

Berliner Biedermeier

von Helmut Börsch-Supan

Originalveröffentlichung in: Bock, Henning
(Hrsg.): *Berliner Biedermeier von Blechen bis
Menzel*, Bremen 1967, S. 14-20
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008828>

Deutlicher als in anderen deutschen Städten ist in Berlin zu beobachten, wie sich nach dem siegreichen Ausgang der Befreiungskriege eine neue Blüte der Kunst entfaltete. Auf dem Gebiet der Architektur ist diese Entwicklung mit dem Namen Schinkel verbunden. Friedrich Wilhelm III. und der Kronprinz, der spätere König Friedrich Wilhelm IV., haben das Genie dieses Mannes erkannt und ihm die vornehmsten Bauaufgaben in ihren Residenzen übertragen. Darüber hinaus hat er Zeugnisse seines Schaffens in allen preußischen Provinzen hinterlassen und durch seine Gutachtertätigkeit als Oberbaudirektor Einfluß auf zahlreiche Bauten genommen, so daß sein persönlicher Stil in unvergleichlicher Weise das Gesicht der Baukunst in ganz Preußen prägen konnte.

In der Malerei hat Berlin zu dieser Zeit keine Persönlichkeit von einer ähnlich stilbildenden Kraft hervorgebracht. Schinkel war, besonders in späteren Jahren, durch seine architektonischen Aufgaben so stark beansprucht, daß er als Maler nicht die Wirkung ausüben konnte, die seiner hohen Begabung auch auf diesem Gebiet gemäß gewesen wäre. Die Zahl seiner Bilder, von denen die besten an Gedanken- und Empfindungsreichtum den Werken C. D. Friedrichs und Ph. O. Runges ebenbürtig sind, ist gering, und vielleicht hat auch die Subjektivität seiner malerischen Vorstellungswelt eine weitere Verbreitung und Nachfolge verhindert.

Wie schwer ein vom persönlichen Empfinden geleiteter Künstler in Berlin zu kämpfen hatte, beweist das Leben Karl Blechens, des bedeutendsten Berliner Malers der ersten Jahrhunderthälfte, dem die ihm gebührende Anerkennung zu seinen Lebzeiten versagt blieb. Das Königshaus, dessen Interesse an einem Künstler einen Maßstab für seine Popularität gab, erwarb vom Maler selbst nur drei Gemälde.

Die Verkennung der poetischen Qualität Blechens, seiner Phantasie, die die Landschaft wie ein tätiges und leidendes Wesen erblickt, bezeichnet die Grenzen des typisch berlinischen Biedermeiers.

Goethes negatives Urteil über die Berliner Kunst um 1800 in den „Pro pyläen“, in Berlin scheine „der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeits-Forderung zu Hause zu sein“, und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren, könnte auch für die beiden späteren Generationen gelten. Allerdings würde auch im gleichen Maße die berühmte mit Begeisterung für die sichtbare Wirklichkeit vorgebrachte Verteidigung durch Johann Gottfried Schadow für das Berliner Biedermeier gültig sein, „jedes Kunst-Stück werde hier behandelt wie ein Portrait oder Conterfey“.

Der „prosaische“ Geist herrschte in der Berliner Kunst bereits seit der Zeit des Großen Kurfürsten, der niederländische Künstler berief, weil er ihren Wirk-

lichkeitssinn der Phantasie und dem dekorativen Geschick der romanischen Maler vorzog. Die damit gewiesene Richtung der einheimischen Kunst konnte durch das Repräsentationsbedürfnis des ersten preußischen Königs nicht geändert werden, und als im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert durch die Vorliebe Friedrichs des Großen die arkadischen Utopien Watteaus nach Berlin gelangten, nahm man ihnen hier das Visionäre und machte sie zur Vedute.

Im späteren 18. Jahrhundert fühlte sich dieser Geist durch die Aufklärung bestätigt und gelangte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik zu weiterhin gesteigertem Ansehen.

Das Durchschnittsniveau der Berliner Malerei war in dieser Zeit erstaunlich hoch. Das 1820 gemalte Bild von Ludwig Deppe „Häuser am Mühlengraben“ (Kat.-Nr. 16) mag als Beweis dafür dienen, wie manches ausgezeichnete Talent nur als durchschnittlich galt und so später vergessen werden konnte. Alles, was wir von Ludwig Deppe wissen, ist dies, daß er in der Abteilung „Dilettanten“ auf der Akademieausstellung von 1820 drei Bilder zeigte, von denen eines die „Häuser am Mühlengraben“ sind, zugleich das einzige Werk von seiner Hand, das uns heute noch bekannt ist.

Die Kataloge der Berliner Akademieausstellungen und deren meist sehr ausführliche Besprechungen in den Kunstjournalen können die deutlichste Vorstellung von der großen Zahl der Kunstwerke geben, die seit dem zweiten Jahrzehnt in Berlin entstanden, wobei allerdings zu bedenken ist, daß sich mit der wachsenden Bedeutung Berlins als Kunstmetropole Norddeutschlands auch die Anzahl der auswärtigen Künstler stetig vergrößerte. Eine Übersicht über die Zahl der gezeigten Werke auf den Ausstellungen des zweiten und dritten Jahrzehntes mag die Entwicklung veranschaulichen.

