

„... besser als irgendein Buch oder eine Rede.“

Peter Janssen und sein Werk unter besonderer Berücksichtigung Marburgs

von Andreas Tacke und Holger Th. Gräf

Johann Peter Theodor Janssen erblickte am 12. Dezember 1844 in Düsseldorf – seit 1815 zum Königreich Preußen gehörend – als erster Sohn des Reproduktionsgraphikers und Zeichenlehrers (Tamme Weyert) Theodor (1816-1894) und seiner Frau Laura (1822-1889), geb. Hasenclever, das Licht der Welt.¹ Seiner Heimatstadt wird er zeitlebens treu bleiben: Hier erhält er seine Ausbildung, wird er heiraten, ein florierendes Atelier für Historien- und gelegentlich für Porträtmalerei unterhalten, Professor an der Kunstakademie und später deren Direktor werden und am 19. Februar 1908 daselbst für immer die Augen schließen. In der langen Liste von ca. 4000 (!) Malerinnen und Malern der sogenannten „Düsseldorfer Malerschule“ des 19. Jahrhunderts gehört er zu jenen ca. 1000 (!) Künstlern, die mit einem mehr oder weniger umfangreichen Werk von sich reden gemacht haben.²

Bereits als Kind erhielt (Johann) Peter (Theodor) Janssen von seinem Vater sowie von Privatlehrern eine künstlerische Ausbildung, bevor er mit 15 Jahren in die Königliche Düsseldorfer Kunstakademie eintrat. Sein Onkel Johann Peter Hasenclever (1810-1853) war dort zuvor als Historienmaler tätig gewesen.³ Die Düsseldorfer Akademie war seinerzeit in vier Abteilungen gegliedert gewesen, und zwar nach der Maler-, Bau-, Kupferstecher- und Bildhauer-Schule. Janssen erhielt eine Ausbildung als Maler und hierbei bildeten die „Historien=, Bildniß= und Genre=Malerei“ eine „Section“, die von zwei Professoren betreut wurde, und die „Landschaftsmaler“ eine weitere Section, der jedoch nur ein Professor vorstand.⁴ Zu seinen Lehrern gehörten u. a. der damalige Akademiedirektor (1859-1867) Eduard (Julius Friedrich) Bendemann (1811-1889)⁵, ein gebürtiger Berliner, der aus Darmstadt stammende Carl Müller (1818-1893)⁶, Professor für Historienmalerei, sowie der Berliner Carl Ferdinand Sohn (1805-1867)⁷, der von 1859-1867 Leiter der Meisterklasse war.

Janssens Studienjahre waren begleitet von heftigen Auseinandersetzungen um die Rolle der zeitgenössischen Kunst, welche 1859 in die Forderung der Künstler nach einer nationalen Kunst gipfelte, weg von der nach ihrer Meinung nach vorherrschenden religiösen Ausrichtung. In ihrem Aufruf – „Wir wollen eine nationale Kunst“ – forderten sie, unter ihnen waren zahlreiche Mitglieder der Düsseldorfer Kunstakademie, die „Erweckung des Patriotismus, der sich ungleich mächtiger entwickeln läßt durch eine wahrhaft künstlerisch gehobene und

erhebende Darstellung unserer Volksgeschichte“. Der Staat wurde aufgefordert „monumentale Kunst“ in Auftrag zu geben, denn es „gibt keinen besseren Lehrer als die Kunst, sie lehrt Vaterlands-Geschichte, sie preißt Vaterlandsruhm besser als irgendein Buch oder eine Rede“.⁸ Man könnte das durch diese Formulierungen zum Ausdruck kommende gesellschaftliche Verständnis zur Rolle von Kunst und Künstler als leitmotivisch für die ganzen Schaffensjahre Janssens ansehen.

Eine Studienreise führte ihn 1864 durch Holland und Belgien; im darauffolgenden Jahr bereiste Janssen Süddeutschland, wo er sich längere Zeit in München aufhielt.

Zwischen 1865 und 1869 arbeitete er am Entwurf und der Ausführung seines ersten selbständigen Ölgemäldes „Die Verleugnung Petri“.⁹ Zum einen zeigte sich schon darin sein Hang zu großformatigen Gemälden (3,12 x 3,68 m), aber auch die Fähigkeit, mit diesen Formaten fertig zu werden. Zum anderen sind hier die Einflüsse der älteren Düsseldorfer Schule¹⁰, insbesondere die seines Akademielehrers Bendemann deutlich nachzuvollziehen. Einer Stillage, der er in den kommenden Jahren treu blieb: deutliche Bemühung um historisch korrekte Wiedergabe der Details, der Waffen, Kleidung und Accessoires, ein strenger kompositorischer Bildaufbau sowie die sprechenden überdeutlichen Gesten der dargestellten Personen.

1867/68 beteiligte sich Janssen am Wettbewerb um die Ausmalung des Krefelder Rathaussaales und ging im November 1869 als Sieger der dritten Wettbewerbsrunde hervor. Im Ausschreibungstext waren Themen aus der „Geschichte der Stadt und Herrlichkeit Crefelds“ vorgesehen. Daß Janssen schließlich den Auftrag erhielt, war neben Protektion auch seinem gewählten Thema aus der Sage von Hermann dem Cherusker zu verdanken.¹¹ Janssen hatte sich selbstbewußt von der vorgegebenen Thematik gelöst und damit einen Stoff geliefert, der dem Konkurrenzunternehmen, dem Karlszyklus im Aachener Rathaus von Alfred Rethel (1816-1859)¹², ebenbürtig war und der – nach späterer eigener Aussage – „der Aufgabe der Kunst gemäß auch bildend auf die Menschen wirken sollte“ und, „anschließend an die damaligen Zeitverhältnisse, die Folgen der Einigkeit und die der Uneinigkeit und Vaterlandslosigkeit zur Anschauung brachte“.¹³

Die durchkomponierten Bilder (Öl auf Leinwand; nach

Bieber im Depot des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums) heben die Protagonisten hervor und der realhistorische Hintergrund der Ereignisse wird mit legendenhaft-mythologischen Elementen verschweißt, wenn etwa die Figur der Germania der siegreichen Armee voranschwebt. Das Bildprogramm – „Arminus einigt die Germanen gegen die Römer und hindert Varus am weiteren Vordringen nach Germanien“ – war damals eindeutig politisch zu lesen und die Gleichung „Römer = Welsche = Franzosen“ den Zeitgenossen geläufig.¹⁴ Tatsächlich entstanden die Kartons für die Krefelder Bilder 1869/70 und die Ausmalung wurde 1873 vollendet. Die Parallelität zwischen dem Hermannzyklus und der Reichsgründung liegt auf der Hand und wird vom Künstler selbst in seinen „Erinnerungen“ nahegelegt.

Stilistisch lassen sich in dem Krefelder Zyklus Einflüsse der italienischen Renaissancekunst ebenso nachvollziehen wie variierte Zitate aus Arbeiten der Zeitgenossen, wie Alfred Rethel und Peter von Cornelius (1783-1867), letzterer war (von 1821-24) ein Amtsvorgänger Janssens als Direktor an der Düsseldorfer Kunstakademie. Beispielsweise erinnert der siegreich vorrückende Hermann an Cornelius' „Vier apokalyptische Reiter“, welches in den 1840er Jahren für die Nordwand des nicht ausgeführten Campo Santo in Berlin entworfen wurde¹⁵, und an Rethels „Die Schlacht bei Cordoba“ des Karlszyklusses im Aachener Kaisersaal des Rathauses von 1849/50. Dabei stellt Janssen den übersteigerten wilden Bewegungen der Figuren in den Schlachtenbildern die ruhigen statischen Szenen in den Supraporten gegenüber, die an die reliefartige Bildauffassung der Nazarener erinnern.

Die bis zu ca. 3,50 x 4,00 m großen Wandbilder fanden das enthusiastische Lob der zeitgenössischen Kritik und Janssen, noch nicht dreißigjährig, zählte fortan zu den anerkannten Historienmalern seiner Zeit. Bis zu seinem Tod folgte eine fast ununterbrochene Reihe von großen und deshalb über mehrere Jahre sich hinziehenden Aufträgen zur Ausschmückung von bedeutenden öffentlichen Gebäuden.

Schon während seiner Arbeit am Krefelder Zyklus entstand ein monumentales Gemälde (1872) für den im neogotischen Stil errichteten Anbau (1861-1864) der Bremer Börse.¹⁶ Dieses ca. 7,80 x 7,40 m messende Ölbild ist in dreierlei Hinsicht für die hier behandelten Zusammenhänge interessant. Zunächst ist wiederum eine gewisse Abhängigkeit vom Aachener Karlszyklus festzustellen. Rethels „Karls Einzug in Pavia“ (1850/51) entspricht nicht nur in den Dimensionen (5,60 x 6,60 m) und der äußeren Form (Einpassung in einen neugotischen Spitzbogen) dem Bild Janssens. Auch kompositorisch (Staffelung der Personengruppen, Torbogen im Bildhintergrund) sind Anleihen nachzuvollziehen. Sodann ist festzustellen, daß Janssen hier erst-

mals realistische Züge in der Darstellung der Personen ausführte, die indes idealtypisch überformt sind und die Figuren bleiben auch noch in einen symbolisierend dargestellten Ereigniszusammenhang eingebunden. Schließlich ist das gewählte Bildthema für die eingangs skizzierte historisch-politische Kultur und vor allem Selbsteinschätzung bzw. Selbstverortung des deutschen Bürgertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts höchst aufschlußreich. Das Thema – „Kolonisation der Ostsee-Provinzen durch die Hanse, 1201“ – wurde Janssen von den Bremer Kaufleuten vorgegeben. Es handelt sich um eine ineinander verzahnte, gestaffelte Darstellung verschiedener Szenen, die den bremischen Anteil an der Kolonisation des Baltikums durch die Hanse im 13. Jahrhundert versinnbildlichen soll. Tatsächlich trug Bremen wenig dazu bei und verdankte seine zeitgenössische Blüte vielmehr dem prosperierenden Transatlantikverkehr. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts war Bremen der wichtigste Hafen für Auswanderer nach Amerika und 1872 wurde hier eine Baumwollbörse gegründet. Der Wahl des Bildthemas wird man daher eine erhebliche kompensatorische Funktion zubilligen dürfen. Offensichtlich war es der Rückblick ins Mittelalter, der Identität stiftete und nicht der gegenwärtige Erfolg im System des Welthandels und der Migration im industriellen Zeitalter, deren soziale Kosten man tagtäglich vor Augen hatte.¹⁷

