



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Die Berliner Malerschule. II .

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Die Berliner Malerschule.

Von Adolf Rosenberg.

### II.

Als Cornelius am 10. März 1867 zur ewigen Ruhe geleitet wurde, schritt sein jüngster Schüler, Max Lohde, neben dem Leichenwagen einher. Er war der Vertraute der letzten Lebensjahre des großen Meisters gewesen. An Begeisterung und Verehrung für seinen Lehrer stand er keinem aus jener Künstlerschaar nach, die in der Münchener Glanzzeit unter Cornelius thätig war. Noch im Todesjahre des Meisters ward ihm Gelegenheit, monumentale Wandmalereien auszuführen, welche zeigten, daß der Geist des Cornelius wenigstens noch in einem der Berliner Künstler nachwirkte. Lohde hatte sich eingehend mit der Sgraffitomalerei der italienischen und deutschen Renaissance beschäftigt und machte nun den Versuch, diese Technik, welche dem nordischen Klima stärkeren Widerstand zu leisten vermag als die Freskomalerei, für monumentale Zwecke wiederzubeleben, als ihm die Ausschmückung des Treppenhauses des Sophiengymnasiums übertragen wurde. Sowohl hier als auf dem Fries unter dem Treppengesims des Direktorialgebäudes und in der Reitbahn des Kriegsministeriums — die Stoffe waren der griechischen Sage und dem griechischen Leben entlehnt — entfaltete Lohde eine schlichte Größe und ein ausgesprochenes Gefühl für monumentale Würde. Man durfte auf seine fernere künstlerische Entwicklung die schönsten Hoffnungen bauen, da raffte ihn der Tod, ein Jahr nach seinem Lehrer, in der Blüthe der Jugend dahin, als sein Geist auf einer italienischen Reise die fruchtbarsten Anregungen empfangen hatte. Seine monumentalen Versuche geriethen in Vergessenheit. Als während des jüngsten Aufschwungs der Berliner Baukunst die Sgraffitomalerei für dekorative Zwecke, insbesondere für den Façadenschmuck, wieder aufgenommen wurde, geschah es auf den Impuls der Wiener Architekten.

Grenzboten II. 1878.

21

Auch ein anderer Schüler von Cornelius, einer der älteren, G. R. Pfannschmidt, der noch heute bisweilen auf unseren Kunstausstellungen mit religiösen Bildern, meist mit Kartons, im cornelianischen Stile erscheint, vermochte, obwohl er als Lehrer an der Kunstakademie thätig war und ist, keinen Einfluß auf die Berliner Kunst zu gewinnen.

Gelang es doch nicht einmal einem größeren, der dem Cornelius zunächst stand und diesen während seiner letzten Lebensjahre in Berlin durch den Glanz seiner Arbeiten sogar verdunkelte, Wilhelm Kaulbach! Und dennoch hatte Kaulbach durch seine kolossalen Wandgemälde im Neuen Museum, an denen er sechszehn Sommer hindurch, 1847—1863, nur von wenigen, aus München mitgebrachten Schülern unterstützt, arbeitete, bei dem Berliner Publikum einen beispiellosen Erfolg. Er war Protestant und gab seinem Glaubensbekenntniß in dem großen Reformationsbilde, trotz aller gegnerischen Bemühungen, die Verherrlichung der Reformation an so hervorragender Stelle zu verhindern, energischen Ausdruck, während Cornelius bei den Berlinern im Rufe ultramontaner Neigungen stand. Die kunstgeschichtlichen Fresken Kaulbach's an der Neuen Pinakothek in München hatten seinen ehemaligen Freund und Lehrer um ihres satyrischen Charakters willen tief verletzt. Es folgte zwar eine Versöhnung zwischen den beiden Meistern. Aber Cornelius' Verstimmlung gegen Kaulbach wuchs von Jahr zu Jahr. Er mußte sehen, wie seine Entwürfe zum Kamposanto hinter den kolossalen Schöpfungen Kaulbach's vergessen wurden, er mußte sehen, wie ganz Berlin dem jüngeren Meister zujubelte, und als Kaulbach zur Vollendung seines Reformationsbildes nach Berlin gekommen war und wie gewöhnlich Cornelius seinen Besuch machte, erfolgte von Seiten des letzteren eine herbe Zurückweisung, die in ihrer Form schwerlich entschuldigt werden kann. „Ich will von Ihrem Reformationsbilde nichts wissen! Ich bin Katholik!“ Mit diesen Worten beantwortete er den Gruß Kaulbach's, der darauf stumm den Rücken wandte, um seinen Meister nie wiederzusehen.

