Iris Berndt

MÄRKISCHE ANSICHTEN

Die Provinz Brandenburg im Bild der Druckgraphik 1550–1850

Leseprobe ©Lukas Verlag

Abbildungen auf dem Schutzumschlag
Vorderseite: Freienwalde von Westen vom Weinberg,
Friedrich August Schmidt nach Florian Grospietsch,
kolorierte Umrißradierung, um 1820 (Kat.-Nr. 809)
Rückseite: Köpenick von Süden über die Dahme,
Petrus Schenk, Kupferstich, 1706 (Kat.-Nr. 1016)

Leseprobe ©Lukas Verlag

**Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die
Stiftung Preußische Seehandlung, Berlin.**

© Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2007
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D–10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Reprographie, Umschlag, Layout und Satz: Verlag
Übersichtskarten: Clemens Kind (CAD-Services, Berlin)
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg
Bindung: Kunst- und Verlagsbuchbinderei, Leipzig

Printed in Germany
ISBN 10 3–936872–78–3
ISBN 13 978–3–936872–78–1

Inhalt

Leseprobe ©Lukas Verlag

Vorwort (Helmut Börsch-Supan) 7

Danksagung 8

Einführung 9

Katalog

Nutzungshinweise 22

Katalog der druckgraphischen Ansichten 25
darin Farbtafeln 195–236

Anhang

Primärquellen 430
Sammlungssiglen 453
Literaturverzeichnis 454
Künstler- und Verlegerregister 466
Abbildungsnachweis 480

Vorwort

Leseprobe ©Lukas Verlag

Die landschaftlichen Reize der Mark Brandenburg sind erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eigentlich entdeckt worden. Die niederländischen Künstler, die zuerst unter dem Großen Kurfürsten hier den Sinn für Kunst maßgeblich beförderten, erfüllten andere Aufgaben als die Darstellung von Stadt und Land. Um 1740 erwachte dann im Kreis von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff und Antoine Pesne plötzlich ein Sinn für die Schönheit der heimischen Natur, der aber schon bald wieder verschwand, während sich in Sachsen um die gleich Zeit eine dauerhafte Blüte der Darstellung heimischer Landschaften entfaltete. Sie hatte den Sinn, Patriotismus zu fördern. Als der preußische König Friedrich Wilhelm III. 1799 die Künstler seines Landes aufforderte, »vaterländische Motive« zu wählen, haben die Landschaftsmaler nur Ansichten aus Schlesien und den preußischen Gebieten des Harzes geliefert. Die Mark Brandenburg vermochte sie kaum zu begeistern. Bahnbrechend für das tiefere Verständnis des Zusammenhanges von Landschaft und Geschichte wurden erst wieder Theodor Fontanes seit 1861 erschienene »Wanderungen durch die Mark Brandenburg«. Gleichwohl hat es schon vorher eine umfangreiche Produktion von topographischen Aufnahmen gegeben, die verschiedenen Zwecken diente. Sie wird hier in ihrer ganzen Breite als Fundament späterer Entwicklungen vorgeführt.

Brandenburg hat es auch heute noch schwer, sich zu einem Reiseland zu entwickeln, die Schönheit seiner Bauten und seiner Landschaft ins rechte Licht zu setzen und gegen kurzsichtige Naturzerstörung und die Entstellung von Ortsbildern zu verteidigen. Das Buch von Iris Berndt ist ein streng wissenschaftliches und zugleich breit engagiertes, das Nutzen bringen soll, indem es auf vielfältige Weise informiert. Die erstrebte Vollständigkeit, die auch bescheidene Darstellungen berücksichtigt, bietet statt einer reklametauglichen Blütenlese ein getreues Relief der kunstgeschichtlichen Bedeutung Brandenburgs, wie sie in dem behandelten Zeitraum eingeschätzt wurde. Zwar blieb die Residenzstadt Berlin ausgeklammert, ihre Rolle als Motor des Geschehens ist trotzdem wahrzunehmen. Das heutige Spannungsverhältnis von Berlin und Brandenburg hat also eine sichtbare Geschichte, deren Fortsetzung in der Gegenwart einer Gestaltung bedarf.

Die Erkenntnis der Niveauunterschiede in der Vedutenproduktion gestattet Einblicke in die Zusammenhänge von Wirtschaft, sozialen Verhältnissen und künstlerischen Bestrebungen einschließlich der technischen Verfahren. Wie kaum ein anderes Feld der bildlichen Darstellung zeigt die Vedute, wo der Zwang zur Zweckmäßigkeit aufhört und die künstlerische Phantasie ihren Spielraum benutzt.

Die vielen Städte im Windschatten der übermächtigen, auf Modernität bedachten Bundeshauptstadt erkennen heute in ihren frühen Wiedergaben ein Stück ihrer Geschichte. Das hilft ihnen, ihre Individualität zu bewahren.

Wo Orte sich bemühen, der Abwanderung ihrer Bewohner entgegenzuwirken, ist es nötig, eine Atmosphäre zu pflegen oder zu schaffen, die emotionale Bindung ermöglicht. Dabei ist Besinnung auf Geschichte wichtig, und diese mit authentischen Ansichten zu illustrieren ist hilfreich.

Die lokale Geschichtsschreibung, auch die mit der Absicht, den Tourismus zu befördern, wird daher auf das hier vorgelegte Reservoir historischer Veduten dankbar zurückgreifen. Nicht zuletzt wird das Werk aber auch ein unentbehrliches Hilfsmittel der Denkmalpflege werden, obgleich natürlich jede Abbildung einer kritischen Prüfung bedarf. Hierbei erweist sich die Möglichkeit des Vergleiches verschiedener Darstellungen derselben Örtlichkeit als nützlich.

Schließlich wird der Geist, aus dem heraus das umfangreiche Werk in vielen Jahren entstanden ist, als Beispiel des Verantwortungsgefühls für eine Region ermutigend weiterwirken. Wo Gegenstand und Leistung so wie hier verbunden sind, stellt sich ein Glücksgefühl ein, das über die Nützlichkeit hinausweist.

Helmut Börsch-Supan

Danksagung

Leseprobe ©Lukas Verlag

Viele der hier versammelten druckgraphischen Ansichten enthalten keinen oder nur einen Namen unter der Darstellung, obwohl an ihrer Fertigstellung weitaus mehr Personen beteiligt waren. Das vorliegende Buch hat dies mit ihnen gemeinsam: Es trägt zwar auf der Titelseite den Namen der Autorin, aber es bedurfte der Hilfe vieler, um jetzt in den Händen der Leser zu sein.

Vor allem danke ich meinem Ehemann, der sich mit mir über jede Entdeckung eines bis dahin unbekannten Ansichtenblattes freute, mir ein geduldiger Zuhörer und ein wunderbarer Gesprächspartner war. Mit Sorgfalt und Umsicht fertigte er das Register und tilgte beim Korrekturlesen noch manche Unrichtigkeit.

Verbunden bin ich Prof. Helmut Börsch-Supan, der meine Beschäftigung mit druckgraphischen Veduten seit ihren Anfängen im Jahr 1996 aktiv begleitete. 2002 verteidigte ich meine kunsthistorische Dissertation, in der es bereits um die druckgraphische Vedute in der Provinz Brandenburg ging. In ihr wird ausführlich argumentiert und dokumentiert, was hier in einer knappen Einführung zusammengefaßt ist. Erweitert gegenüber der Dissertation ist der Katalog.

Einige Sammler, Händler und Historiker unterstützten das Vorhaben uneigennützig. So danke ich Dr. Gernot Ernst, Dr. Bärbel Kowalewski, Nikolaus Struck und Carsten Seifert aus Berlin, Dr. Winfried Töpler aus Görlitz, Astrid Kilisch-Horn aus Rudolstadt, Henry Tolksdorf, Torsten Freyhof und Christiane Köhler aus Schwedt sowie Dr. Gunther Nisch und Manfred Krause vom Chorin-Verein.

Ohne die Unterstützung der vielen Museen und Sammlungen in Berlin, Brandenburg und meiner zeitweiligen Heimatstadt Dresden hätte das Buch nicht entstehen können. Bestände mußten tagelang durchgesehen und die Angaben mitunter nochmals nachgeprüft werden, wenn neue Erkenntnisse andere Fragestellungen an die Ansichtenblätter heranführten. Kolleginnen und Kollegen gaben Hinweise oder kamen mir bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen großzügig entgegen. Manche waren von vornherein offen, einige mußten für die Idee eines solchen Gesamtverzeichnisses druckgraphischer Ansichten erst gewonnen werden. Für herausragendes Engagement danke ich Andreas Teltow (Graphische Sammlung, Stiftung Stadtmuseum Berlin) sowie Antje Reichel (Prignitz-Museum Havelberg).

Auskunft oder Unterstützung bei der Anfertigung von Abbildungsvorlagen gewährten außerdem Wolfgang Blaschke (Ehm-Welk-Heimatmuseum Angermünde), Dr. Reinhard Schmook (Oderlandmuseum Bad Freienwalde), Carl August Hinkelmann (Schloß Freienwalde), Marlies Ebert, Gerd Heinemann, Helmut Herbert, Ursula Cosmann und Thomas Wellmann (Archiv, Kartensammlung, Bibliothek, Graphische Sammlung und Negativ-Archiv der Stiftung Stadtmuseum Berlin), Andrea Hindenach und Klaus-Dieter Pett (Landesarchiv Berlin), Prof. Konrad Vanja und Heike Gojer (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Museum Europäischer Kulturen), Dr. Renate Kroll und Andreas Heese (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett Berlin), Evelyn Zimmermann, Margitta Tretter und Dr. Adelheid Schendel (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Plankammer), Dr. Samuel Wittwer (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, KPM-Archiv – Land Berlin), Vera Reise (Deutsches Historisches Museum, Berlin), Dr. Peter Bahl (Landesgeschichtliche Vereinigung Berlin-Brandenburg), Hans Benthin (Klostermühle Boitzenburg), Ursula Abramowski (Museum im Frey-Haus Brandenburg an der Havel), Dr. Steffen Krestin (Stadtmuseum Cottbus), Beate Schneider (Stiftung Fürst-Pückler-Museum Schloß und Park Branitz, Cottbus), Brigitta Heine (Kreisarchiv Barnim, Eberswalde), Ingrid Fischer und Barbara Gehrke (Museum in der Adler-Apotheke Eberswalde), Dr. Rainer Ernst (Kreismuseum Finsterwalde), Brigitte Brisch und Dr. Reinhard Kusch (Museum Viadrina Frankfurt an der Oder), Dr. Ralf-Rüdiger Targiel (Stadtarchiv Frankfurt an der Oder), Bernd Pilz (Städtisches Museum Guben), Florian Wilke (Städtisches Museum Fürstenwalde), Norbert Janek (Museum im Kulturquartier Jüterbog), Christina Orphal, Helmut Haß (Museum Schloß Lübben), Ute Henschel und Roswitha Winter (Spreewaldmuseum Lübbenau), Dr. Helga Tuček (Niederlausitz-Museum Luckau), Roman Schmidt (Heimatmuseum Luckenwalde), Dr. Irina Rockel und Hansjörg Albrecht (Museum Neuruppin), Manuela Vehma (Kreismuseum Oranienburg), Dirk Redis (Fischerei- und Hüttenmuseum Peitz), Günther Seier (Museum Perleberg), Gerhild Martens (Potsdam-Museum), Cecilie Genschow (Kulturhistorisches Museum Prenzlau), Heike Müller, Karin Herms und Anke Grodon (Stadtmuseum Schwedt), Bernd Gork (Festungsanlage – Museum Senftenberg), Eckbert Kwast (Niederlausitzer Heidemuseum Spremberg) und Antje Zeiger (Museen Alte Bischofsburg Wittstock). Dank gebührt den Mitarbeitern von historischen Buch- und Kartenbeständen der Staatsbibliothek Berlin und der Staats- und Universitätsbibliothek Dresden sowie der Stadt- und Landesbibliothek Potsdam. Ich danke Petra Winarsky und dem Fotografen Lorenz Kienzle für die Anfertigung von Reprovorlagen sowie Clemens Kind, der die Karten zeichnete.

Für langen Atem gilt mein herzlicher Dank Dr. Frank Böttcher vom Lukas Verlag.

Ich danke aufrichtig allen Spendern, die mir die Kosten für die Abbildungsvorlagen und die Bildrechte leichter tragen halfen. Nicht zuletzt danke ich der Stiftung Preußische Seehandlung für den Druckkostenzuschuß, der das Erscheinen des Buches ermöglichte.

Dresden im März 2007 *Iris Berndt*

Einführung

Leseprobe ©Lukas Verlag

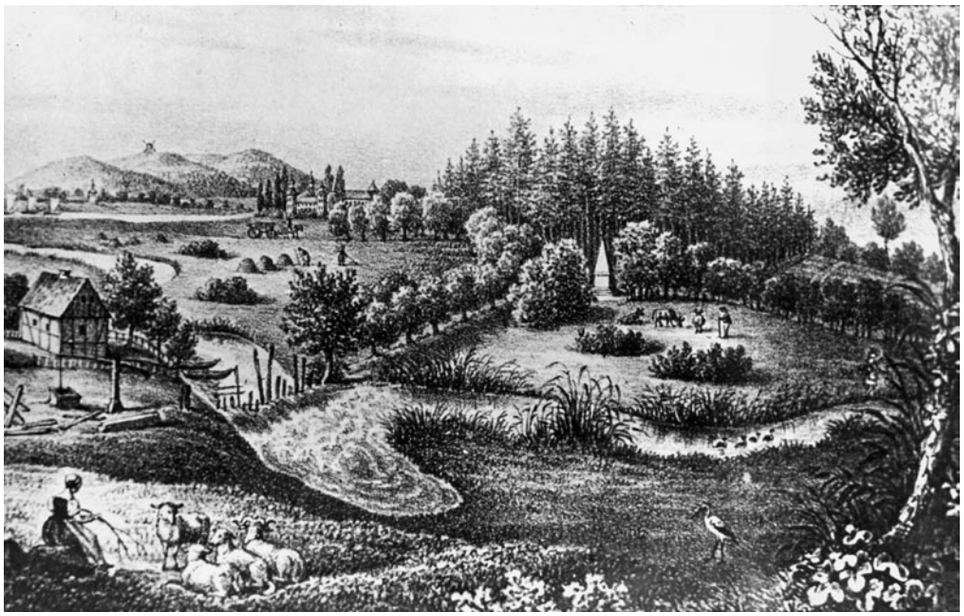
Ein geläufiger Irrtum

Wer druckgraphische Ansichten betrachtet, von denen die ältesten 450 Jahre alt sind, der nimmt das Dargestellte gern für eine wirklichkeitsgetreue Abbildung einer Örtlichkeit jener Zeit. Ein geläufiger Irrtum. Es ist vielmehr zu sehen, was Künstler oder Verleger für darstellenswürdig hielten und uns abbildeten. Vorsichtiger wäre es daher, in diesen Ansichten ein Angebot zu sehen, die Provinz Brandenburg mit den Augen der damaligen Zeitgenossen kennenzulernen. Man wird sich aber zunächst ein wenig im Sehen üben müssen, was übertrieben erscheinen mag und deshalb sogleich erklärt werden soll.

Es hat zunächst Konsequenzen, wenn das, was die historischen Ansichten zeigen, heute vielfach ganz anders aussieht oder mitunter gar nicht mehr vorhanden ist. Ein Kirchturm ist verändert – vom Schornstein längst übertrumpft; die Stadt ist ins Umland gewachsen. Zunächst also sind Schicht um Schicht abzutragen, ist in die mögliche Entstehungszeit des Blattes vorzudringen, und das geschieht am besten durch wachsendes Wissen um die Geschichte dieser oder jener Örtlichkeit, in das Erkenntnisse etwa aus Bau- oder Sozialgeschichte ebenso wie Kenntnis schriftlicher Quellen einfließen.

Wenn beispielsweise der sonst nicht weiter bekannte Zeichner E. F. Müller ein Flüßchen, dahinter einen Obelisken, auf den Baumreihen zulaufen, und im Hintergrund ein Schloß darstellt (Abb. 1), so ist die dargestellte Situation erst durch Kenntnis der Schwedter Stadt- und Gartenplanung während der Herrschaft der Schwedter Markgrafen (1686–1788) und die Einbeziehung alter Meßtischblätter, Flurkarten und Stadtpläne zu klären. Das dargestellte Flüßchen Welse im Vordergrund ist inzwischen verlegt, der Übergang befindet sich heute etwa zwei Kilometer weiter nordwestlich, und der Standpunkt des Künstlers käme auf längst überbautem und bewaldetem Gebiet im Norden der Stadt Schwedt zu liegen. Der Wegestern des ab 1777 angelegten Parkes Heinrichslust, den der Zeichner durch Baumreihen andeutet, ist im heutigen Wald nur noch teilweise zu erkennen. Der Obelisk im Mittelpunkt ist längst verschwunden. An der Stelle des dargestellten Schwedter Schlosses im Hintergrund befindet sich heute das Gebäude der Uckermärkischen Bühnen Schwedt. Wenn also Kenntnis von Lage und Örtlichkeit hergestellt sind, kann ein Ansichtenblatt wie dieses zu einem grandiosen Fenster in die Vergangenheit werden.

