

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, frischausblühende Städte, seltsam geformte Berge und den majestätisch in manchen 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 unserer 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 Boisseree den Berg für sich und seinen Bruder Melchior. Dreißig Jahre blieben Kirche und Haus im Besitz der Familie Boisseree. 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 Weher und Welte, 2. Aufl., I, 1092 f.

²⁾ Sulpiz Boisseree, 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. Rame 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 Gegenstücke 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 reifern 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. Ztg.“ 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 Ausföhrung 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) Lassauly 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 Concurrenz für den Neubau theiligten sich Professor Wiegmann und der Kölner Dombaumeister Zwirner; ersterer hielt sich, wie man aus den Briefen von Sulpiz Boisserée 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, zwölfjähligen 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 entgegenreifen 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 Boisseree, 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 Shadow'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“ Shadow 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 sehr nachstrebte.“

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 Apollinarisbilder, 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 Pins' 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 Farbenreichtum 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 Gesamtheit 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 Geestemünde.



„Lasset die Kindlein zu mir kommen!“

Bleistiftzeichnung zu einem Stich 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 italischen 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 unselbstständigen 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 Massimo 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 Boisserees 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 Schönheitsfönn, 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, Giotto, 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 Selbstdritt: 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, seiner 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 „Rosenwunders“ 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 Armuths-apostel, für den er eine tiefe Verehrung im Herzen trug, verklärt durch eine Kunst von kindlicher Naivetät 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 Maler, 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 Influenza“ einiger Düsseldorfer Professoren und die „coquettirende Zaghastigkeit“ derselben, die als das Hauptübel der Akademie bezeichnet wurde. Dann hieß es wörtlich: „Und wenn man sich erzählt, daß ein bedeutender und berühmter Historienmaler Düsseldorfs 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 Düsseldorfer 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 angegebenen 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 Aufsatze „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 beibrachte, 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 Mummenschanz 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 Landschaftster Schirmer, Settegast aus Coblenz, der Oesterreicher 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 höhnnenden 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 Benutzung 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 Rolandseck, 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 Längsrichtung 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 Buddens 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 unbekannten 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 rafaclischer 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 Isaaß, Rahel, Abisaag, Esther, Abigail, Judith, Bethsabée. „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 lilium 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 blickt 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 rafaelische 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 amtirende 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“; diesseits 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 Oeffentlichkeit 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 Samenforn 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 kunstsinnige 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 kunstsinnige 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 Brela. 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⁾ Pfälf, Cardinal Johannes von Geißel, Freiburg 1896, II, 71.