



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 : (Schluß.)

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

Wird die Vorschrift der Prozeßordnung, daß die mündliche Verhandlung durch Schriftsätze vorbereitet werden solle und daß diese die Angabe der zur Begründung der Anträge dienenden tatsächlichen Verhältnisse enthalten sollen, in der Weise befolgt, daß sich die Anwälte nicht der möglichsten Kürze in ihren Begründungen befleißigen, selbst wenn diese der Sache offenbar schädlich ist, sondern daß sie dem Gerichte eine wohl vorbereitete vollständige Darstellung rechtzeitig an die Hand zu geben suchen, so wird man sagen können, daß sich die deutsche Zivilprozeßordnung in der erörterten Richtung als ein praktisch brauchbarer und zweckmäßiger Fortschritt vom gemeinen Prozesse bewährt hat, indem sie den Rechtsstreit auf einfachem, kurzem und sicherem Wege seiner Entscheidung zuführt; wird aber der entgegengesetzte Weg eingeschlagen, so könnte bei mancher Partei leicht der Wunsch entstehen, an die Stelle der raschen, aber oberflächlichen mündlichen Behandlung ihrer Rechtsache lieber wieder die etwas langsamere, aber gründliche schriftliche Behandlung treten zu sehen.



## Cornelius und das Weltgericht.

Von Veit Valentin.

(Schluß.)



n frühern Zeiten war das anders. Wenn im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert deutsche und italienische Künstler „Weltgerichte“ schufen, so standen sie samt den Beschauern auf dem gleichen Standpunkte, welcher die reale Wahrheit des Vorganges in keiner Weise bezweifelt. Demgemäß gab es auch ganz bestimmte Punkte, an welchen in keiner Weise gerüttelt werden durfte, und welche die Grenze für die individuelle Freiheit des zugleich auch auf ästhetische Wirkung ausgehenden Künstlers bildeten. Da war unter dem als Weltrichter erscheinenden Christus der Ort der Auferstehung mit möglichst deutlicher Betonung dieser Handlung; da schieden sich die Guten und die Bösen: jene wurden von den Engeln, diese von den Teufeln in Empfang genommen und nach ihren neuen Wohnstätten geleitet. Paradies und Hölle bildeten gesonderte Räume, durch Architektur der Felsenmassen klar von der Erde, dem Schauplatz des Gerichts und der Auferstehung, geschieden, in vollster Übereinstimmung mit der damals herrschenden kosmischen Weltanschauung. In dem streng gesonderten Raume konnte sich nun auch Satan selbst präventiren als Mittelpunkt der mit

besondrer Vorliebe und mit der dem Mittelalter eigentümlichen Erfindungsgabe für die ein angenehm-schauerliches Gruseln erweckende Grausamkeit geschilderten Kreise der um ihn sich gruppierenden Gemarterten. So sehen wir es in offenbarem Anschluß an Dante bei Giotto in der Arena zu Padua, bei Orcagna in Sta. Maria Novella, bei dem Meister des Weltgerichts im Campo Santo zu Pisa, so selbst bei dem milden Giesole, der sich freilich bei der Schilderung des Reigentanzes und des Einzuges in das Paradies offenbar heimischer gefühlt hat. Deutsche Werke begnügen sich lieber mit der Andeutung der beiden Behauptungen und schildern das Hineinführen, ohne den Satan selbst in Mitleidenschaft zu ziehen: so auf dem Kölner Bild im Wallraff-Museum, auf dem berühmten Danziger Bilde in der Marienkirche, so auf dem neuerdings wieder freigelegten großartigen Wandbilde über dem Triumphbogen des Ulmer Domes (Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1883, S. 205). Hier ist es überall gleichmäßig die gewaltige Predigt, welche mit der ganzen Kraft der Eindringlichkeit, wie sie nur die Anschauung zu gewähren vermag, sich an die Gläubigen wendet, um praktisch in ihre Lebensführung einzugreifen. Hier ist aber auch zugleich überall von seiten des Künstlers das Bestreben, diese Predigt im einzelnen künstlerisch ergreifend zu gestalten, sodaß das Auge zugleich gern bei dem Anblick verweilen und die Sprache des Bildes dadurch nur umso ergreifender, eindringlicher, hafter werden möchte. Dabei blieb die Tradition bei der Darstellung des Weltrichters mächtig, sodaß sein Ausdruck der „bürgerlichen Ehrbarkeit“ (Schnaase VIII, S. 258), wie auf dem Danziger Bilde, sich erhielt, während die dichterische Schöpferkraft des Künstlers in bezug auf die Motive sowohl wie die Darstellung selbst sich in den Nebenfiguren frei bewegt und ebensowohl tief Ergreifendes wie durch seine Schönheit Überraschendes hervorbrachte.

