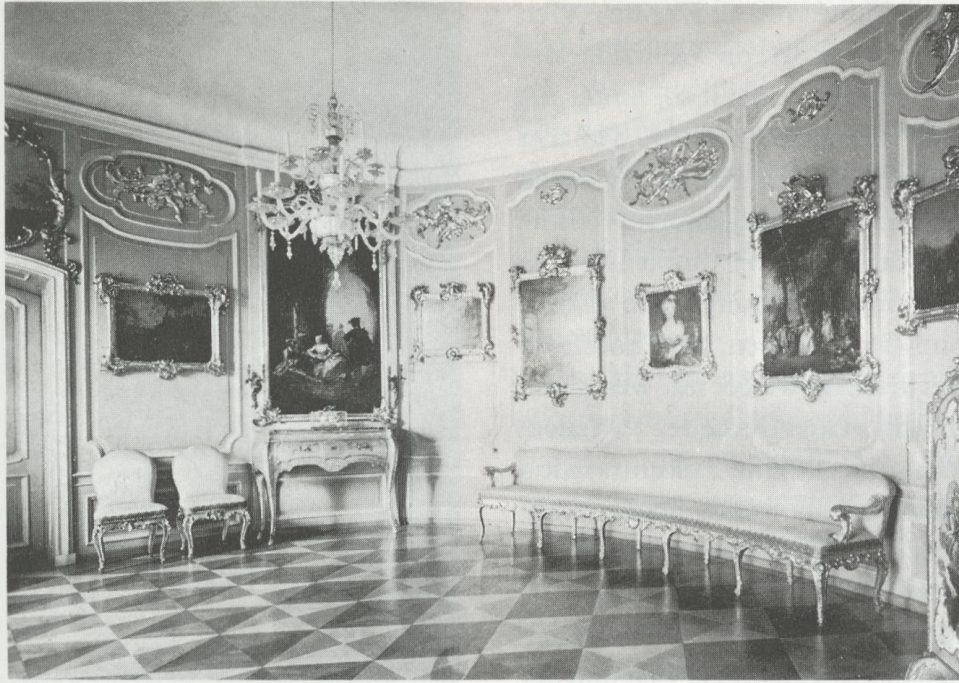
8 Brief an Christian Ludwig von Hagedorn vom 12. Oktober 1764; siehe Seidel 1922, S. 166.

9 Matthias Oesterreich, Beschreibung aller Gemälde, Antiquitäten . . . , so in den beyden Schlössern von Sanssouci, wie auch in dem Schloße zu Potsdam und Charlottenburg enthalten sind, Berlin 1773, Nr. 10.

10 Helmut Börsch-Supan, Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis, in: Friedrich der Große in seiner Zeit. Neue Forschungen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte Bd. 8, hrsg. von Oswald Hauser, Köln, Wien 1987, S. 255–270.

