

## Berlin: Die Entdeckung des Kupferstichs

Delkeskamp zog weiter nach Berlin, „woselbst er in der königl. Porzellanmanufaktur Stellung fand. D. hatte hier hauptsächlich Landschaften, Ansichten der Stadt und von Gebäuden zu entwerfen, die dann von den anderen Malern auf Tassen, Teller usw. übertragen wurden“, so die *Westfälische Zeitung*.

Eine eigene Personalakte für Delkeskamp hat sich bei der Königlichen Porzellan-Manufaktur (KPM) nicht erhalten, wohl aber eine Aktennotiz, die seine Mitarbeit belegt und einen Rückschluss erlaubt, wie lange Delkeskamp sich in Hanau aufgehalten haben könnte, nämlich bis Anfang 1817. Der Vermerk stammt von Gottfried Wilhelm Völcker (1775–1849), einem der Direktoren, ab 1833 sogar des gesamten Unternehmens, und seit 1803 Leiter der Blumenmalerei. Seine Zeilen spiegeln wider, dass Delkeskamp die größten Schwierigkeiten hatte, in der für ihn mit 1817 fast 200.000 Einwohnern ungeheuer großen Stadt Berlin Fuß zu fassen.

Hanau wies in der Zeit kaum 10.000 Einwohner auf, das heimatliche Bielefeld 1818 nur 6.000. Im Verhältnis war die Hauptstadt ein teures Pflaster, und bald gingen Delkeskamp die Mittel aus. Am 24. November 1817 notierte Völcker zu einem Brief, mit dem Delkeskamp Mitte Oktober um seine Entlassung aus der Manufaktur wegen ungenügender Beschäftigung gebeten hatte: „Maler D. ist am 9ten May d. Js. zur Probe aufgenommen worden. Als ich den D. zu beschäftigen anfing, überzeugte ich mich sehr bald, wie sehr gering seine Fähigkeit zum Porzellanmaler sey und würde denselben auch alsbald wieder entfernt haben, hätte nicht seine damals traurige Lage und der Glaube in mir, daß eben dieser Umstand einen Einfluß auf seine Arbeit hat, mich zu weiteren Proben bereitwillig gemacht.“<sup>27</sup>

Dass Delkeskamp ohne Erfahrung in der Porzellanmalerei und mit seiner bekannten Präferenz für die damals eher unübliche Landschaftsmalerei im Freien wenig Sinn für Blumenkompositionen aufbringen und dem hohen Anspruch von Völcker, der seit 1811 zudem Professor an der Königlich Preußischen Akademie der Künste in Berlin und seit 1814 Mitglied im Berliner Künstlerverein war, nicht genügen würde, kann nicht verwundern. In der *Westfälischen Zeitung* liest sich der Vorgang gleichwohl etwas anders: „Da D. bei der Direktion der Porzellanmanufaktur nicht die richtige Anerkennung fand, so verfasste und veröffentlichte D. für eigene Rechnung Ansichten von Potsdam, Berlin und Umgegend, u.a., den Brand des großen Theaters.“

Ob Delkeskamp bei KPM ganz freigestellt oder nur für unbefriedigende Hilfsarbeiten eingesetzt wurde, ist nicht überliefert. Die erhaltenen Aquarelle und Kupferstiche bezeugen, dass er sich die Sehenswürdigkeiten der Berliner Innenstadt und von Potsdam erwanderte, ebenso die ländliche Umgebung, vom Kalksee bei Rüdersdorf im Süd-Osten Berlins über den Wannsee und die Pfaueninsel bis zum 20 Kilometer

von Potsdam entfernten Schloss und Dorf Paretz. Dort, in der abgeschiedenen Idylle der friedlichen Havellandschaft, konnten Friedrich Wilhelm III. und seine Gemahlin Luise in der eigens für sie 1797–1804 gebauten Sommerresidenz und fern der höfischer Etikette und des Berliner Prunks ein fast bürgerliches Familienleben führen. Die 1810 verstorbene „Bürger-Königin“ Luise genoss in der Bevölkerung große Verehrung, ganz offenbar auch bei Delkeskamp, der ihrer Erinnerung später seine Aufnahme des Schlosses Fürstenstein in Schlesien widmete. Schloss Paretz zählt noch heute zu den sehenswertesten Ausflugszielen im Land Brandenburg.

Um seinen Lebensunterhalt zu sichern, wird Delkeskamp seine Arbeiten Berliner Verlegern zur Verwertung angeboten haben, die dann ihrerseits bewährte Kupferstecher beauftragten. Delkeskamps Vorlagen kamen insofern zum Teil erst viel später und in gänzlich anderen Kontexten in den Druck und Verkauf. Fairerweise ließen Delkeskamps Verleger zu, dass unter den Abbildungen die Namen der Zeichner und Stecher genannt wurden, möglicherweise nicht nur, um den Künstlern den Wunsch nach Sichtbarkeit zu erfüllen, sondern auch als Ausweis von Qualität des verlegten Produktes. Es bleibt offen, ob Delkeskamp es dann auch war, der den Verlegern der Berliner Ansichten die für die Arbeiten der Kupferstecher erforderlichen Vorlagen erstellte: zum Durchpausen die Bilder seitenverkehrt in gleicher Größe wie der Stich und alle Texte in Spiegelschrift. Wieviel Erfahrung Delkeskamp auf diesem Gebiet sammeln konnte, ist nur zu vermuten, aber wenig später sollte er zur Illustration des Reiseberichts eines polnischen Fürsten auch für eine solche Aufgabenstellung engagiert werden.

