

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FOR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÖRNBERG

32. Jahrgang

August 1979

Heft 8

## ZUR AUSSTELLUNG „DIE DUSSELDORFER MALERSCHULE“

Kunstmuseum Düsseldorf, 13. Mai—8. Juli 1979

Mathildenhöhe Darmstadt, 22. Juli — 9. September 1979

*(Mit 3 Abbildungen)*

Nach den verschiedenen Ausstellungen von deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts, die u. a. Friedrich und Runge, Leibl und Makart, Salonmalerei und Nazarener gezeigt hatten, war eine Präsentation der „Düsseldorfer Malerschule“ überfällig. Hierzu bedurfte es auch keines Jubiläumsjahrs. Schon die Düsseldorfer Ausstellungen „The Hudson and the Rhine“ und „Düsseldorf und der Norden“ (beide 1976) hatten darauf vorbereitet.

Nach der Neugründung der Akademie 1819 war Wilhelm von Schadow 1826 als Direktor berufen worden, und mit diesem Datum beginnt eigentlich erst das spezifisch Düsseldorferische. In der Ausstellung sind rund 270 Gemälde zu sehen, die im weiteren Sinne der Düsseldorfer Schule zugerechnet werden können. Die Vorläufer aus Düsseldorf, aus Berlin und aus dem römischen Nazarenertum sind reichlich vertreten. Gegenüber den runden Zahlen, mit denen Wolfgang Hütt (1964) und Irene Markowitz (1969) ihre Forschungen zur Düsseldorfer Malerschule eingegrenzt hatten (1819 bis 1869 bzw. 1819 bis 1918), hat man jetzt die obere Grenze etwa um 1900 angesetzt, ohne dies näher zu begründen. Immerhin dürfte die Zahl der ausgestellten Bilder auch das Maximum dessen sein, was ein Besucher verkraften kann. Lehrer und Schüler sind gleichmäßig berücksichtigt, ihre Werke hängen zusammen, folgen einander. Man hat also nicht, wie etwa bei der Karlsruher Jubiläumsschau 1954, den verschiedenen Gruppen eigene Ausstellungen gewidmet. Ein Großteil der gezeigten Bilder wird in Düsseldorf aufbewahrt, die meisten Leihgaben kamen aus dem Bereich der Bundesrepublik. Leider hat sich die DDR jeglichen Ausleihwünschen verschlossen, was um so unverständlicher ist, als nicht nur die USA, sondern auch Moskau und Leningrad Bilder geschickt haben.

Die Ausstellung umfaßt das ganze Obergeschoß des Düsseldorfer Museums. Man betritt zunächst einen Raum, der ein Hauptwerk jeder Gruppe enthält, nämlich ein Historienbild, ein Porträt, eine Landschaft und ein Genrebild. Ausgewählt sind Hildebrandts „Ermordung der Söhne Eduards IV.“ (Nr. 103), Sohns Familie Bendemann (wichtige Hommage für Rom, wobei die Stadt nur im dargestellten Gemälde gegenwärtig ist; Nr. 207; *Abb. 1*), Schirmers Landschaft mit Heidelberger Schloß (Nr. 231) und Hübners „Jagdrecht“ (Nr. 111). Nach diesem Auftakt folgt ein Raum mit den Werken der Vorläufer, denen sich dann die Präsentation von Schadow und seinen Schülern anschließt. Hier dominieren Schadows „Kinder des Künstlers“ (Nr. 217) und sein „Genius der Poesie“ (Nr. 215). Der nächste Raum vereinigt Werke von Bendemann, Carl Sohn und ihrem Schülerkreis. Bendemanns „Trauernde Juden“ (Nr. 25) und Sohns „Tasso und die Leonoren“ (Nr. 209) können sich kaum gegen die prachtvollen Porträts der Schüler behaupten, wobei Leutze und Hübner mit den Bildnissen ihrer Frauen (Nrn. 167 u. 113) hervorstechen. Auch ein beachtliches Porträt des Erzbischofs von Köln (Nr. 116), das der in religiösen Bildern so unerträgliche Ittenbach gemalt hat, muß Erwähnung finden. Im folgenden Raum beherrscht Lessing das Feld. Gegenüber seiner faszinierenden „Hussitenpredigt“ (Nr. 159) kann allerdings das „Trauernde Königspaar“ (Nr. 155) nur Respekt hervorrufen. Hier hat man auch, etwas zaghaft, den Versuch der didaktischen Hängung unternommen. Denn neben Lessings „Klosterhof im Schnee“ (Nr. 154) sieht man nicht nur als Schülerarbeit Bierstadts „Licht und Schatten“ (Nr. 30), sondern auch, zur Vergegenwärtigung der Herkunft, Blechens „Klosterhof“ (Nr. 34). Danach betritt man den Eckraum, der nun für die rückwärtigen Kabinette das Thema angibt. Mit den Werken von Schirmer wird der Auftakt gemacht, ihnen folgen die zahllosen Landschaften der Schüler. Etwas unangenehm macht sich hier die niedrige Hängung der Bilder bemerkbar, die den Motiven nicht angemessen ist.