11 Rheinsberg, eine märkische Residenz des 18. Jahrhunderts, Ausst.Kat. Rheinsberg 1985, Nr. 20,21.





3. Potsdam, Stadtschloß, Speisezimmer.

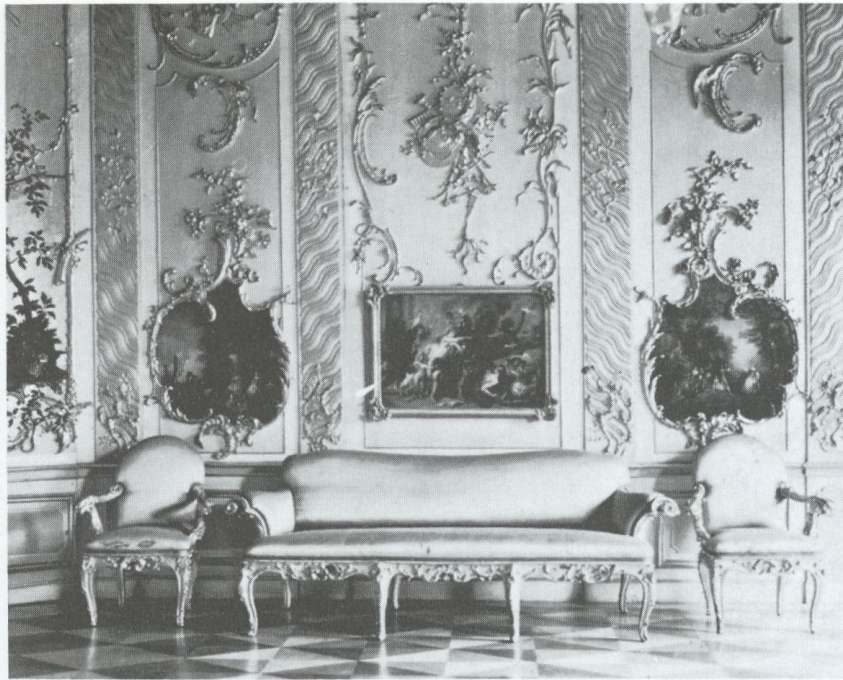
Eine eigene Kategorie sind die Bildnisse der Tänzerinnen und Schauspielerinnen. Sie gehören zu den Gemälden in seinen Wohnungen, die lediglich die Aufgabe hatten, heiter zu stimmen, und stehen in ihrem Charakter des »Fêtes galantes« des Watteau-genres nahe, die den bevorzugten Schmuck seiner Wohnungen bis etwa 1750 bildeten<sup>12</sup>. Mit der ungewöhnlichen Verherrlichung der capriziösen Tänzerin Barbara Campanini genannt »Barbarina« in dem ganzfigurigen Bildnis Antoine Pesnes von 1745, das einzige Gemälde im Schreibkabinett des Königs im Berliner Schloß, war eine scherzhafte Provokation beabsichtigt. Im 1744 ausgestatteten Speisezimmer des Potsdamer Stadtschlusses stand Pesnes Brustbild der Barbarina im Mittelpunkt und gab der ganzen Dekoration eine Aktualität (Abb. 3). Um dieses Zentrum wurden andere Bilder, durch aufwendige Rahmen gleichsam uniformiert, angeordnet: das »Moulinet« und der »Tanz in der Gartenhalle« von Lancret, zwei weitere Gegenstücke von Lancret, zwei für den Raum geschaffene »Gesellschaften im Freien« von Antoine Pesne, zwei jetzt als Kopien eingestufte Watteaus und über den Türen zwei

Landschaften von Dubois, der wie Pesne in Berlin tätig war<sup>13</sup>. Die hiesigen Maler konnten mit Auftragsarbeiten das Ensemble der auf dem Kunstmarkt erworbenen Lancrets und Watteaus abrunden. Nicht der künstlerische Rang eines Bildes gab den Ausschlag für seine Placierung, sondern sein Gegenstand und sein Format. Im anschließenden Konzertzimmer dominierte in der Mitte der Hauptwand über dem Cembalo die Rivalin der Barbarina, die Tänzerin Marianne Cochois, klein und nicht vereinzelt, aber als Ganzfigur von Pesne in enger Anlehnung an Lancret gemalt. Man spürt den durchtriebenen Witz, mit dem einem Star gehuldigt, zugleich aber seine Eifersucht geweckt wird. Die gegenüberliegende Wand erklärt, was Friedrich mit dem Bild Pesnes ausgedrückt wissen wollte und was überdies die tiefere Bestimmung des Raumes war, der etwas

12 Helmut Börsch-Supan, Friedrich der Große und Watteau, in: Watteau 1684–1721, Ausst.Kat. Washington, Paris, Berlin 1984/85, S. 553–562.

13 Oesterreich 1773, Nr. 529–537. Bis auf die beiden Wandbilder Pesnes sind alle Gemälde im Schloß Charlottenburg erhalten.





4. Potsdam, Stadtschloß, Musikzimmer.

über die Funktion der Musik im Lebenshaushalt des Königs aussagen sollte. Dort hing zwischen zwei in die Wand eingelassenen »Fêtes champêtres« von Lancret eine stark verkleinerte Kopie von Rubens' berühmten Gemälde in Florenz »Die Folgen des Krieges«<sup>14</sup> (Abb. 4). Venus sucht Mars von seinem furchtbaren Treiben zurückzuhalten. Für jeden zeitgenössischen Besucher des Raumes mußte klar sein, daß mit dieser während des Zweiten Schlesischen Krieges geschaffenen Ausstattung Friedrich seine eigene Existenz zwischen Lebensgenuß, wozu die Musik gehörte, und Staatsdienst, der die Kriegsführung einschloß, kommentiert. Kunstwerke, darunter berühmte, wenn auch nur als Kopie verfügbar, wurden als Zitat für eine Illustration benutzt. Mit den Gemälden in seiner Wohnung interpretierte der König sich selbst, und er tat es auf die gleiche Weise, wie er mit dem Wort umging.

