



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Woermann, Karl: Anfang und Ende einer Gemäldegalerie des vorigen  
Jahrhunderts.

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

des modernen Unglaubens. So gewiß Strauß theilweise Recht hatte, den alten Glauben, wie wenigstens er ihn darstellte, für nicht mehr vorhanden zu erklären, so wenig hat er mit seinem neuen Glauben den Beifall und Anhang sich gewonnen, den er sich und andern in Aussicht gestellt hatte. Vielmehr ist durch zahlreiche Beispiele und Auslassungen in Wort und Schrift erwiesen, daß durch diese seine letzte Schrift vielen die Augen geöffnet worden und sie seitdem hinter ihn zurückgegangen sind. Das Widerspruchsvolle und Unge- nügende dieses Fanatismus der Logik in den höchsten Dingen konnte jedem Tieferblickenden sich nicht verbergen. Auch ist die Durchschnittscultur der Halb- gebildeten unserer Gegenwart in sich selbst so streitend und voll von Wider- sprüchen, daß schon diese innere Haltlosigkeit eine Rückkehr zu der alten Be- deutung der christlichen Wahrheit für die europäische Gesamtcultur hoffen läßt, sobald diese Wahrheit in ihrer von Menschenmeinungen und =Satzungen gereinigten Gestalt vor die Augen gestellt und den Geistern annehmbar gemacht werden wird. Daß diese vierte Reformation des 19. Jahrhunderts zum Ab- schlusse zu kommen sich anschickt, steht uns fest. Wie aber und wann es ge- schehen wird, wer möchte das zu bestimmen wagen!



## Anfang und Ende einer Gemäldegalerie des vorigen Jahrhunderts.

Von Karl Woermann.



nser Jahrhundert hat die Geschichte mancher Wissenschaft geschrie- ben. Auch die der Archäologie und damit diejenige unserer Kunde der antiken Kunst. Daß wir noch keine Geschichte der gesammten Kunstgeschichte besitzen, darf uns nicht wundern, weil diese fast die jüngste der Wissenschaften ist. Eine zukünftige Geschichte der Kunstgeschichte aber dürfte nicht vergessen, die Sammlungen zu verzeichnen, welche den Forschern jeder Epoche zu Gebote gestanden haben. Sie würde sich einer retrospectiven Museographie nicht entziehen können. Die Geschichte ehemaliger Gemäldegalerien würde zu ihren wesentlichen Bestandtheilen gehören.

Eine wirkliche, abschließende Geschichte ist jedoch von Institutionen wie von

Völkern und Menschen erst möglich, wenn sie aufgehört haben zu existiren. In diesem Sinne könnte erst von sehr wenigen Museen der Welt eine endgiltige Geschichte geschrieben werden, von allen in der Neuzeit berühmten öffentlichen Gemäldefammlungen vielleicht nur von der ehemaligen Düsseldorfer Bildergalerie. Denn die berühmten alten Gemäldefammlungen Kaiser Rudolfs II. und König Karls I. von England zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts waren doch noch keine für die Bildung und Belehrung der Oeffentlichkeit bestimmten Sammlungen; in Paris war es noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die stete Klage, daß die Gemäldebesätze des Königs nur als Mobilien seiner Gemächer angesehen würden; ja die Mehrzahl der heute berühmtesten öffentlichen Sammlungen Europas verdankt erst dem neunzehnten Jahrhundert ihre Entstehung, wenngleich ihr Kern natürlich längst als kurfürstliche Kammern oder königliches Kunstcabinet im Privatbesitze der Monarchen existirt hat. So sind z. B. die großen Galerien von London, Petersburg, Madrid und Berlin eigentlich erst Schöpfungen unsers Jahrhunderts, und selbst die Louvre-Galerie ist als solche erst seit der französischen Revolution constituirt worden. Im vorigen Jahrhundert aber wurden nördlich von den Alpen nur drei Gemäldegalerien als Sammlungen ersten Ranges anerkannt und als solche von allen Reisenden aufgesucht, die Wiener, die Dresdener und die Düsseldorfer Galerie. Als Sammlungen zweiten Ranges wurden daneben die Münchener, Casseler u. a. gepriesen. Alle diese Sammlungen des vorigen Jahrhunderts existiren aber auch heute noch, vielfach verändert und erweitert, doch unverfehrt in ihrem alten Kerne; nur die Düsseldorfer Galerie ist als solche, d. h. überhaupt als zusammenhängende Sammlung, bereits wieder vom Erdboden verschwunden. Gerade ihre Geschichte läßt sich daher schon jetzt von ihrem Anfange bis zu ihrem Ende verfolgen; und es ist kein uninteressantes Stückchen Museumsgeschichte, es ist zugleich ein Stückchen deutscher Kunstgeschichte des vorigen Jahrhunderts, welches wir durch sie kennen lernen.

Daß Düsseldorf heutzutage zu den hervorragendsten deutschen Kunst- und Künstlerstädten gehört, weiß alle Welt; daß dasselbe aber schon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts der Fall war, daß damals schon eine Reihe der berühmtesten Maler der Zeit sich in Düsseldorf versammelten, ist in weitem Kreise wenig oder gar nicht bekannt. Nur der Ruhm der alten Düsseldorfer Bildergalerie lebt als Tradition noch heute im Bewußtsein der Kunstfreunde fort. An die Thatsache dieses Ruhms braucht hier daher nur kurz erinnert zu werden.