Um zum anderen Flügel zu gelangen, durchschreitet man zwei Kabinette, die das Leben in der Akademie und die Fresken der Düsseldorfer Schule dokumentieren. Zeichnungen und Plastiken illustrieren den Lehrbetrieb, Farbdias veranschaulichen die Zyklen aus Rom und Remagen, Stolzenfels und Heltorf. Rethels Entwürfe für Aachen sind jedenfalls in Auswahl zu sehen. Im rechten Flügel ist Andreas und Oswald Achenbach je ein Raum zur Verfügung gestellt, wobei der jüngere Bruder erheblich attraktiver in Erscheinung tritt. Den nachfolgenden Landschaftern kann man nicht viel Interesse abgewinnen, während dann unter den Genremalern Tidemand mit seinen „Haugianern“ (Nr. 256) und den „Fanatikern“ (Nr. 257) hervorsticht. Besonders gefallen hier die Kabinette mit dem allgemeinen und dem „sozialkritischen“ Genre. Dabei stößt man auch auf so bekannte Werke wie Jordans „Heiratsantrag auf Helgoland“ (Nr. 127), Heines „Zuchthauskirche“ (Nr. 98), Hübners „Schlesische Weber“ (Nr. 110) und Hasenclevers „Arbeiter

vor dem Magistrat“ (Nr. 97). Eine Litfaßsäule mit Reproduktionen zeitgenössischer Aufrufe betont den agitatorischen Charakter der Bilder. Nebenan hängen dann die „harmlosen“ Genrebilder, so von Hasenclever das „Lesekabinett“ (Nr. 92) in der Remscheider Fassung, zwei Bilder aus der Jobs-Serie (Nrn. 93 und 94) sowie die „Sentimentale“ (Nr. 95, leider unter Glas). Schroedter ist mit dem „Don Quichote“ (Nr. 248), dem „Falstaff“ (Nr. 249) und den „Trauernden Lohgerbern“ (Nr. 246) vertreten. Schließlich sind zwei große Räume den Meistern der Spätzeit, Peter Janssen und Eduard von Gebhardt sowie der Malerei im Kaiserreich eingeräumt. Von Gebhardt beeindruckt vor allem die „Auferweckung des Lazarus“ (Nr. 77), von Janssen das „Gebet der Schweizer“ (Nr. 120). Im letzten Raum stehen sich Camphausens „Friedrich der Große“ (Nr. 42) und Kampfs „Letzte Aussage“ (Nr. 131) gegenüber, wobei Kampf faszinierend wirkt, während Camphausen alle Vorurteile bestätigt, die man gegen wilhelminische Malerei vorbringt. Der Besucher wird durch Namens- oder Themenschilder über dem Eingang jedes Raumes orientiert, sonst allerdings nur mit den nötigsten Angaben zum einzelnen Bild informiert.