1810	422	1818	518	1826	1065
1812	629	1820	543	1828	1107
1814	397	1822	757	1830	1344
1816	432	1824	781		

Die heute noch nachweisbaren Gemälde des Berliner Biedermeier sind eine karge Illustration des reichen schriftlichen Quellenmaterials über die Produktion dieser Zeit. Vieles mag sich noch in privatem Besitz verbergen, der weitaus größte Teil der Werke dürfte jedoch vernichtet sein. Mit den Namen vieler Künstler des Berliner Biedermeier können wir keine Vorstellung mehr verbinden, weil ihre Werke gänzlich verschollen sind.

Die Landschaftsmalerei ist wohl die heute am höchsten geschätzte Gattung der Berliner Kunst dieser Zeit. Die Zeitgenossen bewerteten sie dagegen verhältnismäßig gering, wie es sich am besten an den Preisen ablesen läßt. Eduard Gaertner beispielsweise, der beste Architekturmaler Berlins, erhielt für sein Bild „Wendeltreppe im Berliner Schloß“ von 1828 20 Friedrichsdor (100 Taler),

während zum Beispiel Karl Begas für eine Kopie der Madonna della Sedia von Raffael das Dreifache fordern konnte.

Die Tradition der Ideallandschaft nach Art der Werke Claude Lorrains wurde von Schinkel und in seinem Gefolge von Wilhelm Ahlborn und August Wilhelm Schirmer gepflegt (zwei Maler, die in den Westberliner Sammlungen kaum mehr studiert werden können). In seinem Gemälde „Dom am Meer“ (Kat.-Nr. 106) hat Schinkel das Elementare — Wasser, Felsen und durchlichteten Himmel — und die Architektur in einer mit Werken Claudes vergleichbaren Weise aufeinander abgestimmt. An die Stelle antiker Architektur ist allerdings die gotische getreten, die im frühen 19. Jahrhundert als Erfindung deutscher Baumeister galt und mit der sich daher in Deutschland die Idee von der Größe der nationalen Vergangenheit, die es wiederzubeleben galt, verband. So konnte Schinkel um die gleiche Zeit auch einen gewaltigen gotischen Dom als Denkmal für die Befreiungskriege planen. Die baumeisterliche und die malerische Phantasie Schinkels wirken hier, sich gegenseitig steigernd, zusammen. Sein Gemälde „Spreeufer bei Stralau“ von 1817 (Kat.-Nr. 107) hat dagegen mehr den Charakter einer Vedute. Dennoch geht der poetische Gehalt des Bildes weit über die Aussage der üblichen Ansichten hinaus. Die strenge Bildform und die feste Zeichnung erinnern ebenso wie das Motiv der Stadtsilhouette im Hintergrund, der Violett-Orangelgelb-Klang des Abendhimmels und der glatte Farbauftrag an Gemälde Caspar David Friedrichs, der seit 1810 die Berliner Akademieausstellungen besichtigte und hier lebhaft diskutiert wurde. Trotzdem ist das Bild nichts weniger als eine Nachahmung von Werken Friedrichs. Die beiden Männer im Boot, die auf ihren Hörnern blasen, fügen der Naturstimmung einen selbstbewußten menschlichen Klang hinzu. Sie sind mit ihrer Umgebung vertraut, und es besteht nicht wie bei Friedrich ein Zwiespalt zwischen dem Menschen und der unermeßlichen Weite der Welt.

Die Mehrzahl der Landschaften, die die Berliner Maler des Biedermeier schufen, sind jedoch reine Veduten. Das Interesse an Schilderungen fremder Gegenden war rege. Neben Italien, das die Berliner Maler ebenso wie die übrigen deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts am meisten lockte, übten die Schweiz, Österreich, Frankreich, Norwegen, Griechenland, aber auch Südamerika und, durch die verwandtschaftlichen Beziehungen der Hohenzollern zum Zarenhaus bedingt, Rußland eine Anziehungskraft aus. Das ausgeprägte Gefühl für die nationale Geschichte und die damit verbundene Liebe zur heimischen Landschaft machten jedoch vor allem die Darstellungen „vaterländischer Gegenden“ beliebt. Am schönsten spricht sich der lokalpatriotische Stolz der Berliner Künstler in den Ansichten der Hauptstadt von Gaertner, Hintze, Kloose, Brücke und anderen aus, die die architektonischen Schöpfungen ihrer Zeit ebenso wie die vergangener Epochen bewunderten. Diese Ansichten stehen in der Nachfolge der Stadtveduten des 18. Jahrhunderts, besonders Bellottos, der in Berlin in den Fehhelms und in Jean Rosenberg Nachahmer gefunden hat.