Daß auch Kaulbach in Berlin keinen Boden und keine Nachfolge fand, war nicht sowohl in seiner Persönlichkeit als in dem Charakter oder — wenn man ein strenges Wort anwenden will — in der Charakterlosigkeit seiner Kunst begründet. In einer Künstlergenossenschaft, welche dem belgischen und dem Düsseldorfer Farbenrealismus huldigte, konnte — und hier war zunächst dasselbe Moment wie bei Cornelius maßgebend — ein Mann keinen Einfluß gewinnen, der einem ausgesprochenen, wenn auch vielleicht falsch verstandenen Idealismus huldigte und der die Deltechnik wenig und nicht mit Geschick kultivirte. Während das große Publikum mit Eifer den Offenbarungen des Kaulbach'schen Geistes folgte und mit wahrer Wonne die historischen Hieroglyphen entzifferte, mit welchen Kaulbach Wandflächen von einer Dimension bemalte,

wie sie vor ihm keinem deutschen Meister zu Gebote gestanden, konnte den Berliner Künstlern die Hohlheit Kaulbach'schen Wesens nicht verborgen bleiben. Obwohl er besser und sicherer zeichnete als Cornelius, stand letzterer der Natur immer noch näher als Kaulbach. In Berlin, wo das Naturstudium seit jeher begünstigt wurde und in einer blühenden Portraitmalerei seine Nahrung fand, wendete man sich von den schön stilisirten Phrasen ab, die Kaulbach an die Stelle der Natur setzte. Die kolossalen, halb und ganz unbekleideten Leiber, welche die Wände des Treppenhauses im Neuen Museum bevölkerten und den Sinnen der großen Menge schmeichelten, wurden in ihrer Leere und Unnatur von den Berliner Künstlern bald durchschaut. Wie Cornelius fehlte auch Kaulbach die Kunst zu individualisiren. Wo er charakteristisch werden wollte, gerieth er in die Karrikatur. Er hat niemals Individuen, sondern immer nur Typen geschaffen.

Indessen schlossen sich dennoch einige von den jüngeren Künstlern an Kaulbach an. Zunächst Carl Becker, der, wie wir im ersten Abschnitt unserer Darstellung erwähnt, bereits unter Cornelius resp. Stürmer's Leitung an den Schinkel'schen Fresken in der Vorhalle des alten Museums mitgeholfen hatte. Carl Becker (geb. 1820) war ursprünglich ein Schüler A. von Klöber's gewesen und dann nach München gegangen, um bei Heinrich Heß die Freskomalerei zu erlernen. Nachdem er sich dort ein Jahr aufgehalten, brachte er auf Kosten der Berliner Akademie ein weiteres Jahr in Paris zu. Ein solcher Pariser Aufenthalt, der bisweilen auf eine ziemlich lange Zeitdauer bemessen ist, figurirt in den Biographien aller hervorragenden Mitglieder der modernen Berliner Malerschule. Wir hatten bereits gesehen, daß Wach und Wegas, die für ein Vierteljahrhundert die Berliner Malerschule repräsentirten, in den Ateliers von David und Gros entscheidende Einflüsse erfahren hatten. In den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren versäumte es kein Berliner Maler, der sich in der Heimath eine Stellung schaffen wollte, ein oder mehrere Jahre in Pariser Ateliers zuzubringen. Cogniet, Couture, Gleyre waren diejenigen von den Pariser Meistern, die vorzugsweise von den deutschen Künstlern aufgesucht wurden. Gegenüber der Ablehnung, welche Cornelius und Kaulbach von den Berliner Malern erfuhren, müssen wir die Einwirkung französischer Ateliers um so schärfer betonen. Wir bedienen uns dabei eines möglichst äußerlichen Ausdrucks. Die deutschen Maler gingen nur nach Paris, um die Geheimnisse der dortigen Ateliers, die glänzende koloristische Technik der Franzosen, ihre Modellwahrheit, ihre Virtuosität in der äußeren Form, mit einem Worte alles das kennen zu lernen, was wirklich lehr- und lernbar ist. Von französischem Geiste ist nichts in die Berliner Malerschule übergegangen, es sei denn der realistische Zug, der dem Pariser wie dem Berliner Maler gemeinsam ist, der

