

DARMSTADT/Mathildenhöhe

DIE DÜSSELDORFER MALERSCHULE

Bis 9. September 1979

Als die Düsseldorfer Malerschule seit 1828, bald nach der Reform der Akademie durch Wilhelm Schadow, mit ihren Leistungen an die Öffentlichkeit trat, erhielt sie – im nördlichen Deutschland wenigstens – einen bis dahin einzigartigen Beifall. Eine neue Blüte der deutschen Malerei, die seit dem Sieg über Napoleon erwartet wurde, schien sich nun endlich eine halbe Generation danach zu entfalten. Das sich damals entwickelnde Ausstellungswesen und die damit einhergehende Kunstpublizistik unterstützten den kometenhaften Aufstieg der Düsseldorfer, so daß wir hier zum ersten Mal in Deutschland dem heute geläufigen Phänomen des plötzlichen, von lebhafter Propaganda begleiteten Durchbruchs einer neuen Kunstrichtung begegnen. Aber den Einsichtigen, nicht zuletzt Wilhelm Schadow selbst, waren die Probleme der neuen Schule bewußt, während ihr Lob überschwänglich verkündet wurde. Der Glanz hielt sich noch lange, aber der Düsseldorfer Malerei ging es schließlich, wie es bei Kunst oft zu gehen pflegt, die zu ihrer Zeit überschätzt wurde. Die

Die Konflikte, an denen das Düsseldorfer Kunstleben gekrankt hatte, boten das Motiv für eine marxistische Interpretation, bei der die künstlerische Qualität nicht genügend Beachtung fand.

Zu erinnern ist an die beiden Ausstellungen „The Hudson and the Rhine“ und „Düsseldorf und der Norden“ von 1976. An diese Ereignisse knüpft die jetzige Ausstellung an und erinnert mit Recht besonders an die internationale Wirkung der Düsseldorfer Schule als einem heute wichtigen Gesichtspunkt angesichts der Versuche, deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der anderer Länder zu sehen. Von den 108 ausgestellten Düsseldorfer Künstlern sind nicht weniger als 25 Ausländer. Davon sind die Mehrzahl Skandinavier, fünf stammen aus den USA, einer aus Canada, drei aus Rußland, von denen besonders der Landschaftsmaler Iwan Iwanowitsch Schischkin beeindruckt, und zwei aus Belgien.

Um die Ausstellung noch überschaubar zu halten und für den Betrachter nicht zu einer Strapaze werden zu lassen, ist bei den deutschen Künstlern auf die Vorstellung manches durchaus beachtlichen Talentes aus dem zweiten Glied verzichtet worden. Die von Rudolf Theilmann zusammengestellten Schülerlisten lediglich der Landschafterklassen von Schirmer bis Dücker mit 327 Namen geben eine Vorstellung, wie sehr die Darstellung gestrafft ist. Auch bei wichtigen Künstlern ist die Präsentation knapp. Zum Verständnis der Wurzeln der Düsseldorfer Schule werden einige Werke der römischen Naza-



Eduard Julius Friedrich Bendemann
(1811–1889), **Zwei Mädchen**, 1833,
bez. u. r.: E. Bendemann Berlin, 1833,
Lwd., 131 x 185 cm (dubliert);
Kunstmuseum, Düsseldorf.

nachfolgende Epoche, die der „modernen“ Kunst, hat sie unterbewertet, ja verachtet. Mehr als bei anderen Leistungen des 19. Jahrhunderts verzögerte sich der Ausgleich der extremen Einschätzungen. Als mit der Jahrhundertausstellung von 1906 die deutsche Kunst von 1775–1875 im Zusammenhang neu gesehen und beurteilt wurde – von der Warte des Impressionismus freilich –, berücksichtigte man die Düsseldorfer nicht so, wie es ihrer Bedeutung entsprochen hätte. Die Erwerbstätigkeit der Museen, die sich an den neu gewonnenen Maßstäben orientierte, sparte in der Folgezeit die Düsseldorfer Bilder weitgehend aus.

