

Beweis für die Unhaltbarkeit dieser Auffassung. Weit beachtenswerter ist indessen die auffallende Erscheinung, daß es gelang, inmitten der stürmischen Entwicklungsperiode der Maschinenarbeit in Deutschland selbst einen Industriezweig anzusiedeln, der fast ausschließlich auf Handarbeit angewiesen ist — jene deutsche Smyrna-teppich-Industrie, die im Laufe der letztvergangenen Jahre in kunstgewerblichen Kreisen durch Otto Eckmanns Entwürfe so wohl bekannt worden ist. Die Anfänge dieser Industrie in Deutschland liegen nur wenige Jahrzehnte zurück, wo es der preussischen Regierung gelang, einem deutschen Arbeiter in Kleinasien das Erlernen der Smyrnaknüpferei zu ermöglichen. Am Laufe der Zeit ist es dann gelungen, einen Stamm von geschulten Arbeiterinnen, namentlich wendischen Spreewälderinnen, heranzubilden für einen Erwerbszweig, der weder übertrieben anstrengend, noch geisttötend genannt werden kann.

Das Hauptabsatzgebiet findet der deutsche Smyrna-teppich im Auslande. Einstweilen gibt es in Deutschland nur einen sehr geringen Bruchteil von Frauen, die nicht der Meinung wären, daß ein orientalischer Teppich unter allen Umständen schöner sein müsse als der deutsche. Geheimrat Bode und viele andere Sachkenner haben seit Jahren sich bemüht, das deutsche Publikum darüber aufzuklären, daß ein echter morgenländischer Teppich heute nahezu zu den Perlen des Kunsthandels zählt, daß eine Anzahl tüchtiger Kenner im Auftrage amerikanischer Händler „Land und Wasser“ durchziehen, um jedes begehrtere Exemplar aufzukaufen. Die Masse der orientalischen Teppiche, die den deutschen Markt überschwemmen, stammt aus fabrikmäßigen Betrieben des Orients, die unter europäischer Leitung stehen und teils mit indischen Sträflingen, teils mit türkischen Frauen arbeiten. Die Anilinfarbe hat hier längst ihren Einzug gehalten und zwar in ihren billigsten, daher auch unzuverlässigsten Vertretern. Durch Wälzen im Staub und Auswaschen in Bächen wird künstlich das vielbegehrte „alte“ Aussehen erzeugt.

Die Belehrung von Fall zu Fall, wie sie von hervorragenden Kennern z. B. in bezug auf den Alttextümerschwindel immer wieder

geübt wird, kann sicherlich der besseren volkswirtschaftlichen Erziehung der Frau dienen. Der Angelpunkt dieser Frage liegt aber nicht im Kampfe gegen Einzelbetrug und Einzelbetrüger. Bis zu einem bestimmten Grade liegt immer eine Mitschuld der Betrogenen vor, wenn ein Betrug in größerem Umfang überhandnimmt. Wohl sucht die Gesetzgebung solchem Unwesen vorzubeugen, allein solange den Käuferinnen die grundlegenden Kenntnisse fehlen, darf man sich nicht wundern, wenn ihre Unwissenheit ausgenutzt wird.

Ein wesentlicher Schritt zur Erhöhung deutscher Gewissenskultur, zur Vermehrung deutschen Nationalvermögens würde getan sein, wenn die deutsche Frauenvwelt sich ein erweitertes Verständnis für die volkswirtschaftliche Tragweite ihres Einflusses als „Käuferin“ aneignete. In diesem Punkte hat sie sich von der Amerikanerin überflügeln lassen. Selbst die unbemittelte Amerikanerin besitzt meistens ein viel eingehenderes Verständnis für die Wertunterschiede und Eigenschaften der Waren, besonders so weit sie durch Feinheiten in der Bearbeitung erhöht werden. Die Merkmale der Wollen- und Seidengewebe, der edlen Steine und Metalle, der Spitzen und selbst des Porzellans sind der Durchschnittsamerikanerin viel geläufiger als den Damen in einem deutschen Salon. Höher als die Amerikanerin steht die deutsche Frau in der Bereitwilligkeit, kleine Dienstleistungen erwerbstätiger Frauen und Männer aus freien Stücken zu belohnen. In der — oft falschen — Freude an einem „billigen“ Einkauf bringt es die Amerikanerin wohl ebenfalls weiter als die deutsche Frau. Dennoch ist hier auch bei uns noch vieles zu bessern. Oft genug vergessen Damen von sehr wohlthätiger Gesinnung und hochfliegenden sozialen Idealen, daß das Preisdrücken eine Hauptquelle sozialer Nöte bildet. Die wichtigste soziale Aufgabe der modernen Frau ist die, durch das Studium der Herstellung und Bearbeitung der im Handel vorkommenden Waren ihr Verständnis für den Wert des Gebotenen zu erweitern und sich dadurch gegen die Versuchung des Preisdrückens zu feien, gleichzeitig aber auch sich selbst und ihre Klasse gegen Übervorteilung zu schützen.



Carl Friedrich Lessing: Nach dem Gewittersturm. Sandzeichnung.  
(Nach einem Holzschnitt im Verlage der Nicolaischen Verlagsbuchhandlung [R. Treder] in Berlin.)

## Düsseldorfer Kunst

Von

Julius Norden

II.

(Nachdruck ist unterfagt.)

Zusehends blühte die Düsseldorfer Akademie auf. Schon Mitte der dreißiger Jahre stand die Schule überall in großem Ansehen, und in der Kunstwelt machte Düsseldorf München den Rang unterschieden streitig. Die „Gesellschaft“ stand im Banne literarisch-ästhetischer Anschauungen. Zu den hochgebildeten Malern, die als Führer der Romantik wirkten, hatten sich bedeutende Gelehrte, Dichter, Musiker gesellt. Schnaase schrieb seine Geschichte der bildenden Künste hier; Zimmermann übte als der Dichter der „Epigonen“ und des „Münchshausen“ und namentlich auch als Theaterdirektor großen Einfluß aus; der geniale Grabbe machte im „Don Juan und Faust“, im „Friedrich Barbarossa“ und im „Heinrich VI.“ dieselben Helden der Romantik, die die Maler so anzogen, zu den Helden seiner Tragödien; Robert Reinick und Wolfgang

Müller-Königswinter sangen an der Düsseldorf viele ihrer schönsten Lieder; Robert Schumann lebte und komponierte hier, Felix Mendelssohn-Bartholdy schwang in Düsseldorf den Taktstock, ehe er nach Leipzig ging — die Zahl dieser bedeutenden Vertreter der Intelligenz ließe sich noch leicht vergrößern.

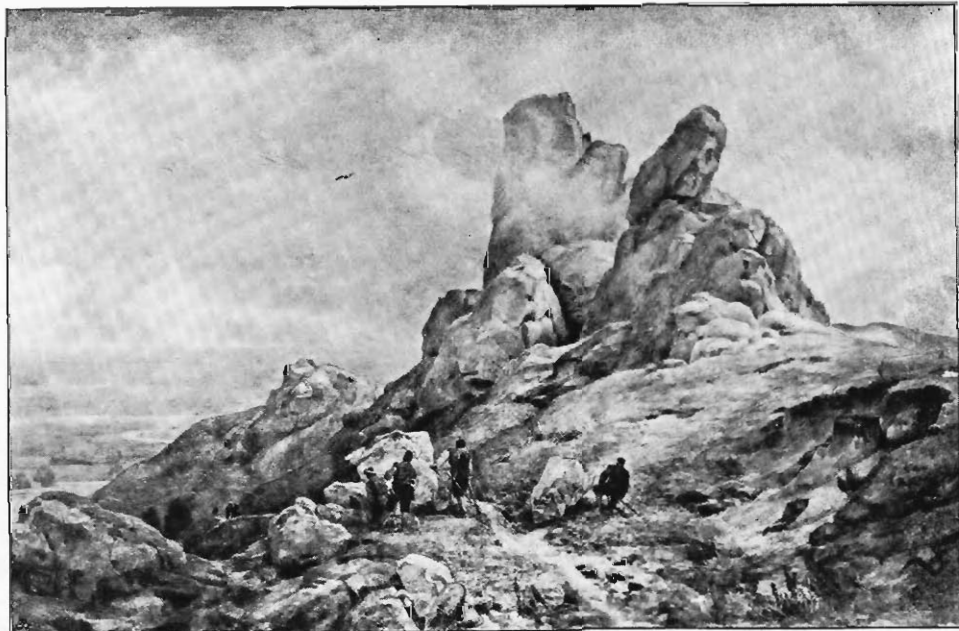
Die Stadt war noch klein, die noch immer sehr französisch gesinnte Masse der Bevölkerung arm und kleinlich, und der Bürger hatte nur wenig Interesse für die Kunst. Wohl aber für die Künstler, denn — er lebte ja von ihnen. Und das junge Volk gab viel Geld aus und machte sich gute Tage. Eine Kluft blieb zwischen den Bürgerkreisen und den Kreisen der Intelligenz bestehen, in deren Mittelpunkt die Akademie stand. Um so mehr wuchs das Selbstbewußtsein der Künstler. Ihrer Selbstüberschätzung leitete die Anerkennung, die sie selbst im Auslande

reichlich fanden, begreiflicherweise Vorschub. Sie feierten sich gegenseitig als wiedererstandene Größen der Vergangenheit. Da war der Realist Hildebrandt — der neue „van Dyck“, Karl Sohn, der Kolorist — der wiedergekommene „Tizian“, Wendemann, der „gewaltige“, in Wahrheit so schwächliche und süßliche — der „Michelangelo“ der Neuzeit, Theodor Mintrop, der Selbstmademan — ein zweiter „Giotto“.