Aber auch unsere Gewohnheiten können uns an der Wahrnehmung hindern: Unser Sehen ist im Laufe des letzten Jahrhunderts photographisch geworden, das heißt, wir erfassen eilig und nehmen leicht für Wirklichkeit, was vor die Linse kommt und analog oder digital festgehalten wird. Doch die mindestens 150 Jahre alten Motive auf den Ansichtenblättern stammen aus der Zeit vor Erfindung dieses Mediums. Die Erstellung der druckgraphischen Ansichten begann mit der Wahl eines wirklich nur minimalen Ausschnittes der Umwelt durch einen aufnehmenden Künstler. Er komponierte ein aus Einzelbeobachtungen gespeistes Bild, seine Darstellung ist von den Vorstellungen eines möglichen Auftraggebers oder potentiellen Interessenten, vor allem durch seine Herkunft und künstlerische Bildung geprägt. Im nächsten Arbeitsschritt erstellte ein anderer, reproduzierender Künstler die Druckvorlage, die dann verschieden lange im Gebrauch blieb. Dann trat ein Verleger in Erscheinung und entschied über die Verwendung und den Zusammenhang, in den dann das Blatt mitunter auch erst Jahrzehnte später geriet. Andere fanden diese Darstellung vielleicht irgendwann veraltet, kopierten Teile von ihr und aktualisierten das, wovon sie meinten, daß es inzwischen unrichtig sei. Es konnten also viele Augen und Hände über einen



1 Park Heinrichslust bei Schwedt
J. H. Mützel nach E. F. Müller
Lithographie 1837
(Kat.-Nr. 1738)

Erst wenn Kenntnis von Lage und Örtlichkeit erlangt ist, kann ein Ansichtenblatt wie dieses zu einem grandiosen Fenster in die Vergangenheit werden. Der Zeichner als aufnehmender Künstler, der reproduzierende Künstler und der Verleger arbeiteten Hand in Hand an der Herausgabe von Ansichtenblättern. Es gilt, hinter die Absichten der beteiligten Künstler und Verleger zu kommen. Trotzdem sind Datierung und Zuschreibung einer Ansicht nicht immer möglich. Hier sind sie ein Glücksfall, denn die Ansicht ist nur als Bildausschnitt auf einer alten Photographie überliefert.

längeren Zeitraum an der Entstehung eines Ansichtenblattes beteiligt sein; dazu gab es gute und schlechte Künstler, eigenwillige und solche, die stärker dem Geschmack des Publikums folgten. Deshalb gilt es heute für den Betrachter, hinter die Absichten der beteiligten Künstler, Verleger und ihrer möglichen Auftraggeber zu kommen.

Das Beispiel der Schwedt-Ansicht nach E. F. Müller ließe sich ausweiten: Der Zeichner E. F. Müller lieferte dem auch als Lithographen tätigen Berliner Landschaftsmaler Johann Heinrich Mützel die Vorlagen. Der aufnehmende Künstler und der reproduzierende sind also verschieden, und der reproduzierende hat an topographischem Material in der Regel nur die Vorlagenzeichnung zur Verfügung, die wie fast immer und so auch in diesem Falle nicht erhalten ist. Wichtig ist außerdem, daß dieses Blatt zu einer Folge gehörte, das Motive der Herrschaft Schwedt-Vierraden zeigt. Eine Anzeige des Berliner Verlegers C. R. Winkelmann im Schwedter Anzeiger von November 1837 und noch einmal im Januar 1838 erlaubte eine Datierung und bestimmte neben diesem fünf weitere Blätter mit Motiven aus Schwedt, Vierraden und Niederkränig als Blattfolge. Die davon im Original nachweisbaren vier Blätter ähneln sich in Stil, Format und äußeren Merkmalen. Das Heinrichslust-Blatt ist bisher nur durch ein Foto, das einen Ausschnitt wiedergibt, bekannt. Das ist eine ungünstige Ausgangslage, die nun durch den Zusammenhang, die Datierung und Zuschreibung verbessert werden konnte. Die Betrachtung aller bekannten Blätter der Folge offenbart außerdem: Die Aufmerksamkeit des Zeichners kreiste um das Schwedter Schloß, es ist überhöht dargestellt, der tatsächliche Abstand – in diesem Fall etwa zwischen Welsebrücke und Schloß – erscheint kürzer, als er tatsächlich ist. Die Standorte dieses Zeichners sind von anderen zeitgenössischen Darstellungen verschieden, er suchte sie mit Kenntnis lokaler Blickbeziehungen selbst und zeigt damit sonst nicht dargestellte Örtlichkeiten in der Schwedter Umgebung. In der Zusammenschau aller Blätter der Folge wird auch deutlich, daß Mützel die Vorlagen beim Übertragen überformte und straffte, vielleicht auch die eine oder andere Staffage hinzufügte. Es bleiben gewisse Grundschwächen und ein naiver Zug, der den Vorlagen des Zeichners innewohnte, dabei erhalten. Müller und Mützel haben ihre Folge dem Berliner Verleger C. R. Winckelmann anvertraut, den Vertrieb in Schwedt übernahm der Buchhändler J. C. W. Jantzen. Es sieht so aus, als ob es sich um eine Initiative des Zeichners handelte, der in dem Lithographen einen tüchtigen Partner fand und durch die Verleger in Berlin und Schwedt Zugang zu potentiellen Interessenten erhoffte. Die Blätter finden sich in den folgenden Jahren nicht mehr angezeigt, sie entstanden vermutlich in geringer Zahl und sind auch heute rar. Offenbar war damals das Interesse an ihnen gering.

Hat man den topographischen Gehalt anhand anderer Quellen überprüft und ist man den Künstlern und ihren Absichten auf die Spur gekommen, kann wie im Schwedter Beispiel topographische Zuverlässigkeit geschlußfolgert werden. Genau ein solcher Blick auf den Entstehungsprozeß der druckgraphischen Ansichten ist ein wichtiges Anliegen dieses Buches. Er könnte helfen, die druckgraphischen Ansichtenblätter als komplexe und anschauliche Geschichtsquelle genauer zu beurteilen und als Bildquelle ernstzunehmen.

Angesichts des umfangreichen, diffizilen Materials kann hier aber nicht für jedes Blatt eine solch ausführliche Darlegung und insgesamt auch keine Geschichte der druckgraphischen Ansichten der Provinz Brandenburg geboten werden. Geboten werden können aber die Gesichtspunkte zu einer solchen. Allerdings müßte wohl noch eine stattliche Reihe von Einzeluntersuchungen zu Künstlern, Verlegern und ihren Ansichtenblättern hinzutreten. Zu wenig wissen wir beispielsweise über die Verlegerfamilie Schleuen, über die Absichten Jean Morinos, über einzelne Künstler wie Petrus Rollos, Albrecht Christian Kalle, Daniel Pezold oder über Johann Gottlieb Matthes, um nur einige zu nennen.

Leseprobe ©Lukas Verlag

Auf den Standpunkt kommt es an

Wer einmal versucht hat, den Standpunkt des Zeichners einzunehmen, wie er sich auf einer Ansicht zu ergeben scheint, wird gerade bei älteren Blättern vor einer unlösbaren Aufgabe stehen. Ungefähre Bestimmung ist sicher möglich. Doch nur selten ist der Standpunkt genau und für alle Teile der Darstellung bestimmbar, selbst wenn etwa erhaltene Gebäude zahlreiche Anhaltspunkte bieten. Ansichten sind nicht selten das Werk von Vermessern, Soldaten oder Architekten, von denen hier nur Daniel Pezold, Major Pfau oder Jean Baptiste Broebes genannt seien. Sie waren der Landvermessung und Konstruktionsprinzipien der darstellenden Geometrie kundig. Das erklärt aber nur teilweise die Konstruktion von Ansichten etwa zu einer Vogelschau, wofür der Katalog zahlreiche Beispiele bietet, als isometrische Konstruktion (vgl. Kat.-Nr. 460) oder in Zentralperspektive (vgl. Kat.-Nr. 65). Auch wenn ein Standpunkt scheinbar in der Ebene liegt, ist er gerade bei älteren ein imaginärer oder es stecken scheinbar mehrere Standpunkte in der Darstellung.

Eine wichtige Ursache dafür ist wohl die Aufnahmepraxis von älteren Ortsansichten: Der Ansichtenzeichner lief um die Stadt herum, zeichnete von verschiedenen Standpunkten und detailliert noch einmal auch einzelne Gebäude. Aus diesen Skizzen formte er eine Vorlagezeichnung für den reproduzierenden Künstler, die also aus Einzelbeobachtungen zusammengebaut, »in Prospect gesetzt« ist. So erklärt sich beispielsweise, daß die Merianschen Stadtdarstellungen nicht nur die dem menschlichen Auge sichtbare Hälfte, sondern bis zu 20 Grad mehr Stadtmauern und Tore – wie leicht zum Betrachter nach vorn geschoben – zeigen, worauf immer wieder aufmerksam gemacht wurde.

Ganz unterschiedlich sind die Zeichner auch mit Vordergründen und Staffagen umgegangen. Manche haben sehr genau notiert, wo der Weg verlief, sich der Galgenberg oder etwa die Wiesen befanden. Mitunter wurde auch die sogenannte Staffage gezeichnet, besonders ausgeprägt bei Schloßansichten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das für den heutigen Betrachter Verwirrende dabei ist, daß sich Dichtung und Wahrheit in einem Bild nahe beieinander befinden können! Grundsätzlich wird außerdem ein für ein bestimmtes Motiv als gültig befundener Standpunkt gern wiederholt. Das geschieht sicher auch aus inhaltlichen Gründen und in dem Bewußtsein, die neue Ansicht in eine Tradition zu stellen. Sie erleichterte aber auch viel Aufnahmearbeit. Anstatt selbst den Stadtraum zu umschreiten und seine Größe und Aus-

dehnung auf einer Zeichnung zu fixieren, konnte man auf das Muster zurückgreifen, das man einfach aktualisierte. Am Ende des hier bearbeiteten Zeitraumes nimmt diese Wiederholung immer gleicher Motive und Standpunkte beängstigende Ausmaße an. Die Souvenirblätter reproduzieren besinnungslos, nichts anderes tut heute die Ansichtspostkarte. Was jene untergruben, setzte diese außer Kraft, nicht nur durch ihre Reproduzierbarkeit, sondern eben gerade dadurch, daß sie die Standpunktfrage ihrer Bedeutung enthebt.

Die verschiedenen Darstellungsweisen und Standpunkte sind jedoch nicht nur einfach Ausdruck unterschiedlicher Vorlieben. Sie sind in die Weltauffassung und den Stil ihrer Zeit eingebunden und von weitreichender Aussage. Eine Stadt, die aus der Vogelschau in ihr Stadtinneres blicken läßt, wie etwa Berlin 1688 (Kat.-Nr. 46), präsentiert sich offener als aus der Ebene halb hinter hohen Mauern verborgen (vgl. Kat.-Nr. 49). Wenn Jean-Baptiste Broebes die Stadt Berlin (Kat.-Nr. 59) dagegen symmetrisch verklärt und in den Mittelpunkt seiner zentralperspektivischen Konstruktion die königlichen Bauten und insbesondere den Dom setzt, so bietet er ein Abbild gottesgleicher Hohenzollernscher Herrschaft, die bis in den letzten Winkel Ordnung und Unterordnung verlangt. Die Vogelschau kommt dem allwissenden Überblick gleich und war dem 16. und 17. Jahrhundert selbstverständlicher als dem 18. und frühen 19. Jahrhundert. Es ist gewiß kein Zufall, daß derartige Überschaubilder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder beliebter werden, als man sich einen Überblick über den sich rasant ausbreitenden Fortschritt städtischer Ausdehnung verschaffen wollte. Wer die Gesamtansicht wählt, zeigt eine andere Haltung als derjenige, der sich mit Teilansichten begnügt.

Die Wahl des Motivs ist mit der Wahl des Standpunkts aufs engste verbunden. Das zeigt sich auch verstärkt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, als die Künstler begannen, nicht mehr einen imaginierten, sondern einen wirklichen Standpunkt einzunehmen. Indem sich die Zahl der Detailansichten und auch die Vielfalt der Motive erhöht, ist der Standpunkt kein objektivierter mehr oder genauer nicht mit dem Anspruch auf Objektivität vereinbar, sondern in seiner Subjektivität durchaus begrenzt. Und wenn Künstler wie Johann Friedrich Nagel oder Carl Benjamin Schwarz in den Jahren zwischen 1787 und 1793 durch die Mark wanderten und ihre Motive vorzugsweise in der Ebene fanden, wo sie an Wiesen, Ufern, Hängen oder Wegrändern lagerten (u.a. Kat.-Nr. 216, 465, 655, 669ff., 737, 787, 1294ff.), nimmt das als authentische Berichterstattung den Betrachter mit hinein in eine Darstellung, die auch das Nächste – den Wegesrand mit dem müden Wanderer, das Denkmal, die Mühle, die Schubkarre – nicht zu notieren vergißt. Wenn sich hier der Zeichner wie mitunter geschehen selbst als Rückenfigur mit hineinzeichnet, so ist er wirklich dagewesen. Wenn drei Jahrzehnte später vorzugsweise Berge erstiegen werden, um hinabzublicken – und das Besteigen wurde wirklich praktiziert –, so spricht daraus ein Ungenügen an der Ebene und der Wunsch nach Überschau, Weite, Freiheit und (durchaus auch bei märkischen Bergen) nach Erhabenheit. Selbst eine Stadt wie Frankfurt an der Oder, die sonst fast ausnahmslos über das Wasser gezeigt wurde, erhält verschiedene Stadt- und Stadtteilbilder von den umgebenden Hügeln, während die Sicht über den Fluß in den Jahrzehnten zwischen 1820 und 1840 fast ganz zurücktritt.

Hier konnte nur angedeutet werden, daß die Wahl des Standpunktes für eine Ansicht im wahrsten Sinne des Wortes eine Standpunktfrage ist, die im Laufe der hier beobachteten dreihundertjährigen Entwicklung Wandlungen unterworfen ist. Als zeitgenössische Begriffe für die Ansichten finden sich »Abbildung« oder latinisiert »Contrafect«. Johann David Schleuen verwendete wie andere im 18. Jahrhundert mit Vorliebe den Begriff »Prospect«, die Landschaftsansicht spricht von »Partie«, das 19. Jahrhundert von »Ansicht« oder »Aussicht«. Der Zusatz »wahrhaft« oder die Bezeichnung »nach der Natur« sollen die Augenzeugenschaft glaubhaft machen. Die italienischen Zeichner, Maler und Radierer, nannten ihre Ansichten »Veduten« – so etwa die »Vedute di Roma« des Giovanni Battista Piranesi –, und dieser Begriff hat sich als kunsthistorischer Fachterminus durchgesetzt. Er meint die Darstellung einer topographisch bestimmbaren Örtlichkeit, wozu auch in der Regel eine Ortsbezeichnung gehört. Die Vedute reicht dabei von sachlicher Vermessung bis zur Sammel- oder Idealvedute und wurde als Genre der Landschaftskunst aufgefaßt. Zugunsten der Verständlichkeit über das Fachgebiet hinaus ist in dieser Arbeit der allgemeine Begriff der Ansicht verwendet worden.

Leseprobe ©Lukas Verlag

Wieviele waren es einmal?

In diesem Katalog sind für den Zeitraum von drei Jahrhunderten 1930 verschiedene Ansichtenblätter verzeichnet. Sind das alle, die es jemals gab oder nur ein Bruchteil dessen? Zunächst eine Annäherung mit einem Überschlag: Der Katalog enthält auch die glaubhaft im Kunsthandel, in alten Ausstellungskatalogen und der Fachliteratur genannten Ansichtenblätter, selbst wenn diese nicht aufgefunden werden konnten. Nicht im Original nachweisbar waren insgesamt 141 Blätter, also 13,6 Prozent. Daß dieses Verzeichnis vollständig ist, kann natürlich nicht angenommen werden. Bei verstreut abgedruckten und nicht systematisch sammelbaren Anzeigen von Ansichtenblättern in den Publikationen brandenburgischer Verlage, die vor allem für die 1840er Jahre vorliegen, lag die Zahl der nachweisbaren Blätter niedriger: 25 Prozent waren nicht nachweisbar. In der Zeit von 1786 bis 1850 waren auf der Berliner Akademieausstellung insgesamt vierzig druckgraphische Ansichten märkischer Motive dargestellt. Dreißig, das sind 75 Prozent, konnten zugeordnet und nachgewiesen werden, und damit kommt man der Wahrheit, zumindest für den Zeitraum zwischen 1786 und 1850, vielleicht am nächsten. Daß 100 Prozent der 1786 von Friedrich Nicolai erwähnten Ansichtenfolgen bekannt sind, spricht nicht dagegen, denn seine Liste bringt nur besonders populäre Blätter, die er auch vertrieb. Der Nachweis von 75 Prozent könnte im Umkehrschluß bedeuten, daß 25 Prozent, also über 340 weitere Ansichtenmotive neben den hier als nicht gesehen verzeichneten noch existiert haben und sicher einige von ihnen bei fortgesetzter Recherche noch zutage treten könnten. Die Zahl der nicht nachweisbaren Darstellungen aus der Zeit vor 1786 ist mit 2,4 Prozent (acht Nachweise) wesentlich geringer. Das heißt natürlich nicht, daß hier 97,6 Prozent aller einmal vorhandenen Ansichtenmotive verzeichnet wären. Vielmehr ist die schriftliche

Überlieferung hier dürftiger – zeitgenössische Anzeigen oder Verzeichnisse fehlen. Andererseits ist auch die Gesamtmenge der in diesem Zeitraum produzierten Ansichten weitaus geringer. Bei aller Skepsis derartigen Hochrechnungen gegenüber sind sie nützlich, um sich über die Gültigkeit verallgemeinernder Aussagen zu vergewissern. Ein druckgraphischer Motivbestand von mindestens 75 Prozent der ursprünglichen Produktion ist eine Ausgangslage, wie sie bei Gemälden und Zeichnungen im allgemeinen wohl kaum zu gewinnen ist und je nach Künstler und Überlieferungslage sehr verschieden gewesen sein dürfte.

Diese Betrachtung führt zur ebenso interessanten Frage nach der ursprünglichen Auflagenhöhe eines Ansichtenblattes. Einige der verzeichneten Ansichtenblätter sind zahllos erhalten, so einige Stahlstiche der Zeit um 1850, andere sind nur in einem einzigen Exemplar nachweisbar. Wieviele Abzüge von einem Druckstock nun wirklich erstellt wurden, ist eine Frage, für deren Beantwortung einige weiterführende Gedanken notwendig sind.

