



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Berliner Malerschule. I .

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

Die Berliner Malerschule.

Von Adolf Rosenberg.

I.

Seit der Befreiung der Kunst von den Fesseln der byzantinischen Schablone hat es zu allen Zeiten und in allen Ländern, in denen sich eine selbstständige Kunstübung verfolgen läßt, machtvoll begabte Individuen gegeben, die einer ganzen Epoche künstlerischen Schaffens gewissermaßen den Stempel ihres Geistes aufprägten. Jüngere, gleichstrebende Geister wurden unwiderstehlich in die Bahn dieser glänzenden Gestirne gezogen und hielten für eine Zeit lang das heilige Feuer lebendig, das jene erhellte, bis ein neues Gestirn erschien und einer neuen Kunstepoche Licht und Leben verlieh. Je naiver die Kunst schuf, desto naiver gestaltete sich auch das Verhältniß des Schülers zum Meister. Wenn man von der Schule der Pisani, der großen auf der klassischen Tradition fußenden Bildhauer des 13. Jahrhunderts, spricht, darf man sich noch keine Vorstellung der Art machen, wie sie das 16. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte mit dem Begriffe der „scuola“ verband. Eine Mittheilung des handwerklichen Vermögens, die Aneignung einer gewissen, mehr oder minder feststehenden Formensprache, gewisse Grundregeln der Komposition — über ein weiteres hinaus wird die Unterweisung nicht gegangen sein, welche die jüngeren Bildhauer in der Schule der Pisani erfuhren. Von einer Schule im modernen Sinne kann man erst sprechen, als Männer von so energischem, künstlerischem Charakter wie Donatello auftraten, also mit dem Beginn der Renaissance. Im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert florirten die Maler- und Bildhauerschulen, die sich in engeren oder weiteren Kreisen um die Fürsten der Kunst schlossen. So wirkten die Bellinis unmittelbar und mittelbar — durch persönliche Unterweisung und durch ihre Bilder, aus denen die ferner stehenden schöpften — auf jene illustre Generation venezianischer Maler, die in dem

herrlichen Tizian ihren glänzenden Gipfelpunkt fand. Und so jung auch der göttliche Raffael aus dem Leben schied, eine Schule hinterließ er, die noch lange nach seinem Tode, wenn auch nicht in seinem Geiste, so doch in seiner klassischen Formensprache schuf.

Daß sich der Geist nicht mittheilen läßt, daß nur die äußeren Kunstgriffe lehrbar sind, der Reichthum der Palette, das Geheimniß des Kolorits, des Tons, des Lichts, die Bearbeitung des Marmors und die Behandlung der äußeren Form, ist eine Erfahrung, die, so trivial, so natürlich sie ist, immer doch wieder hervorgehoben werden muß, wenn es gilt, auffällige Erscheinungen in der Kunstgeschichte zu erklären.

Wie kam es, daß die neudeutsche Kunst sich nach einem glänzenden Aufschwung, der dem Höchsten entgegenstrebte und das Höchste erreichte, sich in einem halben Jahrhundert so völlig erschöpfte, daß unter der lebenden Künstlergeneration kaum noch oberflächliche Beziehungen zu jener Kunststrichtung zu entdecken sind? Cornelius starb 1867. Ohne den Manen des großen Meisters nahe zu treten, darf man sagen, daß er seine Kunst überlebt hatte. Als man vor zwei Jahren seine Entwürfe für den Camposanto in Berlin und für die Münchener Glyptothek einer Jahre langen Verborgenheit entzog und in der Berliner Nationalgalerie allem Volk zugänglich machte, stand die jüngere Generation staunend vor einer fremdartigen Erscheinung, von der sie sich bald abwendete, weil sie sich sagte: „Das ist nicht Geist von unserem Geiste.“

Der Geist läßt sich nicht mittheilen und vererben. Bei dem vollständigen Uebergewicht des Geistigen über das Technische hatten die Apostel der neueren deutschen Kunst nichts, was sie ihren Schülern hinterlassen konnten. Starb einer, so war seine Wirksamkeit so gut wie abgeschlossen. Das Vermächtniß eines Cornelius, eines Overbeck, eines Schnorr von Carolsfeld, ja selbst das eines Kethel, welcher dem modernen Geiste am nächsten steht, ist uns heute mehr ein Palladium gegen den nivellirenden Ansturm des gedankenlosen Realismus als ein Leitstern für die schaffende Künstlergeneration.