Aber es fehlte auch nicht an Gegenjähren trotz der scheinbaren Harmonie unter den Gittichen der Akademie. Der berlinisch steife und vornehme Direktor, der mit der kleinen Düsseldorfener Hofburg liiert war, der allsonntäglich bei sich jour fixe hatte, einen literarisch-ästhetischen Teeabend, zu dem alle ihm nahestehenden Künstler in Frack und weißer Binde kommen mußten, hatte natürlich die mit ihm gekommenen und später zugezogenen Künstler aus dem Osten und Norden des Reiches besonders gern. Das gab zwischen ihnen und den Rheinländern zu Eifersüchteleien Anlaß. Dazu kamen po-

Preffe. Ein Untes aber hatten diese Erscheinungen zur Folge: sie förderten die Selbständigkeit der Künstler, die der Schule entwachsen waren, und der Zustand hörte allmählich auf, daß selbst diejenigen, die in den Meisterateliers nichts mehr zu lernen hatten, doch in der Akademie verblieben.

Eine starke Unterstützung fanden die Künstler durch den im Jahre 1829 ins Leben getretenen „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“, in dessen Statuten die segensreiche Bestimmung aufgenommen wurde, daß ein großer Teil seiner Einkünfte der öffentlichen Kunstpflege zugute kommen sollte. Dem alten Konservator Mosler ist diese weise Unterstützung vor allem zu danken. Tatsächlich hat der Verein nach dieser Richtung hin ungemain viel für Düsseldorfener Künstler getan. Bis zum Jahre 1900 betrugen die Summen, die für solche Zwecke ausgegeben worden waren — 4187934 Mark. Hiervon fallen nahezu 900000 Mark auf Beteiligung an öffentlicher Kunstpflege, über 1260000 Mark auf die Herausgabe von Kunstblät-



Carl Friedrich Lessing: Harzschnee. Landschaftszeichnung.

(Nach einem Holzschnitt im Verlage der Nicolaischen Verlagsbuchhandlung [N. Strecker] in Berlin.)

litische und konfessionelle Gegensätze und später noch die Gegensätze zwischen bureaukratischen und demokratischen Tendenzen. Es kam sogar zu offenen Polemiken in der

tern, und für nahezu 2050000 Mark wurden Düsseldorfener Kunstwerke für die jährlichen Verlosungen angekauft. Auch förderte der Verein in immer steigendem Maße Kunst-

interesse und Kunstverständnis in Düsseldorf, der ganzen Rheinprovinz und Westfalen.

Was machten nun alle diese vielbewunderten Künstler der dreißiger und vierziger Jahre, denen es so gut ging?

Ich habe die Richtung ihrer Kunst als eine romantische bereits geschildert, und ich habe einzelnes bei den Angaben über die Entwicklung speziell der Monumentalmalerei schon namhaft gemacht. Ich betonte schon die Abhängigkeit von der Literatur und Dichtkunst, Bibel, Geschichte und Sage, die Gefühlseligkeit und Sentimentalität, das Theatralische und Lyrische. Darin waren sie alle einig, die Hübnier und Wendemann, Hildebrandt und Sohn, die Köhler und Mücke, die Leutze und selbst Carl Friedrich Lessing, weitaus der Bedeutsamste von allen: ihr Bestes lag in der Monumentalmalerei wie in den Staffeleibildern der „Historie“ und des „historischen Genres“. Zahlreiche,

Aber allgemein bekannt sind noch durch die Vielfältigkeiten und Galerien die Werke der Führer der Düsseldorfer Kunst aus dem zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts.

Shadow selbst blieb als Künstler mehr im Hintergrunde; seine Verdienste kennzeichnete schon Zimmermann hauptsächlich als die eines „Organisators, Lehrers und Diplomaten“, solange er nicht in seinem Urteil in starre Einseitigkeit verfiel, was in der letzten Zeit seines Regimentes, namentlich nach der Märzzeit, geschah, die auch in den Kreisen der Künstler nicht ohne Einfluß blieb — feierten sie doch sogar ein freies „Germaniafest“. Desto bekannter sind die Werke seiner Genossen und Schüler. Eine Wehleidigkeit, eine Freude am Gruseln, am Düsternen und Schaurigen, Finsterngewöhnlichen, Unheimlichen geht durch sie alle; eine Sympathie für die außerhalb der Gesell-



Carl Friedrich Lessing: Gefangene Wildddiebe. Handzeichnung.

(Nach einem Holzstichdruck im Besitze der Nicolaischen Verlagsbuchhandlung [H. Zedler] in Berlin.)

überaus zahlreiche *alii minorum gentium* wagten es natürlich erst recht nicht, eigene Wege zu gehen — sie sind mit samt ihren Bildern heute alle vergessen, verschollen.

schaft Stehenden oder dem Straßengesetz Verfallenen, auch so eine Art Armeelutmalerei. Wer kennt sie nicht — die Wildddiebe in Todesnöten, die verfolgten Schmuggler, die



Carl Friedrich Lessing: Barbarossa vor Mailand. Handzeichnung.

(Nach einem Jahrbuchdruck im Verlage der Nicolaischen Verlagsbuchhandlung [H. Strecker] in Berlin).

großherzigen Räuber? Die historischen und dichterischen Liebespaare? Die Ritter und Kriegshelden? Die Mordüberfälle und Hinterhalte? Die Krönungsfeiern und Begräbnisse? — die den Gegenstand der „Historie“ und des „historischen Genres“ bildeten. Wer kennt nicht Vendemanns „Trauernde Juden in Babylon“ und seinen „Trauernden Jeremias“, Hübners „Fischer“ (nach Goethe) und „Roland und Isabelle“, Sohns „Rinaldo und Armida“ und „Die beiden Leonoren“, Hildebrandts „Söhne Eduards IV.“, „Faust und Gretchen im Kerker“, „Othello und Desdemona“, Kochlers „Rebekka und Eliezar“, „Hagar und Ismael“ und „Mignon“ und „Gretchen“ und „Julia“, Lessings „Trauerndes Königspaar“, „Ezzelin“, „Der Räuber und sein Kind“? usw.

Des Trauerns und des Pathos gab's so viel, daß bereits 1832 Adolf Schrödter in seinem Bilde „Die trauernden Lohgerber“ diese ganze Richtung verspottete. Mit vollem Rechte, denn das alles war ja künstlich Empfundenes. Die Künstler selbst empfanden diese Trauer und Schwermut nämlich nicht — es waren ja meist lauter fröhliche, gesunde, gut gestellte Leute, die zu leben und leben zu lassen liebten, eine Kunst, die

man in Düsseldorf immer verstanden hat, und die besonders seit der Begründung des Künstlerklubs „Malkasten“ in den vierziger Jahren weit über die Grenzen der Provinz hinaus einen lauten Ruf erworben hatte. Und ebensowenig waren alle jene Renaissancemenschen und Ritter und sogar Räuber, die sie malten, je so sentimental gewesen, wie sie hier geschildert wurden. Man wollte nur diese oder jene „poetische Stimmung“ des Künstlers zum Ausdruck bringen und suchte sich die Statistiken dazu aus der Geschichte, Bibel, Literatur zusammen. Und zu ihrer materiischen Darstellung suchte man sich dann ganz naturalistische Modelle in der nächsten Umgebung, oft unter den Freunden, wie denn diese Maler sich nicht selten gegenseitig diesen Liebesdienst leisteten. Ein wunderlicher Zwiespalt zwischen der Unwahrheit und Phantastik des Vorgangs und der sogenannten Handlung und ihrer Psychologie einerseits und den lebensvoll gegebenen Wirklichkeitsmenschen. Gurlitt nannte einmal nicht mit Unrecht diese Malerei ein „Gesellschaftsspiel der lebenden Bilder“. Und Zimmermann schrieb von diesen Künstlern: „Sie sehen die Dinge zu natürlich und zu unwahr zugleich; die rechte Mitte ist hier noch nicht entdeckt.“ „Zu natürlich“? Zu



Carl Friedrich Lessing: Studie zum „Duch“.  
(Nach einer Zeichnung im Besitz des Herrn Geh. Ratsrates C. H. Lessing in Berlin.)

gewisser Beziehung eben nur. Denn anderseits erzählt man, daß z. B. Hildebrandt in seinem einst vielgerühmten Bilde „Der Krieger und sein Kind“ das Panzerhemd des Vaters nach — einer kleinen gehäkelten Stahlperlenbörse gemalt hatte.