Wenn der König im Speise- und im Konzertzimmer Bilder als zwischen Scherz und Ernst schillernde Aussagen über sich selbst benutzt hat, dann liegt es nahe, in den drei Gemälden des Konfidenztafelzimmers von 1750 eine ähnliche Absicht zu vermuten<sup>15</sup>.

Es waren Aufträge an die Hofmaler Charles Amédée Philippe Vanloo und Blaise Nicolas Lesueur. Letzterer malte das Hauptstück des Raumes mit Bezug auf dessen Bestimmung: Aeneas bei Dido an einer festlichen Tafel sitzend (Abb. 5). Amor in Gestalt des Askanius weckt in Dido die Liebe zu Aeneas, der jedoch abreist, um sich seinen Pflichten als Staatsmann zu widmen. Friedrich hat hier wohl sein Verhältnis zu den Frauen parodistisch kommentiert. Die beiden anderen Bilder über den Türen von Vanloo sind wieder Darstellungen sorglosen Lebens, wie Aeneas in Karthago es hätte führen können, eine an Watteau sich anlehrende »Einschiffung nach Cythera« und eine im Freien tanzende Gesellschaft. Die Kleine Galerie des Potsdamer Stadtschlusses enthielt drei Watteaus und sieben

14 Oesterreich 1773, Nr. 525–528. Alle Bilder sind verloren, bis auf Antoine Pesne, Madame Cochois, Schloß Charlottenburg, Berckenhagen 1958, Nr. 59, Abb. 177.

15 Oesterreich 1773, Nr. 558 und 559 mit irrtümlichen Angaben. Oesterreich erwähnt nur ein Bild Vanloos und vertauscht die Künstlernamen. Die drei Bilder sind im Schloß Charlottenburg erhalten.





5. Blaise-Nicolas Lesueur, Äneas bei Dido, 1750, Schloß Charlottenburg.

antike Büsten, darunter Kaiserporträts. Es scheint, als habe Friedrich hier den leichten Lebensgenuß der imperialen Würde gegenübergestellt.

Ein letztes mit Bildern ausgestattetes Zimmer im Potsdamer Stadtschloß enthielt als Hauptstück die erst 1763 erworbene »Einschiffung nach Cythera« von Watteau<sup>16</sup>. Neben diesem Meisterwerk hingen hier neun andere Szenen dieses Genres von Watteau, Lancret und Pater sowie ein Bild, das scheinbar gar nichts mit diesen Gemälden zu tun hat, aber doch, ähnlich wie die Rubenskopie im Konzertzimmer, die witzige Pointe bildete, die die überraschende

Erwerbung der »Einschiffung« in einer Zeit erklärt, in der sich der König sonst kaum noch für dieses Genre interessierte. Es paßte nicht mehr zu dem König, der sich, wie Franks Porträt zeigt, am Ende des Krieges als alter, häßlicher, verbrauchter Mensch fühlte. Das Bild, das nur als Anmerkung zur »Einschiffung« verstanden werden kann, war eine 1695 von Gedeon Romandon gemalte Kopie der damals berühmten und mit dem Namen Correggio versehe-

16 Oesterreich 1773, Nr. 547–557. Die friderizianische Ausstattung wurde bereits vor 1806 aufgelöst.



nen »Magdalena«, die der König in Dresden gesehen hatte<sup>17</sup>. Magdalena hat dem leichten Leben entsagt und ist fromm geworden. Mit ihr vergleicht sich der König scherzhaft, der König, von dem jeder wußte, daß er nicht fromm war. Der Ankauf der »Einschiffung« war eine Erinnerung an seine Jugend. So läßt sich auch erklären, warum das Bild in das Potsdamer Stadtschloß und nicht in das Neue Palais oder in die Bildergalerie kam, die damals ausgestattet wurden.

Der Gedanke von Antinomie von Krieg und Frieden, von Pflicht und Genuß, war dem Potsdamer Stadtschloß durch seine Lage unmittelbar neben dem zum Exerzierplatz umgewandelten Lustgarten gegeben. So bildeten die Wohnräume des Königs auch im Ganzen mit ihrer Heiterkeit einen Widerspruch zu dem grandiosen Entree in der Gestalt des Marmorsaales, der mit seinen riesigen Gemälden vom Ende des 17. Jahrhunderts und der von Vanloo 1751 gemalten Decke dem Kriegeruhm des Großen Kurfürsten gewidmet war.

