

April
1904

Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte

CVI. Band
Heft 571

Düsseldorfer Kunst

Von
Julius Norden



I.

(Nachdruck ist untersagt.)

Keiner Kunststadt wird ihr eigentümliches Gepräge von obenher verliehen: es wird geschaffen durch die jeweilig dort wirkenden Künstler. Diese selbst aber sind immer mehr oder weniger Kinder ihrer Zeit, deren Anschauungen und Bestrebungen sie in ihren Werken widerspiegeln. Nur die ganz Großen wandeln einsam ihres Weges eilen ihrer Zeit voraus oder ragen als vollständig eigenartige Erscheinungen über alle Zeiten hinaus.

So werden die verschiedenen Kunststädte in den gleichen Zeitabschnitten mehr oder weniger das gleiche Wesen zeigen. Mehr oder weniger — denn das Zusammenwirken der kulturellen, geographischen und anderer äußerer Daseinsbedingungen am gegebenen Orte muß diesem Wesen neben den allgemeinen Zügen auch individuelle eingraben. Es kommt hinzu, daß die eine und andere Kunststadt und Kunstschule zu verschiedenen Zeiten eine hervorragendere, bestimmendere Rolle gespielt hat als die übrigen. Und wiederum, daß sie zu anderen Zeiten in ihrer Bedeutung weit hinter jenen zurückbleiben mußte.

Gerade auch die freundliche rheinische Kunst- und Gartenstadt hat ein solches Auf und Ab ihrer wirklichen Bedeutung und ihrer Wertschätzung wiederholt erlebt. Kaum

eine andere deutsche Kunststadt ist zu Zeiten so überschätzt und auch wieder so unterschätzt worden wie das alte Düsseldorf. Erst in jüngster Zeit beginnt eine der Wirklichkeit mehr entsprechende und gerechtere Beurteilung Platz zu greifen, und die so erfolgreiche „Deutsch-nationale Kunstausstellung“ vor zwei Jahren hat sicher nicht wenig beigetragen zu einer Revision des Urteils, das in den letzten Jahrzehnten in demselben Maße, als die „moderne Bewegung“ im deutschen Kunstleben immer weitere Kreise und immer tiefere Furchen zog, sich immer mehr zu dem Prädikat „philisterhaft und zurückgeblieben“ verdichtet hatte.

Die Vorherrschaft hat Düsseldorf einstweilen wohl für längere Zeit Berlin und München abtreten müssen, aber während diese beiden Städte nunmehr um sie kämpfen, ist, wie jüngst Dresden, so auch die einstige Residenz des kunstsinigen und prachtliebenden Kurfürsten Johann Wilhelm, die Stätte, wo Peter Cornelius und Wilhelm Schadow wirkten, wo unter ihnen und später noch ganze Generationen von Malern ihre Ausbildung erhalten haben, plötzlich und nachdrücklich wieder in den Vordergrund getreten.

Gerade zweihundert Jahre sind es jüngst geworden, daß Düsseldorf als Kunststadt eine Blütezeit erlebte: im Jahre 1703 gelang es

Johann Wilhelm, dem gleich einem seiner Vorfahren unter den Herzögen von Jülich-Cleve-Berg, Wolfgang Wilhelm, die Kunstpflege allezeit sehr am Herzen lag, den einst so berühmten niederländischen Maler Adrian van der Werff zur Überfiedelung in seine

Saat ausgestreut worden, die später doch Reine und Früchte zeitigte.

Der Kurfürst war selbst geborener Düsseldorfser, und in Treue hat er seiner Vaterstadt viel Liebe erzeigt bis zu seinem Tode im Jahre 1716. Aus Italien aber hatte

er sich seine Kunstbegeisterung geholt, die durch seine zweite Gemahlin, die Erbprinzessin Maria Loïsa von Toskana, noch genährt wurde. Nicht nur durch prächtige Baupläne, die freilich nur zum geringsten Teil ausgeführt werden konnten, durch Aufträge an Maler und Bildhauer, die die Residenz zu schmücken hatten, durch den Unterhalt einer Oper betätigte er seinen Kunstsin, sondern auch durch die Anlage großer Sammlungen.

Schon sehr bald nach seinem Regierungsantritt faßte er den Plan, eine große Bildergalerie anzulegen. Ein niederländischer Künstler von Ruf, Johann Franz Douven, den er bei seinem Regierungsantritt schon vorgefunden, war ihm bei der Ausführung, bei dem Ankauf von Gemälden in Deutschland und in den Niederlanden behilflich; die



Gabriel von Grupello: Reiterstandbild des Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf.

Residenz an der Düffel zu bewegen, wie er auch andere niederländische und italienische Künstler an seinen Hof zog, darunter den Bildhauer Grupello, den Schöpfer des Reiterdenkmals des Kurfürsten auf dem Rathausplatz.

Es war ja die Zeit der Versaillesträume und der Mäcenateneitelkeit so vieler kleiner deutscher Fürsten. Ihre Kunstfreudigkeit, ihre Prachtliebe mag oft genug eine nur rein äußerliche gewesen sein, und rein äußerlich war das Wirtmachen der „Mode“ in den dem Hofe nahestehenden Kreisen. Aber die Spuren solches Sinnes verwischen sich doch nicht so bald, und es ist damit eine

späteren Beziehungen zu italienischen Kunststädten wurden zu gleichem Zweck ausgenutzt. Außer der Bildersammlung legte er noch eine zweite an: eine Glyptothek, in der die hervorragendsten antiken Bildwerke aufgestellt werden sollten, in Gipsabgüssen natürlich. Es lag System in dem Vorgehen des Kurfürsten: bestrebt, seine Residenz zu einer bedeutenden Stätte der Kunstpflege zu machen, stellte er sich eine Erziehung seines Volkes zur Kunst zur Aufgabe. Neben dem persönlichen Wirken der Künstler, die er berief, sollten jene Sammlungen diesem Zwecke dienen.

Von all diesem ist heute nur noch wenig vorhanden. Sogar die Sammlungen sind



Eugen Dürker: Sommerabend. Studie.

nicht mehr da. Die Herstellung jener großgeplanten Sammlung von Gipsabgüssen gab schon gleich der Nachfolger Johann Wilhelms, sein Bruder Karl Philipp, der Düsseldorf und die Kunst gleich wenig liebte, sofort auf, ja er ließ sogar das bereits vorhandene völlig zerstören. Und die berühmte, herrliche Gemäldegalerie wurde bekanntlich in der Napoleonischen Zeit nach München geschickt, wo sie denn auch geblieben ist trotz aller Reklamationen, die erst auf Wunsch Kaiser Wilhelms I. nach dem deutsch-französischen Krieg eingestellt wurden, in Anerkennung der großen Verdienste der Bayern während dieses Krieges. Nur ein ganz kleiner Teil blieb Düsseldorf erhalten, darunter die große Rubens'sche „Himmelfahrt Mariä“, die mit einigen guten Werken italienischer Künstler in der heutigen



Peter Cornelius: Auerbachs Keller. (Aus den Janus-Zeichnungen.)
(Nach einer Vorlage aus dem Besitz der Königl. Hochschule f. bild. Künste in Berlin.)