Die jüngeren Leistungen dieser Gattung unterscheiden sich von den älteren jedoch durch ihr in der Regel kleineres, für bürgerliche Wohnräume geeignetes Format. Sie waren weniger als Denkmal der Taten fürstlicher Bauherren gedacht (wie z. B. Bellottos Veduten von Dresden, Wien oder Warschau) oder als Erinnerung für reiche Touristen (wie die Masse der venezianischen Veduten des 18. Jahrhunderts), sondern dienten mehr der Freude der Berliner Bürger an ihrer Stadt.

Der merkwürdigste dieser Berliner Vedutenmaler ist Johann Erdmann Hummel. Sein intensives Interesse an Perspektive und Spiegelungen lenkt vom materiellen Gegenstand ab und verselbständigt seine optische Erscheinung. Im Falle der Granitschale im Lustgarten (Kat.-Nr. 46), die jeder andere Maler zum eigentlichen Gegenstand seines Bildes gemacht hätte, benutzt Hummel das zu seiner Zeit bestaunte Wunderwerk, das er schon durch seine Abbildung in provisorischer Aufstellung etwas respektlos behandelt, um Bewohner der Stadt darum zu gruppieren und eine bürgerliche Welt in ihr — in wörtlichem Sinne — zu spiegeln. Hier legt Hummel eine demokratisch und großstädtisch orientierte Variante der romantischen Ironie an den Tag, die durch die Nüchternheit der Form tiefer trifft, als die humoristische Volkstümlichkeit Hosemanns.

Menzel, der als Landschaftsmaler und -zeichner zahlreiche Motive aus Berlin und seiner Umgebung dargestellt und auf seinen Reisen die Fülle landschaftlicher und kunsthistorischer Eindrücke in unzähligen Notizen festgehalten hat, besaß einen ähnlich scharfen Blick für Hintergründiges wie Hummel. Auch er begegnet der Umwelt mit Skepsis, aber das Problem verschiebt sich bei ihm. Menzel sieht die Schönheit der Stadt und der Landschaft durch die technische Entwicklung bedroht, zugleich erkennt er aber auch die neue Realität an und gewinnt ihr einen Reiz ab, der freilich durch die Virtuosität der Peinture oder den Reichtum der zeichnerischen Ausdrucksmittel in höherem Maße als beispielsweise in Gaertners Stadtbildern vom Künstler erst erschaffen werden muß. Menzels Bild „Die Berlin-Potsdamer Bahn“ von 1847 (Kat.-Nr. 84) ist ein charakteristisches Beispiel für seine Sicht der Landschaft. Er erweist sich hier auch als Nachfolger Blechens, dessen „Walzwerk bei Eberswalde“ (Kat.-Nr. 8) die Veränderung der Landschaft durch den Menschen als zerstörenden Eingriff darstellt, in ganz anderer Weise also, als es zum Beispiel Schinkel in seinen Ideallandschaften tut.

Die Wohlhabenheit des Bürgertums und ihr damit verbundenes Selbstbewußtsein begünstigte besonders die Porträtmalerei. Nur die prominentesten Namen der Berliner Bildnismaler des Biedermeier sind uns heute noch geläufig. Karl Begas, Franz Krüger, Wilhelm Schadow oder Eduard Magnus. Doch auch von fast vergessenen Malern sind zufällig hervorragende Bildnisse erhalten geblieben, die vor Augen führen, wie wenig wir von der Kunst dieser Zeit wissen und welche Mengen von Bildern verloren oder verschollen sind. Die Kunsthistorikerin Käthe Gläser hat bei ihrem Versuch, die Berliner Porträts der Zeit von

1820—1850 zu katalogisieren, 466 Maler, Zeichner und Stecher ermittelt, die in diesem Zeitraum in Berlin tätig waren. Die meisten dieser Künstler sind uns nur durch zeitgenössische Erwähnungen bekannt. Diese erstaunliche Zahl vermag eine Vorstellung davon zu geben, wie auch im Kleinbürgertum dieser Zeit das Bedürfnis vorhanden war, sich porträtieren zu lassen und auf diese Weise am künstlerischen Leben einen bescheidenen Anteil zu nehmen.

Der Formenvorrat der Bildnismalerei ist groß und stellt für die Unterscheidung des Standes ein breites Repertoire von Typen zur Verfügung. Es reicht vom schlichten Brustbild bis zum Reiterporträt und ganzfigurigen Gruppenbild, vom Kabinettformat bis zur lebensgroßen Darstellung. Die Verpflichtung gegenüber seinem Auftraggeber band den Maler beim Porträt stärker als bei der Landschaft an die Konvention, so daß in die Zukunft weisende Gestaltungen, wie Blechen und Menzel sie in der Landschaft und im Interieur wagen konnten, auf dem Gebiet der Bildnismalerei kaum begegnen. Die Restauration nach 1815 belebte aufs Neue Formen des barocken Repräsentationsporträts. In Berlin war es besonders Franz Krüger, der bei Aufträgen für fürstliche Personen manche Pose des 18. Jahrhunderts wieder aufgriff, jedoch durch seine sachliche Behandlung jedes Details das Pathos dämpfte.

