



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Julius Schnorr von Carolsfeld.

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

Zerschlugen schmetternd sie der Ruder Doppelreihn.
 Der Griechen Schiffe drängten wohlberechnet nun
 Rings her umzingelnd gegen uns. Väh stürzten um
 Der Schiffe Bänke; nicht zu schaun mehr war die See,
 Mit Brack und Scheitern und mit Leichen überdeckt;
 Und voll von Leichen lagen Klippen rings und Strand.
 In wilder Angst fortrudernd floh nun jedes Schiff,
 So viel noch übrig waren von dem Perserheer . . .
 Das öde Meer erscholl von Klag' und Angstgeheul,
 Bis daß dahin sie nahm der dunkle Blick der Nacht.“

Julius Schnorr von Carolsfeld.

Der Glanz, der einst die Häupter der neueren deutschen Kunstentwicklung umwob, droht unter unseren Zeitgenossen zu verbbleichen. Man wird allerlei Gründe finden, um diese ebenso befremdliche wie bedauerliche Thatsache zu erklären und zu entschuldigen; aber man wird sie nicht weglegnen können. Dort vermißt man ein individuelles Gepräge, welches das Verhältniß zwischen dem Kunstwerk und dem Beschauer vermittelt, hier die Innerlichkeit und die wahre, echt menschliche Empfindung, anderswo den unserer veränderten Lebensanschauung nahe liegenden Stoff, überall aber die Farbe, die Reize des Kolorits, welche die moderne Malerei, und besonders die realistische, am meisten populäre Richtung innerhalb derselben in den Vordergrund ihres Schaffens gestellt hat. Unsere Zeit verhält sich einem gedankenreichen Kunstwerk gegenüber gleichgültig, verständnißlos. Das Blendende, der theatralische Effekt, die Mache, nur solche Aeußerlichkeiten finden heute die meisten Bewunderer.

Der moderne Mensch wendet sich von der einsamen Größe des Cornelius, für welche ihm das Maaß fehlt, ab. Die schroffe, nicht selten an das Bizarre grenzende Formensprache des großen Meisters ist ihm unverständlich geworden. Es wird eine Zeit kommen, wo sich die Majorität der Gebildeten — das Volk ist niemals in ein näheres Verhältniß zu ihm getreten — von Cornelius und seiner erhabenen, aber auch einseitigen Geistesrichtung noch weiter entfremden, wo an die Stelle der unbegrenzten schweigenden Bewunderung die Kritik treten wird.

Die Zahl derer, welche jene glanzvolle Epoche der deutschen Kunstgeschichte inaugurirten und werththätig durchlebten, wird kleiner und kleiner. Noch jüngst betrauertten wir das Hinscheiden Philipp Veits, der nach Overbeck Cornelius am nächsten stand. Gering ist auch die Zahl der Männer, die noch heute durch Wort und Schrift bemüht sind, die Erinnerung an jene große Zeit unter den Gebildeten der Nation und im Volke rege zu erhalten. Einer der thätigsten unter ihnen ist Dr. Max Jordan, der Direktor der Berliner Nationalgalerie. Die seiner Obhut anvertraute Sammlung hat er gewissermaßen zu einem Heiligthum der neueren deutschen Kunst gemacht, zu einem Heiligthum, wo die Kartons des Cornelius eine bleibende Stätte gefunden haben. Seit zwei Jahren veranstaltet er in dem obersten Stockwerk der Nationalgalerie periodische Ausstellungen, durch welche er vorzugsweise das Verständniß für die Meister jener Zeit in weitere Kreise zu tragen sucht. Seinen Bemühungen war es gelungen, aus Kethels Nachlaß, aus den Mappen der Sammler, aus öffentlichen Galerien eine erstaunliche Menge von Handzeichnungen, Studien und Skizzen des großen Historienmalers zu einer Gesamtausstellung zu vereinigen, die uns einen vollständigen Ueberblick über die künstlerische Entwicklung und das Schaffen des Meisters gewährte. Ein ähnliches gelang ihm mit Führich und Overbeck, jetzt hat er den Freunden der Kunst eine Ausstellung von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Skizzen und Studien Julius Schnorr's von Carolsfeld eröffnet, die nicht weniger als 450 Nummern umfaßt und uns einen willkommenen Anlaß und zugleich das zuverlässigste Material zu einer Charakteristik des Meisters bietet.