Obwohl die Nachfrage nach Berlin- und Potsdam-Ansichten nach 1815 stark anstieg, was nicht zuletzt auf die neuen Reisefreiheiten nach den napoleonischen Kriegen und das damit verbundene Bedürfnis nach Souvenirbildern verbunden war, in Berlin blieb die Konkurrenz für Delkeskamp außerordentlich hart. Iris Berndt weist in der Einführung zu ihrer Enzyklopädie *Märkische Ansichten*, die auch etliche Arbeiten Delkeskamps aufführt, auf diese Herausforderung hin:

„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?“<sup>28</sup>

Schon 1779 waren es 39, die zum Teil in andere Bereiche ausweichen mussten, und vor Ort bildete die Berliner Akademie ständig neue Künstler aus, die auf den inzwischen „bürgerlichen“ Markt drängten, wo Aufträge und Nachfrage nicht mehr in erster Linie vom Königshaus kamen, und die sich dort nur durch Exzellenz behaupten konnten. Delkeskamp bot seinerzeit als Künstler noch kein Alleinstellungsmerkmal, das ihm die Existenz hätte dauerhaft sichern können.

Dies wird der eigentliche Anlass dafür gewesen sein, dass er sich 1822 endgültig nach Frankfurt orientierte, wo es noch enig Wettbewerb gab. In seinen Lebenserinnerungen schrieb der bekannte Frankfurter Buchhändler und Verleger Carl Jügel, mit dem Delkeskamp 1827 zusammenarbeiten sollte:

„Am schwächsten auf dem geistigen Gebiete war in jeder Zeit wohl die ausübende Kunst hier vertreten. Die Zahl ihrer Jünger war noch eine sehr geringe, denn die Musen verbargen sich schüchtern vor dem unausgesetzten Kriegslärm der Napoleonischen Schaaren, und von damaligen bedeutenden hiesigen Malern wüßte ich nur die, allerdings rühmlichst bekannten Namen Schütz, Morgenstern [den Delkeskamp bereits 1814 aufgesucht hatte], Prestel [für den Delkeskamp kurzzeitig arbeiten sollte] und Radl [mit dem Delkeskamp später eine Freundschaft pflegte] auszuzeichnen.“<sup>29</sup>

Delkeskamp sattelte um auf detailgetreue Architekturansichten von Berlin und Potsdam, was seinem dokumentarischen Anspruch, „nach der Natur“ zu zeichnen, sicher entgegenkommen sein dürfte. Die Königlich Preußische Porzellanmanufaktur, in der einige seiner Arbeiten auf Porzellan übertragen wurden, war seinerzeit in Europa führend in der Produktion von Ansichten- oder Veduten-Porzellanen, die

„durch die Befreiungskriege (1813-1815) gegen Napoleon Bonaparte und die damit verbundene Welle des Patriotismus und des nationalen Selbstbewusstseins den entscheidenden Impuls [erhielt] ... Die Veduten-Porzellane erfüllten mehrere Funktionen für ihre Besitzer. Sie dienten sowohl der Ausschmückung des Heimes als auch dazu, um an Orte oder Geschehnisse und die damit verbundenen Personen zu erinnern; sie waren Ausdruck des Patriotismus, des Stolzes auf die Heimatstadt oder das eigene Haus (Vaterhaus-Veduten), in Landschaftsveduten bezeugten sie Verbundenheit mit der heimischen Natur.“<sup>30</sup>

Der Qualitätsanspruch bei KPM war notwendigerweise extrem hoch: KPM war ein königliches Unternehmen und produzierte für Könige, Kaiser und die Oberschicht. In den Architektur-Veduten hatte KPM den preußischen König als Bauherrn zu loben: „Indem die Bauten Berlins und Potsdams in den Veduten der KPM dem Herrscher gleichgestellt wurden, war dem Porzellanmaler von vornherein die Grenze seiner Kunst gesetzt: Die Vedute hatte sich so genau wie möglich an das vorgegebene Vorbild zu halten, wobei die künstlerische Qualität allein auf der handwerklichen Sauberkeit der Ausführung beruhte.“<sup>31</sup>



Das königliche Schloß in Charlottenburg, 11,8 x 16,1 cm

In seinem Aufsatz weist André Franik weiter darauf hin, dass die Vorlagen für die Porzellanarbeiten in der Regel nicht unverändert übernommen werden konnten, weil schon die Maßfläche des Porzellans selten deckungsgleich mit den rechteckig angelegten Zeichnungen ausfiel. Gleichwohl ist bei einigen KPM-Arbeiten unverkennbar, dass sie auf Delkeskamps Vorlagen zurückgehen. Bei der Ansicht des Charlottenburger Schlosses will es der Zufall, dass die erste aquarellierte Federzeichnung, der dazugehörige Kupferstich und eine Umsetzung bei KPM gemeinsam erhalten sind.<sup>32</sup>

Die Porzellanmaler arbeiteten vermutlich eher nach „schwarzen“ Umriss-Kupferstichen ohne eine die Strukturen und Einzelheiten überdeckende Kolorierung und nicht nach Aquarellen oder Zeichnungen. Darauf deutet hin, dass das vorliegende Aquarell für das Charlottenburger Schloss nicht im KPM-Archiv zu finden ist, sondern auf dem freien Markt angeboten wurde. Delkeskamp wird das Aquarell zu seinem Unterhalt verkauft haben.