Ein erstes Indiz auf die Auflagenhöhe, den technischen und zeitlichen Aufwand sowie die Arbeitsorganisation gibt die künstlerische Technik, in der das Blatt ausgeführt ist. Der Holzschnitt (u.a. Kat.-Nr. 689, 691), der im 16. Jahrhundert bestimmend war, erlaubte einige hundert Abzüge ohne wesentliche Abnützung, als technisch möglich gelten tausend. Es gab spezialisierte Holzschneider, die eng mit Verlegern zusammenarbeiteten, mitunter konnten auch Verleger selbst Holzschneider sein. Besonders im Buchdruck ließ sich der Holzstock im 16. Jahrhundert besser handhaben als etwa die Metallplatten der Tiefdruckverfahren Kupferstich und Radierung. Der Kupferstich (u.a. Kat.-Nr. 39) erlaubt gegenüber dem Holzschnitt feinere und kleinteiligere Bilder und zugleich eine weitaus höhere Auflage als der Holzschnitt. Die Anfertigung der Druckplatte ist aber wesentlich zeitaufwendiger. Viele Verleger wählten für ihre Ansichten deshalb die Radierung, die sie in dunkel gewünschten Partien mit dem Stichel überarbeiteten. Wie der Kupferstich für das repräsentative Porträt die wichtigste Vervielfältigungsform wurde, wurde die aufgestochene Radierung die wichtigste Technik für Ansichten. Sie wurde in Augsburg und Nürnberg und auch von den Merians (u.a. Kat.-Nr. 40) in Frankfurt am Main angewendet. Varianten des Druckstocks deuten auf Überarbeitungen oder auch neu angefertigte Druckplatten. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Radierung immer stärker auch von den zeichnenden Künstlern und Dilettanten genutzt. Der Sieg der Radierung (u.a. Kat.-Nr. 495ff.) über den Kupferstich ist damit zugleich der Sieg der unmittelbaren künstlerischen Äußerung über den ausübenden Handwerker – mit Folgen für die Auflagenhöhe. Von einer geätzten Radierung sind 300 bis 400 gute Abzüge möglich, von einer kalt radierten nur etwa 20 ausgezeichnete und maximal 200. Die zwischen 1780 und 1830 beliebten Umrißradierungen (u.a. Kat.-Nr. 507, 535), die nur die Umrißlinien eines Motivs enthielten und laviert oder mit Aquarell- oder Deckfarbenmalerei koloriert wurden, ist eine in der Schweiz entwickelte Antwort auf die relativ geringe Strapazierbarkeit der Platte und dem Wunsch nach einer malerischen Wirkung. Die flächengeätzte Radierung, die Aquatinta, ist eine andere, die aus Frankreich, England und den Niederlanden nach Deutschland kam. Die auffällige Seltenheit der auf diese Weise radierten Blätter aus der Zeit um 1800 bestätigt in gewisser Weise die Vermutung niedriger Auflagen. Hinzu kommt, daß sich diese Technik fast ausschließlich als Einzelblätter oder Blattfolgen und nicht als Buchillustration findet. Die Anwendung der Lithographie (u.a. Kat.-Nr. 590) für künstlerische Darstellungen vor allem seit den 1820er Jahren revolutionierte die Fertigung von Ansichten, denn der Lithostein erlaubte bei sorgfältiger Handhabung bisher ungeahnte Auflagenhöhen, wenn auch diese in der Anfangszeit wohl kaum ausgeschöpft wurden. Der Kreis der Dilettanten weitete sich, auch Maler und Zeichner probierten die einfache Technik. Für die druckgraphische Vervielfältigung brauchte man spezielle Steindruckereien, deren erste in Berlin 1816 eingerichtet wurde und aus denen sich in der Folge die Lithographischen Institute herausbildeten, in denen die Auflagenhöhe ständig gewachsen sein dürfte. Für den Buchdruck allerdings war die Technik ungeeignet, weil Bild und Text nicht gleichzeitig gedruckt werden konnten. Aus der Lithographie entwickelten sich die Lithogravüre (u.a. Kat.-Nr. 188), bei der in den Stein geritzt wurde, die sich aber nicht durchsetzen konnte, und die Zinkographie (u.a. Kat.-Nr. 292), bei der eine Zinkplatte den unhandlichen Stein ersetzt. Der aus England stammende Stahlstich (u.a. Kat.-Nr. 413ff.) war eine gefeierte Modeerscheinung. Er beeindruckte zwischen 1830 und 1870 durch feinste Grauabstufungen der Darstellungen und nahezu unbegrenzte Reproduzierbarkeit. Seine technischen Hilfsmittel führten den Stahlstich zu einem kühlen Virtuosentum, seine fehlende Verwendbarkeit im Buchdruck ließ in der Buchillustration dem Holzstich den Vorrang. Dieser war eine Weiterentwicklung des alten Holzschnitts, aber in Hartholz, erlaubte höchste Auflagehöhen und findet sich beispielsweise in Kuglers »Geschichte Friedrichs des Großen« und in der »Leipziger Illustrirten Zeitung« (u.a. Kat.-Nr. 1414, 1419) aus demselben Verlag meisterhaft angewendet.

Der Hinweis auf die Verwendbarkeit der Darstellungen im Buchdruck hat schon auf die Funktion der Ansichten als Buchillustration aufmerksam gemacht. Die Frage nach der Häufigkeit der Ansichten ist so auch eine nach den Auflagen von Büchern. Eines der nach der Bibel populärsten Bücher, die Cosmographia des Sebastian Münster, die die älteste Ansicht von Frankfurt an der Oder und zugleich die älteste der Provinz enthält (Kat.-Nr. 689), hatte in den fünfzig Jahren von ihrem Erscheinen 1550 bis 1600 nicht weniger als dreißig Auflagen. Heute sind vollständige Exemplare rar. Auf drei Auflagen brachte es die Topographie des Merian. Deren häufige Blätter deuten auf eine enorme Auflagenhöhe hin. Auch hier bleiben wir beim Schätzen und Relativieren, denn über Auflagenhöhen ist bei den meisten Büchern vergangener Jahrhunderte nichts bekannt. Insgesamt, das zeigt auch der hier vorgelegte Katalog, hatten Buchillustrationen eine bessere Chance auf Überlieferung als Einzelblätter. Über ein bedeutendes großformatiges Einzelblatt wie die Gesamtansicht Berlins 1688 von Johann Bernhard Schultz klagte schon Friedrich Nicolai 1779 in seinen »Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen«, daß sie selten sei.

Leseprobe ©Lukas Verlag

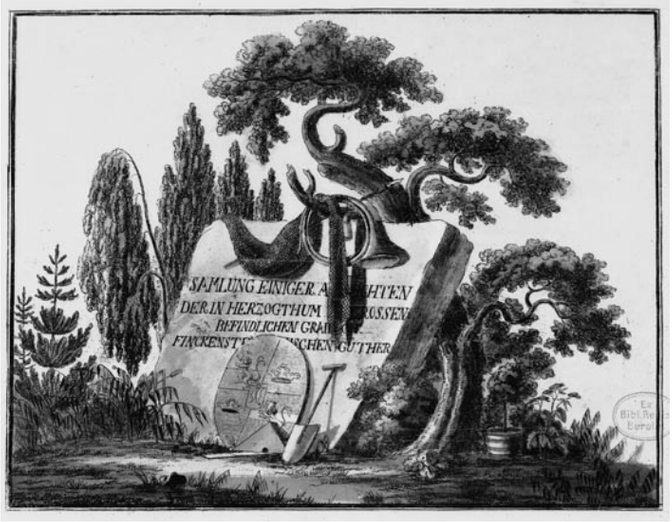
Verleger und Auftraggeber

Friedrich Christoph Perthes verfaßte 1816 eine Schrift mit dem provokanten Titel: »Der deutsche Buchhandel als Bedingung des Daseyns einer deutschen Literatur«. Diesen Titel abwandelnd möchte man formulieren: Der Verleger als Bedingung der druckgraphischen Ansicht. Denn dieser verlegte nur, wofür Bedarf vorhanden oder wofür er ihn vermutete. Nur so konnte sein Geschäft erfolgreich sein.

Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ging die druckgraphische Erstellung der Ansichtenblätter mit brandenburgischen Motiven von Verlegern aus, die in Basel, Paris, Venedig, Köln, Frankfurt am Main, Nürnberg, Augsburg oder auch den Niederlanden, weit weg von der Provinz Brandenburg, lebten. Eine gewisse Ausnahme ist lediglich Frankfurt an der Oder, das als Handelszentrum im 16. Jahrhundert zugleich eine Blüte des Buchdrucks und des Holzschnittes erlebte. Grundsätzlich gilt jedoch, daß die umfangreichen Städtebücher, in die zunächst vereinzelt Ansichten brandenburgischer Städte Aufnahme fanden, weitab verlegt wurden. Johannes Stridbeck d.Ä. kam 1690 im Auftrag des Augsburger Verlegers Jeremias Wolff nach Berlin und Frankfurt an der Oder. Weil der Verleger starb, unterblieb die druckgraphische Vervielfältigung seiner Zeichnungen. Wenn Petrus Schenk um 1700 in einer Ansichtenfolge Darstellungen von Brandenburg und Cleve vereinte, so sind diese nicht nur Zeugnis der brandenburgisch-niederländischen Beziehungen, sondern Teil einer Verlegerstrategie, für die alle kurfürstlichen Schlösser von der Wasserseite präsentiert wurden und auch mal Hochseeschiffe vor Havelberg (Kat.-Nr. 973) posierten.

Sind auf der Ansicht kein Verleger, kein Privileg und keine Widmung genannt, ist die Suche nach dem möglichen Auftraggeber erschwert. Einige seltene Radierungen um 1735 mit Neuruppiner Motiven (u.a. Kat.-Nr. 1112) mögen im Freundeskreis des Kronprinzen, des späteren Königs Friedrich II., herumgereicht worden sein. Es ist die Zeit vor Johann David Schleuen, dem ersten Berliner Ansichten-Verleger, der mehr als dreißig Jahre, von 1740 bis 1774, dieses Genre bestimmte. Ansichten, die von Christian Gottfried Matthes zuerst 1762 (Kat.-Nr. 309f.) und dann häufiger in den 1770er Jahren (u.a. Kat.-Nr. 205f.) entstanden, tragen keinen Verlegervermerk. Es gab offenbar in Berlin niemanden, der sich dem Vertrieb dieser interessanten Arbeiten angenommen hätte, auch davon zeugen fehlende Verlegervermerke. Andere Berliner Künstler wie Daniel Chodowiecki waren ihre eigenen Verleger, Christian Bernhard Rode schuf nur gelegentlich Radierungen, die, da sie meist seine eigenen Werke wiedergaben, seiner Reputation als Maler dienten.

Eine relativ hohe Zahl von Ansichten ohne Verlegervermerk kennzeichnet die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhundert – zumindest gemessen an den Jahrzehnten vor 1760 und etwa nach 1820. Dies korrespondiert mit einer Vielfalt an Motiven und individuellen Herangehensweisen. Eine experimentierfreudige und in künstlerischer Hinsicht herausragende Zeit in der Berliner Kunst! Verleger spürten das, und so übernahm etwa Friedrich Nicolai auch Ansichten in das Sortiment seiner Verlagsbuchhandlung. Johann Morino, der aus der französischsprachigen Schweiz gestammt haben könnte, versuchte mit den zunehmend beliebter werdenden Umrißradierungen in Berlin Fuß zu fassen. Er bezog Quartier direkt neben



2 Titelblatt der Blattfolge »Sammlung einiger schöner Ansichten der in Herzogthum Crossen befindlichen Gräflich Finckensteinischen Güter«, 1793

Titelblätter sind eine wichtige Quelle für die vertiefte Auseinandersetzung mit Ansichten. Häufig genug wurden sie achtlos weggeworfen, weil in den Sammlungen die Ansichten nach den auf ihnen dargestellten Örtlichkeiten abgelegt wurden. Dabei erlaubt gerade das Titelblatt die Rekonstruktion eines Gesamtkunstwerkes.
Die Zusammenstellung von Blattfolgen ist eine verlegerische Strategie des zwischen 1786 und 1793 in Berlin tätigen akademischen Verlegers Jean Morino. Jeweils sechs Blätter faßt er dabei zu einem Heft zusammen, dem er ein Titelblatt voranstellt. Insgesamt erschienen von dieser Folge der Finckensteinschen Besitzungen drei Hefte, die Drehnow, Trebichow und Skyren gewidmet sind; die um 1793 entstandene Folge gehört wohl zu den letzten Ansichten-Editionen des Verlegers.

Leseprobe ©Lukas Verlag

Nicolai in der Brüderstraße und übernahm von diesem auch das Sortiment der Rosenbergschen und Krügerschen Radierungen (vgl. Kat.-Nr. 1289ff.), die er als Deckfarbenblätter überarbeiten ließ. Sein Hauptwerk ist die »Topographie pittoresques«, auf der er sich bereits als Verleger der 1786 wiederbegründeten Akademie bezeichnet. In kurzer Zeit entstehen weitere Blattfolgen – von Anfang an in Heften mit jeweils sechs Blatt – mit Motiven aus Rheinsberg, Monbijou und Freienwalde, Potsdam, Sanssouci und wohl auch vom Tiergarten. Sein Hauptwerk ist im 7. Heft bruchstückhaft überliefert, danach bricht es ab. Nur lückenhaft ist unsere Kenntnis von den Folgen vom Tiergarten und von Potsdam. Innerhalb von nur sieben Jahren entfaltete dieser Morino eine erstaunliche und gezielte Produktivität, seine Motive zeigen fast ausnahmslos königliche Besitzungen oder Städte von zentraler Bedeutung; dann verliert sich seine Spur. War es ein Mangel an Künstlern? An Käufern? An Aufträgen? Nur ein privater Interessent scheint sich bei ihm eine Folge von den Ansichten seiner Besitzungen bestellt zu haben. (Abb. 2) Ebenso wie Morino versuchte Jean Pascal als Kunst-Verleger in Berlin sein Glück. Er wollte eine Folge vaterländischer Ansichten nach den Vorlagen Sebastian Karl Christian Reinhardts herausbringen, doch wurde daraus wohl deshalb nichts, weil, wie Johann Gottfried Schadow rückblickend schreibt, der Kunstwert der Ansichten zu gering war. Für September 1789 berichtet Meusel in seinem »Museum für Künstler und Kunstliebhaber«, daß »die Pascalsche Kupferstichoffizin zu erlöschen drohe«.

Leseprobe ©Lukas Verlag

1787 hatte Jean Pascal das großformatige Blatt mit der Ansicht der zerstörten Altstadt Neuruppins (Kat.-Nr. 1114) herausgebracht, mit dessen Erlös die durch das Feuer Geschädigten unterstützt werden sollten. Noch eine zweite Darstellung eines Stadtbrandes befindet sich in diesem Katalog. Vielleicht lag die Initiative für beide Darstellungen bei den Berlinern – Friedrich Genelli, der das Neuruppin-Blatt schuf, ist ein Berliner Künstler, der anonyme Künstler des Zehdenick-Blattes (Kat.-Nr. 1920) war es wohl auch mit Blick auf die schematische Stadtdarstellung und die Aquatintatechnik. Angefertigt wurde beispielsweise das Zehdenick-Blatt »zum Besten der durch den totalen Brand so unglücklich gewordenen Einwohner Zehdenicks«. Weil »vorzüglich das zum Wohlthun geneigte Berlinische Publikum« erreicht werden sollte, wie es in den Beilagen zum Zehdenicker Blatt heißt, mußte auch hier mit Gottfried Hayn ein Berliner Verleger den Vertrieb übernehmen. Ohne einen solchen dürfte es schwergefallen sein, einen größeren Kreis von Interessenten zu erreichen.

Auffällig ist, daß in den Jahren zwischen 1806 und 1815 auf dem Gebiet der Ansichten weder besondere künstlerische noch verlegerische Aktivitäten festzustellen sind, was übrigens auch für die Buchproduktion ähnlich gilt. Das ändert sich mit dem wirtschaftlichen Aufschwung nach dem Wiener Kongreß. Zunehmend reguliert ein bürgerlicher Markt Angebot und Nachfrage, die Könige als Auftraggeber von Ansichtengraphik treten zurück. Von den vielen Verlegern, die auch oder vorzugsweise Ansichten verlegten, seien hier wenigstens Ludwig Wilhelm Wittich, die Brüder Gropius, Gaspare Weiss oder Johann Baptist Weiss, später auch Ferdinand Riegel oder Otto Janke genannt. Letztere errichten Dependancen in Potsdam, solche sind eine auch heute noch wichtige Verlegerstrategie für die Präsenz auf dem Markt und beim Kunden.

Hinter die Berliner Verleger des 19. Jahrhunderts treten die märkischen zurück. Doch zeigt schon ein kurzer Blick beachtliche Leistungen, der einer vertiefenden Betrachtung wert wäre, auch in Hinblick auf die persönlichen und wirtschaftlichen Verflechtungen dieser Verleger mit den größeren Zentren Berlin und Leipzig. In Brandenburg an der Havel mit seinen traditionsreichen Bildungseinrichtungen sind seit den 1830er Jahren mehrere Verleger nebeneinander tätig, die auch Ansichten herausgeben (u.a. Kat.-Nr. 476), ebenso in Prenzlau (Kat.-Nr. 1624, 1626). Auch in Schwedt wird 1848 eine Steindruckerei eröffnet, schon vorher erscheinen dort Bücher mit Ansichten (Kat.-Nr. 5, 8ff, 1733). In Neuruppin ist Gustav Kühn seit 1826 tätig und auf Bilderbogen spezialisiert. Mit Oemigke & Riemschneider und Bergemann traten 1836–53 und 1855 zwei weitere Neuruppiner Bilderbogenverleger hinzu. Hier werden Ansichten aus aller Welt reproduziert, märkische Motive sind nur vereinzelt (Kat.-Nr. 203, 1844) darunter. Guben ist schon im 18. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum des Buchdrucks. Handwerkskundschaften mit Ansichten gibt wohl J. G. Kühn heraus (Kat.-Nr. 941), um 1800 tritt auf Handwerkskundschaften mit Ansichten niederlausitzischer Städte der Kupferstecher A. Wagler in Erscheinung (u.a. Kat.-Nr. 1092). Später erscheinen im Gubener Verlag Friedrich Fechner Ortsansichten, darunter auch Souvenirblätter (u.a. Kat.-Nr. 1217). Fechner spezialisierte sich offenbar später auf illustrierte Kinderbücher, die bis nach Amerika verkauft wurden.

