

S.W.
6

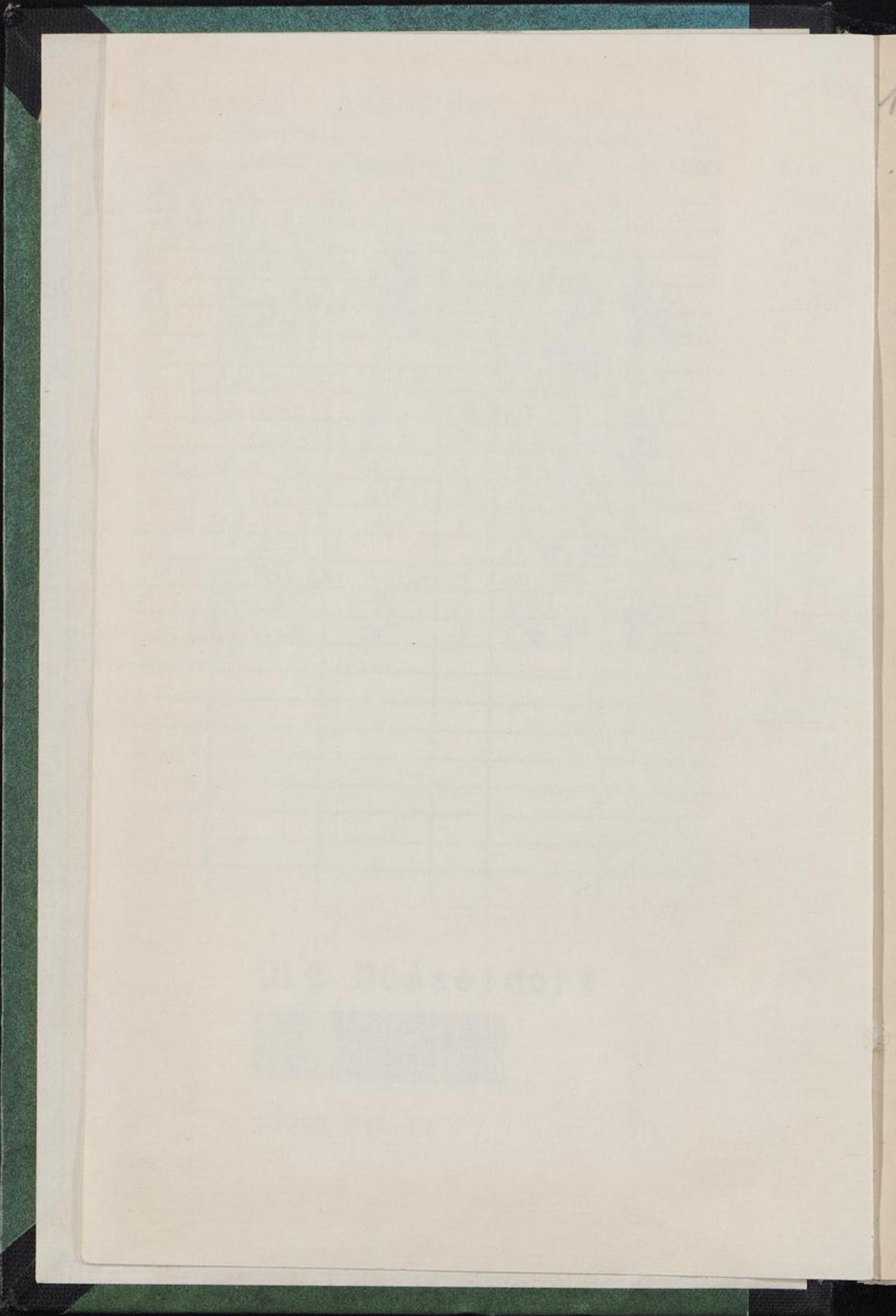
1 Beil. Lose Beilagen

Ausgabe			Rücknahme		
Zahl	Datum	Zeichen	Zahl	Datum	Zeichen
1	3 26.6.87	FD	1	23.7.87	Y
1	3 28.9.87	W	1	28.11.87	R
1	3 19.6.85	W	1	24.6.85	
1	24.6.85	W	1	21.10.85	W
1	13.6.86	FD	1	2.9.86	FD
1	12.11.86	FD	1	6.1.85	FD
1	14.1.87	W	1	27.10.87	W
1	18.14.88	FD	1	7.6.88	W
1	22.8.90	X	8	28.8.90	FD
1	4.12.91	W	1	18.12.91	W
1	1.1.92	W	1	5.3.92	W
1	25.3.93	W	1	1.7.93	W
1	18.12.93	W	1	26.11.94	W
1	27.10.95	W	1	13.11.95	W
1	2.9.11.95	W	1	11.4.00	W
1	15.05.00	W	1	23.11.01	W
1	22.11.04	W	1	9.8.04	W

ULB Düsseldorf



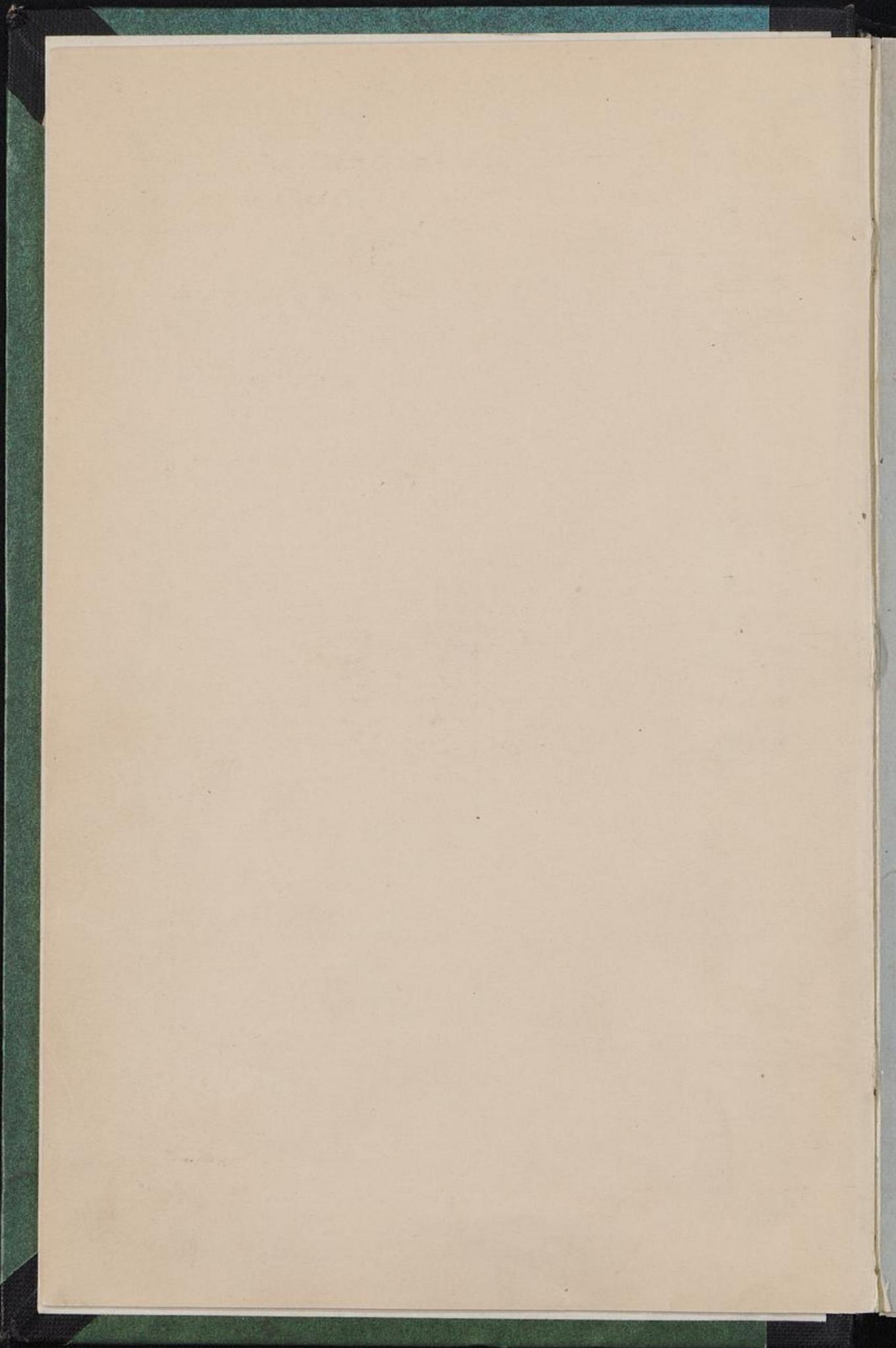
+3003 216 01



147

RECEIVED
GENERAL INVESTIGATIVE
DIVISION
FEDERAL BUREAU OF
INVESTIGATION
WASHINGTON, D. C.

APR 22 1964
FBI - NEW YORK
COMMUNICATIONS SECTION
RECEIVED



Görres-Gesellschaft

zur Pflege der Wissenschaft

im katholischen Deutschland.



Erste Vereinschrift für 1896.

Zinke, Dr. Heinrich.

Carl Müller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen.

Köln, 1896.

Commissions-Verlag und Druck von J. P. Bachem.

Schriften der Görres-Gesellschaft
zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland.

Jahresberichte und Vereinsgaben.

Commissions-Verlag von J. P. Bachem in Köln.

- 1876.** Jahresbericht. 48 Seiten.
Vereinschrift. 1. Zur Einführung. 2. Prof. Dr. J. Hergenröther, Der heilige Athanasius der Große. 3. Prof. Dr. Franz Kaulen, Aethrien u. Babylonien nach den neuesten Entdeckungen. 186 S. geh. M. 3.—. (Vergriffen.)
- 1877.** I. Prof. Dr. Th. Simar, Der Aberglaube. II. Aufl. 80 S. geh. M. 1.20.
II. C. Berthold, Die Herrschaft der Zweckmäßigkeit in der Natur. 98 S. geh. M. 1.60. (Vergriffen.)
III. N. Baumstark, Die spanische National-Litteratur im Zeitalter der habsburgischen Könige. 110 S. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 60 Seiten.
Bericht über die Verhandlungen der Section für Philosophie 29. 8. 1877. 100 Seiten. (Vergriffen.)
- 1878.** I. Dr. P. Gaffner, Eine Studie über G. C. Lessing. 2. Aufl. 112 S. geh. M. 1.80.
II. Dr. Friedr. Kasper, Eine Nilfahrt. 104 Seiten. geh. M. 1.80. (Vergriffen.)
III. Dr. F. W. Heinrich, Clemens Brentano. 112 S. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 156 Seiten.
- 1879.** I. Fr. Hettinger, Die Theologie der göttlichen Komödie des Dante Alighieri in ihren Grundzügen. 142 S. geh. M. 2.25.
II. Dr. Franz Halt, Die Druckkunst im Dienste der Kirche, zunächst in Deutschland bis zum Jahre 1520. 112 S. geh. M. 1.80.
III. Heinrich Rodenstein, Bau u. Leben der Pflanze, teleologisch dargestellt. 104 Seiten. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 64 Seiten.
- 1880.** I. Jos. Galland, Die Fürstin Amalie von Gallizin und ihre Freunde. I. Theil. 112 Seiten. geh. M. 1.80. (Vergriffen.)
II. Dr. P. Korrenberg, Frauenarbeit und Arbeiterinnen-Erziehung in deutscher Vorzeit. 112 Seiten. geh. M. 1.80.
III. Jos. Galland, Die Fürstin Amalie von Gallizin und ihre Freunde. II. Theil. 132 S. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 58 Seiten.
- 1881.** I. Leopold Kaufmann, Albrecht Dürer. 120 Seiten. geh. M. 1.80.
II. u. III. Dr. Baudri, Weihbischof, Der Erzbischof von Köln, Johannes Cardinal von Geißel und seine Zeit. 336 S. geh. M. 5.—. (Vergriffen.)
Jahresbericht. 32 Seiten.
- 1882.** I. Prof. Dr. Const. Gutberlet, Der Spiritismus. 104 S. geh. M. 1.80. (Vergriffen.)
II. Karl Unkel, Berthold von Regensburg. 124 Seiten. geh. M. 1.80.
III. Prof. Dr. P. P. M. Alberding-Thijm, Philipp van Marnix, Herr von Sanct-Aldegonde. Ein Lebensbild aus der Zeit des Abfalls der Niederlande. 68 Seiten. geh. M. 1.20.
Jahresbericht. 40 Seiten.
- 1883.** I. Dr. Jos. Pohle, P. Angelo Secchi. Ein Lebens- und Culturbild. 161 Seiten. geh. M. 2.50.
II. Dr. Karl Grube, Gerhard Groot und seine Stiftungen. 108 S. geh. M. 1.80.
III. Dr. Herm. Cardauns, Der Sturz Maria Stuart's. 116 S. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 44 Seiten.
- 1884.** I. Fr. Wilh. Woker, Aus Norddeutschen Missionen des 17. und 18. Jahrhunderts. Franciscaner, Dominicaner und andere Missionare. 122 S. geh. M. 1.80.
II. Prof. Dr. Givler, Die christliche Geschichts-Auffassung. 104 S. geh. M. 1.80.
III. Prof. Dr. Joseph Pohle, Die Sternwelten u. ihre Bewohner. I. Theil 128 S. geh. M. 1.80. (Vergriffen.)
Jahresbericht. 52 Seiten.
Anhang: Verzeichniß d. Mitglieder und Theilnehmer der Görres-Gesellschaft. 40 Seiten.
- 1885.** I. Fr. Wilh. Woker, Aus den Papieren des kurpfälzischen Ministers Agostino Steffani, Bischofs v. Spiga, spätern apostolischen Vicars von Norddeutschland. Deutsche Angelegenheiten, Friedens-Verhandlungen zw. Papst u. Kaiser 1703—1709. 132 S. geh. M. 1.80.
II. u. III. Prof. Dr. Jos. Pohle, Die Sternwelten und ihre Bewohner. II. Theil. Schluß. 220 S. geh. M. 3.60.
Jahresbericht. 12 Seiten.
- 1886.** I. Dr. W. Pingsmann, Santa Teresa de Jesus. Eine Studie über das Leben und die Schriften der hl. Theresia. 116 S. geh. M. 1.80.
II. Dr. Anton Pieper, Die Propaganda-Congregation und die nordischen Missionen im siebenzehnten Jahrhundert. 116 S. geh. M. 1.80.
III. Fr. Wilh. Woker, Agostino Steffani, Bischof von Spiga i. p. i., apostolischer Vicar von Norddeutschland. 1709—1728. 144 Seiten. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 28 Seiten.

(Fortsetzung siehe 3. Seite des Umschlages.)



Carroll

Carl Müller.

Sein Leben und künstlerisches Schaffen.

Von

Dr. Heinrich Finke,

a. o. Professor der Geschichte in Münster.



Köln, 1896.

Commissions-Verlag und Druck von J. P. Bachem.

E. m. Ak. W. 106

Landes- u. Stadt-
Bibliothek
Düsseldorf

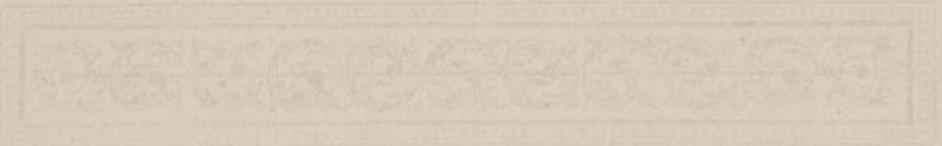
08. 149.

Herrn
Oberbürgermeister Kaufmann
in Bonn,

dem ältesten Freunde des Meisters,

in Verehrung

gewidmet.



1870

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

PHYSICS

PHYSICS

PHYSICS

PHYSICS

PHYSICS



V o r w o r t.

In seiner Kunst ein Priester, in seiner Amtsführung alle Zeit treu und „aufopfernd, hat er wahrhaft segensreich gewirkt und sein Andenken wird bei der Nachwelt in höchsten Ehren bleiben“: mit diesen schönen Worten charakterisirt in „aufrichtigem Dankgefühl, mit welchem das Leben und die Thätigkeit dieses auserlesenen Menschen und Künstlers erfüllen muß“, der Vertreter der höchsten Staatsbehörde den Mann, dessen Leben und Schaffen ich auf den folgenden Blättern darzustellen wünsche.

Ob schon erst drei Jahre seit dem Tode Carl Müller's vergangen sind, ist der Wunsch nach einem ausführlicheren Lebensbilde schon wiederholt geäußert worden, und ich habe es für angezeigt gehalten, ihm schon jetzt nachzukommen, da anscheinend das Bestreben der modernsten Kunsthistoriker besteht, die Schöpfer der Düsseldorfer christlichen Kunst aus der Kunstgeschichte herauszudrängen und jene Bewegung, die eine so gewaltige Revolution des Kunstgeschmackes in den weitesten Volkskreisen hervorgerufen hat, als eine kaum nennenswerthe Episode in der Entwicklungsgeschichte der Kunst mit einigen Zeilen abzuthun. Die Zeit wird ja von selbst wiederkommen, wo auch in Kunstkreisen jene Düsseldorfer christliche Kunst nach ihrer Bedeutung wieder erkannt wird, aber man kann das durch eine gerechte Würdigung der einzelnen hervorragendsten Vertreter beschleunigen. Das Schlimmste für die Vier vom Apollinarisberg war, daß sie keine litterarische Vertretung, selbst nicht bei ungerechten Angriffen hatten, noch auch haben wollten. Sie stellten ihre Sache Gott und der Geschichte anheim.

Natürlich mußten bei einer Schilderung des Lebens und Wirkens Carl Müller's auch die Arbeiten seiner Freunde vielfach gestreift werden: vor allem bei der Darstellung ihrer Thätigkeit auf dem Berge bei Remagen. Ich habe das Capitel „Apollinarisberg“ ausführlicher gestaltet, einmal, weil ich die Schöpfungen auf demselben zu den hervorragendsten in der modernen religiösen Monumentalmalerei zähle, dann aber, weil in den Kunstgeschichten neuester Zeit eine rührende Unkenntniß ihrer Geschichte sich breit macht. Selbst ein so vielgenanntes Werk wie das von Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst (Bd. II, 1887), wimmelte hier geradezu von Verstößen.

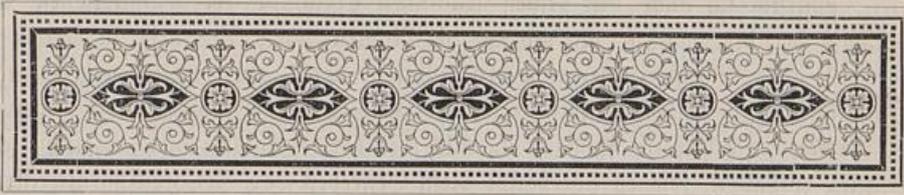
Warum ich auch die beiden tragischen Ereignisse im Künstlerleben Carl Müller's berühren mußte, die sich an die Namen Notre Dame de la Garde bei Marseille und Münsterkirche zu Bonn knüpfen, wird man unten erklärt finden. Wenn auch unzweifelhaft in Frankreich dem Künstler offenkundiges, noch ungeführtes Unrecht geschehen ist, so habe ich mich bei der Erzählung doch möglichst jeden Urtheils enthalten, wie es überhaupt mein Bestreben war, bei der Charakterisirung des so bedeutenden Mannes, der dem kühler denkenden und fühlenden Historiker selbst dort die größte Verehrung abzwang, wo die Ansichten nicht übereinstimmten, nur die Quellen, d. h. in erster Linie seine Werke sprechen zu lassen.

Das litterarische Quellenmaterial lag in erfreulicher Fülle vor: an gedrucktem neben dem bekannten Werke Wiegmann's die warmempfundene, eingehende Biographie L. Kaufmann's in der „Kunst für Alle“ und die formvollendete, gerecht abwägende Gedächtnißrede von Prof. Dr. v. Dettingen=Düsseldorf; zudem mehrere gedruckte Reden des Verstorbenen, die Berichte in den Correspondenzblättern des Kunstvereins, Zeitungsausschnitte, sowie zahlreiche Abhandlungen über christliche Kunst und über einzelne Abschnitte der modernen Kunstgeschichte; an ungedrucktem einige hundert werthvolle Briefe an Carl Müller, seine künstlerischen Gutachten und Vorträge, ferner von mir veranlaßte kritische Aeußerungen hervorragender Künstler und Bekannten des Verstorbenen über seine Persönlichkeit und über seine Stellung in der deutschen und christlichen Kunst. So war es mir möglich, seine Werke von Anfang an in der Beleuchtung der urtheilssähigsten Zeitgenossen vorzuführen, und konnte ich mich selbst auf ein zusammenfassendes Urtheil der künstlerischen Bedeutung und der Persönlichkeit beschränken. Indem ich mich hier möglichst maßvoll auszudrücken bemühte, hoffe ich um so sicherer den Platz angegeben zu haben, den Carl Müller in der neuern Kunstgeschichte einnimmt. Dadurch hielt ich mich allerdings nicht der Pflicht enthoben, mir selbst die genaueste Kenntniß seiner Werke zu verschaffen: seine Zeichnungen, Cartons und sonstigen Vorarbeiten zu den Gemälden habe ich mit verschwindenden Ausnahmen sämmtlich gesehen, von seinen Gemälden allerdings nur den kleinern Theil, doch genügend, um seine coloristische Entwicklung beurtheilen zu können. Einige Unklarheit besteht nur noch über ein paar Jugendwerke, über die der Künstler selbst bei Lebzeiten keine sichere Kenntniß mehr besaß.

Das Buch ist dem ältesten Jugendfreunde Carl Müller's gewidmet, der mit tiefem Verständniß eine thatkräftige Verehrung für die Kunst des Meisters besaß und durch seinen Einfluß Miturheber mehrerer wichtiger Aufträge für ihn geworden ist.

Münster i. W., Ostern 1896.

Heinrich Finke.



I. Jugendzeit bis zum Antritt der italienischen Reise.

(1818—1839.)

Carl Müller entstammt einer rheinischen Familie, die seit ein paar Jahrhunderten in dem so anmuthig im Nrthale gelegenen, alterthümlichen Städtchen Nrweiler nachweisbar ist. Noch steht dort, nahe dem Niederhutthore, das vielsenstrige, ehemalige Fechemer-Müller'sche Haus aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts mit der zierlichen Ritterfigur als Wahrzeichen. Wie seine Vorfahren als Juristen in kurkölnischen Diensten gestanden, so auch sein Großvater, der kölnische Geheimrath Jacobus Müller, der 1794 beim Franzosen-Einfall den kurfürstlichen Behörden bei der Uebersiedelung in's Herzogthum Westfalen nach Arnberg folgte, bei den nun folgenden politischen Umwälzungen sein nicht unbedeutendes Vermögen verlor und im März 1801 als Oberappellationsgerichts-Assessor eines plötzlichen Todes starb.

Bei seinem Sohne Franz Hubert¹⁾ (geboren 1784), der bis dahin an der Münster'schen Universität Jurisprudenz studirt hatte und nunmehr auf sich selbst angewiesen war, muß alsbald die vom Vater zurückgedrängte Neigung zur Malerei gesiegt haben. Von wem er ausgebildet worden war, erwähnt er in seinen Briefen nie. Seit 1805 ernährte ihn seine Kunst; er erscheint als Portraitmaler in Frankfurt, Aschaffenburg, Eisenach und malte vor allem Fürstlichkeiten, so die Glieder der hessischen, meiningischen und waldeck'schen Regentenfamilien. Als Hofmaler des Fürsten von Waldeck (1807) lebte er die folgenden Jahre am glänzenden Hofe Jérôme Bonaparte's in Kassel, wo er auch 1808 seine

¹⁾ Vgl. über ihn Neuer Nekrolog der Deutschen, Jhrg. 1835; L. Kaufmann, Bilder aus dem Rheinland, Köln, 1884, S. 105 ff. Von seinem Briefwechsel sind noch größere Bruchstücke erhalten. Ich werde auf den bedeutenden Gelehrten und sein interessantes Künstlerleben an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen kommen.

Gattin heimführte. Zu Beginn der Freiheitskriege portraitierte er in Petersburger Hofkreisen und beabsichtigte gerade seine Familie nach Rußland zu holen, als die Wiederherstellung geordneter Verhältnisse im Vaterlande ihn zur Rückkehr und zum Bleiben bewog. Im Jahre 1817 hatte sein Wandern ein Ende: der kunstsinige Großherzog Ludwig I. von Hessen ernannte ihn zum Galerie-Inspector und Lehrer an der „zu errichtenden Zeichenakademie“ in Darmstadt.

Seitdem entfaltete er als Ordner der Gemälde-Galerie, Gründer einer Zeichenschule, aus der namhafte Künstler hervorgingen, vor allem als Kunsthistoriker eine außerordentliche fruchtbare Thätigkeit. Sein Prachtwerk „Die Catharinenkirche in Oppenheim“, von dem 1823 das erste Heft erschien, gehört zu den bahnbrechenden Arbeiten der modernen Kunstgeschichte. Was die Gebrüder Boisseree bei ihrem berühmten Domwerk unter Beihülfe des Staates fertig brachten, das schuf hier die begeisterte Liebe eines einzelnen Mannes, dem in seltener Opferwilligkeit Frau, Töchter und Söhne beim Sammeln und Coloriren beistanden. Das Buch durchweht die Idee „von der Anwendbarkeit der nationalen Baukunst der Vorfahren in unsern Tagen“. Es brachte ihm viele Ehrungen: die Ernennung zum Galerie-Director (1823), Ehrendoctor von Gießen (1824) und zum Ehrenmitglied mehrerer Kunst- und Alterthumsvereine. Nach der Fertigstellung begann er eine illustrierte Kunstzeitschrift, „Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde“, für die er am Rhein und Süddeutschland in Kirchen, auf Kirchhöfen, in Museen mit seinen Söhnen sammelte. In Folge seines frühen Todes hörte sie mit dem dritten Jahrgange auf.

Während der Arbeit mit der Feder ruhte sein Pinsel nicht ganz. Aber während er früher wohl nur Portraits malte, von denen manche, darunter die im Besitze seiner Nachkommen befindlichen Miniaturbildchen von größerem Werthe sind, wandte er sich jetzt in seiner Begeisterung für's deutsche Mittelalter der religiösen Malerei zu. So schuf er u. a. die thronende Madonna mit dem Kinde und einen Paulus für die katholische Kirche in Offenbach; der Kirche in Uhrweiler schenkte er ein großes Altarbild: Dreifaltigkeit mit einer Ahrlandschaft. So tief er das Wesen echt christlicher Kunst fühlte — davon zeugt seine prächtige Schilderung der Idee des erstgenannten Bildes —, so konnte er sich doch nicht aus den Banden des Klassicismus losreißen: sein Paulus mit dem Schwerte z. B. gleicht eher einem Feldherrn, als dem Weltapostel. Auch ist der Abstand zwischen seiner zeichnerischen und malerischen Kraft sehr groß. Der kleine Carton von Uhrweiler ist zum Theil meisterhaft gezeichnet, das Bild in der Farbe schwach; doch verdiente es eben so sehr einen würdigern Platz, als den auf der Orgelbühne, wie

sein Meister eine Ehrenstelle in der „Allgemeinen deutschen Biographie“, die ihn, wie so viele andere, übergangen hat.

Unter der Leitung eines solchen Vaters, der zudem ein vorzüglicher Lehrer war, mußte sich das künstlerische Talent der Kinder, falls es überhaupt in ihnen steckte, rasch und kräftig entwickeln. So haben denn auch drei seiner Söhne zum Pinsel und Grabstichel gegriffen, und die Namen zweier von ihnen werden für immer dort genannt werden, wo von christlicher und deutscher Kunst gesprochen wird.

Nur der älteste wandelte nicht die Bahnen der Kunst; Johannes, geboren 1809, widmete sich in Bonn und Gießen, wo er ein Liebling Liebig's war, dem Studium der Physik; mehr als dreißig Jahre war er einer der geachtetsten Lehrer an der Universität Freiburg, wo er am 3. October 1876 starb. Neben zahlreichen kleinern wissenschaftlichen Arbeiten, die besonders für die Optik bahnbrechend geworden sind, veröffentlichte er das Buch, welches die Physik in Deutschland so populair gemacht hat, den „Müller-Pouillet“¹⁾.

Die drei andern, Andreas, Constantin und Carl, wurden Künstler. Der Name des erstern²⁾ ist mit dem Carl's auf's innigste verbunden. Auch im Leben haben die beiden Brüder treu zusammengehalten in denselben Bestrebungen und Richtungen. War Andreas nach des Vaters frühem Tode noch längere Zeit der Schützer und geistige Mentor des um sieben Jahre jüngern Bruders, so war Carl am Ende ihrer langen Laufbahn, als ein trauriger Schicksalsschlag den ältern gelähmt hatte, gewissermaßen wieder sein Beschützer und Leiter geworden. Andreas hat in der christlichen Kunst auf dem Apollinarisberge und später Hervorragendes geleistet. Auf ihn war die gelehrte Richtung seines Vaters übergegangen. In seinen Briefen, die er, ganz im Gegensatz zu seinem Bruder Carl, gern und ausführlich schrieb, finden sich manche vortreffliche Bemerkungen zur Kunstgeschichte, deren Lehrer er ja auch neben seiner künstlerischen akademischen Thätigkeit lange Jahre in Düsseldorf war.

Der 1815 geborene Constantin wurde Kupferstecher. Eine Reihe von Bildern der jung aufblühenden Düsseldorfer christlichen Schule, außerdem von Veit und Overbeck, hat er gestochen. Am bekanntesten ist wohl sein Stich des Portraits von Görres, das Steinle 1837 gemalt hatte.

¹⁾ Vergl. die Gedächtnisrede, die sein Nachfolger auf dem Freiburger Lehrstuhle, Professor Warburg, jetzt in Berlin, auf ihn im Jahre 1877 hielt.

²⁾ Andreas Müller, geboren zu Kassel am 19. Februar 1811, besuchte die Akademien in München und Düsseldorf, war von 1837 bis 1842 in Italien, arbeitete dann auf dem Apollinarisberge, 1855 Professor an der Düsseldorfer Akademie. 1881 wurde er von einem Schlaganfall betroffen. Er starb am 29. März 1890. Vergl. die vortreffliche Biographie von Dr. Franz Kaufmann in den Frankfurter zeitgemäßen Broschüren 1896 (Bd. 16, Heft 12).

Das in einfachster Form ausgeführte Bild zeigt vortrefflich die geistesgewaltige Persönlichkeit des genialen Schriftstellers. Zur vollen Reife gedieh Constantin's Talent nicht in Folge langjähriger Krankheit, die ihn 1849 hinwegraffte. Auch als Dichter hat er sich versucht.

Carl war der jüngste Sohn der kinderreichen Familie, geboren am 29. October 1818. Seine frühesten Erinnerungen verknüpften sich mit der Katharinenkirche in Oppenheim und dem Werke seines Vaters. Freudig wanderte der Knabe an der Hand des gestrengen und doch so liebevollen Lehrers in den Sommermonaten nach dem alterthümlichen Städtchen. In einem dämmernden Winkel des herrlichen Gotteshauses ließ er sich nieder und schaute sinnend und träumend der noch nicht voll begriffenen Thätigkeit des Vaters zu. Manchmal duldete es ihn nicht an seinem Plätzchen, der geheimnißvolle Thurm lockte die Neugierde; heimlich wurde er erklettert, und aus schwindelnder Höhe ertönte dann plötzlich dem draußen zeichnenden, erschreckten Vater der Jubelruf des kleinen Waghalses herunter. Ein ander Mal hatte ihn der goldige Sonnenschein und das bunte Kirmestreiben so angezogen, daß er trotz des väterlichen Verbotes sich heimlich entfernte. Erst am folgenden Morgen wurde der Vierjährige dem auf's äußerste besorgten Vater wieder zugeführt. Zu Hause wuchs der Knabe unter altdeutschen Gemälden und Schnitzwerken heran, die aus aufgehobenen Klöstern und Stiftern eine Zuflucht an der Kunststätte gefunden; wohl schon früh hat er die tiefe Poesie, die rührende Einfalt, die ergreifende Gewalt schlichter Empfindung in ihnen gespürt.

Seine ältern Söhne hatte der Vater in die höhern Schulen Darmstadt's geschickt, den jüngsten unterrichtete er selbst. Mit freudigem Stolze schreibt er ein Mal dem ältesten, daß er Carl und Constantin nach der „berühmten Jacotot'schen Universalmethode“ im Französischen unterrichtet habe: „Carl hat in dem kleinen Zeitraum von vierzehn Tagen alsogleich unbegreifliche Fortschritte gemacht und lernt dabei auch den teutschen Styl mit vieler Zartheit und Präcision behandeln.“

Im Sommer 1828 heißt es in dem Briefe an den verwandten Vicar Fehemer: „Meine Kinder haben mir heute mancherley Geschenke präsentirt. Vor allem hat mich darunter ein Miniaturgemälde von Andreas erfreut, wodurch er seine Schwester Philippine (Josephine) darzustellen versucht. Diese erste Arbeit verbürgt mir sein Talent. Auch Constantin und Carl sollen das Malerhandwerk erlernen. Von letzterm habe ich eine recht gute Copie erhalten. Carl unterrichte ich auch im Lateinischen und andern Wissenschaften und lasse ihn nicht in die Schule gehen.“ Ueberhaupt erscheint der damals neunjährige Knabe schon in vollster künstlerischer Thätigkeit neben seinem Bruder Andreas; so zeich-

nete er ein Jahr später nach Giulio Romano, Miniaturen, Grabdenkmäler, Ritterfiguren, aus Trachtenwerken und nach Originalen. Unter den umfangreichen Sammlungen, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, läßt sich, nach den kindlichen Schriftzügen zu urtheilen, manches ihm zuweisen. Auf der Carl Müller-Ausstellung¹⁾ befanden sich unter Nr. 1 und 2 zwei Aquarelle, die h. Barbara und Katharina, letztere mit Marterwerkzeugen, darstellend, außerdem eine Bußscene, alle drei im Alter von zehn bis elf Jahren, wahrscheinlich nach damaligen Schaffenburg mittelalterlichen Bildern gemacht, die wegen der sichern Pinselführung in Künstlerkreisen auffielen. Diese Sicherheit erlangten die Brüder schon früh, da sie täglich ihre Zeichnen- und Malaufgabe erledigen, nie Radirgummi zur Hand nehmen durften. Auch radiren mußte Carl schon in dieser Zeit; denn in den Briefen einer der Familie befreundeten Dame finde ich folgende Stelle: „Wie geht es Carlchen, meinem jungen Genie? Ich kann ihn nicht vergessen, wie er im Sonnenschein im Großherzoglichen Schloßpavillon Stahl radirte, während der Papa mich conterseite.“

Bei all dieser frühzeitigen, straffen Ausbildung seiner Söhne, namentlich des so reich begabten jüngsten, war die Erziehungsmethode des Vaters doch von allem künstlichen Drill weit entfernt. Davor bewahrte ihn seine ganze Vergangenheit, seine Anschauungen und sein durchaus freundschaftliches Verhältniß zu seinen Kindern. Eine rührende Vertraulichkeit und ein felsenfestes Vertrauen spricht aus seinen Briefen an die Abwesenden: sie haben ihm Handschlag gegeben, gut zu bleiben, und darauf baut er! Wohl aber ermöglichte die klare Anleitung des Vaters, die Verpflichtung, von frühester Jugend an sich für den künftigen Beruf ausbilden zu müssen, der Erwerb außerordentlicher technischer Fertigkeiten Carl, sein Ziel, auch als er der Leitung des Vaters in sehr jungen Jahren entbehren mußte, geradenwegs zu verfolgen; dies bewahrte ihn vor den Irrwegen, denen viele Künstler auf kürzere oder längere Zeit verfielen.

Er trat in den ersten Jünglingsjahren noch in jenen Zeitraum deutscher Geschichte, den wir mit dem Sammelnamen „Romantik“ bezeichnen. Weggewandt von den unerquicklichen Zuständen der Gegenwart, hingewandt einer anscheinend idealern Zeit, dem Mittelalter, so hatte die Romantik ihren Einzug in die Dichtung, in die Künste, ja in die Wissenschaften genommen. In der Kunst leistete sie am allerwenigsten. Viel tiefer war hier die Einwirkung einer Strömung, die im zweiten Jahrzehnte des Jahrhunderts begonnen hatte und eine neue Blüthezeit der deutschen Malerei hervorrufen sollte. Tiefinnerliche Frömmigkeit,

¹⁾ Vgl. die Schrift: Carl Müller-Ausstellung. Düsseldorf 1893. (Mit Abbildungen.)

entgegenesetzt dem Rationalismus des vergangenen Jahrhunderts, das durch die Freiheitskriege geweckte Gefühl deutscher Kraft waren es, die einer Anzahl tief und rein empfindender Künstler die Kraft und Willensklarheit verliehen, einer neuen Kunst voll Werth und Würde die Wege zu ebnen. Aus verschiedenen Gauen Deutschlands fanden sich entschlossene Jünglinge in Rom zusammen, um dort, in gleichsam klösterlicher Gemeinschaft bei St. Isidoro lebend und schaffend, die deutsche Malerei an dem Brunnen der altchristlichen und altitalienischen Kunst zu verjüngen. Was sie verbunden hielt, war der katholisch-religiöse Geist; in der katholischen Welt waren sie alle aufgewachsen oder hatten sich, vielleicht mit desto größerer Inbrunst, freiwillig ihr zugewendet. Im Angesichte der herkömmlichen Malerei schufen die „Nazarener“¹⁾ einen Stil, dessen Elemente nur dem Mittelalter entstammten, und der vorzüglich die Bestimmung hatte, die Kunst als eine Dienerin der Kirche wirken zu lassen.

Freilich nicht alle Nazarener haben für die Kunst Großes geleistet; bitter rächte es sich an dem Künstlerwerthe mancher von ihnen, daß sie die Quelle der Schönheit wie mit Geringschätzung ansahen und das freudige Formenspiel, die holde Farbenpracht der lebendigen Natur als unwürdig aus ihren Kunstwerken verbannten.

Nur die Nazarener gewannen eine weittragende Bedeutung, die ihren Gesichtskreis, der freieren Künstlernatur nachgebend, erweiterten, oder die sich den Klosterbrüdern überhaupt nicht ohne Vorbehalt angegeschlossen hatten. So wuchs Friedrich Overbeck, der Gründer und Mittelpunkt der Gemeinschaft, über sie hinaus; so schlugen Philipp Veit, Wilhelm Schadow, vor allen Peter Cornelius, von ihr ausgehend, eigene Bahnen ein. Diese Männer wurden die wirklichen Begründer einer neuen deutschen Malerei²⁾.

Alle Vier standen damals in der Blüthe ihres Schaffens; ihr Einfluß war allein maßgebend in Rom, München und Düsseldorf, als Carl Müller, sechszehnjährig, durch den Tod seines Vaters auf eigene Füße gestellt wurde. Franz Hubert Müller starb für seine Familie,

¹⁾ Ueber das Aufkommen des Namens „Nazarener“ herrscht noch immer keine volle Klarheit. W. v. Schadow jagt in seinen „Jugend-Erinnerungen“: „Nach Beendigung der Sturm- und Drangperiode in der Litteratur wuchs ein neues Geschlecht in unserm Vaterlande auf, welches das Mittelalter wieder beleben wollte. Leider suchten sie diese Auferstehung besonders in Neukerlichkeiten. . . . Weil sie viel vom h. Grab und dem Heiland schwatzten und besonders auffällig mit dem Christenthum liebäugelten, hing man ihnen den Namen »Nazarener« an. Die jungen Maler unter ihnen klammerten sich förmlich an uns, um in die mittelalterliche Kunst eingeführt zu werden.“ (Köln. Ztg. 1891, Nr. 733.) Danach sollte man annehmen, daß der Name zuerst für eine ganz andere Richtung entstanden sei.

²⁾ Vgl. W. v. Sttingen, Gedächtnißrede auf Carl Müller, Düsseldorf 1893, S. 6 ff.

aber auch für die Wissenschaft viel zu früh, kaum fünfzigjährig, am 5. April 1835. Seine Wittve siedelte mit den Kindern nach Uhrweiler über, wo die Familie noch ein kleines Weingut besaß. In spätern Jahren, als die Söhne und Töchter mehr herangewachsen waren, entwickelte sich dort, dank der Gastfreundlichkeit der Besitzer, ein reges gesellschaftliches Leben, das uns L. Kaufmann¹⁾ so anziehend geschildert hat und an das mancher Theilnehmer noch nach langen Jahren mit Sehnsucht gedachte.

Carl folgte im Herbst 1835 seinen Brüdern Andreas und Constantin nach Düsseldorf. Hier zeigten sich sofort die reichen Früchte seiner künstlerischen Erziehung. Ohne Zögern, unbeirrt durch den Anblick anderer Talente, fand er alsbald seine richtige Stätte innerhalb der Akademie und war sofort im Stande, sich mit Sicherheit weiter zu entwickeln. Schon binnen Jahresfrist, nachdem er zuvor die Malklasse des bekannten Porträt- und Historienmalers Carl Sohn besucht hatte, wurde er in die Meisterklasse aufgenommen.

Die Düsseldorfer Akademie befand sich damals seit beinahe einem Jahrzehnt unter dem Directorate Wilhelm Schadow's. Ueber seine Bedeutung für Düsseldorf hat sich Carl Müller selbst wiederholt, zuletzt noch in seiner Rede auf Deger, also geäußert: „Schadow war, darüber herrscht keine Meinungsverschiedenheit, in eminentem Maße der ihm übertragenen Aufgabe gewachsen. Sein reicher, vielseitig gebildeter Geist, sein künstlerisches Wissen sowie die ihm in besonders hohem Grade eigene Gabe, jede Individualität seiner Schüler zu erkennen, zu achten und ihr mit liebevoller Schonung zu vollendeter Entfaltung zu verhelfen, alle diese glänzenden Eigenschaften und Fähigkeiten, verbunden mit einem ungewöhnlichen organisatorischen Talente, haben bald zu den überraschendsten Ergebnissen seiner Lehrthätigkeit geführt.

„Zu seinen römischen Gesinnungsgenossen befand sich Schadow insofern in einem gewissen Gegensatz, als er der, von ihnen gehegten Ansicht gegenüber, nur der große Stil in der Form der Darstellung sei, unter einer gewissen Beseitigung des natürlich Wahren, nächst dem Gedanken, das allein würdige Ziel künstlerischen Strebens, die Ueberzeugung vertrat, daß vielmehr gerade das eingehende Studium der Natur und das Streben nach erreichbarer Naturwahrheit in Form und Farbe vor Mißverständniß und Verirrung in Bezug auf den Stil bewahre und die unerläßlichen Mittel an die Hand gebe, den Gedanken in wahrhaft künstlerischer Weise zum vollendeten Ausdruck zu bringen. . . .

„Es handelte sich für ihn nicht etwa darum, in Düsseldorf etwas

¹⁾ In seinem Buche: Bilder aus dem Rheinland. Köln, 1884, in dem Abschnitt Jugend-Erinnerungen an Uhrweiler S. 101 ff.

Vorhandenes zu erhalten und weiter auszubilden, sondern darum, von Grund aus ein neues Werk zu schaffen. Kaum nennenswerthe Werke älterer Meister, als anregende Vorbilder für seine zukünftigen Schüler, waren mehr vorhanden, seit die berühmte, von den Kurfürsten angelegte Gemäldegalerie schon im Jahre 1805 nach München gewandert war. Fast keine Schüler fand er mehr vor; und zur Zeit war noch wenig Hoffnung vorhanden, neue durch die Aussicht auf Ausführung monumentaler Werke anzuziehen, ja nicht einmal brauchbare Ueberlieferungen aus dem frühern Bestande der Anstalt gab es noch. Selbst die Cornelianische Zeit, trotz ihrer hier entstandenen großartigen Schöpfungen, hatte kaum noch eine solche Ueberlieferung zurückgelassen. Mit dem genialen Meister, welchem die Elite seiner Schüler nach München gefolgt war, hatte auch jenes geistige Leben die Kunststätte verlassen, welches eben nur er ihr einzuhauchen vermochte.

„Indessen kam auch Schadow nicht allein nach Düsseldorf, sondern wie ein General, umgeben von dem gesammten Stabe seiner bisherigen Schüler, seinen nunmehrigen Freunden, deren Kreis durch den Beitritt gleichstrebender Kunstjünger in stetem Wachsen blieb.“

Wenn Carl Müller diese 1885 erfolgte Schilderung der Persönlichkeit und Bedeutung Schadow's, der er auch bei der Todtenfeier des großen Meisters als officieller Redner so begeisterten Ausdruck verliehen hatte, mit den Worten schließt: „Es ist für mich ein wahres Herzensbedürfniß, an dieser Stelle dem Mann ein Wort ehrender, ihm gebührender Anerkennung zu zollen, dem wir alle so viel verdanken,“ so klingt auch hieraus der Ausdruck der innigen persönlichen Anhänglichkeit des Schülers an den Lehrer, die auch ein Vierteljahrhundert nach dessen Tode sich nicht gemindert hatte. Schadow ist vielen vieles gewesen; sein Freundeskreis war weit ausgebreitet; sein Haus, amuthig belebt durch eine geistreiche Geselligkeit, war ein Mittelpunkt des Verkehrs auserwählter junger Akademiker; aber ohne Widerspruch zu befürchten, darf ich wohl behaupten, daß keiner von seinen jüngern Düsseldorfer Schülern ihm so nahe gestanden hat, als Carl Müller. „Ich habe das Bewußtsein,“ so schreibt Schadow ihm einige Jahre vor seinem Tode, „Sie immer wie ein geliebtes Kind behandelt zu haben, und ich füge hinzu, von Ihnen wie ein geliebter Vater behandelt worden zu sein. Deshalb muß aber auch unter uns, mein geliebter Carl, kein trübendes Wölkchen den bisherigen Glanz reiner Freundschaft trüben, darum gerade heraus mit der Sprache und zwar ohne Rückhalt.“ Das innige Verhältniß beider knüpfte sich an auf der Grundlage gemeinsamer religiöser und künstlerischer Anschauungen, es entwickelte sich, als Schadow das große Talent seines jungen Schülers entdeckte. Und das muß früh geschehen

sein. Noch jetzt erinnert sich der einzige Ueberlebende aus dem Müller'schen Kreise, der 83jährige, bekannte Historienmaler Professor Kornel in Berlin, als einer besonders auffälligen Erscheinung, daß Schadow dem noch nicht zwanzigjährigen einen maßgebenden Einfluß auf die Gestaltung seiner Schöpfungen gewährte.