Oft haben sich jedoch Fürsten auch in einer bürgerlich schlichten Art mit Hinweisen auf private Schicksale oder Lebensumstände porträtieren lassen. So hat Franz Krüger Friedrich Wilhelm III. mit dem Mausoleum seiner ersten Gemahlin, der Königin Luise, im Hintergrund dargestellt (Kat.-Nr. 51), Prinz August von Preußen ließ in seinem Bildnis vom gleichen Maler die Erinnerung an seine Beziehung zu Madame Récamier aufleben (Kat.-Nr. 54), deren Bildnis von Gérard im Hintergrund hängt, oder die Prinzessin Marianne von Preußen ist von Wilhelm Schadow zwischen ihren beiden Söhnen ohne jeden Hinweis auf ihren Stand abgebildet (Kat.-Nr. 105).

Eine intime Wirkung des Porträts wird auch oft durch ein kleines Format gefördert, das Nahsicht verlangt und sich an der Wand in ein Ensemble anderer Gemälde einfügen läßt. Darstellungen von fürstlichen und bürgerlichen Wohnräumen dieser Zeit vermitteln eine Vorstellung, wie im allgemeinen Gemälde, gesehen wurden, weniger als architektonisch-dekorative Gestaltung des Innenraumes oder als Aussage mit einem alles beherrschenden Anspruch, sondern als einzelne Reflexe einer vielfältigen persönlichen Gedanken- und Erinnerungswelt. Die Neigung der Zeit, die persönliche Umgebung im Porträt zu veranschaulichen, mehr zu erzählen, als die Gestalt allein es tun kann, gibt diesem oft genrehafte Züge und läßt zugleich Gruppenbilder beliebt werden, die vom familiären und gesellschaftlichen Leben berichten. Die Schachpartie von Johann Erdmann Hummel ist ein Beispiel für ein Gruppenporträt des Biedermeier auf der Grenze zum Genrebild (Kat.-Nr. 45).

Diese Gattung ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Berlin noch fast frei von dem Hang, menschliche Begebenheiten meist tragischer Natur mit

einem Appell an das Gefühl zu erzählen, wie das besonders in Wien und Düsseldorf beliebt war. Es dominiert vielmehr ein sachliches Interesse, manchmal mit einer humoristischen Auffassung verbunden, wenn das Lebensmilieu verschiedener Berufe, Stände oder Völkerschaften geschildert wird. Eduard Meyerheims „Kegelgesellschaft“ (Kat.-Nr. 93) ist durch seine zwischen Objektivität und Ironie pendelnde Charakterisierung der ihr Spiel sehr ernst nehmenden Leute ein typisches Beispiel dieser Gattung. Eine in Berlin besonders geschätzte Art des Genrebildes stellt Szenen aus dem Militärleben dar, gefährliche wie der „Gefechtsanfang“ von Ludwig Elsholtz oder harmlosere wie seine „Rastenden Soldaten“ (Kat.-Nr. 18, 17). Diese Bilder, die zumeist erfundene Situationen wiedergeben, haben sich aus großformatigen Schlachtszenen der Befreiungskriege entwickelt, wie sie der gleiche Elsholtz beispielsweise für Friedrich Wilhelm III. gemalt hat. Von den großen historischen Ereignissen bleiben später nur noch Episoden darstellenswert, die persönliche Kriegserinnerungen sein könnten.

Das großformatige Historienbild galt nach der offiziellen Ästhetik der Zeit als vornehmste Gattung der Malerei. In Berlin war man besonders seit dem Siebenjährigen Krieg bemüht, die preußische Geschichte, vor allem die Taten Friedrichs des Großen, im Bild zu verherrlichen. 1799 forderte Friedrich Wilhelm III. die Berliner Künstlerschaft auf, Gegenstände aus der brandenburgisch-preußischen Vergangenheit zu behandeln. Das erste Ergebnis dieses Auftrages waren 24 Gemälde und Zeichnungen, die auf der Akademieausstellung von 1800 eine „Galerie vaterländisch-historischer Darstellungen“ bildeten. Kretschmars Gemälde „Der Große Kurfürst und der Prinz von Homburg nach der Schlacht bei Fehrbellin“, das in der aquarellierten Ansicht des Eßzimmers im Palais Friedrich Wilhelms III. von Klose an einer Wand wiedergegeben ist (vgl. auch Kat.-Nr. 49), gehörte zu diesen 24 Bildern. Nur Weniges dieser Art hat die Kriege und die Mißachtung späterer Generationen überdauert. Heute kann diese Gattung hauptsächlich noch in den relativ späten Beispielen von Adolf Menzel studiert werden. Seinen Historienbildern liegen sorgfältige Studien der Physiognomien seiner Akteure und anderer Details wie Uniformen und Architekturen zugrunde. Durch eine geschickte Regie der Handlung und malerische Bravour entgeht Menzel der Gefahr lebloser Rekonstruktion von Ereignissen, andererseits vermeidet er ihre Idealisierung und allegorische Ausschmückung in einer gehobenen Kunstsprache, mit der z. B. der Münchener Wilhelm Kaulbach auch in Berlin Aufsehen erregte. Ähnlich wie Menzel reagierten weite Kreise der Berliner Künstlerschaft auf diese namentlich von den Nazarenern gepflegte Tendenz. Es gab jedoch auch wichtige Künstler in Berlin, die besonders in den zwanziger Jahren eine idealistische Kunstauffassung vertraten. Von der damit verbundenen Verehrung Raffaels gaben zahlreiche gemalte und gestochene Reproduktionen von seinen Werken besonders in den Berliner und Potsdamer Schlössern Zeugnis. Wilhelm Schadow, der sich 1810 in Rom den Nazarenern

