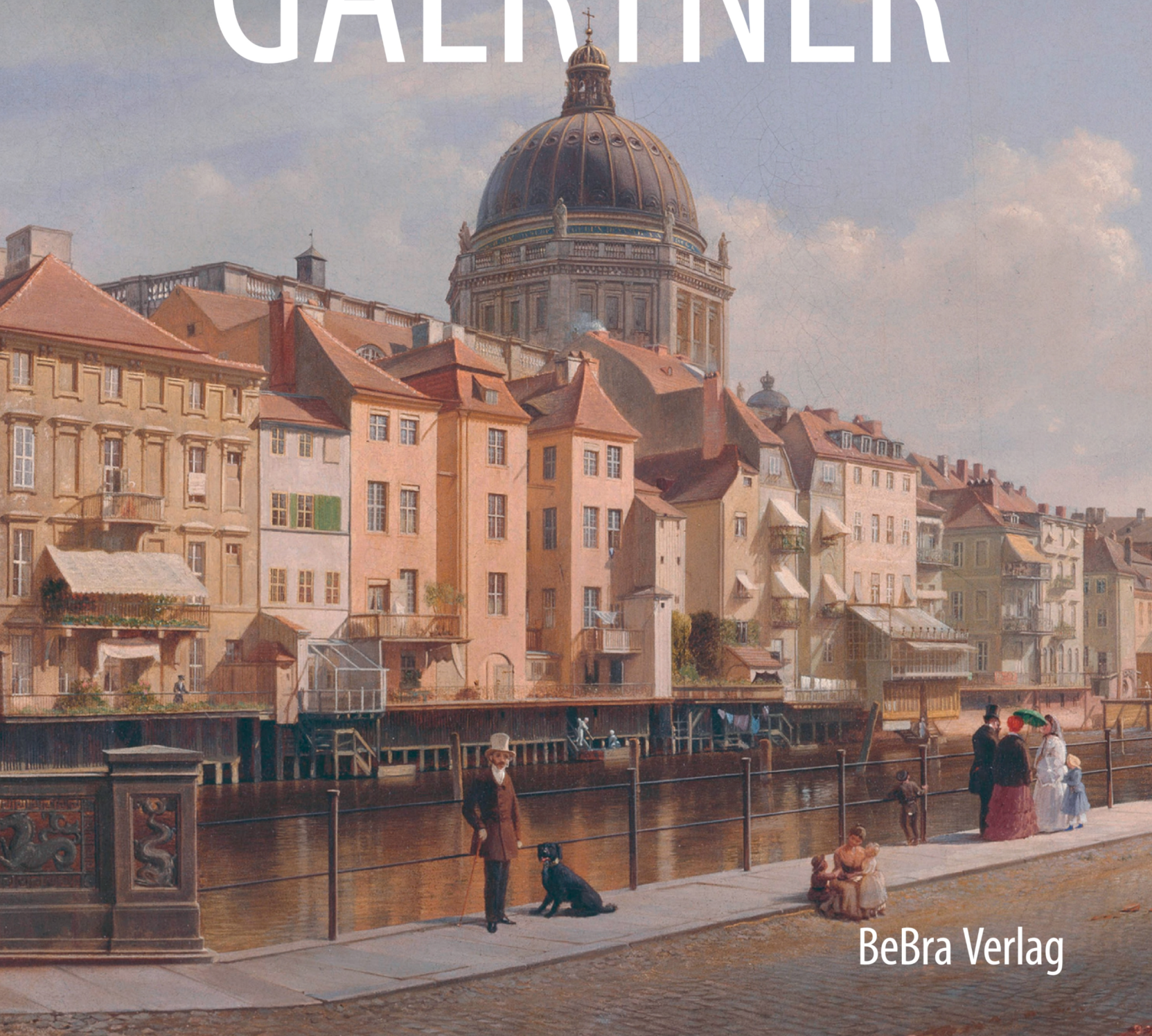


Karin Rase

EDUARD GAERTNER



BeBra Verlag



Karin Rase

EDUARD
GAERTNER

Städte - Menschen - Landschaften



1 BILDNISSE 16-29



2 LANDSCHAFTEN 30-43



3 REISEN 44-67

SCHLÖSSER UND KIRCHEN
68–91

4



BERLINER KULTURORTE
92–107

5



BERLINER STADTANSICHTEN
108–139

6







EINFÜHRUNG

Wer in den Schlössern, Parks und Gärten Berlins und Brandenburgs unterwegs ist, wird ihnen ebenso begegnen wie beim Flanieren Unter den Linden oder auf einem Streifzug über die Spreeinsel – den Motiven Eduard Gaertners, der im 19. Jahrhundert so akribisch und zugleich künstlerisch brillant die Stadtlandschaft festgehalten hat.

Ein waschechter Berliner war er: Johann Philipp Eduard Gaertner (ursprünglich „Gärtner“ – das „ae“ legte er sich später selbst zu) wurde am 2. Juni 1801 in der damaligen preußischen Residenzstadt geboren, die mit ihren Straßen, Plätzen, Brücken, Kirchen und repräsentativen Bauten zum Fixpunkt seines künstlerischen Schaffens werden sollte. Mit seinem Blick für die Bühnenwirkung der Stadt, seiner außergewöhnlichen, bis ins kleinste Detail akkuraten und nahezu fotografisch genauen zeichnerischen Präzision sowie seinem feinen Gespür für Perspektive, Komposition und „Licht als raumbildender Faktor“ (Schmidt, 24) dokumentierte Gaertner unter einem Höchstmaß an Realismus das sich wandelnde Gesicht Berlins in einer Zeit tiefgreifender Umbrüche.

Seine Veduten spiegeln dabei neben den architektonischen und städtebaulichen Veränderungen, darunter frühe Zeugnisse der Industriekultur, auch die sozialen Verschiebungen wider, die mit dem Aufstieg des Bürgertums und der beginnenden Industrialisierung einhergingen und sich in seinen Werken oft in anekdotischen Szenen aus dem Lebensalltag niederschlugen. Doch nicht nur der Berliner Stadtraum, die Mark Brandenburg und die Provinzen Preußens wurden zu Gaertners Sujet,

auch in anderen urbanen Räumen, wie Paris, Prag, Sankt Petersburg und Moskau, bewies er sein malerisches Können. Seine topografisch präzisen und zugleich atmosphärisch dichten Darstellungen sind heute historische Dokumente der Architektur- und Zeitgeschichte.

DIE FRÜHEN JAHRE

Dabei war Gaertners Werdegang alles andere als vorgezeichnet gewesen, und selbst die symbiotische Beziehung zu seiner Geburtsstadt entstand erst nach einem Umweg. Anlässlich seiner Aufnahme in die Berliner Akademie der Künste im Jahr 1833, auf dem Höhepunkt seiner Karriere, legte der Maler die bis dahin wichtigsten Stationen seiner Biografie in einem selbst verfassten Lebenslauf dar und lieferte auch über seine Kindheit und Jugend Erhellendes: „Im Jahre 1801 den 2ten Juni zu Berlin geboren, kam ich 1806 nach Hessen Kassel wohin meine Mutter, da der Vater in der damaligen arbeitslosen Zeit als Engl. (Englischer) Stuhlmacher Mstr (Meister) unbeschäftigt war, einem Rufe als Goldstickerin folgte. Hier erhielt ich im 10ten Jahre, auf eine leider nur kurze Zeit, den ersten Unterricht im Zeichnen vom Maler Müller, jetzigen Direktor der Zeichen-Akademie in Darmstadt. Diese kurze Zeit und das von ihm erhaltene Zeugniß war von entschiedenem Einfluße auf die von mir gewählte Laufbahn. Im Jahre 1813, als der Erwerb meiner Mutter in Kassel aufhörte, kam ich wieder nach Berlin, und ein Jahr später brachte man mich nach der Porzellan Fabrik in die Maler-Lehre, wo ich außer den 6 Jahren meiner Lehrzeit

noch während eines Jahres blieb“ (zit. nach Bartmann 2001, 217).

