



lich und beglückend, bis seine hohe, freundliche Gestalt zu kränkeln begann und er im Sommer 1870 starb.»

Der Schwierigkeiten, welche ihm die technische Seite seiner Kunst, namentlich das Malen in Oel, bot, ist Mintrop niemals Herr geworden. Seine Zeichnungen sind im einzelnen inkorrekt und seine Oelbilder sind in der malerischen Behandlung bunt und hart, nur kolorirt, nicht gemalt in höherem Sinne. Von den letzteren sind die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (1852, Kunsthalle zu Düsseldorf), die Madonna mit dem heiligen Ludgerus und Benediktus (1856—59, Kirche zu Verden) und die phantastische »Maibowle« (1869, im städtischen Museum in Köln) hervorzuheben, welche letztere an ähnliche Kompositionen Schröders erinnert. Dasselbe gilt von seinen dekorativen Entwürfen (Winzerfesten, Kinderfriesen und Bacchantenzügen), die theils von ihm selbst, theils von anderen in Privathäusern zu Köln und Düsseldorf ausgeführt sind. In seinen Zeichnungen nach Motiven aus der biblischen Geschichte, aus romantischen Dichtungen und aus dem Kinderleben, unter welchen der 70 Blätter umfassende Märchencyklus »König Heinzelmanns Liebe« und die phantasievolle Zeichnung »der Christbaum« mit der Madonna, dem Kinde und Engeln, um welchen sich die ganze Menschheit versammelt, die ersten Stellen einnehmen, folgte Mintrop der geistigen Richtung, welche durch Ludwig Richter begründet worden ist. Der Reichthum seiner Gedanken und die Innigkeit seiner Empfindung müssen an den meisten seiner Gebilde für die Mängel seiner künstlerischen Ausdrucksform entschädigen. —

■ Neben der Historien-, Portrait-, Genre- und Landschaftsmalerei führten die Vertreter der übrigen Fächer der Malerei in jenem Zeitraum ein sehr bescheidenes Dasein. Der in München und Wien gebildete Thiermaler Friedrich *Simler* (1801—1872), welcher übrigens nur kurze Zeit in Düsseldorf ansässig war und bisweilen mit Landschaftsmalern wie Scheuren, A. Achenbach u. a. zusammen arbeitete, und der Stilllebenmaler Johann Wilhelm *Preyer* (geb. 1803), dessen Blumen- und Fruchtstücke hinsichtlich der Sauberkeit der Zeichnung und des naturwahren Kolorits in den dreissiger, vierziger und fünfziger Jahren unübertroffen dastanden, sind die hervorragendsten Künstler auf jenen Gebieten, welche von dem damaligen Kunstgeschmack nur geringgeschätzt wurden.

#### 8. Die Entwicklung der Malerei in Berlin.

Während des vorigen Jahrhunderts stand die Berliner Malerei so ausschliesslich unter dem Einflusse des französischen Rokoko- und Zopfstils, dass von einer eigenartigen Berliner Malerei damaliger Zeit nicht



geredet werden kann\*). Nur Chodowiecki, der geistreiche Sittenmaler, dessen Bilder, Zeichnungen und Kupferstiche das schätzbarste Material zur Kulturgeschichte Berlins im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts liefern, wusste sich von diesem Banne freizuhalten und an der Stelle französischer Unnatur und Geziertheit ein frisches Abbild des realen Lebens zu bieten. Er war nach dieser Richtung ein Bahnbrecher, an welchen später die Realisten in der Auffassung des modernen Lebens, Franz Krüger und Adolf Menzel, anknüpften. Seine nüchterne, aber für heutige Augen höchst fesselnde Ausdrucksweise kontrastirte gewaltig mit dem nach der Antike gebildeten Stile des glänzenden Gestirns, welches am Lebensabende Chodowieckis aufging und die Anfänge der neudeutschen, klassizirenden Kunst erhellte, mit Carstens. Wie vorläufig Chodowiecki fand auch Carstens, dessen Aufenthalt in Berlin, wie wir gesehen haben, allerdings nur von kurzer Dauer gewesen ist, keine Nachfolge. So konnte der Graf Raczynski in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst Berlin bis zum Jahre 1819 mit Rücksicht auf die Malerei eine Wüste nennen.

In diesem Jahre liessen sich Wilhelm Schadow, der Sohn des grossen Bildhauers, welcher die Plastik vom Zopfstil zur Natur geführt, und Karl Wach in Berlin nieder. Wilhelm Schadows Thätigkeit in Rom und Berlin bis zu seiner Uebersiedlung nach Düsseldorf haben wir schon oben (S. 243—244. 358) charakterisirt. Auf die Entwicklung der Berliner Malerei gewann er persönlich keinen Einfluss, nur später mittelbar durch die Bilder seiner Schüler, die in Berlin zur Ausstellung gelangten. Dagegen wurde Wach in Berlin zum Haupt einer Schule, die freilich nicht so umfangreich und nicht so bedeutend war wie die Düsseldorfer. Karl Wilhelm *Wach* (geb. 1787) hatte sich unter Leitung des Historienmalers Karl Kretschmar seit seinem zehnten Jahre der Kunst gewidmet. Nachdem er bereits einige selbstständige Werke von Belang geschaffen (ein Altarbild: Christus mit Johannes und Matthäus 1807, ein Portrait der Königin Luise 1811), wurde seine künstlerische Thätigkeit durch die Freiheitskriege unterbrochen. Er betheiligte sich als Offizier an den Kämpfen von 1813—1815, nahm nach dem zweiten Einzuge in Paris Urlaub und blieb drei Jahre lang in der französischen Hauptstadt, um dem Studium seiner Kunst zu leben. Anfangs im Atelier Davids thätig, schloss er sich nach dessen Verbannung an Gros an. Er malte zu dieser Zeit ein Altarbild für die Berliner Garnisonskirche, Christus am Kreuz, und einen

\*) Der folgenden Darstellung liegt des Verfassers Monographie »Die Berliner Malerschule« (Berlin 1879, Wasmuth) zu Grunde, in welcher zum ersten Male eine zusammenhängende Schilderung der Berliner Malerei seit 1819 versucht worden ist.



Johannes den Täufer. Auch kopirte er mehrere Bilder aus dem Louvre. Diese drei in Paris zugebrachten Jahre waren für seine künstlerische Richtung entscheidend; er wurde ein Anhänger des französischen Klassizismus, der jedoch bei ihm durch eine dem Pariser Aufenthalte folgende italienische Reise, vornehmlich dank dem Studium Raffaels, etwas von seiner theatralischen Hohlheit verlor. Aus Paris richtete Wach einige interessante Briefe an Rauch, in deren einem er Paris die Elementarschule, Italien die Universität der Künstler nennt. »Die Sorgsamkeit der Franzosen, schreibt er am 24. April 1816, und ihre Genauigkeit im Studium der Natur und der alten Monumente hat gerade durch den Eifer und die Hitze, mit der das Volk alles treibt, ihnen eine gewisse Beurtheilung aller Gemälde und Kunstwerke gegeben, dass man in dieser Hinsicht viel von ihnen lernen kann. Das Studium der Natur in dem Atelier ist sehr gut eingerichtet und besonders unter Davids Aufsicht, der so schwer zu befriedigen ist, ganz erstaunend unterrichtend, und es besitzen daher unter den angehenden Schülern viele eine so grosse Fertigkeit im Kopiren, Zeichnen und ganz praktischen Malen nach der Natur, dass ich, der ich in diesem Theile ziemlich unbewandert bin, sehr in Erstaunen gesetzt worden bin und es mich zur lebhaftesten Nacheiferung angefeuert hat.« In einem späteren Briefe vom 13. November schreibt er noch Folgendes über die französische Methode: »Alles wird hier in den Ateliers alla prima farbig gemalt, und ich versichere Ihnen, dass so vortreffliche Studien von ganzen Figuren in sechs Tagen gemalt werden, so schön in der Farbe, im Effekt und nicht etwa in einer schlechten französischen Manier, wie wir Deutschen den Franzosen es gern vorwerfen, dass man nicht leicht irgendwo so vortreffliche Studien sieht.«

Im Sommer 1817 kam Wach nach Rom. Die deutschen Nazarener, welche damals im höchsten Ansehen standen, gewannen jedoch auf den jungen Künstler, dessen Geist mit ganz anderen Grundsätzen erfüllt war, keinen nennenswerthen Einfluss. Vorzugsweise beschäftigte ihn das Studium der Quattrocentisten und besonders Raffaels, in dessen Stil, Ausdrucksweise und malerischen Vortrag er sich so hineinlebte, dass, als er in Florenz eine Kopie von Raffaels Vision des Ezechiel vollendet hatte, alle Welt von Bewunderung voll war, und der Grossherzog das Original an eine Kette legen wollte, um des Besitzes desselben sicher zu sein. In Italien begann er auch die thronende Madonna, die nachmals (1827) für die Prinzessin der Niederlande ausgeführt wurde. »Ich hoffe, so schreibt er über dieses Bild an Rauch, Sie sollen zufrieden sein, da es hundertmal besser ist, als Alles, was ich machte. Thorwaldsen ist ausserordentlich mit dem Karton zufrieden; er ist mir mit seinem Meisterblick



sehr nützlich gewesen.« Die Nazarener hätten »körperliche Schmerzen« über Wachs Frechheit bekommen, weil er Luther und Melanthon zu beiden Seiten der Madonna aufgestellt. Das Bild war in der Weise der sogenannten heiligen Konversationen aufgefasst und sollte die Einigung der christlichen Konfessionen darstellen. Im Jahre 1819 kehrte Wach nach Berlin zurück. Er fand bereits einen Boden vor, der für seine romantisch-klassischen Bestrebungen und Ideale ungemein günstig war. Friedrich Eggers hat in seiner Biographie Rauchs in kurzen Zügen ein meisterhaftes Kulturbild von der Epoche von 1819—1830 entworfen, in welche ein grosser Theil der künstlerischen Thätigkeit Wachs fällt. Die Oede des politischen Lebens nach den Freiheitskriegen hatte die Geister völlig abgestumpft, alle Welt kehrte sich missvergnügt von der Politik ab, »seit die Reaktion des Jahres 1819, von Oesterreich ihren Ausflugsnehmend, bald sich aber in Preussen fast noch sicherer einnistend, als im übrigen Deutschland, mit den Fesseln der Denk-, Lehr- und Pressfreiheit auch die Thatkraft der Ausgezeichnetsten unseres Volkes lähmte.« Das deutsche Volk zog sich aus dem Werkeltagstreiben der politischen Tagesfragen ins Reich der Ideen und Ideale zurück. »Vollends wandte sich ab von der Politik alle berufsmässig auf Wissenschaft und Kunst gerichtete edle Volkskraft. Auf diesen Gebieten des Geisteslebens zeigte sich überall gesteigerte Thätigkeit und für die einzelnen Blitze und Donnerschläge, welche sich rings um Deutschland aus der allgemeinen Wetterchwüle des politischen Horizonts entluden, blieb in den betreffenden Kreisen nur ein historisches Interesse übrig, höchstens angehaucht von bänglicher Sorge um die Rückwirkung der Gewitterschläge auf Deutschland.«

In Berlin drehte sich das Hauptinteresse jenes Publikums, welches sich so gern das »gebildete« nennen lässt und welches in der That zeitweilig die geistige Physiognomie einer Stadt beeinflussen und bestimmen kann, um die Musik. Man lese nur die drei Berliner Briefe von Heine aus dem Jahre 1822 (Sämmtliche Werke, XIII. Bd.), welche die geistigen Interessen, von denen damals die preussische Hauptstadt bewegt wurde, schildern. Von der bildenden Kunst ist nur ein paar Male ganz beiläufig die Rede. Es wird das »wunderschöne Bild« im Berliner Dom von Begas erwähnt, und am Ende einer langen Reihe von Notizen über Musik und Theater liest man: »An den Reliefs zu Blüchers und Scharnhorsts Statuen wird bei Rauch immer noch gearbeitet . . . Wach ist mit einem Altarblatt beschäftigt, das unser König der Siegeskirche in Moskau schenken wird.« Und an einer anderen Stelle: »Schadow hat ein Modell zu einer Statue des grossen Friedrichs vollendet. Der Tod des jungen Schadow in Rom hat hier viel Theilnahme erregt. Wilhelm Schadow,



der Maler, lieferte neulich ein vortreffliches Bild, die Prinzessin Wilhelmine mit ihren Kindern darstellend. Wilhelm Hensel wird erst diesen Mai nach Italien reisen. Kolbe ist beschäftigt mit den Zeichnungen der Glasmalereien für das Schloss zu Marienburg. Schinkel zeichnet die Skizzen der Dekoration zu Spontinis »Milton« . . . Der Bildhauer Tieck arbeitet am Modell der Statue des Glaubens, welche in einer von den beiden Nischen am Eingang des Doms aufgestellt wird. Rauch ist noch immer beschäftigt mit den Basreliefs zu Bülow's Statue. Diese und die schon fertige Statue Scharnhorsts werden an beiden Seiten des neuen Wachthauses (zwischen dem Universitätsgebäude und dem Zeughaus) aufgestellt.« Mit diesen armen paar Zeilen, die gleichwohl alle damaligen Grössen der Berliner bildenden Künste berühren, wird die Kunst abgethan. Es sah demnach noch gerade so aus, als im Jahre 1800, wo Jean Paul schrieb: »Während Philosophie, Dichtkunst und Malerei hier nur Sand für ihre Wurzeln haben, findet die Musik rechte Hände und Ohren.«

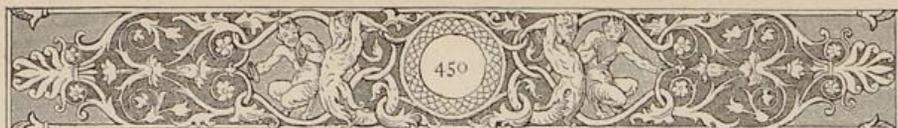
Die romantische Zeitströmung, welche alle Welt ergriffen hatte, riss natürlich auch die Maler mit sich fort. Doch bildete sich die romantische Richtung in der Malerei unabhängig von der Literatur. Karl Wilhelm Kolbe hatte sich schon in eine romantische Ausdrucksweise hineingelebt, bevor er die Musenalmanachs, Taschenbücher und die Werke der Romantiker illustrierte. Er war, unabhängig von Tieck und Fouqué, mit Leib und Seele Romantiker geworden. Andere folgten ihm nach oder standen ihm, wie Hensel, zur Seite, und so fand der Eklektiker Wach einen Grundstock vor, um den sich andere Elemente kristallisierten. Es war die Zeit der Almanache und poetischen Taschenbücher, der Schwärmerie für Walter Scott, Cooper und für die Befreiung Griechenlands, welche das gesammte politische Interesse des Publikums aufsogen. Aus der Romantik entwickelte sich aber auch die historische Schule mit einer Anzahl neuer Wissenschaften im Gefolge, die ihre Leuchte auch auf die Erforschung der Kunst strahlen liessen. Im Jahre 1820 wurde das »Kunstblatt« als selbstständiges Organ gegründet, welches unter Schorn's Leitung bei Cotta in Stuttgart erschien und in welchem alle auf die Kunst gerichteten literarischen Bestrebungen ihren Mittelpunkt fanden.

Auf Befehl des Königs erhielt Wach im Lagerhause neben Rauch und Tieck ein eigenes Atelier angewiesen. Nach Pariser Muster eröffnete er eine Malerschule, zu der sich bald Schüler in Menge drängten. Eine Auferstehung und ein Abendmahl für die Peter-Paulskirche in Moskau vollendete er bald nach seiner Rückkehr. Durch seine Ernennung zum Professor und Mitglied der Akademie wurde sein Ansehen auch äusserlich



erhöht. Bis zum Jahre 1837, wo Wach seine Lehrthätigkeit niederlegte, gingen aus seiner Schule mehr als siebenzig Künstler hervor, welche ein Menschenalter hindurch die Berliner Malerei repräsentirten und auf deren Schultern viele Mitglieder der gegenwärtigen Berliner Schule stehen. Wach war kein originales Talent, welches eine neue oder auch nur scharf abgegrenzte Richtung in der Malerei hätte eröffnen können. Wie seinem römischen Genossen Schadow fehlte auch ihm der geniale, selbstständige Zug. Er war in einem noch höheren Grade Eklektiker als jener. Sowohl auf dem Gebiete der religiösen Staffeleimalerei wie auf dem der monumentalen werden wir überall an seine Vorbilder, an Raffael, Giulio Romano, Andrea del Sarto, erinnert. Seine beiden hervorragendsten Werke religiösen Inhalts — die thronende Madonna mit dem segenspendenden kleinen Heiland, welche die Stadt Berlin der Prinzessin Luise von Preussen bei ihrer Vermählung mit dem Prinzen Friedrich der Niederlande zum Geschenk machte, und die drei himmlischen Tugenden in der Werderschen Kirche in Berlin — legen Zeugniß für seine eklektische Richtung, aber ebenso sehr auch für sein hervorragendes Kompositionstalent, für sein koloristisches Können und für seine Kenntnisse in der Architektur und Perspektive ab. Dass Wach auch die Gesetze des monumentalen Stils vollkommen verstand und beherrschte, das beweisen die neun Musen, welche die Decke des Berliner Schauspielhauses zieren. Schinkel hatte bei der Ausmalung des Schauspielhauses in erster Linie an Wach gedacht. Aber der Sohn des Akademiedirektors konnte nicht so leicht übergangen werden, und so wurde denn die Arbeit getheilt. Schadow dekorirte, wie wir bereits erwähnt haben, die Decke des Proszeniums mit einem Bacchanal, welches an Tiefe und Kraft der Färbung die heller und leichter gehaltenen Musen Wachs freilich übertrifft, während dem letzteren der Plafond überlassen wurde. Die Höhe desselben und der Reflex des Kronleuchters am Abend verhindern den Beschauer, die Vorzüge der anmuthigen Gestalten Wachs, welche, von ovalen Medaillons umschlossen, in die Streifen eines neuntheiligen, fächerartigen Velariums eingefügt sind, voll und ganz zu würdigen. Man muss sie nach den Originalkartons, welche die Berliner Kunstakademie besitzt, oder nach den Stichen beurtheilen, welche J. Caspar im Jahre 1820 ausführte\*). In diesen Musengestalten zeigt sich der Einfluss Raffaels am stärksten, so stark, dass der französische Klassizismus fast ganz in den

\*) Die Musen im königlichen Schauspielhause zu Berlin, erfunden und gemalt von Karl Wilhelm Wach. In Kupfer gestochen von J. Caspar. Neue Ausgabe von Dr. M. Jordan. Berlin 1877, E. Wasmuth.



