

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

# **Preußische Akademie der Künste**

**Band:**

I /  **350**

**- Anfang -**

Academie der Künste, Archiv  
Preußische Akademie der Künste  
I/350

**P R E U ß I S C H E   A K A D E M I E   D E R   K Ü N S T E**

Veröffentlichungen der Akademie

---

---

---

Laufzeit: 1912, 1932, 1939

Blatt: 12

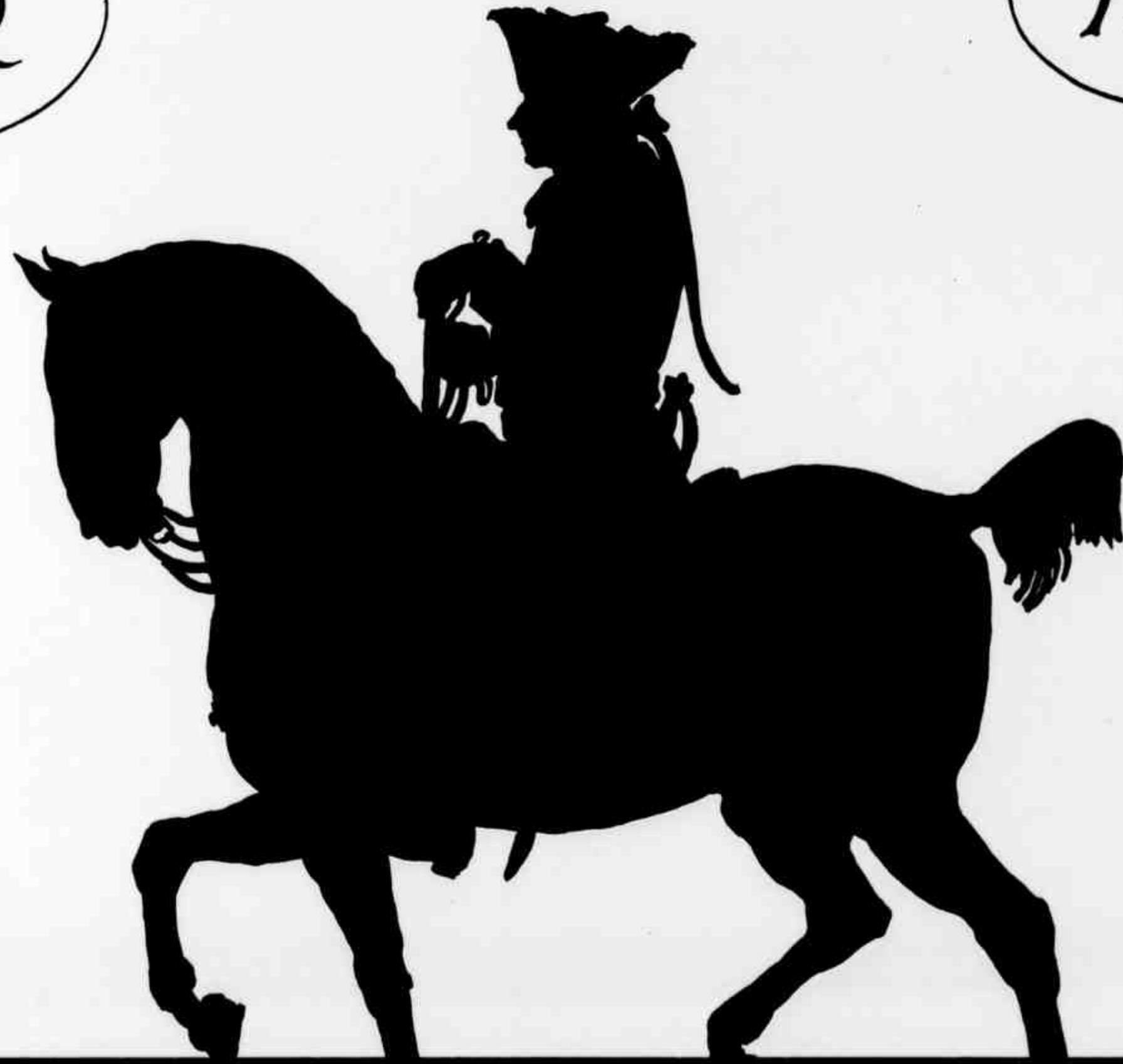
Alt-Signatur: ohne

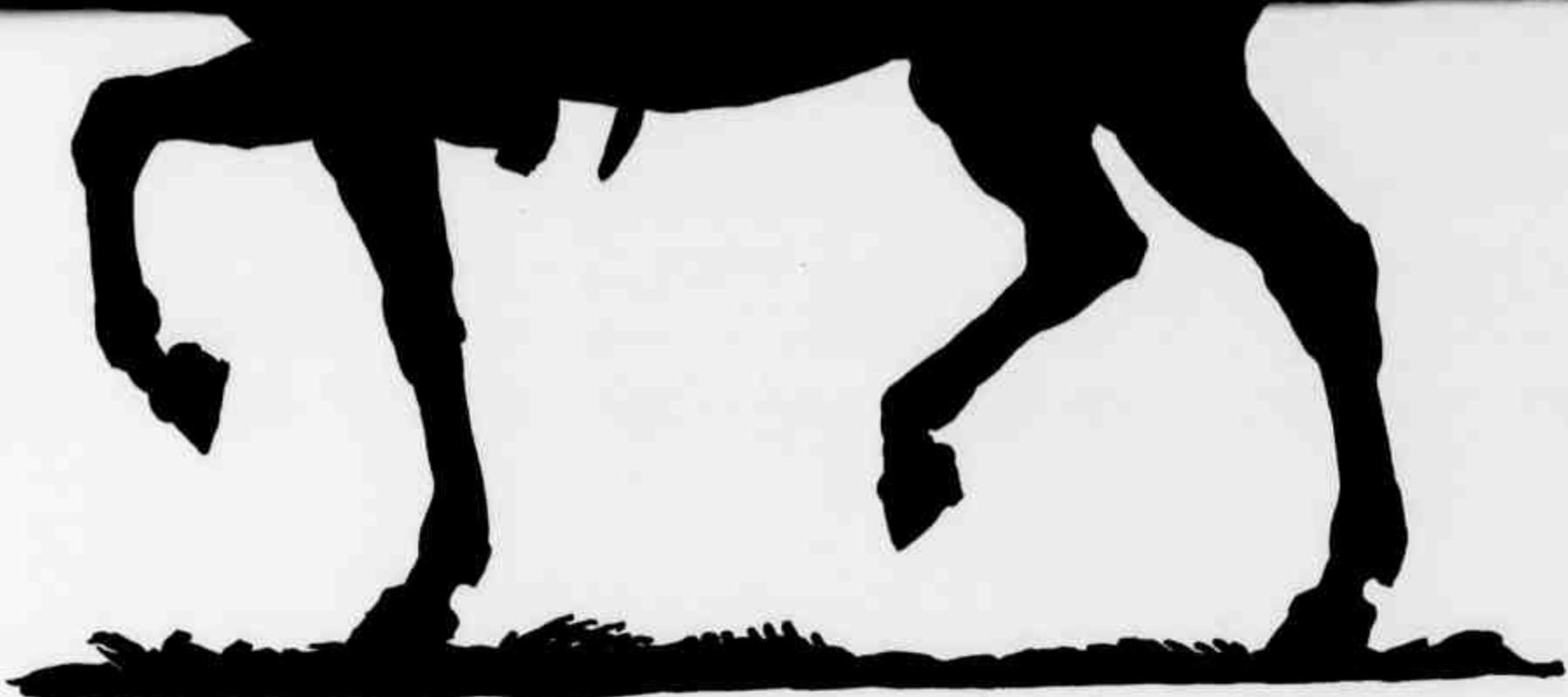
**Signatur: I/350**

Königliche Akademie der Künste  
zu Berlin

1712

1912





AUSSTELLUNG

*Friedrich der Große  
in der Kunst*

4. PARISER-PLATZ 4.

24. Januar bis 6. März 1912

Täglich geöffnet 10 - 6 Uhr. Eintritt 1 Mark

21

*Friedrich der Große  
in der neueren Kunst*

*Von A. Amersdorffer*

# Friedrich der Große in der neueren Kunst

Von

A. Amersdorffer

**D**ie Abteilung der älteren Malerei in der Ausstellung Friedrich der Große in der Kunst zeigte eine charakteristische Erscheinung, die dem mit der Geschichte der Kunst einigermaßen Vertrauten zwar keineswegs neu und überraschend, für den Betrachter aber bei Gelegenheit dieser Ausstellung besonders augenfällig war: jene Abteilung bestand fast ausschließlich aus Bildnissen; größere Kompositionen, Historienbilder aus der Zeit des Königs fehlten so gut wie ganz. Von einigen kleineren Bildern abgesehen, stellten nur die beiden großen Gemälde von E. F. Cunningham: »Friedrich der Große empfängt den Herzog von York mit Gefolge in Sanssouci 1785« und »Friedrich der Große zu Pferde mit seinem Gefolge vom Manöver zurückkehrend«, Begebenheiten aus dem Leben des Königs dar. Doch auch diese beiden historisch nicht einmal getreuen Bilder sind im Grunde genommen nur repräsentative Zusammenstellungen einer großen Zahl von Porträts und nur um dieser Porträts willen gemalt. Vergeblich suchte man unter den Werken der älteren Malerei die künstlerische Verkörperung von Friedrichs Leben und Taten. Sie fehlte, weil dieses an bedeutsamem inneren und äußerem Erleben so überreiche Fürstenschicksal, das einem von kühnster Dichterphantasie ersonnenen Drama gleicht, tatsächlich in der Malerei seiner Zeit keinen künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Schon die ganze raumkünstlerische Tendenz des Rokoko war der Entwicklung einer großen monumentalen Kunst denkbar ungünstig. Die Wände, auch die großer Säle, wurden in relativ kleine Flächen und Felder geteilt, und alle Wandteile überwucherte dominierend und Maßstab wie Raumstimmung angebend graziöses Ornament. Große Flächen für monumentale Bilder fehlten fast ganz, und das lustige Ornament, in das Schäferszenen so vortrefflich paßten, hätte einen wenig geeigneten Rahmen für ernste Historien abgegeben. Nur an der Decke blieb allenfalls noch Raum für große Malereien, falls der Architekt nicht auch diese mit Ornamenten überzogen und wenigstens in der Mitte eine größere Fläche, den »Spiegel«, für die Bemalung freigelassen hatte. Aber auch hier war natürlich nicht die richtige Stelle für ernste Historienmalerei; der Theaterolymp des Rokoko, die beliebten Allegorien waren hier oben besser am Platz.

Der Hauptgrund dafür, daß wir den adäquaten Ausdruck für Friedrichs des Großen Wesen und Leben in der Kunst seiner Zeit vermissen, liegt aber natürlich darin, daß die Künstler fehlten, die für diese hohe Aufgabe berufen gewesen wären und sie hätten lösen können. Eine wirklich monumentale Historienmalerei gab es nicht, am wenigsten in Berlin, es herrschten Theaterpathos und pomphafte Allegorien. Wie sehr Friedrich aber der Verherrlichung durch allegorischen Aufputz abhold war,

wenn es sich um die Darstellung seiner Person handelte, das wissen wir aus der bekannten Anekdote, die über Chodowieckis Kupferstich »Der Friede bringt den König wieder« überliefert ist (vgl. Seite 21).

Im Gegensatz zur Malerei beschäftigte sich die graphische Kunst sehr intensiv mit Friedrichs Leben, mit seinen Feldzügen und seiner Tätigkeit in den Friedensjahren. Die ungeheure Popularität, die der König zumal in seinem Alter genoß, dokumentiert sich am besten durch die Massenhaftigkeit dieser auch dem Volke leicht zugänglichen graphischen Werke, die Illustrationen, die bildlichen Anekdotensammlungen und die fast zahllosen Einzelblätter. Ein großer Teil dieser graphischen Erzeugnisse ist erst nach dem Tode des großen Königs entstanden. Wenn vieles, ja vielleicht das meiste davon auch nicht Anspruch auf höheren künstlerischen Wert erheben kann, so ist doch nicht zu verkennen, daß gerade in diesen Blättern mit die wertvollste Vorarbeit für die spätere künstlerisch-monumentale Verkörperung des Friedrich-Themas geleistet worden ist. Chodowiecki bildet hier natürlich den Höhepunkt trotz der Trockenheit und des philiströs-spießbürgerlichen Einschlags seiner Kunst.

Was die Malerei der Zeit Friedrichs des Großen diesem schuldig geblieben war, das holte die Kunst ein halbes Jahrhundert später nach — ein Phänomen, das in der Kunstgeschichte aller Zeiten wohl einzig dasteht. Adolph Menzel war es beschieden, diese Aufgabe zu erfüllen. Schon als ganz jugendlicher Künstler, vom Jahre 1834 an, wandte er bei der Herausgabe einer Serie von Lithographien: »Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte«, sein Interesse historischen Studien zu und befaßte sich bei dieser Gelegenheit natürlich auch mit der Zeit Friedrichs des Großen. Ein glücklicher Zufall war es vielleicht, daß ein umfangreicher Auftrag ihn veranlaßte, seine Studien nach dieser speziellen Richtung hin so intensiv weiter zu betreiben, daß sie von da an für zwei Jahrzehnte den Hauptinhalt seines ganzen künstlerischen Schaffens bilden sollten. Ein Leipziger Buchhändler gewann Menzel für die Illustrierung einer volkstümlichen Lebensbeschreibung Friedrichs des Großen, für die das außerordentlich beliebte, von Horace Vernet illustrierte »Leben Napoleons I.« das Vorbild sein sollte. Der Künstler, der diesem Auftrage freudig folgte, war durch ihn genötigt, sich mit dem gesamten über Friedrich und seine Zeit vorhandenen, erreichbaren historischen und künstlerischen Material aufs eingehendste zu befassen, und betrieb diese Studien mit allergrößter Liebe und mit äußerster wissenschaftlicher Gründlichkeit. Er machte sich mit der Geschichte des Königs in allen Details, mit dessen Wesen und Aussehen in allen Perioden seines Lebens so intim vertraut, daß er nicht nur zu einem genauen Kenner der friderizianischen Zeit wurde, er lebte die Vergangenheit in sich vielmehr so lebendig wieder nach, daß alle Einzelheiten in ihm gleichsam wiedererstanden und er sie künstlerisch so wahr und überzeugend wiederzugeben vermochte, als hätte er sie als Zeitgenosse und Augenzeuge selbst miterlebt.

Menzels Verkörperung des Großen Königs, seines Geschickes und seiner Taten ist so zwingend wahr und lebendig, daß sich unsere Vorstellung von Friedrich selbst und von allem, was mit dem Gedächtnis an ihn zusammenhängt, in der Hauptsache nach seinen Darstellungen gebildet hat. Es muß etwas dem Großen König Kongeniales in Menzel gelebt haben, das ihn zu solchem fast unbegreiflich lebendigen Nachempfinden befähigt hat.

Für Kuglers Friedrich-Buch schuf Menzel vierhundert Illustrationen, die er selbst auf die Holzstöcke zeichnete. Sie schließen sich im allgemeinen genau an den Text des Buches an, dessen Hauptstellen sie in meisterhafter Weise illustrieren, lebensvoll und plastisch, eindringlich und scharf pointiert, gelegentlich, wo es angebracht war,

auch voll Drastik und Humor. Kuglers Geschichte ist durch diese Illustrationen ein Volksbuch im allerbesten Sinne des Wortes geworden.

