



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Düsseldorfer Schule : 1. Geschichte der Akademie.
Cornelius. Der Reorganisator Schadow.

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

gestern nach Carlsbad; vermuthlich haben Sie ihn noch da getroffen, gesprochen und den Contract mit ihm abgeschlossen. Er wünschte es. Vermuthlich haben Sie ihm und meinem Copist Vogel, der mit ihm ist, um dort noch verschiedene seiner Manuscripte zu mundiren, eine Parthie Annoncen gelassen; sonst müßte ich ihm welche schicken."

Eine glückliche Specialität in den buchhändlerischen Unternehmungen Bertuchs scheint mehr und mehr die Länderkunde geworden zu sein. Seine Buchhandlung war das erste der noch jetzt blühenden geographischen Institute in Thüringen. Es war nicht ohne Bedeutung, daß Heinrich Kiepert selbst noch 1845 als Director des von Bertuch gegründeten geographischen Institutes nach Weimar übersiedelte. Kiepert macht mich gütigst darauf aufmerksam, daß zu der Zeit, da er von 1845—1852 das geographische Institut zu Weimar leitete, Bertuchs Enkel, der Geheime Medicinalrath Frovici, Besitzer des Institutes war. Daß Bertuch nicht ohne geographische Kenntnisse war, zeigt der Brief vom 20. November 1774, worin er deutlich zwischen Patagioniern und Eskimos unterscheidet, während Matthias Claudius noch in den Worten

Die Eskimo's sind wild und groß,
Zu allem Guten träge;
Da schalt ich einen einen Klotz
Und kriegte viele Schläge

die großen Patagonier mit den kleinern Eskimos verwechselt zu haben scheint.



Die Düsseldorfer Schule.

Von Adolf Rosenberg.

1. Geschichte der Akademie. Cornelius. Der Reorganisator Schadow.



Is Cornelius im Jahre 1840 mit Bunsen wegen seiner Uebersiedlung von München nach Rom unterhandelte, that er in einem seiner Briefe den gewiß aus der Tiefe seines Herzens geschöpften Ausspruch: „Akademiceen mögen wohl noch immer unentbehrlich sein; aber da, wo ihre Wirkungen aufhören, fangen die der echten Künste erst recht an.“ Nach kaum zwanzig Jahren also, seitdem Cornelius mit stolzen Hoffnungen das Directorat der lange verwaiseten Düsseldorfer Akademie
Grenzboten I. 1881.

angetreten hatte, war er zu der Ueberzeugung gekommen, daß die wahre Kunst auch ohne Akademien gedeihen könne, daß dieselbe sogar sich den Wirkungen der Akademien entziehen müsse, um sich zu voller Blüthe zu entfalten.

Man könnte diesen Ausspruch, wenn er auch von Cornelius, weil aus einer tiefen Mißstimmung heraus geschrieben, nicht ernst gemeint sein sollte, einer Charakteristik der Düsseldorfer Malerschule als Motto voransetzen. Freilich war die Düsseldorfer Akademie der Kernpunkt, um welchen sich die einzelnen Glieder der Malerschule krystallisirten. Aber die großen Schlachten, welche den unvergänglichen, den Tagesgeschmack überdauernden Ruhm der Schule begründet haben, sind nicht von Akademikern, sondern von Künstlern, die außerhalb der Akademie standen, geschlagen worden. Die Düsseldorfer Kunstakademie war von jeher eine Treibhauspflanze, das Product fürstlicher Ganne, welche in der Heranbildung von Malern ihre Wünsche schneller befriedigt zu sehen hoffte, als wenn die Maler zur Ausführung von Portraits und Schildeereien für die landesfürstlichen Gemächer erst von auswärts bezogen werden mußten. Die Gründung von Kunstakademien im vorigen Jahrhundert ist, das darf man kühnlich behaupten, nirgends aus jener Begeisterung für das Schöne hervorgegangen, welche die Kunst um ihrer selbst willen liebt, welcher die Kunst Selbst- und Endzweck ist. Es war eine Mode, welche die großen Potentaten aufbrachten und die kleinen nachmachten. Bei der Gründung von Kunstakademien wurde überall in erster Linie an den Dienst Serenissimi gedacht. Wie eine italienische Oper, ein Ballet oder eine Hofcapelle, gehörte auch eine Kunstakademie zu den Repräsentationsbedürfnissen des Rococozeitalters. Wo hatte jemand und konnte auch jemand zu der Zeit, wo der Absolutismus noch nichts von seinem blendenden Prestige verloren hatte, eine Ahnung haben von der Würde der Kunst? Boten doch ihre Jünger selbst, in Deutschland wenigstens, das Schauspiel tiefster Erniedrigung. Verschollen sind die Namen derjenigen, welche die Prunksäle der fürstlichen Schlösser mit der Unmasse von Familienportraits gefüllt haben, die heute die Verzweiflung auch der unerschrockensten Schloßbesucher bilden. Mit wenigen, aber treffenden Zügen schildert Gutzkow in seinem „Königsleutnant“ die Künstlermisere damaliger Zeit, dieser Zeit der Ummatur und der Heuchelei, gegen welche zuerst die Dichtkunst Sturm lief. In der Malerei stand nur einer auf einsamem Posten, welcher in der Natur das höchste zu erreichende Ziel sah, der Berliner Sittenmaler Daniel Chodowicki. Aber er blieb vereinsamt, die Wogen des Zeitgeschmacks gingen über ihn hinweg, und Jahrzehnte gingen vorüber, bis der bescheidene Berliner Meister wieder zu Ansehen kam und in sein Recht eingesetzt wurde.

