

Karin Rase

# THEODOR HOSEMANN

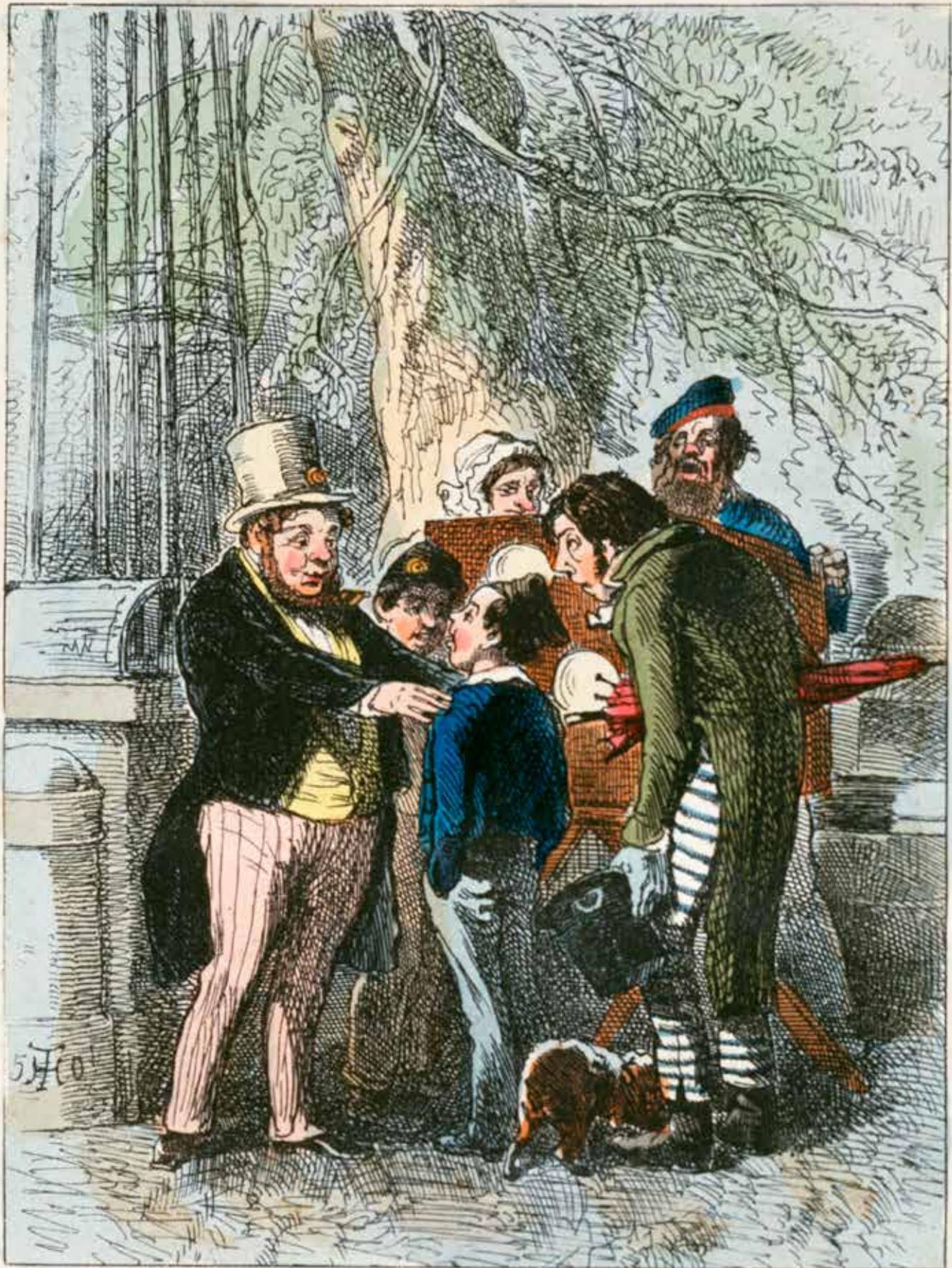
Chronist seiner Zeit

BeBra Verlag



Karin Rase

**THEODOR** Chronist seiner Zeit  
**HOSEMANN**



Herr Strampel (zum ersten Jungen). Wir haben eben jetzt eine *Verfassung*, weil wir das nicht gefasst haben, was wir hätten fassen sollen.

# Inhalt

7	Einführung
15	Revolutionsjahre
37	Genrebilder
59	Berliner Typen
81	Literarisches
101	Bildung
121	Malerei
141	Literaturverzeichnis
143	Bildnachweis / Die Autorin
144	Impressum

◀ Herr Strampel (I.) und ein  
Guckkästner, der auf S. 68/69  
noch einmal begegnet.



# Einführung

Er war zwar kein gebürtiger Berliner, doch avancierte er im 19. Jahrhundert zu einem »Berliner der Herzen«: Theodor Hosemann. Die preußische Residenz- und ab 1871 deutsche Reichshauptstadt wurde zu seinem Lebens- und Arbeitsmittelpunkt – und er zu ihrem Chronisten. Im Bezirk Pankow, genauer: im Ortsteil Prenzlauer Berg, ist seit 1910 eine Straße nach ihm benannt. Sie erinnert an den ebenso beliebten wie begnadeten Maler, Zeichner und Illustrator, der von 1828 bis zu seinem Tod 1875 in Berlin lebte, den Alltag der Bevölkerung mit spitzer Feder dokumentierte und nicht zuletzt für sein grafisches Werk zu Zeiten des Vormärz in die Kunstgeschichte einging.

In den *Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins* ist in einem Gedenkartikel von 1897 nachzulesen, Berlin habe in Hosemann

»seinen getreuesten Chronisten und Schilderer gefunden; und hätte er nicht mehr geschaffen als seine Bilder aus dem Berliner Volksleben, sein Andenken könnte nicht verlöschen, und jeder, der die Geschichte unserer Stadt in jenen Zeiten recht verstehen will, muß auch die Schilderungen Hosemanns zur Hand nehmen – die beste Bilderchronik jener Jahre!« (zit. nach Aschenbrenner, S. 55).

Angesichts solch hoher Wertschätzung überrascht es, dass dieser Künstler heute im öffentlichen Berliner Bewusstsein nur relativ wenig verankert ist. Wer also war Theodor Hosemann? Bevor wir uns auf einen Streifzug durch sein Werk begeben, werfen wir zunächst einige Schlaglichter auf sein Leben und seine Entwicklung zu einem der gefragtesten deutschen Zeichner seiner Zeit.

◀ Theodor Hosemann,  
aufgenommen um 1870

### **Kindheit und Jugend: Von Brandenburg an der Havel nach Düsseldorf**

Friedrich Wilhelm Heinrich Theodor Hosemann wurde am 24. September 1807 in Brandenburg an der Havel geboren, als drittes Kind seiner Eltern nach zuvor zwei Töchtern. Sein Vater, Wilhelm Albrecht Hosemann, war Leutnant im Regiment Puttkammer; er stammte aus einer Pastorenfamilie, deren Stammbaum sich bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. Seine Mutter, Christiane Charlotte Stenge, war die Tochter des Bürgermeisters und Justizdirektors von Nauen bei Spandau.

