



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Valentin, Veit: Cornelius und das Weltgericht.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Anzahl dankbarer Zuschauer rechnen dürfen. Alle Verständigen aber, die das Buch von Chantelauze gelesen haben, werden, wie ich glaube, keinen Augenblick daran zweifeln, daß mit der Naundorff-Komödie nur allzulange ein großartiger Humbug getrieben worden ist.

Berlin.

Eugen Sierke.



Cornelius und das Weltgericht.

Von Veit Valentin.



orm Jahre waren es hundert Jahre, daß Cornelius in Düsseldorf geboren wurde. Weder in seiner Geburtsstadt, wo er später als erster Direktor der dortigen Kunstakademie gewirkt hat, noch in Frankfurt, wo er sein erstes epochemachendes Werk zu schaffen begann, noch in München, wo er die besten Mannesjahre in rüstigem Schaffen zugebracht hat, wurde der hundertjährige Geburtstag des Meisters gefeiert. Nur die Nationalgalerie zu Berlin, welche außer der Mehrzahl der Kartons zu den Glyptothekfresken das letzte große Werk des Meisters, die Kartons zu der geplanten Friedhofshalle in Berlin, besitzt, veranstaltete eine Feier, welche Zeugnis davon ablegen sollte, daß der Schöpfer der neuen deutschen Kunst noch unvergessen sei. Diese Thatfache ist umso auffallender, als sonst unser Jahrhundert sich durch eine ganz besondere Freude an Erinnerungsfeiern auszeichnet und unser Volk an solchen Feiern selbst dann gern Anteil nimmt, wenn das Interesse auch kein nationales, sondern nur ein allgemein menschliches ist, wie es sich bei der vierhundertjährigen Geburtsfeier Raffaels gezeigt hat. Vielleicht galt die hundertjährige von Cornelius noch nicht für bedeutend genug, und spätere Zeiten werden, wenn die wachsenden Zahlen auch die Ehrfurcht in weitem Kreise zum Durchbruch bringen werden, das jetzt nicht für notwendig Gehaltene nachholen und gutmachen. Für uns aber bleibt die Frage bestehen, wie es kommt, daß der Meister, welcher die Kunst durch Hebung ihrer innern Bedeutung nicht nur mit neuem Gehalt erfüllen, sondern sie auch zum Ausdruck des nationalen Wesens machen und ihr außer dem allgemein menschlich nachfühlbaren auch ein volkstümliches Gepräge aufdrücken wollte, dennoch zu einer eigentlichen Volkstümlichkeit nicht hat gelangen können, ja daß gerade in künstlerischen Kreisen die Einwirkung dieses schöpferischen Geistes rasch, ja man möchte der immer mehr zur Herrschaft gelangenden realistischen und koloristischen Richtung gegenüber sagen, spurlos vorübergegangen

ist. Beobachtet man zugleich, wie mit dieser Entwicklung ein rapid zunehmendes Wachstum an Inhaltslosigkeit und Unbedeutendheit der Motive hervortritt, die sich nur verhältnismäßig selten über das Alltägliche des Lebens erheben und dann meist nur so, daß sie an historisch Bedeutendes anknüpfen, während die eigentliche dichterische Schöpfung sich am liebsten auf die äußere Erscheinung beschränkt, so schließt sich wohl von selbst die weitere Frage daran, ob Cornelius in der That bereits als überwundener, nur einer historischen Betrachtung würdiger Gegenstand betrachtet werden müsse, oder ob er nicht doch noch ein recht wertvolles, bedeutsames Element in der Kunstentwicklung zu sein berechtigt sei, dessen höhere Beachtung, dessen eifriges, ebensoweit von Vergötterung wie von Verwerfung entferntes Studium niemand mehr von Nutzen sein könnte als der Kunst und den Künstlern selbst. Die wirklich großen Meister haben es wie die wahrhaft großen Staaten von jeher verstanden, alle keimfähigen Elemente aufzunehmen und in sich ihrer eignen Natur gemäß zu verarbeiten, von Malern wohl keiner in höherm Grade als der gerade dadurch in seiner Entwicklung rastlos vorwärtsschreitende Raffael; an dem Großen und Bedeutenden aber einfach vorübergehen, weil es nach einer andern Richtung hinlenkt, führt notwendig zur Einseitigkeit und Kleinlichkeit. Sollte daher eine maßvolle Rückkehr zu Cornelius, eine Wiederanknüpfung an das, was ihm bleibend als groß angehört, ohne das zu verkennen, was ihm als Schwäche und Verkennung anhaftet, nicht ein frischer Lebenskeim der Malerei werden können, so wie sein eignes Auftreten unleugbar ein solcher gewesen ist? Der richtige Weg dazu möchte sein, sich in vorurteilsfreier Weise die Stellung klar zu machen, welche Cornelius in der Kunstentwicklung einnimmt. Nur wenn man sieht, wie er seine Kunst aufgefaßt und verwendet hat, welche Stellung er für sie in Anspruch genommen und welche Stellung sie thatsächlich einnimmt, läßt sich erkennen, inwieweit er im Widerspruch mit seiner und unsrer Zeit steht, was an ihm nicht nur groß, sondern auch bleibend ist.