Bei anderen Schlössern des Königs läßt sich eine solche Interpretation des Bilderschmuckes nicht durchführen. Das liegt einmal am Ort, aber auch an einem Wandel im Umgang mit Gemälden. Es lassen sich vier Epochen voneinander sondern. Die erste ist die Rheinsberger Zeit bis zur Thronbesteigung 1740. Der Kronprinz liebte, offenbar von dem mit Lancret befreundeten Pesne angeregt, Watteau und Lancret und artikulierte in dieser Vorliebe auch einen Protest gegen den nüchternen Lebens- und Denkstil des Vaters. Die Bilder dienten also einem privaten Zweck. Von Watteau hat sich Friedrich vielleicht nur Kopien leisten können, wenn man einem Brief Voltaires vom 17. 1. 1741 glauben darf<sup>18</sup>. Zur Demonstration einer Lebenseinstellung reichte das. Was in Rheinsberg gegangen hat, läßt sich nicht mehr nachweisen.

In den ersten Jahren seiner Regierung sind nur wenige Bilderkäufe zu belegen. Wichtiger war ihm die Erwerbung der Antiken der Sammlung Polignac, mit denen er das Schloß Charlottenburg ausstattete.

Eine neue Welle der Watteau- und Lancretbegeisterung setzte 1744 mit der Ausstattung der Wohnung

im Potsdamer Stadtschloß, der zweiten Wohnung im Schloß Charlottenburg und später des Schlosses Sanssouci ein<sup>19</sup>. Nun hatte er 1744/45 in dem Grafen Friedrich Rudolf von Rothenburg einen kunstverständigen Agenten in Paris, der seine Wünsche zu erfüllen suchte<sup>20</sup>. Seit dem Ende der vierziger Jahre geriet Friedrich verstärkt unter den Einfluß kunstverständiger Freunde: des Marquis d'Argens, des Grafen Friedrich Algarotti und auch Voltaires, die ihm vorstellten, die einseitige Pflege des untergeordneten Watteaugenres geziehe einem König nicht<sup>21</sup>. Der Marquis d'Argens bewirkte wohl, daß für Schloß Sanssouci Werke von Detroy, Raoux, Carle Vanloo, Cazes und anderen zeitgenössischen Figurenmalern gekauft wurden. Algarotti sind die Erwerbungen italienischer Maler des 18. Jahrhunderts wie Canaletto und Zuccarelli für Schloß Sanssouci zuzuschreiben, dessen Bilderausstattung weit weniger persönlich und geschlossen ausfiel. Nachdem das Schloß gegen 1750 gefüllt war, kam es um 1755 zu einem erneuten Aufflammen der Sammelleidenschaft, die sich nun auf die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts erstreckte. Dafür wurde seit 1755 die Bildergalerie gebaut, von der er am 6. 11. 1755 an Wilhelmine schreibt: »Das wird eine kleine Verschönerung für Sanssouci bilden und zu einem angenehmen Spaziergang dienen, wenn schlechtes Wetter mich dem Garten fern hält.«<sup>22</sup> Oft zitiert wird ein Brief vom 14. 12. 1754 an Darget, der Friedrich aus Paris zehn Bilder von Lancret angeboten hatte. Der König antwortete, dieses sei jetzt nicht mehr sein

17 Die Kopie von Romandon läßt sich schon im 19. Jahrhundert nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Zwei Kopien der »Büßenden Magdalena« befanden sich vor dem Ersten Weltkrieg im Vorrat des Berliner Schlosses (Öl auf Kupfer, 28 × 37 cm) und in der Villa Liegnitz (Öl auf Leinwand, 27 × 37 cm).

18 Voltaire's Correspondence, and Related Documents, hrsg. von T. Bestermann, 11, Genf 1955, S. 19.

19 Oesterreich 1773, Nr. 260–351 und 558–602.

20 Helmut Börsch-Supan, Friedrich Rudolph, Comte de Rothenbourg, L'Oeil 1968, S. 12 ff.

21 Seidel 1922, S. 154 ff.

22 Friedrich und Wilhelmine, Briefe, 1926, S. 318.



Geschmack, er wolle jetzt Rubens und Van Dyck, kurz Bilder der großen Meister, sowohl der flämischen wie der italienischen, kaufen<sup>23</sup>.