Nur in der decorativen Malerei und Plastik leistete die Kunst des Rococo vorzügliches, und zwar insofern, als sie sich in vollendeter Harmonie dem archi-

tektionischen Rahmen angeschlossen. Die Plafondmalereien und die Stuckarbeiten der Rococozeit dürfen, auf ihren stilistischen Werth hin betrachtet, als Muster ihrer Gattung gelten. Nur löse man sie nicht aus ihrem Rahmen heraus. Eine Rococofigur an einer Rococofassade kann von bezauberndem Reize sein, während sie in andrer Umgebung, als selbständiges Kunstwerk, nicht als dienendes oder decoratives Glied angesehen, schlechtthin lächerlich wirkt.

Die Düsseldorfener Kunstakademie, welche der Kurfürst Karl Theodor im Jahre 1767 im Anschluß an die berühmte, von Johann Wilhelm zusammengebrachte Gemäldegalerie begründete, unterschied sich von den ähnlichen Stiftungen damaliger Zeit vielleicht nur dadurch, daß von ihrem Einfluß auf die Kunst ihrer Zeit noch viel weniger nachweisbar ist, als von allen übrigen. Obgleich der Kurfürst ihr alle mögliche Fürsorge angedeihen ließ, führte sie ein klägliches Dasein. So bestand z. B. im Jahre 1795 ihr gesamntes Lehrpersonal aus folgenden drei Künstlern: Peter Langer, Director und Professor der Malerei, Perspective und Anatomie, Brouillot, Lehrer der Malerei, und Joseph Erb, Lehrer der Baukunst. Dazu kam noch der Akademieinspector Mloys Cornelius, der Vater des Peter. Dagegen führt der damalige Hof- und Staatskalender einen langen Schwanz von Protectoren, außerordentlichen und Ehrenmitgliedern und „abweisenden Lehrern,“ also nur Titularlehrern, auf, welche der Akademie selbstverständlich nicht das geringste nützten, sondern nur creirt worden waren, um der Sache einen recht pomphaften Anstrich zu geben. 1806, nachdem die herrliche Gemäldegalerie nach München übergeführt und dadurch der Akademie ihre Lebensader durchschnitten war, hatte sich die Physiognomie derselben noch trauriger gestaltet. Langer war als Director nach München berufen und ein neuer nicht ernannt worden, was übrigens auch nicht nöthig war, da die Akademie fast gar keine Schüler hatte. Nur zwei Professoren, Schäffer und Thelott und der Inspector Lambert Cornelius, Peters Bruder, ertheilten noch einigen Unterricht, und dieser Zustand zwischen Tod und Leben dauerte bis zum Jahre 1819, wo die preußische Regierung den Beschluß faßte, die Akademie zu reorganisiren und Peter Cornelius an die Spitze derselben zu berufen.

Cornelius nahm die Berufung an. Aber wenn er auch anfangs mit ehrlichem Eifer an die ihm zunächst übertragene Arbeit, die Reorganisation der Akademie, ging, schon aus Anhänglichkeit an seine Vaterstadt, so traten doch bald Uebelstände hindernd dazwischen, die zunächst daraus entsprangen, daß Cornelius seinen Schwerpunkt nicht in Düsseldorf, sondern in München sah, wo er während der Sommermonate, wie er sich contractlich ausbedungen hatte, an den Fresken für die Glyptothek malte. Cornelius war zu sehr schaffender Künstler, als daß er nicht mit seinem ganzen Herzen an München hätte hängen sollen, wo ihn