Von allen seinen Werken möchte gerade nach dieser Seite hin den besten Einblick in sein Denken und Schaffen das Werk gewähren, auf dessen Wirkung er wohl die größte Hoffnung gesetzt hat und dessen Erfolg der am wenigsten bedeutende, wenigstens der am mindesten allgemein anerkannte war. Das „Weltgericht“ in der Ludwigskirche in München, von Cornelius ganz eigenhändig ausgeführt, sollte seinen zweifelhaft gewordenen Ruf als Maler wiederherstellen und hat gezeigt, daß gerade das malerische Element seine schwächste Seite war. Es sollte beweisen, wie die volle Kraft des Meisters sich erst auf religiösem Gebiete entfalten werde, und hat geoffenbart, daß diese Kraftentfaltung nicht in dem Sinne wirkte, welchen der Meister voraussetzte, daß die Mitwelt — und wir können uns noch nicht als Nachwelt fühlen — das große Werk zwar bewunderte, aber ihm gegenüber doch kalt blieb. Es sollte die schwankende Stellung des Künstlers in München aufs neue befestigen und ist der nächste Anlaß ge-

worden, daß er einen andern Boden suchte, auf welchem er festere Wurzeln schlagen könnte.

Der Grund liegt keineswegs in erster Linie in der ungenügenden Farbewirkung, welche mit dem wachsenden Interesse für die Farbe und ihr Recht in der Malerei nicht im Einklang stand. Er liegt auch nicht darin, daß der Gegenstand veraltet wäre und uns in religiösem Sinne kein Interesse mehr abzugewinnen vermöchte. Der Grund liegt vielmehr darin, daß Cornelius für die Kunst eine Stellung in Anspruch nahm, welche sie in unsrer Kultur nicht mehr beanspruchen kann, und daß er, indem er mit genialer Rücksichtslosigkeit die Konsequenzen aus seiner Voraussetzung zog, sich mit der modernen Auffassung der Kunst in einen verhängnisvollen Widerspruch setzte, welchen alle Bewunderung für die Lauterkeit seiner Tendenz und die Großartigkeit seiner Durchführung nicht beseitigen kann.

Es erscheint uns modernen Menschen ganz selbstverständlich, daß die Kunst da sei, um eine ästhetische Wirkung auszuüben; wir sind daher gewöhnt, dem Kunstzeugnis mit dem Urteil schön oder nichtschön entgegenzutreten. Und doch ist dies ein Standpunkt, welcher nur einer bestimmten Kulturstufe entspricht; wird er auf eine andre unterschiedslos angewendet, so ergibt sich ein Widerspruch zwischen dem Ziele der Kunst und dem Ausgangspunkte der Kritik. Wie man in der Kunstgeschichte schon längst anerkannt hat, daß die bildlichen Erzeugnisse ausgebreiteter altertümlicher Kunstepochen in der That als nichts andres zu betrachten sind, denn als eine allgemein verständliche Bilderschrift, in welcher erst ganz allmählich neben das Ziel, Deutlichkeit und Vollständigkeit zu erreichen, das andre Ziel tritt, dies zugleich so zu erstreben, daß eine schöne Wirkung erzielt werde, so wird sich auch die Ästhetik des bequemen Verfahrens entledigen müssen, welches die Entstehung der Kunstthätigkeit in unmittelbare, kausale Abhängigkeit von dem Idealen, dem Schönen setzt oder sie geradezu als die Verkörperung der „Idee,“ als den Inbegriff der Schönheit betrachtet. Auch die Ästhetik muß aus ihrer etwas schwindligen Höhe der Deduktion und Konstruktion herabsteigen und suchen, sich mit den Thatfachen der geschichtlichen Entwicklung in Einklang zu setzen. Da wird sich denn herausstellen, daß bei dem, was wir mit vollem Rechte als Kunstzeugnisse in Anspruch nehmen, trotz des von Anfang an vollgiltig vorhandenen Kunstcharakters, keineswegs auch von Anfang an eine ästhetische Absicht vorgewaltet hat, daß vielmehr eine solche erst eingetreten ist, nachdem eine lange Übung der Kunstthätigkeit die Empfänglichkeit für das Urteil erst hervorgerufen und sehr allmählich gezeitigt hatte. Die Empfindung „schön“ ist erst eine Folge der Kunstthätigkeit, nicht aber deren ursprüngliche Veranlasserin. Erst nachdem sie als eine selbständige Empfindung zum Bewußtsein gekommen ist, kann sie das Ziel einer Kunstdarstellung und damit deren Veranlasserin werden. Eine Betrachtung der kunstgeschichtlichen Entwicklung lehrt deutlich, wie auch das Kunstzeugnis als Werkzeug irgend-