Im KPM-Archiv findet sich heute nur eine einzige Zeichnung von Delkeskamp als Vorlage für die Porzellanmaler, die Friedrich Christoph Dietrich (1779-1847) in einen Kupferstich umgesetzt hatte: *Ansichten eines Theils von Potsdam und des*



Das königliche Schloß in Charlottenburg, 12,1 x 16,4 cm, Berlin Museum



KPM Kratervase, Höhe 34 cm, Auktionshaus Stahl, Hamburg, 16.5.2020

neuen Palais. *Vue d'une Partie de la Ville de Potsdam et du nouveau Palais*. Das 19 x 22,5 cm große Blatt zeigt die Aussicht vom Brauhausberg nach Nordwesten auf Potsdam und den sich im Hintergrund anschließenden Park von Sanssouci mit seinen Bauten. Im Vordergrund wird die Ansicht durch einen Baum gerahmt, in dessen Nähe sich eine Familie zur Rast niedergelassen hat, ist auf der dazugehörigen „Objektkarte“<sup>33</sup> vermerkt. Auch in diesem Fall wurde die dazugehörige Aquarell-Vorlage auf dem Markt angeboten.

Bis zu seiner Ankunft in Berlin hatte Delkeskamp sich mit der Technik des Kupferstichs noch nicht auseinandergesetzt. Er war insofern auf die Zusammenarbeit mit Verlegern und Stechern angewiesen, die möglicherweise unmittelbar im Auftrag von KPM Vorlagen lieferten. Entstehung und Veröffentlichung der Berliner Kupferstiche, zu denen Delkeskamp die Vorzeichnungen lieferte, lassen sich zum Teil datieren. Alle Stiche erschienen aber erst deutlich nach Delkeskamps Kündigung bei KPM.

Delkeskamp arbeitete mit zwei bekannten Berliner Verlegern. Das *Charlottenburger Schloss* erschien 1819 als Nr. 12 im zweiten von fünf Heften der Serie *Ansichten von Berlin, Potsdam, Charlottenburg, Parey und der Pfaueninsel*, die der Berliner Verlagsbuchhändler Ludwig Wilhelm Wittich (1773-1832) zwischen 1819-1824 im Pappeinband herausbrachte. Wittich hatte sein Unternehmen 1805 in Berlin an der Jägerstraße gegründet, sich aber auch selbst als Zeichner, Maler und Radierer betätigt.

Seit 1817 war er zudem Mitglied im Berlinischen Künstlerverein. Später, dann schon aus der Französischen Straße, spezialisierte er sich auf die Herausgabe der architektonischen Entwürfe Schinkels. Die 45 Zeichnungen der Ansichten-Serie mit deutsch-französischen Untertiteln stammen im Wesentlichen von Friedrich August Calau (1769-1828), einem der bedeutendsten Bilder-Chronisten Berlins und zeitweilig Mitarbeiter bei KPM, Ludwig Meyer (geb. um 1795), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) und Delkeskamp selbst. Die Aquatinta-Radierungen fertigten Friedrich Christoph Dietrich (1779-1847), Johann Daniel Laurens (ca. 1770-1832) und Carl Friedrich Thiele (1790-1829).<sup>34</sup>

In *Kunst und Alterthum* hat Goethe früh Werbung für Wittichs erste beiden Hefte gemacht:

„Obwohl von diesem Werk nur erst zwey Hefte, jedes von 8 Blättern kl. Quer-Fol. in Aqua-Tinta-Manier erschienen sind, eignet es sich doch zu einer Anzeige; denn Art und Kunst ist bereits deutlich ausgesprochen und die nachfolgenden Blätter werden nicht bedeutend von den vorhandenen abweichen. Das Räumliche der Plätze, der Straßen, die Pracht der Gebäude, mit einem Wort, der Charakter einer Königstadt ist in den Ansichten von Berlin recht gut dargestellt; bringt man weiter noch in Anschlag die im Ganzen ungemein reinliche Arbeit, die klaren Schatten, heitern Lüfte und den gefälligen sanften Ton mancher Blätter, so verdient das Werk Billigung und gute Aufnahme bey den Kunstfreunden.“<sup>35</sup>



*Ansichten eines Theils von Potsdam und des neuen Palais. Vue d'une Partie de la Ville de Potsdam et du nouveau Palais, 12,2 x 16,7 cm*

Delkeskamp ist im dritten Heft von 1820 mit insgesamt drei Zeichnungen vertreten, dem in der Vorlagensammlung von KPM enthaltenen Blatt 21 *Ansichten eines Theils von Potsdam und des neuen Palais. Vue d'une Partie de la Ville de Potsdam et du nouveau Palais*, Blatt 22 *Potsdam vom Brauhausberg gesehen. Vue de Potsdam prise des Brauhausberge und mit Blatt 24 Das Königliche Lustschloss in Parez – Chateau royal de Parez.*

Nach dem fünften Heft, das Wittich vor Mai 1824<sup>36</sup> herausbrachte, und insgesamt 40 Ansichten, erschienen noch weitere fünf Blätter. Alle 45 Ansichten listete Engelmann 1857 in seinem Gesamtverzeichnis der seit Mitte des 18. Jahrhunderts erschienenen *Geographica*.<sup>37</sup> Das letzte Blatt, Nr. 45, wurde wiederum von Delkeskamp gezeichnet und von Thiele gestochen: *Die Communs und Colonade beim neuen Palais bei Potsdam. Les communs et la Colonade près du nouveau Palais près de Potsdam*. Die 45 Ansichten gab Wittich 1829 in einer Gesamtausgabe heraus.<sup>38</sup>