Will man sich das Einst so recht vorstellen und seinen ganzen Unterschied vom Heute klar machen, so vergleiche man etwa die Bendemannschen unter einem weinranken Weidenbaum sitzenden, schön und gut gekleideten, angeblich „Trauernden Juden“, die mehr gelangweilt und verdrießlich erscheinen, mit Lesser Ueys bekanntem Gemälde in der Hennebergischen Galerie in Zürich, das den-

selben Stoff behandelt. Oder Karl Hübners (nicht zu verwechseln mit dem erstgenannten Julius Hübner) „Weber“ mit der Art, wie Käthe Kollwitz die gleiche Arbeitertragödie in ihrem Radierungszyklus erfaßt und gegeben hat.

Es erscheint ganz begreiflich, daß tiefere Naturen, wie Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin, sich in Düsseldorf damals nicht wohl fühlen konnten, wo man ihnen „Talent“ oder „Vernunft“ absprach, und daß sie ihres Weges zogen, ehe es zu spät war.

Aus der großen Shadowgruppe ragten aber zwei Künstler im Haupteslänge hervor, zwei ausgesprochene Persönlichkeiten: Carl Friedrich Lessing und Alfred Diebel. Dieser, wohl unstrittig der Allerbedeutendste, mußte vor der Zeit sterben, aber was er hinterließ, schlägt doch alles auf dem Gebiete der Monumentalmalerei. Lessing konnte sich ausleben. So wurde er auch zum Maler, der nicht bloß jene erstgenannten Werke schuf, sondern auch seine Kunstbilder. Ein starkes Naturgefühl und eine künstlerische Wahrheitsliebe brachen bei ihm allmählich durch und trieben ihn fort in

die Einsamkeit, ließen ihn sich wenigstens vom großen Haufen fernhalten. Sein Naturgefühl betätigte sich auch schon in seinen Geschichtsbildern, in denen er das Landschaftliche weit mehr berücksichtigte als die übrigen. So wurde er auch mit Schirmer zusammen ein Neubegründer der Landschaftsmalerei, die mit der Zeit in Düsseldorf eine so große Rolle spielen sollte.

Aber zuvor noch einige Worte über die von der Historie großen Stils und vom historischen Genre sich abweigende Malerei des Genres des Alltagslebens, die Jahrzehnte hindurch in den Augen der großen Masse für „Düsseldorfer Kunst“ besonders

bezeichnend war, die diese einführte in die Räume der wohlhabenden Bürgerkreise, ihre Wände schmückte, ihre Bücher illustrierte, ihre Wappen füllte, aber sich auch in den Galerien einen hervorragenden Platz verschaffte.

Einiges von dieser Malerei wurde schon vorher gestreift. Denn es ist ganz selbstverständlich, daß der Charakter der Geschichtsmalerei auch den ihrer bescheideneren Schwester beeinflusste. Auch hier die literarisch-poetische Richtung, die Gefühlsschwärmerei, die Theatralik, die innere Unwahrheit. Als ein Stiefkind fristete sie zuerst ihr Leben. Direktor Schadow schloß jedes Verständnis für sie, ihm, der noch in den Tagen, wo bereits Ludwig Knaut und Benjamin Vantier ihre Trümmer feierten, mit der „Trilogie“, seinem letzten Werke, noch einmal die Herrlichkeit der alten romantischen Historie zu neuem Leben zu erwecken suchte. Aber er legte der Genremalerei immerhin keine Hindernisse in den Weg, wiewohl es kein Meisteratelier für diesen Zweig gab.

Zunächst freilich bewegte sich die Genremalerei auch in den breit getretenen Bahnen der romantischen Kostüm-Malerei: der ganze mittelalterliche Minnezauber und Ritterglanz treibt auch hier sein Wesen, nur daß auch ehrfame Bürgermeister, tugendhafte Goldschmiedstöchterlein, fahrende Gesellen und behäbige Gastwirtinnen neben den Rittern und Burgfräulein und Edelknappen aufzutauken beginnen.

Dann aber lenkten Adolf Schrödter und Johann Peter Hasenclever für einige Zeit in andere Bahnen ein. Wie sie sich technisch von

der alten Schablone befreiten — bei Schrödter zeigte sich sogar etwas wie Neigung zur Freilichtmalerei —, so suchten sie anfangs auch ihre Stoffe auf anderen Gebieten als dem romantischen. Schrödters „Trauernde Lohgebe“ waren ein Spottgedicht, seine „Rheinweinprobe“, „Rheinisches Wirtshaus“ usw. ein Bekenntnis zur zeitgenössischen Wirklichkeit im Rahmen rheinischer Lebensfreude. Und Hasenclever, Humorist wie jener, tat den gleichen Griff ins volle Menschenleben. Beide freilich wandten sich später auch der Kostümmalerei und literarischen Anregungen zu, Schrödter in seinen Falstaff- und Don Quixotte-Bildern, Hasenclever in den Jocksbildern, die seinerzeit ein so ungeheures Auf-



Carl Ferdinand Sohn: Bildnis der Gräfin Moutz.

sehen machten. Aber der Humor eben erhob sie weit über die Bilder des historischen Genres. Novellistisch und anekdotisch blie-

ben dabei auch sie. Wie diese beiden Bahnbrecher sich von den Einflüssen der Zeit und dem Geiste der älteren Düsseldorfer Schule nicht ganz frei machen konnten, so zahlte auch eine andere Gruppe von Künstlern, wie Rudolf Jordan, Henry Ritter, Jakob Becker, Carl W. Hübnert, F. W. Heinse, Adolf Tidemann, der Skandinave, und seine Landsleute Gude und Nordenberg und Jagerlin, Chr. Ed. Wötcher, Louis Hugo Becker und viele andere noch, ihnen ihren Tribut. Wohl suchten sie Anschluß an das wirkliche Volk, wohl spielten die sozialen Kämpfe ihrer Zeit in den Bildern, die sie schufen, eine gewisse Rolle, aber schließlich war's auch bei ihnen nur eine roman-



Carl Gehrt: „Die Kunst ein Göttergeschlecht“. Plinette in der Kunsthalle zu Düsseldorf.

tische Kostümmalerei, war nur das Äußere der wirklichen Welt entlehnt und nahm sich diese „Armeleutmalerei“, die es mit Wilderern und Schmugglern, Holzdieben und Auswanderern, Landstreichern und Räubern, Fischern und Bauern, Matrosen und Weibern, Gerichtssitzungen und Auspflandungen, Schiffsunglücken und Gewitterstürmen, herzbrechenden Abschiedsszenen und verzweifelten Kämpfen, Bettlerstolz und Bourgeoisanmaßung, aber auch Weinlesen und Erntefeiern, jubelnder Heimkehr und verschämter Liebeslust zu tun hatte, ebenso phrasen- und posenhaft, also unwahr aus wie die große Geschichtsmalerei. Nur daß die Akteure all dieser rührjamen oder aber philisterhaften, selten humoristischen Erzählungen zur Abwechslung nicht mehr in Phantasie- und mittelalterlichen Kostümen steckten, sondern in blankgeputzten, wie eben vom Theater-

