

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, fröhlichem Schaffen, und was wichtiger ist, nicht bloß seine productive,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ „Köln. Zeitung“, 16. August 1889.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



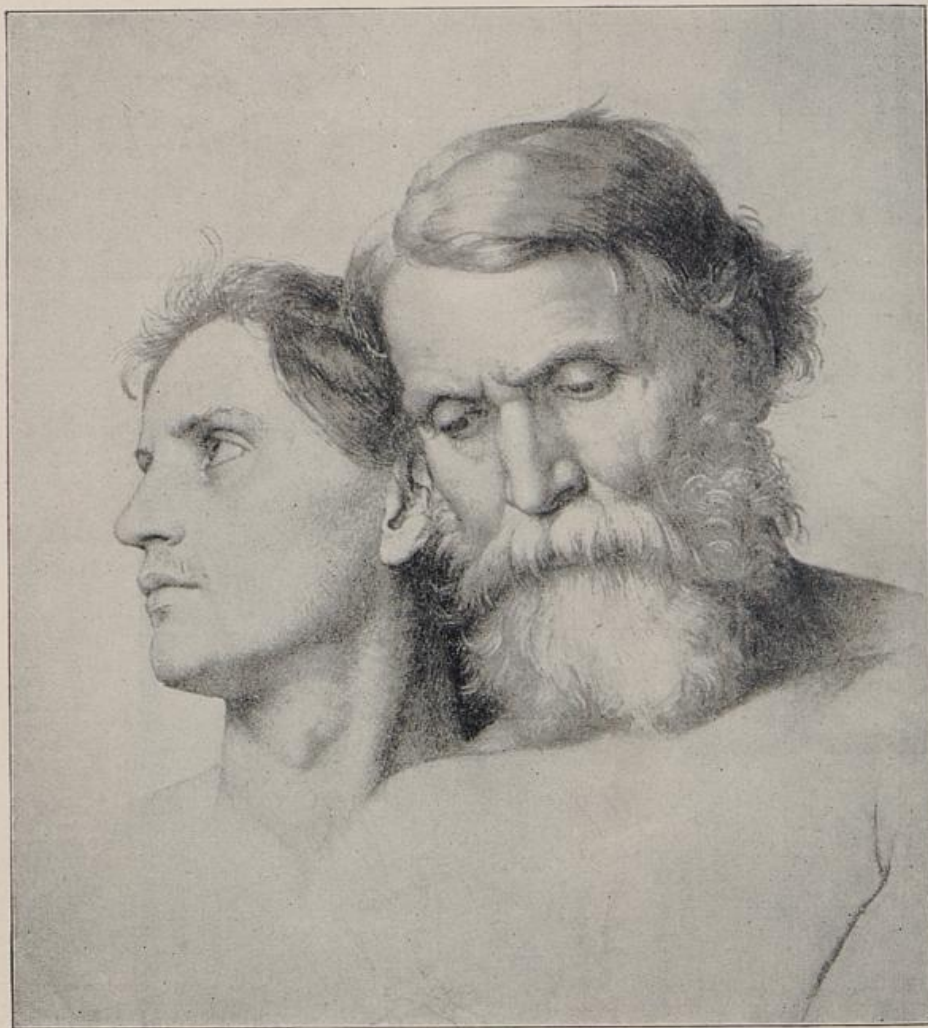
Studie zu dem Christuskinde
in dem Oelgemälde „Die heilige Familie“, 1871—1873.
Letzteres im Besitze des Lord Bute, die Studie im Besitze
der Wittwe des Künstlers.



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



Nachgelassener Carton für die St. Bonifatiuskirche, 1888-1893. Im Besitz der Witwe des Künstlers



Apostelköpfe.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sichtigung hielt sie in Gegenwart der Fürstin Hohenzollern und des dienstthuenden Kammerherrn von Eynatten eine längere bedeutungsvolle Anrede an die Bier, worin sie sie aufforderte, die Fahne der christlichen Kunst hoch zu halten, weiterhin in dem Geiste zu wirken, dem ihre bisherigen Schöpfungen Weltruhm verdankten. Allem Anscheine nach war dieses Auftreten der hohen Frau ein wohl überlegtes, dessen es für die Nächstbetheiligten nicht, wohl aber für gewisse künstlerische Kreise bedurfte. Hat sie doch auch abgelehnt, eine Ausstellung zu besuchen, die ihrem Tactgefühl und ihrem Schönheitsfönn nicht entsprach ¹⁾.

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

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

Die auch im Druck vorliegende Rede ²⁾ ist an manchen Stellen eine glänzende Apologie der von Deger und den Freunden vertretenen Kunst-richtung; zahlreiche Stellen dürfen ohne weiteres auf den Redner selbst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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