angeschlossen hatte und dessen „Genius der Poesie“ (Kat.-Nr. 104) ein Beispiel für seine Orientierung an Raffael bietet, bildete nach seiner Rückkehr 1819 in Berlin einen Mittelpunkt des Kunstlebens. Seine Schüler Bendemann, Hübner, Theodor Hildebrandt, Sohn und Lessing folgten ihrem Lehrer nach Düsseldorf, als dieser dort 1826 Direktor der Akademie wurde. Damit verlagerte sich das idealistisch-nazarenische Element der Berliner Malerei größtenteils in die rheinische Filiale der Berliner Akademie. In der Hauptstadt blieb Karl Wilhelm Wach der wichtigste Vertreter dieser Richtung. Seine Bedeutung für die Berliner Kunst ist nahezu vergessen. Als 1840 Conelius, der angesehenste idealistische Historienmaler, nach Berlin kam, blieb sein Wirken ohne große Resonanz.

Die Berliner Kunst des Biedermeier hat sehr verschiedene Richtungen aufzuweisen. Es läßt sich schwerlich von einem einheitlichen Stil wie beispielsweise im 18. Jahrhundert sprechen. Die ungefähr gleichaltrigen Landschaftsmaler Blechen und Gaertner haben völlig verschiedene Handschriften, und Wilhelm Schadow malt ein Porträt mit einem ganz anderen Verhältnis zum Sichtbaren als der neun Jahre jüngere Franz Krüger. Dennoch kann als gemeinsamer Nenner aller so unterschiedlicher Größen die Beziehung auf den genius loci Berlins nachgewiesen werden, und die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten in der Malerei dieser Stadt läßt sich als Spiegelung ihres reichen geistigen Lebens verstehen.

Kottbus 1798—1840 Berlin; Landschaftsmaler. 1822 Schüler der Berliner Akademie, 1823 im Atelier P. L. Lütkes; 1823 in Dresden, Verbindung zu Dahl und C. D. Friedrich. Durch Vermittlung Schinkels 1824—27 Dekorationsmaler im Königstädtischen Theater zu Berlin; 1828/29 Aufenthalt in Italien. Seit 1831 Professor an der Berliner Akademie, Mitglied der Akademie seit 1835.

8

Walzwerk bei Eberswalde, um 1834

Öl auf Holz 23 × 32

Blechen hat zur gleichen Zeit im Eisenhammer und in der Eisenspalterei von Neustadt-Eberswalde gezeichnet.

Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Nationalgalerie, Berlin



Geb. Anfang des 19. Jhs.; Landschafts- und Architekturmaler; 1820 an der Berliner Akademie nachweisbar, tätig in Berlin.