Julius Schnorr ergänzte in mehr als einer Hinsicht den strengen, einseitigen, gegen fremde Einflüsse abgeschlossenen Cornelius. Sein mildes, nachgiebiges Temperament neigte mehr dem Romantischen und Poetischen zu. Die Herbeheit der Formen, die Cornelius eigenthümlich ist, ist ihm fremd. Er hat einen empfänglichen Sinn für weibliche Schönheit und bildet anmuthige Frauen, wo Cornelius ernste Heroinen schuf. Sein erstes größeres Werk, eine Reihe von Fresken nach Ariostos rasendem Roland, entsprach ebenso sehr seiner geistigen Richtung als es von nachhaltigem Einfluß auf seinen künstlerischen Charakter war. Er ist ein ritterlicher Romantiker, auf dessen Banner das Idealschöne in zauberischer Klarheit prangt. Daneben fehlt ihm keineswegs der Sinn für das Erhabene und die Fähigkeit, es darzustellen. Seit Dürer hat es wohl kein deutscher Meister verstanden, die Majestät Gottes in so erhabener, ehrfurchtgebietender Weise und doch so echt menschlich zu verkörpern, wie es Schnorr in den Illustrationen zur Bibel gethan. Wo Cornelius den strengen, zürnenden Richter bildet, läßt uns Schnorr die Gnade des liebenden Vaters leuchten. Er beherrscht das idyllische Element ebenso sicher wie das

dramatische. Seine Nibelungenbilder, in denen er zugleich sein ungewöhnliches Kompositionstalent in der glänzendsten Weise entfaltete, sind der Beleg dafür. Nur der antike Klassicismus blieb seinem durch und durch romantischen und innerlichen Wesen fremd.

Schnorrs Vater, dessen Familie den Adelsnamen von Carolsfeld nach dem gleichnamigen Orte bei Schneeberg im sächsischen Erzgebirge führte, war Lehrer an der Leipziger Kunstakademie, als ihm am 26. März 1794 ein Sohn, unser Maler, geboren wurde. Hans Veit Schnorr, der 1803 zum Direktor der Akademie ernannt wurde, war selbst kein hervorragender Künstler, aber von entscheidendem und förderlichem Einfluß auf seine Kinder, die sich sämtlich der Kunst widmeten. Julius Schnorr ging im Jahre 1811 nach Wien, um an der dortigen Akademie, die sich damals eines großen Aufsehens erfreute, seine Ausbildung zu vollenden. Ein Jahr vorher war Overbeck, der in seiner Opposition gegen die Leitung der Akademie und den in ihr herrschenden Geist relegirt worden war, nach Rom gegangen; aber er hatte einen Kreis von Gefinnungsgenossen zurückgelassen, der sich um die Brüder Friedrich und Ferdinand von Olivier scharte und in den der junge Schnorr eintrat. Auch er sah bald ein, daß die auf der Akademie maßgebende Richtung nicht die seinige werden konnte. David und Mengs waren die Ideale, denen man dort nach-eiferte. Das hohle, theatralische Pathos des einen und die verschwommene Farbensinnlichkeit des anderen waren dem jungen Künstler in gleicher Weise antipathisch. Wie früher Overbeck wandte auch er sich bald in bewußter Opposition gegen die Kunst des 18. Jahrhunderts zuerst der deutschen und niederländischen, dann der italienischen Malerei des Quattrocento zu, deren fromme Innigkeit, deren naives Verhältniß der Natur gegenüber seinem eigenen Naturel entsprachen. Bei Gelegenheit eines Künstlerfestes in München im Jahre 1844 hat Schnorr im Kreise seiner Schüler und Freunde eine später von Niesel veröffentlichte Rede gehalten, in welcher er gewissermaßen sein künstlerisches Glaubensbekenntniß ablegt und zugleich ein interessantes Streiflicht auf die Kunstverhältnisse seiner Jugend fallen läßt. „Unsere Führer, sagt er, erkannten die Wahrheit in des Wortes tiefster Bedeutung, sie kannten auch das Element der Farbe, des der Malerei allein eigenthümlichen und nur ihr zugewiesenen Trägers des allgemeinen Kunstgeistes, wenn sie dieses Darstellungsmittel auch nicht beherrschten. Sie kannten die alten Meisterwerke und verstanden namentlich die noch immer unerreichten Leistungen der venezianischen Schule, die neben der Farbe noch durch eine das gesammte Kunstgebiet durchdringende und belebende schöpferische Kraft getragen werden.