Kunstakademie aufbewahrt wird. Dafür baute der Staat den Düsseldorfern ihre Kunsthalle.

Die Künstler, die Johann Wilhelm herangezogen, zerstreuten sich wieder nach seinem Tode. Kurz war diese erste Kunstblüte, weil sie eine künstlich getriebene war. Als sie des Schutzes der Fürstengunst entraten mußte, welkte sie bald dahin. Und die Stadt selbst, die Johann Wilhelm einst in seinen kühnsten Träumen zu einer großartigen Weltstadt hatte machen wollen, teilte dieses Los.

Ein halbes Jahrhundert sollte es währen, bis, wenigstens in einer Beziehung, ein Umschwung eintrat. In die Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor fiel die Gründung der Kunstakademie, die in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre aus einer Zeichenschule hervorging. Viel Ruhmliches läßt sich freilich ihr und ihren beiden ersten Leitern, dem eigensinnigen und philistinerhaften Johann Lambert Krahe und dem künstlerisch nicht viel höher stehenden Johann Peter Langer, nicht nachrühmen. Unter günstigeren Zeitverhältnissen wäre aus Langer immerhin mehr geworden als ein tüchtiger Direktor, dessen Verdienste auch Goethe anerkannt hat. Es darf nicht vergessen



Peter Cornelius: Kriemhild an der Leiche Siegfrieds.
(Aus den Zeichnungen zu den „Nibelungen“.)
(Nach einer Vorlage aus dem Besitz der Königl. Hochschule für bildende Künste in Berlin.)

werden, wie traurig es damals in Deutschland überhaupt um die Kunstpflege, zumal um die Pflege nationaler Kunst, stand. Es gab ja überhaupt keine nationale Kunst in dem zerrissenen deutschen Vaterlande. Und als gegen die Wende des Jahrhunderts neue geistige Strömungen durch die Welt brausten, da war in der kleinen armen Provinzialstadt nur gar wenig davon zu spüren: sie schlummerte im Epigonen Schlaf, und ihre Akademie ging langsam ihrem Ende entgegen, das völlig besiegelt zu sein schien, als 1805 die Galerie nach München entführt wurde und ihr die meisten Akademietheuer folgten, Langer mit seinem Sohne Robert an der Spitze.

Aber es sollte anders kommen. Der verhaftete „Preuß“, an den die Stadt mittlerweile gekommen war, weckte die Akademie 1817 zu neuem Leben und gab ihr zwei Jahre später in der Person eines der be-

vortrat, in dem es hieß: „Es taugt nicht, den Dichtern nachzudichten. Unsere Kunst ist frei, und man muß sie frei gestalten. Erwärmen sollen wir uns an der Begeisterung der Dichter, das ganze Leben muß von ihnen durchdrungen sein; aber wo wir dichten, sollen wir selbst dichten und nicht für uns dichten lassen. Szenenmalerei ist Nachdruck; die freie Kunst muß sich dessen schämen.“

Peter Cornelius — der Name bedeutet eine ganze Epoche deutscher Malkunst. Wir erkennen auch heute noch seine ernste Weltanschauung und seinen pathetischen Schwung an, aber wir halten für eine weitgehende Überschätzung die Bewunderung, die ihm bei Lebzeiten und zum Teil auch nach seinem Tode gezollt wurde. Und die Worte, in denen sein Düsseldorfer Programm gipfelte, und die recht gut unsere heutigen Modernen unterschreiben könnten, erscheinen uns in einem



Christian Köhler: Mirjam's Lobgesang. (Nach einem Stich von Kober Steinfand.)

rühmtesten Söhne Düsseldorfs einen Leiter, der seine Aufgabe ernst auffaßte und auch gleich mit einem gewichtigen Programm her-

ganz anderen Dichte, wenn wir sie zusammenhalten mit jenen anderen, die er seinen Schülern nicht oft genug hat predigen kön-



Eduard Bendemann: An den Wassern von Babylon.

nen: „Der Pinsel ist der Verderb unserer Kunst.“ Ludwig I. von Bayern meinte einmal kauslich zu der Kunst seines Akzdemiedirektors — bereits nach neun Jahren siedelte er in dieser Stellung von Düsseldorf nach der Kfarstadt über —: „Er kann nichts malen!“

Es war eine jammervolle Zeit für die bildende Kunst im heiligen römischen Reiche deutscher Nation, die letzten Jahrzehnte des achtzehnten und die beiden ersten des neunzehnten Jahrhunderts. Eine Zeit der Nachahmung, der Nachahmung oft des Nachgeahmten. Eine Kunst ohne Inhalt und Empfindung, eine volksfremde, akademische Professoren- und Gelehrtenkunst, die kaum mehr Kunst zu nennen war. Winkelmann und Lessing ebneten dem Klassizismus die Wege; Goethe, der in seiner Jugend mit Hamann und Herder von Gedanken erfüllt war, die ihn als den begeisterten Propheten einer Heimatkunst im schönsten und edelsten Sinne des Wortes und bei seiner genialen Veranlagung in einer der Zeit weit voraussehlenden und daher wegweisenden Art erscheinen ließen, hatte seinen Idealen abgeschworen und ging ganz im Kultus der Antike auf; Schiller sang:

Lieben Fremde, es gab schön're Zeiten
Als die unsern, das ist nicht zu streiten!
Und ein edler Volk hat einst gelebt.
Konnte die Geschichte davon schweigen,
Tausend Steine würden redend zeugen,
Die man aus dem Schoß der Erde gräbt.

Die Sprache, die diese Steine redeten, wurde zum Gesetz für die bildenden Künste. Bei uns im Geiste des Hellenismus, während der Klassizismus in Frankreich, die Davidschule, die die Nymphen und Scherinnen, die küsternen Zierlichkeit und die tändelnde Nannet des Rokoko weggesegt hatte, den Geist der Römer zu neuem Leben weckte, Zeitgenossen in Herven und Götter der alten Welt verwandelte, alles, was sie ungab, das „Moderne“ ihrer Zeit, sozusagen ins Antike übertrug und dabei doch den ungeheuren Vorzug besaß, vom Volke verstanden zu werden.