Heterogenes Publikum

Verallgemeinernd läßt sich nur vorsichtig darüber Auskunft geben, wer eigentlich märkische Ansichten sammelte und zu welchem Zweck. Eine privat angelegte Sammlung märkischer Ansichten, angelegt vor 1850, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Es mag sie gegeben haben; aber neben den Gemäldesammlungen und graphischen Arbeiten der »Maler-Radierer« waren sie offenbar nicht erwähnenswert. Das war in Sachsen anders, wo im 18. und 19. Jahrhundert Ansichten heimischer Gegenden von Malern, Zeichnern und Stechern für einen potentiellen Markt von Sammlern geschaffen wurden. Eine druckgraphische Ansichten-Sammlung ist von dem Sprachforscher und Dresdner Bibliothekar Johann Christoph Adelung (1732–1806) erhalten, in der sich mit Ansichten der Lausitz später auch zur Provinz Brandenburg gehörige befinden. Adelungs Sammelleidenschaft lag bei den Ansichten seiner historischen Interessen wegen auf Sachsen, und eine derart wissenschaftliche Herangehensweise kann bei der Vielzahl potentieller Käufer nicht vorausgesetzt werden.

Die königliche Familie zeigt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Interesse für italienische oder englische, nicht jedoch für märkische Ansichten, wie aus dem Bestand der Aquarellsammlung der Plankammer Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg abzulesen ist. Gouachen, Aquarelle und vor allem Gemälde waren die repräsentativen Formen, Druckgraphik kam, sofern sie Königliche Schlösser und Gärten darstellte, eher als Beleg in die Sammlung.

Daß Künstler selbst ein Interesse an Ansichten anderer hatten und sie sammelten, mag nicht weiter verwundern. Sie verwendeten sie als Anregung oder als Vorlagen für eigene Arbeiten. Der Dilettant Leopold Ludwig Müller hat eine Sammlung von historischen Ansichten Berlins in drei Alben zusammengetragen, die sich im Berliner Kupferstichkabinett erhalten haben. Die Königliche Porzellanmanufaktur besaß eine wichtige Vorlagensammlung mit märkischen Motiven, die im Archiv der KPM noch in Resten erhalten ist. Für die Auswahl der Ansichten und deren Vervielfältigung auf Porzellan war der Kunstgeschmack König Friedrich Wilhelm III. (1797–1840) bestimmend.

Engpässe der märkischen Glashütten 1788 hinsichtlich der Lieferung von Glasscheiben für Bilderrahmen, wie sie Karin Friese nachgewiesen hat, deuten auf die außerordentliche Popularität, die gerahmte Graphik an den Wänden bürgerlicher Wohnstuben erhielt. Innenraumdarstellungen, wie sie vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, zeigen alle Genres, aber keine märkischen Ansichten. Dies spricht noch nicht dagegen, daß es sie in den bürgerlichen Wohnstuben nicht doch gab.

Mit Hilfe von Subskribentenlisten und alter Bibliothekskataloge versuchte die Literaturwissenschaft, Auskunft über die Verbreitung bestimmter Zeitschriften und Bücher vor allem des 18. Jahrhunderts zu gewinnen. Die Subskribentenliste des Brandenburgischen Albums, einer am Ende des hier interessierenden Zeitraums stehenden Ansichten-Werkes, nennt rund 500 Personen, darunter nur rund 50 außerhalb der Provinz Brandenburg. Diese sind dann vor allem Buchhändler, die meisten davon wohnen in Magdeburg und der Altmark, vereinzelt auch etwa in St. Petersburg, London, Nürnberg oder Stockholm. Die meisten Abnehmer stammen also aus der Provinz Brandenburg und hatten deshalb ein

Leseprobe ©Lukas Verlag

Interesse an den Ansichten, hier sind es vor allem kaufmännisch oder handwerklich Tätige sowie Personen aus Verwaltung, Justiz oder Militär. In einer Stadt wie Brandenburg an der Havel subskribierten 44 Personen das Werk, zwölf gehörten dem Militär an, fünf kamen aus Verwaltung und Justiz, darunter der Bürgermeister und ein Oberlehrer, zwei Apotheker und ein Kaufmann. Neun Personen sind ohne Berufsbezeichnung aufgeführt. Luckau hatte fünf Subskribenten, darunter den Bürgermeister, einen Maurer, einen Zimmermeister und die Städtische Gymnasialbibliothek. In einigen Städten konnten keine Subskribenten gewonnen werden wie in Templin, Oranienburg oder Belzig. Kreisstädte wie Prenzlau oder Neuruppin bringen es dagegen auf zwanzig Abnehmer.

Eine weitere Möglichkeit der Annäherung an das Thema ist die Betrachtung der Verkaufspreise, für die hier wieder Friedrich Nicolais Anzeigen aus dem Anhang seiner Beschreibung von Berlin und Potsdam aus dem Jahre 1786 zitiert seien. Danach kostete ein Blatt der 68 Darstellungen umfassenden Schlösser-Prospekte Johann David Schleuens (u.a. Kat.-Nr. 1193f., 1460) nur einen Groschen und sechs Pfennige. In Größe und Technik sind diesen Blättern die zwischen 1770 und 1780 geschaffenen Radierungen Andreas Ludwig Krügers (u.a. Kat.-Nr. 1494ff.) vergleichbar. Doch kostete hier ein Blatt mehr als das Dreifache, nämlich vier Groschen. Exklusiv waren 21 großformatige Berlin-Motive Johann Rosenbergs (u.a. Kat.-Nr. 108ff.), die es alle zusammen in der kolorierten Ausführung für 30 Reichsthaler gab und die unilluminiert immerhin noch 20 Reichsthaler kosteten. Demnach kostete nur eines der unkolorierten Rosenbergschen Blätter 20 Groschen, das Fünffache der Krügerschen Radierungen und das Zwanzigfache der von Schleuen.

Der universell gültige und überzeugendste Weg bleibt aber doch die Betrachtung der Ansichtenblätter selbst, zumal wenn andere Hinweise fehlen. »Worin denn anders als in seiner Form manifestiert sich das Kulturgut höherer Schichten, kraft welcher anderer Prinzipien könnte es für die Massenkunst zum Vorbild werden? Es bliebe nur sein inhaltlicher Wert als zweites wirkendes Prinzip zu konstatieren, das aber nicht als selbständiges Element, sondern nur mit und in der Form zur Geltung kommt«, stellte schon 1926 der Kunstwissenschaftler Wilhelm Fraenger fest, als er sich mit dem Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts auseinandersetzte. Kleinformatige Ansichten nach druckgraphischen Vorlagen stehen großen und aufwendig gestalteten nach der Natur oder nach ausgewiesenen Vorbildern gegenüber. Die Schreibkalenderblätter des Peter Haas (u.a. Kat.-Nr. 325) verkürzen die anmutigen Motive aus der »Topographie pittoresques« des Verlegers Johann Morino (u.a. Kat.-Nr. 317) zu einer Gebrauchsform für jedermann. Daniel Chodowieckis Randeinfälle (Kat.-Nr. 287f.) und Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. Radierungen (Kat.-Nr. 1815, 1911) gingen über das dargestellte Motiv hinaus. Johann David Schleuen d.Ä. hatte die beliebten Motive in Sanssouci frontal und in der veralteten Weise aus der Vogelschau geboten. Andreas Ludwig Krüger zwei Jahrzehnte später rückte sie aus der Achse, schuf durch die Darstellung von zeitgenössischem Publikum im Vordergrund und den niedrigeren Augenpunkt die Möglichkeit der Identifikation sowie durch die Hell-Dunkel-Verteilung seiner lockeren Radierstriche einen atmosphärischen Raum. Bildung war die Voraussetzung, die hier gebotene ästhetische Qualität wahrzunehmen und zu genießen.

Künstler, wohl zu Diensten

Kaum ein Künstler machte sich auf eigenen Antrieb daran, der Nachwelt möglichst viel Umwelt bildkünstlerisch zu dokumentieren. Das ist ein Grund dafür, weshalb Ansichtenblätter, die aus eigenem Wunsch von Künstlern aufgenommen und vervielfältigt wurden, zu den motivisch seltensten und zugleich interessantesten gehören. Dazu zählen etwa die Arbeiten eines Radierers namens J. Monod – abseits üblicher Motive, in der Ausführung unbedarft und wohl für das persönliche Umfeld geschaffen (u.a. Kat.-Nr. 1700). Dazu zählt auch die atemberaubende, leider unvollendete Lithographie Carl Blechens vom Messingwerk bei Neustadt-Eberswalde (Kat.-Nr. 1136), an der ablesbar ist, was diesen Künstler wirklich interessierte. Im offiziellen Auftrag schuf er für den Berliner Kalender 1831 das, was die Kalender-Deputation und auch die Leser wünschten: Darstellungen von Schlössern, der Gesundbrunnen im Barnim und der von Schinkel errichteten Kirche in Neuhardenberg (Kat.-Nr. 817f., 957, 1106ff., 1137). Johann Heinrich Mützel hätte sicher lieber gemalt oder seine eigenen Landschaftsentwürfe (z.B. Kat.-Nr. 1849) lithographiert, statt die mittelguten Vorlagen eines E. F. Müller aus Schwedt lithographisch zu vervielfältigen. Als Lithograph kam Menzels Vater mit seiner Familie nach Berlin, hier empfing Adolph Menzel die prägenden Eindrücke seiner bedeutenden Künstlerschaft, die ihn von der Druckgraphik zur Malerei führten. Mit diesen wenigen Beispielen ist angedeutet, wovon die Ansichten auch Zeugnis ablegen: Von der wirtschaftlichen Not der Künstler, ihrer Suche nach Arbeit und Brot, die sie auf verwandte künstlerische Arbeitsgebiete oder auf Wanderungen führt – Wanderungen, auf denen sie Anregungen empfingen oder auch scheiterten. Durch systematische Betrachtung der druckgraphischen Ansichten erfahren wir etwas über das Kunstleben in den Städten, über den Humus, aus dem sich einige größere Gewächse erheben und andere beschatten können. Ein Thema, über das Bücher zu füllen wären und das hier nur mit einigen wenigen Beispielen angedeutet werden kann.

Wann vermag eine Stadt einen Künstler dauerhaft an sich zu binden? Albrecht Christian Kalle wurde in Berlin geboren und arbeitete hier und in Strausberg zwischen 1630 und 1670. Er schuf vor allem Porträts, die er auch selbst zeichnete. Auch die erste druckgraphische Gesamtansicht Berlins (Kat.-Nr. 39) dürfte er selbst aufgenommen haben. Wenig bekannt ist seine Tätigkeit für verschiedene Verleger häufig außerhalb Berlins als Buchillustrator, möglicherweise macht dies den größeren Teil seines weitgehend unbekannten Gesamtwerkes aus. Zuvor hatte von den märkischen Städten nur Frankfurt an der Oder mit Franz Friedrich (Kat.-Nr. 689, 691) und Petrus Rollos (Kat.-Nr. 709) Künstler, die auch Ansichten der Stadt zeichneten und vervielfältigten, in seinen Mauern gehabt. In Brandenburg an der Havel war mit Albert Eisfeld ein Künstler tätig, der etwa zwischen 1820 und 1860 Porträts und Ansichten malte und auch druckgraphische Ansichten (Kat.-Nr. 467, 471, 1040) fertigte. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind zwölf weitere Künstler in der Stadt nachweisbar, von denen die Lithographen Fritz und Ferdinand Schaefer nach 1850 etwa auch mit druckgraphischen Ansichten und Klempnermeister Friedrich August Bott mit großformatigen und geschickten Gemälden mit Darstellungen Brandenburgs hervortraten. Die Stadt hat mit dem

Bildhauer August Julius Wredow, dem Zeichner und Lithographen Theodor Hosemann und dem Maler und Bildhauer Gustav Metz zwischen 1804 und 1816 gleich drei überregional bedeutsame Künstler hervorgebracht. In Prenzlau zeichnete und radierte wohl der Prenzlauer Apotheker Abraham Löwe um 1800 eine Stadtansicht (Kat.-Nr. 1622), dann entstanden erst wieder um 1837 und 1840 herausgegebene Ansichten. Seit dem 18. Jahrhundert konnte diese älteste brandenburgische Garnisonstadt, die Geburtsstadt des Malers Jakob Philipp Hackert, über einen längeren Zeitraum einen Porträtmaler ernähren. In Freienwalde dagegen ließ sich kein Künstler dauerhaft nieder, hierher reisten Antoine Pesne, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Daniel Berger, Johann Friedrich Nagel und Carl Benjamin Schwarz im 18. Jahrhundert, in den folgenden Jahrzehnten Johann Gottlob Samuel Rösel, Joseph Friedrich August Darbes, Louise Lehmann, Carl Wilhelm Kolbe der Jüngere, Florian Grospietsch, Carl Blechen, um nur die wichtigsten zu nennen. Der 1811 in Freienwalde geborene Albert Eichhorn entfaltete in Berlin, Frankreich und Italien eine fruchtbare Tätigkeit und starb 1851 in Potsdam; Freienwalde-Ansichten hat er nicht geschaffen.

Berlin war nach 1820 eine lebendige aufstrebende Kunststadt und eiferte den Metropolen Paris und London nach. Aber wie sollte die Stadt mit wachsender Einwohnerzahl und auch wachsenden sozialen Problemen die immer größer werdende Zahl der Landschaftsmaler ernähren? Nicolai hatte 1779 für Berlin 39 Maler verzeichnet, von denen zwölf fürs Porträt arbeiteten. Die vielen Schüler der Berliner Akademie, etwa der Landschaftsklasse Peter Ludwig Lütkes, kurzzeitig Blechens und dann August Wilhelm Schirmers, suchten ihr Glück nicht nur mit der Malerei. Der führende europäische Reproduktionslithograph der 1840er und 1850er Jahre, der 1820 in Cottbus geborene Gustav Feckert, dessen Werke mit denen Menzels in einem Atemzug genannt wurden, hatte 1836 seine Ausbildung in Berlin als Maler begonnen. Julius Tempeltey, geboren 1802 in Berlin, versuchte sich neben der Malerei als Ansichtenzeichner (Kat.-Nr. 204) und Reproduktionslithograph (u.a. Kat.-Nr. 1132, 1320, 1438). Ähnlich gingen Ludwig August Most, geboren 1807, der später wieder nach Stettin zurückkehrte (Kat.-Nr. 1647f.), oder August Haun, geboren 1815 in Berlin, bei denen die Lithographie bald die Malerei zurückdrängte (u.a. Kat.-Nr. 1341), vor. Auch Eduard Zschermack (u.a. Kat.-Nr. 618ff.) gehört zu dieser nach 1800 geborenen Generation von Landschaftsmalern, die mit interessanten druckgraphischen Ansichten hervortraten. Künstler wie Tempeltey, Most, Mützel oder Zschermack sind wie Hans Otto Hermann und andere, deren Ansichten im Katalog nachzuschlagen sind, mit ihrem Werk bisher unbearbeitet geblieben.

Leseprobe ©Lukas Verlag

Städte und keine Dörfer

Städte bilden den vornehmsten Gegenstand der Ansichten. Die großen oberitalienischen Handelsstädte des Spätmittelalters sind die ersten, die Künstler beauftragen, ein Bild ihrer Stadt – als dem Abbild ihrer erfolgreichen Tätigkeit – zu zeichnen. Das zeugt vom Stolz auf die Stadt und von einem neuartig neugierigen Blick auf Wirklichkeit. Konsequent daher, daß dieses Stadtbild durch druckgraphische Vervielfältigung verbreitet werden sollte. Unter den 1930 druckgraphischen Blättern dieses Katalogs sind bis 1700 ausschließlich Städte, und diese Ausschließlichkeit wird auch nicht durch eine Darstellung des Joachimsthaler Gymnasiums oder einige Ämter-Darstellungen bei Merian und auf Einblattdrucken aufgehoben. Im gesamten Zeitraum 1550 bis 1850 machen die Städte mit fast 800 Blättern mehr als ein Drittel aller Darstellungen aus.

Dabei gebührt Frankfurt an der Oder das Verdienst, die älteste Ansicht (Kat.-Nr. 689) hervorgebracht zu haben, über deren Entstehungsprozeß wir zudem ausnahmsweise einmal zuverlässige Nachricht besitzen. Sebastian Münster aus Basel bat in einem Brief an den Rat der Stadt Frankfurt an der Oder um eine Zeichnung des Stadtbildes für seine Cosmographia. Da in der seinerzeit bedeutendsten Handelsstadt der Mark mit ihrer 1506 gegründeten Universität auch Buchdrucker und Formschneider tätig waren, traf sein Wunsch nicht nur auf offene Ohren, sondern auch auf einen kundigen Zeichner, der sicher mit Recht in Franz Friedrich zu vermuten ist. Dessen Vorlage wurde dann 1548 von Hans Rudolf Manuel Deutsch in Basel in Holz geschnitten und der ersten Auflage der Cosmographia 1550 beigegeben. Münster selbst vermerkt dankbar in seinem Buch: »Ich hab der stett in Teütsch land nit vil gefunden / die uff mein einfaltigs schreiben mir in meinen fürnemen so gutwillig gewesen.« – welch Kompliment für Frankfurt! Auch andere Städte ähnlicher Größe wurden um diese Zeit darstellenswürdig: Leipzig und Braunschweig 1547, Magdeburg 1550/51, Rostock um 1555. Dagegen war die älteste druckgraphische Ansicht der größten deutschen Stadt, Köln, bereits fast hundert Jahre früher entstanden und hatten die großen süddeutschen Städte wie Nürnberg oder Augssburg bereits 1493 in Schedels Weltchronik Aufnahme gefunden.