1814–21: LEHRZEIT AN DER KÖNIGLICHEN PORZELLAN-MANUFAKTUR

Dass Gaertner die Chance erhielt, in der „Porzellan Fabrik“ – womit nichts anderes als die Königliche Porzellan-Manufaktur (KPM) gemeint war – eine Ausbildung zu absolvieren, war ein Glücksfall, auch wenn er selbst das rückblickend etwas anders sah. So bezeichnete er in besagtem Lebenslauf seine Lehrzeit als Dekorationsmaler sogar als „hinderlich“ für seine künstlerische Entwicklung. Diese „offizielle“ Einschätzung könnte jedoch aus strategischem Kalkül erfolgt sein, da eine solche Ausbildung im akademischen Umfeld, in dem Gaertner sich mittlerweile bewegte, als rein handwerklich galt.

Dessen ungeachtet war die Manufaktur im Jahr 1814, als Gaertner seine Ausbildung begann, eine renommierte Institution mit langer Tradition, die von Anfang an Wert darauf legte, ihre Maler und Modelleure, Dreher und Former selbst auszubilden. 1763 von Friedrich dem Großen gegründet, der die zwölf Jahre zuvor vom Kaufmann Wilhelm Caspar Wegely ins Leben gerufene Manufaktur übernahm und in eine staatliche Einrichtung umwandelte, war die KPM seither zu einer der führenden Porzellanmanufakturen Europas avanciert. Im Zuge der Befreiungskriege setzte eine neue Blütezeit ein (vgl. Siebeneicker, 55), von der auch Gaertner profitieren sollte.

EINTRITT IN DIE KPM

Am 24. Oktober 1814, wenige Wochen nach seiner Konfirmation in der Berliner Sophienkirche, begann der 13-jährige Eduard Gaert-

ner seine sechsjährige Lehrzeit an der KPM. Deren Direktor Friedrich Philipp Rosenstiel (1754–1832) reagierte in diesem Jahr auf die bei Hof und Bürgertum wachsende Nachfrage nach Luxusgütern wie bemaltem Porzellan und stellte 15 Lehrlinge ein. Acht von ihnen, darunter Gaertner, wurden der Dekorationsmalerei zugeteilt, vier der Blumen-, zwei der Figuren- und einer der Landschaftsmalerei – eine Diversifizierung und Spezialisierung, die sich in der hohen Qualität der Malereien widerspiegelte.

Begabte Lehrlinge wurden zusätzlich an der Königlich Preußischen Akademie der Künste in der „Zeichenklasse“ unterrichtet, wo das freie Zeichnen ebenso wie architektonische und perspektivische Darstellungen in verschiedenen Techniken – mit Bleistift, Kreide, Tusche und Wasserfarben – geübt wurden. Besonders befähigte Schüler wiederum konnten in die „Gipsklasse“ aufsteigen, wo das Zeichnen nach antiken Abgüssen im Mittelpunkt stand. Dass Gaertner zwar zu den Auserwählten für den Zeichenunterricht zählte, es ihm aber nicht gelang, in die Gipsklasse aufzusteigen oder in die Figuren- oder Landschaftsmalerei zu wechseln, wo die Möglichkeiten, sein Talent weiterzuentwickeln, noch größer gewesen wären, ist aus heutiger Sicht kaum nachvollziehbar, zumal sich seine akademischen Zeichenlehrer Johann Friedrich Wilhelm Ferdinand Collmann (1762–1837) und Leopold Ludwig Zielcke (1791–1861) lobend über ihn äußerten. In einer Notiz über den Unterricht „in der Perspective“ unterstrich Zielcke Gaertners Begabung sogar buchstäblich: „Ausgezeichnet haben sich insonderheit: Figuren-Maler Lehrlinge [Julius Gustav] Henning I, [Eduard] Jargow, [Friedrich] Müller I. Landschafts-Maler-Lehrlinge [August Wilhelm Ferdinand] Schirmer, [Louis] Henning II, [Johann Heinrich] Hintze und [Eduard Wilhelm] Forst. Besonders auch Decorateur [Eduard] Gärtner“ (zit. nach Siebeneicker, 59).

Ein möglicher Grund für Gaertners ausgebliebene „Beförderung“ könnte gewesen sein, dass die KPM spätestens mit dem neuen Zollgesetz vom 1. Januar 1819, das die Einfuhr von Porzellan aus Frankreich, Böhmen und Thüringen nach Preußen legalisierte und einen heftigen Preiskampf auslöste, in eine wirtschaftliche Krise geriet. Direktor Rosenstiel sah sich gezwungen, Arbeitsplätze abzubauen – unter anderem wurde der Honorarvertrag Zielckes im Juli 1819 gekündigt – und Weiterbildungsmöglichkeiten einzuschränken. Besonders betroffen von der Absatzkrise waren die jungen Maler, die „den ältern arbeitslosen Malern nachstehen“ (zit. nach Siebeneicker, 60). Im Mai 1820 beantragten Gaertner und ein Mitlehrling daher einen unbezahlten vierwöchigen Urlaub für eine Reise nach Dresden, den Rosenstiel bereitwillig genehmigte – den jungen Malern bot sich so die Möglichkeit, ihre Fähigkeiten zu erweitern und neue Inspiration zu finden, während ihre vorübergehende Abwesenheit für die Manufaktur keinen Verlust darstellte.

1820: „LOSSPRECHUNG“

Am 1. Dezember 1820 beendete Gaertner seine Ausbildung an der KPM mit der sogenannten Lossprechung, die ihn auch ohne Abschlussprüfung zum offiziell anerkannten Dekorationsmaler machte. Bereits im Oktober des Jahres hatte er die Wiederaufnahme in die Zeichenschule der Akademie beantragt, mit dem Ziel, sich künftig der Figurenmalerei zu widmen. Direktor Rosenstiel, in dessen Manufaktur Gaertner einstweilen beschäftigt blieb, unterstützte dieses Anliegen mit einem Empfehlungsschreiben an Akademiedirektor Johann Gottfried Schadow (1764–1850).

Im August und September 1821 nahm Gaertner zudem erneut sechs Wochen unbezahlten Urlaub, diesmal, um nach Pommern und Westpreußen zu reisen. Während dieser

Zeit reifte in ihm der Entschluss, die krisengeschüttelte Manufaktur endgültig zu verlassen und ins Atelier des renommierten Hoftheatermalers Carl Wilhelm Gropius (1793–1870) zu wechseln.

