



frühzeitig in den Bildnissen Schadows, Lessings, Leutzes, E. M. Arndts u. a. gehuldigt hat.

Eine kurze Nachblüthe erlebte die Düsseldorfer Historienmalerei noch in Berlin durch Julius Schrader, Otto Knille und Georg Bleibtreu, die jedoch in ihrer späteren Entwicklung andere Bahnen einschlugen. Alle diese und die früher genannten Historienmaler übertraf an Genialität Alfred *Rethel*, der freilich nur einen Theil seiner Ausbildung der Düsseldorfer Akademie verdankt, aber doch überwiegend in Düsseldorf thätig war.

3. Alfred Rethel.

Als dreizehnjähriger Knabe — er war am 15. Mai 1816 im Haus Diepenbend bei Aachen geboren — kam Rethel*) auf die Düsseldorfer Akademie, zu einer Zeit also, wo der einzige Mann, der auf die schon frühzeitig mit ungewöhnlicher Entschiedenheit entwickelte Geistesrichtung des Knaben einen bestimmenden Einfluss hätte üben können, Cornelius, der Akademie längst den Rücken gekehrt hatte. Während seine Kunstgenossen mit Rittern und Nixen, mit Romeo und Julia, mit Goldschmieds Töchterlein und mit der heiligen Genoveva im Mondschein oder im Waldesdunkel schwärmten, beschwor der junge Rethel die erhabenen Schatten der historischen Vorzeit herauf. Der Geschichte des heiligen Bonifacius entlehnte er seine ersten Kompositionen, die er in Tusche und Bleistift ausführte. Sein erstes, schon 1832 geschaffenes Oelgemälde (jetzt in der Berliner Nationalgalerie) stellt den unerschrockenen Vorkämpfer für Kultur und Christenthum als Triumphator dar. Der Heilige hat mit seinem Beil die Eiche Wodans gefällt und pflanzt das siegreiche Kreuzeszeichen in den Baumstumpf. Da Rethel wegen anhaltender Kränklichkeit nur eine mangelhafte Schulbildung genossen hatte, bleibt uns das Motiv, welches ihn dieser ernsten Richtung huldigen liess, unerklärlich. Vielleicht haben die grossen Wälder seiner Heimath, wie man geglaubt hat, der Phantasie des Knaben den Hang zum Erhabenen und Grossartigen eingepflanzt. Indessen verhielt sich Rethel in seinen späteren Jahren der unbelebten Natur gegenüber ziemlich passiv. Es ist dieser eigenthümliche Zug seiner Kunst um so auffallender, als sich in seinen Reisebriefen ein lebhaft entwickeltes Naturgefühl und eine begeisterungsvolle Freude an der Natur ausspricht. Seine Briefe enthalten bisweilen

*) W. Müller von Königswinter, Alfred Rethel. Blätter der Erinnerung, Leipzig 1861.
— H. Hettner in den Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1875. Nr. 4.
— F. Pecht, Deutsche Künstler u. s. w. II. S. 129—179. Nördlingen 1879.



landschaftliche Schilderungen und Stimmungsbilder, welche so plastisch entworfen sind, dass sie gewissermaassen als erste Skizzen für Gemälde dienen könnten. Im Jahre 1833 machte er seine erste Rheinreise. Ganz enthusiastisch von den genossenen Herrlichkeiten, schreibt der siebzehnjährige Jüngling in seiner schlichten Weise von Koblenz: »Es war ein herrlicher Anblick, Koblenz mit seinen grossartigen Festungen im Abendsonnenschein zu erblicken, besonders der Ehrenbreitstein machte sich schön; er war, weil er am höchsten liegt, ganz roth von der untergehenden Sonne beleuchtet, und Koblenz und die anderen Festungen lagen schon im Dunkel der Nacht, welches durch einzelne lichtblaue Nebelstreifen, die im Rhein- und Moselthal aufgestiegen, unterbrochen war. Nur die höheren Rheingebirge wurden ebenfalls von der Sonne beschienen.« Als er im Jahre 1835 Bayern und Tirol besuchte, machte er fleissig landschaftliche Naturstudien.