Der zweite Verleger, Caspar „Gaspare“ Weiss, gründete seine Kunsthändlung unter dem Firmennamen „G. Weiss u. Comp.“ um 1805 in Berlin an prominenter Adresse: Unter den Linden 34. Später verlegte er sein Geschäft in die Behrenstraße und nach 1838 nach Dresden. Schon gleich zu Anfang brachte Weiss eine erste Folge von Ansichten aus Berlin und Umgebung auf den Markt, ab 1818 dann die *Prospekte von Berlin*, mindestens 60 Aquatinta-Radierungen mit Motiven aus Berlin, Potsdam und Umgebung, radiert von Dietrich, Hössel (ca. 1778-1831) oder anonym und nach Zeichnungen von Calau oder Delkeskamp.

Die Bildgröße der sogenannten „Kleinen Folge“ betrug nur etwa 7x10 cm, ein Format, das sich später bei Delkeskamps *Kleinen Rheinansichten* wiederfindet, bei einer Plattengröße von 10-12 x14 cm<sup>39</sup>. Die Ansichten ließ auch Weiss auf Deutsch und Französisch beschriften und verkaufte die unregelmäßig großen und teilweise handschriftlich nummerierten Ansichten in losen Einzelblättern in einer Pappmappe mit lithographierten Deckeln.<sup>40</sup>



Potsdam vom Brauhausberg gesehen. Vue de Potsdam prise des Brauhausberge, 19,5 x 26,8 cm, SPSG

Im Rahmen der Serie setzte Dietrich eine Zeichnung von Delkeskamp zu Berlin um, *Das Palais des Staatskanzlers Fürsten Hardenberg auf dem Dönhofplatze. Le Palais du Chancelier d'Etat Prince de Hardenberg sur la Place Dönhof*, und zwei Ansichten von Potsdam, *Das königliche Schloß in Potsdam nebst der Kolonade. Le Chateau Royal à Potsdam avec la Colonade*, und den Blick vom Rondell auf die Allee zum Weinberg und auf Schloss Sanssouci, *Ein Theil des Königl. Gartens bey dem Schlosse Sans Souci unweit Potsdam mit der Ansicht des Schlosses in der Ferne. Une Partie du Jardin Royal pres du Château de Sans Souci non loin de Potsdam avec la vue du Château au fond.*

Mit Hössel entstanden zwei Ansichten, *Ifflands Gartenhaus im Tiergarten und Aussicht aus den Fenstern Friedrichs des II. Königs von Preußen*. Beide dienten zudem 1821 der Illustration des von Gottlieb Wilhelm Becker und Johann Friedrich Kind seit 1791 und bis in die 1830er Jahre herausgegebenen populären *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Auf das Jahr 1822*.<sup>41</sup>

August Wilhelm Iffland war gefeierter Schauspieler, Dramatiker und Direktor des Königlichen Nationaltheaters. In dem imposanten Landhaus, das um 1800 entstand, wohnte er nur bis 1813. Kurz nach seinem Umzug an den Pariser Platz verstarb er am 22. September 1814. Der Iffland-Ring, der von seinem jeweiligen Träger testamentarisch an den nach seiner Meinung bedeutendsten Bühnenkünstler des deutschsprachigen Theaters auf Lebenszeit weitergereicht wird, erinnert bis heute an den „Direktor der königlichen Schauspiele“. Der Kupferstich von Delkeskamp und Hössel diente KPM ebenfalls als Vorlage. Erhalten ist eine goldgeränderte Tasse in Glockenform mit Volutenhinkel, die zusammen mit dem Kupferstich zur Versteigerung kam.<sup>42</sup>

Die Vorlage für den Kupferstich *Aussicht aus den Fenstern Friedrichs des II. Königs von Preußen*, eine aquarellierte Bleistift-Zeichnung der Aussicht aus den Fenstern von Sanssouci auf die Havel, befindet sich heute in der Stiftung Preußische Schlösser



Das Palais des Staatskanzlers Fürsten Hardenberg, 7,5 x 11,2 cm, Antiquariat Clemens Paulusch



Ein Theil des Königl. Gartens bey dem Schlosse Sans Souci unweit Potsdam, 7,5 x 11,2 cm



Das königliche Schloß in Potsdam nebst der Kolonade, Aquarellvorlage 7,5 x 11 cm, SPSG



Das königliche Schloß in Potsdam nebst der Kolonade, Kupferstich , 7,5 x 11 cm



Ifflands Gartenhaus im Tiergarten, 7 x 10,7 cm



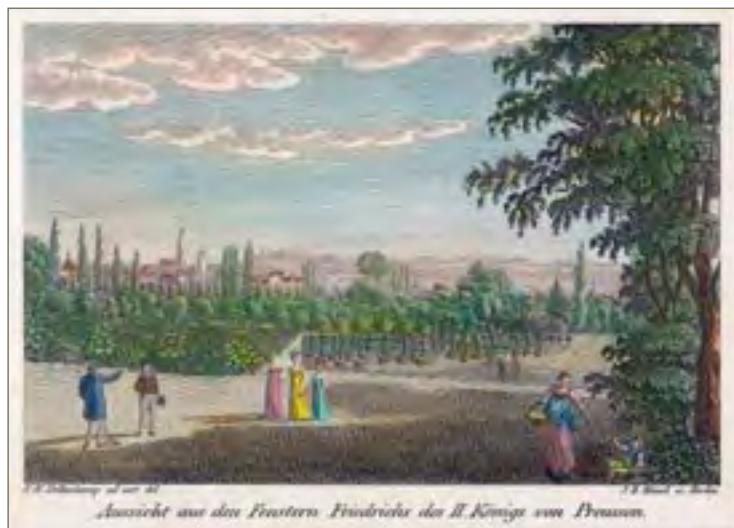
Ifflands Gartenhaus, KPM-Ansichtentasse, Kunsthaus Lempertz Köln, 24.5.2008



