



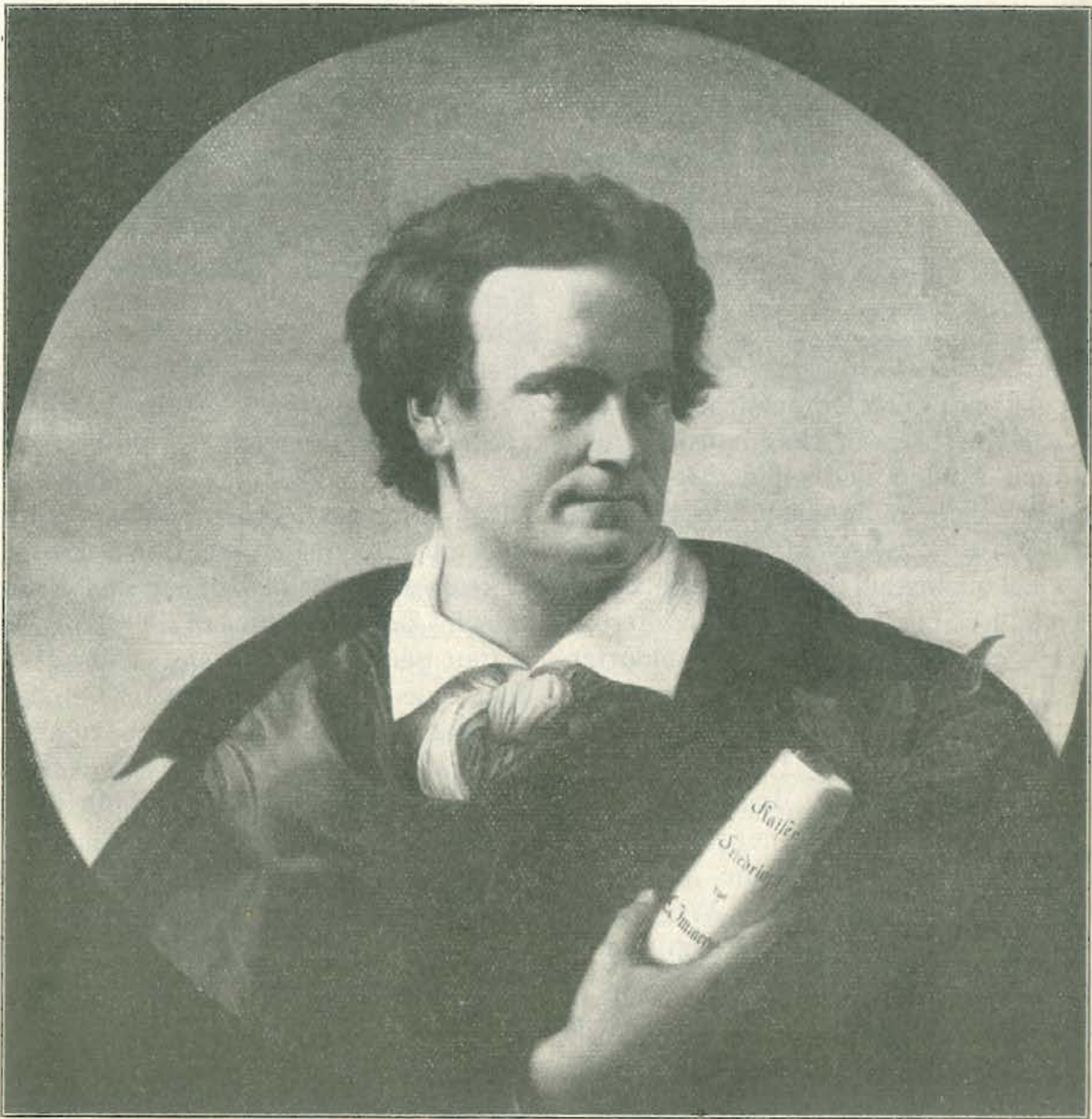
# DÜSSELDORFER HEIMATBLÄTTER

HERAUSGEBER: »DÜSSELDORFER JONGES« E. V.  
SCHRIFTLEITUNG: DR. PAUL KAUFHAUSEN, DÜSSELDORF  
VII. JAHRGANG HEFT NR. 7

1288

650 JAHRE STADT DÜSSELDORF

1938



**IMMERMANN**

Nach einem Gemälde von Wilhelm von Schadow



Otto Teich-Balgheim:

## Musik am Düsseldorfer Hofe, insbesondere zur Zeit des Kurfürsten Johann Wilhelm

Mit dem Regierungsantritt des ersten Pfalzgrafen aus dem Hause Neuburg, Wolfgang Wilhelms als Herzog von Jülich und Berg und mit seinem Übertritt zum Katholizismus im Jahre 1614 nimmt das höfische Musikleben in Düsseldorf seinen Anfang. Er errichtete nicht nur an seinem alten Stammsitz Neuburg a. d. Donau eine Hofkapelle, sondern auch in seiner neuen Residenz. Seine tüchtig geschulte Hofmusik bestand aus einer Vokalkapelle von acht italienischen Sängern und einem Orchester von zwanzig deutschen Instrumentisten einschließlich der Hoftrompeter. Im Jahre 1638 wurde der Kanonikus Aegidius Hennius aus Lüttich, ein namhafter Kirchenkomponist, als „Superintendent“ mit der Leitung der herzoglichen Hofkapelle und der Oberaufsicht über die Musik am Düsseldorfer Hofe betraut. Hennius, auch Hennio und Gilles Heine geschrieben, hielt sich nicht dauernd in Düsseldorf auf; zwischen ihm und dem Herzog entspann sich deshalb durch zwölf Jahre hindurch ein kulturhistorisch interessanter Briefwechsel, der im Düsseldorfer Staatsarchiv erhalten ist. Die damaligen musikalischen Aufführungen bei Hofe beschränkten sich in der Hauptsache auf geistliche Musik, Messen, Psalmen, Hymnen, deren Titel uns aus einem erhaltenen Verzeichnis bekannt sind; die Musik ist leider nicht auf uns gekommen. Wenn auch die vorhandenen Urkunden nichts von größeren Musikaufführungen unter Wolfgang Wilhelms Regierung melden, so steht doch fest, daß wenigstens einige stattgefunden haben, nämlich bei der Vermählung des Herzogs mit seiner zweiten Gemahlin im Jahre 1631 und beim Einzug seines

Sohnes Philipp Wilhelm mit seiner jungen Gattin Catharina Constantia von Polen in Düsseldorf im Spätsommer des Jahres 1642.

Unter Philipp Wilhelm, der seinem Vater anno 1633 folgte, nahm die höfische Musik zu Düsseldorf einen bedeutenden Aufschwung. Der Herzog selbst hatte nach dem Urteil eines pfälzischen Musikhistorikers „unter allen Kurfürsten der Pfalz sicherlich das innigste Verhältnis zur Musik und das echtteste Verständnis für sie“.

Die Seele des musikalischen Lebens am Neuburger Hofe zu Philipp Wilhelms Zeiten war der Hofkapellmeister und Komponist Ritter Giovanni Baptista Mocchi, der zugleich Hofmeister der jungen Pfalzgrafen war. Nicht nur höfische Musik wurde in größeren Aufführungen sowohl in Neuburg wie in Düsseldorf gepflegt, sondern vor allem auch im engsten Familienkreise Hausmusik edelster Art. Unter den wohl-erzogenen vierzehn Prinzen und Prinzessinnen des glücklichen Herzogspaares waren musikalisch begabte und ausgebildete, wie z. B. die spätere Königin von Spanien. Im übrigen wurde hauptsächlich Kirchen- und Kammermusik ausgeübt; namentlich die letztere erreichte eine beachtenswerte künstlerische Höhe. Das herzogliche Hoftrompeterkorps war weitberühmt; jeder dieser Trompeter war ein Meister auf dem Instrument. Eine ganze Anzahl bedeutender italienischer Sänger wurde teilweise unter hohen Kosten und zu großen Gagen nach Düsseldorf und nach Neuburg gezogen, worüber der bis in die kleinsten Einzelheiten über musikalische und mit ihnen zusammenhängende finan-



zielle Fragen gehende Briefwechsel durch mehrere Jahrzehnte hindurch zwischen dem Herzog und dem Ritter Mocchi, der geradezu der Freund und Vertraute seines Herrn und auch der jungen Prinzen war, Auskunft gibt. Opern wurden in der Regierungszeit Philipp Wilhelms noch nicht gegeben, wenigstens nicht in Düsseldorf, wohl in Heidelberg und Neuburg bei den Hochzeiten der Prinzen und Prinzessinnen, so u. a. bei der ersten Vermählung des Erbprinzen Johann Wilhelm mit der Stiefschwester des Kaisers im Jahre 1678.

Daß der Kaiser sehr musikalisch war und selbst Musik ausübte, sowohl als Cembalospieleur wie auch als Komponist, war für die Musikpflege am Hofe Johann Wilhelms von Bedeutung.

Schon als Jungherzog, als Regent der Herzogtümer Jülich und Berg, wandte dieser enthusiastische Verehrer und Mäcen der Kunst in allen ihren Bezirken, unser Düsseldorfer „Jan Wellem“, sein Interesse und seine volle Hingabe der Musik zu, wie später in gleichem, fast schrankenlosem Ausmaße den bildenden Künsten.

Was sein Großvater Herzog Wolfgang Wilhelm, und dessen Sohn, sein herzoglicher Vater, der spätere Kurfürst Philipp Wilhelm in bescheidenem Maße, doch stetig sich mehrendem Willen und Vermögen für die Pflege der Musik an ihrem Düsseldorfer Hofe geleistet hatten, das wuchs sich bei Johann Wilhelm zu üppiger Fülle, zu glühenden Blüten, zu schwellenden Knospen und saftvollen Früchten aus. Unter ihm, der sein Lebenlang in Düsseldorf residierte, fand die italienische Oper Aufnahme und Pflege, er baute im Jahre 1695 das kurfürstliche Opernhaus in der Mühlenstraße. „Während die Armeen den Erdkreis verwüsteten, hat der Genius des großen Fürsten diesen Musentempel der Sicherheit, dem Sieg und dem Frieden errichtet MDCXCV“ — so lautete

die Inschrift an dieser ersten Düsseldorfer Pflegestätte der Oper. Der Krieg, auf den die Worte hinweisen, war der orléanspfälzische Raubkrieg Ludwigs XIV. Die Kammermusik erreichte an seinem Hofe, nachdem er als zweite Gemahlin eine Medici aus Florenz geehelicht hatte, einen hohen Grad von Vollkommenheit. Es ist nicht zuviel gesagt, daß Kompositionen auf diesem und jenem Gebiet am Hofe Johann Wilhelms in Düsseldorf erstanden und zuerst erklingen sind, die zu den allerbesten Werken der Barockmusik überhaupt zählen.

Im kurfürstlichen Opernhaus fanden bis zu seinem Tode 1716 wohl gegen zwanzig große Opernaufführungen, meist Uraufführungen statt. Die Kirchenmusik hatte in der Schloßkapelle eine Pflegestätte, die Kammermusik erklang an allen Festtagen — und deren gab es unendlich viele — vor dem kurfürstlichen Paar und der Hofgesellschaft in den Sälen und Gemächern der Schlösser zu Düsseldorf, Benrath und Bensberg. Oberster Leiter des Musikwesens am Hofe Johann Wilhelms war durch siebzehn Jahre hindurch Abbate Moratelli, Komponist zahlreicher großer Opern, zu denen der Text meistens der Geheimsekretär des Kurfürsten Rapparinischrieb. Die Balletts komponierte Georg Kraft. Bedeutende Musiker hielten sich längere oder kürzere Zeit am Hofe auf, so Agostino Steffani, Hugo v. Wilderer, der berühmte Gambenspieler Schenk, die Lautenmeister Weiß, unter ihnen der siebenjährige Wunderknabe Sigismund Weiß, der verhätschelte Liebling der Damen, der später unter Karl Philipp Konzertdirektor in Mannheim war. Italienische Sänger allerersten Ranges, wie Baldassarri, der von Düsseldorf aus in Rom gastierte und dort ungeheure Triumphe errang, trugen zum Ruhm der Düsseldorfer Oper bei. Das Ballett war bedeutend, die Inszenierungskünste des Theateringenieurs



Bernardi können einen heutigen Filmregisseur erblassen machen. Und wenn auch Händel nur wenige Tage — anscheinend zweimal — in Düsseldorf weilte, so sind doch seine Beziehungen zum Hofe Jan Wellems nicht ganz lose und oberflächliche gewesen infolge der persönlichen Verbindung mit Agostino Steffani, dem Bischof, Komponisten und Regierungschef. Schließlich sei noch erwähnt, daß eine ganze Anzahl von Textschreibern und Librettisten hier weilte, unter ihnen auch Stephano Pallavicini, der bereits im Alter von 16 Jahren Hofpoet in Dresden gewesen war.

Ein noch lange nachwirkendes, weit über das irdische Dasein des Kurfürstenpaares hinaus lebendiges Zeichen seines großen Mäzenatentums ist die Tatsache, daß die später so hochberühmte Mannheimer Oper noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts über einen namhaften Fonds verfügte, der eine Stiftung der Gemahlin Johann Wilhelms, der Toskanerin Anna Louisa von Medici, war. Die Fürstin hatte im Anfang des Jahrhunderts, also wohl nach Erbauung der kurfürstlichen Hofoper in Düsseldorf, eine Summe von 80 000 fl. jährlich gestiftet, die später auf dem Erbwege der Mannheimer Oper zu gut kamen. Die italienische Fürstin konnte eine solche Summe aus ihrem Vermögen hergeben, hinterließ sie doch bei ihrem 1743 in Florenz erfolgten Tode fünfzehn Millionen. Daß sie die Stiftung für die Düsseldorf' er Oper errichtet hat, und zwar in dem Glauben, daß diese Düsseldorf für immer erhalten bleiben werde, ist ein ehrendes Zeichen für ihre großzügige Liebe zur Musik und zu ihrer Residenzstadt, in der sie an der Seite ihres kunstbegeisterten Gatten ein Vierteljahrhundert in glücklicher Ehe verlebt hat.

Es ist außerordentlich verdienstlich, daß der Düsseldorf' er Bachverein unter der Leitung seines musikalisch und musikhistorisch so stark interessierten und be-

gabten Dirigenten Dr. Joseph Neyses seit 1934 bereits dreimal Konzerte veranstaltet hat —, zwei davon in Verbindung mit dem Düsseldorf' er Geschichtsverein —, die Kompositionen von Meistern am Hofe Jan Wellems zu Gehör brachten.