1755 ist in Briefen an Wilhelmine immer wieder von der Bildergalerie die Rede. Dreimal nennt er seine Leidenschaft für Gemälde eine Narrheit, »folie«. Am 30. 11. 1755 heißt es: »Wie Du siehst, verbannt die Philosophie nicht immer die Torheit aus den Köpfen der Menschen. Aber die Bildernarrheit wird bei mir nur kurz sein; denn wenn das Maß voll ist, kaufe ich nichts mehr.«<sup>24</sup> Er kaufte in der Tat nur, um Gebäude zu füllen.

Friedrich sah im Ankauf von Werken alter Meister nicht die Chance, zur Entwicklung einer künstlerischen Kultur in Preußen beizutragen, obschon die Bildergalerie und seine Schlösser zumindest nach dem Siebenjährigen Krieg einer begrenzten Öffentlichkeit zugänglich waren. Die Akademie ließ er in ihrem kümmerlichen Zustand und traf auch sonst kaum Anstalten zur Förderung der einheimischen Künstler. Das Sammeln machte ihm Vergnügen, aber er gab für diese Leidenschaft nur begrenzte Mittel aus. So erwarb er viel Zweifelhafte, da er sich nicht durch wirkliche Kenner beraten ließ. Wenn er seine Erwerbstätigkeit eine »folie« nannte, gab er zu erkennen, daß er sich einer gewissen Eigensinnigkeit bei seinem Tun bewußt war. Er wollte nicht sammeln wie August der Starke und Friedrich August III. von Sachsen, nämlich unter Einsatz großer Mittel, mit einem klaren Konzept und vorzüglich beraten. Aber er wollte Dresden doch etwas entgegensetzen, was er allein verantwortet und bewirkt. Als Gotzkowsky ihm einen Raffael anbot, für den Friedrich August III. 30000 Dukaten geboten hatte, schrieb er: »Ich habe einen Raffael im Handel, der nicht so teuer ist, den erwarte ich erstlich Antwort. Dem Könige in Polen stehet frei, vor ein Tableau 30/m Ducaten zu bezahlen, und in Sachsen vor 100/m Rthlr. Kopfsteuer auszuschreiben, aber das ist meine Methode nicht.«<sup>25</sup> Wenn Friedrich gewollt hätte, dann hätte er mit den Mitteln, die er für die Bilder für Sanssouci ausgegeben hat, mit einem guten Berater, mit den ererbten

Gemälden im Berliner Stadtschloß und mit den Beständen aus der Oranischen Erbschaft in seinen holländischen Schlössern, die er 1754 an Wilhelm IV. von Nassau-Oranien verkaufte, eine sehr respektable Galerie zusammenstellen können. Dieses hat er aber eben nicht gewollt. Den Schmuck seiner Wohnungen und der Bildergalerie wollte er sich selbst verdanken. So schrieb er am 30. 11. 1755 an Wilhelmine: »Meine Gemädegalerie besteht nur aus Neuerwerbungen. Aus Berlin ist nichts entlehnt. Trotzdem habe ich fast 100 Gemälde zusammengebracht.«<sup>26</sup> Die Gemälde im Berliner Stadtschloß ließ er verkommen. In einem Bericht des Teutschen Merkur, der 1787 erschien, heißt es: »Auch in der Gemädegalerie kann man nicht ohne Bedauern sehen, wie wenig Ordnung und Aufsicht da ist. Nichts wird gereinigt oder gekehrt, die Fenster sind seit vielen Jahren nicht gewaschen worden, und vielfach fehlen die Gläser darin. Bei dem jetzigen feuchten Wetter dringt die Feuchtigkeit überall ein und verdirbt vollends alles . . . die Gemälde werden gänzlich dadurch zu Grunde gerichtet: wenn man mit einem Tuche über sie wegfährt, so wischt man eine ganze Flut Wasser ab.«<sup>27</sup>

Diese dritte Periode wurde durch den Siebenjährigen Krieg gewaltsam beendet, jedoch nicht völlig, denn die Beschäftigung mit Bilderangeboten gewährte ihm im Krieg Ablenkung. Nach 1763 folgt noch eine vierte Periode, in der die Bildergalerie komplettiert und das riesige Neue Palais ausgestattet wurde. Diese Periode endete bald nach 1770. Danach erlischt das Interesse an Gemälden fast ganz. Im Neuen Palais ist die Hängung der Bilder, italienischer, flämischer und französischer sowie ganz weniger deutscher Maler des 17. und 18. Jahrhunderts von ganz unterschiedlicher Qualität, ziemlich wahllos.

