

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG  
Jahrbuch 2010

Literaturbetrieb und Verlagswesen  
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Bochum), Claude Conter (Luxemburg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Gustav Frank (München) Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Harro Müller (New York), Maria Pormann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2010  
16. Jahrgang

Literaturbetrieb und Verlagswesen  
im Vormärz

herausgegeben von  
Christian Liedtke

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2011  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-858-6  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Lilian Landes (München)

## Volkslyrik, Kunstkritik, Feuilletonroman und Genremalerei Über Annäherung und Austausch von Erfolgsformaten zwischen Literatur- und Kunstschaffenden des Vormärz

Während der frühen 1840er Jahre erfuhren Volkslyrik und volkstümliche Romane gerade im Rheinland einen plötzlichen, unerwarteten Erfolg. Von Frankreich ausgehend, wo der Feuilletonroman mit Eugène Sues *Mystères de Paris* eine beispiellose Erfolgsgeschichte schrieb, übte auch in Deutschland eine auf die gesellschaftliche Realität Bezug nehmende Dichtung und Feuilletonliteratur immense Faszination auf ausnahmslos alle Gesellschaftsschichten aus. Sozialkritische Gedichte wie die Hermann Püttmanns oder Franz von Dingelstedts erschienen nicht mehr ausschließlich in Buchform. Soziale Lyrik wurde zwar noch immer in Gedichtsammlungen herausgegeben; zu ihrem hauptsächlichen Verbreitungsorgan wurde allerdings die durch Lesegesellschaften immer weitere Kreise erreichende Presse – und sie war auf diese angewiesen, denn nicht selten waren ihre Inhalte mit der Drucklegung eines Gedichtbands bereits wieder überholt. Die sich immer mehr im Alltag auch der arbeitenden Bevölkerung etablierenden Zeitungen wurden als *per se* demokratische Züge tragende Verbreitungskanäle erkannt: Das Medium beflügelte die Botschaft seiner Inhalte. Wenn Hermann Püttmann das Leid der Weber<sup>1</sup> schildert oder Ernst Willkomm in *Eisen, Gold und Geist* (1843) das der heimischen Arbeiter und Spinner, so kommt in der Literatur der Drang zur Veränderung des sozialen *status quo* zum Ausdruck.

### Düsseldorf

Im Rheinland waren diese Entwicklungen besonders deutlich zu spüren: Köln, Elberfeld und die zuvor lange von einer verschlafenen und familiären Atmosphäre bestimmte Künstlerstadt Düsseldorf bildeten vor 1848 Zentren revolutionärer Kraft in Deutschland. Nicht zuletzt die französischen

---

1 Vgl. den Balladenzyklus „Schlesien“. Hermann Püttmann. *Sociale Gedichte*. Belle-Vue bei Konstanz: Bellevue, 1845. S. 45-89.

Einflüsse aus der Zeit vor 1815 hatten eine Stärkung des bürgerlichen Selbstbewusstseins und des Innovationsgeistes bewirkt. Liberale Handelsgesetze und eine fortschrittliche innenpolitische Gesetzgebung waren bis zum späten Zeitpunkt des politischen Anschlusses an Preußen ausgeprägter als anderswo. Das Ende verschiedener Freiheiten im Rheinland in der ersten Hälfte der 1840er Jahre, etwa das Zensur- oder das Jagdrecht betreffend, traf die Bewohner der Rheinprovinz hart. Beinahe flächendeckend setzt nun eine Oppositionsbewegung ein, die sich auch in einer tagesaktuellen Lyrik- und Novellenproduktion ausdrückte.

Zu dieser Lage kam im Rheinland eine besondere Konstellation: die außergewöhnliche Nähe von Dichtung und Malerei. „Nur die vollkommen naturgemäße Ausführung einer dichterischen Idee in Form und Farbe giebt die beseligende Erscheinung eines schönen Kunstwerkes“<sup>2</sup>, hatte Akademiendirektor Wilhelm Schadow 1828 formuliert. Die Düsseldorfer Kunstakademie, die bis über die Jahrhundertmitte hinaus einer der bedeutendsten Ausbildungsorte für junge Maler des In- und Auslands war, pflegte traditionell ein enges Verhältnis zur Dichtung. Shakespeares Drama *König Richard III.* als Vorlage für Ferdinand Theodor Hildebrandt *Die Ermordung der Söhne Eduards IV.* (1835) soll hier exemplarisch für die lokaltypische Ausprägung eines symbiotischen Verhältnisses beider Künste stehen, das eine ganze Generation Düsseldorfer Maler prägte: „Bildende Kunst war jener Zeit Dichtung mit anderen Mitteln als denen des Wortes.“<sup>3</sup> Im Hinblick auf dieses traditionelle Zusammenspiel sind einige Feststellungen entscheidend: Erstens der Anspruch der akademischen Malerei, sich mit historischen oder biblischen Themen überzeitlicher Bedeutung zu beschäftigen, zweitens eine deutliche Hierarchie, in der die Literatur die Malerei dominiert. Drittens könnte man eine gewisse akademietypische Abscheu vor der ‚Avantgarde‘ nennen, ohne dass dieser Begriff für die sprunghaft wachsende Gruppe akademiekritischer Düsseldorfer Landschafts- und Genremaler wirklich zutreffend wäre.

---

2 Wilhelm Schadow. *Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers* (1828). Zit. n. Athanasius von Raczynski. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd. 1. *Düsseldorf und das Rheinland*. Berlin: [o.V.], 1836. S. 324.

3 Karl Koetschau (Hg.). *Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit. Zugleich ein Rückblick auf die Jubiläums-Ausstellung Düsseldorf 1925, der Jahrtausendfeier der Rheinlande*. Düsseldorf: Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, 1926. S. 46.