1925 setzte sich der Düsseldorfer Museumsdirektor Karl Koetschau für eine Revision dieses Urteils mit einer nicht weniger als 866 Gemälde enthaltenden Ausstellung „Die letzten hundert Jahre rheinischer Malerei 1800–1900“ ein, der ein Buch „Rheinische Malerei der Biedermeierzeit“ folgte. Ein durchschlagender Erfolg war diesen Anstrengungen nicht beschieden. Auch das Dritte Reich war den Düsseldorfern nicht hold, denn ihnen fehlte das Kernige und Urgesunde, das es zu propagieren galt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden mit der Rehabilitierung der Moderne die Vorurteile gegen das 19. Jahrhundert kräftig aufgefrischt. Da fehlte es auch in Düsseldorf, einer Stadt doch wohl eher des Geldes als der Kunst, an Mut, die eigene Vergangenheit zu sehen. So blieb es einem Autor der DDR, Wolfgang Hütt, vorbehalten, 1964 die erste Gesamtschau der Düsseldorfer Schule nach Koetschau vorzulegen.

rener und einige Arbeiten Berliner Künstler gezeigt. Frühe Werke von Cornelius sind eine Art Präludium am Ort.

Die Ausstellung ist ein wichtiges Ereignis, aber keine triumphale Rehabilitation. Als das war sie auch nicht gemeint, sondern als eine wissenschaftliche Darstellung und als Erinnerung an eine Vergangenheit, deren Düsseldorf sich nicht zu schämen braucht. Es geht darum, zu sehen und zu verstehen. Wenn der Eindruck zwiespältig bleibt, so liegt das an der nichts verschleiernenden Objektivität der Präsentation. Großes Können, denkerische Arbeit und moralischer Einsatz werden in den Leistungen der Schule wahrgenommen, aber auch manche Unzulänglichkeit, grobe Verzeichnung bei der gedanklichen Erfassung der Umwelt, während die formale Wiedergabe durch äußerste Korrektheit zu bestechen sucht.

Aber woher nehmen wir heute angesichts des Zustandes der Kunst unserer Zeit die Arroganz des Aburteilens, die z. B. ein Kunstjournalist des Zeitmagazins in einer Besprechung der Ausstellung noch vor ihrer Eröffnung an den Tag legt, halb witzelnd, halb entrüstet, und immer halb informiert. Wenn er angesichts von Schirmers Wetterhornlandschaft rhetorisch fragt, welcher Unterschied zwischen diesem und einem Kaufhausbild besteht, stellt sich sogleich die zweite Frage, welche Kluft sich zwischen einem Franz Kugler oder Karl Schnaase und dem Schreiber jener Zeilen auftut. Da wird der Umfang der pädagogischen Aufgabe dieser Ausstellung deutlich.

Dabei bietet die Düsseldorfer Landschaftsmalerei dem modernen Betrachter, der sich in den Grenzgebieten von Malerei und Poesie bzw. Literatur unsicher fühlt, noch den leichtesten Zugang. Und hier wiederum sind es die Skizzen, die am unmittelbarsten ansprechen, so die Beispiele von Ludwig Hugo Becker, Oswald Achenbach, Hans Frederik Gude, August Jernberg, Johann Adolf Lasinsky, Julius Rollmann und besonders von Johann Wilhelm Schirmer. Bei den ausgeführten Landschaftsbildern tritt die objektive, exakt ausgeführte Vedute, die heute so beliebt ist, in den Hintergrund. Andreas Achenbachs berühmtes Jugendwerk mit der Ansicht der alten Akademie oder Rethels „Harkortsche Fabrik auf Burg Wetter“ bleiben ziemlich isoliert. Erst nach



Oswald Achenbach
(1827–1905),
Der Konstantinsbogen, 1886,
bez. u. r.:
Osw. Achenbach
1886, Lwd.,
120 x 149 cm;
Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz,
Nationalgalerie,
Berlin.