Leider ist über die Düsseldorfer Lehrjahre Carl Müller's (1835—1839) nicht allzu viel Stoff vorhanden. Die Stadt selbst zeigte noch ein durchaus einfaches, manchmal ländliches Aussehen. Schadow nennt sie eine Gartenstadt: nach französischer Sitte besaß fast jeder begüterte Bürger einen Garten vor den Thoren, in welchem man die Familien an Sommerabenden bei Windlichtern unter ihren „Maykasten“ zusammensitzen sah. Die Einwohnerzahl übertraf nicht die einer gegenwärtigen kleinern Provinzialstadt; der Unterschied zwischen Arm und Reich, Gebildet oder Ungebildet war noch nicht so schroff. Rheinische Lebenslust und Munterkeit heimelten jeden an, der aus der Fremde fremd dorthin kam. Anderseits war ihr aber der Charakter einer Kunststadt bereits aufgeprägt: nicht bloß durch die zahlreichen Schüler Schadow's, auch auf andern Gebieten der Kunst entwickelte sich in Düsseldorf gerade in den dreißiger Jahren eine große Regsamkeit. Hier schuf Mendelssohn sein unsterbliches Oratorium „Paulus“, und hier wurde es auch zum ersten Male Pfingsten 1836 unter dem jubelnden Enthusiasmus der begeisterten Zuhörer aufgeführt. Hier brachte damals Immermann vermöge seiner verständnißvollen Leitung das Theater zu einer, wenn auch nur kurzen Blüthe, weckte Sinn und Verstand für die klassischen Dramen einheimischer, aber auch ausländischer Dichter, eines Shakespeare und eines Calderon. Als Förderer alles geistigen Lebens machte sich Prinz Friedrich von Preußen, ein Better König Friedrich Wilhelm's III., vor allen verdient. An seine Stelle trat später das fürstliche Haus Hohenzollern, dessen Chef ein warmer Freund der Künstler war und dessen Carl wie sein Bruder Andreas Müller stets in dankbarer Verehrung gedachten.

Noch als Greis sprach Carl Müller, ein feinsinniger Kenner klassischer Musik, mit Begeisterung von den in jenen Jahren gefeierten rheinischen Musikfesten, an denen er als Jüngling thätigen Antheil genommen hatte. Auch war die Vorliebe seines Vaters für ein gutes Schauspiel auf ihn übergegangen. In seinen Briefen wird wiederholt der großartigen Auführungen jener Zeit, der Vorläufer der spätern Künstlerfeste, gedacht: so wurden bei der Anwesenheit des kunstliebenden Kronprinzen, des spätern Königs Friedrich Wilhelm IV., von Immermann auf der Theaterbühne die berühmtesten Maler aller Zeiten mit ihren hervorragendsten Bildern dargestellt, darunter mit lebhaftem Beifall das Kölner Dombild

und die hl. Cäcilia von Rafael. Unser junger Künstler „hatte die Ehre, als einer der h. Dreikönige im Gefolge des Van Eyck zu figuriren“.

Auch der Romantif wurde gehuldigt: in warmen Sommernächten, aber auch zuweilen an eiskalten Winterabenden wanderte er mit gleichgestimmten Freunden hinaus in den Grafenberger Forst, um den geheimnißvollen Stimmen der Natur andachtsvoll zu lauschen. War ja die Romantif noch nicht erstorben, und verband ihn ja damals doch enge Freundschaft mit einem der lebenswürdigsten Sängern derselben, dem Maler und Dichter Robert Reinick, der in der „Widmung“ seiner herrlichen „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde“ singt:

Wenn ich an meiner Staffelei'n
 Mich müde hab' gemallet
 Und abends in den blanken Rhein
 Die Sonne glühend strahlet,
 Dann leg' ich die Palette hin
 Und eil' hinaus mit frohem Sinn
 In einen schönen, stillen Wald,
 Das ist mein liebster Aufenthalt.

Freilich meint er damit wohl weniger den wirklichen Naturwald, als den Hain der Poesie. Uebrigens möge im Anschlusse an das citirte Werk bemerkt sein, daß nicht Carl Müller, sondern sein Bruder Constantin einen Beitrag zu dem Dichterbuch geliefert hat. Die falsche Nachricht scheint aus Nagler's Künstlerlexikon zu stammen. Carl war zur Zeit, als das Werk, laut dem poetischen Vorwort, fertig gestellt wurde, erst auf die Akademie gekommen. Der jüngste Mitarbeiter ist der drei Jahre ältere Andreas Achenbach.

Der frohsinnige Jüngling, mit seinen Brüdern der erste, der vom Süden (wozu doch in gewissem Sinne Darmstadt zu rechnen ist) nach Düsseldorf kam, zählte bald viele Bekannte und Freunde. Allerdings war das Freunde-Erwerben unter den gemüthlichen akademischen Verhältnissen, wie sie damals noch bestanden, nicht schwer. Der Dichter Wolfgang Müller von Königswinter hat von ihnen folgende köstliche Schilderung entworfen¹⁾: „Es war damals noch von vornherein Sitte, daß alle Künstler im Akademiegebäude arbeiteten; . . . einer hockte neben dem andern im Atelier, selbst die Erholung zwischen den Arbeiten war höchstens dem Besuch in einer andern Werkstätte gewidmet. Unter diesen Umständen kann es nicht auffallen, wenn die Ideen gewissermaßen ansteckend wirkten. Daher schreiben sich alle jene Gretchen, jene Genossen, jene Achenbrödel und wie all' das romantisch zugestuzte Wesen heißen mag. Ja, die Farbe auf der Palette entwickelte eine Art Con-

¹⁾ Düsseldorfser Künstler aus den letzten 25 Jahren, Leipzig 1854, S. 3 f.

tagium. Welche Freude herrschte in Jerusalem, wenn der eine oder der andere eine neue Wirkung von neuen Coloristenkünsten erfand! Der Historienmaler wie der Landschaftler benutzte die gemachte Erfindung."

Ja, der Communismus ging noch weiter: auch malen halfen einander die Genossen, die Schüler den Lehrern. Trotz seiner Jugend scheint Carl Müller oft zu solchen Liebesdiensten herangezogen zu sein. So malte er im Sommer 1838 für Schadow ein Fresco in seinem neuen Hause. Der ältere Bruder warnt ihn wiederholt, seine Gefälligkeit im Malenhelfen und im Geldverleihen (wenn er ein Bild verkauft hatte?) zu weit zu treiben.

Doch bildete sich bald ein engerer Kreis, zu dem die Gebrüder Müller, Deger ¹⁾, Ittenbach, Götting, Korneck, Schall, Pelz und einige andere gehörten. Götting war der älteste; er gehörte noch dem vorigen Jahrhundert an, Carl Müller, 23 Jahre jünger, der bei weitem jüngste. Mit Ausnahme des Landschafters Pelz waren alle religiöse Historienmaler; Götting daneben nicht unbedeutender Bildhauer. Auch Andreas Müller, der mit seinem Erstlingsbild „Der Knabe vom Berge“ (1835) der Romantik Tribut gezollt hatte, wandte sich der religiösen Malerei zu. Der bekannteste war damals Deger. Ein Theil der Freunde schied bald von Düsseldorf, Pelz starb früh, die vier bekanntesten unter ihnen blieben für's Leben geeint, zum Theil in gemeinsamer Arbeit, in Düsseldorf. Auch mit mehreren seiner Lehrer und ältern Genossen befreundete sich Carl Müller nach Ausweis seiner Briefe schon früh; so mit Schirmer, Köhler, Mücke und Wiegmann.

Ueber die engeren künstlerischen Bestrebungen des Freundeskreises erfuhr ich nur, daß Uhland zeitweilig der Lieblingsdichter war, dessen Balladen im Compositionsverein manche prächtige Skizze zu Tage förderten, ohne daß jedoch größere Schöpfungen, abgesehen von dem „Knab' vom Berge“ Andreas Müller's, entstanden ²⁾. Doch das vollgültigste

¹⁾ Ernst Deger, geboren zu Bockenem bei Hildesheim 1809, studirte in Berlin und Düsseldorf. Seit 1829 schuf er in letzterer Stadt bis zu seiner Romreise Herbst 1837 eine Anzahl seiner vorzüglichsten Madonnen. 1842 heimgekehrt, arbeitete er bis 1851 auf dem Apollinarisberge, dann auf Stolzenfels, schlug einen Ruf nach München aus, war zuerst Honorarprofessor, dann wirklicher akademischer Lehrer seit 1869, starb 1885. Er galt als das Haupt der Düsseldorfer religiösen Malerschule. Vgl. Carl Müllers Rede in: Akademische Feier zum Andenken an Ernst Deger, Düsseldorf 1885. — Franz Ittenbach, geb. 1813 in Königswinter, 1832 in Düsseldorf, 1839 mit Carl Müller nach Rom, 1842 zurückgekehrt. Seine Fresken in Remagen und seine zahlreichen Staffeleibilder gehören mit zum anmuthigsten, was die neuere religiöse Kunst geschaffen hat. Er starb 1879 am 20. December. — Ueber die andern vgl. Wolfgang Müller und Wiegmann, die Königliche Kunstakademie zu Düsseldorf, Düsseldorf 1856, Register.

²⁾ Daß Uhland und die altdeutschen Dichter damals die Düsseldorfer Schule allgemein beherrschten, jagt auch Wolfgang Müller a. a. O. S. 2.

Zeugniß für die Entwicklung Carl Müller's sind seine ersten Jugendschöpfungen, die von seinem siebenzehnten bis zwanzigsten Jahre entstanden. Es ist schon in den Briefen der Brüder Boissière von der auffallenden Frühreife mancher Schüler Schadow's die Rede; ich erinnere nur an den genialen jugendlichen Andreas Achenbach, an Alfred Rethel. Wie sie, hat auch Carl Müller, fast noch im Knabenalter stehend, zunächst 1836 in kleinem Format, dann im Jahre darauf, achtzehnjährig, in großem Format seine „Heimsuchung“ gemalt, die von Schadow „als die beste Komposition bezeichnet wurde“ und nach mancher Richtung hin schon die ganze Eigenart und Leistungskraft des spätern Madonnenmalers bekundet. Der strenge Püttmann¹⁾ nennt es ein „herrliches Gemälde“ und seine eingehende, allerdings einseitige Charakteristik bekundet, welche Tiefe der Auffassung aus dem ersten Bilde des Künstlers dem Beschauer entgegenleuchtet.

Schadow'scher Einfluß zeigt sich offenkundig in manchen Einzelheiten, in der Gewandung, Haltung und in der Darstellung des Hintergrundes. Aber es ist nicht mehr der Schadow'sche Geist, der aus dem Bilde spricht: es ist die durchaus selbständige Auffassung des religiösen Thema's durch Carl Müller. Will man von einer künstlerischen Wahlverwandtschaft sprechen, so kann man nur auf Ernst Deger hinweisen, mit dem ihn ja die innigste Freundschaft für's ganze Leben verbunden hat. Die edele Persönlichkeit Deger's war es und dessen strenge und doch wieder so milde Richtung, der sich der bedeutend Jüngere eng anschloß, ohne seine Eigenart aufzugeben. Daß Deger seine Schöpfungen nur auf dem einen Felde der religiösen Kunst erwachsen ließ, in welchem er selbst mit ganzer Liebe und Begeisterung wurzelte, mußte den gleichgestimmten Müller an ihn heranzuführen; daß Deger mit ergreifendem Ernste einem jeden seiner Werke eine höchste Vollendung im Gehalt wie in der Darstellung zu geben trachtete, mußte ihn dem jüngern Freunde zum leuchtenden Vorbilde machen.

Das Bild wurde noch im selben Jahre vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen angekauft. Ein halbes Jahrhundert hindurch war es im Besitz des bekannten Schulmannes Geheimrath Schulz in Münster. „Das freudige Ereigniß des Verkaufs des ersten Bildes,“ erzählt Leopold Kaufmann, „gab Veranlassung zu einem ländlichen Feste in dem berühmten Garten des h. Petrus zu Walporzheim, zu dem Carl Müller einen kleinen Kreis von Verwandten und Freunden einlud. Noch leben Zeugen der echt rheinischen Fröhlichkeit, die in seltenem Maße bei dieser Gelegenheit wie immer in dem Kreise der Düsseldorfer christlichen Maler heimisch zu sein pflegte.“

¹⁾ Die Düsseldorfer Malerschule, Leipzig 1839, S. 152.

Dem ersten folgte schon zu Anfang 1838 ein zweites kleines Bild, „Tobias mit dem Engel“; es kam an den Kunstverein in Mannheim. Die Farbenskizze von 1837 zeigt beide auf der Heimreise in prächtiger Gebirgslandschaft. Das Bild gehört wie zwei flüchtige Federzeichnungen unausgeführter Kompositionen mehr in das Gebiet des religiösen Genre. Nach der einen führt die Mutter den reisefertigen Sohn dem Engel zu und empfiehlt ihn dessen Schutz mit einer ausdrucksvollen Geberde. Der blinde Vater ruft den Schutz des Himmels auf den Scheidenden herab, an dem das Haushündchen, gleichsam Abschied nehmend, empor springt. Nach einer zweiten hat der Künstler zunächst den Tobias mit dem Engel als die Handelnden gedacht: beide schauen noch ein Mal zurück, der Sohn reicht der Mutter die Hand, die mit dem Vater traurig dasteht. Eine Kindergruppe schaut neugierig der Abschiedsszene zu.

Leider ist auch das dritte, vom Kunstverein angekaufte, 1839 entstandene Bild in America verschollen, nachdem es bis in die siebziger Jahre in der Familie eines Grefelder Kunstfreundes sich befunden hatte. Es war eine groß ausgeführte „Charitas“, von der ich nur eine Bleizeichnung gesehen habe: an eine junge Mutter mit Säugling lehnt sich ein Knabe, den sie mit dem einen Arm umschlingt, während ein drittes Kind zu einem Vogelnest in dem Baum schaut, der die Gruppe beschattet. Jetzt, nach beinahe sechzig Jahren, erinnert sich Professor Korneck noch lebhaft des Eindruckes, den die siegende Schönheit der Müller'schen „Charitas“ auf den Beschauer ausübte. Zum ersten Male erschien hier Carl Müller als der bevorzugte Maler idealer Frauenschönheit. Nur so kann man es sich erklären, daß das Bild auch neben andern gleichen Inhalts — hatte doch selbst Schadow kurz vorher eine Charitas gemalt, die von Guckow spöttisch die „Mutter der Fruchtbarkeit“ genannt wurde — so viel Beachtung gefunden hat.

In den gleichzeitigen Kunstberichten werden zum Jahre 1837 das Aquarell „Der auferstandene Christus in seiner Jünger Mitte“ zum folgenden, „Christus mit seinen Jüngern im Aehrenfelde“, „Die Parabel vom Säemann und der Ernte in drei durch Arabesken verbundenen Bildern“ verzeichnet¹⁾. Auch sie vermochte ich nicht aufzufinden; das beweist übrigens nichts gegen die Richtigkeit der Angaben, da der Künstler selbst und sein Bruder Constantin in diesen Jahren wiederholt auf seine „zahlreichen kleinern Arbeiten“ in ihren Briefen hindeuten. Daß der wiedererstandene Christus von ihm verschiedene Male für ein Gemälde in's Auge gefaßt wurde, beweisen die zahlreichen Entwürfe in seinen Skizzenbüchern. Freilich plante er ihn nicht im Sinne Goethe's, der es bekannt-

¹⁾ Püttmann S. 143; Nagler's Künstler-Lexicon Bd. 9 (erschienen 1840).

lich als eine der schönsten Aufgaben des Künstlers bezeichnete, den aus dem Grabe hervortretenden Christus in seiner ganzen menschlichen Schönheit vorzuführen. Ihm galt es, den Sieger über Leben und Tod zu feiern.

Wie in seinen jüngern Jahren überhaupt, so zeigt Carl Müller in der Periode des künstlerischen Werdens großes Interesse für Naturstudien; häufige Ausflüge in das liebliche Urthtal, in die ernste Eifel füllten seit 1835 seine Mappen mit Zeichnungen und Farbstudien; eine gedieh nach Püttmann (S. 213) zu einem Bildchen „Kleine Abendlandschaft mit Sonnenuntergang“. An der Uhr entstand auch ein fein ausgeführter Studienkopf — nach der Tradition sogar seine erste Arbeit bei Sohn —, ein liebliches Mädchenköpfchen mit einer Uhrlandschaft im Hintergrunde; das Bildchen befindet sich im Besitze der Familie. Einen andern Studienkopf, vollständig ausgeführt, erwarb durch Vermittelung des Kunstvereins ein Elberfelder Kaufmann.

Vor allem aber entsteht in diesen Jahren eine große Anzahl Portraits. So lud ihn der Gutsbesitzer von Stedmann auf Besslich bei Ehrenbreitstein ein, bei ihm zu wohnen und sein Bild zu malen. In dem gastfreien Hause lernte der junge Meister eine große Anzahl hervorragender Persönlichkeiten aus dem benachbarten Koblenz kennen, den Geheimrath Settegast, den Vater seines spätern römischen Stubengenossen, Christian Brentano, den ältern Bruder von Clemens Brentano, und den durch seine Wohlthätigkeit berühmten Fabricanten Diez, den der Dichter sehr bezeichnend „Unseres lieben Herrgotts Hausknecht“ zu nennen pflegte. Mit einer gewissen Vorliebe hat Carl Müller von sehr frühen Anfängen an Portraits aus seiner Umgebung und seinem Verwandten- und Freundeskreise gezeichnet und zu malen begonnen; von dem ersten erhaltenen Versuch, in dem der Fünfzehnjährige den spätern bayerischen General-Conservator und Kunstforscher Hefner von Alteneck als jugendfrischen Studenten darstellte, den „crayonirten Bildnissen“, wie sie bei Püttmann verzeichnet stehen, seiner Freunde Leopold Kaufmann und dessen Bruders, des Archivars und Dichters Alexander, sowie des jugendlichen Ernst Deger, bis zu der vollendet ausgeführten Zeichnung seines einjährigen Töchterchens. Doch ist keine der Studien und Zeichnungen später mehr gemalt; die größern Arbeiten verhinderten es, vielleicht auch in etwa die Abneigung, welche trotz so bedeutender Portraitmaler wie Hildebrandt und Carl Sohn in älterer Zeit die Düsseldorfer Richtung dem Portrait gegenüber als berechtigtem Kunstzweige zeigte. Man vergleiche nur die ergößlichen, allerdings ungerechtfertigten Herzensergüsse Püttmann's über das Portraitsfach. Die Abneigung ist erst in neuerer Zeit geschwunden, und erst seitdem sind wieder bedeutende Portraitmaler der Schule entstanden.

Als Carl Müller in seinem einundzwanzigsten Jahre für längere Zeit aus Düsseldorf schied, durfte er sich sagen, daß er die Lehrjahre gewissenhaft verwendet hatte. Er hatte seine feste Richtung genommen und nicht Unbedeutendes in ihr geleistet. Selbst in dem ansteckenden Communismus der alten Düsseldorfer Schule hatte er trotz aller unwillkürlichen Anlehnung seine Eigenart sich zu schaffen und zu wahren gewußt. Nichts von der Verschwommenheit der Romantik in Gedanken und Empfindung klebt seinen Schöpfungen an: er ist sich bewußt, daß er auf dem Gebiete der religiösen Malerei das Höchste erstreben soll. Auch für sein inneres religiöses Leben hat er damals schon die feste, nie geänderte Grundlage gelegt¹⁾.

II. In Italien und auf dem Apollinarisberge²⁾.

(1839—1850).

Die am linken Rheinufer südlich von Bonn sich hinziehende Hügelkette bildet beim uralten Städtchen Remagen einen niedern Vorsprung, Apollinarisberg genannt. Vom Aussichtsrondell im Kirchengarten genießt man eine der prächtigsten Fernsichten über sagenumwobene Ruinen, frisch aufblühende Städte, seltsam geformte Berge und den majestätisch in manchfachen Windungen daherfließenden deutschen Strom. „Es muß eine herrliche Aus-, Ein- und Uebersicht von der Höhe Ihrer Fenster seyn,“ schrieb Göthe 1829 an Sulpiz Boisserée.

Die Legende erzählt von einem christlichen Kirchlein auf dem Berge bei Remagen bald nach Einführung des Christenthums in den rheinischen Landen. Erzbischof Friedrich I. soll an die Stelle des zerstörten Kirchleins eine dem h. Martinus geweihte Kapelle gebaut haben und danach der Hügel Martinsberg getauft sein. Dann brachte im 12. Jahrhundert der gewaltige Staatsmann Barbarossa's, Erzbischof Rainald von Dassel, neben den hochberühmten Leibern der h. drei Könige, die nun im Kölner Dom ruhen, von einer Italienfahrt neben andern Reliquien

¹⁾ Das „Kölner Ereigniß“ von 1837 übte nach Wolfgang Müller großen Einfluß auf die Düsseldorfer jungen Künstler. Wahrscheinlich bezieht sich auf Befürchtungen, die damals die protestantische Mutter geäußert hatte, folgende charakteristische Briefstelle des Ahtzehnjährigen: „Ueber . . . Besorgnisse laßt Euch keine grauen Haare wachsen. Wir werden uns vor aller Bigotterie hüten; die sei fern von uns. Aber auch ebenso fern sei von uns, gegen unsere Ueberzeugung zu handeln und uns unjerer h. Religion zu schämen.“

²⁾ Zur Litteratur vgl. Schorn, *Eklesia sacra* unter Apollinarisberg. Es sind meist populäre Büchlein, die aber manchmal correcter sind, wie manche gelehrte Werke. Leider ist auch die Reproduktion einzelner Bilder seitens der Photographischen Union in München (1895) des großen Werkes durchaus nicht würdig.

auch den Leib des h. Apostelschülers und Bischofs von Ravenna, Apollinaris, an den Rhein. Auf der Fahrt von Coblenz nach Köln, berichtet die Sage, wollte das Schifflein mit den Reliquien trotz günstigen Windes und eifrigen Ruderns, als es dem Martinsberge gegenüber war, nicht fürder; die Glocken des Kirchleins fingen an, von selbst zu läuten; ergriffen von diesem Zeichen des Himmels, landete der Kirchenfürst, pilgerte zum Berge und legte auf dem Altare den Leib des h. Apollinaris nieder.¹⁾

Nun begannen wie nach Köln so nach dem Berge bei Remagen die Wallfahrten aus allen Rheinlanden. Bald konnte der Abt von Siegburg, dem die Propstei des Berges unterstand, die Martinskapelle durch eine größere, dem h. Apollinaris geweihte Kirche um die Wende des 12. Jahrhunderts ersetzen. Danach wurde später auch der Hügel in Apollinarisberg umgetauft. Während der französischen Invasion wurde die Propstei ganz verwüstet, die Kirche als Scheune und Stall benutzt. Im Jahre 1807 erwarb Sulpiz Boisserée den Berg für sich und seinen Bruder Melchior. Dreißig Jahre blieben Kirche und Haus im Besitz der Familie Boisserée. Viele bekannte und berühmte Zeitgenossen verkehrten dort. Im Jahre 1827 wurde auf Veranlassung des Erzbischofs Graf Spiegel von Köln das nach Siegburg geflüchtete Haupt des Heiligen feierlich in die Kirche zurückgebracht und die Wallfahrten begannen wieder.

Endlich stellte sich für die Brüder, die durch den Verkauf ihrer weltberühmten Kunstsammlungen dauernd an München gefesselt waren, doch heraus²⁾, daß sie sich mit dem Gedanken des Gutsverkaufes befreunden mußten; 1836 waren sie dazu entschlossen. Die gräflich Lippische Familie wünschte es zu besitzen. Doch ging es in die Hände des Freiherrn von Fürstenberg-Stammheim über, zur Freude aller Leute in Bonn, schreibt Melchior an Sulpiz am 1. August, „weil er noch mehr dafür thun kann und nun auch die Kirche erhalten wird“.

Dieser Gutskauf darf als ein wichtiges Ereigniß der neuern Kunstgeschichte bezeichnet werden. Franz Egon Freiherr von Fürstenberg, später in den Grafenstand erhoben (1797—1859), einer der hervorragendsten Vertreter des rheinisch-westfälischen Adels, hochgebildet, voll warmen Interesses für die Kunst und besonders die neu aufblühende christliche Richtung, war mit Schadow befreundet. Bei welchem von beiden der Gedanke zuerst aufgekeimt ist, die Apollinariskirche ausmalen

¹⁾ Ueber die Streitfrage bezüglich der Echtheit der Reliquien vgl. Acta SS. Julii V, 330 ss. und Kirchenlexikon von Weizer und Welte, 2. Aufl., I, 1092 f.

²⁾ Sulpiz Boisserée, Stuttgart 1862, I, 611.

zu lassen, läßt sich urkundlich nicht feststellen¹⁾. Doch darf man wohl mit Carl Müller in seiner Gedächtnißrede auf Deger annehmen, daß die Anregung von dem stets für seine talentvollen Schüler besorgten Akademie-Director ausgegangen ist: Hatte er doch drei Schüler, die schon Bedeutendes auf dem Gebiete der religiösen Malerei geleistet hatten oder doch zu leisten versprochen, deren Charakter und religiöse Ueberzeugung dafür bürgte, daß sie eines großen Auftrages sich würdig zeigen würden: Ernst Deger, Andreas und Carl Müller.

Jedenfalls ist der Plan bald gefaßt worden. Schon am 23. Mai des folgenden Jahres schreibt Andreas an Carl: „Wahrscheinlich wird auch Herr von Fürstenberg bei den Landständen in Düsseldorf sein, mit dem Schadow nun wegen des Apollinarisberges seine Verhandlungen anknüpfen kann. Ich werde auf jeden Fall die Kirche mir jetzt befehen, um mir einen Begriff von den Räumen zu verschaffen. Käme die Sache zu Stande, so würde Deger auch wohl seine Zustimmung geben, wiederzukommen.“ Natürlich handelt es sich hier nicht um den ersten Meinungsaustausch. Die letzte Aeußerung bezieht sich auf die von Deger und Andreas Müller schon seit 1836 geplante italienische Reise. Man darf danach glauben, daß Deger zunächst einen vieljährigen, wenn nicht dauernden Aufenthalt in Rom beabsichtigt hat.

Die beiden Freunde traten ihre Romfahrt Ende September 1837 an. Wenige Tage vorher berichtete Andreas an Schadow: „Ihrem Wunsche gemäß haben wir zusammen die Apollinariskirche befehen und uns daselbst flüchtig die Risse des Ganzen aufgezeichnet. Nach reiflicher Ueberlegung von Seiten Deger's, meines Bruders und mir haben wir die einliegende Eintheilung getroffen und scheint uns, daß auf diese Weise das Ganze ein recht zusammenhängendes Kunstwerk werden dürfe. Sollte Herr von Fürstenberg auf den vorgelegten Plan allenfalls eingehen wollen, so bemerkt Deger, daß er mit Vergnügen die Arbeit übernehmen würde, wenn ihm im hohen Chore die Kuppel und die vier Kirchenväter, auf den Seiten über den Altären die beiden Bilder (das Crucifix und die unbefleckte Jungfrau) und die eine Seite des Schiffes zu Theil würden. Carl erhielt alsdann die übrigen Bilder im hohen Chore und die andere Seite des Schiffes, und für mich wären alsdann die beiden Seitenkapellen. Wir glauben nämlich, daß es nothwendig sei, die Arbeit so zu vertheilen, 1) um in das Ganze ziemliche Einheit der Ideen und des Styles zu bringen, 2) würde, wenn die Arbeit zu sehr zerstückelt wäre, für keinen das Schaffen bedeutend genug sein, um dafür alle Opfer der Reise und

¹⁾ Ueber die in mehreren Werken erwähnte Verpflichtung der Familie v. Fürstenberg, angeblich in Folge einer geistlichen Erbschaft, eine größere Summe für kirchliche Zwecke verwenden zu müssen, habe ich Sicheres nicht ermitteln können.

des vielfältigen Wechsels des Aufenthaltes zu bringen. Für die Zeit der Ausführung mit den Cartons rechnet jeder von uns etwa sechs Jahre. Deger glaubte, da er die Reise wieder zurückmachen müßte und so bedeutende Auslagen hätte — Deger hatte sich ein Jahr vorher verheirathet —, 1200 Thaler das Jahr fordern zu müssen, Carl und ich würden jeder 800 Thaler verlangen. Sollte die Arbeit früher als in 6 Jahren vollendet sein, so würde alsdann auch unsere Gesamtforderung geringer sein, umgekehrt müßten wir auf Billigkeit von Seiten des Herrn von Fürstenberg rechnen dürfen.“

Dieser erste, in den größten Umrissen entworfene Plan ist in den wesentlichsten Punkten beibehalten worden, abgesehen von einer Aenderung, die ein paar Wochen später schon eintrat, als Schadow beiden die am 9. October 1837 zu Godesberg vorläufig zwischen ihm und dem Besitzer des Apollinarisberges getroffene mündliche Abmachung meldete. Er wünschte dringend, daß auch Franz Ittenbach sich theilige. Von München aus erklärten die beiden Romfahrer sich einverstanden, blieben aber bei ihrer Geldforderung wegen ihrer italienischen Reise, ihres höhern Alters und wegen ihrer Verhältnisse im allgemeinen¹⁾. Dagegen schrieb Andreas an Schadow, daß Carl höchst wahrscheinlich mit Ittenbach zu theilen bereit sei. „Ihr würdet dann dasselbe in pecuniärer Hinsicht bekommen, aber früher als wir fertig werden,“ schrieb der ältere dem jüngern Bruder, „woran Euch im Grunde wenig gelegen sein kann. Du und Ittenbach würdet demnach im hohen Chore die 12 Apostel und dann die eine Seite des Schiffes mit Bildern aus dem Leben Mariä zu malen bekommen. Ihr müßt Euch deswegen mit Deger verständigen, was für Gegenstände Ihr zu wählen gedenkt, damit ein gewisser Einklang in das Ganze kommt . . . Deger wird die Himmelfahrt, einen Gegenstand aus der Passion und einen aus den Lehrjahren Christi, vielleicht die Bergpredigt, nehmen. Du müßtest jedenfalls Gegenstände nehmen, die sich daran anknüpfen. Deger meint, vielleicht die Himmelfahrt Mariä, die Geburt Christi und allenfalls wie Christus unter den Lehrern im Tempel von seinen Eltern wiedergefunden wird. Solltet Ihr aber etwas finden, was Euch besser zu sein scheint, so laßt es uns jedenfalls wissen. Bitte Hübner, daß er Deger von seiner Composition der Himmelfahrt Christi eine Durchzeichnung besorge.“

In München suchten sich die beiden sofort für die bevorstehenden Arbeiten vorzubereiten, vor allem die ihnen ungewohnte Frescotechnik kennen zu lernen. War es auch nicht mehr so schlimm, wie ein paar Jahr-

¹⁾ Andreas Müller stand im Begriffe, sich zu verloben.

zehnte vorher¹⁾, wo nicht bloß Schadow, Cornelius und Overbeck von der Frescomalerei „allesamt nichts wußten,“ sondern diese Kunst in ganz Italien nicht mehr ausgeübt wurde, so war doch auch jetzt noch der Kreis der Kenner ein beschränkter. Sie besuchten Cornelius, der damals an seinem jüngsten Gerichte malte, wiederholt und empfingen von ihm mancherlei Belehrung über das Fresco.

Schadow meldete Carl Müller das frohe Ereigniß aus Godesberg am 10. October durch folgende charakteristische Zeilen: „Ganz eilig schreibe ich Ihnen, daß ich gestern die Angelegenheit in Betreff der Ausmalung der Apollinariskirche ganz glücklich abgeschlossen, wozu ich von Herzen Glück wünsche, auch dies schon Ihrem Bruder nach München gemeldet habe. Der großen Gnade Gottes, welche Ihnen eine so ehrenvolle Laufbahn in so jungen Jahren vorbereitet, hoffe ich, werden Sie sich vollkommen würdig zeigen. Ganz offen aber sage ich Ihnen, da ich dem Herrn v. Fürstenberg gegenüber Bürge geworden bin für Ihre Fähigkeit und Gewissenhaftigkeit in Anwendung der Zeit, da Sie nach Jahrgelt zu arbeiten beabsichtigen, daß ich mir auch eine genaue Controle darüber vorbehalten muß.“

Es war allerdings eine gewaltige Aufgabe, vor die der noch nicht Neunzehnjährige gestellt wurde, und groß muß das Vertrauen Schadow's in die Leistungsfähigkeit seines Schülers gewesen sein, daß er ihm, den er erst seit zwei Jahren kannte, der gerade kurz vorher sein erstes Bild in die Welt gesandt hatte, eine solche Leistung neben den doch bedeutend ältern und reisern Genossen zuwies. Wie tief Carl von der Bedeutung ergriffen war — trachtet doch jeder Maler mit Sehnsucht nach einer weiten Fläche, um an der monumentalen Aufgabe seine Kraft zu steigern und seinen Stil zu veredeln —, geht aus mancher Stelle seiner sonst nicht gerade gefühlsreichen Briefe jener Zeit hervor. „Es ist überhaupt eine recht ernste Zeit für mich gekommen,“ schreibt er seiner Mutter, „ich meine, niemals sei so viel Wichtiges, Trauriges und auch wieder Freudiges an mir vorbeigegangen. Ich kann sagen, daß aus allem Traurigen doch bis jetzt nur Erfreuliches gekommen ist. Aber auch die jetzige Freude stimmt mich ernst, weil sie zu groß für mich ist. Ich kann sie nicht fassen.“

Die schriftliche Ausfertigung des Contractes verzögerte sich bis zum nächsten Frühjahr 1838. Hauptgegenstände der Verhandlungen zwischen Schadow und Freiherrn von Fürstenberg war die Abgrenzung der Haupt-

¹⁾ Man vgl. in den „Jugend-Erinnerungen“ von W. v. Schadow („Köln. Blg.“ 1891, Nr. 730) die interessanten Einzelheiten über die Verzweiflung der Genannten, bis sie einen greisen Maurer auftrieben, der bei einem Gehülfen von Rafael Mengs Dienste geleistet hatte. Mengs war der letzte Frescomaler gewesen.

arbeiten, die Festsetzung der Summe, die etwa über die sechsjährige Arbeitszeit zu zahlen sei, die Hinzufügung der Namensheiligen der Familie Fürstenberg und die Abänderung in den vorgeschlagenen vier Ordensstiftern: Bernardus, Dominicus, Franciscus und Benedictus, indem Herr von Fürstenberg statt des ersten und letzten den h. Bruno als Rheinländer und den h. Norbertus vorschlug, „als Patron der Abtei Siegburg, von welcher der Apollinarisberg eine Propstei war“.

So konnte denn der letztere am 14. März 1838 die Nachricht von der endgültigen Redaction des Contractes und der Auszahlung der ersten Rate für die Künstler vom 1. Juli des Jahres an mit folgenden schönen Worten begleiten: „So wäre es denn, besonders durch Ihre so sehr freundlich thätige Mitwirkung, in ein gehöriges Geleise geordnet und mit dem allseitigen aufrichtigsten Willen und Wunsche, ein gottgefälliges, zur Förderung echt christlichen Sinnes ausfallendes Werk entstehen zu sehen und als ein für die späteste Nachwelt bleibendes Denkmal hinzustellen: daß auch in unsern jetzigen Zeiten ein solcher Sinn nicht erloschen und, Gott Dank, Männer von unserer Rheinischen Kunstakademie gebildet werden, welche so etwas mit einem im wahren Christenthum beseelten Gemüthe darzustellen und auszuführen im Stande sind.“

Leider zeigte sich ein Hinderniß, das niemand vorher beachtet und das die Arbeit selbst zunächst in Frage stellte, den endgültigen Abschluß des Contractes bis zum 7. bezw. 14. Mai 1839 und den Beginn der Malerei auf Jahre hinauschieben sollte, vielleicht nicht zu Ungunsten der künstlerischen Schöpfungen, die gerade in Folge dessen Jahre lang in Italien ruhig sich ausreifen konnten.

„So sehr ich mich nun auf die Ausführung freue,“ fährt Herr v. Fürstenberg fort, „so sehr hat mich eine mir kürzlich durch die dritte Hand gewordene Benachrichtigung recht unangenehm und wahrhaft betrübend ergriffen. Denken Sie, der Baumeister (von) Lassaulx von Coblenz ist jüngst auf'm Apollinarisberg gewesen, hat sich dort alles, namentlich die Kirche genau angesehen, die von dem Baumeister L. bereits vorgenommenen Reparaturen, namentlich die Verankerung der stark nach außen oben übergewichenen langen Wände sehr gerühmt, aber bemerkt, daß dem allem ohnerachtet bey dem nicht guten Zustande der Fundamente früh oder spät, wenn auch die Kirche nicht zusammenstürzen, aber manige Risse in den Mauern, folglich auch durch die Frescogemälde, wodurch diese — und wären sie noch so klein und fein — verdorben sind, entstehen würden. Ferner sey es ein sehr übler Umstand, daß die langen Wände nach oben so stark aus dem Winkel nach außen herüberstehen, namentlich wegen des auf den Wänden und resp. Gemälden liegenden Staubes; auch verliethren die Gemälde hierdurch in der An-

sicht.“ Lassaulz hatte deshalb vorgeschlagen, statt des Fresco große Gemälde auf Holz durch die Künstler herstellen und diese an den Wänden aufhängen zu lassen!

Am 2. April fand eine Conferenz des Besitzers mit dem Director Schadow, dem Architekten Professor Wiegmann und Carl Müller auf dem Apollinarisberge statt; der Beschluß war: „die Kirche niederzureißen, aber in derselben Art eine neue zu erbauen“.

An der Concurrrenz für den Neubau betheiligten sich Professor Wiegmann und der Kölner Dombaumeister Zwirner; ersterer hielt sich, wie man aus den Briefen von Sulpiz Boisseree ersieht, streng an die von Fürstenberg festgesetzte Summe; Zwirner ging darüber hinaus, konnte so etwas Schöneres machen und errang den Sieg. Zu der herrlichen vierthürmigen gothischen Kirche, die über der romaniichen, zwölf-säuligen Unterkirche sich befindet, wurde am 22. Juli 1839 der Grundstein gelegt; 1843 war sie soweit fertiggestellt, daß die Bemalung der Wände beginnen konnte.

Inzwischen hatten Deger und Andreas Müller das Land betreten, „welches von jeher ihrer begeisterten Phantasie vorgeschwebt hatte, wo nun endlich ihre jugendlichen Träume und Zukunftspläne der erhofften Wirklichkeit entgegenreisen sollten“. Noch von Florenz aus schrieb Deger jubelnd an den zurückgebliebenen Genossen: „Wer christliche Bilder malen will, muß Florenz sehen; ich kann hierüber meine noch zu neuen, heftigen Gefühle nicht schriftlich mittheilen. Kommen Sie bald selbst, lieber Carl, es ist zu nothwendig. Mein Verlangen nach Rom ist in etwa geschwächt. Wenn ich könnte, bliebe ich recht lange hier“¹⁾. Dann kamen aber trübe Tage. Die Abschließung des Contractes verzögerte sich. Das Uebernehmen jeglicher neuer Arbeit hatte Schadow den beiden Gefährten untersagt im Hinblick auf die kommende große Arbeit. Aber alles Drängen auf Entscheidung blieb unbeantwortet. Im März konnten sie es nicht mehr aushalten; allerlei dunkle Gerüchte über das Aufgeben des Planes drangen zu ihnen; dagegen berichtete die „Allgemeine Zeitung“, daß sie den Auftrag erhalten hätten. „Gott zum Gruß, lieber Carl,“ bittet Deger: „Eben so betrübend für uns als ungerecht ist das totale Schweigen auf unser aller inständigste Bitten. Sie hätten doch ein Wort schreiben sollen, uns zum Troste. Wie sehr ich den Herrn Director gebeten habe, recht bald uns aus der peinlichen Ungewißheit zu reißen, so haben wir noch keine Zeile empfangen; wir sollen keine bedeutende Arbeit beginnen — warum denn nicht? Wovon leben wir?

¹⁾ Eine ähnliche begeisterte Aeußerung Degers vgl. in der erwähnten Biographie von Andreas Müller, S. 13. Das Cap. „Der römische Aufenthalt“ S. 10 ff. daselbst ist hier stets zu vergleichen.

— Wir sollen das eine nicht, und das andere haben wir nicht — auch selbst nicht einmal ein tröstliches Wort.“

Um so größer war die Freude, als die endliche Zusage eintraf und später auch die Risse. Die nun folgende Correspondenz ist ausgefüllt mit Vorschlägen, die für die Entstehungsgeschichte der Bilder in der Apollinariskirche von hervorragendem Interesse sind. Stets willige Rathgeber fanden die beiden Römer an Overbeck und Sulpiz Boisserée, mit denen sie den Winter 1838/39 unter einem Dache verweilten. Auch Kaulbach wohnte eine Zeit lang mit seiner Familie im selben Hause in der Via del Tritone. Unangenehm war ihnen die übermäßige Vergrößerung der zum Malen bestimmten Räume der neuen Kirche; doch beschloßen sie, keine höhere Forderung zu stellen. Deger plante jetzt, in der Kuppel einen sehr großen, sitzenden Heiland, an beiden Seiten Engel in knieender Stellung zu malen. Ittenbach sollte die zwölf Apostel hinzufügen. „Besser wird es sein, wenn er mit dem Malen wartet,“ schreibt Andreas Ende des Jahres, „bis er Italien gesehen hat. Ich bin überzeugt, daß er alles Vorhergemachte verwerfen wird. Componirt recht viel. . . . Für die beiden Seitenaltäre will Deger die Mutter mit dem göttlichen Kinde, auf der andern Seite den h. Joseph malen; eine Art Thron will er darüber in die Höhe hauen und den übrigen Raum, bis wo der Bogen anfängt, füllen. Carl meint, am Bogen in der Spitze Gott Vater und an den Seiten herunter die Kirchenväter zu malen. Aber da thun wir Einspruch: einen Gott Vater malen ist immer eine schwierige Sache, und wenn man es irgend vermeiden kann, soll man es thun. Hier aber in Rom in den alten Basiliken sieht man eine Darstellung, die etwas erstaunlich Großartiges hat. Es ist das Lamm Gottes auf dem Buch mit den sieben Siegeln, zu den Seiten Engel, die vor demselben erzittern; das Ganze nach der Apokalypse behandelt. Das würde eine der würdigsten Darstellungen sein. Dazu wird es für den Raum (des Triumphbogens) viel vortheilhafter sein, wenn die beiden Seiten herunter mit schwebenden Engeln gefüllt sind.“ Carl Müller hatte sodann vorgeschlagen, in der einen Kreuzanlage auf der Hauptwand, dem großen Fenster gegenüber, die Auferstehung Christi anzubringen. Die beiden wiesen aber darauf hin, daß der Hauptmoment im Leben Jesu, sein Tod am Kreuze, durch den er die Welt erlöst habe, die bedeutendste Stelle in der Kirche einnehmen müsse. Eigentlich gehöre er auf den hohen Chor; doch seien die Räume dort völlig unzulänglich. Die Altäre dürften nicht nach den Vorschlägen des Architekten an den Längswänden der Seitenkapelle angebracht werden; ihr Platz sei unter der Kreuzigung und gegenüber unter dem großen Fenster. Gegenüber dem Einwand, daß eine derartige Altar-

stellung in Deutschland ungewöhnlich sei, verwiesen sie auf den römischen Gebrauch. „Unter der Kreuzigung will Deger drei ¹⁾ kleine Compositionen: Christus am Delberg, die Kreuztragung und Dornenkrönung anbringen. Nun zu der gegenüberstehenden Wand mit dem großen Fenster. Der wichtigste Moment im Leben Maria's, besonders da er im Evangelium vorkommt, ist die Verkündigung. Auf eine der Wände des Schiffes kann sie nicht gemalt werden, weil es nicht möglich sein würde, den Raum mit zwei Figuren zu füllen. So läßt der Gegenstand sich nur so anbringen, daß die Mutter Gottes auf der einen und der Engel auf der andern Seite des Fensters zu stehen kommt. Der Raum darüber würde mit einer Art Thron gefüllt, darunter würden (an beiden Seiten) fünf Fuß weggenommen und in diese beiden Räume zwei Bilder aus dem Leben Maria's auf Goldgrund gemalt: die Vermählung mit dem h. Joseph und der Besuch bei Elisabeth.“

Im Schiffe wollte Deger die Geburt Christi, gegenüber Carl Müller die Darstellung im Tempel, d. h. wie Maria die Stufen des Gotteshauses hinanschreitet, anbringen. Overbeck fand den Moment nicht wichtig genug für ein großes Bild und schlug die Geburt Mariä vor; so würde nach seiner Ansicht auf der einen Seite das Aufgehen der Sonne, auf der andern des Mondes in der Darstellung der Geburt Christi und der Mutter Gottes versinnbildlicht. Die Aufgabe, ein solches Bild in so schmalen Räume zu componiren, fand er sowohl wie die beiden andern sehr schwer. „Es ist ein Mal ein Muß, und so mußt Du sehen, wie Du, lieber Carl, es eintheilst. Immerhin kannst Du Dir durch Stufen und oben durch Architektur usw. helfen.“

Eine wesentliche Aenderung erlitt später auf Drängen Sulpiz Boisserée's und Overbeck's das Kuppelproject. Statt der knieenden Engel wurde nunmehr endgültig Christus, an der einen Seite Maria, an der andern Johannes festgesetzt; statt der zwölf Apostel, die in der kleinen Chornische übereinander in kleinerer Figur hätten gestellt werden müssen, entschied man sich für Petrus und Apollinaris in der Mitte, an der Seite die vier Evangelisten. So kam auch der Kirchenpatron zur Geltung und die Apostel, die so schon in Carl's Himmelfahrt Mariä vorkommen, nicht doppelt auf so kleinem Raum.