1874 entstand eines der wenigen Historienbilder Janssens außerhalb seiner Zyklen in öffentlichen Gebäuden. Es handelt sich um „Das Gebet der Schweizer vor der Schlacht von Sempach, 1386“. Dieses 1,84 x 2,32 m große Bild war eine Auftragsarbeit für ein Bürgerehepaar in Bad Honnef, welches durch deren Erben dem Düsseldorfer Kunstmuseum 1917 vermacht wurde.¹⁸ Auch hier läßt sich wiederum eine deutliche Abhängigkeit von Rethels Darstellung des selben Themas nachweisen. In der Schlacht besiegten die Schweizer Eidgenossen unter ihrem tapfersten Mitstreiter Arnold von Winkelried das Ritterheer Herzog Leopolds III. von Österreich und erlangten damit ihre Unabhängigkeit vom Habsburger Territorialstaat. Für die künstlerische Entwicklung Janssens ist dieses Bild vor allem wegen seiner Hinwendung zu dem zeitgenössischen Realismus wichtig. Damit entfernte sich Janssen deutlich von den älteren Einflüssen in der Tradition der italienischen Renaissance aber auch von denen der Nazarener.

Hinter diesem Realismus standen die „zeitgemäßen Forderungen: Wahrheit im Ausdruck, damit Steigerung in der Betrachtung des Menschen, seiner äußeren und inneren Charakteristika“.¹⁹ Diesen mit dem Sempach-Bild eingeschlagenen Weg sollte Janssen zeitlebens beibehalten. Neben der realistischen Darstellung war dies vor allem das lebhaftes Mienenspiel der dargestellten Personen, indem er die Individualisierung und Psychologisierung seiner Einzelfiguren in der

realistischen Tradition der Düsseldorfer Historienmalerei erfolgreich weiterentwickelte. Wobei dieser Düsseldorfer Realismus Kritiker auf den Plan rief. So titulierte kein geringerer als Theodor Fontane Janssens Akademiekollegen Eduard von Gebhardt (1838-1925)²⁰ als „Sankt-Realismus“.²¹

Bis 1878 malte Janssen die schlecht dokumentierten und zudem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Wandgemälde für die Aula des Lehrerseminars in Moers. Die Auseinandersetzung um das Programm und die beteiligten Künstler spiegeln die Härte des Bismarck'schen Kulturkampfes wieder. Katholische Künstler zogen sich zurück, als letztendlich ein Bildprogramm zur Diskussion stand, das „die großen Hauptakte der Reformation [...] und die preußischen Herrscher [...] und ihr Wirken für das protestantische Bekenntnis und die Glaubensfreiheit“ beinhalten sollte, wobei die Geschichte des niederrheinischen mit der des preußischen Protestantismus verwoben werden sollte. Janssen war dafür der richtige Mann, zumal eine Sinnverbindung herzustellen war von den Anfängen der Weltgeschichte bis zur Proklamation des Deutschen Kaiserreiches (1871).²² Eine Weltgeschichte als „Nationalepos“ die ähnlich, wenn auch in Moers bescheidener realisiert, der von Wilhelm von Kaulbach (1804-1874) ist, welcher diese in seinem kulturhistorischen Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin umsetzte. Auch dort löste eine derartige Geschichtsbetrachtung heftige Reaktionen, vor allem bei den Katholiken der Reichshauptstadt aus, wird doch kein geringerer Bogen, als vom „Turmbau zu Babel“ bis zum „Zeitalter der Reformation“ geschlagen und auf die Gegenwart bezogen.²³

Mit seiner Berufung zum Professor für die Elementarklasse der Königl. Kunstakademie in Düsseldorf hatte Janssen im Alter von 33 Jahren eine hochangesehene Stellung im Kunstbetrieb des Kaiserreiches erlangt.²⁴ Die 1878-1881 erfolgte Ausmalung des Erfurter Rathaussaales²⁵ – Vorarbeiten datieren zurück bis ins Jahr 1875 – mit Themen aus der Geschichte der Stadt und des Reiches zementierten seinen Ruf als der Monumentalmaler in Deutschland. Kunstpreise und Berufungen, u. a. an die Berliner Akademie der Künste, folgten.

Neben einer genealogischen Galerie der preußischen Herrscher in 17 Porträtarstellungen – von den Anfängen bis zu Kaiser Wilhelm I. – wurde im Erfurter Rathaus in neun großen Wandbildern, die vor Ort in der von Janssen selten angewandten Wachsfarben-Technik ausgeführt wurden, die Erfurter Stadt- mit der deutschen Reichsgeschichte verwoben: Von der „Predigt des hl. Bonifazius“ bis hin zu „Erfurt huldigt dem König von Preußen, 1803“ und „Die Zerstörung der Napoleonssäule auf dem Anger, 1814“ wird der historische Bogen gespannt und somit die Vergangenheit

geschichtsdidaktisch mit der Gegenwart verbunden.

Interessant ist der archivalisch belegte Vorgang hinsichtlich der Wahl Janssens als ausführendem Künstler: Mit der Bitte um einen Staatszuschuß zu den geplanten Wandgemälden wandte sich der Erfurter Oberbürgermeister an das preußische Kultusministerium. Dieses verband seine Zusage mit der „Empfehlung“, einen „preußischen Unterthanen“, nämlich den Düsseldorfer Historienmaler Peter Janssen, mit der Ausfertigung zu betrauen. Unser Künstler erfreute sich demnach der Protektion von höchster Stelle; dieser Unterstützung wird er auch den Marburger Auftrag verdanken.

Janssen wurde von Seiten der Stadt mit Informationsmaterial zur Geschichte Erfurts eingedeckt und schrieb dem Oberbürgermeister im Dezember 1874 zuversichtlich, „daß es gelingen wird, in Ihrem Rathsaal ein schönes, großes, nationales Monument zu schaffen“.²⁶ Die Wahl des Berliner Kultusministeriums hatte – wie später in Marburg – demnach den Richtigen getroffen, denn aus der Erfurter Stadtgeschichte wurde unter den Händen Janssens eine preußisch eingefärbte Nationalgeschichte – ein Transformationsprozeß, der auch in Marburg zu beobachten sein wird.

Janssen bereitete seine Ausführung der Gemälde mit zahlreichen Einzelstudien vor.²⁷ Die Detailgenauigkeit, für die die Düsseldorfer Malerschule in der zweiten Jahrhunderthälfte bekannt (und bei ihren Kritikern berüchtigt) war, brachte für jedes Gesicht, für jede Geste, für jedes Kostüm Einzelstudien hervor. Die Blätter zeigen zwar die versierte Hand des historistischen Künstlers, doch ihr trockener Stil läßt sie aus der zweckdienlichen Stellung im Schaffensprozeß nicht heraustreten, die meisten Entwurfszeichnungen und Kartons hatten bereits mit dem Abschluß der Arbeiten ausgedient. Lediglich Janssens Ölskizzen, von denen sich auch einige für den Marburger Auftrag erhalten haben, zeigen einen freieren und frischeren Duktus, weg von den Details, hin zum Erfassen der bildtragenden Entwurfsidee.

Nach Beendigung der Arbeiten in Erfurt begann Janssen 1881 mit ersten Planungen für den Wandfries und die Deckengemälde der Aula der Düsseldorfer Kunstakademie, die im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden. Die Entwurfsarbeiten stockten bald. 1887 nahm er sie wieder auf, doch nicht zuletzt Kunstreisen nach Italien, aber auch nach England, Frankreich, Schottland und Belgien zögerten die Vollendung bis 1893 weiter hinaus. Im selben Jahr wurde er kommissarischer und zwei Jahre später (1895) ordentlicher Direktor der Düsseldorfer Akademie und hatte damit den Höhepunkt seiner Karriere erreicht.

In seiner Gesamtheit gesehen, ist das Bildprogramm der neun Wand- und drei Deckenbilder der Aula nach

Bieber „als ein dem Künstlernachwuchs verkündigtes idealistisches Credo zu verstehen: Die Hauptwerte der humanistisch-christlichen Überlieferung wie die Erfüllung familiärer Pflichten und vorbildlicher Leistungen im Lebenskampf, die der Niederwerfung fremder Völker und in der Überwindung der die Menschheit bedrohenden feindlichen Kräfte versinnbildlicht sind, werden hier verherrlicht“.²⁸

Die 1883/84 („Schlacht bei Fehrbellin, 1675“), 1886-1888 („Schlacht von Torgau, 1760“) und 1890 („Schlacht von Hohenfriedberg, 1745“) entstandenen Wandgemälde für das Berliner Zeughaus, ebenfalls alle zerstört²⁹, sorgten dafür, daß er auch in der Reichshauptstadt als hervorragender zeitgenössischer Historienmaler präsent war.

Wilhelm I. hatte nach der Reichsgründung damit begonnen, das barocke Zeughaus zu einem nationalen Museums- und Denkmalsbau umgestalten zu lassen³⁰, bei dem „nicht *einer* einzelnen Schlacht, *einem* einzelnen Kriege, nur *einem* unserer Könige, oder nur *einem* unserer Feldherren, sondern der ganzen Fases von Ruhm, Ehre, Erfolgen und Tüchtigkeit, welche unsere ‚Geschichte ohne Gleichen‘ eingeheimst hat“, erinnert werden sollte.³¹ Doch erst unter Wilhelm II. konnte ein wesentlicher Teil der Ausstattung realisiert werden. Die Kuppelhalle („Herrscherhalle“) wurde von zwei „Feldherrenhallen“, einer östlichen und westlichen, flankiert, die unter anderem mit zwölf Historienbildern zur Glorifizierung brandenburgisch-preußischer Waffentaten dienten; Janssen hatte eine Schlacht des Großen Kurfürsten und zwei von Friedrich dem Großen auf Leinwandbildern zu behandeln gehabt.