Johann Wilhelm Schirmer
(1807–1863),
Aus dem Neckartal, um 1859,
Karton,
39,5 x 54 cm;
Kunsthalle,
Mannheim.

den, gehört zu den Spezialitäten der Düsseldorfer Schule. Viele dieser einst hochberühmten Bilder sind ein Opfer ihres großen Formates geworden und zugrunde gegangen oder stehen unrestauriert und untransportierbar in Depots. Es gehört zu den besonderen Verdiensten der Ausstellung, einige dieser großen Bilder aus anderen Museen mit denen aus dem eigenen Bestand vereinigt zu haben, so Lessings „Trauerndes Königspaar“ von 1830 aus der Eremitage und Bendemanns „Trauernde Juden im Exil“ von 1832 in Köln. Im Figurenbild wird deutlich, wie wenig die Düsseldorfer Historienmalerei illustriert und wie sehr ihr bestimmte Grundmuster zugrunde liegen, für die das literarische oder historische Sujet nur den Vorwand liefert, wenn es überhaupt klar ausgemacht werden kann. Von Overbecks „Sulamith und Maria“, vertreten im Lübecker Karton, geht eine Linie zum „Trauernden Königspaar“ von Lessing, zu Bendemanns „Zwei Mädchen“ von 1833 und Sohns „Die beiden Leonoren“ von 1836. Die Anlehnung des einen an den anderen in einer Welt, die dem Menschen zum Problem wird, ist der eigentliche Bildvorwurf. Daß man das Gemeinte nur ahnt, gehört zu der letztlich bedrückenden Wirkung manches dieser Bilder trotz ihres farbigen und linearen Wohlklangs. Bei den „Zwei Mädchen“, einem Bild, das durch einschmeichelndes, an den Venezianern der Renaissance geschultes Kolorit und genaue Zeichnung aller Details außerordentlich eindringlich spricht, wird die Frage danach suggeriert, was das blonde Mädchen betrübt und was dem schwarzhaarigen mit der Laute die Zu-



Alfred Rethel
(1816–1859),
Die Versöhnung Otto des Großen mit seinem Bruder Heinrich, 1840,
bez. u. l.: A. Rethel
(A und R ligiert)
1840, Lwd.,
192 x 145 cm;
Historisches Museum,
Frankfurt am Main.

dem Verbleiben der romantischen Strömungen um die Jahrhundertmitte entwickelte sich auf breiterer Basis eine unbefangene, aber doch oft durch Stimmungen gefärbte Sicht der Landschaft, nun in lockerem malerischem Vortrag und mit eher dekorativer als beschreibender Absicht. Oswald Achenbach, der diese Richtung verfolgt, nimmt sich wie ein Mittel- und Angelpunkt der Düsseldorfer Landschaftsmalerei aus. Da ihm ein eigener Saal gewidmet ist, kommt er gut zur Geltung, besser als sein älterer Bruder Andreas, dessen unruhiges Temperament, bei einer langen Lebensdauer, sich in einer Vielzahl von Stilmöglichkeiten versucht hat. Auch die romantische Frühzeit der Düsseldorfer Schule, die im Sichtbaren Unsichtbares, Gedankliches, Poetisches ahnen läßt, ist schwer zu überschauen, aber mit höchst eindrucksvollen Beispielen vertreten. Lessings Entwicklung von dem pathetischen „Felsenschloß“ von 1828 bis zu der verhaltenen „Harzlandschaft“ von 1870 und Schirmers Werdegang von der großartigen und doch neben Lessing verträumt wirkenden „Romantischen Landschaft“ von 1828 bis zu dem erdnahen, um 1859 gemalten Bild „Aus dem Neckartal“ werden in verschiedenen Sälen aufgezeigt. Aber die Nachbarschaft zu den gleichgestimmten Historienbildern und Allegorien der frühen Blütezeit gibt dem Betrachter wenigstens eine Ahnung von ähnlichen Gehalten.

Das großformatige Hauptwerk, dazu gedacht, auf der Kunstaussstellung Eindruck zu machen, um dann einen Käufer und einen festen Standort zu fin-

versicht und Fähigkeit zu trösten gibt. Die so deutlich geschilderte Quelle rechts und das Meer in der Ferne, in das sie mündet, liefern nur ein ganz allgemeines Gleichnis für den Lauf des Lebens. Von diesen Zweifigurenbildern gibt es auch eine Verbindung zu Porträts, z. B. Schadows Bildnis seiner beiden Kinder von 1830. Während dort die Lebensperspektive, angedeutet in der Landschaft, offen bleibt, ist sie in Theodor Hildebrandts Bild von 1835 „Die Ermordung der Söhne Eduard IV.“ brutal abgeschnitten. Zur Wirkung gehört hier, daß sie bis ins Letzte durchschaubar ist, der Verstand sich also immer über den Gegenstand erheben kann.

