

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VII. Carl Müller's Persönlichkeit.

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