23 Seidel 1922, S. 166.

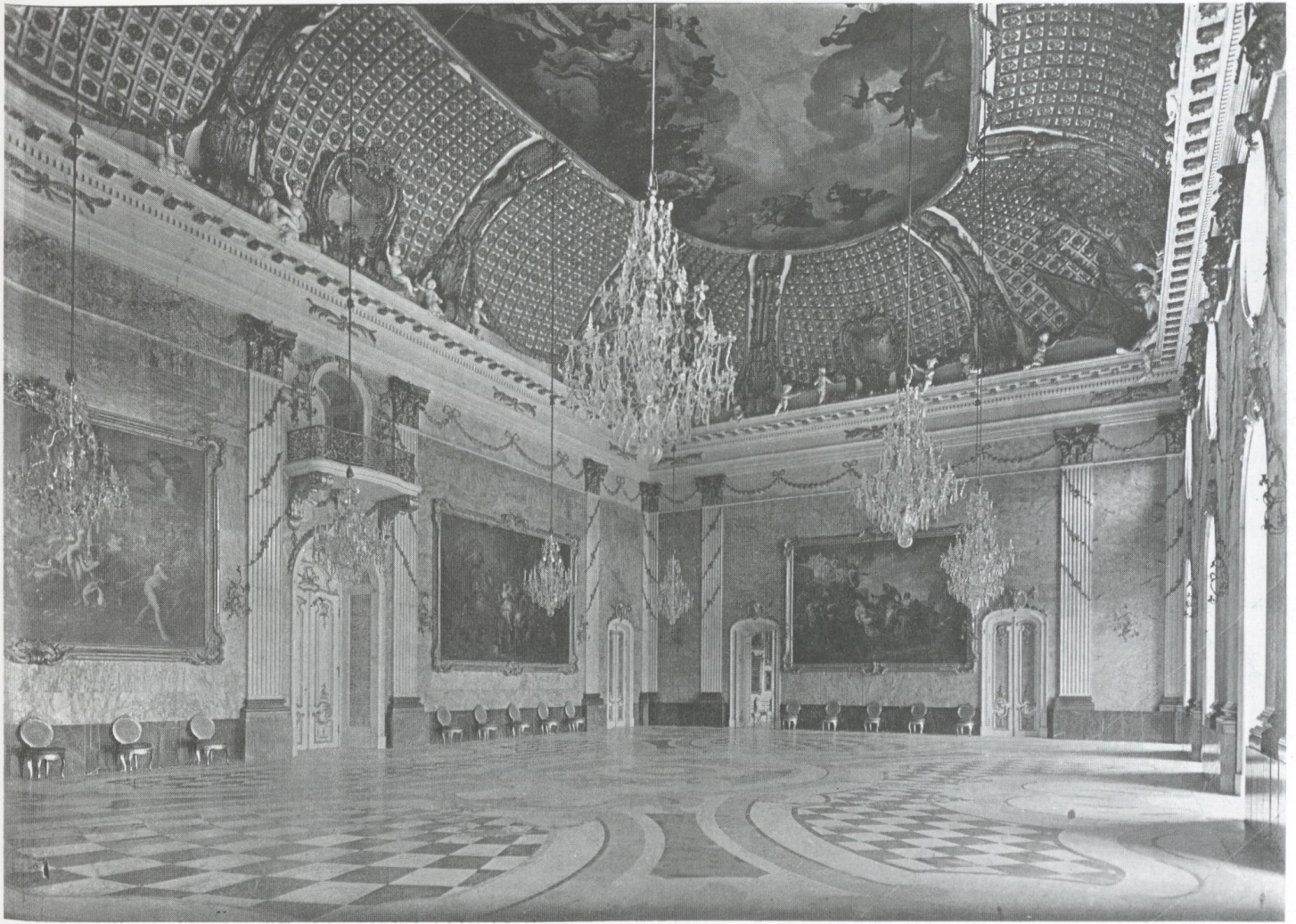
24 Friedrich und Wilhelmine, Briefe, 1926, S. 321.