*Aussicht aus den Fenstern Friedrichs des II. Königs von Preußen, Aquarellvorlage, 24 x 33,3 cm, SPSG*

und Gärten in Potsdam. Sie ist mit 24 x 34 cm mehr als dreimal so groß wie der Umrisskupferstich. Reste von Hilfslinien und Einzelheiten, die mit feinen Zahlen gekennzeichnet sind, weisen das sommerliche Aquarell als Vorarbeit aus.<sup>43</sup>

Ob Delkeskamp die beiden Kupferstecher Calau und Dietrich, die ebenfalls für Wittich Zeichnungen von ihm übertrugen, jemals persönlich kennengelernt hat, ist nicht überliefert. Zu Hössel dagegen hatte Alfons Delkeskamp der Westfälischen Zeitung berichtet: „Der Zufall brachte D. hier [in Berlin] mit einem Kupferstecher namens Hoessel zusammen, der ihn veranlasste, sich diese Kunst anzueignen.“ Hinter dieser fast nebensächlichen Notiz verbirgt sich eine der entscheidenden Weichenstellungen im Leben seines Künstler-Vaters. Über Johann Baptist Hössel, ohne den Delkeskamp vielleicht nie Berühmtheit erlangt hätte, ist nur wenig bekannt. Er wurde um 1778 geboren, arbeitete nach 1814 in Berlin und lebte dort bis 1831. Um 1798 hatte er in Dessau als Aquatinta-Experte bei der „Chalcographischen Gesellschaft“ (gr. Chalcos = Kupfer; gemeint ist Kupferstich) Beschäftigung gefunden, einem 1795 mit dem Ziel gegründeten Verlag, über Kupferstich-Kopien Kunstwerke einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu



machen. Nach dem Konkurs dieses Unternehmens 1806 soll Hössel für eine Zeit nach England gegangen sein.

Hössel wird Delkeskamp wohl schon im Laufe des Jahres 1817 viel von seinem Wissen weitergegeben haben. Delkeskamp lernte schnell. Seine ersten eigenen Arbeiten sind

bereits auf 1818 datiert und von so professioneller Qualität, dass Gaspare Weiss sie in seine Serie aufnehmen konnte. Vielleicht ist die Ansicht *Das Charlottenburger Schloss von der Gartenseite - Le Chateau royal à Charlottenbourg vu de l'intérieur du jardin* sogar die erste Arbeit, die rechts unter dem Bildteil stolz die Bezeichnung trägt: „gez. u. radiert von F. W. Delkeskamp“. Es ist die gleiche Ansicht, die Delkeskamp bereits für Wittich abgeliefert hat, jedoch verkleinert und mit deutlich weniger Staffage. Die Vorarbeit zum Kupferstich, eine aquarellierte Bleistiftzeichnung, ist im Stadtmuseum Berlin erhalten.

Delkeskamp hat sich im Weiteren auf zwei Techniken spezialisiert, den klassischen Kupferstich und die Radierung. Das Aquatintaverfahren dagegen hat er immer Experten überlassen, auch bereits bei der Zusammenarbeit mit Hössel.

Beim Kupferstich wird eine sorgfältig polierte Kupferplatte vorzugsweise auf einem Lederpolster dreh- und schwenkbar gelagert und mit einem scharfen Instrument bearbeitet. Der Stecher pflügt mit diesem Stichel vom Körper weg Material aus der Platte. Die so entstandenen größeren Furchen und schmalen Linien erscheinen auf dem Papier später schwarz, unversehrte Bereiche der Platte weiß. Durch erneutes Polieren können Fehler korrigiert werden. Eine flächenähnliche Wirkung erzielt der Kupferstecher durch zahlreiche, dicht beisammenstehende Furchen und schraffierende Überlagerung der Striche. Nach Abschluss der sehr arbeitsaufwendigen „Zeichnung“ wird die Kupferplatte erwärmt und eingefärbt, wobei die Druckerschwärze durch die Erwärmung in die feinsten Linien vordringt. Anschließend wird die Platte so gesäubert, dass nur die Vertiefungen noch Farbe aufweisen. Beim Druck unter einer Presse zieht das angefeuchtete Papier die Farbe aus den Strukturen.