Düsseldorf bot dem Geiste des jungen Künstlers diejenigen Anregungen nicht, die er erwartete. Er lernte in Düsseldorf eigentlich nur die technische Seite seiner Kunst: Malen und Zeichnen. Sein erstes Bild, der oben erwähnte St. Bonifazius, ist ganz in der glatten, farbenfröhlichen Manier der älteren Düsseldorfer Schule gemalt, an der Rethel übrigens nicht lange Gefallen fand. Er sah bald ein, dass er in Düsseldorf nicht über eine gewisse technische Fertigkeit hinauskommen würde, und begab sich deshalb im Jahre 1837 nach Frankfurt a. M., wo er in Ph. Veit denjenigen Mann fand, mit welchem seine Geistesrichtung übereinstimmte, und wo er ausserdem durch Schwind und Passavant gefördert wurde. Die Sicherheit, die er nunmehr gewann, sprach sich schon in seinen ersten in Frankfurt gemalten Bildern, einem »Daniel in der Löwengrube« (1838, im Städelschen Kunstinstitut) und einer Allegorie der »Justitia« aus. Inspirirt durch eine Beethovensche Sonate, zeigt er auf dem Bilde die Göttin der Gerechtigkeit, welche, mit den Insignien ihres Amtes versehen, einen fliehenden Raubmörder verfolgt. Die Wirkung dieses Bildes ist trotz seiner Einfachheit eine so grossartige, dass sogar die Sage ihr Gewebe um dasselbe geschlungen hat. Durch die Verlosung eines Kunstvereins, so meldet sie, kam das Bild in den Besitz eines ungerechten Richters, der besonders an den Demagogenverfolgungen mitgewirkt, und trieb diesen in den Wahnsinn.

Im Jahre 1840 beschloss der Gemeinderath von Aachen, den alten Krönungssaal des Rathhauses in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen. In Gemeinschaft mit dem Kunstverein für Rheinland und Westfalen schrieb er eine Konkurrenz aus, durch welche die Künstler



Deutschlands aufgefördert wurden, Entwürfe zur Ausmalung des Saales einzusenden. Der Stoff derselben sollte der Geschichte Karls des Grossen entlehnt werden. Alfred Rethel, der vierundzwanzigjährige Jüngling, schlug seine Konkurrenten siegreich aus dem Felde. Ihm wurde auch die Ausführung seiner Kompositionen übertragen. Indessen verzögerte sich diese durch allerlei Zwistigkeiten, welche sich in Aachen, durch ultramontane Einflüsse hervorgerufen — Rethel war Protestant —, erhoben. Inzwischen unternahm Rethel im Jahre 1842 eine Reise nach Dresden. Die Schätze der dortigen Gemäldegalerie machten einen gewaltigen Eindruck auf den mit grossen Plänen erfüllten Künstler. Vor der Raffaelschen Madonna des heiligen Sixtus ward ihm nach seinen eigenen Worten »eine herrliche Bestätigung«, dass der Weg, den Veit ihm angegeben, der richtige sei. Dieses Selbstbekenntniss ist für die Beurtheilung des Künstlers ungemein schätzbar. Ist Veit auch nicht sein Lehrer im eigentlichen Sinne gewesen, so war er doch für ihn der Vermittler der Ideen des Cornelius. Die Schwingen seines Genius trugen ihn auch bald über Veit hinweg an die Seite des Cornelius, den er zwar nicht an Universalität des Geistes erreichte, aber doch auf dem engeren Gebiete der Historienmalerei übertraf, indem er gleich Cornelius an Dürer anknüpfte und, auf Cornelius' Spuren weiter fortschreitend, die Reckenhaftigkeit der mittelalterlichen Helden zu einem vollendeten, durch keine Bizarrerien und Unbeholfenheiten getrübbten Ausdruck brachte.