In den „Heimatblättern“ können ja nun keine Melodien erklingen, und wir müssen uns deshalb mit kurzen Schilderungen der Persönlichkeit der Komponisten Jan Wellems und ihrer Werke begnügen, wollen aber nicht verfehlen die Anregung zu geben, daß die „Düsseldorf' er Jonges“ vielleicht noch im Rahmen des Jubiläumsjahres ein „Hofkonzert“ zur Zeit Jan Wellems veranstalten, das sich auch in der äußeren Form reizvoll ausgestalten ließe.

Agostino Steffani ist zeitlich zwar nicht der erste der höfischen Musiker der Aera Johann Wilhelm, künstlerisch ist er es sicher. Aus dem riesenhaften musikalischen Lebenswerk dieses bedeutenden Diplomaten, Bischofs und Komponisten wurde in den Konzerten Dr. Neyses' in den Jahren 1934 und 35 zu Gehör gebracht die Ouvertüre zur Oper „Amor vien dal destino“ und einige Arien aus der Oper „Tassilone“, die ebenfalls, wie die erstgenannte, 1709 in Düsseldorf aufgeführt wurde. Der Komponist stand damals gerade auf der Höhe seines diplomatischen Ruhmes, hatte er doch in Rom den Frieden zwischen Kaiser und Papst herbeiführen und damit der französischen Politik eine schwere Niederlage beibringen helfen, hatte er doch im Petersdom die Messe gelesen, hatte er doch tagtäglich freien Zutritt zum Papste gehabt, hatte er doch mit seiner Kunst an der Akademie des Kardinals Ottoboni das Entzücken Aller hervorgerufen — kurz, dieser bedeutende Mann, dem der Kardinalshut nicht unerreichbar war, kehrte nach Düsseldorf zurück, wo seine Oper Tassilone, die dritte, die er hier für den Hof seines kurfürstlichen Herrn und Freundes geschrieben, zur Aufführung kam.



So groß sein wohlbegründeter Ruf als Diplomat zu seinen Lebzeiten war, so bedeutsam sein Wirken am Kaiserhofe, an den meisten deutschen Fürstenhöfen, am Vatikanischen Hofe, als Apostolischer Vikar für Norddeutschland gewesen sein mag, das alles bedeutet uns Heutigen nichts. Was aber aus seinem Leben auf uns gekommen und unsterblich ist, das ist seine Musik, die einen Händel, dem er ein Ebner des Weges war, aufs stärkste beeinflusste. Er ist nach dem Urteil heutiger Musikgelehrten „der größte Musiker zwischen Carissimi und Scarlatti, für Deutschland jedenfalls der einflussreichste Meister seiner Zeit“. Wir kennen nicht mehr sein ganzes musikalisches Oeuvre, doch ist es noch immer ein Riesentorso, der auf uns gekommen: etwa neun oder zehn Opern, eine Anzahl Kirchenkantaten, das herrliche und bedeutende *Stabat mater*, über dessen Kunstwert Chrysander, der Biograph Händels, sich begeistert äußert, und fünfundachtzig Kammerduette von jener Art, die Händels Kunst befruchteten. In Düsseldorf, wo Steffani sechs Jahre lang oberster Regierungschef und bei Abwesenheit des Landesherrn dessen Statthalter war, entstanden und wurden aufgeführt seine Opern „*Arminio*“ (1707), die schon erwähnten „*Amor vien dal destino*“ und „*Tassilone*“, beide im Jahre 1709.

Das erschütternde Chorwerk „*Stabat mater*“ — ein Alterswerk des Meisters — ist zwar nicht in Düsseldorf erklingen, es ist überhaupt fraglich, ob es jemals vor dem Bachverein-Konzert am 3. März 1936 öffentlich aufgeführt worden ist, es ist aber trotzdem als Werk eines Meisters, der in unserer Stadt lebte und wirkte, von allergrößtem lokalhistorischen Interesse. Und was den künstlerischen Wert angeht, so behauptet Steffanis Vertonung der unsterblichen Marien-Sequenz neben denen von Palestrina, Pergolesi und Verdi ehrenvoll ihren Platz für alle Zeiten.

In den erwähnten Konzerten des Bach-Vereins, die Musik aus der Zeit Johann Wilhelms bescherten, wurde auch eine Gambensonate des sehr berühmten Virtuosen auf diesem Instrument, Johann Schenk's vorgetragen, den der Kurfürst höchstselbst aus Amsterdam, wo er geboren war und hauptsächlich lebte, herübergeholt hatte („choisi par Monseigneur même et transporté de la Hollande“). Der große Gambenkünstler widmete sein umfangreiches, aus 101 Nummern bestehendes sechstes, etwa 1693 erschienenes Werk „*Scherzi musicali etc.*“ dem Kurfürsten, als dessen „Kammerkommissarius der Musik und Kämmerer“ er sich auf dem Titelblatt bezeichnet. Jan Wellem erwiderte die Dedikation der musikalischen „*Scherzi*“ in guter Laune mit einem weniger poetischen, wohl aber nicht weniger willkommenen „*Scherzo*“, indem er dem Künstler, der vielleicht neben der Leidenschaft für seine Gambe auch eine solche für einen guten Happen hatte, zu Weihnachten eine — Wildsau aus den Bensberger Wäldern zusandte. Johann Schenks Kunst auf der Viola die Gamba scheint beim Vortrag seiner eigenen Kompositionen den Gipfel der Technik und des Gefühlsausdrucks erreicht zu haben und von hinreißender Wirkung gewesen zu sein. Ein hochgebildeter Zeitgenosse am Düsseldorfer Hofe, ein „*auditeur extasié*“, urteilt darüber mit den Worten: „*Personne n'a touché a cet instrument avec plus de delicatesse que lui. Cet instrument chant sous ses notes . . .*“

Einer der weniger bekannten oder, richtiger gesagt, bis zum Wiederaufleben in den Bachverein-Konzerten fast ganz vergessenen Düsseldorfer Hofmusiker jener Zeit (das Musiklexikon von Riemann z. B. nennt ihn ebensowenig wie Walter in seiner pfälzischen Musikgeschichte) ist der Mailänder Carlo Pietragrua (so schreibt er sich selbst, nicht etwa Pietro Grua, und ist nicht zu verwechseln



mit den Mannheimer und Münchener Grua's). Er war nicht nur ein geistvoller Komponist, sondern auch ein hervorragender Sänger, der sich selbst beim Vortrag seiner Kompositionen meisterhaft begleitete. „Er begleitete kunstvoll auf dem Clavessin, was er mit Geist und Stimme schafft“, sagt ein Düsseldorfer Zeitgenosse. Seine Kammerduette gehören zu den köstlichsten Werken dieser Art aus der Zeit des Barocks.

Wohl der klangvollste Musikername erschien in den Programmen der Konzerte von 1934 und 1935 mit je einem jener „Concerti grossi“, die der zwar nicht in Düsseldorf, sondern in Rom schaffende Arcangelo Corelli dem Kurfürsten Johann Wilhelm gewidmet hat. Diese Werke sind wie der Weltruhm ihres Komponisten von so hohem Werte und voll von einem alle Zeiten überdauernden Leben, daß sie heute noch häufig in deutschen Konzertsälen und zuweilen auch im Rundfunk erklingen. Die Ernennung des großen italienischen Musikers zum „Marchese de Ladenburg“ (zwischen Heidelberg und Mannheim gelegen) durch den Kurfürsten erfolgte erst nach Corellis Tode und der Titel wurde auf dem Marmor-epitaph, das Kardinal Ottoboni ihm in Pantheon zu Rom hatte setzen lassen, nachträglich angebracht.

Einer der Musiker Philipp Wilhelms der auch eine Gabe bot, ist Jan Wellems alter Hofmeister, der treue, von der ganzen Neuburgischen Familie geliebte und verehrte Ritter Mocchi. Sein einziges erhaltenes Werk, eine deutsche Weihnachtskantate, ist nach dem Urteil eines bedeutenden heutigen Musikhistorikers anspruchslos und einfach, und doch zugleich reif und stimmungsvoll; „die Reinheit der Intention, die Lieblichkeit und Kraft der musikalischen Erfindung stellen es in unmittelbare Nähe der Kantaten Carissimis“, des großen italienischen Komponisten und römischen Kapellmeisters, der wie Mocchi selbst in

dem Albaner-Gebirgsnest Marino geboren und sein Lehrer war. Auch unser heimischer Musikhistoriker Dr. Neyses, der uns dieses köstliche kleine Werk, das „Onkel Mocchi“ um 1675 für die „Prinzlein“, die herzoglichen Kinder zur Vorführung vor den Eltern geschrieben haben mag, nachdem es über 250 Jahre nicht mehr erklingen war, zu Weihnachten 1934 beschert hat, beurteilt es mit warmen Worten. Erschrieb, nachdem ihm der Verfasser dieser Zeilen die nach dem Originalmanuskript in München photographierten Noten vorgelegt hatte: „... ein rein lyrischer Weihnachtsdialog mit einer sehr schlichten, aber reizenden musikalischen Einkleidung. Es ist ein Stück Hausmusik edelster und volkstümlichster Art...“.

Leider ist von einem der produktivsten Musiker am Hofe Johann Wilhelms keine Note mehr erhalten, von dem großen Oeuvre des Abbate Sebastiano Moratelli, kurfürstlicher geistlicher Rat, kaiserlicher Kammermusiker, und Ehrenkaplan der Erzherzogin Maria Anna von Österreich, der ersten Gemahlin Johann Wilhelms. Moratelli hat eine große Anzahl von Opern geschrieben, darunter „Il fabbro pittore“, die nach dem im Düsseldorfer Stadtmuseum aufbewahrten Textbuch eine ganz entzückende Handlung hatte. Daß von der Musik Moratellis nichts erhalten ist, ist außerordentlich verwunderlich und bedauerlich. Möglicherweise hat die Witwe des Kurfürsten die Noten mit in ihre Heimat genommen.

Über Moratellis Oper sei noch einiges gesagt, zumal sie sich wesentlich von den großen Prunk-Opern unterscheidet, die sonst — wie auch an andern Barockhöfen — über diese Düsseldorfer Hofbühne gingen. In diesen riesigen und riesig kostspieligen Ausstattungsstücken feierten die Inszenierung, die Dekoration, die Kostümierung, die Beleuchtungstechnik geradezu Orgien. Scharen von Göttern, Helden und



Ungeheuern bevölkerten in verschwenderischem Aufwand die Bühne, Zaubereien, Schlachten zu Wasser und zu Lande wechselten ab und es kam gelegentlich zu mehr als zwanzigmaligem Szenenwechsel. Ein solches monströses Werk war beispielsweise die Oper Wilderers „La monarchia stabilita“, die anlässlich der Anwesenheit König Karls III. von Spanien, des späteren Kaisers Karls VI., in Düsseldorf im Herbst 1703 über die Bretter des kurfürstlichen Opernhauses ging und im Jahre 1705 zur Karnevalszeit wiederholt wurde.

Solch eine Prunkoper war „Il fabbro pittore“ nicht; sie ist vielmehr geradezu ein Einzelfall unter den Opernwerken des Barocks, trotzdem sie durchaus barocken Charakters ist. Der Dichter des Textes war, wie der meisten Düsseldorfer Opern jener Zeit, der Geheimsekretär des Kurfürsten, Giorgio Maria Rappardini. Das Textbuch ist in italienischer Sprache verfaßt (zu späteren Opern gab es auch Textbücher in italienischer und deutscher Sprache); es ist bei Georg Christian Schleuter in Düsseldorf gedruckt und ist in der Tat ein „Libretto“, ein unscheinbares Büchlein in Quart von 41 Blatt, darin 70 Seiten den Text der Oper enthalten. Dem Titelblatt folgt die Widmung an die Kurfürstin durch den Librettisten, ihren „umilissimo servitore“. Der Widmung folgt ein „Argomento“, eine Inhaltsübersicht, in der zur Erklärung des Stoffes und der Handlung Sandrart, der große deutsche Kunsthistoriker, Verfasser der „Teutschen Akademie“, als Kronzeuge für die historische Grundlage benannt wird, für die Historie vom Schmied (fabbro), der ein Maler (pittore) wurde. Handelt es sich doch um eine Persönlichkeit von kunstgeschichtlicher Bedeutung: der berühmte niederländische Maler *Quentin Massys* ist der Held der Oper, in der er den Namen „Quintino Messio“ führt. Nach volkstümlicher Überlieferung, die Sandrart in seiner weltberühmten „Academia“ bei

der Lebensbeschreibung des Malers eingehend wiedergibt, war dieser ursprünglich ein Schmiedegeselle, der aus Liebe zu einem schönen vornehmen Mädchen, das ihn wiederliebte, aber Anstoß an seinem rauhen Handwerk nahm, den Schmiedehammer (oder, wie Sandrart sagt, den zyklischen Hammer) mit dem Malerpinsel vertauschte und auf diese Weise das Mädchen zur Frau gewann — mit ihr „la nozze bramate“ hielt, wie es im „Argomento“ heißt.

Diese hübsche Liebesgeschichte des *Quentin Massys*, dessen Antlitz uns Sandrart im Kupferstich zeigt, ist also der Gegenstand und Inhalt der Oper.

Man sieht, diese ist textlich keine der üblichen „italienischen“ Barockopern, sie verdient besondere Beachtung, weil sie sich völlig fern hält von Schwülstigkeit in der Handlung, auf das hergebrachte üppige mythologisch-historische Schaugepränge verzichtet, kein hohles Ausstattungsstück ist, sondern ein einfach-menschliches Thema ernsthaft und lebenswürdig-schalkhaft behandelt, das damals in Düsseldorf *Johann Wilhelms* alle Gemüter bewegte, das Thema von der bildenden Kunst und ihrer Pflege. Damit hatte der Dichter sicherlich den Geschmack *Serenissimi* getroffen und durfte Höchster Beifalls und Anerkennung gewiß sein, zumal er in der Widmung nicht vergessen hatte zu erwähnen, daß die Kunst „un Contrasegno mirabile nella Galeria“ gefunden habe, der Gemälde-Galerie *Jan Wellems*, auf die er so stolz und die sich gerade in höchster Blüte entfaltetete.