Wo aber hätten sie die Werkstätte finden können, in welcher ihnen das gelehrt worden wäre, was man allerdings lernen muß, wenn man ein Maler

werden will? In den Kunstakademien gewiß nicht . . . Leben, Geist, Wahrheit, Ernst, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, nicht weniger als alles war abhanden gekommen. Kalte Nachahmung antiker Formen oder gemeine Modellwahrheit sammt dem leeren Schlendrian der Kunstschulen mußte niedergeworfen werden, um zum Leben durchzudringen. Und als der rechte Ackergrund gefunden war, fand man ihn da, wo für alles Leben, nicht bloß für das Leben in der Kunst, allein fester Grund und Sicherheit gefunden wird, in der Erkenntniß des Verhältnisses des Menschen dem Ewigen gegenüber. Nur von da aus versteht der Mensch die Geschichte, das Leben, von da aus begreift sich das Sehnen des Menschen nach etwas Höherem, das Bedürfniß seines Herzens und Geistes. Da wurzelt auch alle Begeisterung, Poesie und jegliche Kunst.“ Wohl nirgends sind die Ziele und die Bestrebungen der neudeutschen Kunst so treffend charakterisirt worden wie hier von einem, der mitten in der Bewegung stand.

Die Ausstellung zeigt uns ein Gemälde aus jener Epoche des Kampfes und der Opposition. Es ist zugleich das früheste seiner uns bekannten Werke und stellt den Besuch der Eltern des Johannes bei der heiligen Familie dar. In gewissen Einzelheiten, wie in der mageren Behandlung der Formen, in der naiven Wiedergabe des Terrains und des Baumschlags, offenbart sich die Anlehnung an niederdeutsche Vorbilder am deutlichsten. Zugleich aber ist der frömmelnde Zug vermieden, der den biblischen Bildern Overbecks eigenthümlich ist. Dieses Bild und noch ein zweites, der hl. Rochus Almosen spendend, fanden Käufer, und so wurde es dem jungen Künstler möglich, im Jahre 1817 das Land seiner Sehnsucht aufzusuchen. In Rom vereinigte er sich mit den „Klosterbrüdern von S. Isidoro“, den Nazarenern; aber es war weniger Overbeck, als Cornelius, der einen andauernden Einfluß auf ihn zu üben wußte. Zunächst galt es allerdings erst, die neu gewonnenen Eindrücke zu verarbeiten. Wie auf die Nazarener so verfehlten auch auf ihn die Italiener des 15. Jahrhunderts ihre Anziehungskraft nicht. In seinem ersten, in Italien entstandenen Bilde, das sich jetzt in englischem Privatbesitz befindet, von dem uns jedoch die Ausstellung eine Durchzeichnung von Schnorr's eigener Hand bietet, der Hochzeit zu Cana, kreuzen sich so vielfache Einflüsse, daß von einer Selbstständigkeit nicht die Rede sein könnte, wenn uns nicht die meisterhafte Raumeintheilung und Komposition bewiese, daß hier ein origineller Geist die verschiedensten Strahlen einer Kunstepoche in sich vereinigt hat. Tiziale, Orcagna, Perugino, vor allen Benozzo Gozzoli haben hier vorbildlich auf den jungen Künstler eingewirkt, dessen Eigenartigkeit sich erst entfalten sollte, als ihm der Marchese Massimi im Jahre 1819 den Auftrag ertheilte, ein

Zimmer seines bei Sa. Maria Maggiore in Rom belegenen Gartenhauses mit Fresken nach Ariostos rasendem Roland auszuschnücken.

