

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 Hafenanblicken, 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 Maffilia, 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 Berathungen mit seinen französischen Bekannten führten jedoch dazu, einen Cycles 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 Diöcesangewalt, 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. Sinfel¹⁾, 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 sechziger Jahre schuf er eine Anzahl hervorragender religiöser Gemälde, so eine Anna und Maria, Verkündigung, die Michaels'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 Engelsköpfchen, 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 allernöthwendigsten 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 auftauchten, 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 betäubend, 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 sächliche. 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 Musenstadt stolz auf dieses Besizthum, für dessen Restauration sie stets zu Opfern geneigt war. Ein Martinusverein, nach dem Patron der Kirche benannt, hatte sich in den sechsziger 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 gnadenreiches Gericht. An der Seite knien 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 Herbst aufgeschlagen, im Frühjahr 1867 hoffte der Meister „an der Mauer zu

¹⁾ Sie ist noch vorhanden.

stehen". Da trat ein Hemmnis 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 Versöhnung«, 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 SS. 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 Gerichtsposaune.

„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 Schwarzhof, 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 Beantwortung 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 ebensoviel 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.

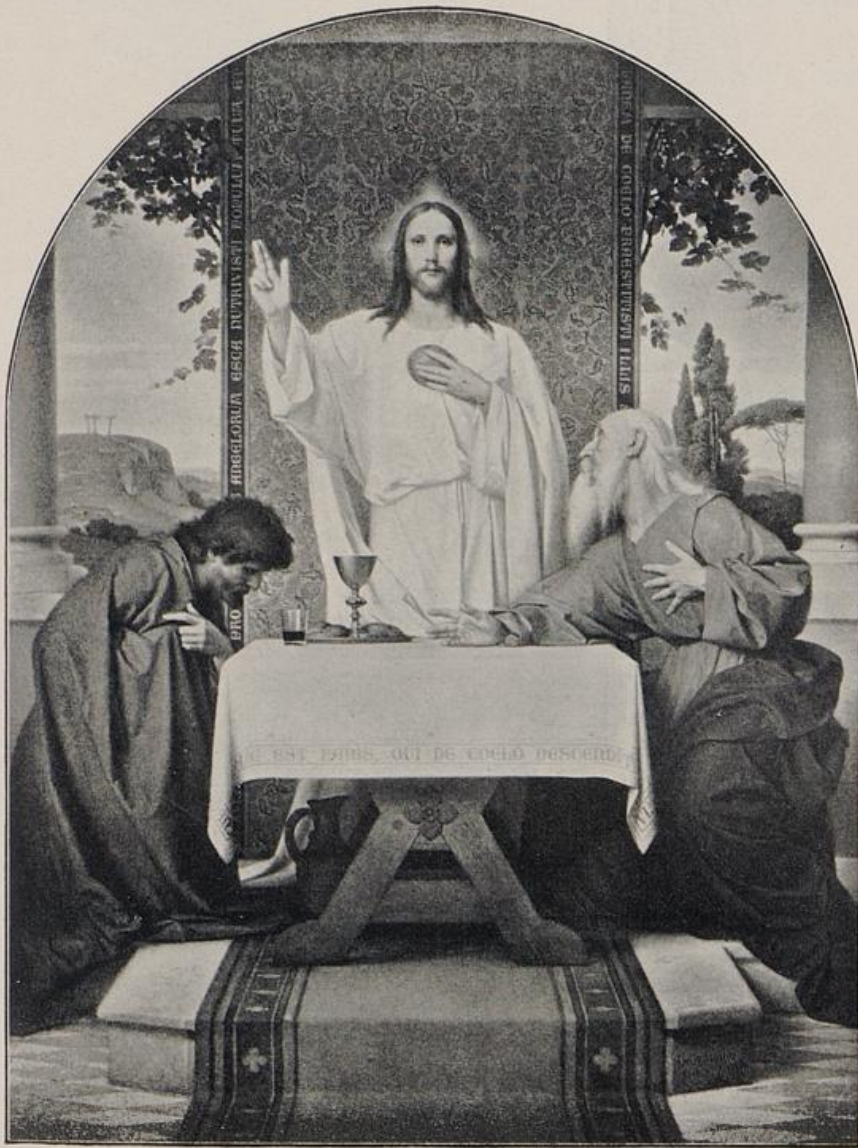
„In der griechischen Kirche hingegen hat die bildende Kunst ihren Tod gefunden in der Erstarrung alles individuellen Strebens. Verurtheilt zur sklavischen Nachahmung des Hergebrachten, hat sie dort während fast anderthalb tausend Jahren keine lebendige Schöpfung aufzuweisen. Ihre conventionellen Erzeugnisse, 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.“