Hintergrund tritt und sich nur hie und da in dem Arrangement der Gewänder kund giebt. Eine echt raffaelische Grazie und eine klassische Naivetät sprechen aus diesen Gestalten, wie wir sie in den erhabenen Allegorien finden, mit welchen Raffael die Stanza della Segnatura geschmückt hat. Die herrliche Gestalt der Poesie war es vorzugsweise, die Wach inspirirte.

Von der Mitte der dreissiger Jahre stieg Wach allmählig von seiner Höhe herab. Man hatte inzwischen die modernen französischen Maler, deren Werke auf den akademischen Ausstellungen häufig zu sehen waren, Vernet, Coignet, Lepoittevin, Gudin, Watelet, Rouqueplan, Biard u. a., genauer kennen gelernt, und neben diesen glänzenden Gestirnen, die durch ihre geistreiche Auffassung und ihre Beweglichkeit blendeten, vermochte sich Wach, der im Grunde doch immer mehr Rechner als schöpferisches Talent war, nicht zu behaupten. Eine »Judith mit dem Haupte des Holofernes« wird in dem Bericht über die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1838 arg mitgenommen. »In der ganzen Gebärdung dieser Gestalt ist ein undurchdrungenes, unverschmolzenes Wesen von verfehlter Antike und gelungener Soubrettenhoheit, von prahlerischer Schaustellung und einigen wohlberechneten Hauchen nachwirkender Mordvollziehung, von Zofenheroismus und dem akademisch sich schmückenden Junostolz einer Soubrette.« Der Eklektiker konnte also seine geistige Leere unter der gefälligen Form nicht mehr verbergen. Aber auch sein Kolorit, dem es auf dem genannten Bilde an jeglicher Harmonie fehlte, vermochte nicht mehr den alten Reiz auszuüben. Noch unsanfter ging die Kritik mit ihm um, als 1844 auf der akademischen Ausstellung eine grosse historische Komposition »Der heilige Otto, Bischof von Bamberg, und die ersten Christenkinder in Stettin« von seiner Hand erschien. In einem von Th. Mundt und Luise Mühlbach verfassten Berichte »Berlin und seine Künste« (1844) wird er mit beissendem Spott überschüttet. »Das ist ein vornehmer Mann, heisst es darin, und deshalb hat er auch gar nicht nöthig, ein guter Maler zu sein, und da er ausserdem im Senate der königlichen Akademie sitzt, so braucht er sich gar nicht anzustrengen, um zu höherem Ruhm zu gelangen... Welch' eine innere Nüchternheit und Leerheit, welches stumpfe, harte Kolorit, wie viel Fehler in der Zeichnung! Ja, ja, nur ein Mann in Amt und Würden darf es wagen, solch ein Bild zu malen, ohne für seinen Ruhm zu zittern; und gewiss, wäre Wach ein grösserer Maler, würde er schwer die Anerkennung gefunden haben, die man jetzt allzu willig ihm zugesteht.« — Wenn auch auf das kritische Urtheil dieses Schriftstellerpaares kein zu grosses Gewicht zu legen ist, so darf man nicht ausser Acht lassen,



dass Theodor Mundt und Luise Mühlbach für die gebildeten Kreise Berlins tonangebend waren, dass in diesen Kreisen ihr Ausspruch wie ein Orakel galt und dass sie umgekehrt auch die Stimmung derselben in ihren kritischen Schriften widerspiegeln. Eine Stelle aus Varnhagens Tagebüchern (I. 27. 17. Dez. 1836), die auch in anderer Beziehung interessant ist, giebt zu dieser Betrachtung einen merkwürdigen Kommentar. »Unser Künstlerwesen, sagt er, zeigt seine Hohlheit immer bedenklicher, auf allen Seiten kracht es, senkt es sich, berstet es. Von allen Seiten sieht man sich nach Hülfe um. Die Künstler klagen, dass sie nicht verkaufen können, die Schüler schmälern den Erwerb der Meister, die Liebhaber behaupten, dass die gekauften Bilder dunkeln und schlecht werden. Der gemachte Enthusiasmus will nicht mehr vorhalten. Hört man ein Urtheil, so ist es sicherlich der Wiederhall einer Stimme vom Hofe her. Die Kunstschreiber stehen auch unter diesem Einfluss. Ganz Berlin lässt sich sein Urtheil von einigen Leuten machen, die vielleicht einige Kenntniss, aber wenig Geschmack und dafür sehr viel Anmaassung haben.« Theodor Mundt und Luise Mühlbach gehörten nun freilich nicht dieser Kategorie von »Kunstschreibern« an. Sie vertraten im Gegentheil die Opposition, die sich im Anfang der vierziger Jahre bereits auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens zu regen begann und sich zuerst auf dem ziemlich unschuldigen der Kunstkritik Luft machte. Mundt war jedenfalls nicht von Varnhagen gemeint, da ersterer mit der Varnhagenschen Clique eifrige Beziehungen unterhielt.

Von den übrigen Schöpfungen Wachs nennen wir noch einen Christus mit seinen Jüngern (1828, Raczynskische Sammlung in der Berliner Nationalgalerie), Psyche von Amor überrascht (ebendasselbst), eine gefällige und anmuthige Komposition, klar und fleissig kolorirt, wenn auch von süsslicher Eleganz, einen männlichen Studienkopf (ebendasselbst) von übertriebenem Ausdruck und manierirt in der Farbe, eine Nymphe und einen Johannes in der Wüste. Unter Wachs zahlreichen Portraits erwarben sich die Bildnisse der Königin Luise in ganzer Figur, der Prinzessin Friederike der Niederlande, der Prinzen Adalbert und Waldemar von Preussen (1834), des Fräuleins von Savigny und der Gräfin Raczynski (1827) Anerkennung. Bei letzterem wusste er auch wieder seine raffaelischen Studien zu verwerthen, indem er das Bildniss auf den Wunsch des Grafen im Kostüm und in der Haltung Raffaels Portrait der Johanna von Arragonien nachbildete. In seinen letzten Lebensjahren nahm Wach als Vizedirektor der Akademie (seit 1840) und Vertreter des Cornelius eine hervorragende Stellung ein. Er starb am 25. November 1845.

Als Wach im Jahre 1819 nach Berlin kam, stand sein Lehrer,



Johann Karl Heinrich *Kretzschmar* (1769–1847), noch in der vollsten Kraft seines Schaffens. Kretzschmar, ein Schüler von Weitsch, war 1789 nach Berlin gekommen, machte sich aber erst im Jahre 1800 bekannt, als er den von der Akademie ausgesetzten grossen Preis durch eine historische Komposition, »der grosse Kurfürst verzeiht dem Prinzen von Homburg auf dem Schlachtfelde von Fehrbellin«, gewann. Er machte darauf eine Studienreise nach Frankreich und Italien und vollendete nach seiner Heimkunft eine zweite grössere Komposition: »Die Rückkehr des Kurfürsten als Kronprinzen von seiner Reise nach den Niederlanden« (1802). Er war seit 1817 Professor der Geschichtsmalerei an der Akademie. Ein kleines Bild in der Nationalgalerie: »Christus und die Samariterin am Brunnen« zeigt ihn als Koloristen nicht von einer vortheilhaften Seite.

Karl Wilhelm *Kolbe* (1781–1853), dessen Entwicklungsgang mit dem Wachs beinahe parallel läuft, stellt den Zusammenhang zwischen der älteren Berliner Malerschule und der neueren her. Er war ein Schüler von Chodowiecki und erhielt 1796 für eine grosse historische Komposition, »Frobens Opfertod in der Schlacht bei Fehrbellin«, den ersten Preis der Akademie. Kolbe war der erfolgreichste und glücklichste Vertreter der romantischen Richtung in der Berliner Malerei. Wie die Dichtungen Fouqués haben auch seine Kompositionen einen starken theatralisch-phantastischen Zug. Man glaubt immer lebende Bilder unter bengalischer Beleuchtung vor sich zu sehen. Das Mondlicht oder das glührothe Licht einer Fackel müssen ihm am häufigsten ihre Wirkungen leihen. »Die Flucht Kaiser Karl V. bei Nachtzeit über die Alpen 1551« (Berliner Nationalgalerie) ist ein Beleg für seine romantisch-theatralische Auffassung. Dass er aber auch über eine gewisse dramatische Energie verfügte, welche seine Historienbilder bei weitem über diejenigen Wachs erhob, zeigt sein »Barbarossa in der Schlacht bei Antiochia 1190« (ebendasselbst). Zu seinen grösseren Arbeiten gehören die Kartons zu den Glasfenstern des Schlosses in Marienburg, welche die Kämpfe und Schicksale der deutschen Ordensritter darstellen, und die Fresken in der Vorhalle des Marmorpalais bei Potsdam mit Szenen aus dem Nibelungenliede. Zwei Oelskizzen zu den ersteren — festlicher Einzug der Ordensritter in das Schloss und Deutschherren als Krankenpfleger in Jerusalem — besitzt die Nationalgalerie in Berlin. Dort sieht man auch eine im Jahre 1824 gemalte altdeutsche Strasse mit zahlreichen Figuren, die mit grosser Liebe und Sorgfalt durchgeführt und charakterisirt sind. Von seinen Werken sind sonst noch erwähnenswerth: Die Himmelfahrt Christi in der Schlosskirche zu Potsdam; Albrecht Achilles erobert eine



Fahne; Kurfürst Friedrich I. wird vom Kaiser belehnt (königl. Schloss); Ottos des Grossen Schlacht bei Merseburg gegen die Ungarn (1829); die Schlacht bei Fehrbellin; die letzten Augenblicke des Herzogs Wratisslaw von Pommern; Doge und Dogaressa; Winzerfest aus dem Mittelalter; Karl der Grosse beim Kohlenbrenner.

Wenn das Atelier Wachs auch von zahlreichen Schülern besucht wurde, so war doch, wie erwähnt, seine künstlerische Persönlichkeit nicht energisch und ausgeprägt genug, um eine nachhaltige und tiefgehende Wirkung auf die jüngere Künstlergeneration zu üben. Mehrere seiner Schüler gingen auch später noch nach Düsseldorf, wo sie ihren letzten Schliff erhielten. Am treuesten blieben ihm und seiner Richtung Daege, Hopfgarten und Henning. Eduard *Daege* (1805—1883) trat 1823 in das Atelier Wachs. Sein erstes grösseres Bild: »Erfindung der Portraitplastik« (1832, Berliner Nationalgalerie), zeigt, wie nahe er den Spuren seines Meisters folgte. Nach des Plinius Erzählung sitzt die Tochter des sikyonischen Töpfers Butades neben ihrem Geliebten, der gerüstet in den Kampf ziehen will, und zeichnet an der Wand die Konturen des Schattens seines Profiles nach. Die lebensgrossen Figuren sind vortrefflich gezeichnet, aber die Körper nach einem gewissen romantisch-idealen Schema geschaffen, welches eine feinere Individualisirung der Körperformen vermeidet. Der Fleischton ist rosig und klar, ohne Kraft und Wärme. Diese Art der malerischen Behandlung ist allen WachsSchülern gemeinsam und offenbart sich ganz besonders in der Portraitmalerei. Von einer Studienreise nach Italien kehrte Daege nach Berlin zurück und erhielt bald zahlreiche Aufträge. Er malte für mehrere Kirchen und gehörte auch zu der Zahl derjenigen Maler, welche von Friedrich Wilhelm IV. berufen wurden, die neue, 1845—1852 von Stüler und Albert Schadow erbaute Schlosskapelle auszumalen. Von ihm rühren daselbst eine Geburt Christi in der flachen Bogennische links über der Thür und einige von den 72 Engelsegestalten und Engelsköpfen her, welche das Kuppelgewölbe schmücken. 1838 wurde Daege Lehrer an der Akademie und 1840 Professor. In diese Zeit fallen mehrere Genrebilder, welche zum Theil durch die Lithographie vervielfältigt wurden und den Namen ihres Urhebers für eine Zeit lang populär machten. So der »mitleidige Mönch« (1836), der einer Frau und einem Knaben, die von langer Wanderung ermattet am Fusse eines Heiligenbildes niedergesunken sind, Erquickung reicht, der »Messner« (1837, Nationalgalerie zu Berlin), welcher, von einem Chorknaben geführt, im Begriff steht, einen Gebirgsbach zu durchwaten, die »Einkleidung einer Nonne«, »das Weihwasser«, eine »Römerin mit einem Kinde« u. s. w. Nach dem Tode des Vizedirektors



Herbig (1861) wurde er mit der Führung der Direktorialgeschäfte betraut, welche seine Zeit bis 1874 so in Anspruch nahmen, dass er auf eine fernere Ausübung seiner Kunst verzichten musste. August Hopfgarten (geb. 1807) studierte seit 1820 auf der Akademie unter Daeling, Niedlich und Wach. 1827 ging er nach Italien, wo er fünf Jahre blieb, und dann begab er sich nach Wiesbaden, um dort die Begräbniskapelle der Herzogin von Nassau auszumalen. 1835 kehrte er nach Berlin zurück und entfaltete nun eine lebhaft-künstlerische Thätigkeit, welche sich ziemlich gleichmässig auf das Gebiet der biblischen und profanen Geschichte, des romantischen Genres und des Portraits erstreckte. 1836 erschienen auf der Kunstaussstellung zwei Genrebilder: »Raffael, das Motiv zur Madonna della Sedia findend«, und die später durch die Lithographie populär gewordene »Schmückung einer Braut«, zwei Schilderungen reichen, heiteren Lebens, denen man geschmackvolle, wohlüberlegte Anordnung nachrühmte, obwohl man schon damals an ihnen eine kräftigere, vollere Sinnlichkeit vermisste. Noch populärer wurden die »Schwäne fütternden Mädchen«, drei Frauen in dem romantisch zugestutzten Kostüm der florentinischen Renaissance, welche auf einer Marmortreppe am Ufer eines Gewässers stehen, während den Hintergrund der ganze Zauber der Romantik füllt, Marmorpaläste, verschwiegene Haine im Abenddunkel und plätschernde Springbrunnen. Von ähnlichen historischen Genrebildern sind noch zu nennen: Die Findung Mosis; Ruth und Boas; Kampagnolen vor einem Madonnenbilde; räuberische Sarazenen; Tasso vor Leonore (1839, Nationalgalerie zu Berlin), steif und trocken, aber gediegen in der Farbe; die Rosen der heiligen Elisabeth; italienische Almosenspende (Nationalgalerie); Herminia unter den Hirten. In der Schlosskapelle malte Hopfgarten über dem Altar die Ausgiessung des heiligen Geistes und einige von den Engelsgestalten und Engelsköpfen in der Kuppel.

Adolf Henning (geb. 1809) war von 1824 an neun Jahre lang im Atelier Wachs thätig. Er ging 1833 auf drei Monate nach Düsseldorf und dann nach Italien, wo er seine künstlerische Reife empfing. Nach seiner Rückkehr beutete er seine italienischen Studien aus und malte zuerst nach einer damals sehr beliebten Mode die lebensgrosse Halbfigur eines Mädchens aus Frascati (1838, Nationalgalerie zu Berlin). Wach hatte diese Richtung mit einem häufig kopirten Brustbild eines Mädchens von Albano inauguriert und fand bald eifrige Nachfolge. Die Frascatanerin zeigt dieselbe fröhliche, rosige Färbung, denselben zart romantisch angehauchten Teint. Auch ein »Leichenzug in der Campagna« war eine Frucht von Hennings italienischer Reise. Im Jahre 1836 erschienen auf der akademischen Ausstellung »Achill und Thetis«, »David, die Harfe



spielend«, »ein Ordensgeistlicher mit einem Chorknaben in San Marco zu Venedig«, »ein armenischer Geistlicher in der Rogerkapelle zu Palermo«, »Dominikaner in einer Krypta«, »spanische Bettelmönche auf einer Gebirgswanderung«, »ein italienisches Mädchen« und mehrere Skizzen und Aquarelle aus Italien. Auf allen diesen Bildern überwogen die Vorzüge korrekter Zeichnung und plastischer Modellirung die des Kolorits, dem es an Harmonie und Schmelz gebrach. Die kleineren Genrebilder verdienten jedoch um ihrer Lebendigkeit und Naturwahrheit willen den Vorzug vor den Kompositionen grossen Stils, denen die Wachsche Kälte und Trockenheit innewohnte. In der Schlosskapelle malte Henning, wie seine Genossen in stereochromischer Manier, die beiden Evangelisten Lukas und Johannes in den runden Bogenischen und im weissen Saale die Kolossalfiguren der acht preussischen Provinzen. Im neuen Museum arbeitete er mit Kaselowski, Becker und Peters an den Wandmalereien des Niobidensaales, welche griechische Mythen darstellen. Nebenbei kultivirte er eifrig die Portraitmalerei, welcher er sich zuletzt fast ausschliesslich widmete.