noch andere Aufgaben erwarteten und wo ihm auch, gleichzeitig mit der preußischen Regierung, die Directorstelle der Akademie angeboten war, was er übrigens, wie er in einem Briefe an seinen Freund Mosler durchblicken ließ, zu einer Preßion auf die preußische Regierung benutzen wollte, falls diese nicht seine Forderungen bewilligen würde. Er sehe, so schrieb er am 18. Januar 1823 an den Kronprinzen von Baiern, das begonnene Werk in München bei weitem für den Mittelpunkt seines jetzigen künstlerischen Strebens an, woran er sich durch Neigung und ältere Verpflichtung unauflöslich gebunden halte. Und so wurde Düsseldorf unter Cornelius nur eine Vorstation von München. Im Winter zeichnete er an den Cartons für die Glyptothek, welche selbstverständlich den Mittelpunkt bildeten, auf den sich seine und seiner Schüler künstlerische Interessen concentrirten. Ging doch die Mehrzahl von ihnen im Sommer mit nach München, um dort bei der Ausführung der Fresken in der Glyptothek thätig zu sein. Doch sorgte Cornelius dafür, daß es seinen Schülern auch in Düsseldorf nicht an Aufgaben fehlte, die freilich ausschließlich in das Gebiet der Freskomalerei schlugen, welche Cornelius bekanntlich mit einer an Eigensinn grenzenden Einseitigkeit cultivirte. Im Jahre 1823 arbeiteten, wie Förster in seinem „Gedenkbuche“ des Meisters berichtet, Stürmer und Stille mit Beihülfe von Anschütz am „Jüngsten Gericht“ für Coblenz, Heermann, Bözenberger und Förster an dem Carton der „Theologie“ für die Aula der Universität Bonn, die mit den vier Facultäten, in Fresko gemalt, ausgeschmückt werden sollte, Röckel und App an mythologischen Bildern für das Schloß des Herrn von Pleßen bei Düsseldorf, Eberle, Kaulbach und Ruben an Altarbildern für westfälische Kirchen. Außer den genannten gehörten damals noch folgende junge Künstler dem cornelianischen Lehrkreise an: C. Schorn, Leimbacher, Schilgen, Schöffler, Gassen, Bagda, August Richter und Moser. So wackere Helfer Cornelius bei seinen großen Arbeiten in ihnen fand, so wenig ersprißliches, in Cornelius' Sinne, und so wenig ihre Zeit überdauerndes haben sie geschaffen. Wenn man sie nur nach ihren Leistungen, nicht nach ihrem gewiß hochfliegenden Streben beurtheilt, so wird man nur einen von ihnen namhaft machen können, der nicht bloß ein nachschaffendes, ausschließlich durch cornelianische Typen und Stilbegriffe abgegrenztes, sondern ein selbstschöpferisches Talent zur Entwicklung und zur Reife gebracht hat, und dieser eine hat sich so weit als nur irgend möglich von Cornelius entfernt, so weit, daß der Meister nur in den Ausdrücken schmerzlichen Bedauerns, später höchster Entrüstung von ihm sprach: Wilhelm Kaulbach. Außer ihm waren Cornelius' Schüler — das muß einmal gesagt werden, wenn es auch eine bittere Wahrheit ist — durchweg wackre Mittelmäßigkeiten, die für die weitre Entwicklung der Kunst nur sehr wenig gethan haben und denen die Kunstgeschichte

nur ein bescheidenes Plätzchen einräumen darf. Cornelius war einerseits zu subjectiv und zu genial, andererseits zu autokratisch, um eine erfolgreiche Lehrthätigkeit ausüben zu können. Die Kunstgeschichte lehrt uns durch zahlreiche Beispiele, daß die höchste Lehrfähigkeit stets mit geringer Genialität gepaart war. Rembrandt als Akademiedirector wäre undenkbar, und selbst Rubens, ähnlich subjectiv und gewaltig fortreißend wie Cornelius, hat nur so lange auf seine Schüler durch sein Beispiel gewirkt, als er lebte. Auf seinen Tod folgte auch mit Riesenschritten der Verfall der Antwerpener Malerschule.

Unter solchen Umständen war es eher ein Glück für die fernere Entwicklung der Düsseldorfer Akademie zu nennen, daß Cornelius dem auf die Dauer unerträglichen Dualismus ein Ende machte und seine Entlassung aus preußischen Diensten betrieb, nachdem ihm der Kronprinz Ludwig von Baiern, sein damals noch begeisterter Protector, das durch den Tod Peter von Langers verwaiste Directorat der Akademie angeboten hatte. Am 4. September 1824 stellte Cornelius seinen Antrag auf Enthebung von seiner Stelle an den Minister von Altenstein, und durch ein Schreiben des letztern vom 10. December 1824 erfolgte die Genehmigung seines Gesuches. Alle diese Thatsachen sind bekannt und durch das Förstersche Buch von neuem in Erinnerung gebracht. Wenn man aber die zwischen Cornelius und dem Kronprinzen von Baiern einerseits und dem preußischen Ministerium andererseits gewechselten Briefe nicht durch die Brille des begeisterten Cornelianers, sondern mit den unbefangenen Augen des kühl prüfenden Historikers liest, kann man sich der Ueberzeugung nicht verschließen, daß Cornelius der Pflicht der Dankbarkeit nicht genügt hat, welche er der preußischen Regierung wegen ihres äußerst coulanten Entgegenkommens schuldig war.