Schick, Wächter, vor allem Carstens wurden die typischsten Erscheinungen für den deutschen Klassizismus, der im Volke kein Verständnis fand. Der Kultus der Linie im Sinne der „Kontur“ sollte alles ersetzen. Menschen und Landschaft wurden stilisiert und korrigiert, und selbst diese mußte „heroisch“ behandelt werden. So weit entfernte man sich von der Natur, daß man



Rudolf Julius Benno Hübnert: Roland befreit die Prinzessin Isabella von Galizien aus der Räuberhöhle.
(Nach einem Stich von Joh. Keller.)

Carstens, der kein Modell und keine Naturstudie anerkannte, in gewissem Sinne als einen „Dichter der Linie“ bezeichnen kann.

Und andererseits stand die bildende Kunst ganz und gar im Dienste der Dichtkunst und der archäologischen Gelehrsamkeit.

Winckelmann hatte das Dogma von der Nachahmung der Griechen mit all ihrer „edlen Einfalt und stillen Größe“ aufgestellt.

Fünfzig Jahre später hatte die deutsche Kunst ihre „stille Größe“ erreicht; es war die stille Größe und die große Stille des Todes — sie war tot.

Aber schon regten sich Elemente, die sie zu neuem Leben wecken sollten. Schon zeigten sich die ersten Spuren der Romantik. Was nicht ganz im klassizistischen Verstandesleben und akademischen Begriffskultus aufgegangen war, was noch von Empfindung vorhanden war, das rettete sich auf den Boden Roms. Der humanistische Klassizismus hatte die Wege nach Italien und der „ewigen Stadt“ gewiesen, aber diese waren nicht bloß das Land und die Stadt antiker Herrlichkeit, sie waren auch das Land und die Stadt der Hochblüte italienischer Kunst und die Zentralstätte eines finstlich-mystischen katholischen Religionskultus.

Wie einst die Literatur und die Dichtkunst bei der neuen Kunstbewegung Gevatter gestanden hatten, so auch jetzt wieder. Auf die Winckelmann und Lessing, die Goethe und Schiller waren die Wackenroder, die Stolberg, Schlegel, die Tieck und Novalis gefolgt. Und den Konvertiten unter den Dichtern folgten die Konvertiten unter den Malern. Unter dem Einfluß der literarischen Strömung und unter dem Drucke der



Adolf Schroedter: Von Dürichote.
(Nach einem zeitgenössischen Holzschnitt.)



Adolf Schroedter: Entwurf zu einem Wandfries.
(Nach einer Vorlage aus dem Besitz der Erben des Künstlers.)

Reaktionsnotwendigkeit und weil sie auf heimischem Boden kein Verständnis und keine Unterstützung gefunden hatten oder zu finden fürchteten, hatten sich in Rom einige deutsche Künstler zusammengetan. Rom war noch, wie in den Jugendtagen Goethes, der Mittelpunkt deutschen Kunstlebens, wie Paris, Brüssel, Antwerpen Etappen auf dem Wege dorthin.

Aber man suchte jetzt nicht mehr die Schätze und Genüsse antiker Kunst mit ihrer Welt der Helden und Götter, man suchte die großen Mäler der italienischen Renaissance und ihre Vorläufer und den Glanz und die Mystik der alleinseligmachenden Kirche.

Eine Schar nord- und westdeutscher Künstler, vor allem Overbeck, Wilhelm Schadow, Philipp Veit, Peter Cornelius u. a., die „Klosterbrüder von San Sisto“ auf dem Monte Pincio, spöttisch die „Nazarener“ genannt, waren es, die von hier aus den Kampf gegen den Klassizismus aufnahmen, aber — das war die Tragik dabei — zum Teil doch in ihm stecken blieben. Nur daß sie das Moment der Empfindung in die Kunst hineinbrugen, daß sie an die Stelle der antiken Götter und Helden die Idealgestalten der italienischen Früh- und Hochrenaissance setzten. Der Kultus der Konturen blieb; es blieb die Ablehnung von allem Volkstümlichen und Zeitgenössischen, von allem Wirklichen, das noch immer vor der Idee an sich zurück-

treten mußte. Die religiöse monumentale Freskomalerei war ihnen das A und O der Kunst. Einer Kunst, die in möglichst schönen Formen möglichst tiefe Empfindungen und hohe Gedanken zum Ausdruck zu bringen hatte. Das eigentliche malerische Prinzip blieb ihnen fremd. Gleich Carstens haben viele der Nazarener ihr Bestes eigentlich immer als Karontkünstler geleistet.

Das unterscheidet abermals die Anfänge der Romantik in der Malerei in Deutschland und in Frankreich, wie hüben und drüben ja auch der Klassizismus

sich anders äußerte. Die französischen Romantiker kannten und verstanden und übten vor allem auch den Reiz der Farbe. Die Klassizisten, die von der marmernen Antike ausgingen, hatten sie verachtet: Tizian, Correggio standen ihnen weit hinter Michelangelo und Raffael zurück; Rubens und Rembrandt galten ihnen nichts. Die Beguer der Davidsschule predigten gerade das Entgegengesetzte und handelten, wie sie redeten und empfanden: Rubens und Rembrandt, blühendes Fleisch, tiefe Schatten, geheimnisvolles Hellsdunkel, andererseits nicht mehr der verallgemeinernde Typus, sondern die individuelle Ausnahmerscheinung, sie standen vor allem in Ehren. Dafür wußten wieder von der christlich-



Adolf Schroedter: Politische Karikatur.

(Nach der Originalzeichnung aus dem Besitz der Erben des Künstlers.)

kirchlichen Frömmigkeit der „Nazarener“ die französischen Romantiker nichts. Diese war ein hervorstechender Zug unserer ersten Romantiker. Im weiteren Entwicklungslauf



Alfred Meißel: Zerstörung der Armenöfen. Festsoqemäße im Kaiserpaal zu Nachen.

kam hierzu noch ein anderes Moment: das vaterländisch= nationale. Wie die romantischen Dichter, blickten auch die romantischen Maler Deutschlands, die älteren wie die jüngeren, zurück in die farbenschillernde, tatenreiche Vergangenheit ihres Volkes, in die Glanzzeit des Mittelalters: Poesie und Geschichte waren ihre Quellen. Noch ein Schritt weiter, und man laugte bei der Sage und beim Märchen an.

Cornelius selbst hatte einst schon einer vaterländisch= nationalen Richtung gehuldigt, die aus deutscher Dichtkunst und Vergangenheit sich ihre Stoffe holte. Er, der damals bereits in ganz klassizistischem Geiste Chor und Kuppel des Domes zu Neuß mit Apostel- und Engelsfiguren (grau in grau) geschmückt und die „Unterweisung in der Malerei durch Pallas Athene“ gemalt hatte, hatte doch andererseits Goethes „Faust“ im Geiste Albrecht Dürers illustriert und einen Nibelungenzyklus entworfen. Nüs er als Direktor der Akademie nach Düsseldorf 1817

zurückkehrte, da war er einer der Führer der „Nazarener“. Vergessen war das Volkstümliche einer zum Volke sprechenden Kunst. Dafür hatte die Überzeugung in ihm Platz gegriffen, daß nur die Monumentalmalerei, insbesondere die religiöse Monumentalmalerei, imstande sei, die deutsche Kunst neu zu beleben, und daß die beste Unterrichtsmethode darin bestehe, die jungen Schüler an solcher Arbeit des Meisters sich beteiligen zu lassen, wie es einst im Mittelalter und in der Renaissancezeit gewesen war.