Zu den Schülern Wachs gehörte eine Zeit lang auch Karl *Schorn* (1800—1852), welcher eine Vermittlung zwischen den Schulen von Düsseldorf, Paris, Berlin und München hergestellt hat. Nachdem er seine erste Ausbildung auf der Düsseldorfer Akademie empfangen, begab er sich 1824 zu Cornelius nach München, dann zu Gros und Ingres nach Paris und kam 1832 nach Berlin zu Wach, wo er eine Reihe von Jahren arbeitete. Dann ging er wieder nach München und arbeitete dort an den Fresken in den Arkaden des Hofgartens. Nach einer italienischen Reise malte er in den Jahren 1843—1845 im Auftrage des Königs von Preussen ein grosses Historienbild »die gefangenen Wiedertäufer vor dem Bischof von Münster«. Von 1847 bis zu seinem Tode bekleidete er eine Professur an der Münchener Akademie. Schorn ist für die historische Entwicklung der Berliner Malerschule insofern interessant, als sich in seiner Person die Wandlungen widerspiegeln, welche die Malerei in Berlin bis zu dem Erscheinen der belgischen Bilder und nach demselben durchgemacht hat. Der Cornelianer hatte eine weit schärfere und eindringlichere Kunst der Charakterisirung mitgebracht und suchte damit das rosige Kolorit der Wachschen Schule zu verbinden. Es entstand natürlich durch dieses Bestreben eine auffällige Disharmonie, die besonders an seinem 1836 ausgestellten historischen Genrebilde »Maria Stuart und Rizzio« bemerkbar wurde. Ein »Arion« und ein »Pygmalion«, die er zu gleicher Zeit ausgestellt hatte, fielen dagegen ganz in die Richtung Wachs. »Salvator Rosa unter den Räufern« (1835), »Karl V. im Kloster



von St. Just«, »Kartenspieler im dreissigjährigen Kriege« (1837, Berliner Nationalgalerie), »betender italienischer Räuber« sind gleichfalls in Berlin entstanden. »Papst Paul III. vor Luthers Bildniss« (1839, Berlin, Nationalgalerie) bezeichnet bereits den Uebergang zu einem kräftigeren Kolorit, der dann in dem unter dem Einfluss der Belgier gemalten Bilde für den König von Preussen vollzogen erscheint. Schorn war, wie sein letzter Meister Wachs, ein Eklektiker, dem es an genialer Ursprünglichkeit gebrach. Deshalb wird man seinen grossen Historienbildern wenig mehr als eine sorgfältige Charakteristik der Figuren und eine gewisse Handfertigkeit in der Mache nachrühmen können. Doch war Schorn für die Entwicklungsgeschichte der modernen deutschen Malerei auch noch insofern von Bedeutung, als er seinem Schwager Karl Piloty die Wege gewiesen hat, der auch seine letzte Schöpfung »die Sündfluth« (neue Pinakothek zu München) vollendete.

Konstantin *Cretius* (geb. 1814) kam 1835 nach Berlin in das Atelier Wachs. 1838 ging er über Brüssel und Paris nach Rom, wo er sich bis zum Jahre 1842 aufhielt und eine Reihe von Genrebildern aus dem italienischen Volksleben malte. Nach Berlin zurückgekehrt, huldigte er einer Strömung der Zeit, welche durch das Erscheinen der belgischen Gemälde hervorgerufen worden war, indem er mehrere historische Genrebilder malte. 1846 ging er im Auftrage des Königs nach Konstantinopel, um den Sultan Abdul Medschid zu malen. Mit Vorliebe wählte er seine Stoffe aus der Zeit der englischen Revolution (Cromwell, umgeben von seinen Anhängern, 1860, »gefangene Cavaliere vor Cromwell«, 1867, Berliner Nationalgalerie, »Cromwell wird in Folge Staatsrathsbefehls gegen Auswanderung verhindert, sich mit seiner Familie nach Amerika einzuschiffen«).

Eine zweite Klasse von Wachs Schülern, denen die Richtung ihres Meisters auf die Dauer nicht zusagte oder die durch die Erfolge der Düsseldorfer Maler auf den Berliner Ausstellungen dazu veranlasst wurden, begab sich nach längerem oder kürzerem Aufenthalte in Wachs Atelier nach der rheinischen Kunststadt, um dort ihre Studien fortzusetzen. Johann Hermann *Kretzschmer* (geb. 1811) kam 1831 zu Schadow nach Düsseldorf, nachdem er von 1829 in Wachs Atelier gearbeitet. Er begann mit Genrebildern in der damals beliebten Düsseldorfer Art, mit »Rothkäppchen«, »Aschenbrödel« (1836), einem »Burghof« mit einem Mädchen und einem galanten Knappen, erfuhr aber einen entscheidenden Umschwung, als er in den Jahren 1840 und 1841 eine Reise nach Griechenland, Konstantinopel und Aegypten machte. 1842 kehrte er nach Düsseldorf zurück und verwerthete den Inhalt seiner Studienmappen in



einer Reihe von Genrebildern, die einen ungewöhnlichen Eindruck machten. Kretschmer war der erste Maler der Berliner Schule, der die fremdartigen Erscheinungen des orientalischen Volkslebens und der orientalischen Natur charakteristisch aufzufassen und wiederzugeben wusste. »Das Frühstück in der Wüste«, »die vom Samum überraschte Karawane« (1844, städtisches Museum zu Leipzig), »die Einschiffung wider Willen« (Schloss Babelsberg), »die Rückkehr der Pilgerkarawane« erschlossen dem Publikum eine neue Welt von farbigen Erscheinungen. Mit diesen Arbeiten, die sich zugleich durch eine harmonische, klare und warme Färbung auszeichneten, konnte ein deutscher Maler zuerst erfolgreich mit den französischen Orientmalern, mit Horace Vernet, Decamps u. s. w., wetteifern. Der Deutsche, weit entfernt, die Empfindsamkeit der Romantiker in das farbenfröhliche Leben des Orients hineinzutragen, erfasste sogar einzelne Momente, zu denen die »Einschiffung« gehört, mit dem glücklichen Humor der Düsseldorfer Schule. Dieser mit so günstigem Erfolge eingeschlagenen Richtung blieb Kretschmer jedoch nicht lange treu. Er malte eine Reihe von Bildern aus der älteren und neueren preussischen Geschichte: »Die Landung des grossen Kurfürsten«, »des Pagen Seydlitz erste Lustfahrt mit dem Markgrafen von Schwedt«, »das Reiterstück des Generals von Seydlitz«, »Prinz Waldemar in der Schlacht bei Ferozesha«, 1850, und eine grosse Anzahl meist humoristischer Genrebilder, von denen sich einige, wie »die erste Hose«, »das Wochenbett der Katze«, »der schwarze Mann kommt!«, »der Landarzt zu Pferde«, »die Belohnung«, »die Geduldsprobe« in einer anspruchsloseren Zeit, als die heutige ist, eine mehr oder minder grosse Popularität errangen. In den siebziger Jahren malte er noch einige ansprechende Genrebilder aus dem Spreewalde. Er hat auch seit seiner orientalischen Reise zahlreiche Bildnisse gemalt, so den Sultan Abdul Medschid (königl. Schloss), den Vizekönig Mehemed Ali in Kairo und dessen Nachfolger Abbas Pascha, die Königin von Griechenland und 1864 den Prinzen Friedrich Karl mit seinem Stabe. Eduard *Steinbrück* (1802—1882) kam 1822 nach Berlin, wo er in das neu eröffnete Atelier von Wach eintrat. Er versuchte sich zuerst auf dem Gebiete der religiösen Malerei und trat schon 1825 mit zwei Gemälden »Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese« und »der Engel an der Himmelspforte« (im Besitz des Kaisers) hervor. Doch entsprachen seine ferneren Arbeiten nicht den von ihm gehegten Erwartungen, und er begab sich im Februar 1829 nach Düsseldorf, wo er bis zum Oktober blieb. Von Düsseldorf ging er nach Rom und malte dort eine Römerin als jagende Nymphe und eine Madonna mit dem Kinde. Im Herbst



1833 kehrte er nach Berlin zurück, blieb aber nur drei Jahre dort, um wieder einen längeren Aufenthalt in Düsseldorf zu nehmen. Von hier aus sandte er eine Reihe von Bildern auf die Berliner Kunstausstellungen, welche seinen Ruf begründeten. Nach längerem Tasten hatte er endlich das Gebiet gefunden, welches seiner Begabung am meisten zusagte: die romantische Idylle, das Märchen- und das Kinderbild. Die »badenden Kinder« (1834, Nationalgalerie zu Berlin), »Marie bei den Elfen« (1840) nach Tiecks Märchen (ebendasselbst), »Undine« (1839) und der »Elfenreigen« nach Tiecks Märchen (1842) sind die Hauptbilder dieser Gattung. 1846 ging Steinbrück wieder nach Berlin und malte hier in der Schlosskapelle die Auferstehung Christi und einige Engelsingestalten und -Köpfe, im neuen Museum einige Deckenmedaillons und für die Friedenskirche bei Potsdam Christus am Oelberg. Unter seinen religiösen Bildern grösseren Umfangs sind ein Christus am Kreuz mit der Grablegung als Predella in der Jakobskirche zu Magdeburg, die Anbetung der Hirten in der Hedwigskirche zu Berlin und ein Bild für die Altarnische der Kapelle des katholischen Krankenhauses ebenda zu nennen. Einmal versuchte er sich auch in der Historienmalerei mit einer »Episode aus der Zerstörung Magdeburgs«. Aber schliesslich kehrte er immer wieder zu seinen Sagen- und Kinderbildern zurück, von denen er in den Jahren 1853—1859 eine beträchtliche Anzahl für amerikanische Kunstliebhaber und Kunsthändler ausführte.

Auch eine Reihe von Landschaftsmalern ist aus der Wachschen Schule hervorgegangen, unter denen August *Ahlborn* (1796—1857) der hervorragendste ist. Er kam 1819 auf die Berliner Akademie und trat später in das Atelier Wachs, scheint aber weniger von letzterem eine nachhaltige Anregung empfangen zu haben, als von den phantastisch-romantischen Landschaften Schinkels, der sich, nur der Eingebung seiner Phantasie folgend, eine originelle Ausdrucksweise geschaffen hatte. Schinkel erhob die *Vedute* des 18. Jahrhunderts durch feinste Durchbildung des Details, besonders des architektonischen, und durch Einführung poetischer Stimmungselemente wieder zu einem vornehmeren künstlerischen Niveau. Ahlborn begann seine Laufbahn damit, dass er einige von Schinkels idealen Landschaften mit grosser Treue kopierte. Fünf dieser Kopieen befinden sich in der Nationalgalerie zu Berlin; zwei von ihnen, ein Gebirgssee, der an den Königssee erinnert, und ein Schloss auf einer Insel im See, stammen aus dem Jahre 1823. Ahlborn vertiefte sich dadurch in die Eigenthümlichkeiten seines Vorbildes so sehr, dass er später in dessen Geiste weiter schuf. Wie Schinkel war er durch und durch Romantiker, der in seine Landschaftsportraits, welche mit der



Peinlichkeit eines Miniaturenmalers ausgeführt sind, einen poetischen, idealen Zug einfuhrte, der sie aus der gemeinen Wirklichkeit in eine höhere Sphäre hob. Entweder ist es die Staffage oder die Beleuchtung oder die Stimmung, welche seinen Landschaften diesen Charakter verleiht. 1827 ging Ahlborn nach Italien, wo er bis zum Jahre 1832 unter fleissigen Studien verweilte. Die Zahl der Landschaften, die er nach seiner Rückkehr ausführte, ist eine sehr grosse. Wir erwähnen davon die Villa Mondragone bei Frascati, eine Ansicht von Amalfi und zwei Aussichten auf den Meerbusen von Neapel. In der Nationalgalerie befindet sich neben einer älteren Arbeit (Schloss Wernigerode am Harz, 1827) ein Blick auf »Florenz von S. Miniato« aus. Auf der Kunstaussstellung von 1836 sah man drei sizilische Landschaften und eine Partie aus dem Salzburgischen. Ahlborns Landschaften beschäftigten durch ihren komplizierten und detaillierten, gleichsam architektonischen Aufbau in hohem Grade das Auge. Man konnte sich an diesen Terrassen, Schluchten und Thälern, diesen schmucken Villen und Dörfern, den sich weithin ausdehnenden Plateaus und den Bergen, welche den Horizont begrenzen, nicht satt sehen. Obenein wusste Ahlborn seine immer heiter und freundlich beleuchteten Panoramen, welche den Beschauer so lieblich anheimelten, durch eine angemessene Staffage zu beleben, die dem Bilde noch einen besonderen Reiz verlieh. Er blieb seiner Kunst nicht lange treu. Eine religiös-asketische Sinnesrichtung verdüsterte sein Gemüth, und er wendete sich schliesslich von der Malerei ganz ab, trotzdem er wieder nach Italien zurückgekehrt war. In den letzten Lebensjahren Wachs schloss sich an ihn der vielseitig begabte Hugo Freiherr v. Blomberg an (1820—1871). Er gehört in die Reihe jener Kunstdilettanten, die ihr Leben lang zwischen verschiedenen Berufsgattungen schwanken, ohne in einer etwas Ausgezeichnetes zu leisten. Während er auf der Berliner Akademie den Unterricht Wachs genoss, studirte er zugleich die Rechte. 1844 malte er ein »Dornröschen«, 1847 »Poseidon und Amymone«, begab sich dann nach Paris und trat dort in das Atelier Cogniets ein, in welchem er bis 1848 blieb. 1867 siedelte er von Berlin nach Weimar über. Von Gemälden seiner späteren Zeit, welche ein eingehendes Studium von Rubens verriethen, erwähnen wir 27 Farbenskizzen zu Dantes göttlicher Komödie, den Kaufmann von Venedig, Benvenuto Cellini und König Wilhelm bei Königgrätz. Die Ausführung seiner Gemälde entsprach gewöhnlich nicht seinen kühnen, geistvollen Erfindungen. Nebenher war er vielfach als Dichter, Kunst- und Kulturhistoriker thätig.

Fast parallel mit demjenigen Wachs läuft der künstlerische Ent-



wicklungsgang von Karl *Begas*, der auf die Berliner Malerei von noch stärkerem Einfluss gewesen ist, weil seine Lehrthätigkeit die Wachs noch um ein Jahrzehnt überdauert hat. Karl Begas wurde am 30. September 1794 zu Heinsburg bei Aachen geboren, wohin sich seine Eltern wegen der Kriegsunruhen am Rhein begeben hatten. Seinen ersten Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt er von Philippart in Bonn. Als neunzehnjähriger Jüngling begab er sich Anfangs des Jahres 1813 nach Paris, um sich im Atelier des Baron Gros weiter auszubilden. Der Krieg zwischen Frankreich und Deutschland unterbrach seine Studien, die er erst im Jahre 1815 wieder aufnahm. Er blieb nur 18 Monate in Gros' Atelier. Seine ersten Bilder, eine kleine, in den Wolken schwebende Madonna und Hiob von seinen Freunden betrauert, kaufte der König von Preussen, der ihm die Mittel zu seinem Aufenthalt in Paris gegeben, 1817 an und gewährte ihm eine neue Pension auf weitere drei Jahre. Im Jahre 1818 stellte er während des Kongresses in Aachen eine grössere Komposition, Christus am Oelberg, aus, welche so sehr den Beifall des Königs fand, dass er sie nicht nur für die Berliner Garnisonskirche ankaufte, sondern auch dem Maler den Auftrag ertheilte, für den Altar des Berliner Domes die Ausgiessung des heiligen Geistes zu malen. In Deutschland fand man an diesen Erstlingswerken des jungen Malers, dass sie ganz französisch seien, augenscheinlich nur wegen ihrer glänzenden Technik, während Gros mit feinerem Auge herausfühlte, dass sie noch zu deutsch waren. Nachdem Begas im Jahre 1821 das Dombild vollendet hatte, brachte er es selbst nach Deutschland. Auf seiner Heimreise war er in Stuttgart durch die Sammlung altdeutscher, besonders kölnischer Bilder, welche die Gebrüder Boisserée zusammengebracht hatten, mächtig angeregt worden. Das Deutschthum gewann wieder ganz die Oberhand in ihm, und in Berlin malte er unter diesem Eindrucke das Doppelbildniss seiner Eltern (Köln, städtisches Museum) in strenger altdeutscher Manier. Das Dombild rief in Berlin um seines prächtigen Kolorits, mit dem sich eine anmuthige raffaelische Zeichnung verband, und um des frappanten Lichteffectes willen einen tiefen Eindruck hervor. Selbst Spötter wie Heine verstummten vor dem Anblick des »wunderschönen« Bildes. Nur kurze Zeit hielt sich Begas in Berlin auf. Dann ging er 1822 nach Italien, wo er in seiner romantisirenden Richtung durch die Fresken Giottos in Sa. Maria dell' Arena in Padua noch bestärkt wurde. Damals sympathisirte er mit Giotto und den strengen asketischen Präraffaeliten, aber zehn Jahre später nicht mehr, wie er offenerzig in seiner vom Grafen Raczynski in der »Geschichte der neueren deutschen Kunst« veröffentlichten Selbstbiographie



gesteht. In Rom bekehrte er sich vollends zur Schule der Nazarener. Seine »Taufe Christi«, die er in Rom für die Potsdamer Garnisonskirche malte, ist für diese Phase seines Stils charakteristisch. Ein Portrait Thorwaldsens, welches ebenfalls aus seiner römischen Zeit stammt, ist später in die Berliner Nationalgalerie gekommen. 1824 kehrte Begas nach Berlin zurück und malte zunächst im Stile der alten Florentiner einige Bilder biblischen Inhalts, u. a. »Tobias und der Erzengel Raphael am Tigris« (Berlin, Nationalgalerie). Dann aber gewann die nüchterne Luft Berlins wieder die Oberhand über seine künstlerische Richtung, und er gab sich einem eifrigen Modellstudium hin, welches sich schon in seinem kolossalen, 19 Fuss hohen Altargemälde für die Werdersche Kirche, »die Auferstehung Christi« (1827), in erfreulicher Weise neben den Nachklängen der nazarenischen Art kundgab. In seinen späteren religiösen Bildern trat die Realität des Modells noch mehr in den Vordergrund. Wir nennen »die Aussetzung Mosis« (1832), die »Bergpredigt« (1831), »Christus, den Untergang Jerusalems weissagend« (1840), »Christus mit dem Zinsgroschen«, die »Verklärung Christi« (1839, für die Kirche von Krumöls in Schlesien), »Christus, die Mühseligen und Beladenen zu sich rufend« (1844, für die Kirche von Landsberg an der Warthe), »Christus am Oelberge« für die Kirche zu Wolgast in Pommern, 1842), »Christus am Kreuz mit Maria und Johannes« (1846, in der Kreuzkapelle von Sagan), »Adam und Eva vor der Leiche des erschlagenen Abel« (1848) und »der Verrath des Herrn«, sein letztes grösseres Bild (1852). An dem ersteren dieser beiden Gemälde tadelte man das Reflektirte, welches überhaupt ein Grundzug seiner Kompositionen war. »Er kann nicht, sagte Kugler damals, die Natur in der freien Naivetät der Erscheinung fassen.«