Cornelius hatte in seinem Entlassungsgesuch die fortdauernde Kränklichkeit seiner Frau als einen der Hauptgründe hervorgehoben, die ihn bewogen hätten, dem Rufe nach München zu folgen, und dann Vorschläge gemacht, wie die Akademie in seinem Geiste weiter zu leiten sei. Als besonders geeignet für seinen Nachfolger im Directorat hatte er Julius Schnorr namhaft gemacht, dessen Fresken in der Villa Massimi in Rom die Bewunderung aller erregt hatten. Sein ganzes Streben ging also darauf aus, Düsseldorf auch fernerhin zur ausschließlichen Pflegestätte der Freskomalerei im großen Stile zu machen. Was nicht zur Historie gehörte, existirte nicht für ihn. Wie die ganze Delmalerei ihm verhaßt war, so hatten auch Genre und Landschaft für ihn keinen Sinn. Kann es eine größere Ironie des Zufalls oder vielleicht der Nothwendigkeit geben, daß sich gerade im Genre und in der Landschaft der unvergängliche Ruhm der Düsseldorfer Malerschule consolidiren sollte?

Altensteins Antwort auf Cornelius' Eingabe ist ein Meisterwerk des diplomatischen Stils und vielsagender Zurückhaltung. Als durchschlagend erkennt der Minister die durch die Kränklichkeit der Frau Cornelius gebotene Rücksicht an. Er genehmigt das Gesuch und verbindet damit den Ausdruck seines herzlichsten Bedauerns, ihn von einer Wirksamkeit scheiden zu sehen, in welcher er bisher mit so ausgezeichnetem Erfolge thätig gewesen (d. h. von drei Jahren etwa fünf- undzwanzig Monate). Nach dieser von den Pflichten der Höflichkeit dictirten Einleitung folgt aber der hinkende Bote. Was Cornelius' Vorschläge betreffe, so habe er, der Minister, ihm nach eingeholter königlicher Entschlieſung folgendes mitzutheilen. „Da Seine Majestät sich nicht dafür haben erklären wollen, daß bei der dortigen Kunstschule nach Ihrem Abgange die Malerei al fresco als Hauptstudium betrieben werde, und da aus diesem Grunde der Maler Julius Schnorr nicht näher berücksichtigt, mir vielmehr aufgetragen ist, bei der Wahl eines neuen Directors nur die allgemeine so in Betracht zu ziehen, daß die Rücksicht auf die Al fresco-Malerei als untergeordnet berücksichtigt werde, so wird die vollständige Ausführung Ihrer Vorschläge nicht einzuleiten sein.“ Am Ende bittet der Minister den Scheidenden, seine Meinung auch darüber äußern zu wollen, welchem Berliner oder einheimischen Künstler er wohl vertraue, daß er neben der Delmalerei das Studium der Malerei al fresco am zweckmäßigsten in seinem (Cornelius) Sinne fortführen möchte.

Größere Deutlichkeit kann man von einem amtlichen Actenstücke nicht verlangen. Es ist die Tradition der preussischen Regierung, einem Staatsdiener, der seine Entlassung fordert, dieselbe unter den Ausdrücken höchster Anerkennung zu genehmigen, aber sich von dem seiner Stellung enthobenen keine Maßregeln vorschreiben zu lassen. Cornelius scheint das auch mit richtigem Tact herausgefühlt zu haben und hat deshalb dieses Schreiben nicht beantwortet. Er mochte wissen, daß der Minister schon den richtigen Mann in petto hatte und daß es nur eine höfliche Wendung war, wenn Cornelius zu einer weiteren Meinungsäußerung aufgefordert wurde.

Mit richtigem Instinct hatte die Regierung erkannt, daß die Einseitigkeit, mit welcher Cornelius die Freskomalerei betrieb, nicht mit den Zwecken einer Akademie vereinbar sei. Im Gegensatz zu der bisherigen Richtung wollte man nun die Delmalerei gepflegt wissen. Deutlicher noch als das Ministerialrescript sprechen die Thatfachen, welche Cornelius' Abgange (Anfang Juni) folgten. Förster berichtet darüber folgendes: „Mit der Schule geriethen auch sogleich die ihr aufgegebenen Kunstunternehmungen ins Stocken. Reichsfreiherr von Stein, der erste, der ihr entgegengekommen, war der erste, der sich nun zurückzog; Baron von Pleſſen folgte; Graf Spee mußte wenigstens eine Unterbrechung

eintreten lassen; das jüngste Gericht in Coblenz durfte nicht einmal seiner nahen Vollendung entgegengeführt werden; die Arbeiten in Bonn wurden, im Widerspruch mit der Zusage von Altensteins (die der Minister in allerdings sehr reservirter Form Försters Bruder gegenüber in Berlin gemacht hatte), der Mitwirkung von Cornelius entzogen, als akademische Angelegenheit von Düsseldorf erklärt und als solche in Gökenbergers Hände gegeben. Die Leitung der Akademie ward W. Schadow übertragen, der die Schule in eine neue Bahn führte. Die Kunststrichtung und Schule von Cornelius verlor sich bis auf die letzte Spur.“

