

Nicht wirklich rebellisch: Die Düsseldorfer Malerschule

Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1918. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011–22. Januar 2012. Katalog: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. v. Bettina Baumgärtel. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2011. Bd. 1: Essays, 448 S., zahlr. Abb.; Bd. 2: Katalog, 528 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-86568-702-9. € 69,00

waren in den 70er Jahren mehrere Ausstellungen gefolgt (so *Düsseldorf und der Norden* und *The Hudson and the Rhine*, beide 1976), die 1979 in ein großes Panorama in Düsseldorf und Darmstadt *Die Düsseldorfer Malerschule* mit auch damals schon 270 Exponaten mündeten. Kurz danach erschien Frank Büttners Cornelius-Monographie (*Peter von Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Wiesbaden 1980). Vom Ende der 90er Jahre an verdichteten sich die publizistischen Ereignisse: Cordula Grewes Shadow-Monographie mit *Catalogue Raisonné* (Diss. Freiburg 1998) und nachfolgende Publikationen derselben Autorin, u.a. über Schadows *Mignon* von 1828 (Mignon als Allegorie des Poetischen, in: *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, hg. v. W. Hinderer, Würzburg 2002); das dreibändige *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule* (München 1997/98); die Hübner-Monographie von Lilian Landes (*Carl Wilhelm Hübner [1814-1879]. Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz*, München/Berlin 2008), der ein brillanter Aufsatz zu Hübners literarischen Vorlagen im *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (36, 2009, 355-390) folgte; Sabine Morgens umfangreiche Bestandsaufnahme der Beziehungen Düsseldorf – USA (*Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule nach Amerika im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2008); Gabriele Ewenz' Edition von Schirmers Selbstzeugnissen im Rahmen des großen Ausstellungs-Verbundprojekts Düsseldorf, Bonn, Jülich, Königswinter 2010 *Vom Rheinland in die Welt (Johann Wilhelm Schirmer: Autobiographische Schriften*, Petersberg 2010); schließlich Ekkehard Mais *Die deutsche Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln/Weimar/Wien 2010 (vgl. die Rezension in *Kunstchronik* 8, 2011, 416ff.).

Den Brüdern Andreas und Oswald Achenbach wurde 1998 in der Kunsthalle Düsseldorf eine gro-

Weltklasse – ein vollmundiger Titel. Aber man kann ihn auch anders als qualitativ lesen.

Wenn „Klasse“ im Sinne des Gattungs- oder Fachbegriffs hier als *pars pro toto* für eine ganze Schule stehen soll, die unter ihren 4000 Schülern mindestens 630 aus aller Welt zählte, dann trifft er zu – und er bezeichnet zugleich die fast unlösbare Aufgabe, das Panorama eines ganzen Jahrhunderts strukturiert zu präsentieren und dabei womöglich einen Erkenntnisfortschritt gegenüber früheren Projekten zu erzielen. Rund 650 Inventarnummern zählte der Düsseldorfer Bestandskatalog von 1969, jene Pioniertat von Irene Markowitz, die einer vorurteilsfreien, systematischen Erforschung der Düsseldorfer Schule die Grundlage gab. Heute besitzt das Museum Kunstpalast, die Druckgrafik nicht mitgerechnet, über 1000 Werke. Rd. 250 davon wurden aus diesem heimischen Fundus für die Ausstellung ausgewählt, weitere 200 kamen aus fast der ganzen Welt, so wie einst die Schüler.

Auf den sorgsam kommentierten, auch heute noch sehr hilfreichen Bestandskatalog von 1969

ße Ausstellung gewidmet und 2000 folgte im dortigen Kunstmuseum *Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell* mit einem wegweisenden Katalogbeitrag von Hans Körner über Lessings „Trauern des Königspaar“, der erstmalig die Düsseldorfer Schule in einen europäischen (hier: französischen) Kontext stellte. Alle hier genannten Autoren sind nun neben vielen weiteren auch im Essay-Band (Bd. 1 des monumentalen Ausstellungskataloges) vertreten, der auf einer vorbereitenden Tagung vom Januar 2011 basiert. Viel wurde also getan, um aus dem gigantischen Projekt mehr als eine bloße Materialschlacht werden zu lassen.