Das alte Düsseldorf war an sich keine anziehende Stadt, und seine Umgebung war ehemals so wenig reizvoll wie heute. Albrecht Dürer berichtet im Tagebuche seiner niederländischen Reise von 1521 nichts weiter über die Stadt, als: „Darnach fuhren wir nach Düsseldorf, einem Städtchen; verzehrte zwei

Weißpfennige, von dannen nach Kaiserswerth.“ Erst als Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz sich hier mit einem Hofstaate von Künstlern umgab und seine große Gemäldegalerie gründete, fing Düsseldorf allmählich an, eine berühmte Stadt und ein Reiseziel aller Kunstliebhaber zu werden. Ihrer Galerie wegen zog die kleine Rhein- und Düsseldorf während des ganzen vorigen Jahrhunderts so viele distinguirte Reisende an, wie sie es seitdem, abgesehen vom vorigen Ausstellungsjahre, noch nie wieder gethan hat. So heißt es z. B. in einem Berichte aus dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts in Bezug auf Sir Josuah Reynolds, den englischen Großmaler der damaligen Zeit: „Es vergehen wenige Jahre, wo nicht der große Reynolds von Zeit zu Zeit die Düsseldorfer Galerie besucht, um seinem Geiste an diesen ältern Kunstwerken Nahrung zu gewähren.“ London besaß eben damals noch keine öffentliche Galerie. Bekannt ist Goethes Besuch in Düsseldorf und sein Lob der Galerie in „Dichtung und Wahrheit.“ Viel wärmer aber noch schrieb er am 21. Juli 1774 in Düsseldorf selbst an Helene Elisabeth Jacobi: „Kommend von der Galerie, die meines Herzens Härte erweicht, gestärkt und folglich gestählt hat.“ Auch andere unsrer classischen Schriftsteller reden mit Entzücken von ihren Besuchen der ehemaligen großen rheinischen Sammlung. Die eigentliche Reiseliteratur des vorigen Jahrhunderts erstreckte sich hauptsächlich ihretwegen auf den Niederrhein. Es könnte hier z. B. an Georg Forsters „Ansichten vom Niederrhein“ und an J. G. Langs „Reise auf dem Rhein“ erinnert werden. In manchen Beziehungen interessanter jedoch als diese Berichte vom Ende des 18. Jahrhunderts ist die vom Anfange desselben stammende Reisebeschreibung des französischen Emigrirten de Blainville. Dieser vielseitige und geistreiche Beobachter machte in den Jahren 1705–1707 eine Reise durch Holland, Deutschland, die Schweiz und Italien. Das Tagebuch derselben, welches später zunächst in englischer, dann auch in deutscher Sprache herausgegeben wurde, enthält eine eingehende Beschreibung des Düsseldorfer Hof- und Kunstlebens jener Tage. In seinen Bemerkungen über die Gemäldegalerie, die damals gerade im Entstehen begriffen war, und über seinen Führer durch dieselbe, den berühmten Maler Abr. van der Werff, zeigt er sich als seinen Kenner. Trotz seiner Dankbarkeit gegen van der Werff kann er sich nicht enthalten, über ihn zu bemerken: „Dieser hat zwar durch seine Werke großen Ruhm erworben; aber sie sind mit einer erzwungenen Sorgfältigkeit ausgeführt, welche Michel Angelo, Raphael, die Caracci und Tizian verabscheuten.“ Auch daß er zu zwei Gemälden Luca Giordanos, des bekannten Meisters Fa presto, erwähnt, man halte diese Bilder in Düsseldorf für seine Hauptwerke, er habe aber im Palaste des Königs von Spanien mehr als hundert Gemälde Lucas gesehen, die nicht schlechter seien, zeigt den erfahrenen Beobachter. Für die Bilder der Sammlung, die wir noch

heute als die besten ansehen würden, ist auch er voller Bewunderung. Gegen Ende des Jahrhunderts zeichnete dann die deutsche Encyclopädie (Frankfurt a. M. Bd. 11, 1786) die Düsseldorf'sche Galerie durch das Prädicat „die feltene“ aus, während sie die Dresdener „die reichste“, die Wiener „die effektische“ titulierte. In den ersten Jahren unseres Jahrhunderts endlich, kurz vor ihrer Entführung und Zerstreung, bildete die Beschreibung der Düsseldorf'schen Galerie alljährlich den Hauptinhalt des „Niederrheinischen Taschenbuches für Liebhaber des Schönen und Guten,“ dessen Kupfer fast lediglich Nachbildungen ihrer Werke waren. Am deutlichsten spiegelt der Ruhm der alten Düsseldorf'schen Galerie sich jedoch vielleicht in der Thatfache wieder, daß im vorigen Jahrhundert in Basel und in London Kupferwerke über sie herausgegeben wurden. Das Baseler Werk, welches alle Wände der Galerie mit allen an denselben hängenden Gemälden wiedergibt (1778, gestochen unter Chr. Mechels Leitung) ist der Bilderatlas zu Pigages großem Catalogue raisonné. Das sehr selten gewordene Londoner Werk dagegen (1793 von B. Green herausgegeben) soll eine Anzahl größerer und werthvollerer Stiche nach den besten Gemälden der Sammlung enthalten.

Der Gründer der Düsseldorf'schen Galerie war, wie schon erwähnt, der Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, Pfalzgraf zu Neuburg, Herzog zu Süllich und Berg, der so verschieden beurtheilte Herrscher, der von den einen als „edler deutscher Patriot, Fürst und Landesvater, als liebenswürdige, volksthümliche Gestalt“ gefeiert wird, während andere ihn — in politischer Beziehung mit größerem Rechte — als eiteln, ehrgeizigen Nachahmer des Versailles Hofes, als verschlagenen Jesuitenzögling und sinnlosen Verschwender brandmarken. Am 19. April 1658 im Schlosse zu Düsseldorf geboren, war er in seiner Vaterstadt aufgewachsen, hatte dann aber als junger Mann vom 4. December 1674 bis zum 7. März 1677 zu seiner weitem Ausbildung eine Reise durch alle Hauptländer Europas unternommen. Zwei Jahre nach seiner Heimkehr wurde ihm, dem Erbprinzen, von seinem Vater die Regentschaft der Herzogthümer Süllich und Berg übergeben, und in die Zeit dieser Regentschaft fällt sein erstes Ehebündniß mit der Halbschwester des Kaisers, der Erzherzogin Anna Maria Josepha, welche 1689 starb. Im folgenden Jahre verschied auch sein Vater. Johann Wilhelm wurde selbst Kurfürst und vermählte sich zum zweiten Male mit Anna Maria Loisia, der Tochter des Großherzogs Cosmo III. von Toscana. Mit dieser Mediceerin zog ungemessene Festfreude in Düsseldorf ein. Prachtliebend war Johann Wilhelm freilich von jeher gewesen oder auf seiner Jugendreise geworden. Der Reichthum seiner mediceischen Gemahlin aber gab dieser Neigung nur neue Nahrung. Die Medici hatten von jeher die Kunstliebe als die beste Seite der Prachtliebe angesehen; und wenn man auch nicht sagen kann, daß

Düsseldorf vor der Ankunft der toscanischen Fürstin alles Kunstlebens bar gewesen sei, so liegt es doch nahe, anzunehmen, daß Johann Wilhelm erst durch ihren Einfluß veranlaßt worden, sich in größerem Maßstabe mit Künstlern und Kunstwerken zu umgeben. Sicher that er es erst nach ihrer Heimholung.