Der dickleibige Katalog ist zweigeteilt. Die erste Hälfte nehmen Aufsätze ein, die bestimmte Werkgruppen oder einzelne Künstler behandeln. Man findet hier solide Beiträge über die Düsseldorfer Malerschule im allgemeinen und ihren Einfluß auf die Malerei außerhalb Deutschlands (von Ekkehard Mai und Wend von Kalnein), über die Historienmalerei und die Buchgraphik (von Ingrid Jenderko-Sichelschmidt und Gerhard Rudolph) sowie einen Wiederabdruck des Aufsatzes von Hanna Gagel über die Düsseldorfer und die politische Situation bis 1848. Frank Büttner hat über Cornelius, Helmut Börsch-Supan über Schadow und die Berliner Voraussetzungen geschrieben. Weiter gibt es Aufsätze über Lessing (von Vera Leuschner) und Schirmer (von Rudolph Theilmann) sowie eine Gemeinschaftsarbeit von Dietrich Bieber und Ekkehard Mai über Eduard von Gebhardt und Peter Janssen. Weniger ansprechend hat Ute Ricke-Immel über die Genremalerei geschrieben, weil hier „jede Art der Tendenz“ gelehnet wird, obwohl im selben Aufsatz „Genreszenen mit sozialkritischer Tendenz“ vorkommen und schließlich sogar „engagierte Genremalerei“ genannt ist. Auch der Beitrag von Jochen Hörisch über Korrespondenzen zwischen Malerei und Dichtung legt zwar interessantes Material vor, übergeht aber Texte der Kunstliteratur, die ausdrücklich das Poetische für die Malerei fordern. Schließlich leidet der Aufsatz von Dieter Graf daran, daß für die Fresken in Heltorf dem Auftraggeber, Reichsgrafen von Spee, wieder nur provinzielle Interessen und kein gesamteuropäisches Konzept zugetraut werden.

Die zweite Hälfte nimmt dann der eigentliche Katalog ein, den Rolf Andree mit gewohnter Sorgfalt bearbeitet hat. Solide wird der Leser hier über Komposition und Rang der Bilder informiert. Sämtliche Werke sind abgebildet, doch wird die Benutzung in der Ausstellung durch die alpha-

betische Reihenfolge der Künstler nicht gerade erleichtert. Es gibt auch einen „Führer zur Ausstellung“ von Wilhelm Zacher, der 26 Hauptwerke beschreibt und nützliche Hinweise gibt. Leider sind manche Angaben, die sich in den einleitenden Aufsätzen oder im „Führer“ finden, nicht in den Katalogtext eingegangen. Beispielsweise wird Bendemanns Judentum verschwiegen, so daß man seine „Trauernden Juden“ nicht in ihrer persönlichen Aussage versteht. Oder Schadows „Kinder des Künstlers“ werden ohne Hinweis auf die Abhängigkeit von Schicks „Kindern Humboldts“ von 1809 vorgestellt, obwohl Ekkehard Mai in seinem Aufsatz dies eigens betont. Daß die Topographie auf Louis Blancs „Kirchgängerin“ (Nr. 33) nicht mit der Kölner Situation übereinstimmt, liest man nur im „Führer“, obwohl Andree gerade zu diesem Bild mit der Angabe der Lebensdaten einen wichtigen Hinweis zur Interpretation geliefert hat. Denn die eben jung verstorbene Gertrud Küntzel soll natürlich in ihrem „unvollendeten“ Leben mit der unvollendeten Fassade des Kölner Doms zusammengesehen werden.

Positiv muß weiter vermerkt werden, daß Andree auch Wertungen notiert, die angesichts des schwankenden Urteils über die Düsseldorfer Maler nötig sind. So heißt es zu Mückes „Übertragung des Leichnams der Hl. Katharina zum Berge Sinai“ (Nr. 170): „Das Gemälde ... gehört ... zu den ganz wenigen Gemälden der Düsseldorfer Nazarener, die künstlerisch überzeugen.“ Wenn man etwa Franz Ittenbachs religiöse Bilder (Nrn. 117 und 118) sieht oder gar diejenigen von Ernst Deger (Nrn. 59—62), kann man Andrees Urteil nur beipflichten. Weniger einleuchtend heißt es zu Wilhelm Kleinbroichs „Mahl- und Schlachtsteuer“ (Nr. 133), daß der Maler „künstlerische Probleme ... nicht bewältigt hat“. Offenbar war hier das „Sozialkritische“ ein Hindernis, das der positiven Wertung im Wege stand.