GENRE UND KEIN ENDE

„Nur die vollkommen naturgemäße Ausführung einer dichterischen Idee in Form und Farbe, giebt die beseligende Erscheinung eines schönen Kunstwerks“, formulierte Wilhelm von Schadow programmatisch 1828, zwei Jahre nach dem Beginn seines Direktorats in Düsseldorf, und er markierte



Abb. 1 Wilhelm von Schadow, *Mignon*, 1828. Leipzig, Museum der bildenden Künste [Kat.nr. 64]

damit klar die Differenz zum Programm der Nazarenen, das ihn nach seinen preußisch-klassizistischen Anfängen über Jahre hin geprägt hatte. Im Porträt, dem er einen Schlüsselcharakter für das ganze Feld der Kunst zuschrieb, bedeutete das teils eine Rückkehr zu jenen Anfängen, teils aber eine Neukonzeption mit unverkennbarer Sollbruchstelle, die sich bis heute in der begrifflichen Akrobatik („idealisierter Naturalismus“/„naturalistischer Idealismus“) spiegelt, wie sie z.B. Cordula Grewe in ihrem Katalog-Essay aufbietet. Aber schon die Zeitgenossen hatten damit ihre liebe Mühe, und sie nahmen immer neue Anläufe, das in sich Widersprüchliche im Begriff stillzustellen. So etabliert Hermann Püttmann (*Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829*, Leipzig 1839) den Begriff „Porträtgenre“, wenn er über Louis Ammy Blancs *Kirchgängerin* von 1837 (einer Nachfolgerin von Schadows *Mignon*; Abb. 1) schreibt, und lässt dem bald noch das „Charaktergenre“ folgen: Gertrud Küntzel, die junge Frau eines Düsseldorfer Rittmeisters, vor dem unfertigen Kölner Dom, wird zur das Nachsinnen vorstellenden und den Betrachter zu eben solchem Nachsinnen anregenden poetischen Idee.

Der Begriff des Genre ist allgegenwärtig in den theoretischen Diskussionen der beiden ersten Dekaden der Schule (wieweit sich die Künstler selbst daran beteiligt haben, harrt noch der Untersuchung). Und immer, wenn höhere Gattungen sich mit dem Genre mischen, entsteht Verhaltung, Stillstand im gefühlten, in der Reflexion festgehaltenen Augenblick. Oder umgekehrt: Wo die Reflexion die Erzählung stillstellt, entsteht Genre. Man kann das wohl als die Schicksalslogik der gesamten Düsseldorfer Schule bezeichnen. So geht es vom Historienbild abwärts zum historischen Genre und schließlich zum Sittenbild. Der vierundzwanzigjährige Jacob Burckhardt bringt das (wohl vor dem im Katalog häufiger zitierten Friedrich Theodor Vischer) in seinem „Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1842“ (in: *Kunstblatt* 24, 1843) bei der Auseinandersetzung mit Lessings *Johann Hus im Vorverhör zu Konstanz* und vor dem Hintergrund der Furore machenden „belgi-



Abb. 2 Eduard Bendemann, *Gefangene Juden in Babylon*, 1832. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Kat.nr. 125)

schen Bilder“ mit dem Begriff des „Situationsbildes“ vollständig auf den Punkt: „Dem deutschen Künstler schwebt weniger die dramatische Handlung als das psychologisch-symbolische Problem vor; er stellt lieber geistige Bezüge der einzelnen Figuren untereinander, als die Teilnahme derselben an einem bewegten Moment dar; die deutsche Geschichtsmalerei behandelt somit wesentlich Situationen.“ Drastischer hatte Karl Leberecht Immermann in seinen 1840 erschienenen „Maskengesprächen“ *Düsseldorfer Anfänge* schon vom „Düsseldorfer Schmerz, von der Weichlichkeit, vom stereotyp gewordenen Brüten“ gesprochen und von der „Furcht vor gemalten kühnen dummen Streichen“: „Geben wir daher die Goldschmidtstöchterlein, die Kirchgängerinnen, die Nonnen, Pagen, Ritter willig den Stickmusterpreis, in welche sie so rasch übergangen!“