aber weniger ein Produkt der Nachahmung, als eine charakteristische Eigenthümlichkeit Berlins sein mag. Jene Nüchternheit, die einen Cornelius auf das Tieffte verstimmt, jener kritische Zug, der einem Kaulbach bei seinen spitzfindigen Spekulationen auf den Verstand des „Bildungsphilisters“ bald entgegenkam, bald feindlich gegenübertrat — sie sind so spezifisch preussische und Berliner Eigenthümlichkeiten, daß sie auch auf die Kunst von entscheidendem Einfluß werden mußten. Sie tragen die Schuld, daß die ideale Malerei und mit ihr der monumentale Stil zu allen Zeiten in Berlin ein kümmerliches Dasein fristeten, sie haben aber auch dazu beigetragen, daß die Portraitmalerei in Berlin sich zu einer ausnehmend hohen Blüthe entfaltet hat und daß sich in Berlin so viele charaktervolle und eigengeartete Künstlerpersönlichkeiten entwickelt haben, wie es nur noch in Paris der Fall ist.

Carl Becker ist einer von diesen originellen Künstlern, deren Namen man nur auszusprechen braucht, um sogleich eine bestimmte künstlerische Richtung damit auszudrücken. Aber er verdankt die Herausbildung seines künstlerischen Charakters nicht der Berliner Akademie, nicht Heinrich Heß, nicht Kaulbach. Er hatte zwar Gelegenheit, bei der Ausmalung des Niobidensaales seine in München gesammelten Fertigkeiten zu verwerthen. Auch erzielte er bereits 1850 mit einem Staffelleibilde „Belisar als Bettler“, das jedoch noch unter dem Einflusse der herrschenden Düsseldorfer Schule stand, einen schönen Erfolg. Aber seine heutige künstlerische Physiognomie entwickelte sich erst auf wiederholten Studienreisen nach Oberitalien, besonders nach Venedig. In Venedig wurzelt seine Kraft. Becker hat schon vor Jahrzehnten im Kleinen versucht, was uns Makart später in kolossalem Maßstabe und mit größter Präntension vor Augen geführt: eine Wiedergeburt der venetianischen Renaissance im modernen Geiste. Wie Makart hielt sich auch Becker weniger an den würdevollen Tizian als an den heiteren Veronese. Der Festesglanz, das schöne Sein der farbenreichen, geheimnißvollen Lagunenstadt bot seiner ebenso farbenreich gestimmten Palette die dankbarsten Stoffe. Er verzichtete auf einen dramatischen Vorgang, höchstens läßt er die Anfänge einer Novelle, die Einföhlung einer Intrigue aus dem Gewirr der glänzenden Figuren auftauchen, die er mit seinem farbenglühenden Pinsel auf die Leinwand zaubert. Im Grunde genommen folgte auch Becker der Bahn, welche die Düsseldorfer gebrochen. Sie hatten zuerst wieder die Bedeutung malerischer Kostüme für die Malerei dargethan und waren auch bereits in der Wiedergabe solcher Neußerlichkeiten bis zu einer gewissen archäologischen Treue hindurchgedrungen. Man braucht jedoch nur Bilder wie Th. Hildebrands „der Krieger und sein Kind“ und Carl Beckers „Karl V. bei Fugger“ (beide in der Berliner Nationalgalerie) zu vergleichen, um sich des Unterschieds bewußt zu werden. Heute