25 Seidel 1922, S. 164.

26 Friedrich und Wilhelmine, Briefe, 1926, S. 321.

27 Zitiert nach: Berlin im Jahr 1786. Schilderungen der Zeitgenossen, Leipzig 1886, S. 159 f.





6. Potsdam-Sanssouci, Neues Palais, Marmorsaal.

So gut wie nichts ist mehr von dem Witz zu verspüren, der das Bilderarrangement im Potsdamer Stadtschloß kennzeichnete. Einzig die Ausstattung des Großen Marmorsaales, die jedoch bereits 1755 bestellt wurde, bewahrt einen Rest davon<sup>28</sup> (Abb. 6). Vor 1945 konnte man in diesem Raum wohl nicht umhin, sich an den entsprechenden zentralen Marmorsaal im Potsdamer Stadtschloß zu erinnern, und diese Reminiszenz war wohl von Friedrich als eine Art Paraphrase beabsichtigt. Hier Mythologie, dort Geschichte. Die Folge beginnt mit dem Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, einem Thema aus Ovid, von Jean Restout. Bacchus hält die Krone mit Sternen über dem Haupt der Ariadne. Diese wird also als Sternbild an den Himmel versetzt. Dann

folgt das Urteil des Paris von Jean-Baptiste Marie Pierre, also ein Thema mit Bezug auf den Trojatischen Krieg, wie auch bei dem dritten und vierten Bild, dem »Raub der Helena«, von Antoine Pesne begonnen und nach dessen Tod 1757 von Bernhard Rode vollendet, und der »Opferung der Iphigenie« von Carle Vanloo. Das Thema des 1768 ausgeführten Deckenbildes »Ganymed wird von Hebe in den Olymp eingeführt« behandelt ebenso wie die beiden Bilder an den Schmalwänden von Restout und Carle Vanloo die Entrückung eines Sterblichen zu den Göttern. Der Maler des Deckenbildes, Charles

28 Oesterreich 1773, Nr. 153–156. Gerd Bartoschek, *Die Gemälde im Neuen Palais, Potsdam* 1976, Nr. 199–203.



Amédée Philippe Vanloo, ist der gleiche, der die Apotheose des Großen Kurfürsten an die Decke des Marmorsaales im Potsdamer Stadtschloß gemalt hat.

Mit hinreichender Deutlichkeit war das Thema des Trojanischen Krieges und seiner Ursachen schon in Pesnes Deckenbild im Weißen Saal des Charlottenburger Schlosses auf Friedrichs kriegerische Aktionen in Schlesien bezogen worden<sup>29</sup>. Bei dem wichtigsten Auftrag der spätesten Periode, dem Gemälde »Alexander und die Frauen des Darius«, das Pompeo Batoni 1763 begann und 1775 vollendete, scheint sich Friedrich ohne besondere Ironisierung mit Alexander direkt verglichen zu haben<sup>30</sup>. »Um Alexander zu malen, bedarf es eines Apelles.« Friedrich war bei allen seinen späten Erwerbungen vor allem an Historienbildern interessiert. In einem Brief an seinen Kammerdiener Fredersdorf vom 23. 7. 1754 drückte er sich so aus: »hübsche große Tableau de galerie, aber keine huntzfotische Heilige, die Sie märterten, aber Stücke aus der Fabel oder historie.«<sup>31</sup> Durch diese Ausrichtung auf die Literatur kommt es, daß trotz der Vorliebe für Watteau

Landschaften in seinen Schlössern fast nur in Gestalt von Supraporten vorkamen. Die reine Landschaft fordert vom Betrachter die Einordnung in einen vorgegebenen Naturzusammenhang. Das wollte der König nicht. Ebenso wenig gab es Stilleben unter seinen Erwerbungen.

Die Zusammensetzung des von ihm zusammengetragenen Bilderschatzes ist durch eine egozentrische Einstellung zu den Kunstwerken bestimmt. Sie läßt sich dadurch erklären, daß die Malerei für ihn lediglich ein Bereich war, in dem er Entspannung suchte. Seine Forderung des Dienstes am Staat, der er sich selber unterwarf, schloß nicht eine allgemeine Verantwortung gegenüber dem künstlerischen Vermächtnis ein. Sie war eingeschränkt auf Werke, die ihm gefielen.

29 Berckenhagen 1958, Nr. 531b, Abb. 134–136.

30 Götz Eckardt, Die Gemälde in der Bildergalerie von Sanssouci, 2. Aufl., Potsdam-Sanssouci 1980, Nr. 20.

31 Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf, hrsg. und erschlossen von Johannes Richter, Berlin 1926, S. 309 f.