So wie die moderne Nationalpoesie erst noch kommen muß, so auch die nationale moderne Kunst; denn die Poesie ist allezeit die Bahnbrecherin für alle übrigen Künste; [...] die langen dürren Leiber und visionären Heiligengesichter verschwinden immer mehr; die Kunst strebt naturwahr zu werden [...]. Gleichfalls vermindern sich die mittelalterlich romantischen Genrebildchen, die hübsch angezogenen Goldschmiedstöchterlein, Ritter und Mönche, in denen vor Zeiten die alte Düsseldorfer Schule das Heil suchte [...] und die Kunst arbeitet offenbar darauf hin unser eigenes Leben uns vorzuführen und die poetischen Momente darzustellen, die theils aus der Vorzeit her noch immer lebendig in unserm Volksthum fort dauern, theils durch die neuen Lebensbewegungen der europäischen Menschheit emporgetragen werden.<sup>4</sup>

Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass diese junge Künstler- und Dichtergeneration in ihrer Rebellion gegen die eigenen Wurzeln eine Öffnung gegenüber spektakulären, zuvor undenkbareren Inhalten bewirkte, dass dabei aber fraglich bleibt, ob dem Abschütteln der alten Hierarchien und Abhängigkeiten zum Trotz ebendiese nicht teilweise erhalten bleiben oder durch neue ersetzt werden. Die freiheitliche Bewegung im Rheinland schuf die Voraussetzungen dafür, etablierte Kooperationen zwischen Dichtung und Malerei fortzuführen, dabei aber deren als reaktionär empfundene Aussage gewissermaßen von innen heraus zu revolutionieren. Die rheinische Volkslyrik stand in den 1840er Jahren in außergewöhnlich engem Kontakt zu jener wachsenden Zahl von Malern, die sich von der als verkrustet und aristokratisch empfundenen Düsseldorfer Akademie unter Wilhelm Schadow abwandten und in Vereinen und Verbänden für einen neuen, freien Kunstmarkt eintraten. Eine auffällig große Zahl der sozialen Dichter war in kaufmännischen Berufen tätig, so etwa Hermann Püttmann, Georg Weerth, Gustav Reinhart Neuhaus, Adolph Schults oder Julius Meyer.<sup>5</sup>

---

4 Gottfried Kinkel. *Allgemeine Zeitung* Nr. 230, 18.8.1842. Dass der anonyme Bericht zur Kölner Kunstausstellung von Kinkel verfasst wurde, geht aus dem Index Bernhard Fischers hervor. Vgl. Bernhard Fischer (Bearb.). *Die Augsburger „Allgemeine Zeitung“ 1798-1866. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv. Register der Beiträger/Mitglieder*. Bd. 2. München: Saur, 2004.

5 Vgl. etwa Walther Roer. *Die soziale Bewegung vor der deutschen Revolution 1848 im Spiegel der zeitgenössischen politischen Lyrik*. Münster: Helios, 1933. S. 222.



## Lyrik und Leinwand

Die Malerei, die sich in den 1840er Jahren durch vormärzliche Gedichte, Lieder und Prosa inspirieren ließ, war nicht länger akademische Historienmalerei, sondern deren Gegenbewegung: Genremalerei der so genannten ‚freien Künstler‘, die sich von den Akademien, ihren starren Reglements und Ausstellungszwängen losgesagt hatten. Die Verbrüderung mit den Schöpfern ‚neuer Literatur‘ bedeutete einen Affront für die Lehrergeneration in den Akademien: Bei den neuen Bildvorlagen handelte es sich nicht mehr um klassische Bildungsliteratur, sondern sie waren – wie die von ihnen inspirierten Gemälde – aus dem Moment geboren, entbehrten jeder ästhetischen Zielsetzung, ja, gaben diese bewusst zugunsten tagespolitischer Parteinahme preis. Von Tendenzliteratur und Tendenzkunst war die Rede. Dass die Ästhetik in den Hintergrund trat, führte dazu, dass jene lyrischen und erzählerischen Werke mit nachlassender Aktualität ihrer Inhalte in Vergessenheit gerieten, und die Protagonisten der Jahre 1844 bis 1847 sowohl aufseiten der Maler als auch der Literaten heute nahezu unbekannt sind: Wolfgang Müller von Königswinter und Carl Wilhelm Hübner, an denen die sich in diesen Jahren vollziehenden Umbrüche hier beispielhaft skizziert werden sollen, gehören dieser Gruppe an.

Wolfgang Müller von Königswinter war Armenarzt, Volksdichter, Kunstkritiker und Politiker. Schon in dieser Vielfalt – auch darin, dass er nach 1848 ins konservative Lager wechselte – ist er als exemplarisch zu betrachten für jene rheinischen, freiheitlich orientierten, weltzugewandten und tatorientierten Intellektuellen, die sich im Vormärz gegen Staat und Akademie wandten, denen sie Verkrustung, Weltferne, Leblosigkeit vorwarfen.

Durch Müller erfuhr die in den 1840er Jahren sich parallel zum freien Kunstmarkt entwickelnde Sparte der freien, laienhaft praktizierten Kunstkritik in Düsseldorf eine starke Belebung. Anfang der 1840er Jahre begannen Tageszeitungen und lokale Blätter, regelmäßige Ausstellungsberichte zu publizieren. „Was die Philosophie feststellt, das führen die Zeiten aus, was die Poesie vorträgt, das nimmt die bildende Kunst auf“<sup>6</sup>, schrieb Müller und tat sein Möglichstes, dieses an sich traditionelle Prinzip mit jenen sozialen, aufrüttelnden Inhalten zu füllen, die die in seinen Augen entscheidende

---

6 Wolfgang Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf- undzwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe*. Leipzig: Weigel, 1854. S. 2.

Zeitproblematik transportierten: Pauperismus, Verelendung der Massen sowie ihre Übervorteilung durch eine veraltete Gesetzgebung.

Karl Hübner aus Königsberg verschwand bis 1844 dem großen Publikum unter den zahlreichen Genre- und Porträtmalern Düsseldorfs [...]. Und mit Einem Male, durch Ein Bild stieg dieser Künstler zum Liebling des großen Publikums, das jetzt auf allen großen Ausstellungen vor seinen Sachen zuerst stehen bleibt.<sup>7</sup>



Abb. 1: Carl Wilhelm Hübner: *Die schlesischen Weber*, 1844

Gemeint ist das 1844 entstandene Bild der *Schlesischen Weber* (Abb. 1). Der Betrachter sieht in einen bühnenartigen Bildraum, der auf die Hervorhebung einer Dialektik von Arm und Reich ausgerichtet ist; unverschuldetes Leid auf der einen und willkürlich ausgeübte Macht auf der anderen Seite, projiziert in den Arbeitsraum eines Leinenhändlers. In der rechten Raumhälfte

7 Gottfried Kinkel (Hg.). *Vom Rhein. Leben, Kunst und Dichtung*. Essen: Bädcker, 1847. Vorwort „Zu den Bildern“ [o.S.].

lassen sich Ankunft, Verhandlungen und Weggang verschiedener Gruppen von Webern verfolgen. Der lebenswichtige Verkauf von Stoffballen, dem Ergebnis entbehrungsreicher Heimarbeit, wird zur bitteren Enttäuschung, deren Verlauf Hübner durch vier Hauptgruppen inszeniert. Rechts vorn sitzt ein alter Weber zusammen mit einer jungen Frau und einem kleinen Jungen auf einer Holzbank. Alle drei blicken entsetzt ins Bildzentrum, wo die Dramatik der Bildanlage ihren Höhepunkt findet: Eine andere Familie sieht sich wegen der Zurückweisung ihres Tuchballens durch den Kaufmann ihrer Lebensgrundlage beraubt. Die Frau sinkt kraftlos und mit verzweifelt gen Himmel gerichtetem Blick in sich zusammen, wobei ihre Bewegung wie die Fortsetzung des entsetzt-beschwichtigenden Gestus wirkt, mit dem ihr Mann dem Kaufmann entgegenzutreten sucht, der die linke Bildhälfte und als Zielpunkt aller Blicke der Weber im Vordergrund auch die gesamte Bildkomposition beherrscht. Hinter der Mittelgruppe präsentiert ein junger Weber zwei Alten enttäuscht seinen viel zu geringen Lohn. Schließlich verlassen am rechten Bildrand zwei junge Männer mit ihrer unverkauften Ware den Raum. Einer von ihnen ballt mit finsterner Miene die linke Faust, während der andere ihn mit nach oben weisender Handbewegung zu beruhigen versucht.