Ganz anders wurde es in der Renaissancezeit, als das Individuum mit seiner beherrschenden Größe sich vordrängte und gegen die Tradition Front machte, als zugleich durch den humanisirenden Einfluß der antiken Weltanschauung die Schärfe der mittelalterlichen Auffassungsweise des unerbittlichen Weltrichters eine erhebliche Abschwächung erhielt und in den gebildeteren Seelen eine Opposition entstand gegen die Verdammungssucht und die ewige Verdernis trotz des Erlösungstodes. Wir wissen, daß die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben und die dadurch ermöglichte Erlösung auch in Italien lebhaft ergriffen wurde, und daß gerade der Kreis, in welchem sich der große Meister individuellster Auffassung bewegte, von solchen Gedanken erfüllt war. (Springer, Raffael und Michelangelo, S. 449.) Und gerade ihm wurde der Auftrag zu teil, ein Weltgericht zu schaffen. Michelangelo sträubte sich lange dagegen; seine Abwendung von der Malerei mag indessen wohl nur ein Vorwand gewesen sein. Der Gegenstand konnte ihm nicht zusagen: er sollte die Verurteilung zu ewiger Verdammung malen, an die er selbst kaum glauben möchte. Und als er sich der Ausführung nicht entziehen konnte, so gestaltete

er das Weltgericht so eigenartig, so sehr nach der nur ihm, nicht der Kirche eigentümlichen Auffassung, daß der Widerspruch der kirchlichen Partei kein Wunder ist. Die Nacktheit der Gestalten war sicherlich nicht der Kernpunkt des Widerspruches; hat doch selbst der fromme Giesole die Auferstehenden nackt gemalt, ebenso wie die andern Meister, wie vor allen Dingen Signorelli in der Marienkapelle im Dom zu Orvieto, und weder in Italien noch in Deutschland hatte man Anstoß an solcher Darstellung genommen; die Maler aber ergriffen die Gelegenheit, den nackten Körper in das Bereich ihrer Schöpfungen zu ziehen, umso lieber, als er hier durch die Natur der Sache ebenso gerechtfertigt war, wie bei der Darstellung von Adam und Eva im Paradiese. Zudem hat sich bei Michelangelos Werk auch nach der Thätigkeit des „Hofenmachers“ der Eindruck der Unkirchlichkeit nicht verloren; er kann es auch nicht, da er weit tiefer liegt.

Die herrschende Auffassung des großen Werkes lehrt uns, daß die Werkzeuge des Leidens Christi herbeigeschleppt werden als die „stummen Ankläger der Verdammten, welche jetzt ihr Urteil empfangen. Und so rufen denn auch die Marterwerkzeuge, welche die einzelnen Heiligen vorweisen, zur Rache auf und rechtfertigen das strenge Gericht“ (Springer, Raffael und Michelangelo, S. 427). Ebenso sagt Lübke in seiner „Geschichte der italienischen Malerei“ (II, S. 123): „daß rings der Kreis der Apostel fast drohend herandrängt, die Zeichen ihres Martertums vorweisend, als wollten sie dadurch zu unbarmherziger Rache auffordern.“ Wollte man es auch für möglich halten, daß Heilige, zumal im Himmel, so unheilig empfinden sollten, daß sie statt an Vermittlung und Versöhnung vielmehr an Rache dächten, so fragt es sich doch, wie eine solche Auffassung zu den thatsächlich vor uns stehenden Gestalten stimmt. Da erblicken wir in der That nur scheues Zusammendrücken wie bei Laurentius, furchtames Zusammenfahren wie bei Petrus und Bartholomäus, ein Hinhorchen wie nach etwas Unglaublichem, Unfaßbarem, wie bei Adam, Angst und Entsetzen bei der ihn wie ihre Stütze erfassenden Eva, bei der sich in den Schoß der Mutter flüchtenden Tochter — das Niobemotiv vor Auffindung der Niobegruppe —, wehevolltes, verzweifelndes Sichabwenden und Sichverhüllen bei der Maria. Der ganze Himmel scheint in Empörung — sollte das wirklich eine Folge der Übereinstimmung mit dem Richterspruch sein und nicht vielmehr, weil dieser Richterspruch mit seiner Verdammnis gegen die Erwartung, gegen die Bestrebungen und Bemühungen der Heiligen und vor allem der Mutter Gottes ausfällt? Und sollte das Entgegenhalten der Marterzeichen nicht die Bedeutung haben: So haben wir gelitten, und das soll nun umsonst sein? In stürmischer Eile werden Christi Marterwerkzeuge selbst herbeigeschleppt — sollen sie nicht noch im letzten Augenblick den Richter mahnen, daß er ja selbst den Versöhnungstod erlitten hat, mit dem diese Verdammung so garnicht übereinstimmt? Maria kann das Schreckliche nicht sehen — sie wendet sich ab und