schneider gelieferten, bald hessischen, bald westfälischen, bald norwegischen oder irgend welchen anderen Trachten. Unschwer erkannte man zudem bei der ganzen Bauernmalerei den Einfluß von Zimmermanns „Oberhof“ und Auerbachs „Barfüßler“. Wie sich Anzengröbers und Hofeggers Gestalten zu jenen verhalten, so etwa Liebermanns und Uhdes Bauern zu denen der Düsseldorfer Maler um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Und dieses Wesen der Düsseldorfer Lebens- und Sittenbilder blieb noch lange das gleiche. Die materiellen Qualitäten eines Ludwig Knauts und Benjamin Vautier, eines Michael Müntsch, Karl Sohn, Christian Bokelmann und Ferd. Brütt waren jedenfalls

größer als die der meisten älteren Genremaler — man begegnete sogar freilichtlichen Tendenzen, z. B. bei Bokelmann und Aloys Zellmann —, größer auch war der Einfluß von Paris und Brüssel, geschickter, glaubhafter gewählt war das Motiv, aber doch die novellistisch-anekdotische Richtung, wenn man auch immer weniger sie an der Hand von Dichtern und Dichtwerken pflegte, vielmehr sich im Leben selbst nach wirklichen Vorgängen umfah, um diese dann „materiell“ zuzufügen — ich sage, diese Richtung blieb dem Wesen nach die gleiche, und auch dieser spätere „Realismus“ mit seiner augenfälligen Absichtlichkeit und kommentierenden Entlichkeit erscheint uns heute nicht lebensecht. Ja, es nahmen sogar die gekünstelte Sentimentalität und hausbackene Gemüchlichkeit, die eine Zeitlang, wenigstens was die vornehmsten

Künstler betraf, fast schon für überwunden nicht mehr mit überlegenem Wohlwollen das gelten konnten, in der Folge wieder mehr Volk, sie lebten und leben sein Leben mit überhand. So stark war der Einfluß der allen Infern ihres Seins, oft auch tatsäch- Pariser und Brüsseler und namentlich auch lich mitten unter ihm mit.

der Nieder- länden, bei denen so viele Düsseldorfer in die Schule gingen, doch nicht, um diesen uralten Zug der Düs- seldorfer Zi- gurenmalerei auszumerzen. Er erstreckte sich eben nur mehr auf die Technik, auf die rein ma- leriischen Aus- drucksmittel, auf die Art und Weise des Vortrags in Farben und Tönen; selbst ein Ludwig Rhenaus, wohl der populär- ste aller Düs- seldorfer der letzten fünfzig Jahre, ist von diesen Vor- würfen nicht ganz freizusprechen; aber wenigstens in Sentimenta-

lität „machte“ er nicht, mit ein weltmän-

nisches „savoir faire“, das „sogar“ den Fran- zosen imponierte, zeichnete seine Kunst aus: sie blieb vornehm, auch wenn er schmutzige Bengel, tausende Dorfkrüpel malte. Aber die Zeit ist über diese Vorzüge hinweg- geschritten: die Courbet und Millet, die Israels und Meunier, die Leibl und Uhde, die Segantini und Jovan — sie schilderten

Aber man vergesse dabei eins nicht: den tragenden, stützenden, treibenden Beifall, den diese Richtung zunächst bei der ganzen gro- ßen Masse des Publikums, später aber immer auch noch in allen für die Düsseldorfer maß- gebenden Kreisen, zumal in ihrer eigenen Stadt und Heimatprovinz, fand. Es war am Ende nicht verwunderlich, wenn schon



Carl Gehryt: Studie zum Wandgemälde „Kunst in der Renaissance“. In der Kunsthalle zu Düsseldorf.

allein der Geschmack der Düsseldorfer „guten Gesellschaft“, der Wiäen der Rheinlande und der Käufer jenseit des Kanals und des großen Wassers bestimmend für die Künstler wurde, die aber auch außerhalb dieser Kreise lange Zeit hindurch reiche Anerkennung, ja mitunter blinde Bewunderung fanden. Da erschien es ganz natürlich, daß man allmählich in einen Dornröschenschlaf verfiel.

Einer Persönlichkeit muß hier noch ge-

niederländischer Maler, wie das neuerdings auch der Nachfolger Sohn, der Karlsruher Claus Meyer, wieder tut, wurde ein ungeheures Gewicht gelegt. So kam man dort allmählich in eine Rezept- und Schablonenmalerei hinein. Sohns Verdienste auf dem Gebiete der koloristif und des physiognomischen Ausdrucks sind nicht zu unterschätzen, aber die Tatsache bleibt bestehen, daß diese ganze Schule sehr wenige Individualitäten hervorgebracht hat, darunter aber freilich eine von solcher Kraft wie Eduard von Gebhardt, der bald schon neben ihm als Lehrer tätig war.

Von dieser Rezeptmalerei wußten übrigens bereits Zimmermann und Müller von Königswinter gar schmerzhafte Dinge zu erzählen. Sie steckte den Düsseldorfern schon längere Zeit sozusagen im Blute. Gebhardt selbst hat sich ebenfalls einmal darüber ebenso geistvoll wie vernichtend ausgesprochen. Gerade diese koloristische Modefexerei trieb ihn in die gewissenhaften und systematischen Studien in Italien hinein, als deren Früchte wir später keine Loecum-Wandgemälde bewundern lernten. Gebhardt schrieb also vor ein paar Jahren in einer Kunstzeitschrift:

„... Als ich vor etwa fünf- und dreißig Jahren (Mitte der sechziger Jahre) nach Düsseldorf kam, war es das Streben aller, 'hell' zu malen; 'dunkel und braun' war der schlimmste Vorwurf, den man einem Wilde machen konnte, und doch verfiel man immer wieder in diesen Feh-



Ludwig Knaut: Im Ahrenfeld.  
(Nach einem im Verlage von Rich. Bong erschienenen Aquarell-Naturnote.)

dacht werden: Wilhelm Sohn, der als langjähriger Lehrer für ein paar Jahrzehnte der Düsseldorfer Genremalerei mit dem Stempel aufdrückte. Der Vater eigentlich ist er des Kultus der Farbentechnik einerseits, der seit der Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Düsseldorf getrieben wurde, und der Vater andererseits einer minutiös studierten Kostümmalerei und einer möglichst deutlichen Physiognomik. Auf die archaisch-naturalistische Ebene der Süssime und des ganzen Milieus, namentlich des Milieus auch der Bilder einer Reihe

ler. Besuchte man ein Atelier, so wurde regelmäßig ein Taschentuch vor's Bild gehalten, um den Grad der Helligkeit zu bemessen. Den ersten Wechsel der Mode erlebte ich, als auf der Pariser Ausstellung die 'Goldene Hochzeit' von Knaut Furore machte. Von da an wurde das Lehnwort: ein Bild muß 'Vullett' haben. Auf dem kleinsten Fleck suchte man durch perlendes Zueinanderfügen von pfirsichgrün-himbeereis-silbergrauen Tönen einen gewissen prickelnden Reiz auszuüben, und man war glücklich in der Ermügenschaft. Als aber das 'Vullett'

massenweise auf den Ausstellungen auftrat, verlor es sichtlich den Reiz, und wahrhaft erlösend wirkte es, als damals plötzlich erfunden wurde, die Bilder müßten alle ‚eingeschlagen‘, wie auf Kalk oder Kreide gemalt aussehen. Das nannte man ‚fest‘, ‚gesund‘. Aber auch die öden, hellgrünen Flächen wurden aus dem Felde geschlagen, als die imponierende Reihe der Leyschen Bilder auf der Pariser Ausstellung alle begeisterte. Da schwärmte man dann für ‚scharfe Silhouetten‘ und kräftig innegehaltene ‚Vokaltöne‘. Da wurden Rembrandt und Franz Hals neu erfunden.

Ludwig Knauts: Studie.  
(Nach einer Zeichnung aus dem Reich des Künstlers.)