Die Häufigkeit der Stadtdarstellungen ist zugleich ein Indikator für die städtische Potenz in künstlerischer ebenso wie in wirtschaftlicher Hinsicht sowie für die Wahrnehmung der Stadt von außen: Bis zum Auftreten der ersten Darstellung Berlins um 1635 auf einem Reiterporträt Kurfürst Johann Georgs (Kat.-Nr. 39) brachte es Frankfurt an der Oder schon auf dreißig Stadtporträts. Bis zu den ersten Stadtdarstellungen der Stadt Potsdam um 1715, von einigen Entwürfen zum Schloß und seiner Umgebung sei hier einmal abgesehen, treten nur fünf weitere von Frankfurt an der Oder hinzu, dagegen 19 von Berlin. 1850 kann Frankfurt an der Oder auf insgesamt 61 druckgraphische Gesamtansichten, Berlin auf 164, Potsdam auf 82 zurückblicken. Dabei sind die Teilansichten aus dem Stadtinneren noch nicht gerechnet; sie fanden im Falle Berlins und Potsdams in diesem Katalog keine Berücksichtigung. Nicht gerechnet sind dabei auch die Darstellungen der Potsdamer Schlösser, die das Interesse für die Stadt um etliches übertrafen. Gefolgt sind die drei großen von weiteren wichtigen märkischen Städten: Brandenburg bringt es auf 23 Gesamtansichten, Havelberg auf 21, Cüstrin auf 19, Freienwalde und Schwedt auf 16, Guben auf zwölf, Cottbus auf elf, Landsberg auf acht Gesamtansichten.

Für die Darstellung der Stadt haben die Künstler bevorzugt die Gesamtansicht gewählt, wofür die Merianschen Stadtbilder die bedeutsamsten Beispiele sind. Eine Stadt wie Frankfurt an

der Oder, die durch die Lage am Fluß hierfür besonders prädestiniert ist, soll auch hier wieder ausdrücklich genannt werden. Zu ihren 61 Gesamtansichten treten nur 23 Stadtteildarstellungen. Erwähnt seien noch drei sogenannte Souvenirblätter, bei denen die Gesamtansicht Frankfurts von Teildarstellungen einzelner Bauten in der Stadt und ihrer Nähe umgeben ist. Für das Aussehen historischer Stadträume innerhalb der Mauern vermitteln uns die wenigen Teilansichten ein unschätzbares Gemisch aus Atmosphäre und topographischer Genauigkeit, wofür es besonders schöne Beispiele aus Guben (Kat.-Nr. 944), Lenzen (Kat.-Nr. 1060), Lübben (Kat.-Nr. 1080f.), Perleberg (u.a. Kat.-Nr. 1225) oder auch Prenzlau (Kat.-Nr. 1625ff.) gibt. Warum bevorzugt Gesamtansichten? Hier konnte sich die Stadt als Ganzes in ihrer Abgegrenzt- und Bewehrtheit gegenüber dem Land präsentieren. Die Silhouette, an der die städtische Selbstverwaltung in Form von Kirche und Rathaus ebenso ablesbar ist wie an den Mauern, Toren und Gräben des Weichbildes, bieten von jeder Stadt nicht nur schlechterdings ein Bild, sondern vielmehr das Abbild des differenzierten Gemeinwesens.

Der Bauer auf dem Lande dagegen war in den Rhythmus der Jahreszeiten eingebunden, säte und erntete, pflegte und waltete und wäre niemals auf die Idee gekommen, seinen Bauernhof, sein Dorf und seine Feldflur künstlerisch abzubilden. Städter sind es, die Dörfer darstellen; die ältesten zeigen das Dorf als Teil einer Belagerung, einer Schlacht oder Darstellungen von Ämtern und Domänen. Insgesamt enthält dieser Katalog etwa fünfzig Dorfdarstellungen, die jedoch vor allem zwischen 1780 und 1810 entstanden. Holländisch beeinflußt sind die Zeichnungen Johann Friedrich Wilhelm Schaubs von den Dorfstraßen in Lichtenberg (Kat.-Nr. 1063), Lankwitz (Kat.-Nr. 1049) oder Hohen Schönhausen (Kat.-Nr. 985), die bezeichnenderweise ein sächsischer Künstler als Radierung ausführte. Eher als malerische Komposition aus der Ferne, hinter Hügeln und Bäumen halb versteckt, sieht Johann Friedrich Hennig die Dörfer in der Umgebung Berlins (Kat.-Nr. 504, 1692, 1696, 1707, 1795, 1825). Auffällig ist, daß das plötzlich auftretende Interesse für die Dörfer in der zweiten Hälfte und gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit einem Desinteresse an der Stadt im Wechselverhältnis steht. Um wiederum bei Frankfurt an der Oder zu bleiben: Zwischen 1780 und 1810 entsteht mit einer einzigen Gesamtansicht, die 1801 im Sächsischen Postillon erschien (Kat.-Nr. 739), lediglich eine Wiederholung des Stadtbildes von 1706. Die übrigen Darstellungen von Frankfurt interessieren sich für das Prinz-Leopold-Denkmal und dessen Lage an der Oder mit einem Teil der Stadt dahinter (Kat.-Nr. 732–737). Hier war die menschenfreundliche Tat des braunschweigischen Prinzen, der Mitbürger unabhängig von ihrem Stand aus den Fluten des Oderhochwassers am 26. April 1785 retten wollte, Motivation für Errichtung des Denkmals ebenso wie für seine Darstellung. Daneben hat lediglich Johann Friedrich Hennig, der schon mit seinen 1802 auf die Akademieausstellung gebrachten Dorfdarstellungen Erwähnung fand, die Lage der Lebuser Vorstadt von den Weinbergen – wieder eine die landschaftliche Situation auf ihre Bildwürdigkeit prüfende Darstellung – festgehalten (Kat.-Nr. 738).

Vor das Tor getreten

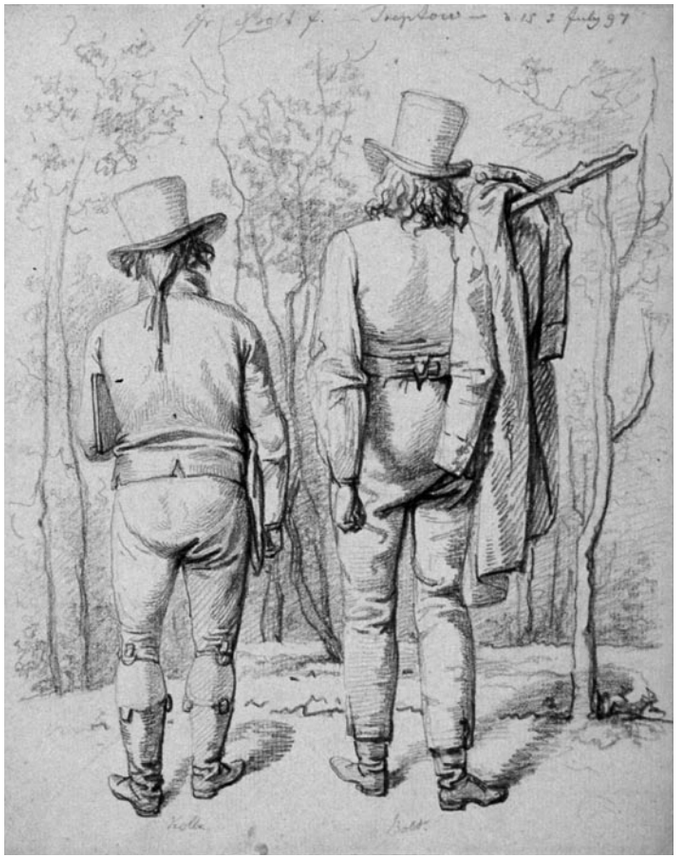
Das neue Stadtbild Johann Friedrich Hennigs um 1800 ebenso wie das Interesse für die Dörfer in Berlins Umgebung sind Kinder der aufkeimenden Romantik. Einen Schritt weiter geht ein Künstler, der offensichtlich Bilder von Philipp Otto Runge, Karl Friedrich Schinkel oder Caspar David Friedrich sah und den wir nicht einmal mit Vornamen kennen: Brandt. Seine Ansicht von Brandenburg an der Havel aus den Jahren um 1835 (Kat.-Nr. 475), die der junge Theodor Albert vervielfältigte, nimmt ihren Standpunkt nicht wie alle übrigen Gesamtansichten jener Jahre auf dem Marienberg, sondern in den gegenüberliegenden Wiesen ein. Brandt rückt den Marienberg in die Bildmitte und überhöht ihn. Indem der Künstler hier ganz sicher nicht zufällig den Pestwurz auf den Wiesen in der Mitte unter dem Berg wachsen läßt, spannt er den Bogen vom Geringsten der Natur über die menschlichen Bauleistungen, den Kirchen und der Stadt, zum Erhabenen, dem blauen Berg und dem hellen Licht dahinter. Statt eines Überblicks über die Stadt, dominiert auf dieser Stadtansicht die Landschaft, geht die Sehnsucht des romantischen Künstlers aus der Stadt heraus und über sie hinaus.

Doch nicht erst die Romantik entdeckte die Landschaft als Bildgegenstand der Ansicht. Landschaftsvedute kann bereits dort entstehen, wo der Künstler vor die Tore der Stadt tritt und diese Umgebung zum selbständigen Bildthema wird, und das geschieht in der Mark bereits mehr als ein halbes Jahrhundert vor Carl Blechen, der immer wieder als Entdecker der märkischen Landschaft bezeichnet wurde.

Um 1760, in einer Zeit äußerer Bedrohung Berlins und Preußens, entstanden einige Landschaftsdarstellungen, die vor allem von holländischen Einflüssen gespeist sind: Jakob Philipp Hackert malte bei Charlottenburg, Georg Friedrich Schmidt illustrierte die Gedichte der Karschin zum Tiergarten mit einer Ansicht desselben (Kat.-Nr. 308), und Tiergartendarstellungen nach Christian Bernhard Rode (Kat.-Nr. 309f.) radierte auch Christian Gottfried Matthes. In den folgenden Jahren setzte sich dieser Aufbruch fort, wird jedoch zunehmend von sächsischen Künstlern angeführt. Johann Friedrich Meyer und Otto Christian Sahler kamen schon in den 1770er Jahren aus Dresden, ebenso Carl Friedrich Fechhelm, der Lehrer Johann Carl Wilhelm Rosenbergs. Der Klengel-Schüler Johann Gottlob Schumann setzte 1797 die Steinhöfel-Vorlagen Friedrich Gillys in Aquatinten um, und aus Meißen und Leipzig kamen die für Johann Morino arbeitenden Künstler Johann Friedrich Nagel und Carl Benjamin Schwarz. Friedrich August Schmidt radierte in den 1820er Jahren für den Berliner Verleger Johann Baptist Weiss, doch ging insgesamt nach den Befreiungskriegen der sächsische Einfluß und damit auch die druckgraphische Landschaftsdarstellung erstaunlich schnell zurück.

In die für die Berliner Kunst so fruchtbaren Jahrzehnte kurz vor 1800 fällt der Weggang von Carl Wilhelm Kolbe dem Älteren, einem entfernten Vetter Chodowieckis, der 1759 in Berlin geboren immer wieder versucht hat, in der Stadt Fuß zu fassen. Als Französischlehrer am Philantropin in Dessau tätig kam er 1782 für fast zwei Jahre nach Berlin zurück, dann noch einmal 1793, als er sich ganz der Zeichenkunst verschrieb, und selbst nach 1795, wo er als Zeichenlehrer bereits bei der Chalcographischen Gesellschaft in

Leseprobe ©Lukas Verlag



3 Carl Wilhelm Kolbe der Ältere und Johann Friedrich Bolt stehend von hinten
Johann Friedrich Bolt
Kreidezeichnung, 1797

Die Zeichnung ist ein seltenes Zeugnis zweier in der Berliner Umgebung wandernder Künstler, der Freunde Carl Wilhelm Kolbe und Johann Friedrich Bolt. Die unkonventionelle Rückenansicht, die uns die schlackernden Hosenböden der Künstler präsentiert, entstand am 15. Juli 1797 in Treptow. Vielleicht gerade an dem Tag, an welchem die Vorlage für die Radierung Johann Friedrich Bolts (Kat.-Nr. 1867) entstand, die uns unter einer hohen Weide einen Durchblick nach Stralau gewährt. Solch einen formatfüllenden, winddurchrauschten Baum hat Bolt später nie wieder radiert, der Einfluß des als »Eichenkolbe« bekannten Freundes ist auf lebendige Weise spürbar.

Dessau tätig war. Sein Thema werden Bäume in ihrer Individualität, meisterhaft fühlt er in seinen sogenannten Kräuterstücken dem Pflanzenleben nach. Seine beiden märkischen hier in den Katalog aufgenommenen Ansichten (Kat.-Nr. 1815, 1911) stehen zwischen Landschaftskomposition und Ansicht und gehören zu den reizvollsten märkischen Landschaften. 1797 inspirierte er Johann Friedrich Bolt (vgl. Abb. 3) zu seiner Radierung der hohen Weide mit den Holzsammlern darunter und dem Durchblick auf Stralau (Kat.-Nr. 1867). Eine Radierung wie diese zeigt, welche Möglichkeiten sowohl in der märkischen Landschaft als auch in Bolt lagen. Der Landschaftsmaler Florian Grospietsch schuf um 1820 die Vorlagen für großformatige Umrißradierungen ungewöhnlicher märkischer Motive, die heute gesucht sind (u.a. Kat.-Nr. 1124, 1305ff., 1811). Nach seiner Italienreise 1821 kehrte er nicht mehr nach Berlin zurück. Als Ansichtenzeichner behaupten konnte sich Friedrich August Calau, der sich während der napoleonischen Besetzung und der Befreiungskriege vorübergehend nach Leipzig zurückgezogen hatte, und zwar mit anspruchslosen Ansichten kleineren Formats, die vor allem die bekannten Baulichkeiten in Berlin und seiner Umgebung abbilden (u.a. Kat.-Nr. 1311, 1360, 1375, 1400).

Leseprobe ©Lukas Verlag

Schlösser und Gutshäuser

Mit dem Erstarken des brandenburgischen Kurfürstentums wurden auch Schloßdarstellungen häufiger und bald ebenso beliebt wie die von Städten. Mit ihnen läßt sich die wachsende Residenz präsentieren. Bautätigkeit ist also der wichtigste Motor für die Anfertigung druckgraphischer Ansichten. Nicht immer ist jedoch der Fürst und Bauherr auch der Auftraggeber derartiger Darstellungen. Sie wurden auch von Architekten zur Propagierung ihrer Schloßentwürfe radiert wie im Fall von Jean-Baptiste Broebes oder Eosander von Göthes; sie wurden außerhalb der Provinz von findigen Verlegern in Augsburg reproduziert und boten als Guckkastenblätter bis in untere Volksschichten Stoff zum Sehen und Staunen.

Nicht alle preußischen Herrscher hatten gleichermaßen ein Interesse an der Präsentation ihres königlichen Besitzes, es entsteht vielmehr der Eindruck, daß das Interesse von Verlegern und Publikum hier als mindestens ebenso starke Triebkraft wirkte. Bei König Friedrich I. war das repräsentative Bedürfnis stark ausgeprägt, weniger bei seinem Sohn Friedrich Wilhelm I. Auch König Friedrich II. hatte kein übermäßiges Interesse an der Repräsentation seines Sommersitzes Sanssouci, das er als sein persönlichstes und eher als die passende Hülle seines geistigen Hauses betrachtete, zehn Blätter in den fünfzehn Jahren 1745–60 konnten nachgewiesen werden. Etwas anders sah der König das nach erfolgreicher Beendigung des Siebenjährigen Krieges. Nicht nur, daß er das Neue Palais wie ein absoluter Herrscher als großen unübersehbaren Block in die nach Westen führende Hauptachse setzten ließ, schon zu seinen Lebzeiten – in den fünfzehn Jahren 1769–86 – sind 16 druckgraphische Darstellungen dieser Anlage zu verzeichnen, die Ansichten von Sanssouci traten in diesen Jahren fast völlig zurück. König Friedrich Wilhelm III. hatte kein Interesse an der Präsentation seines Landsitzes Paretz (Kat.-Nr. 1210ff.), in der dritten Auflage der Ansichtenfolge, die Ludwig Wilhelm Wittich kurz vor seinem Tode herausgab, findet sich im Titel »Ansichten von Berlin, Potsdam, Charlottenburg, Parez und der Pfaueninsel« Paretz getilgt, obwohl die Ansicht von Paretz weiter Bestandteil der Blattfolge war.

Prinz Heinrich, der von seinem Bruder Schloß Rheinsberg erhalten hatte, bezog dasselbe 1753 und ließ die Anlage ausbauen und gärtnerisch gestalten, wovon unter anderem bis zu seinem Tode 1802 immerhin 27 druckgraphische Ansichten berichten (Kat.-Nr. 1653ff.). Die sich stets zurückgesetzt fühlenden Vettern aus der zweiten Ehe des Großen Kurfürsten, die Markgrafen von Brandenburg-Schwedt, kompensierten dies mit einer Folge großformatiger Darstellungen ihrer barocken Anlage aus Schloß, Trimphallee und Tiergarten mit Lustschloß (Kat.-Nr. 1713ff.). Mit der Vervielfältigung dieser Folge beauftragten sie den alten königlichen Hofkupferstecher Johann Georg Wolfgang.