Mit Carl Wilhelm Hübner trat ein Künstler ins Rampenlicht, der in bester Weise geeignet war, die von Müller „vorgetragene Poesie auszuführen“ (s.o.). Nachweislich zwei von Hübners viel beachteten sozialthematischen Kompositionen der auf 1844 folgenden Jahre liegen Gedichtvorlagen Müllers zugrunde: dem ersten Bild seiner bis weit in die nachrevolutionäre Ära fortgeführten Auswandererserie<sup>8</sup> sowie dem wohl aufsehenerregendsten Bild überhaupt, dem *Jagdrecht* (Abb. 2).

Dass es Müller war, der Hübner 1844 überhaupt erst zu seinem lang ersehnten Durchbruch mit dem beschriebenen Weberbild verholfen hatte, darf mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit angenommen werden.

---

8 Abb. in: Lilian Landes. *Carl Wilhelm Hübner (1814-1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz*. München: Deutscher Kunstverlag, 2008. Tafel 3a. Zur Auswandererserie vgl. ebd. S. 129-134. Gedichtvorlage Müllers: *Rheinische Zeitung* Nr. 205, 24.7.1842; über diese Erstveröffentlichung hinaus druckte Müller das Gedicht „Auswanderer“ auch in seinen *Bruderschaftsliedern* ab. Vgl. Ders. *Bruderschaftslieder eines Rheinischen Poeten*. Darmstadt: Leske, 1846. S. 28-32.



Abb. 2: Carl Wilhelm Hübner: *Das Jagdrecht*, 1846

Der Kunsthistoriker Gottfried Kinkel schreibt von „fremde[m] Rath“, der Hübner „auf jenen schlesischen Stoff gestoßen“ habe.<sup>9</sup>

Wie aber war das Verhältnis von Literat und Maler beschaffen? Wer profitierte von wem in dieser Zeit, in der sich der Markt für Kunstkritik, Volkslyrik, soziale Inhalte und bürgerliche Kunst so dynamisch veränderte?

Der aus Königsberg stammende Hübner, der Ende der 1830er Jahre nach Düsseldorf kam, um wenige Jahre später sein Studium an der dortigen Akademie zugunsten eines unsicheren Daseins als freischaffender Maler aufzugeben, lebte Anfang der 1840er Jahre von der Hand in den Mund. Mit ungeliebten Porträtaufträgen hielt er sich und seine wachsende Familie über Wasser. 1844, zum Zeitpunkt seines unerwarteten Durchbruchs, waren bereits drei seiner späterhin (mindestens) zehn Kinder geboren. Der materielle Druck, welchem Hübner inmitten einer stetig wachsenden Künstlerschar

9 *Kölnische Zeitung*, 24.8.1845. Ein Hinweis auf diese Bemerkung findet sich lediglich bei Luz Tittel. *Carl Wilhelm Hübner. Abschied der Auswanderer 1855*. Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie, 2001. S. 10.

ausgesetzt war, ist nicht zu unterschätzen. Die Zahl der Kunstaussstellungen und Privatverkäufe, mithin der Kunstmarkt an sich, wuchs zwar, blieb aber großbürgerlich-elitär geprägt. Einer damit zahlenmäßig beschränkten Nachfrage stand ein übergroßes Angebot gegenüber. Viel rascher war die Verbreitung, die die zeitgenössische gesellschaftsthematische Lyrik in den mittleren und unteren Bildungsschichten erfuhr. Gedichtsammlungen wie die *Bruderschaftslieder eines Rheinischen Poeten* (1846) Wolfgang Müllers von Königswinter erzielten hohe Auflagen. Der Dichter pflegte nicht nur enge, sondern freundschaftliche Kontakte zu den freischaffenden Künstlern. Ihre Unabhängigkeit von der Akademie zu fördern bedeutete zugleich, ihnen Freiraum für neue, für ‚seine‘ Inhalte zu verschaffen. Müller und auch Ferdinand Freiligrath unterstützten die Maler, wo sie konnten. Freiligrath etwa hatte Hübner schon 1839 den harten Winter durch eine nachdrückliche Empfehlung an einen Vetter zu überbrücken geholfen.<sup>10</sup>

Dass Müller 1844 ihm sehr viel nachhaltiger zu helfen in der Lage war, als fünf Jahre zuvor Freiligrath durch die Vermittlung von Porträtaufträgen, lag auf der Hand. Immerhin lag eine Kooperation von Müller und Hübner in beiderseitigem Interesse. Es ist davon auszugehen, dass Hübner das Potential durchaus erkannte, das hinsichtlich der öffentlichen Wahrnehmung seiner eigenen Person in der Übertragung eines Schlüsselthemas der aktuellen Zeitungsberichterstattung auf die Leinwand lag. Dieses jedoch im Sinne des von uns heute verwendeten Begriffs ‚Realismus‘ unmittelbar von der Realität ins Bild fließen zu lassen, war für einen akademiegeprägten Maler dieser Zeit noch undenkbar. Mithilfe der rheinischen Dichterszene eine literarische Durchdringung des Themas zur Grundlage machen zu können, bedeutete eine komfortable Brücke zur in sich so Aufsehen erregenden Neuerung, Genrebilder in der Größe von Historienbildern und mit tagesaktueller Stoßrichtung zu schaffen.

Hübners *Weber* wurden für eine Spendensammlung zugunsten der leidenden Weberfamilien in Schlesien gemalt. Dass die Komposition nachweislich auf dem Text eines Volkslieds – des Protestlieds der Weber in Schlesien<sup>11</sup> – sowie einer innerhalb von Wochen ganz Deutschland durch-

10 Vgl. Ferdinand Freiligrath an Hermann von der Heydt, 12.12.1839. Wilhelm Buchner. *Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen*. Bd. I. Lahr: Schauenburg, 1882. S. 331f.