Man glaubte, es sei ein neues Licht aufgegangen. Das Zueinanderfließen der Flecken wurde zur Hauptsache: ‚im Hellten und Dunkeln träumen‘, das war der größte Genuß. Aber dabei blieb es nicht! Münkachys Gefängnisbild schlug durch und so sehr, daß man nur aus dem Schwarzen heraus zu arbeiten als ‚anständig‘ ansah. Münkachys Wort: ‚Weinschwarz ist das lieblichste Rot‘, wurde akzeptiert. Aber da erschien Makarts Art mit dem Goldton. Dann kamen wieder das Hellmalen und alle die neuesten Modetheorien an die Oberfläche. Keine Mode aber dauerte lange genug, um wirklich erfaßt zu werden — nur er schnappt wurde sie und dann wieder fallen gelassen. Durch den steten Wechsel wurden die talentvollsten Farbengenies in die stärksten Schwankungen versetzt. Wenn die tüchtigsten Koloristen ein Bild angefangen hatten und irgendwo Gelb stehen hatten, so konnte man sicher sein, daß später Violett an die Stelle kam. Direktionslos und prinziplos folgte man einer unsicheren Empfindung, und jeder bunte Lappen, der zufällig am Boden lag, brachte einen dazu, das ganze Bild umzustimmen.“

Schaarschmidt erzählt eine köstliche Anekdote aus den Tagen Wintropfs, die die gleiche

Sucht in früherer Zeit treffend illustriert. Der Selbstmaler aus der ersten Zeit der Schadowsschule hatte einmal eine Madama in Arbeit, deren Gewand in der Farbe nicht der geheiligten „Tradition“, d. h. in Wahrheit der betreffenden Mode, entsprach. Er ging, ehe das Bild vollendet war, auf Reisen. Inzwischen hatten seine Freunde das Gewand umgemalt, und als er zurückkam — merkte er den Farbwechsel gar nicht. Das war während der ersten Blütezeit schablonierter Kostümmalerei gewesen. Ein halbes Jahrhundert später, während ihrer zweiten Blütezeit, war es, wie man sieht, nicht anders. Nur, daß die koloristischen Gesetze der Verteilung und Zusammenstellung der einzelnen Farben nunmehr den Gegenstand eingehendster Studien und oft langjähriger Experimente bildeten.

Von den Schulschülern seien außer Karl Sohn, Albert Baur, der übrigens seine Studien bald schon in München fortsetzte, Eduard von Gebhardt, Ferdinand Brütt, Christian Louis Vokelmann und noch eine Reihe anderer genannt, die Düsseldorf später den Rücken kehrten, wie Hugo Vogel, Hans Dahl, Konrad Kiesel, Bennewitz von Löfen, Max Wislicenus u. a. Sie alle befreiten sich mehr oder weniger von der Re-



Ludwig Knauts: Studie eines Knaben.  
(Nach einer Zeichnung aus dem Reich des Künstlers.)

zept- und Schablonenmalerei, deren hauptsächlichste Vertreter heute einer wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen sind.



Eduard von Gebhardt: Der zwölfjährige Jesus im Tempel.  
(Photographieverlag der Photographischen Union in München.)

Nur wenige Worte über die Düsseldorfer Schlachtenmalerei, die gleichzeitig mit dem Sittenbilde ihren Höhepunkt erlebte.



Eduard von Gebhardt: Studie zur „Vergypredigt“.  
(Düsseldorf, Friedenskirche.)

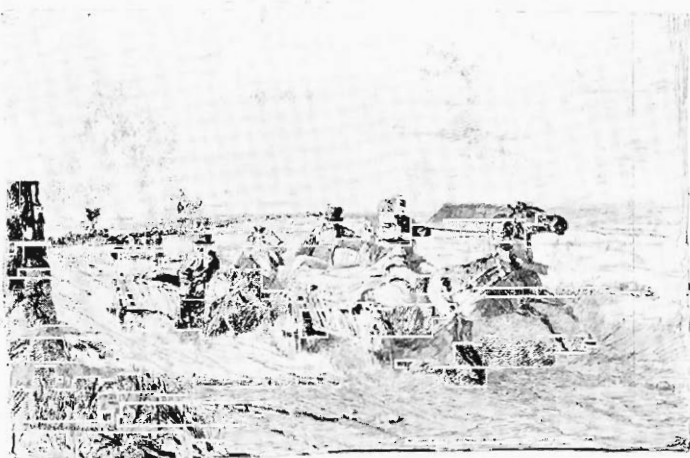
Daß dieses Feld der Malerei heute in großen Kreisen nur wenig Kurs hat, er scheint von einem gewissen Standpunkte aus, der aber der künstlerische ist, begreiflich. Das heißt jene ruhmvollere, theatralische Schlachtenmalerei, die heute eigentlich nur noch in ganz bestimmten Kreisen Anklang und Schutz und - Besteller findet. Wandlungen haben sich ja im Laufe der Zeiten auch hier natürlich vollzogen. Von jenen Bildern, wo große Truppenkörper neben- und übereinander auf der Leinwand geordnet wurden, mit bequemen Rauchwolken dazwischen, die alle Schwierigkeiten versteckten, bis zur Schlachtenepisodenmalerei unserer Tage, von dem sozusagen taktischen Schlachtenbericht bis zum Drama der Einzelpersonen, das heute im Mittelpunkt dieser Malerei steht, von den steifen Paradebildern und vom Feldherrnporträt mit etwas Schlachtenstoffage bis zur schneidigen, leidenschaftsreicheren Heldentat eines einzelnen ist's immerhin ein ganz beträchtlicher Weg. Aber es versteht sich von selbst, daß auf diesem Gebiete bei der Abhängigkeit von den Vorschriften der Besteller, von der

Forderung der Por-  
trätähnlichkeit, von den  
genauen Angaben der  
Kriegsgeschichte, von  
all dem koloristischen  
Zwang, die die histo-  
rische Treue in der  
Darstellung von Uni-  
formen usw. auferlegte,  
von der Ausbildung  
einer individuellen  
Kunst und auch nur  
von dem Charakter einer  
bestimmten Schule  
nicht gut die Rede sein  
konnte und kann. Auch  
in Düsseldorf war es  
nicht anders. Neben

den vielgefeierten Camphausen, Bleibtreu, Gärten, die alle mehr Vertreter einer illustrativen Gesechtsberichterstattung waren, möchte ich als einen von den wenigen, die damit eine landschaftliche Stimmungsmalerei verbanden und sich auf kleine Episoden mit wenig Akteurs beschränkten, den hentigen Direktor der Kaffeler Kunstschule, Louis Kolitz, nennen, dessen Kunst man nach dieser Richtung hin vor zwei Jahren auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ ein-

gehender zu studieren willkommene Gelegen-  
heit fand. Auch Theodor Rocholl ist den  
besten Vertretern dieser modernen Schlachten-  
malerei beizuzählen, obschon das rein Militä-  
rische bei ihm immer noch eine beträchtlich  
hervorragendere Rolle spielt als bei Kolitz.

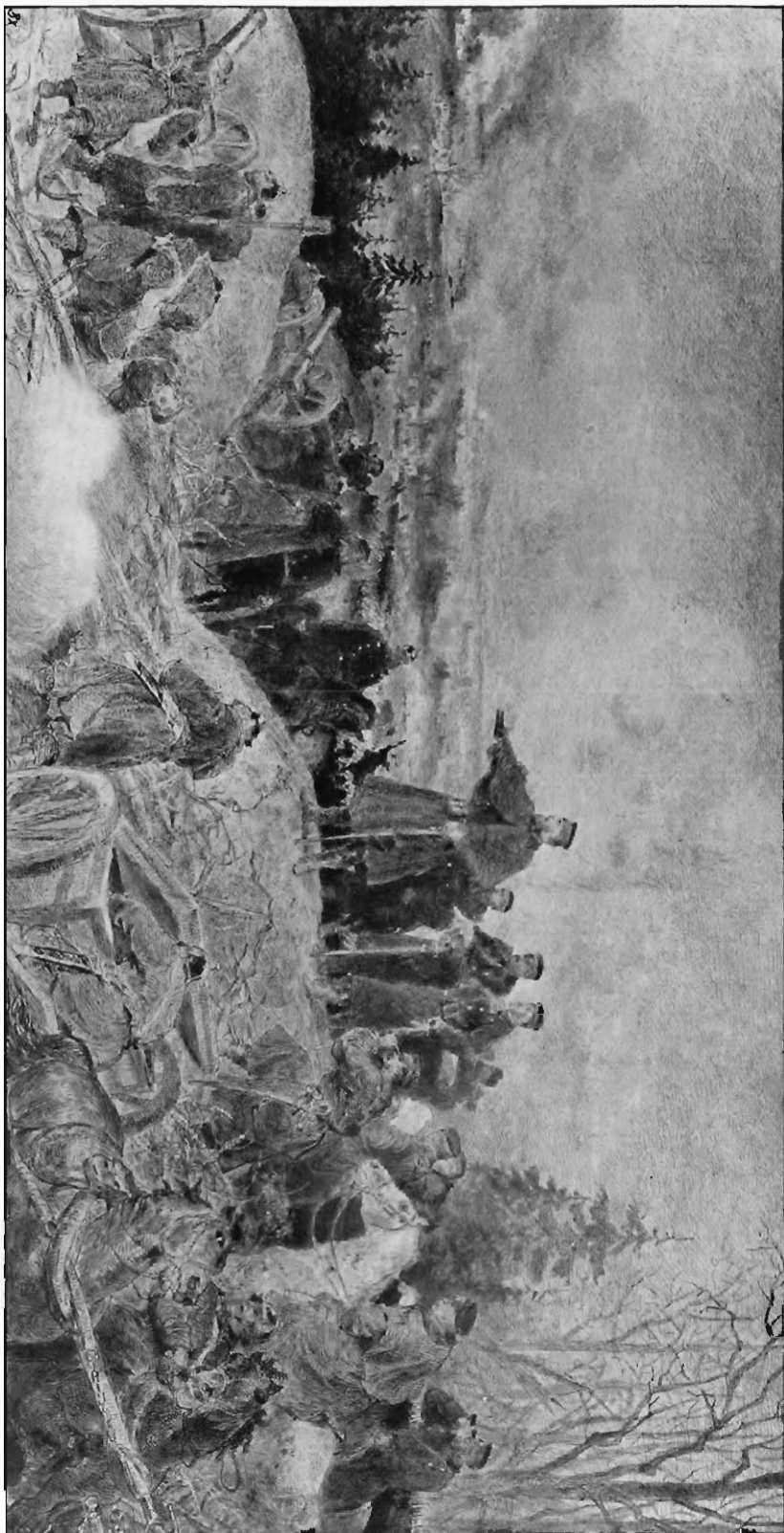
Daß die erzählende Tiermalerei in Düs-  
seldorf auch eine eingehende Pflege fand  
und findet, brauche ich nicht noch besonders  
hervorzuheben. Ich verweise nur auf den  
beliebten Christian Kröner und den genialen