Einige seiner Skizzen lagen dem Kaiser vor. Der Vorgang belegt, daß Janssen nicht nur in der Berliner Kulturbürokratie kein Unbekannter mehr war, sondern auch die Aufmerksamkeit des Kaiserhauses auf sich zog.³²

Die Kunstkritik zollte ihm mehr als nur anerkennenden Respekt. Offensichtlich traf Janssen mit seinem Realismus den Geschmack der Zeit, denn ein Kritiker urteilte in seinem Beitrag zur neuen Monumentalmalerei in Preußen: „Der moderne Volksgeist will schlechterdings nicht, dass uns die höchsten Ideale der Vaterlandsliebe, des Familiensinns, der Mannestugend, der Tapferkeit und Gerechtigkeit durch Triumphzüge römischer Krieger und durch unverständliche Allegorien in Cornelianischem Stile verkörpert werden. Er will die Geschichte unserer Zeit gegenständlich, nicht symbolisch behandelt wissen, [...]“.³³ Der Autor führt als gelungenes Beispiel vor allem Janssens Gemälde der „Schlacht von Torgau, 1760“ an, welches eigentlich die Episode der Begegnung Friedrichs und Ziethens am Morgen nach dem Siege beinhaltet: „Wenn jemand einen Typus für eine vollkommene Verbindung der

architektonisch gebundenen Wandmalerei mit der modernen Wahrheitsliebe suchen will, kann er kein besseres Beispiel als dieses Gemälde finden: es ist komponiert, aber in jeder Einzelheit offenbart sich ein Studium der Natur, das die erste Voraussetzung zu so vollendeten Schöpfungen ist“.³⁴

Hatte Janssen in dem Fries und den Deckengemälden der Aula der Düsseldorfer Kunstakademie zwar nochmals deutlich auf die Tradition der Düsseldorfer Schule aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen – wohl dort nicht zuletzt in der Absicht, die künstlerische Entwicklung der Akademie bis zur Gegenwart darzustellen – blieb er in seinen folgenden Werken diesem ‚Realismus‘, gewissermaßen seinem eigenen Erfolg, verpflichtet. Sein zweites wichtiges Galeriebild (4,12 x 6,00 m), „Der Mönch Walther Dodde und die bergischen Bauern vor ihrem entscheidenden Eingreifen in die Schlacht bei Worringen, 1288“ (Düsseldorf, Rathaus), das ein „lokalpatriotischer Bürger“ anlässlich des 600jährigen Stadtgründungsjubiläums 1888 der städtischen Galerie in Düsseldorf stiftete und welches 1893 von Janssen vollendet wurde³⁵, steht für diesen Schritt. Neben der realistischen porträthaften Darstellung der zentralen Person(en), der strengen historischen Treue in der Wiedergabe der Kleidung und Accessoires führte Janssen hier einen weiteren wichtigen Aspekt in seine Historienmalerei ein, der auch im Marburger Zyklus zentral ist: die Darstellung von Massenszenen und die Gegenüberstellung der großen historischen Persönlichkeit und der Masse, dem Volk. Die Masse, man möchte sagen die Staffage, ist auf die ‚große‘ Person hin ausgerichtet, wodurch deren Mittelpunktfunktion im Bildgeschehen betont wird. Gleichzeitig erreicht aber das Volk als „Ausdrucksträger seiner Kompositionen“ weit mehr als eine Staffagefunktion.³⁶ Das heißt, daß die zentral bedeutsamen und handelnden Personen meist in überlegener Ruhe dargestellt werden, die Volksmasse hingegen ihrer Emotionalität Ausdruck verleiht, die durch das Erleben, die Zeugenschaft des historischen Augenblicks stimuliert ist. In dem Sempach-Bild wurde Arnold von Winkelried zwar auch in den Mittelpunkt gestellt und durch die ausgebreiteten Arme darstellerisch in die Nähe eines alttestamentarischen Propheten gerückt, der Gottes Stimme erhört. Die anderen Personen sind allerdings noch nicht auf ihn bezogen.

Dieses Verhältnis von ‚Volksmasse‘ und ‚historischer Persönlichkeit‘ zieht sich auch durch Janssens Marburger Zyklus. Die sieben Hauptbilder und der Märchenzyklus nahmen Janssen rund acht Jahre in Anspruch.³⁷ Er selbst sah darin den Höhepunkt seines Schaffens. Mit der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Medizinischen Fakultät der Universität Marburg am 400. Geburtstag des Universitätsgründers, Landgraf Philipps des Großmütigen, am 13. November 1904,

wurde Janssen als Künstler geehrt und nach eigener Aussage war dies „die einzige Auszeichnung, auf die er wirklich stolz war“.³⁸ Tatsächlich charakterisieren die Marburger Bilder den Beginn seiner dritten und letzten Schaffensperiode.

Janssen weist in seinem reifen Werk die Charakteristika der Düsseldorfer Malerschule auf und die Marburger Aulagemälde können dafür als idealtypisch angesehen werden. Denn typisch „für die Düsseldorfer Malerschule ist, daß dem Betrachter als ‚Ersatz‘ für die fehlende visuelle Handlungseindeutigkeit genrehafte Motive angeboten werden. Denn letztendlich spiegeln die Gesichter der einzelnen, fast mit Porträtsanspruch wiedergegebenen Männer verschiedene zukünftige Szenarien wider. Dabei wird in vielen solcher Szenen zudem mit dem Prinzip der Augmentation [...] eine Vielheit an möglichen Reaktionsweisen in ein und demselben Gesichtstypus durchgespielt. Die Bandbreite der Ausdrucksweise in den Gesichtern reicht ebenso von Verzückung, über wilde Entschlossenheit bis hin zu bitterster Furcht. [...] Was vorherrscht ist die Vielfalt dieser Gefühle innerhalb der Menschenmasse. Sie wird zu einem gleichberechtigten Part gegenüber einem potentiellen Helden. [...] Die Figur des Helden, die für die Historienmalerei von großer Bedeutung war, wird hier auf mehrere potentielle Helden, die aus der Masse der Menschen hervorgehen könnten, aufgesplittert. Damit werden mögliche Identifikationsfiguren für den Betrachter geschaffen“.³⁹

Die Frage, welche historisch verbürgten oder sagenumwobenen ‚Helden‘ leitmotivisch in dem Marburger Zyklus aufgenommen werden sollten, führte zu langwierigen Auseinandersetzungen.

Denn die Auffassung, daß man mit der Innendekoration durch Alexander Linnemannaus Frankfurt am Main nur etwas Vorläufiges (1893-1902) vor Augen hatte, setzte sich schon früh durch. Im Vergleich mit anderen preußischen Monumentalbauten der Jahrhundertwende fiel zum einen ihr repräsentativer Anspruch zu bescheiden aus und zum anderen war bisher in der Marburger Aula die Möglichkeit nicht genutzt worden, um – wie bei preußischen Staatsbauten sonst üblich geworden – historische, politische und/oder religiöse ‚Glaubensbekenntnisse‘ abzulegen; bei derartigen Monumentalzyklen bildeten die Stoffe in der Regel ein nicht mehr aufzulösendes Amalgam aus allem. Lediglich die Stirnwand am Rednerpult war genutzt worden, um Darstellungen der ‚Landesväter‘ – Philipp der Großmütige, Kaiser Wilhelm I. und Friedrich III. – zu präsentieren. Schon sie sollten laut einer Rektorenrede vom 29. Mai 1879 die Teilnehmer von Senatssitzungen mahnen, „daß jeder an seinem Platze stehe, voll eintrete für seine Pflicht, zunächst im engeren Wirkungskreise, zugleich aber zu Nutz und Frommen unseres Vater-

landes“ (siehe Dok.Nr. 2 im Quellenanhang). Was für einen appellativen Wert maß man da erst einem Historienzyklus à la Janssen zu? Auskunft wird, wie noch zu zeigen ist, die „Oberhessische Zeitung“ mit ihrem Beitrag vom 25. Oktober 1903 anlässlich der Fertigstellung der Janssen’schen Gemälde geben.

In seinem Schreiben vom 11. Dezember 1889 spricht der Universitätskurator gegenüber dem Berliner Kultusminister die Frage nach der künstlerischen Ausschmückung des in Bau befindlichen Aulaflügels direkt an (siehe Dok.Nr. 8). Sie könne nach Steinmetz nur befriedigend gelöst werden, wenn man für den 1. und 2. Bauabschnitt eine Gesamtlösung fände. Vestibül und Eingangshalle sollten nach ihm „durch monumentale Malerei und Plastik mit aus der ruhmvollen hessischen Geschichte entnommenen Gegenständen“ geschmückt werden. Im zweiten Geschoß sollte der Kreuzgang „Gegenständen aus der Zeit der Gründung der hiesigen Universität und der hessischen Reformationgeschichte sowie [...] sonstige Gegenstände aus der hessischen Geschichte“ erhalten. Für die Aula und für den als Senats- bzw. Promotionssaal genutzten Raum des östlichen Neubauflügels wären wünschenswert „Freskogemälde [...] aus der neuesten Geschichte, wenn irgend möglich bei huldvoller Gewährung des Bildnisses Seiner Majestät“, angesprochen war das von Wilhelm II. Auf diesen Vorschlag hin winkte das Ministerium wegen fehlender Mittel erst einmal ab, forderte aber Steinmetz dennoch auf, Pläne ausarbeiten zu lassen, die bei besserer Haushaltslage aufgegriffen werden könnten.

Durch den Bauverlauf des Aulaflügels ergab sich aus Marburger Sicht dennoch Handlungsbedarf. Nämlich bei der Verglasung der sehr großen Fenster der Aula sah man sich vor die Entscheidung gestellt, zum einen eine buntfarbige Verglasung zu veranlassen, diese würde aber nicht mit einem später anzubringenden Wandgemäldezyklus harmonieren, oder zum anderen einer schlichten Verglasung zuzustimmen, die aber nur vorteilhaft wäre, wenn auch tatsächlich die Wände später mit Gemälden geziert würden (siehe Dok.Nr. 12). Die Entscheidung fiel gegen eine farbige Verglasung und damit für die Option aus, später einmal einen Historienzyklus anbringen zu können (siehe Dok.Nr. 19).