einer Absicht, einer Notwendigkeit entsprungen ist, und wie erst eine Befreiung von diesem Dienstverhältnis die Erzielung einer ästhetischen Wirkung ermöglicht. Der Prozeß dieser Befreiung läßt sich nirgends deutlicher verfolgen als an den dem Kultus dienenden Kunstzeugnissen: erst sind sie das dem Bedürfnis und somit der Notwendigkeit entsprungene Werkzeug, welches dem Gläubigen einen sinnlich erfassbaren Anhaltspunkt für das Verständnis der Gottheit und den Verkehr mit ihr geben soll. Nur sehr langsam wird die hiernit im Keime gegebene Möglichkeit, auf die Phantasie des Gläubigen nicht nur religiös, sondern auch ästhetisch zu wirken, zum Leben erwachen; dies ist der Augenblick, in welchem aus der handwerksmäßigen Thätigkeit die individuelle sich herauslöst und eine wirkliche Kunstentwicklung im ästhetischen Sinne des Wortes beginnt. Aber noch muß sich der Künstler vorsichtig an Nebensachen halten, und nur langsam darf er auch den Hauptgegenstand seiner besondern Auffassungsweise unterwerfen, bis endlich die ästhetische Auffassung für den Künstler die Hauptsache wird und allmählich das Verhältnis sich umkehrt: der Kultusgegenstand giebt nur die Veranlassung, ja man kann sagen den Vorwand für die rein ästhetisch gedachte Darstellung her, bis dann endlich auch dieser Rest beiseite geworfen und der einfach menschliche Inhalt für das neue, unverhohlen ausgesprochene Ziel als nicht nur genügend, sondern geradezu als erforderlich erkannt wird. Ein Blick auf die Götterdarstellungen der alten Welt, besonders die der Aphrodite, zeigen diesen Gang deutlich; nicht minder thun dies die Kultusdarstellungen der christlichen Kunst, hier besonders die der höchsten Heiligen, der Madonna, welche durch ihre Beziehung zum Kinde für genrehafte Motive eine ganz besonders günstige Veranlassung bot. Zur Verfolgung dieses Ganges muß aber die betrachtende Menschheit erzogen werden, sie muß zuerst lernen, daß die Kultusbedeutung durch die ästhetische Wirkung nicht beeinträchtigt zu werden braucht — ein Bildungsgrad, welchen auch heute die große Masse noch nicht besitzt; gerade die ästhetisch wertlosesten, ihre Heiligkeit durch Häßlichkeit und alterndes Aussehen wie die schwarzen Madonnen bewährenden Bilder sind die am höchsten verehrten, und Sansovinos reizvolle Marmorgruppe in S. Agostino zu Rom ist eine Ausnahme von größter Seltenheit. Die betrachtende Menschheit muß aber ferner lernen, daß einer heiligen Darstellung ihre symbolische Kraft der Andeutung einer erhabenen, einer wirklichen Wiedergabe sich entziehenden Existenz nicht verloren zu gehen braucht, wenn die Art der Darstellung eine realistisch getreue wird — eine Forderung, die wohl noch schwerer zu erfüllen ist als die erste; die realistische Darstellungsweise führt, je entschiedener sie sich geltend macht, mit umso unbedingterer Notwendigkeit zur Annahme einer entsprechenden realistischen Existenz, und eine solche als eine nur andeutende, eine göttliche Hoheit verhüllende und diese doch zur Ahnung bringende zu betrachten, mag wohl mit zu dem schwersten gehören, was der menschlichen Phantasie zugemutet werden kann. Man denke an die Rembrandtsche Holzhackerfamilie in Kassel; die menschliche Bedürftigkeit tritt freilich in ergreifendster Weise zu tage, aber aus diesem Zustande sich die Empfindung entwickeln, daß gerade hier der Erlöser der Menschheit zu finden sei, ist durch das Bild allein kaum möglich. Es ist daher auch nicht zu verwundern, daß dem Bilde die religiöse Bedeutung ganz abgesprochen worden ist. Hat aber die betrachtende Menschheit diese Schritte gemacht, hat sie gelernt, daß eine Kultusdarstellung zugleich religiös und schön, zugleich religiös und realistisch wahr sein kann, so wird sie sich auch daran gewöhnt