Interessant für die hohe Auffassung der Maler von ihrer Aufgabe einerseits und bezeichnend für das durchaus einträchtige Zusammenwirken andererseits sind auch noch folgende Bemerkungen: „Wenn ihr, Deger oder Du (Carl), einen dieser (für Ittenbach bestimmten) Gegenstände componiren wolltet und die Composition der Ittenbach's wesentlich vorzuziehen

¹⁾ So auch noch im Contracte. Es wurden vier daraus.

wäre, so müßte Ittenbach alsdann auch nach dieser Composition das Bild ausführen. Dasselbe gilt auch, wenn einer von Euch einen Gegenstand zu malen hätte, wovon Ittenbach eine bessere Composition gemacht hätte. Auch ich bin mit Vergnügen bereit, jede Composition, die einer aus dem Leben des h. Apollinaris zu machen Lust hat, wenn sie besser als die meinige gefunden wird, auszuführen. Hauptzweck bei dieser Arbeit ist ja, etwas möglichst Vollkommenes zu erreichen, und dazu muß jeder gerne etwas opfern.“

„Der Vorschlag, den Du (Carl) über die Arbeitsvertheilung gemacht hast, wäre ganz gut, wenn jeder von uns gleich schnell arbeitete. Darüber haben wir aber gar keine Klarheit. Wir haben hier eine ganz gleichmäßige Vertheilung der Arbeiten für Euch und Deger gemacht. Meine Arbeiten brauchen wir nicht dagegen zu setzen, da ich jedenfalls mit am meisten zu thun habe, nämlich vier große Bilder, acht kleine Compositionen, vier halbe Figuren in die Verzierungen dazwischen, nämlich Glaube, Liebe, Hoffnung und Demuth, und dann sechszehn Heiligenfiguren zu den Seiten der Bilder. Alle diese Figuren werden zwar etwas kleiner als die in Euren Bildern, aber dafür ist es auch eine tüchtige Portion mehr. Es kommt also nur darauf an, daß Eure und Deger's Arbeiten ganz gleich vertheilt werden. Deger hat also die Chorkuppel, darin der Heiland, die Mutter Gottes und der h. Johannes, dann die beiden Figuren auf den Seitenaltären; dagegen setzen wir die vier Evangelisten und den h. Petrus und Apollinaris, da die Figur des Heilandes mit ihrer Umgebung recht gut für zwei zu rechnen ist. Dann hat Deger die Geburt und Auferstehung im Schiffe, dagegen kommen Deine Geburt und Krönung Mariä. Dann hat Deger drei Reliefcompositionen unter der Kreuzigung, dagegen sind drei andere Reliefcompositionen (Ittenbach's) im Schiff zu rechnen. Deger's Kreuzigung ist das größte Bild in der Kirche; dagegen wird man billig Deinen Bogen mit dem Lamm Gottes und den Engeln, Deinen englischen Gruß und fünf Reliefcompositionen setzen dürfen. Es blieben dann noch zwei Reliefcompositionen übrig, die eben dem zufielen, der zuerst fertig ist. Jeder von Euch beiden arbeitet $3\frac{1}{2}$ Jahre; werdet Ihr in der Zeit fertig, gut; wo nicht, so arbeitet jeder noch ein halbes Jahr und bekommt seinen Antheil an dem Ueberschusse. Wird Deger aber in sieben Jahren nicht fertig, so seid Ihr verpflichtet, falls Ihr Eure $3\frac{1}{2}$ Jahre nicht überschreitet, ihm mal zu helfen.“

So war die praktische Seite der Ausführung klar und sorgfältig nach allen Seiten erwogen: kein Mißton hat denn auch das harmonische Zusammenwirken der vier Freunde in den langen Jahren gemeinsamen Schaffens getrübt, ganz im Gegensatz zu den Vier in der Casa Bar-

tholdi in Rom, wo es nach Schadow's Erinnerungen oft zu Scenen kam, die an die Zwistigkeiten der alten Malerschulen erinnerten. Die künstlerische Vorbereitung wurde ebenso sorgfältig betrieben. So schreibt Deger seinem „innigst geliebten Meister“ Schadow am 29. Juli 1839 aus Siena, nachdem er über die herrliche Kunst der Sienesen, dann über weitere Pläne bezüglich Pisa und Florenz berichtet hat: „Bis jetzt habe ich drei Compositionen vollendet: eine aus dem Schiff der Kirche — die Frauen am Grabe mit dem Engel und den Wächtern, darüber der glorreich Erstandene, umgeben von Engeln; — die zweite ist die Kuppel: Christus als Weltlehrer mit Maria und Johannes; — die dritte ein kleiner Seitenaltar: Maria als unbefleckte Jungfrau. Mit aller Mühe, nachdem ich oftmals die Sache durchdacht, besprochen, verändert, endlich, so viel es in meinen Kräften gelegen hat, vollendet, habe ich in Form, Farbe und Ausdruck es soweit durchgebildet, daß mir nachher nur noch das Studium der Natur nöthig wird. Für den Augenblick durchdenke ich die große Kreuzigung. Dieses Bild wird mit seiner Prädelle und dem umgebenden Rahmen den schmerzhaften Rosenkranz oder die Geheimnisse desselben vorstellen. Freilich eine herrliche Aufgabe — liegt mir aber centnerschwer auf der Seele, und ich werde schwerlich eher zur Ruhe gelangen, bis ich die Composition nicht nach Maßgabe meiner geringen Kräfte gelöst habe. Die Geburt wird vielleicht nicht die Schwierigkeit mit sich führen, habe auch schon viel an diesen Gegenstand gedacht und mancherlei aufgezeichnet. Den zweiten Seitenaltar hatte ich auch fertig, genügt mir aber zu wenig, und ich hoffe, daß nach dieser Reise etwas besseres herauskommt. Vergangenen Winter wohnte ich mit Kaulbach in einem Hause, und ich kann nicht sagen, welchen Nutzen ich aus seinem Umgange geschöpft habe. Als ich die erste Zeichnung vollendet, zeigte ich ihm dieselbe, und er sagte mir unverhohlen sein Urtheil. Er war mein Arzt, und obgleich er tief und fast gefühllos schneidet, so bin ich ihm doch unaussprechlichen Dank schuldig. Ich fühlte sehr klar und eigentlich erst da, wo die Grandiosität der alten Kunst liegt und was sie wirklich ist; — mit großen Seelenschmerzen und ganz zerrissen begann ich von neuem die Composition, und ich danke Gott, daß sie wirklich mehr das geworden ist, wonach ich so sehulich strebe.“

Hier ist ein anschauliches Bild der Einflüsse und Einwirkungen auf die Entstehung des Bildes in der Apollinariskirche. Vor allen war es aber immer wieder Overbeck, der, ohne selbst ein großer Farbkünstler zu sein, doch mit dem reichen Schatze seiner Erfahrungen und seinem Compositions-genie auf die beiden einwirkte. So hatte er, wie Andreas auf demselben Briefbogen berichtet, sehr empfohlen, die Apollinaris-bilder, von denen bereits zwei Compositionen (die Weihe des Bischofs und

eine Todtenerweckung) vorlagen, a tempera zu malen, da die Architektur dem al fresco sehr große Schwierigkeit machen würde. Er verwies die Künstler dabei auf die Libreria in Siena mit den wundervollen Darstellungen aus dem Leben Pius' II. von Pinturicchio.

Im Herbst 1839 eilten auch Carl Müller und Ittenbach zum Süden. Für ein richtiges Verständniß der kommenden Schönheiten hatten die Briefe von Andreas viel vorgearbeitet. Er besaß ein ausgesprochenes kunstkritisches Talent und theilte seine häufig den Nagel auf den Kopf treffenden Gedanken gerne mit. Durch ihn war Carl eingeführt in die großen Galerien und die majestätischen Dome: Da erscheint Giotto's gewaltige monumentale Kunst mit ihrem heiligen Ernste; Masaccio, der ihr erst volles Leben gab, Fra Giovanni da Fiesole, der in frommem, kindlichem Sinne die herbe Größe Giotto's zu zartem, seligem Empfinden gemildert und sie durch liebliche Färbung geschmückt hatte; in Florenz vor allen dann die Lippi, Ghirlandajo, in Bologna der zuerst von ihm so hochgestellte, späterhin minder geschätzte Francia; in Rom vor allem der unermessliche, zunächst niederdrückende Formen- und Farbenreichthum Rafael's.

Vor allem interessirte die Brüder in dieser gleichsam kunstwissenschaftlichen Correspondenz die berühmte Rambour'sche Sammlung: eine Vereinigung von 300 Aquarellen, die ein talentvoller Künstler Rambour¹⁾ in allen Theilen Italiens nach den Frescobildern der besten Meister gemacht hatte. Der Künstler verlangte dafür 6000 Scudi und wollte sie nur in ihrer Gesammtheit verkaufen. Manche seiner Copieen sollten in einigen Jahren die dem Untergange geweihten Originale ersetzen. Overbeck suchte sie in Frankfurt unterzubringen; späterhin wurden sie, wie es der Wunsch der Gebrüder Müller gewesen, für die Kunstakademie in Düsseldorf erworben.

Auch vor den Fehlern einer falschen Betrachtungsweise suchte Andreas zu warnen: „Man soll die alte Kunst nicht nachahmen, denn sonst könnte man leicht auf Irrwege gerathen. Aber in ihren Geist eindringen, die Großartigkeit ihres Gedankens, der geistigen Empfindung sich zu eigen machen, das ist die hohe Aufgabe, die uns jetzt gestellt ist.“

Dann suchte er den empfänglichen Bruder für die höchsten Ziele zu begeistern: „Ich hoffe mit Zuversicht, daß noch vieles Gute in Düsseldorf reifen, und daß unser höchster Wunsch, eine echt christliche Malerschule in Düsseldorf entstehen zu sehen, zu Stande kommen soll. Aber wir alle müssen alle Kräfte daran setzen; denn nur im innigsten Verbande mit vereinten Kräften können wir etwas wirken.“

¹⁾ Später Conservator des Wallraf-Richartz-Museums in Köln.



Maria Heimsuchung.

Erstes grosses Gemälde. 1837.

Im Besitze des Herrn Bauinspectors Moormann in Grestemünde.



„Lasset die Kindlein zu mir kommen!“

Bleistiftzeichnung zu einem Stuch des Vereins zur Verbreitung
religiöser Bilder in Düsseldorf. 1847.

Im Besitze der Wittwe des Künstlers.



Geburt Mariä.

Bleistiftzeichnung. Unausgeführter Entwurf zu einem Fresco in der St. Apollinaris-Kirche bei Remagen. Um 1845. Im Besitze der Wittve des Künstlers.



Zeichnung zu Dante
für König Johann von Sachsen. 1860.

Die Reise ging über Straßburg, Ost-Frankreich zur Riviera und von dort am Meere entlang nach Rom, weil die beiden Jünglinge in Gesellschaft ihres verehrten Meisters Schadow und seiner Familie die Fahrt unternehmen konnten. Es ist jene Fahrt, von der Schadow, nach Zimmermann's Erzählung, starrer, einseitiger und schärfer heimkehrte; Italien und die neuen Folgen der dort gewonnenen Anschauungen hätten ihn aus einem humanen mitunter zu einem zelotischen Katholiken gemacht. Ein Urtheil maße ich mir nicht an; Carl Müller hat diese Wandlung seines väterlichen Freundes bestritten, und die „Jugend-Erinnerungen“ Schadow's dürften ihm Recht geben. Mit mehr Grund könnte man behaupten, daß die Zeiten und Schadow's Umgebung sich allmählig geändert hatten; die friedliche Zeit der Romantik war eben für die meisten vorüber.

Jedenfalls war's eine lustige, herzerfreuende Reise. Carl Müller hat sie mit dem Stift in der Hand verfolgt: eine Kreuzblume vom Straßburger Münster, ein Stück vom Papstpalast in Avignon, Fenster und Figuren vom Battisterio und Campo Santo in Pisa bilden in den Monaten October und November 1839 die ersten Eintragungen in sein Skizzenbuch.

Was Carl Müller empfunden, als die Wanderer am 22. December Rom sich näherten, das hat er beinahe 50 Jahre später in seiner Gedächtnißrede auf Deger so schlicht und doch so warm ausgedrückt. Wir dürfen das dort über Deger Gesagte ohne Bedenken auch auf ihn anwenden:

„Da sahen sie die in der Mitte der italiischen Halbinsel mit all' ihrer sonnigen Pracht, der heitern Fülle und Schönheit ihrer Gefilde, majestätisch gelegene ewige Stadt, ernster als das anmuthige Florenz und das freundlich lächelnde Neapel, umgeben von der erhabenen Ruhe der Campagna di Roma, sich gleichsam bewußt der Größe, der Bedeutung ihrer Geschichte.

„Nicht sowohl die gewaltigen Erinnerungen an das alte Rom, die stolze Beherrscherin der Welt, waren es, die bei unserm Freunde Staunen und Bewunderung erregten; nein, das auf dessen Trümmern aufgebaute demuthsvolle christliche Rom, das aus der Verborgenheit der Katakomben hervorgegangene, das auf dem mit dem Blute von Tausenden gemarterter Christen getränkten Boden neu entstandene Rom mit all' den ehrwürdigen Denkmälern seiner Gesittung war es, welches sein Gemüth mit tiefer Rührung ergriff.

„Unter diesen Denkmälern eines wahrhaft christlichen Geistes nun studirte er mit Eifer und Hingebung vorzugsweise die Werke der Malerei, seit ihren ersten noch unselbständigen Anfängen in den Katakomben, so-

wie in den ernsten, ehrfurchtgebietenden ältesten Mosaiken; mit ganz besonderer Vorliebe jedoch versenkte er sich in die Poesie und den tiefen Sinn der zahlreichen, hier und im ganzen Lande noch erhaltenen wunderbaren Schöpfungen der Cinquecentisten und endlich stand er bewundernd vor den vollendeten Meisterwerken aus der Zeit der höchsten Blüthe der Renaissance.

„Der Aufenthalt in Rom wurde für ihn auch im Hinblick auf jene schöne Zeit erfrischender Begeisterung bedeutungsvoll, wo von hier der Anstoß zur Reform der vaterländischen Kunst ausgegangen war, und wo einzelne der Männer, durch welche sie bewirkt worden, als Denkmäler derselben ihre trefflichen Erstlingswerke monumentaler Wandmalerei in der Casa Bartholdi und der Villa Massimi hinterlassen hatten.“

Rom war bei seiner Ankunft in gewissem Sinne eine künstlerisch stille Stadt. Die glänzenden Zeiten des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts waren vorüber. Kein Kronprinz Ludwig hatte mehr den Mittelpunkt des belebten Künstlertreibens gebildet: die jungen Maler hatten keine Veranlassung zur Ueberhebung mehr, die der große Historiker, aber einseitige Staatsmann Niebuhr so oft an ihnen getadelt, denn kein Mäcen förderte sie. Die Größern hatten neue Wirkungskreise gefunden; vor allen Cornelius weilte in der Heimath; einzelne neue Sterne tauchten vorübergehend auf, so Kaulbach, der aber im Frühjahr 1839 mit den Boissereés heimwärts gezogen war. Nur einer blieb als ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht: Friedrich Overbeck, der dauernd in Rom sich angesiedelt hatte. Seine Freundschaft hatten Deger und Andreas von anfang an eifrig gesucht; seinem Wesen entsprechend, verhielt er sich zunächst zurückhaltend; endlich aber erschloß sich ihnen sein Herz, und die Berathung für die Apollinarisbilder brachten alle drei noch enger zusammen. Die Neuankommenden, vor allem Carl, nahm er mit offenen Armen auf; eine innige Freundschaft verknüpfte beide nunmehr für's Leben. Noch auf dem Todesbette sandte Overbeck den Brüdern Müller seinen Abschiedsgruß.

Wie die wunderbare Welt der italienischen Malerschulen der Vergangenheit und die Herrlichkeit der südlichen Natur ihm aufging, läßt sich aus den uns erhaltenen Skizzenbüchern in etwa verfolgen. Freilich nicht vollständig; denn die fünf erhaltenen Bücher nebst einer Sammlung von ungefähr 100 losen Blattzeichnungen sind offenkundig nur ein geringes Bruchstück¹⁾ dessen, was er gezeichnet und copirt hat. Die Bücher umfassen, wie sich nach den Datirungen genau feststellen läßt,

¹⁾ Die Lückenhaftigkeit läßt sich z. B. schon daraus entnehmen, daß in einem Briefe seines Bruders Constantin eine Reihe von Orten genannt werden, die Carl gerade besuchte, um zu zeichnen, von denen aber in den Skizzenbüchern nichts vermerkt ist.

nur den Zeitraum von einigen Wochen der Jahre 1840—1842. Was außer den landschaftlichen Skizzen erhalten ist, stammt meist aus Kirchen oder sonstigen öffentlichen Gebäuden, aber nicht aus den Galerien. Rom's Kunstschätze sind gar nicht vertreten. Ob er hier überhaupt copirt hat, wo er jahrelang stets Gelegenheit zu wiederholtem Sehen hatte, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls läßt sich aus dem gänzlichen Fehlen von Nachzeichnungen Rafael's nicht, wie das geschehen ist, auf eine geringere Werthschätzung seines Genies bei ihm schließen. Nicht bloß für die Werke seiner alten Tage, vor allem für „die Kirche“, war ihm Rafael das leuchtende Vorbild, auch in seinen jungen Arbeiten tritt der rafaeleske Schönheitsfinn, allerdings in deutscher Umgestaltung, uns von allen deutschen Künstlern des 19. Jahrhunderts am stärksten bei Carl Müller entgegen. Dürer und Rafael waren die Meister, denen er stets eine begeisterte Verehrung gezollt hat: beider Bilder, von seiner Hand gemalt, durch anmuthiges Arabeskenwerk mit allerlei Putten und Gevögel verbunden, schmücken mit der Inschrift: Soli Deo den Eingang seines Hauses. Fast mit strenger Ausschließlichkeit zierten Stiche nach Rafael seine Wohnräume.

Seine uns erhaltenen prächtigen Nachzeichnungen, worin sich die von frühester Jugend an geübte Meisterhand offenbart, stammen vornehmlich aus den Florentiner und Pisaner Kirchen und Klöstern: Taddeo Gaddi, Fiesole, Masaccio, Benozzo Gozzoli, Orcagna, Filippo Lippi folgen sich hier in bunter Reihe. Offenbar sind die Stoffe mit einer besondern Rücksichtnahme auf die eigene Arbeit gewählt. Schwierige Raumprobleme namentlich reizen ihn immer wieder. Auch vernachlässigte er nicht die Wiedergabe naturalistisch wirkender Scenen: Martyrien und drastische Scenen aus der Leidensgeschichte. Packend wirkt die meisterhafte Darstellung des früher Orcagna zugeschriebenen grandiosen Trionfo della morte.

Interessant ist aber, daß man schon hier bei Carl Müller die Beobachtung machen kann, die uns auch später bei seinen Modellzeichnungen entgegentritt: ¹⁾ wie er selbst bei der Abzeichnung nie mehr das wirkliche Modell, sondern nur den allgemeinen Typus wiedergab, schon durchgeistigt von der Idee, für die er das Modell verwenden wollte, so modelt er hier schon die Gesichter vielfach in seinem Geschmacke, in der Weise, wie er sich das Bild in seiner Vollkommenheit vorstellte, um. Nicht bloß in dem Gesichtsausdruck, der bei ihm seine ursprüngliche Starrheit und Härte verliert und den weichern Carl Müller'schen Typus erhält, sondern selbst in der Gewandung.

1) Professor W. v. Dettingen machte mich zuerst darauf aufmerksam.

Vereinzelt schuf er aber auch mustergültige Copieen, die sein Bruder Constantin stechen sollte. So vor allem eine Selbdrift: Mutter Anna, vor ihr Maria mit dem Jesuskind etwas tiefer sitzend nach einem leider theilweise verdorbenen Frescobildchen in St. Pietro in Montorio zu Rom. Das Bild ist voll des innigsten Gefühls und von vorzüglicher Gruppierung. Ein anderes ist die Verkündigung nach Fiesole. Schadow gefiel bei seiner Rückkehr das Motiv und die Ausführung so, daß er die Zeichnung für den Kunstverein stechen lassen wollte. Doch wurde schließlich nichts daraus, und bilden die beiden Blätter Zierden des religiösen Bildervereins. Die Sepiazeichnung nach Fiesole ist den Sammlungen der Düsseldorfer Kunstakademie eingereicht; viel bewundert wurde sodann seine Zeichnung nach der bekannten Unbefleckten Empfängniß, die Weit für die Kirche der Nonnen in Trinità dei Monti gemalt hatte, und die Constantin für den Kunsthändler Buddeus stach.

Zeigt Karl Müller schon in der Auswahl der alten Meister, denen er, ebenso wie seine Genossen, folgen wollte, keine Einseitigkeit, wie die ersten Bahnbrecher der christlichen Kunst vor 25 Jahren, so tritt der Unterschied zwischen der alten Richtung, die aus der sonnigen, vielgestaltigen Welt gewissermaßen hinter Klostermauern geführt hatte, und der neuen, die, obwohl principiell auf dem gleichen Boden stehend, doch der Düsseldorfer Schulung ein gründlicheres Können und ein offeneres, feiner gebildetes Auge verdankte, in zwei Dingen noch viel schärfer hervor.

Die Düsseldorfer Jugend hatte zunächst durch ihren Meister Interesse für die sie umgebende Natur gewonnen; sie stand ihr unbefangener gegenüber, studirte sie mit Ernst und Liebe, wenn sie sie in ihre Bilder auch nur stilisirt aufnahm. Wie fast jeden Italiensfahrer, so überwältigte auch sie der Zauber des Südens, der ewig blaue Himmel, der über die Erde gespannt, die Formen der Berge einfacher und bestimmter, die Umrisse der Bäume und Gesträucher schärfer und strenger abzeichnet, das wechselvolle intensivere Spiel der Farben, die gewaltigen Erscheinungen der Natur, vor allem der Eindruck der malerisch so unübertrefflich schönen Städtebilder, deren mehrtausendjährige Geschichte durch die blumenumrankten Trümmer so eindringlich predigt. Was Carl Müller's Skizzenbücher an Naturbildern enthalten, mögen es Ansichten von Rom, Florenz oder Capri, Amalfi oder Bildchen aus irgend einem sagenumspunnenen Winkel der Campagna, wie Cori und Nemi, oder Zeichnungen aus den Schluchten von Ravello oder aus dem Waldesinnern der Albaner Berge sein; alles zeugt vom feinsten Verständniß für das malerisch Schöne der Landschaft. Dabei ist die Wiedergabe oft in wenig Zügen eine auffällig charakteristische und naturwahre. Wer ihn nur aus seinen Bildern kennt, erstaunt

unwillkürlich über einen solch' reichen Schatz echt poetischen Naturempfindens bei ihm. Er schwelgte förmlich in den Naturschönheiten des Südens! Später ist die Lust an der Darstellung landschaftlicher Scenerieen nie mehr so stark bei ihm hervorgetreten. Doch hat er nie versäumt, selbst für die kleinste landschaftliche Beithat seiner Schöpfungen, mochte es seine Lieblingsblume: die Haiderose oder eine Erdbeerstaude (bei der h. Familie), eine Weinranke (Jünger zu Emmaus) sein, die umfassendsten Naturstudien anzustellen. Er zeichnete und malte den Gegenstand in allen Färbungen und Lagen. Um den Hintergrund seines „Rosengewunders“ möglichst naturwahr wiederzugeben, zeichnete er an Ort und Stelle die Wartburg, das Thor, die Felsen, die Landschaft. Selbst bei den einfachen Zeichnungen für den Bilderverein arbeitete er so; z. B. für den h. Antonius besuchte er die Zellen seines Klosters in Padua.

Ein Lieblingsaufenthalt für den Künstler, auch nach den Skizzenbüchern, war Assisi, geheiligt durch den dort bestatteten großen Armuthsapostel, für den er eine tiefe Verehrung im Herzen trug, verklärt durch eine Kunst von kindlicher Naivität und zugleich erhabenster Größe, umgeben von einer paradiesischen Natur von wunderbarer Harmonie, über der ein himmlischer Frieden liegt und die unwillkürlich dem Schauenden den Zeichenstift in die Hand drückt. In Assisi wohnte auch der aus Overbeck's Leben bekannte Canonico Cimini, dessen vollständig ausgeführtes, anziehendes Porträt eine Zierde seiner Skizzenbücher bildet. Die Ausflüge dorthin bildeten auch in spätern Jahren eine Lieblings-erinnerung des Künstlers.

In noch schärfern Gegensatz stellte sich die Düsseldorfer christliche Malerschule zu den eigentlichen Nazarenern in einem andern Punkte, der wenigstens kurz berührt werden muß, weil er wiederholt zu Angriffen auf die religiöse Malerei überhaupt geführt hat: ich meine das Actstudium. Bekanntlich wird in vielen Kunstgeschichten gespöttelt über die Art und Weise, wie die Nazarener sich über das Modell hinweghelfen: Sie dienten sich gegenseitig, indem sie bald einen großen Räuberhut aufsetzten, bald einen Rittermantel umhingen oder in feierlichem geistlichen Gewande erschienen. Für die weiblichen Figuren behalfen sie sich auf's Gerathewohl. So mußten Verzeichnungen und unnatürlicher Faltenwurf nichts seltenes sein¹⁾. Dagegen sträubte sich das Genie des Cornelius, vor allem aber der ästhetische Geschmack Shadow's. Das Modell soll nach ihm den Künstler von dem wirklichen Vorhandensein der Elemente überzeugen, „die, durch die Sinneswelt zerstreut, von ihm mit

¹⁾ Uebrigens übersieht man bei diesem Spötteln einen Punkt sehr leicht: Nicht jeder junge Mater, der nach Rom kam, war im Stande, ein theueres Modell zu bezahlen. Andreas Müller klagt wiederholt über die hohen Preise, die die Modelle fordern durften.

einem geistigen Bande untereinander verknüpft und zum poetischen Zwecke verarbeitet werden“¹⁾. Schadow verlangte auch für die einfachsten Figuren den Act. So haben auch seine großen Schüler Deger, Carl Müller und die andern nie ohne den Act gearbeitet. Die werthvolle und reiche Actsammlung des letztgenannten beginnt schon 1841; von Deger besitze ich den einen Schächeract für die Kreuzigung. Nur so konnten Carl Müller's Schöpfungen so vollendete Meisterwerke werden, an denen auch das kritischste Auge keinen Mangel zu entdecken vermag.

Im Jahre 1853 erschien in der Beilage Nr. 14 des Payne'schen Univerſum ein Artikel: „Die Vernachlässigung des Modells in den akademischen Studien“ mit einigen Seitenhieben auf die „pietistische Inſtuenza“ einiger Düsselddorfer Professoren und die „coquettirende Zaghaftigkeit“ derselben, die als das Hauptübel der Akademie bezeichnet wurde. Dann hieß es wörtlich: „Und wenn man sich erzählt, daß ein bedeutender und berühmter Historienmaler Düsselddorfs die männlichen wie auch die weiblichen Gestalten in seinen lebensgroßen Compositionen nur in den für das Bild nöthigen Costümen stehen läßt, fremden weiblichen Modellen aber, wie der geniale, unglückliche Overbeck, nie den Zutritt in sein Atelier gestattet, so charakterisirt diese leider wahre Geschichte die hiesigen Zustände treffend genug.“ Darauf erschien unter dem Titel: „Eine neue Beschuldigung der Düsselddorfer Kunstschule“ eine geharnischte Erwiderung in dem officiellen Correspondenzblatt²⁾ des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen, in der es heißt: „Keiner der Künstler, die nur irgend etwas von Bedeutung auf dem bezeichneten Gebiete hier schaffen, verfährt auf solche Weise, und am allerwenigsten geschieht es von denjenigen Männern, an welche man nach den angezogenen Worten zunächst denken zu sollen scheint, nämlich von Deger und Carl Müller. Von diesen ist vorzugsweise zu behaupten, daß sie die Natur so sorgfältig und gewissenhaft studiren, daß es selbst den strengsten Anforderungen genügt.“

Daß der so sittenreine und sittenstrenge Carl Müller die Möglichkeit einer Gefahr des Actstudiums für die akademische Jugend nicht verkannte, ist klar; auch ihm mochte wohl als höchstes Ideal erscheinen, „wenn,“ wie Schadow in einer Rede über den „Einfluß des Christenthums auf die bildende Kunst“³⁾ ein Mal sagt, „eine Schule entstände,

¹⁾ In dem Aufsätze „Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers“, abgedruckt in dem Buche des Grafen A. Raczyński, Geschichte der neuern deutschen Kunst (Uebersetzung), Berlin 1836, I, 324.

²⁾ Jahrgang 1854, S. 3.

³⁾ Gehalten in der Generalversammlung des Congrès Scientifique zu Straßburg 1842.

welche jungen, erhabenen, auf das religiöse Element gerichteten Talenten in früher Jugend einen solchen Schatz vollendeter Naturkenntniß beibrächte, so daß sie späterhin bei der Ausführung ihrer Compositionen des Modells nicht bedürften.“ Dadurch würde allerdings eine bisher noch nicht vorhanden gewesene Kunstepoche ermöglicht.

Die Winterszeit verbrachte Carl Müller in Rom. Wie in der Kunst, so suchte er sich auch wissenschaftlich und religiös eifrig weiter zu bilden. Er beherrschte das Italienische vollständig, las mit Vorliebe seinen Dante, historische und politische Werke über den Kirchenstaat und die italienischen Verhältnisse, erfreute sich aber auch an Petrarca, Goldoni, wie an den tiefsinnigen Betrachtungen hervorragender Theologen. Manche freie Stunde saß der Jüngling still in einer Ecke eines kleinen, unscheinbaren Kirchleins und hörte dem Religionsunterrichte zu, den ein einfacher Geistlicher den Armen und Unmündigen im Geiste ertheilte¹⁾. Daneben war er der angeregteste und stets heitere Gesellschafter.

Den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens bildete längere Zeit das gastfreie Haus der Familie von Rohden. Das Haupt war der Hofmaler von Rohden aus Cassel, ehemals ein bedeutender Landschaftsmaler; der vielversprechende Sohn widmete sich der religiösen Historienmalerei, die Mutter war eine Italienerin. Sonntags wurden Ausflüge in die Campagna veranstaltet und dabei allerlei lustiger Mummenschausz getrieben.

Nach und nach hatte sich ein Kreis von elf gleichgesinnten Freunden gefunden, dem sich zeitweilig andere anschlossen: die vier Düsseldorfer, denen sich im Jahre 1841 der große Kupferstecher Joseph Keller zugesellte, der damals für seinen herrlichen Stich der Disputa Rafael's die Vorarbeiten machte, zeitweilig auch Schadow und der bekannte Landschaftler Schirmer, Settegast aus Coblenz, der Desterreicher Blaas²⁾, der Römer von Rohden, die Malteser Hyzler und Enrico Casolani, der Westfale Achtermann, der Schweizer Paul von Deschwanden u. a. Besonders mit den in Overbeck's Biographie ausführlich besprochenen Maltesern, die als Regeneratoren der christlichen Kunst in Süditalien gelten können, verband Carl Müller innige Freundschaft. Von seinen Zeichnungen für die Compositionsabende liegen noch zwei vor: der mit Dornen gekrönte Christus wird verspottet, bei der die höhrenden Judenfiguren vorzüglich zum Ausdruck kommen, und: Joseph und seine Brüder in Aegypten, eine lebhaft, lichtvolle Composition, bei der die Einheitlichkeit vorzüglich gewahrt

¹⁾ Ich habe dieses aus seinem Munde. Ueber Overbeck wird in seiner Biographie ähnliches berichtet.

²⁾ Geb. 1815, Professor an den Akademien in Wien und Venedig.

ist. Der Gegenstand war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts überhaupt ein beliebtes Thema für Compositionen; hier lag wahrscheinlich auch noch eine besondere Anregung in dem berühmtesten Fresco der Casa Bartholdi von Cornelius vor. Eine genauere Besichtigung läßt die Nichtausführung sehr bedauern.

Schon im ersten Winter begann der Künstler mit dem Carton der Krönung Maria's. Andreas, der nicht leicht zufriedenzustellen war, berichtet im April 1840 darüber mit offener Anerkennung. Er schreibt dem jüngern Bruder ein großes Talent für die höchsten Darstellungen der Historienmalerei zu. Auch Schadow in seinen Briefen an Hübner und später in Düsseldorf war ebenso wie Schirmer des Lobes voll über die vielversprechenden Anfänge. Carl zeichnete eine Fülle von Vorstudien, Acten, Römer und Römerinnen, Briganten in der charakteristischen alten Tracht, oft auch seine nächsten Freunde. Er selbst war mit dem Fortgange seiner Arbeiten nicht zufrieden, und in seiner Bescheidenheit konnte er sich nie genug thun. Manche Stunde fühlte er sich von dem Großen, was er um sich sah, niedergedrückt. Dann hob er sich wieder an der Größe der ihn erwartenden Aufgabe. Wie in allen schwierigen Lebenslagen half ihm auch hier sein festes Gottvertrauen. Der Herr habe ihm die Arbeit gegeben, er thue das Seinige, für das weitere müsse Gott sorgen.

Wie viel der junge Meister gelernt hatte, zeigte sich, als er, nach dem vierjährigen Aufenthalt in Italien heimkehrend, seine Arbeiten auf dem Apollinarisberge begann. Seine Anschauung ist umfassender, seine Conception und sein Stil sind größer geworden, die Phantasie hat einen höhern Flug genommen. Mag auch in sein Werk — so sagt er von Deger, und das gilt auch von ihm — hier mehr, dort weniger etwas von der Klangfarbe der alten Italiener übergegangen sein, so ist er doch nirgendwo aus seiner Individualität herausgetreten, und er hat mit einem bewußten hervortretenden deutsch-religiösen Stil ebensowohl seine bisherige Einfachheit und gewissenhafte Benützung der Natur zu verbinden verstanden, als er anderseits durch die größere Strenge dieses Stils von der Gefahr einer bedenklichen Realistik bewahrt geblieben ist.

Im Winter 1843 beendete er zum größten Theil ein kleines, in Rom schon begonnenes Gemälde, „Die Vermählung Maria's“, das 1845 in die Galerie Sudiofco nach Kiew kam. Mit dem Frühjahr 1844 siedelte er für die gute Jahreszeit nach Apollinarisberg über; Deger und Andreas hatten bereits vorher ihre Arbeiten angefangen und sich in die ungewohnte Technik der Frescomalerei praktisch einzuleben gesucht. Mit Carl kam auch Ittenbach. Nun begann für ihn eine Reihe der glücklichsten Jahre, die schönste, wolkenloseste Zeit seines langen

Künstlerlebens. Die Freunde lebten auf Apollinarisberg in einer wahrhaft idealen Gemeinschaft; sie hatten das höchste Ziel für einen christlichen Maler erreicht, sie stellten ihre ganze Kunst unmittelbar in den Dienst ihres Gottes. Bewundernswerth war die Arbeitslust und Ausdauer der Maler, die sofort auf die Gerüste in der Kirche zur Arbeit stiegen, wenn das Tageslicht das Malen möglich machte, und sich nur wenig Zeit zur Mahlzeit gönnten. „Gar traulich und die Arbeit fröhlich fördernd war es,“ so schildert er selbst das damalige Leben, „wenn wir über Tag auf dem Gerüste, jeder an einer andern Stelle der Kirche, seine frisch gefällte Wand bemalte und wir dazu vierstimmige Palestrina'sche Weisen sangen, die dann, in dem hohen Gewölbe verhallend, uns lebhaft wieder in das kirchliche Leben Rom's zurückversetzten.“ An den Samstagen versammelten sich die Freunde häufig in dem alten Klostergarten unter einer prachtvollen, mächtigen Blutbuche bei einem Glase Wein mit der Aussicht auf die untergehende Sonne, die mit dem Widerschein des Abendhimmels den Spiegel des Rheines vergoldete. Die wundervolle Umgebung, das nahe Rolandssee, das Siebengebirge und das romantische Ahrthal, dann Ahrweiler, wo die siebenzigjährige Mutter lebte, boten die schönste Gelegenheit, die Freistunden der Sonn- und Feiertage genussreich zu verleben.

Wenn es auch nicht meine Absicht sein kann, eine Beschreibung oder gar Würdigung sämmtlicher Wandmalereien auf Apollinarisberg zu geben, so glaube ich doch, daß zur richtigen Erfassung der Situation der Carl Müller'schen Bilder eine knappe Skizze der innern Gestaltung der neuen gothischen Kirche nöthig ist. Der Grundriß bildet ein griechisches Kreuz, dessen östlicher Arm mit einer eckigen Chornische schließt und dessen westlicher, um die Tiefe der Orgelbühne verlängert, den Haupteingang enthält. Zwei große Fenster, das eine über dem Haupteingang dem Chore gegenüber, das andere in der Giebelwand des südlichen Kreuzarmes, und zwei kleinere im Chore beleuchten das Innere. In der Längenrichtung bietet die Kirche, außer den schmalen Feldern der Orgelbühne, auf jeder Seite drei mit dieser Richtung parallele Wandflächen von gleicher Größe dar, von welchen die mittlere auf der Südseite, das heißt rechts vom Eintretenden, durch das Fenster durchbrochen ist. Die zur Linken des Eintretenden enthalten Darstellungen der Hauptmomente der Geschichte Jesu, die zur Rechten solche aus dem Leben der h. Jungfrau, und zwar jede der drei Wandflächen ein Hauptbild mit überlebensgroßen Figuren und unter denselben kleinere auf Goldgrund, deren Figuren etwa zwei Drittel Lebensgröße haben. Die bedeutendsten führte links Deger, rechts Carl Müller aus, die mehr ergänzenden Bilder hatte Franz Ittenbach übernommen. Die Malereien am Arcus Triumphalis

und im Chor sind mehr symbolischer Art und waren zwischen den drei Genannten getheilt. Die Bilder, welche die vier übrigen nach der Breiterichtung der Kirche gehenden Wände der Kreuzvorlage schmückten, stehen mit dem obigen Cyklus nicht in directem Zusammenhange, sondern sind den Patronen der Kirche und andern Heiligen gewidmet. Mit ihrer Ausführung wie mit der Leitung sämmtlicher Decorationsarbeiten war Andreas Müller beauftragt.

Dadurch, daß die Künstler, wie oben ausgeführt ist, im gewissen Sinne gemeinsam den Plan des Werkes ausgedacht hatten, ist ihm allerdings das Gepräge einer streng einheitlichen Composition entgangen, aber den Malern ist die Freude verblieben, nicht fremde, sondern eigene Gedanken zur Ausführung bringen zu können. Und im Grunde erscheint die Dreitheilung gerade dadurch, daß sie in Uebereinstimmung mit der Architektur gesetzt wurde, als etwas durchaus von selbst Gegebenes und Natürliches. Ein wirklicher Mangel in der Architektur scheint mir aber darin zu liegen, daß den größten Theil des Jahres hindurch die eine Längsseite, und zwar die von Carl Müller bemalte, durchaus ungünstig beleuchtet ist. Ja, die südliche Chorseite steckt selbst bei hellstem Tageslicht so im Dunkel, daß die Wirkung der herrlichen Krönung Maria's fast ganz verloren geht. Von den Tausenden und Abertausenden von Besuchern dürften nur sehr wenige den obern Theil des Bildes wirklich gesehen haben! Gerade dieses Bild wurde in allen Kunstkritiken der vierziger Jahre mit höchstem Interesse geschildert; kein Wunder, damals war es auf dem Gerüste noch zugänglich, jetzt braucht sich kein Kunstgelehrter mehr durch eigenen Augenschein zu überzeugen, er schreibt nach, was er bei frühern gelesen hat.

Carl Müller begann mit der Darstellung des apokalyptischen Lammes auf dem Triumphbogen des Chores; es ruht auf Wolken; hinter ihm steigt das Kreuz empor, vor ihm liegt die Rolle mit den Siegeln, aus seiner Brust strömt in den Kelch das Blut des Heiles. Umgeben ist es von den Symbolen der Evangelisten. Von unten schauen an beiden Seiten singende Engelgruppen empor. Ein nicht ausgeführter Entwurf zeigt unter den Engelgruppen prachtvolle Sängergestalten des Alten Bundes, die Weihrauchschalen emporhalten. Carl hatte bekanntlich den Gegenstand nicht gewollt, sondern Gottvater, Kirchenväter oder Propheten dort anbringen wollen; er war von den römischen Freunden überstimmt worden. Die Engelgruppen sind entzückend, aber er ist dem Vorwurfe nicht entgangen, daß er sich gegen eine bekannte Regel: nicht aus der Metapher zu fallen, vergangen habe. „In der alten Basilika,“ heißt es im Cotta'schen Kunstblatt 1848 nicht ganz mit Unrecht, „wird das Lamm in der Regel von andern Lämmern umgeben, oder Lamm

und Anbetende werden so typisch gehalten, daß man sich entschieden nur auf das, was man dabei zu denken hat, angewiesen sieht. Die hier mit großer Freiheit der Bewegung und vollem, lebendigem Ausdruck inniger Andacht dargestellten Engel verlieren alle Bedeutung, sobald wir ihren Blicken nachgehen und auf ein Lamm als den Gegenstand ihrer heiligen Begeisterung treffen. Nach meiner Ansicht liegt hier das Sinnbild des Lammes viel zu weit ab, während etwa der Kopf des leidenden Erlösers auf dem Veronicatuche oder selbst das Kreuz mit der Dornenkrone die Bewegung der Engel vollkommen motivirt, ohne den Gedanken im mindesten zu verlassen.“

Im Winter darauf componirte er wohl die sieben Sacramente, die Sttenbach dann 1845/46 grau in grau auf den Triumphbogen malte; eine sichere Notiz habe ich für die Zeit nicht gefunden, doch ist dieser Termin wohl unzweifelhaft richtig, da sie im Frühjahr 1846 schon als vorhanden erscheinen. Leider sind die Zeichnungen bei dem Düsseldorfer Akademiebrande 1872 zu Grunde gegangen. Die Darstellung der Sacramente ist trotz ihrer Einfachheit von tiefster Wirkung; Aufbau, Gewandung, Typus zeugen ebenso von ernstem Eindringen in die Dogmatik wie von genauester Kenntniß der Liturgik. Welche ergreifende Sterbensfreudigkeit spricht aus dem Gesichte des Kranken in der letzten Delung, welche Zerknirschung aus den Gesichtern der Beichtenden! Der charakteristische Kopf der Communicirenden ist unzweifelhaft Portrait: aber wie durchgeistigt, nur von dem Gedanken des erhabenen Momentes erfaßt, zeigt sich das Gesicht!

Des Künstlers Wunsch war, sofort die Sacramente stechen zu lassen und mit einem religiösen Erbauungsbuche herauszugeben. Der Kunsthändler Buddeus zeigte sich geneigt. Der bekannte bayerische Theologe Professor Reithmayr schlug im April 1846 den Professor Dr. Weinhart in Freising, einen seiner „geistreichsten und theuersten Schüler“ als Verfasser vor. Die Sache kam aus unbekanntem Gründen nicht zu Stande.

Im Frühjahr 1845 malte er den obern Theil der Krönung Maria's, eine figurenreiche Composition, ein Jahr darauf den untern, die Apostel am Grabe der Mutter Jesu. Es ist das Bild, das zuerst seinen Namen in die weitesten Kreise trug. Dort war er ganz auf seinem ureigensten Gebiete, der Verherrlichung der jungfräulichen Gottesmutter. In wahrhaft rafaelischer Farbe strahlt das Bild der demüthig vor sich niederblickenden, mit hoch gefalteten Händen vor ihrem Sohn und Schöpfer knieenden Jungfrau und die Chöre der jubelnden Engel uns entgegen. Aus dem Grabe sprießen Lilien und Rosen, und in staunendem Sinnen umringen knieend und stehend die kräftigen Gestalten der Verkünder des Evangeliums dasselbe, in wirkungsvollem Gegensatz zu den durcheinander sich bewegen-

den Engelgruppen. Welchen Eindruck das Werk im Entstehen schon auf einen der berühmtesten zeitgenössischen Maler gemacht hat, erzählt Leopold Kaufmann, wahrscheinlich selbst Augenzeuge, in seiner Carl Müller-Biographie in anziehender Weise¹⁾. Professor Schirmer hat Recht behalten, sowohl was die Beurtheilung der „wundervollen Composition von wahrhaft rafaclischer Schönheit“ wie den Satz angeht, „daß er berechtigt sei, seinem jungen Freunde Carl Müller eine glänzende Zukunft zu prophezeien“.

Im Jahre 1847 wurden fertig gestellt: die Verkündigung, die Heimsuchung und Vermählung Maria's; alle drei zu den Seiten des großen südlichen Fensters. Von oben schaut Gott Vater aus den Wolken segnend auf das Werk seiner Erbarmung herab. Links vom Fenster steht der Engel in gelblichem Gewande, fast im Profil, und deutet mit der Rechten auf die h. Jungfrau auf der andern Seite des Fensters; diese, mehr von vorn gesehen, empfängt den Gruß mit dem Ausdruck demuthsvoller Hoheit. Beide Figuren, besonders die Jungfrau, sind in Zeichnung, Gewandung und Malerei in edelstem Stile gehalten. „Die unendlich fein empfundene jungfräuliche Bewegung Maria's ist mit einer so wunderbaren Schönheit gepaart, wie es nur von sehr wenigen Kunstwerken aus den besten Epochen der christlichen Kunst gerühmt werden kann“²⁾. Unter diesen beiden Hauptfiguren sind die beiden kleinen Bilder angebracht. Im „Magnificat“ zeigt sich der Fortschritt gegenüber dem zehn Jahre früher entstandenen Bilde; selbst in der Empfindung scheint eine Steigerung eingetreten zu sein. Jubelnd ruft die Jungfrau ihr Magnificat hinaus.

Zu dem letzten großen Werke: „Die Geburt Maria's“, gibt der Künstler die schlichte Erklärung: „Im obern Theile ist dargestellt, wie die h. Mutter Anna und der h. Joachim in dankbarer Freude den Gegenstand der göttlichen Verheißung in ihrem neugeborenen Töchterlein begrüßen. Außer einigen Frauen, welche sich der Pflege der betagten Mutter und des Kindleins beeifern, sind noch einige Verwandte und Nachbarn gegenwärtig, die gekommen sind, den Eltern Glück zu wünschen. Den untern Theil bildet eine Versammlung derjenigen Frauen des Alten Bundes, welche vorzüglich die h. Jungfrau vorbildeten, um dadurch die geistige Bedeutung der Geburt in glänzendem Lichte hervorzuheben!“ Es sind: Eva, Sara mit Isak, Rahel, Abisaag, Esther, Abigail, Judith, Bethsabee. „Wie aber der Schatten nur seiner äußern Gestalt nach seinem Vorbilde ähnlich, nicht aber seinem Wesen nach ihm gleich ist, so ist die h. Jungfrau ungleich erhabener als alle ihre Vor-

¹⁾ Die Kunst für alle, Jhrg. VII, S. 2, S. 3.

²⁾ Deutsches Kunstblatt Jhrg. I, 1850, S. 347.

bilder, was durch die Umschrift im Rahmen des Bildes angedeutet werden soll: *Sicut liliū inter spinas, sic amica mea inter filias.*"

Wer diese Erklärung liest, wer das herrliche Gemälde mit seiner unvergleichlichen Harmonie mit Laien Augen anschaut, merkt kaum, daß der Künstler mit seiner in die Tiefe des Bildes gehenden Anordnung der Gruppen sich eine Aufgabe gestellt hatte, deren Lösung in den sehr beschränkten Mitteln der Frescomalerei große Schwierigkeiten finden mußte; der Kenner aber staunt, wie vollkommen, gleichsam spielend die Schwierigkeiten überwunden sind, er staunt über die Möglichkeit, „so große Klarheit mit solcher dem Fresco wenig angemessenen, tiefen Stimmung und kräftigen Haltung vereint zu sehen“. Die Lösung der Schwierigkeiten hat den Künstler lange Jahre beschäftigt; sie spielt schon eine Rolle in der Correspondenz mit Andreas. Overbeck hatte nach vielem Hin- und Herrathen vorgeschlagen, „unten im Raume könne ein Inneres des Hauses der Geburt dargestellt werden; dann sieht man über das Haus, das gewissermaßen wie ein Durchschnitt wird, weg und baut über dem Hause einen Berg in die Höhe, wo der h. Joachim in der Einöde die Erscheinung des Engels hat“. Der Maler hat sich, offenkundig zum Glück seines Werkes, dieses Rathes nicht bedient. Er hat sich beim deutschen Altmeister Albrecht Dürer Rathes erholt und das dort Gesehene durchtränkt mit italienischem Geiste und eigenem Genie. Keine seiner Arbeiten hat er so oft durchcomponirt: Drei vom Bilde verschiedene Entwürfe liegen noch vor. Der erste und interessanteste, wahrscheinlich schon in Rom entstanden, zeigt stark rafaelsche Anklänge: oben eine Engelgruppe den Stern umschwebend; unten Anna, die dankbar in die Höhe schaut, um sie herum viel bewegtere Gruppen als auf dem ausgeführten Bilde, wo alles in anmuthige deutsche Typen umgesetzt ist. Auf einer Federzeichnung fehlen, wie bei der vorigen, die Säulen des Bildes, aber auch die Engelgruppe; um Mutter und Kind drängt sich eine dichtere Gruppe, während im Vordergrunde zwei ganz genremäßig aufgefaßte Personen Wasser eingießen und entgegennehmen. Im Bilde selbst sind die Gruppen mehr vertheilt, die Mutter schaut liebend das in ihren Armen ruhende Kind an, Gesichter wie Gewandung sind mehr verdeutscht. Pietätvoll hat der Künstler seiner Mutter ein Andenken gesetzt; die Frau im blauen Gewande neben der h. Anna gibt getreu das Bild der geliebten Mutter wieder. „Die edeln Gestalten der biblischen Frauen geben dem Bilde einen großartigen Charakter, während gerade dieser Gegenstand häufig von den alten christlichen Malern fast genreartig aufgefaßt zu werden pflegt“, sagt der Kunstkenner Kaufmann. Auch sie sind in der Modellirung wie im Colorit so vollendet, wie man es sonst nur bei Selbstbildern zu sehen pflegt. Vor allem wird die Eva als ein Meister-

stück der Frescomalerei bezeichnet. Lübke nahm in seine Denkmäler der Kunst¹⁾ unter den paar Haupttypen auch dieses Bild auf und stellte es wegen seines „hohen Adels, seiner reinsten Anmuth des Stiles und der malerischen Vollendung“ zu den besten Leistungen der modernen Frescomalerei.