Nachdem er noch im Römer zu Frankfurt a. M. vier Kaiserbildnisse, Philipp von Schwaben, Maximilian I. und II. und Karl V., und für die dortige Nikolaikirche den »auferstandenen Christus« (Karton in der Berliner Nationalgalerie) ausgeführt hatte und von 1844 bis 1845 in Italien gewesen war, begann er mit den Entwürfen und 1847 mit den Kartons für die Aachener Fresken. Während der Sommer von 1847 bis 1851 arbeitete er auch selbst an der Ausführung, wozu er sich in Frankfurt dadurch vorbereitet hatte, dass er den Schutzengel des Kaisers Maximilian auf der Martinswand in Gestalt eines Hirten, einer Figur aus einem in Oel ausgeführten Gemälde, an die Wand seines Ateliers malte. Die Figur ist später von der Wand losgelöst und in das neue Städelsche Museum überführt worden. Es war Rethel nur beschieden, vier von den acht Kompositionen zur Geschichte Karls des Grossen in Karton und Fresko auszuführen: die Zerstörung der Irmensäule bei Paderborn, Karls Einzug in Pavia, die Sarazenenschlacht bei Cordova und Kaiser Otto III. in Karls des Grossen Gruft. (Diese Kartons und ein fünfter, die Taufe Wittekinds, befinden sich in der Berliner Nationalgalerie.) Die vier übrigen Fresken und Kartons — ausser der Taufe Wittekinds noch die



Kaiserkrönung in Rom, die Erbauung des Aachener Münsters und die Krönung von Karls Sohn Ludwig — hat Joseph Kehren, der mit Rethel schon an den vier ersten gearbeitet, nach den Entwürfen des Meisters bis zum Jahre 1862 ausgeführt. Diese letzten Fresken haben vor den von Rethel vollendeten den Vorzug einer kräftigeren Farbe voraus, ohne in Bezug auf Adel und Rhythmus der Komposition und Energie und Grösse der Charakteristik hinter jenen zurückzubleiben. Was bei Cornelius — wir erinnern nur an seine Nibelungenbilder — nicht über die ersten Keime hinausgekommen und in seiner weiteren Entwicklung durch Schnorr nur bis zum Ausdruck des Lyrisch-Epischen gediehen war, die Schilderung altdeutscher Heldengrösse und versunkener Kaiserherrlichkeit, das fand in diesen Fresken seine Vollendung bis zur Höhe eines kunstvoll gegliederten Dramas, dessen herbe, dichterische Grösse durch keinen sentimental oder romantischen Zug beeinträchtigt wird*).

Im Herbst des Jahres 1851 hatte sich der Künstler verheirathet und im Sommer des folgenden Jahres trat er eine zweite Reise nach Italien an, um dort Heilung von einer Gemüthskrankheit zu suchen, welche schon seit einiger Zeit die Schwingen seines Geistes lähmte. Doch vergeblich. Die Krankheit machte reissende Fortschritte und stellte sich bald als unheilbar heraus. Was die Ursache dieser Geistes-zerrüttung gewesen ist, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Ob ein unglücklicher Sturz des Knaben bereits den Keim gelegt oder ob die mit der Aachener Angelegenheit verbundenen Widerwärtigkeiten und Kränkungen den Geist des Künstlers verdüsterten, das sind Fragen, die heute nicht mehr zu lösen sind. Das Dunkel der geistigen Nacht, welches den Künstler umgab, lichtete sich nie mehr. Noch sechs Jahre verbrachte er in diesem trostlosen Zustande, bis ihn der Tod am 1. Dezember 1859 erlöste.