verhüllt sich; am unerwartetsten ist das erste Paar betroffen, durch dessen Schuld die Sünde in die Welt gekommen ist und das jetzt die „Wohlthat Christi,“ den Veröhnungstod, durch welchen alle Schuld gesühnt sein sollte, aufgehoben und zunichte gemacht sieht. Michelangelo mußte das Gericht malen, aber er malte es so, daß der unerbittliche Richter im Widerspruch mit allen Zeugen der Milde und Barmherzigkeit, ja mit dem eignen Veröhnungstode steht. Gerade dieser erfüllte Michelangelo aufs tiefste; sein letztes, höchstes Ideal war Christus am Kreuze, das untrüglichste Zeugnis für die Erlösung. Springer schildert dies (a. a. D., S. 450) sehr schön: „In der göttlichen Liebe findet er jetzt allein das Heil, auf welches ihn die Nähe des Todes dringend hinweist. Den Glauben breunt er zu erlangen, der ihm durch eigne Schuld fast entschunden, auf die Gnade setzt er seine einzige Hoffnung, denn:

Durch eignes Wohl kann niemand dir sich weihen,  
Siehst du ihm nicht von deiner Gnade Kunde.

Sein Auge wendet sich immer und immer wieder zu Christus am Kreuze, dessen Blut die verheißene Erlösung gebracht und die menschliche Schuld getilgt:

Wie keine Marter deiner gleich erschien,  
So sei auch deine Gnade ohne Maßen.“

Und in einem andern Sonette sagt Michelangelo:

Mein Herz erfreut nicht Meißeln mehr und Mäsen,  
Daß es sich nur zur Gottesliebe wende,  
Die ausgepannt am Kreuz die Hand uns reichet.

War das der Gedankenkreis und die religiöse Stimmung, welche der seit 1534 eintretende Verkehr mit Vittoria Colonna bewirkte oder doch zu lebendigerem Bewußtsein brachte, so muß mit ihm das seit 1535 begonnene große Werk, zumal bei einem Meister, der wie Michelangelo stets seine eigenste Empfindung in seinen Schöpfungen wiedergab, in innerm Zusammenhange stehen. Dieser aber ist der der Opposition gegen eine Anschauung, die zwar die Kirche lehrte, die aber einer tiefern und reinern christlichen, in der heiligen Schrift sehr wohl begründeten Auffassung widerstreiten muß. Diesem Gefühle des Widerspruchs ist denn auch die Darstellung der Auferstehenden entsprungen. Einerseits werden die Guten emporgezogen, und nicht zum wenigsten durch das gläubige Gebet, wie es die Gruppe lehrt, in welcher der Auferstehende am Rosenkranz emporgezogen wird — eine charakteristische Hindeutung auf die Rechtfertigung durch den Glauben. Andererseits aber wenden sich die Verworfenen in stürmender Verzweiflung aufwärts; auch in ihnen lebt das Bewußtsein, daß der Veröhnungstod stattgefunden habe, daß er in erster Linie gerade den Sündern gelte, daß es ein Widerspruch mit dem Wesen des Veröhnungstodes sei, wenn dessen Wohlthat nicht auch ihnen zu gute kommen solle. Nur so läßt sich der hier zum erstenmale so mächtig auftretende und durch den Zusammenhang nur dieses einzige