Die Oper umfaßt drei Akte mit zusammen 43 Szenen. Der Ort der Handlung ist Antwerpen, die fünf „Mutazioni“ sind: Eine Stadt mit einer Schmiede im Prospekt und zwei Häusern zur Seite mit Balkonen; ein Maleratelier; ein Musikzimmer; ein vornehmer Saal; ein Lustgarten.



Im Mittelpunkt der Handlung also steht der Schmied, der Maler werden will, muß — aus Liebe. Diese Liebe des Quintino Messio zu Doralice, der Tochter des Malers, erweist sich — selbstverständlich von außergewöhnlichem Talent unterstützt — als eine so vorzügliche Lehrmeisterin der Malkunst, daß der Held der Oper, nachdem ihn der Vater der Angebeteten, der Maler Alberto, zunächst in elementarem Zeichnen geprüft hat, das Bildnis der Dame seines Herzens malt, wozu er sich natürlich durch eine eigene Arie begeistert. Alberto ist derart hingerissen von dem Bild, vielleicht auch von der Arie, daß er dem jungen Apelles in der zwölften Szene des dritten Aktes seine eigene goldene Kette umhängt mit dem entzückten Ausruf „Oh figlio amato, oh figlia!“ Damit ist die Sache also in Ordnung, doch das wäre wohl eine etwas dürftige Handlung. Zum Glück für den Librettisten und die Zuschauer hat Vater Alberto noch eine zweite Tochter, Idalma mit Namen, die ihrerseits auch beiträgt, den Abend ereignisreich und fröhlich zu gestalten, denn ihr macht ein reicher Patrizier, Lindoro, den Hof. Und als dieser Banause sich törichte Urteile über die Malkunst erlaubt, regt sich Alberto erheblich auf und schildert ihm den Wert der Kunst. Zu diesen zwei Liebespaaren kommt aber noch ein drittes, denn der Lieblingsschüler Albertos, sein „servodiscepolo“ Ghianda — die Geschichte spielt zwar in Antwerpen, aber italienisch müssen alle Namen sein, das war nun mal so — poussiert mit Olivetta, der Zofe der Idalma. Außerdem aber gibt Ghianda dem Alberto Gelegenheit, über drei berühmte Gemälde von Rubens, dem Unvergleichlichen, zu sprechen, d. h. zu singen, die sich im Besitz des Kurfürsten befanden, über den Höllensturz, die Amazonschlacht und das Jüngste Gericht (heute alle drei mit etwa 40 andern Rubens-Werken aus Jan Wellems Galerie in München). Eine komische Alte, Doralices

Amme Alcea und ein verarmter Edelmann Fausto sorgen ihrerseits für Verwicklung und Heiterkeit. Auch ein „Maestro di Musica“ fehlt nicht, der Musiklehrer der beiden Malertöchter, und eine Schar von sechs lustigen Malschülern ist auch vorhanden, die die keifende Alcea verprügeln und rauschmeißen — kurz, es ist eine reichlich lustige Sache bei aller Ernsthaftigkeit in Dingen der Kunst mit allem Drum und Dran.

Damit es der Oper an Balletts nicht fehle, mit denen die Akte wirkungsvoll geschlossen würden, gibt es eins der Schmiedegesellen (Rapparini nennt sie „steropi“, nach einem Schmied des Vulcan, der die Blitze des Zeus zu schmieden hatte), eins der „Möler“ und eins der Dienerschaft.

Georg Kraft, der schon erwähnte Komponist der Ballettmusik, hat diese auch für fast alle späteren Opern Moratellis Wilderers geschrieben; er scheint Spezialkomponist für Balletts gewesen zu sein, hatte aber auch, oder wohl hauptsächlich, die Leitung der höfischen Kammermusik unter sich.

Das Malerschülerballett am Schluß des zweiten Aktes ist reizend erfunden und sehr nett: Ghianda und sechs Kollegen sitzen um eine Statue herum, die sie abzeichnen. Sie lassen die Arbeit liegen, um zu tanzen, und da steigt zu ihrem Erstaunen die Statue von ihrem Sockel und beteiligt sich am frohen Reigen der jungen Malersleute!

Leider ist die Musik zu diesem liebenswürdigen Libretto — man hört sie förmlich leise durch die mehr als 2½ Jahrhunderte klingen und denkt an Mozart! — nicht erhalten, weder die Partitur, noch die Solopartien, noch die Orchesterstimmen. Die Noten waren für jede Stimme nur einmal mit der Hand geschrieben und, da die Oper wohl kaum wiederholt worden ist, wie das meistens der Fall war, so ist alles verloren gegangen. Wahrscheinlich für immer — wenn nicht einmal ein glücklicher Zufall — das müßte schon ein s e h r



glücklicher sein! — oder fleißige Forscherarbeit — gleichfalls sehr fleißige! — in irgend einem Archiv, etwa in Mannheim, Karlsruhe, Heidelberg, München oder in Florenz, was am ersten denkbar wäre, eines Tages die Partitur auftauchen läßt. Wäre es sonst nicht eine interessante und dankenswerte Aufgabe gewesen, dieses Werk, das zur Malerstadt Düsseldorf paßt wie ein nach Maß gearbeitetes Festgewand, wieder aufleben zu lassen als die Festoper der Stadt? Oder sollte nicht ein Musikhistoriker und Komponist sich finden, der die Musik dazu aus Eigenem im alten Stile neu schriebe?

Wir können uns also über Moratellis verklungene Musik kein Urteil bilden wie über den erhaltenen Text, dürfen aber annehmen, daß des Abbate Komposition dem Libretto des Kabinettssekretärs ebenbürtig war. Wie denn überhaupt nicht daran zu zweifeln sein dürfte, daß der musikalische Geschmack am damaligen Düsseldorfer Hofe — geworden und gebildet durch die lange Kunsttradition einer vornehmen, stets musikverständigen Fürstenfamilie und gepflegt durch einen kunstsinnigen Sproß dieser Familie, den ein Händel entzückte — auf einer hohen Stufe stand. Alles in allem wird die Oper „Il fabbro pittore“ gewiß ein zierliches, leichtes, freudiges Werk gewesen sein, wenn es auch im prunkreichen Barock wurzelte, das noch nicht das silberne Klingen des kommenden leichten Rokoko vernehmen ließ.

Johann Hugo von Wilderer, der Nachfolger Moratellis, war zunächst Vizekapellmeister der kurfürstlichen Hofoper, später Kapellmeister und Hofkammerrat, er hat zahlreiche Opern geschrieben, die einen außerordentlichen Anklang fanden, und wurde vom Kurfürsten in den Adelsstand erhoben. Nach dem Tode Johann Wilhelms siedelte er nach Heidelberg und Mannheim über, wo er noch viele Kompositionen unter

Karl Philipp schrieb. Auch von Wilderer brachte der Bachverein eine wundervolle Kantate zu Gehör.

Der kurfürstlichen Oper in Düsseldorf war das Los beschieden, das alles Gute und Schöne traf, was Johann Wilhelm hier geschaffen, von dem er geglaubt, es sei nur ein Anfang, der seine Weiterbildung bis zum Höchsten fände, das Los: mit ihm ins Grab zu sinken! Aus seinem Opernhaus wurde schon zwanzig Jahre später eine Kaserne, dann wurde das ganze Viertel zwischen Mühlen- und Ratinger Straße, auf dem es zwischen dem alten und dem neuen Marstall gestanden, niedergerissen und an dieser Stelle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die „Residenz“ des Statthalters errichtet. Dieses schöne, einfach-vornehme Gebäude mit seinem alten, von Riesenbäumen beschatteten Garten fiel erst in unserer Zeit der Spitzhacke zum Opfer, leider, leider!, um dem sehr anders gearteten Bau des Amts- und Landgerichtes Platz zu machen.

Wenn man so auf die erste Düsseldorfer Blüte der Musik am Hofe Johann Wilhelms zurückblickt und auf die großen Namen der Meister, die hier ihre Werke schufen, wird man immer wieder mit Bewunderung erfüllt für den Kurfürsten, dessen Herz so warm für die Kunst schlug und der neben seinen großen Regierungspflichten, die ihm die politisch bewegte Zeit auferlegte, noch immer Muße fand, für alles Gute und Schöne mit seiner ganzen Kraft einzutreten. Daß das Schicksal ihm einen Leibeserben versagt hat, daß er am Schlusse seines Lebens voll herber Enttäuschung alle seine Pläne nur zum Teil erfüllt oder ganz zusammengebrochen fand, war nicht nur für ihn schmerzlich, sondern für Düsseldorf auf ein Jahrhundert hinaus ein schwerer Schaden. Um so begreiflicher ist es, daß wir Düsseldorfer heute noch mit einer herzlichen Verehrung den Kurfürsten „o n s e J a n W e l l e m“ nennen.



## Worte Friedrich Heinrich Jacobis

Vorbemerkung. Fritz Jacobi steht allzu sehr im Schatten Goethes. Er ist uns der Freund Goethes, der großzügige, edle Gastgeber Goethes und so vieler erlauchter Geister seiner Zeit. Darüber vergessen wir nur zu leicht, daß er selbst eine charaktervolle und charakteristische, bedeutende Persönlichkeit war, ein Philosoph von starkem Einfluß auf seine Zeit, besonders auf die Romantik, ein feiner und klarer Denker, der neben Hamann und Herder eine bedeutsame Seite unserer deutschen Philosophie, die antirationalistische, aufgeschlagen hat.

Der Heimatverein „Düsseldorfer Jonges“ bereitet zu Fritz Jacobis 120. Todestage ein würdiges Gedenken vor. Hier mögen die nachfolgenden treffenden und geschliffenen Worte Fritz Jacobis unsere Leser erfreuen. Sie sind dem Buche „Die Schriften F. H. Jacobis, herausgegeben von Leo Matthias, Berlin 1926“ entnommen.

H. H. N.

Das charakteristische Zeichen des Genies ist das Vergessen seiner selbst durch das Leben in einer Idee.

Das Leben in der Idee muß das eigene natürliche Leben ganz verschlingen.

\*

Jedes große Beispiel ergreift uns mit der Autorität eines Wunders und spricht zu uns: Wenn ihr nur Glauben hättet, so könntet ihr die Taten tun, die ich tue.

\*

Man kann ein Held keiner Art werden, wenn man nicht zuerst ein Held im Glauben ist.

\*

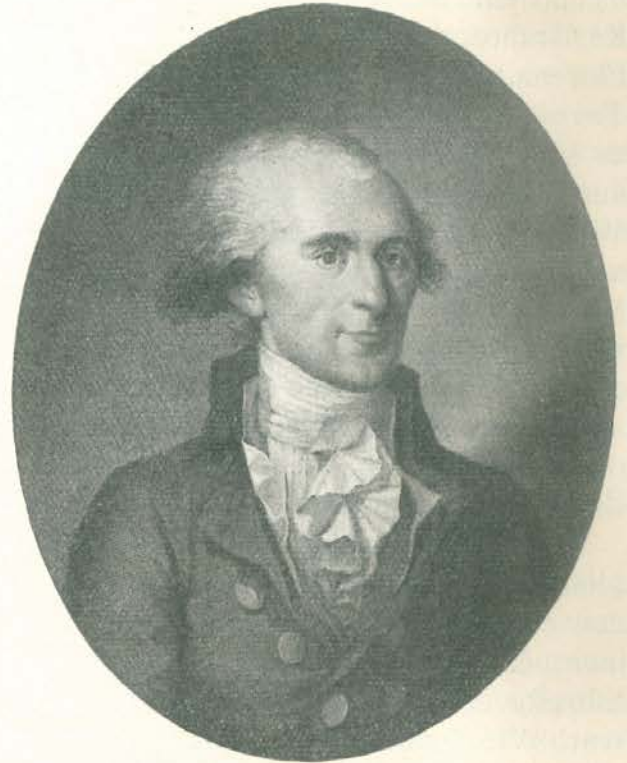
Die Menschen werden ewig nach Leidenschaften handeln. Diejenige Verfassung ist also die beste, welche die edleren Leidenschaften einflößt und die unedleren tötet.

\*

Vor Grundsätzen, die aus Gesinnungen erwachsen, habe ich alle Ehrfurcht; aber auf Gesinnungen, die aus Grundsätzen, läßt sich kaum ein Kartenhaus bauen.

\*

Der Glaube an Gott ist keine Wissenschaft, sondern eine Tugend.



Friedrich Heinrich Jacobi

Photo: Sohn

Eine Folge der Zivilisation ist, daß man hervorbringen kann ohne Erfindung, wissen ohne Einsicht. Die Zivilisation macht insofern die Menschen mechanisch.

\*

Mich lehren Erfahrung und Geschichte, daß des Menschen Tun viel weniger von seinem Denken als sein Denken von seinem Tun abhängt; daß seine Begriffe sich nach seinen Handlungen richten und sie gewissermaßen nur abbilden; daß also der Weg der Erkenntnis ein geheimnisvoller Weg ist — kein syllogistischer, kein mechanischer.

\*

Das Schöne hat mit allem Ursprünglichen das gemein, daß es ohne Merkmal erkannt wird.

Es ist und zeigt sich; es kann gewiesen, aber nicht bewiesen werden.