Damit sind wir beim wunden Punkt des Katalogs. Das Düsseldorfer Kunstmuseum hat in den letzten Jahren dankenswerterweise u. a. Bilder von Hasenclever („Arbeiter vor dem Magistrat“, Nr. 97), Heine („Gottesdienst in der Zuchthauskirche“, Nr. 98) und Hübner („Schlesische Weber“, Nr. 110) erworben. Dadurch wird einem aktuellen Interesse Rechnung getragen, das vor allem mit der Ausstellung über die „Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49“ in Berlin und Frankfurt artikuliert worden ist. Daß diese Bilder nicht nur reale Zustände spiegeln, sondern daß die Künstler auch Partei ergreifen, sollte man doch nicht mehr in Frage stellen. Gerade vor Hübners „Schlesischen Webern“, denen Friedrich Engels 1848 eine ebenso eingehende wie liebevolle Beschreibung hat zuteil werden lassen (die im Katalogtext nicht genutzt ist), von „karikierendem Charakter“, „Überzeichnung“, ja von „Parodie“ und „persiflieren“ zu sprechen, heißt doch, das Bild ganz mißverstehen. „Dieses vordergründig sich sozialkritisch gebende Bild“, so muß man lesen, soll nun gar nicht mehr ernst gemeint sein: „Der Künstler distanziert sich durch sein Pathos der Ironie in der Vortragsweise von seinem Bildthema!“ Man wundert sich dann allerdings nicht mehr, daß

Andree bei Hasenclevers „Arbeitern vor dem Magistrat“ „nicht mit letzter Sicherheit klären“ kann, „ob Hasenclever für die Arbeiter Partei ergriffen hat“. Dabei steht doch dank der Fluchtlinien eindeutig die Arbeitergruppe im Zentrum des Geschehens, während ausschließlich die bürgerliche Magistratsrunde in „der durch Überzeichnung karikierenden Darstellungsweise“ gestaltet ist. Übrigens benehmen sich die Arbeiter auf dem Bild braver, als ihnen der Katalogtext zugesteht. Denn das angeblich unleserliche Wort auf ihrer Petition lautet „Wohllöblich“ und damit ist der Magistrat angesprochen.

Zur Ergänzung des Katalogs, der für den Düsseldorfer Bestand auf den grundlegenden Forschungen von Irene Markowitz aufbaut, seien einige Bemerkungen notiert. So scheinen doch Bendemanns „Trauernde Juden“ (Nr. 25) von Michelangelos Vorfahren Christi an der Sixtinischen Decke inspiriert zu sein, ohne daß eine direkte Formübernahme zu verzeichnen wäre. Bendemann war 1830/31 in Rom, und nicht nur die Darstellung der Juden, sondern auch die Lunettenform dürfte aus dieser Quelle zu erklären sein. Natürlich steht Lessings „Trauerndes Königspaar“ (Nr. 155) im Hintergrund, wobei der Sarkophag doch wohl den Bezug auf Uhlands Verse bestätigt. Die Figur auf der Konsole dürfte statt einer Maria eher eine Fides sein und sollte dann zum Ausdruck bringen, daß den Glauben nur noch das „tote“ Bildwerk, nicht aber das lebende Paar vertritt.