Kunstwäcene, wie der preussische Konsul Bartholdy und der Marchese Massimo, hatten ja ihn und seine Landsleute und Gesinnungsgenossen als Monumentalmaler beschäftigt. Durch diese Arbeiten war man auf sie aufmerksam geworden, sie auch ebneten fast ihnen allen in der Heimat die Wege und führten sie anwärts zu hohen, einflußreichen Stellungen.

Dieses Wesen der Kunst Cornelius' drückte nun auf lange hinaus dem Wesen der Düs-



Alfred Nietzel: Einzug Karls des Großen in Pavia. Freskogemälde im Kaisersaal zu Aachen.

seldorfer Kunstakademie einen ganz bestimmten Stempel auf. Für lange Zeit blieb hier der Einfluß der Nazarener geltend, ja er ist selbst heute noch nicht ganz geschwunden, und in der „Heiligen Familie“ von Heinrich Lauenstein konnte man auf der großen Ausstellung des Jahres 1902 noch das neueste Werk eines ihrer letzten Vertreter sehen.

Hier möchte ich auch gleich bemerken, daß bei der Beurteilung der Düsseldorfer Kunst und beim Gedanken an ihre Geschichte wohl die allermeisten immer nur oder wenigstens vor allem von einer Genre- und Landschaftsmalerei sprechen zu können glauben. In dessen liegt ein beträchtlicher Teil der Bedeutung der Düsseldorfer Kunst gerade auf dem Gebiete der Monumentalmalerei. Daß das so wenig bekannt ist, erklärt sich natürlich dadurch, daß die Werke dieser Kunst durch Ausstellungen und Ausstellungsberichte nicht weiteren Kreisen näher gebracht werden können. Kirche und Staat, einzelne

Männer, vor allem aber der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ haben dieser Malkunst in Düsseldorf durch immer neue Aufträge eine besonders starke Entwicklung ermöglicht.

Es kann hier diese Entwicklung nicht verfolgt und im einzelnen näher gekennzeichnet werden. Aber es sei wenigstens einiges aus der Fülle solcher Arbeiten Düsseldorfer Künstler seit den Tagen der Cornelius'schen Wirksamkeit namhaft gemacht.

Außer den Kartons für die Glyptothek in München, bei deren Ausführung Cornelius manche seiner Schüler halfen, wären hier die Wandgemälde für die Universitätsaula in Bonn zu nennen, die die Cornelius'schüler Hermann, Bögenberger, Förster in den dreißiger Jahren vollendeten. Eine Reihe anderer Aufträge für den Koblenzer Mißensaal, für das Steinische Schloß zu Cappenberg, das Pleßensche Schloß zu Eller, die anderen Schülern Cornelius' zugingen, wie Stürmer, Stille, Anschütz, Rückel, App usw.,

lanten über das Kartonstadium nicht hinaus.* Unter Cornelius auch schon wurde die Ausschmückung des Schlosses Heltorf bei Düsseldorf mit Wandgemälden zur Geschichte des bei den Romantikern so sehr beliebten Kaisers Barbarossa in Auftrag gegeben. Aber Schadowsschüler führten später erst den Auftrag aus: C. F. Lessing, H. C. N. Mücke, H. N. Plüddemann, die im allgemeinen ja mehr Maler von Staffeleibildern als Mo-

eine ganz lichte Färbung, feierliche Stillierung der Figuren und der Komposition nach den Vorbildern der alten Italiener; hier ein Schwelgen in dunkeln rotbraunen und braungelben Tönen mit hier und da nur lebhafteren Farbenakzenten, eine starke Bewegung von meist theatralischem Aufbau und Ausdruck, keine „göttliche Nacktheit“ oder antike Gewandung, sondern realistische Trachten, mittelalterliches Rüstzeug, flatternde



Alfred Rethel: König Ludwig des Frommen. (Ausgeführt von Josef Kehren.)
Freskogemälde im Kaiserpal zu Aachen.

numentalmales waren. Der ganze Unterschied zwischen Cornelius'schen und Schadow'schen Anschauungen und Ausdrucksmitteln tritt hier besonders kraß zu Tage. Dort

Mäntel. Andere Schadowsschüler, so Joseph Fay und Lorenz Glasen, führten zusammen mit Plüddemann ganze zweihundert Fuß lange Freskomalereien im Rathause zu Oberfeld aus, die die „Entwicklung des deutschen Volkes bis zur Einführung des Christentums in Westfalen“ behandelten. „Behandeln“, denn sie sind buchstäblich verschwunden. Unverstand und Pietätlosigkeit haben sie vernichtet. Gustav Lafinsky schmückte die Außenwand des von Schinkel, Stüler und Persius in den vierziger Jahren restaurierten Schlosses Stolzenfels bei Koblenz mit großen Fresken, die heute durch die Witterung schon fast ganz vernichtet sind, wäh-

* Ich verweise hier auf das sehr gründliche und umfangreiche Prachtwerk von Fr. Scharfsmidt „Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst“, abermals ein Unternehmen des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen“. Es beschäftigt sich gerade auch mit der Düsseldorfer Monumentalmalerei sehr eingehend. Ich verdaute diesem Buche, das sich als eine sehr gewissenhafte Bearbeitung und Auszählung der früheren reichen Düsseldorfer-Literatur darstellt, ebenso wie Hermann Becker's Sammlung der Kunstauszüge seines gleichnamigen Vaters, eines früheren Düsseldorfer Malers („Deutsche Maler“; Leipzig, Carl Reimer, 1888), viele Anischlüsse und wertvolle Angaben. D. N.

rend Hermann Stille den kleinen Ritteraal mit natürlich auch immer historisch-romantischen Malereien verfaß, die die sechs Rittertugenden, die „Trene“, „Tapferkeit“, „Beharrlichkeit“ usw., in Episoden aus der deutschen Kaisergeschichte verherrlichten. . . Dann der Nachener Rathsaal und seine Kaiser Karl-Gemälde von Alfred Rethel, dem vor der Zeit so schmerzlich in geistiger Unmachtung verstorbenen Meister, der den

hat neuerdings erst ein dritter Düsseldorfer, Albert Baur, geschaffen.