Erst 1850 legte Carl Müller durch Vornahme einiger Retouchen die letzte Hand an seine Fresken. Deger beendete seinen Theil 1851 im Herbst, und Andreas Müller hielt der decorative Theil noch mehrere Jahre auf dem Berge. Die Einweihung der Kirche, die man 1845 schon für die nächsten drei Jahre erwartet hatte, „gleichzeitig mit der des Kölner Domes,“ fand erst am 28. März 1857, nachdem tags vorher die Franciscaner in das Kloster eingezogen waren, in Gegenwart des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen mit großer Feierlichkeit und unter großem Volkszudrang statt. Der amtierende Pfarrer rühmte in seiner Predigt die herrlichen Kunstwerke.

So konnte man denn jetzt nach Entfernung der Gerüste das Gesamtbild überschauen. Fast jede Seite des innern Menschen wurde ergriffen. Der Verstand durch die vorzüglich concipirten gelehrten Apollinarisbilder von Andreas Müller, das religiöse Genre vertrat Franz Ittenbach, das Gefühl erfaßte die Mariendarstellung Carl Müller's, Verstand und Gemüth zugleich die großartige Kreuzigung Deger's. Jeder hat an seinem Theile zum Weltruhm des Apollinarisberges beigetragen²⁾.

Man darf ohne Uebertreibung sagen „Weltruhm“; dießseits der Alpen gibt es kaum eine religiöse Stätte, die so bekannt und besucht wurde aus den Kreisen der gelehrten Kunstliebhaber aller Länder, aber auch vom kunstliebenden gewöhnlichen Manne. In verschiedenen Jahren wurden mehr als 30 000 Besucher für die Sommermonate gezählt. Die moderne Wanderung zum uralten Heiligthum begann schon in der Mitte der vierziger Jahre, als die ersten Nachrichten von den Leistungen der Bier in die Doffentlichkeit drangen. Zuerst kamen die Genossen, hoch- und minderberühmte, von Düsseldorf, München, Berlin; Schadow an der Spitze, der sich freute über den glänzenden, emporwachsenden Baum, dessen Samenkorn er gelegt hatte. Cornelius a fait avec chaleur l'éloge de vous tous, schrieben die hervorragenden belgischen Maler Guffens und Swerts an Carl Müller. Später feierten sie dann selbst in ihren Souvenirs d'un voyage artistique en Allemagne 1857 mit beinahe französischer Ueberschwenglichkeit die Arbeit ihrer Freunde. Kaulbach, Schraudolph von München, Wittmer von Rom, Madrazo aus Spanien

¹⁾ Bd. III, 1856, S. 22, Tafel XVI (122).

²⁾ Carl Müller wurde von den urtheilsfähigsten Zeitgenossen seitdem neben Deger gestellt.

und andere leiteten die Wanderungen der jüngern Künstler zum Berge ein, die wohl erst in modernster Zeit aufgehört haben. Düsseldorf hat dadurch unvergleichlich an Ansehen in den Künstlerkreisen, namentlich Belgiens, gewonnen; während bis dahin Deutsche meist in die Niederlande gezogen, beginnt seitdem die Wanderung der Belgier nach Düsseldorf. Selbst Frankreich schließt sich nicht aus, Montalembert ergeht sich in Ausdrücken höchster Begeisterung.

Den Künstlern folgten die Monarchen. Zunächst erschien der edle kunstsinige König Friedrich Wilhelm IV., umgeben von einem zahlreichen Gefolge deutscher und außerdeutscher Fürsten im September 1847. Er sprach sich sehr huldvoll und lobend über das Gesehene aus; wiederholt ist dann der Monarch im Juni 1852 und zwei Jahre später den Berg hinaufgefahren. Einem der Künstler, Deger, konnte er wenigstens einen größern Auftrag verschaffen auf seiner Burg Stolzenfels. Auch Prinz Wilhelm, der spätere Kaiser Wilhelm, und seine hohe Gemahlin erschienen wiederholt. Vor allem gefiel dem Prinzen die Geburt Mariä, und über die prächtigen Erscheinungen der vorbildlichen Frauen äußerte er sich dem Künstler gegenüber in der ihm eigenen freundlich scherzenden liebenswürdigen Weise. Auch Ludwig I., der kunstverständige Bayernkönig, kam. Von dem Diner, das nach der Besichtigung zu Ehren des Gastes Graf Fürstenberg gab, wußte der Künstler noch nach Jahren manchen humoristischen Zug zu erzählen.

Für die Maler in gewissem Sinne noch bedeutungsvoller war der zahlreiche Besuch von Kirchenfürsten und Geistlichen. Es war die Zeit, da auf einer Reihe von hervorragenden Bischofsstühlen kunstsinige oder kunstfreundliche Bischöfe saßen: ich erinnere nur an Diepenbrock und Förster — letzterer hatte selbst gemalt — in Breslau, Johann Georg Müller in Münster, und vor allem an den Erzbischof und Cardinal Geißel in Köln, Cardinal Wiseman und den für Apollinarisberg besonders warm sich interessirenden päpstlichen Nuntius und spätern Cardinal Viale Prela. Damit ist die Liste der Kirchenfürsten, die sich an den religiösen Schöpfungen erfreuten, nicht erschöpft. Sie und ihren Klerus belebte der Gedanke: wir haben wieder große christliche Künstler! Freilich es wurden auch andere Rufe laut: Professor Kreuser in Köln bestritt den Gemälden den christlichen Charakter, er nannte sie „heidnisch“. Doch das verhallte in der allgemeinen Begeisterung; erst später sind seine Anschauungen, wenn auch nicht in der groben Form, wieder hier und da aufgenommen worden.

Vor allem wirkte das Auftreten unserer Künstler mächtig in England und Irland. Albions Söhne pflegten ja damals gerade den Rhein entlang zu ziehen, indem sie zuerst in Düsseldorf Station machten. So

lernten sie auch sehr bald die Kirche des Berges kennen. Schon im Juli des Jahres 1847 feierte die „Dublin Review“ die Düsseldorfer Akademie unter Hinweis auf Deger und die beiden Müller als the regenerato of religious taste all over Europe und ladet die Rheinwanderer zum Besuch der Apollinariskirche ein¹⁾.

Das Kunsturtheil der gelehrten Kreise hat Reber²⁾ in folgenden gemäßigten Worten — andere haben es viel überschwänglicher gethan — zusammengefaßt: „Die schönen Rheinufer haben ein wahres Schatzkästlein neuer religiöser Kunst, die Düsseldorfer Schule aber in diesem Gebiete den ersten Rang unter den deutschen Kunststädten gewonnen.“ Wer die religiösen Fresco-Arbeiten der neuen Zeit in Deutschland, Italien und Frankreich gesehen hat, der wird vielleicht Einzelheiten schöner und großartiger finden, aber in seiner Gesamtheit nichts, was sich mit der Vollkommenheit der Schöpfungen der Apollinariskirche messen könnte.

III. Carl Müller in den Revolutionsjahren. Die ältern Staffeleibilder. Ernennung zum Professor.

(1848—1857.)

In Deutschland schien seit den vierziger Jahren eine Blüthezeit für die religiöse Kunst anzubrechen. Bis dahin konnte man mit dem bekannten Münster'schen Conservator Zehe sagen, „daß wir nichts von einer christlichen Kunst gewußt haben“. Namentlich war es die Erzdiözese Köln, wo alle christlichen Kunstrichtungen im Erzbischof Geißel einen warmen und mächtigen Verehrer fanden; mit Schadow, Deger und den beiden Müller stand er in angenehmen Beziehungen, theilweise auch in brieflichem Verkehr³⁾. Kunstvereinigungen aller Art, die naturgemäß zunächst der christlichen Richtung galten, entstanden unter seinem Protectorate. Vor allem gehört hierhin der 1842 in Düsseldorf gegründete Verein zur Verbreitung religiöser Bilder; neben praktischen Zwecken sollte er auf die allgemeine Verbreitung der christlichen Kunst hinarbeiten. Bereits in den ersten 25 Jahren seines Bestehens haben durch ihn beinahe acht Millionen religiöse Bilder aus Düsseldorf ihren Weg in die verschiedensten Länder und zu den verschiedensten Confectionen gefunden. Namentlich war der Einfluß auf Frankreich unverkennbar. Während in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die süßlichen, vielfach unchristlichen und man darf auch sagen dem deutschen Gefühl

¹⁾ *Dubl. Rev.* 1847 p. 495.

²⁾ *Geschichte der neuern deutschen Kunst*, Stuttgart 1876, S. 397.

³⁾ *Pfütz*, Cardinal Johannes von Geißel, Freiburg 1896, II, 71.



Kronung Mariä.

Carton für Marseille. Obeter Theil. 1858—1862. Im Besitze der Nationalgalerie in Berlin.



Madonna mit dem Kinde.

Brustpartie eines Oelgemäldes. 1855.
Im Besitze des Herrn Fridolin Bachem, Köln.
Nach dem Original.



Madonna mit dem Kinde.

Brustpartie aus dem Oelgemälde „Die hl. Familie“.
1872—1873.
Im Besitze des Lord Bute. Nach einer Photographie
der Photographischen Gesellschaft in Berlin.



Madonna vor der Grotte.

Brustpartie eines Oelgemäldes, im Besitze der
Galerie zu Prag. 1876.
Nach einer Photographie der Photographischen
Gesellschaft zu Berlin.



Immaculata Conceptio.

Brustpartie zweier Oelgemälde: 1) Grisaille im
Besitze der Frau Professor Finke, Münster, Westf.;
2) Farbige im Besitze des Lord Bute. 1878—1879.
Nach einer Photographie der Photographischen
Gesellschaft in Berlin.

widersprechenden französischen Bilder den deutschen Markt beherrschten, trat seit den fünfziger Jahren ein vollständiger Umschwung ein. „Die deutsche Kunst in Beziehung auf die Heiligenbilder beherrscht jetzt Frankreich,“ sagt der Kunstkenner Münzenberger einmal. „Unsere Vereinsbilder haben in vielen Kreisen Frankreichs den Geschmack für deutsche Kunst überhaupt geweckt; sie sind gewissermaßen die Pioniere gewesen, welche voranzogen, um Bahn zu brechen“¹⁾.

Carl Müller, dessen kerndeutschem Gefühl die religiösen französischen Darstellungen sehr wenig behagten, befandete von Anfang an das lebhafteste Interesse für den Verein. Für ihn zeichnete er noch in Italien nach Fiesole die Verkündigung, nach Pinturicchio Anna, Maria und das Jesuskind; daneben schuf er selbständig nicht viel später den guten Hirten, die Taufe Jesu, den h. Antonius von Padua, Jesus in der Werkstatt des h. Joseph, abweichend von der Composition „Christi Gehorsam im Hause seiner Eltern“, den Schutzengel, der neben seinem für den Schulgen'schen Kunstverlag gezeichneten „göttlichen Kinderfreund“ wohl zu den verbreitetsten religiösen Kleinbildern gehört; außerdem überließ er dem Kunstverein die sieben Sacramente, dann einige Bilder der fünfziger und sechsziger Jahre, während er späterhin fast nur mehr für die photographische Verbreitung seiner Bilder sich entschied. Der religiöse Bilderverein hat sich in dem halben Jahrhundert seines Bestehens auf einer gewissen Höhe gehalten; manche seiner Bilder dürfen als Kunstwerke der Kupferstecherkunst gelten, zumal wenn man die Schwierigkeit der Miniaturarbeit nicht außer Acht läßt. Zum Glück hat der Verein sich auf eine Anregung des verdienten Förderers christlicher Kunst, August Reichensperger, nicht eingelassen, die dieser auf der Versammlung der katholischen Vereine in Düsseldorf 1869 machte, nämlich, die Bilder farbig zu gestalten. Carl Müller, damals Vorsitzender der Section für christliche Kunst, sprach sich gleich wegen der technischen Schwierigkeiten dagegen aus: „Jedenfalls ist es unverkennbar, da es sich hier nur um eine mechanische Vervielfältigung handeln kann, daß die große Gefahr vorliegt, in das Triviale, dem Künstlerischen durchaus nicht Entsprechende verfallen zu müssen, sofern man nicht mit den allerausgezeichnetsten Kräften, mit der allergrößten Sorgfalt diese Bilder herrichtete. Dann dürften sie aber einen Preis erreichen, der die große Verbreitung der Bilder jedenfalls hindern würde“²⁾.

¹⁾ Leider fehlt es uns an einer Geschichte dieses wichtigen Instituts. Die Arbeit von C. Schwidert, Die Künstler des Vereins usw., Frankfurt 1895, ist nicht verdienstlos, aber inaccurat und ohne künstlerisches Verständniß. Den meisten Raum widmet er der Frein v. Der, mehr als Overbeck, Steinte, Deger, Carl Müller zusammengenommen aufweisen!

²⁾ Verhandlungen, Düsseldorf 1869, S. 180 ff.

Nicht uninteressant ist übrigens ein Vergleich des Müller'schen „Kinderfreund“ mit dem berühmten Bilde Overbeck's. Bei Overbeck tritt mehr die Hoheit des herabsteigenden Gottessohnes, hier mehr der Kinderfreund hervor. Die Kindergruppen Carl Müller's sind meiner Ansicht nach belebter und mehr der Natur abgelauscht; man vergleiche nur die Gruppe im Vordergrund: das Mädchen mit dem pausbäckigen Brüdern auf dem Schooße. Mit erstaunlicher Geschicklichkeit läßt er hier auf dem kleinsten Raume die verschiedenen Temperamente zum Ausdruck kommen.

Um die Verbreitung umfangreicherer, besonders religiöser Kunstwerke machte sich der etwa ein Jahrzehnt früher (1829) von Schadow gegründete Kunstverein für Rheinland und Westfalen hochverdient. Er rüttelte durch seine Ausstellungen und durch die Vertheilung guter Kupferstiche an die Mitglieder die Masse der Bevölkerung aus ihrer Gleichgültigkeit auf und gab Gelegenheit zu größern Arbeiten in Kirchen und öffentlichen Gebäuden. Auch Carl Müller hat gerade durch ihn in dieser Zeit einen größern Auftrag erhalten. Seit 1857 gehörte er dem Aufsichtsrath des Vereins an bis zu seinem Ausscheiden 1865. An den heftigen Kämpfen, welche die Existenz des Vereins in den Jahren 1865 und 1866 bedrohten, nahm er als Anhänger der alten, früher von Schadow vertretenen Richtung, die den Verein zu so hoher Blüthe gebracht hatte, lebhaften Antheil. Daß die alte Partei durch die neue nicht unterdrückt wurde, daß eine Art Compromiß das neue Statut und den neuen Ausschuß schuf, ist nicht zum allerwenigsten der rührigen Agitation und der stets bei allem entschiedenen Festhalten am Kern verjöhnlichen Sprache Carl Müller's zu danken¹⁾.

Wenn trotz dieser günstigen Grundlagen für das Gedeihen der religiösen Kunst Düsseldorf's diese selbst nicht zu der großartigen Entfaltung kam, die ihre Anfänge erwarten ließen, so lag das neben andern, später zu erörternden Gründen vornehmlich in den traurigen Zeitverhältnissen, die mit dem Sturmjahre 1848 anhuben, deren Wirkungen aber noch lange nachdauerten; das *inter arma silent musae* gilt vor allem für die bildende Kunst. Für Carl Müller kam noch eine Verkettung von widrigen persönlichen Verhältnissen hinzu. Auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft wurde er mehr als zehn Jahre mit Hoffnungen auf monumentale Arbeiten größten Stils hingehalten, aus denen schließlich nichts geworden ist. Gewiß hat er sich endlich aufgerafft; das ist aber für eine hochgemuthete, tiefempfindende Künstlerseele unendlich schwerer

¹⁾ Vgl. die Verhandlungen in „Correspondenz-Blätter und Verhandlungen des Kunstvereins usw.“ Düsseldorf (in den genannten Jahren erschienen).

wie für einen berechnenden Geschäftsmann, den ein Geschäftsverlust betroffen hat. Dazu kam noch, daß man ihm auch von einer Seite mit Mißtrauen begegnete, der er seinem religiösen Empfinden nach die größte Verehrung entgegenzubringen gewohnt war. So darf es uns nicht wunder nehmen, daß er trotz hervorragender Leistungen in den fünfziger und sechsziger Jahren mit sehr gemischten Gefühlen auf diesen Zeitraum zurückschaute, und der Biograph gestehen muß, daß am Ende dieses Zeitraums der Künstlerruhm Carl Müller's nicht viel größer war als zu Ende der vierziger Jahre.

Die Revolutionsjahre 1848 und 1849 ergriffen mächtig die Rheinlande und vor allem auch Düsseldorf. Der junge Künstler faßte anfangs die Sache mehr von der heitern Seite auf. „Diese Zeilen und die sie umgebenden Farben,“ schreibt er im März 1848 auf einem Briefbogen, den er mit der Tricolore bemalt hat, „sollen Euch die ungeheuere Teutichheit meiner Gesinnung kund thun, weil Ihr ja meine schöne Kokarde am Huth nicht sehen könnt. Schon längst wollte ich Euch schreiben, allein die Wichtigkeit der Staatsangelegenheiten ließen mich bis jetzt noch keine Zeit dazu finden. Ich bin nämlich wohlbestallter Bürgergardist geworden, patronillire des Nachts auf den Straßen und in den Wirthshäusern herum und stecke die bösen Buben und die Betrunknen ein. Da wir jetzt Waffen bekommen haben, so möchte ich keinem rathen, ungesetzlichen Widerstand zu leisten.“ Dann schildert er, wie ein Trupp am Hause des unbeliebten Landraths „den Glasern für 40 Thlr. Arbeit machte“, wie die Menge dem Prinzen Friedrich von Preußen einen Fackelzug unter Vorangang der schwarz-roth-goldenen Fahne unter Gejohle und Hurrahrufen brachte¹⁾, wie Prinz Hsenburg mit einem Trupp Kerls, die ihn als „Bürger Hsenburg“ anreden, in's Wirthshaus wandert und sie zuletzt, als er zahlen will, ganze Haufen Geldes aus der Tasche ziehen und seine Zeche decken. Bald aber klingt der Ton ernster. „Die Wühlerei habe ich in der That satt,“ heißt es in einem Briefe aus demselben Jahre, „und zwar so, daß ich mich seit Beginn des Belagerungszustandes ganz glücklich fühle. Ich habe in der Zeit doch einmal wieder mit vollen Gedanken arbeiten können. Es war in der That eine wahre Comödie, die sich für permanent erklärende Bürgerwehr, an welcher ich mich nicht mehr betheilige, in ihren Aufzügen zu sehen; alle Tage Parade, auf welcher der Chef Cantador²⁾ als ein zweiter Rinaldo Rinaldini mit zwei im Gürtel vorgesteckten Pistolen erschien; dabei die wahnsinnigste Straßenlitteratur, die tollsten

¹⁾ Der Prinz zog in Folge dieser Verhältnisse bald darauf nach Berlin.

²⁾ Richtig Cantador, ein Düsseldorfer Kaufmann, der damals eine ungeheuere Popularität genoß. Sein Bild im historischen Museum der Stadt Düsseldorf.

Proclamationen u., alle die scheußlichen Aufwiegeleien in den Volksversammlungen, wo besonders der saubere Lassalle¹⁾ seine Rolle auf eine wirklich geniale Weise spielte. Ich konnte mich für diesen Quack niemals begeistern und besonders hatte die Nationalversammlung in Berlin mit dem Beschluß über die Steuerverweigerung alle meine Sympathien verloren.“

Sehr lebhaft ist seine Schilderung des Düsseldorfer Aufruhrs in der Nacht zum 10. Mai 1849. „Die ganze Sache war nichts als ein Coup der Demokraten, um das Militair hier etwas in Beschäftigung zu erhalten und dadurch zu verhindern, daß es der Garnison von Elberfeld und Grefeld zu Hülfe käme, welche dort ebenfalls vollauf zu thun hat, weil die Landwehr sich nicht stellen will.“

Eines Ereignisses gedachte der Künstler auch späterhin noch oft mit Vergnügen. Zu einer Zeit, als der Aufruhr am heftigsten tobte, drang eine Schaar „Demokraten“ in sein friedliches Atelier. Finstern Blickes suchten sie, was der Vernichtung würdig sei. Da stuzten sie beim Anblick der Altnaer Madonna, die auf der Staffelei angefangen stand; einige zogen unwillkürlich den Hut. Der Künstler erklärte ihnen in liebenswürdigster Weise die Einzelheiten: selten hatte er ein aufmerksames Publicum gehabt! Mit Händedruck verabschiedeten sie sich von dem jungen Meister und zogen ruhig von dannen.

Carl Müller hat übrigens nicht, wie man aus den Briefen an seine Verwandten entnehmen könnte, dem Heranbrausen der Revolutionswogen müßig entgegengesehen, sondern sich tapfer mit einer kleinen Schaar muthiger königs- und glaubenstreuer Männer ihnen entgegengestemmt und in der Revolutionszeit eine höchst bedeutsame Rolle in Düsseldorf gespielt, die dort auch jetzt noch nicht vergessen ist. Ich entnehme darüber das Folgende den Aufzeichnungen des einzigen noch jetzt Lebenden, der in gleicher Absicht mit ihm thätig war²⁾.

„Carl Müller gehörte zu denen, die von der Bewegung des Jahres 1848 erschreckt wurden, weil diese sofort in einem solchen Charakter auftrat, daß aus ihr nicht Besserung mangelhafter Zustände hervorgehen zu können schien, sondern nur eine Anarchie, die durch Schwächung der Ordnung Raum für Zügellosigkeit und Befriedigung unsinniger Forderungen ermöglichen sollte. Die Anhänger dieser auf ein Zurückdrängen eitler Wünsche und Bestrebungen zielenden Ansicht schieden sich nicht bloß von den vom Freiheitschwindel Beherrschten, sondern auch von den schwachen Gutgesinnten, die sich einbildeten, man müsse die widrigen Erscheinungen, zu denen die Entfesselung der Leidenschaften führe, sich

¹⁾ Lassalle und die bekannte Gräfin Hayfeldt verkehrten damals in allen volksthümlichen Düsseldorfer Wirthschaften.

²⁾ Gültige Mittheilung des Herrn Gymnasialdirector a. D. Dr. Kiesel.

wegen des Guten, das nach dem Austoben des Sturmes sich daraus entwickeln könne, gefallen lassen. Die kleine Gesellschaft, in der sich damals Müller befand, machte, während das Feuer der Demokratie mit Erfolg geschürt wurde, den Versuch, ein Verfassungsprogramm aufzustellen, das für eine zu bildende Partei der Ordnung einen Mittelpunkt bilden könne. Carl Müller's Einfluß war dabei von großer Wichtigkeit, da seine Einsicht immer das Richtige traf, seine Ruhe allen Anstoß vermeiden half und seine Milde die Gegensätze unter den Berathenden ausglich. Plötzlich erschien, ohne daß man wußte, woher es kam, das Ergebnis der Berathungen des kleinen Kreises: ein Programm, das sich constitutionell nannte, weil es sich an die königliche Verheißung angeschlossen und einem demokratischen Programm, das schon bestand, entgegentrat. Es enthielt auch Forderungen für die katholische Kirche, theils für Aufrechthaltung, theils für Erweiterung ihrer Rechte. Damit stieß es aber gar nicht an; im Gegentheil rief es viele Zustimmung hervor. Der Versuch, in den untern Schichten des Volkes ihm Anhänger zu verschaffen und auf seiner Grundlage antidemokratische Wahlen für Frankfurt und Berlin zu bewirken, mißlang zwar¹⁾, aber im Stillen wurde doch da, wo katholisches Leben herrschte, allmählig der Demokratie einiger Boden entzogen. Dazu half die Gründung des Pius-Vereines, der als religiöser Verein einen großen Kreis für Belehrung, Mäßigung und Besonnenheit bildete. Die wenigen Urheber des constitutionellen Programms waren dessen Leiter, die auch außerhalb der Versammlungen des Vereins, namentlich bei Wahlen, politischen und communalen, durch Gewinnung von conservativen Stimmen thätig waren und sich für diese Thätigkeit in regelmäßigen Versammlungen, die sich bald zu freundschaftlichen Zusammenkünften gestalteten, immer mehr schulten. Hier gab Müller's stetige Theilnahme stets den höhern Ton an, der die kleine Gesellschaft zusammenhielt und sie die Wichtigkeit ihrer Zwecke nicht vergessen ließ. Im Schooße der kleinen Versammlung kam es auch zur Bildung eines Vincenz-Vereins, dem Müller von Anfang an eine Stütze wurde, die er bis zu seinem Tode geblieben ist²⁾.

¹⁾ Der junge Müller war ein eifriger Agitator für das Programm. So erzählte er einmal, wie er mit einem Genossen an einem Winterabend in eine benachbarte Stadt gegangen sei, um dort den katholischen Pfarrer zu gewinnen. Durch Versehen geriethen sie in der Dunkelheit in's evangelische Pfarrhaus. Erst im Laufe der animirten Debatte flärte sich der Irrthum auf. Der evangelische Pfarrer erklärte sich mit Freuden als Anhänger des neuen Programms.

²⁾ Auch späterhin, besonders zu Anfang der sechsziger Jahre, wirkte Carl Müller lebhaft in conservativem Sinne. Für den 19. November 1861 waren in Düsseldorf alle Nicht-Fortschrittler unter einen Hut gebracht, „wobei Carlchen Müller besonders mitgewirkt hat“. Vgl. Pülf, Hermann von Mallinckrodt, Freiburg 1892, S. 236.

Die unruhigen Zeiten ließen eine Reihe von Unternehmungen stocken, auf deren Verwirklichung er gehofft hatte. Der Historienmaler Professor Mücke wollte mit ihm und einem Geistlichen eine vollständige illustrierte Bibel für alle Stände herausgeben. Nach dem Plane sollte das Werk der spätern Doré'schen Bibel nicht unähnlich sein, doch in einfacherem Stile gehalten werden. Die Sturmeszeit hat das Unternehmen im Keime erstickt. Ein Plan des litterarisch sehr thätigen Pfarrers Dr. Bayerle, die Herausgabe eines vornehm illustrierten Erbauungsbuches, gedieh wenigstens bis zum ersten Druckbogen. Carl Müller lieferte dafür einige Zeichnungen, so eine unbefleckte Empfängniß, umgeben von „Der Herr erscheint Moses im brennenden Dornbusch“, „Das Fell des Gedeon“, die bis dahin unbekannt waren, dann folgen Judith und Esther, den Apollinaris-Fresken entnommen. Bald darauf stellte der Verleger das Unternehmen ein. Ebenso wurde aus der Aussicht, für das kölnische Missale die Illustrationen zu liefern, nichts; auch die Vereinbarung mit dem Verein für Ausschmückung des Aachener Münsters, die Cartons für die Glasmalereien zu liefern, die bis dahin Cornelius mit seinen Schülern geliefert hatte, blieb unausgeführt.

Schlimmer war, daß es ihm in den geldarmen Zeiten nicht gelang, seine Sehnsucht nach einer Fresco-Arbeit großen Stils zu befriedigen, worauf ihn nach dem Zeugnisse seines Bruders, Schadow's und anderer, sein eminentes Talent vor allem hinwies. Man hat jetzt gut sagen, daß ihn seine Begabung noch eher zum religiösen Staffeleibilde leitete: „Unser herzwinnender Meister war erst recht zu wirken im Stande, wo seine Werke in das Haus, in die Familie drangen und wie edle Freunde das tägliche Leben zierten.“ Wir wissen eben, was er in diesen geleistet hat, und neue Frescobilder hat er nicht geschaffen. Wer aber seine Remagener Leistungen, den herrlichen Marseiller Carton kennt, und dazu seine tiefe Sehnsucht, die ihm bis in sein hohes Alter geblieben ist, „nach großen Wänden“, der hegt wohl die sichere Erwartung, daß er auch im Fresco Großes, wenn nicht Größeres als im Staffeleibilde geleistet hätte. Wie eifrig hat er sich bemüht! Jede Aussicht, die sich ihm bietet, verzeichnet er mit Freuden. Noch während der Remagener Zeit verwendet sich Schadow für ihn beim kunstliebenden Cardinal Wiseman, der damals auf die Wiedererweckung der christlichen Kunst und den maßgebenden Einfluß der Düsseldorfer darauf mit zündenden Worten in seinen Schriften hinwies. Diese wie andere Aussichten zerrannen. „Ich bin ja, wie du weißt, sehr gewohnt,“ berichtet er seiner Schwester, „die schönsten Aussichten wie Seifenblasen verschwinden zu sehen.“

So mußte er denn zum Staffeleibilde übergehen, und hier hatte er über Mangel an Arbeit nicht zu klagen. Im November 1848 war eine

Concurrenz des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen zur Anfertigung eines Altarbildes für die katholische Kirche in Altena ausgeschrieben. Carl Müller erhielt den Preis für seine Mutter Gottes mit dem Kinde. Als er das lebensgroße Bild im Herbst 1850 ablieferte, verlieh ihm der Kunstverein „in Anerkennung der vortrefflichen Ausführung“ eine besondere Gratification. Es schmückt seitdem das genannte Gotteshaus und ist ein Gegenstand besonderer Verehrung. Einer der bekanntesten americanischen Kunstmännere damaliger Zeit, der Consul Böcker aus New-York, erwarb eine Wiederholung und wünschte dringend außerdem eine Composition nach irgend einem Satze der h. Schrift. Die so mit dem damals fast allein geldmächtigen America angeknüpfte aussichtreiche Verbindung löste sich in Folge eines unangenehmen Zollprocesses Böcker's mit den Unionsbehörden. Das Bild hat durch den vortrefflichen Stich Steifensand's (1857) weite Verbreitung erlangt. In einer ausführlichen Beurtheilung, worin betont wird, daß von den Cinquecentisten an bis auf unsere Tage es wenig Maler gegeben habe, die wahre Andacht weckende und beglückende Muttergottes-Bilder gemalt hätten, heißt es ¹⁾: „In einer Wolkenglorie über einer reizenden Flußgegend schwebt die Mutter Gottes, die Königin des Friedens — eine edle, majestätische und dennoch jungfräuliche, milde Gestalt. Hohe Ruhe, reizende Anmuth der höchsten Frommseligkeit, aller Sinnlichkeit fremd, strahlt aus dem ernstschönen Antlitz, das beseligend fesselt, mild tröstet. In seiner Auffassung ist dieses Madonnenbild eine fromme, poetische, originelle Conception, die keine directe Vergleichung mit einem der gefeierten Madonnenbilder zuläßt. Ueber dem schönen Haupte prangt die reiche Krone in einfachem Sternenzranze. Auf der linken Hand der Mutter steht das Jesukindlein, unterstützt von ihrer rechten. Die linke Hand des Kindleins hält den mit dem Kreuze geschmückten Erdball, die rechte streckt es segnend aus. Neufßerst lebendig, malerisch schön ist die Bewegung des edel gezeichneten Kindes, aus dessen Gesicht die unschuldvollste Freundlichkeit und zugleich die Würde des Ernstes spricht.“

Die Aufforderung zu einer zweiten Concurrenz kam aus dem Auslande. 1849 wünschte der Kunstverein in Christiania ein religiöses Bild für die protestantische Erlöserkirche daselbst; es sollte „Christus am Delberg“ darstellen. Zur Bethheiligung wurden außer ihm die hervorragendsten Historienmaler damaliger Zeit, Steinle, Kethel und Deger, aufgefordert. Der Künstler wurde später zur Ausmalung seiner Skizze vom Kunstverein veranlaßt, die Ausführung des Bildes selbst aber Steinle übertragen. Im Jahre 1857 hat er nach einer Copie, die sich der bekannte Land-

¹⁾ Organ für christliche Kunst, 7. Jahrgang (1857), S. 84.

schaftsmaler Professor Gude von der Skizze gemacht hatte, dann eine Studie gemalt, die sich im Nachlaß befand und wegen der eigenartigen Lichtwirkung besondere Beachtung verdient.

Auch sonst rechnete man im Auslande, wenn es sich um religiöse Bilder handelte, an erster Stelle mit Carl Müller. Ein Jahr vorher hatte ihm die englische Kunsthandlung Hering & Remington in London geschrieben, daß sie eine Anzahl Lithographien religiöser Gegenstände nach Zeichnung der besten deutschen und englischen Künstler herauszugeben gedächte. „Viele Ihrer Zeichnungen genießen den ungetheilten Beifall des englischen Publicums, und es wäre uns daher wünschenswerth, eine oder zwei Ihrer Compositionen mit in dieses Werk aufzunehmen. Wir haben bereits die Namen Overbeck, Führich, Heß u. gesichert. Der Zweck ist ein wohlthätiger, gute religiöse Blätter unter den mittlern und niedern Klassen zu verbreiten und ihnen etwas Geschmack für das wirklich Gute beizubringen. . . . Wir wünschen diese Blätter jedermann gerecht zu machen und haben uns hier die katholischen wie protestantischen Bischöfe zu diesem Unternehmen die Hand gereicht.“ Er zeichnete dafür die „Verkündigung“ (1848) und auf Wunsch sofort darauf „Christi Gehorsam im Hause seiner Eltern“. Die Firma war von den „reizenden Originalzeichnungen“ entzückt; die letztere bezeichnete sie als die „in Conception und Ausführung ausgezeichnetste und schönste, welche für unser Unternehmen gemacht ist“. Um den Erfolg der letztern Lithographie zu sichern, machte sie die weitesten Zugeständnisse, da die erstere nicht gut ausgefallen war, und drängte wiederholt zu neuen Arbeiten, die der Künstler aber nicht zuzusagen vermochte. Die letztere Composition, die sich in den Händen der Königin Victoria befindet, gehört, besonders in ihrer Umänderung für den Bilderverein, zu den anmuthigsten religiösen Genrebildern, welche die deutsche Kunst aufzuweisen hat.

Zu Anfang der fünfziger Jahre waren zwei neue Bilder in Angriff genommen worden: Verkündigung und Abendmahl. Gewiß, der erstere Gegenstand war nicht neu, auch Carl Müller hatte ihn schon behandelt; dennoch schuf er in dem 1851 fertiggestellten, ein paar Spannen langen Delbildchen nach dem übereinstimmenden Urtheil in den damaligen tonangebenden Zeitschriften ein „sehr großes Kunstwerk“. Die h. Jungfrau kniet vor einem Betpult; die Hände sind über der Brust gekreuzt, das Haupt sanft zur Rechten geneigt. Besonders treffend ist der Ausdruck der Ueberraschung und des Schreckens dargestellt, der die Jungfrau beim Eintritt des himmlischen Gastes ergriffen hat. „Wie ist wohl die lilienreine Jungfräulichkeit in der demüthigen Hingebung an den geheimnißvollen Willen Gottes inniger empfunden und dargestellt worden, als

hier. Ein heiliger Schauer wunderbarer Befeligung scheint die Magd des Herrn zu durchbeben.“ Dem Engel ist der Vorwurf zu geringer Körperlichkeit gemacht worden; der Künstler wollte dadurch das ätherische Wesen des himmlischen Boten andeuten. Ueber die Durchführung schreibt der Kunstkritiker Professor Wiegmann: „Von der Sorgfalt und Vollendung der Ausführung des Bildchens in allen, auch den untergeordnetsten Theilen wird derjenige, der nicht durch eigenes Anschauen sich davon überzeugt, schwerlich die richtige Vorstellung erlangen. Jedenfalls hat man sich vor der Vermuthung zu hüten, dieselbe mache den Eindruck der Kleinlichkeit oder des mühsamen Fleißes und beeinträchtige die Geistigkeit der Darstellung. Das ist so wenig der Fall, daß der Beschauer zunächst von der geistigen Seite des Bildes ergriffen wird und erst an zweiter Stelle sich zur Bewunderung der Mittel, durch die so Schönes erreicht worden, hingerissen fühlt. Die Zartheit der Empfindung und Ausführung des Bildchens erinnert lebhaft an D. v. Redwitz.“

Bei letzterm Sage muß man sich daran erinnern, daß Oscar v. Redwitz damals auf der Höhe seines Ruhmes stand: seine ein paar Jahre vorher erschienene *Amaranth* hatte Auflage auf Auflage erlebt, dem jungen Dichter viel klingende Münze, Ehre und selbst eine angesehene Lebensstellung verschafft. Vielleicht wollte Wiegmann auch auf ein interessantes Intermezzo im Leben des Künstlers anspielen. Im Sommer 1851 hielt sich Redwitz, nachdem er die *Apollinaris-Fresken* bewundert hatte, am Rhein länger auf und veranlaßte Carl Müller, mit dem er sich befreundet hatte, sein Portrait zu zeichnen. Die Kosten seien Nebenache „bei der Großartigkeit des Betriebes in meinen Werken“. Der Maler wollte ihn natürlich darstellen, der Dichter wollte aber in genialer Haltung gezeichnet sein. Die Zeichnung entzückte ihn; Steifensand stach sie. Da kam das dicke Ende: Die Verwandten beschworen den Dichter, sich doch so nicht der Welt vorzustellen; genug, er gab nach, und so ist er dann von Correns für die Gedichte gezeichnet worden. Wohl in Folge dieses für den Maler nicht angenehmen Vorgehens stockte der anfangs sehr lebhafte Briefwechsel später.

Im Frühjahr 1852 ließ sich der Künstler verführen, die „*Verfündigung*“ noch ein Mal in drei viertel Lebensgröße zu malen. Dadurch traten allerdings einzelne landschaftliche Partieen klarer hervor; aber das Ganze hat nicht gewonnen. Er hatte übersehen, daß es gefährlicher ist, aus dem Kleinen in's Große zu copiren, als umgekehrt. Wer das Bild länger betrachtet, staunt ja über die Virtuosität der Technik, mit der Gewänder wie Fußboden gemalt sind, man empfindet aber bald, daß das alles im kleinen Maßstabe gut angestanden hätte, während es hier leicht als Manier erscheinen konnte. Das Bild wurde von der

Verwaltung der städtischen Galerien erworben. Leider, denn es hat gar viele, auch Kunstkenner, verführt, nach dieser Schöpfung Carl Müller's Stellung in der Kunstgeschichte zu fixiren. Er selbst bedauerte am meisten in spätern Jahren, daß das Bild an dieser Stelle hing. Noch in seiner letzten Zeit trug er sich mit dem Gedanken, der Kunsthallendirection ein anderes Bild anzubieten und das frühere zurückzuerwerben.

Gar manchen hat es aber auch entzückt¹⁾ und zu ihnen gehörte der Kronprinz Friedrich Wilhelm. Im Jahre 1860 bemühte er sich um eine aquarellirte Lithographie des Bildes; da keine solche vorhanden war, so erhielt er später „Jesus in der Werkstätte“, dessen Original bekanntlich seine Schwiegermutter besaß.

Das „Abendmahl“ hatte Carl Müller 1851 zunächst für die Kunsthandlung Buddens gezeichnet; der Stich, den Buddens mit dem Verein zur Verbreitung religiöser Bilder gemeinsam herausgab, ist als Communionbild in tausende von Kinderhänden gelangt. Leider ist der Stecher nicht in allem seiner allerdings nicht leichten Aufgabe gerecht geworden. Der erhabene Gegenstand ist in sehr origineller Weise aufgefaßt und, abweichend von der berühmtesten Darstellung desselben, von Leonardo da Vinci, nicht in die Länge, sondern in ein Höhenformat componirt. Später vollendete er danach ein mittelgroßes Gemälde (3 Fuß hoch). So angemessen jene Art der Gruppierung für ein Wandgemälde sein mag, für ein Staffeleibild hat diese den großen Vorzug, daß sie eine mehr gesammelte und den Mitteln der Delmalerei entsprechende Wirkung begünstigt. Diesen Vortheil hat der Künstler sich in vollem Maße zu nütze gemacht, indem er das Licht, welches die Jünger beleuchtet, von oben herabfallen läßt und dadurch für Christus und die ihm zunächst befindlichen Jünger große Lichtmassen, für die im Vordergrunde knieenden und dem Beschauer den Rücken zuehrenden Figuren aber eben so große Schattenmassen und sehr malerische Streiflichter gewinnt. Der Moment der Handlung kann nicht zweifelhaft sein. Christus, dessen Haupt eine kaum bemerkbare Glorie umgibt, ist allein aufrechtstehend dargestellt, so daß er alle Jünger, die theils auf die Kniee gesunken, theils sitzend oder in geneigter Stellung die h. Feier begehen, überragt. Er hat das Brod gebrochen und reicht es Johannes dar, der es mit inbrünstigem Verlangen empfängt. Bei den meisten Jüngern, selbst bei solchen, deren Gesichter nur theilweise sichtbar sind, ist der Ausdruck der innigsten

¹⁾ Vgl. Hermann Becker, Deutsche Maler, Leipzig 1888, S. 125. Das Ganze „verdient wohl kaum das große Lob, welches dieses Bild, als es zuerst erschien, von vielen Seiten erhielt. Der Fortschritt, welcher sich diesem Werke gegenüber in des Künstlers spätern Werken zeigt, ist außerordentlich, wenn auch der Geist und das innere Wesen seiner Kunst sich treu und gleich geblieben sind“.

Nührung und der begeistertsten Hingebung an den Erlöser in trefflicher Miancirung je nach Alter und Charakter in hohem Grade gelungen. Einen sehr wirksamen Contrast dazu bildet der davonschleichende finster verhüllte Judas Ischarioth.

Das Bild ¹⁾ wurde auf deutschen, vor allem aber auf der Pariser Weltausstellung 1855 besonders beachtet. Später ging es in die Hände der Erzherzogin Sophie von Oesterreich, der Mutter des Kaisers Franz Joseph, über, und befindet sich jetzt wohl in einer Galerie des kaiserlichen Hauses in Wien.

Eine lebhafte Correspondenz entspinnt sich mit dem Jahre 1854 zwischen dem Maler und dem Fürstbischof Heinrich Förster von Breslau. Der Nachfolger Diepenbrock's auf dem bischöflichen Stuhle war ein großer Kunstliebhaber; hatte er doch in jungen Jahren eifrig gezeichnet und selbst zum Pinsel gegriffen; sein Urtheil war ein scharfes, aber durchaus wohlwogendes. Selten entging ihm bei einem Kunstwerk auch der kleinste Fehler. Schmerzlich war es ihm, daß er das geläuterte Kunstinteresse, das er selbst sich durch langes Studium erworben hatte, nicht auch allen Gutgesinnten, vor allem seinem Klerus, einflößen konnte. Seine Begeisterung und sein Opfersinn für die christliche Kunst waren groß; aber er durfte ihnen nur in sehr geringem Maße nachgeben. Nicht alles eignet sich aus dem Briefwechsel, der sich ungefähr ein Jahrzehnt hinzieht und dem Künstler manchen Trost in schwerer Zeit bot, schon jetzt zur Veröffentlichung; nur das, was die Müller'schen Gemälde betrifft, sei hier angeführt.

Der Fürstbischof fühlte sich dem päpstlichen Nuntius in Wien, dem spätern Cardinal Viale Prela, verpflichtet, und da er dessen Kunstinteresse kannte, bestellte er bei Carl Müller, für den er seit seinem Besuche auf dem Apollinarisberg lebhaftes Interesse gewonnen hatte, eine Madonna mit dem Kinde inmitten seines Namenspatrons Heinrich und der schlesischen Landesheiligen Hedwig ²⁾. Auf der Düsseldorfer Kunstausstellung 1854 wurde dem verhältnißmäßig kleinen Bilde der erste Platz zugeschrieben. Die Charaktere und die Formen seien durchweg von edelster Schönheit, und Zeichnung und Malerei von einer Vollendung und Zierlichkeit, daß man nicht begreife, wie so etwas mit gewöhnlichen Oelfarben und Pinseln gemacht werden konnte.

Ueber die Aufnahme des Bildes in Breslau, wo es im Herbst 1854 ankam, schrieb ihm sein alter Freund, der Historienmaler Schall, dem er auf Johannisberg weilende Kirchenfürst die Empfangnahme anvertraut

¹⁾ Vgl. Correspondenz-Blätter und Verhandlungen, Jahrgang 8 (1853), S. 32.

²⁾ Kurz vorher hatte Cardinal Geißel durch Deger eine Madonna für den Cardinal malen lassen.

hatte, in Ausdrücken höchster Begeisterung. Ähnlich äußert sich der Fürstbischof am 29. September: „So kann nur malen, wer die Weihe des Glaubens hat. Es ist alles schön an diesem Bilde: die Zeichnung, das Colorit, am schönsten der Geist, der daraus haucht; und ich wüßte nichts, gar nichts, das ich anders wünschte, das anders sein dürfte. Am schönsten ist der Kopf des göttlichen Kindes; was so schwer erscheint, eben weil es ein Kinderkopf ist, das ist hier gelungen: der Ernst und die Freudigkeit der weltüberwindenden Liebe, die alles Kreuz vor sich sieht, aber, stärker als das Kreuz, es gern auf sich nimmt.“ Eine Düsseldorfer Kritik hatte betont, daß die Art der Ausführung sogar etwas das rechte Maß überschritten habe, denn sie mache sich offenbar auf Kosten der Hauptsache geltend: „Es ist gewiß ein sehr zweifelhafter Success eines Bildes, wenn es zuerst Bewunderung der technischen Behandlung erregt und in zweiter Linie erst die Aufmerksamkeit auf seinen Inhalt zieht.“ Die Kritik war durchaus wohlwollend gehalten; einem „so bedeutenden Künstler gegenüber, der so Ausgezeichnetes geleistet habe,“ meinte der Kritiker nicht zurückhalten zu dürfen. Trotzdem hatte der Vorwurf den Fürstbischof erregt: „Bei solcher Kritik wird man versucht, auszurufen: Nescio, an risum, an lacrimas teneatis, amici! Ich muß gestehen, daß die technische Vollendung des Bildes meine Aufmerksamkeit von dem Inhalt nicht abgelenkt hat; vielmehr erschien mir sein Geist so überwältigend, daß ich erst, nachdem ich das Gemälde öfter und lange gesehen, dazu kam, auch seine technischen Vorzüge zu bewundern. Auch hoffe ich, Sie werden diese Kritik auf die Behandlung Ihrer spätern Schöpfungen keinen Einfluß üben lassen; mindestens bitte ich darum bei Vollendung meines Bildes, das ich mit großer Sehnsucht erwarte.“

Der Fürstbischof hatte sich nämlich von seinem Schatz nicht trennen können, und so veranlaßte er den Künstler zu einer Wiederholung des Bildes. Schließlich behielt er die Wiederholung, die aus seinem Besitz später in den Breslauer Dom gekommen ist und dort als Andachtsbild verehrt wird, während das erste Bild nach Rom wanderte.