Hasenclevers „Jobs als Student“ (Nr. 93) ist ohne Hogarths „Rake's Progress“ nicht zu denken, wobei wegen der Textvorlage in Kortums „Jobsiade“ einmal auf Boydells Londoner Shakespeare-Galerie hätte hingewiesen werden müssen, die der ständigen Forderung nach „Poesie“ im Bilde doch erst Nahrung gegeben hatte. Besonders die Shakespeare-Adaptionen wie Hildebrandts „Ermordung der Söhne Eduards IV“ (Nr. 103) oder Schroedters „Falstaff“ (Nr. 249) hätten einen entsprechenden Hinweis verdient. Unübersichtbar ist auf Chauvins „Letzter Zusammenkunft von Beeckman und Laruelle“ (Nr. 46) die Sitzfigur von Tizians „Paul III. mit seinen Nepoten“ übernommen, während sich die Identifizierung mit London auf Rainer Dahlens Straßenbild (Nr. 57) durch den Rückgriff auf Dorés Illustration in seinem London-Pilgrimage von 1872 erklärt. Hier ist das Eselsgefährt in derselben Frontalwiedergabe vorgebildet. Schließlich sollte man bei Ludwig Knaus „Leichenbegängnis in der Schwalm“ (Nr. 139; Abb. 3) würdigen, daß hier im Jahr des Sieges über Frankreich (1871) nicht ein Heldentod gemalt, sondern ein ziviles Begräbnis gezeigt wird.

Da man die Düsseldorfer Malerschule sicher mit Wend von Kalnein „eine Drehscheibe der Ideen und künstlerischen Inspirationen“ nennen darf, sind in der Ausstellung die Lehrer in ihrer Herkunft wie in ihrer Wirkung reich dokumentiert. Unter den Schülern dominieren Skandinavien und Amerikaner. Rolf Andree hat in den Katalognotizen deutlich gemacht, welche Züge das gezeigte Bild jeweils als „düsseldorferisch“ ausweisen. Hier ist auch be-

reits notiert, daß von Düsseldorf Einflüsse ausgegangen sind, die man mit Überraschung zur Kenntnis nimmt. So ist die Gebärde von Cornelius' Christus in den „Klugen und törichten Jungfrauen“ (Nr. 51) von Thorvaldsen für seinen Christus in der Kopenhagener Frauenkirche übernommen worden. So zeigt Vautiers „Dorfkirche mit Andächtigen“ (Nr. 258, von 1856!) Motiv und Ausschnitt von Leibls „Frauen in der Kirche“. Dem könnte man hinzufügen, daß Vautier mit seiner „Nähsschule“ von 1859 (Nr. 259) sicher von Einfluß auf Thomas „Geschwister“ von 1873 gewesen ist, zumal der Schweizer seit 1858 im Schwarzwald tätig war. Auch Hübner greift mit seinen „Deutschen Auswanderern“ von 1847 (Nr. 112) ein Thema auf, das erst 1855 durch Ford Madox Brown im „Last of England“ zu einer unvergeßlichen Form gesteigert worden ist. Umgekehrt wäre zu fragen, ob nicht Kaulbachs Reformationsbild im Berliner Neuen Museum (1863/64) mit der Hauptfigur Luther, der die deutsche Bibel hebt und zeigt, für Tidemands „Fanatiker“ von 1866 (Nr. 257) den Ausgangspunkt gebildet hat. Tidemand selber ist mit seinen Bildern aus dem Leben der Sektierer (Nrn. 256—257) jedenfalls thematisch wieder ein Vorläufer des jungen Hodler, der 1880/81 das „Gebet im Kanton Bern“ gemalt hat.

Für solche Einflüsse aus Düsseldorf könnte besonders Anselm Feuerbach namhaft gemacht werden. Er ist zwar im Katalog als Schüler verzeichnet, doch ist nichts von ihm ausgestellt. Dabei sind zumindest die motivischen Entlehnungen in seinem Œuvre offenkundig. Sein Bild der „musikalischen Poesie“ von 1856 (Karlsruhe) ist von Schadow und seinem Kreis inspiriert, denn Schadows „Genius der Poesie“ (Nr. 215) ist hier ebenso zu nennen wie Köhlers „Musik“ (Nr. 141). Feuerbach hat zwar über Schadow notiert: „Als Maler war er nicht viel mehr als Null“, aber ihm verdankt er den Hinweis auf eins seiner bedeutendsten Themen. Denn Schadow hat in seinem „Modernen Vasari“ (1854) notiert: „Auch kenne ich nichts Schöneres, als Carstens Komposition des platonischen Gastmahls, wo Alcibiades den Sokrates krönt. Die antike Mythe nach platonischer Auffassungsweise war der eigentliche Tummelplatz seines Geistes.“ Feuerbach hat, wohl unbewußt, behauptet, das Thema für sein großes Karlsruher Gemälde (auf dem ein anderer Moment aus Platons Gastmahl veranschaulicht ist) zufällig gefunden zu haben. Doch auch sein Gemälde mit „Dante und den edlen Frauen von Ravenna“ in Karlsruhe (von 1858) stammt als Motiv aus Düsseldorf: Carl Sohn mit seinem „Tasso und die beiden Leonoren“ (1839, Nr. 209) hat hier Pate gestanden.