Die nächsten Jahre verstrichen mit sich zum Teil widersprechenden Überlegungen und mangels Geld konnte man sich sowieso Zeit lassen. Mit einer möglichen Aufhängung des ganzfigurigen Bildnisses Wilhelms II. „wird es sich fragen“, so das Ministerium, „ob dann der in der Mitte freibleibende Raum überhaupt noch für ein großes monumentales Wandgemälde geeignet bleibt, und ob etwa die beiden Kaiserbilder nicht besser an der Nordwand anzubringen wären“ (siehe Dok.Nr. 17). Gerade an dieser Wand will man aber eine Orgel aufstellen lassen (siehe Dok.Nr. 28), welche – tatsächlich

aufgeführt – Janssen später unregelmäßige Bildfelder bescheren wird.

Am 21. Juni 1890 wurde eine „Senats-Kommission“ zur Programmausarbeitung beauftragt (siehe Dok.Nr. 19), die in den folgenden Jahren immer wieder zusammentrat. Ihre erste und zugleich weichenstellende Sitzung, die deshalb ausführlicher referiert werden soll, fand am 12. Juli 1890 statt. Der Diskussionsverlauf und die Beschlüsse sind in einem Protokoll (siehe Dok.Nr. 29) festgehalten, aus dem im Folgenden zitiert wird.

Gleich am Beginn der Sitzung wird ostentativ vereinbart, daß man für den bildlichen Schmuck keine „verbrauchten Allegorien“ möchte.

Anschließend behandelte man Ausstattungsfragen zur Aula. Diese böte an der südlichen Wand mit den Herrscherbildern wie der östlichen Fensterwand keinen Platz für Gemälde.

Die wichtigste Wand sei die westliche, mit den Verbindungstüren zum Kreuzgang hin. Hierfür empfahl die Senatskommission folgende Darstellungen (von links nach rechts): „1., Landgraf Philipp empfängt am Fuß des Marburger Schlosses die zum Religionsgespräch 1529 erschienenen Reformatoren“; „2., Als Haupt- und Mittelbild die Synode in der Stadtkirche zu Homberg 1526“ sowie „3., Die Dominikanermönche ziehen freiwillig aus ihrem Kloster (an dessen Stelle das jetzige Universitätsgebäude steht), um es der Reformation und Universität zu überlassen“.

Die nördliche Wand mit der projektierten Orgel solle in drei Felder aufgeteilt werden (von links nach rechts): „4., Landgraf Moritz der Gelehrte, [...], leitet ein von Studenten vor dem Rathhaus ausgeführtes dramatisches Spiel“; „5., Eröffnung der nach ihrem Untergang im dreißigjährigen Krieg neu begründeten Universität durch Landgraf Wilhelm IV. am 16. Juni 1653“ sowie „6., Einholung des Professors Christian Wolff“.

Sollten, so die Senatskommission weiter, die beiden Kaiserbilder an der südlichen Kathederwand nicht zur Anbringung gelangen, also nur das Philipp-Bild, dann hätte man eine weitere Wand für zusätzliche Darstellungen. In diesem Falle solle man den Zyklus an der südöstlichen Ecke anfangen lassen; beide Varianten sind in den dem Protokoll beiliegenden Grundrißskizzen festgehalten. An der angesprochenen Raumecke beginnt der Zyklus heute auch tatsächlich, jedoch mit zum Teil abweichenden Bildthemen und in anderer Reihung. 1890 waren für die Südwand diejenigen Themen vorgesehen, die man zuvor für die Nordwand vorgeschlagen hatte, also die Gemälde 4 bis 6.

Die so frei gewordene Nordwand wäre nun zu nutzen für eine Darstellung der „Schlacht bei Laufen 1534“ sowie – wenn der Kaiser an der feierlichen Einweihung

des Neubaus teilnehmen würde – eine nachträgliche Darstellung desselben Festaktes. Sollte Wilhelm II. nicht teilnehmen können, käme „aus den letzten 24 Jahren“, nach der ‚preußischen Zeitrechnung‘ Hessens (beginnend mit 1866), als weiteres Thema der „Auszug der [Marburger] Studenten, um an dem Kriege gegen Frankreich“ 1870/71 teilzunehmen.

Einige Mitglieder gaben zu Protokoll, daß sich bei der Hinzunahme von Gegenwartsthemen ein Widerspruch ergeben würde, da eine Gleichzeitigkeit von historischen Kostümen und moderner Kleidung in einem Zyklus hergestellt würde. Eine Auffassung, die sich auch andernorts im Zusammenhang mit historistischer Monumentalkunst wiederfindet.

In der selben Kommissionssitzung vom 12. Juli 1890 wurde auch das Programm für den Kreuzgang ausgehandelt. Für die Nordwand, also zur Kirche hin, sollten „Scenen aus der Geschichte vor der Stiftung der Universität“ dargestellt werden, als da wären: „Chattische Gastfreundschaft oder ein Chatte im Kampf mit einem römischen Soldaten am Grenzwall (Pfahlgraben)“, „Bonifatius tauft auf der benachbarten Ameneburg [Amöneburg] die beiden Chattischen Häuptlinge Dedik und Dierolf“, „König Konrad I.“, „Die heilige Elisabeth [...], Kranke pflegend oder Almosen spendend“, „Der Einzug der Ritter des Deutschen Ordens in das Deutsche Haus zu Marburg, 1236“, „Landgraf Hermann der Gelehrte [...] fordert auf dem Marktplatz in einer Rede an die Bürger der Stadt Marburg zur Heerfolge gegen den Ritterbund der Sterner auf“, „Kugelherrn in ihrer Bibliothek“, welche von Landgraf Ludwig dem Friedfertigen nach Hessen geholt wurden.

Die gegenüberliegende Südwand des Kreuzganges sollte Themen der Frühen Neuzeit aufnehmen, wie „Professor Eobanus Hessus recitirt in Gegenwart des Landgrafen und einiger Gelehrter ein Poema“, „Professor Dionysius Papin, der Erfinder der ersten durch Dampf getriebenen Maschinen, in seinem Laboratorium von Landgraf Karl besucht“ sowie „Der Student Jakob Grimm gewinnt in der Bibliothek des Professors von Savigny die erste Anregung zu seinen Forschungen im Gebiet der deutschen Sprache“. Für weitere Flächen kämen nach Kommissionsmeinung noch Porträtdarstellungen von Professoren der Marburger Universität in Frage.

Für die östliche Kreuzgangwand, die an die Aula grenzt, wurden Darstellungen von Studenten aus den verschiedenen Epochen, also in unterschiedlichen Kostümen vorgeschlagen.

Bei der Programmfindung für die Kreuzgangausmalungen war ein zeremonieller Aspekt entscheidend, der heute keine Rolle mehr spielt und deshalb in Erinnerung zu rufen ist. Der Kreuzgang, so hält die Kommission in

ihrem Bericht fest, wurde bei festlichen Anlässen wie folgt genutzt: Der südliche „Theil des Kreuzganges ist derjenige, durch welchen die akademische Körperschaft bei Festigkeiten aus dem Sprechzimmer, an den Auditorien vorbei, in die Aula ihren Weg nimmt, so daß die Professorenbilder hier passend ihren Platz finden, während die an der Aulawand des Kreuzganges sichtbar werdenden Studentenbilder gleichsam das Spalier für den Zug versinnbildlichen, die Szenen aus der Vorgeschichte, für die Universität von geringerer Bedeutsamkeit, den entfernter liegenden Theil des Kreuzganges zieren würden“. Diese Szenen gehörten zu dem nördlichen Teil des Kreuzganges, durch den die Studenten gingen, um durch die hintere Tür der Aula Einlaß zu finden. Die Findungskommission berücksichtigte demnach die zeitgenössische Nutzung des Gebäudes durch die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen – hier Studenten und Professoren –, um adressatenabhängig die Wahl ihrer Bildthemen zu treffen.

An diesem Programm hatten sich nun alle Beteiligten in den nächsten Jahren abzuarbeiten. Vergleicht man den protokollierten Vorschlag mit den ausgeführten Gemälden, ist festzuhalten, daß die Kreuzgangausmalung – wie noch darzustellen sein wird – nicht realisiert wurde. Dafür wurde, quasi kompensatorisch, die Szene mit der heiligen Elisabeth wie auch das Deutschordenthema später in die Aula aufgenommen.

Trotz aller später vorgenommenen Veränderungen bei der Auswahl der Themen ist auffallend, daß mit dem Protokoll vom 12. Juli 1890 die wichtigsten historischen Stoffe benannt wurden, aus denen man später das endgültige Bildprogramm für die Aula zusammenstellte.

Was nun von Seiten der Universitätsprofessoren vorgeschlagen wurde, fand nur zum Teil das Einverständnis der Universitätsleitung, namentlich das des Universitätskurators. Steinmetz verfolgte in den nächsten Jahren eigene Interessen, die sich schon in seiner ersten Reaktion auf das ausführlich zitierte Kommissionsprotokoll bemerkbar machten. In seinem Schreiben vom 14. Juli 1890 an das Kulturministerium (siehe Dok.Nr. 30) vermag er nicht „die Schlacht von Laufen im Jahre 1534 für einen geeigneten Gegenstand zu erachten, da dieselbe ihre spezielle Bedeutung doch nicht für die Reformation in Hessen, sondern in Württemberg gehabt hat“. Und, „daß als letzter Gegenstand der Gemälderei die Weihefeier des Jahres 1891 nach Vollendung des ganzen herrlichen Universitätsbaues bestimmt werden möge. Ein Bedenken bezüglich der malerischen Wirkung wird kaum erhoben werden können, wenn der Empfang Sr. Majestät des Kaisers und Königs [Wilhelm II.], dessen Theilnahme hoffentlich dem Feste die höchste Weihe verleihen wird, an den zu Gruppierungen sehr geeigneten Freitreppen durch das hoffentlich bis dahin mit Talaren versehene Lehrer-

collegium die Behörden und die mit farbigen Bannern und Kappen geschmückte Studentenschaft, vielleicht unter Theilnahme eines historischen Festzuges für die Darstellung gewählt wird“.