Au den Namen des Nachfolgers Schadowz, Eduard Wendemanns und seiner Schüler, darunter besonders Hermann Wislicenus, knüpfen sich weitere Arbeiten auf diesem Felde. Ich verweise bloß auf die Corneliusale in der Berliner Nationalgalerie, die Wendemann mit Unterstützung u. a. seiner Schüler Peter Janssen und Fritz Hoever



Alfred Rethel: Die Taufe Widutinds. (Ausgeführt von Josef Kehren.)
Freskogemälde im Kaiseraal zu Aachen.

Weg zu Albrecht Dürer und den anderen großen Deutschen des sechzehnten Jahrhunderts zurückwand und ihren Geist und ihre Ausdrucksmittel umzuwerten, für die Neuzeit umzuwerten und mit eigenem Geiste zu durchsetzen wußte. Eine gewaltige Persönlichkeit, die monumental wirkte auch dort noch, wo sie sich des schlichten Holzschnittes bediente, um einen so tief sinnigen und gedankenreichen und — lebensvollen Stoff zu gestalten wie den „Totentanz“. Nur vier von den zehn Wandgemälden des Kaiserfaales und des Treppenhauses hat Rethel vollenden können. Vier andere führte sein Kollege Josef Kehren nach seinem Entwurfe aus, und zwei

ausmalte, auf seine Wandgemälde im Dresdener Schloß, vor allem auf die Schöpfungen Wislicenus' in der Kaiserpsalz zu Goslar, die fast auf der Höhe der Rethelschen Fresken stehen. Als Realist von einer ausgesprochen vollstimmlichen Färbung stellt sich uns Peter Janssen dar, der derzeitige Direktor der Akademie. Das unterscheidet ihn und die meisten, die unter ihm und von ihm lernten, von der Masse der Geschichtsmaler der vorhergegangenen Jahrzehnte: nicht das Kostüm als solches und nicht das theatrale Arrangement geben den Ausschlag, sondern es wird versucht, einen oft fast naturalistischen Zug in die Historie hin-

einzutragen; das Leben selbst soll den „Stil“ bilden. Seit dreißig Jahren schon hat Janssen fast unausgesetzt in der Monumentalmalerei sich betätigt, von dem Tage an, wo er den Rathausaal in Krefeld ausmalte. Staffeleibilder, wie z. B. der „Weg des Lebens“, das im Sommer 1902 ein Hauptstück der Düsseldorfer Säle bildete, und das in seiner inneren Verschmelzung eines an Gebhardt gemahnenden volkstümlichen Realismus mit philosophischem Symbolismus das ewige Sehnen der Menschheit ergreifend zum Ausdruck brachte, waren bei ihm immer Ausnahmeerscheinungen. Sie beweisen ebenfalls, wie wenig auf das Schaffen Janssens ein spöttisches „akademisch“ Anwenden finden darf.

Jenen Krefelder Malereien folgten zunächst die in der Aula des Lehrerseminars zu Würz, im Festsaal des Erfurter Rathauses, die drei Gemälde der Ruhmeshalle zu Berlin, die überhaupt ihre besten Bilder Düsseldorfern

sieben großen Bildern und sechs Lunetten, die Aula in der Akademie zu Düsseldorf mit dem gedankentiefen Fries „Das Leben“ und den allegorischen Deckengemälden. Von Janssens hervorragendsten Schülern nannte ich schon Albert Baur, dessen Hauptwerk wohl die Weberschule zu Krefeld enthält, Simmler, der ganz nach Berlin übersiedelte und hier außer in der Ruhmeshalle auch im Rathause vertreten ist, und Fritz Hoeber, der ebenso vielseitig wie fruchtbar ist, und dessen Arbeiten wir außer in den schon erwähnten Städten auch in der großartigen Aula der Akademie zu Münster, im Kölner Gürzenichsaal, in der Düsseldorfer Kunsthalle (Entwürfe zum Mosaik) und vielen Privathäusern begegnen, und der dabei doch immer Zeit findet zu Staffeleibildern, Diplomzeichnungen und anderen kunstgewerblichen Entwürfen. Neben diesen sei dann noch Ernst Hoebers, des Malers des Danziger und des Elberfelder Rathausaales, des trefflichen



Johann Wilhelm Schirmer: Waldbrunnen.

(Original im Besitz der Königl. Hochschule für bildende Künste in Berlin.)

zu danken hat, so außer Janssen auch Wilhelm Simmler und Fritz Hoeber; dann die Aula der Marburger Universität mit ihren

Carl Gehrts, des leider so früh verstorbenen Schöpfers des Wand Schmuckes der Düsseldorfer Kunsthalle, Adam Meyers (Schloß



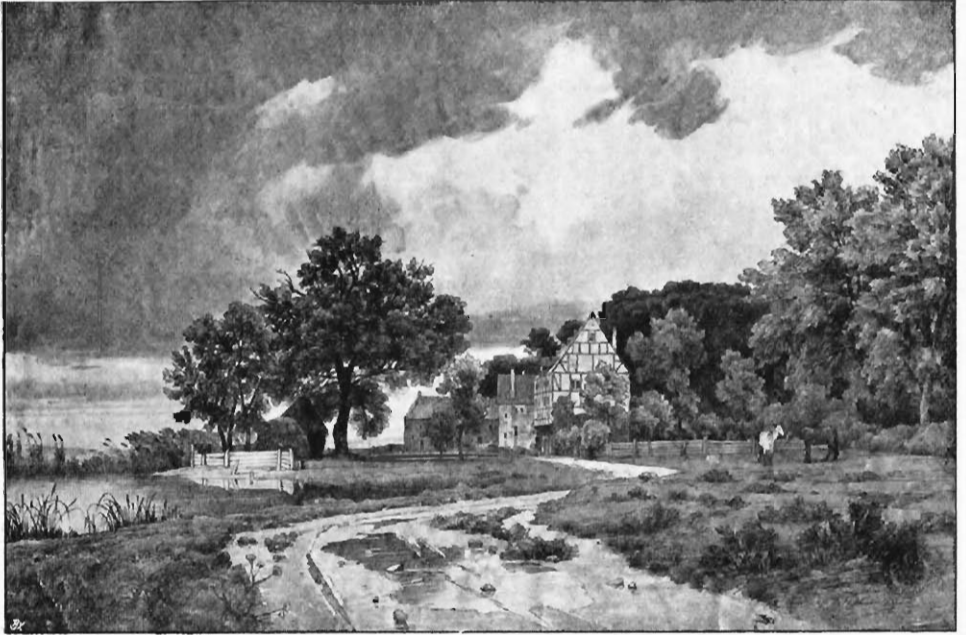
Johann Wilhelm Schirmer: An der Trante.
(Original im Besitz der Königl. Hochschule für bildende Künste in Berlin.)