Feuerbach hätte auch aus einem anderen Grund einen Platz in der Ausstellung verdient. Es wäre nämlich höchst instruktiv gewesen, wenn man seine „Iphigenie“ als Verkörperung der Sehnsucht mit Hasenclevers „Sentimentaler“ und diese wiederum mit Carl Begas' „Gattin des Künstlers“ von 1828 aus der Berliner Nationalgalerie konfrontiert hätte. Auf diese Weise wäre etwas typisch Düsseldorferisches sichtbar geworden, nämlich der Ver-

stoß gegen das Schickliche, die Vertauschung von Hoch und Niedrig. Was würde man gewinnen, wenn Jordans „Heiratsantrag auf Helgoland“ neben Overbecks Sposalizio in Berlin zu sehen wäre, um zu veranschaulichen, welches sakrale Muster Jordan hier ins Genre übertragen, ja verballhornt hat (beide Werke sind gleichzeitig entstanden!). Dadurch, daß man auch Hasenclevers Atelierszene (Nr. 91) nicht einer konventionellen Darstellung gegenübergestellt hat, ist das Provozierende des Bildes nur dank des interpretierenden Textes zu erschließen. Und schließlich wäre noch einmal durch den Vergleich von Hasenclevers „Lesekabinett“ von 1843, nun aber in der Berliner Fassung, mit Menzels „Abendgesellschaft“ (um 1847) bestätigt worden, wie selbst das karikierend Düsseldorfische doch ins Seriöse umgeformt werden konnte (Hasenclever ist 1843 Mitglied der Berliner Akademie geworden, und Menzel hat das Bild sicher gekannt). Dank der strengen Trennung der „Fächler“ auf der Ausstellung hängen auch Schroedters „Trauernde Lohgerber“ (Nr. 246; *Abb. 2*) brav in der Genre-Abteilung, wo sie keinen Schaden anrichten können, anstatt neben Bendemanns „Trauernden Juden“ und Lessings „Trauerndem Königspaar“, wo sie provoziert hätten.

Daß solche Verletzungen der Etikette in Düsseldorf, und zwar dank Schadow (!), an der Tagesordnung waren, bezeugt Karl Immermann in seinen „Düsseldorfer Anfängen“ (1840). Er berichtet nämlich von den Aufführungen, bei denen lebende Bilder gezeigt und Weltliteratur vorgelesen wurde: „Amusement boten diese poetisch-artistisch-sozialen Versuche, das ist nicht zu leugnen. Etwas stört mich aber doch nicht selten. Wenn Shakespeare oder Calderón vorgetragen war, wenn in zauberischer Beleuchtung sich Jerusalem, die Hehre, in Banden und darauf triumphierend gezeigt hatte, oder die Madonna in lichten Wolken zum schlummernden Raphael herabschwebte, wenn das Werk eines großen Tonmeisters aus sicheren Kehlen geklungen hatte, wenn die bedeutendsten Reden über Religion, Katholizismus, Stil, Form und alle Heimlichkeiten des Schönen gewechselt worden waren, so folgte dieser Festspeise — und nichts war sicherer als das — ein Nachtschmaus von Berliner Witzen, wie sie hernachmals in Nante ihren eigentlichen Nationalkoch gefunden haben. Dieser Zusatz von Berliner Skurrilität zu allem Devoten, Gloriosen, Erhabenen war das Monogramm auf ihrem Gemälde, woran es zu kennen wäre, wenn Zeitbilder sich auf Holz oder Leinwand fixieren ließen. Für Berlinismen habe ich aber keinen Sinn, weil sie immer nur der Ausdruck der witzigen Pauvreté und Niedertracht sind, und sie verdarben mir hier manches. Vom Herrn und Meister der Schule ging eine liebevolle Pflege dieser Blüten aus, und der schneidende Kontrast zwischen solchem Hange und der anderweitigen höheren Richtung wäre ein dankbarer Stoff für das feinere Lustspiel gewesen.“