Bald nach Vollendung dieser Illustrationen fand der Künstler ein zweites Mal Gelegenheit, die reichen Kenntnisse, die er sich von der friderizianischen Zeit erworben hatte, zu verwerten: Die Akademie der Wissenschaften gab auf Veranlassung des Königs Friedrich Wilhelm IV. eine einunddreißig Bände umfassende Ausgabe der literarischen Werke Friedrichs des Großen heraus. Menzel wurde dazu aussersehen, diese monumentale Ausgabe mit zweihundert für den Holzschnitt bestimmten Zeichnungen zu schmücken. Er ging hierbei wesentlich anders vor als bei der Illustrierung des Kuglerschen Buches. Mehr und mehr war das geistreich-schöpferische Künstlertum in Menzel erwacht, und ganz ungehemmt konnte es sich bei der Lösung dieser höchst verlockenden Aufgabe aussprechen. So schuf der Künstler ohne engen Anschluß an die Worte mit größter Selbständigkeit und Freiheit der Konzeption künstlerische Umschreibungen des Textes, die, mit den Zeichnungen zu Kuglers Werk verglichen, in einem höheren und moderneren Sinne der Illustrierungskunst die literarischen Arbeiten des königlichen Autors begleiten und verdeutlichen. Eine große Zahl der Holzschnitte ist allegorischer Art und von tiefer Symbolik, andere wieder sind humoristisch oder scharfe Satiren, einige sind von fast gewagter Kühnheit. Alle diese Darstellungen aber, bei denen dem Künstler durch das vorgeschriften kleine Format eine gewisse Fessel auferlegt war, sind durch die souveräne Beherrschung und die tiefe geistige Durchdringung des Stoffes wie durch die Kraft und fast unfehlbare Sicherheit der künstlerischen Ausführung von packender Wirkung.

Schon bei der Vorbereitung der Illustrationen zur »Geschichte Friedrichs des Großen« hatte Menzel sich mit dem Eifer und der Hingabe, deren nur er fähig war, der Erforschung der Geschichte der friderizianischen Armee und ihrer Uniformen hingeggeben. Er studierte auf das eingehendste sämtliche Typen derselben, alle Waffengattungen und Regimenter und legte die Ergebnisse dieser bis auf die kleinsten Details der Uniformierung, Ausrüstung und Bewaffnung sich erstreckenden Forschungen in einer Unzahl von Zeichnungen nieder, zunächst nur als Material für seine eigenen künstlerischen Arbeiten. Doch ließ er sich bestimmen, diesen unschätzbarbeitrag zur Kostüm- und Uniformgeschichte wenigstens in einer Auswahl in Steindrucken vervielfältigt herauszugeben. Mehr als 450 Tafeln umfaßt diese große Publikation »Die Armee Friedrichs des Großen«.

In ihrer Gesamtheit stellen die graphischen Arbeiten dieser drei Werke, selbst an Menzels späteren großen malerischen Arbeiten gemessen, eine gewaltige Leistung dar. Aus ihrer Fülle konnte in der Ausstellung natürlich schon aus räumlichen Gründen nur eine ganz kleine Auswahl vorgeführt werden, und es war um so mehr möglich, sich hiermit zu bescheiden, als diese Werke Adolph Menzels allen Kunsliebenden schon längst wohlvertraut geworden sind.

Menzels Sachlichkeit hatte ihn davor bewahrt, bei der Darstellung einer früheren Kulturepoche in eine das Äußerliche betonende Stilnachbildung zu verfallen, eine Gefahr, die bei dem bestechenden Reiz des graziösesten aller Stile besonders groß war. Das schloß nicht aus, daß ihm Rokokostücke von feinstem kapriziösen Reiz, von verblüffender Stilechtheit gelangen, wie z. B. das Porträt der Marquise Pompadour in den Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen. Hatte Menzel sich auch eine virtuose Beherrschung der Formensprache des Rokostyles angeeignet, das Hauptbemühen seines mit wahrem Feuereifer betriebenen Studiums war auf die Erfassung und Durchdringung aller historischen, kulturellen und geistigen Momente der friderizianischen Zeit gerichtet. Seine fast unbegreiflich große innere Vertrautheit mit der Persönlichkeit und dem Wesen Friedrichs, die

Menzel in den graphischen Werken so glänzend bewiesen hatte, begann er nun nach deren Vollendung auch zu großen malerischen Schöpfungen zu verwerten.

Im Jahre 1849 entstand das erste dieser Friedrich-Bilder, »Die Bittschrift«: Ein Bauer will Friedrich dem Großen, der über Land spazieren reitet, eine Bittschrift überreichen. Seine energischere Ehehälfté spricht ihm Mut zu, da er im letzten Moment, als sich der König eben nähert, verzagen will. Das außerordentlich frisch gemalte Bild ist noch durchaus genrehhaft. Der König ist keineswegs bedeutungsvoll hervorgehoben, vielmehr ist das Anekdotische des Vorgangs betont.

Die Jahre 1850 und 1852 brachten die beiden Gemälde, die man fast stets zusammen zu nennen pflegt, und die die bekanntesten und populärsten der Friedrich-Bilder Menzels geworden sind: »Die Tafelrunde in Sanssouci« und »Das Flötenkonzert«. Beide behandeln Episoden aus Friedrichs zweitem Glück, das ihm seit dem ersten Jugendglück der Rheinsberger Tage in Sanssouci erblühte. Beide Bilder sind von gleichem Reichtum der Farbengebung, die »Tafelrunde« allerdings weniger einheitlich in ihrem lebhaften Kolorit als das »Flötenkonzert«, auf dem die Beleuchtung durch das Kerzenlicht in wundervoller Vollendung durchgeführt ist. Das letztere Bild hat freilich durch Nachdunkelung und Rissebildung leider sehr gelitten. Gemeinsam ist den beiden Gemälden die psychologisch feine Zusitzung des Momentanen der dargestellten Situation. Bei der Tafelrunde konzentriert sich die Aufmerksamkeit Friedrichs und der ganzen Tischgesellschaft — nur im Vordergrunde sind einige wenige Gäste anscheinend im Zwiegespräch mit sich selbst beschäftigt — auf Voltaire, der im Begriff ist, dem König eine geistreiche schlagfertige Antwort zu erteilen oder vielleicht einen seiner boshaften Scherze oder einen seiner glänzenden Stegreifverse zum besten zu geben. Eine Sekunde der Spannung — Voltaire mit verschmitztem Lächeln will eben den Mund öffnen, seine Linke hat sich bereits zu beredter Gebärde erhoben, auf den Gesichtern Friedrichs und seiner Gäste ist der verschiedenartig gestimmte Ausdruck gespannter Erwartung zu lesen.

Eine ähnliche gemeinsame Spannung herrscht in der Darstellung des »Flötenkonzerts«. Friedrich, der dieses Konzert zu Ehren der Markgräfin von Bayreuth, seiner Lieblingschwester, gibt, spielt eben seinen Solopart, wohl eine jener fioriturenreichen Kadzenzen, die Meister Quantz ihn gelehrt hatte. Die Anwesenden lauschen aufmerksam den Tönen, mit besonderer Anteilnahme Markgräfin Wilhelmine, den Kopf dem Bruder wie ergriffen zugeneigt. Die Augen der begleitenden Musiker sind scharf auf den König gerichtet in der Erwartung des richtigen Moments für den Einsatz des Orchesters. Die Kadenz wird verklingen, die Instrumente der Begleitung werden rauschend einzusetzen, und die Spannung wird sich lösen, ähnlich wie bei der Tafelrunde durch das Lachen über die Worte des Spotters Voltaire.

In die Friedensjahre nach dem Siebenjährigen Kriege führt uns das Bild »Friedrich der Große auf Reisen«. Der König hatte zum Wohle der durch die Unbilden des Krieges schwer geschädigten Provinzen eine Reihe fürsorgender Anordnungen getroffen und ist nun auf dem Lande angekommen, um sich selbst über die Ausführung dieser Erlasse zu informieren. Geschäftig und eiligen Schrittes hat er die Karosse verlassen, ein wohlwollendes Lächeln auf dem Gesicht, doch sein Blick gleitet über die dienernde Gutsherrschaft hinweg, und er beachtet die ehrfurchtsvoll harrenden Bauern nicht. Im Vordergrund erwartet Geheimrat von Brenkenhoff den König mit den Plänen, an deren Hand er ihm über die Neubauten im Lande Vortrag halten wird. Menzel hat sich bei diesem Bilde an genaue zeitgenössische Berichte gehalten, die uns viele Einzelheiten über solche Inspektionsreisen des Königs überliefert haben. Der Hauptvorzug des Gemäldes ist sein prachtvolles reiches

Kolorit, dessen Schmelz vortrefflich erhalten ist. Das Stoffliche ist meisterlich bewältigt, so besonders in dem geblümten Seidenkleide der Gutsherrin.

Die Reihe der großen Gemälde unterbrach 1855 ein Ölbild ganz kleinen Formats, das zu den Perlen der intimen Kunst Menzels gehört: »Friedrich der Große und die Tänzerin Barberina«. Mit feiner Pikanterie schildert es eine Zusammenkunft des Königs mit der schönen Tänzerin, die, in launigem Gespräch mit ihm begriffen, in gräziösester Haltung dasteht — ein Rokokofigürchen von entzückendem Reiz. Die Szene spielt nach einem Ball in später Stunde: Chasot, Graf Rothenburg und Algarotti, die den König begleiten, sind noch in farbige Dominos gekleidet.

»Die Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau am 7. November 1741« verdankt seine Entstehung einem Auftrage des schlesischen Kunstvereins. Was Menzel schuf, ist das Muster eines Repräsentationsbildes. Die ungemein geschickte klare Komposition ist von größter Eindringlichkeit der Wirkung, ja, von einer gewissen Wucht trotz des kleinen Formats. Nichts Gesuchtes oder Aufdringliches im Arrangement des Ganzen stört uns, der Aufbau der einzelnen Gruppen ist ungezwungen und natürlich, die Hervorhebung des jugendlichen Königs mit einfachsten Mitteln erreicht. Der Zusammenschluß des Ganzen wird besonders durch die gelungene Darstellung des Räumlichen und durch die wohlerwogene, in tiefen, satten Tönen gehaltene Farbengebung vermittelt. Vorherrschend rote Töne in reicher Abstufung, nur in der rechten Gruppe durch etwas dunkles Blau unterbrochen, vereinigen sich zu einem kraftvollen und doch gedämpften Akkord.

Das größte und zugleich innerlich bedeutendste Bild des Friedrich-Zyklus vollendete Menzel 1856, nachdem er fünf Jahre an diesem Werke gearbeitet hatte, das der Höhepunkt seiner dem Ruhme des Großen Königs gewidmeten Tätigkeit werden sollte. »Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch« benannte er das Bild sehr bedeutsam, denn Friedrich, stets ein wahrer Vater seiner Armee, war vielleicht in wenigen Momenten seines wechselvollen Kriegsgeschickes so eins mit ihr wie in der schaurigen Oktobernacht von Hochkirch. Zwar wich die Nacht fast schon dem Tage, aber das neblige Wetter ließ das Licht des Tages nicht aufkommen. So herrscht auch bei der in dem Gemälde dargestellten Situation fast noch völlige Dunkelheit. Die überrumpelten, aus dem Lager aufgescheuchten preußischen Truppen eilen, zum Teil mangelhaft bekleidet, in die Verteidigungsstellung, die vorderen, bereits formierten Pikets führen einen heftigen Gewehrkampf. Das Aufblitzen des Gewehrfeuers, das Feuer der Geschütze, das flackernde Leuchten brennender Gebäude, ein Durcheinanderwogen grausiger Lichteffekte erhellt gespenstig die in Rauch und Nebel gehüllte nächtliche Szene. Da taucht plötzlich der König zu Pferde, gefolgt von seinen Adjutanten, mitten unter seinen kämpfenden Soldaten auf, wie aus dem Boden gewachsen, wie eine Erscheinung. Keiner der Krieger, kein Offizier blickt nach ihm hin, sie sehen ihn nicht, und doch fühlen sie seine Nähe, stehen unter seinem Bann. »Sie brauchen ihren König nicht zu sehen, weil sie ihn in sich, im Herzen tragen«, bemerkte Menzel selbst einmal, als er die Bedeutung seiner Meisterschöpfung erklärte.

Nur ein kleiner Ausschnitt aus der Schlacht ist in dem Bilde wiedergegeben, und doch ist die Illusion des weithin um Hochkirch sich hinziehenden wilden Kampfes, die Illusion der Masse durch eine ziemlich kleine Anzahl von Figuren in packender, überzeugender Weise erreicht. Was der Künstler nur mit dem inneren Auge geschaut und durch die Kraft der Phantasie gebildet hat, das wirkt im Bilde mit einer ins Unbegreifliche gesteigerten Unmittelbarkeit, mit der Intensität des Erlebnisses eines Augenzeugen. Die Typen der Soldaten und Offiziere sind von absoluter Echtheit, Ausdruck und Bewegung sind von größtem Realismus, und wir

empfinden die ganze Mühseligkeit, alle Schauer der »Schlachtenarbeit« mit, ebenso wie die von Friedrich ausgehende suggestive Macht, die er auch in dieser Unglücksnacht auf seine treue Armee ausübt. Das Gemälde ist eine wahre Apotheose Friedrichs, des Kriegshelden und Schlachtenlenkers.

Auch als rein malerische Leistung betrachtet, ist »Hochkirch« ein Meisterwerk, das die Kunstgeschichte späterer Tage vielleicht als das großartigste, ja, als das einzige wirkliche Schlachtenbild der neueren deutschen Malerei betrachten wird, und dem aus dem ganzen Kunstschatz unserer Zeit wohl überhaupt nur wenig Gleichwertiges an die Seite gestellt werden kann. In dem nächtlichen Dämmerschein erlösen alle Farben, keine Lokalfarbe kommt für sich zur Geltung. So ist das Bild wie aus einem einzigen Farbenton heraus gemalt. Die Uniformen sind in kaum merklichen Abstufungen röthlich und bläulich, den Tönen des Bodens, der ganzen Umgebung und der rauchigen, nebligen Atmosphäre fast völlig gleich. Aus dieser einheitlichen Farbenstimmung blitzt nur einige vom Feuer grell beleuchtete Köpfe, ein paar weißglänzende Schärpen und etwas spärliches Rot auf den Aufschlägen der Uniformen heraus. Das meiste Licht umfließt den Kopf des Königs und den seines Pferdes und gibt beiden etwas Visionäres.

Menzel hat sich in keinem anderen Werke zu solcher Höhe der Künstlerschaft erhoben wie in »Hochkirch«, und in keinem anderen ist es ihm gelungen, das Erdenhafte, das Handwerkliche der Kunst so sieghaft zu überwinden und die Farbe so weit zu entmaterialisieren. Wer andächtig vor diesem Bilde stand, der vergaß die ganze übrige Pracht der Ausstellung, den Schimmer der mit herrlichen Möbeln ausgestatteten Rokokoräume, den Glanz der Porträts Antoine Pesnes.

Die Begegnung Friedrichs des Großen mit Kaiser Joseph II., die im Jahre 1769 im bischöflichen Schlosse in Neiß stattfand, malte Menzel in fast lebensgroßen Figuren. Koloristisch ist dieses Gemälde weniger befriedigend als die bisher betrachteten Bilder, denn die ziemlich ungebrochenen, in großen Flächen angelegten Farben erzeugen eine gewisse Buntheit. Dafür entschädigen uns aber die wundervolle Zeichnung der Figuren und der Ausdruck der Köpfe. Väterliches Wohlwollen und Güte sprechen aus Friedrichs Zügen, aus denen Josephs II. Bewunderung und Verehrung, fast kindliche Neugier lesen wir aus den Mienen des hinter dem König stehenden Thronfolgers, während Prinz Heinrichs knorrige Physiognomie durch fast verschossenen Ernst charakterisiert ist. An der Biegung des Treppenlaufs taucht General Laudon auf. Er blickt nach Friedrich hin voll gespannter Erwartung, den König, dem er bei Prag und Kolin, bei Hochkirch und Kunersdorf gegenüberstand, hier in friedlicher Zusammenkunft kennen zu lernen.

Unvollendet geblieben ist das Gemälde, in dem Menzel die bekannte Episode behandelte, bei der Friedrich sich durch seine Geistesgegenwart in dem von österreichischen Offizieren besetzten Schlosse zu Lissa aus gefährlicher Situation rettete. Der unfertige Zustand verleiht dem Bilde eine besonders eigenartige Wirkung. In fahlen Farbenton mit breiten flammigen Pinselstrichen flott und geistreich hingemalt, gibt es gerade so die Stimmung des seltsamen Vorgangs, das Plötzliche der Überraschung besonders packend wieder.