Indessen hatten schon sein Vater und sein Großvater Bilder erworben. Der letztere, Herzog Wolfgang Wilhelm, war mit Rubens befreundet gewesen, und der in Düsseldorf geborene Maler Johann Spilberg, der in Amsterdam bei Rembrandts Nachfolger Gov. Hinc gelernt hatte, hatte nacheinander bei Großvater, Vater und Sohn die Stelle eines Hofmalers bekleidet. Insofern hatte Johann Wilhelm schon ein Stückchen Kunstliebe von seinen Vorfahren geerbt, und mit ihr zugleich einen nicht unhebblichen Bilderschatz, den er, als er Kurfürst geworden war, im Düsseldorfer Schlosse vereinigen ließ.

Ein erster, nicht unwesentlicher Theil der Düsseldorfer Galerie bestand also aus dem Grundstock einer Gemäldeammlung, in dessen Besitze Johann Wilhelm sich bereits bei seinem Regierungsantritte sah. Einen zweiten, erheblichen, hauptsächlich aus Italienern bestehenden Theil scheint die mediceische Kurfürstin aus Florenz mitgebracht und, als sie 1717, nach dem Tode Johann Wilhelms, dorthin zurückkehrte, ihrer zweiten Vaterstadt und der Galerie hinterlassen zu haben. Von Rafaels Madonna Cangiani z. B. ist dies sicher. Einen dritten Hauptbestandtheil seiner Sammlung ließ der Kurfürst mit Aufwendung enormer Summen in allen Ländern, namentlich in den Niederlanden, ankaufen, und zu diesen Ankäufen bediente er sich in der Regel des seiner Zeit sehr berühmten Malers Jan Frans van Douven, der schon 1682, als Johann Wilhelm noch Prinzregent war, in seine Dienste getreten war. Einen vierten und keineswegs unbedeutenden Bestandtheil der neugegründeten Düsseldorfer Galerie bildeten endlich die Gemälde, welche Johann Wilhelm in Düsseldorf selbst von den Malern anfertigen ließ, die er eigens zu diesem Zwecke berufen hatte. Dies führt uns zu jener Künstler-Colonie, welche Düsseldorf schon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu einer eigentlichen Kunststadt machte, und bei welcher wir einen Augenblick verweilen müssen. Die archivariischen Nachrichten über die Düsseldorfer Künstler jener Tage hat der Notar R. Strauven schon 1862 in einer besondern Abhandlung „Ueber künstlerisches Leben und Wirken in Düsseldorf“ verwerthet.

Zur Würdigung des Düsseldorfer Kunstlebens unter Johann Wilhelm dürfen wir vor allen Dingen nicht vergessen, daß der Anfang des 18. Jahrhunderts in ganz Europa keine sonderliche Blüthezeit der Kunst war. Höchstens Frankreich erlebte damals unter Watteau eine eigenartige, frische Entfaltung der Malerei. In den Niederlanden zehrte man von der Nachfolge der Großmeister des 17. Jahrhunderts. In Italien herrschten die Epigonen jener effektischen

Schule des 17. Jahrhunderts, die selbst schon eine Epigonen­schule war. Deutschland hatte sich immer noch nicht so weit wieder von den Schrecken des dreißig­jährigen Krieges erholt, um sich selbständig an dem Kunstschaffen der Völker betheiligen zu können. Daß deutsche Fürsten jener Tage, wie vor allen Dingen Johann Wilhelm, sich mit Künstlern umgaben, verdient unter diesen Umständen alle Anerkennung. Daß sich Meister unter diesen Künstlern befinden, deren Namen noch heute einen guten Klang in der allgemeinen Kunstgeschichte haben, könnte uns sogar beinahe wundern. Daß diese Meister aber keine Deutschen, sondern Italiener oder Niederländer waren, ist selbstverständlich.

Von den Italienern, die damals in Düsseldorf malten, kann man freilich kaum sagen, daß ihr Nachruhm dem Ruhme, dessen sie sich bei ihren Zeitge­nos­sen erfreuten, entspreche. Wegen ihrer unbedeutenden und unselbständigen Individualität übergeht sie die allgemeine Kunstgeschichte in der Regel. Dies gilt selbst von dem Venezianer Antonio Belucci, dem nachmaligen Wiener Hof­maler, welcher in Düsseldorf und Bensberg eine Reihe von Gemälden schuf, von denen drei, nämlich die beiden Gegenstücke „Venus auf den Wellen mit Amor als Lenker des Segels“ und „Psyche, den schlafenden Liebesgott mit der Lampe betrachtend,“ sowie „Danae, den goldnen Regen empfangend,“ sich in der Galerie befanden, Bilder, denen man ein wenigstens halbwegs erfolgreiches Streben in den Bahnen des großen Paolo Veronese ansah. Dasselbe gilt von dem recht äußerlichen Decorationsmaler Antonio Pellegrini, einem gebornen Paduaner, der nach und nach an den meisten europäischen Höfen auftauchte, um 1733, lange nach Johann Wilhelms Tode, Akademiker in Paris zu werden und schließlich nach Italien zurückzukehren. Einige seiner Decorationsstücke befinden sich noch heute in Düsseldorf. Dasselbe gilt ferner von Domenico Zanetti, einem Meister, dessen Lebensschicksale unbekannt sind, der aber lange in Düsseldorf gemalt, auch für die Galerie vier Bilder, Heiligenbilder mit lebensgroßen Figuren, geschaffen hat, die jetzt von etwaigen Liebhabern conventioneller Kunst in München und Schleißheim studirt werden können. Ja selbst der bedeutendste Bildhauer Joh. Wilhelms, Grupello, der Schöpfer des immerhin wirksamen großen bronzenen Reiterbildnisses des Kurfürsten, welches noch heute den Düsseldorf­er Markt­platz beherrscht, wird in unserm trefflichen einzigen Handbuche der Geschichte der Plastik nicht erwähnt.