Burg an der Wupper), W. von Beckerath's (Mula des Gymnasiums zu Erfurt), Klein-Chevaliers Mathausaal zu Erfurt), Ludwig Kellers (Mula des Gymnasiums zu Duisburg) gedacht.

Diese Fülle Düsseldorfer Monumentalmalerei ist ohne Zweifel auf die von Cornelius ausgegangene Anregung zurückzuführen. Zu seinem Geiste beschäftigte sie sich, ganz besonders aber natürlich lange auf dem kirchlichen Gebiete.

Da war die Gruppe der jüngeren „Nazarenen“, Ernst Deger, Karl und Andreas Müller und Franz Sttenbach, die gleich den älteren alles Heil für die Kunst in einem Zurückgreifen auf die kirchlich fromme und herbe Kunst der alten Italiener erblickten und mit ihrer Kunst ihr Leben in Einklang zu bringen bemüht waren. Ein verhängnisvoller Irrtum für die Kunstentwicklung im Sinn einer nationalen: nie findet man durch solchen Kultus des Vergangenen und Fremden den Weg zum lebendigen, für die Gegenwart schlagenden Herzen des Volkes. In dessen — was sie in ihrer Kunst leisteten,

war immerhin sehr anerkanntswert, und ihre Werke in der von Franz Egon von Fürstenberg gestifteten Apollinariskirche bei Remagen, die jeder Rheinreisende kennt, gehören sicher zum Allerbesten, was die deutsche katholische kirchliche Malerei geleistet hat. Kühn, um nicht zu sagen befreundend, wirkt nur das Nebeneinander und oft mehrfache Übereinander verschiedener Stoff- und Motivreihen und Gruppen: Leben und Passion Christi, Marienlegenden, Apollinarislegende, dazu eine Menge Einzelfiguren: Adam und Eva, Abraham, Isaak, die Apostel usw. Erst staunlich ist dagegen die Stileinheit; diese Künstler waren wirklich ein Herz und eine Seele, und daher auch teilten sie sich nicht in die einzelnen Stoffe, sondern jeder von ihnen steuerte zu jeder Geschichtenreihe seine Bilder bei. Ihr Ruhm drang weit. Karl Müller z. B., der übrigens erst vor zehn Jahren — zuletzt Vorsitzender des Lehrerkollegiums in der Akademie — gestorben ist, erhielt den Auftrag, die hochragende Kirche zur Notre dame de la Garde am Marseiller Hafen mit Wandgemälden zu schmücken. Der Krieg



Johann Wilhelm Schirmer: Nach dem Gewitter.
(Original im Besitz der Königl. Hochschule für bildende Künste in Berlin.)

von 1870/71 trat störend dazwischen, ob schon der Künstler bereits alle Vorarbeiten dazu erledigt hatte. Noch ein anderer großer Auftrag blieb unausgeführt: die Ausmalung des Bonner Münsters. Dem Erzbischof Melchers waren die Entwürfe Müllers zu „modern“, d. h. nicht genügend konform mit dem Stile des Gotteshauses. Dafür malte Karl Müller noch in seinen letzten Lebensjahren mit fast jugendlicher Frische die Hemigiuskirche in Bonn aus. Von Deger nenne ich noch seine Arbeiten in der Kapelle in Schloß Stolzenfels, von Andreas Müller, der später auch als Kunstschriftsteller und Kunstgewerbler tätig war, den Kunstsaal im Schlosse des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen. Sowohl Deger wie Karl Müller entfalteten auch eine sehr erspriessliche Lehrtätigkeit. Als letzter Deger-Schüler und Düsseldorf Nazarener schaffte noch heute Heinrich Lauenstein, von dem auch, wie schon erwähnt, auf der Düsseldorfer „Deutschnationalen Kunstausstellung“ (1902) eine „Heilige Familie“ zu sehen war.

Der „letzte“ — denn inzwischen hatte sich im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts eine große Umwälzung vollzogen, war eine protestantische, nationale, durch und durch

deutsche Kirchenmalerei zur Herrschaft gelangt. Eduard von Gebhardt, der Nordländer, war der Bahnbrecher gewesen, der auch zurückgriff auf die Vergangenheit, aber auf eine rein deutsche, und der ihre Ausdrucksformen mit dem Geiste seiner Zeit zu erfüllen wußte, soweit dieser ein kirchlicher ist. Und noch ein zweites Merkmal zeichnet seine Kunst aus: die Lösung der eigensten Aufgabe einer Malerei als Raumkunst, wie das seine monumentalen Werke im Predigerseminar zu Loccum und in der Düsseldorf Friedenskirche beweisen. Das Wesen und die Bedeutung seiner Kunst ist hier erst kürzlich eingehend besprochen worden (Aprilheft 1903), so daß es sich erübrigt, näher auf sie einzugehen. So stark aber ist seine künstlerische Persönlichkeit und die Wirkung seines Schaffens, daß selbst Katholiken in ihren Bannkreis hineingezogen worden sind. Er hat mehrere Schüler gehabt, die katholischen Glaubens sind. Gerade einer seiner bedeutendsten, Heinrich Müllgens, ist z. B. Katholik. Aber seine Malereien in Gütersloh, Angermünde, Herford sind Geist von Gebhardts Geist. Das sind auch die Staffeleibilder und Wandgemälde von Louis Feldmann, der u. a. die Rochuskirche in

Düsseldorf geschmückt hat, die Altargemälde von Pfannschmidt dem Jüngeren, von denen eins vor zwei Jahren hier auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ zu sehen war. Auch Bruno Ehrich und Wilhelm Döhlinger, von denen u. a. die Freskomalereien im Chore der Berliner Kreuzkirche, die Wandbilder des Domes zu Münster und die Kuppelmalereien der Pfarrkirche zu Ehrenbreitenstein herrühren, sind Gebhardtschüler.

Aber ich bin abgeschweift und weit vorgeeilt. Zu Cornelius' Zeit war von dieser protestantisch-deutschen kirchlichen Monumentalmalerei natürlich noch gar nichts zu spüren. Er selbst stellt einen seltsamen Dualismus dar. In seiner Jugend hatte er die richtige Empfindung, daß der Klassizismus etwas Volksfremdes sei, und er hatte sich der antiken Welt abgewandt, der ihn dann die Arbeiten für die Glyptothek wie-

der zuführten. Nur daß er als Nazarener auf den Ausdruck der Empfindung und des Gedankens Gewicht legte. Darin war er romantischer, war seine Kunst eine literarische und eine Gedankenmalerei. Wenn man überhaupt noch von „Malerei“ sprechen kann, denn immer mehr ergibt er sich dem Kultus der klassizistischen Linie und Formenschönheit an sich: der Pinsel verdrängt die Kunst! predigte ja dieser Gelehrte und Philosoph des Zeichenstiftes, und anstatt des wirklichen Lebens und der lebendigen, unmittelbaren Empfindung gab er nur noch Symbole und Allegorien von frostiger Wirkung und verlor sich in ihnen in idealistischer Stilisierung. Die griechische Mythologie in der Sprache Raffaels und Michelangelos — das war zuletzt sein Dogma, ein von seiner Zeit und seinem Volke losgelöstes Dogma, das aber trotzdem für weite Kunstkreise bestimmend wurde.