Hosemanns Kindheit war keine einfache. Seinen Vater – aufgrund der Feldzüge, an denen dessen Regiment während der Napoleonischen Kriege teilnahm, jahrelang abwesend – erlebte Hosemann nach eigener Aussage erst als Achtjähriger wirklich bewusst. Eine Schwester verstarb frühzeitig; mit seiner Mutter und der verbliebenen Schwester führte er ein »unstetes Wanderleben«, das mit neun Jahren ein einstweiliges Ende fand: »Im Jahre 1816 ... landeten wir in einem elenden mit Leinwand überspannten Obstnachen [Boot] auf dem Rhein in Düsseldorf. Jetzt wurde Schmalhans Küchenmeister, das Vermögen der Eltern war durch den Krieg und die vielen Hin- und Herzüge vollständig zu Ende, die 16 und 17 Thaler monatl. Gehalt meines Vaters langten bei der damaligen Teuerung kaum zu den notwendigsten Lebensmitteln. Unsere erste Wohnung in Düsseldorf war eine kleine geweißte Stube unter dem Dach in einer Schifferherberge ... ich sehe noch die arme kranke Mutter mit der Schwester vom frühen Morgen bis in die sinkende Nacht, und im Winter bei einer kleinen Blechlampe Gardinen-Franzen häkeln« (zit. nach Becker 1983, S. 10). Die prekären Lebensverhältnisse führten dazu, dass

Hosemann schon früh Geld verdienen musste, um die Familie finanziell zu unterstützen. Damit war er seinerzeit keine Ausnahme: Kinderarbeit war ein weitverbreitetes Phänomen, das sich für die unteren Gesellschaftsschichten aus den wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen der aufstrebenden Industriegesellschaften fast zwangsläufig ergab.

### **Lehr- und Arbeitsjahre**

Im Familienalltag soll sich der junge Theodor gern mit Farbkreiden und Papierstücken zum Zeichnen zurückgezogen haben, »um sich von den Kalamitäten eines armen Lebens« abzulenken (Brieger: Altmeister, S. 25). Diese zeichnerische Leidenschaft ebnete ihm schließlich den Weg in die Düsseldorfer Lithografische Anstalt von Arnz & Winckelmann (später Winckelmann & Söhne), wo er im Alter von zwölf Jahren eine handwerklich-künstlerische Ausbildung begann. Hosemann wurde anfangs vorwiegend für das Ausmalen und Kolorieren von Drucksachen wie Bilderbogen und Buchbeziehungsweise Presseillustrationen eingesetzt, fiel rasch aber durch sein künstlerisches Talent auf, sodass man ihm für seine zeichnerischen Versuche die nötigen Utensilien zur Verfügung stellte, um die Technik des Lithografierens zu erproben. Die war damals noch relativ neu, stand bei Arnz & Winckelmann aber hoch im Kurs – und damit war der Grundstein für Hosemanns künstlerische Karriere gelegt. Als Zeichner machte er sich schnell einen Namen, wurde nach dem Ende seiner Ausbildung fest im Verlag angestellt und verdiente nun mit 15 Jahren schon ein Jahresgehalt von 200 Talern.

Zu diesem Zeitpunkt war seine Mutter bereits tot, sein Vater nach 40-jähriger Dienstzeit als Soldat ein psychisch und physisch gebrochener Mann (Becker 1983, S. 11).

Um seine Fähigkeiten weiter zu verfeinern beziehungsweise zu erweitern, ermöglichte ihm der Verlag ab 1822 den Besuch der erst im selben Jahr den Lehrbetrieb aufnehmenden Königlich-Preußischen Kunstakademie Düsseldorf. Hosemann wurde hier zunächst Schüler von Lambert Cornelius (1778–1823), über dessen Werk nicht viel bekannt ist, umso mehr jedoch über das seines Bruders Peter von Cornelius, dem ersten Leiter der Kunstakademie, sowie Wilhelm Schadows, Mitbegründer der *Düsseldorfer Malerschule*, der nach Lambert Cornelius' Tod Hosemanns Ausbildung übernahm.

Neben dem rein fachlichen Mehrwert eröffneten sich für Hosemann über den Akademiebesuch neue Kontakte und weitere Tätigkeitsfelder. So gab er privaten Zeichenunterricht, arbeitete als Zeichenlehrer in einem Waisenhaus und war mit anderen jungen Künstlern der Akademie an der Herstellung eines großen Transparentbilds beteiligt, das die Stadt Düsseldorf 1823 anlässlich der Hochzeit von Kronprinz (später König) Friedrich Wilhelm IV. mit der bayerischen Prinzessin Elisabeth in Auftrag gegeben hatte. Es wurde damals auf dem Marktplatz vor dem Rathaus platziert (Becker 1983, S. 12). Hosemann zeichnete in jenen Jahren alles, was sich irgendwie absetzen ließ: Vignetten, Tisch- und Festkarten, Etiketten, Heiligenbildchen, Bilderbogen aller Art und im Auftrag von Arnz & Winckelmann für die Theaterbilderbogen sogar die Darsteller des Düsseldorfer Schauspielhauses (Becker 1981, S. 21).

### Umzug nach Berlin

Die Lehr- und Arbeitsjahre bei Arnz & Winckelmann erwiesen sich aber noch in einer weiteren Hinsicht als Glücksfall für Hose-

manns künstlerische Karriere: Als der Teilnehmer Johann Christian Winckelmann 1828 entschied, sich in der prosperierenden königlichen Residenzstadt Berlin mit einer eigenen lithografischen Anstalt (Winckelmann & Söhne) niederzulassen, köderte er den jungen Künstler mit der Aussicht auf ein doppeltes Jahresgehalt, mit ihm umzuziehen.

Hosemann folgte dem Lockruf, übersiedelte im Schlepptau von Winckelmann an die Spree und ließ sich in der Dorotheenstadt nieder, einem historischen Stadtteil Berlins, der heute zum Teil im Bezirk Mitte liegt und sich bis nach Kreuzberg hinein erstreckt. Die Gegend war bei Weitem kein *Quartier des nobles*, vielmehr lebten und arbeiteten hier Handwerker und Kaufleute, darunter zahlreiche Hugenotten. In diesem Ambiente fand Hosemann etliche seiner Themen und erlebte auch hautnah die Barrikadenkämpfe im November 1848 mit, ohne sich jedoch selbst zu beteiligen.