Bevor er jedoch an dieses Werk, welches zum Wendepunkt seiner künstlerischen Entwicklung werden sollte, herantreten konnte, ergriff ihn eine schwere Krankheit, die ihn zwang, seinen Aufenthalt in Rom mit einem gesünderen zu vertauschen. In dieser Zeit unfreiwilliger Muße entstand eine große Anzahl landschaftlicher Skizzen, die sich zwar mit den landschaftlichen Schöpfungen der Gegenwart nicht messen können, immerhin aber ein warmes, lebendiges Naturgefühl verrathen, das um so bemerkenswerther ist, als die neudeutsche Schule auf ihren Gemälden das landschaftliche Element sehr geringschätzig zu behandeln pflegte. Später setzte Schnorr die ihm lieb gewordene Beschäftigung mit den Reizen der italienischen Natur fort. Die Ausstellung führt uns nicht weniger als 94 sauber in Feder, Sepia und Tusche ausgeführte Landschaftsstudien fast aus allen Theilen Italiens, von Florenz bis Taormina, vor, welche den Zeitraum von 1819—1827 umfassen. Eine besondere Vorliebe widmete Schnorr dem Albanergebirge und den Sabinerbergen mit Civano, ihrer köstlichsten Perle, in dessen Umgebung das herrliche Eichenwäldchen liegt, das jetzt ein Besitzthum des deutschen Reiches geworden ist. Der Hauptvorzug dieser anmuthigen Landschaftsbilder liegt auf der Seite des Architektonischen, das Schnorr mit außerordentlichem Scharfblick für das Charakteristische der Formen wiederzugeben weiß. Diese architektonischen Studien waren späterhin für ihn von großem Nutzen. Auf seinen reifsten Schöpfungen zeigt er sich als selbstständig erfindender Architekt von hervorragender Begabung.

Eine andere Frucht des italienischen Aufenthalts ist eine Serie von achtzehn Bildnissen aus den Jahren 1818—1824. Mit den einfachsten Mitteln, — Bleistift, Feder und Sepia — hat Schnorr eine Lebendigkeit, eine Frische erreicht, in der ihm keiner von den Mitstrehenden auf dem Gebiete des Bildnisses gleichkommt. Cornelius fehlte der Sinn für das Individuelle, Persönliche bekanntlich ganz. In Schnorr tritt uns ein Bildnißmaler entgegen, der alle Eigenschaften eines solchen in vollem Maaße besitzt und der es namentlich versteht, die geistigen Qualitäten des dargestellten Individuums auf das deutlichste und verständlichste zum Ausdruck zu bringen. Es sind meist Künstler und Schriftsteller, die er portrairt hat: Thorwaldsen mit seinem ehrfurchtgebietenden Jupiterkopf, der vornehme Karl Vegas, den Vater der gegenwärtig in Berlin florirenden Künstlerfamilie, Overbeck, der einen merkwürdig beschränkten Eindruck macht, Rückert, Wilhelm Müller, den Dichter der Griechenlieder, der für einen Poeten ungemein spießbürgerlich ausieht, dann seinen Gönner den Marchese Massimi, den Freiherrn von Stein u. a. m. Aus seiner spätern Zeit hat die Ausstellung noch ein Delportrait aufzuweisen, das einer

jungen, schönen Frau, seiner Gattin, der Tochter Ferdinand von Oliviers. In der noblen, delikaten Behandlung der Formen und in seiner vornehmen Auffassung erinnert es an keinen geringeren als an Eduard Magnús.

Die Fresken in der Villa Massimi nahm Schnorr im Jahre 1820 in Angriff, um sie erst im Jahre 1826 zu vollenden. Die Ausstellung zeigt uns 24 Entwürfe zu diesen Fresken, die uns, wenn auch in unvollkommener Weise, erkennen lassen, wie in dieser Periode die romantisch-ritterliche Eigenart Schnorrs zum Durchbruch kam. Fortan war sein Streben darauf gerichtet, wie Jordan in seiner Charakteristik des Meisters treffend hervorhebt, „seelenvollen Inhalt mit wohlgefälliger Form zu verbinden.“ Als eine Frucht seiner Beschäftigung mit Ariosto ist auch ein Cyklus von sechs Compositionen anzusehen, welcher die reizende Episode von Angelika und Medoro behandelt. Hier entfaltet sich der edle, auf das Ideal-schöne gerichtete Formensinn Schnorrs zum ersten Male in voller Reinheit. Der anmuthige Stoff reizte ihn derartig, daß er den Cyklus noch einmal im Jahre 1869, am Abende seines Lebens, wiederholte.