Anders als die königlichen Schlösser fanden Gutshäuser kaum Darstellung. Selten hatte eine Herrschaft ein solches Interesse wie

etwa Valentin von Massow, der seine Anlage in Steinhöfel nicht nur durch die Gillys umgestalten ließ, sondern auch die Vervielfältigung unterstützt haben wird (Kat.-Nr. 1784ff.). Als Christian Bernhard Rode für das Innere von Schloß Britz Malereien lieferte, entstanden auch einige Radierungen des Anwesens (Kat.-Nr. 495ff.). Graf Friedrich Wilhelm Carl von Schmettau in Garzau mochte bei der Anlage von Schloß und Garten einschließlich dessen druckgraphischer Präsentation von dem Wunsch nach angemessener Wirksamkeit in Zeiten persönlicher politischer Zurücksetzung getrieben sein (Kat.-Nr. 852ff.). Die Finckensteins hatten um 1793 Ansichten ihrer Besitzungen von Drehnow, Skyren und Trebichow in Berlin bei Morino in Auftrag gegeben (Kat.-Nr. 669ff., 1748ff., 1855ff.). Wenigstens genannt seien die vereinzelten Schloßdarstellungen von Beerbaum (Kat.-Nr. 33), Boitzenburg (Kat.-Nr. 439ff.), Cöthen (Kat.-Nr. 618ff.), Dahlwitz (Kat.-Nr. 663), Dahme (Kat.-Nr. 664, 667), Friedrichsfelde (Kat.-Nr. 832ff.), Gleissen (Kat.-Nr. 861f.), Gusow (Kat.-Nr. 955ff.), Lieberose (Kat.-Nr. 1068), Lübbenau (Kat.-Nr. 1086ff.), Neuhardenberg (Kat.-Nr. 1106), Neuhaus bei Lübben (Kat.-Nr. 1110), Prötzel (Kat.-Nr. 635f.), Seese (Kat.-Nr. 1744), Sellendorf (Kat.-Nr. 1745), Steglitz (Kat.-Nr. 1782), Tegel (Kat.-Nr. 1816ff.), Wolfshagen (Kat.-Nr. 1906) oder Wustrau (Kat.-Nr. 1915), der die nahezu zehnfache Zahl von Ansichten königlicher Schlösser gegenübersteht. Das zwischen 1857 und 1883 erschienene Ansichtenwerk Alexander Dunckers mit seinen 168 Ansichten von Herrenhäusern in Brandenburg und der Niederlausitz ist angesichts dieser wenigen Darstellungen eine außerordentlich wichtige, wenn auch etwas jüngere Bildquellensammlung.

Überblickt man die Motive aus dem Park Sanssouci in seinen unter König Friedrich II. errichteten Teilen, wird man schnell gewahr, daß selbst innerhalb dieser Anlage einige Motive überaus häufig, andere gar nicht dargestellt wurden. Das berühmte Lustschloß Friedrich II. auf dem Weinberg ist mit 44 Ansichten vertreten, etwas häufiger hat das Ensemble aus Neuem Palais und Communs Darstellung gefunden. Die Neuen Kammern und die Bildergalerie sind nur selten, die gärtnerische Gestaltung des Rehgarten nur einmal von Carl Blechen (Kat.-Nr. 1560) dargestellt worden. An dem Rokoko der Neptungrotte oder des Chinesischen Teehauses fanden die Künstler des 19. Jahrhunderts keinen Gefallen.

Am Beispiel gerade eines so berühmten Schlosses wie Sanssouci läßt sich außerdem zeigen, zu welchen Zeiten welche Sichtweise auf das Schloß bevorzugt wurde. In der Tradition der barocken Schloßpräsentation stehen die Ansichten von Süden, die insgesamt 34mal auftreten. Andreas Ludwig Krüger wählte als erster eine leicht südwestliche Ansicht von der Terasse (Kat.-Nr. 1497), worin ihm zwei Künstler folgten. Das Schloß von der Terrasse aus südöstlicher Richtung zeigen dagegen einige Arbeiten, die meist die letzten Tage König Friedrich II. zum Thema haben und auf Daniel Chodowiecki zurückgehen (Kat.-Nr. 1511). Im 19. Jahrhundert hat auch Adolph Menzel für seine Illustration zur »Geschichte Friedrich des Großen« diesen Standpunkt eingenommen (Kat.-Nr. 1581). Da Menzel Chodowiecki schätzte, kannte er sicher auch diese Radierung Chodowieckis. Menzel verwendete die Ansicht von Südosten – allerdings ohne König auf dem Stuhl davor – zur Illustration von Friedrichs Lebensabend in Sanssouci. Nur fünf Blätter zeigen Schloß Sanssouci von Norden, davon zwei mit seiner Umgebung. Nur einmal hält Peter Ludwig Lütke den Blick von der Terasse hinab auf Potsdam fest (Kat.-Nr. 1531), wovon sich Johann Friedrich Delkeskamp mit seiner Darstellung inspirieren ließ (Kat.-Nr. 1541). Die bekanntesten Schlösser, insbesondere die königlichen, werden eben am liebsten von immer demselben Standpunkt wiedergegeben.

Würde man auch andere Schlösser einer derartigen Untersuchung der gewählten Standpunkte unterziehen, würde man wie bei Sanssouci auch bei den älteren Schlössern Charlottenburg oder Bellevue zunächst barocke, im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert subjektiv gesuchte Standpunkte finden; für die Zeit nach dem Wiener Kongreß aber wäre – wie auch bei den dargestellten Städten – eine Gesamtansicht, die in gewisser Weise zu den barocken Mustern der symmetrischen Frontalansicht zurückkehrt, bestimmend.

Leseprobe ©Lukas Verlag

Die liebsten Gegenden

Ob eine Örtlichkeit oder eine Landschaft künstlerisch wahrgenommen wurde, hing nicht allein von ihrer Schönheit ab. Sonst hätten doch etwa auch Burg Eisenhardt oder Schloß Wiesenburg, der Spreewald oder die Feldsteinkirchen des Fläming vor 1850 druckgraphische Darstellung finden müssen. Öffentliche Aufmerksamkeit war notwendig, um das Verlangen nach Darstellung zu wecken. Umgekehrt ist die Häufigkeit von Ansichten ein Gradmesser öffentlicher Aufmerksamkeit. Aufmerksamkeit ist ein schwankendes Ding, was im Zeitalter des Medieninteresses täglich zu erleben ist. Sie war es auch schon vor 450 Jahren.

Die Präsentation der Städte und das erst später einsetzende Interesse für Schlösser, Gärten und Landschaft wurden schon dargestellt. Man könnte auch die Motive mit mittelalterlichen Bauten, Ruinen, Denkmälern oder den wenigen Produktionsstätten genauer betrachten. Aber wie verteilen sich diese Darstellungen übers Land? Ganze Landstriche im Süden der späteren Provinz Brandenburg sind von Merian nicht wahrgenommen worden! Das liegt vor allem an der Zersplitterung der Herrschaften begründet: Teilweise zu den sächsischen Sekundogenituren gehörig fanden sie als sächsisches Randgebiet mit Ausnahme Belzigs (Kat.-Nr. 35) keine Aufnahme in den Saxonia-Band des Matthäus Merian. Geschlossene Herrschaftsgebiete hatten es da leichter, denn der Landesfürst ist zugleich ein Förderer der Merianschen Topographie, dessen sich Merian vor jedem seiner Bände versicherte. Das betrifft die alte Kurmark ebenso wie etwa die bis 1815 zu Brandenburg gehörige Altmark, die auch bei Merian gut präsentiert sind. Durch den Dreißigjährigen Krieg hatte sich die Aufmerksamkeit außerdem verstärkt auf die Prignitz und Teile des Havellandes gerichtet, selbst so kleine Orte wie Kyritz oder die Plattenburg (Kat.-Nr. 964) finden sich auf den Einblattdrucken des schwedischen Siegesjahres 1632 skizziert. Von Wittstocks insgesamt zwölf Ansichten sind sieben vor 1700 entstanden, bei den übrigen Prignitz-Städten liegen die Verhältnisse nicht viel anders. Dagegen kann der Oberbarnim vor 1700 auf nur eine Ansicht von Neustadt-Eberswalde verweisen. Freienwalde, eine Stadt, die nicht einmal eine Stadtmauer besaß, war zu bedeutungslos, um von Merian dargestellt zu werden, brachte es aber bis 1850 auf insgesamt 51 Darstellungen von Stadt und

Umgebung und übertrifft darin nicht nur Wittstock, sondern fast die gesamte Prignitz. Cöthen, Falkenberg, Garzau, Freienwalde, Möglin und Neustadt-Eberswalde bilden größere Gruppen der insgesamt 117 Oberbarnim-Ansichten, die alle zwischen 1780 und 1850 entstanden sind. Die Gesundbrunnen in Freienwalde und Neustadt-Eberswalde, das königliche Schloß Freienwalde, Landsitze prominenter Persönlichkeiten wie Graf Friedrich Wilhelm Carl von Schmettau oder Albrecht Daniel Thaer bilden konkrete Anlässe zur Darstellung. In den für Landschaft empfindsamen Jahrzehnten ist man in den Bergen und Tälern, an den Bachläufen mit Wasserfall, in den Parkanlagen und Gärten spaziert, hat Aussichtspunkte erstiegen. Es waren vor allem Berliner Künstler, die uns die Darstellungen überlieferten, und es waren wohl auch vor allem Besucher, die von Berlin aus anreisten und die etwa Eberswalde ab 1840 sogar mit der Eisenbahn erreichen konnten. Natürlich wollte man von seiner lieblichen liebsten Gegend ein Abconterfei mit nach Hause nehmen, und so sind letzten Endes diese Ansichten auch Zeugnis des in der Mark Brandenburg aufkeimenden Tourismus. Was für den Oberbarnim vorgeführt wurde, gilt weniger deutlich auch für den Niederbarnim, den Kreis Lebus, die Uckermark oder abgeschwächt den Ruppin. Das zeigt zugleich die vorrangige Orientierung von Ausflügen der Berliner auf den Norden und Osten der Provinz Brandenburg.

Karl Friedrich Schinkel zeichnete mehrfach in Kloster Chorin und schrieb im Dezember 1816 sein Gutachten, in dessen Folge die Restaurierung dieser künstlerisch bedeutendsten märkischen Klosterruine begann. Schinkel-Schüler wie Johann Heinrich Strack, Johann Matthäus Mauch oder Carl Friedrich August Scheppig vervielfältigten die Zeichnungen des Meisters, und von 1825–28 entstanden sieben, bis Ende 1850 15 verschiedene Ansichtenblätter. Kloster Lehnin hat Schinkel nicht propagiert, die Restaurierungsbemühungen kamen dort auch erst im wesentlichen 1870/71 zum Erfolg – lediglich vier druckgraphische Darstellungen Lehnins konnten in den Katalog aufgenommen werden. Schinkel war bereits durch David und Friedrich Gilly auf Kloster Chorin aufmerksam gemacht worden, Chorin besaß einen einheitlicheren gotischen Stil und eine weiterreichende baukünstlerische Ausstrahlung. Lag es nur daran oder spielte nicht auch eine Rolle, daß Schinkel häufiger die Postroute Berlin-Stettin, die direkt am Kloster vorbeiführte, benutzt hat? In Stettin lebten seine Schwiegereltern. Ein Blick auf die Karte von Postrouten und Eisenbahnlinien vor 1850 zeigt entlang der Strecken eine höhere Anzahl von Ansichten. Die Aufmerksamkeit für Potsdams Schlösser und Gärten hängt ebenso wie bereits die Anlage der Sommerresidenz mit der Hauptstadtnähe zusammen, eine Aufmerksamkeit, die sich ungebrochen hielt, während etwa das hinter Wäldern und Seen versteckte Rheinsberg nach dem Tod des Prinzen Heinrich in einen Dornröschenschlaf fiel, bis es Tucholsky und andere wieder wachküßten. Die Vorliebe für mittelalterliche Bauten führte Leopold Ludwig Müller 1829 aus Berlin auf eine Ansichtentour. Mit Darstellungen der Stadttore in Alt-Landsberg, Bernau, Müncheberg, Mittenwalde, Strausberg und Treuenbrietzen nahm er nicht nur traditionell zu Brandenburg gehörende, sondern sämtlich Orte an Hauptstrecken der Postkurse nach Stettin, Dresden oder Leipzig auf. Er blieb dabei im Umkreis einer Tagesreise von Berlin.

Berliner Künstler reisten also im 19. Jahrhundert nicht nur nach Italien oder ins Salzkammergut, machten auf der Fahrt in den Süden nicht nur in Dresden und in der Sächsischen Schweiz Halt. Man fuhr nicht nur in den Harz oder ins Rheinland, nach Schlesien oder ins Riesengebirge. Die Chausseen führten die Berliner Künstler seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wandernd und fahrend aus der Stadt hinaus. Zunächst interessierten die Örtlichkeiten direkt vor den Stadttoren, dann die hauptstadtnäheren Schlösser, Gärten, Dörfer und Aussichtspunkte, und zuletzt etwas weiter entfernte Lustorte. Vornehmlich fanden sich nicht nur landschaftlich schöne Motive dargestellt, sondern Orte, die durch königliche oder andere adlige Besitzer als etwas Besonderes bekannt waren, sowie Orte, an denen man sich erholte und kommunizierte wie etwa den Gesundbrunnen. Mit ihren Ansichten haben die Künstler die Provinz Brandenburg entdeckt, geprägt und ihr ein eigenständiges Gewicht verliehen. Ihre Werke sind von unschätzbarem Wert für die Landes- und Heimat-, Kultur- und Sozialgeschichte der Provinz Brandenburg.

Leseprobe ©Lukas Verlag

KATALOG

Leseprobe ©Lukas Verlag

Nutzungshinweise

Leseprobe ©Lukas Verlag

Im Katalog finden sich all die druckgraphisch vervielfältigten Ansichten aufgenommen, die eine Örtlichkeit der preußischen Provinz Brandenburg in ihren Grenzen von 1815/20 darstellen und vor 1850 entstanden sind. Hierfür wurden nicht nur die Ansichtenbestände in Museen, Bibliotheken und Sammlungen in Berlin und im heutigen Land Brandenburg durchgesehen, sondern auch ihre alten Kataloge, von denen der Bandkatalog der Kartensammlung der ehemals Königlichen Bibliothek in Berlin besonders ergiebig war und der Verlustkatalog des Märkischen Museums manches Unikat zutage beförderte. Alte Verkaufskataloge oder Anzeigen, soweit sie aufzuspüren waren, ergänzten diese Durchsicht ebenso wie etwa die Kataloge der Berliner Akademieausstellungen. Teile der ehemaligen Provinz Brandenburg gehören heute zu Polen, deren Museen keine Aufnahme fanden, auch weil Stichproben keine erhebliche Ausbeute versprachen. Als einzige Sammlung außerhalb der heutigen Bundesländer Berlin und Brandenburg wurde die Sammlung Adelung in der Sächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Dresden berücksichtigt, weil sie für historisch sächsische Gebiete der Provinz Brandenburg wichtiges Material enthält. Im gezielten Einzelfall wurde für Buchbestände auch die Fernleihe beansprucht. Trotz dieser Bemühungen zeigte sich, daß nicht alle erwähnten Blätter tatsächlich nachzuweisen waren, was durch den Zusatz »nicht im Original gesehen« ausgedrückt ist – denn die übrigen Blätter sah ich auch selbst oder erhielt durch eine Abbildung sichere Nachricht von ihnen. Diese nicht im Original nachgewiesenen Blätter können durchaus noch vorhanden sein, einige Funde in den letzten Jahren bestätigen diese Erwartung.

Erwähnung finden in diesem Katalog druckgraphischer Ortsansichten auch die mit ihnen unmittelbar verwandten Zeichnungen oder Gemälde, außerdem soll der Diskussionsstand zu Datierungen und Künstlern angedeutet und auf wichtige Literatur hingewiesen werden.

Das ist alles in allem sehr viel für einen einzigen Band mit fast 2000 Katalogeinträgen und mehr als 800 Abbildungen. Man mag mich für die unkonventionelle Präsentation, die nicht etwas Geglättetes, Abgeschlossenes zu bieten vermag, schelten, doch es ging mir darum, das gesammelte Material in seiner Differenziertheit zu präsentieren, ohne dabei in epische Breite zu verfallen. Es ging mir darum, den bisherigen Stand der Arbeitsergebnisse so transparent als möglich vorzustellen, die von mir benutzten Wege und Pfade nicht zu verwischen und zur Fortsetzung und Ergänzung anzuregen. Wissenschaft ist ein Prozeß, und die Erschließung von Buch- und Graphikbeständen, von denen meine Arbeit vielfach abhängig ist, wird voranschreiten; die Vernetzung von Sammlungsbeständen in Berlin und Brandenburg und über die Grenzen deutscher Bundesländer hinaus ist eine Aufgabe der Zukunft. Bei Beginn meiner Katalogisierungsarbeit hielt der Personalcomputer Einzug in die Wissenschaft, bei Ende der Arbeiten ist das Internet nicht mehr wegzudenken.

Auswahl und Anordnung

Jeder Ort der preußischen Provinz Brandenburg wird so verzeichnet, wie er in den ersten Ortschaftsverzeichnissen nach der Provinzbildung erwähnt ist, spätere Gebietsveränderungen, etwa die Auflösung des Kreises Küstrin und Einverleibung nach Königsberg (Nm.) oder die Bildung des Kreises Beeskow-Storkow aus Teilen der Kreise Teltow-Storkow und Lübben, fanden keine Berücksichtigung. Die hinzugefügte alte Kreiszugehörigkeit ermöglicht in Zweifelsfällen rasche geographische Zuordnung, unterstützt durch eine schematische Karte der Provinz auf der Vorderinnenseite. Verweise erleichtern die Suche bei späteren Namensänderungen, z.B. Eberswalde, früher Neustadt-Eberswalde.