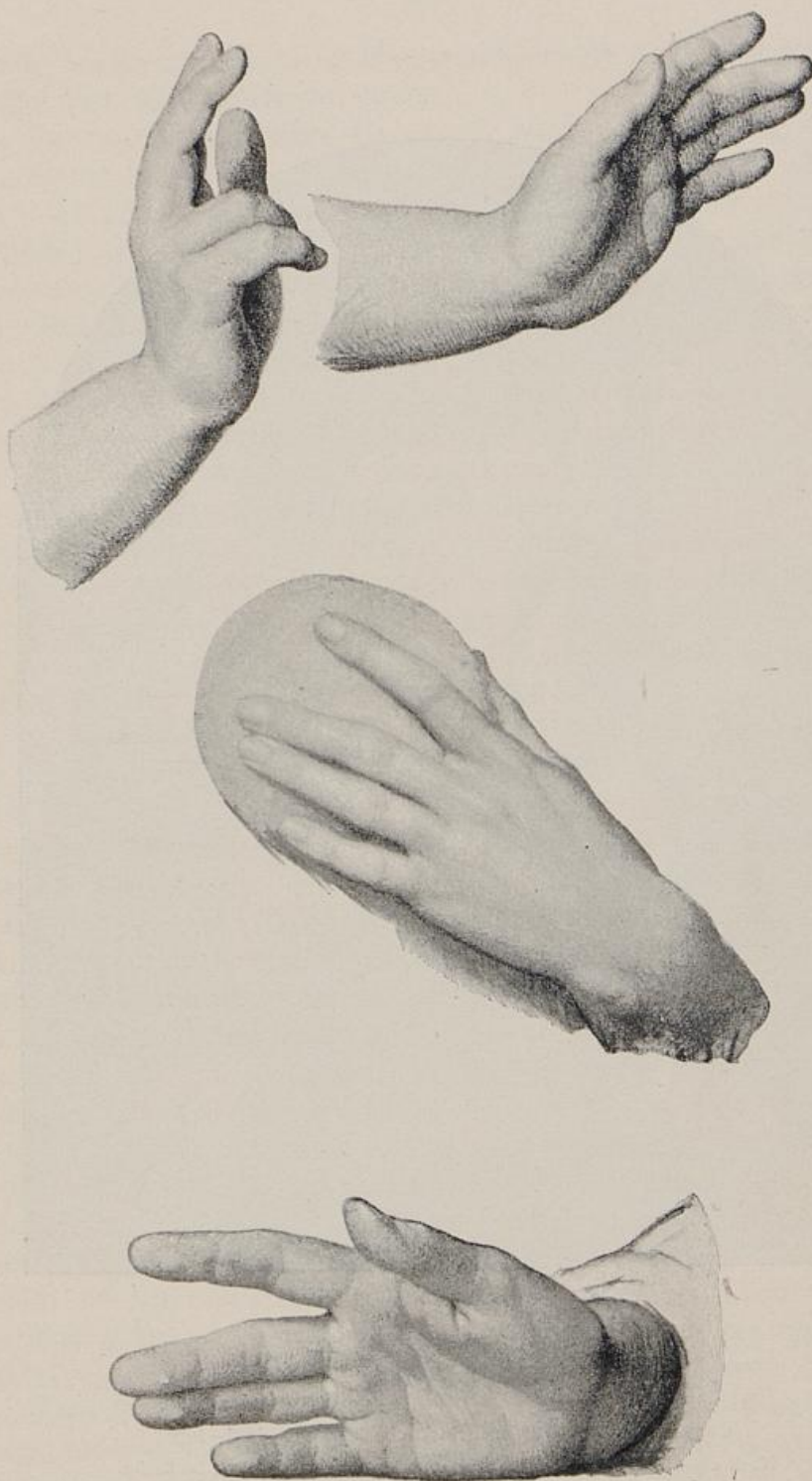
Das zweite Bild ist ein Rundgemälde von sehr mäßigem Umfang, das zu Ende 1861 der Kölner Kaufherr Michels bei ihm bestellte und 1866 erhielt. Ich lasse als Beschreibung die hübsche Schilderung eines bekannten Parlamentariers und Dichters folgen: „Die Fülle der christlichen Poesie, die du in dieser Darstellung 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.

Oelgemälde 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-Richarz-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 vorleuchte.“

„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 Muth 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 Kalckreuth, 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 Künstlerchaft die Honneurs machten, beschloß die Feier. Die erste Ordensverleihung für seine „künstlerischen Leistungen“ aus Anlaß der Kölner Ausstellung erfolgte ein paar Wochen später ¹⁾).

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 Lieblings-schüler 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. Gestroßt 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 zerschlagen, 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,