Er wohnte die meiste Zeit in der Luisenstraße, mal in der Nr. 28, mal in der Nr. 52, mal in der Nr. 67, und auch die zwischendurch bezogenen Wohnungen in der Carlstraße 25 beziehungsweise Philippstraße 24 lagen immer in demselben Karree (Becker 1983, S. 12). Auch die Stadt selbst verließ Hosemann nur selten: »Der Maler der Berliner Erdarbeiter war weder in Paris, noch in Italien, er hat Berlin nur ganz selten verlassen, schon aus materiellen Gründen; seine weitesten Reisen haben ihn nach Antwerpen, ohne eigentlichen künstlerischen Einfluß, und nach Tirol geführt, dessen Landschaft ihn begeisterte. Sonst waren seine Durchschnittsreisen nach Charlottenburg oder Schöneberg, und im Sommer setzte er sich wohl mit Frau und Kind in das märkische Bad Freienwalde, das ihm sehr mondän vorkam und über dessen hohe Preise

er sich mitunter bitter beklagte.« (Brieger: Altmeister, S. 21)

Wo wir beim Thema Familie sind: Hosemann war zweimal verheiratet. Seine erste Frau, Henriette Wilhelmine Aßmann, stammte aus kleinbürgerlichen Verhältnissen. Aus der 1836 geschlossenen Ehe mit ihr gingen drei Kinder hervor, von denen aber nur ein Sohn das Erwachsenenalter erreichte. Nach Henriettes Tod 1849 heiratete Hosemann erneut, diesmal Bertha Heimbs, eine junge Frau aus einer wohlhabenden Berliner Familie. Auch aus dieser Ehe gingen drei Kinder hervor, die jedoch alle frühzeitig starben.

Glücklicher als im Privatleben lief es beruflich. Durch seine Tätigkeit für Winckelmann & Söhne kam Hosemann schnell mit einflussreichen Persönlichkeiten in Kontakt, wie zum Beispiel Carl von Brühl, Generalintendant der Königlichen Schauspiele, der ihn als Zeichenlehrer für seine Söhne engagierte. Außerdem lernte Hosemann bei W & S Kollegen kennen, die ihm den Eintritt in die Kreise der Kunstakademie vermittelten, darunter der Genremaler Friedrich Eduard Meyerheim und der auf Tierdarstellungen spezialisierte Carl Friedrich Schulz. Bei ihnen entwickelte der Zeichner und Grafiker Hosemann sein malerisches Talent weiter, bevor er »offiziell« Unterricht bei dem Marinemaler Wilhelm Krause nahm und sich ab 1832 regelmäßig an den Berliner Ausstellungen der Königlich Preussischen Akademie der Künste beteiligte.

Zum Professor an der Akademie sollte er allerdings erst 25 Jahre später berufen werden, die Ernennung als offizielles Mitglied (»durch die Vermittlung und Intervention des Prinzen Georg von Preußen«, Becker 1983, S. 19) ließ sogar bis 1860 auf sich warten. Diese lange Zeit ausbleibende Würdigung hat Hosemann

durchaus gewürmt – in einem Brief bezeichnete er sich ironisch als denjenigen, »welcher die Ehre hat, Professor und Mitglied der Akademie der bildenden Künste im P-Staate nicht zu sein« (zit. nach Becker 1983, S. 19). Seine Verstimmung war nachvollziehbar, denn bereits spätestens ab Mitte der 1830er-Jahre war er ein arrivierter, ja preußen- beziehungsweise deutschlandweit bekannter Künstler, der es sich leisten konnte, die Festanstellung bei W & S aufzugeben und freiberuflich zu arbeiten. Hosemann zeichnete und malte ohne Unterlass, illustrierte literarische Werke, bildete fast 20 Jahre lang ein überaus fruchtbares Duo mit dem Schriftsteller Adolf Glaßbrenner und erhielt Aufträge von renommierten Verlagen, die mit seinem Namen warben – Hinweise wie »Mit Originalzeichnungen von Theodor Hosemann« waren oftmals prominent auf den Titelblättern von Büchern, Zeitschriften und sonstigen Publikationen zu finden.

Insofern war die Aufnahme in den Kreis der Akademie tatsächlich überfällig und dürfte Hosemann, der ab 1866 auch an der allgemeinen Zeichenschule in Berlin lehrte, wo unter anderem Heinrich Zille zu seinen Schülern zählte, bis an sein Lebensende mit Genugtuung erfüllt haben.

Theodor Hosemann starb am 15. Oktober 1875 in Berlin. Sein Grab befindet sich auf dem II. Sophien-Friedhof in Berlin-Mitte, Abteilung VIII-25-34/35.

### **Theodor Hosemann: Chronist seiner Zeit**

Mit seinem ebenso produktiven wie qualitativ hochwertigen kreativen Output wurde Hosemann in Berlin zum bedeutendsten deutschen Gebrauchsgrafiker seiner Zeit – damals war dieses Berufsfeld noch gar nicht erfunden – und dokumentierte vielfältig und pointiert

wie kein anderer eine Epoche, die mit ihren politischen Umbrüchen und sozialen Wirren reichlich Stoff für Grafiker und Illustratoren bot.

Sein Schaffen stand dabei nicht zuletzt in der Tradition englischer und französischer Satirezeitschriften beziehungsweise Karikaturisten wie Paul Gavarni (1804–1866) oder Honoré Daumier (1808–1879). Die Kunsthistorikerin Ingeborg Becker betont zudem, dass Hosemanns Werk in eine Traditionslinie gestellt werden kann, die ein Jahrhundert zuvor der polnische Grafiker Daniel Chodowiecki (1726–1801) mit seinen kleinformatischen literarischen Illustrationen und seinem genrehafte Realismus begründet hatte (Becker 1983, S. 14).

Den größten künstlerischen Einfluss auf Hosemann hatte neben den bislang Genannten jedoch wohl der deutschbaltische Karikaturist und Maler Franz Burchard Dörbeck (1799–1835), der sich 1823 in Berlin niedergelassen hatte und eng mit dem Kunstverlag der Gebrüder Gropius zusammenarbeitete, für den auch Hosemann tätig war (Becker 1983, S. 13). Dörbeck war bekannt für seine humoristisch-realistischen Alltagsszenen, in denen die Berlinerinnen und Berliner in Wort und Bild ihren Auftritt hatten.

In genau dieser Tradition steht auch Hosemann – als aufmerksam beobachtender, nuanciert registrierender und detailliert dokumentierender Chronist seiner Zeit. Es gab nichts, was er nicht in seinen aufwendig komponierten Miniaturen zeichnete oder malte: Bekannte wie unbekannte Zeitgenossen und politische wie alltägliche Ereignisse wurden skizziert beziehungsweise nicht selten – aber dabei stets liebevoll – karikiert, Gedichte, Erzählungen und vor allem Kinderbücher illustriert. Der

Ausdruck seiner Werke stand dabei immer in enger Beziehung zu dem Text, den er bebilderte, und reichte je nach Geschichte und Szene von kritisch, ernst und düster über fantastisch und fantasie reich bis hin zu heiter und humorvoll.