16

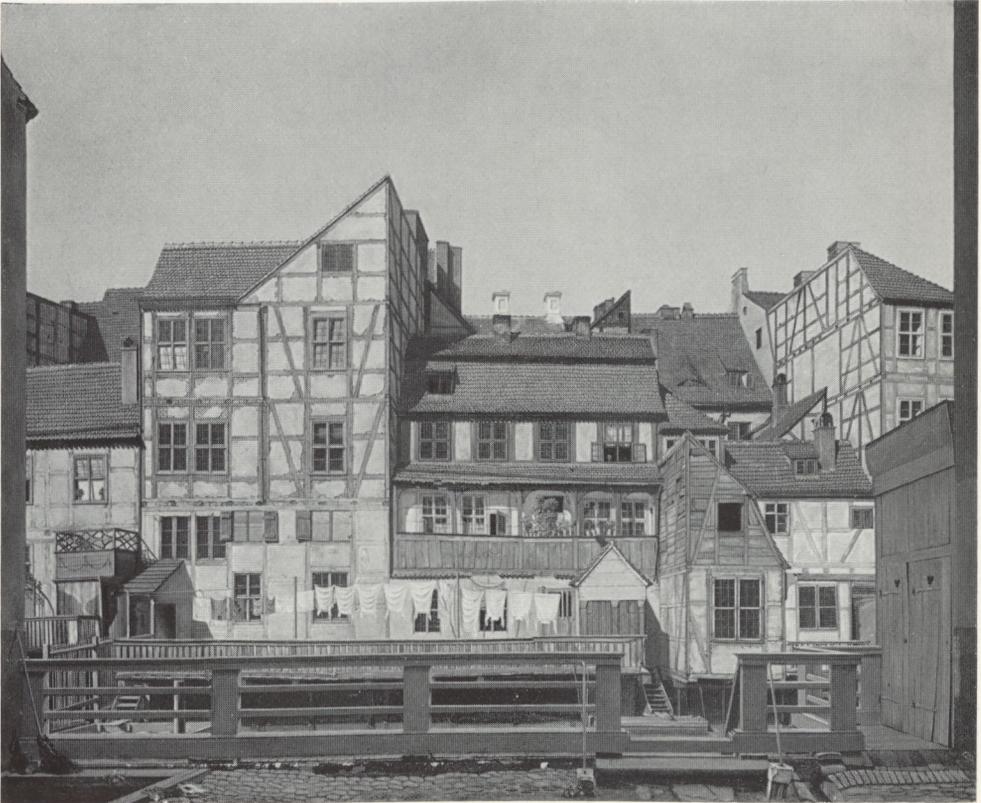
Häuser am Mühlgraben

Öl auf Lwd.

bez.: Ludw. De.

Rückfronten von Häusern an einem Spreearm in Berlin, dem späteren Landwehrkanal, vgl. Kat.-Nr. 86, 92.

Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin



Berlin 1805—1850 Berlin; Genre- und Schlachtenmaler. 1822 Schüler der Berliner Akademie, später im Atelier Franz Krügers.

17

Rastende Soldaten, 1833

Öl auf Lwd.

47,7 × 52

bez.: Elsholtz 1833

Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin

18

Gefechtsanfang, 1834

Öl auf Lwd.

39 × 55

bez.: L. Elsholtz 1834

Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Nationalgalerie, Berlin



Kassel 1769—1852 Berlin; Architektur-, Historien- und Genremaler, Radierer. 1786 Schüler des Kasseler Hofmalers Böttner; 1790 Malschüler der Kasseler Akademie; 1792—99 mit landgräflichem Stipendium in Rom und Neapel; 1799 Zeichenlehrer am Kasseler Hof; kommt 1800 mit Empfehlung der Erbprinzessin Auguste an den Berliner Hof; 1802 Ausstellung in der Berliner Akademie; 1803 Kostümzeichnungen für das königliche Theater zu Berlin; 1808 Reise nach Weimar, Bekanntschaft mit Goethe; Reisen nach Teplitz, Karlsbad und den Niederlanden. Seit 1809 Lehrer an der Berliner Akademie für Architektur, Perspektive und Optik, Begründer des Perspektive-Lehrstuhls („Perspektiv-Hummel“); Veröffentlichung zahlreicher Schriften zur Perspektivlehre.

45

Das Schachspiel

Öl auf Lwd. 38,5 × 44

Diese Schachgesellschaft fand 1818 im Palais Voss in der Wilhelmstraße, dem Stadthaus der Familie der Mutter des Grafen Ingenheim, statt. Von links nach rechts: der Architekt H. Chr. Genelli, der Architekt und Archäologe Hofrat A. Hirt, Graf Gustav Adolf von Ingenheim, der Maler F. Bury, der Maler selbst und Graf Friedrich Wilhelm von Brandenburg. — Veränderte, größere Wiederholung im Landesmuseum Hannover.

Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Nationalgalerie, Berlin

Schloß, noch ohne Kuppel; der Platz noch ohne Denkmal.

Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Nationalgalerie, Berlin

46

Die Granitschale im Lustgarten in Berlin, um 1832

Öl auf Lwd. 66 × 89

Eines von vier Gemälden, die aus Anlaß der Aufstellung der Granitschale vor dem Alten Museum entstanden sind (1831). Die Granitschale ist noch provisorisch aufgestellt. —

Links der Alte Dom, im Hintergrund das



Berlin 1804 — nach 1863 Berlin; Architektur- und Landschaftsmaler; Schüler von Carl Gropius und der Berliner Akademie um 1824. Reisen nach Rom und Paris. Zwischen 1824 und 1860 auf den Berliner Akademieausstellungen vertreten.

49

Eßzimmer im Palais Friedrich Wilhelms III. Unter den Linden

Aquarell 24,7 × 38,3

bez.: F. W. Klose

An der Stirnwand von Charles Vernet „Weihe der preußischen Fahnen auf dem Marsfeld in Paris 1814“, darüber Bildnisse preußischer Generale. Über den Türen Schlachtszenen aus den Befreiungskriegen.

Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin

Großradegast 1797—1857 Berlin; Bildnis- und Tiermaler, Lithograph. Frühes Selbststudium im naturalistischen Zeichnen; Einfluß von C. W. Kolbe d. Ä. in Dessau. 1812 Studium an der Berliner Akademie, dabei weiterhin autodidaktische Studien, besonders in den königlichen Marställen; 1818 erste Ausstellung von Militär- und Jagdszenen in der Akademie; bald danach bevorzugter Militär- und Bildnismaler am Berliner Hof; 1825 Professor und Mitglied der Akademie; Auftragsreisen zu zahlreichen Höfen, u. a. 1844 und 1850 auf Einladung Nikolaus I. nach Petersburg und Moskau. 1846 in Paris, Besuch bei Delacroix. 1848 vorübergehend in Dessau.