Die beiden letzten Bilder erwarb der Bischof erst in den sechsziger Jahren, doch gehört ihre Entstehung in die vorliegende Periode oder schließt sich ihr zum mindesten eng an. Die erste Bestellung erfolgte kurz nach der Ernennung Carl Müller's zum Professor. Ein schlesischer Magnat, Graf Schlabrendorf, hatte auf seinem Todesbette eine größere Summe für Anfertigung eines Altarbildes in der Kirche zu Zadel bei Frankenstein in Schlesien bestimmt. Das Thema war gegeben: die Vision der h. Hedwig, wie der Erlöser vom Kreuzesstamme zu ihr spricht. Der Künstler wandte sich an seinen Freund Reinkens in Bonn um

Belehrung über die „heilige Frau Hedwigis“; der Pfarrer sandte ihm eine alte deutsche Vita aus der Bibliothek von Clemens Brentano.

Die Fertigstellung zog sich über vier Jahre lang hin in Folge der Marseiller Aufträge; erst 1862 konnte das Bild nach Breslau abgehandelt werden. „Die Ausstellung in Breslau mußte verlängert werden,“ berichtet der Fürstbischof, „weil der Andrang sich täglich mehrte, und alle, welche Sinn und Verständniß für religiöse Kunst haben, stimmen mit dem Urtheil überein, daß das Bild eben so tief gedacht als künstlerisch vollendet dargestellt ist.“ Der Verlauf war ihm um so angenehmer, da er befürchtet hatte, es könne wegen seines Gegenstandes Spöttleien hervorrufen. Nur mit der Theilnahmlosigkeit seines Alerus war er nicht zufrieden.

Auch das zweite Bild kam schließlich in den Besitz des Fürstbischofs, der es testamentarisch der Michaelskirche in Breslau vermachte, wo es noch jetzt als Altarbild sich befindet. Es ist „Maria und Elisabeth“. Die Entstehung ist dunkel; jedenfalls war das Bild schon 1857, wenn nicht früher, geplant. Der Farbenskizze geschieht zuerst 1858 Erwähnung. Der vollständig ausgeführte Carton verbrannte zum Theil beim Akademiebrande. Fertig gestellt war das Bild schon um 1860, da er es damals dem Fürstbischof Förster für 3000 Thaler anbietet. Von Galerie-Verwaltungen werde er bedeutend mehr fordern. Aus finanziellen Gründen lehnte Förster ab. Hermann Becker, der es hat entstehen sehen, beschreibt in „Deutsche Maler“ (S. 24 f.) das Rundbild, dessen Figuren zwei Drittel Lebensgröße aufweisen: „Die Composition, die h. Jungfrau mit dem Christuskinde, die h. Elisabeth mit dem kleinen Johannes und (drei) musizirenden Engeln im Hintergrunde in landschaftlicher Umgebung ist sowohl dem tausendfach (!) behandelten Gegenstande nach, als nach Fassung und Form nicht eben originell und neu; es ist aber eine so liebevolle Innigkeit, eine so reizende Anmuth darin, eine so große Schönheit, daß das Bild jeden Beschauer erfreut und erfreuen muß. . . . Zeichnung, Modellirung, Behandlung sind ganz und gar meisterhaft und im höchsten Grade vollendet; die Ausführung ist miniaturartig detaillirt, ein Wunder von Geduld, Fleiß und Geschicklichkeit, die Farbe schön, harmonisch, naturwahr, die Wirkung bleibt in nächster Nähe wie in weitester Ferne sich gleich, einheitlich und klar.“ Das Bild erinnert lebhaft an ein ähnliches des Andrea del Sarto, aber es ist, was schon ein Atelierbesucher seiner Zeit dem Künstler sagte, nicht bloß in den Zuthaten: der Taube, dem Arbeitskörbchen, sondern in der Gesamtauffassung ein „deutsches Bild mit deutschem Herzen und deutschen Augen innerlich erschaut und mit deutscher Innigkeit dargestellt.“ Es machte von Köln über Wien nach Berlin und London auf sämmtlichen Ausstellungen der Jahre 1861 bis

1863 großes Aufsehen, und als es 1886 auf der historischen Ausstellung in Berlin wieder auftauchte, war es der gesuchteste Gegenstand für die Photographen; aber wegen des hohen Preises kaufte es niemand. Die Erzherzogin Sophie, Kaiser Franz Joseph selbst begannen Unterhandlungen, dann die Wiener Galerie-Direction; „in Berlin schwärmte dafür der ganze Allerhöchste Hof,“ heißt es in einem Briefe des Commercienraths Sachse, aber es blieb unverkauft! Im Jahre 1863 bot Carl Müller es nochmals dem Fürstbischof an. „Also Ihr schönes Bild hat noch immer keinen Käufer gefunden; unser reicher Adel und unsere Bourgeoisie haben kein Geld für Wissenschaft und Kunst, am wenigsten für die religiöse. . . Ich habe keine andern Mittel, als die meine kirchliche Stellung mir bietet, und die gehören vorerst der Kirche, der Schule und den Armen — und wie viele Bedürfnisse warten da auf Befriedigung! Wohl habe ich die Neigung und erkenne auch die Pflicht, die Kunst zu unterstützen, und ich thue es nach Kräften und mache mir jährlich dafür einen Etat. In diesem Jahre darf ich an den Ankauf eines so kostbaren Bildes nicht denken.“ So schrieb er ihm am 26. August; dagegen am 21. November 1863: „Sie haben mir den Ankauf Ihres schönen Bildes angetragen. Ich habe ihn, wenn schon nicht ohne einige Selbstüberwindung, um so mehr abgewiesen, als ich in diesem Jahre meinen Etat für Kunstgegenstände schon weit überschritten hatte; denn ich halte mich allerdings auch nicht nur für berechtigt, sondern für verpflichtet, die christliche Kunst insoweit zu unterstützen, als dies ohne Verletzung dringender Pflichten geschehen kann; ja, ich muß in letzterer Beziehung um so mehr über mich wachen, als meine Neigung mich hierbei ohnehin leicht fortreißt. Inzwischen ist mir Ihr Bild — bei all' den Sorgen, die mich sonst beschäftigen — nicht aus dem Sinn gekommen, und es handelt sich bei mir fast nicht mehr so sehr um den Wunsch, Ihr Bild zu besitzen, als um den Aerger, von neuem zu sehen, wie es eben die kirchliche Kunst ist, die in unsern Tagen so selten die verdiente Anerkennung und Berücksichtigung findet. Unsere Zeit ist verjunken in ein Meer des Materialismus, darum erstirbt in ihr der Sinn und selbst das Verständniß für die höhere, geistige Lebensseite, und darum auch für die wahre Kunst, und besonders die kirchliche. Aus diesem Grunde fürchte ich fast, daß Sie Ihr Bild noch lange, wenn nicht für immer, behalten werden. Sollte ich mich täuschen und Sie die Aussicht haben, Ihren Schatz um den bezeichneten Preis zu verkaufen, so würde sich niemand aufrichtiger darüber freuen als ich. Wenn nicht, so lassen Sie mich Ihnen ein Angebot machen: ich offerire Ihnen 3000 Thaler.“

Einige Wochen darauf hat er es in Händen: „Wie wenig Zeit ich auch habe, so habe ich doch fast eine Stunde davor gestanden und mich

daran gefreut, und es wird mich noch manche Stunde kosten. Denn Sie müssen wissen, daß ich sehr still und zurückgezogen lebe und daß meine Bilder meine besten Freunde sind, mit denen ich mich in freien Augenblicken unterhalte.“

Wir sind damit der chronologischen Schilderung etwas vorausgeeilt. Die meisten Aquarelle Carl Müller's nach eigenen frühern oder neuen Motiven entstanden in den fünfziger Jahren und gingen als Meisterwerke der Aquarellistik in den Besitz kunstliebender Fürstlichkeiten über. So malte er (1854) für das Rhein-Album, welches die Bewohner der Rheinprovinz dem Prinzen und der Prinzessin von Preußen zur Feier ihrer silbernen Hochzeit schenkten, die Vermählung Maria's nach dem Fresco der Apollinariskirche; seine Arbeit wird als die vollendetste in dem Wehegeschenk geschildert¹⁾. Einen ähnlichen Gegenstand, „das Sacrament der Ehe“, behandelte er für das Album der Stadt Düsseldorf für die Prinzessin Stephanie von Hohenzollern, als sie sich 1858 mit Dom Pedro von Portugal vermählte. Die leider so früh heimgegangene Königin, eine große Verehrerin der christlichen Kunst, besuchte oft das Atelier des Künstlers. Ein Aquarell „Jesus in der Werkstätte“, wahrscheinlich mit einer der frühern Zeichnungen übereinstimmend, erwarb 1855 die Fürstin von Hohenzollern; ein nicht näher bezeichnetes Aquarell, wohl das vom Fürsten von Hohenzollern der Großherzogin von Baden als Hochzeitsgeschenk überreichte, gefiel dem König Friedrich Wilhelm IV. bei seiner Anwesenheit in Düsseldorf zu Anfang October 1855 so gut, daß er sich das Bildchen nach der Fertigstellung nach Berlin senden ließ, wo es am Hofe sehr bewundert wurde. Die hervorragendste Schöpfung Carl Müller's auf aquarellistischem Gebiete ist das Rosenwunder der h. Elisabeth, das Ende 1854 von der Fürstin Hohenzollern der Königin Elisabeth von Preußen zum Weihnachtsgeschenk verehrt wurde. Eine Ferienreise hatte den Künstler im Sommer auch zur Wartburg geführt; die wunderbare malerische Lage, das charakteristische Bauwerk, vor allem aber der Zauber, der für ihn um dasselbe die Erscheinung der lieblichen deutschen Heiligen wob, deren Bild Montalembert in so leuchtenden Farben gezeichnet hatte, machte den tiefsten Eindruck auf ihn. Zahlreiche Skizzen der Wartburg und ihrer Umgebung bekunden das. So ist auf dem Bilde der landschaftliche Hintergrund in winterlichem Gewande, der Eingang zur Burg, vor der sich die Rosenscene abspielt, vollständig naturgetreu. Das Thema selbst, ganz im Sinne der Romantik gehalten, eignete sich vorzüglich für

¹⁾ Correspondenzblätter, Jahrg. 1854, S. 10. Das Album wurde auf der Pariser Weltausstellung ausgestellt.

diese Darstellungsart; doch hat es der Künstler auf vieles Drängen 1863 mit kleinen Abweichungen — so fehlt der h. Elisabeth die Krone — auch in Del gemalt.

Die Mitte der fünfziger Jahre bedeutet den Höhepunkt der ältern coloristischen Kunst Carl Müller's; dieses Schwelgen in zarten Farben, verbunden mit der minutiösesten Einzelausführung, tritt anscheinend am stärksten in den von mir nicht gesehenen „Jüngern zu Emaus“ (1856) hervor¹⁾. Ein Kritiker der „Vossischen Zeitung“ fand darin Christus mit den Jüngern „in Glacé-Handschuhen“. Dagegen wurde von anderer Seite Widerspruch erhoben und auf den unleugbar tiefen Gehalt, der sich in der Person des Erstandenen wie in den Figuren der beiden Jünger zeige, hingewiesen. Freilich wurde auch hier betont, daß die Detailmalerei auf die Spitze getrieben sei. Der Künstler selbst hat diese Farbenschwelgerei später verworfen und hat schon mit den Bildern der sechsziger Jahre, vor allem aber in seiner letzten Periode, jenes fernig kräftige, leuchtende Colorit gefunden, das ihn entschieden unter die ersten Coloristen aller Zeiten stellt. Es gab aber auch Künstlerkreise, denen die „Jünger zu Emaus“ gefielen. Namentlich soll der alternde Schadow laut seiner Bewunderung über die Möglichkeit einer derartigen Farbewirkung Ausdruck gegeben haben. Ein Americaner wünschte sofort eine Wiederholung.

Wie populair seine Kunst schon damals war, zeigte auf's glänzendste die Pariser Weltausstellung von 1855. Carl Müller hatte dahin gesandt das Abendmahl, das damals noch der Kunsthändler Buddens besaß, die kleine Verkündigung von 1852 und die auf Goldgrund gemalte Madonna mit dem Jesukinde, nach dem Bilde, das er für den Fürstbischof von Breslau im Jahre vorher fertig gestellt hatte. Eine besondere Sympathie für die deutsche Kunst zeigte die französische Presse zunächst keineswegs; Cornelius und Kaulbach erfuhren sehr bissige Kritiken. Calonne sagte ganz offen in der *Revue contemporaine*: „L'Allemagne est peu goûtée en France, peut-être parce qu'elle est peu comprise.“ In der religiösen Malerei dominirte Ingres vollständig; ihm war ein besonderer Saal mit bester Beleuchtung überlassen. Trotzdem waren unter den mehr als 5000 Bildern die drei kleinen, und sicherlich nicht bedeutendsten Schöpfungen Carl Müller's alsbald Gegenstand lebhaftester Bewunderung. Nicht weniger als sieben Bestellungen, für Spanien vom spätern Madrider Akademie-Director Federigo Madrazo, für England, Rumänien,

¹⁾ Wahrscheinlich ist das Thema identisch mit dem Stich des religiösen Bildervereins, der aber schon 1852 erschien, wonach die Zeichnung spätestens 1851 entstanden sein mußte. Der jüngere von den Jüngern erscheint auch auf dem gleichzeitig entstandenen Abendmahl.



Studie zur Madonna in „Die Himmelskönigin“. Oelgemälde aus den 80er Jahren.
Nach der Kreidezeichnung, im Besitze des Herrn Geheimrath Storck in Münster in Westfalen.



Studie zum Christuskinde in „Die heilige Nacht“. Oelgemälde, im Besitze des Lord Bute.
1886—1889.

Nach der Original-Kreidezeichnung, im Besitze der Wittve des Künstlers.



Mutter Anna mit der kleinen Maria.



Der hl. Joseph mit dem Jesusknaben.

Ölgemälde in der St. Remigiuskirche zu Bonn. 1879–1882. Nach Photographieen der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Frankreich, die der Künstler natürlich unmöglich ausführen konnte und wollte, vermittelte die Kunsthandlung Schulgen und Schwann auf die Madonna¹⁾; auch das Abendmahl wurde wiederholt verlangt. Kaiser Napoleon wollte alle drei Bilder kaufen. Doch verzichtete er darauf, als er erfuhr, daß zwei derselben in festem Besitz und nur Copieen davon zu erhalten seien; er erwarb dagegen die Madonna und wies ihr nach den Zeitungsmittheilungen einen hervorragenden Platz in der kaiserlichen Galerie an. In einem seiner Zeit viel gelesenen französischen Werkchen²⁾, das beachtenswerthe Erörterungen über le colorit de l'école Allemande un peu calomnié bringt, heißt es über die Müller'schen Arbeiten: „Quelle onction dans cette Eucharistie de Müller! Comme la foi rayonne sur le visage des Apôtres! Et dans ces Vierges quelle grâce céleste! Quel caractère à la fois saint et suave! Elles sont bien la Vierge des Vierges, Virgo Virginum, la Mère divine, Mater divinae Gratiae, telles que la piété les rêve.“ Der Verfasser wünschte lebhaft innigere Wechselbeziehungen zwischen der deutschen und französischen Kunst und versprach sich vor allem viel für die religiöse Kunst von der alliance entre l'esprit français vif, alerte, entreprenant, aujourd'hui trop positif, trop occupé des sollicitudes prosaïques, comme collé à la terre, et le génie allemand grave, méditatif, halluciné par instants en quelque sorte, par ses rêveries sublimes, et se complaisant dans les plus hautes régions de la pensée. Die Befruchtung hat stattgefunden, sie hat aber leider keine Wunder, wie der Verfasser erhoffte, gewirkt, jedenfalls nicht in der religiösen Kunst.

Die Bedeutung des Künstlers in der Kunstwelt, seine gewinnende, charakterfeste Persönlichkeit ließen vermuthen, daß er auch in einer einflußreichen Stellung Hervorragendes wirken könne. So wurde ihm denn trotz seines anfänglichen Sträubens zum 1. October 1857 die Lehrerstelle für Historienmalerei an der Düsseldorfer Akademie an Stelle des ausgeschiedenen Historienmalers Köhler verliehen. Die akademischen Verhältnisse waren nicht mehr die glänzenden, wie ein Menschenalter früher: Schadow war alt und kränklich, einige der tüchtigsten Lehrer waren ausgeschieden; eine Regenerirung dringend nöthig. Dabei scheint der Oberpräsident v. Kleist-Regow, in späterer Zeit der bekannte conservative Führer, vor allem auf Carl Müller sein Augenmerk gelenkt zu haben. In einem Briefe Deger's an letztern vom 22. November heißt

¹⁾ Vgl. hierzu Anhang, Jahr 1854 f. Ich kenne nur die Ausführung, die Herr Fridolin Bachem (Köln) besitzt. Vgl. unsere Abbildung.

²⁾ Bouniol, L'Art Chrétien et l'école Allemande, Paris 1856, p. 60 s., besonders 70.

es: „Der Oberpräsident war hier; er hat das Wohl der Akademie lebhaft in's Auge gefaßt; er bedauerte, Sie nicht hier gefunden zu haben, um gerade mit Ihnen jene Angelegenheit zu berathen. Ich erkenne aus seinen Mittheilungen, daß er auf Sie für die Zukunft rechnet.“ Nicht unmöglich ist es, daß Herr v. Kleist-Regow dabei auch die Nachfolgerschaft in der Leitung der Akademie, da der Abgang Schadow's bald zu erwarten war, im Sinne hatte. Jedenfalls wurde er, kaum eingeführt, der Stellvertreter des Directors in der Leitung seiner Malklasse, da Schadow am ersten Weihnachtsabend 1857 einen ersten Schlaganfall erlitt. Ein Jahr lang versah er die Doppelstelle; da zwangen ihn die drängenden Marseiller Arbeiten, dringend um Ersatz zu bitten. Zunächst übernahm der früher ausgeschiedene Carl Sohn die Malklasse; bald darauf folgte Schadow's Schwager Bendemann einem Rufe als Leiter der Akademie, worüber sich Carl Müller sehr freute.

Sechszunddreißig Jahre hat er der Anstalt, an der er seine letzte Ausbildung genossen hatte, seine Kraft gewidmet, zehn Jahre als Leiter derselben. Wie mit Düsseldorf, war er mit der Akademie auf's innigste verwachsen. Ein Lehrer wie Schadow war Carl Müller nicht: dazu fehlte ihm vor allem Schadow's brennender Eifer, zu unterrichten; zu gering war sein Ehrgeiz, sich Schüler heranzuziehen. Dann wurde es ihm manchmal schwer, der Individualität seiner Schüler gerecht zu werden, während Schadow stets deren vollste Entwicklung gefördert hatte. Andererseits besaß er hervorragende Eigenschaften, die seine Lehrthätigkeit förderten: Er war ein Meister des Zeichnens und „nach der Richtung der strengen harmonischen Durchbildung der jungen Künstler hat seine Thätigkeit als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie eine typische Bedeutung in der Kunstwelt gewonnen“¹⁾; er besaß ein kenntnißreiches, gesundes Kunsturtheil, nicht jenes absprechende jüdische, sondern das begründende, das mit den Fehlern auch sogleich die Mittel zur Beseitigung derselben angibt; er zeigte in der Beurtheilung der Persönlichkeiten einen überraschend scharfen Blick: manchen Künstler hat er auf den Kunstzweig hingewiesen, in dem er wider Erwarten Bedeutendes geleistet hat; er hatte ein herzgewinnendes, lebenswürdiges Wesen, das in frühern Jahren die Schüler lebhaft angezogen haben muß, wie eine Reihe von Dankbriefen beweisen; er hatte vor allem eine vorzügliche Rednergabe, er sprach klar, das Wesentliche hervorhebend, ohne zu stocken. Hat er so auch weniger Schüler im engeren Sinne herangebildet, darunter befinden sich aber solche mit sehr bekannten Namen, so ist der Kreis derer, die von ihm geistige Anregung empfangen haben, ein um so größerer.

¹⁾ So ein Düsseldorfer Kunstkritiker in der Köln. Ztg. 1889, September 16.

IV. Getäuschte Hoffnungen. Die Marseiller und Bonner Cartons.

(1857—1870.)

Wer Carl Müller's arbeitsreiches Leben genauer verfolgt, dem muß es auffallen, daß in der Zeit seiner besten Manneskraft während eines Zeitraumes von mehr als zehn Jahren so wenig bedeutende Arbeiten von ihm an die Oeffentlichkeit gekommen sind. Daß er außerdem mehrere große Cartons geschaffen hat, ist dem kunstliebenden Publicum fast völlig unbekannt geblieben; ebenso daß es für ihn eine Zeit bitterster Enttäuschungen und seelischer Leiden war, in der jede auch noch so gewaltige Künstlerkraft in etwa hätte erlahmen müssen. Die Namen Marseille und Bonn haben lange für ihn einen schlimmen Klang gehabt; freilich hat letztere Stadt gerade im letzten Jahrzehnt seines Lebens ihm solche künstlerische Freude und Genüthung gewährt, daß die trüben Erinnerungen der frühern Zeit dadurch verwischt worden sind. Aber eine Schilderung seines Lebens, ohne Berührung der beiden verfehlten großartigen Pläne würde lückenhaft, das Leben selbst in gewissem Sinne unverständlich bleiben.

Seit der Pariser Weltausstellung hatte sein Name in Frankreich einen guten Klang. Französische Pfarrer wünschten von ihm Bilder für ihre Kirchen gemalt zu sehen; französische und belgische Kunsthandlungen suchten den Vertrieb seiner Werke. Kunstfreunde pilgerten aus Frankreich an den Rhein, um den Apollinarisberg und Düsseldorf zu besuchen. Darunter befand sich auch ein geistlicher Professor am petit seminaire in Marseille, Couissinier, Herausgeber eines Katechismus in Bildern und anderer religiös-künstlerischer Werke, ein Verehrer der Müller'schen Bilder, der dabei eine alte, von Rom her bestehende Freundschaft mit Carl Müller erneuerte. Das wurde verhängnißvoll für des Künstlers Thätigkeit im kommenden Jahrzehnt; denn vornehmlich auf Couissinier's Betreiben wurde er mit der Ausmalung der neu zu erbauenden Kirche Notre dame de la garde betraut.

Hoch über der uralten, noch jetzt ersten französischen Hafenstadt Marseille erhebt sich ein mächtiger, in's Meer hineinragender Fels, von dem aus man eine der wunderbarsten Aussichten der Welt hat, die mir, als ich sie im Frühling 1892 genießen konnte, an Schönheit der des Busens von Neapel nicht viel nachzugeben schien; nur daß das Bild ernster war. Das Meer mit den hellglänzenden Inseln, den vielen weißen Segeln; ganz tief, viel tiefer, als vom Janiculus aus Rom erscheint, die ganze gewaltige Stadt mit den prächtigen Hafenaussichten, hinter der

Kirche Notre dame auf der Höhe eine neue Stadt an die Felsen gebaut, die wie Schnee glänzen, in weiterer Umgebung ein vielgezackter Bergesfranz; und vor mir, herrschend über Meer, Land und Stadt, das gewaltige Heiligthum der Mutter Gottes, deren Statue aus schwindelnder Höhe herniederschimmert, vor mir, neben und hinter mir stets Schaaren von Pilgern, die zu Notre dame de la garde wallfahren — hier begriff ich es, mit welcher Seligkeit einen Künstler wie Carl Müller der Gedanke erfüllen mußte, an solcher Stätte die Himmelskönigin durch seinen Pinsel zu verherrlichen, hier verstand ich, warum er sich so sehr an sein Recht geklammert und mit solch' tiefem Seelenschmerze das große Project hatte fahren lassen.

In den fünfziger Jahren, in der Blüthezeit des zweiten Kaiserreichs, hatte die Administration der alten Wallfahrtskapelle auf dem Berge beschlossen, ein würdiges Gotteshaus an Stelle des unscheinbaren, baufälligen Gebäudes zu errichten und von einem der ersten religiösen Maler dasselbe mit Wandmalereien ausschmücken zu lassen. Couissinier lenkte die Aufmerksamkeit nicht auf einen der hervorragendsten französischen Maler, sondern auf den Deutschen Carl Müller. Dieser schreibt zuerst darüber am 12. November 1857 an seine Schwester; freilich hatte er noch geringe Hoffnung: „Sedenfalls will ich nichts veräumen und sobald als möglich der an mich ergangenen Einladung folgen, um die Sache an Ort und Stelle einzusehen. Der liebe Gott kann alles! Und wir können sehr viel durch Gebet! Bete also ein wenig für mich!“ Zwölf Tage später berichtete er jubelnd aus Marseille, daß man ihn mit der größten Zuvoorkommenheit aufgenommen und ihm Beweise des vollkommensten Vertrauens gegeben habe; Bischof Mgr. de Mazenod habe ihn ungemein liebenswürdig behandelt und ausgezeichnet; die Mitglieder der Administration schienen vortrefflich disponirt zu sein und die Geldmittel keine Schwierigkeiten zu machen; der eigentliche Contractabschluß solle erst im folgenden Jahre stattfinden. „Noch kann ich es nicht begreifen, wie es mir möglich ist, hier in einer ganz fremden Welt, in fremder Sprache eine so schwierige Angelegenheit so glücklich zu fördern. Der liebe Gott steht mir offenbar stärkend zur Seite.“

Nun begannen für den Künstler ein paar Jahre, in denen er sich unendlich glücklich fühlte. Diesmal hatte er große Wände, und er wollte Großes schaffen! Eingehend vertiefte er sich in die älteste christliche Geschichte der ehrwürdigen Massilia, studirte eifrig die Legenden von Lazarus, der hier zuerst das Christenthum gepredigt haben soll, und anderer Heiligen der Vorzeit. Reiche Auszüge darüber finden sich noch in seinen Papieren. Sein gelehrter Freund, Professor Heuser aus Köln, schlug vor, in einzelnen historischen Ereignissen, die Repräsentanten für

ganze Richtungen seien, zu zeigen, wie Maria Schutz und Schirm der Christenheit sei. Unter anderm schlug er vor die Jungfrau von Orleans, vor dem Marienbilde betend; als Pendant dazu die Scene, wie Ludwig der Heilige sich in Nazareth zu Boden wirft und vor dem Hause der Jungfrau den Boden küßt, oder wie Ludwig XIII. ganz Frankreich unter den Schutz der Himmelskönigin stellt. In dieser Weise hoffte er, daß Carl Müller „eine für lange Jahrhunderte nutzbringende Predigt auf die weiten Wände dieses Heiligthums schreiben könne“.

Weitere Beratungen mit seinen französischen Bekannten führten jedoch dazu, einen Cyclus von 15 Gemälden aus dem Leben Maria's vorzuziehen. Im Winter 1858 begann er mit dem ersten großen Carton. Im Juni des folgenden Jahres reiste er zum zweiten Male nach Marseille. Hier wurde „unter allgemeiner Begeisterung“ der Vertrag mit dem Bischof und der Administration abgeschlossen, lautend auf zehn- bis fünfzehnjährige Arbeit und ein Honorar von 300,000 Francs, wozu noch 100,000 Francs für die Cartons kommen sollten. Der Künstler glaubte sich völlig gesichert; war auch die Commission keine juristische Person, so repräsentirte sie doch die höchste Diöcesengewalt, und außerdem verbürgten sich die Mitglieder einzeln mit ihrem Vermögen.

Eifrig förderte Carl Müller nunmehr an dem figurenreichen Carton der Krönung Mariä. Ein junger Künstler, der talentvollste unter seinen Schülern, den er ganz in seine Anschauungs- und Malweise eingeweiht hatte, H. Sinkel¹⁾, wurde von ihm für die Mitarbeit gewonnen. In fröhlichem Wettstreit zeichneten Meister und Schüler; ein Abglanz der Remagener Zeit schien über der Arbeit zu liegen. Der bis auf die kleinsten Einzelheiten durchgeführte obere Theil des Cartons, den jetzt die Berliner Nationalgalerie besitzt²⁾, ist nach dem Urtheil aller Sachkenner ein Werk von entzückendster Schönheit, das die geniale Compositionsart des Künstlers in höchstem Maße zeigt. Das Thema ist dasselbe wie auf dem Apollinarisberge, aber wie verschieden in der Gesamtdarstellung

¹⁾ Geboren zu Ameloo (Holland) 1835; seit Anfang der sechsziger Jahre schuf er eine Anzahl hervorragender religiöser Gemälde, so eine Anna und Maria, Verkündigung, die Michels'sche Madonna, eine h. Nacht und das vierte Gebot, das zu den verbreitetsten religiösen Bildern gehört. Der Künstler hat nicht weniger als vierzehn Mal den Gegenstand wiederholen müssen! Seit 1876 widmete er sich fast ausschließlich der Portraitmalerei und gehörte unstreitig zu den bekanntesten und gesuchtesten deutschen Portraitmalern. Erst in allerletzter Zeit wendete er sich wieder dem religiösen Gebiete zu.

²⁾ Vorher hatte er schon einen nach modernen Begriffen sehr ausgeführten Carton gezeichnet, der auch den untern Theil des Bildes enthält, in der Mitte die Apostel am Grabe Mariä, an beiden Seiten Gruppen von Heiligen und historischen Persönlichkeiten, die zur Stadt Marseille in Beziehung stehen. Letztere sind allerdings nur leise angedeutet.

und Auffassung! Einer der hervorragendsten Maler der Jetztzeit erklärte, daß die musizirenden Engelgruppen zu beiden Seiten zu dem Lieblichsten gehörten, was er in der neuern Kunst kenne. Wie ergreifend die Seligkeit der Jungfrau, die gerade die Krone empfängt, und der Blick innigster Liebe des sie krönenden Sohnes! Von dem Kranze der 16 Engelsköpfschen, welche das Mittelbild umgeben, ähnelt auch nicht eines dem andern. Hier ist eine seltene Galerie schönster Kindergesichtchen vereint!

Der ganz ausgeführte Carton würde mehr als achtzig Figuren aufgewiesen haben. Mitten in der Arbeit für den untern Theil mußte der Künstler aufhören. Schon die erste „klingende Nachricht“ blieb trotz des Contractes im Herbst des Jahres 1859 aus. Es bedurfte wiederholter Mahnungen, um die Administration an ihre Pflicht zu erinnern. Auch die zweite Ratenzahlung verzögerte sich. Im März 1860 theilte ihm die Administration mit, daß sich ein bedeutender Fehlbetrag in der Kasse befinde, daß sie unter solchen Umständen nur die allernothwendigsten Ausgaben machen würde, und ihn bitten müsse, *de suspendre pour un temps qui ne peut être longue la continuation de vos études*. In eindringlichem Schreiben stellte er dem Freunde Couissinier und den andern Herren seine peinliche Lage vor: er habe seine Schiffe gleichsam hinter sich verbrannt, größere Aufträge schon seit ein paar Jahren abgelehnt; man halte ihn auch in den deutschen kunstliebenden Kreisen allgemein auf Jahre an Marseille gebunden; zudem habe er einen vorzüglichen jungen Mann für sein Werk gewonnen, den er nicht so ohne weiteres entlassen könne. Bei einer Arbeit, die fünfzehn Jahre angestrengtester geistiger und körperlicher Thätigkeit erfordere, könne er nicht heute aufhören und nach einigen Wochen wieder beginnen, um dann abermals zu pausiren. „Das sind die Dornen, die sich meinem Glücke beimischen. Ich beklage mich nicht, aber ich wünsche einige Worte des Trostes von Ihnen.“ Couissinier konnte nach seinen Informationen die Lage nur als eine momentane Geldknappheit schildern; in wenigen Monaten seien die Verhältnisse geregelt. Der Künstler beschloß, auf die Loyalität seiner Auftraggeber zu bauen und die Arbeit fortzusetzen. Gegen Ende des Jahres schienen sich die Aussichten zu bessern: Napoleon III. hatte bei einem Besuche in Marseille durchblicken lassen, daß er zur Beihülfe geneigt sei. Eine neue Anzahlung war von der Bemerkung begleitet, in Bälde seien alle Schwierigkeiten beseitigt.

Da starb der Bischof von Marseille im Frühjahr 1861. Die Kirchenkasse wies eine Schuldenlast von 400,000 Francs auf; die Bauarbeiten in Notre dame stockten seit langem. Der neue Bischof lehnte unter lebhafter Anerkennung der Verdienste Carl Müller's und unter Betonung seines Verlangens, ihn bei der Arbeit zu sehen, jede Verbind-

lichkeit des Contractes für seine Person ab. Auf Carl Müller wirkte die Mittheilung wie ein Donnerschlag. Er wandte sich an einen französischen Juristen, der die Sache anscheinend ungern angriff. In Düsseldorf interessirte sich Fürst Anton von Hohenzollern auf's lebhafteste dafür; er war geneigt, sich bei Kaiser Napoleon selbst zu verwenden. Doch lehnte das der Künstler, der die Angelegenheit nicht auf die Spitze treiben wollte, vorläufig ab. Dagegen richtete er einen warmen Appell an den Bischof. Der Brief machte Eindruck; aber die Verhältnisse waren stärker: eine neue Administration suspendirte auf drei Jahre alle Arbeiten für die Kirche. Jedoch hatte Carl Müller die Genugthuung, zu hören, daß der Generalvicar erklärte, que dans son opinion le contrat obligeait en conscience, et monsieur Signoret (der neue Chef der Verwaltung) m'a assuré que tous les membres de l'administration sont de la même opinion.

Inzwischen stellte sich beim Bischofe ein Gehirnleiden ein; dadurch wurden natürlich die Unterhandlungen gelähmt. Im Jahre 1865 begannen sie auf einer neuen Basis: Der Künstler sollte auf den alten Contract förmlich verzichten und zunächst für die Ausmalung der Absis mit der Krönung Mariä 60,000 Francs erhalten. Das Anerbieten war verlockend: Die Zeichnung war fertig, in wenig Jahren konnte das Fresco vollendet sein und möglicherweise sich daran neue Aufträge für die übrigen Theile der Kirche anschließen. Comissinier rieth dazu. Doch Carl Müller, der zu sehr von der Rechtmäßigkeit seines Contractes überzeugt war, den ja auch die jetzige Administration als im Gewissen bindend bezeichnet hatte, wollte sich zu erstem Punkte nicht verstehen. C'est pour moi une question d'honneur. Auf einen einfachen Contract für die Absis ohne Annullirung des frühern wollte sich dagegen die Verwaltung nicht einlassen.

Als der Künstler endlich die Ueberzeugung hatte gewinnen müssen, daß man nicht ehrlich mit ihm umgehe und absichtlich die Sache in die Länge ziehe, um ihn zu ermüden und sich endlich aller Verpflichtungen gegen ihn zu entziehen, trat er zu Ende der sechsziger Jahre entschiedener auf. Er verlangte ein schleuniges Arrangement wegen Ausführung eines Theiles der Arbeit oder, wenn man auf seine Thätigkeit gänzlich verzichten wolle, eine Entschädigung von 50,000 Francs. Zu gleicher Zeit übertrug er einem Marseiller Advocaten die Vertretung seiner Interessen. Da brach der Krieg aus. Begreiflicher Weise konnte er jetzt keine Zuversicht in die Unparteilichkeit französischer Gerichte setzen. Einen Augenblick dachten er und seine Freunde daran, beim deutsch-französischen Friedensschluß das französische Gouvernement zur Approbation seines Vertrages zu veranlassen. Der Oberpräsident von Möller, der spätere

Chef der elsass-lothringischen Verwaltung, welcher für den Künstler große Sympathie hegte, sollte gewonnen werden, doch ist die Sache schließlich im Sande verlaufen.

Carl Müller sah die Dinge nicht zu schwarz; das beweisen die noch vorliegenden Schriftstücke. Nach Jahrhunderten werden sie noch Zeugniß davon ablegen, wie ein großer, nicht einheimischer Künstler von der auf ihre Noblesse Fremden gegenüber nicht mit Unrecht pochenden benachbarten Nation behandelt worden ist. Der Kern der Sache steckt meines Erachtens darin, daß neben den finanziellen Schwierigkeiten alsbald nach dem Contractabschluß nationale Bedenken sich einmischten. Manchmal klingt aus den Schriftstücken etwas heraus wie unwilliges Erstaunen darüber, daß man einem deutschen Künstler eine so umfangreiche und verhältnißmäßig lohnende Arbeit auf französischem Boden habe geben können!

Daß ein deutscher Künstler zu einer gewaltigen, monumentalen Arbeit in Frankreich berufen werden wird, dürfte jetzt für Jahrhunderte unmöglich sein ¹⁾.

Noch bitterer waren für das Empfinden des Künstlers die Erfahrungen, die er in den sechsziger Jahren mit dem Bonner Münsterkirchen-Project machte, obwohl es sich hier nicht um einen Contractbruch handelte, sondern er selbst die Lösung der von ihm eingegangenen Verpflichtungen beantragte.

Freundschaftliche Beziehungen verbanden ihn mit Bonn seit seiner frühesten Jugend; aber auch die künstlerischen haben schon früh begonnen. Noch während der Remagener Zeit 1849 war der Plan längere Zeit erörtert worden, durch ihn die Kapelle des Johannessospitals mit einem Frescobilde schmücken zu lassen. Daß für die folgenden vier Jahrzehnte immer wieder malerische Projecte in Bonn für ihn aufstaueten, die dann endlich auch zu so wichtigen Ergebnissen führten, verdankte er dem Bestreben zweier einflußreichen Freunde, von denen der eine, Pastor Reinkens, es als seine Lebensaufgabe betrachtete, seine Pfarrkirche (die Minoritenkirche) mit Gemälden zu zieren; der andere, Oberbürgermeister Kaufmann, ein Förderer aller wahren Kunst, selbst Kunstschriftsteller, seiner Vaterstadt die künstlerische Kraft Carl Müller's zu gewinnen suchte.

Im Jahre 1856 hatte der Kunstverein eine Concurrrenz für die

¹⁾ Notre Dame de la Garde ist ohne Ausmalung geblieben. Mosaikdecken mit allerlei stilisirten gutgemeinten Emblemen, ein paar Engel in der Kuppel, eine höchst schwache Verkündigung in der Absis, das ist alles. Die Seitenwände sind von oben bis unten mit Botivtafeln, schlechten geschnittenen Del- und sonstigen Bildern behängt. Das ehrt den Sinn der Gläubigen, aber es ist doch betrübend, daß dieses alles an den Wänden hängt, auf denen Carl Müller Unsterbliches hätte schaffen können.

Herstellung eines großen Bildes für den Marienaltar der Minoritenkirche ausgeschrieben. Ittenbach und Andreas und Carl Müller waren zur Betheiligung besonders eingeladen. Carl Müller lehnte ab, trotzdem der Ausschuß, die Bonner Freunde, ja alle, die sich für Beschaffung des Marienbildes interessirten, ihm zusetzten; selbst in anonymen Briefen wurde er dazu aufgefordert. Der Künstler war gegen jede Concurrenz auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Er hat darüber einmal beherzigenswerthe Worte in einer Kunstvereinsversammlung 1866 gesprochen: „Es ist etwas ganz anderes bei Concurrenzen, welche ausgeschrieben werden für Tonstücke oder architektonische Entwürfe. Da haben Sie ein fertiges Werk vor sich. Wenn Sie einen Preis ausschreiben für ein Tonstück, so wird dieses vollständig vollendet vorgelegt, es wird nichts mehr an der Arbeit geändert. Ebenso verhält es sich mit fertigen Plänen für irgend ein Bauwerk. Das Resultat bei Concurrenzen, wo es sich um Kunstwerke handelt, ist ganz verschiedener Natur. Sie haben es gar nicht in der Hand, mit Bestimmtheit zu sagen, wie die eine oder andere Skizze ausgeführt wird. Ja, könnten Sie fertige Bilder haben, so wäre dies der sicherste Weg, und niemand brauchte einen Künstler vorzuschlagen, nur an den Kunstverein zu schreiben, der auf dem Wege der Concurrenz das beste Bild beschaffen wird. Allein das Vertrauen darauf scheint im Publicum nicht groß zu sein, und ich glaube, daß alle, welche die Sache kennen, leicht zu der Ueberzeugung kommen, daß sie in vielen Fällen Illusion ist. Es kann einer eine gute Skizze gemacht haben, macht aber ein schlechtes Bild davon, weil er nicht Kenntniß genug hat, ein solches Bild zur Ausführung zu bringen — und es kann einer eine minder gute Skizze gemacht haben, und man kann die Ueberzeugung hegen, daß er ein sehr gutes Bild machen wird.“

Die Gründe für seine Abneigung im allgemeinen waren rein sachliche. Er selbst hatte beim Kunstverein nur einmal concurrirt und den Preis davon getragen. Für Bonn dürften auch persönliche Motive mitgewirkt haben; vor allem seine Stellung zu seinem Bruder und seinem Freunde Ittenbach, welcher letzterer später den Auftrag erhielt.

Eine beglückende Aussicht schien sich zu Ende 1864 zu eröffnen: Die Ausmalung der Münsterkirche. Bekanntlich nimmt unter den mittelalterlichen monumentalen Kunstwerken des Niederrheines, wenn man vom Kölner Dom absieht, die Münsterkirche in Bonn einen der hervorragendsten Plätze ein. Mit Recht ist die Bewohnerschaft der rheinischen Museenstadt stolz auf dieses Besitztum, für dessen Restauration sie stets zu Opfern geneigt war. Ein Martinusverein, nach dem Patron der Kirche benannt, hatte sich in den sechziger Jahren die innere Ausschmückung zur besondern Aufgabe gestellt. Im October des genannten Jahres

beschloß der Verein, Carl Müller zu einer schriftlichen Aeußerung zu veranlassen, ob er geneigt sei, die Kuppel, die beiden Seitenwände des Chores, diesen selbst, in der Art auszumalen, daß er selbst die eigentlichen Wandgemälde ausführe, die decorative Ausschmückung unter seiner Oberleitung stattfinden sollte. In den Motiven wurde betont, daß die Würde und Schönheit der Münsterkirche die Ausmalung durch einen Künstler ersten Ranges erfordere und daß als solcher Carl Müller zu empfehlen sei. Man hoffte die Kosten aus eigenen Mitteln und Zuschüssen des Kunstvereins und des Staates zu decken.

Der Künstler schwankte eine Weile, ob sich die in Aussicht stehenden umfangreichern Aufgaben auch mit dem noch immer schwebenden Marseiller Projecte verträgen. Von beiden Seiten riethen ihm seine besten Freunde zur Annahme des Sichern. So entwarf er denn Ende 1865 ein ausführliches „Promemoria betreffend die malerische Ausschmückung des Innern der Münsterkirche zu Bonn, und zwar zunächst des Chores“. In dem tiefdurchdachten Schriftstück heißt es u. a.: „Nach eingehender und reiflicher Erwägung hat sich in mir die Ansicht gebildet und stets mehr befestigt, daß allein die höchsten Gegenstände geeignet sind, nicht nur die Absis, sondern auch die Seitenflächen des Chores würdig zu schmücken. Für die Bearbeitung legendarischer Stoffe aus dem Leben des hl. Martinus, der h. Helena und der hh. Cassius und Florentius, wie auch eventuell für die Darstellung interessanter geschichtlicher Ereignisse, welche zur Kirche und zur Stadt in engerer Beziehung stehen“ — als solche waren die Gründung durch die Römer, Verleihung des Stadtrechtes durch den Erzbischof Engelbert II., die Königskrönung Friedrich's des Schönen und Carl's IV., die hier stattgefunden hatten, vorgeschlagen — „würden sich in den Seitenschiffen z. B. über den Beichtstühlen sehr passende Räume darbieten. Die beiden schönen Flächen, die sich über den Seitenaltären befinden, die jetzt dem hl. Erzengel Michael und dem h. Joseph geweiht sind, würden überdies in sehr glücklicher Weise Gelegenheit zur Verherrlichung der Mutter Gottes und des h. Martinus des Hauptpatrones der Kirche geben . . . Es ist vor allem die Geschichte des Heiles, welche meines Erachtens im Chor zur Darstellung kommen muß, und habe ich versucht, unter den Gegenständen aus dem Leben des Heilandes unter Festhaltung eines chronologischen Zusammenhanges eine solche Wahl zu treffen, daß in den vier Räumen vor dem sogenannten Triumphbogen 1) die doppelte Natur des Gottessohnes, 2) seine Lehrthätigkeit, 3) seine Königswürde, 4) sein Priestertum; in dem Raume vom Triumphbogen bis zur Absis: sein Sieg über den Tod, seine Verherrlichung und seine Fürsorge für die Kirche veranschaulicht werde und daß in der Absis in der Symbolisirung des

jüngsten Gerichtes der ganze Gedanke zum Abschluß komme.“ Es wurde dann eine Reihe haulicher Veränderungen vorgeschlagen, die decorative Ausschmückung besprochen, die achtzehn Einzelbilder aufgezählt und zum Schluß heißt es: „Das Hauptbild in der Absis muß symbolisch aufgefaßt sein, damit es in einer gewissen Allgemeinheit Anhaltspunkt für die Betrachtung nach verschiedenen Richtungen darbiete. Auch die Sprache der h. Schrift hat in Bezug auf das jüngste Gericht stets einen sinnbildlichen Charakter und die alte Kunst hat sich, namentlich wenn dieser Gegenstand in der Chornische zur Darstellung kam, mit sehr richtigem Takte immer in einer solchen Auffassungsweise bewegt.“

Die Skizze zum jüngsten Gericht war bald entworfen¹⁾. Die Scene stellt den Augenblick dar, welcher dem Weltgericht unmittelbar vorangeht; denn der Richter befindet sich bereits im Wolkenhimmel, der Sternenhimmel ist über ihm; aus dem Himmel der Herrlichkeit deutet die Hand des Vaters auf den mit dem Gerichte betrauten Menschensohn, dessen Zeichen in den Wolken zu erscheinen beginnt; die Posaune, welche die Todten wachrufen und vorladen soll, wird geblasen, zwei knieende Gestalten, Maria mit ausgestrecktem Arm, Johannes der Täufer auf die zu Richtenden zeigend, flehen um ein guadenreiches Gericht. An der Seite knieen unten die Engel der Gerechtigkeit und der Gnade, darüber die beiden Posaunenengel und oben erscheinen verschiedene mit den Leidenswerkzeugen.

Die Skizze wurde dem kunstsinigen Regierungspräsidenten von Möller vorgelegt, dem sie ebenso wie dem Vorstande des Martinusvereins außerordentlich gefiel. Prälat Dieringer erhob einige theologische Bedenken, die sich jedoch leicht beheben ließen durch den Hinweis auf die künstlerische Tradition und die Symbolik. Die Commission von Sachverständigen, welche jährlich in Berlin unter dem Vorsitz des Cultusministers zusammentritt, um über die aus Staatsfonds zur Unterstützung monumentaler Kunstwerke zu bewilligenden Mittel zu berathen, empfahl die Skizze, und so erklärte sich die Staatsregierung bereit, die Hälfte der 5000 Thlr. betragenden Kosten der Ausführung zu bewilligen, wenn der Martinusverein den andern Theil beschaffe. Eine zu Anfang 1866 veranstaltete Sammlung hatte so glänzenden Erfolg, daß auch eine Anzahl weiterer Gemälde gesichert erschien und im März 1866 der Contract abgeschlossen wurde; nicht so glänzend wie in Marseille, aber anscheinend diesmal von untrüglicher Sicherheit. Die Gerüste wurden im Herbste aufgeschlagen, im Frühjahr 1867 hoffte der Meister „an der Mauer zu

¹⁾ Sie ist noch vorhanden.

stehen". Da trat ein Hemmniß ein von einer Seite, von welcher man es gar nicht erwartet hatte.