In weit höherem Maße hat die Nachwelt den Ruhm der niederländischen Meister, die unter Johann Wilhelm in Düsseldorf malten, anerkannt. Schon die beiden belgischen Großmaler des Kurfürsten, eben jener als Porträtmaler wirklich nicht verdienstlose Chevalier van Douven, dem man nachgerechnet hat, daß er in seinem Leben drei Kaiser, ebenso viele Kaiserinnen, fünf Könige, sieben Königinnen und zahllose andere Fürsten — unter ihnen natürlich auch den

Kurfürsten Johann Wilhelm — porträtiert hat, sowie der durch den Rubensschüler Erasmus Quellinus gebildete Ant. Schoonjans, der sieben Bilder, nämlich drei biblische Scenen, eine mythologische Darstellung und drei Bildnisse — unter letztern dasjenige der italienischen Kurfürstin — für Johann Wilhelm gemalt hat, schon diese Belgier haben sich bis heute ein gewisses Ansehen zu bewahren gewußt. Vor allen Dingen aber sind die Namen der damals in Düsseldorf lebenden Holländer in die Kunstgeschichte übergegangen. Wer kennt nicht Adriaen van der Werff, dem man, wie man sonst auch über seine kleinliche und geleckte Manier, große Gegenstände zu behandeln, denken mag, doch lassen muß, daß er den Ton der Zeit, die der Wucht und Breite müde war, in selbständiger Weise zu treffen wußte? Adriaen van der Werff war aber, obgleich er nur die eine Hälfte des Jahres in Düsseldorf zubrachte, neben van Douven der einflußreichste Künstler am Hofe. Die Galerie besaß 25 Bilder seiner Hand. Wer, der sich mit Kunstgeschichte beschäftigt hat, kennt nicht Gottfried Schalken, den vielseitigen Schüler Gerard Dows, dessen Genrebilder bei Kerzen- oder Lampenlicht fast in allen Sammlungen zu finden sind? Wer kennt nicht die Rachel Knyff, deren Namen unter den Blumen- und Fruchtmalern und Malerinnen der ganzen Welt zu den berühmtesten gehört? Wer kennt nicht Jan Weenix, den trefflichen, halblandschaftlichen Stilllebenmaler, der im Schlosse Bensberg einen großen decorativen Hauptcyclus von Jagdstücken für Johann Wilhelm gemalt hatte? Und selbst Eglon van der Neer, der Sohn des berühmten Mondscheinmalers A. van der Neer, selbst dieser in Düsseldorf gestorbene Meister, dem man es zum Verdienste anrechnen muß, daß er, anstatt seinen großen Vater nachzuahmen, eigene, damals modernere Wege ging, gehört noch heute zu den gern gesehenen Gästen unsrer Galerien. Auch Hermann van der Wijn, der Frucht- und Blumenmaler, wird noch mit Anerkennung von den Handbüchern der Geschichte der Malerei genannt; ja sogar der Bedutenmaler Jan van Niekelen wird von ihnen nicht übergangen. Alle diese Maler aber lebten kürzere oder längere Zeit in Düsseldorf und malten im Auftrage Johann Wilhelms für dessen Sammlung, welche schon am Anfange des Jahrhunderts ziemlich vollständig war. Der genannte Herr de Blainville sah sie bereits in einem Galeriegebäude. Er sagt: „Die Galerie ist ziemlich lang, aber viel zu niedrig. Man baut jedoch eine neue, höhere, welche nach dem Entwurfe, den man mir zeigte, eine prächtige werden wird.“ Einige Jahre später, 1710, war dieses neue Gebäude fertig. Es war wohl das früheste, eigens für eine Gemäldegalerie errichtete Gebäude in Deutschland. Die Dresdner Sammlung wurde erst 1722 als „Galerie“ constituirt und in besondern Räumen, aber auch dann noch nicht in einem eigens für den Zweck errichteten Gebäude untergebracht. Das Düsseldorfer Galeriegebäude von 1710 steht übrigens

noch heute. In unserm Jahrhunderte theils zur Landesbibliothek ausgebaut, theils zur Akademie geschlagen, war es der einzige Theil der letztern, den der Brand des Jahres 1872 verschonte. Jetzt harret es einer andern Bestimmung. Brächtig war es nun eben nicht, aber praktisch und geräumig; und doch wurde es bereits ziemlich vollständig gefüllt, als die Gemäldesammlung 1710 in dasselbe übersiedelte. So war die gesammte Galerie, Bau wie Inhalt, im wesentlichen die alleinige Schöpfung Johann Wilhelms, und als nach dessen Tode (1716) das ganze heitere Düsseldorf'er Kunstleben plötzlich wie ein Faschingstreiben zerfloh, ist die Sammlung kaum noch um das eine oder andere Bild bereichert worden. Der Zutritt wurde allen Fremden bereitwillig gegen Karten gestattet, welche das Hofmarschallamt austheilte. Nur einheimische Adliche, Beamte und Künstler scheinen ohne weiteres Einlaß gefunden zu haben.