Der verdüsterte Seelenzustand, welcher die letzten Jahre seiner künstlerischen Thätigkeit beherrschte, gibt sich auch in einigen cyklischen Kompositionen kund, welche in die Reihe seiner ersten Schöpfungen gehören. Rethel war ein Geistesverwandter der deutschen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, vornehmlich eines Dürer und Holbein. Auch diesen Zug in die Grösse und den Ernst mittelalterlicher Auffassung hinein hat er mit Cornelius gemein. Wie Dürer und Holbein nicht wenige ihrer geistvollsten und bedeutendsten Schöpfungen durch den Holzschnitt zum Gemeingute ihrer Nation machten, so suchte Rethel den alten

*) Die Aachener Fresken sind vom Rheinisch-westfälischen Kunstverein zu Düsseldorf 1870 in Holzschnitt herausgegeben worden (nach Zeichnungen von Kehren und Baur).



Holzschnitt wieder zu Ehren zu bringen, indem er speziell für diese Technik der künstlerischen Reproduktion eine Reihe von Zeichnungen entwarf, deren Motive entweder, wie die Zeichnungen zum Nibelungenlied (1840, Wigandsche Ausgabe), aus dem Mittelalter geschöpft waren, oder die sich, wie die Todesbilder, an mittelalterliche Gedanken anschlossen. Die Revolution von 1848, während welcher der Künstler in Dresden lebte, gab ihm zugleich für die alten Gedanken eine moderne Form. Ein Feind der rohen Gewalt und der Ueberstürzung, bildete er in einer Reihe von sechs Bleistiftzeichnungen, welche Hugo Bürkner ganz in der charaktervollen, auf breite Wirkung zielenden Art der alten Technik in Holz schnitt und Robert Reinick mit Versen versah, den Tod, wie ihn Eitelkeit, List, Lüge und die bösen Lüste zu seinem verderblichen Ritte ausrüsten, wie er dann auf seinem Klepper der Stadt zureitet, wie er im Wirthshause das Volk gegen die Machthaber aufreizt, indem er eine Krone und einen Pfeifenstummel grinsend gegen einander abwägt, wie er dem Vertreter des Pöbels das Schwert reicht, wie er als Führer der Revolutionsmänner auf der Barrikade steht und zuletzt mit teuflischer Genugthuung als Triumphator über Leichen- und Trümmerhaufen reitet. Später fügte er noch zwei Blätter hinzu, von denen das eine den »Tod als Würger« darstellt, wie er, von der eine Geißel führenden Cholera begleitet, im Domino auf einem Maskenballe zu Paris erscheint und die Tänzer auseinandertreibt, während das andere den »Tod als Freund« zeigt, welcher einem greisen Glöckner in seiner einsamen Thurmstube den Glockenstrang aus der Hand nimmt. Mit grosser Meisterschaft hat Rethel auf diesen Blättern die Schwierigkeiten des modernen Kostüms überwunden und bei vollkommen realistischer Detailbehandlung das Ganze doch in die ideale Sphäre des historischen Stils emporgehoben*).

Rethels vollendetste und in Erfindung und Ausführung grossartigste, in Bleistift und Wasserfarben ausgeführte Komposition, der Zug Hannibals über die Alpen (218 v. Chr.) nach der Schilderung des Livius, hat erst in unserer Zeit auf Betrieb der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien**) eine Reproduktion durch den Holzschnitt erfahren, und zwar hat Bürkner auch diese Kompositionen auf den Holzstock übertragen und damit die wichtigste Vorarbeit für die xylographische Ausführung geliefert. Es ist nicht mit Sicherheit festzustellen, wann Rethel

*) Auch ein Todtentanz (Leipzig 1848 ff.).