Obwohl Hosemann jedoch ein gefragter und vielseitiger Zeichner sowie ein technisch hervorragender Lithograf war – vergleichbar nur mit Adolph von Menzel, wie Becker betont –, kam seine Grafik ausgerechnet in populären Zeitschriften wie dem politisch-satirischen *Kladderadatsch* oder der bedeutenden *Vossischen Zeitung* nicht in entsprechendem Maße zum Einsatz.

### Von der Gebrauchsgrafik zur Malerei: Eine Reise in sechs Kapiteln

Vielleicht hat Hosemann auch deshalb letztlich nicht den bleibenden Nachhall gefunden wie zum Beispiel ein Heinrich Zille. Denn trotz seiner großen Popularität zu Lebzeiten gehört er heute zu den Künstlern, die es wiederzuentdecken gilt – wozu dieses Buch einen Beitrag leisten möchte. Es stellt in sechs Kapiteln insgesamt 59 Werke vor allem aus Hosemanns beeindruckendem grafischen Schaffen vor, wobei ein Kapitel gesondert ausgewählten Gemälden vorbehalten ist.

Dass es sich bei alledem nur um einen Ausschnitt ohne Anspruch auf Objektivität, Repräsentativität oder gar Vollständigkeit handeln kann, verdeutlicht ein Blick auf die blanken Zahlen: Allein Hosemanns grafisches Werk wird auf einen Umfang von ungefähr 6.000 Blättern beziffert und bildet daher auch den Schwerpunkt dieses Buches; sein malerisches Œuvre bringt es immer noch auf etwa 500 Exponate, zumeist kleinformatische Ölgemälde (Brieger: Altmeister).

Eine erste Bestandsaufnahme hatten der Kunsthistoriker Lothar Brieger und der Sammler Karl Hobrecker mit der Publikation *Theodor Hosemann. Ein Altmeister der Berliner Malerei* (veröffentlicht 1920 im Delphin-Verlag München) erstellt, bis heute die wichtigste Grundlage für alle Hosemann-Interessierten. Schon im Vorwort zum *Verzeichnis der Ölbilder und Aquarelle* erklärte Brieger, welche Schwierigkeiten das Erfassen insbesondere der nicht für Verlage, Zeitungen oder andere Publikationen erstellten und daher oftmals in Privatbesitz befindlichen Hosemann'schen Werke aufwirft: »Für die Ölbilder und Aquarelle lag der Fall selbstverständlich anders. Hier war eine unendliche Arbeit zu leisten, die Hauptarbeit des ganzen Buches. Ein völlig zerstreutes Material, für das alle Nachweise so gut wie völlig fehlten, mußte ganz neu zusammengebracht werden, und das oft unter den widrigsten Schwierigkeiten. Die bisherige Literatur, die wir über Hosemann besitzen, ist bei aller dankenswerten Arbeit gerade diesem schwierigsten Teil aus dem Wege gegangen« (Brieger: Altmeister, S. 119).

Inzwischen hat sich diesbezüglich etwas mehr Klarheit eingestellt, und auch das grafische Werk ist umfassender registriert, wengleich auf Standorte in ganz Deutschland verteilt. Der mit etwa 110 Exponaten – darunter fünf Gemälde – wohl größte zusammenhängende Bestand befindet sich heute im Stadtmuseum von Hosemanns Geburtsstadt Brandenburg an der Havel. Auch das Berliner Kupferstichkabinett verwahrt ein beachtliches Konvolut von Lithografien und Aquarellen (oft Miniaturen) des Künstlers. In der Sammlung der Nationalgalerie (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) sind hingegen nur noch zwei Gemälde vorhanden, das Bild

*Die tanzenden Rehberger* (zu sehen bei Brieger: Altmeister, Abb. 13) gilt als Kriegsverlust. Weitere Werke wie *Maurer beim Bau des Roten Rathauses* befinden sich im Stadtmuseum Berlin, um nur die hiesigen Standorte zu nennen.

### Die Reiseetappen

Das erste Kapitel *Revolutionsjahre* widmet sich Hosemanns Arbeiten zu den revolutionären Ereignissen von 1848. Diese Werke zeichnen sich durch ihre besondere Detailtreue und Schärfe der Beobachtung aus, womit sie schon damals wichtige zeitgeschichtliche Dokumente darstellten. In den *Amtlichen Berichten* veröffentlicht, boten sie einer breiteren Öffentlichkeit einen visuellen Zugang zu dem dramatischen Geschehen, das Hosemann ebenso realistisch wie künstlerisch festzuhalten verstand. Seine Grafiken zeigen nicht nur die großen historischen Momente, sondern auch die kleinen menschlichen Geschichten, die sich seinerzeit auf den Straßen Berlins abspielten.

Mit *Genrebildern* befasst sich das zweite Kapitel, wobei dieser Titel etwas irreführend ist, denn streng genommen gehört Hosemanns gesamtes Schaffen zu der Bildgattung *Genre*. In diesen lebendigen Szenen fängt der Künstler das geschäftige innerstädtische Leben und die volkstümlichen Vergnügungen in den Außenbezirken ein. Mit feinem Strich und einem genauen Auge für die Eigenheiten seiner Mitmenschen stellt er die Gesellschaft des Biedermeier in all ihren Facetten dar. Hosemanns *Genrebilder* sind Momentaufnahmen einer Epoche, die trotz unruhiger Episoden insgesamt von einem gewissen Maß an Stabilität und bürgerlichem Wohlstand und zugleich der Sehnsucht nach Ruhe und Beschaulichkeit geprägt war. Die Szenen offenbaren nicht nur

das soziale Leben der damaligen Zeit, sondern auch die kulturellen und wirtschaftlichen Bedingungen, unter denen die Menschen lebten.

Im dritten Kapitel werden *Berliner Typen* wie der berühmte *Eckensteher Nante* sowie Angehörige diverser Berufsgruppen wie der *Guckkästner* vorgestellt. Hosemann zeigt diese Figuren sowohl in ihrem beruflichen Umfeld als auch isoliert, ohne räumliche Verortung, nur in ihrer Berufskleidung und mit den entsprechenden Attributen. Insbesondere die Kontexte seiner Darstellungen gewähren dabei einen vertiefenden Einblick in die berufliche wie soziale Vielfalt des 19. Jahrhunderts und zeigen zugleich die Individualität der dargestellten Personen.

Unter der Überschrift *Literarisches* wird im vierten Kapitel ein Querschnitt von Hosemanns vielfältigen, mitunter satirische Züge à la Daumier tragenden Illustrationen literarischer Werke betrachtet, unter anderem zu Heinrich Heines *Wallfahrt nach Kevlaar*, den *Mährchen* von Ernst Moritz Arndt und den fantastischen Geschichten von E. T. A. Hoffmann. Diese prägnanten Schwarz-Weiß-Illustrationen zeigen Hosemanns Fähigkeit, die literarischen Vorlagen mit großer Originaltreue und künstlerischer Sensibilität zum Leben zu erwecken.