haben, eine Kultusdarstellung in erster Linie als einen ästhetischen Gegenstand zu betrachten, und wird die ihr ursprünglich eigne, lehrhafte Wirkung von ihr weder erwarten noch verlangen. Wird aber dennoch, trotz der herrschend gewordenen ästhetischen Anschauungsweise, für eine nach ästhetischen Grundsätzen geschaffene Kultusdarstellung, dennoch und in erster Linie eine lehrhafte, auf das religiöse Gemüt, auf die religiöse Phantasie zielende Wirkung mit dem praktischen Erfolge einer Bußpredigt erstrebt, so treten Mittel und Zweck des Bildes ebenso wie die ästhetische Bildung der Betrachter und die Aufgabe der Darstellung in einen Widerspruch, welcher dem Bilde seinen einheitlichen Charakter und der Wirkung auf die Beschauer ihre Unmittelbarkeit und zwingende Macht raubt. In diesen Widerspruch ist aber Cornelius mit seinem „Weltgericht“ verfallen.

Diese Thatsache hängt mit der eigentlichen Größe von Cornelius aufs engste zusammen. Gerade er hatte klar erkannt, daß mit der bisherigen, in die ödste Verflachung führenden Kunsttradition gebrochen werden müsse, daß ein neuer Lebenskeim für die Malerei unbedingt notwendig sei. Er suchte und fand ihn, indem er auf eine frühere Kunstperiode zurückgriff und ihr außer dem einfacheren Kunstmittel in bezug auf die Darstellung, die Bevorzugung der Zeichnung, auch den tieferen Gehalt, die Erfassung der Rätsel des Menschenseins in der Form der geheiligten religiösen Tradition entnahm. Als er in den Gypsothekfresken und zwar im Götteraal dasselbe Problem im Gewande der hellenischen Mythologie behandelte, hatte er reichen Beifall gefunden; der tiefe Gehalt konnte empfunden werden, ohne daß die Form, in welche er ihn zu kleiden gewußt hatte, einen andern Anspruch gemacht hätte als den einer dichterischen Existenz, ohne daß diese den Glauben an eine reale Wahrheit verlangt hätte. Da konnte die ideale Wahrheit des Vorganges umso kräftiger zur Geltung kommen. In der Ludwigskirche wird die Sache anders. Hier verlangt die Erscheinungsform den Glauben an die reale Wahrheit und kann somit nicht zugleich als Erzeugnis dichterischer Phantasie Anspruch auf eine rein künstlerische Werthschätzung erheben, noch den Erfolg einer unmittelbaren Wirkung erzielen. Das gläubige Gemüt bedarf des reichen künstlerischen Apparates nicht, ja es wird in seiner Unbefangenheit gestört, indem eine doch immerhin individuelle Auffassungsweise der heiligen Gegenstände sich an die Stelle des allgemeinen Glaubens drängt, der sich mit der Thatsache im großen und ganzen wohl abzufinden wußte, der aber sofort auf Zweifel und Bedenken stößt, sobald ein allgemeiner Glaubenssatz eine bestimmte, individuell gefärbte Gestaltung annimmt. Das künstlerisch empfindende Gemüt aber wird durch den Anspruch gestört, daß es hier nicht bloß ästhetisch empfinden, sondern dem als ästhetisch Empfundenen noch eine reale Wahrheit zugestehen soll, welche ihm in so sinnlicher Auffassung vielleicht ebenso widerstrebt, wie es bereit ist, die dem Vorgange zu grunde liegende ideale Wahrheit anzuerkennen. Stünde uns die christliche Mythologie ebenso anspruchlos gegenüber wie die hellenische, so wäre eine unbefangene Auffassung eines solchen Werkes auch dem ästhetisch empfindenden Menschen möglich gemacht.

(Schluß folgt.)