11 *Das Blutgericht*. In großer Geschwindigkeit und in mehreren Versionen fand das Lied Anfang 1844 Verbreitung in ganz Deutschland. Im von Püttmann



ziehenden Erzählung<sup>12</sup> beruht, sei an dieser Stelle nur cursorisch erwähnt. Besonders das Textgenre ‚Volkslied‘ hatte es Müller von Königswinter ange-  
tan, der in seiner eigentlichen Rolle als Heimatdichter in ihnen den ursprüng-  
lichsten Ausdruck des Volkswollens sah.<sup>13</sup> Auch dies ist ein Indiz dafür, dass  
es tatsächlich Müller war, der Hübner auf das Webersujet hingewiesen hatte.

Müller dürfte mit großer Freude das Ergebnis seines Versuchs beobachtet haben, die Malerei an die Modernisierungsgeschwindigkeit seines eigenen Metiers heranzuführen und beide Medien miteinander zu verheiraten. Das Experiment, eine quasi ‚unsichtbare‘ literarische Vorlage (die die heutige Forschung mühsam rekonstruiert) gleichsam als ‚Krücke‘ für den Eingang der Realität in eine noch ‚unselbständige‘ Genremalerei zu nutzen, wurde von durchschlagendem Erfolg gekrönt. Hübners Weberbild wanderte in mehrfacher Wiederholung durch Deutschland, sammelte vielerorts materielle Hilfe für die realen Protagonisten seines Sujets und machte es so möglich, dass das geschriebene Wort mittels seiner Visualisierung auf der Leinwand unmittelbar ins aktuelle Leben eingriff. Hübner und Müller wurden daraufhin mutiger und gingen im folgenden Jahr einen Schritt weiter. *Das Jagdrecht* (Abb. 2) inszenierte auf bisher nicht gekannt deutliche Art den Protest gegen eine veraltete und besonders im freiheitlichen Rheinland verhasste Gesetzgebung: Zu sehen sind zwei Männer, die in großer Eile auf die Holztür einer Felsenkate zueilen. Einer von ihnen scheint verletzt und hält sich verzweifelten Blicks mit der linken Hand das Genick. Die dramatische, diesem Vordergrundgeschehen vorausgehende Handlung erschließt sich bei genauerer Betrachtung von Mittel- und Hintergrund: Ein Wildschwein liegt im Kornfeld, das auf der linken Bildhälfte den Blick auf eine Landschaft

---

herausgegebenen *Deutschen Bürgerbuch* wurde es 1845 im Rahmen von Wilhelm Wolffs 1844 entstandenem Aufsatz „Das Elend und der Aufruhr in Schlesien“ abgedruckt. Vgl. Hermann Püttmann (Hg.). *Deutsches Bürgerbuch für 1845*. Darmstadt: Leske, 1845. S. 199-202. Vgl. dazu Landes. *Hübner* (wie Anm. 8). S. 194-197.

- 12 Die *Schlesische Chronik*. Nr. 17, 27.2.1844, abgedruckt bei: Lutz Kroneberg/Rolf Schloesser (Hg.). *Weber-Revolution 1844. Der schlesische Weberaufstand im Spiegel der zeitgenössischen Publizistik und Literatur*. Köln: Leske, 1979. S. 88-91. Sie berichtet von einer Erzählung, die allgemeine Anteilnahme erföhre und „nicht bloß des Preußenlandes, sondern von ganz Deutschland einen schrillen Mißlaut entsendet“. Zu den motivischen Parallelen mit Hübners Komposition vgl. Landes. *Hübner* (wie Anm. 8). S. 193f.
- 13 *Düsseldorfer Zeitung* Nr. 199, 20.7.1847.

am Waldrand freigibt. Der alte Bauer hatte es erschossen, um die Ernte zu retten, wovon seine nachlässig hingeworfene Flinte links im Vordergrund zeugt. Nach geltendem Jagdrecht hat er gegen die Jagdhoheit des Gutsherrn verstoßen und wird dadurch nun selbst zum Gejagten. Der im Hintergrund begleitet von Jäger und Hund heranreitende adlige Grundherr hatte ihn auf frischer Tat ertappt, das ihm zustehende Recht ausgeschöpft und auf den Bauern schießen lassen. Der vom Gewehr des Jägers noch aufsteigende Rauch betont die Unmittelbarkeit des Bildgeschehens. Eilig zieht der Sohn des unglücklichen Bauern seinen von der Kugel getroffenen Vater in die Fels-hütte des Vordergrunds. Die Dramatik des Bildgeschehens wird gesteigert durch eine theatralische Lichtführung. Beinahe scheinwerferhaft beleuchtet Hübner die Zweifigurengruppe der Bauern vor dem bildzentralen Felsen, während das dunkle Hintergrundgeschehen das gleißende Licht kontrastierend betont.

Karl Hübner's „Jagdrecht“ ist bekannt. Was das Motiv betrifft, so muß ich gestehen, daß es trotz der vielen Schönheiten durch das Hervortreten der Tendenz widerlich auf mich wirkt.<sup>14</sup>

Der Aufschrei der traditionellen Kunstkritik war ebenso groß wie der Erfolg des Bildes: Der Rheinische Kunstverein kaufte das Bild noch im Entstehungsjahr zum höchsten bis dahin jemals von ihm bezahlten Preis von 1000 Talern an.<sup>15</sup>

Müller von Königswinter hatte ein Gedicht zur in den Zeitungen heftig diskutierten Frage des adligen Jagdrecht-Privilegs verfasst. Dass in diesem Gedicht der gewaltsame Tod des Bauern herzerreißend inszeniert wird, intensivierte die Wirkung des in dieser Hinsicht weniger eindeutigen Gemäldes in der zeitgenössischen Wahrnehmung drastisch. Die *Düsseldorfer Zeitung* druckte das Gedicht am 31. Juli 1845 im Feuilleton ab. Pikanterweise erschien am folgenden Tag an gleicher Stelle eine Beschreibung von Hübners gleichnamigen Bild. Niemand anders als Müller von Königswinter selbst war der Verfasser dieser Bildbesprechung und weist darin explizit auf seine eigene lyrische Anregung hin.<sup>16</sup> Das Thema des Bildes, und damit

14 Max Schasler, in: *Die Dioskuren* (1866). S. 300.

15 *Correspondenz-Blätter* 16 (1844/1845). S. 68.