Der steigende Beifall, den die Düsseldorfener auf den Berliner Ausstellungen fanden, veranlasste Begas schon im Anfang der dreissiger Jahre, in ihre Bahnen zu lenken, zunächst freilich nur auf dem Gebiete des Genrebildes, auf welchem er einen erfolgreichen Wettkampf mit den Düsseldorfern eröffnete. Das erste dieser Bilder, welches der Düsseldorfener Romantik folgte, war die »Lurley« (1834), die, von Mandel gestochen und sonst vervielfältigt, so populär wurde, wie die beliebtesten der Düsseldorfener Genrebilder. 1836 folgte »Heinrich IV. in Canossa«, ein Historienbild, an welchem man ausser seinen technischen Vorzügen eine tiefe, energische Charakteristik der Hauptfiguren rühmte. »Fern von jedem gesuchten Effekt, sagt der Berichterstatter des »Museums«, tritt uns überall die einfache, schöne Natur in ihrer ergreifenden Wahrheit entgegen.« Dann folgte das »Mädchen aus der Fremde«, und 1838



malte er einen in Melancholie versunkenen, mittelalterlichen König, der dem Saitenspiele seines Pagen lauscht. Den Berlinern gefiel diese sentimentale Romantik an den Düsseldorfern am wenigsten. Die Historienbilder grossen Stils und die humoristischen, unmittelbar aus der Gegenwart herausgegriffenen Genrebilder entsprachen damals am meisten dem Geschmack des hauptstädtischen Publikums. So wurde auch Begas nach seinem Abstecher in das Gebiet der Almanachromantik von der Kritik erst wieder in Gnaden aufgenommen, als er 1842 mit einem Genrebilde ohne sentimentalen Beigeschmack, »drei Mädchen im Schatten einer Eiche ruhend«, auf der Ausstellung erschien. Freilich bewunderte man auch an diesem Bilde in erster Linie seine koloristischen Vorzüge, die sich in der Harmonie der Farbe, in der feinen Durchbildung des landschaftlichen Theils, in der pikanten Beleuchtung und in der gesunden Frische der Modellirung kundgaben. »Das ist derselbe Pinsel nicht, ruft ein Kritiker begeistert aus, der den ‚kranken König‘, und den ‚Untergang Jerusalems‘ auf die Leinwand schluchzte.« Diesen Erfolg und die früheren stellte Begas durch seine »Mohrenwäsche« in den Schatten, welche 1842 vollendet wurde und einen Beifall hervorrief, der den Ruhm der Düsseldorfer für eine Zeit lang verdunkelte. Begas hat diese anmuthige Komposition mehrere Male wiederholt. Ein Exemplar befindet sich in der Nationalgalerie, ein anderes in der Ravenéschen Sammlung in Berlin. Damit hatte Begas den Höhepunkt seines Schaffens erreicht. Seine Thätigkeit konzentrierte sich in den letzten Jahren fast ausschliesslich auf die Bildnissmalerei. Fanden seine Portraits bei seinen Zeitgenossen auch nicht den Beifall, welcher den manierirten Bildnissen des galanten Schmeichlers Wach zu Theil wurde, so stehen sie doch um ihrer grösseren Wahrheit und Schlichtheit willen in den Augen der Nachwelt ungleich höher. »Das Investigatorische seines Blicks, sagt Friedrich Eggers in seinem Nekrologe des Meisters, sein forschender Geist vermochten tief in eine Individualität einzudringen und in ihr den interessanten Punkt zu entdecken, von wo aus er von dem ganzen Menschen malerisch Besitz nahm.« Nachdem Begas seine Technik noch unter dem Einfluss der belgischen Bilder weitergebildet hatte, gelang es ihm, bei der grossen Brüsseler Ausstellung von 1851 mit Magnus im Portraitfache den Sieg über die Belgier davonzutragen. Begas malte nicht nur verschiedene Mitglieder des Hofes und der Aristokratie, sondern auch viele seiner berühmten Zeitgenossen, wie Humboldt, Schelling, Rauch, Cornelius, Schadow, Meyerbeer, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ritter, Jakob Grimm, Radowitz, wurden durch seinen Pinsel verewigt. Im Jahre 1841 malte er auch noch einmal den gerade in Berlin anwesenden Thor-



waldsen, und zwar an einem Tage, zugleich mit Magnus, Hensel und Krüger, die in Begas' Atelier anwesend waren, als ihn Thorwaldsen am 5. Juni 1841 besuchte. Das Portrait befindet sich in der Raczynskischen Sammlung in der Nationalgalerie. Es scheint, dass Begas in dem Bestreben, das tiefe und saftige Kolorit der Düsseldorfer zu erreichen, eine Lasurfarbe gewählt hat, welche für den Augenblick ihren Zweck erfüllte, aber für die Zukunft dem Gesamteindruck seiner Bilder schädlich geworden ist. Schon Graf Raczynski klagte in seiner »Geschichte der neueren deutschen Kunst« (1840) über das Nachdunkeln seiner Bilder, und heute ist dieser Nachtheil selbstverständlich nur noch schärfer zu Tage getreten. Er starb am 24. November 1854.

Begas war kein bahnbrechendes Genie von originaler Begabung, sondern ein receptives Talent, welches sich mit grosser Leichtigkeit fremde Stilarten und Geschmacksrichtungen aneignete, ohne zu einer eigenen künstlerischen Individualität zu gelangen. Als Lehrer von hervorragender Bedeutung für die Entwicklung der Berliner Malerei hat er nur durch wenige Werke das Gedächtniss seiner Zeit überdauert, und gerade durch diejenigen, auf welche er selbst den geringsten Werth gelegt haben dürfte.

Zu Begas' ältesten Schülern gehört Robert *Reinick*, geb. in Danzig den 22. Februar 1805, der sich jedoch als Dichter einen grösseren Ruhm erwarb. Er kam 1827 in das Atelier von Begas und nahm dann von 1831—1838 in Düsseldorf seinen Aufenthalt. Nachdem er Italien bereist, liess er sich 1843 in Dresden nieder, wo er schon am 7. Februar 1852 starb. Seine Gemälde waren unbedeutend, um so liebenswürdiger und geistreicher die Illustrationen und Randzeichnungen, mit welchen er seine Lieder und Märchen versah. Auch Hermann *Plüddemann* (geb. 1809, gest. 1868) empfing seine künstlerische Reife in Düsseldorf, nachdem er in den Jahren 1828—1831 in Begas' Atelier gewesen. Während seiner Düsseldorfer Zeit half er an den Barbarossa-Fresken in Schloss Heltorf, von denen er die Auffindung der Leiche des Kaisers nach eigener Erfindung ausführte. Die Berliner Nationalgalerie besitzt von ihm ein figurenreiches Gemälde »die Entdeckung Amerikas«: Columbus, auf dem Verdeck seines Schiffes beim Anblick des Landes Gott dankend (1836).

Eduard *Holbein* (1807—1875), welcher von 1832—1839 in Begas' Atelier arbeitete, gehört ganz der Berliner Malerschule an. Er trat zuerst 1836 mit einem Genrebilde auf, welches einen greisen Pilger darstellte, der im Angesichte Jerusalems, von seinen beiden Söhnen umgeben, stirbt. Eine »Madonna mit dem Kinde« (1838) schloss sich den archaisti-



schen Bestrebungen seines Meisters an. Von Friedrich Wilhelm IV. wurde Holbein auch zu monumentalen Arbeiten herangezogen. Er malte in der Schlosskapelle auf zwei Nischenpfeilern die zwölf Erzväter. In der letzten Zeit seines Lebens widmete er sich als Lehrer in der Vorbereitungsklasse der Kunstakademie fast ausschliesslich seiner Lehrthätigkeit.

Ein Theil der Begasschüler hat sich erst in den fünfziger Jahren entwickelt, weshalb wir ihre Charakteristik für die folgenden Abschnitte vorbehalten. In der Bildnissmalerei wurde Begas noch durch Wilhelm Hensel (1794—1861) übertroffen. Er kam mit sechszehn Jahren nach Berlin, um das Baufach zu studiren, wandte sich aber, durch den Akademiedirektor Frisch ermutigt, der Malerei zu. Schon 1812 stellte er einen »Christus am Oelberg« und sein eigenes Bildniss aus. Der Krieg von 1813—1815, den er als Offizier mitmachte, unterbrach seine Studien. Indessen fand er während desselben zweimal Gelegenheit, Paris zu besuchen und die dortigen Kunstschatze zu studiren. Nach eingetretener Ruhe überkamen ihn Zweifel an seiner künstlerischen Begabung, und er wandte sich der Dichtkunst zu, die er mit Erfolg kultivirte. Allmählig fand er jedoch wieder Gefallen an der Malerei, indem er Portraits, Zeichnungen und radirte Blätter für Almanachs u. dgl. lieferte. Seine neuen Arbeiten gewannen solchen Beifall, dass er den Auftrag erhielt, für einen der Säle des neuerbauten Schauspielhauses Entwürfe mit Szenen aus den berühmtesten Tragödien der Weltliteratur zu zeichnen, von denen auch einige in Umrissstichen erschienen sind. Als bei einem Besuche des russischen Thronfolgerpaares am Berliner Hof im Januar 1821 ein glänzendes Fest gefeiert wurde, stellte Hensel lebende Bilder nach Thomas Moores orientalischem Gedichte »Lallah Rookh«. Schinkel hatte die Dekorationen für dieses Festspiel gemalt, und Hensel wurde nachher beauftragt, die Bildnisse aller Personen, die bei dem Festspiele mitgewirkt, in ihren Kostümen zu aquarelliren. Einige derselben führte er auch in Oel aus. 1823 ging er nach Rom, wo er im Auftrage des Königs die Transfiguration Raffaels kopirte. Er malte dort auch ein grösseres religiöses Gemälde »Christus und die Samariterin« und ein Genrebild »der Abschied der Vittoria Caldoni«. Nach seiner Rückkehr im Jahre 1828 wurde er Hofmaler und 1831 Professor und Mitglied der Akademie. Er theilte fortan seine Thätigkeit zwischen der religiösen und der Bildnissmalerei, erzielte aber mit der letzteren die grössten Erfolge. 1834 malte er ein figurenreiches Gemälde für die Garnisonkirche in Berlin »Christus vor Pilatus«, dessen schöne Komposition durch ein kräftiges Kolorit gehoben wird. Nur der Ausdruck einiger Köpfe, namentlich der des



Christus, misslang dem Künstler. Auf der Kunstausstellung von 1836 war ein grosses Rundbild mit lebensgrossen Halbfiguren zu sehen: »Mirjam eröffnet den Reigen der Jungfrauen nach dem Durchzug durch das rothe Meer«. Wie bei Wach und Begas vermisste man auch bei Hensel, wenn er seiner eigenen Erfindung folgte, die Originalität des frei schaffenden Genies. Er schien übrigens diesen Mangel seiner Begabung zu fühlen und versuchte sich deshalb in verhältnissmässig nur wenigen freien Schöpfungen. Ausser den genannten sind noch zu erwähnen: ein Christus in der Wüste, ein Kaiser Wenzel und zwei Genrebilder: italienische Landleute an einem antiken Brunnen und der Herzog von Braunschweig auf einem Ball in Brüssel 1815. Im Portraitfach, in welchem die eigentliche Stärke seines Talentes ruhte, entwickelte er dagegen eine sehr grosse Fruchtbarkeit. Die Zahl seiner Bildnisse, unter denen kein bekannter Zeitgenosse unvertreten war, stieg zuletzt auf ca. 1400. Davon waren etwa vierhundert in Oel gemalt, die übrigen sind Zeichnungen in Bleistift. Die letzteren umfassen die Zeit von 1815—1861. Allzugrosse Bildnisstreue wurde Hensels Portraits übrigens nicht nachgerühmt. Man spottete namentlich über seine Sucht, die Personen allzujugendlich zu machen, und behauptete, dass seine Bildnisse stets um zehn Jahre zu jung aufgefasst seien. Im Jahre 1831 eröffnete Hensel eine Werkstatt, in der sich bald zahlreiche Schüler einfanden. Dass er sich schon in den vierziger Jahren von der religiösen Malerei abwandte, hatte seinen Grund in Cornelius' Uebersiedlung nach Berlin. Hensel war einer seiner begeistertsten Verehrer und Bewunderer, der seinem Enthusiasmus sogar in Gedichten Luft machte. Doch war Hensel trotz seiner Begeisterung ehrlich genug, um einsehen zu können, »dass es vergeblich sei, auf verwandtem Gebiete neben diesem Riesen zu ringen«. Theodor Fontane, welcher im dritten Bande seiner »Wanderungen durch die Mark« ein fesselndes Charakterbild von diesem Repräsentanten des alten Berlinerthums entworfen hat, erzählt, dass Hensel, nachdem er zu jener Erkenntniss, neben Cornelius nichts mehr ausrichten zu können, hindurchgedrungen war, die Palette bei Seite that. »Die bald eintretenden Vorgänge des Jahres 1848, erschütternd wie sie für sein loyales, ganz an dem alten Preussen hängendes Herz waren, erleichterten ihm doch, eben in der Aufregung, die sie schufen, den Uebergang aus einem Lebensabschnitt in den anderen, aus seinem künstlerischen Schaffen in ein künstlerisches für niente. Die Märztage sahen ihn in Waffen, der alte Jägeroffizier lebte wieder auf, und als Kommandirender stand er an der Spitze des »Berliner Künstler-Korps«. Keiner war dazu berufener als er; Royalist und alter Militair auf der einen Seite, kannte er doch andererseits auch



die Künstlernatur genau genug, um mit diesem Faktor zu rechnen. So gelang es ihm, dem ganzen Korps, das sich aus disparaten und zum Theil auch wohl aus desperaten Elementen zusammensetzte, einen preussisch-loyalen Charakter zu geben und eine Truppe heranzubilden, die wenigstens so zuverlässig war, wie es ein solches Freikorps, es heisse nun, wie es wolle, überhaupt zu sein vermag. Die politische Erregung Hensels überdauerte den Sommer 1848, ja sie steigerte sich während des Reaktionsfiebers, das nun folgte, und dessen akutes Stadium erst vorüber war, als Hans v. Rochows Kugel den eigentlichen Plenipotentiare jener Tage niedergestreckt hatte. Von da ab, wie für alle Welt, kehrten auch für Hensel ruhigere Tage zurück; er wie andere waren müde geworden, und an dieselbe Wand, an der die Büchse des freiwilligen Jägers und die Palette des Malers bereits hingen, hing er nun auch das Rüstzeug des Parteikämpfers, die politische Broschüre, den Aufruf und das Wahlprogramm. Er war jetzt über 60 Jahre, und die Zeit war da, wo man nicht mehr vorwärts und kaum noch um sich, sondern nur noch rückwärts blickt. . . . Wilhelm Hensel gehörte ganz zu jener Gruppe märkischer Männer, an deren Spitze, als ausgeprägteste Type, der alte Schadow stand, Naturen, die man als doppeltebig, als eine Verquickung von Derbheit und Schönheit, von Gamasche und Toga, von preussischem Militarismus und klassischem Idealismus ansehen kann. Die Seele griechisch, der Geist altenfritzig, der Charakter märkisch; — dem Charakter entsprach dann meist auch die äussere Erscheinung. Das Eigenthümliche dieser Schadow-Typen war, dass sich die Züge und Gegensätze ihres Charakters nebeneinander in Gleichkraft erhielten, während beispielsweise bei Schinkel und Winckelmann das Griechische über das Märkische beinah vollständig siegte. Bei Hensel blieb alles in Balance, keines dieser heterogenen Elemente drückte oder beherrschte das andere, und die Neu-Uniformirung eines Garde-Regiments oder ein Witzwort des Professors Gans interessirten ihn ebenso lebhaft wie der Ankauf eines Raffael.«

Von Hensels zahlreichen Schülern hat es nur August *Kaselowsky* (geb. 1810) zu einiger Bedeutung gebracht. Doch bildete sich derselbe später in Paris bei Cogniet und in Rom weiter aus, wo er für König Friedrich Wilhelm IV. die »Freisprechung der Susanna durch Daniel« malte. Nach seiner Rückkehr nahm er in Berlin an den Wandmalereien in der neuen Schlosskapelle und im neuen Museum Theil. In der ersteren malte er die Propheten Elias und Hesekeel und im Museum einige Szenen aus der griechischen Heroensage für den Niobidensaal. Er schloss sich jetzt enger an Kaulbach an, der um diese Zeit an den grossen Wand-



gemälden im Treppenhause arbeitete, und folgte seiner eleganten, aber oberflächlichen Stilrichtung. Sie zeigte sich besonders in seinen Altarbildern, die zwar durch Hoheit und Adel der Form imponiren, aber einer tieferen religiösen Empfindung entbehren. Er malte 1854 einen Christus am Oelberge für die Kirche zu Mansfeld in der Neumark, eine Taufe und Auferstehung Christi für die Stephanskirche in Gartz a. O., eine Grablegung Christi (1860, Sanssouci) u. s. w. Aus seiner früheren Zeit stammen einige Genrebilder: ein Ritter mit seiner Schönen, die sich im Schilde spiegelt, Italienerin, einer Pilgerin Beistand leistend, und ein Hirt mit seinem Knaben in der Campagna. Auch in neuester Zeit wandte er sich mehr dem Genrebilde und der mythologischen Komposition zu (Mädchen im Walde, Abschied Neuvermählter und lauschender Amor). Ludwig *Rosenfelder* (1813—1881) studirte von 1832—36 unter Hensel. Nachdem er einige mythologische und religiöse Bilder gemalt, trat er auf der Kunstausstellung von 1838 mit einem historischen Genrebilde nach Shakespeares König Johann, »die Blendung des Prinzen Arthur«, auf, welches um seines ergreifenden Gegenstands willen Aufsehen erregte und Beifall fand. 1845 wurde er Direktor der Kunstakademie in Königsberg, wo er eine rege Thätigkeit entfaltete. Hier entstanden die »Besitznahme der Marienburg durch den deutschen Orden«, der »Beter am Sarg Heinrich IV.« (Museum zu Köln), »Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg wird beim Empfang des Abendmahls in beiderlei Gestalt von ihrem Gemahl überrascht« und ein Altarbild für die Kirche zu Rastenburg »Christus am Kreuz mit den beiden Marien und Johannes«. Auch führte er in der Aula der Universität Königsberg die Wandgemälde der Theologie und Medizin aus.