Den Bemühungen des Cornelius gelang es, seinem Freunde eine Stelle als Professor der Historienmalerei an der Münchener Akademie auszuwirken. Zugleich harnte dort seiner ein Auftrag König Ludwigs, dessen Ausführung zwanzig Jahre seines Lebens in Anspruch nehmen sollte, „die monumentale Wiedererzählung des Nibelungenliedes“ in Fresko an den Wänden des Königbaus der Münchener Residenz. Der Umstand, daß sich die Vollendung dieses umfassenden Werkes durch zwei Jahrzehnte hinzog, mag die Ungleichheit der Arbeit verschuldet haben. Es machen sich in den Fresken verschiedenartige Strömungen geltend, eine eigenthümliche Verquickung der ritterlichen Romantik mit modern realistischen Elementen, die dem Werke nicht immer zum Vortheil gereichen. Der Einfluß des Cornelius macht sich in keiner zweiten Schöpfung Schnorrs so entschieden geltend wie in den Nibelungenfresken. Es gehörte eine Kraft wie die des älteren Freundes dazu, um den gewaltigen, dramatischen Stoff zu bewältigen. Am meisten wurde Schnorr bei der Durchführung seiner Aufgabe durch sein eminentes Compositionstalent, durch die souveräne Herrschaft über die Massen unterstützt, eine Fähigkeit, in der ihm selbst Cornelius unterlegen war. 44 Kartons, Studien, Entwürfe und Federzeichnungen, die sich auf den Nibelungencyklus beziehen, enthält die Ausstellung, ungerechnet die zahlreichen Altstudien und Zeichnungen nach dem lebenden Modell, die ebenfalls als Vorstudien mit den Nibelungenfresken in Verbindung stehen.

Diese Zeichnungen nach männlichen und weiblichen Modellen, zu denen eine zweite, nicht minder zahlreiche Gruppe aus der Zeit der Aristofresken hinzukommt, gehören zu den interessantesten und lehrreichsten Theilen der Aus-

stellung. Sie gewähren uns einen Einblick in das intime Schaffen des Meisters, in sein Verhältniß der Natur gegenüber, in seine eminente, technische Begabung. Wir lernen in ihm einen virtuosen Zeichner kennen, der bei vollkommener Beherrschung des anatomischen Details der Natur mit der Naivetät eines altitalienischen Künstlers gegenüberstand. Mit den einfachsten Mitteln weiß er die zartesten Formen des Körpers nachzubilden und diesen Formen zugleich, bei der strengsten naturalistischen Durchbildung im Einzelnen, eine Noblesse zu verleihen, die weitab von der gemeinen Modellwahrheit liegt. Zum Gegenstand eines besonders liebevollen Studiums macht er die Hand. Er wird nicht müde, männliche und weibliche Hände in den verschiedensten Situationen mit einer wunderbaren plastischen Kraft und mit beispielloser Sicherheit wiederzugeben. Für Künstler eröffnet sich in diesen Altzeichnungen eine reiche Quelle des Studiums.

Die letzte Zeit seiner Münchener Thätigkeit, die mit dem Jahre 1846 ihr Ende nahm, fällt die Ausschmückung der Kaisersäle in der Münchener Residenz mit Fresken aus der Geschichte Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg aus. Aber in diesem Werke war der Meister noch weniger glücklich als in seinen Nibelungenbildern. Trotz seines schon gerühmten Kompositionstalentes wußte er des wüsten Getümmels der Schlachtenbilder nicht Herr zu werden. Nur in festlichen Repräsentationsstücken, wie in der Kaiserkrönung Karls und in der Zusammenkunft Barbarossas mit Papst Alexander III. in Venedig, wo das bunte Treiben der Menge durch eine prächtige Architektur wirkungsvoll gehoben wird, entfaltete er wieder seine volle Meisterschaft.