16 *Düsseldorfer Zeitung* Nr. 210, 31.7.1845; ebd. Nr. 211, 1.8.1845. Dass es sich bei dem anonymen Verfasser der Bildbesprechung um Wolfgang Müller von

gleichzeitig auch das des „gleichnamigen (gestern mitgetheilten) Gedichte von Wolfgang Müller“, entstamme einem Gebiet, schreibt er,

[...] welches uns durch die verschiedenartigsten Nachrichten aus den Tagesblättern der jüngsten Zeit als kein besonders erfreuliches und lockendes bekannt ist. Wir denken hier gleich an jene stets wiederkehrenden Konflikte zwischen einem in dem Wesen des Menschen liegenden natürlichen Recht und zwischen den bestehenden Gesetzen, die für noble Passionen bevorrechteter Stände geschaffen, alte verrostete Privilegien einer überlebten Zeit schützen.<sup>17</sup>

Das unverhohlene Lob geht weiter:

Die letzte Arbeit des Künstlers übertrifft indeß unserer Meinung nach alle die früheren bei Weitem. Das Bild ist eben zur diesjährigen Ausstellung gebracht und rief schon seit längerer Zeit eine Menge von Künstlern und Laien herbei, deren allgemeines Urtheil dahin lautet, daß sie sich nicht satt daran sehen können.<sup>18</sup>

Diese direkte Werbung für seinen Schützling und ihn selbst wurde andernorts sogar beinahe wörtlich übernommen.<sup>19</sup>

Dass gerade die laienhafte Kunstkritik in den Feuilletons nicht durch objektive Beurteilung bestach, war nichts Neues. Bildbesprechungen dienten zunehmend als Vehikel zum blumig-emphatischem Vortrag politischer Überzeugungen ihrer Verfasser. Müller publizierte in der rheinischen Presse regelmäßig Berichte zu den zahlreichen Kunstausstellungen der weiteren Umgebung – dass er aber diese Rolle nutze (und man sie ihn nutzen ließ), um auf ein Bild zu verweisen, das seine eigene Dichtung in illustrativer Genauigkeit visualisierte, verdichtet die Entwicklungsstränge dreier Medien des Vormärz auf eindringlichste Art: Lyrik, Malerei, Kunstkritik.

Im vorliegenden Fall begünstigt die Freundschaft eines Kunstkritikers eindeutig eine wohlwollende, ja geradezu feurige Bildbesprechung. Hübner

---

Königswinter handelt, belegt der Wiederabdruck des Textes im Rahmen der aus alten Zeitungsrezensionen bestehenden Schrift Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler* (wie Anm. 6). S. 297f.

17 Müller von Königswinter: „Jagdrecht. Von Carl Hübner“. *Düsseldorfer Zeitung* Nr. 211, 1.8.1845.

18 Ebd.

19 *Telegraph für Deutschland* Nr. 181 (1845), S. 722.



wird seinem Fürsprecher noch im Folgejahr eine eigene Fassung der Komposition widmen, signiert mit „C. Hübner seinem Freunde W. Müller. 46“<sup>20</sup>. Fast wirkt sie wie der Ausdruck von Dankbarkeit für die Idee zu einem Bild, mit dem Hübner an seinen ersten Erfolg der *Schlesischen Weber* anzuschließen, ja diesen noch zu übertreffen vermocht hatte.

Das Fallbeispiel wird aber besonders frappierend dadurch, dass der Kritiker selbst zugleich Dichter und in dieser Funktion Vorlagengeber des besprochenen Gemäldes ist. Wer hier letztlich vor wessen Karren gespannt wird, bleibt damit unklar. Profitiert haben wohl beide Seiten: Hübner von einer speziell auf ihn zugeschnittenen Bildidee in lyrischer Form, Müller von einer Aufsehen erregenden Komposition, die er als Anschluss an Hübners Erstlingswerk gewinnbringend zu vermarkten wusste. Sein eigener Ruf als Dichter wurde durch die spektakuläre visuelle Umsetzung gehoben: Die Traube von Besuchern der landesweiten Ausstellungen (vgl. Abb. 3) kannte – anders als im Fall des Weberbilds – die Vorlage und erzählte sich die grausamen Details der Geschichte untereinander weiter, was zur Popularisierung des inhaltlichen Anliegens von Dichter und Maler führte: den Hinweis auf soziale Schiefen im vormärzlichen Deutschland, den Appell an Gesetzgeber um Linderung, besonders aber an den Betrachter um wohlthätige Nächstenliebe.

„Niedere Literatur“, Erzählungen, Lieder, einfache Gedichte, Romane und Novellen waren es, die mal mehr und mal weniger deutlich Pate für Hübners Erfolgsbilder standen. Gemeinsam ist ihnen und den Bildern ein direkter Bezug zum Tagesgeschehen und ein gewisser Grad an Nutzbarmachung des geschilderten Inhalts: Müller und Hübner verkörpern den sich rasant vollziehenden Umbruchprozess hin zu einer Volksdichtung, Volkspoesie und Volksmalerei, deren Wert sich nicht länger nach künstlerisch-ästhetischen Kriterien sondern nach „Wirksamkeit“ bemaß: nach dem Grad der Fähigkeit zur Überzeugung, zum Mitreißen von Leser und Betrachter („operative Lyrik“<sup>21</sup>) anhand tagesaktueller Sujets. Ziel war es, Leser und Betrachter zu einer aktiven Rezeption von Vers und Bild mittels stark wertender, emotional aufgeladener Bestandsaufnahmen des sozialen *status quo* zu ermuntern, ihn

20 WVZ 1846-3a. Das Bild befindet sich seit 2005 im Besitz des Rheinischen Landesmuseums Bonn.

21 Karin Gafert. *Die Soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes*. Bd. 1. Kronberg/Taunus: Scriptor, 1973. S. 178.



Abb. 3

zur ‚Mithilfe zur Abhilfe‘ anzuregen, in einem überaus bürgerlichen, nicht revolutions-affinen Sinne. Dies war letztlich nur durch eine Verquickung der Botschaft mit exotischen und unterhaltenden Elementen zu erreichen. Dass in diesem Prozess die Presse zum Schauplatz des Geschehens wurde, dass also das wendige Feuilleton den klassischen Lyrikband an Attraktivität übertraf, war die natürliche Konsequenz.