**) Der Zug Hannibals über die Alpen von A. Rethel. Auf Holz gezeichnet von H. Bürkner. Publizirt von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.



die Blätter begonnen hat, wahrscheinlich bereits in Frankfurt bald nach der Krönung seiner Entwürfe für das Aachener Rathhaus. Nur in dieser Zeit seines höchsten geistigen Aufschwunges, als sich die Brust des jungen Künstlers unter den Gefühlen eines gekräftigten Selbstbewusstseins und eines berechtigten Stolzes schwellte, kann der Cyklus entworfen worden sein, welcher das herrlichste Geschenk des Rethelschen Genius ist. Durch die erste Reise nach Rom 1844 bis 1845 reifte das Werk seiner Vollendung entgegen; vielleicht hat es der Künstler noch unter dem mächtigen Eindruck der eben zurückgelegten Alpenreise in Rom selbst vollendet. Indessen legte er noch in den letzten Jahren seiner künstlerischen Thätigkeit Hand an dieses Werk. So soll er während seines zweiten Aufenthaltes in Italien, als die verderbliche Krankheit seinen Geist bereits zu zerstören begann, die Gestalt des Hannibal auf der letzten Zeichnung des Cyklus verdorben haben.

Der Hannibalzug zeigt uns den künstlerischen Charakter Rethels in seinem vollen Umfange. Durch die Bilderreihe geht ein doppelter Zug: ein epischer und ein dramatischer. Episch ist die Entwicklung des Ganzen und dramatisch bewegt die Ausführung des Einzelnen. Das erste Bild ist das die Stimmung wirkungsvoll vorbereitende Präludium, in welchem die durchgehenden Akkorde angeschlagen werden. In einsamer Alpengegend erzählen greise Hirten den Sprossen des jüngeren Geschlechtes von den Schrecken früherer Heereszüge. Ein verwitterter Elephantenschädel und ein zertrümmerter Mauernbrecher bezeichnen ihren Weg. Das zweite Bild zeigt uns bereits das karthagische Heer auf dem Marsche; Reiter, Krieger zu Fuss und Elefanten überschreiten einen wilden Bergstrom, an dessen Ufer die wegweisenden Hirten düsteren Blickes stehen. Hinter ihnen kauert ein halbverhülltes altes Weib, eine unheil kündende Sibylle. Im Hintergrunde thront der Berggeist der Alpen und blickt ernst auf die Frevler, welche den heiligen Frieden seines Revieres zu brechen wagen. Das dritte Bild führt uns auf die Höhe des Dramas, mitten in den wildesten Kampf mit einem Bergstamme, welcher die der Gefahren unkundigen Karthager auf dem Marsche angreift. Felsen und Baumstämme werden von den Höhen auf das vorüberziehende Heer gewälzt, ein Hagel von Pfeilen hält die Vorwärtsmarschirenden auf, deren Verwirrung noch durch die Unruhe ihrer Rosse erhöht wird. Auf dem vierten Bilde, welches im Vergleich zu dem vorigen einen Ruhepunkt bezeichnet, deuten Erfrorene am Wege, in den Abgrund gestürzte Leichen auf die Strasse, die das Heer gezogen. Nur mühsam schleppen die Nachzügler ihre erstarrten Glieder fort, noch beschwert durch den Transport von Kranken und Todten, welche man den Wölfen und Geiern



nicht zum Frasse lassen will. Das fünfte Bild enthüllt uns die Schrecken des Abgrundes. Elefanten, Pferde und Krieger sind in die Schlucht gestürzt und liegen zerschmettert auf den Felsen. Ein spitzer Baum hat einen der Krieger im Fallen aufgespiesst, ein anderer liegt am Boden, tief in den Mantel gehüllt, wie er oben marschirte, bevor die tückische Schneedecke unter seinem Fusse nachgab. Zwei Geier zerren bereits an den Leichnamen, während aus dem Hintergrunde ein hungriger Wolf heranschleicht. So steigert sich allmählig das Erhabene zum Furchtbaren, Dämonischen und Grauenhaften, bis diese Stimmung durch den Eindruck des letzten Bildes wieder verdrängt wird. Der siegreiche Feldherr blickt von hoher Warte auf die zu seinen Füßen liegenden Fluren Italiens hinab. Die Strapazen sind siegreich überwunden und die Trompeten schmettern jauchzend die Botschaft von der Ankunft des Heeres in das Thal hinunter. Nach den vier apokalyptischen Reitern Dürers hat kein deutscher Künstler ein so tief ergreifendes Bild geschaffen wie das fünfte des Rethelschen Cyklus. Wir dürfen getrost diesen ganzen Cyklus der Apokalypse Dürers an die Seite stellen. Hier gewinnen wir erst den Maasstab zur richtigen Würdigung dieser grandiosen Erfindungen, welchen uns die Gegenwart gar nicht und die jüngste Vergangenheit nur in den reifsten Schöpfungen des Cornelius bieten kann.