Karl Koetschau:

## Carl Schnaase in Düsseldorf

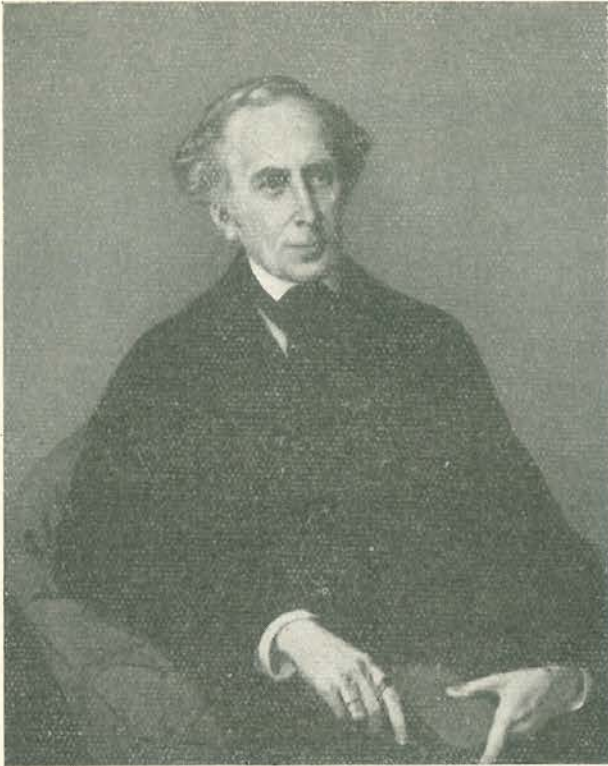
„Düsseldorf, so sagt ein plakatartig verwandtes Schlagwort, ist die schönste moderne Großstadt am Rhein“. Wenn man die Eigenschaftswörter richtig betont, den noch stärkeren Nachdruck nämlich auf das zweite legt, wenn man die städtebauliche Entwicklung seit 1926 und ihre mit besonderem Bedacht in den letzten Jahren gepflegte Durchführung nicht nur überprüft, sondern etwa bei einem Spaziergang rheinabwärts auch unbefangen genießt: so wird jeder, der der Gegenwart aufgeschlossen ist, diesem mit bewußtem Stolz ausgesprochenen Satz nicht widersprechen mögen. Gerade wenn er wie ich kein Ortsingesessener ist, und nach mehreren Jahren der Abwesenheit, ausgerüstet mit neuen Vergleichsmaßstäben, zum anderen Male seinen Wohnsitz hier aufgeschlagen hat. Aber es muß mir, dem Historiker, auch gestattet sein, an das weniger schöne Stadtbild aus der Zeit vor und unmittelbar nach dem Kriege zurückzudenken, wo die in jeder Industrialisierung liegende Gefahr eine Stadt geformt hatte, die wuchs und wuchs, aber ihre Physiognomie in verschwommene, überall wieder zu findende Züge aufzulösen und als Individuum reizlos zu werden schien. Wohl hörte ich von kundigen Einwohnern und konnte es an Bildern bestätigt finden, daß Düsseldorf von der Biedermeierzeit an bis ins letzte Viertel des neunzehnten Jahrhunderts hinein eine behagliche Wohnstadt von vielen Reizen gewesen sei, wohl schwärmte mir eine alte Dame in England vor — und das will bei der Wohnkultur nicht in Großstädte gebannter Engländer etwas heißen —, daß sie in Deutschland nirgends so heimisch sich gefühlt habe wie gerade hier inmitten

ihrer Kolonie, doch alle diese Schwärmerien mußten in jener Zeit gläubig hingenommen, nachempfunden konnten sie nicht werden. Heute erst kann ich es. Heute erst kann bei völlig veränderten Verhältnissen sich mir das Bild einer mäßig großen deutschen Mittelstadt, wie es für diese Schilderung meine Vorstellung als Hintergrund braucht, wieder formen, deren Frieden einen Kreis bedeutender Menschen die Möglichkeit des Wachstums zu beträchtlichen Höhen in einer ihnen angemessenen Umgebung schenkte. Deshalb erst heute, weil nun jedem, der guten Willens ist zu suchen, die Stätten besinnlicher Arbeit außerhalb des Lärms und der Geschäftigkeit des Tages aufzufinden wieder vergönnt ist. — —

\*

Als der Wiener Kongreß 1815 die Rheinlande dem preußischen Staate zugeteilt hatte, mußte sich die Berliner Regierung im klaren sein, daß sie zwar viele kulturelle Keime aus einer reichen Vergangenheit übernahm, daß aber auch die politischen Drangsale langer Jahre die Gefahr des Siechtums heraufbeschworen hatten. Nicht am wenigsten galt das für Düsseldorf. Die alte berühmte Galerie Johann Wilhelms war den pfälzischen Kurfürsten nach Bayern gefolgt, die Akademie der bildenden Künste litt an Marasmus, es gab kein geistiges Zentrum in der Stadt. Rettung konnten nur Persönlichkeiten bringen, die mit der nötigen Einsicht in die Erfordernisse pflegender Verwaltungsarbeit den festen Willen verbanden sich durchzusetzen und andere mitzureißen. Es kann hier nicht von den Einzelheiten dieser Bemühungen, von Erfolgen und Fehl-





**Carl Schnaase**

Nach dem Gemälde von Marie Wiegmann

schlagen, gesprochen werden. Wir wollen uns vielmehr Immermanns auf die Jahre 1827 bis 1830 eingeschränkte Worte von den „Düsseldorfer Anfängen“ zu eigen machen, indem wir sie allerdings nicht wie er, der scharfe, enttäuschter Hoffnungen wegen doppelt ironische Kritiker seiner Zeit, nur als die „Zusammenfindung einer Anzahl nicht ganz ungewöhnlicher Menschen“ betrachten, „die Alle nicht recht wissen, was sie wollen“, sondern wirklich als den durchaus positiv zu werdenden Beginn einer neu einsetzenden Kulturarbeit dieser Stadt. Denn wenn wir auch nicht immer mit Beifall die Wege verfolgen können, die man dabei eingeschlagen, Wege, die zeitweise in unberechtigtem Selbstgefühl nicht die Verbindung mit der Welt da draußen suchten, sondern innerhalb der Umwallung wie hinter einer zweiten chinesischen Mauer im Kreise herum-

liefen, das Eine ist jedenfalls nicht abzustreiten: man fühlte wieder die Verpflichtung zu gestalten, das heißt: man wollte bewußt wieder eine Kunststadt werden und sich als solche erhalten und bewähren. —

✱

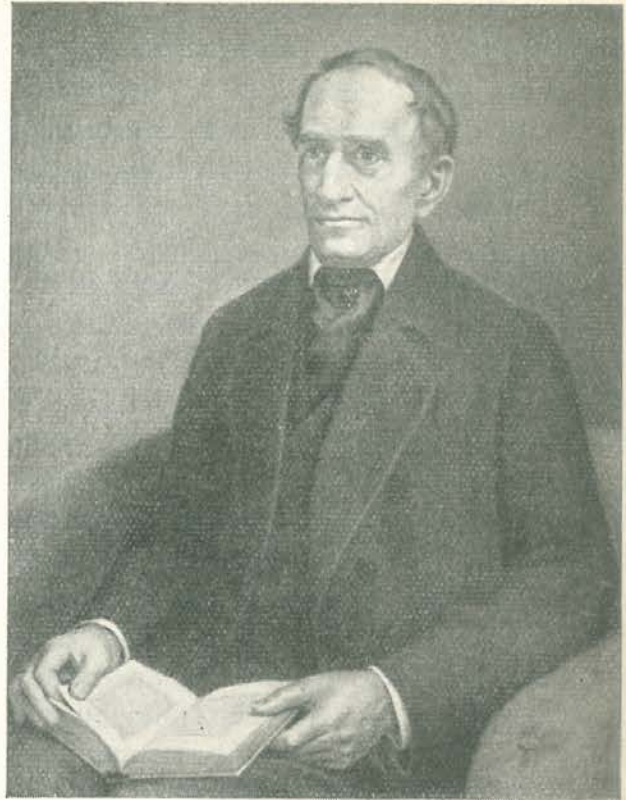
Immermann, leicht zur Selbstverspottung geneigt, hat einmal von sich selbst, von Carl Schnaase und Friedrich von Uechtritz gesagt, sie seien drei Juristen gewesen, die, so wenig es ihnen nur möglich war, an Recht und Gerechtigkeit gedacht hätten. Wer ihr Leben kennt, weiß, daß sie ihres Amtes mit Ernst und Eifer walteten, gerade weil sie, geborene Richter, in allem, auch in ihren nichtamtlichen Arbeiten, der Gerechtigkeit als Grundlage alles Lebens immer zu huldigen bereit waren. Es war ein Glück, daß man drei solche Menschen in dieselbe amtliche Wirkungsstätte entsenden konnte, ein Glück, kein Zufall. Denn da man von Berlin aus die Verhältnisse in der neu erworbenen Provinz gut beobachtete, wollte man, daß diese Männer in wichtiger Stellung nicht nur als Fachleute arbeiteten, sondern über ihren Amtskreis hinaus den Samen ihres Geistes in den wieder zur Fruchtbarkeit empor zu pflegenden Kulturboden ausstreuen sollten. Mögen sie immerhin den Beruf zunächst als Notwendigkeit für ihre bürgerliche Existenz empfunden und sich in zäher Arbeit die Stunden abgerungen haben, in denen sie in die Welt ihrer Ideale flüchten konnten, sie haben es in wahrer Selbstbescheidung fertig gebracht, zweien Herren zu dienen, ohne daß sie dem einen oder dem anderen etwas schuldig blieben. Wir wollen das doch ja nicht vergessen, damit wir der Geschlossenheit ihrer Charaktere gerecht werden. Der bewundernswerte Fleiß, der ihnen allen eignete, hat heute noch vorbildliche Bedeutung, und nichts war ungerechter als der billige Spott Platens, der uns Immermann des Morgens mit den Akten



auf das Landgericht wandelnd zeigt, des Abends aber mit der Leier auf des Helikons Höhen. —

Eine kurze physiognomische Betrachtung, die zugleich die Verschiedenheit dieser Männer bei der Gleichheit des geistigen Verantwortungsgefühls zeigt, sei gestattet. Immermann war unter ihnen sicher der unbequemste Mensch. Der breit gebaute Kopf, von starkem, gedrungenem Hals getragen, mit einer fest geformten Stirn, an deren Modellierung der Eigenwille wie der Eigensinn mit gebaut, mit den schmalen, fest zusammengepreßten Lippen, an den Enden von tiefen Falten kritischen Spottes begrenzt, zeigt den Mann der vorstoßenden Tat. Wenn auch manches Mißlingen, über das sich in den scharfen, von den Nasenflügeln die Wangen hinab verlaufenden Furchen Gram genug verrät, ihm selbst klar werden ließ, wie sehr er auf sich allein in seiner weiteren Umgebung gestellt war, die seine Begeisterung, sein ernstes Wollen nicht verstand: der feste Blick seiner klaren Augen sagt jedem, daß er die Bezirke seiner Phantasie sich nicht stören zu lassen gewillt, daß er entschlossen war, ihre Früchte dem Leben aufzuzwingen, nicht um es zu bändigen, sondern — denn schließlich bricht ja doch aus den Zügen dieses Antlitzes deutlich ein Schimmer tiefster Güte hervor — um es zu verschönern, es hoch und höher zu führen.

Der schmale Bau des Langschädels verrät Friedrich von Uechtritz als den Sprossen eines aristokratischen Geschlechts, dem die Dämpfung des Temperaments seit Generationen angezuchtet war. Auch die Briefe, die er mit der Familie wechselte, beweisen eine durchaus abgewogene Norm, einen verhaltenen Stil der Lebensführung, und wenn den Dichtungen Friedrichs die Wirkung auf weite Kreise und auf die Dauer versagt blieb, trug er damit die Last der Familientradition. Wohl aber dankte er der Milde eines wahrhaft abgeklärten



**Friedrich von Uechtritz**

Photo: Knauer

Geistes, wie sie aus seinen Augen spricht, dankte er dem Reichtum großer und klarer Gedanken, die hinter der schön gewölbten Stirne wohnten, der Beredsamkeit des fein geschnittenen Mundes jene Lehrerfolge, die er unter der großen Schar jüngerer Künstler ebenso fand wie bei den älteren, besonders bei dem selbständigen und eigenwilligen Carl Friedrich Lessing. Man sieht einen der Jugend in väterlicher Zuneigung aufgeschlossenen Professor vor sich und — einen Geistlichen; keinen orthodoxen Eiferer, sondern einen glaubenstarken Mann, dessen ausgeprägtes religiöses Bedürfnis ihn mit Studien über das Johannesevangelium, dem Zeugnis der Sicherheit einer ernst errungenen Überzeugung, Leben und Arbeit zugleich beenden ließ.

Und nun Carl Schnaase. Will man wissen, wie er in Düsseldorf, wo er als Prokurator, später als Oberprokurator am



Landgericht von 1829 bis 1848 wirkte, also wie er im besten Mannesalter aussah — er war 1798 geboren —, so darf man nicht nach der Berliner Büste und nicht nach dem Stich urteilen, der dem letzten Band der zweiten Auflage seiner großen Kunstgeschichte vorangestellt ist, da beiden unter starker Betonung des Alters eine gewisse Zeitlosigkeit anhaftet, sondern man muß ein in Düsseldorf selbst entstandenes, von frischem Leben erfülltes Bild betrachten, das Maria Wiegmann, eine begabte Schülerin Carl Sohns, geschaffen hat. Sie muß ihn aus nahem persönlichem Umgang mit ihrem Gatten, dem befreundeten Architekten, sehr genau gekannt haben. Auch Schnaase, der Sproß eines Danziger Patrizierhauses, hatte einen aristokratischen Langkopf und aristokratische Hände, deren Fingerspitzengefühl deutlich genug sich kund tut. Lockiges Haar rahmt die edelste Stirn ein, kräftige Brauen wölben sich in feinem Schwung über den tief liegenden, weit geöffneten, unendlich klar und unendlich ruhig blickenden Augen. Eine gerade, lange, doch nicht zu lang gestreckte Nase gibt der achsialen Richtung des Gesichtes ausdrucksstarke, dem Schädelbau entsprechende Bedeutung, zur Harmonie der Proportionen wesentlich beitragend, und der schön geformte Mund mit ein wenig vorgeschobener Unterlippe verrät dem Betrachter, daß sich von ihm kein rasch hervorgestoßenes, sondern immer nur ein von wägender Kritik getragenes Wort lösen konnte, und ganz gewiß niemals ein zorniges oder ein unduldsames. Sehen wir einen Künstler vor uns, der voll innerer Musik ist? Oder einen Philosophen, der in höchste Höhen des Geistes hinaufgestiegen ist, wo sich ihm die Welt in durchsichtiger Klarheit entschleiert hat? Vielleicht antworten wir, ohne gegen sein gelehrtes Wissen ungerecht zu werden, am besten mit dem Goetheschen Ausdruck: wir sehen einen „denkenden Künstler“. Und mit ge-

botenem Abstand füge ich hinzu: wir sehen auch einen Menschen, den wir lieben müssen. —