Parallel zu den Überlegungen, wie, wenn die Mittel dafür bereitgestellt würden, ein solcher Historienzyklus aussehen könnte, laufen die Verhandlungen um die Linnemann'schen Dekorationsmalereien. In diesem Zusammenhang ist von weitreichender Bedeutung, daß das Berliner Kultusministerium eine eigene Kommission bildete, die die offenen Fragen vor Ort, also in Marburg behandeln sollte (siehe Dok.Nr. 35). Ihr gehörte der „Geschichtsmaler Professor Janssen aus Düsseldorf“ an und war damit (spätestens) seit dem 11. Oktober 1890 im Spiel. Wie beiläufig hatte Berlin ihn in das selbige gebracht. Vordergründig ging es dem Kultusminister zwar um die Begutachtung der Arbeiten von Alexander Linnemann, auf lange Sicht gesehen wurde Janssen damit jedoch als Autor für den Historienzyklus aufgebaut. Das Treffen der Berliner Kunstkommission mit der Marburger Senatskommission verzögerte sich bis zum 9. Januar 1891; an dem Tag traf Janssen (offiziell) erstmalig mit allen Entscheidungsträgern persönlich zusammen. In dem Protokoll (siehe Dok.Nr. 42) ging es ausschließlich um das Werk Linnemanns, der ebenfalls anwesend war.

Der auf diese Weise eingeführte Janssen scheint die Senatskommission für sich eingenommen zu haben, denn diese machte nun ihrerseits den Vorschlag an das Berliner Kultusministerium, Janssen zukünftig mit dem Marburger Historienzyklus zu beauftragen (siehe Dok.Nr. 53). Was von Berlin aus eingefädelt worden war, stellte sich nun in Marburg als eine eigene Wahl dar. In wie weit die Marburger Senatskommission (oder einzelne Mitglieder) von der lenkenden Hand Berlins etwas ahnten, wird wohl ihr Geheimnis bleiben. Jedenfalls ‚objektivierte‘ diese ihre Entscheidung, indem sie im selben Schreiben vom 1. Mai 1891 weitere Vorschläge bezüglich in Frage kommender Künstler unterbreitete, um sie aber anschließend selbst zu widerlegen, nämlich Carl Bantzer (1857-1941) und Hugo Vogel (1855-1934).

Der im hessischen Ziegenhain geborene Carl Bantzer zog mit seiner Familie 1863 nach Marburg, wo er seine Schulausbildung erhielt. es folgte ein Studium der Malerei an der Berliner (1876-1880) und an der Dresdener Akademie (1881). Er lebte zeitweise als freier Künstler in der Malerkolonie Willingshausen (wohin er auch später immer wieder zurückkehren sollte) und unternahm ausgedehnte Reisen. Im Jahre 1896 wird Bantzer Lehrer, ein Jahr später Professor an der Dresdener Akademie. 1908 lehnte er den Ruf an die Düsseldorfer Akademie ab⁴⁰, in Dresden erhielt er dafür ein Meisteratelier. 1918 nahm Bantzer hingegen den Ruf zum Direktor und ers-

ten Lehrer der Königlichen Kunstakademie in Kassel an. Nach seinem dortigen Ausscheiden (1923) siedelte er nach Marburg um, erhielt daselbst den Auftrag für das allegorisch aufgefaßte Rathausbild „Der Weg des Lebens“ (1927-1930) und die Ehrenbürgerschaft (1932).

Von den durch die Senatskommission angegebenen Referenzwerken Bantzers ist das Elisabeth-Bild (Öl auf Leinwand, 156 x 230 cm) von 1888 aus der Dresdener Galerie Neue Meister (dorthin 1889 durch den Künstler verkauft) in unserem Zusammenhang das Interessanteste – es sollte das einzige Historienbild in Bantzers Œuvre bleiben. Die Vorarbeiten zu diesem Werk lassen sich bis in das Jahr 1883 zurückverfolgen, so daß anzunehmen ist, daß Bantzer – wie andere Künstler auch (s. u.) – von einer zukünftigen Ausschreibung zu einem Marburger Historienzyklus ausging. Er wollte sich offensichtlich schon früh mit einem für Marburg naheliegenden Thema auseinandersetzen. Das in unserer Quelle genannte Bild „Krankenheilung am Sarg der heiligen Elisabeth“ wird heute mit „Wallfahrer am Grabe der heiligen Elisabeth“ titulierte. Die Genese der Vorarbeiten läßt zwei Phasen erkennen. Bei der ersten ging Bantzer noch von einem Entwurf für ein Wandgemälde aus, bei der zweiten dann von einem Galeriebild, welches er auch tatsächlich realisierte.⁴¹ Der zweite von der Senatskommission genannte Künstler war der in Berlin tätige Hugo Vogel.⁴² Dieser wurde an der Düsseldorfer Kunstakademie ausgebildet (seine dortigen Lehrer sind unter anderem Bendemann und Sohn) und ging 1886 nach Berlin. Bekannt wurde er – und dieses Werk ist im zitierten Schreiben hervorgehoben – durch seine Fresken (1889-1892) mit Szenen aus der preußischen Geschichte im Korridor des Berliner Rathauses. Im Jahre 1899 gewann er den Wettbewerb um die Wandgemälde des Großen Festsaales des Hamburger Rathauses, um den sich vergeblich auch Louis Kolitz (1845-1914) bemüht hatte.⁴³

Steinmetz begründete in seinem Schreiben vom 4. Mai 1891 (siehe Dok.Nr. 54), warum man den Namen „des als trefflichen Freskomalers im Justizgebäude zu Kassel“⁴⁴ neuerdings bewährten Professors L. Kolitz“ nicht in die engere Wahl genommen hatte mit dessen Stellung: Kolitz hatte an der Akademie in Berlin und Düsseldorf studiert, war dort 1864-1869 unter anderem Schüler von Müller und Sohn und mit Bendemann befreundet. Seit dem 1. April 1879 war er Akademiedirektor in Kassel (bis 1. 10. 1911). Darin sah Steinmetz den Ablehnungsgrund, da man Kolitz – wenn man Janssen die Oberleitung für den Marburger Historienzyklus geben wollte, woran Steinmetz nie einen Zweifel gelassen hat, – nicht zumuten könne, sich diesem unterzuordnen. Zeitweise war also daran gedacht worden, den Zyklus unter Janssens Leitung in die Hände unterschiedlicher Historienmaler zu legen.

Vielleicht schwang mit dieser ablehnenden Haltung Steinmetz' auch etwas anderes mit. Denn anfänglich malte Kolitz Darstellungen aus dem deutsch-französischen Krieg 1870/71, an dem er selbst teilgenommen und für die er viel Anerkennung erhalten hatte. Zunehmend wandte er sich aber anderen Inhalten zu, die zusammen mit seiner Neigung zum französischen Impressionismus eine Abkehr vom Düsseldorfer Realismus und vom Hurratriotismus bedeutete. Denn durch seinen neuen Malstil wie die Wahl seiner anderen Sujets distanzierte er sich von der Kriegsmalerei, der durch einen Kritiker bescheinigte worden war, daß durch Kolitz „die Düsseldorfer Kriegsmalerei eine notwendige Ergänzung und Auffrischung erhalten“ habe.⁴⁵

Wie bei Bantzer ist auch bei Kolitz nicht zweifelsfrei zu klären, ob die zeitweise Beschäftigung mit dem Thema der heiligen Elisabeth mit der in Aussicht stehenden Ausschreibung für die Marburger Universitätsaula in Zusammenhang steht. Fakt ist, daß sich von Kolitz' Hand sechs Skizzen (Aquarell, Gouache und Öl auf Papier), um 1890/95, zu einem Elisabeth-Zyklus in der Neuen Galerie in Kassel erhalten haben, deren Bestimmungsort man nicht kennt. Kolitz' Elisabeth-Szenen behandeln: „Das Rosenwunder“, „Elisabeth speist Pilger und Arme“, „Elisabeth nimmt Abschied von ihrem Gemahl Ludwig IV.“, „Rückkehrende Kreuzritter bringen Elisabeth Ring und Gebeine Ludwigs“, „Elisabeth legt ihre Krone vor dem Kreuzifix nieder“ und „Krönung der Leiche Elisabeths in Marburg durch Kaiser Friedrich II.“⁴⁶

Die erhaltenen Archivalien zum Historienzyklus lassen keinen Zweifel, daß von allen Entscheidungsträgern nur Peter Janssen für die Umsetzung gewünscht wurde. Wenn andere Künstler – von welcher Seite auch immer – genannt wurden, dann hatten sie zu keiner Zeit je eine reale Chance gehabt, in die engere Wahl zu gelangen.

Es zeichnete sich am 31. Januar 1891 (siehe Dok.Nr. 43) ab, daß Wilhelm II. nicht an der Einweihung des Aulaflügels teilnehmen würde, so daß auch eine nachträgliche Darstellung nicht in Frage kam. Ein anderes Thema mußte gefunden werden und es kristallisierten sich zunehmend unterschiedliche Anschauungen nicht nur zwischen Berlin und Marburg, sondern auch in Marburg zwischen Senatskommission und Universitätsleitung heraus. Die Senatskommission würde „Gegenstände aus der vor der Zeit der Gründung der Universität liegenden Geschichte insbesondere aus dem Leben der heiligen Elisabeth oder aus der Geschichte der Deutschherren“, wie von einem Mitglied der Berliner Kunstkommission vorgeschlagen, „für weniger geeignet zur Darstellung im Aularaume selbst erachten“, so der Bericht des Universitätskurators nach Berlin. Steinmetz seinerseits hielt die Synode von Homberg

(Nr. 2), die Szene mit Landgraf Moritz (Nr. 4) bzw. die Schlacht bei Laufen für unpassend.