mal begründete Ansturm der Sünder begreifen; ohne einen solchen Zusammenhang, ohne ein solches innere Motiv würde Michelangelo sich nicht zu solcher Darstellung entschlossen haben, so günstig es auch seiner Neigung und Begabung entgegenkommt. Das aber ist des großen Meisters Merkmal, daß er das, was er seiner Natur nach am besten und am liebsten schafft, so darstellt, daß es einer innern Notwendigkeit zu entspringen scheint. Dasselbe gilt für die Aufregung im Himmel: das der religiösen Überzeugung ent quellende Motiv stimmt vortrefflich zu der auf demselben Boden erwachsenden Neigung und Befähigung des Meisters.

So tritt uns in Michelangelos Weltgericht mit überwältigender Gewalt jene persönliche Willkür entgegen, welche das Renaissancezeitalter befähigte, der Anfang einer neuen Zeit zu werden, was ohne Bruch mit der Tradition nicht möglich war. Zugleich aber zeigt es uns gleichsam den entscheidenden Moment, in welchem die zum Dienste des Kultus berufene Kunst sich von diesem Zustande gewaltsam losreißt und sich dem Genius des Individuums ergiebt, der sie zum Ausdruck der eigensten persönlichen Stimmung macht, und ihr damit auch eine Formensprache auferlegt, welche im Kultus unerhört war und zu ihm nicht passen konnte. Noch ein Schritt weiter, und der Kultus wird nicht mehr so ernst genommen, daß man es für nötig hält, ihm Opposition zu machen. Die Möglichkeit, in ihm Motiv und Gelegenheit für Schöpfungen zu finden, welche dem ästhetischen Bedürfnis genügen sollen und in erster Linie künstlerischen Gesichtspunkten sich fügen, wird umso lieber benutzt, als hier die fast einzige Möglichkeit war, Werke zu schaffen, die in Konzeption und Dimension großartig blieben, während die ganz vom Kultus sich lösende Malerei sich mehr und mehr in geistiger und rein äußerlicher Beziehung dem Schauplatz fügte, welcher der Tummelplatz ihrer neuen, schönsten Thätigkeit wurde, dem Privatzimmer, dem Kabinet, dem Salon. Auf dem Entwicklungswege des Weltgerichts ist es Rubens, welcher dieser Epoche der ästhetischen Kultusdarstellung am vollkommensten repräsentirt.

Rubens nimmt das Motiv des Aufstürmens der Verdammten als Gegenbild zum Aufsteigen der Erlösten als dankbarstes und seiner Tendenz entsprechendes von Michelangelo an, verwendet aber beides in seinem Sinne, sodaß er dabei wesentlich an unser ästhetisches Empfinden appellirt. Demgemäß sind es besonders die nackten Frauenkörper, auf welche er unser Auge zieht und die er mit einem wahren Lichtstrom übergießt, während die Männer sich mit dem Schatten begnügen müssen. Und wenn er ein blühend-schönes Weib von einem Teufel zur Hölle fortschleppen, ein andres von ihm am Haar fortzerrern läßt, so ruft er damit noch eine andre Empfindung wach, außer dem rein menschlichen Mitleiden mit solchem Geschick auch das schmerzhaftes Gefühl, daß die Schönheit so zerstört werden muß, die Schönheit, die zu ganz anderm Thun berechtigt gewesen wäre. Ein solches Spiel mit den einander so verwandten Reizen von Grausamkeit und