Die 1860 und 1861 entstandenen kleineren Bilder »Friedrich der Große in Rheinsberg« und »Friedrich der Große auf dem Malergerüst« sind in der von Menzel so sehr bevorzugten Mischung von Aquarell- und Deckfarbentechnik gemalt. Beide lassen uns in das glückliche Jugendidyll des Kronprinzen blicken; wir sehen, wie er im Nachen auf dem Rheinsberger See seine Muße bei der Lektüre edler Bücher genoß, und wie er seinen Lieblingsmaler Pesne, der damals ein Deckengemälde im Rheinsberger Schloß ausführte, unvermutet auf dem Malergerüst besuchte.

Wesentlich später — im Jahre 1878 — kehrte Menzel, durch einige Illustrationsaufträge veranlaßt, zum Friedrich-Thema zurück. Damals schuf er auch die Grisaille »Friedrich der Große am geöffneten Sarkophage des Großen Kurfürsten«, die den historisch so interessanten Moment mit ausdrucksvoller Dramatik darstellt. Das letzte Werk Menzels, das sich mit Friedrich dem Großen beschäftigt: die Tischkarte für die Denkmalsfeier in Döberitz 1903, betrachten wir nicht ohne Wehmut, denn sie weist schon deutliche Spuren des Sinkens seiner Kraft auf.

Es konnte nicht ausbleiben, daß der Ton, den Menzel so mächtig angeschlagen hatte, in der Kunst der Folgezeit nachhallte, und daß zahlreiche Künstler ihre Gestaltungskraft an dem gleichen Stoff erprobten. Die Ausstellung der Akademie versuchte, hierüber einen Überblick zu geben, soweit dies bei der großen Fülle der in Betracht kommenden Schöpfungen möglich war. Menzel dominierte naturgemäß — von seinen großen Friedrich-Bildern waren alle bis auf eine einzige Ausnahme, das unvollendete »Leuthen«, zu sehen — und gab damit einen gewaltigen Maßstab an, bei dem so manche der späteren Werke keinen leichten Stand hatten. Soweit es sich um Bilder noch lebender Künstler handelt, mag die kritische Würdigung einer späteren Zeit überlassen bleiben.

Am originellsten und von dem Vorbilde Menzel am wenigsten abhängig erscheint uns Wilhelm Camphausen, von dem die Ausstellung vier Bilder brachte, die zum Teil gleichzeitig mit den Friedrich-Bildern des Altmeisters entstanden sind. Die »Parade vor Friedrich dem Großen in Potsdam« und »Friedrich der Große als Kronprinz und Prinz Eugen vor Philippsburg« zeichnen sich durch eine besondere Frische und Lebendigkeit aus, während der Eindruck der anderen großen Kompositionen durch eine gewisse Trockenheit und durch die unerfreuliche trübe Farbengebung sehr beeinträchtigt wird. Großer Popularität erfreut sich sein monumentales Porträt des Königs trotz des ziemlich outrierten Ausdrucks, mit dem hier der »Alte Fritz« verkörpert ist.

Reichlich sentimental ist des Dresdnern Th. R. v. Oer »Friedrich der Große in Rheinsberg«, in der Komposition wie ein lebendes Bild wirkend. Als Vorbild für ein solches hat es denn auch bei den Gedächtnisfeiern für Friedrich den Großen mit viel Berechtigung Verwendung gefunden.

Hermann Kaulbach gab der Friedrich-Stoff Gelegenheit zu einer dekorativ sehr wirksamen Farbensymphonie, er blieb dem Gegenstande jedoch das Charakteristische der Zeit so ziemlich ganz schuldig. Wirkt schon die Umgebung des Königs nicht echt und überzeugend, so ist ihm besonders die Gestalt des Königs selbst wenig gelungen.

Arthur Kampfs Friedrich-Bilder sind wohl aus dem Interesse am Gegenständlichen heraus konzipiert, bei der Durchführung stand für den Künstler aber das Interesse am rein Malerischen, nicht die Wahrung absoluter historischer Treue im Vordergrunde. Die »Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale«, eine Episode aus dem Feldzuge des Jahres 1759, ist von besonders reicher koloristischer Wirkung: die blauen und grauen Töne der Uniformen, das Blau-Weiß des Vorhangs, das energische Rot des Stuhles klingen zu einem klaren, kräftigen Farbenakkord zusammen. Weicher und wärmer in den Tönen, vorherrschend Rot, Rotbraun und Gelb, und konzentrierter in der Stimmung ist »Friedrich der Große in der Kirche zu Charlottenburg«. Nach der Rückkehr vom Siebenjährigen Kriege soll der König sich in der Schloßkapelle das Tedeum haben vorspielen lassen und in Erinnerung an all das Leid, das hinter ihm lag, in Tränen ausgetragen sein.

Die Grisaille der Totenmaske hat Kampf bei Kerzenbeleuchtung so gemalt, daß sie wie der Kopf des auf dem Sterbebette liegenden Königs wirkt.

Der Münchener Carl Seiler und der Berliner Fritz Werner, der Menzel persönlich nahestand, waren in der Ausstellung mit Bildern kleinen Formats vertreten, die in feiner, fast spitzer Durchführung das Reizvolle des Rokokomilieus trefflich wiedergaben. Die Interieurbilder dieser beiden Künstler sind daher ihre besten Leistungen. So weit sie jedoch die gewaltige Persönlichkeit des Königs selbst in ihren Bildern verkörpern wollen, scheint der Stoff mit den Mitteln solcher intimen Kleinmalerei nicht recht im Einklang zu stehen. Besonders hervorgehoben zu werden verdiensten Seilers »Nachrichten von der Front«, ein Bild von ausgezeichneter malerischer Gesamthaltung.

In eifrigem Bemühen um die Kenntnis der Zeit Friedrichs des Großen sucht Georg Schöbel den Spuren Menzels nachzugehen, und mit großem Fleiß hat er bisher das Leben des Großen Königs in einer stattlichen Zahl von Bildern dargestellt. Bezeichnend für seine Schöpfungen ist möglichst große Treue aller äußeren Einzelheiten.

Carl Röchling hat mit den Mitteln einer umfassenden Uniformkenntnis und gestützt auf eingehende kriegsgeschichtliche Studien eine besondere Spezialität ausgebildet: die Darstellung der Gefechte und Schlachten Friedrichs des Großen unter dem Gesichtspunkte größter Genauigkeit und möglichster Verdeutlichung aller militärischen Momente. Die innige Vertrautheit des Künstlers mit den Details der Kriegsgeschichte ermöglicht ihm eine historisch zuverlässige Darstellung seiner Vorwürfe. Im gleichen Sinne ist auch Richard Knötel tätig.

Der Plastik erwuchs besonders nach Friedrichs Tod eine große und lockende Aufgabe: die Schaffung eines würdigen Denkmals des Großen Königs, das seine Persönlichkeit in monumentalster Form verewigt der Nachwelt für immer vor Augen stellen sollte. Schon bei Lebzeiten des Königs wurde der Versuch gewagt, ihn durch ein öffentliches Standbild zu ehren, für das die Mittel aus Sammlungen in der Armee zusammengebracht werden sollten. Friedrich untersagte die Ausführung dieses Planes jedoch aus edler Bescheidenheit. Der Entwurf zu diesem Denkmal war bereits in kleinem Modell fertig, das sich heute im Besitze der Akademie der Künste befindet und auf der Ausstellung zu sehen war. Sein Urheber war der damalige Hofbildhauer Jean Pierre Antoine Tassaert, ein geborener Vläme, der nach erfolgreichem Arbeiten in Paris auf Empfehlung des Prinzen Heinrich von Friedrich nach Berlin berufen worden war. Der Entwurf hat schon zur Zeit seiner Entstehung und in der Literatur der späteren Zeit keine günstige Beurteilung erfahren, nicht ganz mit Recht, denn der Reiterfigur ist jedenfalls eine besondere Frische nicht abzusprechen. Der Sockel freilich leidet an einigen Schwächen; besonders unglücklich ist die telamonenartige Anbringung der allegorischen Eckfiguren.

Tassaert war der letzte Vertreter der absterbenden Rokokokunst in Berlin. Nach ihm ging ein neuer Geist in der Kunst von dem aus, der sein Schüler war und sein Amtsnachfolger wurde: von Gottfried Schadow. Befreit von dem Banne konventioneller Auffassung und losgelöst von hemmender Stiltradition, sah und begriff dieser mit unbefangenen Augen die Natur wieder neu und brachte in die in Stilformeln erstarrte Bildhauerkunst durch die Natürlichkeit und Unmittelbarkeit seiner Anschauung wieder neues, frisches Leben. Der glückliche Umstand, daß schon wenige Jahre nach Friedrichs des Großen Tod in Pommern der Plan, dem König ein Denkmal zu setzen, durch rasche Aufbringung der Mittel verwirklicht werden konnte, setzte Schadow in die Lage, ein großzügiges Monument für Stettin zu schaffen.

Er stellte den König im Zeitkostüm dar, glaubte aber zur Abrundung der Silhouette und zur Erzielung einer größeren plastischen Geschlossenheit des malerisch wirkenden, um die Figur als zusammenfassende Masse drapierten Hermelinmantels nicht entzerrten zu können. So ist die Figur kostümlich gewissermaßen ein Kompromiß, und Schadow hat sich deshalb selbst in späteren Jahren unbefriedigt über sein Werk geäußert. Sein allzu strenges Urteil kann uns nicht irre darin machen, daß das Denkmal, dessen Original heute im Ständehaus zu Stettin aufgestellt ist, ein Werk von großer Schönheit und von glücklichster plastischer Gestaltung ist. Der Ausdruck des Kopfes ist energisch und gebieterisch, Haltung und Pose von königlicher Hoheit, die Erscheinung des Ganzen von mächtigem Schwung und von bedeutsamer Größe. Weniger glücklich war Schadow freilich in der Marmorbüste, die er von dem König schuf. Seine Kenntnis vom Aussehen Friedrichs war wohl nicht genau und intim genug für dieses Werk, bei dem es mehr auf das rein Porträtierte als auf große Gesamtwirkung ankam. Man sieht ihm deutlich das Mühselige, Gequälte der Arbeit an, und der Ausdruck ist eher der eines versonnenen, etwas griesgrämigen Gelehrten als der des Königs. Seinem Bedürfnis, die Gestalt Friedrichs des Großen in einem möglichst realistisch durchgebildeten Werke zu verkörpern, genügte Schadow lange Jahre nach der Vollendung seines Stettiner Standbildes in der Statuette »Friedrich der Große mit seinen Windhunden«, die historisch absolut getreu, sogar unter Nachbildung einer vom König getragenen Uniform durchgeführt ist.

Schadow schien in erster Linie dazu berufen, auch für Preußens Hauptstadt ein Monument des Großen Königs zu schaffen, und er hat in unermüdlichem Fleiß lange Jahre an dieser Aufgabe gearbeitet, ohne das Ziel zu erreichen. Von den vielen Entwürfen, die Schadow ausgearbeitet hat, waren in der Ausstellung zwei für die Konkurrenz im Jahre 1797 gefertigte farbige Zeichnungen zu sehen: die eine zeigt eine wundervoll gruppierte, antikisch stilisierte Denkmalsanlage von dramatischer Lebendigkeit, die andere ist schlicht realistisch im Zeitkostüm gehalten.

In der interessanten, höchst verwickelten Geschichte des Berliner Friedrich-Denkmales (vgl. die ausführlichen Darstellungen von Merckle: »Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin« und Mackowsky: »Das Friedrichdenkmal nach den Entwürfen Schinkels und Rauchs«) finden wir die ganze Geschichte der Berliner Kunst vom Tode Friedrichs bis zum Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts wieder, denn es gibt kaum einen namhaften Künstler dieser Zeitperiode, der nicht einen oder mehrere Entwürfe für das heißumstrittene Denkmalsprojekt liefert oder Ideen dafür gegeben hätte. Wir erleben in der Denkmalsgeschichte alle Wandlungen des Geschmacks und der künstlerischen Auffassungen mit durch; die Zeitereignisse spielen herein, störend und hemmend zumeist. In diesem langen Wettkampf aller künstlerischen Kräfte, der sich länger als ein halbes Jahrhundert hinzog, blieb schließlich Schadows früherer Schüler Christian Rauch Sieger. Es wäre heute müßig, Betrachtungen darüber anzustellen, ob Schadow eine künstlerisch vollkommenere Lösung für das Berliner Denkmal gefunden hätte. Schadow war alt geworden und mußte dem jungen Ruhme seines ehemaligen Schülers weichen. Was Rauch geschaffen hat, ist nicht ein Denkmal des Königs allein, sondern mehr ein Ruhmesmal für die ganze friderizianische Welt, für den Komplex aller in ihr zusammenwirkenden Kräfte als einer kulturellen und historischen Einheit. Als Gipfel und Krönung darüber der König. So haftet dem Denkmal etwas Verstandesmäßiges, Lehrhaftes an: eine bronzenen Geschichtsschreibung. Die Wirkung des Denkmals mit seinem Riesenaufbau — man hat es sehr treffend einen »Statuenberge« genannt — ist nach unseren Begriffen mehr eine architektonische als plastische. Solche Eindrücke können

dem Werte des schönen Werkes jedoch keinen Abbruch tun. Schon die große Popularität, die es genießt, beweist am besten, daß Rauch für das Empfinden des Volkes mit seinem Denkmal das Richtige getroffen hat. Schlichter und im Ausdruck milder ist die ganze Erscheinung des Königs bei Rauch als bei Schadows Stettiner Denkmal und paßt so besser zu all den dem Volke liebgewordenen überlieferten Charakterzügen des Königs. Es ist der »Alte Fritz«, wie er im Volksbewußtsein immer weiterleben wird.

In neuerer Zeit hat Joseph Uphues den König in einer der gelungensten Statuen der Siegesallee verkörpert. Das Denkmal, das in Haltung und Ausdruck geschickt für seinen Standort komponiert ist, schließt sich eng an Menzels Auffassung der Persönlichkeit Friedrichs an. Haverkamps Marmorherme ist in ihrem dekorativen Charakter der Statue Sußmann-Hellborns verwandt, die den schlanken eleganten Rokokokönig darstellt.

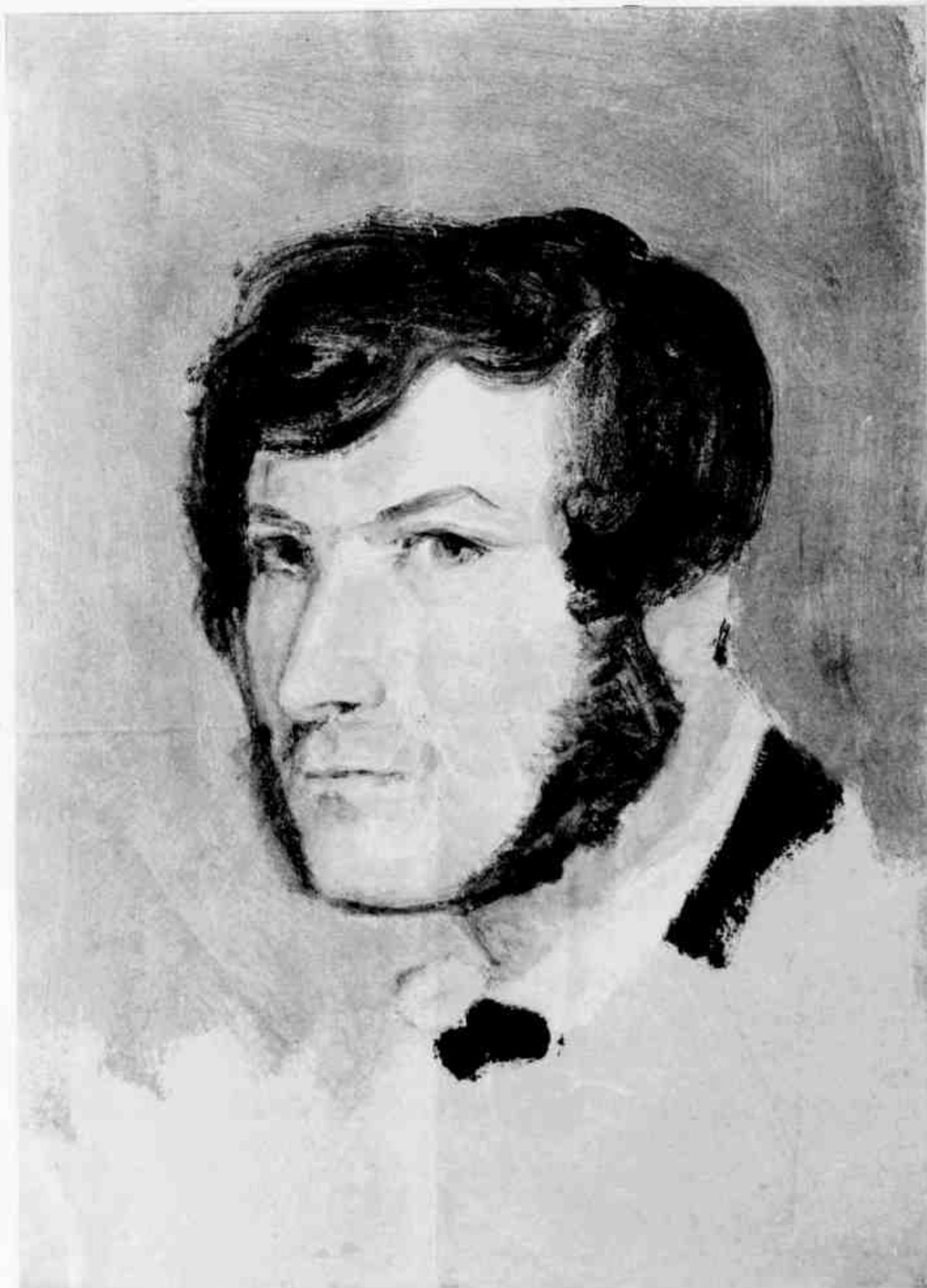
Rein malerisch empfunden und mit durchaus malerischen Mitteln durchgeführt ist die Statuette von Gérôme. Neben ihr wirkte doppelt eindrucksvoll ein Werk von großer Frische und von glücklichster plastischer Gestaltung: das kleine Modell zum Denkmal Friedrichs des Großen in Beuthen von Louis Tuaillon. Vor wenigen Jahren enthüllt, ist es zurzeit das letzte Denkmal, das dem Großen König errichtet wurde, ein Zeichen, wie lebendig das Andenken an Friedrich den Einzigsten zumal in den Gauen Preußens noch heute erhalten ist, die die Segnungen seiner Regierung in den Friedensjahren erfahren haben.