1821–25: IM ATELIER GROPIUS

Der gute Ruf der KPM und die fundierte Ausbildung, die Gaertner dort erhalten hatte, begünstigten sicher seine Aufnahme bei Gropius. Der hatte sich nicht nur als Dekorationsmaler von Bühnenprospekten, sondern auch mit topografisch präzisen Ansichten Berlins einen Namen gemacht und wurde damit für eine ganze Generation von Vedutenmalern stilprägend.

Über den bestens etablierten Gropius fand Gaertner nun rasch Anschluss an die Berliner Künstlerszene und Zugang zu den höheren Kreisen: Er pflegte bald enge Kontakte zu dem Maler und Architekten Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), der als Geheimer Oberbaurat das städtebauliche Gesicht Berlins maßgeblich prägte, zu dem Parademaler Franz Krüger (1797–1857), den Bildhauern Christian Daniel Rauch (1777–1857) und Gottfried Schadow sowie dem Landschafts- und Architekturmalers Johann Heinrich Hintze (1800–61), der zeitgleich mit Gaertner an der KPM ausgebildet worden war.

Im Atelier von Gropius arbeitete Gaertner zunächst nach vorgegebenen Entwürfen an Theaterdekorationen, doch der Hausherr erkannte früh das Ausnahmetalent des jungen Malers, förderte seine künstlerische Entwicklung und ermutigte ihn zu eigenständiger Arbeit. So konnte Gaertner durch Gropius' Vermittlung bereits im September 1822 erstmals ein Werk auf der Ausstellung der Akademie der Künste präsentieren: *Das Innere des Malersaales auf dem neuen Schauspielhause in Wasserfarben*. Im selben Monat empfahl ihn nun auch Carl Ludwig Kuhbeil (1766–1823), Leiter der „Gipsklasse“ an der Akademie, zur weiteren Förderung, und bald erhielt Gaertner zudem seinen ersten bedeutenden Auf-

trag: Prinzessin Luise von Preußen (1808–70) ließ ihn mehrere Räume im Berliner Schloss malen.

1824 war Gaertner erneut auf der Akademieausstellung vertreten, nun mit einer Innenansicht des (alten) Doms. Diese und weitere Arbeiten, darunter die Darstellung der Charlottenburger Schlosskapelle (siehe S. 90), verstärkten das Interesse des preußischen Königshauses an den Veduten des Nachwuchsmalers.

1825–28: STUDIENREISE NACH PARIS

Ein kleines Ölgemälde – *Die Schlosskapelle* –, das Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) erwarb, ermöglichte Gaertner schließlich im Jahr 1825 eine Studienreise nach Paris, die sich als elementar für seine künstlerische Entwicklung und seinen weiteren Werdegang herausstellen sollte. Die französische Hauptstadt, wohin Gaertner gemeinsam mit seinem engsten Freund, dem Pfarrer Eduard Kuntze (siehe S. 20/21), zu Fuß aufbrach, war zu dieser Zeit mit knapp 800 000 Einwohnern weit mehr als dreimal so groß wie Berlin – eine brodelnde Metropole voller Leben, mit einem noch stark mittelalterlich geprägten, aber zunehmend klassizistisch umgestalteten Stadtkern und längst auch ein kulturelles Zentrum, das Künstler aus aller Welt anzog. An Inspirationsquellen herrschte also kein Mangel, und viel deutet darauf hin, dass sich Gaertner unter anderem von einer Gruppe englischer Aquarellmaler um Richard Parkes Bonington (1802–28) sowie von dem Italiener Giuseppe Canella d. Ä. (1788–1847) beeinflussen ließ, der seit 1823 in Paris lebte und seine romantischen Stadtansichten 1827 im Salon ausstellte (vgl. Bartmann: Parisreise, 70–76).

Über Gaertners Tätigkeiten und Kontakte während seines insgesamt dreijährigen, von

Reisen unter anderem nach Nürnberg, Gent, Brüssel und Brügge unterbrochenen Paris-Aufenthalts ist konkret indes nur wenig bekannt. Seine malerische Ausbildung vertiefte er nach Quellenlage höchstwahrscheinlich im Atelier von Jean-Victor Bertin (1767–1842), und dass der spätere Meister der Architekturmalerei ausgerechnet bei einem Landschaftsmaler lernte, dürfte vor allem dem Umstand geschuldet gewesen sein, vor Ort keinen ausgewiesenen Vedutenmaler als Lehrer gefunden zu haben (vgl. Wirth 1978, 19). Dem künstlerischen Wert der Zeit in Paris tat dies keinen Abbruch: Gaertner entwickelte hier seine charakteristische „duftige Ferne“ (Bartmann: Parisreise, 78) beziehungsweise entdeckte den „Freiraum“, sprich: die Luftperspektive, die seine ursprünglich streng auf die Hauptachse ausgerichtete Linearperspektive ersetzte (vgl. Schmidt, 23).

1828–40: BERLIN – LEBENSMITTELPUNKT UND HAUPTMOTIV

Nach seiner Rückkehr im Jahr 1828 war Gaertner sofort wieder auf der Berliner Akademieausstellung vertreten und präsentierte dort Werke, die während seines Paris-Aufenthalts entstanden waren, darunter das Aquarell *Pont Louis XIV vom Quai de la Conférence* (siehe S. 50/51). Er arbeitete nun als freier Künstler, blieb jedoch weiterhin eng mit Carl Gropius verbunden. Und auch privat gab es eine Änderung: 1829 heiratete Gaertner die 21-jährige Henriette Karel (auch: Carel, ca. 1808–80). Das Paar sollte zwölf Kinder bekommen, von denen zwar vier früh verstarben, andere jedoch bemerkenswerte Lebenswege einschlugen, wie der jüngste Sohn, Otto Eduard Philipp (1845–1909), der in die USA emigrierte, wo er als Porträtmaler Anerkennung fand (vgl. Wirth: Exkurs). Gaertner hat Mitglieder seiner Familie – ebenso wie sich selbst – wieder-

holt als Figuren in seinen Werken porträtiert, zum Beispiel in seinem Berlin-Panorama (siehe S. 132ff.).

STIL UND ARBEITSWEISE

Seine Entwicklung als Maler hatte sich derweil in Paris vollendet: Fortan verlieh Gaertner seinen Veduten eine für die Zeit ungewöhnliche malerische Qualität, indem er sie atmosphärisch inszenierte, vor allem durch die differenzierte Gestaltung des Himmels, die „Luft“ – ein Element, das eigentlich erst mit der späteren Pleinairmalerei zur vollen Entfaltung kam (vgl. Vollmer, 40). Diese spezifische Qualität wird besonders im Vergleich zu klassisch-technischen, linear wirkenden Stadtansichten deutlich, etwa den kolorierten Radierungen Johann Georg Rosenbergs (1739–1808), mit denen dieser in den 1780er-Jahren ein erstes farbiges Panorama Berlins geschaffen hatte.

Wenn Gaertner an der „Luft“ eines Bildes arbeitete, vermerkte er dies häufig explizit in seinen Schreibkalendern – tagebuchartige Notizbücher, von denen die für 1834, 1836, 1838 und 1842 im Berliner Kupferstichkabinett erhalten sind. Die Aufzeichnungen, in denen Gaertner meist stichpunktartig festhielt, woran er gerade malte, aber auch, mit wem er sich traf, geben zum einen Einblick in seine kommunikative, gesellige Art, durch die er immer wieder neue Auftraggeber gewann, darunter Regenten wie den preußischen König oder den russischen Zaren. Er war – wie man heute sagen würde – ein Netzwerker par excellence.