Nach diesem Prinzip der Inszenierung funktionieren vor allem die Genrebilder. Zum Genuß gehört immer das Nachprüfen des Gezeigten an der eigenen Lebenserfahrung. Vom Betrachter wird stets die Bestätigung erwartet: So ist es. Auf diese Weise kommt der Konsensus von Künstlern und Publikum zustande. Das in der letzten Zeit öfter beachtete sozialkritische Genre der Zeit um 1848, das in der Ausstellung gut repräsentiert ist – drei wichtige Werke dieser Gattung hat das Düsseldorfer Museum in den letzten drei Jahren erworben –, bezieht seine pädagogische Wirkung vor allem aus dem vom Betrachter nachzuvollziehenden Aufdecken der Bezüglichkeit aller Einzelheiten. Es ergibt sich immer wieder die restlose Lösung aller Bilderrätsel. Komplizierte Deutungsversuche wie z. B. der Hanna Gagels bei Wilhelm Joseph Heines „Gottesdienst in der Zuchthauskirche“ von 1837 – der originale Titel heißt „Ver-

brecher in der Kirche“! –, die das Bild zur verschlüsselten Mitteilung einer politischen Opposition machen wollen, müssen daher Skepsis hervorrufen. Wie schonungslos man anklagte, zeigt Carl Wilhelm Hübners Bild „Die schlesischen Weber“ von 1844, dessen künstlerische Schwächen allerdings nicht zu übersehen sind. Johann Peter Hasenclever ist zweifellos der beste Maler der sozialkritischen Richtung, dessen lebendig-spontane Malweise sich von der aristokratisch-gepflegten Wilhelm Schadows absetzt. Aber überzeugender als das große Bild „Arbeiter vor dem Magistrat“, wo die Häufung der erzählenden Details die Dramatik abschwächt, sind kleinere Werke wie das „Lesekabnett“ von 1843. Die neue, auf Animierung abzielende Beziehung des Künstlers zum Publikum brachte auch den Humor in die Malerei, nicht nur in der gezeichneten und druckgraphisch vervielfältigten Karikatur, sondern auch im Tafelbild von mitunter stattlichem Format. Im Zusammenhang damit wird der Weingenuß zu einem schier unerschöpflichen Thema der Kunst. Adolf

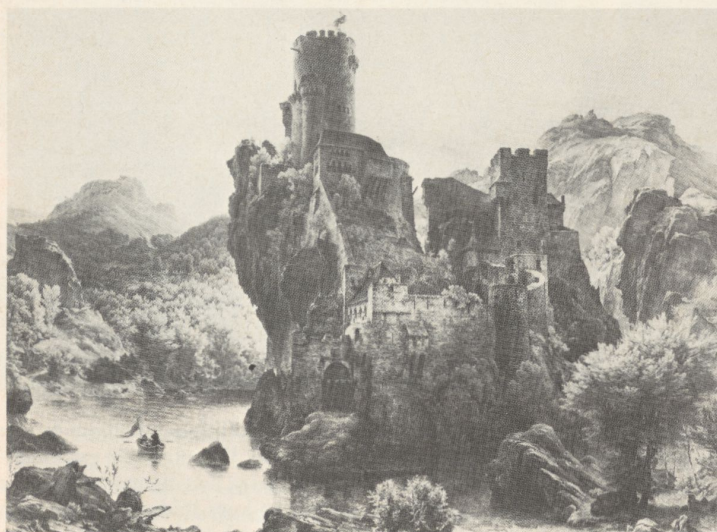
mit dem Wunderbaren im religiösen Stoff. So zielt die „Auferweckung des Lazarus“ von 1896 letztlich auf den Effekt der Verblüffung. Aufschlußreich ist die Gegenüberstellung dieses Bildes mit Christian Ludwig Bockelmanns „Nordfriesisches Begräbnis“ von 1887, das in der Nachfolge der volkskundlich beschreibenden Bilder eines Tidemand oder Jordan steht. Die genaue Beobachtung dient dazu, die Gegenwärtigkeit des bedrückenden Vorganges zu erhöhen. Künstlerisches Können und Wissen überspielt nicht, wie bei Gebhardt, virtuos den Inhalt, sondern stellt sich in den Dienst einer ernsten Mitteilung. Dieses Ethos trifft man auch bei dem ein Jahr früheren großen Hauptwerk des jungen Arthur Kampf „Die letzte Aussage“ an. Das berühmte „Leichenbegängnis in der Schwalm“ (1871) von Ludwig Knaus läßt dagegen eine innere Anteilnahme des Malers vermissen. Die Spekulation auf des Betrachters Freude am Wiedererkennen des Charakteristischen in unendlich vielen Details verdrängt den Ernst des Inhaltes.