Solche Gegensätze spart die Ausstellung aus. Statt dessen werden bei den Künstlern die Musterknaben und die bösen Buben so voneinander getrennt, daß sie sich gegenseitig nicht ins Gehege kommen. Einer neuen Wertung

der Düsseldorfer insgesamt mag das sogar zustatten kommen, weil jeder Besucher auf diese Weise aus dem großen Ganzen sein Lieblingsstück herausnehmen kann. Insbesondere sind Mut und Fleiß der Veranstalter zu loben, die ein von Vorurteilen ganz umstelltes Gebiet in einer großen Schau präsentiert haben. Wend von Kalnein und seine Mitarbeiter sind hier dankbar zu nennen. Wir als Rezipienten müssen uns aber noch an die Spannweite der Düsseldorfer Schule gewöhnen, in der das Sakrale unmittelbar in das Politische übergang. Wolfgang Müller von Königswinter hat 1854 diesen Doppelaspekt getroffen, wenn er Lessings „Hussitenpredigt“ schildert: „Das Bild macht einen wunderbaren Eindruck. Ich möchte ihn als einen solchen bezeichnen, den eine hinreißende, berauschte Hymne ausübt. Es klingt einem daraus entgegen wie der Choral: Eine feste Burg ist unser Gott, oder wie die Marseillaise, wenn sie in der heißesten Begeisterung und von den vollsten Instrumenten begleitet ertönen.“

Donat de Chapeaurouge

#### PAUL KLEES MAGISCHE WELT DES KLEINEN THEATERS

Eine Ausstellung von Klees Kasperle-Figuren in der  
Galerie suisse de Paris, Januar—März 1979

(Mit 1 Abbildung)

Unlängst konnte man in der Galerie suisse de Paris eine weniger bekannte Seite von Paul Klees universaler Kunst und Erfindungsgabe bewundern: Es handelte sich um 30 Kasperle-Figuren aus dem Privatbesitz von Felix Klee in Bern, für welchen der Künstler die Puppen zwischen den Jahren 1916 und 1925 gemacht hatte. Bevor sie nach Paris kamen, waren diese aus Gips und anderen Materialien geformten Puppen in Neuchâtel gezeigt worden. Der äußere Anlaß zu dieser wahrscheinlich letzten öffentlichen Ausstellung der fragilen Figuren war die von der *Edition Galerie suisse de Paris* für dieses Jahr geplante Veröffentlichung des Bildbandes *Paul Klees Puppen*, der ein Vorwort von Pierre von Allmen und eine Einleitung von Felix Klee enthalten soll.

Die Puppen waren in dem schmalen, länglichen Raum der Galerie in der Rue Saint-Sulpice in 16 hohen, oktogonalen Schaukästen paarweise aufgestellt. Lyonel Feininger erzählte, wie Klee „mit einem Ausdruck unendlicher Befriedigung“ das in müßigen Augenblicken Zusammengebastelte in seinem Atelier den Freunden vorzeigte und für das bewundert zu werden ihm „oft mehr Freude bereitete als für seine ‚ernsthaften‘ Werke“ (Ludwig Grote, *Erinnerungen an Paul Klee*, München, 1959, S. 73). „Aber das Schönste von allem waren doch die Masken und Figuren für das Kasperle-Theater, das Klee für Felix verfertigt hatte. Unbeschreiblich ausdrucksvoll jede einzelne