Wollust ist ein sicheres Zeichen einer abwärts gehenden Kunstentwicklung: in der Antike begegnet es uns ganz entsprechend bei der Dirkegruppe. Dieser Tendenz gemäß sind demnach die Dimensionen dieser Gruppen bedeutender als die des Weltrichters und seiner Umgebung, zugleich ein Zeichen, wie bei der wachsenden ästhetischen Richtung die technischen Gesetze schärfer beobachtet werden, damit die mehr und mehr gesuchte Naturwahrheit immer entschiedener erreicht werde. Hier stimmt diese Einhaltung der Perspektive freilich sehr gut zu der Tendenz des Künstlers. Michelangelo hatte sich über sie hinausgesetzt: die Gestalten im Himmel, obgleich entfernter zu denken, sind dennoch größer gehalten als die näher befindlichen Körper der Auferstehenden; ihm war der Vorgang im Himmel die Hauptsache, die Auferstehung für diese nur die Veranlassung und Erklärung. Damit erreichte er jedoch zugleich bei der beträchtlichen Höhe der Bilder für die entfernteren Gestalten größere Deutlichkeit, wie sie zudem ihrer inneren Bedeutung entspricht. Wie sehr im Gegensatz dazu für Rubens das Gewimmel des Aufsteigens das eigentliche Problem der Darstellung war, beweist der Umstand, daß er gerade dieses Motiv noch einmal einseitig behandelt hat, sodaß der Weltrichter recht eigentlich nur der Vorwand, die äußere Gelegenheit für die Ermöglichung einer solchen Darstellung wird. Zudem fällt in die Zeit des „Jüngsten Gerichts“ die „Amazonenschlacht,“ auf welcher dasselbe Grundmotiv von Ansturm und Absturz eine der veränderten Veranlassung gemäße Lösung findet; dieses Zusammentreffen zeigt aber deutlich, wie die Phantasie des Künstlers von diesem Motiv erfüllt war und es mannichfaltig zu gestalten suchte.

Es ist klar, daß ein Weitererschreiten auf diesem Wege von der größten Gefahr für die Kunstentwicklung sein mußte: nur der große Künstler konnte, weil er zugleich ein großer Mensch war, seine Schöpfung so gehaltvoll gestalten, daß sie nach Aufgebung der religiösen Tendenz doch noch mächtig ergreifen konnte. Wo aber außer der religiösen Größe auch die menschliche Größe fehlte, da blieb nur das Bestreben, nach Effekt zu haschen und diesen Effekt durch pikante oder möglichst gewagte Darstellungen zu erreichen, welche im besten Falle ein Staunen vor dem virtuosen Können des Künstlers erwecken konnten. Da war es in der That kein geringes Verdienst, als der hohe Ernst und die Reinheit der Kunst wieder mit aller Entschiedenheit hervorgekehrt wurden, als man wieder darauf hinwies, daß die Kunst keine Dienerin der Laune und Willkür, keine feile Dirne zur Hervorbringung wollüstigen Reizes sei, daß sie vielmehr das Amt der Verkünderin und Dolmetscherin der ernstesten und heiligsten Empfindungen für sich in Anspruch nehme, daß alles, was das Menschenherz aufrege und es zu der höchsten Energie des Fühlens und Handelns über das Alltägliche hinaustreibe, das eigentliche Gebiet ihrer Wirksamkeit sei, daß sie nicht schmeichelnd den Begehrungen der Menschen nachzugeben, sondern diese, gleich einer mit göttlicher Kraft und Erhabenheit ausgestatteten Prophetin