51

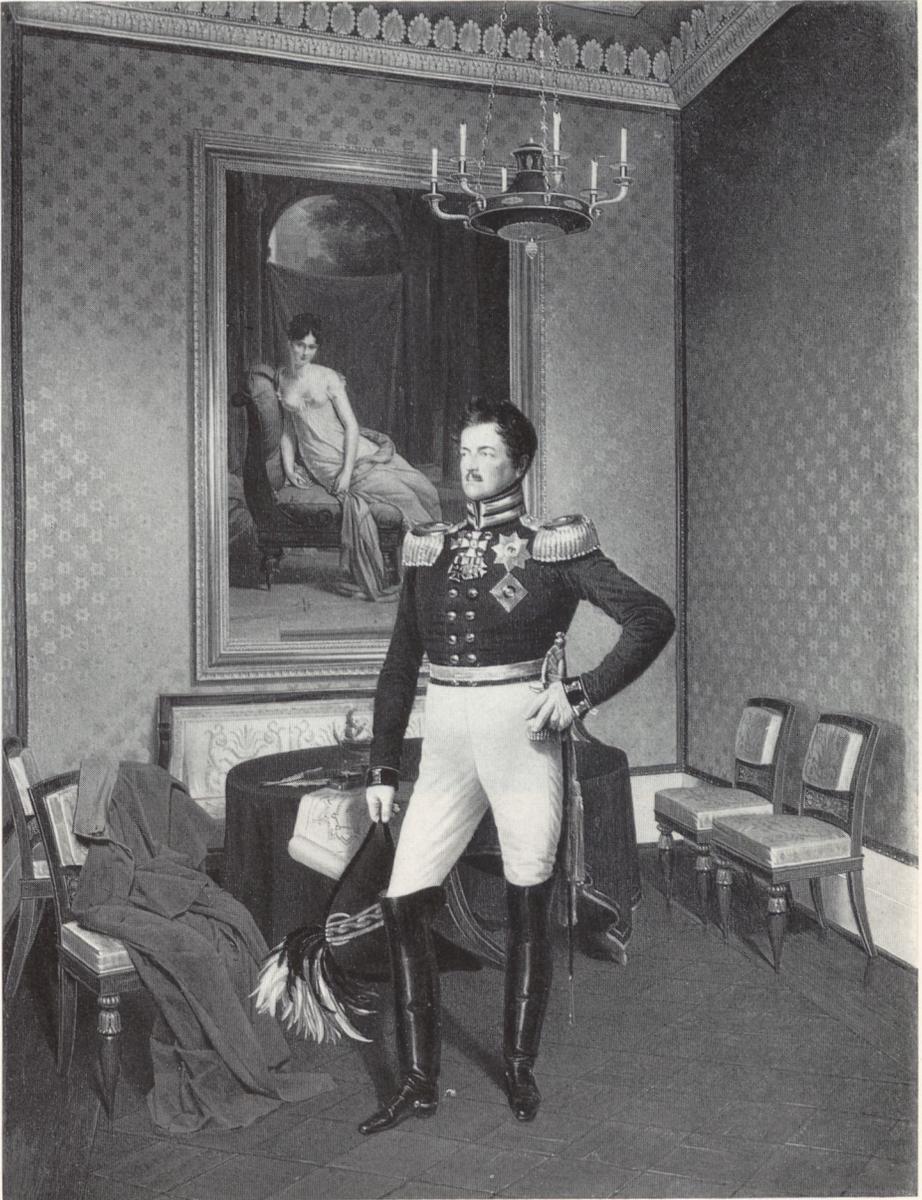
Friedrich Wilhelm III.

Öl auf Lwd. 29 × 24,7
 Im Hintergrund das Mausoleum für Königin Luise, 1810 von Heinrich Gentz errichtet.
 Vgl. Kat.-Nr. 47
 Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin

54

Prinz August von Preußen

Öl auf Lwd. 63 × 47
 Der Prinz in Generalsuniform der Gardeartillerie im Empfangszimmer seines Palais in der Wilhelmsstraße, des späteren Justizministeriums. An der Rückwand das Bildnis der Mme. Récamier von Gérard.
 Stiftung Preußischer Kulturbesitz
 Nationalgalerie, Berlin
 Abbildung S. 65



Breslau 1815—1905 Berlin. 1830 Übersiedlung mit den Eltern nach Berlin, kurzes Studium an der Akademie, dann autodidaktische Ausbildung in der lithographischen Werkstatt des Vaters; 1832, nach des Vaters Tod, Leitung des Betriebes: Gebrauchsgraphik. 1833 sechs Illustrationen zu „Künstlers Erdenwalen“ von Goethe, erster Erfolg; 1834/36 lithographische Folge „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburg-Preußischen Geschichte“, 1840/41 Illustrationen zu Kuglers „Leben Friedrichs d. Großen“; 1841, 1847 und 1848 Reisen nach Kassel („Kasseler Karton“); 1853 Mitglied der Berliner Akademie; 1855 erste Parisreise, Begegnung mit Courbet. 1856 Professor. 1867/68 Reise nach Paris, 1870 in die Niederlande, 1873 nach Wien, 1880, 1881 und 1883 nach Verona. 1898 Schwarzer Adlerorden, verbunden mit Adelsprädikat.