Das Galeriegebäude lag unmittelbar neben dem (1872 gänzlich abgebrannten) Schlosse. Mit drei Seiten umschloß es einen Hof, in dessen Mitte später das jetzt noch stehende unbedeutende Marmorstandbild Johann Wilhelms aufgestellt wurde. Die Gemäldesammlung befand sich im ersten Stockwerke. Jede der drei rechtwinklig aufeinanderstoßenden Seiten enthielt einen langen großen Hauptsaal, dessen mächtige oben abgerundete Fenster dem Hofe zugekehrt waren. An den beiden Ecken, wo jene Seiten sich berührten, wurden außerdem noch zwei kleine quadratische Säle gebildet, deren Fenster nach außen gingen. Im ganzen waren es also fünf Säle. Jeder der drei großen Hauptsäle enthielt, den fünf Fenstern gegenüber, eine große, geschlossene, weder von Fenstern noch von Thüren unterbrochne Hauptwand. Die lichtlosen Zwischenwände zwischen den Fenstern wurden nicht mit Gemälden behängt, doch wurden hier neben den Fenstern bewegliche Flügel angebracht, welche als kleine, leicht ins rechte Licht zu rückende Bilderwände dienten. Der Eingang zum Treppenhaus lag im Hofe. Das Treppenhaus, welches noch heute durch die gelb in gelb gemalten, garstigen großen allegorisch-mythologischen Gemälde Joseph Karsschs verunstaltet wird, lag an der Rheinseite.

Von diesem Treppenhaus aus betrat man den ersten großen Hauptsaal. Er wurde der „Saal der vlämischen Meister“ genannt, unter welchen man nach italienischem Sprachgebrauche — die italienische Sprache war schon vor der Ankunft der mediceischen Kurfürstin Hofsprache in Düsseldorf gewesen — die Holländer mit verstand. Allerdings dominirten wirklich die vlämischen Meister in diesem Saale. Indem wir uns die Anordnung der Gemälde in den einzelnen Sälen kurz vergegenwärtigen wollen, müssen wir uns freilich erinnern, daß die Anordnung, welche wir kennen, erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter Carl Theodor geschaffen wurde; diese aber war vortrefflich. Die kleinen Cabinetstücke hingen unten, die großen

decorativen Bilder oben. An den einzelnen Wänden waren die Gemälde nach Gesetzen der Responſion und Symmetrie vertheilt. In dieſem erſten Hauptſaale hing über der großen Flügelthür der Eingangswand das Reiterbildniß Johann Wilhelms, von dem ſchon genannten Chevalier van Douven gemalt, ein Bild, welches ſich heute in der Münchener Pinakothek befindet. Die Mitte der langen Hauptwand nahm eins der Rieſenbilder Caspar de Crayers ein, des Meisters, den Rubens hochſchätzte, obgleich er uns heute als ein flauer, verwässerter Rubens erſcheint; übrigens eine großartige Compoſition: hochthronend Maria mit dem Kinde, zahlreiche Heilige auf den mächtigen Stufen der Himmelsſhalle gruppirt. Wo kein Gemälde von Rubens neben ihm hängt, iſt Caspar de Crayer wohl zu würdigen, und wohlweislich hatte man in der That alle Werke von Rubens aus dieſem Saale verbannt. Dagegen ſchmückten einige vorzügliche Bildniſſe und religiöſe oder mythologiſche Darſtellungen A. van Dycks und anderer Rubenſſchüler — auch J. Jordans' großes Bohnenfeſt — dieſelbe Hauptwand, und ſpäter hingen hier auch die prächtigen Jagdstücke Jan Fyts, welche Carl Theodor erſt 1767 auf ſeiner niederrheinischen Reiſe von den Klingensfabrikanten Soltingens geſchenkt erhielt.

Der zweite Saal war der erſte der kleinern quadratiſchen Säle. Er hieß der „Gerard Dow-Saal“, weil er eins der berühmteſten Bilder dieſes berühmten holländiſchen Genremalers enthielt. Das Bild, welches den Marktschreier auf der Dorfſtraße darſtellt, hing gleich rechts neben der Eingangsthür; jezt befindet es ſich ebenfalls in einem der Cabinetes der Münchener Pinakothek. Im übrigen enthielt dieſes Zimmer ein ziemlich buntes Gemisch flämischer, holländischer und italienischer Meister.

Der eigentliche „Italieniſche Saal“ aber war der dritte Saal, der große mittlere Hauptſaal, der größte von allen, deſſen Fenſterwand in der Mitte nach dem Hofe zu noch einen Ausbau zeigte. Die beiden ſchmalen Seitenwände dieſes Miſalits hatten das beſte Licht; und hier hingen einige Gemälde, auf welche man — leider mit Unrecht — ein Hauptgewicht legte: eine kleine heilige Familie, angeblich vom großen Michelangelo, aber ganz unecht; ein Eccehomo, angeblich von Correggio, aber wohl nur von einem Enkelſchüler deſſelben, jezt in der Münchener Pinakothek wenig beachtet; ein angeblicher Lionardo da Vinci, jezt in Schleißheim, weder gekannt noch anerkannt; endlich ſogar ein angeblicher Rafaël, eine Wiederholung des Johannes in der Wüſte. An der Hauptwand dieſes Saales aber hing ein echtes Bild Rafaels, jene Madonna des Hauſes Cangiani, welche die Kurfürſtin aus Florenz mitgebracht hatte, die bekannte ſymmetriſche Compoſition: Eliſabeth und Maria knieen einander gegenüber und führen zwiſchen ſich ihre Knäblein einander zu; Joſeph ſteht dahinter und

schließt die Gruppe pyramidal ab. Auch der liebenswürdige florentinische Colorist Andrea del Sarto war hier wenigstens mit einem Hauptbilde vertreten. Im übrigen war von den großen Cinquecentisten nicht viel die Rede. Aber die Eklektiker des 17. Jahrhunderts, die Caracci mit ihrem Gefolge von Guido Reni, Guercino, Domenichino, Lanfranco u. s. w. waren hier zu Hause, und mehr noch die Italiener, welche den Uebergang ins 18. Jahrhundert bilden, wie der Conte Carlo Cignani (1628—1714), dessen große „Himmelfahrt Mariä“ die Mitte der Hauptwand dieses großen Mittelsaales und somit den Mittelpunkt der ganzen Galerie einnahm.

Der vierte Saal, der zweite quadratische Ecksaal, hieß der „Saal van der Werffs.“ Hier hingen jene zahlreichen Gemälde dieses Meisters, welche damals einen Modestolz Düsseldorf bildeten und heute ein Cabinet der Münchener Pinakothek füllen, aber auch die berühmten Rembrandts, jene herrlichen sechs Passionsbilder, welche für alle Zeiten ein dauernder Stolz jeder Sammlung sein werden, die sie besitzt.