Nachdem Janssen im Auftrag des Kultusministeriums noch mehrmals wegen der Dekorationsmalereien Linnemanns in Marburg war, wurde er zunehmend auch bezüglich des projektierten Historienzyklusses involviert, obwohl noch keine Finanzmittel dafür bereitgestellt waren. So hält ein Protokoll vom 26. Juli 1891 fest (siehe Dok.Nr. 61), daß Janssen die Aufstellung einer Orgel für seine zukünftige Malerei nicht als hinderlich ansähe. Im selben Protokoll ist auch eine Verschiebung hinsichtlich der Autorenschaft des Programms festzustellen, weg von der Senatskommission hin zum Künstler: „Die Kommission würde prinzipaliter die Durchführung desselben [Vorschlages vom 12. Juli 1890, Dok.Nr. 29] wünschen, eventuell aber auch der Hineinziehung der Stoffe aus der Geschichte vor der Gründung der Universität in die Aula nicht widersprechen, wenn nur die Geschichte der Landgräfin Elisabeth eine Behandlung fände, welche mit dem evangelischen Charakter der Universität nach dem Sinne ihrer Stiftung nicht in Widerspruch trete“. Dem wurde nur von einem Kommissionsmitglied widersprochen.

Am 12. Juli 1892 (siehe Dok.Nr. 67) fiel dann in Berlin insofern eine wichtige Vorentscheidung, als der Minister dem Universitätskurator mitteilte, „daß ich in Aussicht genommen habe, die Ausschmückung der neuen Aula der dortigen Universität mit historischen Wandgemälden dem Historienmaler Professor P. Janssen in Düsseldorf zu übertragen, von der Ausschmückung der Kreuzgänge aber Abstand zu nehmen. Mit Rücksicht auf letzteren Umstand sollen die zur Darstellung gelangenden Gegenstände nicht bloß der Geschichte der Universität, sondern auch der Vorgeschichte Marburgs entnommen werden“. Quasi zur Zementierung der Verschiebung der Autorenfrage am Programm führte der Minister weiter aus: „Der Professor Janssen ist beauftragt, mir wegen Auswahl der Darstellungen Vorschläge zu machen, zunächst aber hierüber mit der genannten Commission zu verhandeln, um die in dieser Beziehung etwa vorhandenen Wünsche der Universität kennen zu lernen. Ew. Hochwohlgeboren wollen sich an diesen Verhandlungen gefälligst beteiligen und deren Leitung übernehmen sowie demnächst darüber berichten“. Die Marburger Senatskommission hatte fortan nur noch beratende Funktion, alle Entscheidungen wurden von nun an zwischen dem Künstler und dem Kultusministerium ausgemacht, wobei Steinmetz – von Anfang an auf der richtigen Seite stehend – das Wohlwollen des Ministers wie des Künstlers genoß. Die am 7. August 1895 (siehe Dok.Nr. 71) der Marburger Universität überlassene Abschrift des Vertrages mit Janssen bezüglich der Ausmalung der Aula bringt erneut zum Ausdruck, wer fortan das Sagen hatte: Der

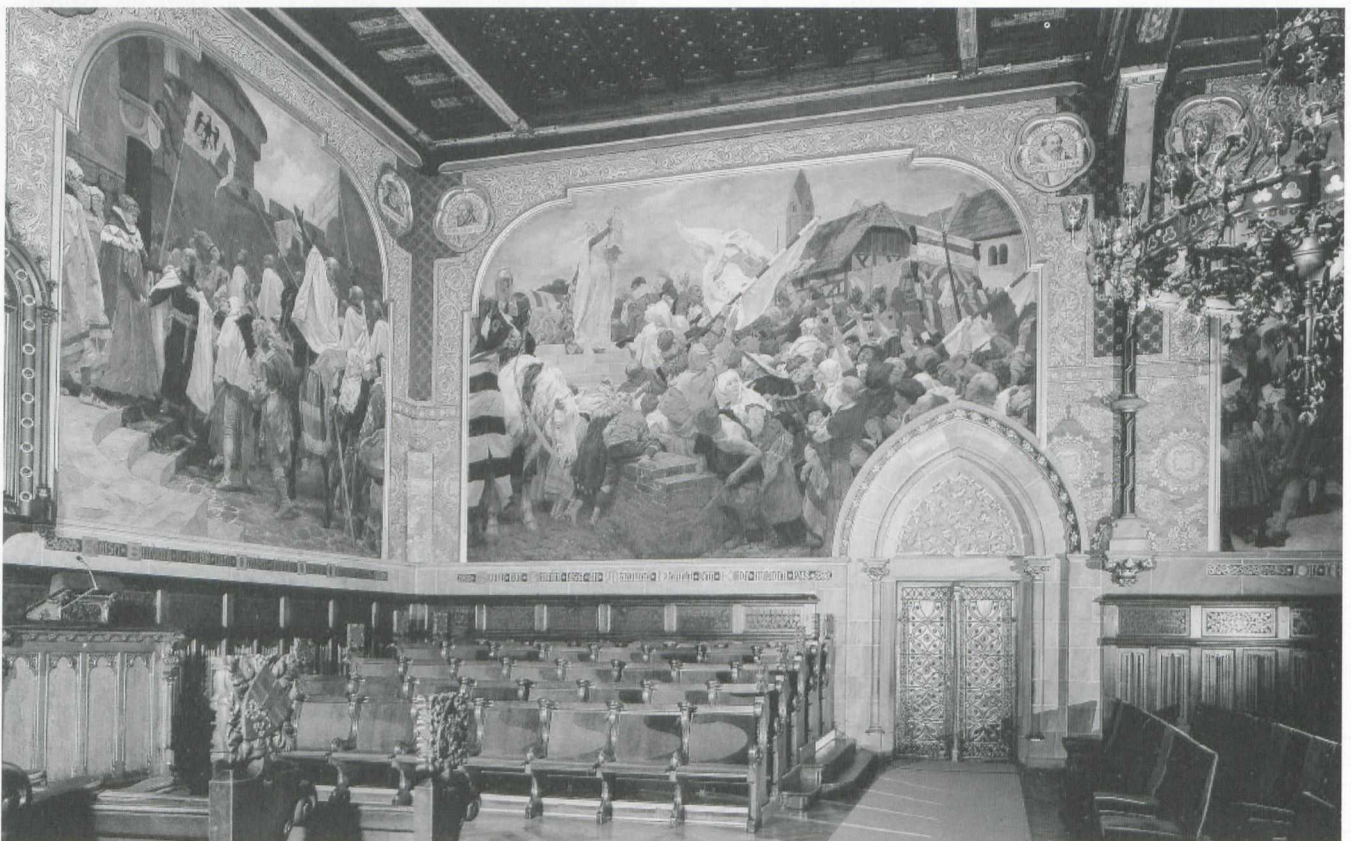
Vertragsparagraph, der – so die ministerielle Anweisung an Steinmetz – das Künstlerhonorar regelte, sollte der Senatskommission nicht zur Kenntnis gebracht werden. Im Vertrag sind nicht nur die auszuführenden Bildthemen, die in unserem Sammelband in Einzelstudien gewürdigt werden, sondern auch die Bildmaße, Technik, die Hinzunahme von Gehilfen sowie die Fertigungszeiten bis zum 31. März 1903 festgelegt. Abzuliefern war zudem eine farbige Gesamtansicht des endgültigen Zustandes der Aula an die Berliner Nationalgalerie, jedoch scheint Janssen diesen Vertragspunkt nicht erfüllt zu haben.⁴⁷

Dieses letztere Bild ist von jenen Entwürfen zu trennen, die sich im Marburger Universitätsmuseum sowohl zu dem Historienzyklus wie zu den Darstellungen an der Fensterwand von der Sage von „Otto dem Schütz“ erhalten haben. Unvermittelt taucht das Thema der Zwickelgemälde, jeweils links und rechts der großen Aulafenster, zum ersten Mal in Janssens Arbeitsvertrag auf. Die Marburger Archivalien geben keinerlei Auskunft darüber, wer die Idee hatte, dem Historienzyklus einen Sagenzyklus entgegen zu setzen. Doch darf mit Sicherheit vermutet werden, daß sie zwischen Berlin und Düsseldorf entwickelt wurde, ist die Verbindung von Geschichte und Märchen bzw. Sagen doch bereits bei dem ab 1878 realisierten preußischen Staatsauftrag für die Wandbilder der Goslarer Kaiserpfalz zu finden, um nur ein Beispiel zu nennen. Deren 53 Wandbilder hatte Janssens Düsseldorfer Akademiekollege Hermann Wislicenus (1825-1899) bis 1897 in Arbeit.⁴⁸ Janssens Aulaentwürfe sind keine „Visierungen“, die seit dem Mittelalter Gegenstand des Vertrages sein konnten und neben der textlichen Erfassung des Auftrages eine verbindliche Abbildung des Vertragsgegenstandes festhielten. Janssens Entwürfe, besonders die zur Sage vom „Otto dem Schütz“, gehörten vielmehr zum Entwurfsprozeß. Schon ihr malerischer Duktus ist unverbindlicher, als bei Visierungen üblich, er läßt beabsichtigt Freiraum zur Interpretation. Erst im weiteren Entwurfsprozeß wurde die in Öl skizzierte Idee mittels Zeichnungen konkretisiert. Die endgültige Fassung des Gegenstandes – und dies trifft vor allem für den Sagenzyklus „Otto dem Schütz“ zu – konnte dann bei Peter Janssen weit von dem entfernt sein, was in seinen Ölbozzetti zuvor flüchtig formuliert worden war.

Die Marburger Wandgemälde entstanden in Janssens Düsseldorfer Atelier und wurden, nachdem sie dort der Öffentlichkeit gezeigt wurden, nach Marburg verbracht. Die Dokumente geben detailliert Auskunft über die dafür getroffenen Vorarbeiten vor Ort. Die begleitende Korrespondenz zwischen Künstler und Universitätskurator wird immer herzlicher, am 16. November 1901 sprach Janssen Steinmetz mit „Lieber Freund“ (siehe Dok.Nr. 74) an.