erscheint uns der Düsselborfer Realismus älterer Richtung bereits in einem so völlig idealen Lichte, daß wir ihm neben der modernen Malerei kaum noch diesen Namen zugestehen können. Die Realität, mit welcher Becker die Sammet- und Seidenstoffe seiner Venetianer und Spanier, die Waffen und den Schmuck des glücklichen Renaissancezeitalters malt, ist denn doch eine andere als diejenige, welche sich auf dem Hildebrand'schen Bilde offenbart. Mit liebevoller Sorgfalt, mit photographischer Treue ist das Eisenhemd und der blanke Panzer des Ritters nachgebildet, der seinen blonden Knaben herzt. Die nackten Beine des Kindes spiegeln sich in der spiegelglatten Fläche des Stahles. Aber heute erscheint uns diese liebevolle Sorgfalt neben der blendenden Technik und der sicheren Wiedergabe des Stofflichen von Seiten unserer modernen Koloristen ängstlich und pedantisch. Mag die Düsselborfer Technik auch solider sein als die heutige, so ist sie auch düstrier und schwerfälliger, als der farbenfröhliche, stets auf den vollsten Effekt hinarbeitende Kolorismus unserer Tage, der in Carl Becker einen seiner ausgezeichnetsten Vertreter gefunden hat. Beckers „Carneval von Venedig“, eine pikante Maskenszene unter den Hallen des Dogenpalastes, ist fast so berühmt geworden wie das gleichnamige Tonstück. Sie gab den Anstoß zu einer langen Reihe venetianischer Bilder, die mit gleicher Virtuosität, mit gleicher Kraft der Palette, mit immer flotteren Pinselstrichen hingeworfen und mit steigendem Beifall aufgenommen wurden. „Albrecht Dürer in Venedig“, der ernste deutsche Künstler, wie er im Kreise schöner Frauen seine Studienblätter vorzeigt und manchen feurigen Blick der Bewunderung empfängt, war einer der letzten größeren Erfolge Beckers auf diesem Gebiete. Wenn man die stattliche Reihe seiner venetianischen Bilder überblickt, kann man auf den Meister die schönen Worte anwenden, mit welchen Gsell-Fels in seinem Prachtwerke über die Herrlichkeiten der Stadt des heiligen Markus den venetianischen Carneval apostrophirt: „Wer schuf in die altvenetianischen Gewänder, die reichgestickten Röcke, die seidene Bekleider, die Halbmasken neuathmende Leiber? . . . Wer führte sie alle wieder herbei, die prächtigen Frauen in ihren malerischen Kostümen, mit dem reichen gold- und silberverzierten Kopfschuze, mit den Pelzen, Seidengewändern und Juwelen?“

Becker ward nicht müde, die Frauenschönheit auf seinen Bildern zu verherrlichen. Kaum ein zweiter Maler Berlins kann sich rühmen, so viel reizende, süße Frauengestalten geschaffen zu haben wie Carl Becker. Unter ihnen fällt eine pikante Erscheinung in rötlichem Haar, die auf den hervorragendsten Bildern des Meisters, in Einzelfiguren und Studien wiederkehrt, besonders auf. Für die Dauer wirkt freilich die stereotype Wiederkehr derselben Modell- oder Idealfigur monoton. Aber man vergegenwärtige sich die

Zeit, als dieses herrliche Geschöpf zuerst in den Kreis Becker'scher Gestalten trat und alle Beschauer entzückte.

Aus Venedig griff Becker bald in die deutsche Renaissance hinüber. Im Grunde genommen versuchte er jedoch nur eine Variation seines alten Themas. Die Figuren auf seinem berühmten Bilde „Karl's V. Besuch bei Tugger“ oder auf der Schachpartie aus Götz von Berlichingen unterscheiden sich in ihrem glänzenden Aufzuge, in ihrer unbefangenen, heiteren Schönheit, die von der bedrückenden Luft des Nordens nichts zu wissen scheint, nicht viel von den venezianischen Nobilis. Es fehlt Becker die Kraft zu charakterisiren und zu individualisiren. Wie manche unserer modernen Romanschriftsteller, wie Spielhagen und Auerbach, arbeitet er mit einer gewissen Anzahl Typen, die einmal geschaffen sind, die feststehen und einen nicht allzu übermäßigen Bedarf decken.