Zum anderen dokumentieren sie seine große Arbeitsdisziplin und die im Zeichen äußerster Präzision stehende Arbeitsweise. Für seine Stadtansichten fertigte Gaertner zunächst Skizzen einzelner Bauwerke an, die er anschließend maßstabgetreu in Beziehung zueinander setzte und perspektivisch gezielt spannungsreich inszenierte. Unterstützt wurde dies durch sorg-

fältig platzierte Staffagefiguren, die nicht einfach nur die Szenerien belebten, sondern halfen, die topografischen Verhältnisse akkurat zu erfassen (vgl. Hahn, 7ff.). Die als Grundlage für die Unterzeichnung auf der Leinwand dienenden architektonischen Vorstudien – die Gaertner oftmals mehrfach verwendete, um mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln Varianten ein und desselben Motivs zu schaffen (vgl. Schmidt, 31) – erinnern dabei in ihrer Genauigkeit an technische Zeichnungen und entstanden zum Teil unter Einsatz zusätzlicher Hilfsmittel: Im Schreibkalender von 1834 ist im Zusammenhang mit der Arbeit am Berlin-Panorama von „Apparaten“ die Rede – womöglich ein Hinweis auf die Verwendung einer Camera obscura.

Auch Gaertners 2001 entdeckte Sammlung zeitgenössischer Fotografien belegt sein (durchaus dem damaligen Akademieideal entsprechendes) Streben nach höchstmöglichem Realismus und zeichnerischer Perfektion: Einige Abzüge zeigen Bleistiftmarkierungen und Einstichlöcher – Indizien, dass sie im Atelier aufgehängt und als ergänzende Vorlagen genutzt wurden. Zudem deuten zahlreiche motivische Übereinstimmungen mit Gaertners Gemälden darauf hin, dass die Fotografien eine wesentliche Rolle in seinem Arbeitsprozess spielten (vgl. Hahn, 36).

Für ein zentrales gestalterisches Element in seinen Kompositionen benötigte Gaertner indes keine Vorlage: das Licht, das er oft gezielt als Mittel zur Verstärkung der Raumillusion einsetzte – das Auge folgt dem einfallenden Strahl intuitiv in die Tiefe (vgl. Schmidt, 16), Figuren oder Objekte fungieren häufig als „Lichtträger“ oder „Lichtverstärker“, wie etwa die Frau im weißen Kleid in der *Rue Neuve-Notre-Dame* (siehe S. 47). Zugleich wird das Licht meisterhaft genutzt, um unterschiedliche Tageszeiten und Stimmungen einzufangen – von heller Morgen- zu weicher Abendsonne, von strahlendem Schein zu aufziehenden

Gewitterwolken. Besonders auffällig ist dabei ein wiederholt zu beobachtender Effekt: Der Himmel, oftmals großflächig dargestellt und dadurch die Wirkung von Tiefe und Weite verstärkend, reißt an einer Stelle auf und lässt dramatisch Licht auf bestimmte Partien fallen – ein theatralischer Akzent, der die Blicke lenkt und an einen Scheinwerfer erinnert.

1830ER-JAHRE: BLÜTEZEIT UND REISEN NACH RUSSLAND

Das Gemälde *Die Wendeltreppe im Königlichen Schloss zu Berlin* (siehe S. 79), das Gaertner 1828 zusammen mit seinen Pariser Veduten auf der Akademieausstellung präsentierte, bildete den Ausgangspunkt zu einer Reihe herausragender Berliner Schloss- und Stadtansichten und zu einem langjährigen „Sponsoring“ durch Friedrich Wilhelm III., der die meisten dieser Werke erwarb und somit zu Gaertners wichtigstem Förderer wurde (Völker, 38–40).

Darüber hinaus gehörte der Maler zu den Künstlern, die gezeichnete Vorlagen für den aufsehenerregenden Bild-Text-Band *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert* lieferten: 1833 im Verlag der Gebrüder Gropius erschienen und herausgegeben von Samuel Heinrich Spiker (1786–1858), einem Berliner Journalisten, Reiseschriftsteller und Bibliothekar, umfasst das Werk 104 Stahlstiche mit Stadt- und Architekturdarstellungen, ergänzt durch topografisch-historische Erläuterungen. Dass auf dem Titelblatt unter anderem Gaertners Name an prominenter Stelle erschien, zeigt, welchen Bekanntheitsgrad er mittlerweile erreicht hatte.

Der Kontakt zu den Gebrüdern Gropius sollte sich auch weiterhin auszahlen: Im Auftrag von Carl Gropius, der intensive Geschäftsbeziehungen zum russischen Hof in Sankt Petersburg unterhielt und in einem Schreiben an seinen dortigen Ansprechpartner, Fürst Pjotr Wolkonskij (1776–1852), vorab die Werbetrom-

mel gerührt hatte („[...] der junge talentvolle Architektur Maler Gärtner, der früher lange Zeit in meinem Atelier gearbeitet hat, hegt den Wunsch, die große Russische Kaiserstadt kennen zu lernen, sich eine Zeit lang dort aufzuhalten und wenn die Umstände für ihn sich günstig zeigen, nach Moskau zu gehen, um dort für mich ein Panorama aufzunehmen“; vgl. Pachomova-Göres, 113f.), trat Gaertner im Mai 1837 seine erste Russlandreise an, auf der er eine Reihe beeindruckender Stadtansichten schuf (siehe S. 52–60). Im Gepäck hatte er auch eine Replik seines großen Berlin-Panoramas, die er an Zarin Alexandra Fjodorowna (1798–1860; als Charlotte von Preußen im Schloss Charlottenburg geboren) zu verkaufen hoffte – dies gelang und brachte ihn in Kontakt mit Zar Nikolaus I. (1796–1855), von dem er nun ebenfalls Aufträge erhielt. 1838 und 1839 sollten weitere Reisen nach Russland folgen, auf denen unter anderem das berühmte Kreml-Panorama entstand (siehe S. 52–55).

1840–70: REISEN UND FINANZIELLE PROBLEME

Der Tod von Gaertners Förderer und Hauptmäzen Friedrich Wilhelm III. im Juni 1840 brachte indes eine Zäsur: Angesichts der anders gelagerten künstlerischen Interessen von dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm IV., der als „Romantiker“ die Landschaftsmalerei bevorzugte, sah sich Gaertner gezwungen, neue Themenfelder und Motive zu erschließen. So unternahm er fortan verstärkt Reisen – unter anderem nach Ost- und Westpreußen, Schlesien sowie Böhmen (siehe Kap. 3) – und schuf dabei neben Ansichten von Schlössern, Kirchen und Profanbauten auch mehr landschaftlich geprägte Bilder (siehe Kap. 2), doch fanden seine Werke bei Weitem nicht mehr die Beachtung früherer Zeiten.

Dass das Interesse an der Architekturmalerei schwand, war zum einem dem Zeitgeist geschuldet, zum anderen aber auch dem einsetzenden Siegeszug der Fotografie, die letztlich die naturnahe Vedutenmalerei ablöste. Diese Entwicklung führte zu einer zunehmend schwierigen wirtschaftlichen Situation Gaertners, der sich 1864 erfolglos um die Nachfolge als Akademie-Inspektor bewarb (vgl. Bartmann: Nachlese, 349) und mit fortschreitendem Alter immer größere Probleme bekam, sich finanziell über Wasser zu halten.