und Erzieherin, zu läutern und auf den rechten Weg zu weisen habe. Dies mit vollem Bewußtsein gefordert und die Kunst auf diese Bahn gelenkt zu haben, ist das unvergängliche Verdienst von Cornelius. In dieser Beziehung wird er immer am Beginne unsrer neu-deutschen Malerei wie der getreue Eckhard stehen, und seine Werke werden ihre warnende Stimme immer von neuem erheben, wenn die junge Generation in allzufeligem Vertrauen auf ihr wahrheitsgetreues Schaffen in diesem bereits das Ziel, statt eines der Mittel der Malerei betrachten will. In der entschiedensten Weise haben nach dieser Richtung Cornelius' erste große Schöpfungen gewirkt, sein Faust, seine Nibelungen, und in höherm Grade hätte es sein Romeo gethan, wenn dieses Werk in der Vollendung zur Durchführung gekommen wäre, wie die Anfänge sie erkennen lassen. So hatten seine Ghyptothekfresken gewirkt, und so, hoffte er, sollten auch seine Fresken der Ludwigskirche wirken, zumal da er hier den höchsten, den heiligsten Stoff ergriffen hatte. Aber gerade dieser Umstand wurde die Schranke seiner Wirksamkeit. Dieser heilige Stoff verlangte den Glauben an die entsprechende reale Wahrheit, und reale Wahrheit, der Darstellung entsprechend, war durch die Art der Darstellung von vornherein ausgeschlossen. In seiner symbolisch andeutenden Weise schuf Cornelius Werke, welche in großen Zügen den Zusammenhang des „christlichen Epos“ darlegen sollten, und ebendamit trat er in Widerspruch zu der eigentlichen Aufgabe seiner Bilder, die reale Wahrheit des Geschehens zu schildern. An der nördlichen Wand des Querschiffes läßt er zu dem Kinde, welches von der Mutter gehalten wird und über welchem Gott Vater und der heilige Geist als Taube schweben, außer den Hirten auch die Könige kommen. Freilich wird dadurch der Gedanke, daß alle Stände und alle Völker dem Erlöser huldigen und der Erlösung theilhaftig werden sollen, sehr schön zum Ausdruck gebracht; aber die Darstellung entspricht in ihrer Gesamtheit keinem geschichtlich denkbaren Ereignisse, wie es hier notwendig war; erst der geschichtlich erschienene Erlöser, die ganz bestimmte, beglaubigte Thatsache hat die glaubenerweckende Kraft und kann mit vernehmlicher Stimme ihre Predigt anheben. An der Wand des südlichen Querschiffes harren Engel und Teufel darauf, die Seelen des guten und des bösen Schächers in Empfang zu nehmen — eine Auffassung, die in der Tradition sehr wohl begründet ist, aber einer Zeit entstammt, in welcher die kindliche Kunst noch kein andres Mittel der Charakteristik anzuwenden imstande war, um den reuebereiten Sünder zu unterscheiden. Auf einer Stufe der Kunstentwicklung, wie sie Cornelius repräsentirt, ist das möglich, ein solches Hilfsmittel ist daher überflüssig und stößt eher zurück, als daß es zum Glauben hinzieht. An der Altarwand aber offenbart sich das gewaltige „Jüngste Gericht,“ um als mächtigster Akkord in dieser Symphonie das Herz zu erschüttern und zu erheben. Aber in den zweihundert Jahren, welche seit der letzten wirklich großen und bedeutenden Darstellung des Weltgerichts verflossen

waren, hatte sich die kosmische Anschauung geändert. Unser Planet war aus seiner stolzer Stellung im Mittelpunkt des Weltalls, dessen ganzes Geschehen sich nur auf die Erde bezog und nur Bedeutung und Wert hatte, insofern es zu diesem in Beziehung stand, bescheiden zur Seite getreten, und in der gebildeten Christenheit hatte der Gedanke an die erlösende Liebe die Vorstellung von der erbarmungslos richtenden Gerechtigkeit mehr und mehr verdrängt. Gerade hier wäre, wenn der Gegenstand dennoch in alter Weise bildlich dargestellt werden sollte, die rein symbolische, nur andeutende Darstellungsweise am Platze gewesen: gerade hier hat aber Cornelius offenbar in deutlicher Absicht eine möglichst realistische Darstellung zu geben gesucht. Er kommt dadurch unserer heutigen Auffassungsweise der Kunst, der ästhetischen, entgegen, welche die Kunst nicht bloß als Schrift auffaßt, sondern in ihr die Wiedergabe eines realistisch denkbaren Korrelats der Erscheinungswelt sieht, sodaß, die Voraussetzung der Existenz desselben einmal zugegeben, die Mittel der Darstellung dem Gegenstande der Darstellung nicht widersprechen; erst so kann von einer Wirkung auf unser Gemüt, auf unsern Schönheitssinn die Rede sein. Hier aber widersprechen einander Mittel und Gegenstand der Darstellung. In der symbolischen Darstellung des Weltgerichtes, welche das Schicksal der Menschheit im ganzen umfassen soll, bilden die Porträtgestalten bestimmter Persönlichkeiten einen Mißklang. Wir rechnen dahin nicht die Wiedergabe des Königs Ludwig: die Tradition, den Stifter des Bildes auf diesem anzubringen, mag hier umso eher gelten, als König Ludwig kaum als Mitwirkender in der Handlung erscheint. Wir meinen vielmehr unter all den das Menschengeschick im allgemeinen andeutenden Persönlichkeiten die Hervorhebung von Dante und Hieronimus unter den Seligen. Hierdurch wird der Vorgang lokalisiert und verliert die Allgemeingiltigkeit, die hier allein am Platze war, zumal da gerade diese beiden Menschen so außergewöhnliche und eigenartige waren, daß sie unmöglich ganze Gattungen von Menschen repräsentieren können. Hier waren Vertreter der Stände, der Geschlechter, der Alter erforderlich, wie sie sich sonst hier finden, und, wo eine Handlung angedeutet werden sollte, eine solche von so allgemeiner Bedeutung, wie die des sich wiedererkennenden, von einem Engel bekränzten Paares, wie die angstvolle Flucht zu dem schützenden Engel, während der gierige Teufel die Flüchtende an dem Haare packt, aber vor dem rettend sich über sie senkenden Schwert und Schild zurückweichen muß. Ganz besonders aber gehört dahin die Unwahrscheinlichkeit der Wiedergabe der Seite der Bösen. Mit außerordentlicher Kunst und mit ergreifender Wahrheit ist hier der in seiner Vergeblichkeit und aussichtslosen Verzweiflung erschütternde Kampf der auferstehenden Sünder mit den ihrer Aufgabe in rücksichtsloser Energie und satanischem Hohne waltenden Teufeln geschildert. Aber der Künstler wollte sich einen Zug der Tradition nicht entgehen lassen, welcher nach seiner Überzeugung die Furchtbarkeit des Weltgerichtes erst in ihrer ganzen Größe