Das Stoffgebiet, aus welchem Becker schöpfte, mußte sich bald erschöpfen. Neuerdings hat er Motive aus Dichtern gesucht, aus Shakespeare's „Was ihr wollt“, aus „Figaro's Hochzeit“, aber diesen Bildern fehlte bei der alten Virtuosität in der Malweise insofern die Bedingung zu einem selbstständigen Kunstwerke, als sie ohne Zuhilfenahme der Dichtung unverständlich waren. In seinen letzten Bildern z. B. auf „Gutten's Dichterkrönung“ zeigten sich leider bereits die Folgen einseitiger Produktion. Die flotte, malerische Behandlung verlor sich in ein oberflächliches, dekoratives Machwerk ohne Ernst und Tiefe. Die Figuren wurden immer phrasenhafter und wesenloser. Man sah, daß diesen schönen Geschöpfen das Mark fehlte und daß sie im Grunde nur hübsch arrangirte und ausstaffirte Gliederpuppen waren. Endlich machte man noch eine andere Beobachtung. Die Ansprüche an Realität der Aeußerlichkeiten und an Costümtreue hatten sich inzwischen noch gesteigert. Hermann Weiß, ursprünglich ein Maler, der als solcher seine Ausbildung in Düsseldorf erfuhr, dann aber trotz vielfacher tüchtiger Leistungen den Pinsel mit der Feder vertauscht hatte, machte zuerst den Versuch, die Costümkunde nach wissenschaftlichen Prinzipien zu behandeln und an der Berliner Kunstakademie zu lehren. Das Aufblühen einer rationellen Kunstwissenschaft, die ebenfalls in Berlin und zwar in Rugler, Schnaase, Lübke, Eggers u. a. ihre vornehmsten Vertreter fand, ging mit diesen Bestrebungen parallel, und so bildete sich allmählich das absolute Postulat strengster Costümtreue heraus, selbst auf Kosten der malerischen Schönheit. Am Ende bemerkte man aber auch, daß die Wahrheit fast immer zugleich die Schönheit ist. Man sah schärfer zu und fand, daß es mit den glänzenden, farbenprächtigen Costümen, den blitzenden Waffen und gleißenden Geräthen auf Becker'schen Bildern nicht immer seine Richtigkeit hatte.

Das ist der Revers der glänzenden Medaille. Aber der Schatten, der

von ihm ausgeht, ist noch immer nicht stark genug, um den Glorienschein zu verdunkeln, der den „Carneval von Venedig“, „Karl V. bei Jügger“, „Dürer in Venedig“, „Adelheid und Franz“ aus Götz von Berlichingen u. a. m. umfließt.

Auch die Anfänge Gustav Graef's (geb. 1821) fallen in die Zeit der ersten Thätigkeit Kaulbach's in Berlin. Nach des Meisters Carton malte er im römischen Kuppelsaal des Neuen Museums die Taufe Witttekinds durch Karl den Großen, nachdem er sich bereits durch ein Delgemälde „Jephtha's Opfer“ hervorgethan. Er hatte seine Studien in Düsseldorf unter Hildebrand und Schadow gemacht, hatte dann einen längeren Aufenthalt in Antwerpen, Paris und München genommen und war 1852 nach Berlin gekommen, wo er sich dauernd niederließ. Wie Becker fand er den Schwerpunkt seines Talentes erst ziemlich spät. Er versuchte sich vielfach noch im Genre und in monumentalen Arbeiten (noch jüngst für die Aula der Universität Königsberg), die sich ziemlich eng an die Kaulbach'sche Art angeschlossen. Erst im Anfang der sechsziger Jahre begann er, das Portraitfach zu cultiviren, und errang allmählich auf diesem Gebiete derartige Erfolge, daß er gegenwärtig unter den fashionablen Portraitmalern Berlins unbestritten die zweite Stelle einnimmt. Aus der großen Wiener Concurrnz kehrten seine Portraits mit der Kunstmedaille heim. Obwohl Graef eine stattliche Reihe wohlgelungener, männlicher Bildnisse gemalt hat (das des früheren Kriegsministers v. Roon, des deutschen Botschafters in Rom, v. Reudell, das Selbstportrait des Meisters im Renaissance-Costüm sind die hervorragendsten unter ihnen), so ist doch das Frauenportrait die eigentliche Domäne des Künstlers. Keiner versteht es wie er, ein junges Mädchen, das eben in die Gesellschaft tritt, mit einem gleich keuschen Liebreiz, mit einem gleich jungfräulichen Zauber zu umgeben. Die Noblesse seiner Bilder erinnert an den Adel van Dyk'scher Gestalten. Vornehm, ohne kalt zu sein, scheinen sich seine Figuren in meist glänzender Umgebung und nicht minder glänzender Toilette frei und natürlich zu bewegen. Da stört uns nichts gemachtes, nichts arrangirtes, nichts förmliches; es sind fröhliche Abbilder frischen, blühenden Lebens. Da der Maler das Glück hatte, daß sich meist schöne, rosige Menschenkinder von ihm conterseien ließen, fehlte es ihm eben so wenig an dem Beifall des großen Publikums wie an zahlreichen Aufträgen. Der Portraitmaler nimmt unter seinen Kunstgenossen eine exceptionelle Stellung ein. Keiner kommt so häufig wie er in die Lage, die Wahrheit der Schönheit und umgekehrt die Schönheit der Wahrheit opfern zu müssen. Wenn er die Züge des Originals unerbittlich wiedergeben will, wie es Dürer und Holbein thaten, so verleitet ihn ein bittender Blick, die Nachlässigkeiten der Natur mehr oder minder leise zu corrigiren. Wenn er an das malerische, echt künstlerische