Hat unser Gedanke an Friedrich den Großen auch durch Menzels kaum zu übertreffende Werke und durch Rauchs Denkmal den schönsten künstlerischen Ausdruck gefunden, das Friedrich-Thema wird doch nicht aufhören, die Phantasie der Künstler zu neuen Schöpfungen anzuregen, solange es noch eine monumentale historische Kunst gibt, und solange sich diese mit den großen Heroen der Geschichte beschäftigen wird.



# KARL BLECHEN

Gezeichnet auf Ausflug  
in der Karlsruhe am  
Festspiel. 1811. 23. VIII.



P R E U S S I S C H E A K A D E M I E D E R K Ü N S T E

KARL BLECHEN  
ZWÖLF SKIZZEN VON SEINER  
ITALIENREISE

1828/29

MIT EINEM VORWORT  
VON  
*MAX LIEBERMANN*

HERAUSGEGEBEN UND EINGELEITET  
VON  
*ALEXANDER AMERSDORFFER*

BERLIN 1932

IM VERLAG DER REICHSDRUCKEREI

## VORWORT

von MAX LIEBERMANN

KARL BLECHEN war ein Maler von Gottes Gnaden. Einer der wenigen Auserwählten, der nicht nur zu den Besten seiner Zeit gehörte — und als solcher übrigens von seinen Zeitgenossen eingeschätzt wurde —, sondern der auch auf die Besten seiner Zeit, wie auf Menzel, einen entschiedenen Einfluß ausgeübt hatte.

In Cottbus geboren, kommt er als junger Mensch nach Berlin, von seinen Eltern für den Kaufmannsberuf bestimmt. Aber sein ihm innewohnender künstlerischer Drang trieb ihn zum Zeichnen und Malen nach der Natur. Er kommt auf die Berliner Akademie, ist drei Jahre als Dekorationsmaler tätig, lernt in Dresden Dahl kennen und malt unter dessen Einfluß Landschaften mit romantischem Einschlag, die auf den Ausstellungen den Beifall der Kenner finden. Aber erst eine italienische Reise läßt ihn zum Meister werden. Erst in Italien ringt er sich zur Freiheit durch. Die Studien, die er von dort mitbringt (alle im kleinsten Format), geben das Höchste, was ein Maler zu geben hat, sie geben das wieder, was Blechen gesehen hat: das Einfachste und daher Schwerste.

Je naturalistischer ein Künstler ist, je mehr er also die Natur abzuschreiben scheint, desto weniger tut er es. Der geborene Maler will nicht nur, sondern er muß malen, was er sieht, denn er malt ja nicht die Wirklichkeit, sondern die Vorstellung von der Wirklichkeit: er malt die subjektive Natur, indem er die objektive zu malen glaubt, und zwar je größer und stärker die ihm eingeborene Kraft, d. h. sein Genie, ist, um so subjektiver, um so mehr wird er seine Natur, d. h. sich, ins Bild hineinmalen. Ihm selbst unbewußt, denn das Genie ist vor allem naiv: es sucht nicht, sondern es findet oft erst auf weiten Umwegen. Natürlich ahmt der Jüngling — auch wenn er ein Raffael oder Rembrandt ist — zuerst einen Meister nach, aber in dem, was er seinem Meister entlehnt, kündigt sich der spätere Raffael oder Rembrandt an. Schon in seinen frühesten Bildern, die sehr der Art von Dahl oder Caspar David Friedrich ähnlich sind, zeigt sich der Blechen der italienischen Studien, die abgeschrieben von der Natur zu sein scheinen, doch der vollendetste Ausdruck seiner Persönlichkeit sind. Mit anderen Worten: vollendete Kunstwerke und zu vergleichen mit den

kostlichen römischen Bildern Corots in der Sammlung Moreau-Nelaton, die jetzt das Louvre aufbewahrt. Corots Lyrismus, dabei treffendste Sicherheit im Aufbau. Sie geben — um Kants Wort zu gebrauchen — der Kunst die Regel; sie sind muster-gültig, denn in ihnen ist es Blechen gelungen, seine Phantasie zu realisieren.

Ebenso charakteristisch für Blechen wie auch für sich selbst nannte Schadow den Künstler einen »unvergleichlichen Skizzierer«: die Zeit verstand unter einem fertigen Bilde das nach überkommenen Regeln komponierte und »ausgemalte« Werk. Erst der folgenden Generation des Impressionismus war es vorbehalten, das Rembrandtsche Wort wieder zur Geltung zu bringen, daß ein Bild vollendet ist, wenn der Künstler in ihm ausgedrückt hat, was er hat ausdrücken wollen.

## K A R L B L E C H E N S I T A L I E N I S C H E R E I S E

VON  
ALEXANDER AMERSDORFFER

»Ist die Seele des Künstlers rein und durch und durch ein geheiligtes, freudiges Gefäß, den Lichtstrahl von oben aufzunehmen, dann werden Bilder vom Erdenleben einer neueren höheren Art entstehen müssen und die Erdlebenbildkunst wird ihren Gipfel erreicht haben.«

C. G. Carus  
VIII. Brief über Landschaftsmalerei.

Was das künstlerische Phänomen des Landschaftsmalers Karl Blechen so eigenartig macht, das ist die Konzentrierung seiner Höchstleistungen auf den knappen Zeitraum des Jahres seiner Italienreise. Ein kurzes Leben war ihm beschieden, es teilt sich schicksalhaft in den mühevollen Aufstieg, das Ringen um die erste Anerkennung, dann in die vom Glück und Freiheitsgefühl erfüllte Zeit unter der Sonne Italiens und in das letzte Jahrzehnt seines Daseins, das ihm nach erhöhter Schätzung seines Künstlertums und nach äußeren Erfolgen die tragische Peripetie bescherten sollte. Ein Genie war langsam gereift, um für kurze Zeit meteorhaft in vollem Glanze aufzuleuchten, dann erlosch es in Dämmerung und tiefer Nacht.

\* \* \*

Wie die meisten Künstler, die in Berlin groß geworden sind, war auch der für die Entwicklung der Berliner Landschaftsmalerei so bedeutam gewordene Karl Blechen kein gebürtiger Berliner. In Cottbus am 29. Juli 1798 geboren, hatte er vom Vater, einem in engen Verhältnissen lebenden Steuerbeamten, der aus Regensburg eingewandert war, süddeutsches, von der Mutterwendisches Blut in den Adern — eine Mischung der Abstammung, die manche Züge seines Wesens, den Widerstreit zwischen Leichtem und Schwerem, erklären mag.

Der Wunsch der Eltern, ihn einer kaufmännischen Laufbahn zuzuführen, brachte ihn nach Berlin in ein Bankgeschäft, aber der Trieb zur Kunst, der sich schon in früher Jugend in ihm geregt hatte und dem er in Berlin in stiller, eifriger, ohne Anleitung unternommener Arbeit nachgab, veranlaßte ihn, ermutigt durch

den tüchtigen, heute zu Unrecht fast ganz vergessenen Historienmaler C. F. Schumann, die kaufmännische Laufbahn aufzugeben. Im August 1822 begann er ein geregelteres Studium an der Akademie als Schüler des Landschaftsmalers Peter Ludwig Lütke, dem er jedenfalls eine gründliche handwerkliche Vorbildung zu verdanken hat. Lütke, der in der Lehre P. Hackerts in Italien heimisch geworden war, wird es wohl auch gewesen sein, der den Schüler zuerst auf den Süden hingewiesen hat. Die Italiensehnsucht lag damals im Herzen jedes Künstlers, und keiner hielt seine Ausbildung für ganz vollendet, bevor er nicht die Alpen überschritten und sich dem Zauber der großen Natur und der Kunstschatze des klassischen Landes hingegeben und wenigstens eine Zeitlang die Schwere des Nordländer unter dem leichtlebigen, lebensfreudigen italienischen Volk abgelegt und vergessen hatte.

Bevor Blechen dies beschieden war, sollte er noch starke, für die Weitung seiner künstlerischen Anschauung entscheidende Eindrücke in sich aufnehmen. Auf einer Studienfahrt nach Dresden und der Sächsischen Schweiz kam er in enge Berührung mit der Kunst Christian Clausen Dahls und Caspar David Friedrichs, die allen auf Schule, Tradition und akademisches Programm eingeschworenen Künstlern als wahre Revolutionäre erschienen. Der Nordländer Dahl, dem Dresden zur zweiten Heimat geworden war, hatte aus den Einflüssen holländischer Landschaftsmalerei heraus den Weg zum künstlerischen Ausdruck reiner Naturempfindung gefunden. War Dahl Romantiker von starkem Gefühl, so war C. D. Friedrich ein



solcher von weit persönlicherer Eigenart. Seine Bilder entstanden aus schärfster Konzentration der Beobachtung der Naturformen, der Wirkungen von Licht und Atmosphäre, und er verstand es, diese Elemente in größter Vereinfachung und innigem Zusammenhang zu einheitlicher Stimmung zu verschmelzen. In der großen Stille der Romantik Friedrichs, in ihrer Schwermut, in der Steigerung zu tiefer Innerlichkeit liegen Züge, die Goethe als »mystisch-religiös« empfand. Mit der intimen Stimmungsmalerei Dahls konnte Blechen mehr Berührungspunkte finden als mit der herberen, eigenartigeren Kunst Friedrichs. Zuweilen freilich rückt er, wie mit dem von heroisch-phantastischer Stimmung erfüllten »Beschneiten Tal« der Berliner Nationalgalerie, C. D. Friedrich nahe; doch bleibt der wesentliche Unterschied, daß Friedrich von Phantastik frei ist und seine Bilder einfacher, großliniger aufbaut.

Daß Blechen in allen Grundzügen seines Wesens mit der Romantik verwachsen ist, dafür legen seine Frühwerke Zeugnis ab. Reiche Nahrung mußte diese Grundstimmung durch eine etwa dreijährige Tätigkeit als Dekorationsmaler bei dem Königstädtischen Theater finden,

für die ihn Schinkel empfohlen hatte. In den Vorwürfen seiner Bilder und in ihrer Komposition spricht sich das Theatralische, die Beschäftigung mit den romantischen Lustspielen, den Melodramen und Zauberopern aus, für die er Schauplätze auf der Bühne zu erfinden hatte. Die Romantik Blechens atmet nur wenig ruhige Beobachtlichkeit, die theatralischen Züge steigern sich vielmehr vielfach zum Schaurigen, Spukhaften, Grotesken. Es mag dahingestellt bleiben, wie weit die eigene Gemütsveranlagung oder die von den Eindrücken des Theaters überhitze Phantasie mitsprach.

Von 1824 an trat er als selbständiger Künstler auf und beschickte die akademischen Ausstellungen. Seine Bilder machten ihn bald bekannt, verschafften ihm Anerkennung, Freunde und Gönner. Den größten Erfolg errang er mit seinem 1828 öffentlich gezeigten »Semnonenlager«, das man mit Recht als das Hauptwerk seiner Frühzeit ansprechen mag, wenn man von dem historischen, durch die Staffage gegebenen Bildvorwand absieht und sich an die vortreffliche, allerdings immer noch komponierte und romantisch angehauchte, aber doch empfundene Darstellung eines Ausschnittes märkischer

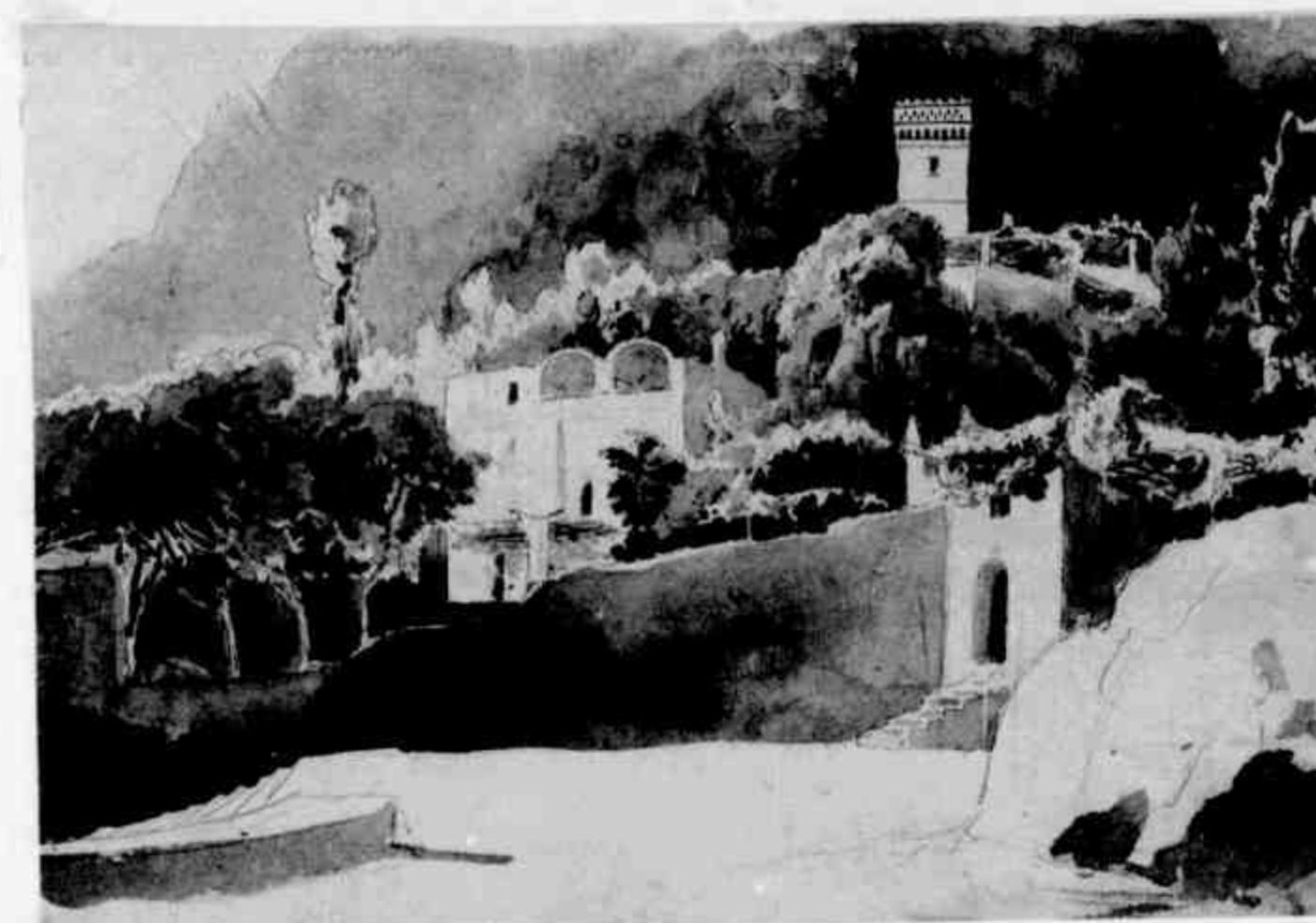
Landschaft hält. Sie mutet an wie eine Sehnsucht, aus der Schwüle der Romantik heimzufinden zur Frische der Natur.