In der Ausstellung waren sie alle da, wenn auch zum Teil in verkleinerten Repliken: Mignon, die Kirchgängerin, Lessings Hus, eines der berühmten belgischen Bilder (Louis Gallaits *Abdan-*

kung Kaiser Karls V.) – aber auch die Nonnen, Pagen und Ritter und der eine oder andere Ratsherr – ein vermintes Gelände also, in dem Schadows monumentales *Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen* und sein hiermit in räumliche Korrespondenz gesetztes gemaltes Testament, das Dantes-Triptychon *Purgatorium, Paradies, Hölle*, einen ebenso grandiosen wie hilflosen Akzent setzten. Allein schon dieser Auftritt unterscheidet die Ausstellungsprojekte von 1979 und 2011. Vor ihm und um ihn herum inszenierte die mutige Kuratorin Bettina Baumgärtel keine Leistungsschau, sondern eine Problemgeschichte der Schule: eine Porträtwand u.a. mit exzellenten Beispielen von Carl-Ferdinand Sohn und Schadow; eine Konfrontation des Düsseldorfer „historischen Genres“, vertreten durch Theodor Hildebrandts *Die Ermordung der Söhne Eduards IV.*, mit Paul Delaroches Bild desselben Themas aus dem Louvre (generell eine Stärke des Konzepts, dass fast jeder Sektion ein starkes Referenzbild jenseits der Düsseldorfer Sphäre beigegeben war); eine Suite bloß idealer oder „naturalistisch-idealer“ weiblicher Doppelporträts, angefangen mit einer guten Kopie von

Overbecks *Italia und Germania* über Bendemanns *Zwei Mädchen am Brunnen* bis zu Sohns *Die beiden Leonoren*.

ISOLIERTES BRÜTEN

Es folgten auf derselben Wand zwei Bilder des in sich vergrabenen Nachsinnens, das jeden bildimmanenten Handlungszusammenhang aufbricht: Sohns *Tasso und die beiden Leonoren* von 1839 und Ary Scheffers *Paolo und Francesca*-Erfolgsbild von 1835 (in einer kleinen Fassung von 1854 aus der Hamburger Kunsthalle). Hans Körner hat die strukturelle, nicht motivische Verwandtschaft dieser beiden „lyrischen Situationsbilder“ schon in seinem Aufsatz von 2000 herausgearbeitet – und deshalb hingen sie wohl jetzt auch nebeneinander (nicht wegen ihrer „ähnlichen Komposition“, wie der Katalogtext unbeholfen zu suggerieren versucht). Vom isolierten „Brüten“ handelt auch Körners aktueller Katalogessay, der den Deutschland-Frankreich-Vergleich u.a. mit dem Verweis auf Füssli und vor allem auf Guérins *Die Rückkehr des Marcus Sextus* fortsetzt. Und wandte man sich von Sohn und Scheffer ins zentrale Kompartiment des Raumes, dann hatte man ein berühmtes Beispiel dieses Brütens in gleich drei Exemplaren vor sich: das Erfolgsbild des einundzwanzigjährigen Eduard Bendemann *Gefangene Juden in Babylon* von 1832 (Abb. 2).

Den von Immermann vermissten „kühnen, dummen Streich“ aber versuchte Bettina Baumgärtel, wenn es die Bilder selbst schon nicht leisteten, durch die Inszenierung nachzuholen: Bendemanns „Seelenmalerei“ (der wenige Jahre später der in seiner elegischen Stimmung von Ruin und Verlassenheit noch eindrucksvollere *Jeremias auf den Ruinen von Jerusalem* gefolgt war) stellte sie an der gegenüberliegenden Wand ein „klassisches“, auf den großen Moment gestelltes Historienbild voll von wildem Aktionismus entgegen: Emmanuel Leutzes *Eroberung des Teocalli Tempels durch Cortés und seine Truppen* von 1849 (Abb. 3). Der so überaus erfolgreiche Deutsch-Amerikaner bezieht sich mit diesem amerikanisch-patriotischen Auftragswerk auf ein nationales politisches Ereignis: den Krieg der Vereinigten Staaten mit Mexiko.