Für weite, aber nicht für alle. Die Saat, die er einst mit seinem Faust und seinen Nibelungenausgestreut hatte — auch sie ging auf, und, unterstützt von der literarischen Strömung, zeitigte sie hier und da eine formliche Deutschhimelei. Gerade in Düsseldorf selbst schoß eine üppige deutsche Romantik auf. Bald nach dem Abgange Cornelius' nach München zog ein anderer Geist ein. Sein Nachfolger, Wilhelm Schadow, der Berliner, der gleich mehrere Ostdeutsche mitbrachte, denen weitere folgten, war ja auch ein Mitglied der Klosterbrüdergemeinschaft von San Isidoro gewesen, aber er blieb in dem welt- und volksfremden Nazarenertum nicht



Benjamin Sautier: Großmutter erzählt. Zeichnung zu Amerbachs „Barfüßler“. (Mit Genehmigung der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachf. G. m. b. H. in Stuttgart.)

stecken; vielmehr wandte er sich von ihm schließlich ganz ab. Und ebenso erschien ihm nicht die Fresko- und Wandmalerei als die alleinigmachende Kunst.

Zunächst mußte der neue Direktor, der nahezu fünfundsiebzig Jahre an der Spitze der Akademie stand, 1826 bis 1859, Ordnung in die Akademie hineinbringen und für neue tüchtige Lehrkräfte sorgen. Hatte es damit schon unter Cornelius nicht zum Besten gestanden, so war es während des zweijährigen Interregnums nach seinem Weggange noch schlimmer geworden. Schadow hatte aus Berlin Theodor Hildebrandt, Julius Hübner, Carl Friedrich Lessing, Karl Sohn mitgebracht. Es ist nicht verwunderlich, wenn wir bald schon Hildebrandt, Sohn, wie Lessing in Lehrerstellungen einrücken sehen; zu ihnen ward der junge Schirmer gesellt, den er schon vorfand, und für dessen Kunst der Landschaftsmalerei unter der Zu-

rannei des Fresko kein Emporarbeiten möglich gewesen war.

Doch es handelt sich hier nicht um die innere Geschichte der Düsseldorfer Akademie, sondern um Düsseldorfer Kunst. Welches Aussehen nahm sie in der langen Schadowschen Periode an?

Es war die Blütezeit der Romantik und Düsseldorfs als führender Kunststadt. Auf lange hinaus hat sie Düsseldorfer Kunst den Stempel aufgedrückt, seiner Monumental-, seiner Genre-, seiner Landschaftsmalerei. So stark, daß eben dadurch später die rheinische Kunstgemeinde abseits von der fortschrittlichen Bewegung stehen geblieben, von der mächtigen Entwicklung im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts ausgeschlossen zu sein schien. Und wozu schon in der Cornelius'schen Zeit der Grund gelegt war, das baute sich jetzt immer mehr aus: die Abhängigkeit von der Literatur, die Richtung auf

das Erzählende, Anekdotische, Novellistische, Theatralische. Auch das ward später zum Verhängnis. Es war aber nicht eine Sonderheit Düsseldorfer Kunst — es lag im Geiste der ganzen romantischen Zeit. Nur daß es in dem Rheinlande besonders stark in die Erscheinung trat. Nicht ohne Grund. In den Ufern des sagenumflutheten Rheinstromes, in den zahllosen Burgen auf den Höhen, die ihn begleiten, in den Klöstern auf den Inseln und in den Tälern, in den Flußten des Flusses selbst, in den alterthümlichen Städten, in Köln und Aachen und Mainz und in Münster da lebte er fort, der Geist des Mittelalters, da hatte die Mystik einen fruchtbaren Boden, da hauste — die Romantik.

Die Dichter und Ästhetiker hatten zur „blauen Blume“ geschworen — die



Benjamin Raubert: Vor dem Spiegel. Zeichnung zu Auerbachs „Barfüßler“. (Mit Genehmigung der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachf. W. v. b. S. in Stuttgart.)

bildenden Künstler folgten ihnen nach. Und nun so lieber, als es eine in politischer und nationaler Hinsicht trostlose Zeit war, die das deutsche Vaterland durchlebte. Der kräftigen Ausrüttelung, der Begeisterung, welche der Freiheitskampf mit sich gebracht hatte, war eine Zeit engherziger, kleinlicher, schwächlicher Umschaltungen und Bestrebungen gefolgt. Das Erhabene und das Lächerliche lag auch hier wieder einmal dicht beieinander. Es war, als hätten die Arndt, Scharnhorst, Körner, Schenkendorf umsonst gesungen: alles Festhalten am Nationalen, alles Interesse an der Gegenwart war wie ausgewischt. Man schwelgte in Träumen und Phantasien — vielleicht auch um der traurigen Gegenwart gerade zu vergessen —, man vernarrte sich in den Geist des Mittelalters, den deutschen und den romanischen, man schwärmte in Ritter- und Ränberromantik, in Zaubersput und Elfenmärchen, man setzte die Literatur an die Stelle des Lebens, dichterische Gebilde an die Stelle blutwarmer Menschen, die Schaubühne des Dramatikers an die Stelle der Schaubühne des Kampfes ums Dasein, man erzählte und dichtete in Farben und Linien, und man malte und zeichnete mit Versen und Phrasen. Man ließ sich als Maler von den Dichtern und Dichtwerken anregen, von den Nibelungen und Gudrun, von Goethe und Schiller, von Uhland und La Motte-Fouqué, von Zimmermann und Eichendorff, von Dante und Ariost und Tasso, von Shakespeare und Cervantes und Calderon; und die Dichter holten sich ihrerseits ihre Stoffe aus Gemälden; beide aber, Maler und Dich-

ter, schöpften ebenso gern auch aus der Geschichte und Sage.

Und man ging auf in einer rührseligen Gefühlshuselei und einer tränenden Welt-schmerzlichkeit, als hätte die Sonne ihren Glanz und das Menschengeschlecht seine Freude am Dasein verloren.

Die Gegenätze zwischen dem Phantasienspiel, dem Gefühlskrausch und der Enge und Kleinbürglichkeit der Lebensverhältnisse, zwischen der schönen dichterischen Begeisterung in Worten und der kläglichen Tatlosigkeit kommt uns heute ganz erstaunlich vor. Noch erstaunlicher, daß keine starken satirischen Geister vernichtende Worte für solche Gegenätze

fanden. Heinrich Heine, der ja selbst ein Düsseldorfer war, und Ludwig Börne standen fast vereinzelt da.