Blechen sollte diesen Weg finden. Eine Wendung in seinen Lebensumständen warder äußere Anlaß: er verlor die Stellung am Königstädtischen Theater, die seine Existenz bisher gesichert hatte. Die üble Laune der Sängerin Henriette Sontag, deren Mißfallen eine von ihm gemalte Dekoration erregt hatte, soll den Anlaß zu seiner Entlassung gegeben haben. Die Notwendigkeit, neue Entschlüsse für die Gestaltung seines Lebens zu fassen, mag den schon länger gehegten Plan einer Italienreise zum Abschluß seiner künstlerischen Bildung haben reifen lassen. Die Opferwilligkeit seiner Frau verschaffte ihm die Mittel zur Ausführung. Sein Begleiter war der junge Maler Leopold Schlösser, von dem die Kunsts geschichte nur wenig mehr berichten kann, als daß er Blechens Schicksal, in jungen Jahren zu sterben, teilte.

Am 6. September 1828 verließen beide Berlin. Ein von Blechen wohl nachträglich zusammengestelltes Tagebuch läßt uns, neben den datierten Zeichnungen und Skizzen, die Fahrt nach erleben. Es bietet allerdings nur einen summa-

rischen Überblick über die einzelnen Reisetappen ohne genaue Daten; über die Eindrücke und künstlerischen Erlebnisse enthält es ganz spärliche Angaben.

Auf der Fahrt durch Deutschland hat das alte malerische Nürnberg Blechen wohl besonders angezogen, und natürlich besuchte er auch Regensburg, die Heimat des Vaters. Über München ging es nach Innsbruck, von wo die beiden Freunde einen Ausflug auf die Martinswand unternahmen. Rasch ging die Reise südwärts über den Brenner und Bozen ins italienische Sprachgebiet, erst das alte Trient fesselte die beiden Freunde einen ganzen Tag. Verona, das sie über Rovereto erreichten, wurde besichtigt, in Padua übernachtet, am nächsten Tag Fusina erreicht, von wo sie eine Gondel nach Venedig übersetzte. Blechen gedenkt in seinen Aufzeichnungen eines Besuchs des Dogenpalastes, »wo es viele schöne Gemälde aus der älteren Zeit gibt«, er erwähnt die Markus Kirche, das Arsenal, die Plätze der Lagunenstadt, aber wir erfahren nicht, welche Eindrücke ihr eigenartiger Zauberin ihm ausgelöst hat; auch Skizzen vermissen wir, die uns Kunde davon geben könnten. Über Padua, Ferrara und Bologna ging es nach Florenz, dem

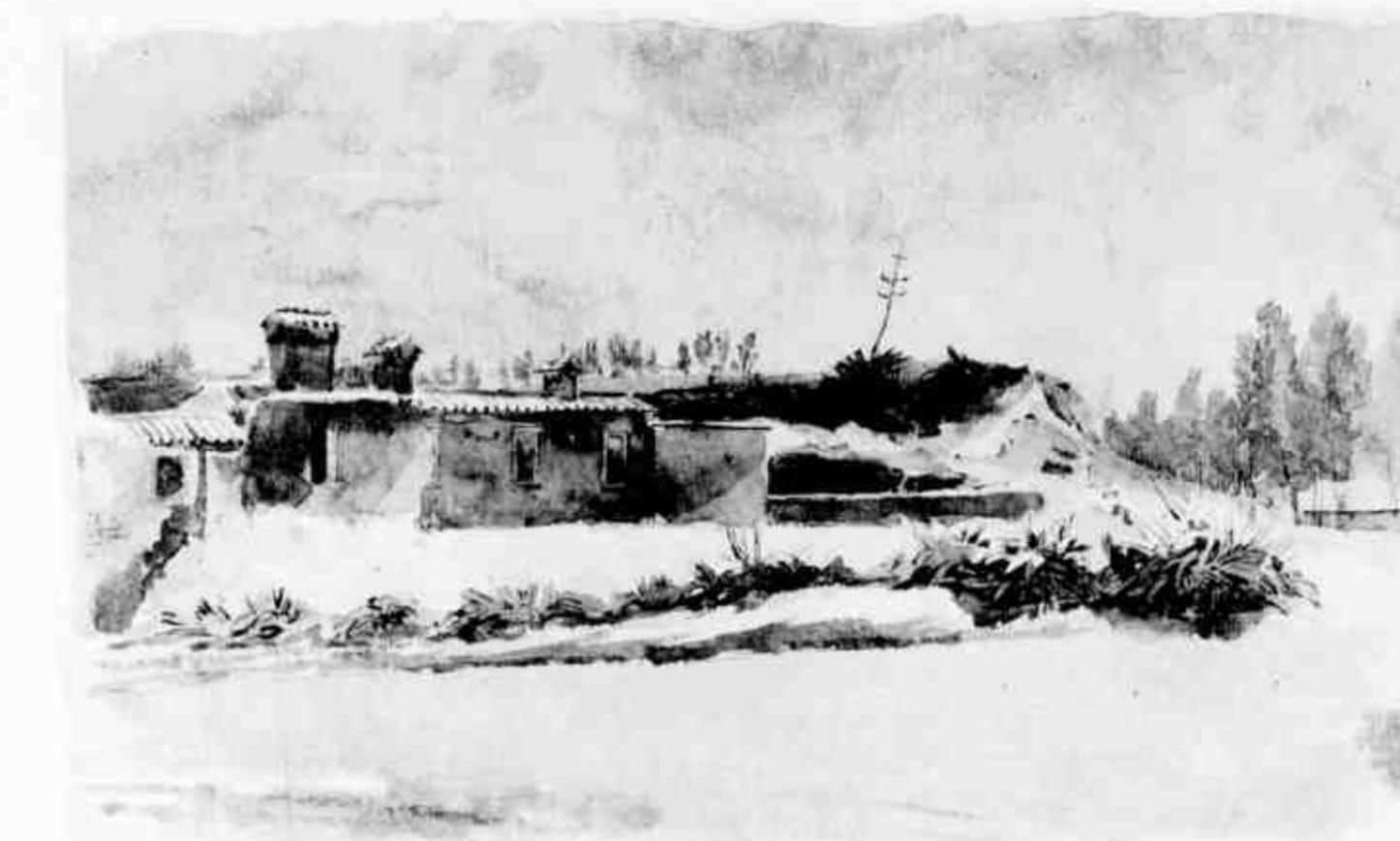


vier Tage gewidmet wurden, eine kurze Frist für die Fülle, die diese Stadt an Kunstschatzen und an Naturschönheiten ihrer Umgebung dem Künstlerraubt. Wie einst Goethe, aus dessen italienischem Reisetagebuch sich Blechen zur inneren Vorbereitung für seine Fahrt manche Stellen exzerpiert hatte — das Blatt liegt heute noch bei seinen eigenen Reisenotizen —, so zog auch ihn ein mächtiger Magnet unaufhaltsam südwärts: Rom. Siena wurde noch ein kurzer Besuch gegönnt. Dom und Bibliothek besichtigt, die Fahrt dann eilig über Radicofani, Acquapendente, am Lago di Bolsena vorbei nach Montefiascone fortgesetzt. Dort hältzumachen, war man dem berühmten Wein, dem Est Est schuldig. Ein Tag und eine Nacht noch in Viterbo, dann wurde über Ronciglione Rom erreicht.

Die Heimat grüßte ihn hier in den vielen deutschen Künstlern, die damals in Rom lebten, der Umgang mit ihnen ließ ihn rasch einleben, ihr Standquartier, das Café Greco, wurde auch das seine. Er erwähnt in seinem Tagebuch besonders die Bildhauer Wolff und Wredow (neben Thorvaldsen), mit den deutschen Malern Koch und Reinhart, die schon lange in Rom heimisch geworden waren und sich mit Italienerinnen verheiratet hatten, wohnte er unter einem Dach. Ein reger und anregender Verkehr muß sich entwickelt haben, auch italienische Künstler suchte Blechen in ihren Ateliers auf. Die ersten Tage machten ihn rasch mit der Stadt, den Hauptbauten, der Peterskirche, der Engelsburg, mit den Galerien bekannt, am dritten schon begann er mit seinen Ausflügen und mit seiner künstlerischen Arbeit. Die große Zahl farbiger und gezeichneter Studien lassen uns ahnen, wie er in dieser Arbeit mit unerhörter Hingabe aufging, wie seine geniale Begabung in diesem glückhaften Schaffens sich immer gelöster, immer reicher aufschloß. Unerträglich seine Augen im Schauen und unermüdlich seine Hand im Festhalten des Geschaunten, sie folgte ihm scheinbar mühelos, und kein Hauch der Frische des erlebten Bildes, nichts vom der Tiefe und Einfühllichkeit des Eindrucks ging verloren. Jede dieser Skizzen ein kleines Juwel — das ist der «unvergleichliche Skizzierer», wie schon Gottfried Schadow ihn erkannte.

Die Campagna fesselte ihn mit ihren großen öden, aber tonigen Strecken mit spärlichem Baumwuchs, die Höhenzüge der Albaner- und Sabinerberge, der Monte Mario, auf weiteren Ausflügen der Park der Villa Borghese, Tivoli mit der Villa d'Este, Subiaco und das Kloster Santa Scolastica, Albano mit Rocca di Papa, Frascati und Velletri boten ihm Motive in reichster Fülle. Eine Fußwanderung führte ihn über Ostia nach Fiumicino. «Wunderschöner Anblick aufs Meer, die Sonne war untergegangen, aber noch heller Abend, das Meer ging sehr hoch, das Gebräuse des Wassers und die Farbe machten eine wundersame Wirkung», so lautet eine der wenigen Bemerkungen des Tagebuchs, die eine erlebte Stimmung widerspiegeln. Um so nüchterner klingen die Worte, mit denen Blechen nach sechsmonatigem Aufenthalt in der Ewigen Stadt in seinen Aufzeichnungen von ihr Abschied nimmt: «Rom ist eine sehr interessante, große Stadt, wo man sehr viel Schönes, sowohl in Gebieten der Kunst als auch in Hinsicht des Volkes viel zu erkennen hat.» Das Volksleben muß ihm mannigfache Anregung geboten haben; das lassen uns die reizvollen Staffagen seiner Landschaftsskizzen wie die in seinem Schaffen nur eine untergeordnete Rolle spielenden Figurenbilder erkennen, unter denen sich mehrere Darstellungen der Pifferari finden, der Hirten, die in der Weihnachtszeit in Rom den Madonnenbildern ihr frommes Schalmeienständchen darbringen.

Als der Frühling 1829 nahte, trat Blechen eine Fahrt nach Süditalien an. In wenigen Tagen erreichte er bei Terracina das Meer, von da Capua, dessen malerische Umgebung ihn einen Tag lang festhielt, dann sein Hauptziel: Neapel. Wie in Rom wurde er auch hier rasch heimisch; eine Barkenfahrt an der Küste entlang erschloß ihm die Schönheit des Golfs, die er sofort in Skizzen festzuhalten begann. Nachdem er sich gründlich in der Stadt umgesehen, führten ihn Ausflüge in die Umgebung, nach Pompeji, der «merkwürdig zertrümmerten Stadt», nach Portici, von dort unternahm er eine Besteigung des Vesuvs, ein Erlebnis, das tiefen Eindruck auf ihn machte. Erregender noch verließ eine Fahrt nach Capri, bei der nach dem Bericht des Tagebuchs ein schwerer Sturm die Rückfahrt unmöglich



machte, so daß der Künstler mit seinem Gefährten acht Tage auf der Insel bleiben mußte, die er mit voller Hingabe für seine künstlerische Arbeit nutzte. Die Launen des Meeres sollte er ein zweites Mal auf einer Fahrt nach Ischia spüren, bei der die See so unruhig war, «daß alle, der Schiffer sowohl als wir, unser Leben aufgaben».

Weitere Ausflüge wurden nach Sorrent, Amalfi und Salerno unternommen, malerische Nester an der Küste, wie Atrani und Vietri, besucht; nach Paestum lockten die großartigen Tempelruinen, die natürlich gezeichnet wurden.

Vier Wochen waren seit der Ankunft in Neapel verstrichen. Blechen entschloß sich mit seinem Begleiter zur Rückkehr nach Rom, wo sie noch vierzehn Tage weilten. Auch diese waren wie der erste Aufenthalt von künstlerischer Arbeit erfüllt; die Reisenotizen berichten, daß Blechen jetzt auch täglich Akt zeichnete. Das Gepränge einer Papstwahl, eine Einladung bei dem preußischen Gesandten von Bunsen, bei der viele andere deutsche Künstler zugegen waren, werden als besondere Erlebnisse vermerkt.

Die Rückfahrt nach dem Norden wurde über Civita Castellana angetreten, ohne Eile; an Or-

ten, die den Künstlern besondere Augenweide boten, wurde einige Tage verweilt: in Narni, in Terni, dessen schöner alter Park kostliche Motive abgab, und in Assisi. Eine besonders glückliche Zeit verlebte Blechen in Perugia im gastfreudlichen Hause der Familie Zanetti, auch aus den Skizzen, die hier entstanden, leuchtet der Frohsinn dieser Tage, auf die bei Mondscheinwanderungen ein Schimmer von Romantik fiel.