Bis auf die letzte Spur! Ein melancholisches Wort, und doch trifft es den Nagel auf den Kopf. Das bronzene Denkmal, welches man vor zwei Jahren am Eingange des herrlichen Parkes im Herzen Düsseldorfs errichtet hat, gilt nicht dem Akademiedirector, sondern dem ruhmvollen Sohne der Stadt. Gegenüber aber, auf dem kleinen von Häusern umgebenen Plaze, in einer viel nüchternern Umgebung, erhebt sich die schlichte Erzbüste des Mannes, welcher der wahre Begründer der Düsseldorfer Schule wurde, welcher dauernd die edle Kunst der Malerei an die freundliche Gartenstadt fesselte, Wilhelm von Schadows.

Anderthalb Jahre lang nach dem Abgange von Cornelius mußte die Akademie zwar noch unter der interimistischen Leitung des Professors Mosler ein Scheinleben führen. Erst im November 1826 traf Schadow in Düsseldorf ein, aber sofort begleitet von einer stattlichen Anzahl ausgezeichneten Schüler, die sich, anders als die Cornelianer, bald Namen begründen sollten, deren Glanz zum Theil den ihres Meisters überstrahlte. Es waren K. F. Lessing, Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Karl Sohn, Heinrich Mücke und Christian Köhler, die bald aus der Reihe der Schüler in die der Lehrer und Meister emporstiegen. Schadow, ganz erfüllt von den künstlerischen Principien und der Lehrmethode seines Vaters Gottfried, der auch als geistiger Vater der Düsseldorfer Schule anzusehen ist, machte eine vollständige Reorganisation und systematische Ordnung des akademischen Unterrichts zum Gegenstande seiner ersten Sorge. Er theilte die Akademie in drei von einander streng abgegrenzte Classen. In der ersten, der Elementarclasse, wurden, wie der Name sagt, die ersten Elemente des Zeichenunterrichts gelehrt. Die zweite oder Vorbereitungsclasse zerfiel in zwei Stufen: in der untern wurde das Zeichnen nach der Antike, dem lebenden Modell, die Drapierung, die Perspective, die Proportionen des menschlichen Körpers, Anatomie, architektonisches Zeichnen und Kunstgeschichte gelehrt; in der obern Stufe, welche wiederum in vier Abtheilungen geschieden war: Malerschule, Bau-, Kupferstecher- und Bildhauerschule, begann der eigentliche Fachunterricht. Die Bildhauerschule bestand nur auf dem Papier. Die dritte Classe endlich umfaßte die „ausübenden Eleven“, d. h. diejenigen, welche ihre Befähigung zur Erfindung

eigner Compositionen und zur selbständigen Ausübung ihres Kunstfachs nachgewiesen hatten. Diese sogenannten Meisterclassen, welche unter unmittelbarer Aufsicht Schadows und des Professors der Landschaftsmalerei Schirmer standen, bilden die Signatur der Düsseldorfer Akademie. Durch sie ist der Grund zu der soliden Technik gelegt worden, deren sich die Düsseldorfer Historien-, Genre- und Landschaftsmaler der dreißiger und vierziger Jahre rühmen durften, und zu ihnen ist man in der richtigen Erkenntniß ihres Werthes und ihrer Bedeutung zurückgekehrt, als man im Jahre 1874 die Berliner Akademie reorganisirte. Die in Berlin eingerichteten Meisterateliers sind aus jenen Düsseldorfer Meisterclassen hervorgegangen.

Schadow war zwar fast ebenso einseitig wie Cornelius. Auch er sah in der Historienmalerei und insbesondere der biblischen das höchste Ziel künstlerischen Strebens. Aber seine künstlerische Individualität hatte bei weitem nicht jenen stark ausgeprägten subjectiven Zug wie die seines Vorgängers. Weit entfernt, durch zwingende Genialität einen tyrannischen Einfluß auf seine Schüler auszuüben, ließ er vielmehr der Entwicklung einer jeden Individualität den freisten Spielraum, und dadurch hat er nicht wenig zu der sogleich von Anfang an sich zeigenden Vielseitigkeit der Düsseldorfer Schule beigetragen, wenn er es vielleicht auch nicht gewollt hat. Als die breiten Grundlagen, auf denen sich der Ruhm und die bleibende Bedeutung der Düsseldorfer Schule aufgebaut hat, führt Schadow die Delmalerei und den Realismus ein, zwei Dinge also, welche der cornelianischen Anschauungsweise schnurstraks zuwiderliefen.