Obwohl Joseph *Kehren* (1817—1880) eine reiche künstlerische Thätigkeit entfaltet hat, ist er weniger durch seine eigenen Arbeiten als durch seine Vollendung der Rethelschen Fresken bekannt geworden. Ein Schüler Schadows hat er, ein strenger Katholik, fast ausschliesslich religiöse Gemälde geschaffen, welche sich durch ein Streben nach Energie des Ausdrucks und Kraft des Kolorits vortheilhaft von den Durchschnittsleistungen der älteren Düsseldorfer Schule unterscheiden. Er hat zahlreiche Altar- und Andachtsbilder gemalt, unter denen eine heilige Agnes (1839), ein St. Hubertus (1841), eine Madonna mit dem Kinde (1842), Petrus und Christus (1844), Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (1849), Christus und die Jünger von Emmaus (1852), der gute Hirt und Christus am Kreuze mit Maria und Magdalena hervorzuheben sind. Eine »Loreley« (1849) steht unter seinen Werken, zu denen auch noch zahlreiche Kirchenfahnen gehören, vereinzelt da. Bei dem Brande des Düsseldorfer Akademiegebäudes in der Nacht vom 19. zum 20. März 1872 ging der Inhalt seines in demselben befindlichen Ateliers (angefangene und vollendete Arbeiten, Studien, Skizzen u. s. w.) zu Grunde, und gewissermaassen zur Entschädigung für diesen Verlust wurde ihm in Ge-



meinschaft mit Franz Commans und Peter Janssen die Ausmalung der Aula des Lehrerseminars zu Mörs übertragen. »Es handelte sich, wie Blanckarts in seinem Nekrologe Kehrens schreibt, um einen Cyklus von Wandgemälden in friesartiger Anordnung, welche die Hauptmomente der Weltgeschichte bis zur Proklamation des neuen Deutschen Reiches darstellen sollten. Kehren fiel die Aufgabe zu, die Ereignisse bis zur Geburt Christi zu schildern, dessen Leben und Wirken Commans darzustellen hatte; ferner, mit der Grablegung beginnend, den weiteren Verlauf der Dinge bis zur Einführung des Kaiserthums durch Karl den Grossen. Der noch übrige Theil des Frieses wurde Peter Janssen übertragen, da die beiden streng katholischen Künstler Kehren und Commans dazu wenig geeignet erschienen. Dagegen malten dieselben noch einige Einzelfiguren in den Bogenzwickeln unter ihren Bildern. Kehrens Kompositionen zeigen würdige Auffassung und klare Gliederung.«