Mit Wach, Begas und Hensel war August von *Klöber* (1793 bis 1864) einer der erfolgreichsten Maler seiner Zeit, geistig verwandt. Ursprünglich für die militärische Laufbahn bestimmt, kam er 1805 in das Berliner Kadettenhaus, verliess dasselbe aber nach dessen Auflösung im Jahre 1806. Dann begann er, sich dem Baufach zu widmen, ging aber bald zur Kunstakademie über, um sich zum Maler auszubilden. Den französischen Krieg machte er als Freiwilliger mit und lag, nachdem er bis Paris gekommen, dort seinen Kunststudien weiter ob. Als dann begab er sich nach Wien, wo er als Portraitmaler (Beethoven, Grillparzer u. a. m.) Beschäftigung fand und nebenbei fleissig Rubens und Correggio studirte. Der letztere gewann bald einen solchen Einfluss auf seine Thätigkeit, dass man ihn als einen Nachahmer Correggios bezeichnen kann. 1820 ging er nach Berlin und wurde von Schinkel bei der Ausmalung des neuen Schauspielhauses beschäftigt. Er malte im



Foyer und im Konzertsaal Friesbilder aus der Mythe des Apollo und allegorische Darstellungen. 1821 ging er nach Italien, wo er sieben Jahre, besonders in Rom, zubrachte und erst durch das Studium der Cinquecentisten seine letzte Reife empfing. Nach Berlin zurückgekehrt, entwickelte er eine ungemein fruchtbare Thätigkeit auf verschiedenen Gebieten. Sein leichtes, gefälliges Kompositionstalent, seine graziöse Formensprache und sein anmutiger Humor befähigten ihn jedoch vorzugsweise für die dekorative Malerei. Er machte Entwürfe für Gemälde auf Prachtvasen der königliche Porzellanmanufaktur und versah viele Gebäude mit dekorativen Malereien. In der Schlosskapelle malte er die Evangelisten Matthäus und Markus; in einem Zimmer des Marmorpalais in Potsdam, in der königl. Loge des Opernhauses, in der neuen Börse, im Viktoriatheater und in der Gedenkhalle des kronprinzlichen Palais entstanden Wand- und Plafondgemälde mit graziösen mythologischen und allegorischen Darstellungen von klarer, harmonischer Färbung. — Seit 1828 bis zu seinem Tode verging kaum eine Ausstellung der Akademie, auf welcher nicht ein oder mehrere Bilder von seiner Hand zu sehen waren. 1830 war eine »Brautwerbung um Rebekka« und ein »Bacchus, von zwei Nymphen zum Bade getragen« bemerkenswerth, 1833 ein »griechisches Blumenmädchen«, 1834 ein »Bacchus, seine Panther tränkend«, ein »Tod des Adonis«, dann eine »Sakontala«, 1837 »Hüon unter den Hirten«, 1839 »Jubal, der Erfinder der Flöte« (Berlin, Nationalgalerie). In der Nationalgalerie befinden sich noch zwei andere Bilder aus dieser Periode: eine Schaar Knaben in der »Pferdeschwemme«, ein Bild, welches sich durch eine besonders kräftige und warme Färbung auszeichnet, und »Amor und Psyche« auf dem Wege zum Tartarus. Auf der Kunstausstellung von 1856 sah man einen »Merkur«, einen »Kampf um den Thyrsus« und ein Genrebild »aus dem Hirtenleben«, an welchen man noch die bekannten Verdienste des Meisters, »eine feine Zeichnung und Formencharakteristik, eine edle Linienführung und wohlabgewogene Komposition« bemerkte, dagegen die Karnation als unklar und unrein und den Farbeauftrag als zu kleinlich und mühsam gestrichelt tadelte. Zu denjenigen seiner Bilder, welche am populärsten geworden sind, gehört auch die »Ernte« und »der pfeilschärfende Amor«. Klöber war seit 1829 Professor und Mitglied der Akademie und seit 1854 Leiter der Kompositionsklasse. — In seiner früheren Zeit hat er auch mehrere Bilder im Verein mit dem Blumenmaler G. W. *Völcker* (1775—1849) gemalt: »Pausias und Glycera«, ein »in Blumen schlafendes Mädchen« u. dgl. m.

Klöber hatte sich auf seiner italienischen Reise besonders dem Stu-



dium Correggios und Francesco Francias gewidmet und verband die Grazie des ersteren mit der Naivetät und Innigkeit des letzteren zu einer glücklichen Harmonie. Um dieser hervorragenden Eigenschaften willen vergass man die Unvollkommenheiten seiner Zeichnung, die sich aus seinem Bildungsgange erklären, und die rosige Unnatürlichkeit seines Kolorits. Von seinen Schülern schwang sich nur Karl *Becker* (geb. 18. Dezember 1820), dessen letzte Entwicklungsphase jedoch der jüngsten koloristischen Epoche der Berliner Malerei angehört, zu einer hervorragenden Bedeutung empor.

Wir haben oben die Gründe auseinandergesetzt, aus welchen Cornelius in Berlin keinen festen Fuss und nicht jenen tiefgreifenden Einfluss ausüben konnte, welchen man von ihm erwartet hatte. Mehrere Umstände kamen zusammen, um seine Wirksamkeit von vornherein zu beeinträchtigen, der Misserfolg seiner eigenen Schöpfungen, der Misserfolg der von ihm geleiteten Unternehmungen, der mächtige Eindruck der belgischen Bilder und die Popularität der Düsseldorfer Genrebilder und Landschaften. Dass namentlich die Fresko-Ausführung der Schinkelschen Kompositionen in der Vorhalle des alten Museums völlig missglückte, scheint in Berlin tief verstimmt zu haben. Man sah in diesen phantasievollen Dichtungen Werke, welche denen von Cornelius mindestens ebenbürtig waren. Kugler hatte 1836 über die Aquarellentwürfe geschrieben: »Sie sind der Stolz einer Zeit und eines Staates, welche zu einem solchen Höhepunkt der Bildung gelangten, dass dieselben aus ihrer Mitte hervorgehen konnten.« Die mangelhafte Technik der von Cornelius mit der Ausführung betrauten jüngeren Maler führte die Fresken schnell ihrem völligen Verderben entgegen, und erst in neuerer Zeit sind sie nothdürftig wieder hergestellt worden.

*Schinkels* Thätigkeit als Maler, welche in diesen Kompositionen ihren Abschluss fand, begann mit seiner 1803 unternommenen italienischen Reise, während welcher sich dem Jüngling der Sinn für landschaftliche Schönheit erschloss. Er brachte eine grosse Anzahl von Skizzen und landschaftlichen Kompositionen in die Heimath, und als die Kriegsjahre ihn zwangen, seinen Erwerb auf einem anderen Gebiete zu suchen als auf dem seines Berufes, führte er diese Entwürfe in romantisch-phantastischen Gemälden aus, auf welchen die Architektur eine Hauptrolle spielte, verbunden jedoch mit dem bis dahin der deutschen Landschaft fremden Element einer poetischen Stimmung. Schinkel hob die deutsche Landschaft aus der *Vedute* wieder zu einer höheren, künstlerischen Bedeutung empor. In seiner früheren Zeit erging er sich vorzugsweise in der Wiedergabe italienischer Gegenden, bald aber gab er



das Landschaftsportrait auf und komponirte eine lange Reihe idealer Landschaften, in welchen seine glänzende Phantasie grosse Triumphe feierte. Phantastische Dome erhoben sich unter magischer Beleuchtung auf stolzen Bergeshöhen, prächtige Schlösser blickten in fruchtbare Thäler hinab, und malerische Panoramen über Flüsse, Ebenen und das Meer erschlossen sich den Blicken des Beschauers. Eine charakteristische Staffage verstärkte oft noch die Stimmung der Bilder. Die Nationalgalerie besitzt zehn derartige Gemälde aus den Jahren 1813—1820, unter denen die ideale Landschaft nach einer Erzählung von Clemens Brentano die erste Stelle einnimmt. Sechs zusammengehörige Landschaften, die ursprünglich die Dekoration eines Zimmers bildeten, zeichnen sich vorzugsweise durch ihre elegisch-romantische, stark anklingende Stimmung und durch eine fleissige Detaillirung aus. Sieben andere Landschaften sind in Kopieen von Ahlborn u. a. vorhanden. Unter ihnen ist das Schloss am See die bedeutendste. Verschiedene landschaftliche Kompositionen befinden sich auch im Berliner Privatbesitz, u. a. das Kaiserschloss mit dem Krönungszuge beim Staatsminister Dr. Friedenthal.

Die Wandgemälde in der Vorhalle des Museums sollen für den Besucher desselben gleichsam als kulturgeschichtliche Einleitung dienen: an der linken Querwand die Geburt der urweltlichen Kräfte aus dem Chaos, um den Uranos der Tanz der Gestirne; an der anstossenden Seitenwand die Theogonie und die Erschaffung des Kosmos: Saturn stürzt den Uranos, und Zeus erschafft das Licht, unter dessen Strahlen die Personifikationen der geistigen Kräfte und der Kulturarbeit erwachen. Das ist der Makrokosmos oder das Weltganze. Innerhalb desselben entwickelt sich der Mikrokosmos oder die menschliche Kultur. Ihrer Entwicklungsgeschichte in vier Menschenaltern ist die lange Seitenwand rechts vom Eingang gewidmet. Den Frühling des Lebens symbolisiren Hirten und Jäger, den Sommer der Krieger, der Dichter, der Gesetzgeber und als die ersten Vertreter der Kunst Bauhandwerker. Im Herbst des Lebens reift mit der Weintraube die Kunst, welche ein Bildhauer mit seiner Werkstatt symbolisirt. Der Winter des Lebens zeigt uns durch das Kelterfest den Genuss, auf welchen das Alter nach rastloser Thätigkeit sein Anrecht hat. Der Philosoph blickt zum Himmel empor, um dem Laufe der Gestirne zu folgen. Die Darstellung an der rechten Querwand schliesst mit der Bekränzung des Grabes, in welchem der vollendete Erdenpilger ruht, und mit der Klage um den Verstorbenen. Unter diesen vier grossen Fresken ziehen sich auf beiden Seiten je vierzehn kleinere Darstellungen aus der Herkules- und Theseussage hin, die im Jahre 1859 von Graef, Hopfgarten, W. Schütze, Kaselowsky und Stürmer ausgeführt



worden sind. Sie erheben sich in ihrer Komposition nicht viel über die akademische Schablone; überdies hat das Fleisch der kämpfenden Heroen im Laufe der Zeit einen so unangenehmen, rothbraunen Ton angenommen, dass ihr Gesamteindruck noch unerfreulicher ist als der der Schinkelschen Fresken. Von den vier Fresken des oberen Treppenvestibüls sind noch zwei, die an der Längswand, nach Schinkels Entwürfen ausgeführt worden: links der Kampf des Kulturmenschen gegen wilde Horden, von Hermann Schultz, rechts der Kampf des Menschen mit der verheerenden Fluth, von Gustav Eich und Rudolph Elster 1855. Die Verfeinerung des Kulturlebens und der Gesittung ist — und damit erreichte der Cyklus seinen Abschluss — auf der linken Querwand durch Homer, im Kreise der Griechen seine Gesänge vortragend (ausgeführt 1871 von Kaselowsky) und auf der rechten Querwand durch Repräsentanten der Schifffahrt, der Baukunst, der Jagd und des Ackerbaus (ausgeführt 1870 von Elster) dargestellt worden. Die beiden letztgenannten Künstler haben nach eigenen Entwürfen gearbeitet.

Die schon mehrfach erwähnten belgischen Bilder, die Abdankung Karl V. von Gallait und der Kompromiss des niederländischen Adels (1566) von de Bièfve, kamen im Spätherbst 1842 nach Berlin und riefen hier wie überall eine Umwälzung in den koloristischen Anschauungen hervor. Nicht der geistige Gehalt oder eine dramatisch bewegte Handlung — beide Gemälde sind nur Repräsentationsstücke oder Ceremonienbilder —, sondern die glänzende Technik, das satte, leuchtende Kolorit, die prächtige Stoffmalerei waren es, welche Alle bestachen und zur Nachahmung anfeuerten. Die Belgier, im stolzen Gefühl einer eben erst erkämpften Unabhängigkeit, griffen in die glorreichen Zeiten ihrer Freiheitskämpfe gegen die spanische Tyrannei zurück und spiegelten die heitere, sonnige Gegenwart in dem Ruhm der Vergangenheit. Das neu gewonnene Vaterlandsgefühl schuf ihnen auch eine neue vaterländische Kunst und verlieh ihnen jene glühende Beredsamkeit in der Farbe, welche ganz Europa entzückte. Die Farbenfrische und -Fröhlichkeit eines Veronese vereinigte sich hier mit der schwärmerischen Vornehmheit, dem geistigen Adel eines van Dyck. Gallait steht ungleich höher als de Bièfve; nichtsdestoweniger fand das Gemälde des letzteren in Berlin grösseren Beifall als das Gallaits, vielleicht weil de Bièfve fester an den Traditionen der heimischen Kunst, an Rubens und van Dyck, hielt als Gallait, der, in höherem Grade Eklektiker, sich gegen französischen Einfluss, wie den Delaroches, nicht verschloss. In Berlin blickten die Augen der Künstler mit gespannter Erwartung auf den neuen König, dessen hochfliegende Pläne man kannte. Wie in Belgien, hoffte man auch von



ihm eine Art Renaissance der Kunst, ein Mäcenatenthum in grossartigem Maassstabe, welches sich nur auf die Staatskassen zu stützen brauchte. Auch deshalb begrüßte man mit Enthusiasmus die belgischen Bilder und versprach sich von gleichen Ursachen gleiche Wirkungen. Wie gross die Bewegung gewesen ist, welche jene Bilder in Berlin hervorriefen, lässt sich selbst aus den nüchternen Aufzeichnungen des alten Gottfried Schadow herausfühlen, der doch als Vater des Düsseldorfer Akademiedirektors gegründete Ursache hatte, den Erfolg der belgischen Bilder, die eine Zeit lang den Glanz der neuen Düsseldorfer Historienmalerei verdunkelten, mit scheelen Augen anzusehen. »Wer sie gesehen, sagt er, dem werden sie in der Erinnerung geblieben sein; sie wurden von Jedermann mit Vergnügen und Bewunderung betrachtet und schon wegen ihrer Ausdehnung und Grösse angestaunt. Bei einigen Künstlern brachten sie die Wirkung hervor, selbst das Beste unserer Landsleute gering zu schätzen; sie fühlten so sehr den Drang der Mittheilung, dass sie es in Druck ausgehen liessen. Gestehen muss man, dass gewisse Wirkungen, die unter der Benennung ‚Effekt‘ begriffen werden, auf diesen Bildern in einem so hohen Grade hervortraten, wie uns bisher noch nicht vorgekommen war. Dazu die Harmonie der Farben und die Herzhaftigkeit der Pinselführung, wodurch es begreiflich wird, wie bei Künstlern von lebhaftem Temperamente eine solche Aufregung entstehen konnte. Kunstkenner, die von Belgien kommen, sagen aus: man halte dort den Maler Gallait für ihren ersten Meister in der Malerei. Von der Akademie wurden beide Bilder in dem königlichen Museum in der Rotunde aufgestellt, wo sie im Schatten standen und dennoch volle Wirkung hervorbrachten.« Vorher waren sie schon in der akademischen Kunstaussstellung zu sehen gewesen. Heute, nachdem die moderne Malerei immer entschiedener in der von den Belgiern eingeschlagenen, koloristischen Richtung vorgegangen ist, vermögen wir den Enthusiasmus, den die belgischen Bilder vor dreissig Jahren in Berlin erregt, kaum noch zu begreifen, zumal besonders de Bièfve bei weitem nicht gehalten hat, was er versprochen. Wie hoch er damals in Berlin geschätzt wurde, beweist auch die kleinere Wiederholung seines grossen Bildes, welche der Konsul Wagener, der Begründer der Gemäldesammlung, welche den Grundstock der königlichen Nationalgalerie bildet, bei dem Künstler bestellte, beweist auch das vom König angekaufte Kolossalbild »van Dyck empfängt aus den Händen Karl I. den Bathorden« (im königlichen Schlosse).