„Fürs erste genügt es nicht, eine Geschichte gehabt zu haben; man muss eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen“: Das hatte Burckhardt 1842 als Bedingung für eine erfolgreiche Historienmalerei formuliert – und den Deutschen fehle das in der gegenwärtigen Periode. Aber Leutze, das wird in diesem inszenierten Paragone sofort klar, ist keine Alternative. Eigenart, Stärke und Schwäche der Schule werden in diesem Krisenpunkt der Ausstellung schlagartig klarer, als es alle Katalogtexte (die im übrigen fast durchgängig von guter bis hoher Qualität sind) vermöchten. Lessings *Trauerndes Königspaar* von 1830, die Inkunabel des Düsseldorfer Brütens, und ein weiterer Delaroché traten hinzu; durch die milde, kleinformatige Satire von Adolph Schroedters *Trauernden Lohgerbern*, deren einer den verzweifelten Armgestus von Lessings Königin wiederholt, wurde diese „Herzkammer“ der Ausstellung gedanklich in die Balance gebracht.

ÜBERFAHRTEN VON DRESDEN BIS DÜSSELDORF

Klassische Landschaft; Lessings „historische Landschaften“; Landschaft, in der die Figuren zur Hauptsache werden, ein „Landschaftsgenre“ sozusagen, wenn man den Faden fortspinnen will – das alles ergab einen Raum, in dem die Düsseldorfer aller Nationen ihre Stärken zeigen konnten: die Amerikaner Bierstadt, Worthington Whittredge und Haseltine; Russen (bemerkenswert Ivan Ivanovič Šiškin); Nordländer (darunter der hochbegabte, früh verstorbene August Cappelen mit seinen magischen Bildern sterbender und toter Bäume); die Achenbachs; Schirmer (wohl wegen der Ausstellungen von 2010 nur knapp, wenn auch mit dem *Wetterhorn* vertreten); aber auch spätere Generationen, allen voran Eugène Dücker. Der gattungsverflüssigende Aspekt aber bildete den Raum-Mittelpunkt: das wohl erstmalig als solches vorgestellte „Düsseldorfer“ Thema der Überfahrt, das bei genauerem Hinsehen ein Dresdner Thema ist.

Ludwig Richter malte seine *Überfahrt am Schreckenstein* 1837 kurz nach einer Ausstellung der Düsseldorfer in Dresden, die auch Bende-

Abb. 3 Emanuel Leutze, *Die Eroberung des Teocalli Tempels durch Cortés und seine Truppen*, 1849. Hartford, The Wadsworth Atheneum Museum of Art (Kat.nr. 117)



manns *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem* enthielt. Ins goldüberglänzte Landschaftspanorama setzte Richter, größer als eine bloße Staffage, den Kahn mit in sich versunkenen Gestalten – ins Biedermeierlich-Sentimentale gewendete Figuren aus Bendemanns elegischem Trauerbild. Das machte Schule in Düsseldorf: Johann Fredrik Ekersberg, Hans Fredrik Gude und Adolph Tidemand malen Braut- bzw. Leichenfahrten auf norwegischen Fjorden – einen ganzen hochsymbolischen Lebenskreis; eine lebensfrohe Rheinweinerromantik bemächtigt sich des Themas und zieht es tief ins Genre hinab, aber dann wird aus dem Sujet wieder ein Historienbild von größter politischer und gesellschaftlicher Schlagkraft, das die „historische Landschaft“ in sich aufgenommen hat: Leutzes (dem es diesmal spektakulär gelingt) *Washington überquert den Delaware*, in der Ausstellung leider nur durch einen Reproduktionsstich vertreten, weil diese nationale amerikanische Ikone nicht mehr ausgeliehen wird.

SOZIALKRITIK ODER INSTRUMENTELLE TRIVIALISIERUNG?