Von der Dichtung aus nahm diese Richtung ihren Weg in die plastische Kunst. Der alte Vorgang wiederholte sich abermals.

Auch Schadow bekannte sich zu ihr, wie er lehrte: „Nur die vollkommen naturgemäße Ausführung einer dichterischen Idee in Form und Farbe gibt die beseligende Erscheinung eines Kunstwerkes.“ Allzu weit entfernte er sich so nicht von dem Cornelius'schen Programm, in dem die Notwendigkeit der Übereinstimmung von Form und Gedanke, d. h. das Vorhandensein eines „tiefen Gedankens“, betont wurde. Aber er setzte doch die Farbe wieder in ihre Rechte ein und bahute so eine Pflege und Entwicklung der Maltechnik wieder an, die der Overbeck-Cornelius'schule so ziemlich ganz abhanden gekommen war: beim Barton mit philosophischem Gedankeninhalt war sie ja



Benjamin Bantier: Barfüßele.

(Mit Genehmigung der A. G. Gottschalk'schen Buchhandlung Nachf. G. m. b. H. in Stuttgart.)



Benjamin Bantier: Der Taschenpieler.
(Photographieverlag von Fran. Koenigsberg in München.)

angelangt; und er verlangte eine vollkommen „naturgemäße“ Ausführung, während Cornelius gewettert hatte: „Szenenmalerei ist Nachdruck.“

Aber wie weit entfernt ist dieser Standpunkt, daß Gegenstand und Inhalt der Malerei die Erzählung eines Geschehnisses sein müsse, von dem heutigen des „*part pour part*“! Dort die Herabwürdigung der Malerei zu einer bloßen Illustration, zu einer Dienerin, einer Interpretin der Dichtkunst; hier ihre Erhebung zur selbständigen Herr-

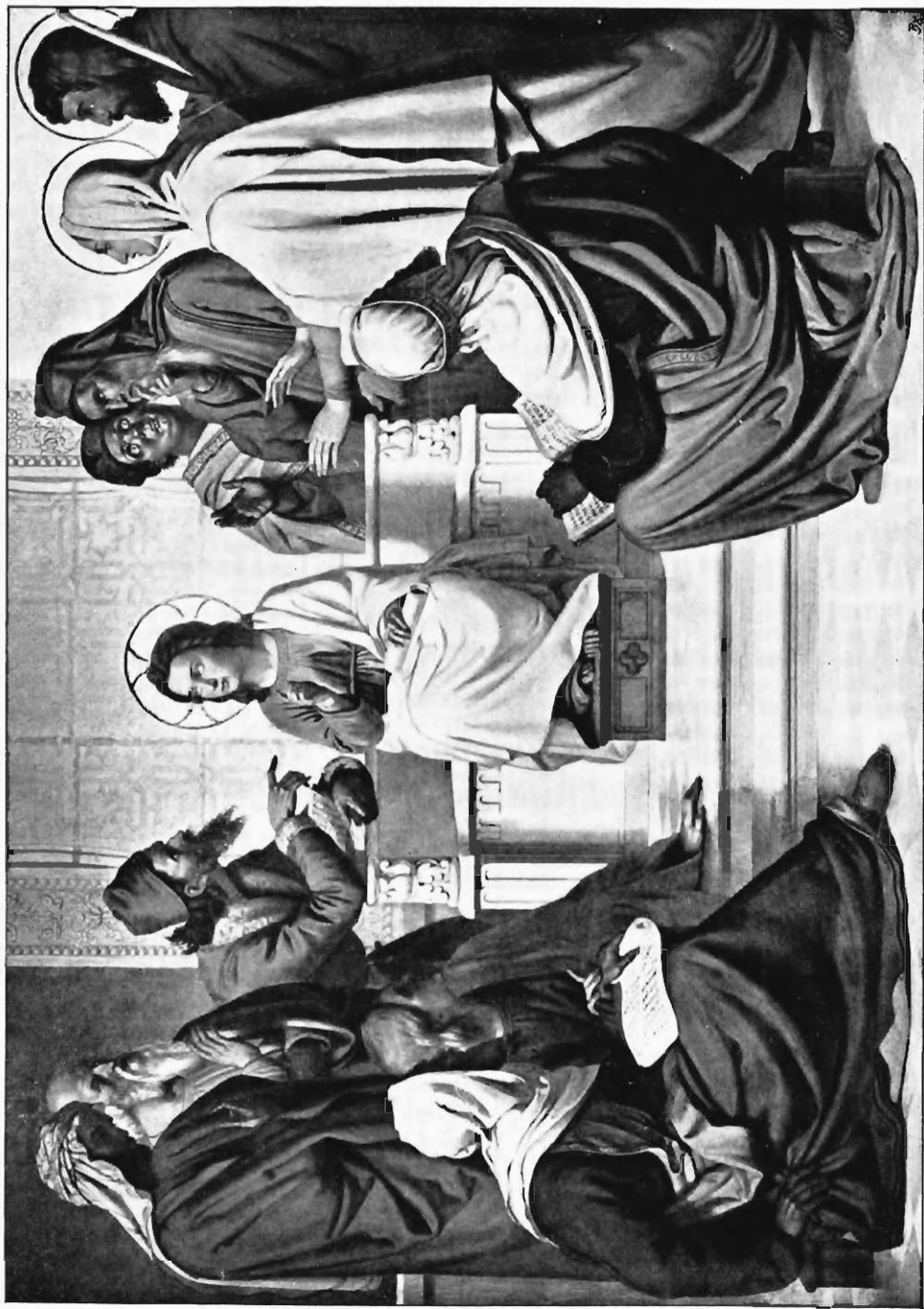
schaft im Reiche der Gedanken wohl auch, aber nicht der Cornelius'schen religiösen und philosophischen, sondern der Farben- und Formengedanken.

Doch unterschätze man auch nicht die Verdienste jener späteren deutschen Romantiker: sie befreite uns von der römisch-deutschen Romantik der älteren Zeit, wie diese uns von dem Klassizismus befreit hatte, und sie ebnete immerhin den Weg einem Realismus, der uns freilich heute auch längst schon wieder als innerlich und äußerlich unwahr erscheint.

(Schlus folgt.)



Endwig Knaus: Kinderköpchen.
(Nach der Original-Zeichnung aus dem Besitz der Königl. Akademie der Künste in Berlin.)



Franz Ittenbach: Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Wandgemälde in der Apollinariskirche zu Remagen.



Peter Janssen: Studie.



B. 5689

Benjamin Vautier: Die Nähschule.
(Aus Düsseldorfer Privatbesitz)

Zu Norden: Düsseldorfer Kunst.

Gedruckt bei George Westermann in Braunschweig.