Jeder Abdruck von einem Druckstock erhielt eine Katalognummer, auch wenn sich mehrere Motive oder gar Ortsansichten auf ihm befinden. Es wäre dem Nutzer aber wohl befremdlich erschienen, etwa die zwei Merian-Ansichten von Boitzenburg und Bernau unter einer Nummer zu sehen, weil sie ursprünglich auf einer Platte radiert wurden. So entstehen Abweichungen von der Regel, die sich dann nach dem Gebrauch richten.

Innenraumdarstellungen gehören nicht zu den topographischen Ansichten (ital. Veduta), ebenso nicht Aufrisse, Grundrisse und Schnitte, die dem Gebiet der Architektur zuzuordnen sind. Es wäre aber schade gewesen, auf dieses interessante Material gänzlich zu verzichten. Hinzu kommt, daß mancher Grundriß der Ansicht aus der Vogelschau ähnlich, mancher Aufriß etwa von K. F. Schinkel eine bildhafte Darstellung ist. Der Begriff der Vedute wurde daher weitgefaßt, um auch solche Blätter berücksichtigen zu können. Andererseits wurde nach solchen Darstellungen weder gezielt gesucht noch sollten sie über Gebühr Platz beanspruchen oder gar den Blick auf die eigentlichen Veduten verstellen. Eine Grenzziehung ist dadurch angedeutet, daß diese Blätter außerhalb des eigentlichen Katalogs nur erwähnt werden.

Angegeben ist das Erscheinungsdatum der Blätter. Manche Darstellungen sind nicht sicher zu datieren oder entstanden über einen längeren Zeitraum. Das führte zu der Entscheidung, etwa die Blätter des Brandenburgischen Albums, die 1856 erschienen sind, aufzunehmen, weil die Aufnahmezeichnungen hierfür bereits Ende der 1840er Jahre entstanden. Solche Blätter werden dann wie alle übrigen unter ihrem Erscheinungsdatum verzeichnet, die vorangestellte Jahreszahl in Klammern gibt einen Hinweis auf eine frühere Aufnahme und Herstellung.

Die Städte Berlin und Potsdam wurden nicht in den Katalog aufgenommen. Erstens wurde die Stadt Berlin bereits 1820 aus der Provinz Brandenburg ausgegliedert. Außerdem existieren für diese Städte eigene Arbeiten bzw. sind solche in Vorbereitung. Es hätte den Rahmen der vorliegenden Arbeit, die die märkischen Ansichten und damit für Berliner und Potsdamer den Raum vor ihren Stadttoren zum Thema hat, gesprengt und die märkischen Ansichten in den Hintergrund treten lassen, hätte man diese Ansichten ebenfalls verzeichnen wollen. Deshalb beschränkt sich dieser Katalog auf die Verzeichnung all derjenigen Motive, die vor

den Stadttoren der beiden Städte entstanden sind, einschließlich der Gesamtansichten dieser Städte von verschiedenen Punkten vor der Stadt. Auf die Behandlung von Frankfurt an der Oder in derselben Weise konnte hingegen wegen der relativ geringen Zahl der von dieser Stadt innerhalb des Stadtraumes entstandenen Ansichten verzichtet werden.

Mancher wird sich freilich fragen, warum ein Ort wie Berlin-Monbijou Aufnahme fand, der doch zum Zeitpunkt der Provinzbildung längst innerhalb der Stadttore lag. Die Antwort ist: Als der erste Bau des Lustschlosses Monbijou 1703 und mit ihm auch Ansichten entstanden, lag dieses *vor* der Festung – und das gab für die Aufnahme den Ausschlag.

Die Berliner und Potsdamer Motive unmittelbar vor den Stadttoren finden sich geographisch dem Uhrzeigersinn folgend angeordnet, zwei Karten auf den Umschlaginnenseiten helfen hier bei der Orientierung. Auch die ersten Stadtführer von Berlin, etwa der von Friedrich Nicolai, hatten die Örtlichkeiten vor der Stadt in dieser Weise angeordnet.

Leseprobe ©Lukas Verlag

Der Zusammenhang

Wie schon in der Einführung dargelegt, entsteht eine druckgraphische Vedute in den seltensten Fällen aus dem Bedürfnis nach unbedingter historischer und topographischer Wahrhaftigkeit der Wiedergabe. Die Darstellung ist vielmehr das Ergebnis der Zusammenarbeit von Zeichnern, Stechern und Verlegern, die Blätter wurden für bestimmte repräsentative Zwecke geschaffen und entstanden mitunter weitab des Motivs. Die Rekonstruktion der ursprünglichen Zusammenhänge, für die das Blatt geschaffen wurde, war deshalb ein zentrales Anliegen dieses Kataloges. Diese Zusammenhänge sind unter den »Primärquellen« nachzuschlagen. Der Kurztitel der »Primärquellen« hat folgenden Aufbau: (Verleger) Autor oder Künstler, Titelschlagwort, Band und Seitenangaben. Durch diese Struktur finden sich Werke gleicher Verleger sogleich zueinander sortiert und die verlegerische Aktivität, die ja das wirtschaftliche Risiko der Unternehmung einer Ansichtenfolge oder eines illustrierten Buches zu tragen hat, übersichtlich präsentiert. Verweise auf weitere in diesem Buch oder der Blattfolge etwa noch vorhandenen Ansichten finden sich unter den »Primärquellen« ebenso angegeben wie weiterführende Hinweise auf die Arbeitsweise von Künstlern und Verlegern, auf eventuell nachweisbare Auflagen, Titelblätter und ähnliches. Auch Standortnachweise des Buches oder der gesamten Blattfolge etwa in einem gebundenen Exemplar wurden hier verzeichnet. Das ermöglichte es, unter der Katalognummer des entsprechenden Einzelblattes nur noch den Standort eines solchen Einzelblattes – erkennbar an dem Zusatz »u.a.« – zu verzeichnen, der zugleich ein Hinweis auf häufige Blätter ist. Viele dieser häufigen Blätter, vor allem seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, wurden im Kunsthandel eingesehen, was dann nicht extra vermerkt ist.

Ein Personenregister ergänzt Katalog und »Primärquellen« mit der Möglichkeit eines schnellen Überblicks der Produktivität von Zeichnern, Stechern oder Verlegern. Der vollständigen Wiedergabe der Künstlerbezeichnungen wurde daher Vorrang vor den übrigen Bezeichnungen eingeräumt. Sprachliche Sonderzeichen wurden vorsichtig der gegenwärtigen Rechtschreibung angeglichen, auf die Wiedergabe des graphischen Erscheinungsbildes der Bezeichnungen (z.B. Kapitale) wurde verzichtet.

Auf wiederkehrende Motive von unterschiedlichem Druckstock wird mit der Wendung »vgl. Kat.-Nr.« hingewiesen; bei häufiger Verwendung bestimmter Schemata wird dabei auf das nächstältere vorhergehende Blatt mit diesem Motiv verwiesen. Das heißt nicht, daß dieses dann sicher die Vorlage für das jüngere war. Es entsteht vielmehr dadurch eine Perlenschnur, anhand derer sich das Motiv zu seinen Ursprüngen verfolgen läßt. Auch der Verwendungstyp, auf dem sich die Ansicht findet, gibt Hinweise auf den ursprünglichen Zusammenhang: So finden sich Ansichten auf Stadtplänen, Landkarten, Handwerkskundschaften, Bilderbögen, Schlachtdarstellungen oder auch Porträts. Das wird vermerkt; wenn nicht anders angegeben handelt es sich bei den Porträts um Brustbilder. Auf Idealentwürfe wird ebenso hingewiesen wie auf ausgesprochen unzuverlässige Darstellungen.

Die Abbildungen

Die Abbildungen sind ein wichtiges Hilfsmittel bei der raschen und sicheren Identifikation der druckgraphischen Ansichten. Es wurde deshalb Wert darauf gelegt, die Blätter mit ihren Bezeichnungen und ihrem rahmenden künstlerischen Schmuck abzubilden. Einen Hinweis auf eine Abbildung gibt eine fett gesetzte Katalognummer, Hinweise auf eine Farbtafel finden sich durch ein der Katalognummer nachgestelltes (T) ausgedrückt.

Was einmal in gedruckter Form vorhanden, leicht erreichbar oder häufig ist, brauchte nicht vorrangig noch einmal reproduziert zu werden. Seltene Blätter werden deshalb bevorzugt gezeigt. Konservatorische Bedenken oder die Reproduktionsmöglichkeiten vor Ort setzten diesem Wunsch allerdings Grenzen.

Außerdem sollen funktionale Zusammenhänge ganz unterschiedlicher Blattfolgen deutlich werden. Jede Blattfolge ist deshalb wenn möglich mit mindestens einem Vertreter der Folge abgebildet. Daß ein so wichtiges Werk wie Merians Topographie, das die älteste und mitunter auch die einzige Darstellung eines Ortes enthält, hier vollständig wiedergegeben wird, unterstreicht die Bedeutung dieser künstlerischen und verlegerischen Leistung.

Technische Hinweise

Jeder Eintrag zu einem Blatt ist nach folgendem Schema aufgebaut:

lfd. Nr.
Motiv
Künstler, Erscheinungsdatum (Verweise auf andere Kat.-Nr.)

Blattbezeichnungen
Technik, Größe Höhe × Breite in mm
Zuordnung zur Primärquelle
Standort
Lit.: Nur die wichtigste Literatur in chronologischer Anordnung, soweit sie für das druckgraphische Blatt von Bedeutung ist, mit Kürzel und Seitenangabe im Einzelfall: Bemerkungen (Beschreibung wichtiger nicht abgebildeter Blätter)

- Die Literatur findet sich abgekürzt zitiert und ist im Literaturverzeichnis (S. 454–465) nachzuschlagen, die Sammlungssiglen sind aufgelöst (S. 453), an weiteren Abkürzungen fanden Anwendung:

Aquat.	=	Aquatinta-Radierung
bez.	=	bezeichnet
Bildgr.	=	Darstellungsgröße ohne rahmende Linien und ohne externe Textfelder
Blattgr.	=	Blattgröße
Holzschn.	=	Holzschnitt
Holzst.	=	Holzstich
hschr.	=	handschriftlich
Kupferst.	=	Kupferstich
Lith. a. Tonpl.	=	Lithographie auf Tonplatte
mi. u.	=	mitte unten
Plattengr.	=	wenn möglich wurde die Plattengröße angegeben, gemessen wurde links und unten
Rad.	=	Radierung
re. o.	=	rechts oben
s. a.	=	siehe auch / → auch
Stahlst.	=	Stahlstich
vgl.	=	vergleiche
v. li. n. re.	=	von links nach rechts
Zinkogr.	=	Zinkographie

Leseprobe ©Lukas Verlag

Alt-Geltow (Kr. Osthavelland)
→ auch Kat.-Nr. 1429

1 Dorf und Stadt Werder von Baumgartenbrück
anonym nach F. Marohn, 1841

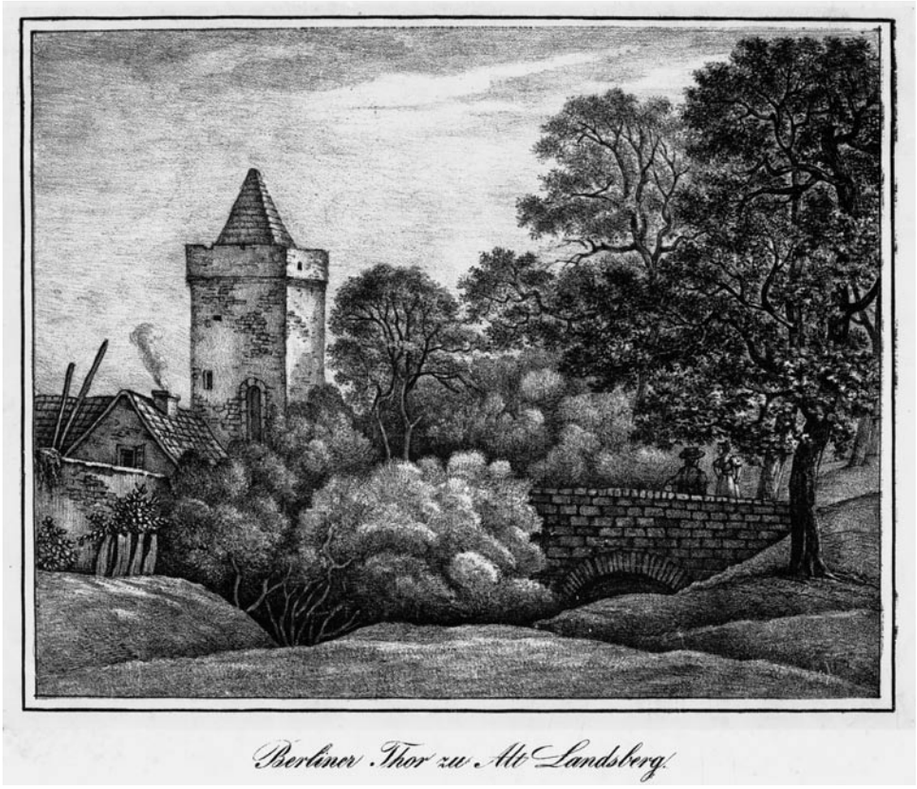
bez. li. u. »Gez. v. Marohn.«, mi. u. »Atelier von C. Frommel.«, »Baumgartenbrück und Werder bei Potsdam.«
Stahlst., Bildgr. 74 × 111 mm
aus: Berliner Kalender, 1841
Lit.: Erler 1987 Bd. 1 Abb. S. 241

Alt-Landsberg (Kr. Niederbarnim)

2 Strausberger Tor
L. L. Müller, 1829

bez. mi. u. »Thor in alt Landsberg«
Lith., Bildgr. 225 × 288 mm
aus: Müller, Überreste
SBB PK Kart. Y 14473/90,3
Lit.: KD Niederbarnim 1939 S. 44 m. Tafel 182

2



3

3 Berliner Tor mit Stadtgraben
L. L. Müller, 1829

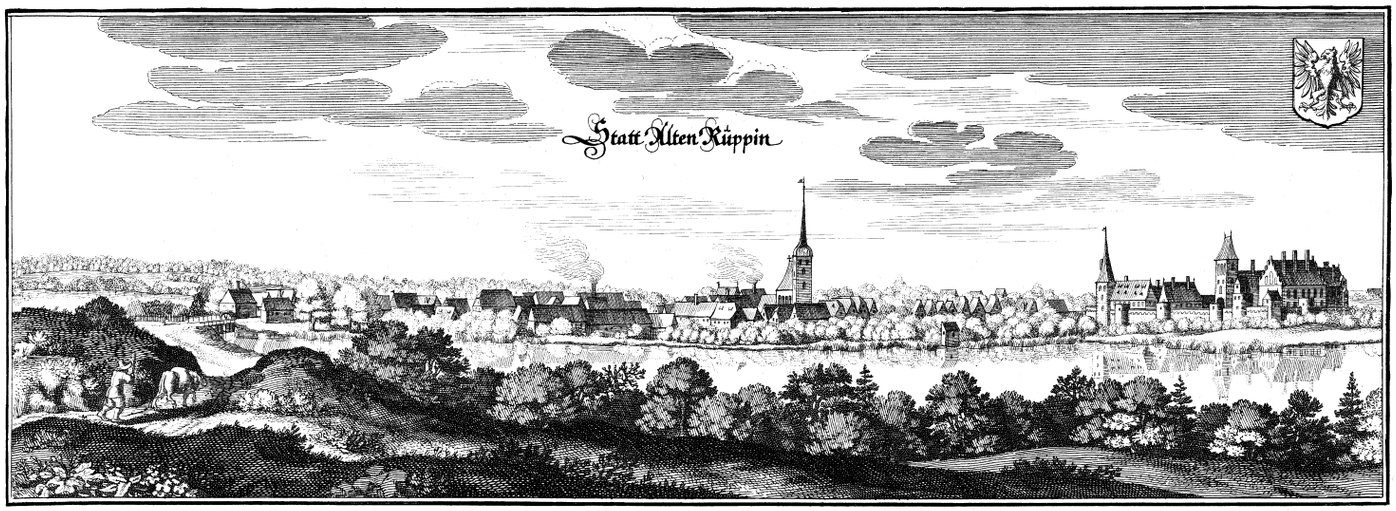
bez. mi. u. »Berliner Thor zu Alt Landsberg«
Lith., Bildgr. 223 × 283 mm
aus: Müller, Überreste
SBB PK Kart. Y 14473/90,4
Lit.: KD Niederbarnim 1939 S. 44 m. Tafel 181

Leseprobe ©Lukas Verlag

Alt-Ruppin (Kr. Ruppin)
→ Kat.-Nr. 964, 965, 1900

4 Stadt, Schloß von Nordwesten über den See
C. Merian, 1652

bez. mi. o. »Statt Alten Ruppin«
Rad./Stichel, Plattengr. 290 × 386 mm (auf einer Platte mit Neuruppin, s. Kat-Nr. 1111),
Bildgr. 129 × 375 mm
aus: (Merian) Topographia, nach S. 90
Lit.: Bachmann 1849 (Bb 45),
Wüthrich CM BRP 92, Fauser 303