## Fortsetzungsromane im Bild

Aus ähnlichen Gründen – Schnelligkeit in der Ansprache möglichst breiter Bevölkerungsschichten – erfasste von Frankreich ausgehend ein internationales Erfolgsformat auch die rheinische Presse: der feuilletonistische Fortsetzungsroman. Eugène Sues *Mystères de Paris* war im Sommer 1842 als einer der ersten Feuilletonromane im *Journal des Débats* erschienen und wurde 1842/1843 zusätzlich in mehreren Bänden als Buch veröffentlicht. Auch die Deutschen waren angezogen von der neuen Direktheit, mit der Sue in einem literarischen Unterhaltungsformat den erschreckenden Zustand des dritten Standes in Frankreich inszenierte. Durch geschicktes Verweben fiktiver und realer Elemente schuf er ein Faszinosum des greifbar Schrecklichen, das auch das deutsche Publikum des Vormärz zu fesseln vermochte. Zugleich schuf Sue eine breite Akzeptanz von drastisch geschilderten Armenschicksalen, die eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg sozialer Dichtung und Malerei war.

Es war Sues voyeuristische Exotik, moralisch gerechtfertigt durch einen ernst gemeinten Appell an die Menschlichkeit von Leser und Betrachter, die das bürgerliche Ausstellungspublikum auch in Hübners sozialthematischen Bildern vorfand. Noch während Hübner am ersten Weberbild arbeitete, erschien Anfang März 1844 eine Übersetzung von Sues *Mystères de Paris* als Fortsetzungsroman im *Düsseldorfer Kreisblatt*. Zur gleichen Zeit weist das Blatt auf eine Theateraufführung nach Sues Roman hin<sup>22</sup>, bewirbt verschiedene Ausgaben des Erfolgsromans und publiziert ab April einen eigenen Fortsetzungsroman unter dem Titel *Die Geheimnisse der Küste*. Das Prinzip ‚Weiterlesen‘ bestimmte auch im Rheinland die Atmosphäre jener Monate. Die mit rasantem Erfolg im Zeitungsmedium etablierte Lesegewohnheit übertrug Hübner auf einzigartige Weise auf die Leinwand. Auf eine zweite Art sind also seine sozialthematischen Genrebilder mit der zeitgenössischen Literaturentwicklung verwoben. Sujets aufeinanderfolgender Bilder lässt Hübner nach dem Vorbild des feuilletonistischen Fortsetzungsromans aneinander anschließen. Um dies zu erkennen, ist eine genaue Untersuchung dieser Bildsujets erforderlich, insbesondere vor dem Hintergrund, dass viele von ihnen heute verloren sind. Nur zwei Beispiele seien in gebotener Kürze genannt.

---

22 Vgl. beispielsweise *Düsseldorfer Kreisblatt und Täglicher Anzeiger* Nr. 106. 17.4.1844.

Der junge Weber, der auf dem berühmten Weberbild mit wütender Gebärde die Szene rechts hinten verlässt, wird im Folgejahr Protagonist einer Forterzählung des Bildes, die zugleich eine Auflösung im gänzlich bürgerlich-antirevolutionärem, ja durchaus christlichen Sinne bedeutete: *Die Wohlthätigkeit in der Hütte der Armen* (1845, Abb. 4) zeigt die Heimkehr des jungen Webers mit leeren Händen, seine verzweifelte Familie im ärmlichen Zuhause und aus dem Hintergrund die bildstrategisch ganz klassische Konfliktlösung durch eine Bürgersfrau, die mit einem Korb Essen und Brennholz das ärgste Leid der Weberfamilie lindern helfen wird. Auch hier aber beruft Hübner sich auf eine ‚literarische‘ Grundlage, die – in noch stärkerem Maße als beim ersten Weberbild – unbewusst und unerkannt zwischen Bild und Betrachter tritt. Es handelt sich um eine novellenartige Erzählung Ernst Willkommss mit dem Titel *Der Lohnweber*<sup>23</sup>, die im Entstehungsjahr des Bildes in Hermann Püttmanns demokratischem Organ *Deutsches Bürgerbuch* publiziert wurde. Schon den Zeitgenossen war der Bezug zwischen



Abb. 4: Carl Wilhelm Hübner: *Die Wohlthätigkeit in der Hütte der Armen*, 1845

23 Püttmann. *Bürgerbuch* (wie Anm. 12). S. 223-265.

Erzählung und Bild unbekannt, was um so frappierender ist, als die bildzentrale Figur in ihrer Rolle als Gerichtsvollzieher, der die Notlage der Familie erzählerisch verschärft, somit im Bild nicht lesbar ist. Der Abhängigkeitsbezug von Bild und populärer Literaturvorlage nimmt an diesem Punkt Züge des Grotesken an.

Zweites Beispiel: Auch das *Jagdrecht* erfuhr eine gänzlich deeskalierende Fortsetzung, die die häufig revolutionsaffine Deutung des Bildes nachhaltig in Frage stellt. In der *Kölnischen Zeitung* wird 1845 ein heute verlorenes Bild Hübners erwähnt, auf dem ein Bauer im Begriff ist, „aus dem Hinterhalt auf einen Jäger zu schießen, und daran nur durch einen Knaben gehindert [wird].“<sup>24</sup> Der junge Bauer, der im ersten Bild durch einen gesetzeskonformen Mord seinen Vater verlor, wird im zweiten durch einen emotional inszenierten Verweis auf Moral und Menschlichkeit von seinem Racheplan abgehalten. Aber auch für diese uns unbekannt Komposition lässt sich eine wahrscheinliche Vorlage aus der populären Lyrik nachweisen, die ihrerseits wie eine Fortsetzung des Müllerschen Jagdrechtsgedichts wirkt. Der *Wilderer*, ein Gedicht Ludwig Pfaus:

[...] Wir sollen dich ja hegen,  
 Das unsre Felder nagt,  
 Und wenn wir dich erlegen,  
 So werden wir gejagt!  
 O Vater! schnöd erschossen  
 Auf diesem blut'gen Plan,  
 Ich stehe unverdrossen  
 auf deinen Mörder an. [...] <sup>25</sup>

Dass Hübner seine Bilder reihte und auflösend aufeinander Bezug nehmen ließ, vermag im Rückblick das immer wiederkehrende Argument der konservativen zeitgenössischen Kunstkritik auszuhebeln, wie es etwa im *Deutschen Kunstblatt* formuliert wurde:

24 August Hagen. *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen mit erläuternden Beischriften*. Bd. 2. Berlin: Schindler, 1857. S. 18; *Kölnische Zeitung*, 19.9.1845.