Ueber die Berechtigung der Delmalerei ist nichts zu sagen. Während die Freskomalerei, so sehr sie auch der Ausdrucksweise des großen Stils entgegenkommt, für unser Klima als importirte Pflanze — die Wandmalereien der mittelalterlichen Kirche kommen dabei nicht in Betracht — immer noch fraglich ist, hat die Delmalerei schon dadurch ihr Heimatsrecht in deutschen Landen erworben, daß sie eine germanische Erfindung ist. Der Glanz der Farbe mußte in den nordischen Ländern ersetzen, was die Malerei des Südens durch die Großartigkeit der ihr zu Gebote stehenden Räumlichkeiten erreichte. Dann, um nur ein praktisches Bedenken hervorzuheben, wo sollten am Ende die Wände für alle Freskomalereien herkommen, in welchen sich der Schaffensdrang einer thatenlustigen Künstlerjugend offenbaren wollte? Der Opfermuth der rheinisch-westfälischen Edlen, welche das Gedeihen der Düsseldorfer Akademie fördern wollten, mußte früher oder später erlahmen, auch wenn Cornelius noch in Düsseldorf geblieben wäre und seinen Einfluß zu Gunsten seiner Schüler geltend gemacht hätte. Wie künstlich der ganze Enthusiasmus für die Freskomalerei war, zeigt am besten sein schnelles Verfliegen. Aber auch Schadow hatte seine Noth, wo

er alle die Delbilder unterbringen sollte, die seine Schüler producirten. Einen Export nach Holland, England und Amerika gab es damals noch nicht und konnte es auch nicht geben, da die Schule noch keinen Ruf hatte, und so mußte eine Abzugsquelle im Inlande geschaffen werden. Der Staat als solcher kaufte damals noch keine Bilder, und die Zahl der Kunstfreunde im Publicum war eine äußerst geringe. Der Ausweg, um der starken Production einen Abfluß zu verschaffen, wurde im Jahre 1829 durch die Gründung des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen“ gefunden. Die Mitglieder sollten durch jährliche Beiträge einen Fonds zum Ankaufe von Kunstwerken zusammenbringen, welche zum Theil unter die Mitglieder verloost werden, zum Theil einer öffentlichen Bestimmung überwiesen werden sollten, und zwar war für den letztern Zweck ein Fünftel der Jahresbeiträge reservirt worden. Da der Verein sowohl in den beiden Provinzen als auch in andern Theilen Preußens, namentlich in Berlin, zahlreiche Mitglieder fand, war die erste Sorge gehoben, und Schadow konnte sich wieder ungestört seiner organisatorischen Thätigkeit widmen, deren Frucht das Reglement von 1831 war.

Das zweite der neuen Grundelemente, die Schadow mitbrachte, war der Realismus. Wir dürfen darunter natürlich noch nicht den Begriff verstehen, welcher heute mit diesem Namen bezeichnet wird. Auf seine eigne künstlerische Thätigkeit betrachtet, würde Schadow heute vielleicht sogar als Idealist gelten können. Damals war er aber ein Realist im vollsten Sinne des Wortes, indem er nämlich der conventionellen Ideal-Typik seines Vorgängers die Mannichfaltigkeit der Natur, die Fülle der Individuen gegenüberstellte. Der Realismus gehört zum Gefolge der Delmalerei, welche sich nicht, wie das Fresko, mit Andeutungen begnügt, sondern alles klipp und klar ausgedrückt wissen will. Aus unsern heutigen Erfahrungen und Anschauungen betrachtet, war allerdings der Realismus Schadows noch ziemlich zahm und unbestimmt. Es bleibt ihm aber doch das unsterbliche Verdienst, seine Schüler mit aller Energie auf die Spuren der Natur gewiesen und damit das Feld urbar gemacht zu haben, auf welchem die Vorbeeren der Düsseldorfer Schule gewachsen sind.

Ueberraschend schnell stieg unter Schadows rühriger Leitung die Frequenz der Akademie. Schon nach wenigen Jahren hatten sich zweihundert Schüler zusammengefunden, denen die Räume des alten Gebäudes zu eng wurden. Bot Düsseldorf damals doch geistiger Anregungen genug, welche die Akademie zu einer Concurrrenz mit der Berliner fähig machten. Schadows Haus war der Sammelplatz der ausgezeichneten Geister, welche damals das kleine Düsseldorf beherbergte. Dort fanden sich Karl Immermann, Friedrich von Uechtritz, Karl Schnaase und die Koryphäen der Musik, Felix Mendelssohn, Robert Schumann und Ferdinand Grenzböten I. 1881.