Im Jahre 1846 folgte Schnorr einen Rufe als Akademieprofessor und Direktor der Gemäldegalerie nach Dresden. Diese umfangreiche und vielseitige Thätigkeit nahm ihn fortan dermaßen in Anspruch, daß er keine Muße mehr zu größeren Schöpfungen fand. Der Illustration der Bibel, die im Jahre 1862 ihren Abschluß fand, war der Rest seiner künstlerischen Wirksamkeit gewidmet. In diesen Bibelbildern entfaltet sich der Künstlergeist Schnorrs vielleicht am reinsten und feinsten. Im Gegensatz zu Cornelius, mit dem er um religiöser Meinungsverschiedenheiten willen bisweilen in Streit gerieth, stellte sich Schnorr auf den spezifisch protestantischen Standpunkt und schälte aus der heiligen Geschichte den rein menschlichen Kern heraus. Während er auf der einen Seite die Würde des religiösen Stoffs zu wahren wußte, verstand er es auf der anderen die lieblichsten Bilder eines idyllischen Familienlebens mit der keuschen Naivetät eines altdeutschen Meisters zu entwerfen.

Schnorr starb am 24. Mai 1872, nachdem er schon im Jahre zuvor seine Aemter niedergelegt hatte. Kiegel, der dem verehrten Meister schöne Worte der Erinnerung gewidmet hat, berichtet nach Schnorrs wiederholter

Erzählung aus seinen letzten Lebensjahren von einer Begegnung zwischen ihm und Kaiser Wilhelm, der dem Künstler eine warme Verehrung zollte. Es war das erste Mal nach den Ereignissen des Jahres 1866 — so schreibt Kiegel —, daß der Kaiser, damals noch König Wilhelm, die sächsische Hauptstadt besuchte. Der König ließ sich bei Schnorr zur Besichtigung der seiner Obhut anvertrauten Gemäldegalerie anmelden und bewillkommnete den mit dem Orden pour le mérite geschmückten Meister als seinen alten Bekannten. Schnorr aber bemerkte dagegen, daß er bis dahin nie die Ehre gehabt, den König zu sprechen, worauf dieser in der liebenswürdigsten Weise erwiderte, daß sie von nun an aber persönliche Bekannte wären und daß er, der König, ihn schon immer hoch geschätzt habe. Nach beendigtem Rundgange verließ der König, in Gemeinschaft mit seinem Wirth, dem König Johann von Sachsen, und in Begleitung eines zahlreichen Gefolges das Museum, während Schnorr, der sich dem Schwarme der Umgebenden entzogen hatte, an der Ausgangsthür zurückgeblieben war. In diesem Augenblick aber meldet ihm ein Adjutant die Entschuldigung des Königs, daß er sich ohne Dank und Abschied entfernt habe, und das Ersuchen, ihm einige Schritte entgegenzukommen. Im Zwingerhofe war der König, sein Gefolge verlassend, zurück auf ihn zugeschritten und äußerte nun, Schnorrs Hand mit seinen beiden Händen ergreifend und haltend, die herzlichsten und ehrenvollsten Worte an ihn. Es standen sich so der höchste und erhabenste Mann im deutschen Lande und das erhabenste Haupt unter den damals lebenden Männern deutscher Kunst im feierlichen Augenblicke gegenüber. Sie schieden, aber in Schnorrs Seele blieb die Erinnerung an diesem Augenblick in leuchtenden Zügen unvergänglich eingeschrieben. Zu der Verehrung, mit der er bis dahin zu den tapferen Preußenkönige und mächtigen Wiederhersteller deutscher Größe emporgeblickt hatte, war seitdem eine rückhaltlose Begeisterung für des Königs edle Persönlichkeit, durch dessen Art und Worte Schnorr sich als Mensch und Künstler gleich geehrt fühlte, getreten. Niemals hat er dieses Augenblickes ohne innige Nührung gedacht.

Adolf Rosen berg.