Wie die Düsseldorfer auf die Entwicklung der Berliner Schule wirkten, haben wir oben (S. 362) dargelegt. Dagegen vermochte Kaul-



bach während seiner langjährigen Thätigkeit in Berlin trotz des lärmenden Beifalls, den seine Wandgemälde fanden, ebensowenig wie Cornelius einen bemerkenswerthen Einfluss auf die Berliner Malerei zu gewinnen. Nur der schon genannte Karl Becker und Gustav Graef schlossen sich zeitweilig an ihn an.

Zu den Künstlern, welche die Physiognomie der Berliner Malerei in den vierziger und fünfziger Jahren bestimmen halfen, gehört auch der vielseitig gebildete Portraitmaler Eduard *Magnus* (1799—1872), welcher namentlich durch seine eleganten Frauenbildnisse zu hohem, nicht ganz verdientem Ansehen gelangte. Mediziner, Architekt, Philosoph und Maler hintereinander, dilettirte er sein Leben lang in verschiedenen Gebieten der Kunst und Wissenschaft, ohne dass er zu einer scharfen Herausbildung seiner künstlerischen Individualität gelangte. Der Restaurator an der kgl. Gemäldegalerie, Jakob Schlesinger (1793—1855), ein ausgezeichnete Kenner alter Gemälde und besonders Raffaels, veranlasste ihn, sich ganz der Malerei zu widmen. In dem Nekrologe Schlesingers, den Magnus 1855 im »Deutschen Kunstblatte« veröffentlichte, sagt er selbst, dass er seinem Rath und seiner Belehrung mehr verdanke als irgend einem Zeitgenossen. In den Jahren 1826—1829 machte er eine Studienreise über Paris nach Italien. In Rom zog er, weniger durch seinen »Apoll und Hyazinth« als durch seine Portraits, die Aufmerksamkeit seiner Kunstgenossen auf sich. Schon damals rühmte man sein »grosses Talent in der geistigen Auffassung der Charaktere«. Auf der Kunstausstellung von 1830 erzielte er dann mit einer Anzahl von Bildnissen und Einzelfiguren einen so vollständigen Erfolg, dass die gleichzeitige Kritik sie als die besten Portraits der ganzen Ausstellung bezeichnete. Ein Mädchen aus Albano — es war damals gerade die Zeit, wo derartige Kostümfiguren durch Wach sehr beliebt geworden waren — stellte alle übrigen Albanerinnen der Ausstellung in den Schatten. Magnus war inzwischen nach Berlin zurückgekehrt, ging aber 1831 wiederum nach Italien, von wo er erst 1835 über Frankreich und England zurückkam. Auf der Kunstausstellung von 1836 erschien ein Genrebild, »Die Heimkehr des Palikaren« (Berlin, Nationalgalerie), welches vornehmlich um seiner interessanten Abendbeleuchtung willen Aufsehen erregte. Im Uebrigen war Magnus weder als Genremaler, noch als Historienmaler in grossem Stile von besonderer Bedeutung. Nur sein »Fischerknabe von Nizza« fand im Anfange der vierziger Jahre durch eine damals ungewöhnliche realistische Behandlungsweise grossen Beifall, und auf einem Rundbilde, zwei mit Blumen spielende Kinder darstellend, welchem durch Mandels Stich eine grosse Popularität zu Theil ward, erfreute vorzugs-



weise die Naivetät und Unbefangenheit in der Auffassung des kindlichen Wesens. Ein »Orpheus, der die Eurydice aus der Unterwelt zurückführt« (1866), war ein verunglückter Versuch.

Die zahlreichen Bildnisse, welche Magnus hinterlassen hat, spiegeln alle Phasen wider, die seine Künstlerschaft durchlief. Anfangs Nazarener, ward er im Beginn der dreissiger Jahre ein begeisterter Romantiker, und schliesslich lenkte er mit vollen Segeln in das Fahrwasser des Realismus ein. Er hatte das Glück, eine Anzahl populärer Persönlichkeiten zu portraituren, und diesem Umstande, seinem grossen Anhang und seinem persönlichen Einflusse verdankte er zum grossen Theile eine Popularität, die ihm streng genommen nach dem absoluten Werthe seiner Bildnisse nicht gebührt. Feldmarschall Graf v. Wrangel, Thorwaldsen, Rauch, Mendelssohn-Bartholdy, Jenny Lind (in der Berliner Nationalgalerie), Henriette Sonntag, Eduard Mandel, Adolf Menzel sind diejenigen seiner Portraits, welche seine künstlerischen Fähigkeiten von der günstigsten Seite zeigen. Namentlich in den Damenbildnissen traf er den sentimental, theatralisch angehauchten Ton der dreissiger und vierziger Jahre sehr gut. Die Posen sind fast immer geziert; aber diese Eigenthümlichkeit entsprang nicht der Laune des Malers, sondern einer allgemeinen Neigung der Zeit, die sich in der Tagesliteratur, in den Moden u. s. w. gleichfalls kundgiebt. Es war eine eigenthümliche krankhafte Zeitströmung, eine Folge der unbefriedigten Sehnsucht nach politischen Idealen, die in eine unbestimmte, unerreichbare Ferne gerückt waren, ein allgemeines Missbehagen, ein scheues Sichzurückziehen aus der Oeffentlichkeit, welches das Komödiantenthum nach Aussen hin begünstigte. In diese schwüle Zeit fuhr die literarische Bewegung des »jungen Deutschland« reinigend wie ein Gewitter. Aber nur vorübergehend. Die Spannung wurde nicht beseitigt, auch nicht durch die Revolution von 1848. Die Lethargie des öffentlichen Lebens wuchs unter dem Drucke der Reaktion von Jahr zu Jahr, bis 1864 jene glorreiche Epoche deutscher Politik und deutschen Lebens begann, welche auch Kunst und Wissenschaft zu einem neuen thatkräftigen Leben verhalf.

Eduard Magnus war nicht der Mann, der in dieser neuen Ordnung der Dinge eine hervorragende Rolle einzunehmen berufen war. Seine sonst stets bewährte Agilität reichte dazu nicht mehr aus. Er war ein Talent, welches sich den jeweilig herrschenden Einflüssen leicht anbequemte, aber kein bahnbrechendes Genie. Neben seiner schöpferischen Thätigkeit ging eine kritische nebenher, welche die erstere lähmte, ohne selbst von Belang zu sein. Wenn man von seinen nützlichen Untersuchungen über die Beleuchtung von Gemäldegalerien absieht, haben seine



literarischen Arbeiten auf seinen Künstlerruhm nur einen fatalen Schatten geworfen. Er war eine vornehme Künstlererscheinung, die, ohne sich durch eine geniale Bedeutung auszuzeichnen, doch als treuer Biograph ihrer Zeit Beachtung verdient. Als Kolorist überragte er durch den Schmelz seiner Töne und durch die galante Zartheit des Fleischtons seiner Damenbildnisse die meisten seiner Zeitgenossen. Keiner verstand es wie er z. B. das Durchschimmern der Adern durch die weisse Haut wiederzugeben.

Auch eine Gruppe älterer Berliner Genremaler ist aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, vor allen Pistorius, Hosemann und Meyer von Bremen. Eduard *Pistorius* (1796—1862) war anfänglich ein Schüler des Portraitmalers Willich und besuchte dann den Aktsaal der Berliner Akademie. 1818—1819 setzte er seine künstlerische Ausbildung in Dresden fort. Ursprünglich wollte er sich der Historienmalerei widmen, aber ein Misserfolg auf diesem Gebiete schreckte ihn davon ab, und er kultivirte nunmehr, nachdem er eine Reise durch die Niederlande gemacht und die holländischen Sittenmaler gründlich studirt hatte, die Genremalerei. 1827 liess er sich in Düsseldorf nieder und erzielte schon im folgenden Jahre mit seinen kleinen, in der Manier des Ostade fleissig gemalten, humoristischen Genrebildern aus dem bürgerlichen Leben die ersten Erfolge. 1830 sah man auf der Kunstausstellung ein anziehendes und durch mannigfaltige Charakteristik fesselndes Bild, »die Kegelbahn«. Seine ersten Versuche, ein alter Mann, der seine Hände an einem Kohlentopf wärmt, eine Kaffee trinkende Alte (beide von 1824) und die Geographiestunde besitzt die Nationalgalerie. Gelegentlich griff er auch in das Gebiet des höheren Gesellschaftslebens hinüber, wobei er sich gewöhnlich Netscher zum Vorbilde nahm, wie z. B. die Toilette einer jungen Dame in weissem Atlaskleide (1827, Berlin, Nationalgalerie) beweist. Aus dem Jahre 1828 befindet sich in der Nationalgalerie ein humoristisches Genrebild, welches den Maler in seinem Atelier darstellt, im Begriff ein nacktes weibliches Modell zu malen, welches von einem Farbenreiber belauscht wird. Ein noch stärkerer humoristischer Zug lebt in dem »gesunden Schläfe« (1839, Berlin, Nationalgalerie): ein im Bette liegender Kranker hat schon den Klingelzug zerrissen, ohne dass es ihm gelingt, seinen auf einem Lehnstuhle eingeschlafenen Wärter zu erwecken. Aus den dreissiger Jahren stammen noch folgende Bilder: der Dorfgeiger (1831, Nationalgalerie), der kranke Esel, der sterbende Esel, Sonntag-nachmittag, ein Knabe, der einen Kettenhund neckt. Im Jahre 1830 war Pistorius nach Berlin zurückgekehrt, wo er seinen Wohnsitz nahm. In den fünfziger und sechziger Jahren liess seine Produktivität, zum Theil



wegen wachsender Kränklichkeit, nach. Mit einer höchst sorgfältigen Durchführung des Details verband er eine eindringliche Charakteristik und einen naiven ungekünstelten Humor.

Theodor *Hosemann*, der Reformator der Illustration in der Jugendliteratur (1807—1875), dessen Eltern 1816 nach Düsseldorf übersiedelt waren, trat schon mit 15 Jahren, während er gleichzeitig die Akademie besuchte, als Zeichner in die Anstalt von Arnz und Winkelmann, die sich vorzugsweise mit dem Verlage von Bilderbogen und Jugendschriften beschäftigte. Als Winkelmann sich 1828 von Arnz trennte, um in Berlin einen Jugendschriftenverlag zu gründen, folgte ihm Hosemann dorthin und entfaltete nun eine fruchtbare, in ihren pädagogischen Wirkungen höchst segensreiche Thätigkeit. Statt der früher üblichen, sinnlosen Karikaturen belebte er die Kinderbücher mit Abbildern des wirklichen Lebens, aus denen ein harmloser, liebenswürdiger Humor sprach. Die zahlreichen Arbeiten, mit welchen er Jahr aus, Jahr ein den Weihnachtstisch der jugendlichen Lesewelt schmückte, liessen ihm noch die Zeit, seinen Zeichenstift auch Werken für Erwachsene zu widmen. Er illustrierte E. T. A. Hoffmanns Werke, die Schriften von Jeremias Gotthelf, den »Renommisten« von Zachariae, den »Münchhausen«, die »Geheimnisse von Paris« u. a. m. Ende der dreissiger Jahre begann er, angeregt durch seinen Umgang mit F. E. Meyerheim und Elsholtz, die ersten Versuche in der Oelmalerei zu machen. Er fand auch als Maler ein Gebiet, welches er bald mit vollkommener Meisterschaft beherrschen lernte. Aus dem Volke griff er Typen heraus und malte mit derbem Humor und frischer Unmittelbarkeit, was täglich auf der Strasse an ihm vorüberging: Schusterjungen, Droschkenkutscher, Leierkastenmänner, Gemüseweiber, Guckkästner, Sandfuhrleute, Handwerker und Soldaten, damals als achtbare und fleissige Leistungen nach Gebühr geschätzt, heute überdies noch als treue Abbilder einer abgeschlossenen Epoche von kulturgeschichtlichem Werth. Hosemann war der Maler des vormärzlichen Berlin, welches noch alle Eigenthümlichkeiten der krähwinklichen Kleinstäderei mit dem erwachenden trotzigem, aber doch noch komischen Selbstbewusstsein der werdenden Grosstadt vereinigte. Das interessanteste dieser Bilder waren Hosemanns »Rehberger«, eine Gruppe fragwürdiger, unzufriedener Gesellen, der Vorläufer der Sozialdemokratie, die ihren Namen von der Abtragung der Rehberge erhalten haben und die, »mit bebänderten Strohhüten geschmückt, während der Märzzeit unter Gesang an den mit Fahnen geputzten Rammen der Spree zu arbeiten pfligten, deren erhöhte Stimmung freilich mitunter zweifelhaften Ursprungs war und vom Weine der Zeitideen und von einem gewissen Wasser zugleich



herrühren mochte.« 1854 führte er dem Publikum noch einmal eine Gesellschaft dieser Erdarbeiter bei einer musikalischen Unterhaltung vor. Bedeutender war ein gleichzeitig ausgestellttes Bild, die »Kegelbahn«, an welchem man neben der Lebendigkeit, Wahrheit und Vielseitigkeit der Charakteristik die grosse Farbentransparenz rühmend hervorhob. Später schilderte er in harmloser Satire die Reize einer »Berliner Sommerwohnung«, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten »Berliner Fuhrwerke«, eines Sandwagens und eines Hundekarrens, die behagliche Würde »Berliner Biertrinker« u. dgl. m. Was Chodowiecki für das Ende des 18. Jahrhunderts, war Hosemann für einige Jahrzehnte des neunzehnten: ein bededter, scharf blickender Sittenschilderer, der zwar bisweilen auf die Abwege eines Hogarth gerieth, aber im Ganzen mit den grossen Niederländern, besonders mit Ostade, in enger künstlerischer Verwandtschaft schuf. — Johann Georg Meyer (1813—1886), nach seiner Geburtsstadt Meyer von Bremen genannt, ging mit zwanzig Jahren auf die Düsseldorfer Kunstakademie, auf welcher er sich besonders unter W. Schadow und K. Sohn bildete. Es war nur natürlich, dass er in seinen ersten Werken ihrer Richtung huldigte und seine künstlerische Laufbahn mit Gemälden aus der biblischen Historie begann. Er malte einen »Tod des Moses«, einen »Elias in der Wüste«, einen »Abraham beim Untergang Sodoms«, fühlte aber schon nach zwei Jahren, dass die Wurzeln seiner Kraft in einem anderen Gebiete lagen. Das Dramatisch-Pathetische und das Historische waren und blieben ihm fremd, und dass er diesen Mangel seiner Begabung schon frühzeitig erkannte und mit Energie auf andere Ziele losstrebte, sicherte ihm Erfolge, die von Jahr zu Jahr wuchsen. Er fand sein Studienfeld in Hessen, und im Jahre 1842 eröffnete das »Jubiläum eines hessischen Pfarrers« die Reihe seiner ländlichen Genrebilder. Es folgten der »Weihnachtsabend«, die »Wochenstube«, das »Blindekuhspiel«, die »Heimkehr des Kriegers« und die »Ueberschwemmung« (1846). Um jene Zeit behandelte er noch ab und zu tragische oder doch ernste Motive, und zu dieser Gruppe von Bildern gehört die »reue Tochter« (1852, Kunsthalle zu Bremen), ein figurenreiches, für Meyers koloristische Kraft zu grosses Gemälde, auf welchem die Rückkehr einer Entführten mit ihrem Gatten und ihrem Kinde in das Elternhaus dargestellt ist. Meyer hatte inzwischen Belgien besucht, und die glänzenden Farbenschöpfungen der Antwerpener Schule hatten ihn vermuthlich dazu veranlasst, sich auch einmal in grösserem Maassstab zu versuchen. Wohl gelang es ihm, den Ausdruck der Hauptperson wahr und ergreifend zu gestalten. Dagegen fehlte es, wie eine gleichzeitige Kritik hervorhebt, allen übrigen Figuren an »Prägnanz und Tiefe des Ausdrucks«. Meyer