Hiller zusammen. Während die Dichter der Romantik angehörten, pflegten die Componisten und ausübenden Tonkünstler vorzugsweise die lyrische Stimmung, und dieser lyrisch-romantische Zug ist auch für die Erstlingswerke der Düsseldorfer Maler, die sich willig dem Einflusse der verwandten Kunst hingaben, charakteristisch. Als Zimmermann dann von 1833—1837 die Leitung des Düsseldorfer Theaters übernahm und Mendelssohn unter ihm die Oper dirigirte, durfte sich die Stadt eines Musterinstituts rühmen, wie es nur wenige andre Städte Deutschlands aufweisen konnten. Auch das Theater übte seinen erziehenden und bildenden Einfluß auf die jungen Maler. Während sich einerseits aus seiner Einwirkung das für die damalige Zeit höchst anerkenntnisswerthe Streben nach Costüm- und Farbenrealität erklären läßt, wird man andererseits auf sie den theatralischen Zug der Düsseldorfer Historienmalerei, die Vorliebe für effectvolle Posen nach Art der lebenden Bilder der Bühne zurückzuführen haben. Dem persönlichen Einfluß Zimmermanns zu Gunsten der Romantik kam die ganze Zeitströmung in vollen Fluthen entgegen, und so erwuchs in Düsseldorf aus der romantischen Poesie eine romantische Malerei, welche Ritter und Räuber, Zigeuner und Schmuggler, Mönche und Nonnen, Elfen und Nixen mit der gleichen leidenschaftlichen Liebe umfing.*) Auch locale Einflüsse mögen auf diese Richtung der Düsseldorfer Malerei eingewirkt haben. Kann man sich einen schönern Rahmen für diese Schöpfungen einer romantischen Phantasie denken als die sagenberühmten Ufer des Rheins? Noch heute, wo die Düsseldorfer Maler längst andern Idealen gefolgt sind, hat sich jener romantische Zug in ihren Festen erhalten, in welche die verschollne Welt der Ritter und Edeldamen, der Elfen und Nixen gern in mondscheinhellen Sommernächten unter den uralten Baumriesen des Jakobischen Gartens heraufbeschworen wird.

Schon in der ersten Zeit bot sich der jungen Schule ein größerer monumentaler Auftrag dar. Durch Schadow veranlaßt, hatte der Graf von Spee beschlossen, einen Cyclus von Gemälden aus dem Leben Friedrich Barbarossas, welchen Stürmer, der schon genannte Schüler von Cornelius, in einem Saale des Schlosses Heltorf bei Düsseldorf begonnen hatte, durch Schadows Schüler vollenden zu lassen. Lessing und Mücke wurde diese Arbeit zugewendet. Der erstere führte das Bild „Friedrich in der Schlacht bei Konium“ aus und verdiente damit seine ersten Lorbeeren als Historienmaler. Für das zweite der ihm

*) Den Zusammenhang der romantischen Poesie mit der gleichzeitigen Malerei zu schildern, wäre für unsre Literaturhistoriker eine lohnende und interessante Aufgabe. Der einzige, der, wenn auch nur andeutungsweise, die Kunst in den Bereich seiner literargeschichtlichen Darstellung gezogen hat, ist Julian Schmidt. Im dritten Bande seiner „Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod“ gedenkt er auch S. 189 mit einigen Worten der Düsseldorfer, deren Hauptrichtungen er kurz charakterisirt.

übertragenen Bilder „Herzog Friedrich von Schwaben bei der Erstürmung von Stonium“ lieferte er jedoch nur den Entwurf und eine Oelfkizze. Die Freskomalerei entsprach seinen Neigungen nicht, und so überließ er die Ausführung seinem Freunde Hermann Plüddemann, von welchem auch ein drittes Bild, der „Tod Friedrichs“, herrührt. Alle übrigen Gemälde sind Arbeiten Mückes, der auch noch anderwärts als Freskomaler thätig war.

Das Gros der Düsseldorfener huldigte dagegen ausschließlich der Oelmalerei, deren Ausbildung bald zum Gegenstande des eifrigsten Studiums gemacht wurde. Den ersten großen Erfolg, dem sich schnell eine Reihe anderer anschloß, errang die junge Schule auf der Berliner Ausstellung von 1830, wo Lessing mit seinem „Trauernden Königspaar“ und seinem „Kirchhof im Schnee“, Theodor Hildebrand mit dem melancholisch vor sich hinbrütenden „Räuber“ und „Judith und Holofernes“ und Karl Sohn mit dem „Raube des Hylas“ erschienen und die Berliner Salons und ästhetischen Theezirkel in einen Taumel des Entzückens versetzten. Obwohl die Berliner Kritik, die anfangs in das allgemeine Entzücken eingestimmt hatte, später nicht verfehlte, die Düsseldorfener Schwärmer in allen möglichen Tonarten, oft in derbster Satire und in groteskem Humor, durch Wort und Bild zu verhöhnen, so blieb ihnen doch fast zwei Jahrzehnte lang die Gunst des großen Publicums und namentlich der Mäcene treu. Die Mitglieder des preussischen Königshauses bezeugten durch regelmäßige Ankäufe den Düsseldorfern ihre Theilnahme, und der Consul Wagner brachte durch jährliche Erwerbungen jene kostbare Sammlung älterer Düsseldorfener Meister zusammen, welche den Grundstock der Nationalgalerie bildet. Es ist bekannt, welchen nachhaltigen Einfluß sie auf die Berliner Malerei ausgeübt haben, bis ihre Herrschaft durch den belgischen Colorismus gebrochen wurde, dem sie sich dann selbst nicht entziehen konnten.