Endlich gelangte man in den großen fünften Saal, welcher heute in die Landesbibliothek verbaut ist, den in seiner Art einzigen „Rubens-Saal“, welcher mit 46 zum Theil sehr großen Bildern des Antwerpener Malerfürsten geschmückt war. Unter ihnen befand sich eine Reihe seiner berühmtesten und köstlichsten Werke. Die Schmalwand, in welcher die Eingangsthür lag, trug elf, die gegenüberliegende Schlußwand sieben Tafeln. In der Mitte der letztern prangte das große jüngste Gericht, welches in der Düsseldorfer Jesuitenkirche gewesen war. Oben auf den Wolken thront Christus als Weltrichter zwischen Engeln und Heiligen; unten auf der Erde entsteigen die Todten bei den Klängen der Posaunen ihren Gräbern. Rechts vom Erlöser schweben die Seligen gen H. oder werden von den Erzengeln hinangezogen; links werden die Verdammten in wilden Anäueln zur Hölle hinabgedonnert. Welches Gedränge kolossaler menschlicher Formen, welche Fülle von Licht und Farbe, welche Mannichfaltigkeit verklärten und entsetzten Ausdrucks! Rechts neben diesem großen hing das kleine jüngste Gericht, welches denselben Gegenstand weniger michelangelesk, aber origineller rubenssch, weniger plastisch, aber einheitlicher malerisch darstellt. Links neben jenem großen Bilde aber hing das Doppelbildniß des Künstlers und seiner ersten Gemahlin Isabella Brant. Im Schatten einer Weißblattlaube sitzt das glückliche Paar. Sie ruht zu seinen Füßen und legt ihre Rechte zutraulich auf die seine; heiter und selbstzufrieden blicken uns große, bedeutende Augen an. Endlich die 28 Gemälde an der großen Langwand dieses Rubenssaales: die prächtige Amazonenschlacht, die guirlandenschleppenden nackten Kindergestalten, die Landschaft mit dem Regenbogen, der Sturz der Verdammten, Christus und die Sünder, die große Himmelfahrt Mariä, welche noch heute

in Düsseldorf hängt, und wie viele andere blendende und packende Werke des immer blendenden und packenden Meisters!

Den Ruhm Rubens' immer wieder und immer weiter zu verbreiten war im vorigen Jahrhunderte recht eigentlich eine Mission der Düsseldorfer Galerie. Fassen wir im übrigen ihre Bedeutung zusammen, so fällt uns freilich sofort auf, daß sie, wie alle Institutionen aller Zeiten, durchaus ein Kind ihrer Zeit war. Der historische Sinn war noch nicht erwacht. Von den großen niederländischen und italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts, die heute z. B. den Stolz der Berliner Galerie bilden, besaß die Düsseldorfer Sammlung kein einziges Bild. Man hielt diese Meister damals für veraltet oder barbarisch. Selbst das 16. Jahrhundert war, obgleich Rafael und Andrea del Sarlo nicht fehlten, äußerst mangelhaft vertreten: Correggio, Lionardo und Michel Angelo nur mit unechten Bildern, von den deutschen Hauptmeistern Hans Holbein und Lucas Cranach gar nicht, Albrecht Dürer nur mit einer alten Copie seiner Wiener „Marter der Zehntausend.“ In Düsseldorf hielt man damals diese Copie natürlich für das Original. Der Katalog aber besprach das Bild trotzdem in einem sauer süßen Tone, welcher den völligsten Mangel an Verständniß für Dürers Eigenart zeigte. Die Stärke der Düsseldorfer Galerie lag in den damals modernen, wenn auch in den letzten 50 Jahren verstorbenen, und in den damals modernsten Meistern, vor allen in den Großmeistern des 17. Jahrhunderts, und da wir in diesen heute wieder die malerischen Maler κατ' ἐξοχήν verehren, so folgt daraus, daß wir den Ruhm der Düsseldorfer Galerie auch heute im vollsten Maße nachempfinden würden; wir würden dies um so mehr thun, als gerade am ganzen Rheinufer von Basel bis Rymwegen keine einzige Galerie steht, die sich auch nur annähernd an Bedeutung mit ihr messen könnte.

Ihre weitere Geschichte im 18. Jahrhundert verläuft glatt und ruhig, um im Anfang unseres Jahrhunderts tragisch zu enden. Johann Wilhelms Nachfolger Carl Philipp verlegte die Residenz nach Mannheim und gründete dort eine neue Galerie, die, nebenbei bemerkt, später das Schicksal der Düsseldorfer Galerie, verschleppt zu werden, theilte, den Mannheimern aber unter dem Großherzoge Karl Friedrich durch eine neue Sammlung alter Bilder ersetzt wurde. Unter Carl Philipp geschah nichts für die Düsseldorfer Galerie, deren damaliger Director jener Joseph Karisch war, welcher die Grisailen des Treppenhauses malte. Carl Theodor, der 1782 folgte, residirte zwar auch nicht in Düsseldorf, aber er besuchte die Stadt doch einige Male und wandte ihr einige Bilder zu. Unter ihm fand durch den Nachfolger Karischs, den 1756 aus Rom berufenen Director Lambert Krahe, die Neuordnung der Sammlung statt, welche wir kennen gelernt haben. Derselbe Lambert Krahe wurde dann 1767 zum Director der neugeschaffenen Düsseldorfer Kunstakademie bestellt, welche sozusagen wegen der Galerie,

für sie und auf sie hin gegründet worden war. Trotzdem legte er neben der großen Bildergalerie noch eine besondere Akademiesammlung an, wie andererseits auch im Schlosse eine große Anzahl von Bildern hing, welche keinen Platz in der Galerie gefunden hatten, ohne rechtlich von ihr getrennt zu sein. Die Akademiesammlung, die noch besteht, hat später einige gute Bilder erhalten; ihre alten 65 Gemälde bedeuteten nicht viel; um so mehr freilich ihre große, durch die Landstände für 30 000 Thaler vom Director Krahe erworbene Sammlung von über 14 000 Handzeichnungen alter Meister und über 23 000 Kupferstichen.