Kehren hatte sich frühzeitig eine solche Fertigkeit in der Freskomalerei erworben, dass er schon vor Rethel von anderen Künstlern zur Ausführung ihrer Kartons herangezogen worden war, so von Stilke bei der Ausmalung des kleinen Rittersaals im Schlosse Stolzenfels und von Andreas Müller bei den Fresken in der Apollinariskirche bei Remagen. Diese Kirche wurde der Sammelpunkt einer Vereinigung von Vertretern der religiösen Kunst, die einen neuen Zweig derselben begründeten und, unabhängig von Cornelius und Schadow, auch eine Zeit lang grün und lebendig erhielten. An ihrer Spitze stand Ernst *Deger* (1809—1885) aus Bockenem bei Hildesheim. Er hatte sich anfangs auf der Berliner Akademie, seit 1829 unter Schadow in Düsseldorf weiter gebildet, schloss sich aber in seinen ersten Schöpfungen, welche nach dem Ausdruck echter Frömmigkeit bei anmuthiger Gestaltung strebten, mehr an das Vorbild Raffaels an, den er freilich an Tiefe der Empfindung nicht erreichte. Doch sah die katholische Bevölkerung der Rheinlande in Altar- und Andachtsbildern wie der Grablegung Christi (1831, Andreaskirche zu Düsseldorf), einer Madonna mit dem Kinde (1832), der Auferstehung Christi (1834, Kirche zu Arnsberg), einer Madonna, welche den Christusknaben auf eine Wiese führt, einer Madonna, welche das Kind anbetet, und der Himmelskönigin mit dem Jesusknaben (1837, Jesuitenkirche zu Düsseldorf), eine so vollkommene Verkörperung ihrer religiösen Anschauungen, dass Degers Gemälde durch Stich und Lithographie weite Verbreitung fanden. Im Gegensatz zu der mehr äusserlichen und nach koloristischen Wirkungen strebenden Darstellungsart Schadows entwickelte sich hier eine Kunst, der es mit dem, was sie verkörperte, heiliger Ernst war und deren Vertreter selbst an seine Erfindungen glaubte. »Die



Gläubigkeit, welche einem ebenso ernsten und milden wie streng sittlichen Gemüthe entspricht, sagt Müller von Königswinter, ist das lebendigste Merkmal seiner Werke. Bei ihm ist alles wahr und treu . . . Seine Bilder sind ebenso fern von überlegter Trockenheit wie von zerfliessender Phantasterei, ebenso fern von dürrer Asketik wie von unschöner Ueppigkeit.« Er war noch nicht dreissig Jahre alt, als er bereits ein solches Ansehen gewonnen hatte, dass er einen monumentalen Auftrag erhielt, wie er seit dem Fortgange des Cornelius in den Rheinlanden noch Niemandem zu Theil geworden war. Der Graf von Fürstenberg-Stammheim hatte mit einer Erbschaft die Verpflichtung übernommen, auf dem Apollinarisberge bei Remagen an Stelle einer älteren eine neue Kapelle erbauen und ausschmücken zu lassen. Mit dem Bau wurde der Kölner Dombaumeister Zwirner betraut, welcher die Kirche in eleganten gothischen Formen ausführte, mit der Ausmalung Ernst Deger, der jedoch nur den Plan der ganzen Dekoration entwarf, zur Ausführung der einzelnen Fresken aber drei Mitarbeiter, die Brüder Andreas (geb. 1811) und Karl Müller (geb. 1818) und Franz Ittenbach (1813—1879), heranzog. Alle vier gingen 1839 nach Italien, wo sie drei Jahre verweilten, um sich durch das Studium Raffaels, Michelangelos und der Vorgänger Raffaels zu ihrer grossen Arbeit vorzubereiten. Auch führten sie in Italien bereits einen Theil der Kartons aus. Nach dem Plane Degers theilten sich die Malereien in zwei grosse Cyklen. In dem einen sollten die »Hauptmomente des neuen Bundes«, in dem anderen Szenen aus dem Leben des heiligen Apollinaris, des Schutzpatrons der Kirche, zur Darstellung gelangen. Die Bilderreihe beginnt zur Linken des Eintretenden mit der Anbetung der Hirten von Deger, der Darstellung im Tempel und dem zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten von Ittenbach. Auf der rechten Seite sieht man entsprechende Momente aus der Jugend der Jungfrau Maria: zu oberst die Geburt der Maria und darunter Frauengestalten aus dem alten Testament von Karl Müller, die Begegnung des heiligen Joachim mit der heiligen Anna und Maria, die Stufen des Tempels emporsteigend, von Ittenbach. Im südlichen Querschiff sind die Bischofsweihe des heiligen Apollinaris und die Auferweckung eines Mädchens durch den Heiligen, im nördlichen die Zerstörung der Götzenbilder, der Tod und die Glorifikation des Heiligen, sämmtlich von Andreas Müller, dargestellt. Ebendasselbst befindet sich auch das Hauptbild des ganzen Cyklus, eine grosse, figurenreiche Kreuzigung von Deger. Im Chor sieht man rechts die Krönung der Maria von Karl Müller, links die Auferstehung Christi von Deger, an der Aussen-seite des Triumphbogens rechts den heiligen Joseph, links die Madonna