Im Gegensatz zum Kupferstich wird bei der Radierung die Zeichnung nicht in die Kupferplatte gestochen, sondern geätzt. Dafür wird die Platte zunächst mit einer säurefesten Schicht überzogen, in die mit einer Rädiernadel wie mit einem Stift frei gezeichnet werden kann, während die Schnittführung beim Kupferstich sich auf gerade oder kurvige Linien, parallele Züge oder Schraffierungen beschränkt. Dort, wo die Kupferplatte freigelegt wird, kann die Säure das Material angreifen. Wie beim Kupferstich nehmen diese Vertiefungen dann die schwarze Druckerfarbe auf. Im Gegensatz zu den scharfen Linien beim Kupferstich entstehen bei der Radierung etwas körnig wirkende Linien, da beim Ätzvorgang das Metall ungleichmäßig angegriffen wird und die Säure geringfügig auch unter die Ränder der Deckschicht eindringt. Beide Techniken erfordern eine seitenverkehrte Darstellung von Zeichnung und Schrift auf der Platte und beide bieten sich besonders an für die Herstellung von Umrisskupferstichen mit weißen Flächen zwischen den Konturen, die von Hand koloriert werden können, um dann einen höheren Preis zu erzielen. Das Ausmalen war eine Fließbandarbeit, die delegiert wurde, nicht zuletzt an Kinder.

Sofern Graustufen abgebildet werden sollen, wird das aufwändiger Aquatinta-Verfahren erforderlich. Nach der ersten Ätzung folgen weitere, und die nicht wieder abgedeckten Teile der Platte werden weiter vertieft und verbreitert und nehmen beim Druck mehr Farbe auf als die zuvor abgedeckten Vertiefungen. Mit jedem Schritt entsteht ein noch dunklerer Halbtönen, also eine weitere Graustufe.

Explizit auf 1818 hat Delkeskamp seinen Stich *Das Palais des Königs mit dem Verbindungsbogen - Le Palais du Roi avec l'arc joignant* datiert: „Nach der Natur gez. u. gest. von F.W. Delkeskamp 1818“. Diese Abbildung hat es auf einen KPM-Tell



*Das Palais des Königs mit dem Verbindungsbogen, Stadtmuseum Berlin, 7,3 x 11 cm*



*Ansichtsteller mit dem Kronprinzenpalais in Berlin, KPM D 21, Ø10 cm*

ler geschafft<sup>44</sup> und auch auf eine Amphorenvase<sup>45</sup>. Die Vorlage, eine aquarellierte Federzeichnung, ist im Stadtmuseum Berlin erhalten.

Als weitere Gemeinschaftsproduktion von Hössel und Delkeskamp ist zu Berlin ein mit 24,5 x 31,5 cm recht großes Ansichtenblatt entstanden. Im Hintergrund zeigt Delkeskamp die Silhouette Berlins, davor exerziert die königliche Infanterie auf freiem Feld. Im Vordergrund, auf den Rollbergen, sitzt vielleicht sogar er selbst und blickt hinunter auf einige Husaren und auf den Rollkrug, ein beliebtes Wirtshaus. Heute befindet sich dort der Berliner Stadtteil Neukölln.

Die Ursprungsversion der Arbeit trägt den schlichten Titel Berlin und die Beschriftung „Nach der Natur gezeichnet und radirt von Fried. Wilh. Delkeskamp“. *Blick auf Berlin von dem Wege nach Britz aus gesehen*, stellt dann die 25 x 32 cm große Gemeinschaftsproduktion und Weiterbearbeitung des Umrisskupferstichs dar: „In Aquatinta beendet v. J.B. Hössel zu Schöneweide bei Köp[enick]“.

Veröffentlicht wurde sie im erst 1826 gegründeten „Verlag der Kunstanstalt des Bibliographischen Instituts zu Hildburghausen u. Neu York“. Als preiswerte Aquatinta hat diese Ansicht größere Verbreitung erzielt, noch heute findet sie sich des



Blick auf Berlin, 25 x 32 cm

Öfteren in Auktionen. Die Beschriftung legt zudem den Wohnsitz Hössels außerhalb von Berlin offen und damit den Zeitpunkt der Entstehung vor 1819, denn das entsprechende Berliner Einwohnerverzeichnis listet Hössel bereits am heutigen Nikolaiviertel. Delkeskamp ersparte sich den bürokratischen Aufwand, seinen Wohnsitz von Bielefeld nach Berlin zu verlegen. Er blieb, wie zunächst auch in Frankfurt, offiziell „auf Reisen“.

Auf eine gute Nachfrage lassen zudem die weiteren Ausgaben dieser Ansicht schließen. Für die „Ludwig'sche Buch u. Kunsthändlung in Cahala“ hat Christian Carl Ludwig Hess (1776-1853) das Blatt „nach Delkeskamp [neu] gez. u. gest.“ Und im *Atlas der merkwürdigsten Städte und Orte der Erde*, der 1843 im Kunstverlag in Schweinfurt erschien, findet sich ein weiterer, aber verkleinerter Nachstich. Das Urheberrecht musste in Deutschlands Staaten erst noch errungen werden, insofern ist davon auszugehen, dass diese Berlin-Ansichten ohne Delkeskamps Segen entstanden.