In dem gepflegten Hause des Geheimen Regierungsrats Heinrich von Sybel verkehrten die drei Freunde gleichsam als Familienzugehörige. Neben dem charaktervollen Hausherrn, der sehr geradlinig durch die Welt und sein Amt schritt — er war ein Westfale, Sproß einer alten Soester Familie —, suchten und fanden sie Anschluß, Anregung, Ausgleich und Zusammenhalt für ihre bunte und doch wieder einheitlich ausgerichtete Gedankenwelt bei der Walterin und dem guten Geist des Hauses, die uns Deutsche allein schon als Mutter eines der großen Historiker des neunzehnten Jahrhunderts zu dankbarem Andenken verpflichten müßte. Amalia Brügelmann entstammte einer vornehmen und begüterten Elberfelder Familie. Sie muß durchaus die Eignung besessen haben, einem „Salon“ alten Stiles vorzustehen, indem sie ohne eigene schriftstellerische Ambitionen nichts anderes tat als unter ihrem milden und klug geführten Szepter alles zu vereinigen, was sich ernstlich um die „Wissenschaften und schönen Künste“ mühte. Wie das im einzelnen geschah, kann ich trotz immer wieder aufgenommener Versuche, Quellenmaterial an Briefen und anderen Aufzeichnungen herbeizuschaffen, bis jetzt noch nicht darstellen. Als ein Zauberbild entschwebt mir stets die bewunderte Frau und hüllt sich in den Schleier bescheiden-vornehmer Zurückhaltung. Und doch müßte man diese und andere edle Frauen einmal neben die in Berlin und Weimar wirkenden stellen, damit es den Deutschen klar wird, wie wichtige Kulturträgerinnen hier und dort und allenthalben still und emsig an dem reichen Stoff mitwebten, den man in seiner Gesamtheit die deutsche Kultur der Neuzeit nennen mag. So viel weiß man wenigstens aus den knappen Andeutungen des Sohnes und



weniger anderer, daß sie die große Gabe des verständnisvollen Zuhörens besaß, jene von schaffenden Männern so oft zur Steigerung ihrer Arbeit dankbar angenommene Förderung, und daß selbst Gleichaltrige und Ältere an sie als mütterliche Beraterin bei allen Arbeits- und Lebensnöten herantreten durften, ihrer Güte und ihres klugen Rates gewiß. Für Schnaase war Frau von Sybels Salon recht eigentlich der Resonanzboden seiner bisher so noch nie vernommenen Musik. Hier las er, um zu erfahren, ob er auch Laien verständlich sei, die entstehenden Werke vor, hier wurde über seine Gedanken debattiert, und weil man das konnte, ohne daß man in Schönrednerei verfiel — Schnaase hätte gewiß sonst seinen Versuch nicht wiederholt, Immermann wäre entsetzt geflohen und Uechtritz hätte ausharrend nur wieder einmal seine Geduld bewährt —, eben deshalb ist ein bündiger Schluß auf die Höhe der Bildung in diesen Kreisen zulässig. — —

\*

Früh seines juristischen Amtes müde, war der Vater Carl Schnaases mit seiner Familie aus der Heimatstadt Danzig fort auf Reisen gegangen, meist dahin, wo er für seine Liebe zum Theater Genüge und für die eigenen dramatischen Versuche Förderung fand. Man kann ihm trotzdem nicht den Vorwurf eines vornehmen Vagantenlebens machen, denn er scheint ein ernstlich nach Hohem strebender Mann gewesen zu sein, nur, weil er seine Ziele nicht erreichte, von großer innerer Unrast umhergetrieben. Unter diesen Umständen, die den Vorteil einer von Stufe zu Stufe stetig fortschreitenden Ausbildung nicht gewährten, ist es fast ein Wunder, daß der Knabe rasch zur Reife und zu innerer Geschlossenheit gedieh. Schon der Student schreibt Briefe an die verwitwete Mutter, die den überlegenen Ernst eines verantwortungsbehafteten Mannes ihrem sorgenden Auge

gezeigt und sie beruhigt in die Zukunft des Sohnes haben blicken lassen können, da er alles auf Ursachen und Wirkungen hin gründlich auseinanderzulegen für Pflicht hielt und sich auch die Zeit dazu nahm. (In jenem beneidenswerten Zeitalter, in dem man Briefe noch als Mittel ansah, die enge Verbindung mit Angehörigen und Freunden aufrecht zu erhalten, und sie nicht durch maschinell hergestellte Mitteilungen im Telegrammstil ersetzen zu dürfen glaubte, wehrte man sich noch gegen jede Art geistiger und gefühlsmäßiger Verarmung, was nebenbei zu bemerken einem Älteren erlaubt sei.)

Den ersten starken Eindruck in seinen akademischen Jahren empfing Schnaase von dem Heidelberger Rechtslehrer Savigny, der den organischen Zusammenhang aller geistigen Äußerungen eines Volkes immer als Fundamentalsatz seiner Lehren betonte. Der gelehrige Schüler hat das niemals vergessen. So lernte er aber auch die philosophische Unterbauung jedes Fachwissens verstehen und kam, wohl vorbereitet und empfänglich, zu dem anerkannten Meister der Philosophie, zu Hegel nach Berlin. Ein Hegelianer ist er, wenn auch dessen Dialektik auf seinen Stil nicht ohne Einfluß blieb, dennoch nicht geworden. Denn das, was Schnaases Wesen völlig durchdrang, sein religiöses Bedürfnis, das für ihn gleich war mit der „Sehnsucht nach einem festen Standpunkt für das innere Leben“, konnte weder diese noch eine andere philosophische Lehre befriedigen. „Das Hegelsche System, sagt er, imponierte mir durch seinen weiten Gesichtskreis, durch die Verbindung des Konkreten, nicht bloß der Natur, sondern auch der Geschichte mit den Kategorien des logischen Gedankens. Aber es kam mir doch vor, als ob ich nur eine tautologische Auseinanderlegung dessen erhielt, was ich schon im Bewußtsein hatte, und dabei Gefahr lief, diese Abstraktionen mit der



Realität der Dinge zu verwechseln, mich in ihnen zu verlieren“. Die „Realität der Dinge“, die gerade wollte sich Schnaase nicht stören lassen. Denn er war ein in strenger Selbstzucht geschulter Beobachter, der so lang alle mit seiner Sinnenerkenntnis verknüpfbaren Gedankengänge zurückhielt, bis er der „Dinge“, also in seinem Falle der Kunstwerke, als realen Besitzes sich völlig sicher fühlte. Erst wenn er soweit in der Beobachtung vorangekommen war, ließ er die geschichtliche Einordnung zu, indem er verwandte Erscheinungen miteinander verband, andersgeartete von ihnen trennte, und so gewann er, was ihm immer am wichtigsten blieb, wenn er den „Aufschluß für die Kunst in der Geschichte gesucht“ hatte, gerade „den Aufschluß für die Geschichte in der Kunst“. Alle Lebensäußerungen eines Volkes betrachtend, auch die physischen Voraussetzungen wie Klima, Bau der Landschaft und Ähnliches nicht vernachlässigend, drang er schließlich zur geistigen Gesamthaltung eines Volkes, oder wenn man will, zum Volksgeiste durch, erkannte er, daß die eigentliche Schöpferkraft eines Volkes in seinen Kunstschöpfungen als der klaren Summe aller geistigen Einzelbestrebungen liege. Auch der religiösen, und vornehmlich dieser, denn hier sieht er das Tiefste ausgesprochen, was ein Volk fühlen und denken kann. Nichts zeigt dessen Verhältnis zu Gott klarer als die Kunst. Ist nicht gerade mit dieser Auffassung Schnaase der Romantik noch verhaftet? Denn im Christentum, das er von jeder Art Orthodoxie ebenso frei gehalten sehen will wie von verflachendem Rationalismus, erblickt er die Macht, die eine neue Welt gestaltet hat, und in der Kunst des Mittelalters, in der Gemeinsamkeit und Einheitlichkeit des Glaubens, ihren Gipfel. Weil aber in den großen Bauschöpfungen dieser Gemeinschaftsgeist des Mittelalters sich am deutlichsten spiegelt, fragt Schnaase immer

zuerst bei der Architektur nach dem Sinn der Kunst eines Zeitalters an, preist er sie als aller Künste Mutter. —

\*

Bei den Umherwanderungen in der Jugend hat Schnaase Kunst genug zu sehen bekommen. Er hat auch als Student in Heidelberg vor den Schätzen der Sammlung Boisserée gestanden. Aber erlebt hat er Kunst doch zum ersten Mal damals, als er auf einer Erholungsreise nach bestandenen Examen die Dresdner Galerie 1819 besuchte und sie ihn Tag für Tag fesselte. Hier erkannte er seine Berufung. Auf einer späteren Urlaubsreise nach Italien, die wie sein Freund Roestell meint, gar nicht als Kunstreise geplant gewesen sei, wurde er sich vollends klar, daß er zur Last des juristischen Berufs noch die eines anderen auf sich zu nehmen habe, diesen aber mit der Hingabe eines treu Liebenden, eben die Erforschung der Kunst.

Auf der Rückreise von Italien, die er vom Engadin ab zur Stärkung seiner stets schwankenden und zarten Gesundheit zu Fuß machte, sah er auch zum ersten Mal den Rhein, wo man „doch wenigstens bis an die Karolinger komme“. Man mag sich nach dieser Äußerung vorstellen, wie er erlöst aufatmete, als er von Marienwerder, wo ihn nur die Geschäfte des Amtes gedrückt und von seinen Kunststudien völlig fern gehalten hatten, 1829 nach Düsseldorf versetzt wurde. Mitten hinein kam er in ein angeregtes, eben frisch emporblühendes Kunstleben und willig gab er sich ihm als still beobachtender Teilnehmer hin, von vornherein klar darüber, daß es dem Erforscher der Geschichte der Kunst nur vorteilhaft sei, Kunst vor seinen Augen auch entstehen zu sehen, wenn sie gleich mit der früher geschaffenen in keinem Zusammenhange stand. Er ist auch weiterhin der Kunst seiner Zeit ein wohlwollender Freund geblieben, hat den neu erstandenen Kunst-



verein für die Rheinlande und Westfalen als eifriger Sachwalter betreut und später von Berlin aus den Verein für religiöse Kunst mit begründet. Jedem Historiker droht das Schicksal der Petrifizierung, wenn er nicht am Leben seiner Gegenwart von Zeit zu Zeit das Blut aufzufrischen sucht.

Neben dieser Teilnahme am Kunsttreiben der Stadt ging die Arbeit in der Studierstube, schon beim Aufenthalt in Königsberg eifrig betrieben, ihren stillen Gang stetig weiter. Was dabei sich allmählich an Erkenntnissen aufgehäuft hatte, aber auch zum inneren Besitz geworden war, sollte sich zeigen, als er, um neue Anschauungen durch eine Reise in die niederländischen Städte (im Sommer 1830) bereichert, sich entschloß, „das Neuerworbene mit früheren Anschauungen in Einklang zu bringen, und nicht eher, als diese Arbeit vollendet war, fortzuschreiten“. Er schrieb seinen Reisebericht, die „Niederländischen Briefe“, die, im Sybelschen Hause unter dem Beifall der Freunde vorgelesen, 1834 bei Lotter in Stuttgart erschienen.

\*

Immermann nennt in seinen „Düsseldorfer Anfängen“ die Niederländischen Briefe ein „Haupt- und Grundbuch“. Populär aber könne es nie werden, denn es wolle mit Ernst, mit Selbstentäußerung und Hingebung an die Operationen des Verfassers studiert sein. Wieder einmal hat der kluge Mann ganz das Richtige getroffen. Ein paar Menschenalter hat die zünftige Kritik gebraucht, bis sie sich in eingehender Betrachtung des Buches erinnerte, und Heidrich in seinen „Beiträgen zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte“ die Briefe als „eine Tat ersten Ranges“ anerkannte, den „wissenschaftlichen Ernst der Detailuntersuchung, die Klarheit und Straffheit der Gedankenbildung, die bei

aller Liebenswürdigkeit und Weichheit der Empfindung doch strenge Systematik dieser Beiträge zur Philosophie der Geschichte“ gebührend hervorhob. Gewiß sind jene Teile, die Beobachtungen auf der Reise selbst widerspiegeln, heute veraltet, aber nicht die daraus gewonnenen Erkenntnisse. Schon bald wurden solche Reiseberichte anders geschrieben, anders gelesen und benutzt. Man braucht nur an die „Kunstwerke der belgischen Städte“ von Jakob Burckhardt zu denken, die im Jahre 1842 erschienen, um zu erkennen, wie sehr für sich Schnaase mit seiner Art der Kunstbetrachtung in der Fachwelt stand. Aber auf die Tatsachen, die wir heute besser kennen, kommt es nicht an, sondern auf die subjektive Stellung des Autors zu ihnen. Und da muß denn doch gesagt werden, daß Kapitel wie das über die Landschaftsmalerei, das über das Verhältnis der Religion zur Kunst reich an tiefsten Erkenntnissen sind, aus denen man wie aus einem lebenspendenden Quell immer und immer wieder mit Genuß und Nutzen schöpfen kann. Ich wenigstens würde mich für sehr viel ärmer halten, wenn ich sie nicht kannte. Und ist nicht auch aus mancher Einzelheit der Beschreibung, also da, wo sich Schnaase an eine bestimmte Gegebenheit hält, unendlich viel zu lernen? Seine Beschreibung des Doms von Antwerpen bleibt unerreicht, und der dabei gewonnene Fundamentalsatz, daß die antike Architektur nur den Geist des Äußeren, die christliche nur den des Inneren habe, fällt wie ein erhellendes Licht auf jede Art von Architekturbetrachtung.

An dieser Stelle kann bei dem denkwürdigen Buch nicht länger verweilt werden, so wenig wie bei der großen „Geschichte der bildenden Künste“, deren Vorbereitung noch in die Düsseldorfer Jahre fällt und deren erster Band 1843 erschien, also mitten in der Zeit der „Handbücher“, die etwas ganz anderes wollten als die Schnaasesche Kunstbetrachtung und als Nach-



schlagewerke bis in die jüngste Zeit hinein den Kunsthistorikern vortreffliche Dienste leisteten und weiter leisten werden. Die Praktiker stehen dem Theoretiker gegenüber. Aber dieser Theoretiker wird unentbehrlich, wenn man in der Kunst die schwer faßbaren Fäden aufsucht, um aus ihnen am Webstuhl der geistigen Arbeit das Gewebe des Volksgeistes zu einem festen Gefüge zusammenzubinden. Schnaase, der nach seinem Fortgang nach Berlin und später, frei von amtlicher Tätigkeit, in Wiesbaden nur fortsetzte und ausbaute, wozu er in Düsseldorf den Grund gelegt hatte, unermüdlich bis zu seinem Tode im Jahre 1875, hat das Schicksal manches Klassikers ge-

teilt. Er lebte, mit Wohlwollen teilnehmend an allem, was jüngere Kräfte neben ihm Neues schufen, isoliert in der klaren Luft seiner Höhenregion, zu der unser Auge kaum noch hinaufreicht, wo, um Wilhelm Waetzoldts schönes Wort zu gebrauchen, „sein spekulativer Geist adlergleich in kühnen Bogen über den Niederungen historischer Wirklichkeit kreiste“. Aber der Strom seiner Gedanken kann zwar zeitweise unter der Oberfläche zu versickern scheinen, doch immer wird er aufs neue in alter Macht zu Tage treten. Dann liegt über seinen Fluten ein erhellendes, bezauberndes Licht, ein überirdisches, wieder einmal uns Armen aus der Ewigkeit gesendet.