Der mit dem Meister abgeschlossene Vertrag bedurfte noch der Genehmigung der erzbischöflichen Behörde. Beim Erzbischof Paulus Melchers hatten sich Einflüsse gegen den Künstler und sein Werk geltend gemacht. Obwohl persönlich ihm nicht abgeneigt, seine Bedeutung für die christliche Kunstentwicklung nicht verkennend, glaubte der Erzbischof nicht, daß die Münsterkirche von einem modernen Maler in moderner Weise ausgemalt werden dürfe. In einem Schreiben vom 20. März 1867 bekundete er diese seine unwiderrufliche Ansicht dem Vorstande des Martinusvereins. Vergebens waren die Schritte, die Carl Müller selbst beim Erzbischof that. Tief gebeugt kehrte er von Köln zurück. Der schmerzliche Ausruf: „Mit Bonn ist es auch aus!“ ist den Freunden, die ihn bei seiner Rückkehr empfingen, nicht aus der Erinnerung geschwunden.

Diesmal machte er reine Bahn. Zunächst ging er in sein Atelier und zerschnitt den vollständig ausgeführten Carton des jüngsten Gerichts in tausend Stücke. Damit entzog er der Nachwelt ein Bild, das wegen der Hoheit der darin ausgedrückten Empfindung, der Kraft der Darstellung, wegen des großen Zuges, der das Ganze durchwehte, zu seinen charakteristischsten Werken gehört haben würde. Dann setzte er sich hin und richtete an den Vorstand des Martinusvereins ein ausführliches Schreiben, worin er denselben von allen Verpflichtungen des vorigjährigen Vertrages entband. „Soweit die Sache mich angeht, darf ich Ihnen wohl die Versicherung geben, daß unter den verschiedenen Gründen, welche mich wünschen lassen, diese Angelegenheit, deren Verlauf gewiß zu den schmerzlichsten Erfahrungen meines Lebens gehört, definitiv abgebrochen zu sehen, derjenige keineswegs der geringste ist, daß es mir als treuem Katholiken, der ich mich bestrebe zu sein, unerträglich sein würde, zu einem Werke ferner die Hand zu bieten, welches, wie ich nun erfahren habe, nur gegen den ausgesprochenen Willen meines Oberhirten zur Ausführung gelangen könnte.“

Das vom 21. Mai 1867 datirte Schriftstück enthält aber mehr. In seinem letzten Theile erhebt es sich zu einer Apologie der von ihm vertretenen Düsseldorfer christlichen Malerschule und ihrer Anschauungen. Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes glaube ich es hier ausführlich folgen lassen zu sollen:

„Daß dem Episkopat ein absolutes Veto in Bezug auf dogmatische Verstöße in solchen Dingen zusteht, wird von keiner Seite bezweifelt werden dürfen. Im vorliegenden Falle ist es wohl nicht die Absicht des hochwürdigsten Herrn, seinen Bedenken diesen Charakter zu vindiciren,

es würde sonst einem Cornelius in der Münchener Ludwigskirche und noch weniger einem Michel Angelo in der Sixtina vergönnt gewesen sein, auf der Altarwand das jüngste Gericht, sogar in dramatischer Darstellung zu malen. Es ist mir aber auch durchaus unzweifelhaft, daß die Bischöfe in ästhetischer und selbst innerhalb gewisser Grenzen in archäologischer Beziehung eine gewisse discretionäre Befugniß haben, unwürdige Darstellungen, resp. grobe Verstöße in der Wahl der Gegenstände und der Art ihrer Darstellung zu verhindern, und es wird lediglich ihrem tactvollen Ermessen anheim gestellt bleiben müssen, in welcher Ausdehnung sie von dieser Befugniß Gebrauch zu machen für nöthig erachten. Ich bin daher weit entfernt, das Einschreiten der kirchlichen Behörde im gegenwärtigen Falle einer Kritik unterziehen zu wollen, kann es aber desohnerachtet nicht unterlassen, einige in dem beregten Schreiben vom 20. März d. J. enthaltene Gründe für dieses Einschreiten, so weit es zu meiner eigenen Rechtfertigung erforderlich erscheint, kritisch zu beleuchten.

„Wenn es in diesem Schreiben heißt: »Der alten Tradition zufolge würde an dieser Stelle das einfache Bild des Heilandes mit segnender Hand in voller Glorie und Majestät, oder auch das Lamm Gottes seinen Platz finden. Das Weltgericht findet sich in den Kirchen ältern Stiles niemals an dieser Stelle über dem Altar der Versöhnung, sondern regelmäßig an der entgegengesetzten Westseite der Kirche«, so habe ich darauf zu erwidern:

„1. Ich vermag mich nicht zu entsinnen, daß jemals im ganzen Mittelalter das Lamm Gottes in der Chornische seinen Platz gefunden hätte. Vielmehr ist es unzählige Male auf der obern Nischenwand oder auf dem Triumphbogen gemalt worden, an welch' letztere Stelle ich es auch (vergleiche mein Promemoria betreffs der malerischen Ausschmückung des Münsters) projectirt hatte.

„2. Der Heiland in seiner Herrlichkeit ist allerdings unzählige Male, aber keineswegs ausschließlich an dieser Stelle dargestellt worden, denn in ebenso unzähligen Fällen siehet man statt dessen in den Kirchen »ältern Stils«: den Heiland in Beziehung zu den Aposteln oder andern Heiligen, den Weltenschöpfer, die Trinität (Gott Vater mit dem Crucifix), die Krönung Mariä oder ihre Verherrlichung in anderer Weise, die Madonna von Engeln und Heiligen umgeben, die Patrone der Kirchen oder Gruppen von andern Heiligen u. u. u. kurz, alle möglichen Variationen.

„3. Es scheint mir nicht richtig, daß sich in den Kirchen »ältern Stiles das Weltgericht regelmäßig an der entgegengesetzten Westseite« findet. Vielmehr möchte der beregte Gegenstand von Giotto in der

Arena zu Padua wohl zu den frühesten Darstellungen des Gerichtes auf dieser Wand gehören: Zudem hat hier die Wahl des Ortes noch einen ganz speciellen Grund. Später kommt es an dieser Stelle wohl zuweilen vor, aber durchaus nicht ausschließlich. Es befindet sich vielfach auf den Seitenwänden, in den Gewölben (ehemalige Kirche zu Ramersdorf) auf der dem Chore zugewendeten Seite des Triumphbogens (Mühlhausen am Neckar), in Seitenkapellen (Orvieto, von Fiesole) 2c. und nicht nur das, der Heiland als Richter befindet sich auch »über dem Altare der Veröhnung«, auf der Chornischenwand, wie z. B. das Mosaik in der Kirche zum h. Michael in Frigisole zu Ravenna beweist. An derselben Stelle findet sich sogar aus der Zeit Giotto's eine reiche dramatische Composition des Gerichtes in Sta. Maria in Toscanella. (Ich hebe indeß ausdrücklich hervor, daß ich eine dramatische Darstellung des Gegenstandes geflissentlich vermieden habe.) Endlich findet sich Christus als Richter auch in der Absis selbst, z. B. in der Kapelle des h. Sylvester bei S. Quattro coronati in Rom aus dem 13. Jahrhundert oder vielleicht noch früher. Der Heiland ist hier umgeben von der h. Jungfrau, dem h. Johannes Bapt., den Aposteln und Engeln mit der Gerichtspfaune.

„Ich glaube mich sonach in Bezug auf die Wahl des Stoffes nicht von der »alten Tradition« entfernt zu haben. Auch der an einer andern Stelle des mehrberegten Schreibens ausgesprochene Tadel meiner Composition als eines nicht dahin gehörigen Gruppengemäldes, ist nach den obigen Auseinandersetzungen, wie mir scheint, nicht zutreffend. Ich verweise aber in dieser Beziehung noch überdies auf die Absis der untern Kirche zu Schwarzrheindorf, welche Sie so ganz in der Nähe haben.

„Es kann hier natürlich nicht meine Absicht sein, eine, nur einigermaßen erschöpfende archäologische Abhandlung zu schreiben. Die Grenzen eines Briefes, welche ich schon allzu sehr zu überschreiten im Begriffe bin, gewähren dazu nicht den nöthigen Raum, und für den Zweck, um welchen es sich hier handelt, genügt wohl das Gesagte vollkommen. Es ist indessen nicht allein die Wahl des Stoffes, sondern, wie ich allen Grund habe zu glauben, noch viel mehr die Wahl meiner Person für die Ausführung der projectirten Malerei, welche höhern Ortes Beanstandung gefunden hat, und wäre der Grund dafür lediglich in einem Zweifel an meiner künstlerischen Befähigung für eine so hohe Aufgabe zu suchen, so würde ich darin, im Hinblick auf die gute Sache, im allgemeinen noch einigen Trost finden gegenüber der Befürchtung, die man hegen könnte, daß der eigentliche Grund in einer gewissen Ansicht wurzele, wonach überhaupt jedes subjective, künstlerische Schaffen, auch der edelsten

Art, unfähig erscheint, solche Aufgaben in einer der Würde des Ortes entsprechenden Weise zu lösen.

„Wäre dem so und gelangte eine so trostlose Ansicht zu allgemeiner und dauernder Geltung, so wäre damit, meiner tiefsten Ueberzeugung gemäß, der religiösen Malerei der Todesstoß gegeben, weil sie, ausgeschlossen von ernstern und erhabenern Aufgaben der monumentalen Kunst, sich in der erhöhten Gefahr befinden würde, als eine bloße Dienerin des Luxus, in Spielerei und Trivialität zu versinken. Selbst in allen übrigen Kunstbranchen würden die Folgen davon unausbleiblich sein.

„Gewiß soll der christliche Künstler sich in den Geist der wunderbaren Werke seiner Glaubensvorfahren vertiefen, er soll mit Pietät, aber auch mit Freiheit und Würde den Weg beschreiten, den ihm eine vielhundertjährige, ehrwürdige Tradition gebahnt hat, und er soll auch, wie im vorliegenden Falle erforderlich ist, darauf bedacht sein, seinem Werke eine dem »ernsten und würdigen Stile« des Bauwerkes entsprechende, äußere Form zu geben. Aber er soll nicht um einer gewissen, rein äußerlichen, archäologischen Uebereinstimmung mit dem Alten willen eine sklavische Nachbildung desselben anstreben. Er würde dadurch ebensowohl das innerste Wesen der Kunst verletzen als auch zu den Gläubigen, die er erbauen soll, eine Sprache reden, die diese nicht verstehen.

„Die Kunst will sich in der Kirche als ein berechtigtes Kind des Hauses fühlen. Die Kirche hat sie stets beschützt und veredelt, sie hat sie berufen, um zur Verherrlichung des Reiches Gottes auf Erden mitzuwirken.

„Schrieb doch schon Gregor II. bei Gelegenheit des Bilderstreites an den Kaiser Leo: »Die heiligen Gemälde erheben die Sinne der Menschen zum Höhern; Väter und Mütter heben ihre Kleinen in die Höhe; Jünglinge und Ausländer zeigen einander erbauungsvoll die gemalten Geschichten; aller Herzen richten sich zu Gott empor.«

„Die lateinische Kirche hat der Kunst ihren Geist eingehaucht, sie hat ihr Schaffen geregelt und gehoben; sie hat ihr aber auch jene freie subjective Entwicklung gegönnt, deren sie bedarf und welcher wir alle jene herrlichen Blüthen verdanken, welche uns jetzt mit Bewunderung und Andacht erfüllen.

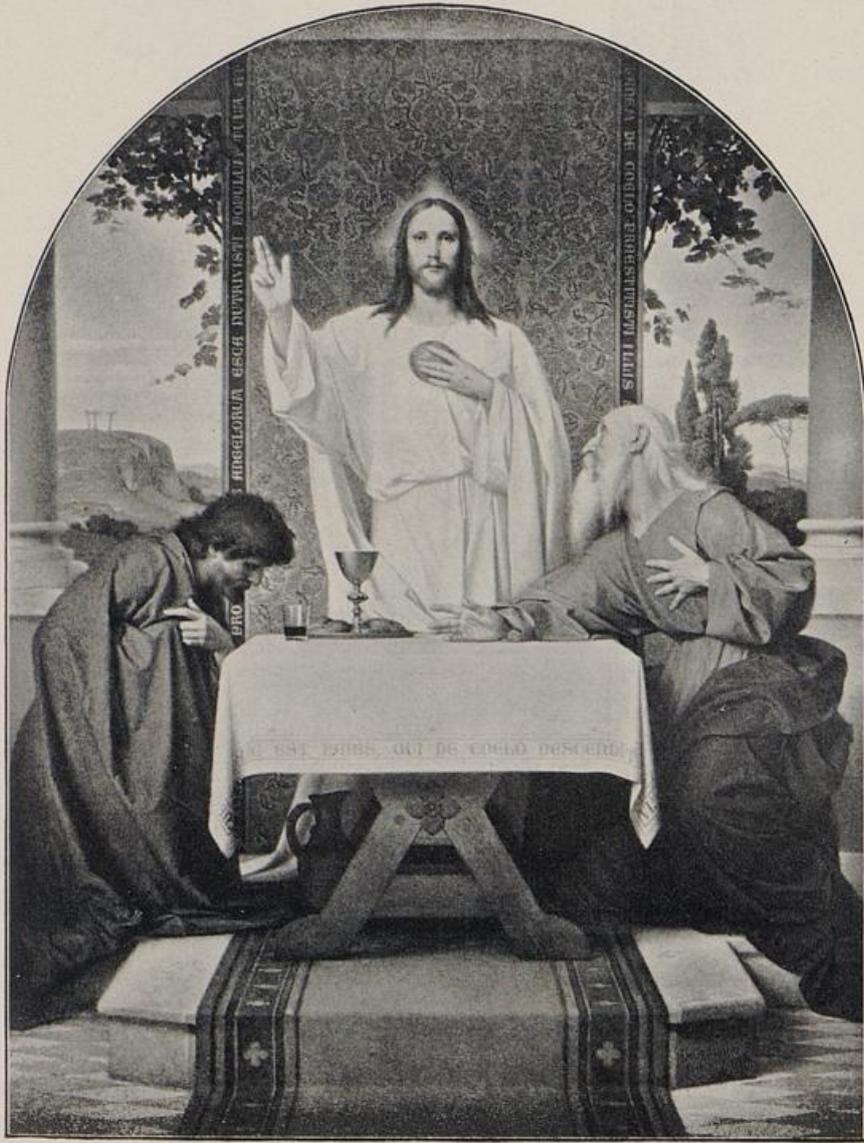
„In der griechischen Kirche hingegen hat die bildende Kunst ihren Tod gefunden in der Erstarrung alles individuellen Strebens. Verurtheilt zur sklavischen Nachahmung des Hergebrachten, hat sie dort während fast anderthalb tausend Jahren keine lebendige Schöpfung aufzuweisen. Ihre conventionellen Erzeugnisse, wie sie noch bis zum heutigen Tage aus den Recepten und der Schablone der Bilderfabriken der

Mönche des Berges Athos und Rußlands hervorgehen, sind die traurigen Früchte jener Knechtschaft der Geister."

Nur wer diese widrigen Verhältnisse würdigt, versteht es, warum der Künstler in beinahe zehn Jahren außer Wiederholungen des „Magnificat“, des „Rosenwunders“ — allerdings mit Abweichungen — nur eine Zeichnung aus Dante für den König Johann von Sachsen und ein hervorragendes Staffeleibild, „Die h. Familie bei der Arbeit“, geschaffen hat. Das erstgenannte Bild stammt aus dem Jahre 1860; die hohe Gemahlin des königlichen Dantekenners Philalethes hatte damals bei einer Reihe der hervorragendsten Künstler Zeichnungen aus der Divina Commedia bestellt. Carl Müller wählte nach dem 24. Gesange die Stelle, wo Dante, geführt von Beatrice, vor dem Apostelfürsten Petrus das Glaubensbekenntniß ablegt. „Wahrhaft genial ist,“ sagt Leopold Kaufmann, „der Gegensatz der menschlichen Natur Dante's zu der himmlischen und verklärten Erscheinung des h. Petrus zum Ausdruck gebracht. Die Figur Dante's ist wuchtig und imposant, während die schwebende und leuchtende himmlische Gestalt des Apostels aller Körperlichkeit zu entbehren scheint.“

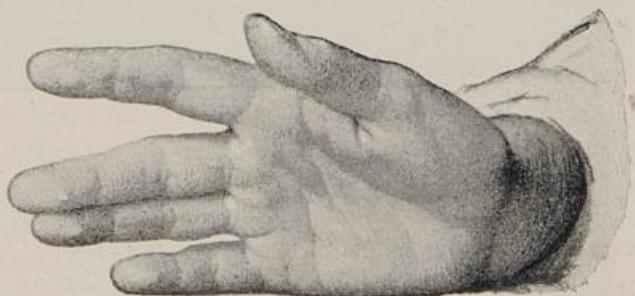
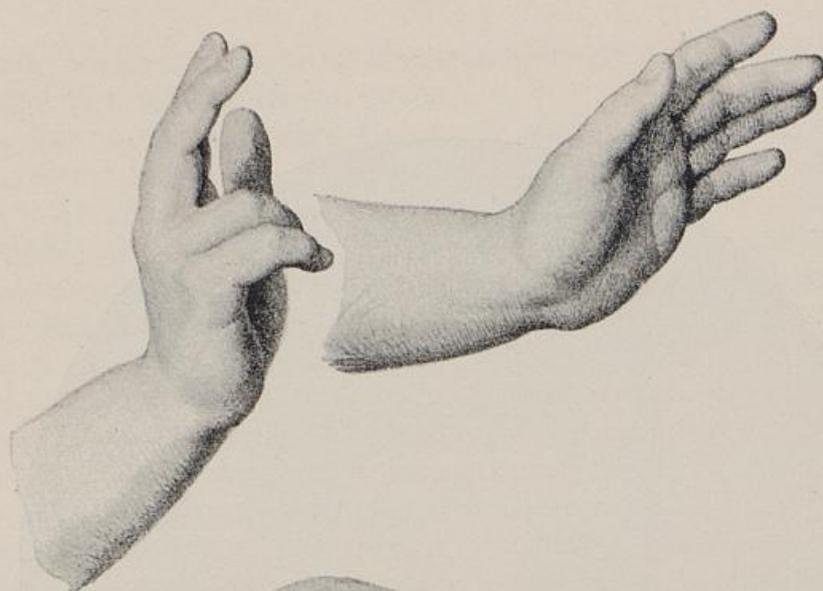
Das zweite Bild ist ein Rundgemälde von sehr mäßigem Umfang, das zu Ende 1861 der Kölner Kaufherr Michels bei ihm bestellte und 1866 erhielt. Ich lasse als Beschreibung die hübsche Schilderung eines bekannten Parlamentariers und Dichters folgen: „Die Fülle der christlichen Poesie, die du in dieser Darstellung niedergelegt hast, entzückt mich so sehr, daß ich immer von neuem wieder davor treten muß, um mich mit Hochgenuß darein zu vertiefen. Dieses Zwiegespräch zwischen dem göttlichen Kinde und dem kleinen Johannes, das *Ecco agnus Dei*, das, vor dem kleinen Heilande gesprochen, die Seele des Johannes mit heiligem Staunen erfüllt und das er nun als den Vorpruch aller seiner Musterpredigten auf seine kleine Fahne schreiben will, das Aufhorchen der Mutter Gottes im Gegensatz zu der in aller Einfachheit und Emsigkeit fortgesetzten Arbeit des h. Joseph, endlich der reiche Schmuck der Umgebung, das alles klingt und stimmt so innig und harmonisch zusammen, daß man innerlich froh und selig im Herzen wird, wenn man es im Anschauen auf sich einwirken läßt.“ Bei der Carl-Müller-Ausstellung fiel das Bild wegen seiner wunderbaren Farbenwirkung, die der Leuchtkraft der besten Gemälde der Quattrocentisten gleichkommt, allgemein auf.

Zwei Mal sollte der Künstler in diesem Zeitraum öffentlich auftreten, das eine Mal bei einer festlichen, das andere Mal bei einer traurigen Veranlassung. Eine der glänzendsten Künstlerversammlungen auf deutschem Boden ist die im Sommer 1861 abgehaltene, die mit der zweiten allgemeinen deutschen und historischen Kunstausstellung und der Einweihung



Christus und die Jünger in Emaus.

Ölgemälde in der St. Remigiuskirche in Bonn. 1884—1889.
Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.



Hände-Studien.

Oben: Zum Jesusknaben in dem Oelgemälde „Der hl. Joseph und der Jesusknabe“.

In der Mitte: Hand Christi, das Brod haltend. Unten: Hand des Jüngers.

Beide Studien zu dem Oelgemälde „Christus und die Jünger zu Emaus“.

Nach den Original-Kreidezeichnungen.

des Wallraf-Richartz-Museums verbunden war. Eifrig bemühte er sich für das Zustandekommen der Ausstellung, auf der auch sein Bild „Maria und Elisabeth“ erschien; erschwert war das schließlich glänzende Gelingen, trotz der ersten allgemeinen im Münchener Glaspalast 1858, dadurch, daß ein Theil des Comité's in Düsseldorf, ein Theil in Köln wohnte. Carl Müller eröffnete als Vertreter des Hauptvorstandes — Director Wendemann war erkrankt — die Eröffnungs-Sitzung, an der Cardinal Geißel theilnahm; später erschien auch der Cultusminister v. Bethmann-Hollweg. „Bin ich auch in anderer Sprache, als der der Farbe, ungeübt,“ begann Carl Müller, „so gibt mir doch die Bedeutung dieser Feier Muth und Zuversicht.“ Nachdem er sodann den Behörden und Corporationen für ihr entgegenkommendes, opferwilliges Verhalten gedankt hatte, fuhr er fort: „Hoffen wir, daß alle diese Theilnahme, daß alle diese Mühen und Opfer reiche Frucht tragen für die immer lebendigere, immer edlere Fortentwicklung echt vaterländischer Kunst, daß das erhabene Ziel aller künstlerischen Thätigkeit immer klarer unserm geschärften Blicke vorsehwebe.“

„Der große, für das Völkerleben so wichtige Beruf der bildenden Kunst, auf welchem Gebiete sie sich auch bewege, ist kein geringerer, als: durch die Veredelung des menschlichen Herzens die ewige Schönheit, die ewige Liebe zu verherrlichen.“

„Darum ist diese wundervolle Tochter des Himmels, die mit strahlender Schönheit und Humuth bezaubernd unsern Geist und unsere Sinne umfängt, zu uns herniedergestiegen, darum redet sie die ihr allein eigenthümliche, geheimnißvolle Sprache, mit der sie, voll Zartheit, in die tiefsten Tiefen des Gemüthes dringt. Ihr ist das Niedere, das Gemeine nach Zweck und Absicht fremd, und nie wird sie sich seiner zur Förderung wahrer Völkerbildung bedienen können. Sie soll veredeln, wie die Geschichte unwillkürlich bezeugt, indem sie die Gesittung eines jeden Volkes nach den Denkmälern seiner Kunst bemißt.“

Ganz im Sinne der Müller'schen Auffassung von den höchsten Aufgaben der Kunst sprach auch der Cultusminister: „Nicht nur der Dichter, auch der bildende Künstler ist ein Prophet, ist ein Lehrer seines Volkes, hat einen heiligen Beruf. Und möge keinen in der Stille seiner Werkstatt dieser Gedanke, dieser Geist auch nur eine Minute verlassen.“

Auch an den Verhandlungen betheiligte sich Carl Müller eifrig. Sein Vermittelungstalent trat wiederholt hervor. So erklärte bei einer heikeln Angelegenheit, wo es sich in Folge einer spontanen Entschliebung des Großherzogs von Weimar um eine Auszeichnung der Künstlerschaft handelte, deren Verwendung nicht ganz leicht war, der Maler Graf Kalkreuth, Müller's Vorschlag sei der einzige, edele, richtige Ausweg,

um aus diesem Wirrsal herauszukommen. Ein prächtiger Ausflug nach Antwerpen, wo die intimen Freunde Müller's, Guffens und Swerts, an der Spitze der belgischen Künstlerschaft die Honneurs machten, beschloß die Feier. Die erste Ordensverleihung für seine „künstlerischen Leistungen“ aus Anlaß der Kölner Ausstellung erfolgte ein paar Wochen später¹⁾.

Ganz anders war die Feier geartet, bei der er ein halbes Jahr später das Rednerpult in der Akademie betrat. Am 19. März 1862 war Wilhelm von Schadow nach langem Leiden entschlafen; am 15. April fand die ergreifende Trauerfeier in Gegenwart zahlreicher fürstlicher Personen, des Beamtenthums und der Kunstfreunde statt. Der Lieblingsschüler hielt dem Meister die Gedächtnisrede: „Ein reiches Leben hat geendet. Ein edeler Mann hat seine segensvolle Thätigkeit hienieden beschlossen, seine Seele ruht nun in der heißersehnten Heimath, und seine sterbliche Hülle haben wir jüngst zur Stätte des Friedens geleitet. Getroßt harret er dort des verklärenden Lichtes, das mit freundlichem Frühlingsgruß in die Gräber der Gerechten leuchten wird, wenn an jenem letzten der Tage der weltendurchdringende Schall der Schreckensposaune alle, die da schlafen, auferweckt und ruft zum Gerichte.“

In liebevoller, aber gerechter Charakteristik entwickelt er ein Bild des bedeutenden Mannes; die traurigen Zeiten, in denen er seine Schwingen zu regen begann, das Leben jenseits der Berge mit Cornelius und Overbeck, deren Bilder er im Vorübergehen zeichnet, seinen Uebertritt zum Katholicismus, seine bewundernswerthe Organisation der Düsseldorfer Schule und deren Ergebnisse. Sehr wirkungsvoll schloß er mit einem Gedicht, das Schadow niedergeschrieben, als das verlöschende Licht seiner Augen nur durch ärztliche Kunst ihm wiedergegeben ward:

Zerschmettert fühl' ich mich, die Kräfte schwinden,
Der Athem stockt, der Puls, er schlägt nicht mehr,
Vergebens müß' ich mich noch Licht zu finden,
Das Auge irrt gebrochen schon umher . . .

und das schließt:

Genesung werd' ich endlich, endlich finden!

„Er hat sie gefunden die heißersehnte Genesung! In dem freundlich strahlenden Antlitz seines Heilandes, in den süßen Zügen der Mutter des Herrn, welche er im Drange des Bildens so oft mit dem Auge des Geistes zu schauen sich bemühte, finde in jenen lichtvollen Höhen nun sein entzückter Blick den Lohn für das, was er als Künstler und als Mensch gestrebt und gethan. Unter uns aber, die wir in dankbarem

¹⁾ Vgl. den Bericht von Michelis, Die sechste allgemeine Künstler-Versammlung usw., Düsseldorf 1862.

Herzen sein Andenken bewahren, weile sein Geist für und für, auf daß wir, jeder in seiner Weise, aber alle aus lauterem Herzen pflegen unsere Kunst zum Lobe des Allerhöchsten.“

Der Verlust Schadow's war auch für die Düsseldorfer christliche Schule ein schwer zu ersetzender, nicht in Folge seiner künstlerischen Leistungen auf religiösem Gebiet, sondern wegen seiner bedeutenden Persönlichkeit und autoritativen Stellung.

V. Die letzte Arbeitszeit. Leitung der Düsseldorfer Akademie.

(1870—1893.)

Das Jahr 1867 hatte an Bitternissen außergewöhnlich reich für Carl Müller begonnen: Im letzten Augenblick hatte sich das große Bonner Project zer schlagen, und zur selben Zeit mußte er erkennen, daß in Marseille auf gutlichem Wege nichts zu erreichen war; zu alledem wurde seine einzige geliebte Schwester von wiederholten Schlaganfällen getroffen, die sie an den Rand des Grabes brachten und dauernd hilflos machten. Er sollte stets um sie sein, sollte trösten, wo er selbst des Trostes so sehr bedurfte. Sobald ihr Zustand es erlaubte und die Verhältnisse es gestatteten, eilte er hinaus in Gottes schöne Welt, um die verlorene innere Ruhe und Gleichmäßigkeit wiederzugewinnen. Seiner Stimmung entsprach die Inangriffnahme einer „Pietas“; er vollendete die ergreifende Zeichnung noch im selben Jahre. Sie ist als Rundbild gedacht. Die sitzende Maria und der stehende Johannes halten den Leichnam des Herrn. In der Folge änderte er sie um: Johannes, der auf der ersten Zeichnung mit einer Hand das Gesicht bedeckt, erscheint hier mit dem Beschauer zugewandtem Gesicht. Dieser Carton wurde nicht ausgeführt; beim Akademie-Brande 1872 wurde er beschädigt.

Da kam im Winter und im kommenden Frühjahr für ihn eine entscheidende Wendung in seinem Leben: er verlobte und vermählte sich mit Louise Lenné, einer Tochter des Erbauers des Bades Neuenahr und Großnichte des berühmten Generalgartendirectors unter Friedrich Wilhelm IV. Die angenehmen Verhältnisse einer glücklichen Häuslichkeit, die er so lange entbehrt hatte, die Geburt seines Töchterleins, wirkten erfrischend und fördernd auf seine Schaffenskraft, die für Monate erlahmt war. So sehen wir ihn denn bis in's hohe Alter hinein, wo die meisten den Pinsel aus der ermatteten Hand legen, in frischstem, fröhlichstem Schaffen, und was wichtiger ist, nicht bloß seine productive,

auch seine künstlerische Kraft hat noch zugenommen, je mehr er sich den Siebzigern nähert und darüber hinaus kommt. Erst jetzt entstehen die Bilder: „Die h. Familie“, „Immaculata Conceptio“, „Anna mit Maria“, „Joseph mit dem Jesusknaben“, „Hl. Nacht“, „Jünger zu Emaus“, die wohl für alle Zeiten zum klassischen Bilderchatz der deutschen religiösen Kunst gehören werden.

Hatte er schon stets mit den einfachsten Mitteln gearbeitet und große Wirkungen erzielt: hier ist man geradezu erstaunt über das, was der Künstler mit einer, zwei, drei Figuren erreicht; er schafft Typen, ich erinnere nur an „Anna und Maria“, die, einmal gesehen, für immer im Gedächtniß haften bleiben. Welche Fülle tiefinnerlichen Lebens liegt nicht in den Personen des Mittelbildes der „Jünger zu Emaus“! Der Form des Rundbildes, die er zunächst bei der Breslauer „Maria und Elisabeth“ und der „h. Familie bei der Arbeit“ angewandt, bleibt er in den beiden berühmtesten Schöpfungen, der „hl. Familie“ und der „hl. Nacht“, treu. Ein guter Theil ihrer so überaus harmonischen Wirkung verdanken diese vier Bilder entschieden ihrer Form: denn indem alle Figuren und Motive von der Kreislinie zusammengefaßt sind und sich gegen sie abschließen, aber nach der Mitte zu sich öffnen, lenken sie den betrachtenden Blick wie von selbst auf die vornehmste Person des Bildes, also hier das Christuskind, die den Mittelpunkt einnimmt und auch durch die Beleuchtung, wie in der „hl. Nacht“, das Gemälde beherrscht, da diese von ihr aus nach der Peripherie hin an Lebhaftigkeit gleichmäßig abnimmt.

Auf das beglückende Schaffen der letzten Periode, die ein Vierteljahrhundert dauert, haben drei Umstände fördernd gewirkt: seine Beziehungen zur Photographischen Gesellschaft, zum Lord Bute und zur Remigiuskirche in Bonn.

Bis zu Anfang der siebziger Jahre war die Photographie wohl schon für Reproduction von Kunstwerken verwandt worden, aber die gewaltige Bedeutung, die sie in Folge ihrer vervollkommeneten Technik für die Kunst jetzt besitzt, kannte und ahnte man bis dahin noch nicht. Man darf auch nach dieser Richtung hin Carl Müller's Zeichnung „Die hl. Familie“ eine nicht zu unterschätzende Bedeutung beimesen. Ihre Anfänge reichen in das Jahr 1868 zurück; die Hauptarbeit an dem Carton geschah jedoch erst im Winter 1869/70. Ein americanischer Kunsthändler hatte ihn erworben, doch gestattet, daß die Photographische Gesellschaft in Berlin das Bild in ihren Verlag übernahm. Sie wollte damit die neue Publicationsreihe religiöser Bilder beginnen. Nie ward wohl ein Unternehmen glücklicher begonnen: 1872 begann das Bild seinen Siegeszug in die Welt. Ein Kunsthändler, der damals als

Commis in einer americanischen Kunsthandlung sich befand, erzählte mir mit kaufmännischer Begeisterung, wie ganze Ballen mit der Photographie des Bildes von Carl Müller Tag für Tag hinausgewandert seien in die weiten Gebiete der Union. Nicht geringer war die Verbreitung in Deutschland. Abgesehen von Raphael's „Sixtina“ dürfte es momentan kein verbreiteteres religiöses Bild geben; selbst in Asien und Africa begegnet man ihm. Auch der Unterschied der Confession hört vor ihm auf. Ich möchte glauben, daß es in Deutschland ebenso viel in evangelischen, wie in katholischen Familien verbreitet ist. Auch künstlerisch ist die „hl. Familie“ zahlreich „nachgemalt“ worden; wiederholt begegnete der Meister auf seinen Reisen unberechtigten Copieen in Kirchen und in den Läden, die oft zu hohen Preisen losgeschlagen wurden. Große Freude machte es ihm, als er eine freilich nicht sehr glückliche Copie auf dem Hochaltar eines Klösterchens im Muottathale antraf. Der begleitenden Nonne klar zu machen, daß das nach einem Bilde von ihm sei, war nicht möglich, da sie bei ihrer Ansicht beharrt, daß „das Bild nii“ sei.

Seitdem hat die Photographische Gesellschaft alle neuen Schöpfungen des Künstlers verlegt. Sie hat sogar für sich von ihm ausführliche Cartons für den photographischen Verlag zeichnen lassen. Haben die andern Werke auch nicht die enthusiastische Aufnahme der „hl. Familie“ gefunden, so war doch auch bei ihnen die Verbreitung eine außergewöhnliche, und auch jetzt wandern noch alljährlich Tausende von Photographieen Carl Müller'scher Werke in die Welt.

Die Composition der „hl. Familie“ ist von größter Einfachheit. In einer anmuthigen Gebirgslandschaft hält die hl. Familie Rast. Im Vordergrunde rechts hat sich Maria auf einen Stein niedergelassen, das im Profil erscheinende holde Antlitz zu dem göttlichen Kinde herabbiegend, das voll hohen Ernstes gen Himmel schauend auf ihrem Schooße sitzt. Hinter Mutter und Kind steht der hl. Joseph, ebenfalls in den Anblick des letztern versunken, eine edele, männlich kraftvolle Erscheinung, wie sie der Künstler im Gegensatz zu den meisten Künstlern früherer Zeit darzustellen liebte. Links von Maria kniet ein Engel, der auf einem Saiteninstrument eine fromme Weise aufspielt und auch seinerseits durch Blick und Haltung dazu beiträgt, das Christuskind als den geistigen Mittelpunkt der Gruppe hervorzuheben. Was genial an dem Bilde ist und was auch hervorragende Künstler zur Bewunderung hingerissen, ist der großartig einfache Aufbau, die klassische Durchbildung der Körperformen und der Gewandung, die den höchsten Anforderungen des idealen Stiles gerecht wird; was aber den Laien und vor allem die gläubige Volksseele zu ihm hinzieht, ist das tief religiöse Gefühl, das aus jedem

Zuge des Bildes spricht. Gewiß, es ist ein religiöses Genrebild, kein exclusiv kirchliches Bild. Es ist die idealste Verkörperung des religiösen Familienlebens in der hl. Familie, also etwas mehr als „ein liebenswürdiges Genrestück, ein echtes Bild häuslichen Glückes“, welches P. Jungmann¹⁾ aus ihm gemacht hat. Mit welchem Verständniß er das Bild beurtheilt, geht wohl am besten daraus hervor, daß er den hl. Joseph zu einem „edlen Orientalen“ machte, während aus dem prächtigen Kopfe die echt germanischen Züge des durchgeistigten Kopfes von Deger uns entgegentreten; daß er die Mutter vielleicht „eingeschlummert“ sein, den Gemahl in Bewunderung und stiller Freude „auf die schöne Gruppe“ niederschauen läßt! Ob er das Bild jemals genau betrachtet hat? Unglaublich aber ist es, daß er die religiösen Bilder eines Carl Müller neben die büßende Magdalena Correggio's stellt!

Der Künstler hat die Zeichnung der hl. Familie nochmals wiederholt und hat sie im Jahre 1870 ff. (neben einer „Madonna von Lourdes“ für ein Lütticher Frauenkloster) auch gemalt. Das Bild kam 1876 durch den Kunsthändler Conzen in die Galerie des Lord of Bute, eines der reichsten schottischen Magnaten, in London. Der Lord besaß eine herrliche Galerie alter Meister, in denen Rafael, Andrea del Sarto, Correggio und Velasquez vertreten sind, und er sammelte jetzt für eine Galerie moderner Gemälde. Die „hl. Familie“ Carl Müller's hat den Anfang dazu gemacht. „Halb London weiß es, daß der Lord Ihr Bild gekauft hat,“ heißt es in einem Schreiben aus dem Jahre 1876. Die Bekanntschaft mit diesem hervorragenden Kunstmäcen und -Kenner sollte erst im folgenden Jahrzehnt von größerer Bedeutung für Carl Müller werden.

Es folgten in zeitlicher Reihenfolge: eine für einen Betstuhl der Kölner Familie Brede bestimmte Jungfrau Maria, mehrere kleinere Christus- und Madonnenbilder, vor allem aber die „Madonna vor der Grotte“ (1876), von Kaufmann als eine Perle unter den Madonnenbildern bezeichnet, ein Werk von wunderbar harmonischem Linienrhythmus, das wieder so recht beweist, wie selbständig und ursprünglich die schöpferische Phantasie des Künstlers sich auf dem Stoffgebiete zu bewegen weiß, auf dem er die größten Meister eines halben Jahrtausends zu Vorbildern hatte, und wie weit er dabei von aller Gefuchtheit fern bleibt. Inniger ist selbst wohl nicht von Rafael das Verhältniß von Mutter und Kind, dem seitens der Mutter ein tiefer Zug demüthiger Verehrung beigemischt ist, dargestellt worden. Das Bild erwarb die Nationalgalerie in Prag; es trug dem Künstler die Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen ein; eine Wiederholung ging nach

¹⁾ Aesthetik, Bd. II. 65. 3. Auflage. Freiburg 1886.

America, die schon für die Photographie früher hergestellte Zeichnung kam in den Kunstverein zu Münster.

Um dieselbe Zeit entstand der Gedanke zu seiner Immaculata conceptio. Mit Andreas Achenbach zusammen hatte er bei der Aufführung des Prinz von Fez durch eine Dilettantengesellschaft die lebenden Bilder gestellt. Dabei riß die Immaculata conceptio durch die Pracht der Darstellung, die wundervolle Beleuchtung, die Lieblichkeit der Darstellerin die Tausende von Besuchern zu begeisterten Beifallsäußerungen hin; allgemein war das Bedauern, daß das Bild für immer verschwinden solle. Wie ein Blitzstrahl fiel es in die Seele des Künstlers, einmal in der materialistisch angehauchten Zeit sein künstlerisches Glaubensbekenntniß abzulegen. In Kürze war die ganze Idee gefaßt, das Bild 1878 auf die Ausstellung gesandt. Ueber der dunkeln, vorne und seitwärts von Felsen umschlossenen, im Hintergrund in die unabsehbare Ferne verschwindenden Meeresfläche schwebt von Wolken umgeben der Mond, auf dem in einfachem weißen, züchtigen Gewande die Himmelskönigin mit verklärtem Antlitz und nach oben gewendetem Blick, die Arme über die Brust gekreuzt, steht, während ihr linker Fuß dem sich unter ihr krümmenden und aufbäumenden Drachen das Haupt zertritt. Die anmuthige und doch so himmlisch verklärte Gestalt der Madonna ist von einem großen runden Lichtreflex umgeben, und um diesen hellen Lichtschein schweben leichte, duftige, helle Wölkchen, gleichwie wenn nach einem schweren Gewitter die Sonne aus den dunkeln Wolken aufstiege und ringsum die Finsterniß in weißes, flockiges Gewölk verwandelte. Zahlreich sind die Darstellungen der Immaculata in der religiösen Kunst: am höchsten stehen die beiden Bilder Murillo's im Museo del Prado in Madrid und im Louvre in Paris. Weder in der technischen Vollendung, noch in der Auffassung steht das moderne Bild ihm nach. Es fand neben vereinzeltten Angriffen begeisterte Bewunderer, und nicht bloß in katholischen Kreisen. In Versen und Prosa strömten die Kritiken dem Autor zu. Besondere Freude machte ihm das aus Berlin kommende Gedicht eines Unbekannten. „Es liegt in den wenigen Versen,“ schreibt er an einen Freund, „welche der Unbekannte mir gesandt hat, eine solche Fülle von Gedanken und so viel Tröstliches, wie es gerade der Situation entspricht, in der ich mich befinde, daß ich dem Manne dafür von Herzen dankbar bin.“ Wie oft ist das Bild in den letzten 20 Jahren nicht Gegenstand der Predigt geworden! Einer der berühmtesten englischen Kanzelredner bezeichnete es als eine viel mächtigere Predigt, als sie jemals ein Geistlicher zu halten im Stande sei.

Trotzdem fand das Bild jahrelang keinen Käufer. Der hohe Preis schreckte ab; verschleudern wollte Carl Müller das ihm an's Herz ge-

wachjene Werk nicht. Die Berliner Nationalgalerie lehnte ab, obwohl der Minister ihm früher den Wunsch geäußert, ihn „durch ein vorzügliches Bild auf der Nationalgalerie vertreten zu sehen“. Cardinal Manning gehörte zur Zeit der Ausstellung zu den eifrigsten Besuchern der englischen Kunsthandlung, die das Bild in Verwahr hatte, aber so hoch er es schätzte, erklärte er, würde er doch niemals den Ankauf dieses oder irgend eines andern Bildes seinen reichen Freunden empfehlen. „Wer Geld übrig hat, soll es an die Armen geben.“ Gewiß hatten sich seit der Zeit Wiseman's die Zeiten geändert, aber auch die Personen. Eine Zeit lang wollte es der Herzog von Norfolk erwerben, endlich ging es in den Besitz des Lord Bute über.

Schon vorher hatte Lord Bute die „hl. Nacht“ bestellt; sie ist neben der hl. Familie wohl die berühmteste Arbeit Müller's, steht als Kunstwerk aber höher als sie. Schon zu Anfang der achtziger Jahre hatte er für die Photographische Gesellschaft die große, vollständig durchgeführte Zeichnung vollendet. Ein bekannter Kunstkritiker nannte sie ein „Musterwerk“, ein zweifelloses Kunstwerk, das in meisterhafter Form seinen Inhalt erschöpft. Hochinteressant ist es, wie Müller den Lichteffect um das Kind wirksam herstellt, ohne aus der Strenge der zeichnenden Mittel in den coloristischen Effect zu fallen.

In den Jahren 1886—1889 entstand das Delgemälde. Die Beurtheilung eines verständnißvollen Anhängers der modernen Richtung enthält so viele treffende Bemerkungen über den Künstler, daß ich sie in den Hauptsätzen hier folgen lasse¹⁾: „Carl Müller hat bei der Wahrung der künstlerischen Ueberzeugungen, deren letzter Vertreter er ist, die fortschreitende Entwicklung der Kunst des Farbenvortrags nicht übersehen. So stehen wir vor einem Werke, das sich zwar im wesentlichen von der Art der in den letzten Jahren zu neuem Aufschwunge gelangten Bilder aus der christlichen Geschichte unterscheidet, das aber von jenen bei allem Wandel künstlerischer Anschauungen den unwandelbaren Kern aller Kunst bildenden Bestandtheilen so vieles und so Bedeutendes enthält, daß man vor einem Meisterwerke deutscher Kunst steht, dem wir eine weitgehende Bedeutung in dem Gesamtbilde der Düsseldorfer Schule zumeissen. In einem Stallgewölbe von wichtigem Bau, das im Hintergrunde den obern Halbkreis eines Thorbogens offen läßt, während der untere Theil durch Bretter verschlossen ist, ist in magischem Lichte Maria über das Kindlein gebeugt, das lächelnd mit munterm Blicke der dunkeln Augen ihr die Händchen entgegenstreckt. Hinter ihr und vor den überlieferungsmäßigen Thieren,

¹⁾ „Köln. Zeitung“, 16. August 1889.

dem Deckslein und dem Eslein, steht Joseph, eine hagere, aber milde Gestalt, in jüngern Mannesjahren aufgefaßt, als sonst meist geschieht. Um eine Säule herum ordnet sich die Gruppe der Hirten, in welcher der Künstler alle menschlichen Altersstufen verkörpert. Ein silberhaariger Greis mit wallendem Barte, vor ihm ein Knabe in kindlichem Alter, eine knospende Jungfrau, ein etwa vierzehnjähriger Junge, der, die Säule umfassend, aus erhöhter Stellung zum Kinde herabblickt, und endlich ein Jüngling mit sprossendem Barte bilden diese Gruppe. Die einzelnen Gestalten sind weit über das Maß von idealen Andachtstypen hinaus als Individuen charakterisirt; der Jüngling und die Jungfrau sind völlig unbefangene Naturkinder. Ganz besonders reizend ist aber der kleine, dicht vor dem Jesukindlein knieende Knabe, der zwar, wie der neben ihm knieende Großvater, die Hände hübsch fromm faltet, aber im lächelnden Mund und den munter freundlichen Augen bekundet, daß er nicht so sehr die Erhabenheit des Vorganges begreift, als kindliche Freude über das niedliche Wesen des Neugeborenen empfindet. Maria ist in dem typischen rosenfarbenen Gewande mit blauem Oberkleide dargestellt, das ebenfalls überlieferungsmäßige weiße Kopftuch ist vom Haupte herabgeglitten und legt sich in malerischem Faltenwurfe breit um Hals und Schultern. In den Zügen des ovalen, überaus zarten Gesichtes und dem schwärmerischen Ausdrucke desselben ist der nazarenische Begriff der holdseligsten Jungfrau festgehalten, wie ja auch der architektonische Aufbau des Stalles mit dem offenen Halbrund, die Gruppenbildung der Hirten die Absicht eines Idealstils der Composition ausprägen. Jede einzelne Figur des Bildes ist in allen ihren Einzelheiten, vor allem aber in der Modellirung der Köpfe und Hände, in der Behandlung von Bart und Haar mit der Sorgfalt einer Miniaturmalerei in der strengsten Reinheit der Linie mit glattem, jeden Umriß, jede Hautfalte, jedes Gelenk sauber durcharbeitendem Pinsel geschaffen. Die höchste Wirkung erzielt diese eindringliche Sorgfalt in der voll beleuchteten Hauptgruppe Maria's und des Kindes, bei welcher das Licht nicht die mühsame Arbeit erleichternd jede Form nur in heller Farbe und in Schatten auflöst, sondern erst recht zu der schärfsten Ausarbeitung der feinsten Einzelheiten benutzt wird. Der Faltenwurf des herabgeglittenen Kopftuches, die kleinen Fältchen des weißen Linnens, auf welchem das Jesukindlein ruht, der Ärmel Maria's, das alles erfährt durch die Wirkung von Licht und Schatten eine Verschärfung der zeichnerischen Ausdrucksmittel. Neben dieser zeichnerischen Strenge macht sich nun aber auch der Colorist geltend, der das im vollen Lichtglanze schwimmende weiße Bettlinnen virtuos dem weichern Tone des weißen Kopftuches entgegenstellt und auf dem rosenfarbenen Gewande die

feinsten Tonabstufungen entwickelt bis zu der kostbarsten Stelle an der Ärmelöffnung, wo der zart vorgetragene Ton mit den feinen Fältchen die Natur des dünnen Gewandstoffes kennzeichnet. Dieser Mittelpunkt des Bildes . . . ist für jenen Kunstfreund, der den ästhetischen Reiz der eingehenden Beobachtung des »Wie« eines Bildes erschöpfend zu genießen vermag, ein Hochgenuß, von dem er sich nur ungern losmacht, und selbst diejenigen, welche den Triumph der Technik in der kühnen, verwegenen List sehen, mit welcher ein Künstler der Erscheinungswelt mittels fecker Kunstgriffe ihre Wirkungen entlockt, stehen in Ehrfurcht vor dieser mühevollen Strenge, diesem gewissenhaften Ernst, mit welchem die Hand eines Greises ein Kunstwerk schuf.“

Lord of Bute war von der Ausführung so entzückt, daß er den Künstler 1889 ersuchte, ihm ein neues Bild zu malen: alles andere, Wahl des Gegenstandes, Art der Ausführung, Preisbestimmung, überließ er ihm. Ein anderer, dessen künstlerisches Gewissen nicht so zart gewesen, hätte sich das glänzende Anerbieten nicht entgehen lassen; Carl Müller lehnte ab, denn mittlerweile war ihm der Auftrag geworden, das große Altarbild für Bonn zu malen, das sein letztes werden sollte.