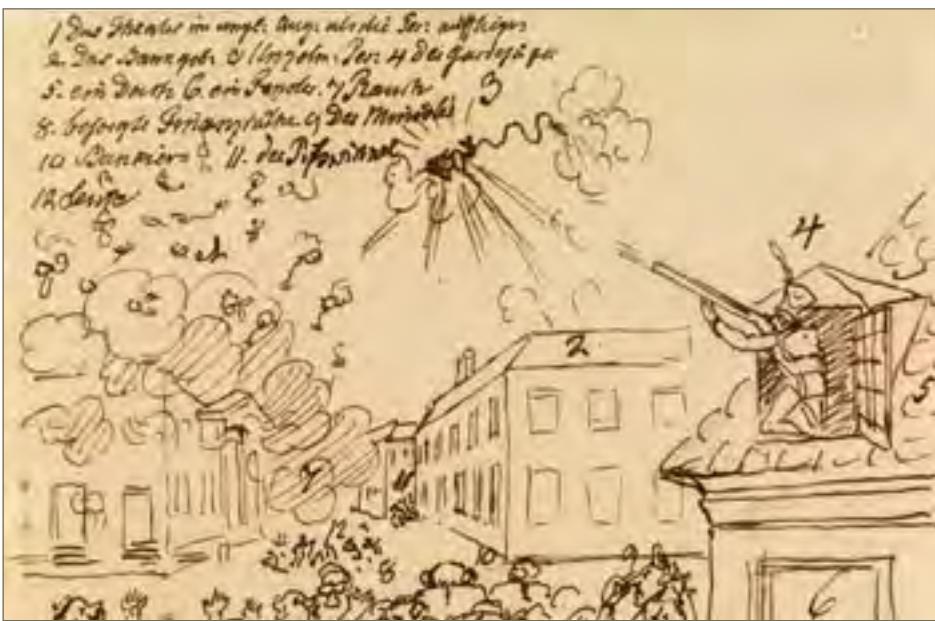
Den Brand des von Carl Gotthard Langhans, dem Erbauer des Brandenburger Tors, 1802 vollendeten Berliner Theaters am 29. Juli 1817 erlebte Delkeskamp tatsächlich. Das Theater brannte während der Proben zu Schillers *Die Räuber* vollständig aus. Von E.T.A. Hoffmann und Carl-Maria von Weber sind Augenzeugenberichte überliefert. E.T.A. Hoffmann wohnte nur wenige Schritte vom Theater entfernt. Dort war seine Oper „Undine“ gerade mit sehr großem Erfolg vierzehnmal aufgeführt worden. In einem Brief mit anliegender grotesken Skizze schilderte Hoffmann seinem Freund Wagner in Leipzig:

„Ich saß gerade am Schreibtisch, als meine Frau etwas erblaßt eintrat und sagte: Mein Gott, das Theater brennt! Als Feuerarbeiter an meine Tür schlügen, hatten wir mit Hilfe der Köchin schon Gardinen, Betten und die mehrsten Möbel in die hinteren, der Gefahr weniger ausgesetzten Zimmer getragen. Wo sie vorerst stehen blieben, da ich nur im letzten Moment

alles heraustragen wollte. In den vorderen Zimmern sprangen sämtliche Fensterscheiben und die Ölfarbe tröpfelte von der Hitze herab. Nur beständiges Gießen bewirkte, daß das Holzwerk nicht vom Feuer anging.“

Dass Hoffmann aber so klug war und die Möbel nicht gleich unten auf die Straße gestellt hat, macht sich bezahlt: „Meinen Nachbarn, die zu eilig forttragen ließen, wurde vieles gestohlen. Mir gar nichts.“ Glück haben aber nicht bloß Hoffmann und sein Mobiliar, sondern auch diejenigen, die Geld und Wechsel auf der Bank liegen haben. Es stand nämlich im Theater auch die Perückenkammer in Flammen, in glühend heißer Luft stiegen fünftausend große Perücken wie Fesselballone in die Höhe, besonders eine, mit einem sehr langen Zopf, die, wie Hoffmann es beschrieb, ‘wie ein bedrohliches feuriges Meteor über dem Bankgebäude schwelte‘ und dort stehenblieb und einfach nicht weiterfliegen wollte. Doch es kam Rettung, wie Hoffmann beschreibt, und zwar ‘durch einen kouragösen Gardejäger, der, als mehrere Schlauchspritzen vergeblich nach der in die Höhe steigenden Perücke gerichtet wurden, besagtes Ungetüm vom Dach aus durch einen wohlgezielten Büchsenschuß herabschoß. Zischend und brausend sank es nieder: – in den Pißwinkel der Schonertschen Weinhauses. – Hierauf stiegen sofort die Staatspapiere. – Ist das nicht Stoff zum Epos? ...“<sup>46</sup> Die Bühnenbilder zur „Undine“ verbrannten ebenfalls. Hoffmanns Oper wurde danach nicht wieder aufgenommen.

Bei soviel Dramatik kann es nicht verwundern, dass Delkeskamp seinen Söhnen von diesem denkwürdigen Ereignis berichtete. Er hielt die lodernden Flammen auf einer stark kontrastierenden Architektur- und Perspektiv-Zeichnung fest, vollendete den Entwurf aber nicht. Das Blatt wird heute in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln aufbewahrt. Der nüchterne zeichnerische Ansatz und das Wissen, dass Delkeskamp Zeuge des Ereignisses war, lassen darauf schließen, dass diese nicht signierte Arbeit auf ihn zurückgeht.



Brand des Berliner Theaters, Skizze von E.T.A. Hoffmann, 7,1 x 10,2 cm, Staatsbibliothek Bamberg



Der Brand des königlichen Schauspielhauses zu Berlin am 29. Juli 1817, 15 x 20,2 cm, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln



Behrenstraße mit Blick auf die Säulenvorhalle der St. Hedwigskathedrale, 24,4 x 31,2 cm, Stadtmuseum Berlin

Als Delkeskamp sich im Jahre 1823 in Frankfurt um eine Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis bemühte, gab er an, insbesondere die Fächer „Zeichnen nach der Natur“, „Lehre der Perspective und der Schatten Construction, soweit es sich auf Landschaftliche und architektonische Gegenstände erstreckt“, an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin studiert zu haben. Die Listen der zahlenden Schüler in den Jahren zwischen 1817 und 1822 sind nicht vollständig, so dass sich das Studium nicht hat verifizieren lassen.