Arrangement auf den Portraits eines Tizian, eines Rubens denkt, und nach einer Draperie, nach einem phantastischen Gewande greift, um seine Künstlerphantasie auch einmal frei walten zu lassen, dann weist ihn eine energische Hand auf das neueste Modejournal und er verstummt. Der Portraitmaler ist wie kein anderer Künstler in der Gewalt seiner Auftraggeber, unter dem Banne ihres Geschmacks. Auf der einen Seite die Uniform — auf der andern die herrschenden Damenroben. So schwankt der unglückliche Portraitist verzweifelt zwischen Scylla und Charybdis einher. Wer wird ihn tadeln, wenn er sich in diese stürzt, um jener zu entgehen? Die verächtliche Bezeichnung eines Mode- und Robenmalers, wie sie u. A. auch Graef getroffen hat, ist deshalb ungerecht und am Ende auch unter keinem Gesichtspunkte zutreffend. Hat der Portraitmaler außer der momentanen Befriedigung seines Auftraggebers nicht noch eine höhere Aufgabe zu erfüllen? Seine Portraits enthalten und sollen enthalten ein zuverlässiges, culturhistorisches Material für die Beurtheilung seiner Zeit. Je geistvoller ein Portraitmaler zu Werke geht, je tiefer er in die geistige Individualität der darzustellenden Person eindringt und je umfassender er dieselbe wiedergiebt, je treuer er auch die Schale, die den Kern umhüllt, in allen Fältchen und Runzeln reproducirt, desto besser wird er seine Aufgabe erfüllen. Wie Eduard Magnus, von dem noch später die Rede sein wird, in seinen Frauenbildern ein ungemein schätzbares und zuverlässiges Material zur Beurtheilung der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts bietet, so thut Graef dasselbe für die sechsziger und siebziger Jahre. Wenn seine Portraits bisweilen auch geist- und seelenlos aussehen, so fällt zumeist die Schuld an diesem Defect auf seine Wahrheitsliebe, welche sich hütet Hoffnungen zu erwecken, die das Urbild nicht erfüllen könnte. Stets ist aber auch das seelenloseste Gesicht mit einem Schimmer ungesuchter Grazie übergossen, welche für die Abwesenheit des geistigen Elements entschädigt. In seinem lichten, rosigen Colorit erinnert Graef noch zumeist an Kaulbach. Er hat es verstanden, für das Chaos von Seide, Blumen und Spizen, welches die Folie seiner Figuren bildet, entsprechende Ausdrucksmittel zu finden: eine leichte, duftige Farbe, die sich jedoch, wo es gilt, auch zu dem Ernstest und der Gediegenheit classischer Meister vertiefen kann. — Zu seinen letzten, erfolgreichsten Arbeiten gehören vier allegorische Frauengestalten, welche die vier Elemente verfinnbildlichen und, auf Kupfer gemalt, einen Saal des v. Tiele-Winkler'schen Palais in Berlin auf die gefälligste Weise schmücken. Die Berliner Nationalgalerie besitzt ein schönes Genrebild von seiner Hand: Ferdinande v. Schmettau legt ihr köstliches Haar auf den Altar des Vaterlands nieder.

Ein Dritter, der im Anfang der fünfziger Jahre unter Kaulbach arbeitete, ist A. Kasselowski (geb. 1810), ursprünglich ein Schüler des im ersten Ar-

titel erwähnten Portraitmalers Hensel. Auch er war an den mythologischen Wandbildern im Niobidensaale des Neuen Museums und an der monumentalen Ausschmückung der Schloßkapelle thätig. Am Ende wandte er sich ausschließlich der religiösen Malerei zu, vermochte aber bei seiner strengen, akademischen Richtung keine nachhaltigen Erfolge zu erzielen.