25 Ludwig Pfau. „Der Wilderer“ (1847). Ders. *Gedichte*. Frankfurt/M.: [o.V.], 1847. S. 159-161, hier S. 160.



Wir nennen [die Darstellungen des Elends] Zweckbilder, [...] weil sie [...] das ver söh n e n d e Element ausschliessen oder nicht veranschaulichen können, welches wir als ein unerlässliches Moment künstlerischer Produktionen von erschütterndem und ergreifendem Inhalte anerkennen müssen.<sup>26</sup>

Tatsächlich tat Hübner nicht mehr, als diese nach klassischen Maßstäben notwendigen „versöhnenden Elemente“ jeweils ins Folgebild ‚auszulagern‘, um den Moment höchster Spannung beim Publikum zu steigern, zu verlängern, und damit die Neugier auf die folgende Kunstausstellung zu erhöhen. Dieser Spannungsmoment wird noch befeuert durch Zurufe des Ideengebers Müllers („Die ganze Darstellung ist ein Schrei des Entsetzens, ein Schrei nach blutiger Rache“<sup>27</sup>), bevor mit dem nächsten Bild die gegenteilige – eine positive – Botschaft folgt. Hübner wandte dasselbe durchaus kommerziell orientierte Prinzip an wie die Zeitungen, die durch Romane wie jenem Sues ihre Auflagen in zuvor nie erreichte Höhen zu schrauben in der Lage waren.

Begünstigt wurde Hübners erfolgreicher Versuch, die ‚Publikationsweise‘ seiner Bilder an dieses literarische Erfolgsformat anzunähern, zweifellos durch den neuen, beschleunigten Ausstellungsrhythmus der freischaffenden rheinischen Künstler, der eine erneute Ansprache des nahezu gleichen Publikums innerhalb relativ kurzer Zeiträume von Viertel- oder Halbjahren ermöglichte. Dazu kam die schlagartige Berühmtheit seiner Kompositionen. Im Fall der *Schlesischen Weber* etwa konnte der Maler erstmals sicher sein, an dieses beim Betrachter in Erinnerung gebliebene, erfolgreiche Thema anschließen zu können. Selbst jene, die das Bild nicht selbst in einer der zahlreichen Ausstellungen gesehen hatten, kannten eine lithographische Vervielfältigung oder aber zumindest eine der sehr blumig und emotional formulierten Bildkritiken.<sup>28</sup> In gewisser Weise also war auch das Phänomen der modernen ‚Erscheinungsweise‘ der Hübnerschen Bilder indirekt von einer Kunstkritik wie der Müllerschen abhängig, da dessen Leserschaft die Zahl von Kunstausstellungsbesuchern im Vormärz um ein Vielfaches übertraf.

Generell war das Produzieren auf von außen vorgegebene Termine hin für Schriftsteller wie Maler eine Novität und erforderte die schrittweise Aufgabe des jahrhundertalten Geniegedankens: Beide schöpften nicht länger aus

26 *Deutsches Kunstblatt* Nr. 23, 10.6.1850. S. 179.

27 *Düsseldorfer Zeitung* Nr. 211, 1.8.1845.

28 Vgl. zu den Ausstellungsorten Landes. *Hübner* (wie Anm. 8). WVZ 1844-2 sowie die Wiederholung WVZ 1844-1. Lithographische Kopie des Gemäldes durch Carl Wildt 1845 und G. Feckert 1847 (vgl. dazu ebd.).

dem Moment individueller Inspiration, sondern liefern ‚Produkte‘ über von außen (dem Zeitgeschehen) vorgegebene Stoffe zu von außen (dem Redakteur, dem Ausstellungsmacher) vorgegebenen Zeitpunkten. Das Selbstverständnis des Schriftstellers passte sich den neuen Gegebenheiten schneller und selbstbewusster an als das des Malers; es entstand eine leidenschaftlich geführte öffentliche Debatte über die Existenz einer Pflicht der Schriftsteller, sich gegen restaurative Prozesse auszusprechen und zu Fragen des aktuellen Zeitgeschehens Stellung zu nehmen. Der Schriftsteller und Publizist Ernst Dronke schrieb 1846 im *Gesellschaftsspiegel* zur Verteidigung seiner „Tendenznovellen“:

Tendenznovellen dieser Art können viele Leute, die sich eines besonders feinen Kunstsinnes rühmen, nicht verdauen – sie sagen, die Kunst habe es nur mit dem Harmonischen, mit der Schönheit der Formen, mit der *I d e a l i t ä t* des Lebens zu thun; die Zerrissenheit des Lebens, die Disharmonie, das Leiden der Armuth seien keine Gegenstände für die Kunst [...], daher auch nicht für die novellistische Darstellung [...]; da darf auch kein Mißlaut aus den wild wogenden Kämpfen der Gegenwart störend in ihre Kammern eindringen, in denen sie ihre reine, keusche Göttin der Schönheit anbeten, da darf kein Weckruf des zerrissenen Lebens in ihre idealen Träumereien fahren [...]; sie wollen vom *L e b e n* nichts wissen, sie construiren sich ein ideales Leben.<sup>29</sup>

Hübner dagegen betonte noch vier Jahre vor seinem Tod in einem Brief an den Direktor der Nationalgalerie, Max Jordan, er „arbeite aus wirklich innerem Drange zur Kunst“<sup>30</sup> – eine Wortwahl, die in ihrer Unbeholfenheit zwangsläufig das Gegenteil impliziert.

## Abhängigkeiten

Betrachten wir beide geschilderten Phänomene – die symbiotische Kooperation von Dichter, Maler und Kunstkritiker wie auch die Adaption des Forterzählungsprinzips auf der Leinwand –, so lässt sich eine verhältnismäßig nüchterne Bilanz ziehen: Das Abstreifen der als überholt empfundenen und von starren Hierarchien geprägten Zwänge des akademischen

---

<sup>29</sup> *Gesellschaftsspiegel*, 2.1846, S. 176.

<sup>30</sup> Carl Wilhelm Hübner an Max Jordan, 19.8.1875. Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin, Autographensammlung, Mappe 0634.

Kunstgeschehens schuf neue Abhängigkeiten: Vom Wohlwollen der freien Kunstkritik, deren Urteil – durch die sinkende kunsttheoretische Vorbildung ihrer Vertreter – immer stärker dem Geschmack der Massen entsprach; von der Literaturproduktion, weil die Malerei noch nicht bereit war, das Zeitgeschehen ‚ungefiltert‘ zu verarbeiten; letztlich auch vom Zeitgeschehen selbst, das, als es nach der Revolution von 1848 kaum mehr die Massen fesselnden Themen hervorbrachte, auch einen Maler wie Hübner vor neue Schwierigkeiten stellte, seinen Namen im Gespräch zu halten.

Die bewusste Kooperation von Dichter und Maler ließ nicht nur beide Seiten vom Erfolg des anderen profitieren, steigerte nicht nur die Bekanntheit beider Namen und diente nicht nur der gemeinsam transportierten Idee. Der durchaus kalkulierte gemeinsame Erfolg Hübners und Müllers war maßgeblich für den plötzlichen Aufschwung der ‚freien Kunstkritik‘ in der RheinStadt.