zur Erscheinung bringen konnte: der Fürst der Hölle mußte zugegen sein, er, der das Gegenbild Christi ist und, wie dieser über die ganze Welt, so über die Bösen zu Gericht sitzt und sie der ihnen gebührenden Stelle zuweist, wobei Cornelius in seltsamer Weise den Danteschen Minos und dessen Satan in eine Person verschmolzen hat. Nach alter Tradition hätte der Satan seinen Platz zur Seite auf einer Fortsetzung des Bildes mit selbständiger Lokalität haben müssen; Cornelius hat diesen Platz nicht zur Verfügung und setzt den gerichtshaltenden Satan mitten zwischen die Auferstehenden und die zum Himmel Aufstürmenden hinein und läßt sich auch dadurch nicht irre machen, daß der Satan nun in denselben Rahmen, dieselbe Lokalität kommt, über welcher wir Christus walten sehen. Die reale Wahrheit des Vorganges zugegeben — und die drastischen Szenen gerade dieser Seite führen mit Notwendigkeit zur Aufstellung dieser dichterischen Forderung —, so ist dies ein schneidender Eingriff in jede Möglichkeit und Denkbarkeit des Zusammenhanges. Der Satan gehört nicht über, sondern unter die Erde; er gehört nicht in den Bereich des Waltens des Erlösers, er muß von ihm getrennt im Reiche der Finsternis sein Wesen treiben. Es wird aber auch der Zusammenhang des Geschehens selbst gestört. Wo kommen die oberhalb des Satans kämpfenden, zum Himmel aufstürmenden Auferstandenen her? Die Auferstehung geschieht auf der Erde; hier aber werden sie von oben herab zum Gerichte des auf der Erde thronenden Satans geschleppt. Oder hätte man nicht das Recht, so zu fragen? Aber wir stehen vor einem Kunstwerke, das in der entschiedensten Weise den Anspruch darauf macht, ein ästhetisches Werk zu sein, das nicht bloß in kindlichen Zügen uns einen Vorgang andeuten, sondern diesen vor unsern Augen so erscheinen lassen will, daß die Form der Erscheinung als solche, wenn nicht ausschließlich, so doch ganz wesentlich auf uns wirkt, welches sich daher nicht bloß an die gläubige Seite, sondern auch, und ganz besonders, an den formensuchenden Sinn des Auges, an die gestaltungsfrohe Phantasie, an das erregungsbedürftige Herz richtet und deren Sprache spricht. Diesen Widerspruch hat Cornelius, in dem Bestreben, alles zu geben, was nach seiner Überzeugung zur Sache gehörte, nicht empfunden; die Beschauer aber haben ihn empfunden und empfinden ihn immer wieder aufs neue. War einmal die ästhetische Darstellungsweise gewählt — und eine andre unsrer Kultur zumuten zu wollen, wäre ein Unding gewesen, zudem wollte Cornelius als Künstler schaffen —, so mußte nicht nur der Grundcharakter gewahrt bleiben, er mußte vor allen Dingen nicht innerhalb der als wirklich vorausgesetzten, der Wahl des Künstlers freistehenden Erscheinungswelt die selbstgemachten Voraussetzungen umstoßen und so, innerhalb des selbstgewählten Gebietes, die Wahrscheinlichkeit, das Lebenselement des ästhetischen Kunstwerkes, selbst vernichten. Das Wort: „Im ersten sind wir frei, im zweiten sind wir Knechte“ gilt recht eigentlich für den Künstler; wir gestatten ihm gern die Wahl seines Gebietes und folgen ihm, allem Naturalismus zum Troste, gern in erdichtete