Nächst den belgischen Coloristen waren es vorzugsweise die Düsseldorfser, welche einen bestimmenden Einfluß auf die Berliner Historienmalerei übten. In keinem der Berliner Maler haben sich diese beiden Einflüsse zu so inniger Harmonie verquickt, wie in Julius Schrader, der am Ende über beide Richtungen hinausging und sich einen selbstständigen Stil, einen breiten, malerischen Vortrag aneignete, der eine Zeit lang für die Berliner Historienmalerei maßgebend war. Schrader (geb. 1815) bildete sich zunächst auf der Berliner, dann aber unter Schadow's Leitung auf der Düsseldorfer Akademie, wo er sieben Jahre lang arbeitete und sein Studium nur durch Reisen nach Frankreich und den Niederlanden unterbrach. Mit dem Stipendium der Berliner Akademie ging er 1845 nach Rom und malte dort 1847 sein erstes größeres Bild „die Uebergabe von Calais an Eduard III. von England im Jahre 1347.“ Indessen steht der Maler hier noch ganz unter dem Einfluß der älteren Düsseldorfer Richtung. Der Ton ist schwer, die Stimmung düster und die kolossalen Figuren entsprechen nicht ganz der Bedeutung des Vorgangs. Heute, wo dieses Bild seinen Platz in der Nationalgalerie neben den besten Werken seines Meisters gefunden hat, lernt man die Größe des Schritts, um den sich Schrader von den Düsseldorfern entfernt, völlig würdigen. Bevor er jedoch mit größeren Staffeleibildern in die Öffentlichkeit trat, betheiligte er sich noch in hervorragendem Maße an der Ausschmückung der von Stüler erbauten neuen Schloßkapelle. Er malte dort in der von Raubach importirten stereochromischen Manier, welche sich von der Freskomalerei dadurch unterscheidet, daß die Wasserfarben auf eine zuvor ganz trocken geriebene Kalkfläche aufgetragen werden, die Bilder der zwölf ersten christlichen Monarchen von Konstantin dem Großen bis auf Gottfried von Bouillon. Außer den genannten Rafelowsky und Schrader war noch eine Anzahl anderer Maler der älteren Schule in der Schloßkapelle thätig: A. v. Klöber, Daege, Henning, Hopfgarten, Holbein und Steinbrück. Die erstgenannten haben bereits im vorigen Artikel gebührende Erwähnung gefunden. Steinbrück (geb. 1802) hatte seine ersten Studien im Atelier Wachs gemacht, war dann nach Düsseldorf und nach Rom gegangen und nahm 1830 seinen Aufenthalt in Düsseldorf, wo er bis zum Jahre 1846 blieb. Dann ließ er sich in Berlin nieder, betheiligte sich an der Dekoration des Neuen Museums und war dann fast ausschließlich auf dem Gebiete der religiösen

Malerei thätig. Ab und zu machte er auch einen Ausflug in das Genre, wo er besonders mit lieblichen Kinderfiguren Glück hatte. Eines seiner Bilder, dessen Stoff einem Tiedschens Märchen entlehnt ist — die kleine Marie bei den Elfenkindern — errang sich sogar eine gewisse Popularität, allerdings in der harmlosen Zeit der Almanache und Taschenbücher, die von der unsrigen durch vier Jahrzehnte getrennt ist.

Neben der Ausmalung der Schloßkapelle beschäftigte die des Neuen Museums eine stattliche Anzahl älterer und jüngerer Kräfte. Die Malereien, die hier ausgeführt wurden, sollten bis auf den Berliner Rathhausbau und die Zeit des baulichen Aufschwungs nach dem deutsch-französischen Kriege die letzten monumentalen Arbeiten sein, welche Berlin zu sehen bekam. Hier pflichteten die Maler Pape, Graeb, Biermann, Gustav Richter, die gegenwärtig zu den hervorragendsten Vertretern der Berliner Malerschule gehören, ihre ersten Vorbeern. Hier waren auch noch die Vertreter der älteren Richtung: Daeger, Hopfgarten, Hennig, Raselowski u. A. thätig. Hier entfaltete sich auch das schöne Talent des Landschaftsmalers Schirmer in hellstem Glanze.