Erst die große Resonanz der Hübnerschen Bilder, so scheint es, hat zum vollständigen Aufblühen der Kunstberichterstattung in der *Düsseldorfer Zeitung* geführt. Am 31. Juli und 1. August 1845 waren das Müllersche Gedicht *Jagdrecht* und dessen überschwengliche Besprechung von Hübners Weberbild erschienen.<sup>31</sup> Sechs Tage später folgte im Rahmen eines Berichts von der Kölner Kunstausstellung die Klage, dass es zu wenige Bilder wie das *Jagdrecht* gebe, die es ablehnten, „durch die Brille der Alten“ zu schauen; das Bild überdies gehöre „zu dem Bedeutendsten [...], das noch in der Genremalerei geleistet worden“<sup>32</sup>. Am 24. desselben Monats schloss sich ein Hinweis auf den Ankauf des Bildes durch den Kunstverein und seinen zwischenzeitlich überregional errungenen Erfolg an.<sup>33</sup> Ab diesem Zeitpunkt ist eine deutliche Häufung von Kunstthemen in der Zeitung zu verzeichnen. Es ist in diesem Zusammenhang sicherlich nicht als Zufall anzusehen, dass im September desselben Jahres erstmals eine genaue Auflistung der im Künstlerunterstützungsverein verlostten Bilder gedruckt wurde. Im Folgejahr 1846 entschied man sich für eine ausführliche Berichterstattung von der Düsseldorfer Akademieausstellung. Wie auch in anderen Blättern üblich, geschah dies fortan über mehrere Ausgaben hinweg, geordnet nach den unterschiedlichen Genres. Allerdings in auffällig unkonventioneller Reihenfolge. Mit der Historie als dem akademischen Rang nach höchster Gattung der Malerei zu

---

31 *Düsseldorfer Zeitung* Nr. 210, 31.7.1845; ebd. Nr. 211, 1.8.1845.

32 Ebd. Nr. 217, 7.8.1845.

33 Ebd. Nr. 234, 24.8.1845.



beginnen, war verpflichtende Tradition. Nicht so in Düsseldorf. Hier lautete die gewählte Reihenfolge Genre – Porträt – Landschaft – Historie. Dass der begeisterte Aufruhr um Hübners *Weber* und *Jagdrecht* hieran einen entscheidenden Anteil hatte, bleibt eine Vermutung, die jedoch nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit entbehrt.

Die sprunghafte Zunahme freier (akademieunabhängiger) Ausstellungen ebenso wie die wachsende Zahl von Malern selbst profitierten von der größer werdenden öffentlichen Plattform. Nicht zu vergessen ist dabei aber, dass dieser neue Platz, den die Kunstausstellungen sich in den Feuilletons eroberten, wiederum Raum für die neue Gruppe freier Journalisten schuf, die sich aus kunstinteressierten Literaten, Kaufleuten oder gar – wie im Falle Müllers – Ärzten speiste (s.o.). Müller sorgte mit der aktiv betriebenen Verheiratung von Bild und Lyrik nicht nur für seinen eigenen und Hübners Erfolg sowie für die Verwirklichung seines Ideals einer aktiv in die Probleme der Zeit eingreifenden Kunst, sondern auch für die Etablierung seines Berufsstands.

Wolfgang Müller von Königswinter wandte sich nach der Revolution vollständig von seinen Idealen des Vormärz ab. Gleichzeitig blieben Hübners sozialthemathe Bilder des Vormärz ohne Nachfolge, und in seinem Œuvre selbst büßten sie rasch an Reiz und Erfolg ein. Sie waren das momentgebundene Ergebnis der traditionellen Düsseldorfer Nähe von Literatur und (Akademie-)Malerei, eines Phänomens, das sich durch die selbstbewusste Existenz und die besondere Nähe von Freiheitsliteratur und freier Künstlerschaft bruchlos in die neue Lebenswirklichkeit des Vormärz überführen ließ. Die Bilder mitsamt ihrem Verhältnis zum geschriebenen Wort sind letztlich mindestens ebenso sehr ein Moment der Tradition wie der Innovation. In besonderem Maße war das Festhalten am alten Schema bei gleichzeitiger Sehnsucht nach Umbruch und Erneuerung ein Spiegelbild der Vormärzbeziehung und daher in den wenigen Jahren vor der Revolution von 1848 ein so wirkmächtiges Phänomen, dass es lohnend macht, die Verwobenheit von Ausdrucksformen der Literatur und Kunstkritik mit der Malerei nachzuvollziehen. Mithin handelt es sich um fruchtbare Gegenstände für eine Kunstgeschichte, die die inhärenten Züge von (ästhetisch motivierter) Kunstkritik ablegt, sowie für eine Germanistik, die dem 19. Jahrhundert nicht mit der Intention ebensolcher Literaturkritik begegnet. Die Kunstgeschichte tut sich in diesem Punkt schwerer als die Germanistik. Früher und intensiver hat diese begonnen, sich mit dem literarischen und lyrischen Erbe einer Zeit zu beschäftigen, die Botschaft und Didaktik weit über die Form stellte. Im doppelten Sinne überholt erschienen der Kunstgeschichte Hübners Sujets: als

politisch gestrig (durch ihre frühe Indienstnahme von links, die zeitgenössisch durch Friedrich Engels begann und in der Kunstgeschichtsschreibung der 1960er und 1970er Jahre fortgesetzt wurde)<sup>34</sup>, und als ästhetisch minderwertig, fern einer echten Avantgarde, fern von einem bewussten Realismus, nur für einen Moment am Zeitgeschehen schnuppernd. Dass gerade dieses Zaudern, diese Uneigenständigkeit und auch der Verlust jedes aktiven Impetus' nach 1847/48 Ausdruck der Zeitstimmung waren, gerät allzu oft aus dem Blickfeld.

Der glückliche Moment sichtbarer und unsichtbarer Kooperation von Bild und Text im Düsseldorfer Vormärz erlaubt einen Einblick in Chancen, Zwänge und Abhängigkeiten ihrer Vertreter, in ein spannendes Wechselspiel zwischen zwei Medien, die in den 1840er Jahren einen spektakulären Aufschwung erfuhren.

---

34 Friedrich Engels schrieb 1844, Hübners Bild habe „wirksamer für den Sozialismus agitiert als hundert Flugschriften“. Friedrich Engels. „Rascher Fortschritt des Kommunismus in Deutschland“. Teil I. *The New Moral World* 25. 13.12.1844. Karl Marx/Friedrich Engels. *Werke*. Bd. 2. Berlin: Dietz, 1957. S. 509-513, hier S. 510. Zur Werkrezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Landes. *Hübner* (wie Anm. 8). S. 38-56.