Gregor von Bochmann sen.: Weinmehret eishuicher Bauern vom Markte.  
Landschaftsmalerei.



Gregor von Bochmann sen.: Eshmische Dorfstraße.



Georg Meißner: Kampsschemata zu dem Gemälde „Frontrück Friedrich Schiller bei Königgrätz“.  
(Am Heft des Herrn Ober-Schultheiß G. v. S. v. S.)

E. J. Decker, aus späterer Zeit auf Hugo Mühlrig, Gustav Marx, der übrigens ebenso wenig wie der jüngere Albert Baur seine Hauptstudien Düsseldorf verdankt.

Länger aber muß ich bei einem anderen Zweige der Düsseldorfer Malerei verweilen, der sogar einen der Hauptzweige bildet und gleich dem Sittenbilde Jahrzehnte hindurch den Ruhm der Düsseldorfer Schule mitbegründete: bei der Landschaftsmalerei. Daß unter Cornelius für sie kein Platz war, ist selbstverständlich. Aber gleich unter Schadow begann sie in den Vordergrund zu treten. Carl Friedrich Lessing und Johann Wilhelm Schirmer ebneten ihr die Wege. Natürlich ganz im Geiste der Romantik, wenn auch bei Schirmer anfangs sich eine mehr realistische Stimmungsmalerei nachweisen läßt und anderseits sich Spuren eines Klassizismus im Geiste der Claude Lorrain und Poussin zeigen. Als beide in den fünfziger Jahren nach Karlsruhe gingen, hatten sie der Düsseldorfer Landschaftsmalerei für längere Zeit einen bestimmten Stempel aufgedrückt. Eben den der Romantik. Keine objektive Schilderung empfangener Natureindrücke, sondern die komponierende Benutzung bestimmter Landschaftsausschnitte, um eine ganze subjektive Stimmung, d. h. einen „poetischen Gedanken“, eine „lyrische Wirkung“ zum Ausdruck zu bringen. Wie wenig man sich um die wirkliche genaue Vertrautheit mit der Natur kümmerte, das geht z. B. schon daraus hervor, daß man brasilianische Urwälder und arabische Wüsten ruhig an der Düssel malte, ohne je in Südamerika oder in Asien gewesen zu sein; daß grüne, naturgrüne Wiesen und Bäume verpönt waren, daß man allenfalls in der Behandlung des Hintergrundes und der Luft sich an die Wirklichkeit hielt, im übrigen aber einen Hauptnachdruck auf die feine Zeichnung und die gedankenvolle Komposition — natürlich immer in drei „Gründen“ oder „Plänen“ — legte. Namentlich von der Schirmerischen Schule gilt das alles, denn bei Lessing finden sich in der Folge doch schon mehr realistische Elemente.

Von allen diesen Schirmer-Schülern, zu denen ja auch vorübergehend Böcklin gehört hat, und von denen manche bald doch eigene Wege einschlugen, die sie allerdings nicht

auf die Höhe des großen Schweizers führten, sei hier nur Andreas Achenbach genannt, der auch eigene Wege ging und über ein halbes Jahrhundert hindurch in der rheinischen Kunststadt und weit über sie hinaus eine herrschende Stellung behauptet hat. Wenn man diesen so ungeheuer vielseitigen und genial veranlagten Maler einst einen „Naturalisten“ nannte, so erscheint uns das heute verwunderlich. Aber man vergißt,



Hans Dahl: Studie einer Frau.  
(Nach einer Handszeichnung aus dem Besitz des Künstlers.)

daß all solche Stich- und Schlagworte immer nur eine relative Bedeutung haben: im Gegensatz zur klassizistischen und älteren romantischen Landschaft nimmt sich diese Bezeichnung durchaus berechtigt aus. Auch bei ihm gibt's noch ein Herumtodeln und Zurechneten, um den Natureindrücken die gevollte Bildwirkung zu verleihen, auch bei ihm zeigt sich ein konventionelles Kolorit, aber im Vordergrund, alles beherrschend, steht schon nicht mehr der „lyrische Gedanke“, der „poetische Gehalt“, sondern die Natur selbst, dieser und jener Kampf der Elemente, Beleuchtungseffekte usw. Und bei der Aus-

führung der oft sehr kühn gewählten Motive unterstützt ihn eine meisterhafte Technik. Der außerordentliche Eindruck seiner Kunst



Arthur Kampf: Studie eines sitzenden Mädchens.  
(Nach einer Bleistiftzeichnung aus dem Besitz des Künstlers.)

verschaffte ihm allmählich in Düsseldorf auch eine außerordentliche Stellung. Wie ein Jupiter thronte er dort, und in dem Urteil der Düsseldorfer kam ihm kein eigener und kein fremder Künstler gleich, nicht bloß als Landschaftler und Marinemaler. Wer es wagte, Nordseemotive zu malen, der beging ein crimen laesae majestatis an dem Meister der Meister. Schule machte Andreas Achenbach dabei eigentlich nicht, wie er auch kein Lehramt bekleidete. Seine starke Eigenart und seine unausgesetzte schöpferische Tätigkeit erklärte das gewiß ausreichend. Nur etwa sein Bruder Oswald Achenbach, der farbenprächtige Schilderer namentlich der modernen italienischen Landschaft, und Albert Flamm können als solche bezeichnet werden. Der jüngere Achenbach übrigens übte kurze Zeit auch eine Lehrtätigkeit aus, nach Hans

Gude und Karl Irmer, den vorübergehenden Nachfolgern Schirmer's, wie Th. Hagen, der spätere Weimarer, und Flamm seine, Achenbach's, dankbare, wenn auch nur vorübergehende Nachfolger waren.

In den Namen Eugen Dückers, des Landschaftlers und Marinemalers, gleich Gebhardt Balte, knüpft sich dann eine neue Periode Düsseldorfer Landschaftsmalerei zu Beginn der siebziger Jahre. Sie bedeutet den allmählichen Bruch mit der Romantik, von der sich auch schon der Gudeschüler Irmer, der aber, wie gesagt, nur kurze Zeit als Lehrer tätig gewesen war, abgewandt hatte. Man kann Dückers' Kunst, im Gegensatz zu dem ganz modernen Impressionismus, als eine in gewissem Sinne rationalistische bezeichnen. Als solche erscheint sie in dem fleißigen Studium auch des Einzelnen, in dem Respekt vor der Form auch des Nebensächlichen, was aber nie in eine Blätter und Grasshalme und Steine zählende Pedanterie ausartet, wie sie noch bei vielen Romantikern anzutreffen war. Damit verbindet sich ein objektives Verhalten gegenüber den Farbenstimmungen des gegebenen Naturauschnittes zu Lande und zu Wasser, der Verzicht auf die Wahl möglichst „pittoresker“ Motive, an deren Stelle die Schilderung des Nächstliegenden, oft auch geographisch Nächstliegenden tritt, das man mit seinem ganzen sozusagen landschaftlichen Seelengehalt zu geben sucht. Das hängt natürlich zusammen mit der ganzen Entwicklung der Landschaftsmalerei in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, einer Entwicklung, die für die neuzeitliche Kunst so bezeichnend geworden ist. Welch ein Weg von den Tagen eines Lionardo da Vinci, der da meinte: „Wenn ich meine Palette abwäsche und den Schwamm dann an die Wand werfe, so gibt das eine Landschaft!“ Oder auch nur seit der Zeit eines Gotthold Ephraim Lessing, der der Landschaft jede „Seele“ absprach.