mit dem Kinde von Deger. In der Altarnische hat letzterer den Welt-
heiland mit Maria und Johannes, Ittenbach die heiligen Petrus und
Apollinaris mit den vier Evangelisten dargestellt. Dazu gesellt sich noch
eine Reihe von kleineren, grau in grau gemalten Bildern, welche theils
Szenen aus dem Leben Christi und des heiligen Apollinaris, theils alle-
gorische und symbolische Figuren zeigen.

Degers Arbeiten sind nach Erfindung und Ausführung die bedeu-
tendsten des Cyklus. »Er hat nicht allein eine tiefe, umfassende kirch-
liche Bildung an den Tag gelegt, er hat sie auch mit einer dramatischen
Kraft und Fülle entwickelt, welche ihn den besten Künstlern aller Zeiten
an die Seite setzt. Zugleich hat er der Richtung, die er verfolgt, durch-
aus neue und frische Seiten abgewonnen . . . Er ist als ein neuer und
begeisterter Prophet seiner Sache aufgetreten.« So lautet das wohl
begründete Urtheil Müllers über Deger. Doch fügt der Schriftsteller
sogleich hinzu: »Welche Lebenskraft indess diese Sache hat und wie
tief sie ihre Wurzeln im Volke schlagen wird, das habe ich hier nicht
zu untersuchen.« Wir können einer solchen Frage nicht aus dem Wege
gehen und dürfen daher nicht verschweigen, dass die Degersche Rich-
tung eine vereinzelte Erscheinung ohne Nachfolger geblieben ist. Wohl
erhielt Deger nach der Vollendung der Apollinarisfresken (1851) noch
einmal einen grösseren monumentalen Auftrag, die Ausmalung der gothi-
schen Kapelle in Schloss Stolzenfels, wo er die Schöpfung, den Sünden-
fall, die Verkündigung, die Geburt, die Kreuzigung, die Auferstehung
und die Himmelfahrt Christi, die Ausgiessung des heiligen Geistes und
das jüngste Gericht in Freskomalerei auf Goldgrund darstellte. Aber
zur Begründung einer Schule für monumentale Malerei kam es nicht.
Alle vier Künstler haben sich seitdem ausschliesslich auf Staffeleigemälde
und ornamentale Arbeiten beschränken müssen. Daneben haben Andreas
und Karl Müller und seit 1869 auch Deger eine Lehrthätigkeit an der
Düsseldorfer Akademie entwickelt, bis sie durch Krankheit oder Tod
an der Ausübung derselben verhindert wurden, und Andreas Müller hat
durch Angabe einer neuen Methode der Wachsmalerei für eine weitere
technische Ausbildung der Wandmalerei gesorgt.

4. Die Anfänge der Landschaftsmalerei in Düsseldorf.

Wir haben gesehen, wie der mächtige Drang, der Lessing zur
Landschaftsmalerei trieb, sich trotz seiner Erfolge als Historienmaler
nicht zurückhalten liess, und wie er allmählig der Landschaftsmalerei eine
gleichberechtigte Stellung neben der Geschichtsmalerei errang. Zugleich
brachte er durch sein Beispiel den Keim zur Entwicklung, der in dem