In dem engen Kreise, bei der beständigen gemeinschaftlichen Arbeit, bildete sich freilich in Düsseldorf bald eine gewisse Einseitigkeit, eine ermüdende Einförmigkeit in der Wahl der Stoffe wie in der coloristischen Vortragsweise aus, die von der Kritik schnell bemerkt wurde. Auch Zimmermann, der doch den romantischen Zug der Schule mit hatte einimpfen helfen, gehörte zu denen, die mit ihrer Unzufriedenheit nicht zurückhielten. Seine Charakteristik der Schule, wie sie sich ungefähr in der Mitte der dreißiger Jahre gestaltet hatte, ist so treffend und so unbefangen, daß sie hier eine Stelle finden mag: „Bei den Düsseldorfern — sagt er — vermißt man die geniale Sicherheit, das à plomb der alten Meister, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Gestalten. Es sind Versuche, aber schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur sich und sein Personellstes auszudrücken, und der Scheu, Fehler zu

begehen. Diese Furcht vor gemalten dummen Streichen war immer ein charakteristischer Zug der Schule. Ihr Wahrzeichen ist es, daß das Weiche, Ferne, Musikalische, Contemplative, Subjektive vor dem Starken, Nahen, Plastischen, Handelnden vorwaltet. Es sieht aus dieser Zeit wiederum ein Pöps heraus, nur ein vornehmerer und poetischer zusammengeflochtener als die alten pudrigen. Es fehlt die letzte Weihe, die naive Ursprünglichkeit, welche die Haare entweder freiwallen läßt oder kurz abschneidet."

Der Sturm, welcher alles Schwankende und Unklare aus der Düsseldorfer Schule hinwegfegte und der gehaltlosen Schwärmerei ein Ende machte, sollte nicht lange auf sich warten lassen.



Literatur.

Lessing-Forschungen nebst Nachträgen zu Lessings Werken. Von B. A. Wagner. Berlin, G. W. Müller, 1881.

Das vorliegende Buch, dessen Inhalt, wie der Verfasser im Vorworte mittheilt, bereits in einer Reihe von Aufsätzen in der Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung veröffentlicht worden ist, führt einen doppelten überraschenden Nachweis: einmal, daß Lessing der Uebersetzer einer 1751 (mit der Jahreszahl 1752 auf dem Titelblatte) erschienenen deutschen Ausgabe von Voltaires kleinen historischen Schriften ist; sodann, daß Lessing nicht erst, wie man bisher allgemein annahm, seit dem Februar 1751 in der Vossischen Zeitung, sondern bereits in den Jahren 1748—1750 in der bei Vossens Schwiegervater Rüdiger erschienenen und von Wylsius redigirten „Berlinischen privilegirten Zeitung,“ der Vorläuferin der Vossischen, und gleichzeitig im Laufe des Jahres 1751 in den im Verlage von Haude und Spener herausgegebenen „Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit“ eine größere Reihe von Abhandlungen und Kritiken geliefert hat, die bisher niemand für Erzeugnisse der Lessingschen Feder gehalten. Der Nachweis ist in beiden Fällen durch Combination äußerer Umstände und durch stilistische und inhaltliche Argumente ebenso scharfsinnig wie überzeugend geführt. Den ersten Punkt namentlich, durch welchen Lessings anfängliche Stellung zu Voltaire in einem wesentlich neuen Lichte erscheint, wird schwerlich jemand anfechten, und was den zweiten betrifft, so ist, wie uns scheint, die Thatsache als solche gleichfalls unwidersprechlich bewiesen; für den einzelnen Aufsatz freilich unter den mehr als dreißig Aufsätzen und Kritiken, die der Herausgeber als Lessingisch in Anspruch nimmt, ist der Beweis oft nur bis zu einem größern oder geringern Grade von Wahrscheinlichkeit erbracht. Da der Herausgeber von den 15 historischen Aufsätzen Voltaires drei der geistvollsten in Lessings Uebersetzung als Probe mittheilt, ebenso die sämmtlichen hier zum ersten male als Lessingisch bezeichneten Arbeiten getreu nach den Originalen wieder hat abdrucken lassen, so bildet sein Buch eine interessante nachträgliche Festgabe zur Säcularfeier von Lessings Todestag, für die jeder Freund und Kenner Lessings ihm dankbar sein wird.

Für die Redaction verantwortlich: Johannes Grunow in Leipzig.
Verlag von F. L. Herbig in Leipzig. — Druck von Carl Marquart in Reudnitz-Leipzig.