Seit dem Jahre 1879 hatten sich neue künstlerische Beziehungen zwischen ihm und Bonn angeknüpft, die dies Mal den glücklichsten Verlauf nahmen. Ittenbach hatte gerade die Fertigstellung zweier Altarbilder übernommen, zwei Gegenstücke: Joseph mit dem Jesusknaben und Anna mit Maria, als der Tod ihn abrief. Carl Müller's alter Freund Reinkens und sein kunstbegeisterter Kaplan Dr. van Enderd gewannen ihn für die Ausführung; 1882 waren die Bilder fertiggestellt. Es sind zwei der bekanntesten Bilder Carl Müller's, durch Photographie und Kupferstich in tausenden von Familien verbreitet. Bei beiden lenken nicht die großen Figuren, sondern die kleinen sofort die Aufmerksamkeit auf sich. Der Knabe Jesus steht. Joseph lauscht anscheinend mit freudigem Staunen seinen weisheitsvollen Worten; er weiß, welch' unvergleichlicher Himmelschatz seiner Hut anvertraut ist. Indem er leicht seine Hand schützend um den Knaben legt, scheint er ausdrücken zu wollen, mit welcher Treue und Sorgfalt er diesen kostbaren Schatz hüten will. Das Kind Maria kniet gesenkten Blickes, die Hände über der Brust gekreuzt, vor der Mutter. Die holdselige Erscheinung in der rührenden kindlichen Anmuth ist von unwiderstehlichem Zauber, der noch gehoben wird durch den Gegensatz in der Figur der Mutter Anna, die als ehrwürdige, schöne Matrone so glücklich dargestellt ist. Auf dem Schooße der h. Anna liegt eine Pergamentrolle mit der Prophezeiung des Jeremias: „Et egredietur virga de radice Jesse.“ Der Gegenstand der

Unterhaltung zwischen Mutter und Tochter war wohl das Erlösungswerk. Von unbeschreiblicher Wirkung ist die Schönheit des Colorits.

Der greise Pfarrer war überaus glücklich im Besitze zweier solcher Schätze. Noch aber war die Ausschmückung seiner Kirche, wie er sie sich gewünscht hatte, nicht vollendet. Zunächst fehlte ein Gegenstück zu dem Ittenbach'schen Altarbilde. Sein goldenes Priester-Jubiläum stand bevor; eine leise Andeutung, daß für ihn die liebste Jubiläumsgabe ein neues Altargemälde sein würde, fiel auf fruchtbaren Boden. Freiwillige Sammlungen und ein Staatszuschuß ermöglichten bald die Bestellung. Die Farbenskizze konnte der Künstler dem freudig überraschten Greise als erstes Jubiläumsgeschenke am Jubiläumstage überreichen¹⁾.

Van Endert war, wie auch beim letzten großen Werke, der geistige Leiter, auf dessen Urtheil Carl Müller sehr viel gab; im Herbst 1882 schlug ersterer den Gegenstand zur Behandlung vor, die Jünger zu Emaus, doch zauderte der Künstler, da er zu viel Dramatisches für ein Altarbild enthalte. Van Endert wies auf den Moment nach dem Erkennen hin, wo Christus, feierlich in erhabener Ruhe dastehend, das Brod des Lebens zeigt, und die Jünger auf ihren Knien anbetend versunken sind. Schon nach Monatsfrist konnte der Künstler die erste Skizze mit folgendem Begleitwort übersenden. In dem Begleitschreiben gibt er eine klare, theilweise poesie-reiche Erklärung des dreitheiligen, aber als ein Ganzes gedachten Entwurfes: in der Mitte Christus und die Jünger, an den beiden Seiten: Elisabeth und Vincenz von Paul, die Vertreter der christlichen Charitas, auf der einen, auf der andern Antonius von Padua und die h. Gertrud, letztere die Repräsentantin des beschaulichen Lebens; ersterer empfängt das Brod der himmlischen Weisheit durch das göttliche Kind. „Für mich würde nichts Störendes darin liegen, daß hier derjenige in Kindesgestalt dargestellt ist, welcher im Mittelbilde in seiner Verklärung erscheint.“ „Hinter der h. Gertrudis ist noch ein Profil zu sehen, und ich denke, es wird dasjenige unseres verehrten Herrn Pastors sein, was ja durch die innigen Beziehungen gerechtfertigt wäre, in welchen derselbe zu der Entstehungsgeschichte dieses Bildes in seiner Kirche steht.“ Sodann schließt er: „Links im landschaftlichen Hintergrunde erblickt man die Stätte der Erlösung mit den drei Kreuzen, und darunter im Schatten der Säule vielleicht den Künstler, der im Geiste dies Bild geschaut? Doch das wäre wohl zu anspruchsvoll, und so mag er auch wegbleiben und sich damit begnügen, dem lieben Gott im stillen Herzenskammerlein sein Werk aufzuopfern, was er aufrichtig bestrebt sein würde, zu seiner alleinigen Ehre zu malen.“

¹⁾ Vergl. den Festbericht: Das goldene Priester-Jubiläum des Herrn Dr. Wilhelm Reinfens. Bonn 1884, S. 17 f.

Aus den interessanten Bemerkungen seines geistlichen Freundes hebe ich folgende hervor: „Es hat für mein Empfinden etwas Unangemessenes, wenn der h. Antonius das Kind auf den Armen hält, wie etwa eine Mutter ihr Kind trägt (die Murillo'sche Darstellung). Auf Ihrer Skizze finde ich eine glückliche Lösung, das Kind kniend auf dem Buche, dem h. Antonius gegenüber. Wenn es möglich wäre, daß die Hand des Antonius mit dem Ausdruck der Ehrfurcht hütend sich um das Kind ausbreitete, so würde vollkommen zum Ausdruck gebracht sein, daß hier ein ganz anderes Verhältniß, als das einer Mutter zu ihrem Kinde. . . . Etwas, das mir nicht zusagt, ist das Profil hinter der h. Gertrudis. Unsere Zeit hat dafür nicht naive Einfalt genug. Einen noch Lebenden, wenn auch nur so zur Seite, den Heiligen zugesellt, sehe ich nicht gerne. Ein Lebender müßte, wenn er sich selbst auf dem Bilde sieht, ja kaum zum frommen Genuß des Bildes kommen können. Soweit ich das Empfinden des Herrn Pastors kenne, würde er selbst es, glaube ich, auch nicht gern sehen.“

Der Jugendfreund des Künstlers, Leopold Kaufmann, hegte große Bedenken wegen des Christuskinde und des Weltheilandes in demselben Bilde. „Je mehr ich darüber nachdenke,“ schreibt er aus Berlin, „desto mehr werde ich in den Bedenken bestärkt. Ich habe hier mit manchen kunstverständigen Leuten darüber gesprochen; sie riethen alle ab.“

Der Künstler prüfte; er fand in den Bemerkungen etwas Nichtiges, doch schienen ihm die Bedenken nicht so groß angesichts der Schwierigkeit, wie er sagte, den h. Antonius erkennbar darzustellen. Und er blieb zuletzt bei seiner Idee, wie er überhaupt die Skizze in allen wesentlichen Punkten beibehielt, mit Ausnahme der Figur des Pfarrers, die weggelassen wurde. Mehr als fünf Jahre arbeitete er an diesem vollendetsten seiner Werke. Um den Typus des h. Vincenz von Paul genau zu treffen, reiste er, um seine Todtenmaske zu sehen, nach Paris.

Zur Würdigung des Mittelbildes¹⁾ muß man sich der Erzählung im Evangelium erinnern, besonders der Stellen: „Bleibe bei uns, denn es wird Abend und der Tag hat sich schon geneigt“; „Er nahm das Brod, segnete, brach es und reichte es ihnen.“ Wie unvergleichlich gibt das Bild die abendliche Stimmung wieder! Der scheidende Tag überzieht die Landschaft draußen mit seinem goldigen, mild-warmen Lichte, und auch der Heiland und die Jünger, die in einer weit geöffneten Halle sich niedergelassen, sind umflossen von demselben verklärenden Schein des Abendlichtes. Diese feierliche, weihvolle Stimmung entspricht ganz der erhabenen Handlung, die sich hier vollzieht. Der Heiland im weißen

¹⁾ Ich folge hier einer 1889 in Bonn erschienenen ausführlichen Besprechung.

Gewand, die verklärte Gestalt von leichtem Lichtschimmer umflossen, hat sich erhoben. Das Brod des Lebens hält er auf seiner Brust, gleichsam andeutend: Das ist mein Leib. Er steht bereit, seinen Jüngern dieses Brod zu reichen. Diese sind anbetend in das Geheimniß der göttlichen Liebe versunken; der jüngere von ihnen zur Rechten des Heilandes, demuthsvoll das Haupt neigend, scheint zu sprechen: Domine non sum dignus, ut intres sub tectum meum (Herr, ich bin nicht würdig); der andere, zur Linken des Heilandes, eine ehrwürdige Greisengestalt, ist in seinem Empfinden schon vorausgeeilt; in seiner sehnsüchtig aufgerichteten Haltung, in dem verlangenden, vertrauensvollen Ausdruck seines Antlitzes und seines Auges spricht sich schon aus das „Sed tantum die verbo et sanabitur anima mea“ (Sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund).

Nicht uninteressant ist der Vergleich mit den „Jüngern zu Emaus“, die er dreißig Jahre früher gemalt hatte. Auch dort ist der Moment erfaßt, wo die Jünger den Heiland erkennen; sie erscheinen da voll dramatischer Bewegung, sind überrascht, fast erschreckt, da sie in dem vermeintlichen Fremdling mit einem Male ihren Meister wiedererkennen. Eine solche dramatische Behandlung des Gegenstandes ist bei der Bonner Darstellung vermieden. Mit feinem Verständniß hat der Meister mit Absicht einen andern Moment gewählt, der frei ist von der unruhigen Bewegung bloß äußerlicher Affecte; er ist zwar voll innerer geistiger Bewegung, aber dabei zugleich voll heiliger Ruhe. So ziemte sich die Auffassung für ein eigentliches Andachtsbild. Der Augenblick, in welchem die Jünger in unruhige Gemüthsbewegung durch das plötzliche Wiedererkennen ihres Meisters versetzt sind, ist vorüber; sie haben ihn erkannt und wissen, welch' wunderbares Geheimniß der Liebe er mit ihnen feiern will. So hat die Darstellung jene fromme Ruhe, die das Gemüth des Beschauers zu stillem Gebet einladet.

Es hat dies für das Ganze noch einen andern, nicht zu unterschätzenden Gewinn. Nachdem die Handlung ihrer individuellen, historisch beschränkten Eigenthümlichkeit entkleidet und in ihrer allgemein gültigen, dauernden Bedeutung festgehalten ist, konnte der Meister die Heiligen auf den beiden Seitenbildern in eine directe Beziehung zu dem Mittelbilde bringen und das Ganze zu einer einheitlichen Composition gestalten. Es sind einerseits der h. Antonius und die h. Gertrudis, anderseits die h. Elisabeth und der h. Vincenz von Paul. Sie sind hineingezogen in die Hauptdarstellung. Der Heiland, der sich selbst den Seinigen hingab, ist ja derselbe zu allen Zeiten, das geheimnißvolle Lebensbrod ist gegeben für alle Zeiten, und darum können auch die Heiligen auf den Seiten-

bildern in unmittelbare Beziehung gebracht werden zu dem Heiland. Mit den Jüngern beten sie an, gleich wie jene verlangen sie nach der Vereinigung mit ihm. Gerade diese Heiligen sind gewählt, die einen, weil sie eine besondere Beziehung haben zur Remigiuskirche, die andern, weil sie die Patrone von religiösen charitativen Vereinen sind, die in der Pfarrgemeinde bestehen. Allein wie durch eine glückliche Fügung treten sie gerade in dieser Zusammenstellung in schönem Gegensatz einander gegenüber. Hier Antonius und Gertrudis, Vertreter des klösterlich-beschaulichen Lebens, dort Vincenz von Paul und Elisabeth, Repräsentanten des thätigen Lebens. Auf der einen Seite eine kräftige Gestalt mit frischen, jugendlichen Zügen, der h. Antonius, auf der andern Seite eine zarte Greisengestalt mit scharf markirtem, durchfurchtem Gesicht; hier die zarte, sehr vergeistigte Erscheinung einer Ordensschwester, die heilige Gertrudis, dort die heilige Elisabeth in der Fülle ihrer Lebenskraft. Die heilige Elisabeth, Rosen auf dem Arm und einem Armen Brod reichend, blickt hinüber nach dem Heiland. Vincenz von Paul, neben ihr knieend, hält ein armes, verlassenes Kindlein; mit seiner ganzen Gestalt strebt der Heilige zum Heiland hin; von ihm allein hat er ja jene erbarmsvolle, hingebende Nächstenliebe, die ihn zu so außerordentlichen Werken begeisterte. Der h. Antonius von Padua hat sich vertieft in die Betrachtung des göttlichen Wortes. So erscheint ihm das göttliche Kind, das, auf dem Buche knieend, liebevoll die zarten Hände nach ihm ausstreckt und zu ihm aufblickt. Die h. Gertrudis kniet ihm zur Seite, ganz in Betrachtung versunken.

Das ist in großen Zügen der geistige Gehalt dieses ausgereiftesten Werkes von Carl Müller, das als religiöses Kunstwerk die zahlreichen Darstellungen desselben Inhalts, von Shadow bis auf Tizian zurück, hinter sich läßt. Wodurch aber das Bild so unwiderstehlich auf den Beschauer wirkt, das ist einerseits das weise Maßhalten, das, obwohl das mächtigste innere Leben durch das Ganze pulst, dieses Ganze doch wieder so beherrscht, daß die zarte Grenze des Schönen und Wahren nicht überschritten wird und alles falsche, unwahre Pathos ausgeschlossen bleibt; das ist anderseits das wunderbar leuchtende, so harmonische Colorit. Hier zeigt sich an einem großen Werke, welche Fortschritte Carl Müller in der coloristischen Auffassung seit den fünfziger Jahren gemacht hat. Er hat seitdem unablässig studirt, sich gemäßiget, von der neuen Richtung profitirt, und wir haben die Ergebnisse bei den voraufgehenden Werken, besonders bei der fast gleichzeitig entstandenen h. Nacht, verspürt; hier ist er durchaus auf der Höhe. Weit hinter sich läßt er die Freunde, mit denen vereint er Großes geschaffen, aber auch die moderne Richtung beugt sich vor dieser Farbenthat. „Den Christus im weißen

Gewande, von der Abendsonne beleuchtet, werde ich immer in der Erinnerung behalten," schrieb dem Künstler Prinz Georg von Preußen.

Noch fehlte der neue Hochaltar der Remigiuskirche. Des hochbetagten Pfarrers letzter Erdenwunsch war, auch diesen durch seinen Freund schmücken zu lassen. Der Opfersinn seiner Pfarrkinder ermöglichte noch im selben Jahre, 1888, die Bestellung des Bildes, obwohl im vorausgehenden Frühjahr ein furchtbarer Brand in der Minoritenkirche großen Schaden angerichtet und der Gemeinde viele Kosten verursacht hatte. Die neue Schöpfung sollte das himmlische Opfer über dem Altare, d. h. den Gottmenschen Christus in seiner gnaden- und lebenspendenden Beziehung zur Kirche als das Haupt darstellen. Durch den h. Geist befähigt er das Priester- und Hirtenamt auf Erden zur Darbringung des sichtbaren Opfers auf dem Altare, zur Verkündigung des göttlichen Wortes und zur Regierung der Kirche. Dem Künstler und seinem treuen Berather van Endert — auch Prälat Simar gab einzelne werthvolle Winke — schwebte dabei eine Art Disputa vor. Bezüglich der Gruppierung der darzustellenden Personen empfahl van Endert, rein äußerlich gefaßt, eine Dreitheilung: das Mittelbild bedeutend größer als die beiden Seitenbilder und beinahe doppelt so hoch. Die Darstellung scheide sich in eine obere und eine untere Partie; in der obern der Heiland, zur Rechten Maria, zur Linken Johannes; in der untern die Apostel. „Diese sind in vier Gruppen aufzulösen, je eine Gruppe auf jedem Seitenflügel und zwei Gruppen auf dem untern Theile des Mittelbildes rechts und links. Die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus müssen die Mitte der Seitenflügel bilden; da auf dem Hauptbilde der Heiland schon das Centrum ist, werden die Apostelfiguren auf demselben mehr zurücktreten, und für die Gruppierung der Apostel wird die hervorragendste Stelle ja die Mitte der beiden Flügelbilder sein. Die Apostelfürsten stehend; Petrus als Welteroberer, in der Rechten fest die Schlüssel haltend, in der Linken das Buch, das Haupt etwas nach links zum Heiland hingewandt, zum Zeichen, daß er von ihm gesandt ist und für ihn die Welt erobern will; Paulus als gottbegeisterter Verkündiger des Evangeliums, die rechte Hand frei nach unten vor sich bewegend, während er die Linke auf das Schwert stützt. Zu Petrus würde ich gesellen den Johannes und Jacobus, die Apostel, die ja auch bei der Verkündigung auf Tabor und im Garten Gethsemani mit Petrus zusammen sind. Johannes, wie er horcht auf die göttliche Mittheilung, in der rechten Hand den Griffel haltend, die linke auf ein Buch legend; zur Linken des Petrus Jacobus d. A., der Beter, mit gefalteten Händen knieend. Zu Paulus würde ich etwa gesellen den Matthäus und den Jacobus d. J. Matthäus, mehr forschend und betrachtend, versunken in das Studium einer auf seinen

Knien liegenden Rolle; zur Rechten des Paulus Jacobus d. J. stehend, eine Briefrolle in der Hand oder einen Brief schreibend. Sollte für die Seitentafeln noch eine vierte Figur wünschenswerth sein, so könnte hinter Petrus Marcus als Begleiter des Petrus, ebenso hinter Paulus Lucas als Begleiter des Paulus herauschauen. Auf dem Mittelbilde in der obern Partie Jesus Christus als der ewige Hohepriester, die Hände ausbreitend und seine Wundmale weisend. Zu seinen Füßen gegen den untern Theil des Bildes hin das Lamm. Zur Rechten des Heilandes Maria, fürbittend die gefalteten Hände erhebend zum Heilande hin; zur Linken Johannes, vielleicht mit der Linken hinab auf das Lamm, mit der Rechten auf den Heiland deutend. In dem untern Bilde sind die übrigen Apostel in zwei Gruppen rechts und links anzuordnen. Eine passende Mitte für die linke Gruppe wohl Andreas, der das Kreuzesholz umfaßt hält; rechts und links neben ihm Simon und Judas Thaddäus, auf der andern Seite die übrigen Apostel zusammen gruppiert."

Es ist interessant, zu sehen, wie viel der Künstler hiervon in seine Skizze übernommen, wie manches er geändert hat. Der obere Theil des Mittelbildes stimmt, abgesehen von sofort auffallenden Verschiedenheiten — so ist das Lamm nicht vorhanden, Maria weist, zum Sohne aufblickend, mit beiden Händen auf die unten Versammelten hin, Johannes weist letztere auf Christus —, mit den Vorschlägen. Auch die Vertheilung der Apostelgruppe ist geblieben, aber sonst ist die Vertheilung eine völlig andere in Folge der Stellung der beiden Apostelfürsten. Als Mittelpunkt des untern Theiles erscheint in der Skizze das Kreuz. In den ersten Vorschlägen fehlte noch die sichtbare Verbindung zwischen der obern und untern Partie. Als solche war zunächst der h. Geist genannt in Gestalt einer Taube, wie in der Disputa, das Opfer hernieder- und emportragend. Der Künstler pflanzte als sichtbares Bindeglied das Kreuz auf, das bis zum Gewölke des obern Theiles der Darstellung emporsteigt. „Das Kreuz,“ schreibt er, „welches allein schon dem Beschauer die ganze Bedeutung des Leidens des Herrn zum Bewußtsein bringt. Das Kreuz, welches ja auch, wie Thomas a Kempis so schön sagt, am jüngsten Tage strahlend am Himmel erscheinen wird. Ich glaube, es gestaltet sich glücklich, daß der h. Geist mit seiner siebenfachen Strahlen-aureole, unter welcher Sie sich die heilige Hostie denken mögen, ungefähr in der Kreismitte erscheint, umgeben von drei Cherubimköpfen mit je sechs Flügeln, gleichsam auf die Dreizahl der göttlichen Person hindeutend. Schließlich habe ich nicht widerstehen können, noch eine Lücke des ganzen Gedankens auszufüllen. Wenn unsere Erlösung ohne alle Frage ein Werk der Gnade ist, so gehört doch auch unserseits die Mitwirkung dazu, damit die Erlösung eintrete. Und so bin ich dazu gekommen, in



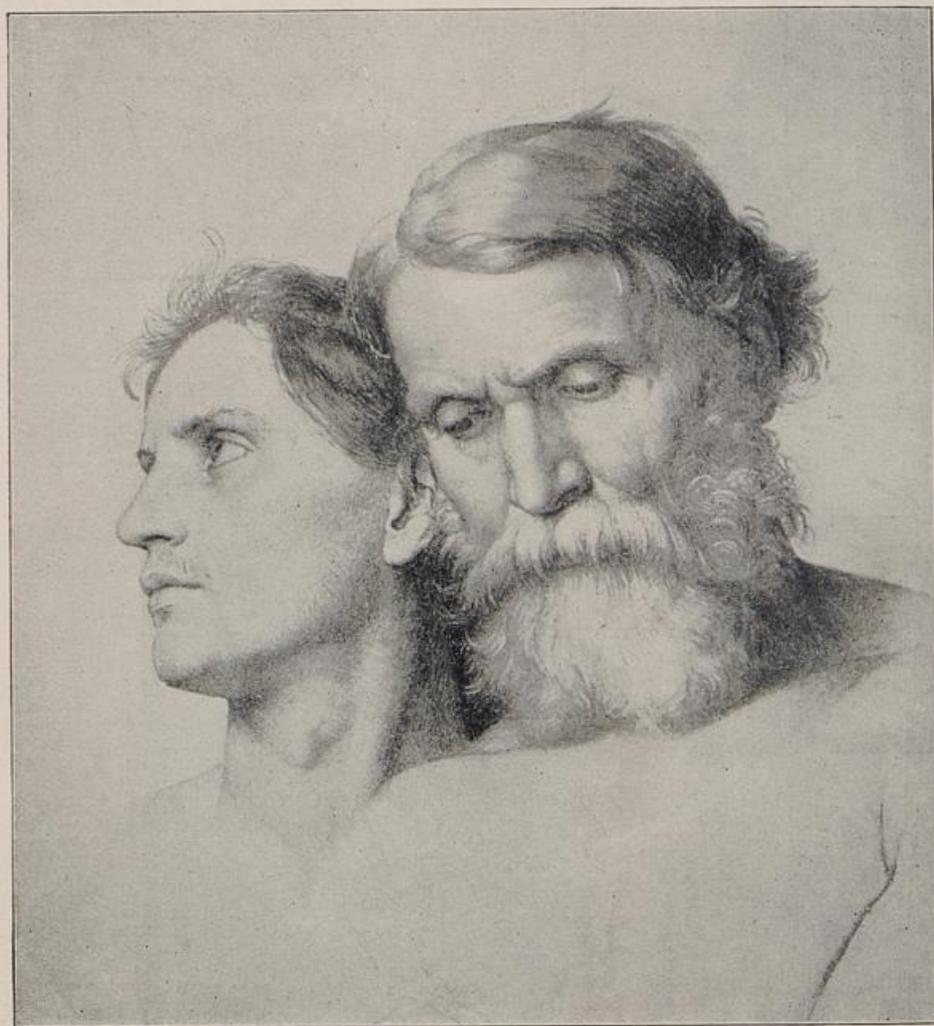
Studie zu dem Christuskinde
in dem Oelgemälde „Die heilige Familie“, 1871—1873.
Letzteres im Besitze des Lord Bute, die Studie im Besitze
der Wittwe des Künstlers.



Studie zu einem Hirtenknaben in „Die heilige Nacht“,
Oelgemälde, im Besitze des Lord Bute, 1886—1889.
Die Studie im Besitze der Frau Professor Finke, Münster i. W.



Nachgelassener Cartoo für die St. Bonifaciuskirche, 1888-1893. Im Besitze der Wittve des Künstlers



Apostelköpfe.

Studie zum Carton „Die Kirche“. 1889—1893. Nach der Original-Kreidezeichnung.
Im Besitze der Wittve des Künstlers.

den Seitenbildern unter den Wolken, etwas in der Ferne gedacht, einige Engel mit dem Spruchband anzubringen, welche das Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis singen. Mir will scheinen, daß (durch diese Hinzufügung) innerlich und geistig, sowie künstlerisch der Liniengestaltung nach ein organischer Zusammenhang des obern Theils der Composition mit dem untern für den Beschauer in angenehmer und verständlicher Weise hergestellt ist."

Durch das Kreuz war die Mitte des untern Theils geschaffen. So erschienen denn auch an beiden Seiten desselben die Apostelfürsten — Petrus etwas größer in der Figur als Nachfolger Christi und Haupt der Christenheit; um sie gruppiren sich je vier Figuren, der Engel hinter Matthäus auch als solche gerechnet. Hier bilden Johannes und Matthäus, auf dem Seitenflügel neben je drei andern Aposteln und Apostelschülern Marcus und Lucas, die Endpunkte. Im ganzen zählt der untere Theil 17 Figuren: neben den Aposteln die Evangelisten Marcus und Lucas, Paulus und Barnabas, sowie der erste Blutzuge Stephanus.

Schon in dieser Skizze herrscht ein warmes, kräftiges Leben und doch eine heilige Ruhe, eine Freiheit der Bewegung in den Figuren und doch eine streng priesterliche Gemessenheit, wie sie für die heilige Stätte paßt. Vor allem war die Gruppierung unübertrefflich; alle Gruppen verbinden und lösen sich harmonisch; jede Figur kommt, trotz des beschränkten Raumes, voll zur Geltung.

Der Künstler stellte sie in den ersten drei Monaten 1889 so weit fertig, daß auch die meisten Köpfe charakterisirt waren. Hohefreut schrieb ihm der bald achtzigjährige Pfarrer über die Schönheit der Skizze, „deren Ausführung hoffentlich eine Krone auf Ihr künstlerisches Schaffen setzen wird . . . Einst noch lange, lange nach uns wird Ihr neues monumentales Hochaltarbild Gott verherrlichen und zahllose Gläubige erfreuen, erheben und erbauen. Gebe Gott, daß ich's mit Ihnen vollendet schauen möge!"

Das letztere sollte dem edlen Greise und auch dem Künstler nicht mehr beschieden sein. Vier Jahre lang arbeitete Carl Müller an dem großen Carton, allerdings mit größern Unterbrechungen. Zuweilen zeigten sich die Beschwerden des Alters; dann machte er im Frühjahr 1892 mit seiner Familie und seinem liebsten Jugendfreunde Leopold Kaufmann seine dritte Reise zum Süden; gerade fünfzig Jahre, nachdem er Italien zum ersten Male verlassen, zwanzig, nachdem er es zum letzten Mal gesehen. Das Gefühl dessen, was er in dem halben Jahrhundert mit Gottes Hülfe geleistet und erreicht hatte, beherrschte und beglückte ihn so, daß so manche traurige Wandlungen, die sonst dem

alten Rompilger in's Auge fallen, spurlos an ihm vorüber gingen. Konnte er doch jetzt am Ende seiner Tage noch einmal wieder an den höchsten Leistungen aller Kunst sich erfreuen. Stunden lang saß er vor Rafael's Werken und genoß sie mit der Frische eines Jünglings. Heimgekehrt, schuf er unter dem frischen Eindruck des Gesehenen noch ein volles Jahr. Am 6. August 1893 schloß er mit dem letzten Strich an dem nunmehr vollendeten Carton seine beinahe sechszigjährige Künstlerthätigkeit¹⁾.

Beinahe ein Menschenalter liegt zwischen der Vollendung des Cartons von Marseille und des letzten. Große Umwälzungen hatten sich auf dem Gebiete der Malerei vollzogen; neue Schulen und Malweisen erhoben sich mit zudringlicher Macht. Ganz sind ihre wirklichen Errungenschaften nicht an dem Bonner Carton vorüber gegangen. Carl Müller hatte dem Realismus nachgegeben, so weit er ihn für seine Zwecke dienlich hielt. Figuren wie Thomas, Lucas sind mitten aus dem Leben gegriffen. Stärker noch zeigt sich der Unterschied in der Kraft der Darstellung. Wer in Carl Müller nur den Maler idealster Frauenschönheit gesehen hat, wird erstaunt vor diesen machtvollen, wuchtigen Männergestalten stehen, von denen ein paar an ähnliche Typen von Albrecht Dürer und Cornelius erinnern. Gewiß, ein wenig mehr Ueberlegung, etwas weniger Jugendfrische, wie sie im Marseiller Carton überquellte, zeigt der letzte; doch glaube ich, kaum zum Schaden des Werkes.

Das künstlerische Schaffen Carl Müller's in seiner letzten Periode zeigt ein erfreuliches Bild einer aufsteigenden Linie: er schloß ab in ungeschwächter Kraft mit dem Höchsten. Auch sein Lebensabend war ein freundlicher, wenn auch düstere Wolken hier und da nicht fehlten. Die religiösen Wirren der siebziger Jahre ergriffen so feinfühlig Geister wie Deger und Carl Müller mit doppelter Gewalt. Auch die vielfach gewollte Zurückdrängung der von ihm vertretenen Kunststrichtung that ihm weh. Um so wohlthuernder war ihm die Anerkennung, die ihm und seinen Freunden von einigen Mitgliedern des preussischen Königshauses in erhebender Weise gezollt wurde. In den Düsseldorfer Kaisertagen des Jahres 1877 (im September) besuchte, wie Kronprinz Friedrich Wilhelm, so auch die Kaiserin Augusta die Ateliers der vier befreundeten Künstler, Deger, der Gebrüder Müller und Ittenbach. Nach eingehender Be-

¹⁾ Testamentarisch hat der Künstler bestimmt, daß im Falle seines Todes sein Neffe, der bekannte Historienmaler Franz Müller, der zweitälteste Sohn von Andreas Müller, geb. 1843, mit der Fertigstellung des Bildes betraut werden sollte. Von ihm stammen außer einer größern Zahl kleinerer — auch Genre-Bilder — das Herz-Jesu-Bild im Dom zu Münster, die Altarbilder in der Kirche zu Hüls, ein sehr verbreitetes Martinusbild und Gemälde in der Kapelle des Herrn von der Kettenburg.

sichtigung hielt sie in Gegenwart der Fürstin Hohenzollern und des dienstthuenden Kammerherrn von Eynatten eine längere bedeutungsvolle Anrede an die Bier, worin sie sie aufforderte, die Fahne der christlichen Kunst hoch zu halten, weiterhin in dem Geiste zu wirken, dem ihre bisherigen Schöpfungen Weltruhm verdankten. Allem Anscheine nach war dieses Auftreten der hohen Frau ein wohl überlegtes, dessen es für die Nächstbetheiligten nicht, wohl aber für gewisse künstlerische Kreise bedurfte. Hat sie doch auch abgelehnt, eine Ausstellung zu besuchen, die ihrem Tactgefühl und ihrem Schönheitsfönn nicht entsprach¹⁾.

Es war das letzte gemeinsame Auftreten der Bier. Der Tod Ittenbach's zu Ende 1879 riß die erste Lücke in den Freundeskreis; bewegten Gemüthes stand der Jüngere am Sarge des Freundes, „mit dem er ein gut Stück Leben gemeinsam durchwandert hatte“. Kaum anderthalb Jahre später raubte ein Schlaganfall seinem Bruder Andreas Sprache und Bewegung; erst nach beinahe zehnjährigem Leiden erlöste ihn 1890 der Tod. Besonders riß aber das Hinscheiden des edlen Deger am 27. Januar 1885 eine tiefe, nie mehr auszufüllende Lücke in sein Künstlerdasein. Wie dem geliebten Meister Schadow, so erwies er auch dem Freunde den letzten Liebesdienst: am 15. März hielt er auf ihn eine ergreifende Gedächtnißrede.

Anfangs hatte er sich aus Furcht, daß ihm die „Befähigung, einen so dankbaren und nutzbringenden Stoff genügend zu bewältigen“, fehle, dem Drängen seiner Collegen gegenüber ablehnend gehalten, wenn er sich auch herzlich darüber freute, „daß an unserer Anstalt das Bedürfniß hervorgetreten ist, einem ideal angelegten und nur nach dem Höchsten in der Kunst strebenden Künstler die gebührende Ehre zu erweisen und ihn als Vorbild höherer Bestrebungen hinzustellen und zu feiern“; endlich willigte er ein.

Die auch im Druck vorliegende Rede²⁾ ist an manchen Stellen eine glänzende Apologie der von Deger und den Freunden vertretenen Kunst-richtung; zahlreiche Stellen dürfen ohne weiteres auf den Redner selbst

1) Der Entwurf einer an die Kaiserin zu richtenden Dankadresse liegt mir vor. In demselben heißt es u. a.: „Wir sind ganz erfüllt von dem Gefühle, daß unsere erhabene Landesmutter den bisherigen Bestrebungen für die christliche Kunst mit wärmster Theilnahme gefolgt ist. Es wird dieses eine mächtige Stütze in unserm schwierigen Berufe sein und unser ferneres Leben stärkend begleiten. Vor allem aber möchten wir des Eindruckes Erwähnung thun, den Ihre Kaiserliche Majestät in uns hervorgerufen, als Allerhöchstdieselbe so rührende Worte an uns richtete. Diese werden uns unvergeßlich bleiben; wir werden sicherlich treu verharren in dem, was Ihre Kaiserliche Majestät so inhaltschwer bezeichneten und welches wir das Glück haben, in der Kunst als das Höchste zu erkennen: — Gott dem Herrn durch dieselbe zu dienen und die Mitmenschen zu erbauen.“

2) Akademische Feier zum Andenken an Ernst Deger. Düsseldorf, 1885.

angewendet werden, so alles, was er über das innere religiöse Leben Deger's in so ergreifenden Zügen vorführt. Die Feier erhielt dadurch noch eine größere Bedeutung, daß der Vertreter des Cultusministers erklärte, daß Deger's „edle Kunstrichtung die vollste Anerkennung und Nachahmung verdiene“, und die Hoffnung aussprach, „daß sein Geist mit uns fortlebe“.

Freilich, wenn er dann mit der Erwartung schloß, daß „die gegenwärtig in der hiesigen Akademie wirkenden Kräfte die Gewähr böten, daß seine Künstlerbestrebungen erhalten blieben“, so hatte dieser Satz doch nur in beschränkter Weise seine Richtigkeit. In der Auffassung der Kunst, wie sie die Remagener Bier seit beinahe einem halben Jahrhundert verfochten hatten, war Carl Müller allein arbeitend übrig geblieben.

Stand so auf künstlerischem Gebiete Carl Müller allein, so war er kurz vorher innerhalb des Lehrercollegiums den einzelnen, zum Theil langjährigen Genossen dadurch näher gekommen, daß er seit Mai 1883 die Leitung der Akademie übernommen hatte. Das mehrmalige einstimmige Botum des Professorencollegiums hatte ihn als den würdigsten und fähigsten für dieses Amt bezeichnet. Gerade zehn Jahre lang hat er die akademischen Angelegenheiten geleitet. Im einzelnen seine amtliche Thätigkeit, seine Einwirkung auf das geistige Leben in der Akademie zu schildern, ist hier nicht am Orte und auch noch nicht an der Zeit. Nur zwei Sätze mögen hier zur Charakteristik seiner directorialen Thätigkeit folgen. Auf die Todesnachricht schrieb der Berufenste unter seinen Collegen die schönen Worte: „Ich bin eins mit meinen Collegen in der Bewunderung seiner herrlichen persönlichen Eigenschaften, seiner Liebe zur Kunst, seiner Hingabe und seines Eifers für alles Edle und Große. Er wird uns als leuchtendes Vorbild gelten, so lange wir leben, und es bleibt uns eine erhebende Genugthuung, mit ihm zusammen gewirkt zu haben“. Und in der Gedächtnißrede auf ihn heißt es: „Als Vorsitzender der Akademie überwand er durch Umsicht, Gerechtigkeit und lebenswürdige Geduld manche Schwierigkeit und gewann das Vertrauen und die Achtung auch derer, die ihm eben erst näher traten. Nicht genug zu rühmen, nicht dankbar genug ist es anzuerkennen, daß er mit der größten Selbstlosigkeit das eigene künstlerische Schaffen den Forderungen des Dienstes nachsetzte: gewiß hätte er sein letztes Werk wenn nicht vollendet, so doch weiter gefördert, hätte er nicht immer seine Zeit und seine Kraft den Geschäften zuliebe dem Wunsche seines Herzens entzogen“.

Der letzte Satz ist nur zu wahr! Das Bonner Altarwerk wäre unzweifelhaft fertig geworden, wenn er nicht die Leitung beibehalten

hätte. Wiederholt hat er deshalb um Enthebung von seinem Amte, auch unter Hinweis auf das nahende Alter, nachgesucht; der Wunsch der Vorgesetzten war für ihn Gebot. Er sah es als eine Pflicht an, auf dem Posten auszuharren, auf dem man ihn höhern Ortes für unentbehrlich hielt.

An Auszeichnungen und Anerkennungen hat es ihm in den letzten Decennien nicht gefehlt; die höchsten Orden schmückten seine Brust, mehrere Akademien hatten ihn zum correspondirenden oder Ehrenmitgliede ernannt, bei zahlreichen Ausstellungen, Preisauschreiben war er als Leiter oder Preisrichter thätig. Solche Ehrungen machten ihm Freude als Anerkennung der von ihm vertretenen Sache; für seine Person galten sie ihm wenig.

VI. Die Düsseldorfer christliche Schule und Carl Müller's Bedeutung in derselben.

Der Gründer der Düsseldorfer Schule war religiöser Historienmaler, ebenso mehrere seiner ältesten und talentvollsten Schüler. Religiöse und biblische Historienmalerei fanden sehr lange in Düsseldorf eine große Anzahl Vertreter, mehr als an irgend einer andern Kunstschule. Kein Wunder, daß in Folge dessen Jahrzehnte hindurch in weiten Kreisen die Düsseldorfer Akademie als die Hauptstätte der christlichen Kunst in Deutschland betrachtet worden ist. Die Belege dafür kann man in zahlreichen Werken finden. Ja, manchem waren die Begriffe Düsseldorfer und religiöse Kunst gleichbedeutend; aus dem In- und Auslande kamen Bittschreiben um Besorgung von Bildern, aus denen klar hervorgeht, daß die Abfender vermeinten, sie träten mit einem religiösen Kunstinstitut in Verbindung.

Etwas anderes versteht jedoch unter Düsseldorfer religiöser Kunstschule Cardinal Wiseman in seinen berühmten „Abhandlungen über verschiedene Gegenstände“¹⁾, worin er, nachdem er den tiefen Stand der religiösen Kunst in England bitter beklagt hat, der Düsseldorfer Akademie das Lob ertheilt, sie sei die Wiederherstellerin des christlichen Geschmacks in ganz Europa. Für ihn repräsentirte diese religiöse Kunst vornehmlich zweierlei: 1) die Apollinariskirche und ihre Fresken, deren Lob ja am lautesten in England erscholl; 2) der Düsseldorfer Bilderverein. Wiseman schätzte den Einfluß desselben als geradezu unermeslich, sorgte für billige Nachdrucke in England und förderte ihn, wo immer er nur

¹⁾ Bb. III, Einleitung. (Regensburg 1854. Uebersetzung.)

konnte. Mit dem englischen Cardinal hat mancher seine Kenntniß von der Düsseldorfer religiösen Kunst auf diese beiden ja am meisten hervortretenden Momente beschränkt und auch danach geurtheilt.

Jedenfalls verengt sich mit dem Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre der Begriff der Düsseldorfer religiösen Schule. Er concentriert sich immer noch um die Männer, die auf Apollinarisberg schufen und auch beim Bilderverein tonangebend waren. Schon Wolfgang Müller sagt damals von ihnen die schönen und charakteristischen Worte: „Zwischen dem bunten Getriebe der vielfachen hiesigen Kunstbestrebungen hat sich in stiller, abgechiedener Einsamkeit eine Richtung herausgebildet, welche die rein christliche Kunst vertritt. Zurückgezogen von dem rauschenden Leben ihrer weltlichen Genossen, die sich auf Bällen und Festen, bei Tanz, Spiel, Komödien und Mummenschanz herumtummeln, hat sie gleichsam eine verborgene Kirche gebildet und in wahrer Frömmigkeit nur den Ideen gehuldigt, welche ihr nicht nur für die Kunst, sondern auch für das Leben als die ersten und nothwendigsten erschienen. Bei ihnen war kein Liebäugeln mit der Macht, kein Blinzeln nach äußerer Pracht zu finden“¹⁾. Dann folgt eine Schilderung Ernst Deger's und seines Kreises. Je mehr die andern Richtungen der Malerei, vor allem die Landschaft, Genre und Portrait sich in Düsseldorf seitdem entfalteten, um so ausschließlicher blieb den Deger, Müller und Ittenbach, denen sich Clasen, Th. Maßen, Kehren u. a. angeschlossen, die Bezeichnung Düsseldorfer christliche Malerschule, zu der auch der geniale Kupferstecher Joseph Keller gerechnet werden muß.

Eine knappe Charakteristik derselben ist nicht leicht. Ist ja doch schon der Begriff „christliche Kunst“, der erst vor einigen Jahrzehnten fast schüchtern auftauchte, um im Gegensatz zum modernen Kunstgeschmack eine strengere Richtung zu bezeichnen²⁾, nicht so einfach zu umgrenzen. Eine der einfachsten und klarsten Deutungen scheint die Overbeck's zu sein: „Christliche Kunst ist „der volle und entsprechende Ausdruck, in Formen, Farben oder Tönen, eines lebendigen Glaubens, von dem der Künstler erfüllt sein muß“³⁾. Wiseman nennt als Zweck der religiösen Kunst: „Die Hervorrufung religiöser Stimmungen durch das Auge, die den dargestellten Gegenständen und Personen angemessen sind.“ Da aber das religiöse Empfinden höchst individuell ist, so dürfen auch die Grenzen der Kunstgegenstände, die als christliche ein solches hervorrufen sollen, und vor allem die Grenzen der Ausführung, nicht so eng umgrenzt sein; denn während der eine in einem Bilde nur eine freundliche Genredarstellung sieht, wird ein anderer dadurch zur Andacht gestimmt.

¹⁾ Düsseldorf Künstler, S. 45. — ²⁾ Beit, Ueber die christliche Kunst. Frankfurter Zeitgem. Broschüren Jahrg. 1869, S. 1. — ³⁾ Overbeck's Leben II, S. 351.

Als erstes Merkmal der Düsseldorfer christlichen Schule darf gelten, daß ihre Hauptvertreter von der Wahrheit ihres Glaubens, den sie durch ihre Kunst verherrlichen wollten, auf's tiefste überzeugt waren; noch mehr, sie waren auch die Apostel ihres Glaubens in ihrem Leben wie in ihrer Kunst, d. h. sie richteten ihr Leben nach ihrem Glauben ein. Und so enthalten die Gebilde ihrer Kunst ihr Glaubensbekenntniß. „Die Bilder sind die Menschen“, sagt Wolfgang Müller von den Düsseldorfern, und gleich darauf: „Ihre Werke sind ewige Wahrheiten ihrer Seelen“¹⁾. Bekanntlich ist allen Ernstes die Frage aufgeworfen worden: „Ist christliche Kunst und insonderheit christliche Malerei ohne Glauben möglich?“²⁾ Vernünftiger Weise hat man die Frage meist verneint; Ausnahmen, wie z. B. Perugino eine sein soll, bestätigen ja auch hier die Regel. Nicht ohne Grund bricht der gewiß nicht extreme Maxime du Camp in einer kritischen Besprechung der Pariser allgemeinen Kunstausstellung von 1855 fast über die ganze zeitgenössische religiöse Kunst Frankreichs den Stab, weil die Heiligenbilder gemalt sind von Männern, welche nicht an Gott glauben, den sie darstellen, ohne ihn zu kennen³⁾.

Von anderer Seite ist wiederholt betont worden, daß die ältere Düsseldorfer christliche Kunst „eine specifisch katholische“ sei. Das ist aber nur mit gewissen Einschränkungen richtig. Allerdings standen die Hauptvertreter dieser Richtung frei von jeder krankhaften Gefühlsrichtung in unerschütterlicher Gläubigkeit auf dem Boden der katholischen Kirche, und wie das für ihre Kunst von Vortheil war, mag man bei H. Riegel nachlesen. Aber auch Protestanten schufen in Uebereinstimmung mit ihnen: ich erinnere nur daran, daß J. Hübner, W. Sohn, Geselschap sogar in dem doch vielfach einen kirchlichen Charakter tragenden religiösen Bilderverein vertreten sind. Andererseits wird man einer Anzahl ihrer Werke doch nicht einen specifisch katholischen Charakter ausprägen können. Wie wäre sonst die starke Verbreitung Carl Müller'scher Bilder gerade in evangelischen Kreisen denkbar! So ist denn auch die Behauptung eines neuern Kunsthistorikers, daß der Unterschied der ältern Meister und der Gebhardt'schen Richtung „nicht bloß ein Gegensatz verschiedener Kunstanschauungen, sondern auch des Bekenntnisses ist“, in der Allgemeinheit nicht richtig. Wäre sie es, was wäre dann von jenen katholischen geistlichen Kreisen zu halten, die sich ihre Kirchen von Schülern strengster Gebhardt'scher Observanz ausschmücken lassen? Richtig ist allerdings, daß der protestantische Charakter in manchen Bildern von Gebhardt's stark zu Tage tritt.

¹⁾ A. a. O. S. 56. — ²⁾ Vgl. H. Riegel, Cornelius, Hannover 1866, S. 119 ff.

³⁾ Les beaux arts à l'exposition universelle de 1855. Paris 1855, p. 25.