Das fünfte Kapitel *Bildung* zeigt eine Auswahl von Hosemanns oft besonders farbintensiven Illustrationen zu Lehrbüchern für Kinder und Jugendliche, in denen die jeweiligen Autoren auf belletristisch-unterhaltsame Art zum Beispiel »das Leben der berühmtesten Männer« aus Mythen, Geschichte und Politik, historische Ereignisse sowie Reiseberichte schilderten – bisweilen in relativ freier Interpretation der real verbürgten Begebenheiten.

Die Bebilderung solcher Werke, die vor allem ab den 1830er-Jahren zunehmend Verbreitung fanden, eröffnete dem Künstler ein ganz neues Betätigungs- und somit auch Einkommensfeld.

Das sechste Kapitel schließlich bietet mit der *Malerei* einen Einblick in die vielfältige Stil- und Themenwelt der Hosemann'schen Gemälde, die ganz nach Art der *Berliner Malerei* maßgeblich durch die bewegenden politisch-historischen Ereignisse der Zeit, den Aufschwung Berlins nach den Befreiungskriegen und die Entwicklung von der preußischen Residenzstadt zur Metropole des Deutschen Kaiserreichs geprägt waren. In Berlin zeigten sich die Widersprüche infolge der Urbanisierung, der Industrialisierung und des daraus resultierenden gesellschaftlichen Wandels wie unter einem Brennglas. Bezeichnenderweise schuf Hosemanns langjähriger Kreativpartner Adolf Glasbrenner unter just diesem Pseudonym die Schriftenreihe *Berlin wie es ist und – trinkt*.

Hosemann beobachtete all diese Entwicklungen und schilderte sie auch in seinen Gemälden – die oft genauso kleinformatig waren wie seine Grafiken, Illustrationen und Zeichnungen – präzise und mit großem Realismus. Dabei konstatiert Brieger mit Blick auf das malarische Schaffen des Künstlers: »Man hat Hosemann vielfach den norddeutschen Spitzweg genannt, womit man den beiden Genremalern unrecht tat. Sie haben nur Äußerliches der Gegenstände gemein; Spitzweg ist ein reiner Maler, Hosemann bleibt eigentlich immer der malende Zeichner« (Brieger: *Altmeister*, S. 20).

Wer die Bildwelten Hosemanns entdeckt, erkennt, dass seine Werke bis heute relevant sind und einen faszinierenden Blick auf die sich wandelnde Metropole Berlin bieten.



5718

# Revolutionenjahre

»Und so wanderte ich dann, 21 Jahre alt, am 10. September 1828 in Berlin ein«, schreibt Theodor Hosemann über seinen Umzug aus Düsseldorf, wo er als Zeichner für die Lithografische Anstalt Arnz & Winckelmann tätig war. Hosemann folgte dem Teilhaber Johann Christian Winckelmann, der sich damals entschied, in Berlin sein eigenes Geschäft zu gründen. Und geschäftstüchtig, wie Winckelmann war, hatte er den talentierten Zeichner mit einem doppelt so hohen Arbeitslohn wie bei Arnz & Comp. geködert.

Als königliche Residenzstadt entwickelte sich Berlin – anders als die preußische Rheinprovinz – infolge einer ersten Industrialisierungsphase und damit einhergehender tiefgreifender Veränderungen in allen Bereichen des täglichen Lebens bereits zur Großstadt, ein Prozess, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine enorme Dynamik entfaltete. In Berlin, wo damals immer mehr Buch-, Kunst- und Zeitungsverlage auf Illustrationen setzten, war ein vielseitiger Zeichner, der seine Entwürfe auch technisch versiert mit diversen künstlerischen Mitteln und in allen klassischen Druckverfahren umsetzen konnte, natürlich gefragt. Kein Wunder also, dass Hosemann sich auf Basis des großen Interesses der Verleger an seinen Zeichnungen schon bald selbstständig machen und die enge Verbindung zu Winckelmann auflösen konnte. Damit erklärt sich auch, weshalb fortan nicht wenige seiner Zeichnungen in unterschiedlichen Publikationen verwertet wurden, zumal er seine Entwürfe hinsichtlich des gewählten Bildausschnitts und/oder des dargestellten Personals variierte.

In Berlin erlebte Hosemann schließlich auch die Revolution von 1848, als in der preußischen Hauptstadt der Kampf um demokratische Reformen und eine Modernisierung der (Stände-) Gesellschaft in Barrikadenkämpfen und Feuergefechten mit Hunderten Toten und Verletzten gipfelte. In den von Gustav Hempel erstmals 1848 verlegten *Amtlichen Berichten* zur Märzrevolution (laut Deckblatt: *Eine genaue und zusammenhängende Darstellung derselben von ihrem ersten Ursprung an. Nebst allen darauf bezüglichen Actenstücken, Proclamationen, Documenten, Verhandlungen et. Herausgegeben von Mitkämpfern und Augenzeugen*) zeigt das *Namensverzeichnis der Gefallenen*, in dem – sofern bekannt – auch der Beruf der Toten verzeichnet wurde, einen sozialen Querschnitt der damaligen Berliner Bevölkerung: Unter den Gefallenen sind Studenten, Knechte, »Arbeitsmänner«, ein Privatsekretär, ein Lederwarenfabrikant, ein Eisenbahninspektor, ein Maschinenbauer, ein Kunstgießer, ein Bildhauer, mehrere junge Tischler, Schlosser und Schneider – vor allem Gesellen des Handwerks – sowie auch Frauen und Kinder.

Auch wenn Hosemann selbst nicht an den Straßenkämpfen beteiligt war, erlebte er die Geschehnisse dennoch hautnah mit. Er wurde zu ihrem visuellen Chronisten und schuf mit journalistischer Nüchternheit eine Reihe von Zeichnungen, die nicht nur mit der Revolution verknüpfte Ereignisse vor Ort, sondern auch anderswo im Deutschen Bund thematisierten und unter anderem in der Satirezeitschrift *Düsseldorfer Monathefte* und in den *Amtlichen Berichten* publiziert wurden.