Wie die Düsseldorfer Genremalerei der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre den Markt und Geschmack beherrschte, so auch ihre Landschaftsmalerei. Da waren, um nur einige zu nennen, erst Schirmer und die August Weber, Karl Hilgers, Hans F. Gude, der ältere Graf Kalkreuth, der Vater des heutigen Stuttgarter Meisters, August von



Arthur Kampf: Farbenstudie eines französischen Grenadiers zum Gemälde „1812“.



Wille, der Vater Fritz von Wille, einer der wenigen, wenn auch modernisierten Nachzügler der einstigen romantischen Landschaftsherrlichkeiten, K. Fahrbach, vor allem die beiden Achenbach, dann Albert Flamm, Morton = Müller, Karl Trner, Ludwig Wunthe, der Norweger, in dem wir schon einen Vorläufer des modernen Impressionismus erblicken, wie in dem Landsmann von ihm Hans Dahl einen der ersten Düsseldorfer Freilichtmaler, ein dritter Norweger, Georg Kaszuffen, der Achenbach- und Gude-schüler, Georg Veder, der bedeutende Auto-

didakt, Gregor von Bochmann, ein dritter Walte unter den namhaftesten Düsseldorfer Künstlern, der dort mehr seine eigenen Wege ging und geht, in seinen die Landschaft mit dem Sittenbilde so glücklich verbindenden Gemälden sich von Modeströmungen und allem Experimentieren freizuhalten gewußt hat und in der Schilderung von Land und Leuten seiner Heimat Eithland oder in den holländischen Niederungen sich immer als der gleich treffliche Zeichner und feinsühlige Kolorist gibt — wer kennt nicht alle diese Namen?

Eine ganze Reihe von Dücker-Schülern wirkt zudem in anderen Städten, zum Teil in angesehenen Lebensstel-

lungen, wie z. B. Olaf Zernberg (Königsberg), Fr. Kallmorgen (Berlin), Hans Hermann, H. Norman, Willy Hamuacher, Philipp Franck, alle in Berlin. Unter den Düsseldorfern gehören zu den hervorragendsten Schülern Dückers Heinrich Hermanns, Joh. Petersen, Karl Becker und, wenn ich nicht irre, auch die trefflichen Heinrich Liesegang und Eugen Kampf. Auch die Worspeweder Otto Moderjohn und Fritz Overbeck waren Schüler Dückers.

Alle diese zuletzt Genannten zeigen übrigens nur noch wenig oder gar keine Verwandtschaft mehr mit „Düsseldorfer Landschaftsmalerei“: sie haben sich fortentwickelt oder ganz andere Wege eingeschlagen.

Zu allgemeinen aber läßt sich der Landschaftsmalerei Düsseldorfs wie der Genremalerei in der gleichen Zeit, bis etwa Ende der achtziger Jahre, der gleiche Vorwurf nicht ersparen: der Vorwurf einer gewissen Erstarrung in Schablone und Manier. Es war schon vorher von den Gründern dieser Erscheinung die Rede: zu abseits lag, vom Verkehrsstandpunkte aus, die Stätte des Wirkens der Künstler, und zu gut ging's ihnen dort. Für den einzelnen gab es nur ausnahmsweise eine starke Fortent-



Ludwig Keller: Peter Janßen.

wicklung. Was sie jahrelang gemalt hatten, das gefiel noch immer und wurde noch immer ebenso gern gekauft und ebenso hoch bezahlt. Wozu also sich in die Anruhe und die Mühe einer Beteiligung an der immer machtvoller einsetzenden Bewegung stürzen? Es hatte oft den Anschein, als machte das Tagesleben mit all seinen Erscheinungen an den Türen all dieser Ateliers Halt. Ja — man hatte nicht einmal das Bedürfnis, in regen Verkehr mit anderen Kunststätten zu treten. Man begnügte sich mit lokalen Ausstellungen, und man beteiligte sich an auswärtigen ohne sonderliche Rücksichtnahme darauf, möglichst würdig dort aufzutreten.

Aber das wächte sich. Wächte sich an der eigenen Kunst, die allmählich aufhörte, ein

Wertmesser der Kunstanschauungen, der Menschen und Zustände der Zeit zu sein und sich damit begnügte, „gute Malerei“ im allgemeinen zu produzieren, was nun wirklich der Fall war. Wächte sich auch in bezug auf Wertschätzung Düsseldorfser Kunst draußen. Je mehr dort sich ein starkes Leben regte, ein Suchen und Erobern neuer Wege, desto mehr galt Düsseldorfser Kunst für rückständig, philisterhaft, kleinlich — oft genug im einzelnen zu Unrecht, wie ich hier gezeigt zu haben glaube —, galt dafür bis in die allerletzte Zeit hinein, obschon schließlich auch dort seit etwa zwölf bis fünfzehn Jahren es sich zu regen begonnen hat.

Diese neueste Phase eingehender zu betrachten, liegt nicht im Rahmen dieses Auf-

satzes, ebensowenig wie ein Eingehen auf Düsseldorfser Architektur und Skulptur, die nie eine Rolle nach außen hin gespielt haben; in den Lehrplan der Akademie wurde die Skulptur überhaupt erst Mitte der sechziger Jahre aufgenommen. Auch heute noch ist die Zahl der Bildhauer in Düsseldorf verhältnismäßig gering. Dafür lebt und schafft aber dort jetzt eine so bedeutende Kraft wie des Akademiedirektors jüngerer Bruder, Karl Janssen, und eine Reihe junger Bildhauer, wie Gregor von Bochmann jun., Heinz Müller, Joh. Falten-



Helmuth Freygang: Schafherde in herbstlicher Alee.

berg u. a., berechtigen mit ihm zu Hoffnungen, sie besaßen hierfür in den „Düsseldorfer Monatsheften“ sogar ein einheimisches Organ. Um die Mitte des Jahrhunderts rief Müller

daß die an der Düffel so spät erst erblühende Plastik dafür auch gleich den im Geiste der

Um die Mitte des Jahrhunderts rief Müller



August Zintgraf: Das Dilemma.

Besten unserer Zeit liegenden Charakter einer Kunst um der Kunst willen annehmen wird.

Sehr groß war dagegen die Rolle der Düsseldorfer Kunst auf dem Gebiete der Graphik. Schon von den Tagen eines Cornelius an. Daß dabei die Zeichenkunst, Lithographie, der Holzschnitt, der Kupferstich, die Radierung dort jedesmal das Wesen der Monumental- und Staffeleimalerei der betreffenden Zeit getreulich widerspiegelte, versteht sich von selbst. Trugen doch, wie wir sahen, diese Werke der Malerei selbst gar oft den Charakter der Illustration. So waren die Düsseldorfer in den dreißiger und vierziger Jahren und später in den sechziger Jahren und darüber hinaus noch auf allen Gebieten sehr gesuchte Illustratoren, und die Geschichte der deutschen Illustrationswerke jener Zeitperioden ist gleichzeitig auch eine Geschichte der graphischen Kunst der Düsseldorfer, in der wir den Namen fast aller hervorragenderen Geschichts- und Sittenbildmaler begegnen. Selbst der politischen Karikatur blieben diese Künstler Ende der vierziger Jahre nicht fremd. Und

von Königswinter ein anderes illustriertes Journal ins Leben, das „Düsseldorfer Künstleralbum“, das dann von 1867 bis zu seinem letzten Jahrgang 1877 „Deutsches Künstleralbum“ hieß. Auch ein „Düsseldorfer Jugendalbum“ erschien in den fünfziger Jahren und desgleichen ein Sammelwerk „Aquarelle Düsseldorfer Künstler“. Viel Beschäftigung gab den Künstlern, wie schon früher erwähnt, auch fortlaufend der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“. Ferner ließen einzelne Gruppen von Künstlern mitunter Sammelwerke erscheinen. So liegt mir aus dem Jahre 1893 ein Prachtband „Unsere Kunst“ vor, den die „Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler“ herausgab. Beiträge deutscher Dichter wechseln hier mit den Kunstblättern Düsseldorfer Maler und Zeichner ab.\* In dem Eröffnungsgedicht dieses Sammelwerkes, „Unsere Kunst“ von Ernst Scherenberg, heißt es:

\* In dem Augenblick, wo diese Zeilen unter die Presse kommen, geht mir die zweite Folge dieses Unternehmens zu. (Verlag von Hermann Müchels, Düsseldorf 1903.) Sie steht ganz auf der Höhe der ersten. J. H.