scheint auch die Unzulänglichkeit seines Könnens nach dieser Richtung hin eingesehen zu haben, da er derartige Versuche nicht mehr wiederholte. Dieselbe Kunstausstellung, auf welcher die »reuige Tochter« erschien, brachte auch zwei Bilder aus jenem Gebiete, in dem sich Meyers Kunst am meisten heimisch fühlte: »Das jüngste Brüderchen« in der Wiege, welches seine zwei kleinen Schwestern mit lebhafter Freude und Bewunderung anblicken, und das »Blindekuhspiel«, eine Schaar Kinder, welche die schlafende Grossmutter und die mit einer Näharbeit beschäftigte Mutter umjubeln. Die Beobachtung des Kinderlebens im Schosse der Familie oder draussen in Feld und Wald, die häusliche Beschäftigung der Kleinen unter der Aufsicht der Eltern oder Grosseltern, ihr Spiel mit Hunden und Katzen, Lämmchen und Kaninchen — dieser unerschöpflich reiche Mikrokosmos bildete fortan die Welt des Malers, welcher im Jahre 1852 nach Berlin übersiedelt war, das bis zum Tode sein Wohnsitz blieb. Nur ab und zu machte er noch Studienreisen nach den hessischen, bayrischen und schweizerischen Gebirgen, um sein Naturgefühl zu kräftigen und auch wohl eine interessante Volkstracht seinem Studienvorrath einzuverleiben. Sein starkes Naturgefühl, welches seinen Bildern einen ihrer Hauptreize verleiht, liess ihn alle Einzelheiten mit gleicher Liebe umfassen: Baum und Strauch, Blatt und Blume, Pflanze und Stein, Steg und Bach, Zäune und Treppenstufen, Thürpfosten und Blumentöpfe. Nichts wurde skizzenhaft abgefertigt, sondern alles mit derselben sich nimmer genügenden Sorgfalt durchgeführt. Diesem unendlichen Fleisse im einzelnen stand eine selbst in unserer Zeit der Massenproduktion seltene Schaffenskraft zur Seite. Im Laufe einer etwa fünfzigjährigen Thätigkeit hat der Künstler über tausend Oelgemälde und Aquarelle vollendet. Wenn man die lange Reihe seiner Kinderbilder von 1852—1886 überblickt, findet man kein merkliches Schwanken, jedenfalls kein Fallen des Niveaus, eher ein Steigen, wie es sich namentlich in einigen köstlichen Bildern aus dem Ende der siebziger und dem Anfang der achtziger Jahre offenbart, wie z. B. in dem »Willkommen!«, einer jubelnden Kinderschaar, die aus dem Walde herausgesprungen kommt, den »gratulirenden Enkelkindern« (1879), dem »Brüderchen schläft« (1880), den »feindlichen Nachbarskindern« und der »jungen Mutter« (beide von 1881), einer Perle der modernen Genremalerei, ausgezeichnet auch durch die Feinheit der koloristischen Behandlung, der »Vorbereitung zum Feste« (1883) und der »Plaudertasche« von 1886. Aus der grossen Zahl seiner übrigen Kinderbilder, von denen viele durch Lithographie, Stich und Photographie sehr volksthümlich geworden sind, heben wir noch das »Hausmütterchen« in der Berliner Nationalgalerie, die »kleine Strickerin«,



das »Naschkätzchen«, die »Modellpause«, »Erst beten!« die »Kaninchenverkäuferin«, »Gute Nacht, Püppchen!« und »Erster Kochversuch« hervor. Eine zweite, minder umfangreiche Gruppe Meyerscher Bilder behandelt mit keuschem Empfinden das Aufkeimen und Blühen der ersten Liebe. Die »Erwartung«, die »Liebeserklärung«, das »Portrait des Geliebten«, die »heimliche Korrespondenz« und die »Liebesbriefleserin« sind die hervorragendsten dieser Reihe. Man hat manchen Bildern des Künstlers vorgeworfen, dass sie in der malerischen Behandlung zu glatt und geleckt sind. Andere haben darin einen Vorzug gefunden und den modernen Maler mit den altniederländischen Meistern Dou und Adrian van der Werff verglichen. In der sorgsam, glatten, alle Härten vermeidenden Behandlung, in dem Streben nach Klarheit und Heiterkeit im Kolorit spiegelte sich jedoch nur die Harmonie seiner Weltanschauung, welche über die Schattenseiten des Lebens hinweg sah.

Ein vierter Berliner Maler, der sich in Düsseldorf unter Hübner gebildet hat, Heinrich *Wittich* (geb. 1816), hat mit zwei elegant und glatt gemalten Kostümfiguren »Edelfräulein mit einem Falken« und »Edelknabe, ein Jagdgewehr auf der Schulter tragend« (Schloss Babelsberg bei Potsdam) Ende der dreissiger Jahre grossen Beifall bei dem romantischen Publikum gefunden, ist aber bald darauf verschollen. —

Von den spärlichen Nachklängen, welche Cornelius' Wirken in Berlin gefunden, haben wir schon oben (S. 300) gesprochen. Ausser den dort genannten Künstlern sind noch drei andere zu erwähnen, welche sich redlich bemüht haben, die cornelianische Art bis in die neueste Zeit lebendig zu erhalten, ohne jedoch der Theilnahme weiterer Volkskreise zu begegnen. Franz *Schubert* (geb. 1806) bildete sich unter Cornelius und Schnorr in München, wo er »Jakob und Rahel am Brunnen«, »das Gleichniss vom reichen Mann«, die »Speisung der Zehntausend« und »Adam und Eva nach dem Sündenfall« malte. In Berlin entstanden u. a. das »Urtheil Salomonis« (1853, Schwurgerichtssaal in Dessau), die »Grablegung« und die »Auferstehung Christi« (Schlosskirche zu Dessau) und »Manoahs Opfer«. Er hat es ebensowenig zu einer originellen, über Cornelius und Schnorr hinausgehenden Auffassung gebracht wie Alexander *Teschner* (1816—1878) und Paul *Händler* (geb. 1833). Ersterer machte seine ersten Studien bei Herbig und Wach in Berlin. Ohne Cornelius' Unterricht genossen zu haben, lebte er sich auf das innigste in dessen grossartige Auffassungsweise ein, von der er in einer Anzahl von Kartons für Glasfenster (Dome von Magdeburg, Stralsund, Aachen, Magdalenenkirche in Breslau) hervorragende Proben ablegte. Für die Kirche zu Perleberg malte er 1853 einen Ecce



homo, für die Kirche zu Baden-Baden zeichnete er im Auftrage der Königin Augusta einen Karton mit psalmodirenden Engeln und für die Kirche in Teplitz einen Karton mit Christus und den vier Evangelisten im Auftrage des Königs Wilhelm, beide für Glasfenster bestimmt. Sein Streben ging dahin, den strengen kirchlichen Stil der cornelianischen Richtung mit den Anforderungen des modernen Realismus in Farbe, Zeichnung und Modellirung zu versöhnen, und in seinem letzten Oelgemälde, einer »Pietà«, ist er seinem Ziele sehr nahe gekommen. Paul Händler war zuerst Schüler der Berliner, dann der Düsseldorfer Akademie und trat 1853 in das Atelier Schnorrs von Carolsfeld. 1859 besuchte er Italien und später Paris und liess sich nach vorübergehendem Aufenthalt in Düsseldorf 1861 in Dresden nieder, wo er bis 1867 thätig war. Er malte in dieser Zeit eine Kreuzigung für Arnswalde in der Mark, Christus und die Jünger von Emmaus für die Kirche von Schlawa in Schlesien, einen kreuztragenden Christus für die Garnisonkirche zu Posen und zeichnete Kartons zu Glasfenstern für das Prinz Albert-Mausoleum in Windsor. 1867 siedelte er nach Berlin über, wo er eine Lehrstelle an der Kunstschule erhielt. In Berlin entstanden der ungläubige Thomas für die Kirche von Triebsees in Pommern, Pauli gefährliche Schifffahrt, Christus, Petrus und Paulus (Kartons zu Glasfenstern), eine Kreuzigung für Aplerbeck in Westfalen, eine Auferstehung für Moabit bei Berlin, Christus mit der Dornenkrone, Christus am Kreuz und Auferstehung für die Kirche von Altenweddingen, eine Kreuzigung für Bleckendorf in der Provinz Sachsen. Wie Teschner sucht auch Händler bei strengster Idealität der Auffassung und tief religiöser Stimmung durch ein leuchtendes Kolorit und eine sorgfältige Durchbildung der Formen den Anforderungen der neueren Kunstrichtung entgegenzukommen.

Alle bisher genannten Maler der Berliner Schule waren mehr oder weniger fremden Einflüssen unterworfen, denen sie ihre Individualität anschmiegt, wodurch die Schule ein sehr buntscheckiges Gepräge erhielt. Nur Franz *Krüger* (1797—1857), der originelle Meister, der die Brücke von Chodowiecki zu Menzel schlug, und Friedrich Eduard *Meyerheim* (1808—1879) bewahrten sich inmitten der aus Italien, Frankreich und Belgien zusammengeflossenen Kunstanschauungen und Darstellungsarten eine Selbständigkeit, welche sie zu den vornehmsten Vertretern der spezifisch Berlinischen Malerei der älteren Periode macht. Franz Krüger bildete sich von frühester Jugend auf nach der Natur, welche seine einzige Lehrmeisterin blieb. Er zeichnete unablässig Pferde und Hunde und erlangte bald als Pferdemaler eine solche Virtuosität, dass ihm ausser Horace Vernet in Europa Niemand gleichkam. Der Prinz August von



Preussen ertheilte dem jungen Künstler den Auftrag zu einem Reiterportrait; Krügers Vertrauen auf seine künstlerische Kraft wurde dadurch bestärkt, er machte sich mit Eifer an die Arbeit, und das glückliche Gelingen derselben begründete seinen Ruf. Er wurde schnell einer der beliebtesten Bildnismaler des Hofes und der Aristokratie und leistete namentlich in Reiterportraits Vorzügliches. Eine schlichte, anspruchslose Auffassung verband sich mit strengster, bis an die Rücksichtslosigkeit streifender Naturwahrheit. Sein ganzes eminentes Können, welches die charakteristischen Eigenthümlichkeiten von Mensch und Ross mit gleicher Virtuosität erschöpfte, erprobte sich zuerst im Jahre 1829 an einer grossen Aufgabe. Der Kaiser von Russland ertheilte ihm den Auftrag, eine Parade auf dem Opernplatz zu Berlin, bei welcher der Kaiser dem Könige von Preussen sein Kürassierregiment vorführte, und zwar diesen letzteren Moment auf einem neun Fuss hohen und zwölf Fuss breiten Gemälde darzustellen. Mit grosser malerischer Kraft wusste Krüger den spröden, nach damaligen Anschauungen völlig unkünstlerischen Stoff zu bewältigen und durch lebendige Anordnung und geschicktes Arrangement der an- und vorbeirückenden militärischen Massen die Monotonie des Gesamteindrucks siegreich zu bekämpfen. Ein besonderes Interesse wusste er dem Bilde dadurch zu verleihen, dass er in den Gruppen der Zuschauer im Vordergrund in lebensvollen Konterfeis und in genrehafter Auffassung alle berühmten und bekannten Persönlichkeiten vereinigte, welche das damalige Berlin aufzuweisen hatte: Architekten, Maler, Bildhauer, Vertreter der Wissenschaft, Musiker, Schauspieler, Sänger und stadtbekanntes Strassenfiguren. Es ist erklärlich, dass eine solche ungewohnte Realität der Auffassung im Gegensatz zu der herrschenden akademischen Richtung ein lebhaftes Interesse hervorrief. Wie Krüger hier die Koryphäen der Berliner Gesellschaft aus dem Ende der zwanziger Jahre verewigte, so gab er zehn Jahre später auf einem zweiten, ähnlich arrangirten Paradebilde (1839, Parade des Gardekorps vor Friedrich Wilhelm III., Berlin, kgl. Schloss) und auf dem vier Jahre nach diesem vollendeten Huldigungsbilde (Berlin, kgl. Schloss), einem Geschenk der sechs Provinzen, die auf dem Schlossplatze am 15. Oktober 1840 gehuldigt hatten, in ähnlichen Genregruppen ein treues Abbild von den Berliner Celebritäten der dreissiger und vierziger Jahre. 1844 und 1850 machte Krüger Reisen nach Petersburg, wohin ihn Kaiser Nikolaus behufs Ausführung verschiedener Aufträge berufen hatte. 1834 hatte er bereits ein lebensgrosses Reiterportrait des Kaisers mit dem Thronfolger und glänzender Suite gemalt, dessen Skizze die Berliner Nationalgalerie besitzt, und 1842 malte er ein ebenso angeordnetes Portrait König



Friedrich Wilhelm IV. Aus der grossen Anzahl seiner Thierstücke, unter denen seine »Pferdeställe«, fast immer »Stallportraits«, besonders beliebt waren, erwähnen wir drei in der Nationalgalerie vorhandene: »Ausritt zur Jagd«, »Heimkehr von der Jagd« und einen »Pferdestall«. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit lag für die Zeitgenossen in seinen Bildnissen, Pferde- und Sportsbildern, für die Nachwelt liegt er jedoch in seinen zahlreichen, in Blei, Kreide und Wasserfarben ausgeführten Portraitzeichnungen, welche ein kulturgeschichtliches Material von ähnlichem Werthe darstellen, wie etwa das Skizzenbuch der Familie Holbein, die Windsorzeichnungen des jüngeren Hans Holbein und die Ikonographie van Dycks, ohne dass Krüger auch in der Erreichung seines künstlerischen Zwecks hinter jenen Meistern zurückgeblieben ist. Von diesen durch ausserordentliche Schärfe der Zeichnung, Tiefe des Blicks und geistvolle, streng objektive Auffassung gleich ausgezeichneten Portraitskizzen gilt, was H. v. Blomberg in einem dem Künstler gewidmeten Nekrolog schrieb: »Das Glück, der Maler des Tages zu sein, trug bereits in seinem Schooss das Verdienst, dereinst der Maler seiner Epoche zu heissen. Wie das alte Venedig in seinen Tizians und Tintoretos, kann man von hier an das moderne Berlin, ja wir sagen dreist, das moderne Preussen, vom König an durch Staatsmänner, Gelehrte, Künstler bis zum einfachen Privatmann, in Krügerschen Bildern studiren«. In diesen Zeichnungen\*) offenbart sich Krügers enge Verwandtschaft mit Chodowiecki, dem er an Feinheit des Zeichenstifts und an geistvoller Erfassung auch der scheinbar geringfügigsten Züge gleicht, am deutlichsten. Menzel, der wieder auf Krügers Schultern steht, ist bereits minder objektiv und übertreibt nicht selten das Charakteristische der Erscheinung zur Einseitigkeit, welche das Gleichgewicht eines Charakters zerstört.

Von Krügers Schülern sind Ludwig *Elsholtz* (1805—1850), welcher sehr lebendige Schlachtenbilder und Gefechtsszenen mit kleinen Figuren malte, und Karl *Steffeck* zu nennen. Die Thätigkeit des letzteren fällt ihrem Schwerpunkt nach jedoch bereits in die folgende Epoche. Auf demselben Gebiete war Karl Friedrich *Schulz* (1796—1866), genannt der Jagdschulz, thätig, welcher anfangs Marinen, dann Bilder aus dem Waldleben (Wildddiebe im Walde, 1831, in der Berliner Nationalgalerie)

\*) Ein Theil derselben ist in der Sammlung »Vor fünfzig Jahren. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Portraitskizzen berühmter und bekannter Persönlichkeiten vornehmlich aus dem alten Berlin von Franz Krüger« (Berlin, 1883) in Lichtdruck veröffentlicht worden.



und Jagdstücke und zuletzt Uniformbilder in Aquarell (die Soldaten Friedrichs des Grossen für Friedrich Wilhelm III., die Soldaten der russischen Armee für Kaiser Nikolaus) malte.

Friedrich Eduard *Meyerheim* wurde am 7. Januar 1808 zu Danzig geboren\*). Sein Vater, ein Stuben- und Dekorationsmaler, der gelegentlich auch Altarbilder und Portraits malte, weihte den Knaben in die Geheimnisse seiner Kunst ein. Angeregt durch einen Maler Breysig, welcher ihn in der Perspektive unterrichtete, fasste er bald eine entschiedene Vorliebe für malerische Baudenkmäler, an denen seine Vaterstadt so ausserordentlich reich ist. Aus dem Gebiete der Architektur wählte er auch den Stoff für seine ersten Arbeiten, eine Reihe von Ansichten aus Danzig, welche bis 1830 auf fünfzehn stiegen und besonders durch saubere Ausführung und engen Anschluss an die Natur ausgezeichnet waren. Im Jahre 1830 ging Meyerheim nach Berlin zum Besuch der Kunstakademie, wo der ihm geistesverwandte Schadow einen nachhaltigen Einfluss auf ihn ausübte. An Schadows Proportionslehre und am Studium der Anatomie bildete er sich zumeist weiter und gab auch seine Ansichten aus Danzig 1832 in zehn lithographirten Blättern heraus. Dieselben hatten einen so grossen Erfolg, dass ihm ein zweiter ähnlicher Auftrag zu Theil wurde. Mit dem Architekten Strack unternahm er Wanderungen durch die Mark Brandenburg und machte perspektivische Aufnahmen von den mittelalterlichen Backsteinbauten des Landes, die er auf Stein zeichnete und 1833 unter dem Titel »Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg« mit Strack herausgab. Die Staffage, mit welcher er seine Ansichten belebte, offenbarte schon seine eigenthümliche Begabung, die sich jedoch erst 1836 zur vollen Blüthe, einem figurenreichen Bilde, einem Schützenfest westfälischer Bauern, entfaltete. »Da ist kein Theil, so schloss der Berichterstatter des ‚Museums‘ seine eingehende Schilderung, des mit grösster Delikatesse gemalten Bildchens, welcher nicht sein besonders empfundenes Leben, nicht seine verstandene Zeichnung, nicht seine einstimmige und mitklingende Beziehung zur heiteren, gemüthlichen Szene hätte.« Dieses Schützenfest, welches in seinem Höhepunkt, dem »Umzug des Schützenkönigs«, dargestellt ist, wurde vom Consul Wagener angekauft und ist mit dessen Sammlung in die Nationalgalerie gekommen. In seinen in der Zwischenzeit gemalten Genrebildern zollte Meyerheim der herrschenden romantischen Strömung seinen Tribut, und auch bis zum Jahre

\*) Friedrich Eduard Meyerheim. Eine Selbstbiographie des Meisters, ergänzt von Paul Meyerheim, eingeleitet von Ludwig Pietsch. Berlin 1880.