Wilhelm Joseph Heine (1813–1839), *Gottesdienst in der Zuchthauskirche*, 1837, Lwd., 51,5 x 67,5 cm; Kunstmuseum, Düsseldorf.



Christian Ludwig Bockelmann (1844–1894), *Nordfriesisches Begräbnis*, 1887, bez. u. l.: Chr. L. Bockelmann/Ddf. 87, Lwd., 121 x 181 cm; Kunstmuseum, Düsseldorf.



Carl Friedrich Lessing (1808–1880), *Felsenschloß*, 1828, bez. u. Mitte: C. F. L., Lwd., 138 x 194 cm; Kunstmuseum, Düsseldorf.



Eduard Karl Franz von Gebhardt (1838–1925), *Auferweckung des Lazarus*, 1896, bez. r. u.: E. v. Gebhardt Ddf 1896, Holz, 117 x 160 cm; Kunstmuseum, Düsseldorf.

Schrödter wählt den Korkenzieher zur Signatur. Die Sehnsucht nach Einbindung des einzelnen in die Gemeinschaft, im Kreis um Schadow oft durch sensible Gruppenbildnisse ausgedrückt, versteckt sich bei den Jüngeren hinter forschem Auftreten. Hasenclevers Selbstbildnis mit dem erhobenen Weinglas (außer Katalog) ist der forcierte Versuch, die melancholische Grundstimmung der Kunst des Schadowkreises zu überspielen.

Der große einzelne Künstler, der sich weitgehend von den inneren Gesetzmäßigkeiten der Düsseldorfer Schule befreit hat, ist Alfred Rethel. Mit nur fünf in verschiedenen Räumen plazierten Bildern kommt er nicht ganz ausreichend zur Geltung.

In der zweiten Jahrhunderthälfte dominiert unter den Historienmalern Eduard von Gebhardt. Malerisches Können und Kunst der Inszenierung beeindruckten, aber der hierin waltende Rationalismus stößt sich dann doch hart

Eines der spätesten Bilder der Ausstellung ist Theodor Rocholls „Kampf um die Standarte“ von 1891. Hier wird die künstlerische Virtuosität auf geradezu abstoßende Weise genutzt, den Betrachter, der direkt attackiert wird, in den Rausch des wütenden Kampfes hineinzuziehen. Das Bild steht uns heute fern, aber es ist zu fragen, ob die Hemmungslosigkeit und Taktlosigkeit dieser Sprache nicht auch auf die Kraßheit mancher neuerer Kunstwerke vorausweist. Von der humanen Malerei des Schadow-Kreises ist ein solches Bild jedenfalls sehr weit entfernt.

Wer Kunstausstellungen nicht nur als Veranstaltungen eines Triumphes erlebt, sondern mit der Bereitschaft zum Anerkennen und Genießen auch die zum Lernen und Bedenken der Geschichte mitbringt, wird von der Düsseldorfer Ausstellung, die vom 22. Juli bis zum 9. September noch in Darmstadt gezeigt werden wird, fasziniert sein.

Helmut Börsch-Supan