So kam es schließlich, dass er 1869 mit dem kleinen, aber feinen Gemälde *Die Berliner Straße in Charlottenburg* (heute zu sehen im Heimat- und Geschichtsmuseum der Villa Oppenheim) seine letzte Berlin-Ansicht schuf, ehe er im folgenden Jahr seiner Heimatstadt Lebewohl sagte und sich gemeinsam mit seiner Frau in Zechlin im Ruppiner Seenland niederließ, wo sein ältester Sohn Reinhold als Amtsvorsteher tätig war.

1870–77: LEBENSABEND IN ZECHLIN

Das Paar kam in Reinholds Wohnhaus unter, wo sich auch das Atelier des Malers befand, der künftig ein zurückgezogenes Leben führte. Zwar blieb er weiterhin künstlerisch aktiv, doch beschränkten sich seine Arbeiten nun vor allem auf kleinformatige Aquarelle und Zeichnungen, die er für seine Familie und enge Freunde anfertigte. Eine fortschreitende Sehschwäche – zuletzt war er nahezu erblindet – sowie weitere körperliche Gebrechen erschwerten ihm nicht nur das Malen, sondern machten auch Ausflüge in die Umgebung unmöglich. Damit entfielen für ihn wichtige Quellen der Inspiration.

Am 22. Februar 1877 starb Eduard Gaertner. Seine Witwe Henriette und zwei unverheiratete Töchter blieben mittellos zurück, ein Gesuch an den Künstler-Unterstützungsfonds

der Akademie um eine jährliche Beihilfe von 150 Mark wurde abgelehnt. Drei Jahre später, im April 1880, verstarb auch Henriette und wurde an der Seite ihres Mannes auf dem örtlichen Friedhof beigesetzt (vgl. Wirth: Zechlin).

Nachdem das Grab in den 1930er-Jahren eingeebnet worden war, widmete die Gemeinde ihrem berühmtesten einstigen Einwohner erst 2004 einen neuen Gedenkstein auf dem Friedhof. Auch am ehemaligen Zechliner Wohn- und Atelierhaus Gaertners erinnert heute eine Tafel an den bedeutenden Vedutenmaler, der ein solch faszinierendes Vermächtnis hinterlassen hat.

REZEPTION UND AUSBLICK

Bis dessen künstlerischer Wert (wieder-)entdeckt wurde, sollte indes eine erstaunlich lange Zeit vergehen, denn spätestens mit seinem Tod war Eduard Gaertner nahezu in Vergessenheit geraten. Die Deutsche Jahrhundertausstellung von 1906 rückte ihn zwar einstweilen wieder ins Blickfeld der Öffentlichkeit – Vergleiche mit dem venezianischen Vedutenmaler Bernardo Bellotto (alias Canaletto; 1722–80) unterstrichen damals erstmals seine kunsthistorische Relevanz (vgl. Tschudi, XXIV) –, doch in den folgenden Jahrzehnten blieb die Auseinandersetzung mit seinem Œuvre fragmentarisch. Werner Schmidt lieferte in seiner äußerst verdienstvollen Dissertation von 1922 die erste fundierte Analyse zu Leben und Werk Gaertners, danach dauerte es fast 50 Jahre, bis die Kunsthistorikerin Irmgard Wirth ab 1968 mit ihren Forschungen, Publikationen und Ausstellungen Pionierarbeit für eine systematische Rehabilitierung Gaertners innerhalb der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts leistete.

Einen Höhepunkt in der Rezeption bildete dann die große Retrospektive zum 200. Geburtstag des Künstlers im Jahr 2001 im Ephraim-Palais in Berlin. Mit insgesamt

223 Werken unterschiedlichster Art – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen – und einem wissenschaftlichen Katalog unter der Leitung des Kunsthistorikers Dominik Bartmann wurde Gaertners Gesamtwerk erstmals umfassend gewürdigt (vgl. Bartmann: Nachlese). Es folgte 2006 eine weitere große Ausstellung, diesmal im Kunstforum der Berliner Volksbank, die sich der erst im Zuge der Vorbereitungen für die Geburtstagsretrospektive entdeckten Gaertner'schen Sammlung zeitgenössischer Fotografien widmete.

Heute ist Eduard Gaertner nicht nur als künstlerisch herausragender, sondern auch kulturhistorisch bedeutender Maler anerkannt. Seine detailreichen Stadtansichten dokumentieren das alte Berlin in einer Phase tiefgreifender Veränderung – vom Residenzstädtchen zur modernen Metropole – und ermöglichen einen visuellen Rückblick auf ein einzigartiges Stadtbild, das zwischen Schinkel'scher Architektur, bürgerlichem Alltagsleben und großstädtischem Wandel changiert.