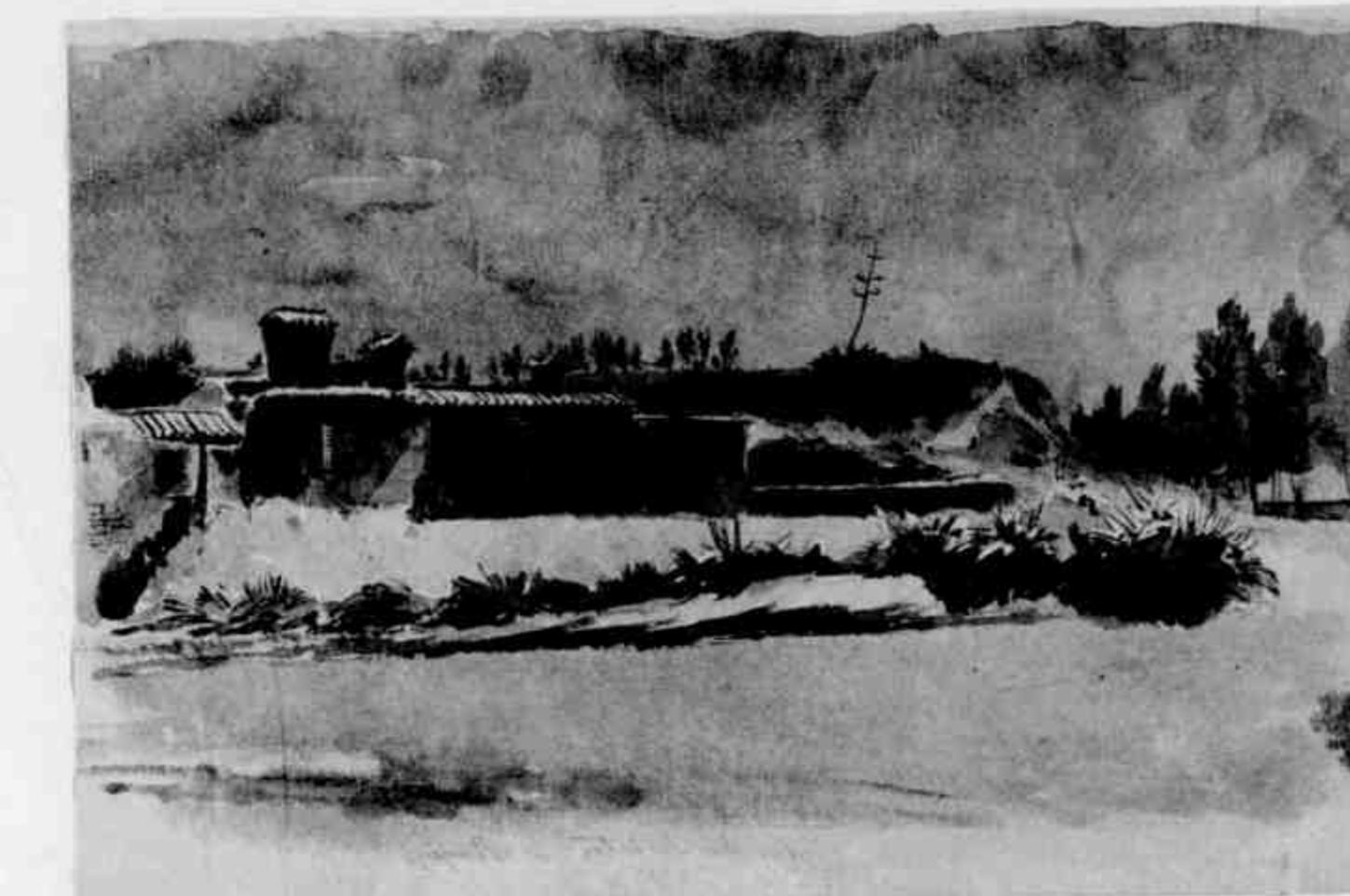
Die nächste Station war Florenz, wo wiederum wenige Tage verbracht wurden, von deren Erlebnissen das Tagebuch nichts vermerkt; dann ging die Fahrt über Pisa westwärts weiter, an die ligurische Küste. Livorno, Spezia, Rapallo, Genoa mit ihren pittoresken Strandpartien, den Häfen, dem regen Leben und Treiben der Bevölkerung und der fremden Seefahrer boten den Malern eine Fülle von Motiven, die zu fleißigem Zeichnen anregten. Weniger malerisch fand Blechen Mailand, das über Pavia erreicht wurde. — «Zu zeichnen gab es hier nichts, aber sehr viele Merkwürdigkeiten zu sehen», notiert er sich; dagegen vermerkt er über die nächste Etappe, den Comersee, daß er «vom Kahn aus gezeichnet» habe.

vier Tage gewidmet wurden, eine kurze Frist für die Fülle, die diese Stadt an Kunstschatzen und an Naturschönheiten ihrer Umgebung dem Künstler angeboten. Wie einst Goethe, aus dessen italienischem Reisetagebuch sich Blechen zur inneren Vorbereitung für seine Fahrt manche Stellen exzerpiert hatte — das Blatt liegt heute noch bei seinen eigenen Reisenotizen —, so zog auch ihn ein mächtiger Magnet unaufhaltsam südwärts: Rom. Siena wurde noch ein kurzer Besuch gegönnt, Dom und Bibliothek besichtigt, die Fahrt dann eilig über Radicofani, Acquapendente, am Lago di Bolsena vorbei nach Montefiascone fortgesetzt. Dort hinzumachen, war man dem berühmten Wein, dem Est Est schuldig. Ein Tag und eine Nacht noch in Viterbo, dann wurde über Ronciglione Rom erreicht.

Die Heimat grüßte ihn hier in den vielen deutschen Künstlern, die damals in Rom lebten, der Umgang mit ihnen ließ ihn rasch einleben, ihr Standquartier, das Café Greco, wurde auch das seine. Er erwähnt in seinem Tagebuch besonders die Bildhauer Wolff und Wredow (neben Thorwaldsen); mit den deutschen Malern Koch und Reinhart, die schon lange in Rom heimisch geworden waren und sich mit Italienerinnen verheiratet hatten, wohnte er unter einem Dach. Ein reger und anregender Verkehr muß sich entwickelt haben, auch italienische Künstler suchte Blechen in ihren Ateliers auf. Die ersten Tage machten ihn rasch mit der Stadt, den Hauptbauten, der Peterskirche, der Engelsburg, mit den Galerien bekannt, am dritten schon begann er mit seinen Ausflügen und mit seiner künstlerischen Arbeit. Die große Zahl farbiger und gezeichneter Studien lassen uns ahnen, wie er in dieser Arbeit mit unerhörter Hingabe aufging, wie seine geniale Begabung in diesem glückhaften Schaffen sich immer gelöst, immer freier aufschloß. Unerstößlich seine Augen im Schauen und unermüdlich seine Hand im Festhalten des Geschautes, sie folgte ihm scheinbar mühelos, und kein Hauch der Frische des erlebten Bildes, nichts von der Tiefe und Eindringlichkeit des Eindrucks ging verloren. Jede dieser Skizzen ein kleines Juwel — das ist der «unvergleichliche Skizzierer», wie schon Gottfried Schadow ihn erkannte.

Die Campagna fesselte ihn mit ihren großen öden, aber tonigen Strecken mit spärlichem Baumwuchs, die Höhenzüge der Albaner- und Sabinerberge, der Monte Mario, auf weiteren Ausflügen der Park der Villa Borghese, Tivoli mit der Villa d'Este, Subiaco und das Kloster Santa Scolastica, Albano mit Rocca di Papa, Frascati und Velletri boten ihm Motive in reichster Fülle. Eine Fußwanderung führte ihn über Ostia nach Fiumicino. »Wunderschöner Anblick aufs Meer, die Sonne war untergegangen, aber noch heller Abend, das Meer ging sehr hoch, das Gebrause des Wassers und die Farbe machten eine wundersame Wirkung«, so lautet eine der wenigen Bemerkungen des Tagebuchs, die eine erlebte Stimmung widerspiegeln. Um so nüchterner klingen die Worte, mit denen Blechen nach sechsmonatigem Aufenthalt in der Ewigen Stadt in seinen Aufzeichnungen von ihr Abschied nimmt: »Rom ist eine sehr interessante, große Stadt, wo man sehr viel Schönes, sowohl in Gebieten der Kunst als auch in Hinsicht des Volkes viel zu erkennen hat.« Das Volksleben muß ihm mannigfache Anregung geboten haben; das lassen uns die reizvollen Staffagen seiner Landschaftsskizzen wie die in seinem Schaffen nur eine untergeordnete Rolle spielenden Figurenbilder erkennen, unter denen sich mehrere Darstellungen der Pifferari finden, der Hirten, die in der Weihnachtszeit in Rom den Madonnenbildern ihr frommes Schalmeienständchen darbringen.

Als der Frühling 1829 nahte, trat Blechen eine Fahrt nach Südalien an. In wenigen Tagen erreichte er bei Terracina das Meer, von da Capua, dessen malerische Umgebung ihn einen Tag lang festhielt, dann sein Hauptziel: Neapel. Wie in Rom wurde er auch hier rasch heimisch; eine Barkenfahrt an der Küste entlang erschloß ihm die Schönheit des Golfs, die er sofort in Skizzen festzuhalten begann. Nachdem er sich gründlich in der Stadt umgesehen, führten ihn Ausflüge in die Umgebung, nach Pompeji, der «merkwürdig zertrümmerten Stadt», nach Portici, von dort unternahm er eine Besteigung des Vesuvs, ein Erlebnis, das tiefen Eindruck auf ihn machte. Erregender noch verlief eine Fahrt nach Capri, bei der nach dem Bericht des Tagebuchs ein schwerer Sturm die Rückfahrt unmöglich



machte, so daß der Künstler mit seinem Gefährten acht Tage auf der Insel bleiben mußte, die er mit voller Hingabe für seine künstlerische Arbeit nutzte. Die Launen des Meeres sollte er ein zweites Mal auf einer Fahrt nach Ischia spüren, bei der die See so unruhig war, »daß alle, der Schiffer sowohl als wir, unser Leben aufgaben«.

Weitere Ausflüge wurden nach Sorrent, Amalfi und Salerno unternommen, malerische Nester an der Küste, wie Atrani und Vietri, besucht; nach Paestum lockten die großartigen Tempelruinen, die natürlich gezeichnet wurden.

Vier Wochen waren seit der Ankunft in Neapel verstrichen. Blechen entschloß sich mit seinem Begleiter zur Rückkehr nach Rom, wo sie noch vierzehn Tage weilten. Auch diese waren wie der erste Aufenthalt von künstlerischer Arbeit erfüllt; die Reisenotizen berichten, daß Blechen jetzt auch täglich Akt zeichnete. Das Gepränge einer Papstwahl, eine Einladung bei dem preußischen Gesandten von Bunsen, bei der viele andere deutsche Künstler zugegen waren, werden als besondere Erlebnisse vermerkt.

Die Rückfahrt nach dem Norden wurde über Civita Castellana angetreten, ohne Eile; an Or-

ten, die den Künstlern besondere Augenweide boten, wurde einige Tage verweilt: in Narni, in Terni, dessen schöner alter Park kostliche Motive abgab, und in Assisi. Eine besonders glückliche Zeit verlebte Blechen in Perugia im gastfreundlichen Hause der Familie Zanetti; auch aus den Skizzen, die hier entstanden, leuchtet der Frohsinn dieser Tage, auf die bei Mondscheinwanderungen ein Schimmer von Romantik fiel.

Die nächste Station war Florenz, wo wiederum wenige Tage verbracht wurden, von deren Erlebnissen das Tagebuch nichts vermerkt; dann ging die Fahrt über Pisa westwärts weiter, an die ligurische Küste. Livorno, Spezia, Rapallo, Genua mit ihren pittoresken Strandpartien, den Häfen, dem regen Leben und Treiben der Bevölkerung und der fremden Seefahrer boten den Malern eine Fülle von Motiven, die zu fleißigem Zeichnen anregten. Weniger malerisch fand Blechen Mailand, das über Pavia erreicht wurde. — Zu zeichnen gab es hier nichts, aber sehr viele Merkwürdigkeiten zu sehen«, notiert er sich; dagegen vermerkt er über die nächste Etappe, den Comersee, daß er »vom Kahn aus gezeichnet« habe.

Die Vorberge der Alpen waren erreicht, Italien lag hinter Blechen und seinem Gefährten Schlösser. Noch eine interessante Wanderung über den Gotthard, bei der Maulesel das Gepäck trugen, dann wurde in Zürich und in Basel jene einen Tag hält gemacht. Freiburg, Kehl, von dort zu Fuß nach Straßburg, weiter über Karlsruhe, Heidelberg, Mannheim nach Frankfurt a. M. — das war die Route der Heimreise, die immer mehr beschleunigt wurde. Der Straßburger Dom und die Heidelberger Schloßruine waren wohl die letzten Motive für seine Reiseskizzen. In Erfurt bestieg er mit seinem Freund die Schnellpost und kam am 20. November 1829 in Berlin an.

\* \* \*

Das Schaffen eines echten Künstlers vollzieht sich absichtslos und unbewußt, das Schaffen des genialen muß um so unbewußter und absichtsloser sein, als er über seine Zeit und den Bereich ihrer vorstellbaren Ziele hinausgreift. Auch Blechen ist die große Wandlung, die während seiner Italienreise in ihm vorgegangen ist, kaum zum Bewußtsein gekommen. Was er über sein eigenes Schaffen empfand, das sagt uns ein an Beuth im Jahre nach seiner Heimkehr gerichteter Brief, in dem erschicht von dem Bewußtsein spricht, »Gottes Natur erkannt und empfunden zu haben«, und hinzufügt: »und ich hoffe es besser empfunden zu haben als gewiß manche andre meines Berufs«; wir wissen und die besten seiner Zeitgenossen wußten es schon, daß dies keine Überhebung war.

Einfacher und zugleich erschöpfender läßt es sich nicht ausdrücken, was Blechens Italienreise für seine künstlerische Entwicklung bedeutet, als mit seinen eigenen Worten: Er hat die Natur erkannt und empfunden. Unter dem überwältigenden Eindruck der südlichen Landschaft, die auch auf Goethe so starken, reifenden Einfluß hatte, lernte er die Welt mit eigenen unbefangenen Augenschen, das Organisch-Lebendige des Landschaftsbildes, das Umhüllende der Atmosphäre und des Lichtes zu empfinden und in flüchtigen Zeichnungen oder rasch hingeworfenen Farbskizzen festzuhalten, so daß der Augeneindruck unmittelbar und frisch mit der ganzen Zartheit des ersten Erlebens und mit der ganzen Eindringlichkeit des Künstlerisch-

Persönlichen bewahrt blieb. Die Sonne selbst, wie er sie über dem Golf von Neapel aufsteigen sah, wagte Blechen zu malen, mit derselben Kühnheit, mit der er später den einschlagenden Blitz darstellte.

Von den Fesseln der durch die Tradition gebundenen Schule, in der er durch Lütkes Unterweisung früher befangen war, von den akademischen Regeln der bildmäßig komponierten Landschaft, hat sich Blechen in Italien völlig freigemacht. Auch aus dem Banne der Romantik hat er sich gelöst, wenn auch zuweilen Poetisch-Verträumtes im Naturausdruck, die Wahl der Bildausschnitte oder historisch aufgeputzte Staffage an die alte seelische Grundstimmung erinnern — doch war es stets aus der Natur heraus erlebte, nicht hineinprojizierte Romantik. Vergessen war alles Theatralische mit seiner phantastischen Übersteigerung.

Man sollte Blechens Schöpfungen nicht als Vorahnungen des Impressionismus betrachten, wie es zuweilen geschieht; mit dem Wesentlichen des Impressionismus haben sie nur wenig gemeinsam. Was seine italienischen Skizzen bedeuten, das ist: ein — für seine Zeit unerhörtes — Gewahrwerden der Natur.

\* \* \*

Für die Werke, die Blechen nach seiner Rückkehr in Berlin schuf, schöpfe er zumeist aus dem großen Schatz seiner italienischen Studien, doch ist es ihm nicht gelungen, den unvergleichlichen Duft der Skizzen, ihre Unmittelbarkeit und Frische des Naturempfindens und die schwabende Leichtigkeit des Kolorits in die großen ausgeführten Bilder zu übertragen. Er verfuhr im Bildaufbau wieder nach den Regeln der Schule, und die sonnig klare Welt des Südens wurde leicht überschattet von Stimmungen nordischer Romantik. Trotz alledem stehen seine damals gemalten Bilder hoch über allen bis dahin üblichen Italiendarstellungen.

Während er so von den Erinnerungen an seine Reisezehrte, entdeckte der Künstler gleichzeitig malerische Reize Berlins. Er malte in kleinen Bildern Hinterhäuser, Gärten, Höfe, Dächer und Winkel mit einem für seine Zeit erstaunlichen Realismus und mit geschärftem Sinn für malerische Schönheit des unscheinbarsten Motivs. Von diesen mit demselben meisterlichen Kö-

nen wie die italienischen Skizzen gemalten Bildchen führt eine gerade Linie zu Menzel.

Dem heimgekehrten Blechen ebneten sich, nachdem er in steter Arbeit um Anerkennung gerungen hatte, die Wege zur Festigung seiner Existenz: zwei Jahre nach seiner Rückkehr wurde er an der Akademie angestellt als Nachfolger seines einstigen Lehrers Lütke, ein paar Jahre später ehrt man ihn durch die Wahl zum Mitglied der Akademie. Es war ihm nicht vergönnt, Anerkennung und gesicherte Lebenslage lange zu genießen. Von 1836 an war er kranklich, und bald traten Anzeichen einer geistigen Störung auf, die seine Überführung in eine Heilanstalt notwendig machten. Arbeitsunfähig und kindlich geworden, verdämmerde er seine letzten Jahre in geistiger Umnachtung. Am 23. Juli 1840 erlosch das Leben des genialen Künstlers, dem nur ein Jahr vollen Glücks beschieden war, das seiner Fahrt durch Italien.

\* \* \*

Eine kleine Auswahl farbiger Wiedergaben nach Ölstudien von Blechens Italienreise ist in

vorliegender Mappe vereinigt, die dazu beitragen soll, weiteren Kreisen diese glücklichsten Schöpfungen des Künstlers nahezubringen, der den Kennern und Sammlern zwar seit langem wohlvertraut, dem weiteren Kreise der Kunstreunde aber noch immer zu wenig bekannt ist.