## Die Erschießung Robert Blums, 1848

Kreidelithografie, koloriert, 21,5 x 34 cm  
Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. Kg 78/5

 ine fast feierliche Atmosphäre beherrscht diese Szene, in deren Zentrum ein Mann kniet. Eingerahmt von einer kleinen Schar Zivilbürger, unter ihnen ein schwarz gewandeter Priester, sowie ranghoher Militärs wird der Kniende seiner misslichen Lage zum Trotz als kraftvolle, selbstbewusste Persönlichkeit in Szene gesetzt. Erhobenen Hauptes und mit gestrecktem Oberkörper wirkt er ganz so, als würde er jeden Moment wieder aufstehen. Er trägt ein offenes Hemd, was ihm eine verwegene Note gibt, das Weiß symbolisiert seine Unschuld. Auffallend ist die bestimmende Geste, mit der er den ihn überragenden Offizier in die Schranken weist. Dieser hält eine weiße Binde in den Händen, doch der Mann, der hier gerichtet werden soll, will offensichtlich dem »Tode frei ins Auge sehen«.

Theodor Hosemann schuf diese Kreidelithografie nach einem Gemälde, das dem Künstler Carl Constantin Heinrich Steffek (1818–1890) zugeschrieben wird und sich im Besitz des Deutschen Historischen Museums Berlin befindet. Es friert den Augenblick vor der standesrechtlichen Erschießung des deutschen Politikers und Publizisten Robert Blum (1807–1848) auf der Brigittenau bei Wien für die Nachwelt ein. Blum war Abgeordneter der ersten Nationalversammlung im Frankfurter Paulskirchenparlament und setzte sich als Vertreter der liberalen und demokratischen Opposition für eine freiheitliche Verfassung und die Bildung eines deutschen Nationalstaats ein. Wegen seiner Beteiligung am Wiener Oktoberaufstand 1848 wurde er nach dessen Niederschlagung durch kaiserlich-österreichische Truppen hingerichtet.





## Barrikadenkampf, 1848

Federzeichnung, Frontispiz, spätere Kolorierung, 14,5 x 9 cm  
In: Die Revolutionen der Gegenwart, 2. Heft

Wer sind die beiden jungen Männer, die hier buchstäblich auf die Barrikaden gehen? Einer stürmt entschlossen, mit einem weit ausholenden Schritt voran, um sich kampfbereit, doch nur mit einem Säbel bewaffnet, einem Heer von Soldaten entgegenzustellen.

Im Vergleich zu den beiden Protagonisten erscheint im Hintergrund die auf ihre Helme und Waffen reduzierte, gesichtslose Soldatentruppe winzig. Dunkle Rauchschwaden und brennende Häuserfassaden sind zu erkennen, über allem weht die Deutschlandflagge. Im Revolutionsjahr 1848 wurden die Farben Schwarz-Rot-Gold von der Frankfurter Nationalversammlung zu denen des Deutschen Bundes erklärt, die Fahne steht somit symbo-

lisch für das zu gründende Deutsche Reich – und sie ist stark zerfleddert. Ein Menetekel?

Hosemanns Federlithografie wurde unter anderem in den *Amtlichen Berichten* abgedruckt und hält die Szene eines Straßenkampfes am 18. März 1848 fest, in dem der Schlosserlehrling Ernst Zinna (\* 1830) mit nur 17 Jahren starb, als er zusammen mit seinem Freund Heinrich Glasewaldt (\* 1828) eine Barrikade verteidigte, die zwischen der Jäger- und der Friedrichstraße aufgebaut worden war. Dass Hosemann gerade diesen Augenblick kurz vor dem Tode Zinnas in seiner ganzen Dramatik und Dynamik festhält, verdeutlicht, wie sehr das Schicksal des jungen Mannes damals die Menschen bewegte.



*„Mein Vaterland, das lob ich mir!  
Man bringt nicht viele Köpfe hier*

*„In Deutschland unter Einem Hut,  
Und das ist für die Hüter gut.*

## Mein Vaterland, das lob ich mir!, 1847

Kupferstich, koloriert, 9 × 10,5 cm

In: Adolf Glaßbrenner: Berlin wie es ist und – trinkt,  
Bd. 2, Heft 27

**B**reht sich in diesem Blatt Hosemanns, das – in identischer Darstellung – sowohl bei Glaßbrenner als auch in den *Düsseldorfer Monatsheften* publiziert wurde, tatsächlich alles um Mode? Es hat zunächst den Anschein: Ein Dandy ganz nach dem Vorbild des Engländers George Bryan »Beau« Brummell (1778–1840) ragt aus einer Gruppe von Männern heraus. Er ist so gekleidet, wie es für modebewusste Herren im Biedermeier en vogue war: der charakteristische Zylinder als Kopfbedeckung, ein frackähnlicher Anzug, ein Hemd mit engem Kragen, die kunstvoll geknotete Krawatte, eine Weste, lange Hosen – sogenannte Pantalons –, ein Spazierstock und Handschuhe. Seine Bartfrisur entspricht natürlich ebenfalls dem vorherrschenden Modeideal, mit der Akzentuierung der Wangenknochen und dem gezwirbelten Oberlippenbart, der die feminin geschürzten Lippen der Hauptfigur betont. Interessanterweise

drehen einander die Protagonisten allesamt den Rücken zu, einige sind im Profil zu sehen und zeigen überspitzte Gesichtszüge und Nasen- bzw. Mundformen.

Hosemann entwirft hier mit moderaten Mitteln der Karikatur ein Bild der vorrevolutionären (Berliner) Gesellschaft, die von Männern unterschiedlichster Stände und Berufsgruppen geprägt ist, die (zum Teil) durch die verschiedenen Hutmodelle repräsentiert werden. Im Bildtext wird deutlich, dass Hosemann in seinem vermeintlichen Modebild auch auf die ersten zaghaften Reformschritte anspielt, wie sie in Preußen durch den Erlass zur Konstituierung eines »Ersten Vereinigten Landtags« unter der Regentschaft König Friedrich Wilhelms IV. im Februar 1847 möglich schienen: Widerstrebende Interessen innerhalb dieses Ständegremiums ließen sich buchstäblich nicht »unter einen Hut bringen« und führten nach wenigen Monaten erst einmal zu dessen Schließung.