84

Die Berlin-Potsdamer Bahn, 1847

Öl auf Lwd.

43 × 52

bez.: A. M. 1847

Eines der frühesten Landschaftsbilder Menzels in Öl, entstanden vor der Kasseler Reise 1847/48. Wie fast alle Landschaftsbilder wurde es nicht im Freien gemalt, sondern in der Werkstatt nach einer sorgfältigen Bleistiftstudie von 1845. Das Bild gehörte eine Zeit lang Dr. H. H. Meier, Bremen, der es gegen Druckgraphik Menzels vertauschte.

Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Nationalgalerie, Berlin



Danzig 1808—1879 Berlin; Genremaler und Lithograph. Erste Ausbildung durch den Vater, einen Stuben- und Dekorationsmaler in Danzig; Ansichten von Danzig und Umgebung. 1830 Übersiedlung nach Berlin, Studium bei Gottfried Schadow und Joh. Gottfr. Niedlich. 1833 entsteht — in Zusammenarbeit mit dem Architekten J. H. Strack — die Folge „Die architektonischen Denkmäler der Altmark Brandenburg“; anschließend hauptsächlich als Genremaler tätig, seit 1837 Mitglied der Berliner Akademie, 1850 Ehrenmitglied der Dresdener Akademie.

93

Kegelgesellschaft

Öl auf Lwd.

34 × 40

Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Nationalgalerie, Berlin



Berlin 1788—1862 Düsseldorf; Maler und Schriftsteller. Sohn Gottfried Schadows; Schüler von F. G. Weitsch in Berlin, Einflüsse seines Vaters und K. W. Wachs. 1811 nach Rom, 1813 Eintritt in die Lucasbruderschaft der Nazarener. 1819 Professor an der Berliner Akademie; 1826 Akademiedirektor und Nachfolger von Cornelius an der Düsseldorfer Akademie. 1829 Mitbegründer des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Weitere Romreisen 1830/31 und 1839/40. 1845 zum Ritter Schadow von Godenhaus geadelt.

104

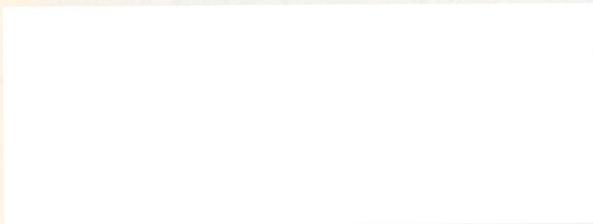
Der Genius der Poesie, 1826

Öl auf Lwd. 101 × 101

bez. auf der Rückseite: WS 1826

Auf der Tafel sind die Namen der Dichter Homer, Horaz, Shakespeare, Dante, Camoëz, Calderon, Goethe und Schiller geschrieben. — Das Modell des Genius war die Berliner Bankierstochter Elise Fraenkel.

Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin





Neuruppin 1781—1841 Berlin; Architekt und Maler. 1794 Übersiedlung nach Berlin, bis 1798 Schüler des Gymnasiums zum Grauen Kloster, anschließend Lehre bei Friedrich Gilly; 1799/1800 Schüler der 1799 gegründeten Berliner Bauakademie; nach Gillys Tod (1800) früheste Bautätigkeit, auch Ausführung nachgelassener Aufträge Gillys. 1803 Wanderung nach Italien, Aufenthalte in Venedig und Rom, 1804 in Neapel und auf Sizilien, im Winter 1804/05 in Paris; 1805 Rückkehr nach Berlin. Hinwendung zur Malerei durch die stagnierende Bautätigkeit nach Preußens Niederlage 1806. 1810 Ernennung zum Geh. Oberbau-Assessor; seit 1811 Mitglied der Berliner Akademie; 1815 Ernennung zum Geh. Oberbaurat der obersten preußischen Baubehörde. Seit 1816 Bühnenbilder für das kgl. Theater zu Berlin; denkmalpflegerische Gutachten; nach den Befreiungskriegen umfangreiche Bautätigkeit für den preußischen Staat. 1824 fünfmonatige Italienreise; 1826 mit Beuth nach Paris und England. 1830 Oberbaudirektor; 1831 Oberlandesbaudirektor.

106

Dom am Meer

**Ideale Landschaft bei Sonnenuntergang,
1815**

Öl auf Leinwand 72 × 98
Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Nationalgalerie, Berlin

107

Spreufer bei Stralau, 1817

Öl auf Lwd. 36 × 44,5
bez.: Schinkel 1817
Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Nationalgalerie, Berlin
Abbildung S. 88





Das Boot am See von Zürich, um 1811. Einmal für den Fiskus des Landes, ein andermal für die Universität in Halle 15.