★

## Immermann hat das Wort

**Vorbemerkung.** Eine der reifsten Prosaschriften Immermanns ist der Teil seiner Memorabilien, den er „Düsseldorfer Anfänge“ nennt, und der den Untertitel „Maskengespräche“ trägt. Dieses Werk, in die Form des platonischen Dialoges gekleidet, den der Dichter hier mit überlegener Kunst meistert, gibt uns den gültigsten Aufschluß über Leben, Treiben und Schaffen in dem für Düsseldorf so bedeutungsvollem Zeitraum von 1826 bis 1838.

Die gehaltvollen Gespräche zwischen einem schwarzen Domino (Immermann), einem blauen Domino (Schnaase) und einem roten Domino (Uechtritz) läßt der Dichter auf dem am 9. Februar 1838 stattfindenden Maskenfest der Künstler stattfinden.

Diesen Maskengesprächen und der Abhandlung über Grabbe in den Memorabilien sind die nachstehenden Auszüge entnommen.

H. H. N.

### Düsseldorfer Anfänge Aus den Maskengesprächen

... „Definieren Sie die Düsseldorfer Anfänge“, bat der rote Domino. „Definieren kann ich sie wahrhaftig nicht, denn Anfänge sind undefinierbar“, versetzte der schwarze Domino. „Damit ihr aber begreift, was ich mir ungefähr denke, so sage ich: die Anfänge sind irgendwo, wenn sich eine Anzahl nicht ganz gewöhnlicher Menschen zusammenfindet, die alle noch nicht recht wissen, was sie wollen. Produktive Talente müssen vorhanden sein, die ihr Ziel nur gleichsam zwischen Nebeln sehen, Kapazitäten, die

noch mit Prinzipien ringen, Empfängliche, die alles aufnehmen, selbst, wenn manches zu ihrem Wesen nicht stimmt. Da entsteht denn eine Koterie, in der sich jedermann versteht und mißversteht, anzieht und abstößt, in der sich eine Terminologie übereinkömmlicher Sätze bildet, die denn doch bald zu den Sachen nicht passen wollen. Alles brauset und zischt in einer solchen Mischung; Lachen und Weinen folgen einander in raschen Übergängen, die größten Ansprüche werden gemacht, und mit



Scheinbefriedigungen nimmt man vorlieb. Es ist eine Zeit der Irrtümer, der Leiden um nichts, aber es sind auch Tage der Jugend, der Lust, der Poesie . . . Ein idealistischer Nihilismus überdeckt als glänzende Schale solche Anfänge, aber unter der Schale arbeiten die ernsteren Kräfte sich aus.

In Frankreich, wo alles sich nach Paris zieht, und in Paris die Begriffe despotisieren, sind Anfänge unmöglich. In deutschen Städten aber, selbst von mittlerer Größe, haben sie sich mehrmals begeben und dann dem Leben der Stadt eine zeitlang ein ganz eigenes Gepräge verliehen . . . Und auch wir haben hier Anfänge erlebt.“

„Wann?“ fragte der blaue Domino.

„Schwer zu bestimmen. Wollt ihr aber eine Antwort, rund und nett, so sage ich, in den Jahren von 1827 bis 1830. Die Restaurationszeit war überhaupt einem Sichgehenlassen im Angenehmen günstig. Mit der Julirevolution trat die Kritik, die Skepsis, der Materialismus unwiderstehlich in alle Geister ein, sie mochten sich sträuben wie sie wollten. Zufällig fiel auch Schadows italienische Reise in diese Zeit, er kam als ein halb Verwandelter zurück, und seitdem begann hier das Auseinandertreten der Elemente. Deshalb setze ich die Grenze der Anfänge in das Jahr 1830.

1827 aber begannen sie. Schadow war Ende 1826 eingetroffen und hatte die Akademie übernommen. Lessing, Sohn, Hildebrandt, Mücke und Hübner waren ihm gefolgt. Bald trat Bendemann hinzu, und Schirmer gründete die Landschaft. Eine Kolonie mit Kolonisten aus Osten und Westen auf rheinischem Boden! Kolonisten suchen naturgemäß Schutz und Schirm. Schadow schloß sich und sein Häuflein exklusiv dem Hofe, den Vornehmen an. Der Hof war jung und auch noch neu auf dieser Erde, die Vornehmen noch nicht recht sicher in sich. Katholisch, wie sie war, fühlte diese Kategorie schon deshalb eine stille Vorliebe für den katholisch gewor-

denen Künstler. Beide aber waren unterhaltungsbedürftig. Gemälde waren etwas Neues geworden, da die Bayern schon zwanzig Jahre früher die Galerie entführt hatten; die inhaltreiche Konversation des Künstlers, der Menschen, Werke, Welt gesehen hatte, war auch etwas Neues. All dieses Neue erhielt einen pikanten Zusatz durch die Figuren der jungen, hübschen, bescheidenen Künstler, welche bloße Häuse und lange Bärte trugen und von denen der Meister mit Sicherheit den späteren Ruhm vorhersagte. Es konnte nicht an mannigfachen Sympathien hinüber und herüber fehlen. Die Repräsentation nahm die Kunst unter ihre Flügel, die Kunst durfte der Repräsentation sich anschmiegen, denn diese war unschuldig, harmlos, damals selbst noch poetisch, wenigstens poetisch kostümiert.

Ich fand diese Allianz schon ziemlich fest, als ich 1827 herkam. Ich hatte gerade den Hofer geschrieben in der alten Gestalt, die ich nachmals verworfen habe. Diese Helden der jüngsten Vergangenheit, zu denen mich ein unwiderstehlicher Trieb gedrängt hatte, machten mir, als sie auf dem Papier standen, bange; ganz mich vergriffen zu haben, meinte ich. Welches frohe Erstauen, als Holtei, der uns kaum 14 Tage nach meiner Ankunft besuchte, und dem ich das Stück im schönsten Frühlingswetter vorlas, sich hocheifrig darüber zeigte. Er nahm es nach Berlin mit, rezitierte es dort vor mehreren hundert Personen. Als es erschien, erhielt es Beifall. Mein Name wurde allgemeiner genannt, ich fühlte mich selbst anders als zuvor.

Denn freilich umspielte mich auch eine andere Atmosphäre. Aus dumpfer Arbeitsschwüle trat ich in einen heiteren Kreis, dessen Arbeit auf die Schönheit ging und hatte selbst Muße; aus formlosen Umgebungen unter solche, denen unter den Händen alles zur Form wurde, nicht allein ihr geistiges Leben und Weben, sondern auch



des Alltags Ernst, Scherz, der geringste Einfall. Das Schadowsche Haus war der Mittelpunkt der höheren Geselligkeit, ich wurde darin als Freund willkommen geheißen, und habe eine zeitlang seine Leiden und Freuden mitgemacht. Die Mittel waren dort vorhanden, geistige und leibliche, einen solchen Zentralpunkt zu bilden, und da die letzteren mit Sparsamkeit verwaltet wurden, so hatte die Sache Dauer.

Ein zweites Studentenleben führten wir damals, aber kein rüdes, sondern ein phantasievolles. An andern Orten leben die Menschen ihrem bürgerlichen Berufe oder der Gelehrsamkeit, der Reiz des Daseins wird als Nebensache behandelt. In unsern Anfängen dagegen war das Streben, das Feinste, Geistigste, die Spiele der Imagination, Laune, Witz und selbst die Grille zur Praxis zu machen, oder, da dies zu absichtlich klingen mag, wir bildeten uns ein, das Leben sei ein Spiel und könne in Impromptus ausgegeben werden.

Mit Schadow hatte ich ein ganz eigenes Verhältnis. Wir waren polarisch entgegengesetzte Naturen, aber ein Zug tiefer Innigkeit wachte dennoch schnell auf und ließ die Sorge nicht emporkommen, wenn sie unter der Hand von der Mißlichkeit eines solchen Bündnisses schon damals flüsterte . . . Es ist sonderbar mit solchen Neigungen — jener Zug der Innigkeit will mir noch nicht weichen, wenn ich ihm begegne, obgleich uns Leben und Grundsätze weit auseinander gestellt haben und wir beide wissen, daß wir nichts mehr miteinander teilen können.

Er führte mir einige seiner Lieblingsschüler zu, durch ihn erhielt ich sie, die nachmals meine Freunde geworden sind. Mit Entzücken belauschte ich das Sprossen der werdenden Kunst in den weiten Ateliers der Akademie, sie hörten, was bei mir entstand. Von Kritik war gegenseitig nicht die Rede, uns erquickte ein naives Empfangen und Genießen. Wenn die Mitternacht bei

Schwank und Gedicht, das oft aus dem Stegreif entstand, herangekommen war, und die Gläser zum letztenmale aneinanderklangen, dann zerstreute sich die muntere Horde aus dem Garten heimgehend, unter den Bäumen mit mutwilligem Liede. Oder das Gestein wurde befahren, und in seinen buschichten Klippen, deren Fuß das Bächlein tief drunten so heimlich wäscht, stieg gehalten fröhlicher vierstimmiger Gesang auf.

Nun erst die Geburtstage, die feierlichen Gelegenheiten, die Feste! Wer zählt die Maskenspiele, die Atrappen, die Pantomimen jener ersten fröhlichen Jahre? Alles wurde dramatisiert; Eigenheiten, Anekdoten, Spitznamen verarbeitete die Erfindung des Augenblicks . . .

Zu allen diesen lustigen, feierlichen, kuriosen Dingen hatten wir ein Publikum empfänglicher Männer und Frauen, nicht selten nahm die halbe Stadt an unsern Schönbartspielen teil, und daß das Bild des freilich illusorischen, aber doch vergnüglichen Kunst- und Poesierauses aus goldenem Rahmen sah, war gar nicht übel. Der Rahmen gab dem Bilde noch höheren Relief. Dieser goldene Rahmen war nämlich das Interesse des Hofes und der Vornehmen an unserm Treiben. Die Musen waren damals in diesen hohen und höchsten Kreisen durch uns Mode geworden, sie wurden zur Gesellschaft gerechnet, Vorlesungen, lebende Bilder, Gespräche über dies und das lösten einander auf dem glatten Parkett in gedrängter Folge ab . . .

Überdies verschleuderten wir uns nicht in jenen Saturnalien. Es wurde sehr ernst gearbeitet in den munteren Tagen. Schadow baute mit sicher-kluger Hand an seiner Anstalt, wir gründeten den Kunstverein. Kortüm, Fallenstein und ich machten das Statut. Der Gedanke darin, daß der Verein auch öffentliche Werke in das Leben rufen solle, der, bei diesem Verein meines Wis-



sens zum erstenmale laut geworden, großes Aufsehen erregte, kam aber von Mosler. Lessing malte sein Königspaar, Bendemann die Ebräer im Exil, Sohn den Hylas, Hübner

den Roland, Hildebrandt Judith und Holofernes. Ich fabulierte Tulifantchen zusammen, schrieb Alexis und Merlin, vollendete Stücke der Epigonen . . .

## Über das Theater

### Aus den Maskengesprächen

Der schwarze Domino: „Alle echten Mittel der Kunst, namentlich die szenischen, sind höchst einfach und kosten kein Geld, sondern erfordern nur Verstand. Goethe wußte mit einem alten Lappen, den er irgendwo aufgetrieben, Wunderdinge auszurichten. Die heutigen Intendanten aber meinen, das, wofür sie nicht Geld ausgegeben, sei überhaupt nichts wert. Und mit diesen wenigen Worten ist der ganze Verfall deutscher Bühnenkunst beschrieben zugleich und erklärt.“

„Ja“, sprach der blaue Domino mit Feierlichkeit, „unsere Bühne ist in einen Verfall geraten, der — — —“

„Oh, oh, oh!“ rief der schwarze Domino und hielt sich beide Ohren zu. „Lieber, ich bitte dich, nichts vom Verfall der deutschen Bühne weiter! Die Reden über dieses Elend sind mir fast so unleidlich geworden wie das Elend selbst es mir ist. — Macht's besser, aber hört endlich mit diesen Jerimaden auf! Genießt wenigstens das Gute, wo es sich einmal wieder emporringt, fördert es dankbar, verteidigt es tapfer! Aber ihr tut's ja nicht! Düsseldorf hat drei Jahre lang eine Bühne besessen, deren Mängel und Schwächen ich wahrhaftig, dem sie sehr wohl bekannt sind, nicht ableugnen werde. Aber die Wahrheit ist, und deshalb darf ich sie aussprechen: die Düsseldorfer Bühne hatte Tendenzen, wie sie mir auf keinem anderen deutschen Gerüste neuerdings ersichtlich geworden sind, und was menschliche Kraft vermag, ist aufgeboten worden, den Tendenzen nachzukommen. Und hat sich eine kräftige Feder bewegt, ist ein beredter Mund laut gewor-

den, die Gunst des Hofes, die Ambition unserer Reichen und Vornehmen rege zu machen, daß sie von ihrem Überfluß etwas abgaben, um das Institut zu erhalten? Mit nichten! Man hat uns gelassen und gleichgültig fallen lassen.“

„Den Untergang unserer Bühne möchte ich weit mehr von inneren Ursachen ableiten“, erwiderte der blaue Domino. „Ganz gewiß, wenn du dich nur aufrichtig prüfen willst, standest du einer gewissen Ermüdung und Blasiertheit über die Sache nahe. Und du warst doch die Feder in der Uhr.“

„Es ist mir lieb, daß ich mich über diesen Punkt einmal offen aussprechen darf“, sagte der schwarze Domino. „Ja, man hat dies verbreitet und drucken lassen, und es ist noch zuletzt etwas Ähnliches im Artikel des neuesten Konversationslexikons, der von mir handelt, gesagt worden. Es ist aber nicht wahr. Ich habe nie die Bühne überschätzt, und bin nicht der Meinung, daß Deutschland untergehen müsse, weil es seit Dezennien keine mehr besitzt. Ich weise der Bühne aber allerdings ihre Stelle im Kulturleben eines Volkes an und bin der Meinung, daß diese nicht vom Pietismus, nicht von der Philosophie, nicht vom Kommerziellen oder vom Bilderbesehen oder von hundert anderen Dingen, womit die Leute sich jetzt beschäftigen und unterhalten, ausgefüllt werden kann. Weil ich mich denn also nicht mit einem trunkenen, sondern mit einem nüchternen aber liebevollen Blick an die Bühne machte, so habe ich ihre Leitung als ein ernstes Geschäft angesehen, bei dem man bekanntlich das Vergnügen nicht in einem wollüstigen



Kitzel, sondern nur darin sucht, daß man sieht, man bringe die Sache vorwärts. Da nun die Resultate meiner Arbeit augenfällig waren, und sich im Verlauf des Geschäfts nicht minderten, sondern steigerten, so hatte ich als guter Arbeiter meinen Lohn, fühlte mich in meinem Berufe frisch, und verspürte keinerlei Ermüdung.“

„Aber die Schauspieler?“

„Diesen muß ich das Zeugnis ehrenhaftesten Fleißes bis zuletzt geben. Ich habe meinen Schauspielern nie geschmeichelt, ich habe ihnen Anstrengungen zumuten müssen, wie sie sonst nirgends den Leuten auferlegt werden, sie haben mir durch ihre Trakassieren und Grillen tausendfach Verdruß gemacht, aber in der Hauptsache, in der Lust und Liebe zum Dinge, in der Ausdauer und Beharrlichkeit, sind sie Kerntuppen zu vergleichen gewesen, welche sich noch schlagen, wenn auch kein Sieg mehr zu hoffen ist und die Milizen längst davon gelaufen sind.