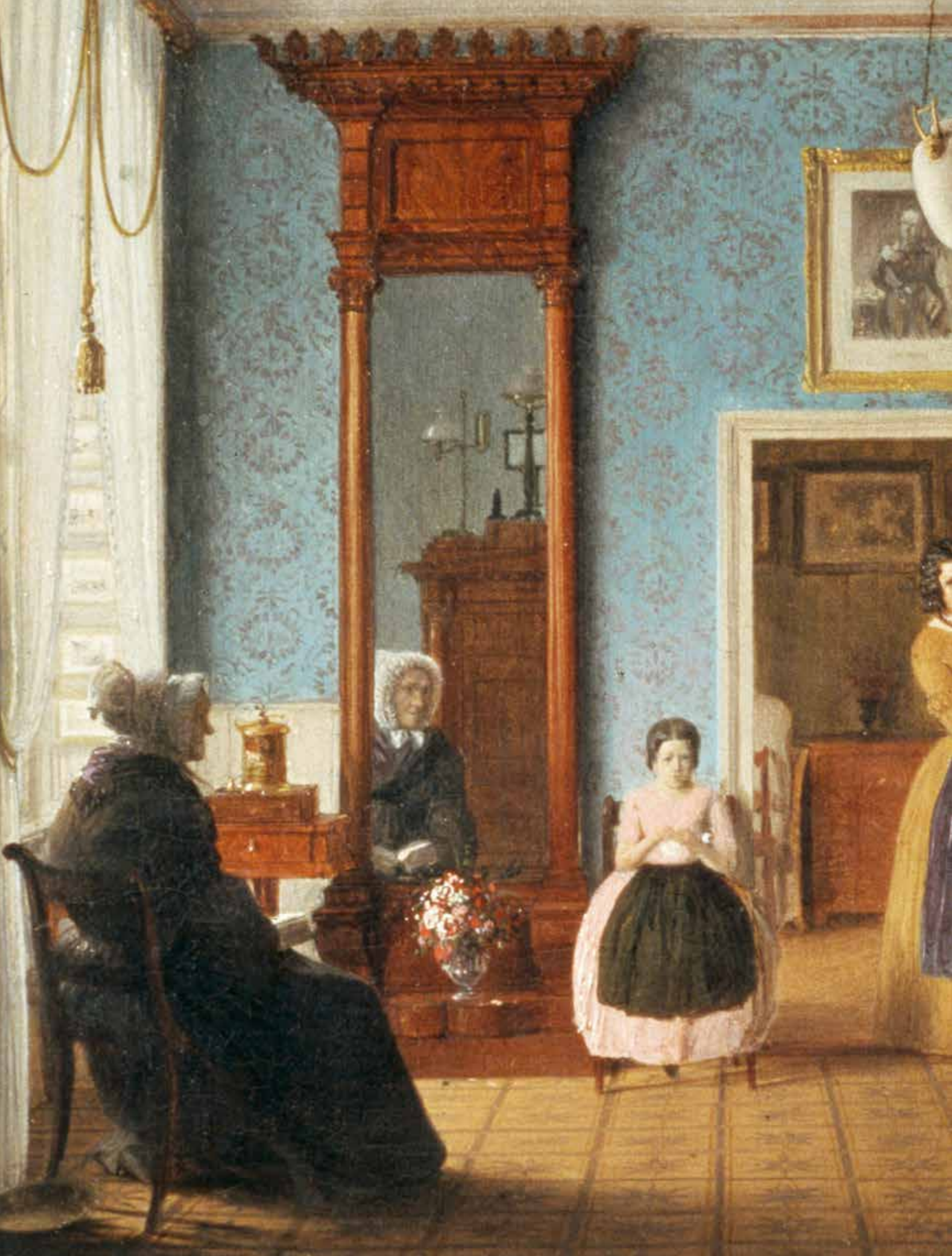
ZU DIESEM BUCH

Das vorliegende Buch bietet mit rund 80 ausgewählten und kommentierten Werken aus den Jahren 1820 bis 1870 einen Querschnitt durch Gaertners Schaffen und versteht sich als Einladung, sein Œuvre als bedeutenden Beitrag zur Kunst- wie Stadtgeschichte neu zu entdecken – als visuelles Gedächtnis eines Berlin, das in dieser Form nicht mehr existiert. Es macht nicht nur die Vielfalt von Gaertners Motiven sichtbar,

sondern auch die Entwicklung seines Stils – von sachlich-linearen Kompositionen hin zu atmosphärisch verdichteten, malerisch lebendigen Szenen. Mit dem 2022 ins Kupferstichkabinett zurückgekehrten Aquarell *Der Leipziger Platz in Berlin* (siehe S. 111) wird zudem ein ganz besonderes, lange verschollen geglaubtes Highlight präsentiert.

Im Umgang mit Gaertners Schaffen sind zudem einige editorische Besonderheiten zu beachten: So malte Gaertner manche Motive – etwa die Ansicht der Klosterruine Lehnin (Kap. 4), die hier exemplarisch genannt wird – im Laufe der Jahre mehrfach in leicht abgewandelten Fassungen, unabhängig von den üblichen Vorzeichnungen (auf quadriertem Papier) und Skizzen. Außerdem finden sich mitunter unterschiedliche Titel für dasselbe Motiv, was zunächst verwirrend erscheinen mag, jedoch auf die jeweilige Quellenlage sowie auf historische Veränderungen in der Benennung von Gebäuden, Orten oder Straßen zurückzuführen ist. In Ausnahmefällen sind auch Datierungen nicht immer gesichert und werden daher mit einem „um“ versehen.

All diese Aspekte machen eine sorgfältige, quellenkritische Einordnung der Werke unerlässlich, wie sie zuletzt im Rahmen der großen Eduard-Gaertner-Ausstellung im Ephraim-Palais 2001 sowie ihrer Nachbereitung vorgenommen wurde. So konnte beispielsweise die Kunsthistorikerin Wasilissa Pachomova-Göres einige Mythen um Gaertners Russland-Reisen (1837–39) korrigieren.





BILDNISSE

Ob als Gemälde, Zeichnung oder Fotografie – bildnishafte Darstellungen von Personen erfüllten im Laufe der Geschichte die unterschiedlichsten Funktionen. Ursprünglich der Würdigung von Herrschern und Adeligen vorbehalten, avancierte das Porträt im 19. Jahrhundert zum zentralen Statussymbol des Bürgertums und Ausdruck von Selbstbewusstsein sowie gesellschaftlichem Rang. Der Wunsch, sich und/oder Angehörige für die Nachwelt bildnerisch festzuhalten, ebnete den Weg für einen ganzen Markt erschwinglicher kleiner Bildnisse, seien es Miniaturporträts, Bleistift- und Kreidezeichnungen oder Druckgrafiken.

Auch Eduard Gaertner schuf bereits in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts eine Reihe solcher Porträts, von denen im folgenden Kapitel einige vorgestellt werden, darunter sowohl Einzel- als auch Gruppen- beziehungsweise Familienbildnisse. Gaertners Porträts gewähren dabei neben dem rein künstlerischen Erlebnis nicht zuletzt einen aufschlussreichen Einblick in die gesellschaftliche wie private Welt des Biedermeier, denn seine Modelle waren zumeist ganz gewöhnliche Menschen – Freunde, Bekannte und Familienmitglieder, manchmal aber auch er selbst (siehe sein Selbstporträt auf S. 2 in diesem Buch).

Zu den besonders reizvollen Exponaten zählt Gaertners in Öl ausgeführtes, in zarten Farben gehaltenes Doppelporträt seines

Jugendfreundes Pfarrer Eduard Kuntze samt Frau. Weitere überaus lebendige Darstellungen sind die Lithografie von Hofrat Gustav Taubert (1755–1839) – seines Zeichens Vorsteher der (Abteilung) Figurenmalerei der Porzellanmanufaktur Berlin und Hofmaler des Königs Stanislaus II. August von Polen (1732–98) – sowie zwei als sogenannte Pendants entstandene Bildnisse eines Ehepaars, die in ihrer sachlich genauen, plastischen Ausführung Gaertners zeichnerische Perfektion auf diesem Gebiet verdeutlichen. Sie offenbart sich gerade in seinen Gruppen- beziehungsweise Familienporträts nicht nur in der realistischen Darstellung des jeweiligen Interieurs, sondern – dem Wesen des Porträts entsprechend – vor allem im präzisen Erfassen der Physiognomie.

Neben zeittypischen Formen und Gestaltungsmitteln treten in Gaertners Bildnissen weitere Einflüsse zutage. Das Familienbildnis des Schlossers Hauschild beispielsweise zitiert in Bezug auf die Darstellung des Interieurs und den Einsatz des Spiegels als Kunstgriff die Tradition der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, die auch ansonsten in Gaertners Werk durchscheint, besonders in den genremalereiartigen Porträts und Stilleben. Diese Elemente tragen zur besonderen Atmosphäre seiner Bildnisse bei und spiegeln seine meisterhafte Fähigkeit wider, den Charakter seiner Modelle auf lebendige Weise festzuhalten.



Porträt Reichel, 1825

Bleistift, Kreide auf Papier, 23,9 x 20,1 cm

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Inv.-Nr. SZ Gaertner 77, in F III 2926

Keck und etwas selbstverliebt, ja fast ein wenig flirtend blickt der junge Mann uns an – ein Beau, dessen Name nur als „Reichel“ überliefert ist und den Gaertner während seiner Studienreise im Sommer 1825 in Paris porträtierte. Mit feinen Strichen und nuancierten Schattierungen gelingt es ihm, nicht einfach nur realistisch die Gesichtszüge, sondern das Wesen seines

Gegenübers lebendig einzufangen. Wahrscheinlich war der junge Mann mit der modischen Tolle ein Reisegefährte Gaertners, der mit Unterbrechungen bis 1828 in der französischen Metropole residierte, ehe er sich als Maler in Berlin niederließ. Das Brustbildnis entstammt einem Skizzenbuch jener Pariser Zeit, das weitere Charakterstudien enthält.