4

5

Leseprobe ©Lukas Verlag

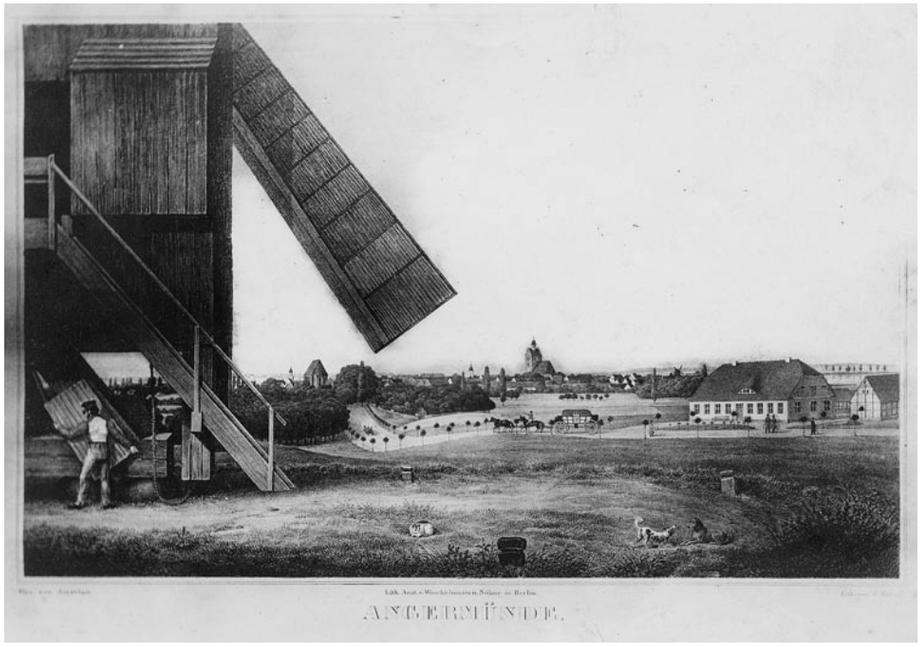
Angermünde (Kr. Angermünde)
→ Kat.-Nr. 964, 965, 1900

5 Marienkirche von Norden
wohl Lösener jun., 1830

bez. mi. u. »Die St. Marienkirche zu Neu-Angermünde, von der Nordseite.«
Lith., Bildgr. 108 × 126 mm
aus: (Jantzen) Lösener, Der Schatz

6 Stadt von Südosten
J. H. Mützel nach A. Amerlan, um 1835
gez. Amerlan, lith. Mützel

Lith., fol. quer
ehemals Märk. Museum Berlin XI 243, M Angermünde (nur Foto)
Lit.: Blaschke 2002, Frontispiz



6

7 (T) Stadt von Westen, Bahnhofsgebäude, auf Souvenirblatt mit weiteren 8 Stadtansichten und 8 Teilansichten von Bahnhöfen
A. Günther, um 1840

bez. li. u. »Nach d. Nat. gez. u. lith. v. A. Günther«, mi. u. »Eigenthum und Verlag des Künstlers Berlin. Rosenthaler Str. 71.«, re. u. »Druck b. H. Delius.«, die übrigen Darstellungen zeigen Ortsansichten und Bahnhöfe entlang der Bahnstrecke Berlin-Stettin (von oben nach unten: Bernau, Biesenthal, Neustadt-Eberswalde, Berlin von Norden, Stettin, Angermünde, Tantow, Passow)
Lith., Blattgr. 344 × 448 mm
SSMB GDR 73/65 (kol.), Privatbesitz
Lit.: Kiewitz 521 (nennt nur die Berlin-Darstellung), Kat. Eberswalde 2002 Nr. 36 mit Abb.

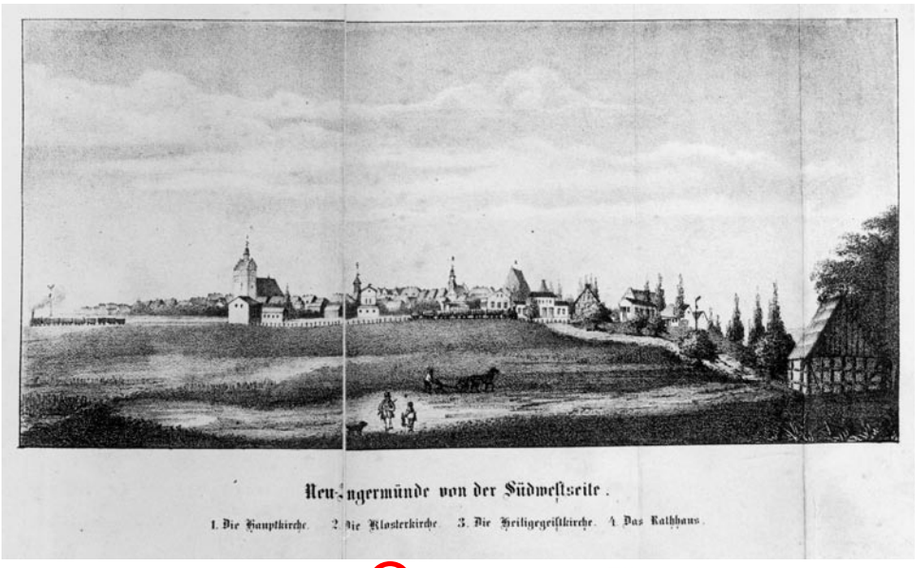
9

10

11

8 Stadt von Südwesten
Lösener jun., 1845/46

bez. mi. u. »Neu-Angermünde von der Südwestseite«,
Leg. 1–4
Lith., Bildgr. 137 × 284 mm
aus: (Jantzen) Lösener, Chronik, Tafel 2



8

9 Marienkirche von Süden
Lösener jun., 1845/46

bez. mi. u. »Die St. Marien-Kirche zu Neu-Angermünde von der Südseite.«
Lith., Bildgr. etwa 130 × 160 mm
aus: (Jantzen) Lösener, Chronik, Tafel 3

10 Marienkirche von Norden
Lösener jun., 1845/46 (vgl. Kat.-Nr. 5)

bez. mi. u. »Die St. Marien-Kirche zu Neu-Angermünde von der Nordseite.«
Lith., Bildgr. etwa 135 × 160 mm
aus: (Jantzen) Lösener, Chronik, Tafel 4

11 Franziskanerkirche von Norden
Lösener jun., 1845/46

bez. mi. u. »Die St. Pauls-Kloster Kirche zu Neu-Angermünde von der Nordseite.«
Lith., Bildgr. etwa 140 × 200 mm
aus: (Jantzen) Lösener, Chronik, Tafel 7

Leseprobe ©Lukas Verlag

Arnswalde (Kr. Arnswalde)

→ Kat.-Nr. 963–965, 967

12 Stadt, auf einem Einblattdruck mit 134 kleinen Stadtdarstellungen und Porträt Gustav Adolf II. von Schweden (1594–1632)
anonym, nach 1632

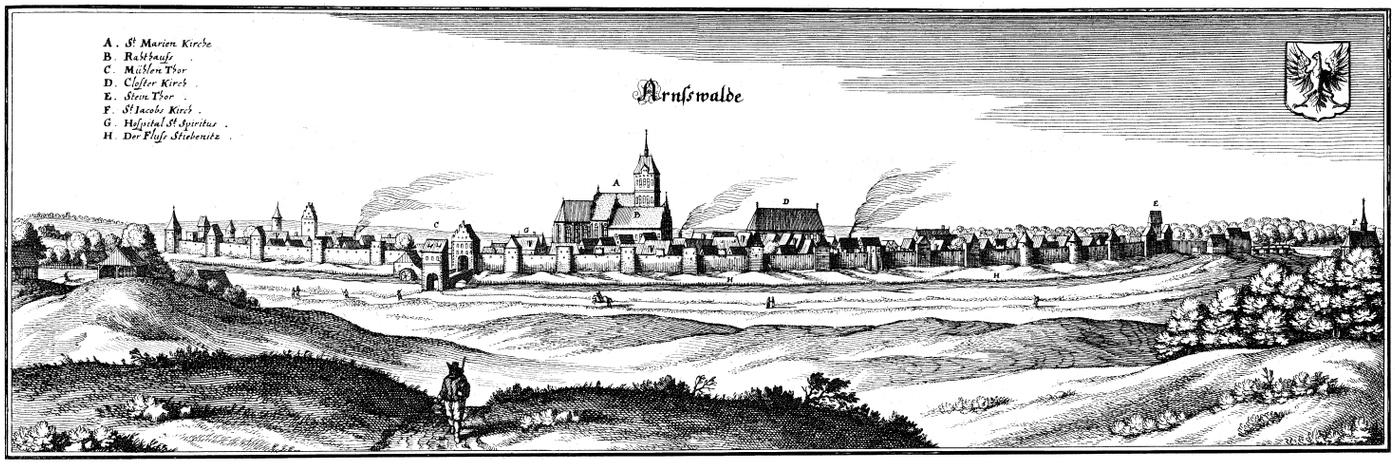
bez. »Abriß der Fürnemsten Stät […] mit gewalt eingenommen 1632.«, li. o. Porträt, re. o. Wappen, von den 134 Stadtdarstellungen in 13 Reihen sind 15 brandenburgische (Arnswalde, Bärwalde, Brandenburg, Crossen, Frankfurt an der Oder, Fürstenwalde, Havelberg, Köpenick, Landsberg, Neuwedell, Perleberg, Rathenow, Schwedt, Soldin, Spandau)
Rad./Stichel, Plattengr. 285 × 370 mm
Lit.: Drugulin 1867 Nr. 1956, Paas P-1638 m. Abb. (Exemplare in Goslar, Mainz, Münster, Nürnberg, London u.a.), vgl. Paas P-1623 m. Abb. (veränderter Titel, Zustand mit nur 117 Stadtdarstellungen), Paas P-1887 (Wiederholung und Ergänzung) PA-274, PA-275 m. Abb.

13 Stadt von Norden
C. Merian, 1652

bez. mi. o. in der Darstellung »Arnswalde«, re. Wappen
Rad./Stichel, Plattengr. 295 × 388 mm (auf einer Platte mit Berlinchen, vgl. Kat.-Nr. 420),
Bildgr. 122 × 382 mm
aus: (Merian) Topographia, nach S. 20
Lit.: Bachmann 102 (Bb 10), Wüthrich CM BRP 20, Fauser 687

14 Stadt, Einblattdruck mit 103 kleinen Stadtdarstellungen, darüber Porträt Gustav Adolf II. von Schweden (1594–1632)
E. Baeck alias Heldenmuth, 1731
(vgl. Kat.-Nr. 1900)

bez. li. o. »Hundert Jähriges angedenken, das schnelle Kriegs Glück des Schwedischen Heldens u. Königs Gustavi Adolphi […] 1630 und 1631«, mi. u. »E. B. a. H.«, von den 103 Stadtdarstellungen in 12 Reihen sind 14 brandenburgische (Arnswalde, Bärwalde, Brandenburg, Crossen, Frankfurt an der Oder, Fürstenwalde, Havelberg, Köpenick, Landsberg, Perleberg, Rathenow, Schwedt, Soldin, Spandau)
Kupferst., Plattengr. 360 × 285 mm
Kunsthandel
Lit.: Paas PA-274 m. Abb. (abweichend bez. mi. u. »Elias Baeck a: H: fecit et excudit. Aug. Vindel.«) (Exemplar in Frankfurt am Main)

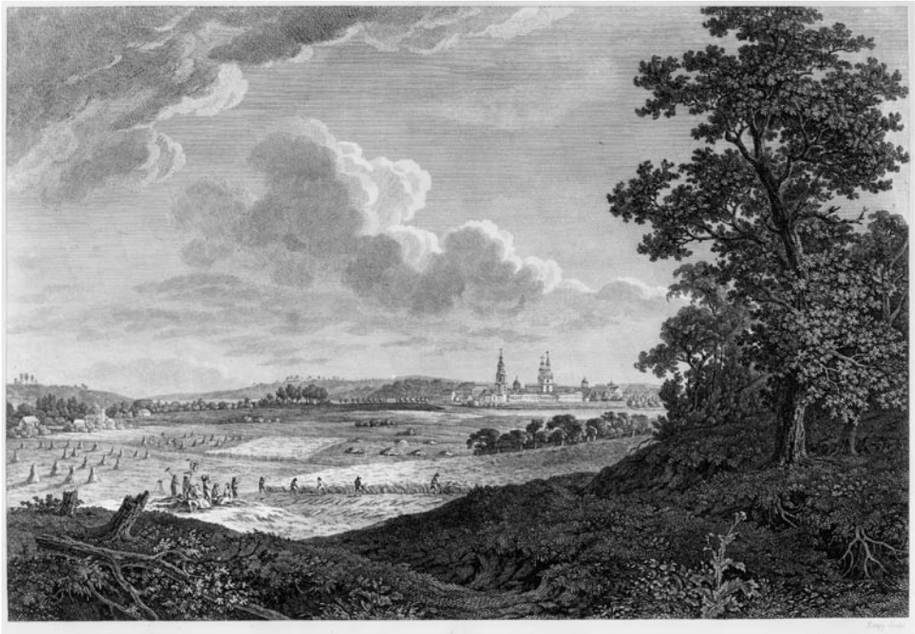


13

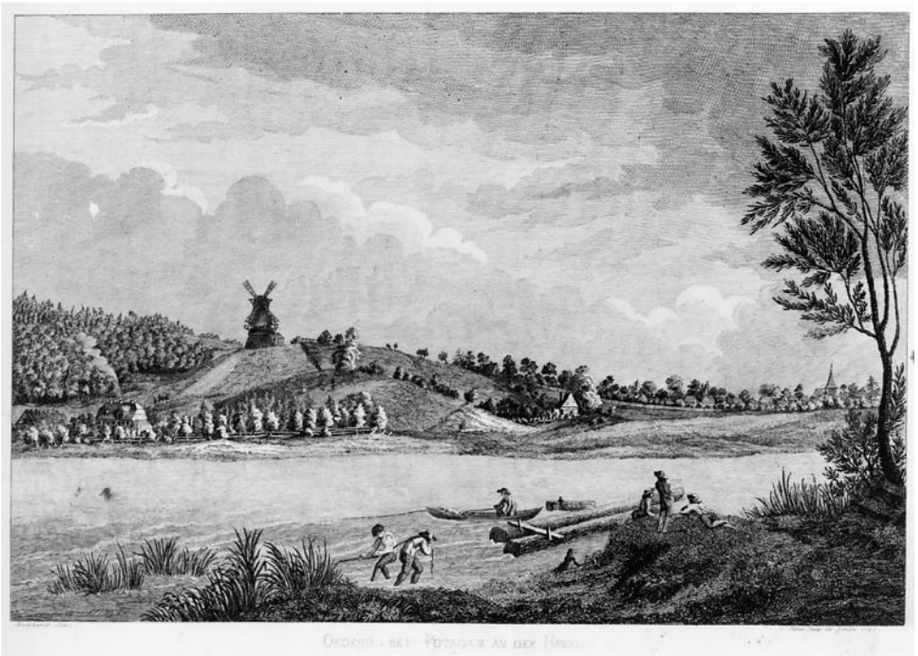
(Park und Schloß) Babelsberg
(Kr. Teltow-Storkow)
→ auch Kat.-Nr. 919, 1290, 1304, 1312, 1331, 1335, 1337, 1342-1344, 1367, 1390

15 Nuthewiesen, Potsdam über den Tiefen See von Südosten
A. Zingg nach S. K. Chr. Reinhardt, vor 1794

bez. re. u. »Zingg sculps.«
Rad., Plattengr. 251 × 342 mm, Bildgr. 214 × 319 mm
aus: (Pascal) Havel
SSMB VII 82/502 w, SKD-KK 23964
Lit.: BAA 1794:71, Berndt 2003 m. Abb. S. 151
wiederverwendet in: (Tauchnitz) Havel
dazu Plattenbez. verändert: bez. li. u. »gem. v. Reinhardt.«, re. u. »gest. v. A. Zingg.«, mi. u. »Gegend an der Havel bey Potsdam.«, darunter »Leipzig bey Tauchnitz.«
SBB PK Kart. Y 34936/81 (2), SMPK KK 535-137
Lit.: Drescher/Kroll 1981 Nr. 10 m. Abb.



15



17

18 Schloß Babelsberg von Südosten, auf einem Briefbogen
anonym, um 1830

bez. mi. u. »Das Schlösschen auf dem Babertsberg bei Potsdam«
Lith., kol., Bildgr. ca. 60 × 155 mm
SSMB VII 79/769 w

19 Schloß von Nordwesten
E. Grünewald nach W. Loeillot, 1832–37

bez. li. u. »gez. v. Loeillot«, re. u. »gest. v. Grünewald.«, mi. u. »Verlag von George Gropius in Berlin.«, darunter »Schlösschen am Babertberg bei Potsdam.«
Stahlst., 98 × 150 mm
aus: (Gropius) Spiker, 23. Heft, S. 141–147 (auf einer Platte mit Kat.-Nr. 1448 Römische Bäder)
u.a. SSMB 82/493 a–d w

Leseprobe ©Lukas Verlag

16 Babelsberg mit Rehnitzmühle und Nowawes vom Glienicker Horn
A. Zingg nach S. K. Chr. Reinhardt, vor 1794

Rad.
aus: (Pascal) Havel
nicht im Original nachgewiesen
Lit.: BAA 1794:71, s. Berndt 2003 S. 147–153

17 Babelsberg mit Rehnitzmühle und Nowawes vom Glienicker Horn
M. Haas nach A. Zingg, 1795
(vgl. Kat.-Nr. 16)

bez. li. u. »Reinhardt Pinx.« re. u. »Meno Haas sc.: Berlin 1795.«, mi. u. »Gegend bey Potsdam an der Havel.«
Rad., Plattengr. 253 × 341 mm, Bildgr. 218 × 319 mm
SPSG Planslg. 9399
Lit.: Giersberg/Schendel 1981 Nr. 67 m. Abb. 181, Kat. Potsdam 1990 (Blick auf Potsdam) Abb. S. 37, Kat. Potsdam 1997 (Friedrich Wilhelm II.) Nr. II.75, s. Berndt 2003, S. 150

19