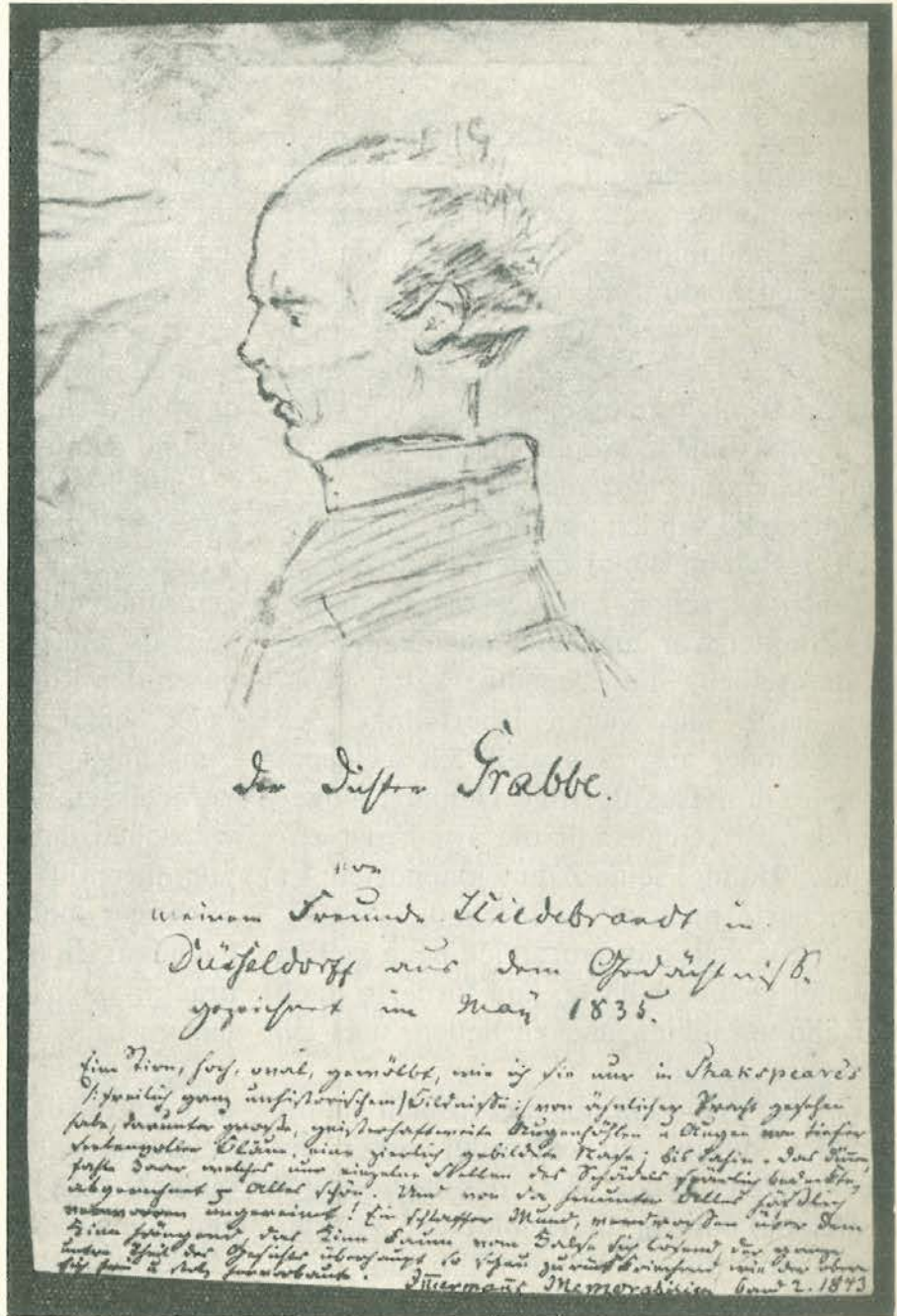
Damit du aber nicht sagest, ich brüste mich mit ihnen, so erinnere dich gefälligst, daß die Düsseldorfer Bühne am letzten März 1837 aufhörte, und daß ein Vierteljahr vorher dem ganzen Personal gekündigt war. Es war also eine Zeit damals eingetreten, in der sonst die Kräfte eines Instituts erlahmen, weil die Gedanken, ohne Interesse an der Nähe, schon wild in der Ferne umherschweifen. Und da haben die Düsseldorfer Schauspieler am 1. März Egmont, am 16. Julius Cäsar, an Goethes Todestage, am 22., Iphigenie, am 31. Griseldis geliefert, neben der übrigen kurzen Tagesware. Egmont war in mehreren Hauptrollen neu, Cäsar, Iphigenie, Griseldis waren ganz neu. Daß zu den Proben unter solchen Umständen nicht selten ein Teil der Nacht verwendet werden mußte, begreift sich. Sie taten und leisteten aber dieses, weil sie ihre Ehre darein setzten, daß die Bühne im höchsten Glanze der Tätigkeit untergehe. So lieferten sie mir den Beweis, daß auch

der deutsche Schauspieler sogleich wieder ein ganz anderes Wesen wird, wenn man ihn nur richtig anfaßt. Die richtige Behandlung, welche ich meine, besteht aber nicht im Kajolieren oder Ordonnieren vom Kabinett des Intendanten aus, sondern darin, daß ihnen, nicht in hohlen Worten, sondern in der Tat und in der Wahrheit, das Bewußtsein werde von einem in tüchtigem Sinne unternommenen Wirken, daß der Intendant gestaltend, ordnend, erfindend bis in das Kleinste eingreift, daß er, um es kurz zu sagen, das Feuer des Gefechts nicht scheut. Mut und Geschick wird er nun freilich dazu nur haben, wenn er selbst von der Klinge ist. Man macht Rechner zu Finanziers, Juristen zu Richtern, Maler oder Bildhauer zu Direktoren der Akademien, aber im Gebiete der schwierigsten und verwickeltesten Kunst macht man Hofleute zu Intendanten. Es ist ein Widersinn, der kaum widersinniger gedacht werden kann.“

„Wenn ich dir auch alles das zugeben will, so würde das Versiegen des Repertoires der Sache ein Ende gemacht haben“, sagte der blaue Domino.

„Leben ruht auf sich selbst, wird durch sich selbst verbürgt, weiß sich seine Zuflüsse zu öffnen!“ rief der Schwarze. „Über einem Institut voll Kraft und Blut waltet sein Stern. Ich weiß nicht, was ich noch alles hätte geben sollen, meine Projektzetteln enthalten manches seltsame, phantastische, poetische, gewagte Problem verzeichnet. Da fallen mir eben beispielsweise Fortunat, Manfred, Drei Vergeltungen in einer, Demetrius, den ich fortsetzen wollte, Almansor, versteht sich etwas zugestutzt, Grabbes Napoleon, szenenweise phantasmagorisch-tableauartig behandelt, Ödipus Rex ein. Denn auch in die antike Tragödie wollte ich mich wagen. Was davon mißlungen, was geglückt wäre, wer weiß es? Die Bühne aber würde fortgelebt haben in dem neuen, alles hazardierenden Geiste. Konnte mittlerweile nicht ein frisches Ta-





**Christian Dietrich Grabbe**

Nach einer Bleistiftzeichnung von Theodor Hildebrandt

lent erblühen und seine Kraft zu einem Theater hingezogen fühlen, welches ihm mehr Chancen für den Erfolg origineller Gedanken darbot, als ein anderes?

Du siehst also Freund, wie sich die Sache eigentlich verhält. Die Düsseldorfer Bühne ist nicht an einem inneren Leiden, sondern einzig und allein daran untergegangen, daß die mehreren Millionen, welche das Kapital unserer hiesigen Optimaten bilden, nicht ein ferneres jährliches Subsidium von vier-

tausend Talern mehr abwerfen wollten, denn soviel etwa bedurfte sie zu ihrem Fortbestand. Ich will dieses Faktum weder loben noch tadeln, aber konstantiert muß dieses Faktum endlich doch einmal werden. Ferner ist es faktisch, daß wegen jener mangelnden viertausend Taler, und nur wegen ihrer, ein Institut zertrümmerte, welches bestimmt zu sein schien, in die Reihe der rheinischen Kulturanstalten mit einzurücken.“



## Grabbes Ankunft in Düsseldorf

Aus den Memorabilien

. . . Am folgenden Morgen ging ich nach dem mir bezeichneten Gasthofs und fragte den Oberkellner nach der Zimmernummer meines Ankömmlings. An dem Lächeln des Menschen konnte ich abnehmen, daß der Gast ihm wundersam bedäuchte, auch schien er zu Erläuterungen nicht abgeneigt, denen ich mich indessen entzog. Ich stieg die Treppe hinauf, klopfte an und vernahm von drinnen ein heftiges: Herein!

Eintretend sah ich eine hagere, kümmerliche Gestalt im Hemd auf dem Bette liegen, obgleich es schon Eilf geschlagen hatte. Das Zimmer war ungeheizt, auch kein Ofen in demselben, die Dezemberkälte groß. Man hatte ihn wegen Überfüllung des Hauses, oder aus, was weiß ich welchem Grunde, in dieses dürftige Gemach eingespundet. Er reichte mir die vor Frost zitternden Hände; seine Zähne klapperten. Er versicherte mich zu wiederholten Malen: Er sei gut, sehr gut, woran ich noch keinen Zweifel geäußert hatte, und forderte mich auf, ihn zu achten und zu lieben, was ich ihm gern zusagte.

Vor der Hand lag mir nun freilich hauptsächlich daran, ihn entweder unter die Decke (denn er lag trotz des Frostes auf derselben) oder in die Beinkleider zu bringen, damit die grimmige Kälte ihm nicht ein Übel zuziehe. Allein er verweigerte anfangs Beides standhaft, und behauptete, nur der mittlere Grad des Erkaltens, das Ziehen oder Frösteln, sei unangenehm; der heftige, zähneschüttelnde Frost dagegen setze sich wieder in eine Empfindung um, behaglich, wie die Wärme.

Ich war schon über diese unnützen Reden, die mit einer Kolik endigen konnten, einigermaßen verdrießlich geworden, als er rasch aufsprang, und, die Stube in seiner Bekleidung, unter welcher es für den menschlichen Körper keine mehr gibt,

durchschreitend, zornig ausrief: „Die Hunde! Denken sie, sie dürfen mir ein ungeheiztes Zimmer bieten? Ich bin Auditeur gewesen und habe meinen ehrenvollen Abschied bekommen, man muß mich in jeder Gesellschaft „Herr Auditeur“ nennen. So muß man. Da hängt meine Uniform, und da steht mein Degen! Sie lachen? Da hängt sie und da steht er!“

Endlich hatte ich ihn denn doch durch Zureden dahin gebracht, daß er in die notwendigsten Kleider fuhr und sich zu einigen ruhigen und geordneten Reden herbeiliess, als ihm plötzlich wieder der Gedanke durch den Kopf schwirrte, wir müßten zur Feier seiner Ankunft auf den Abend ein Punschfest mit einigen Gleichgestimmten veranlassen. Ich konnte nun keineswegs wünschen, daß die „Düsseldorfer Zustände“ von ihrem Beginnen an einen so hohen Schwung nehmen möchten, worauf er, nachdem ich ihn von jenem Vorsatze abgebracht, mich aufforderte, wenigstens mit ihm zu frühstücken.

Der Kellner brachte auf sein Geheiß Brot und kalte Küche, wurde aber grimmig angefahren, warum das Brot nicht mit Butter bedeckt sei? Der Bursche versetzte gelassen: Sie haben bloß Brot befohlen und kein Butterbrot. Was? rief Grabbe ereifert: soll ich, wenn ich ein Pferd miete, auch noch ausdrücklich den Schwanz dazu mieten? Butter gehört zum Brote, und Brot zur Butter, wie der Schwanz zum Pferde und das Pferd zum Schwanz!

Ich sagte: Wir wollen jetzt Butter Butter, Brot Brot, Schwanz Schwanz und Pferd Pferd sein lassen, und in das Quartier einziehen; befahl dem Kellner, die fahrende Habe zusammenzupacken, und hielt dem andern Rock und Weste zum Anziehen hin. Er sah mich mit den wunderbaren, erschrockenen Augen groß an und brach dann



in ein ruckweises Lachen über sich, über mich, über den emsigen Kellner, endlich über die ganze Welt aus, indem er vor sich hinhinmurmelte: Das soll wohl hier eine Suppe werden.