## Barrikade am Louisenplatz, 1848

Federlithografie, 18 × 21 cm

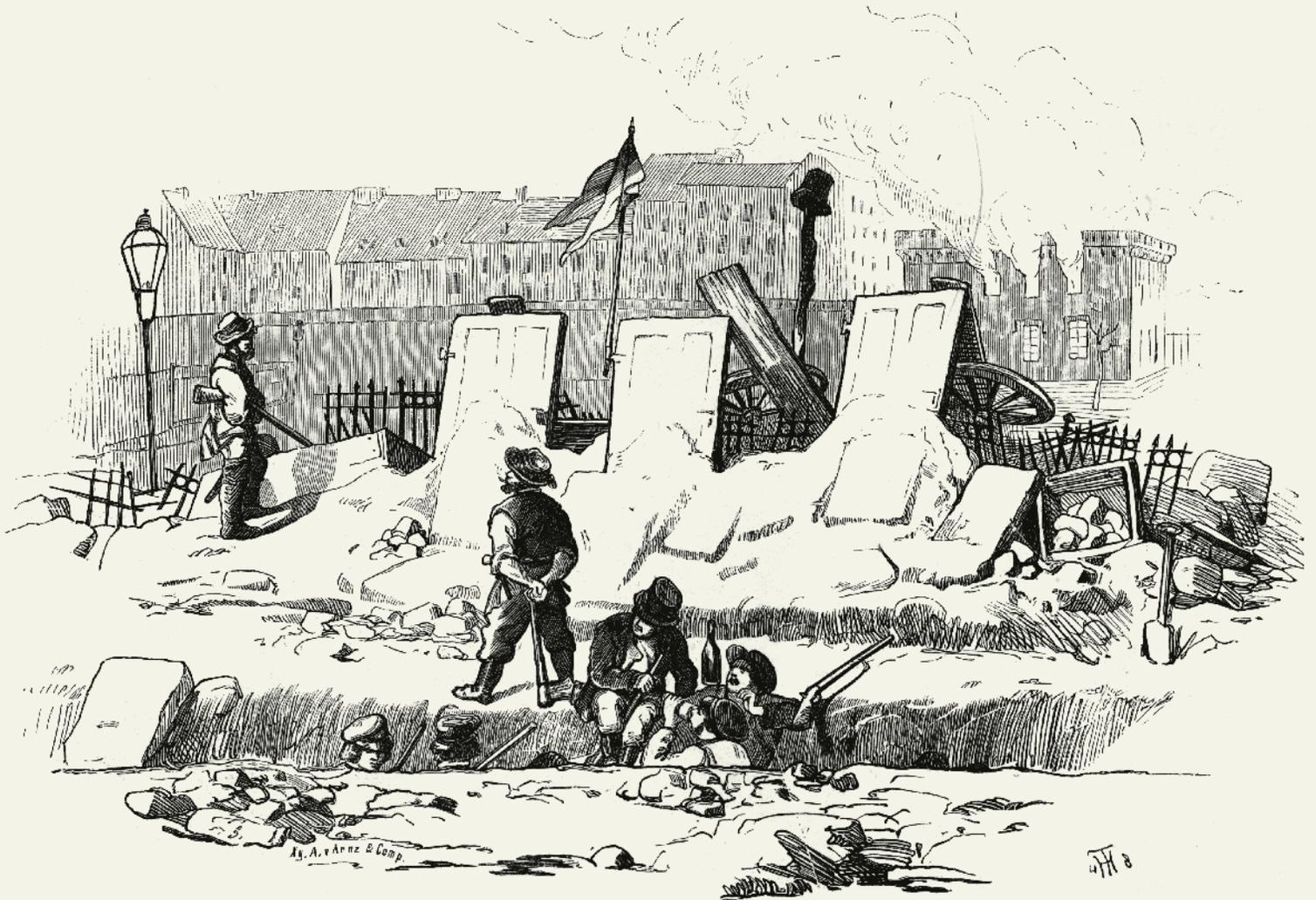
In: Düsseldorfer Monathefte, Bd. 1, S. 300

**A**uch mit dieser, wie eine Theaterkulisse inszenierten Darstellung einer Straßensegung am Louisenplatz greift Hosemann, der damals in der Louisenstraße 67 wohnte, die Straßensegung und Häuserkämpfe am 18. und 19. März 1848 in Berlin auf. Dass es sich um ein reales Ereignis handelt, unterstreicht der Satz in der Bildunterschrift: »Nach der Natur gezeichnet von Th. Hosemann. Berlin vom 18. zum 19. März«.

Im Zentrum von Hosemanns Darstellung steht die Barrikade, die offenkundig aus allem errichtet worden war, was gerade zur Verfügung stand: Drei hohe Wohnungstüren bilden Barriere und Schießscharte zugleich. Ein Mann mit Gewehr hält – wie es scheint relativ entspannt – Wache, während über der Barrikade eine Fahne, vermutlich die Deutschlandflagge, und ein Zylinderhut ins Auge fallen. An Masten oder Laternenpfosten befestigt, ragen sie als Fanal des bürgerlichen Aufstands über die stattliche Häuserzeile im Hintergrund

hinaus, in der ein Eckhaus gerade in Flammen aufgeht. Dicker Qualm quillt aus den Fenstern und wabert über den oberen Bildrand hinaus, wobei die Rauchwolken nur durch zarte Umrisse und Schraffuren angedeutet werden, sodass sie ein wenig anmuten wie in einem frühen Comic.

Einige Kampfbereite haben sich in einem Graben verschanzt, man sieht verschiedene Kopfbedeckungen, die auf eine bunte Mischung der Barrikadenverteidiger hinweisen: Knechte, Handwerker, Studenten und Bürger, Alte und Junge sind dabei. Ein breitbeinig dastehender Mann mit aufgekrepelten Hemdsärmeln fungiert als klassische Rücken- und somit Identifikationsfigur, ein junger Mann im Graben blickt uns unvermittelt an, ein anderer sitzt, formvollendet gekleidet mit Hut auf dem Kopf, auf der Grabenkante. Der Zylinder kennzeichnet seinen gehobenen sozialen Status. Neben ihm steht eine Flasche Wasser oder Wein.



## Barrikade am Louiseplatz.

Nach der Natur gezeichnet von Ch. Hofmann.

Berlin vom 18. zum 19. März.



## So geht ein König flöten, 1848

Kupferstich, koloriert, Frontispiz, ca. 14 x 8,5 cm  
In: Adolf Glaßbrenner: Berlin wie es ist und – trinkt,  
Bd. 2, Heft 29

Diese Karikatur Hosemanns wurde im 29. Heft der Reihe *Berlin wie es ist und – trinkt* des Schriftstellers Adolf Glaßbrenner (1810–1876; Pseudonym: Adolf (Ad.) Brennglas) publiziert. Das Heft ist mit *Das neue Europa im Berliner Guckkasten* betitelt, und es wird explizit vermerkt, dass ein kolorierter Kupferstich von Theodor Hosemann die Titelseite schmückt.

Die Karikatur zeigt, wie ein beliebter Herr vor einer Gruppe wütend dreinblickender Männer flieht – einer schwingt ein Gewehr, ein anderer eine Axt. Der Verfolgte hetzt so schnell die Treppen hinunter, dass er seine Schuhe verliert. Über seinem kugeligen Bauch spannt sich eine mit Orden geschmückte Schärpe, was ihn im Unterschied zu der zusammengewürfelten Truppe seiner Verfolger als hochrangige Autorität kennzeichnet. Dazu passen allerdings weder der einfache schwarze Stockschild, den er unter den Arm geklemmt hat, noch der Zylinder in seiner Hand – beides klassisch bürgerliche Attribute. Sein Gesichtsausdruck wirkt trotz der wilden Jagd seltsam emotionslos, seine Augen unter den hochgezogenen Brauen sind leicht geschlossen. Besonders seine hängenden Mundwinkel zeigen eine Art be-

leidigte Betroffenheit: Offensichtlich fühlt sich dieser Würdenträger zu Unrecht vertrieben. Der Protagonist auf den Stufen links von ihm hält derweil ein Schriftstück mit der Aufschrift »Republik« in einer Hand und tritt im wahrsten Sinne des Wortes die Krone mit Füßen, womit für zeitgenössische Betrachter spätestens jetzt klar wurde: Bei dem Gejagten handelt es sich um niemand Geringeren als den im Februar 1848 abgesetzten französischen »Bürgerkönig« Louis-Philippe (1773–1850) – so ergeben auch Stockschild und Zylinder Sinn.