Zur Vertiefung in sein Leben und Schaffen seien Lionel von Donops »Der Landschaftsmaler Karl Blechen« (Berlin 1908), eine biographische Arbeit, die sich auf Aufzeichnungen Theodor Fontanes stützt, und G. J. Kerns »Treffliches gründliches Buch» »Karl Blechen, sein Leben und seine Werke« (Berlin 1911) empfohlen.

Die Tafeln dieser Mappe sind in der Größe der Originale, die sich, wie die der Abbildungen im Text, sämtlich im Besitz der Preußischen Akademie der Künste befinden, reproduziert. Der Reichsdruckerei gebührt für die große Sorgfalt, die sie auf die Wiedergabe in Farbenlichtdruck gewandt hat, wärmster Dank. Sie hat ihr Bestes geleistet.

H. d.  
auf  
Monographie  
T. Blechen



Von diesen mit demselben meisterlichen Könen wie die italienischen Skizzen gemalten Bildchen führt eine gerade Linie zu Menzel.

Dem heimgekehrten Blechen ebneten sich, nachdem er in steter Arbeit um Anerkennung gerungen hatte, die Wege zur Festigung seiner Existenz: zwei Jahre nach seiner Rückkehr wurde er an der Akademie angestellt als Nachfolger seines einstigen Lehrers Lütke, ein paar Jahre später ehrte man ihn durch die Wahl zum Mitglied der Akademie. Es war ihm nicht vergönnt, Anerkennung und gesicherte Lebenslage lange zu genießen. Von 1836 an war er kränklich, und bald traten Anzeichen einer geistigen Störung auf, die seine Überführung in eine Heilanstalt notwendig machten. Arbeitsunfähig und kindlich geworden, verdämmerte er seine letzten Jahre in geistiger Umnachtung. Am 23. Juli 1840 erlosch das Leben des genialen Künstlers, dem nur ein Jahr vollen Glücks beschieden war, das seiner Fahrt durch Italien.

Tafel 1 Mappe

Eine kleine Auswahl farbiger Wiedergaben nach Ölstudien von Blechens Italienreise ist in vorliegender Mappe vereinigt, die dazu beitragen soll, weiteren Kreisen diese glücklichsten Schöpfungen des Künstlers nahezubringen, der den Kennern und Sammlern zwar seit langem wohlvertraut, dem weiteren Kreise der Kunstreunde aber noch immer zu wenig bekannt ist.

Zur Vertiefung in sein Leben und Schaffen seien L. von Donops »Der Landschaftsmaler Karl Blechen« (Berlin 1908), eine biographische Arbeit, die sich auf Aufzeichnungen Theodor Fontanes stützt, und G.J. Kerns Monographic »Karl Blechen, sein Leben und seine Werke« (Berlin 1911) empfohlen.

Die Tafeln dieser Mappe sind in der Größe der Originale, die sich, wie die der Abbildungen im Text, sämtlich im Besitz der Preußischen Akademie der Künste befinden, reproduziert. Der Reichsdruckerei gebürt für die große Sorgfalt, die sie auf die Wiedergabe in Farbenlichtdruck gewandt hat, wärmer Dank. Sie hat ihr Bestes geleistet.

## V E R Z E I C H N I S D E R T A F E L N

- I. ABENDSTIMMUNG
- II. BERGABHANG
- III. ITALIENISCHE LANDSCHAFT
- IV. KLOSTER SANTA SCOLASTICA
- V. PIFFERARO
- VI. SONNE ÜBER DEM GOLF VON NEAPEL
- VII. AN DER KÜSTE VON ATRANI
- VIII. STRAND BEI VIETRI
- IX. VIGNA AUF CAPRI
- X. CAPRI, MONTE CASTIGLIONE
- XI. IM PARK VON TERNI
- XII. KÜSTE MIT LEUCHTTURM

## A B B I L D U N G E N I M T E X T

- SEITE 2 SELBSTBILDNIS KARL BLECHENS
- » 8 NÜRNBERG, EINFLUSS DER PEGNITZ
- » 9 AMALFI
- » II POMPEJI, QUARTIER DER SOLDATEN
- » 13 BEGEGNUNG (PERUGIA 1829)

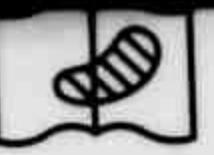
Bernhard Rode  
Radierungen

Ausgewählt und eingeleitet  
von  
Alexander Amersdorff



Veröffentlichung  
der  
Preußischen Akademie der Künste

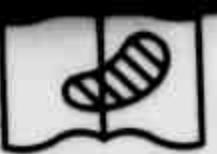
Berlin 1939



Bernhard Rode war das Schicksal so mancher Künstler alter Zeiten beschieden: zu Lebzeiten hochgeschämt, vielleicht auch überschämt zu werden, Ruhm und Ehren zu genießen, vor der Nachwelt aber unverdienter Unterschätzung zu verfallen. Nicht immer war allein der Wechsel der zeitgebundenen Kunstsenschauungen Ursache solcher Wandlung der Kunst zur Ungunst. Für Bernhard Rode wenigstens wurde das kurz und scharf formulierte Urteil eines jüngeren Zeitgenossen, der ihn lange überlebte, verhängnisvoll. Und es wurde um so verhängnisvoller, weil es von einem Großen im Reiche der Kunst ausging, von Johann Gottfried Schadow. Als ein autoritäres Urteil wurde es Jahrzehntelang zitiert und in verschärfter Form nachgesprochen, so daß man es heute noch zuweilen in einer Fassung hört, die ihr Schadow selbst nie gegeben hat. In der Einleitung seines 1849, kurz vor seinem Lebensende, erschienenen Buches „Kunst-Werke und Kunst-Ansichten“ berichtet Schadow in einem Rückblick auf die von ihm miterlebte Kunstentwicklung in der Zeit seiner Jugendjahre über die von dem Akademiedirektor Lefèvre eingeführten abendlichen Zeichenkurse nach dem lebenden Modell, an denen die älteren Schüler der Akademie und auch deren Lehrer teilnahmen. Diese Akt-Zeichenübungen führte Bernhard Rode, als er Direktor wurde, weiter und beteiligte sich selbst regelmäßig an ihnen. Von denen, die besonders eifrig dieses Studium im Abend-Aktsaal pflegten, nennt Schadow Johann Christoph Frisch als vorbildlich in seiner Zeichenmethode. Chodowiecki bedenkt er mit einigen kritischen Worten, von dem Direktor Rode aber sagt er: „Dieser überließ sich hier, im Crayon noch mehr als mit Pinsel und Palette, seiner Flüchtigkeit; er entwarf zuweilen zwei ganze Figuren in den sieben Viertelstunden.“ So war ein Urteil über diesen Künstler, über die Schnelligkeit und Flüchtigkeit seiner Arbeit geprägt, das an sich gerecht sein möchte, für die kommende Zeit aber fast ein Verdict für Bernhard Rode bedeutete.

Man muß sich die zeitlichen Beziehungen vergegenwärtigen, unter denen Schadows Urteil entstand. Es war 1788, als Schadow aus Rom nach Berlin zurückkehrte, der erst Vierundzwanzigjährige von der Akademie als Mitglied aufgenommen und als Nachfolger seines Lehrers Tassaert zum Hofbildhauer ernannt wurde. Er stand an der Schwelle seines Aufstiegs zum bedeutendsten Bildhauer des norddeutschen Raums seit Andreas Schlüter. Rode, der Akademiedirektor, damals 63 Jahre alt, befand sich schon lange auf der Höhe seines Schaffens. Ein in den kunstgeschichtlichen Beziehungen merkwürdiger Abendakt, bei dem sich der junge Schadow und Rode zusammenfanden, neben ihnen der mit leichterem fast gleichaltrige Chodowiecki, der über ein Jahrzehnt jüngere Frisch, dazu die fortgeschritteneren Eleven der Akademie!

Es war eine Zeitwende der Kunst, Rokoko und höfische Kunst gingen dahin, der Klassizismus war schon lebendig, besonders in der Baukunst, die bürgerliche Kunst hündigte sich an, ihr erster namhafter Vertreter wurde Chodowiecki. Rode war noch ein Repräsentant der Kunst des 18. Jahrhunderts, ganz Maler der Rokokozeit. Auch Schadow war dieser Epoche in seinen Jugendjahren durch die Lehrzeit bei Tassaert noch verbunden.



Der 1725 in Berlin als Sohn eines Goldschmieds geborene Bernhard Rode hatte seinen ersten Unterricht bei einem aus Hermannstadt in Siebenbürgen stammenden Maler Müller genossen, über den wenig bekannt ist, dessen Schaffen aber nach einigen im Brückenthal-Museum seiner Heimatstadt bewahrten Bildern als unbedeutend beurteilt werden kann. Rodes Hauptlehrer wurde der von Friedrich dem Großen so hochgeschätzte und vielbeschäftigte Antoine Pesne, in dessen Atelier er vier Jahre als Schüler und, wie man annehmen darf, auch als Gehilfe arbeitete. Auf Studienreisen vollendete er seine Ausbildung und erweiterte seinen künstlerischen Gesichtskreis. 1750 bis 1752 weilte er in Paris, arbeitete bei Carle Vanloo und Jean Restout. 1754 ging er nach Italien, wo er besonders in Venedig eifige Studien betrieb. Davon zeugen zwanzig kleine Ölskizzen nach großen Werken italienischer Meister. Diese Studien, heute im Besitz der Berliner Akademie der Künste, sind keineswegs Kopien im üblichen Sinn; mehr zeichnerisch als malerisch, nur spärlich an manchen Stellen mit Farbe gehöht, wirken sie in der Leichtigkeit des Strichs wie geistvoll-flüchtige Notizen nach den Originalen. Sie gehören jedenfalls zu den stärksten Zeugnissen für Rodes ungewöhnlich große Begabung.

Die Leichtigkeit, die diese frühen Studienarbeiten zeigen, blieb ein wesentliches Merkmal seines ganzen Schaffens und ermöglichte es ihm ein Lebenswerk von seltemem Umfang der Nachwelt zu hinterlassen. Zu seinen großen dekorativen Gemälden in den Berliner und Potsdamer Schlössern, unter denen die wirkungsvollen Deckenbilder die Schönsten sind, zu den zahlreichen Arbeiten ähnlicher Art für Privatpalais und Landhäuser treten Stoffleibilder in so erstaunlicher Zahl, daß bisher noch nicht der Versuch unternommen worden ist, ein Verzeichnis aller seiner — zum Teil auch verschollenen — Werke aufzustellen. Kein Stoffgebiet war ihm fremd, er malte die in seiner Zeit besonders beliebten allegorischen und mythologischen Darstellungen, Bilder religiösen Inhalts und geschichtliche Kompositionen in ganzen Serien, genrehafte Motive und Bildnisse, die ihm besonders in seiner Frühzeit vortrefflich gelangen. Dramatisches und Pathetisches lag ihm weniger, mehr das Justähnliche und Idyllische.

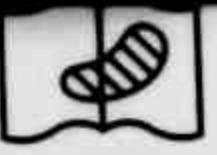
Rodes Ruhm drang bald weit über Berlin hinaus; zahlreiche andere Städte bestellten Werke, besonders für Kirchen, bei ihm, selbst eine Stadt in der Ukraine ließ sich zwei Altarbilder von ihm malen. Die Anerkennung seiner Bedeutung fand ihren Ausdruck in der Wahl zum Direktor der Akademie. Der dem Künstler eng befreundete Dichter Ramler hielt auf Rode, als er 1797 starb, in einer öffentlichen Sitzung der Akademie die Gedächtnisrede. Schon siebzehn Jahre vorher hatte er auf den Freund eine Ode gedichtet, deren schwülstige, mit allegorischen und mythologischen Floskeln überladene Sprache uns kaum mehr verständlich ist. Bemerkenswert bleibt aber die Tatsache, daß der in seiner Zeit selbst von G. E. Lessing hochgeschätzte Ramler den Künstler in einer solchen Dichtung feierte.

Mit einem enormen Fleiß und mit einer völligen Hingabe an seinen Malerberuf muß Rode sein erstaunlich großes Lebenswerk geschaffen haben. Die Gabe leichten Schaffens hat ihn allerdings dazu verführt, über der raschen Vollendung des Ganzen das Einzelne

häufig zu vernachlässigen. In seinen malerischen Werken ging er von der farbigen Gestaltung des Bildes, die bei ihm mit zunehmendem Alter immer reicher wurde, aus und ließ die zeichnerische Durchbildung der Einzelheiten darüber zu kurz kommen, obwohl er ein recht gewandter Zeichner war. So ist es ein Leichtes, in vielen Arbeiten Rodes zeichnerische Schwächen, mißglückte Haltung einzelner Figuren und ähnliche augenfällige Fehler nachzuweisen. Insofern besteht Schadows Urteil durchaus zu Recht, durch seine übertriebene Auswertung ist Rode aber großes Unrecht zugesetzt und das Bild seiner künstlerischen Ercheinung entstellt worden. Schon Ramler hat in seiner Gedächtnisrede Rode gegen den Vorwurf der Flüchtigkeit in Schulz genommen und auf die Werke hingewiesen, die der Künstler „mit der größten Ausführlichkeit“ gemalt hat. Um Rode gerecht zu werden, muß man sein Schaffen als Ganzes und von der Einstellung des 18. Jahrhunderts aus betrachten, das in der Blütezeit des Rokoko unpädantisch war und sich in spielernder Phantasie, in unbekümmter Leichtigkeit und in der Freude am äußeren Glanz des Daseins auslebte. Der Reiz der Schöpfungen dieser Zeit liegt auch in den besten Werken Bernhard Rodes. Die formale Strenge des Klassizismus, die auf gefühlsmäßiger Verinnerlichung ruhende Romantik, vollends die folgenden Zeiten naturalistischer Kunstabübung ließen das 18. Jahrhundert in der allgemeinen Wertschätzung immer mehr zurücktreten. Das Verständnis für diese Zeit erwachte erst wieder in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts, als sich aus den mannigfachen, die Stile vergangener Zeiten nachahmenden Wandlungen der Kunst eine Anhängerung an das 18. Jahrhundert ergab. Auch die Museen wandten der Kunst dieser Zeit, die nun nicht mehr als eine Epoche künstlerischen Niedergangs galt, ihre Aufmerksamkeit zu und sammelten ihre künstlerischen Schöpfungen. So ist schließlich auch Bernhard Rode nicht mehr unbeachtet geblieben und die Erwerbungen seiner Werke durch große Galerien haben seit einer Reihe von Jahren bewiesen, daß sein Schaffen wieder gerechte Wertung und Verständnis gefunden hat.

Die Wertschätzung Rodes zu seinen Lebzeiten beruhte nicht nur auf seinen malerischen Werken, sondern zu einem guten Teil auch auf seiner Tätigkeit als Graphiker. Er hat eine große Anzahl seiner eigenen Bilder und Zeichnungen in Radierungen wiedergegeben. Auch zu Illustrationszwecken hat er eine erhebliche Anzahl von Blättern, zum Teil sehr großen Formaten, geschaffen. Denselben Fleiß wie als Maler bewährte er auch als Graphiker: die Zahl seiner Radierungen beträgt etwa 300.

In den Radierungen nach seinen religiösen Bildern, wie in der „Grablegung Christi“ oder in der schönen Komposition „Der barmherzige Samariter“ (Tafel 8) sucht Rode, wie so viele Radierer des 18. Jahrhunderts, gewisse Rembrandt-Effekte zu erzielen, andere Blätter sind mehr auf einfache Strichwirkung gestellt wie „Das Reinigungsopt der Maria im Tempel“ (Tafel 9), ebenso die Wiedergaben seiner genrehaften Bilder „Die Erfindung der Silhouette“ (Tafel 11) und „Der von einer Schlange gebissene Jäger“ (Tafel 10). Mythologische und historische Darstellungen überwiegen natürlich in seinem graphischen ebenso wie in seinem malerischen Werk (Tafel 2 und 13). Besonders gelungen im Ausdruck ist die Radierung „Kleopatra und Antonius“, in der Verlegenheit des er-



tappten Antonius, dem beim Angeln ein Sklave heimlich die Fische an den Angelhaken steckte, und in der triumphierenden Freude der Kleopatra, die ihn einen gebratenen Fisch fangen lässt (Tafel 5).