Langsam setzte sich nun unser Don Quixotischer Zug aus dem Gasthofs nach seinem Quartier in Bewegung. Voran der Karren mit dem Koffer und Mantelsack, auf dem der Auditeurdegen, lose angebunden, hin- und herschwankte; hinterher Grabbe an meiner Seite mit hohen und wankenden Schritten das Pflaster tretend. Ich hatte ihn bei einer alten verständigen Witwe untergebracht. Diese versprach für ihn in alle Wege zu sorgen, denn es ließ sich auf den ersten Blick erkennen, daß er mit den Bräuchen des Lebens unbekannt war wie ein Kind.

Verwundert hatte uns der Wirt nebst seinen Kellnern und einigen neugierigen Gästen nachgesehen. Und in der Tat, sie hatten recht. Wenn ein Bewohner des Mondes auf die Erde fiele, er würde sich zu uns anderen nur ungefähr so fremd verhalten wie mein irrender Ritter der Poesie. Nichts stimmte in diesem Körper zusammen. Fein und zart — Hände und Füße von solcher Kleinheit, daß sie mir wie unent-

wickelt vorkamen — regte er sich in eckichten, rohen und ungeschlachten Bewegungen; die Arme wußten nicht, was die Hände taten, Oberkörper und Füße standen nicht selten im Widerstreite. Diese Kontraste erreichten in seinem Gesichte ihren Gipfel. Eine Stirn, hoch, oval, gewölbt, wie ich sie nur in Shakespeares (freilich ganz unhistorischem) Bildnisse von ähnlicher Pracht gesehen habe, darunter große, geisterhaft weite Augenhöhlen und Augen von tiefer, seelenvoller Bläue, eine zierlich gebildete Nase; bis dahin — das dünne, fahle Haar, welches nur einzelne Stellen des Schädels spärlich bedeckte, abgerechnet — alles schön. Und von da hinunter alles häßlich, verworren, ungereimt! Ein schlaffer Mund, verdrossen über dem Kinn hängend, das Kinn kaum vom Halse sich lösend, der ganze untere Teil des Gesichts überhaupt so scheu zurückkriechend, wie der obere sich frei und stolz hervorbaute.

Jenes Märchen dichtet von dem gemischten Metallkönige, aus welchem die Irrlichter die haltenden Goldadern leckten, so daß er zwischen Form und Unform zusammensinkt. An dieses Märchengleichnis konnte man erinnert werden, wenn man solche Widersprüche der Organisation sah.

## Über Norbert Burgmüller

Aus den Memorabilien

Einen Sonnenblick in diese Finsternisse warf Grabbes Umgang mit Norbert Burgmüller, welcher den letzten Monaten seines Verweilens angehört. Norbert Burgmüller, ein junger Tonkünstler, hilft auch den Beweis führen, wie überreich Deutschland an Talenten ist, und wie es daher Entschuldigung verdient, wenn es so manche Kraft unbemerkt verderben läßt, welche in anderen Ländern vielleicht von den Schwingen der öffentlichen Meinung hoch emporgetragen sein würde. Ich glaube, daß der

Jüngling, von dem ich rede, in England oder Frankreich das glänzendste Los aus der Urne gezogen hätte. Bei uns ging er, nur den nächsten bekannt, umher, starb, ohne daß man außer dem Weichbilde von Düsseldorf von dem Verluste, den die Kunst durch seinen Heimgang erlitt, hörte.

Er war der Sohn des alten wunderlichen Kauzes, dessen Zelter im dritten Teil seines Briefwechsels mit Goethe gedenkt. Von diesem Schlemmer kann man kaum reden, ohne daß die Schilderung in das Komische





### Norbert Burgmüller

Nach einer Originalzeichnung  
von Alfred Rethel

verfällt. Ein Musikant, klug, toll, lustig, aus der früheren debauchierenden Schule. Fünfhundert Stück Austern war er zu bezwingen im Stande, und wenn in ihm der Gedanke an einen gebratenen Kapaun erregt wurde, so schnalzten die Lippen, und er weinte Tränen der Rührung über die Gnade Gottes, welche der Erde solche Gabe gönnte. Ich habe sein Bild, in Kupfer gestochen, gesehen. Die Backen gleichen zwei Pfannenkuchen, an denen die Butter nicht gespart ist, frisch aus dem Tiegel, die Augen sind ihm vor Fett, bis auf eine schmale Spalte, zugewachsen. Außerdem hat er Waden besessen, über das Maß der Sterblichen hinaus. Die ganze Familie aß

aus dem Topfe, worin die Speise bereitet war; Teller wurden für Überfluß gehalten.

In dieser Wirtschaft wuchs Norbert auf, und da mag er die Anlage zum genialen Umherschlendern, welches ihm eigen war und seinem Glück schädlich ward, empfangen haben. Sein Talent zeigte sich sehr früh, mußte sich aber vorzeitig — er war kaum vierzehn Jahre alt — in Lektionen abquälen. Nach dem Tode des Vaters studierte er in Kassel unter dem vortrefflichen tiefgelehrten Harmonisten Hauptmann und kam zu Spohr in die vertrautesten Beziehungen. Spohr liebte ihn sehr und hegte von seinen Fähigkeiten die größten Erwartungen.



Dort bildete er sich zum gründlichsten Musiker aus. Nach Düsseldorf zurückgekehrt, lebte er von Unterstützungen des Grafen Nesselrode und vom Stundengeben. Daneben schrieb er an seinen Werken. Die Natur hatte ihm eine Fülle wahrer Melodien zugeteilt, die durch den Unterricht bei Hauptmann Konsistenz gewannen. In Kassel schrieb er sein erstes Konzert, ein Werk von großer Schwierigkeit und suchendem, etwas düstem Sinn. In Düsseldorf folgte die erste Symphonie, worin sich die reiche Harmonie zu klarer Darlegung oft ganz neuer Gedanken ausgearbeitet hatte; dann setzte er mehrere Nummern zu einer Oper, die er des Textes wegen späterhin aufgab. Hier war er faßlich für jeden, doch hatte er dafür auch einiges gewöhnlicher genommen, als in der Symphonie. Nachmals hat er noch sehr tief und richtig empfundene Lieder, ein vortreffliches Quartett und drei Nummern zu einer zweiten Symphonie geschrieben, in welchen Arbeiten aber ein bedeutender Fortschritt zur Klarheit sichtbar war und alles aus innerer Fülle strömte. Seine Werke tragen ganz das Gepräge seines Wesens. Fein und sentimental im besten Sinne, dennoch tief und oft humoristisch war er und das, was er schrieb. Er setzte nie eine Note hin, um sie nur da stehen zu haben; eine lebendige Notwendigkeit erzeugte jeden Ton. Lieber ließ er etwas unvollendet, als daß er sich in nicht empfundenen herkömmlichen Weisen beschwichtigt hätte. Den vierten Satz zu seiner zweiten Symphonie konnte er nicht finden, und es war halb komisch, halb rührend, wenn man ihn auf Befragen antworten hörte: „Er ist immer noch nicht da“.

Mit diesem ausgestatteten Menschen kam Grabbe hinter der Flasche fleißig zusammen, und es entspann sich zwischen

beiden ein fröhliches Verhältnis, dem auch die Innigkeit nicht gemangelt zu haben scheint. Vielleicht wäre dem einen wie dem andern ein Freund von gesetzterem Charakter dienlicher gewesen. Schlägt man aber den Genuß, den die Verbindungen unter den Menschen gewähren sollen, auch für etwas an, so kann man nur sagen, daß die beiden phantasievollen Naturen einander zum Glück gefunden hatten. Grabbe schrieb für seinen Freund einen tollkomi-schen Operntext, in Verspottung der Bücher dieser Art, worin einem Schafe eine bedeutende Partie zugefallen war. Es ließ sich über diesen Unsinn, der nichts anderes sein wollte als Unsinn, besser lachen, als über Aschenbrödel und das Lustspiel.

Im Mai 1836 reiste Norbert nach Aachen, um sich von alteingewurzeltten Übeln zu heilen. Seit seiner Kindheit schwächlich, war er späterhin epileptischen Zufällen unterworfen gewesen. Plötzlich wurden wir durch die Nachricht erschreckt, daß er tot in der Badewanne gefunden worden sei.

Grabbe widmete ihm einige Zeilen der Erinnerung in einem öffentlichen Blatte. Folgende Worte kamen darin vor: „Noch sind es kaum acht Tage, wo er mich Podagrinen gutmütig abends aus dem Theater nach Haus führte und sagte, er reise morgen zu einem Musikfeste oder Konzerte nach Aachen und werde in vierzehn Tagen zurückkommen. — Norbert, du hast dein Wort schlecht gehalten, bist weiter gereist und kommst nicht wieder, starbst am siebenten Mai, welcher diesmal für jeden, der dich kannte, kein Wonnemond ist! — Es vergeht, es stirbt so manches Treffliche — man könnte bisweilen wünschen, auch in der Gesellschaft zu sein, auch deshalb, weil die Toten stumm sind, und nicht klatschen und verleumden.“ —



## Aus der Chronik des Heimatvereins „Düsseldorfer Jonges“ e. V.

Die letzten Wochen standen für den Heimatverein einmal im Zeichen des Stadtjubiläums und zum andern im Zeichen der Sommerlust.

Am 17. Mai sprach Dr. Vollmer, der Direktor des Staatsarchivs über „Die Bedeutung der Schlacht von Worringen“. Über die Darstellung der lokalen Bedeutung (Düsseldorfs Stadterhebung) hinaus gab der Vortragende aus tiefgründigem Wissen eine umfassende historische Schau über das Ringen um die Vormacht im deutschen Westraum zwischen Brabant und Köln und legte die Folgen der Schlacht für die Gestaltung des Westraums klar. Reicher Beifall zeigte Dr. Vollmer, wie sehr er das Interesse der „Jonges“ gefesselt hatte und wie dankbar sie seine Darlegungen aufnahmen. Es war ein würdiger Auftakt der Vortragsreihe zum Stadtjubiläum.

Diese Reihe setzte am 7. Juni Dr. Wilden, als der Berufene auf diesem Gebiete, fort mit dem Vortrage „Düsseldorfs Aufstieg zur Industriestadt“. Auch diese Darstellung wurde aus weitestem Gesichtskreise gesehen und ausgeführt. Der Vortrag baute sich auf die für Düsseldorf charakteristische Stufenfolge: Fürstehof — Kunststadt — Wirtschaftsraum auf, deren inneren Zusammenhang der Redner überzeugend darlegte. Er klang aus in dem schönen Satze: „Werkleute und Musen singen Düsseldorfs Lebenslied“. Auch diesen eindruckvollen Abend werden die „Jonges“ nicht vergessen.

Zwischen diesen Fest-Vorträgen lag ein Abend, der in eine geschichtlich nahe, schwere und demütigende Zeit führte. Bürgermeister Nikolaus Knopp ließ die Zeit der Besetzung Oberkassels durch belgische Truppen vor uns lebendig werden.

Er, der damals die Geschichte der Gemeinde auf seinen Schultern tragen mußte, konnte wie kein anderer über die Not und Drangsal jener Jahre berichten. Und klar formte sich das Bild jener Tage der Knechtschaft. Hans Heinrich Nicolini gab als Oberkasseler dem tiefempfundenen Dank der Bürgerschaft an Bürgermeister Knopp Ausdruck für dessen treues kluges Wirken in der Besatzungszeit, für seine Einsatzbereitschaft, seinen Opfermut, seine Hilfsbereitschaft. „Und dieser Dank“ — so schloß er — „darf nicht sterben“.

Neben so ernstem Tun vergaßen die „Jonges“ aber auch die Freuden nicht, zu denen die Sommertage locken.

Am 1. Juni unternahmen die „Düsseldorfer Jonges“ mit ihren Weibern die traditionelle Fahrt zur Düsseldorfquelle. Sie labten Herz und Sinn an der Schönheit des bergischen Landes (hier machte sich Wanderbas Suter verdient), tranken mit innigem Behagen in Hahnenfurth einen echt bergischen Kaffee und gaben sich dann dem Frohsinn und vergnügtem Tanze hin.

Bedeutungsvoller war das Sommerfest im Malkasten am 14. Juni, bedeutungsvoller deshalb, weil dieser Abend — diese Nacht — mehr war als ein wohlgelungenes, beschwingtes, traumhaft schönes Fest, weil sich hier die Bande zwischen dem Malkasten und dem Heimatverein, d. h. zwischen Künstlern und Bürgern Düsseldorfs, enger knüpften, welche Tatsache unser Präsident Willi Weidenhaupt bei der Begrüßung beredt unterstrich und in ihrer Bedeutung für Künstler und Bürger, sowie für Düsseldorf klarlegte. Daß diese Verbindung Dauer haben möge, war allgemeiner Wunsch.

\*

## Veranstaltungen des Heimatvereins „Düsseldorfer Jonges“ e. V. im Monat Juli 1938

- Dienstag, den 5. Juli: Monatsversammlung. Anschließend Einbau der Urkunde in den Unterbau der Brunnenanlage.
- Dienstag, den 12. Juli: Vortrag von Dr. Jakob Spieß: „Düsseldorf als Stadt des Handwerks und Gewerbefleißes“.
- Dienstag, den 19. Juli: Schützenfest. Die „Düsseldorfer Jonges“ treffen sich am Dienstag um 17 Uhr auf dem Schützenplatz. Später Zusammenkunft im Vereinsheim.
- Dienstag, den 26. Juli: Vortrag des Direktors der Städtischen Kunstsammlungen Dr. Hupp: „Düsseldorf als Museumsstadt einst und jetzt“. Mit ausgewählten Lichtbildern.

Herausgeber: Verein „Düsseldorfer Jonges“ e. V. Geschäftsstelle des Vereins und der Schriftleitung: Düsseldorf, Humboldtstraße 105. Schatzmeister: Kaufmann Albert Bayer, Düsseldorf, Schwanenmarkt 4; Bankkonto: Städt. Sparkasse, Düsseldorf. Zweigstelle Grafenberger Allee, Konto Nr. 830. Postscheckkonto Köln Nr. 58492.

Druck und Verlag: Hub. Hoch, Düsseldorf. Verantwortlich für die Schriftleitung: Dr. Paul Kauhausen, Düsseldorf; für den Anzeigenteil: Hub. Hoch, Düsseldorf. Anzeigenleitung: Fernruf 14041, Kronprinzenstraße 27/29. Klischees: Birkholz-Götte & Co., Düsseldorf. Unverlangten Einsendungen bitten wir das Porto beizulegen, andernfalls eine Rücksendung nicht erfolgen kann. Erscheint monatlich einmal. D. A. 1/38. 1100 Stück. Preisliste Nr. 3 vom 20. 8. 1937.