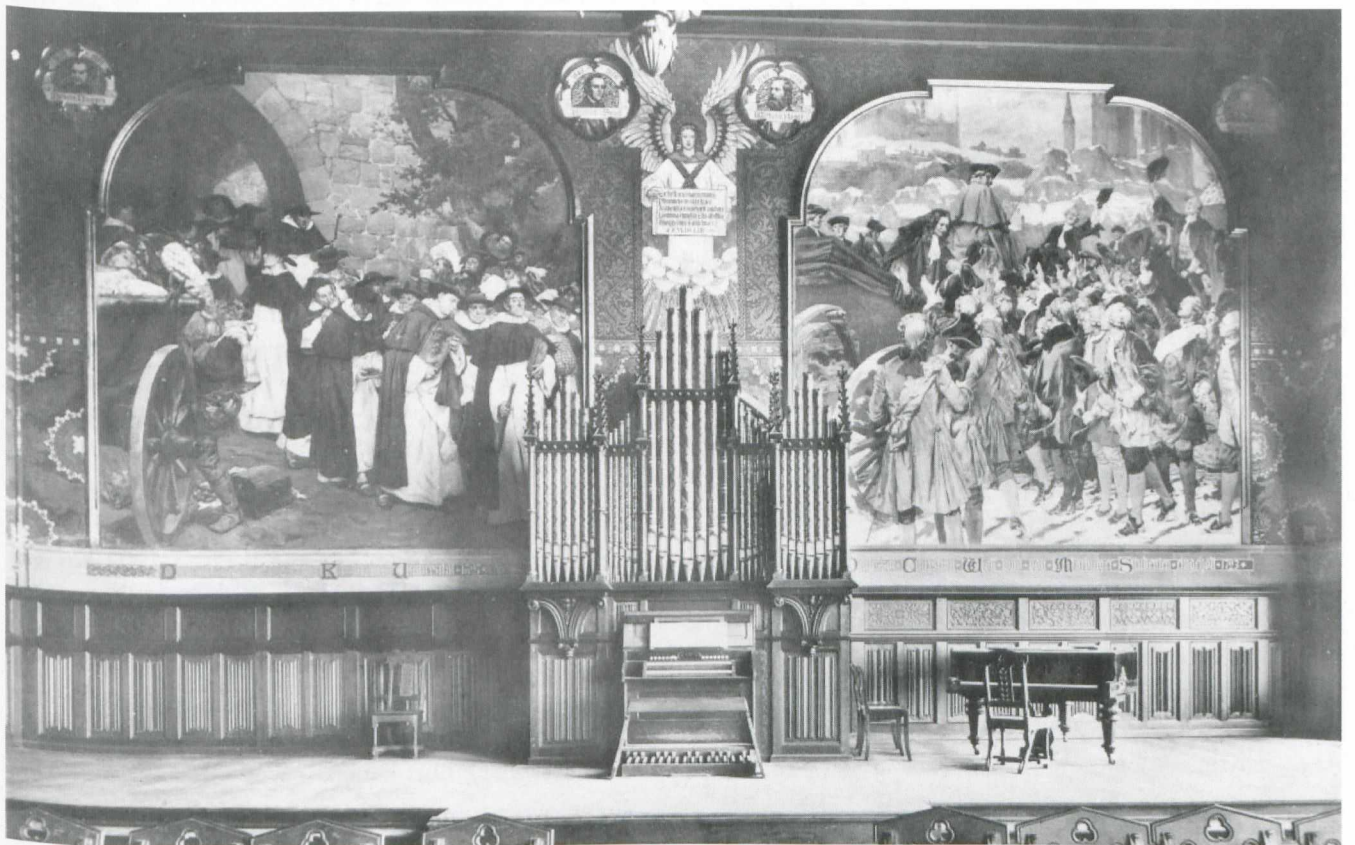
29. Blick auf die Süd- und Teile der Aulawestwand mit den Janssen-Bildern und der ursprünglichen Bestuhlung, 1905



30. Blick in die Süd-Westecke der Aula mit dem ursprünglichen Professorenstuhl



31. Blick vom Katheder auf die Nord- und Teile der Westwand mit den Janssen-Bildern und der ursprünglichen Bestuhlung, 1905



32. Blick auf die Aulanordwand mit den Janssen-Bildern, der Orgel und der ursprünglichen Bestuhlung, 1905

Spät, genau am 16. Juli 1902 (siehe Dok.Nr. 75), scheint man sich über die Porträtardarstellungen, die links und rechts der Historienbilder angebracht wurden, Gedanken gemacht zu machen. Das ist noch einmal die Stunde des Akademischen Senats, der am 30. Juli 1902 (siehe Dok.Nr. 76) Vorschläge dazu unterbreitete.

Im Spätsommer des Jahres 1903 wurden die Gemälde von Düsseldorf nach Marburg geliefert und angebracht, am 15. Oktober erfolgte die offizielle Abnahme und „die schenkweise Uebergabe der Gemälde an die Königliche Universität“ durch den Staat. Der Dank von Rektor und Senat an den Minister fiel überschwänglich aus: „Die Universität Marburg ist durch die reiche künstlerische und geschmackvolle Ausschmückung ihrer Aula in den Besitz eines Festsaaes gelangt, wie ihn nur wenige Hochschulen besitzen. Die Gemälde von Herrn Professor Janssen werden als ein Denkmal deutscher Kunst an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts weit über die Grenzen unseres akademischen Kreises hinaus gewürdigt werden und Zeugnis ablegen von der stets und in reichem Umfang seitens der Königlichen Unterrichtsverwaltung der Schöpfung Philipps des Großmüthigen bewiesenen Fürsorge. Es soll dieser wertvolle Schatz von uns allezeit auf das sorgsamste gehütet werden“ (siehe Dok.Nr. 83).

Unter Janssens Händen war die Marburger Lokal- und Universitätsgeschichte zu einer preußisch-deutschen Bildungsgeschichte transformiert worden, die den Bogen von dem mittelalterlichen Kloster hin zu einer modernen Universität Preußens spannt, vom Katholizismus hin zum Protestantismus: Janssen will uns, so die Würdigung in der „Oberhessischen Zeitung“ anlässlich der Übergabe der Gemälde, „auf dem Boden Marburgs die gesamte deutsche Geistesentwicklung zeigen, die drei Phasen durchlief: Scholastik und Askese des Mittelalters, protestantische Kirchlichkeit, freie Wissenschaft. Darum zuerst mittelalterlicher Geist und die Auswüchse der Askese, die in Konrad von Marburg vor uns stehen. Sie zu überwinden entstand die Reformation, die unsere Hochschule schuf. Aber auch diese Hochschule der Reformation war noch zu engen und spezifisch kirchlichen Geistes und wurde endlich überwunden von der reinen und freien Wissenschaft, die hier sich für uns in Wolff verkörpert. Mit Wolffs Einzug ist erst der Auszug der Dominikaner beantwortet. Die moderne Philosophie und Kosmologie rückte für immer an die Stelle der großen Scholastik des Mittelalters. Konrad der Anfang. Wolff das Ende. Darum wird uns die studentische Jugend auch erst auf diesem letzten Bild gezeigt: erst die freie Wissenschaft ist es, der sie zujubelt.

Und so verdeutlicht sich weiter die Anordnung der Gemälde. Wolffs Einzug und der Auszug der Dominikanermönche stehen eng zusammen gepaart, weil sie

sich entsprechen. Demselben Einzug Wolffs aber steht schroff jener Konrad von Marburg gegenüber, der sein geistiger Antipode ist. Eine malerische Entsprechung sodann auf der einen Schmalseite der Auszug der Mönche in ihren schwarzen Kutten, und ihm gegenüber der Auszug der Ordensritter in weißschimmernder Manteltracht. Sinngemäß endlich beherrscht Philipp der Großmütige das große Centralbild. Dies Mittelbild mußte ein Bild der Repräsentation und der Ruhe sein: und eben in seiner ruhenden Haltung trennt es mit großem Effekt die beiden bewegten Schildereien von einander ab, die es umgeben: denn rechts und links daneben sehen wir die erregteste Volksszene und wilden Schlachtentumult mit fliegenden Fahnen.

So fühlt sich, wer hier im Saale weilt, von großer, starklebiger Vergangenheit umgeben: er fühlt, daß auch hier in unserer kleinen Lahnstadt, dereinst und durch sechs Jahrhunderte, große Weltgeschichte geschah: er fühlt in treibenden Impulsen, daß er selbst und sein heutiges Wirken an dieser Stätte nur ein Nachhall verklungener starker Themen, nur ein Weitermachen des längst Gewesenen ist“.⁴⁹

Der mit dem Walter Dodde-Bild eingeleitete „Marburger Stil“⁵⁰ kam auch in den beiden letzten großen öffentlichen Aufträgen Janssens, dem Rathausbild für Elberfeld und dem Zyklus für Schloß Burg an der Wupper (Solingen; heute: Bergisches Museum), zum Tragen.

Über den Prozeß der Themenwahl für das ca. 4,00 x 15,00 m große Wandgemälde im Sitzungssaal des im Jahre 1900 fertiggestellten Neuen Rathauses von Elberfeld ist nichts bekannt.⁵¹ Dargestellt ist die „Brotverteilung nach dem Brande von 1687“. Für einen repräsentativen Sitzungssaal erscheint diese Themenwahl zunächst erstaunlich. Sieht man aber darin den Appell an die Hilfsbereitschaft als Grundlage für das städtische Gemeinwesen, dessen Traditionslinie damit gestiftet wird, so fügt sich auch dieses Bild in das allegorisch-historische Gesamtprogramm des Rathauses. Freilich mag hier auch die bedeutende pietistische Haltung innerhalb des Elberfelder Bürgertums eine Rolle gespielt haben, wenngleich eine Einflußnahme der 27 Stifter des Gemäldes auf die Themenwahl nicht nachgewiesen werden kann. Die zeitgenössische Kritik lobte bereits die Entwürfe, die Janssen 1902 auf der deutsch-nationalen Kunstausstellung in Düsseldorf gezeigt hatte. Offensichtlich arbeitete er also schon während der Fertigstellung des Marburger Zyklus an diesem Auftrag. Auch wird er diesen, wie alle anderen Aufträge zuvor, nur mit einer Schar von Schülern und Gehilfen ausgeführt haben.