Aber bleiben wir bei der eigentlichen großen Gemäldegalerie. Schon unter Carl Theodor war sie zweimal wegen Kriegsunruhen aus Düsseldorf geflüchtet worden. Ihre erste Fluchtung hatte sie 1758 nach Mannheim geführt, von wo sie 1764 nach Düsseldorf zurückkehrte. Das zweite Mal, 1794, wurde sie über Bremen nach Glückstadt gebracht, von wo sie nach dem Lüneviller Frieden 1801 abermals ihrer rheinischen Geburtsstadt zurückgegeben wurde. Inzwischen war 1799 Maximilian Josef von Baiern Herzog von Jülich und Berg geworden. Dieser ließ die Galerie, als im Jahre 1805 der Krieg zwischen Preußen und Frankreich ausbrach, zum dritten Male entführen und unter dem Vorwande, sie vor den Preußen zu schützen, nach München bringen. Die bergischen Stände protestirten, wurden aber vertröstet; von einer dauernden Entfernung der Galerie war auch jetzt, wenigstens anfangs, so wenig die Rede als in den frühern Fällen. Als aber im folgenden Jahre auch der damalige Director der Galerie und der Akademie, Johann Peter Langer, nach München übersiedelte, war hinfort auch von einer Rückgabe der Galerie keine Rede mehr. Als Düsseldorf französisch wurde, wiederholten die Stände ihren Protest. Die französische Regierung aber lehnte eine Einmischung als „inopportun“ ab. Als Düsseldorf preußisch geworden war, wurde die Agitation für die Rückgewinnung der Galerie wieder aufgenommen. Aber erst 1866 entschloß sich Preußen, dem Friedensvertrage mit Baiern einen Paragraphen einzufügen, nach welchem die Rechtsfrage, ob Maximilian Joseph berechtigt gewesen, die Galerie dauernd aus Düsseldorf zu entfernen, durch den Spruch eines deutschen Appellationsgerichts entschieden werden sollte. In den Jahren zwischen 1866 und 1870 wurde ein erbitterter Zeitungskrieg über diese Frage zwischen München und Düsseldorf geführt. Hüben wie drüben wurde mit der größten Zuversicht behauptet, man habe das Recht auf seiner Seite. Auf diese Rechtsfrage soll hier nicht eingegangen werden; es ist das auch nicht mehr nothwendig, weil sie ihre praktische Bedeutung verloren hat; denn als Baiern 1870 an Preußens Seite siegte, ließ letzteres den Rechtsstreit fallen. Das preußische Abgeordnetenhaus aber bewilligte der Stadt Düsseldorf eine Entschädigung, welche sie zwar nicht in den Stand setzte, eine neue Galerie alter Meister anzuschaffen, wohl aber ihrer städtischen Sammlung moderner

Meister ein hübsches und zweckmäßiges, von Giese in Dresden entworfenes neues Haus zu bauen. Das ist geschehen, und wenn Düsseldorf, wenn Preußen ein Recht gehabt, so ist dieses auf den Altar des Vaterlandes niedergelegt worden.

Kunstgeschichtlich ist jetzt nur noch die Frage interessant, was in Baiern aus den 358 Bildern der ehemaligen Düsseldorfer Galerie geworden. Die landläufige Ansicht des halbunterrichteten Publicums geht dahin, die Düsseldorfer Galerie sei in die Münchener Pinakothek aufgegangen, ja bilde wohl gar deren wichtigsten und größten Bestandtheil. Diese Ansicht ist ungenau. In der Münchener Pinakothek hängen über 1400 Bilder. Von diesen stammen höchstens 200 aus der alten Düsseldorfer Galerie, und umgekehrt befindet sich nicht viel mehr als die Hälfte der ehemaligen Düsseldorfer Bilder in München. Was ist aus den übrigen geworden?

Hier gilt es zunächst eine Behauptung zu widerlegen, welche von allen Düsseldorfer Schriftstellern über diese Angelegenheit aufrecht erhalten wird, die Behauptung, 15 oder gar 22 Bilder der alten Sammlung seien von Maximilian Joseph dem Kaiser Napoleon zum Geschenke gemacht worden und befänden sich bis auf den heutigen Tag in der Pariser Sammlung. Diese Behauptung wurde 1815, als es sich um die Herausgabe des französischen Kunst-raubes handelte, sogar officiell in Paris geltend gemacht, und obgleich damals von dem französischen Beamten formell und officiell in Abrede gestellt wurde, daß sich irgend ein Düsseldorfer Bild in Paris befinde, so hielten die Düsseldorfer doch an ihrer Ansicht fest. Sie behaupteten, der französische Beamte habe sich sophistisch dahinter versteckt, daß man irriger Weise 22 Bilder in Paris vermuthet habe, obgleich es, wie sich nachträglich herausgestellt habe, nur 15 gewesen seien. Mit dem Pariser und Düsseldorfer Katalog in der Hand machte man diese 15 Bilder sogar einzeln namhaft: 2 sollten von Rubens sein, 5 von Van Dyck, 2 von Jordans, je eins von Jan Steen, Teniers, Snyders, Fr. Albani und Paolo Veronese. Aber warum zog man außer dem Pariser und dem Düsseldorfer nicht auch den Münchener Katalog zu Rathe? Man würde seinen Irrthum dann sofort eingesehen haben. Alle jene Meister haben ähnliche Darstellungen öfter gemalt, oder diese sind in ihren Ateliers wiederholt oder später copirt worden. Die Behauptung ist in Bezug auf die 15 Bilder ebenso irrig als in Bezug auf die früher gemeinten 22. Wer die Bilder kennt, begreift es gar nicht, daß diese irrige Behauptung, welche zuerst 1818 in einer Broschüre von Theodor von Haupt auftauchte, noch 1868 von A. B. Gardung weitläufig ausgenüht, ja sogar noch 1876 in einer Broschüre von A. Jahne öffentlich als ausgemachte Thatsache wiederholt werden konnte. Wir können versichern, daß sicher 12, wahrscheinlich sogar 14 jener namhaft gemachten 15 Bilder wohlbekannte Werke der Münchener Pinakothek sind. Die Behauptung