Schrader malte in der römischen Kuppel des Neuen Museums die Einweihung der Sophienkirche in Konstantinopel durch Justinian I. Schon seine nächste größere Arbeit — der Abschied Karl I. von England von seinen Kindern (1855) — machte ihn mit einem Schlage populär und zum Haupte der Berliner Historienmalerei. Hier hatte der Maler zunächst das richtige Maß für die beabsichtigte Wirkung gefunden. Er hatte das düster gestimmte Colorit abgelegt und ersichtlich unter dem belebenden Einflusse van Dyk's auf seiner Palette gesunde und heitere Farbentöne gefunden. Der erschütternde Vorgang, den der Maler dargestellt hat, mag ein gut Theil zu dem durchschlagenden Erfolge beigetragen haben, welchen das Gemälde errang. Auch verschaffte ihm eine vorzügliche Nachbildung durch den Stich eine große Popularität. Indessen hat das Bild so viele innere Vorzüge, daß der Erfolg des ersten Augenblicks auch heute, nach fast fünf und zwanzig Jahren, noch nachwirkt. Dem Bilde fehlt vor allen Dingen das hohle Pathos, von welchem viele Historienbilder der Düsseldorfer Schule nicht freizusprechen sind. Es ergreift eher durch die Zurückhaltung, die sich der Maler auferlegt hat, durch das edle Maß, das alle Regungen tiefsten Schmerzes, unter dem die unglückliche Familie leidet, beherrscht. Figuren, wie König Karl und die holdselige Prinzessin in dem schillernden, weißen Atlaskleide, welche weinend den Vater umhüllt, sind von dem Geiste van Dyk's beseelt, ohne jedoch den Anspruch auf Selbstständigkeit einzubüßen. Der Unheil brütende Cromwell im Hintergrunde, der so gar nichts von den landläufigen Theaterbösewichten an sich hat, ist für die Darstellung des gewaltigen Diktators geradezu typisch geworden. — Schrader hat noch mit zwei

anderen Bildern ähnliche Erfolge erzielt, wenn gleich sie an innerer Bedeutung dem Abschiede Karl's nachstehen, mit einer „Esther vor Ahasver“ (1856), einer „Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand“ und einer Scene aus Shakespeare's fagenhafter Jugendzeit, wie der nachmalige Dichter wegen Willddieberei vor den Friedensrichter geführt wird.

Daß die Kraft des Meisters auch heute noch nicht erlahmt ist, hat ein erst 1874 ausgeführtes, figurenreiches Historienbild „Friedrich von Hohenzollern nimmt die Huldigungen der Städte Berlin und Köln (1415) entgegen“ (Berliner Nationalgalerie) bewiesen. Durch die Ueberfülle der Figuren, von denen fast eine jede eine historische Persönlichkeit darstellt und als solche auch charakterisirt ist, ist eine etwas unruhige Haltung in das Bild hineingekommen, welche auch durch koloristische Mittel nicht ruhiger gestimmt worden ist. Die bunten Lokaltöne lassen einen einheitlichen Gesamnton nicht aufkommen. Auch ist der Fleischton bei den meisten Figuren unnatürlich rosig, eine Erscheinung, die bei älteren Malern nicht selten ist und vermuthlich auf eine Veränderung des Sehroths zurückzuführen ist. Indessen überrascht das Bild durch eine Fülle interessanter und imponirender Einzelheiten, die ein sehr ernsthaftes und eingehendes Studium voraussetzen. Es zeigt, daß sein Schöpfer, wie er vor einem Vierteljahrhundert kühn auf der Bahn der Coloristik vorwärts gegangen ist, auch heute noch tapfer mit den koloristischen Fortschritten der Neuzeit gleichen Schritt zu halten weiß.

Die Lösung so großer Aufgaben, wie die eben genannten waren, ließ Schrader noch die Zeit zu einer umfassenden und erspriesslichen Lehrthätigkeit an der Berliner Kunstakademie und zur Ausführung zahlreicher Porträts. Seine Erfolge auf diesem Gebiete sichern ihm auch unter den Berliner Bildnißmalern einen der ersten Plätze. Auf der Wiener Weltausstellung waren es vier ausgezeichnete Porträts, unter ihnen das des Grafen Moltke, welche dem Maler die Ehre der Kunstmedaille eintrugen. Schlichte Wahrheit des Vortrags und ein liebevolles Eingehen in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des darzustellenden Individuums sind die Vorzüge Schrader's als Bildnißmaler.

---