1841 erschienen noch ab und zu Bilder, auf welchen Romeo und Julia, Ritter und Knappen und Edelfräulein ihr romantisches Wesen trieben. Eine »Kegelgesellschaft« aus dem Jahre 1834 war sein erstes Genrebild der realistischen Richtung. Das Leben der norddeutschen Bauern, besonders dort, wo es sich durch eine gefällige und charakteristische Volkstracht malerischer gestaltet, in Altenburg, Thüringen, Hessen, im Harz und am Rhein, wurde zuletzt die Heimath seiner Kunst, und diese kleine Welt kannte und beherrschte er mit vollkommener Meisterschaft. Das Tragische lag seiner Natur fern; friedliche Heiterkeit und stilles Behagen waren sein Lebenselement, und darum gelangen ihm auch besonders humoristische Szenen aus der Kinderwelt. Seine malerische Technik war einfach und ohne Raffinement, aber von solcher Gewissenhaftigkeit, dass er sich in der Ausführung seiner Bilder, die er bis zu einer emailartigen Glätte trieb, niemals genug thun konnte. Kugler hat im Kunstblatt von 1848 eine sehr feine und treffende Charakteristik von der Kunstweise Meyerheims entworfen. »Es sind die schlichsten Zustände norddeutschen, zumeist bäuerlichen Volkslebens, die er uns in seinen Bildern vorführt, — heiteres Familienleben, wo das Spiel der Kinder den Mittelpunkt ausmacht, Kätzchen, Hunde oder Ziegen, die sich denselben traulich zugesellen, die kleinen Freuden, Sorgen und Kümernisse, die diesen einfach gezogenen Gesichtskreis bewegen —, und doch weiss er uns die innigste, herzlichste Theilnahme dafür abzugewinnen. Es ist nichts, durchaus nichts in diesen Zuständen idealisirt; aber Meyerheim hat den Blick für das innerste Herz des Volkslebens, für die Sittlichkeit und Unschuld, die dasselbe gesund und schön machen. Er verschönert nichts, aber er ist überall schön; er opfert keinen Hauch der volksthümlichen Naivetät, aber er ist durch und durch von Grazie und Anmuth erfüllt. Und wie die Körperbildung seiner Gestalten, so ist auch seine Gewandung überall in edelster Form entwickelt; er hat eben den Blick für den eigenthümlichen Adel der Natur und er schwingt sich daher aus den scheinbar unbedeutendsten Motiven zu einer Höhe des Stiles auf, die ihr mit all' euren Stilprinzipien, mit all' eurem gelehrten und wohl ausgeklügelten Schematismus von Faltenwurf u. dgl. nimmer zu erreichen im Stande seid. Er bildet seine Aufgaben mit der hingebendsten, immer rastlosen Liebe durch, die auch den geringsten Nebendingen einen vollkommenen Antheil gewährt, und er erreicht es damit, dass auch uns aus seinen Bildern dieselbe Liebe entgegentritt und wir uns von ihnen mit allem Zauber heimathlicher Innigkeit gefesselt fühlen. Er versteht sich meisterhaft und ganz besonders, wenn er das Innere der ländlichen Wohnungen malt, auf jenen Reiz



malerischer Harmonie, dem dies kleine Dasein seine volle Befriedigung und Geschlossenheit verdankt.«

Aus der grossen Zahl seiner Genrebilder nennen wir »Altenburger, aus der Kirche kommend«, »Altenburger im Kornfeld«, »Die Spielgefährten« (1842), der »kleine Held« (1843), »Schlafkameraden« (1844), der »Gruss«, »Harzerin mit Kind«, »Erwartung« (1845), »Grossvaters Liebling«, »Mütterliche Besorgniss«, »Erzählerin auf der Bleiche« (1846, Nationalgalerie zu Berlin), »Mutterschmerz«, »Familienglück« (1847, Ravenésche Galerie zu Berlin), »Harzer Quirlmädchen«, »Kirchgang« (1850, Ravenésche Galerie zu Berlin), »Leckerbissen« (1851, Berliner Nationalgalerie), »Gefährdetes Frühstück« (1853), »Strickunterricht«, »Guten Morgen, lieber Vater!« (1858, Ravenésche Galerie), »Der Alte im Hause«, »das Brüderchen« (1860), »Vor der Mützenbude«, »Der Taugenichts oder die väterliche Ermahnung« (1864), »Die Lauscherin«, »Hausmütterchen« (1866) und »In der Hausthür« (1869). — Im Anfang der siebziger Jahre wurde seine Thätigkeit durch ein Nervenleiden gehemmt, das ihn, mit kurzer Unterbrechung, bis zu seinem Tode (18. Januar 1879) nicht verliess. »Seinem Auge, so sagte Friedrich Eggers von ihm, ist der innerste Kern des Volksherzens geöffnet. Das, was ewig wahr und schön ist, erkennt er mit klarem Blick und weiss es mit unermüdlichem Fleiss zu sammeln und mit stiller Liebe zu veranschaulichen . . . Er ist der Schatzheber des sittlich Reinen und menschlich Ernstesten, das die dunkle und unbekannte Geschichte einfacher Menschen- und Lebensverhältnisse durchwaltet, sei es, dass die Kinder um den grossen Baum spielen, sei es, dass man von der Feldarbeit heimkehrt oder dass die Familie sich von ihr in der Feierstunde ausruht.«

Wir haben zum Schluss dieses Kapitels noch einen Blick auf die ältere Berliner Landschaftsmalerei zu werfen, auf welche die romantische Naturauffassung Schinkels einen bestimmenden Einfluss gewonnen hatte. Wilhelm Schirmer (1802—1866), der ursprünglich in der Porzellanmanufaktur als Maler thätig gewesen war und nebenher bei Völcker Blumen gemalt und die Akademie besucht hatte, schloss sich nach der Rückkehr von seiner ersten Studienreise nach Thüringen eng an Schinkel an, der den jungen Künstler in seinen weiteren Studien wesentlich förderte und demselben die Richtung auf das Ideale und Romantische verlieh. 1827 ging er nach Italien und blieb dort im Verkehr mit Koch, Reinhardt und dem englischen Landschaftsmaler Turner vier Jahre lang, ohne jedoch von dem Klassizismus des ersteren mehr als die strenge Durchbildung der Form sich anzueignen. 1831 kehrte er nach Berlin zurück und eröffnete hier ein Atelier, in welchem sich bald zahlreiche Schüler ein-



fanden. 1839 wurde er Blechens Nachfolger als Lehrer der Landschaftsklasse der Akademie und 1845 ging er zum zweiten Male nach Italien, das er inzwischen mit anderen Augen zu betrachten gelernt hatte. Ganz dem romantischen Zuge seiner Phantasie folgend, suchte er fortan auf seinen Gemälden den Zauber der atmosphärischen Erscheinungen zu bewältigen und namentlich die wechselvollen Lichteffekte des Südens durch Farbe und Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Den Reflex der Sonne und des Mondes auf dem Meeresspiegel wusste er mit glänzender Virtuosität wiederzugeben, ohne sich in kleinliche Spielereien zu verlieren. Der ideale Zug seines Wesens offenbart sich am reinsten in den seit 1850 gemalten griechischen und ägyptischen Landschaften im Neuen Museum, die er im Verein mit Biermann und seinen Schülern Max Schmidt und Pape ausführte. Die Nationalgalerie besitzt drei Gemälde von ihm, welche für die verschiedenen Phasen seiner Auffassungsweise und seines malerischen Stils charakteristisch sind: Tassos Haus in Sorrent aus dem Jahre 1838, eine Parklandschaft aus der Villa Borghese von 1856 und eine phantastische Marine von der Küste von Sorrent aus dem Jahre 1864. Von seinen übrigen Landschaften sind noch eine Ansicht von Narni (1831), die Villa d'Este bei Tivoli (1841), der Comersee, eine Landschaft im Charakter der capuanischen Küste, Cap Misenum, Villa Conti bei Frascati, Fontana Trevi in Rom, eine Berglandschaft bei Gewitter mit einer von Raubvögeln verfolgten Hexe (1854) und Blick auf Pästum hervorzuheben. Auch hat er landschaftliche Wandgemälde im Albrechtsschlosse bei Dresden und im kronprinzlichen Palais zu Berlin ausgeführt. In seinen letzten Arbeiten steigerte sich seine Neigung zu romantischen Lichteffekten bis zu ausschweifender Phantastik. Von seinen Schülern gehören die beiden genannten und F. Bellermann der folgenden Epoche an.

Bis zum Dämonischen steigerte sich die Neigung zur Romantik und Phantastik in Karl *Blechen* (1798—1840), der sich erst mit vierundzwanzig Jahren an der Berliner Akademie der Kunst widmen konnte, ohne sich jedoch an einen Lehrer enger anzuschliessen. Während er in der technischen Behandlung die alten Holländer zum Vorbilde nahm, trieb er im Uebrigen auf eigene Hand ein eifriges Naturstudium, welches sich in den Details seiner Bilder vortheilhaft geltend machte. In der Auffassung offenbarte sich schon frühzeitig eine melancholische Stimmung, welche den Künstler nur zeitweilig verliess, nachdem er während eines Aufenthaltes in Italien (1827) sich mit der südlichen Landschaft vertraut gemacht hatte. Er stellte sich vorzugsweise die Lösung romantischer Beleuchtungsprobleme zur Aufgabe, und es gelang ihm auch, nach dieser



Richtung zu einer reinen, ungetrübten Schönheit hindurchzudringen (Gegend bei Narni, Golf von Spezzia, Ansicht von Tivoli in der Nationalgalerie zu Berlin, Schlucht bei Amalfi, Kloster Scholastica, Villa d'Este Landschaft bei Terni, Ansicht von Neapel). 1830 wurde er Lehrer der Landschaftsklasse der Akademie und hat in dieser Stellung durch seine glänzende Oeltechnik einen grossen Einfluss auf die Entwicklung der Berliner Landschaftsmalerei geübt. In den letzten Jahren seines Lebens hatte sich seine Stimmung so verdüstert, dass er sich von künstlerischer Produktion völlig fern hielt. Eine grössere Anzahl Blechenscher Bilder, die sich fast ausschliesslich in Berliner Privatbesitz befinden, war 1855, in Berlin ausgestellt. Ein Berichterstatter des Kunstblattes hat damals auf Grund eines so umfassenden Materials eine feinsinnige Charakteristik des Malers entworfen, der wir folgende, für seine Gemüthsstimmung bezeichnende Stelle entnehmen. »Sein Streben (nach romantischer Auffassung) hat ihn zuletzt in Regionen verlockt, wo die Natur mit spukhaft geisterhaftem Grauen uns die Seele erstarren macht. Eins der eminentesten Werke dieser Art ist die grosse Felsenlandschaft mit seltsam schauerlicher Staffage, offenbar einem nordischen Naturstudium nachgeföhlt. Sie bezeichnet vielleicht den Gipfelpunkt von Verinnerlichung des äusseren Lebens, den Gipfelpunkt, der schon umstarrt ist vom bodenlosen Abgrunde des Wahnsinns. Wir sehen ein dunkles Gewässer, welches den wolken schweren Himmel noch düsterer zurückwirft. Ringsum Felsen in starren, öden Formen, einsame Bergeshalden mit schwarzen Granitblöcken, tiefdunkles Gebüsch und Baumwerk. Die ganze grausame Unerbittlichkeit, mit welcher die Schauer der Natur die Menschenseele packen und zurückstossen, liegt auf dieser Landschaft. Und ganz vorn kniet ein Mensch, die todtbringende Büchse auf einen gespenstischen Kobold anlegend, der ruhig grinsend das ohnmächtige Beginnen verhöhnt. Unbemerkt hinter dem Schützen schleicht ein grauenhaftes Gerippe heran, bereit, ihm mit ausgestreckter Hand den Schuss verderblich zu lenken. Drüben aber unter den Bäumen des Waldes ringt verzweiflungsvoll ein Mädchen in langem, aufgelöstem Haar die Hände. Es ist etwas von wilder Hoffmannscher Phantastik in dieser Landschaft und gewiss auch in des Künstlers Geist gewesen« \*). Wenngleich keiner von Blechens Schülern in seiner seltsam phantastischen Art weiter schuf, so bezeichnet er doch, besonders in seinen der Nationalgalerie gehörigen Oelstudien und -Skizzen, den Ueber-

\*) 1881 wurde eine zweite Ausstellung von Werken Blechens in der Berliner Nationalgalerie veranstaltet, welche fast den ganzen Nachlass des Künstlers umfasste. Dort trug das beschriebene Bild den Namen »Gebirgslandschaft mit Vampyrjagd«. Vergl. den Katalog der Ausstellung.



gang von der strengen Formenbehandlung Schinkels zu der freien, auf Tonwirkung ausgehenden Behandlungsweise der neueren realistischen Epoche.

Karl Eduard *Biermann* (geb. 1803) ist der dritte unter den Begründern der Berliner Landschaftsmalerei. Auch er war anfangs, wie Schirmer, Porzellan-, dann Dekorationsmaler. Eine Studienreise durch die Schweiz, Tirol und Italien führte ihn auf die poetisch-romantische Auffassung der Landschaft, der er in einer »Aussicht auf Florenz«, einer Ansicht des Doms von Mailand und der Tasso-Eiche Ausdruck verlieh. Drei Alpenlandschaften aus der Schweiz und Tirol, welche, wie die genannten Werke, den ersten dreissiger Jahren angehören, besitzt die Nationalgalerie. An diesen Erstlingswerken wurden neben der Gediegenheit der Zeichnung und der Wärme des Kolorits besonders die bisweilen zum Grossartigen gesteigerten Lichteffekte bewundert. Sein Bildungsgang verleitete ihn öfters, für seine landschaftlichen Kompositionen einen ungewöhnlich grossen Maassstab zu wählen und den beabsichtigten Effekt durch eine breite, dekorative Mache zu erzielen. Durch eine 1852 unternommene Reise nach Dalmatien erschloss er die wildromantischen Reize dieses Landes zum ersten Male der künstlerischen Darstellung. Die malerischen, zerrissenen Schluchten des einsamen Gebirgslandes, die riesigen Bergeshäupter und die wild schäumenden Gebirgswasser, gehoben durch eine wirksame Beleuchtung, sagten seiner Naturauffassung besonders zu. Auf den sechzehn Blättern, die er nach mitgebrachten Skizzen in Wasserfarben bildmässig ausführte, zeigte er sich zugleich als Meister der Aquarelltechnik. Mit einer gesunden und kräftigen malerischen Durchführung vereinigte er eine schlichte, charaktervolle Naturwahrheit. Auf sorgfältige Wiedergabe der Architekturen legte er einen besonderen Werth.

Von bedeutendem Einfluss auf die Entwicklung der Berliner Landschaftsmalerei ist auch der Marinemaler Wilhelm *Krause* (1803—1864) gewesen. Er machte seine ersten Studien bei Karl Wilhelm Kolbe (genannt Eichenkolbe) in Dessau und kam 1824 nach Berlin, wo er durch Vermittlung des Architekturmalers *Gaertner* (1801—1877) Aufnahme und Beschäftigung im Atelier des Dekorations- und Dioramenmalers Karl *Gropius* (1793—1870) fand. Doch war er zugleich als Sänger am Königsstädtischen Theater thätig. 1827 bot ihm Wach eine Stelle in seinem Atelier an, und nun machte er, ohne die See gesehen zu haben, seine ersten Versuche in der Marinemalerei. Der günstige Erfolg, den er mit seinen Erstlingen erzielte, gestattete ihm, in den Jahren 1830 und 1831 Studienreisen nach Rügen und nach Norwegen zu unternehmen, deren erste Früchte (Arkona auf Rügen, Strand von Rügen) auf der Ausstel-



lung von 1830 zu sehen waren und durch treue Naturauffassung und frappante Beleuchtung so imponierten, dass sie den besten Bildern der Kunstausstellung beigezählt wurden. Einen der frühesten Versuche Krauses, »Pommersche Küste« von 1828, und einen »Seesturm« aus dem Jahre 1831 besitzt die Nationalgalerie. Im Jahre 1836 zeigte er sich bereits als vollendeten Meister in der Behandlung des Lichts und der Luft, der das »breite Gewoge« der See sehr lebendig und mit wahrer Färbung darzustellen wusste. Durch Reisen nach Holland, nach der Normandie und ans Mittelländische Meer erweiterte er später seinen Gesichtskreis. In seinen Studien ein treuer Realist, opferte er niemals die Wahrheit einem Effekt zu Liebe. Wenn seine Bilder aus diesem Grunde und wegen des fahlen, bleiernen Tons und der Undurchsichtigkeit der Wellen bisweilen einen nüchternen Eindruck machen, so darf man auf der anderen Seite den Vorzug nicht unterschätzen, dass der Begründer der Berliner Marinemaler-Schule, aus welcher Künstler wie Eduard *Hildebrandt* und Hermann *Eschke* hervorgegangen sind, in einem Genre, das so leicht zu koloristischen Ausschreitungen verleitet, stets auf eine strenge Durchbildung der Form und Korrektheit der Zeichnung gehalten hat, die namentlich für die Staffage stark ins Gewicht fällt.