Aller Wahrscheinlichkeit nach wird er aber erst 1821/22 über ausreichend Mittel verfügt haben, um sich den Akademie-Unterricht beim renommierten Professor Johann Erdmann Hummel (1769-1852) leisten zu können, der den Spitznamen „Perspektiv-Hummel“ trug, oder bei dessen Assistenten, den die schnell wachsende Zahl der (zahlenden) Schüler erforderlich machte. In der Chronik der Akademie heißt es zum September 1818: „Dem Professor der Perspektive

E. Hummel ist bei seinem Unterrichte in der perspektivischen Zeichnen-Kunst ein Assistent in der Person des Architekten Zielke gegeben worden.“<sup>47</sup> Hummels Wissen konnten seine Schüler auch in einem reich illustrierten zweibändigen Werk erwerben: *Die freie Perspektive erläutert durch praktische Aufgaben und Beispiele, hauptsächlich für Maler und Architekten. Die Lehre von dem Lichte, den Schatten, den Farben und der perspektivischen Schatten-Construktion enthaltend.*

In Naglers Künstlerlexikon von 1838 heißt es: „Es gibt fast keinen in Berlin gebildeten Maler, Architekten und Bildhauer, der nicht von ihm die konstruierende Architektur, Perspektive und Optik gelernt hätte.“<sup>48</sup> Vielleicht ist in dieser Zeit Delkeskamps Perspektivzeichnung der Behrenstraße entstanden mit vielen eingezeichneten Geraden, die auf einen Fluchtpunkt bei der St. Hedwigskirche zulaufen, unterschiedlich starker Verschattung und einer Vielzahl von Bleistiftnotizen zu Farben und Oberflächen der Gebäude.



Die Meierei auf der Pfaueninsel; 16,5 x 24,5 cm, SPSG(oben)  
Schloss auf der Pfaueninsel bei Potsdam, 7,4 x 10,9 cm (links)



Delkeskamp versuchte sich 1818 mit einer eigenen kleinen Bilderserie zum ländlichen Berlin, insgesamt vier Ansichten, jeweils zwei sparsam auf einer Kupferplatte untergebracht. Der Wannensee zwischen Berlin und Potsdam und Das Schloss auf der Pfaueninsel bei Potsdam. Die beschauliche Szene am See mit Holzplatz und das Schloss von der Rückseite sind beides ungewöhnliche Motive und deshalb wohl nicht so häufig zu finden wie die Ansichten vom Ausflugsziel über der Havel mit Försterei und angeschlossener Gastwirtschaft, Pichelsberg bei Spandau und Pichelsberg und die Vestung Spandau bei Berlin.<sup>49</sup> Die Umrisskupferstiche eigneten sich gut für eine Kolorierung. Beide Kupferplatten behielt Delkeskamp und konnte sie daher 1837 noch in seinem ersten eigenen Verlagsprogramm bewerben.

Von Delkeskamps Ausflügen auf die Pfaueninsel, einem anderen Rückzugsort von Friedrich Wilhelm III. und seiner Frau Luise, zeugt sein Aquarell von der Meierei mit Scheune und Stallgebäuden. Wie einige andere Ansichten auch ist dieses Bild nicht in einen Kupferstich umgesetzt worden. Aber vielleicht hat er sich in seiner Berliner Zeit noch erlaubt, nur zum

eigenen Vergnügen zu malen - anders als in den späteren Jahren, wo er unter hohem finanziellen Druck stand.

Kaum mehr als ein Dutzend Berliner und Potsdamer Kupferstiche tragen Delkeskamps Namen. Einige wenige, wo weder Stecher, noch Zeichner oder nur der Stecher namentlich Erwähnung finden, werden ihm darüber hinaus zugeschrieben. Andreas Teltow, der Leiter der Graphischen Abteilung der Stiftung Stadtmuseum Berlin, unterstreicht in seiner Einführung zur umfangreichsten Enzyklopädie Berliner Stadtansichten, dass von den ca. 4200 bekannten graphischen Darstellungen „bei fast einem Drittel des Gesamtbestandes eine Identifizierung der künstlerischen Urheberschaft ... nicht möglich ist. (...) Im 17. und 18. Jahrhundert ist es durchaus üblich, auf die Nennung des künstlerischen Urhebers zu verzichten. Zum 19. Jahrhundert hin nimmt der Anteil der Arbeiten mit gebrauchsgrafischem Charakter stark zu. Diese entbehren in ihrer mehr handwerklichen Orientierung häufig eines künstlerischen Anspruchs.“<sup>50</sup>

Sicher verstand Delkeskamp erst einige Jahre später, dass die Nennung seines Namens ihn selbst zur „Marke“ werden ließ, seinen Arbeiten ein Qualitätssiegel verlieh und ihm Aufträge sicherte.

Aber alle diese Berliner Arbeiten werden kaum ausgereicht haben, um ihm seinen Lebensunterhalt in dieser großen Stadt zu sichern. Insofern lag es nahe, dass er sich nach einem neuen Beschäftigungsverhältnis umschaute.



Der Wannensee zwischen Berlin und Potsdam

Der Wannensee zwischen Berlin und Potsdam, 7,4 x 10,9 cm



Potsdam Stadtkanal, 24 x 33 cm, SPSG