z. B., daß Rubens' berühmte „Landschaft mit dem Regenbogen“ in Paris sei, wird dem Eingeweihten ebenso lächerlich vorkommen, wie die Ansicht, das Pariser Bild des Bohnenfestes von Jordaens sei das ehemalige Düsseldorf'sche Exemplar. Das Pariser Bild ist unbezeichnet, das Münchener aber trägt die Bezeichnung *Jor. sc.<sup>t</sup> 1646*, welche bereits der alte Düsseldorf'sche Katalog demselben giebt. Das 15. Bild aber, welches in Paris sein soll, Rubens' „Diogenes, mit seiner Laterne Menschen suchend,“ übrigens nur ein Schulbild, befindet sich in Schleißheim. Das Inventar der dortigen Galerie bemerkt ausdrücklich, daß dieses Bild aus Düsseldorf stamme.\*) Die ganze Sache ist für den Kenner so evident, daß es unnöthig erscheinen könnte, überhaupt auf sie einzugehen. Da jene Behauptung aber noch 1876 mit Nachdruck öffentlich betont worden ist, so ist es wirklich nicht überflüssig, sie auch einmal mit Nachdruck öffentlich zu widerlegen.

Schwerlich ist jemals eins der alten Düsseldorf'schen Bilder wieder aus Baiern herausgekommen; aber in Baiern sind sie, bei dem gewaltigen Bilderschatze, den dieses Land besitzt, in den Gesamtvorrath vertheilt worden. Obgleich niemand daran denken wird, Baiern einen Vorwurf daraus zu machen, muß doch hervorgehoben werden, daß erst diese Thatsache das definitive Ende der Düsseldorf'schen Galerie als solcher bezeichnet, die Thatsache, daß sie in Baiern auseinandergerissen und über das ganze Land zerstreut worden ist. Den Löwenantheil freilich hat München erklärlicherweise für sich behalten. Die meisten, besten und berühmtesten Bilder der Düsseldorf'schen Galerie befinden sich allerdings in der dortigen Pinakothek, etwa 200\*); die Schleißheimer Galerie besitzt ungefähr 100, darunter manches vortreffliche Werk, wie eine „Trinkstube“ von A. Brouwer, ein „Urtheil Salomonis“ von A. van der Werff, einen „Aufzug im Freien“ von Seb. Brant, ein „Stilleben“ von J. Snyder, eine „Landschaft“ von Eglon van der Meer, außerdem eine große Anzahl der Jagdstücke, die Jan Weenix für das Bensberger Schloß gemalt hatte.

Die interessante kleine Augsburger Galerie besitzt mindestens 24 Bilder, die früher in Düsseldorf waren, und selbst Bamberg, Würzburg und Speyer haben ihren Antheil erhalten. In Düsseldorf selbst aber sind nur zwei Bilder seiner ehemaligen berühmten Galerie zurückgeblieben; das eine unzweifelhaft, weil es, auf Holz gemalt, zu groß und zu schwer war, um transportirt zu werden: Rubens' herrliche „Simmelfahrt Mariae,“ das gewaltigste Kunstwerk, welches

\*) Nach gütiger Mittheilung des gegenwärtigen Directors der Schleißheimer Galerie, des Herrn Bayersdorffer.

\*) Ich selbst konnte nur 187 nachweisen; aber Herr Director Bayersdorffer hat mir gütigst mitgetheilt, daß vor einiger Zeit ein Duzend der ehemaligen Düsseldorf'schen Bilder von Schleißheim nach München gesandt worden sind, um der Pinakothek einverleibt zu werden.

Düsseldorf gegenwärtig besitzt; ein anderes aber wahrscheinlich, weil es zu schlecht war: nämlich „Samson durch Delila den Philistern überantwortet“ von Joost van Wingen, einem vorrubenschen, vor 1550 in Brüssel gebornen Meister, der zu jenen langweiligen Niederländern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört, die ihren nationalen Stil zu Gunsten einer Nachahmung der Italiener aufgegeben hatten, ohne daß es ihnen möglich gewesen wäre, die Formensprache der Italiener zu erlernen.

Das ist das Schicksal einer Gemäldegalerie, welche im vorigen Jahrhundert am Ufer des Rheins stand und in der ganzen Welt berühmt war. Ihr Andenken wird die Kunstgeschichte immer in Ehren halten.



## Chr. Gottfried Körner und J. G. Göschen.

Von Adolf Stern.

(Schluß.)



Das Ende des Jahres 1786 und der Anfang des folgenden müssen für Körner nicht die erquicklichsten Zeiten gewesen sein. Als er im December und Januar in Leipzig verweilte, gab es offenbar mannichfache Auseinandersetzungen mit dem Geschäftsfreunde. Am Silvester 1786 schrieb Körner an Schiller, welcher in Körners Wohnung in Dresden zurückgeblieben war: „Suche doch die Papiere, die meine Verhältnisse mit Göschen betreffen, in meinem Kulte; sie stecken in einem Foliobogen von Kunzes Hand beschrieben. Schicke sie mir mit der ersten Post.“ (Schiller-Körnerscher Briefwechsel.) Was aber auch bei den damaligen persönlichen Begegnungen zwischen beiden verhandelt worden sein mag, der Oberconsistorialrath ließ es zur Ostermesse des Jahres 1787 nicht an den von ihm erwarteten Summen fehlen. Die Herbeischaffung erwies sich diesmal besonders schwer; der Geldjude Beit, dessen intimere Bekanntschaft auch „Rath Schiller“ zu seinem spätern Leidwesen in dieser kritischen Zeit machte, mußte mehrfach hilfreich eingreifen. Dies veranlaßte Körner, der bei allem Sanguinismus und aller Gutherzigkeit doch eben ein guter Haushalter, ein pflichttreuer, ernster Mann war, zu einem ersten Besinnen über die wunderliche Natur seiner