Die Hauptvertreter der Düsseldorfer christlichen Schule stellten mit vollster Ausschließlichkeit ihr ganzes Leben hindurch ihre Kunst in den Dienst des Allerhöchsten! Die vier Männer, die das Leben nicht alle auf Rosen gebettet hatte, die mit ihrem gewaltigen Talente auf andern Gebieten auch Schönes und jedenfalls Gewinnbringenderes hätten leisten können, sie blieben ihrem in den jungen Jahren der Begeisterung gefaßten Plane, die religiöse Kunst allein zu pflegen, treu bis in's Greisenalter, trotz aller Lockungen, die manchmal an sie herantraten. „Bei einer so edlen, feinfühlenden Natur erheischte es die Pflicht der Dankbarkeit, das empfangene Talent mit dem mittels eigener Thätigkeit dazu gewonnenen, zur Ehre und zum Preise dessen zu verwenden, der es ihm verliehen hatte“, jagte Carl Müller von Deger; das gilt mehr oder minder von ihnen allen.

Und innerhalb der religiösen Gegenstände wählten sie mit Vorliebe die höchsten Geheimnisse ihres Glaubens; treten andere Wünsche an sie heran, so wissen sie doch, wie wir das früher bei Carl Müller gesehen, immer wieder an die Lebensgeschichte des Heilandes und Maria's, an das Evangelium anzuknüpfen. Sie haben das weite, reiche, evangelische Gebiet durchgeackert, auch die erschütternde Tragik desselben blieb ihnen nicht fern, wenn sie auch mit offenkundiger Vorliebe immer wieder zu den weniger dramatisch belebten Szenen, vor allem zum Marienleben mit seinen unerschöpflichen Schönheiten zurückkehrten. Seit Rafael's Zeiten ist das Madonnen-Ideal nicht um so zahlreiche, unvergängliche Typen bereichert worden. Hierbei sind sie dem Vorwurf der Einseitigkeit nicht entgangen, der, merkwürdig genug, gegen die minutiösen Abzweigungen der Malerei nie oder doch nur selten erhoben wird; man hat dabei übersehen, „daß diese gerügte Einseitigkeit eigentlich die Einheit aller Anschauungen, die Allseitigkeit, der Universalismus ist, welcher die ganze Fülle wahrheitlicher Ideen ordnet und regelt, weil er die verwirrend zerstreuten Vielheiten in dem Begriffe der Allseitigkeit faßt“¹⁾.

Die Düsseldorfer christliche Schule hat — und dadurch hebt sie sich besonders scharf ab — nie ihre Herkunft von Schadow verleugnet: das stete Streben nach erreichbarer Naturwahrheit in Form und Farbe, das Actzeichnen eingeschlossen, scheidet sie, wie früher betont, vor allem von den Nazarenern. In den Hauptwerken, besonders bei Carl Müller, tritt dieser Zug hervor, allerdings innerhalb der genau gesteckten Grenzen. So bewahrte sie ihr tieffrommer Sinn „in ihrer Liebe zur Natur vor jedem rein äußern Formbehagen; nur das Edle, für ihre erhabenen

¹⁾ J. v. Führich, Von der Kunst Heft 4, Wien 1869, S. 70.

Zwecke Verwendbare entnahmen sie der Natur und mieden sorgfältig nicht nur das Gemeine, sondern auch das sinnlich Schöne, wo es ihrem zarten Empfinden von dem Hauch der Sünde berührt schien¹⁾. So halten sie sich auch in den Grundzügen ihres Stiles „auf dem traditionellen Gebiet kirchlich sanctionirter Vorstellungen“; aber gegen die mechanische Reproduktion hergebrachter Typen hat sich Carl Müller in seinem Bonner Gutachten eben so scharf ausgesprochen — und was er sagte, dachten seine Freunde — wie sie energisch den Realismus zurückwiesen, der jeden Typus ignoriren zu dürfen glaubt. Und dadurch haben sie es vermocht, „die alten geheiligten Gegenstände mit ihren selbständig empfundenen Formen zu umkleiden“, d. h. in gewissem Sinne einen neuen religiösen Düsseldorfer Stil zu schaffen²⁾.

Die große Bedeutung dieser Düsseldorfer religiösen Kunstrichtung kann jetzt nur zu leicht übersehen werden; ihre Wirkungen hat sie erzielt und die Veränderungen sind nicht so leicht mehr erkennbar. Aber die geistig bedeutenden Männer um die Mitte des Jahrhunderts, darunter so hervorragende Kirchenfürsten wie Cardinal Wiseman, haben es klar erkannt und bekannt. Der religiöse Kunstgeschmack ist durch sie total umgeändert worden, nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Frankreich und England. Natürlich ist das nicht von den Düsseldorfern allein erzielt, der große Overbeck hatte ja die Bewegung eingeleitet, Steinle und Führich sie gewaltig gefördert: aber diese Kunstmächtigen standen allein, in Düsseldorf war im gewissen Sinne schon in Folge der äußern Verhältnisse das Centrum. Konnten diese Wirkung manche der neuesten Kunsthistoriker aus den genannten Gründen übersehen, so durfte etwas anderes ihnen nicht unbekannt bleiben: Der gewaltige Einfluß, den die Düsseldorfer religiöse Kunst und ihre Hauptvertreter auch jetzt noch auf das gläubige Volk ohne Unterschied der Confession ausüben. Man kann durch neue Richtungen, sei es in der mittelalterlich archaisirenden Form, sei es durch die sogenannte moderne religiöse Kunst, besonders wenn sie in die Gotteshäuser eindringen, für eine Zeitlang wohl den Geschmack verwirren, die Gemüther beunruhigen, aber volksthümlich werden sie nie; mit ihren Urhebern werden sie aus den Kirchen und den Wohnhäusern verschwinden.

Daß übrigens auch gerade jetzt, in der Zeit der Krisis, wo anscheinend für einige Zeit die religiöse Kunst und ihre Hauptvertreter aus den modernen Kunstgeschichten ausgeschieden werden, auch noch anders

¹⁾ Fr. Kaufmann, Andreas Müller, S. 24. Dort wird auch auf den wichtigen Aufsatz von Schroers: „Die kirchliche Kunst in der Gegenwart und ihre nächste Aufgabe“ in der „Zeitschrift für christl. Kunst“ 1895, S. 155 ff. hingewiesen.

²⁾ v. Dettingen, Gedächtnisrede auf Carl Müller S. 16.

geurtheilt wird, fand ich zu meiner Freude in dem Schreiben wohl des bekanntesten der ältern Kunsthistoriker Süddeutschlands aus dem Jahre 1890. Die interessante Stelle heißt: „Neulich sah ich eine h. Familie von dem Düsseldorfer [Carl] Müller, der [darin] die Altitaliener nachahmte¹⁾); die war aber so gut, daß ich überzeugt bin, man werde in hundert Jahren dieses Bild als eine Perle in irgend einer Galerie verehren. Wir haben furchtbare Rückschritte gemacht seither. Wenn man sieht, wie nahe diese Deger, Müller schon einer echt deutschen Classicität kamen und wie das alles über der in den vierziger Jahren einreißenden Nachahmung der Franzosen einem unwahren und gespreizten Wesen à la Piloth Platz macht, so möchte man des Teufels werden über unsere ewige Thorheit.“

Daß die Düsseldorfer Schule nicht die Bedeutung auf dem Gebiete der religiösen Kunst erlangt hat, die man um die Mitte des Jahrhunderts erwarten konnte, ist offenkundig. Ich glaube, die Gründe liegen in zweierlei: in dem Charakter der religiösen Kunstbestrebungen der Neuzeit und in den Künstlern selbst. Unzweifelhaft erwachte in den vierziger und fünfziger Jahren der Sinn für wahre religiöse Kunst mit immer größerer Macht; das bekunden die zahlreichen damals entstandenen christlichen Kunstvereine aller Art, nicht bloß auf katholischem, sondern auch auf evangelischem Gebiete. Naturgemäß trat aber nach einer Zeit des Verfalles zunächst eine Periode der Restauration ein, und in dieser wandte sich das allgemeine Interesse zunächst der Architektur zu. Die Restauration verschlang den größten Theil der vorhandenen Mittel, und für den Innenschmuck der Kirchen mußte man dann möglichst kargen. Das erklärt aber noch nicht alles, da doch auch an manchen Orten bedeutende Summen für die innere Ausschmückung verwandt wurden. Je mehr man sich in der Zeit der Restauration in das Studium des Alten vertieft, um so mehr erwacht die Begeisterung für die alte Zeit, die Bewunderung für deren Bestrebungen. Die Nothwendigkeit, das Alte wiederherzustellen, zwingt zugleich dazu, daß man sich in die eigenartige Kunstweise der Alten einlebe, daß man zur Wiederherstellung und zur Ergänzung von vorhandenen Werken möglichst vollkommen nachbilden muß. Da lag nun die Gefahr nahe, die Leistungen der mit Recht verehrten Vergangenheit ausschließlich als mustergültig zu betrachten. Thatjächlich hat sich sehr bald schon in den fünfziger Jahren und bis auf unsere Zeit eine alterthümelnde Kunstrichtung entwickelt, die Künstlern, welche freilich auch im Geiste der Alten, aber doch selbständig schaffen wollten, nicht günstig sein konnte. Deren Werke werden in solcher Zeit nur zu

¹⁾ Wohl die h. Familie bei der Arbeit. Vgl. Abschnitt IV.

leicht und zu schnell als modern, nicht streng, nicht ernst genug zurückgelegt, während man manches, was ohne den Geist der guten alten Zeit bloß deren äußere Manier an sich trägt, ungebührlich überschätzt.

Natürlich hatte diese archaisirende Richtung auch verschiedene Schattirungen. Die Gruppe derer, welche die Apollinarisfresken „heidnisch“ und die Bilder der Schule „ganz und gar ohne religiösen Geist“ fanden, war klein, aber unter ihnen waren kräftige Rufer im Streite; sehr groß, vor allem im Klerus, war die Zahl der Gemäßigtern; ihre Anschauungen fanden geschickte litterarische Vertretung und beeinflussten bald vorherrschend die höhern Kreise.

Die Düsseldorfer Meister stießen auf diese feindlichen Bestrebungen gerade zu einer Zeit, als sie nach neuen monumentalen Arbeiten suchten und Förderung von Außen für sie von höchstem Werthe gewesen wäre. Und sie waren nicht die Männer, um derartigen Gegenströmungen kräftig entgegen zu treten. Wohl wußten sie mit dem gesprochenen wie geschriebenen Wort umzugehen: aber sie thaten es nicht. Sie ließen alles über sich ergehen trotz oftmaliger Aufforderung von befreundeter Seite, zum wenigsten die offenkundig falschen Angaben über ihre Bestrebungen zu bekämpfen; womöglich nahmen sie es als eine Prüfung des Himmels an, der sie sich in Demuth unterwarfen. Offenkundig geht durch ihre ganze Weltanschauung ein ascetischer Zug, nicht ungesund, aber doch so, daß er sie stets verhindert hat, Bedeutendes zu erreichen, wenn sie ihre Ellenbogen gebrauchen mußten. Nicht umsonst fordert Carl Müller in seinen beiden Reden sowohl auf Schadow wie auf Deger die planvolle Zurückdrängung des Künstler-Ehrgeizes: „Er kämpfte hochherzig gegen jede Regung des Ehrgeizes, damit die Reinheit seiner Absicht nicht vergiftet werde,“ heißt es von Deger; ganz dasselbe gilt von ihm.

Noch eines kam dazu. Hätten sie Schadow's Lehreifer und Lehrtalent besessen, so würde bei der Popularität ihrer Namen und der Popularität der christlichen Kunst in den fünfziger Jahren ihnen eine große Anzahl Schüler zugeströmt sein. Man kann nicht sagen, daß einer von ihnen um Schüler geworben hat, wohl aber liegen verschiedene Fälle vor, wo der eine oder andere von ihnen vor der religiösen Malerei jüngere Kräfte zurückschreckte. Natürlich in bester Absicht: nirgends galt ja wohl mehr als auf ihrem Gebiet das Wort: „viele sind berufen, aber wenige auserwählt“. Sie verlangten, daß der Schüler wie sie selbst von tiefster Religiosität erfüllt sei. Nur wenige fanden sie brauchbar. So isolirten sie sich selbst. Die Zahl derer, die christliche Maler werden wollten, verringerte sich immer mehr. Seit dem Beginn der sechsziger Jahre sind nur noch vereinzelt Düsseldorfer in ihre Bahnen — natürlich nicht als reine Nachahmer — getreten; es sind ja sehr achtens-

werthe Namen darunter — ich brauche nur die Namen H. Sinkel, Franz Müller, Professor Lauenstein, den Bildhauer Reiß zu nennen — aber von einer Düsseldorfer christlichen Malerschule im Sinne der fünfziger Jahre kann nicht mehr die Rede sein. Und leider muß man bestätigen, was ein Kunstkritiker im Jahre 1880 bemerkt: „Die katholische Kirche (in Deutschland) hat sich fast allerorten von der Kunst zurückgezogen und dem Handwerk zugewendet“¹⁾.

Die Stellung, die Carl Müller in der Düsseldorfer christlichen Kunst eingenommen hat, bis in's einzelne zu fixiren, ist jetzt noch nicht an der Zeit. Doch läßt sich auch jetzt wohl schon Folgendes sagen: Deger war ihr Begründer, Carl Müller ist nach mancher Richtung, vor allem technisch, ihr Vollender. Das wurde auch von dem bescheidenen Deger bereitwilligst anerkannt. Carl Müller überlebte die Genossen, besonders in künstlerischem Schaffen: In seiner letzten Periode (1870 bis 1893) stieg er noch von Stufe zu Stufe höherer Vollendung; für die Freunde war es die Zeit der Abblüthe, theilweise des wohlverdienten *Otium cum dignitate*. So konnte er die Errungenschaften der modernsten Kunst nicht bloß betrachten, sondern auch abwägend beurtheilen und verwenden. Vor allem im Colorit, das ihn neben die hervorragendsten Coloristen stellte, wie früher sein allseitig anerkanntes eminentes Zeichnentalent ihn den größten Meistern der Zeichnung beigesellte.

Carl Müller ist der deutsche der Düsseldorfer christlichen Maler, ich glaube man darf sagen, der religiösen Malerei ganz Deutschland's in der neuern Zeit. Wer das bezweifelt, vergleiche seine Madonna vor der Grotte u. a. mit ähnlichen italienischen Schöpfungen, aber auch mit den Werken seiner Freunde, betrachte Anna und Maria, vor allem die h. Nacht. Das Muttergefühl, das in der Haltung und im Gesicht der über das Kind geneigten Jungfrau ausgedrückt liegt, ist urdeutsch; nur ein tief religiös und tief deutsch fühlender Künstler konnte so malen. Man betrachte seine zahlreichen Kindertypen vom Kind in der Wiege bis zu dem so fröhlich dareinschauenden jungen Hirten- und dem Jesuknaben, der dem h. Joseph das Heil verkündet; sind sie nicht durch die religiöse Intuition eines deutschen Geistes und Gemüthes geschaffen?

In der Entwicklung der ältern christlichen Kunst Deutschlands im 19. Jahrhundert nimmt somit meines Erachtens Carl Müller einen End- und in mancher Beziehung einen Höhepunkt ein. Eine Reihe seiner religiösen Typen müssen als schlechtweg vollkommen bezeichnet werden, über welche die Auffassung unserer Zeit, die auf den von ihm bildlich

¹⁾ O. Baiß, Die deutsche Kunst auf der Düsseldorfer Ausstellung, München 1880, Seite 43.

befundeten Anschauungen fußt, nicht hinauskommen kann. Ich nenne nur die letzten Jünger zu Emmaus; das ist die religiöse Auffassung eines mystischen Actes, wie ich sie mir nicht ergreifender denken kann.

Als Bollender der ältern Düsseldorfer christlichen Kunst, die eine so gewaltige Wirkung ausgeübt hat, beansprucht Carl Müller seine Stellung in der Kunstgeschichte. Die Kunsthistoriker sollten einmal aufhören, ihn nur nach den Werken seiner Jünglingsjahre, gar nach der Verkündigung in der Düsseldorfer Galerie, zu beurtheilen. Im Volke hat er seine Stellung längst; dort ist er der bekannteste moderne Künstler christlicher Richtung. Und das hat, meine ich, doch auch seine Bedeutung für die Kunstgeschichte. Die Meinungen und Werthschätzungen der Kunsthistoriker sind wandelbarer als diese Volksgunst. Sie wird noch lange andauern, ganz vergessen wird er nie werden. Gewiß, es kann eine Kunstrichtung kommen, die dem religiösen Geschmack der kommenden Zeit noch mehr zusagt; aber sie muß noch kommen! Bei allem Respekte vor der Größe v. Gebhardt's: seine Richtung ist es nicht, die dem christlichen Volke zugesagt wird, sicherlich wenigstens nicht dem katholischen, ich glaube aber auch nicht dem evangelischen. Und ich habe die feste Ueberzeugung, daß es auch, trotz ihrer technischen Vollkommenheit, jene angestrebte Richtung nicht sein wird, welche die christlichen Gegenstände im edelsten mythologischen Stile bearbeiten will.

VII. Carl Müller's Persönlichkeit.

Der erste und nachhaltigste Eindruck, den die Persönlichkeit Carl Müller's an der Schwelle des Greisenalters aber auch in jüngern Jahren auf jeden machte, der mit ihm in Berührung kam, war der der vollkommensten Harmonie: milder Friede sprach aus der ganzen, leis vornüber gebeugten kleinen Erscheinung, leuchtete vor allem aus dem durchgeistigten Gesicht; Friede mit seinem Gott, mit seinen Mitmenschen, mit sich selbst; jenes beseligende Gefühl, das denen innewohnt, die in treuester, niemals wankender Pflichterfüllung durch's Leben gewandert sind. Gewiß wurde sein langes Tagewerk nicht ohne schwere Kämpfe vollendet. Er überwand sie durch eine tiefe Frömmigkeit, die sein ganzes Wesen verklärte. Sein Glaube gab ihm Kraft: ihm verdankte er Festigkeit und Milde, Hingabe und Thatenlust. Es war jener felsenfeste Glaube auserlesener Seelen, den nichts zu erschüttern vermag, der tiefinnerlich sich nach Außen nicht in Worten, sondern in Thaten zeigte. Vor allem bei der Nächstenliebe. Carl Müller war wohl bei allen Unternehmungen theilhaftig, die im letzten Menschenalter in der rasch sich vergrößernden

Fabrik- und Industrie-Stadt zum Wohl der nothleidenden ärmern Bevölkerung oder zur Erweckung und Förderung des religiösen Sinnes auch in höhern Klassen geschaffen wurden. So gründete er — um wenigstens ein paar Thatfachen zu nennen — mit andern den Vincenzverein, war dessen langjähriger Präsident und opferwilliges Mitglied. Noch als Greis wanderte er zu den Stätten des Glends, um Hülfe und Trost zu spenden. Groß war überhaupt sein Opfersinn. Seine stillen Wohlthaten kennt jedoch nur der, in dessen Namen sie von ihm gespendet wurden. So war er von der Gründung der Marienschule an mit unermüdlicher Hingabe von Zeit und Arbeitskraft für dieselbe thätig. „Man darf wohl sagen, daß seiner begeisterten Liebe zu dieser Anstalt wesentlich ihre Gründung und Erhaltung zu verdanken ist“¹⁾. Unüberwindliche Schwierigkeiten gab es für ihn hierbei nicht: Mit den höflichsten und zartesten Formen des Verkehrs verband er eine außerordentlich zähe Energie in Verfolgung seiner Ziele und eine weitblickende Umsicht zur Lösung verwickelter Fälle. Unererschütterlich war dabei, wie überhaupt in allen Lebenslagen, sein Gottvertrauen, das oft in ergreifender Weise in seinen Freundesbriefen zum Ausdruck kommt.

Aber auch mit dem Munde bekannte er, wo er es für nöthig hielt, die von ihm für allein richtig gehaltenen religiösen Anschauungen. So enthalten seine Reden auf Schadow und Deger sowohl sein künstlerisches wie sein religiöses Glaubensbekenntniß. In den kirchenpolitischen Wirren der siebziger Jahre hat der so redegewandte Meister wiederholt mit eingegriffen. Auch in der Polemik trennte er stets Person und Sache, und bei aller Festigkeit seines politischen und religiösen Standpunktes war er allem Extremen und Scharfen abhold. „Die ihn näher kannten,“ schreibt der Seelsorger, der ihm in seinen letzten Stunden beigegeben, „denen wird von ihm erinnerlich sein, wie klar und fest seine christlichen Grundsätze waren, und wie mild, wohlwollend sein Urtheil über Personen. Obgleich letzteres mir schon von Anfang an bei ihm wohlthuend aufgefallen war, scheint mir diese aus echtem Christenthum entsprungene Milde in den spätern Jahren noch immer zugenommen und sein ganzes Wesen immer edeler gemacht zu haben.“ Bezeichnend für seine Milde ist auch das Urtheil eines Mannes, der ihn in den letzten 25 Jahren sehr genau gekannt hat: „Ich habe nur einmal eine scharfe Aeußerung von ihm gehört und die galt einem Manne, durch den viel Unheil gekommen war.“

Eine solche Persönlichkeit war zum Streitschlichter und Vermittler in künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Zwistigkeiten vor allem

¹⁾ Jahresbericht der Marienschule, katholische höhere Mädchenschule zu Düsseldorf 1893/94

geschaffen. Wie oft er zum Frieden, der ihn selbst beseelte, gepredigt und gewirkt hat, entzieht sich naturgemäß, selbst für die weitere Kreise interessirenden Fälle, noch der Oeffentlichkeit.

Diese Milde war ein Ausfluß seiner angeborenen Herzensgüte, veredelt durch sein religiöses Empfinden. Sie gewann ihm die Herzen aller, die ihm näher traten, vor allem seiner Schüler und Collegen im Amte. Mit der Herzensgüte war vereint eine erfrischende Heiterkeit des Gemüthes. Er liebte Frohsinn und Scherz wie in jungen so in alten Tagen; dabei war seine edele Natur geeignet, jeder Beimischung von Rohheit und Frivolität vorzubeugen. Am wohlsten fühlte er sich in traulichem Familien- und gleichgesinntem kleinem Freundeskreise. Am goldigsten glänzte aber sein Humor, wenn er mit einer kleinen Schaar Freunde über Berg und Thal wanderte an den Ufern des Rheins, im Schwarzwalde oder in den Vogesen; namentlich bei letztern Wanderungen wurde auch das Gebiet der hohen Politik gestreift und fromme Wünsche für die Wiedervereinigung der getrennten Brüder mit Deutschland geäußert. Eine derartige Wanderung in den sechsziger Jahren mit Leopold Kaufmann, dem Dichter Simrock, den Gebrüdern Reinkens (dem Pfarrer und dem spätern altkatholischen Bischof), dem Freunde Ittenbach hat der Dichter in anmuthiger Weise in seinem „Malerischen und Romantischen Rheinland“ geschildert¹⁾.

Noch eine Eigenschaft entsprang seiner Herzensgüte: seine Bescheidenheit. Er, „dessen Ruhm seinen Namen weit über Deutschland, ja über Europa hinaus getragen hatte, ließ nicht bloß einen jeden in seiner Eigenart gelten, dessen Streben er als aufrichtig erkannte,“²⁾ er trug es auch nicht schwer, sich dort mit seiner Ansicht und seinen Arbeiten unterzuordnen, wo er hätte an der Spitze stehen, beide hätte zur Geltung bringen können. Wie diese christliche Bescheidenheit und Demuth ihn veranlaßte, sein Kunstideal nicht mit der nöthigen Energie zu vertheidigen, aus Furcht, er könne sich einem fehlerhaften Künstler-Ehrgeize hingeben, ist vorhin erwähnt³⁾.

Da er seine Arbeit als Gottesdienst ansah, so begann er sie nie ohne Gebet. In der ersten Morgenröthe, zur Winter- und Sommerzeit, in jungen und alten Tagen, wohnte er dem Messopfer bei, ein Bild rührendster Andacht. Jemand, der mit seinen „Jüngern zu Emaus“ vom Jahre 1856 nicht recht zufrieden war, meinte, wenn Carl

¹⁾ 4. Aufl. S. 60, Bonn. Der Verfasser spricht von den sechs Schöpfungstagen (die Reise dauerte sechs Tage). „Diese werden der erschöpften Kaufmülltreinsimsamlei ewig unvergesslich sein.“ Das sind die ersten Silben der obigen Namen.

²⁾ Worte aus der Gedächtnisrede v. Öttingens.

³⁾ Ein schöner Zug seiner christlichen Demuth, wie der Meister einst einen Geistlichen zum Kranken begleitete an Stelle eines Chorknaben, ging nach seinem Tode durch die Presse.

Müller nur einmal sich selbst in der Kirche gesehen und solch einen Jünger gemalt hätte, das wäre die richtige Figur gewesen. Weil er seine Schöpfungen als dem Dienste des Höchsten geweiht betrachtete, konnte er sich in ihrer Vollendung nie genug thun. Keine Mängel, so weit es in seinen Kräften lag, sollten sie verunstalten. Es bedurfte manchmal einer sanften Nöthigung, um ihn zu einer endgültigen Fertigstellung eines Werkes zu bewegen. Bei solcher Auffassung begreift man seine Freude, wenn er später hörte, daß dieses oder jenes seiner Bilder als Andachtsbild auf die Altäre oder doch in die Kirche gekommen sei, obgleich es ursprünglich nicht dafür bestimmt war: ein Umstand, der für die Beurtheilung der religiösen Kunst des Meisters hier und da verhängnißvoll geworden ist. Weil andere verkannten, was er selbst klar erfaßte, daß ein jedes religiöse Bild noch nicht für die Kirche geeignet ist, vor allem nicht für den Altar, so hat man das dem Künstler selbst zur Schuld gegeben und ihn z. B. nach der Breslauer „Maria und Elisabeth“ (in der Michaeliskirche), „Maria mit dem h. Heinrich und der h. Hedwig“ (im Breslauer Dom) beurtheilt und seine kirchliche Kunst verurtheilt. Beide Bilder waren aber zu ganz andern Zwecken gemalt.

Ein Künstlerleben, das immerfort der lauterste Gottesdienst gewesen war, mußte auch ein schöner Tod krönen. Sein Tagewerk hatte Carl Müller vollbracht: der Herr hatte ihn in dem letzten Vierteljahrhundert nach allen Richtungen hin gesegnet. Beinahe binnen Jahresfrist hatte er die Stätte der Sehnsucht seiner Jugend und seines Alters wieder gesehen, sein einziges Kind verheirathet, unter großer Theilnahme das Fest seiner Silberhochzeit gefeiert und den großen Carton zum letzten Bonner Bild vollendet: da nahte ihm leise schreitend der Tod. Matt und müde kam er am 6. August 1893 nach Bad Neuenahr, um dort Besserung von einem alten Magenleiden zu suchen; am 11. warf ihn ein erneuter starker Anfall auf's Krankenlager. Aus den ausführlichen Aufzeichnungen seines jetzt auch schon heimgegangenen Seelsorgers geht hervor, mit welch' rührender Andacht er die Sterbesacramente empfing, und mit welcher Klarheit und Ruhe er dem Tode entgegen sah. Einen Wunsch hatte er noch; gern würde er sein letztes Werk vollendet haben. „Indessen,“ bemerkte er sanft lächelnd, „Gott bedarf uns Menschen nicht, Sein Wille geschehe.“ Carl Müller verschied am 15. August, am Tage der Himmelfahrt Maria's, der Himmelskönigin, die er in seinen unsterblichen Bildern so oft verherrlicht hatte.

Seine sterblichen Ueberreste ruhen nunmehr auf dem Neuen Düsseldorf Friedhofe. Das Grab ziert eine Pietà, nach dem unausgeführten Entwurfe des Verewigten bearbeitet von der Meisterhand seines Neffen, des Bildhauers Carl Müller.

Anhang.

Chronologisches Verzeichniß der Werke Carl Müller's.

Hier sind nicht vermerkt: 1. Die zahlreichen Copieen von seiner frühesten Jugend an, darunter: ganz vollendet die Madonna del Granduca Rafael's für den Stich 1874, jetzt in Vorbereitung. 2. Minder ausgeführte Compositionen (nur einige aus frühester Zeit sind erwähnt). 3. Die Actsammlung von 1841 an. 4. Die nach Hunderten zählenden Vorstudien, landschaftliche, Gewandstudien, Köpfe. Besonders in seiner letzten Periode zeichnete der Künstler jeden Kopf, oft mehrmals, vollständig fertig, bevor er an die Auszeichnung des Cartons ging; dagegen ist die Zahl seiner gemalten Studien eine geringere. Von seinen Hauptgemälden existirt meist neben dem Delbilde a. der ausgeführte Carton; b. die fast wie ein fertiges Bild wirkende Farbenskizze; c. oft noch eine kleinere Ausführung vor der Hauptarbeit.

Wo nicht der Besitzer vermerkt ist, befindet sich das Werk im Besitze der Familie (Frau Professor Carl Müller, Düsseldorf, und Frau Professor Finte, geb. Müller, Münster i. W.). Wo gar nichts über den Verbleib zu ermitteln war, steht ein (?).

- 1834 Portrait des spätern bayrischen General-Conservators Hefner v. Alteneck, bez. J. H. v. A. amicus pictoris. Aquarell.
- Vor 1835 Skizzenbuch mit mehreren religiösen Compositionen: Flucht nach Aegypten, Heilige Nacht, Madonna.
- 1835 Noemi und ihre beiden Schwiegertöchter. Blei.
- 1836 Studienkopf. Mädchen mit Ahrlandschaft. Delgem.
- 1836 Heimjuchung. Skizze. Fr. Bes. ¹⁾ Graf zur Lippe, Köln.
- 1837 Heimjuchung. Delgem. Bes. Bauinspector Moormann, Geestemünde. (Erstes größeres Gemälde.)
- 1837 Der auferstandene Christus in seiner Jünger Mitte. Aquarell. (?)
- 1837 Portrait Deger's und seines Bruders Andreas. Kreide.
- 1837 Tobias mit Engel. Delsskizze. Bes. Fr. M. Schweden, Düsseldorf. Zwei abweid. Federzeichn.
- Nach 1837 Schutzengel. Nur Stich bekannt bei Schulgen-Bettendorf. Sicher vor 1843. Landsch. und sonstige Motive aus Tobias.
- 1838 Tobias mit dem Engel. Fr. Bes. Kunstverein in Mannheim.
- 1838 Studienkopf. Fr. Bes. C. Fr. v. Carnap, Elberfeld.
- 1838 Christus mit seinen Jüngern im Aehrenfelde. Aquarell. (?)
- 1838 Parabel vom Säemann und der Ernte in drei Bildern. (?)
- 1838 Braut seines Bruders. Portr.-Aquarell. Bes. Oberrentmeister Holthausen, Harff (Rheinland).
- 1838 Eine früh verstorbene Schwester des Künstlers mit Landsch. Delstudie.

¹⁾ Früherer Besitzer.

- 1838 G. v. Stedmann auf Besslich. Portr., Delgem.
- 1838 Leopold u. Alexander Kaufmann u. Maler R. Schall. Portr., Kreide.
- 1838 Kleine Abendlandschaft mit Sonnenuntergang. Delgem. (?)
- 1839 Charitas. Delgem. Fr. Bes. Kühnen, Grefeld; jetzt in America. Kleine Wiederholung Baron Schweizer, Frankfurt a. M.
- 1839—1843 Zeichnungen aus Italien: landschaftliche, Figuren, Portraits in fünf Skizzenbüchern und ca. 100 losen Blättern. Außerdem zahlreiche Copieen. Beginn der Cartons für die Apollinariskirche. Beginn des Delgemäldes Vermählung Maria's.
- 1840 Verspottung Christi. Blei.
- 1841 Die Brüder Joseph's erkennen ihren Bruder. Blei.
- Um 1842 Der h. Andreas u. die h. Katharina. Blei. Bes. Bildhauer Carl Müller, Düsseldorf.
- 1844—1850 Fresken auf Apollinarisberg. 1844: Anbetung des Lammes. 1845: Oberer Theil der Krönung Maria's. 1846: Unterer Theil. Vorher und in diesem Jahre Cartons zu den sieben Sacramenten, die Ittenbach malte. 1847: Verkündigung; Vermählung Maria's; Besuch bei Elisabeth; darüber: Gott Vater. 1848: Oberer Theil der Geburt Maria's. 1849: Unterer Theil. 1850: Letzte Retouchen. Von den Cartons fehlen: der obere Theil der Krönung Maria's; Heimsuchung; Vermählung; die sieben Sacramente (verbrannt 1872). — Die Apostel am Grabe im Besitz des Oberpfarrers Dr. van Endert, Büllich; von der Anbetung zwei, von der Geburt vier Entwürfe (einer Oberbürgermeister Kaufmann, Bonn); Farbenskizze der Geburt, van Endert. — Bis in's kleinste ausgeführte Aquarelle aller Fresken mit Ausnahme der sieben Sacramente im Besitze des Grafen Fürstenberg in Stammheim. (Auch die Aquarelle Deger's, seines Bruders, und Ittenbach's fast sämmtlich in Stammheim.)
- 1845 Vollendung der Vermählung Maria's. Delgem. Fr. Bes. Sudento, Kiew.
- 1844 ff. gez. für den Verein zur Verbreitung religiöser Bilder. (Jahr des Erscheinens) 1844: Guter Hirt; 1846: Antonius; 1848: Jesus in der Werkstatt des h. Joseph; 1849: Taufe Christi; 1850: Schutzengel. Außerdem noch 1851: Das h. Abendmahl (Kunsthändler Buddeus und Kunstverein); 1852: Christus und die Jünger zu Emmaus (beide später gemalt [s. u.]), und nach schon vorhandenen Gemälden später noch: Die Vision der h. Hedwig; die sieben Sacramente; die h. Familie; Anna und Maria; Joseph und der Jesusknabe. (Dann noch nach s. Copie Fiesole's: Verkündigung 1844; nach Pinturicchio Anna, Maria und Kind 1855.)
- Um 1846 Zwei Portraits seiner Mutter. Delstudien.
- „ 1847 Jesus segnet die Kinder. Blei. Gest. für die Kunsthandlung Schulgen, die neben dem nächst folgenden auch das Altenaer Bild klein als Regina coeli herausgab.
- „ 1848 Composition: Unbefl. Empfängniß, umgeben von Moses im brennenden Dornbusch; Gedeon; Judith; Esther. Steindruck für ein Prachtwerk, von dem nur ein Bogen erschien. Erstere einzeln später bei Schulgen.
- 1848 Judith. Delgem.
- 1848 Verkündigung. Zeichnung für Hering und Remington in London. Blei. Lithographirt. (?)
- 1849 Jesu Gehorsam im Hause seiner Eltern, für obige. Blei. Bes. Königin von England. Lithographirt.

- 1849 Christus am Oelberg. Ausgeführte Oelfkizze. Kunstverein in Christiania.
1857 ausgeführte neue Oelfkizze. Bes. Rentner Helmus, Münster i. W.
- 1840—1850 Gott Vater, Adam und Eva. Tuschezeichnung.
- 1849—1850 Altarbild für Altena: Madonna mit Kind. Oelgem. 1850: Wiederholung für Consul Böcker in New-York. 1851: In kleinerm Format für Bargmann, Elberfeld; jetzt America. 1851: Zeichnung für die Kunsthandlung Schulgen. 1857: Stich von Steifensand.
- 1851 Der Dichter Oscar v. Redwig. Kreide. (?) Unvollendeter Stich im Besitz von Fr. M. Steifensand, Düsseldorf.
- 1851 Verkündigung. Oelgem. Fr. Bes. Fr. M. Christ, Coblenz.
- 1852 Verkündigung. In größerem Format. Kunsthalle in Düsseldorf.
- 1853 Das h. Abendmahl. Oelgem. Fr. Bes. Erzherzogin Sophie, Mutter des Kaisers Franz Joseph. In Kreide: Fr. Bes. Prinzessin Caroline Sayn-Witgenstein.
- 1854 Maria mit Kind, zu den Seiten die Heiligen Hedwig und Heinrich. Oelgem. Fr. Bes. Cardinal Viale Brela, Rom. 1855: Wiederholung. Fr. Bes. Fürstbischof Heinrich Förster von Breslau; jetzt im Dome daselbst.
- 1854 Maria mit Kind, wie im obigen Bild auf Goldgrund. Oelgem. Fr. Bes. Napoleon III. Dasselbe Bild mit Abweichungen (halbe Figur; Farbenänderungen) wiederholt gemalt. Ein Original im Besitze des Herrn Fridolin Bachem, Köln; ein anderes (nur Madonna?) kam durch eine Verloosung 1870 in Neuenahr nach Hamburg; ein drittes in der Galerie des Lord Bute, London. Eine kleinere, sehr ausgef. Wiederholung vermachte der americanische Millionair Reuben Springer vor einigen Jahren der Kathedrale zu Cincinnati.
- 1854 Rosenwunder der h. Elisabeth. Aquarell. Fr. Bes. Königin Elisabeth von Preußen.
- 1854 Vermählung Maria's. Aquarell für das Rheinland-Album. Fr. Bes. Kaiser Wilhelm I.
- 1855 Jesus in der Werkstätte des h. Joseph. Aquarell für die Fürstin von Hohenzollern.
- 1856 Christus und die Jünger zu Emaus. Oelgem. Fr. Bes. Bargmann, Elberfeld; jetzt in America. Ebenso Wiederholung 1857.
- 1857 Aquarell. Jesus in der Werkstätte des h. Joseph. Bes. Großherzogin von Baden¹⁾.
- 1858 Sacrament der Ehe, umgeben von den andern Sacramenten. Aquarell. Für die Königin Stephanie von Portugal.
- 1858—1861 Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes. (Auch „h. Familie“ genannt.) Kleines Oelgemälde in America. 1860: Großes Oelgem. Fr. Bes. Fürstbischof Förster; jetzt Michaeliskirche in Breslau. Ausgef. Carton beim Akademiebrande zerstört. Phot. Verl. der Ph. Ges., Berlin²⁾ (Bez. 1861.)
- 1858—1862 Carton Krönung Maria's für Marseille. Minder ausgeführter Carton mit dem obern und untern Theil: Apostel am Grabe, an beiden Seiten Heiligengruppen. — Vollständig ausgef. oberer Theil. Nationalgalerie in Berlin.
- 1860 Heimjuchung nach dem Fresco auf Apollinarisberg. Für Verloosung im Malkasten. (?)
- 1860 Zeichnung aus Dante für König Johann von Sachsen. Kreide.
- 1861 Portrait des Pfarrers Reinkens, Bonn. Kreide. (?)

¹⁾ Nach gültiger Mittheilung hängt das Bild im Schlafzimmer Ihrer Kgl. Hoheit und wird von ihr besonders geschätzt.

²⁾ Photographischer Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

- 1861 Tochter von Franz Ittenbach auf dem Sterbette. Kreide. (?)
- 1862 Vision der h. Hedwig. Groß: Altarbild zu Zadel bei Frankenstein. — Delgem. in kleinem Format. Stich im religiösen Bilderverein.
- 1862 Heimsuchung. Delgem. Bes. Frau Katharina Bachem, Köln.
- 1862 Frau Hüffer, geb. v. Mallinkrodt. Delgem. Landgerichtsrath Hüffer, Paderborn.
- 1863 Rosenwunder der h. Elisabeth. Delgem. Belgien. Klein in America (?). Farbenskizze Commerzienrath Pfeifer, Düsseldorf. Kohlenzeichnung desselben Gegenstandes geschenkt für eine Londoner Kirche.
- 1866 Die h. Familie bei der Arbeit. Delgem. Fr. Bes. Commerzienrath Michels, Köln; jetzt Frhr. v. Schütz-Lerodt. Wiederholt für Kunsthändler Schauß. Klein nach Rußland. Ausgef. Farbenskizze Landgerichtsrath Hüffer, Paderborn. Ausgef. Carton Kunsthandlung Schulte, Düsseldorf. — Phot. Berl. der Ph. Union, München.
- 1866 Das jüngste Gericht. Carton für Münsterkirche in Bonn. Vernichtet. Entwurf und Einzelstudien.
- 1867 Pietà. Vollständig ausgef. Kreidezeichnung. 1869 größerer Carton in Kohle umgeändert, beim Akademiebrande beschädigt; dazu Federzeichnung.
- 1869 Kirchhof in Neuenahr. Blei. Im Besitz der Familie Lenné.
- 1869 Engelskopf. Bes. Frau Hiltermann, Osnabrück. Wiederholung Commerzienrath Michels, Köln; jetzt Oberbürgermeister Kaufmann, Bonn. — Phot. Berl. der Ph. Union, München.
- Ende der sechsziger Jahre: Verschiedene Compositionen für eine h. Familie. Eine Oberpfarrer Dr. van Ender, Zülpiß.
- 1869—1872 Die h. Familie. Carton 1871 fertig. Fr. Bes. Schauß in New-York. Delgem. 1871—1873. Bes. Lord Bute, Galerie, London. 1873—1874 kleines Delgem., America. Neuester ausgef. Kreidezeichnung 1875. Portrait Deger's (für Joseph) 1870. — Phot. Berl. der Ph. Ges., Berlin (1872, 1873, 1875 bez.). Stich von Kohlshain.
- 1870 Portraitzeichnungen: Töchterchen des Künstlers. — Lieutenant Lenné.
- 1871 Madonna von Lourdes. Kirche der Schwestern der ewigen Anbetung in Lüttich.
- 1872 Madonna für Bestuhl der Familie Brede, Köln. Klein America. Phot. Berl. der Ph. Ges., Berlin.
- 1873 Raphael und Dürer durch Blumengeranke, in dem allerlei Gethier und Putten, verbunden. Darüber: Soli Deo. Flurbogen-Aquarell im Hause des Künstlers.
- 1874 Christuskopf. Delgem. Bes. Major Lenné, Magdeburg. Wiederholung öfter: Schauß, America; Mr. Godwin, London. — Phot. Berl. der Ph. Union, München (1879 bez.).
- 1874—1876 Madonna vor der Grotte. Kreidezeichnung. Kunstverein zu Münster. Delgem. Galerie in Prag. Wiederholung America. — Phot. Berl. der Ph. Ges., Berlin.
- 1875 Tochter des Künstlers. Kreide.
- 1876 Frau Director Lenné. Kohle und Kreide. Bes. Frau v. Rudloff, Wehlar.
- 1876—1877 „Studien und Cartons und Vorbereitung für ein etwas umfangreicheres Bild und zwei der Vollendung nahe kleine Madonnenbilder“ (Aufzeichnung des Künstlers). Ersteres Bild Madonna knieend vor stehendem Kind, umgeben von einem Engelranze. Vorhanden: Vorstudien; Carton; zwei Farben-

- skizzen (Historien- und Portraitmaler Sinkel, Düsseldorf; Frau Rechtsanwält Bartels, Kassel).
- 1878 Madonna, gekauft von Fürst Rohan für Schloßkapelle in Sichrow (Vorwurf unbekannt).
- 1878—1879 Immaculata Conceptio. Delgem. Grau in Grau. — In Farben Lord Bute. Zwei kleine Ausführungen in Farben, eine Bes. H. v. Schenk, Arnberg. — Phot. Berl. der Ph. Ges., Berlin.
- 1879—1882 Altargemälde für St. Remigius in Bonn: Joseph und Jesus, Anna und Maria. Cartons. Delgem. in kleinem Format 1881. — Phot. Berl. der Ph. Ges., Berlin. Stich für den religiösen Bilder-Verein. — Nicht ausgeführte Composition: Anna und Maria.
- 1883 Frau Professor Andreas Müller auf dem Sterbebett. Kohle. Bes. Familie Andreas Müller, Düsseldorf.
- Anfang der achtziger Jahre: Himmlskönigin. Maria (gekrönt, nicht gekr.), mit Kind schwebend; unten Landschaft. Zeichnung der Maria: Geh. Rath Stork, Münster. Carton: Historienmaler Franz Müller, Düsseldorf. Kreidezeichnung: Dr. Heyder, Köln. Delgem.: Justizrath Euler, Düsseldorf. Zwei kleine Ausführungen: Oberbürgermeister Kaufmann, Bonn; Bildhauer Reiß, Düsseldorf. — Phot. Berl. der Ph. Union, München.
- Dito. Medaille: Allegorie der Kunst. Michel Angelo, Rafael und Dürer horten auf ihre Töne. Kreide. Ingenieur Custodis, Düsseldorf.
- Dito. Maria, Joseph und Jesus auf dem Wege nach Jerusalem. Kreide. Geh. Rath Paul Kaufmann, Berlin.
- 1882—1885 Großer Carton: Die h. Nacht. Bes. Phot. Ges., Berlin, Phot. Berl. — Delgem. für Lord Bute 1886—1889. — Farbenstizze.
- 1883 Tochter des Majors Lenné. Kreide.
- 1884—1889 Christus und die Jünger zu Emaus. Altarbild für St. Remigius in Bonn. Farbenstizze 1884 Pfarrer Reinkens; jetzt Oberpfarrer Dr. van Endert, Zülpich. Cartons: Derselbe. — Phot. Berl. der Ph. Ges., Berlin.
- 1889—1893 Großer, ausgeführter Carton: Die Kirche. (Hierzu allein mehr als 50 Acte, vollständig ausgeführte Köpfe und Gewandstudien.) Beendet am 6. August 1893.



The first part of the book is devoted to a general history of the world, from the beginning of time to the present. The author discusses the various civilizations that have flourished on the earth, and the progress of human knowledge and industry. He also touches upon the political and social changes that have shaped the world we live in today.

The second part of the book is a detailed account of the history of the United States, from its early days as a collection of colonies to its emergence as a powerful nation. The author describes the struggles of the American people for independence, and the development of the federal government. He also discusses the various wars and conflicts that have shaped the nation's history, and the progress of its science, literature, and art.

The third part of the book is a history of the world from the year 1800 to the present. The author discusses the various revolutions and wars that have shaped the world, and the progress of human knowledge and industry. He also touches upon the political and social changes that have shaped the world we live in today.



Inhalts-Verzeichniß.

	Seite.
Vorwort	5
I. Jugendzeit bis zum Antritt der italienischen Reise (1818—1839)	7
II. In Italien und auf dem Apollinarisberge (1839—1850)	21
III. Carl Müller in den Revolutionsjahren. Die ältern Staffeleibilder. Ernennung zum Professor (1848—1857)	48
IV. Getäuschte Hoffnungen. Die Marseiller und Bonner Cartons (1857—1870).	67
V. Die letzte Arbeitszeit. Leitung der Düsseldorfer Akademie (1870—1893)	83
VI. Die Düsseldorfer christliche Schule und Carl Müller's Bedeutung in derselben	101
VII. Carl Müller's Persönlichkeit	109

Anhang.

Chronologisches Verzeichniß der Werke Carl Müller's	113
---	-----



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1

2. Die Geschichte der Botanik 2

3. Die Pflanzenwelt 3

4. Die Tierwelt 4

5. Die Mineralwelt 5

6. Die Luft 6

7. Die Wasserwelt 7

8. Die Erde 8

9. Die Sonne 9

10. Die Sterne 10

Index

Verlagsgesellschaft, Leipzig, 1900

Inches 1 2 3 4 5 6 7 8
Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

TIFFEN Color Control Patches

© The Tiffen Company, 2007

Blue	Cyan	Green	Yellow	Red	Magenta	White	3/Color	Black
								
						