Ob klassisch — oder ganz Natur —  
Quillt's aus dem Born, dem vollen,  
Willkommen sei's! Wir fordern nur  
Ein kraftbenutztes Wollen.

Romantizismus — Impression —  
Gleichwertig ihre Schätze;  
Ob heller — dunkler Farbenton,  
Wer zwingt es in Geleise?

So abhold sind wir allem Popf  
Wie neusten Modenarren;  
Und nimmer soll Hand, Herz und Kopf  
In Formeln uns erstarren!

Dies „unsere Kunst“, die zu euch spricht  
Aus unverkloppener Halle;  
Ihr Schlachtruf lautet nicht „Freiheit!“ —  
Doch „Freies Licht für alle!“

Freies Licht, freie Bahn für alle! Ein Programm. Und ein Verweis, daß auch dort, nur allzu unbemerkt von den Kunstkreisen draußen, der moderne Geist als befreiender Ritter das schlafende Dornröschen Düsseldorf'ser Kunst wachgeküßt hatte. Nur nach außen hin blieb die Dornenhecke bestehen. Sie ist erst in jüngster Zeit ge-

und die im Sommer 1902 feierlich eröffnete würdige Stätte für Gesamtausstellungen im großen Stile, wie München, Berlin, Dresden sie kennen, der neue „Kunstpalast“, bilden fortan die Bindeglieder zwischen Düsseldorf und der Kunst im weiten Deutschen Reich und in fremden Kunstländern.

Und es gärt und brodelt mächtig in den dortigen Künstlerkreisen. Nicht wenig überrascht waren wohl die meisten Besucher, daß sie auf der großen „Deutschnationalen Kunstausstellung“ mindestens einem halben Duzend Künstlervereinen in den Düsseldorf'ser Sälen begegneten. Vereine, deren Zwecke weitab liegen von dem Vergnügungs- und Festlichkeitsprogramm des „Malkastens“; deren Programm vielmehr von Kunstarbeit für die Kunst und um der Kunst willen ausgefüllt wird. Vereine, deren jeder fast seine eigene Jahresausstellung veranstaltet. Etwas viel allerdings — diese große Anzahl von Ver-



Peter Philippi: Winkelweisheit.

fallen. Eine eigene, schneidig redigierte Kunstzeitschrift, „Die Rheinlande“, die seit Oktober v. J. mit erweitertem Programm unter dem Titel „Düsseldorf'ser Monatshefte“ im Verlage von Fischer u. Franke erscheint,

einen für die kleine Kunststadt. Es mögen wohl auch hier und da persönliche Momente, praktische Ausstellungsrücksichten u. dergl. mitgewirkt haben. Im übrigen aber: es gärt und brodelt eben. Und das heißt „Leben“.



Peter Janssen: Studie.





Karl Zausen: Steinklopferin.

Diese Lebensbetätigung setzte bereits vor etwa fünfzehn Jahren ein, als die sezessionistische Bewegung auch dort in der Gründung des „St. Lukasklubs“ ihren Ausdruck erhielt. Andere Verbände folgten. So die „Freie Vereinigung“, die „Kunstgenossenschaft“, „Vereinigung 1895“ usw. Noch ganz vor kurzem trat die „Vereinigung 1902“, mit Peter Zausen und Eduard von Gebhardt an der Spitze, zusammen, und bereits heißt es, daß noch ein neuer Verband „Düsseldorf“ in Bildung begriffen ist, der sich zum größten Teil aus bisherigen Mitgliedern des Lukasklubs zusammensetzen soll. Dem gegenüber ist es eigentlich recht erfreulich, daß für die diesjährige große „Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904“ den einzelnen Gruppen keine eigenen Räume mehr zugewilligt werden wie 1902, denn das wirkt nur verwirrend. Sehr bezeichnend ist, daß eine den dortigen Kunstkreisen sehr nahe stehende und mit ihnen vertraute Persönlichkeit mir auf meine Frage nach der Zugehörigkeit dieser und jener Künstler zu den verschiedenen Gruppen erwiderte: „Wer soll sich da auskennen; wir selbst wissen es schon nicht mehr!“

Und das ist auch schließlich ganz einerlei. Eine reinliche Scheidung in „Alt“ und „Jung“ war schließlich der unverkennbare und erfreuliche Eindruck auf der großen Aus-

stellung 1902. Erfreulich insofern, als man überhaupt von dem Vorhandensein einer „jungen“, d. h. einer lebensvollen, kämpfenden, suchenden, ringenden Kunst, in der die „Romantik“, die „Novelle“, die „romantische“ Landschaft immer seltener werden, sich überzeugen konnte. Und noch von etwas anderem konnte man sich überzeugen — davon, daß die führenden Geister der Jungen und Jüngsten keinen uniformierenden Drill ausgeübt haben, daß diese ihre eigenen Wege gehen durften, daß die große Zahl der Zausen-, der Gebhardt-, der Dücker- und Zernfeldschüler — Zernfeld hat Düsseldorf, ebenso wie Otto Reichert an Königsberg, den vorzüglichen Arthur Knappf an Berlin abgeben müssen, hat sich aber dafür in Julius Bergmann, dem Karlsruher Landschaftler und Tiermaler, und in Adolf Männchen, dem Danziger Figuren- und Sittenbildmaler, zwei neue, vielvereinende Lehrkräfte gewonnen —, daß also diese Schüler oft ein ganz anderes Gesicht zeigen als ihre Lehrer und Meister. Eine Charakteristik dieser Jungen und Jüngsten liegt mir fern. Aber man halte nur so verschiedenartige Künstler wie den phantastischen Alexander Frenz, den oft bis zum Grotesken humoristischen, auch mit Pinsel und Farbe derb dreinfahrenden Gerhard Zausen, den neu-



Gregor von Bochmann jun.: Abschied.

romantisch veranlagten Willy Spag, den feinen und eleganten, oft fast zu feinen und eleganten Damenbildnißmaler Walter Peterßen, der auch koloristischen Effektproblemen nicht abhold ist, und den scharf charakterisierenden Ludwig Keller, den Maler namentlich von Männerbildnissen, den impressionistischen Bildnißmaler Schneider-Didam, den feinsinnigen Koloristen auf dem gleichen Gebiete Fritz Reusing, den naturalistischen Volksschilderer Max Stern, den dekorativen

Maler Hermann Emil Pöste und den im besten Sinne des Wortes realistischen Historienmaler Arthur Kampf alle als Janßenschüler zusammen. Oder wer wird in den humoristischen Schilderern kleinbürgerlichen Lebens, Peter Philippi und August Zinkeisen, der auch Märchen volkstümlich zu erzählen weiß, im großzügigen Maler der „Veteranenversammlung“ und der „Pflügenden Mönche“, Otto Heichert, oder gar in Hermann Ungermeyer, dem farbenflehenden, breit hinstreichenden Maler der köstlichen Kindergruppe „Bornehme Leute“, gleich auf den ersten Blick Wehardtschüler erkennen wollen? Wer wird den Landschaftstern Jernberg, H. Liesegang, Heinrich Hermanns, Eugen Kampf eine eigene Handschrift absprechen wollen? Wie weit haben sich die Marinemaler Karl Becker, Erwin Günther, vor allem Andreas Dirks in Motiven, Auffassung, Vortrag und Zeichnung von den Seestücken Andreas Achenbachs nicht bloß, sondern auch der Dürerschule entfernt!

Alles in allem zeigt sich für den, der genauer zusieht, daß die in dem letzten Jahrzehnt üblich gewordene geringschätzig Behandlung der Düsseldorfener Malerei eine schlimme Ungerechtigkeit ist. „War“ werden wir hoffentlich bald sagen können, jetzt, wo die Düsseldorfener wohl bemüht sein werden, ihr gewichtiges Wort mitzureden auch nach außen hin und vor allem im Auslande. Damit es wahr werde das alte Wort, im anderen Sinn als einst:

Kunst am Rhein  
Wie der Wein  
Fröhlich und — rein.



Hans Dahl: Lachendes Mädchen im Winde. Studie in Gouache.





Hans Dahl: Mädchen im Sonnenschein. Studie.