Geschickt verbannte die Kuratorin die anekdotisch-humoristische Genremalerei in ein hinteres Kabinett des dritten großen Saales, im Katalog

noch als „novellistisch-humoristische Genremalerei“ angekündigt, weil auch zwei gewichtige Bilder darunter subsumiert werden sollten: Léopold Roberts *Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen* (Erstfassung im Pariser Salon von 1831) und Jacob Beckers stark davon beeinflusste *Landleute, vom Blitzeinschlag in ihrem Dorf erschreckt*. Schön zu beobachten war, wie hier offenbar die Kategorisierung bis in die Phase der Hängung hinein im Fluss geblieben ist. Nun firmierten diese Bilder im Anschluss an Heinrich Heines berühmte Salonkritik unter „Volkslebenmalerei“. Davor aber gab es einen sehr konzisen Raum mit den mehr oder weniger bekannten Stücken des sozialkritischen Genres, allen voran Wilhelm Heines *Gottesdienst in der Zuchthauskirche* von 1837, wohl das erste Düsseldorfer Bild dieses Genres, Carl Wilhelm Hübners *Schlesische Weber* von 1844 (Abb. 4) und Johann Peter Hasenclevers *Arbeiter vor dem Magistrat* (1848/50).

Immer wieder gerne wird in der Literatur der Beifall zitiert, den Engels und Marx (als ironieresistente Theoretiker und Agitatoren, so könnte man hinzufügen) den beiden letzteren Bildern zollten. Dagegen ist im Katalog von 1979 die parodistische Tendenz der *Weber* hervorgehoben worden, und auf die Ambivalenz von Hasenclevers *Arbeitern*



Abb. 4 Carl Wilhelm Hübner, *Die schlesischen Weber*, 1844. Düsseldorf, Museum Kunstpalast (Kat.nr. 255)

machte allein schon der Vergleich mit seinem *Hieronymus Jobs im Examen* aufmerksam, den man bereits im Katalog *The Hudson and the Rhine* von 1976 anstellen konnte. Aber Lilian Landes ist es gelungen, Hübners *Weber* vom Parodieverdacht zu befreien: Das Bild sollte auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung zugunsten der schlesischen Weber durch Rührung wirken und Geld einbringen. Die Pathosfigur der zusammengesunkenen Frau mit ihrem kleinen Sohn in der Bildmitte ist zweifellos ein Schul-Zitat (Christian Köhlers *Hagar und Ismael* aus demselben Jahr), aber jede parodistische Brechung wäre doch dem intendierten Zweck abträglich gewesen. Instrumentelle Trivialisierung ist hier weit eher der Befund. Und Landes gelang es, als Subtext des Bildes ein volkstümliches politisches Lied „Das Blutgericht“ zu identifizieren. Dessen bänkelsängerische Dramen-Stationen werden in der im Uhrzeigersinn angeordneten Folge der Binnenszenen abgebildet, bis hin zur Gruppe rechts oben: Der ausgestreckte Finger des einen der beiden jungen Männer ist keine Prophezie diesseitiger revolutionärer Rache, sondern ein Fingerzeig auf göttliche Gerechtigkeit im Jenseits.

Die Düsseldorfer Maler waren (bis auf sehr wenige Ausnahmen) keine Revolutionäre. Sie waren aber auch nach Innen hin keine großen Kämp-

fer. Ein wirklicher Paragone, wie ihn die Ausstellung mit der Konfrontation Bendemann/Leutze inszenierte, fand nicht statt. Bettina Baumgärtel widmet in ihrem einführenden Essay den Gründungsstrukturen, die auf verzweigten Familien- und Freundschaftsbündnissen beruhten, unter dem Titel „Patriarchale Symposie“ ein aufschlussreiches Kapitel – und die Ausstellung tat das mit einem Eingangsraum voller Freundschaftsdokumente. Das machte das Klima im kleinen, bei Schadows Ankunft knapp 30.000 Einwohner zählenden Düsseldorf, das keine großen Staatsaufträge zu vergeben hatte (und deshalb indirekt, auch über einen zunehmend kommerziell agierenden Kunstverein, die Gattungsverflüssigung förderte) so behaglich – patriarchalisch und liberal zugleich: Schadows große Leistung, aus der viel Gutes, aber keine wirklich zukunftsweisende Kunst entstand.

DR. KLAUS HEINRICH KOHRS
Löfftzstr. 4, 80637 München,
k.kohrs@gmx.net