Gebiete; hat er aber ein solches gewählt, so hat er sich damit seine Grenzen gesteckt und ist an die aus ihnen sich ergebenden Gesetze der Wahrscheinlichkeit gebunden.

Cornelius gehört zu den fortschreitenden Künstlern. Den Mißgriff, den er in der Ludwigskirche gethan hat und der diese Werke um ihre unmittelbare künstlerische Wirkung bringt, während das Einzelstudium des Großen genug finden läßt, hat er in seinem letzten großen Werke, den Camposantofresken, nicht wiederholt. Auch hier hatte er das Weltgericht mit in den Kreis seiner Darstellungen zu ziehen. Er mochte gelernt haben, daß er eine historische Auffassung des Vorganges, wenn er auch nur symbolische Bedeutung haben sollte, seiner Zeit nicht zumuten durfte. Er hält sich daher streng an die symbolische Darstellung: Christus als himmlischer Bräutigam erscheint den klugen und den thörichten Jungfrauen. Hier wird dem Gedanken nicht nur die Härte genommen; es bleibt auch der Phantasie des Beschauers überlassen, nach dem Maße seiner Geistes- und Herzensbildung sich mit dem Glaubenssaße auseinanderzusetzen, ohne daß er durch den Künstler nach einer bestimmten Gestaltung der Erscheinungswelt hingezwungen würde. Obgleich unendlich schlichter in der Erscheinung, einfacher in der Auffassung, ist diese Schöpfung doch weit bedeutender: sie zeigt den Weg, auf welchem in Übereinstimmung mit unsrer heutigen Denkweise in Religion und Kunst der Künstler etwa das gestalten könnte, was sich ihm als undarstellbar zu entziehen scheint: das Weltgericht. Denn das ist doch vor allen Dingen die Aufgabe des Künstlers, die seine Zeit bewegende Anschauungsweise zur Geltung zu bringen. Die großen Probleme des Menschenherzens bleiben stets dieselben, aber die Überzeugung ihrer Lösung, die Sprache, in welcher sie uns zum Bewußtsein kommen, ändert sich. Nur wer hier mit seiner Zeit und seiner Kultur Schritt zu halten, ja ihr in der Ausdrucksweise den Weg zu zeigen vermag, ist der unbedingt große Künstler. In seinen Ludwigsfresken hat Cornelius versucht, die Kultur seiner Zeit, während er auf ihr baute, zugleich zurückzubewegen; er mußte daran scheitern. In seinen andern Werken hat er versucht, seiner Zeit und ihrer Kultur konform denkend, beiden einen bedeutsameren Inhalt, eine kräftigere Formensprache zu schaffen; hierin liegt seine bleibende Größe und der wohlthätige Einfluß begründet, welchen er auch jetzt noch auszuüben imstande wäre, wenn sich die modernste Kunst nicht allzusehr in der Freude einer erhöhten Technik gefiele und dieser einseitig huldigte.\*)

\*) Mit Rücksicht auf die Einleitung dieses Aufsatzes im vorvorigen Hefte bemerken wir nachträglich berichtend, daß in Düsseldorf Cornelius' hundertjähriger Geburtstag allerdings festlich begangen worden ist.