Eine sehr hübsche Probe seiner Schäfer-Szenen ist „Amynt und Chloe“ (Tafel 1) und zum Besten und Reizvollsten, was der Radierer Rode geschaffen hat, gehören die beiden Blätter nach seinen Bildern „Der Kaiser und die Kaiserin von China“, die wie noch manche andere seiner Arbeiten deutlich den Einfluss Tiepolos zeigen (Tafel 3 und 4). Zahlreich sind im Radierungswerk die Putten-Darstellungen, von denen unsere Mappe ebenfalls einige Proben enthält (Tafel 14). Auch Landschaften hat Rode gern gezeichnet und zuweilen radiert, so den pittoresk aufgesetzten „Hochelfall bei Schreiberhau“ (Tafel 12).

Der vielseitige Künstler hat, wie es im 18. Jahrhundert vielfach üblich war, auch Entwürfe für plastische Werke, Grabmäler, Reliefs u. a. gezeichnet und nach diesen Zeichnungen später Radierungen geschaffen. Bildhauer zweiten Rangs, die sogenannten „Figuristen“, hatten nach solchen Entwürfen dann die Skulpturen auszuführen. Es sei nur daran erinnert, daß der ganze plastische Schmuck des deutschen Doms am Gendarmenmarkt in Berlin und das große Relief an der Attika des Brandenburger Tores nach Entwürfen von Bernhard Rode ausgeführt sind. Mit Vorliebe hat der Künstler auch Skulpturen von Andreas Schlüter reproduziert und seine radierte Serie der Kriegermasken aus dem Berliner Zeughaus war einst außerordentlich beliebt. Unsere Mappe bringt zwei Blätter nach den „Weltteilen“ des großen Barockmeisters aus dem Palais Kameke (Tafel 6 und 7).

Die Radierungsplatten Rodes ruhen seit langem in der Kunstsammlung der Akademie. Proben haben ergeben, daß die Platten noch vollkommen druckfähig sind und dies ermöglichte die Darbietung einer Auswahl der schönen graphischen Arbeiten in unserer Mappe. Es sind Neudrucke, die den Abzügen aus der Zeit des Künstlers völlig gleichwertig sind, vielleicht noch mehr als das, da sie mit den Mitteln und mit der Erfahrung unserer heutigen hochstehenden Drucktechnik hergestellt sind. Den ganzen Reiz der Rode'schen Kunst lassen uns diese kleinen Blätter unmittelbar genießen.

Die historische Bedeutung Rodes steht heute fest, er war einer der begabtesten und fruchtbarsten Maler der Zeit Friedrichs des Großen und ist aus der Geschichte der Berliner Kunst nicht hinwegzudenken.

## Verzeichnis der Radierungen

1. Amynt und die badende Chloe
2. Venus trauert am Grabmal des Adonis, Putten ziehen den Eber herbei, der den Adonis getötet hat.
3. Der Kaiser von China zieht die erste Furche zur Ehre des Ackerbaus
4. Die Kaiserin von China pflügt die ersten Maulbeerblätter zu Ehren des Seidenbaus
5. Antonius fischt in Gegenwart der Kleopatra, die er mit Hilfe eines Sklaven über seinen Fang täuscht. Kleopatra läßt ihm, um seine Täuschung zu enthüllen, einen gebratenen Fisch an der Angel befestigen.
6. Europa (nach einer Plastik von Andreas Schlüter im Palais Kameke in Berlin)
7. Asien (nach einer Plastik von Andreas Schlüter im Palais Kameke in Berlin)
8. Grablegung Christi  
Der barmherzige Samariter
9. Maria bringt zwei junge Tauben zum Reinigungsopfer in den Tempel
10. Einem Jäger, der von einer Schlange in das Bein gebissen wurde, saugt sein Sklave das Gift aus
11. Erfindung der Silhouette
12. Der Hochelfall bei Schreiberhau
13. Der tödlich verwundete Darius wird von einem Soldaten Alexanders aus einem Helm mit Wasser gelabt
14. Der Winter, durch Putten dargestellt  
Der Herbst, ein Putten-Bacchanal  
Putten schleppen den Eber fort, der den Adonis getötet hat.



Diese Veröffentlichung der Preußischen Akademie der Künste  
wurde in 50 Exemplaren hergestellt

Nr.

Druck der Radierungen von der Dan-Presse O. Seiling, Berlin-Charlottenburg  
Druck des Textes von A. W. Hoyn's Erben, Berlin

ADOLPH MENZEL

P E R S O N A L I A

---

*Handschrift im Archiv*

*der Akademie der Künste zu Berlin*

*Herausgegeben und eingeleitet von*

*Alexander Amersdorffer*

---

*Mit Originallithographien von*

*Max Slevogt*

\*

**ADOLPH MENZEL**

**PERSONALIA**

**VERLEGT BEI E.A. SEEMANN**

**IN LEIPZIG**

EN neugewählten Mitgliedern der Akademie der Künste wird die Freude über die Botschaft von ihrer Wahl mit einem bitteren Tropfen gemischt: der Aufforderung, für das Archiv einen Überblick über ihre Personalien, Leben und Schaffen niedezuschreiben. Nicht Wenigen ist dies verdrießlich. Denn im allgemeinen – die spärlichen Ausnahmen bestätigen auch hier nur die Regel – meiden die Künstler gern die Mühen leidigen Schreibwerks. Auch die Scheu, andre, zumal die auf Stoff erpichten „Kunstschröber“ ihrer oder kommender Tage hinter das Gehege blicken zu lassen, das vor profanen Augen das Eigenleben verbirgt, mag für manchen dabei mitsprechen. So kommt es, daß das Archiv der Akademie in der Sammlung der Selbstbiographien ihrer Mitglieder Lücken aufweist, die bei kunstgeschichtlichen Nachforschungen oft schmerzlich empfunden werden.

Der Lebenslauf von 1896 hält sich zunächst an das benutzte Formular: Namen, Geburtsangabe, Vatersnamen und Religion werden gewissenhaft in die dafür vorgesehenen Rubriken eingetragen.

Ein paar Federhiebe durchsäbeln den Vordruck „verheiratet“ und mit energischen Strichen wird die Angabe „militärfrei“ markiert. Und wahrlich, Menzels Statur von 1 Meter 40 wäre selbst zum Füsilier nicht tauglich gewesen, obgleich ein Scherzwort Fontanes behauptet „der beste Füsilier sei der, der nur mit bewaffnetem Auge gesehen werden könne.“

Noch eine kurze Eintragung über Schulbesuch und wissenschaftliche Vorbildung folgt, dann hebt schon auf der zweiten Seite ein zusammenhängender Lebens- und Schaffensbericht an. Unbekümmert um die Rubriken fegt der Gänsekiel

Kunstforscher und „nachgesprochener Lügerei“ vorzubeugen. Und nicht zuletzt mag ihm der Drang, sich über sich selbst Rechenschaft abzulegen, Anlaß zu diesen „Selbstbespiegelungen“ gewesen sein, ebenso wie bei dem persönlichen Teil seines Testaments und bei der im Nachlaß aufgefundenen Selbstbiographie, die allerdings über den ersten Anlauf nicht hinauskam, was die Niederschriften im Archiv der Akademie, besonders die von 1896 als vollständige Darstellung umso bedeutsamer macht.

So manchem Menzel-Verehrer hat der Herausgeber diese Blätter vorgelegt. Die Freude und Bewunderung, die sie stets erregten, legten ihm schließlich den Gedanken nahe, sie einem weiteren Kreise in originalgetreuer Wiedergabe bekannt zu machen. Denn nicht im Inhalt allein, vielmehr in diesem zusammen mit der fesselnden Eigenart der Erscheinung liegt der besondere Reiz dieser menschlichen Dokumente.

Daß die getreue Wiedergabe in einem würdigen künstlerischen Rahmen erscheint, ist der Fürsorge des Verlages besonders zu danken. Und für diesen Schmuck war keiner mehr berufen als Max Slevogt: in seiner unerschöpflichen fabulierenden Phantasie und mit der beschwingten Leichtigkeit seiner Hand so recht der Erbe von Menzels zeichnerischer Grazie und Menzels ewig ungestillter Zeichenlust.

Lebendiges steigt aus diesen Schriftbildern empor: das ganze Wesen Menzels in seiner bezwingenden Genialität und seinem liebenswerten Menschentum mit all seinen knorrigsten Seltsamkeiten. Nichts möchten wir an diesen Seiten, auf denen des Meisters Hand geruht hat, missen: weder die kleinen Spritzerkaskaden, mit denen der widerspenstige

In freier Form auf Briefbogen wurden diese curricula vitae früher niedergelegt, in späterer Zeit wurde ein amtlich nüchterner umfangreicher Personalbogen dafür eingeführt, der durch seine kategorisch fragenden Rubriken wohl einen sanften Zwang zu ausgiebiger Mitteilung ausüben sollte, auf seinen letzten Seiten aber Raum für einen zusammenhängenden Lebenslauf bietet. Doch gähnt auf diesen Seiten, die gerade die interessantesten Aufschlüsse füllen sollten, zu- meist öde Leere.

Umso glücklicher darf sich die Akademie schätzen, daß Adolph Menzel von der Lässigkeit vieler seiner Kollegen eine rühmliche Ausnahme machte, denn sie besitzt von ihm in zwei ausführlichen Niederschriften kostbares autobiografisches Material. Den einen Lebenslauf reichte Menzel nach seiner Wahl zum Mitglied 1853 ein, den anderen 1896, im Jubiläumsjahr der Akademie, wohl auf Veranlassung des damaligen Ständigen Sekretärs Hans Müller, der Stoff für seine Geschichte der Akademie sammelte, die nach dem Erscheinen des ersten Bandes leider Torso blieb.

Gewiß war es nicht Künstlereitelkeit, der wir diese Selbstzeugnisse über Menzels Leben und Schaffen verdanken. Seiner Gewissenhaftigkeit und peinlichen Sachlichkeit war es vielmehr ein Bedürfnis, selbst dafür zu sorgen, daß nur Wahres über seine Person, seinen Werde- und Entwicklungs- gang überliefert werde. Seine erst jüngst bekanntgewor- denen Randbemerkungen zu den Korrekturbogen von Jordan- Dohmes Menzel-Werk legen Zeugnis dafür ab. Mit drasti- scher Deutlichkeit spricht er in diesen Glossen aus, wieviel ihm daran lag, der „gewissenlosen Schreibseligkeit“ der

darüber hinweg, das Formular ist überwunden. Geduckt und schüchtern blicken da und dort die trocken-steifen Letter des Vordrucks zwischen den herrischen Schriftzügen hindurch.

Menzels Lebensbahn verlief aufwärts, aber glatt; keine stark bewegenden Ereignisse, keine Umschwünge des Schicksals waren zu verzeichnen. „Es mangelt eben alles, was eine Künstlerbiographie schmälzt“ schreibt er einmal an Friedrich Pecht. So läuft denn auch diese zusammenhängende Darstellung von der Erwähnung des ersten öffentlichen Erfolges an mehr und mehr in eine bloße Aufzählung des Geschaf- fenen aus, bis jäh der eilende Lauf der Feder unterbrochen wird. Den Grund gibt Menzel gewissenhaft an: die „dring- liche Vollendung des Gedenkblattes für die Jubelfeier der Akademie.“

Die Akten erzählen davon, wie oft der Künstler zur rechtzeitigen Fertigstellung dieser Arbeit, die als Titelblatt zu Hans Müllers Geschichte der Akademie Verwendung fand, gedrängt werden mußte. Ihre Erwähnung in seinem Lebens- lauf mag es rechtfertigen, bei dieser wenig bekannten großen Zeichnung, einer etwas krausen Komposition des Einund- achtzigjährigen, kurz zu verweilen. Unter mancherlei alle- gorischem Beiwerk zeigt sie im Mittelpunkt Schlüter, wie er an einer Statue Friedrichs I., des Stifters der Akademie, arbeitet, wobei Menzel das Versehen unterlaufen ist, die im Besitze der Akademie befindliche Marmorstatue, das Werk eines unbekannten Künstlers aus klassizistischer Zeit, dem Barockmeister zu vindizieren. König und Königin nähern sich dem Bildhauer, während zur Seite hinter einer Balu- strade Knobelsdorff, Chodowiecki und Schadow der Arbeit

Gänsekiel einzelne Buchstaben wie mit beabsichtigten Verzierungen umgibt, noch die achtlos-malerisch verwischten Stellen oder die genial-unbekümmerten Durchstreichungen, die sich zu Flecken von groteskem Umriß ballen. Ein eindrucksvolles Schwarz-Weiß-Bild ist jede Seite, wie geladen mit zeichnerischer Energie.

Menzels Handschrift ist in ihrer Ausdruckskraft und Bezeltheit von ausgeprägter graphischer Schönheit. Allein Gottfried Schadows Schrift könnte zum Vergleich herangezogen werden, die in überraschend verwandten Zügen das Temperament und die souveräne geistige Freiheit des großen Künstlers offenbart. Ungefüge, eigenwillige Formen mischen sich mit gewandt-geschneidigen; knorrig und doch wieder ungemein sensibel, voll Herbheit und doch nicht ohne Anmut ist Menzels Schrift. Sie spiegelt das Problematische, den Widerstreit in seinem Wesen wieder, für den uns mit psychologischer Einfühlung Karl Schefflers geistvolle Deutung zuerst das Verständnis eröffnet hat. Doch auch ein Triumphierendes liegt in diesen überlegen geschwungenen Zügen, etwas von innerlich ausgekämpftem Kampf.

Persönliche Prägung hat auch Menzels Ausdrucksweise: sein Stil ist in seiner Gedrängtheit von lapidarer Kraft und plastisch in seiner Lebendigkeit. Die Bilder der Erinnerung verschieben sich im späteren Leben je nach der Einstellung, von der aus zurückschauend das Einst und sein Empfindungsinhalt überblickt wird. Gemeinsam ist den beiden über vier Jahrzehnte in ihrer Entstehung auseinander liegenden Niederschriften das liebevolle Verweilen bei der Schilderung der Jugendzeit und ihrer Eindrücke, das Aufdecken der er-

sten Keime künstlerischen Interesses. In dem Lebenslauf von 1853 schwingen aber noch stark die Erinnerungen nach an die trübe Zeit nach dem Tod des Vaters, an die lithographische Frohnarbeit, an die Enttäuschungen und die Zweifel am eigenen künstlerischen Vermögen. Jede Bitterkeit, jede Erinnerung an jene Zeit der „dumpfen Verborgenheit“, der Hilflosigkeit und Resignation der ersten Berliner Jahre ist dagegen in dem von der Höhe des Lebens und der Erfolge aus gesehenen zweiten Rückblick entchwunden; Menzel verweilt hier mit Behagen bei heiterem Gedenken an die Jugendzeit in Breslau. Lebhaft sehen wir ihn vor uns, den Dreizehnjährigen, wie er in früherwachtem Kunsthunger vor den Läden der Kupferstichhändler hing, weltentrückt und ganz verkrampt vom Schauen „in stundenlangem Verweilen in Sonne oder Schnee“. Hier leuchtet auch Menzels barocker Humor durch, uns wohlbekannt aus seinen vertrauten Freundesbriefen, die er so gern mit schnurrig-grotesken Scherzen würzte.





worden oder richtiger gesagt: der war noch gar nicht entdeckt. Erst die Zeit nach seinem Tode brachte das volle Verständnis für die unvergleichlichen malerischen Schöpfungen seiner Frühzeit wie für seine Bedeutung als Zeichner. Daß aber auch unsere Zeit und die Zukunft sich stets dessen erinnern sollte, was wir dem Schilderer von Preußens Größe an Dank schuldig sind, daran wollen uns Slevogts Phantasien mahnen, in denen er hier der Huldigung vor dem Meister Ausdruck gibt.

Den deutschen Genius hat Menzel in seinen Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen dargestellt: schlafend, ein banges Fragezeichen unter seinem Lager auf der Bärenhaut. Erwacht, zornmütig aufgereckt gibt ihn Slevogts Titelvignette wieder. Das Zeichen zweifelnder Frage ist dem Zeichen entschlossener Bejahung gewichen!

\*

\*

\*

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

# Preußische Akademie der Künste

**Band:**

I / **350**

- - **Ende** - -