Theodor Hosemann karikiert hier die revolutionären Ereignisse von 1848, indem er vor allem die Leibesfülle des Königs und dessen Gesichtszüge betont. Darüber hinaus nutzt er ein zu dieser Zeit überaus bekanntes Motiv, nämlich das birnenförmige Haupt des Monarchen mit dickem Backenbart – eine Darstellungsweise, für die Honoré Daumier (1808–1879) wegen Majestätsbeleidigung noch im Gefängnis landete. Er hatte 1831 für das Satireblatt *La Caricature*, herausgegeben von Charles Philipon, den König als birnenhäutigen und trotz einer üppigen Apanage nimmersatt das Geld des Volkes verschlingenden »Gargantua« dargestellt.

## Das Heer der Reaktion, 1848

Federlithografie, 19,1 x 30,9 cm  
Deutsches Historisches Museum,  
Berlin, Inv.-Nr. Do65/1318



In dieser auf einem als Beilage zur kurzlebigen Satirezeitschrift *Tante Voss mit dem Besen* veröffentlichten Flugblatt erschienenen Lithografie lässt Hosemann eine sonderbare Schar von Tieren mit Symbolkraft aufmarschieren und knüpft damit an die lange Tradition der Tierfabel an. Es liegt auf der Hand, dass er das in der Karikatur allgemein beliebte Tiermotiv nutzte, um (indirekt) die reaktionären Kräfte der Gesellschaft aufs Korn zu nehmen.

Angeführt wird der Zug allerdings von personifizierten Geldsäcken, die eine Fahne mit der Aufschrift »Geld-Aristokratie« tragen. Direkt hinter ihnen geht jedoch bereits der »Wucher« in Gestalt eines befrackten Blutegels. Es folgen weitere Tiere, die wie Menschen ausgestattet sind und Fahnen in die Höhe recken, auf denen Kurzbotschaften zu lesen sind. Ein stattliches Nashorn, eine große Schildkröte und ein Achtung gebietendes Krokodil repräsentieren mit ihrer natürlichen



Panzerung und zusätzlichen Schilden den Stand des »Mittelalterlichen Ritterthums«. Auf einer anderen Fahne ist eine Perücke zu sehen, einst Statussymbol für Macht und Pomp, doch in den spannungsgeladenen Revolutionsjahren nur noch Sinnbild der reformfeindlichen Aristokratie.

Auch dadurch wird deutlich: Es haben sich hier diejenigen zu einer Demonstration zusammengefunden, die wollen, dass alles beim Alten bleibt.

Dazu passend sehen wir in der bunten Gruppe einen Esel, der gemeinhin als dumm, störrisch und faul gilt, mit seiner runden Brille hier aber gleich klüger aussieht. Er trägt einen auf einer Stange aufgespießten Krebs, »der für die zensierte Buchproduktion steht« (Becker 1983, 74). Auch Federvieh ist vertreten: Ein Hahn, der Kampfbereitschaft und somit das Militär symbolisiert, stolziert als eingebildeter Gockel Seite an Seite mit einem wohlgenährt und mürrisch dreinblickenden Pfau.



## Rast bei der Arbeit, 1849

Aquarell und Deckfarben auf Zeichenkarton, 24 x 18,8 cm  
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv.-Nr. MGS 1219A

Es ist eine geradezu idyllische Szene, die Hosemann in diesem Aquarell erschaffen hat. Die zarten, warmen Farben des Himmels über der in kühlem Blaugrün gehaltenen Stadtsilhouette am Horizont bewirken eine Atmosphäre, wie man sie in der klassischen Landschaftsmalerei findet. Vor diesem Hintergrund erscheinen die abgebildeten Protagonisten wie einfache Landarbeiter, die sich eine Pause gönnen – wäre da nicht der zu einem Podium umfunktionierte Schubkarren, auf dem zwei der Männer im Zentrum stehen.

In Verbindung mit der Fahne des Deutschen Bundes in den Farben Schwarz-Rot-Gold wird die Pause so zu einer politischen Versammlung vor den Toren Berlins, verdeutlicht auch dadurch, dass sich unterhalb der improvisierten Bühne Zuhörer versammelt haben.

Unterstützt wird diese Interpretation durch eine andere, ähnliche Federzeichnung Hosemanns mit diesem Motiv: ein Querformat, jedoch mit noch viel mehr Darstellern, das mit *Politisierende Arbeiter* betitelt ist.

## Der Künstler gibt, was er hat, 1848

Federlithografie, 14,5 x 9 cm

In: Die Revolutionen der Gegenwart, S. 47

**A**n der weit geöffneten Flügeltür eines Raumes steht ein Mann mit schütterem Haar und Bart. Er wendet sich vom Betrachter ab und einer Gruppe von hereindrängenden Männern zu. Dass wir mit der Hauptfigur der Szene einen Künstler vor uns haben, verrät die Farbpalette mit Pinseln in seiner Hand, die mit ihrem Daumenloch ein typisches Attribut in Selbstbildnissen und darüber hinaus die Personifikation der Malkunst darstellt.

Hosemann hat sich in dieser Szene – wie aus der ausführlichen Schilderung der Hintergründe in den *Amtlichen Berichten und Mittheilungen über die Berliner Barrikadenkämpfe* hervorgeht – zwar selbst in den Mittelpunkt gerückt, jedoch als Rückenfigur im Profil, so

als ginge es ihm darum, nicht sich, sondern seine Gesinnung darzustellen. Er lenkt den Blick auf seine Visavis (»Diese barschen Gesellen drangen auch in Nr. 50 der Luisenstraße ein und der erste, welcher ihnen aus seiner Parterrewohnung entgegen trat, war mein künstlerischer Freund. ›Waffen! Waffen!‹ rief ihm die Menge zu und wollte in sein Zimmer eindringen.«) und die Frau an seiner Seite (»seine entschlossene Gattin«), die herbeizueilen scheint, um die erwartungsvoll dreinschauenden Männer mit den zur Verteidigung einer zwischen Luisenstraße und Luisenplatz errichteten Barrikade benötigten Waffen zu versorgen. In den *Amtlichen Berichten* findet sich dazu folgende Bildunterschrift: »Schild und Wurfgeschöß eines Malers«.