Pfarrer Kuntze und seine Braut (oder Gattin), 1829

Öl auf Elfenbein; 13 x 16,5 cm (oval)

Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Göttingen
Inv.-Nr. GG 271

Festlich herausgeputzt und doch in schlichter Eleganz, so rückt die junge Frau in diesem Doppelpor­trät in den Vordergrund. Ihre zarten Gesichtszüge, der schlanke Hals und die makellose Porzellanhaut verleihen ihr eine besondere Feinheit. Vollendet wird ihr apartes Erscheinungsbild im schulterfreien Seidenkleid durch eine kunstvoll arrangierte Biedermeier-Frisur, deren sorgfältig gelegte Locken ihre Anmut unterstreichen.

Der adrette junge Mann an ihrer Seite hingegen tritt dezent in den Hintergrund, und das nicht allein perspektivisch. Mit streng gescheiteltem Haar und hochkragigem dunklem Rock verkörpert er Seriosität und zeigt eine zurückhaltende Präsenz. Beide sind einander leicht zugewandt ins Bild gesetzt, wobei ihre Anordnung den Eindruck erweckt, als stünden sie gestaffelt hintereinander. Ihre steife Haltung und ernsten Mienen – beinahe en face dargestellt – entsprechen dem Ideal klassischer Porträts.

Gaertner inszeniert in dieser querovalen Miniatur seinen Jugendfreund Eduard Kuntze gemeinsam mit dessen Verlobter (oder bereits Gattin) als klassisches Brustporträt vor einer sanft verlaufenden pastellfarbenen Landschaft. Der harmonische Farbklang des Hintergrunds verleiht der Szene eine fast träumerische Leichtigkeit, die in spannendem Kontrast zur förmlichen Darstellung der Figuren steht. Kuntze hatte Gaertner 1825 – vier Jahre vor der Entstehung dieses Porträts – auf eine Studienreise nach Paris begleitet, war spätestens ab 1830 als Pfarrer tätig (am 7. März jenes Jahres taufte er Gaertners ersten Sohn Reinhold) und wirkte später unter anderem als Waisenhauspfarrer in Berlin.



Porträt einer älteren Dame mit Spitzenhaube, 1832

Schwarze und farbige Pastellkreiden, mit Deckweiß gehöht, auf braun grundiertem Velin, 24,2 x 16,8 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin

Inv.-Nr. GHZ 72/3,2

Dieses Halbfiguren-Bildnis ist als Teil eines Pendants konzipiert, eine zu Gaertners Zeit beliebte Darstellungsform für Ehepaare, bestehend aus zwei separaten, aber kompositorisch eine Einheit bildenden Porträts, um sowohl die Individualität der Dargestellten als auch ihre Verbundenheit zum Ausdruck zu bringen. Besonders auffällig an der abgebildeten Dame – Pendant zu dem Herrn auf der

gegenüberliegenden Seite – ist ihre hohe Haube aus feinem, transparentem Stoff, eingefasst von zarter Spitze, die ihre ondulierten Locken umrahmt. Das in warmen Brauntönen gehaltene Porträt zeigt Gaertners Gespür für Lichteffekte: Geschickt eingesetzte Weißhöhungen auf Gesicht und Kleidung verstärken die Plastizität und verleihen der Darstellung zusätzliche Lebendigkeit.



Porträt eines älteren Herrn mit Rotem Adler-Orden, 1832

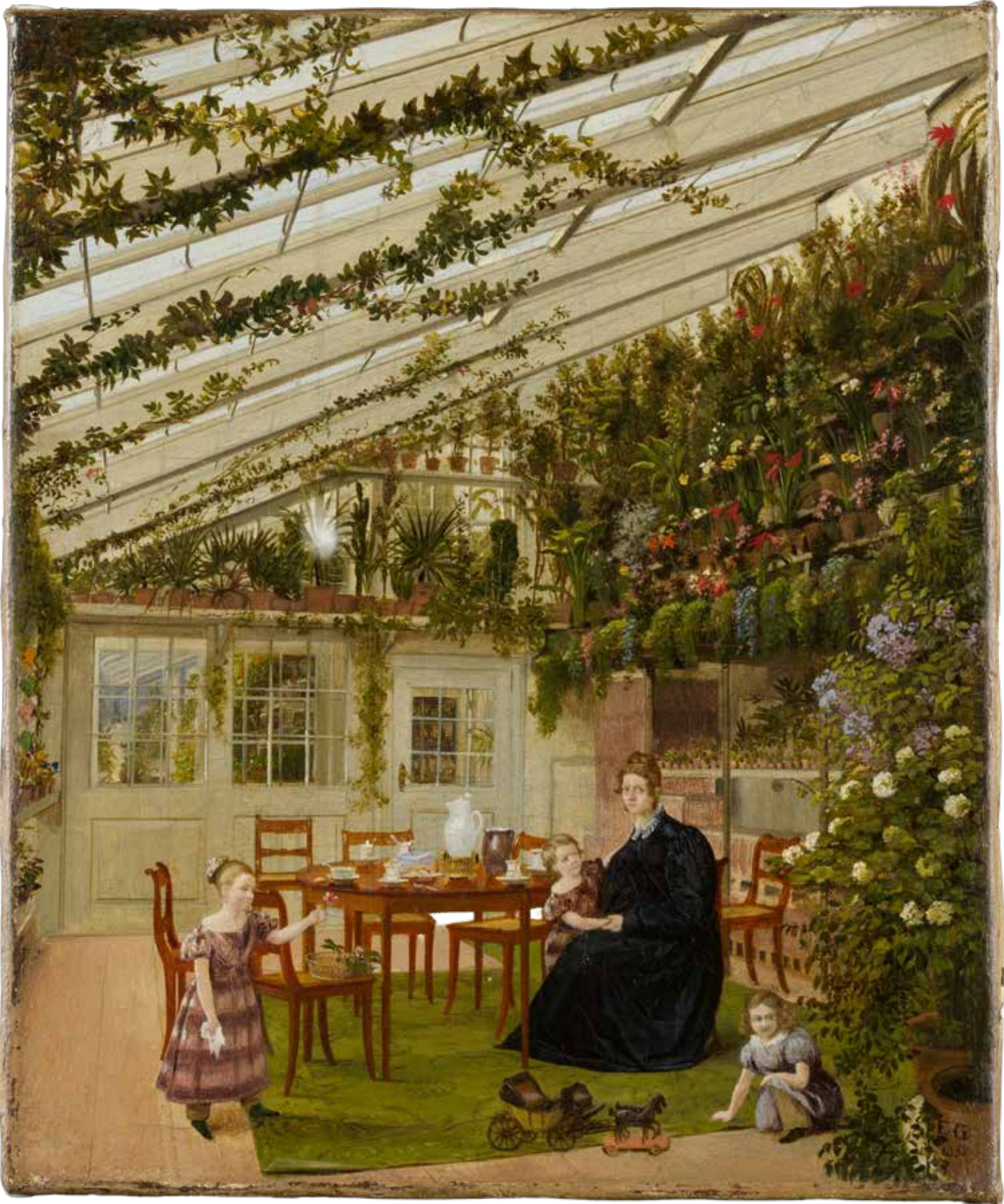
Schwarze und farbige Pastellkreiden, mit Deckweiß gehöht, auf braun grundiertem Velin, 24,5 x 19,8 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin

Inv.-Nr. GHZ 72/3,1

Der männliche Part des Pendants zeigt einen stolzen Bürger, der vor neutralem Hintergrund auf einem Stuhl sitzt und als Gegenstück zum Bildnis der zarten Dame als stattlicher Herr inszeniert wird – womöglich war die Verleihung des Ordens an seinem Revers der Anlass für die Erstellung dieses Pendant-Porträts. Beide Dargestellten, deren Identität sich

nicht mehr eruieren lässt, sind so positioniert, dass sie sich leicht einander zuwenden, dabei zugleich aber den Blick auf uns richten. Bemerkenswert ist auch hier die Feinheit der malerischen Zeichnung, deren Qualität in der Darstellung der Kleidung Gaertner so meisterhaft gelingt, dass man den Stoff beinahe haptisch spüren kann.



Die Familie des Kommerzienrats Westphal (?) im Treibhaus, 1836

Öl auf Leinwand, 24 x 20 cm

The MET/The Metropolitan Museum of Art, New York

Inv.-Nr. 2007.70

Ein Raum voller üppiger Bepflanzung, der durch das hohe Pultdach, ausladendes Rankwerk und dicht mit Topfpflanzen gefüllte Regale zu einem lichtdurchfluteten Wintergarten mit wohnlicher Atmosphäre wird – hier verwirklichte sich der wohlhabende Berliner Wollhändler und Kunstmäzen Christian Carl Westphal (1783–1860) in seinem Hobby als leidenschaftlicher Gärtner. Zugleich nutzte seine

Familie das „Treibhaus“ als Aufenthaltsraum, was der große Tisch mit Kaffeetafel im Vordergrund belegt. Gaertner, der mehrere Jahre in Westphals Haus zur Miete wohnte, erfasst auch hier jedes Detail mit großer Präzision: Er porträtiert nicht nur die Dame des Hauses und die Kinder, sondern lässt indirekt auch den Hausherrn als Schöpfer dieses grünen Refugiums präsent werden.





Pauline, Johanna und Ernst Mittler,

Kinder des Buchhändlers und Verlegers Ernst Siegfried Mittler und seiner Frau Henriette, geb. Dieterici, 1829

Aquarell, 28 x 33,5 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin

Inv.-Nr. VII 85/62 w

Vor der Kulisse eines sommerlichen Gartens hat Gaertner in diesem Gruppenporträt die Kinder der Verlegerfamilie Mittler bildnerisch festgehalten: die älteste Tochter Johanna, den Sohn Ernst junior und das Nesthäkchen Pauline. Festlich gekleidet stehen sie wie auf einer Bühne und verkörpern als wohlherzogene Nachkommen einer angesehenen Familie das bürgerliche Idealbild des Biedermeier. Auch die Werte, die in diesem Umfeld vermittelt wurden, spiegeln sich wider: Johanna wird musizierend am Spinett dargestellt – eine Anspielung auf ihre zukünftige gesellschaftliche Rolle als kultivierte (Salon-)Dame, während der Sohn des Hauses mit seinem Spielzeuggewehr wie ein kleiner Soldat salutiert.

Dies verweist ebenso wie der von der blumenumrankten Pergola gerahmte Blick auf den Kreuzberg mit Schinkels 1821 eingeweihtem Denkmal zu Ehren der preußischen Truppen der Befreiungskriege auf die militärische Affinität des Vaters und dessen beruflichen Hintergrund: Ernst Siegfried Mittler (1785–1870) hatte 1816 einen Verlag mit Schwerpunkt auf Militärliteratur gegründet und übernahm später den Verlag seines Schwiegervaters Wilhelm Dieterici (1758–1838), in dem unter anderem die Ranglisten der Königlich Preussischen Armee erschienen.

Das von ihm als Präsent für seine Kinder in Auftrag gegebene Aquarell steht in der Tradition familiärer Geschenkpraktiken jener Zeit: Bilder ebenso wie gedruckte Lieder, Gedichte, Reden und Vivatbänder – Seidenschleifen mit Glückwünschen oder Versen – wurden häufig zu Geburt, Taufe oder Geburtstagen verschenkt. Bei genauem Hinschauen fällt übrigens auf, dass die kleine Pauline das Werk als „Bild im Bild“ präsentiert und ausdrücklich darauf zeigt – eine humorvoll inszenierte Anspielung.



Wohnzimmer des Schlossermeisters C.F.A. Hauschild, Stralauer Str. 49, 1843

Öl auf Leinwand, 25,8 x 32 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin

Inv.-Nr. VII 59/726 x

Unser Blick fällt in das Wohnzimmer des Schlossers Carl Friedrich August Hauschild (1800–1858), bei dem es sich – die opulente Einrichtung samt kunstvoller Tapete verrät es – nicht um einen gewöhnlichen Handwerker handelte. Vielmehr wurden in seinem Betrieb neben Schlössern auch Ofentüren sowie Maschinen für die Zucker- und Schokoladenindustrie gefertigt, was ihm zu einigem Wohlstand verhalf.

Im Mittelpunkt des Bildes steht allerdings nicht das Familienoberhaupt, sondern seine (zweite) Ehefrau Friederike Emilie: Die Dame des Hauses hält Tochter Bertha, eines

von neun gemeinsamen Kindern, auf dem Arm und steht vor einer offenen Innentür, die den Blick in ein weiteres behaglich wirkendes Zimmer freigibt. Friederike und die Kinder blicken uns weitestgehend direkt an – ein charakteristisches Merkmal des Familienporträts –, während Hauschild selbst im Halbprofil dargestellt ist, bei Schinken und Rotwein am Tisch sitzend, über dem eine Miniaturausgabe von Gaertners 1839 entstandenem Werk *Die Schlossermeisterwerkstatt* hängt. Seine Mutter Anna Sophie erscheint nur als Rückenfigur am Fenster, doch der Spiegel gibt ihr Gesicht preis.



Frau mit Kindern in einer Halle, 1839

Öl auf Leinwand, 24 x 19,5 cm

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Inv.-Nr. SZ Gaertner A 139, Nr. 66

Ein prosaisches Ambiente herrscht in diesem Bild, das eine junge Frau mit einigen Kindern in einem schmucklosen Innenraum zeigt. Die vor allem in Grautönen gehaltene Farbgebung verstärkt die nüchterne, wenig anheimelnde Atmosphäre – ebenso die geöffnete Tür. Das diffuse Licht, das durch das große Rundbogenfenster fällt, lenkt den Blick auf die bescheiden, aber festlich gekleidete Frau, deren durch Weiß-

hörungen betontes Gesicht, das rote Oberteil, die weiße Schürze und das Kissen, auf dem ein Säugling liegt, sich eindrucksvoll von der gedämpften Umgebung abheben. Das Kind ruht auf einer Art Taufkissen, und der daraus hervorlugende Palmzweig untermauert die Annahme, dass die Szene mit der Taufe von Gaertners Sohn Conrad am 13. Januar 1839 in Verbindung stehen könnte (Bartmann 2001, 405).