In den Jahren 1905-1907 entstanden die Wandbilder in der Kemenate auf Schloß Burg an der Wupper als sein letzter Zyklus; in diese Zeit fällt auch die Geburt seines

Enkels Peter Janssen (1906-1979), der ebenfalls Maler und Kunstprofessor werden sollte.⁵²

Der Solinger Burgkomplex, im 19. Jahrhundert zur Ruine geworden, wurde um die Jahrhundertwende als „eine rheinische Wartburg und bergisches Nationaldenkmal“ in der Formensprache des Historismus wieder aufgebaut. Ein 1887 gegründeter Verein bündelte dafür die Kräfte. In einem Schreiben an das Berliner Kultusministerium vom 9. Mai 1896 warb dieser um finanzielle Unterstützung für einen „ausgedehnten Zyklus historischer Wandgemälde [...], der] einen großen volkserziehlichen und begeisterungserweckenden Zweck erfüllen“ solle.⁵³ Im wesentlichen wurden die Räume durch Mitglieder des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen“ sowie durch die der Düsseldorfer Akademie ausgestattet. Janssen erhielt die Kemenate, Künstlerkollegen die Schloßkapelle sowie den Rittersaal bzw. den Ahnensaal. Im erhaltenen Programmwurf wurden für die Kemenate (dort „Grafsaal“ genannt) „Darstellungen aus dem häuslichen Leben der Burgbewohner, Ritterspiele, Szenen aus dem Frauenleben, Kindererziehung u.s.w.“ empfohlen, die „das gesamte friedliche Leben der Burgbewohner zur Anschauung bringen“.⁵⁴ Janssen schuf demnach Bilder zum ritterlichen Leben und Treiben auf einer Burg im Sinne einer spätromantischen Mittellalterauffassung.

Damit trat in dem Elberfelder Bild und vor allem in dem Kemenaten-Zyklus das Genrehafte in den Vordergrund, und Janssen rückte – wenn man unterstellen kann, daß er sich die Ausmalung der Kemenate frei gewählt hat – in seinem letzten Werk vom monumental aufgefaßten Historienbild ab. Bieber sieht diese Entwicklung bereits im Schütz-Zyklus der Marburger Aula angelegt.⁵⁵ Am 24. August 1907 wurde der Raum dem Solinger Publikum übergeben.

Der genrehafte Solinger Zyklus bildet – wenn man so will – einen heiteren Abschluß eines künstlerisch reichen Lebens, denn Peter Janssen verstarb kaum sieben Monate später in Düsseldorf.

Anmerkungen:

¹ BIEBER: Janssen als Historienmaler; BIEBER/MAI: Gebhardt und Janssen, S. 176-185 und BIEBER: Janssen, S. 174-176. – In diesem Beitrag stützen wir uns bei der älteren Literatur auf Bieber und ergänzen sie mit neueren Literaturhinweisen.

² Ein bleibendes Verdienst haben sich Hrsg. und Verfasser des dreibändigen „Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918“ (München 1997-98) erarbeitet, die in ca. 1000 Haupt- und ebenso vielen Nebeneinträgen etwa 2000 KünstlerInnen anführen. Die in unserem Beitrag genannten Künstler werden im einzelnen nicht mehr mit ihren dortigen Einzeleinträgen nachgewiesen.

³ REES: Ort der Handlung, S. 297-309 und Ausstellungskatalog Schloß Burg.

⁴ WIEGMANN: Kunst-Akademie zu Düsseldorf.

⁵ ASCHENBORN: Bendemann und KREY: Gefühl und Geschichte.

⁶ KNOPP: Altargemälde.

⁷ WEIß: Malerinnen, S. 350-353.

⁸ Kölnische Zeitung vom 19.03. und 02.04.1859; zitiert nach Aschenborn: Bendemann, S. 45-47.

⁹ Heute: Pennsylvania Academy of the Fine Arts; vgl. BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 14-22.

¹⁰ Janssens Verbindung zu alter wie zeitgenössischer Kunst untersucht BIEBER: Wiederaufnahme, S. 62-81.

¹¹ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 23-50; hier S. 24-25.

¹² HOFFMANN: Karlsfresken, S. 116-137.

¹³ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 24 (zitiert wird aus den „Erinnerungen“ Janssens).

¹⁴ Vgl. Werners Entwürfe für die Siegestsäule in Berlin: Der aktuell besiegte Napoleon III. erhält die Physiognomie Napoleons I. im Gewand eines römischen Tyrannen; siehe BARTMANN: Geschichte, S. 318-330; bes. die Abb. auf S. 323.

¹⁵ Zum Projekt, welches über das Stadium von Entwürfen und Kartons nicht hinausging, siehe BÜTTNER: Cornelius, Bd. 2, 1999, S. 333-472.

¹⁶ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 51-64.

¹⁷ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 51-55, zu den bereits zeitgenössischen Kritiken dieses Bildthemas.

¹⁸ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 64-72 und SITTE: Angesichts der Ereignisse, S. 46f. (Inv.Nr. 4224).

¹⁹ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 69.

²⁰ GRIES: Eduard von Gebhardt.

²¹ FONTANE: Werke, S. 662 (über die Berliner Kunstausstellung von 1874).

²² BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 94-97; das Zitat auf S. 95-96.

²³ MENKE-SCHWINGHAMMER: Weltgeschichte.

²⁴ Sein jüngerer Bruder Karl (1855-1927), der später Bildhauer wird, besuchte zur selben Zeit noch die Akademie; siehe DRESCH: Karl Janssen.

²⁵ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 98-188; DERS.: Erfurt, S. 341-359 und FISCHER: Gemälde.

²⁶ BIEBER: Erfurt, S. 350.

²⁷ Neben den von Dietrich Bieber nachgewiesenen siehe auch den Ausstellungskatalog Paffrath.

²⁸ BIEBER: Wand- und Deckenbilder, S. 141-142 und BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 188-213.

²⁹ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 214-262; ARNDT: „Ruhmeshalle“, S. 76-85 und die Kat.Nrn. 64, 67 und 69 sowie Das Berliner Zeughaus, Bd. 1, S. 165-207.

³⁰ Ein vergleichbarer Vorgang untersucht bei TACKE: Lehnin, S. 62-83.

³¹ Neue Preußische Zeitung vom 25.03.1875 (Nr. 71); hier zitiert

nach ARNDT: „Ruhmeshalle“, S. 26 und S. 147.

³² Wozu vor Ort auch seine schon früher erfolgte Beteiligung an der Ausmalung des zweiten Cornelius-Saales der Berliner Nationalgalerie beitrug; siehe BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 72-93. Wegen Arbeitsüberlastung konnte er zwei Gemälde für die Technische Hochschule in Berlin-Charlottenburg 1880/81 nicht verwirklichen, für diese wurde 1885 ein Wettbewerb ausgeschrieben; siehe WAGNER: Allegorie, S. 242 Anm. 158.

³³ ROSENBERG: Monumentalmalerei, S. 18. Vgl. BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 259.

³⁴ ROSENBERG: Monumentalmalerei, S. 18.

³⁵ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 262-283; hier S. 262.

³⁶ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 569.

³⁷ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 283-435; LEMBERG/OBERLIK: Wandgemälde und LEMBERG: Otto der Schütz. – Bei unseren folgenden Ausführungen zur Marburger Aula stützen wir uns jedoch weitgehend auf die eigenen Archivrecherchen sowie auf die Ergebnisse unserer MitautorenInnen im vorliegenden Band.

³⁸ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 422.

³⁹ SITT: Themen, S. 17.

⁴⁰ „Wir können Ihnen bieten eine Stellung, wie Janssen und Gebhardt sie jahrelang bekleidet haben. Die Leitung zweier Klassen, einer Malerklasse und einer Meisterklasse.“ Schreiben des Leiters der Düsseldorfer Kunstakademie an Bantzer vom 22. 07. 1908; zitiert nach KÜSTER: Bantzer, S. 103.

⁴¹ Ausstellungskatalog Bantzer, S. 98-109, Kat.Nr. 10. KÜSTER: Bantzer, S. 37-38, verneint den Zusammenhang des Dresdener Elisabeth-Gemäldes mit der Marburger Universitätsaula, weil er 1. annimmt, daß es vor 1893 keine Überlegungen zu einem Historienzyklus für Marburg gegeben hätte und 2., daß dieser in Freskotechnik realisiert werden sollte, die für Bantzer nicht in Frage gekommen wäre.

⁴² Selbstreferentiell sein Buch: Als ich Hindenburg malte. Berlin 1927.

⁴³ DONANDT: Gedicht, S. 53-60. Zum Wettbewerbsentwurf Kolitz' „Die Christianisierung des Nordens“ von 1899 siehe LINNEBACH: Kolitz, S. 47, Kat.Nr. 54.

⁴⁴ Für das Kasseler Regierungs- und Justizgebäude (1876-1882) erhielt Kolitz 1882 (vollendet 1890) – zusammen mit anderen Künstlern – den Auftrag zur Ausgestaltung des Treppenhauses im Gerichtsflügel. Das Werk wurde bereits in den zwanziger Jahren zerstört, erhalten haben sich Entwürfe; zu diesen siehe LINNEBACH: Kolitz, S. 42f., Kat.Nr. 43. Für Auskunft ist Dr. Marianne Heinz und Dr. Alexander Link (beide Kassel) zu danken.

⁴⁵ ROSENBERG: Kriegs- und Militärmaler, S. 223. Vgl. LINNEBACH: Kolitz, S. 19.

⁴⁶ LINNEBACH: Kolitz, S. 45, Kat.Nr. 50 a-f (Inv.Nr. AZ 2504 e).

⁴⁷ Weder in der Gemälde- noch in der Graphikabteilung der (Alten) Nationalgalerie ist ein solches Bild Janssens inventarisiert; für Auskünfte danken wir Dr. Sigrid Achenbach und Dr. Angelika Wesenberg (beide Berlin).

⁴⁸ ARNDT: Kaiserpfalz; zum Künstler siehe Gehrecke: Wislicenus.

⁴⁹ Oberhessische Zeitung (Jg. 38) vom 25.10.1903 (Nr. 278).

⁵⁰ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 450.

⁵¹ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 436-456.

⁵² Zu ihm siehe www.janssenart.de (angesehen am 09.06.2004).

⁵³ Ausstellungskatalog Schloß Burg, S. 29; BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 457-565.

⁵⁴ Ausstellungskatalog Schloß Burg, S. 30-32; hier S. 31.

⁵⁵ BIEBER: Janssen als Historienmaler, Bd. 1, S. 423 und S. 567.