Nicht Begriffe und Ideen haben in der Malerei der neueren und neuesten Zeit Schulen gebildet, sondern rein äußerliche, technische Dinge sind die treibenden Kräfte gewesen, welche die Malerei als solche vorwärts gebracht haben. Daß die Düsseldorfer Schule vorzugsweise der Historienmalerei oblag, während die Münchener, die sich um Piloty scharten, mit Vorliebe das Genre und erst in zweiter Linie die Historienmalerei kultivirten, ist ein mehr zufälliges Moment, welches für den Charakter der einzelnen Schule weniger maßgebend ist. Die technische Fertigkeit, wenn man sich ganz schmucklos ausdrücken will, das Farbenrezept war es, welches die Adepten von Meister Schadow wie aus München nach Hause tragen konnten. Sowohl Schadow wie der jüngere

Piloly, der auf die lebende Generation einen nicht geringeren Einfluß geübt hat als der ältere auf die vorangegangene, haben auf Grund dieses Farbenrezeptes Schulen gebildet, welche gewisse Charakteristische Eigenschaften besitzen, die sich leicht erkennen und definiren lassen. Schadows und seiner nächsten Schüler Geistesrichtung war trotz scharfer Betonung des formalen und koloristischen Elements, trotz der entschiedenen Bevorzugung der Deltechnik zu Ungunsten der Freskomalerei immer noch eine ideale, romantische. Erst die zweite Generation hat den Realismus auch in der Wahl der Stoffe zur Herrschaft gebracht. In München, wo gerade der Protektor der idealen Richtung, König Ludwig, durch sein Wort: „Der Maler muß malen können“ den mittelbaren Anstoß zu einer neuen Bewegung gab, hatte die neudeutsche Kunst durch das zwanzigjährige Direktorat des Cornelius verhältnißmäßig noch die tiefsten Wurzeln geschlagen. Erst im Anfang der fünfziger Jahre gelang es Carl Piloly, der, ohne einen bestimmt nachweisbaren Einfluß von den belgischen Realisten erfahren zu haben, doch dieselben Wege wandelte, zur Geltung zu kommen und eine Schule zu gründen, die sich allmählich weiter und weiter entwickelte und innerhalb der sich bald die Vertreter der verschiedenartigsten Stoffgebiete von der Historie bis zur Landschaft zusammenfanden, um den Realismus der Farbe, eine nie zuvor gekannte Pracht des Kolorits auf alle Zweige der Malerei gleichmäßig auszudehnen. Während die Düsseldorfer Schule heute bereits ihren durch Shadow bestimmten Charakter so ziemlich verloren und sich in verschiedene Richtungen getheilt hat, bildet die Piloly'schule immer noch eine geschlossene Phalanx, deren äußerste Glieder selbst, wie Maxart und Gabriel Max, ihre Herkunft nicht verleugnen können.

In Berlin hat es dagegen stets an einem Mittelpunkt des Kunstlebens gefehlt, wie ihn Düsseldorf in Shadow, München in Cornelius und Kaulbach besaßen, in Piloly besitzt. Wenn ich daher an die Spitze dieses Aufsatzes, der eine Charakteristik der neueren Malerei in Berlin beabsichtigt, das Schlagwort „die Berliner Malerschule“ gesetzt habe, so ist dieser Ausdruck so äußerlich wie möglich zu fassen. Er ist nicht mehr als ein Nothbehelf, als ein Wort, das weit davon entfernt ist, einen Begriff zu symbolisiren. Es hat niemals eine Berliner Malerschule gegeben, wie es eine Düsseldorfer Schule gab. Die Berliner Malerschule ist das vielköpfigste Ding, das sich denken läßt, eine Republik, in der Jedermann nach seiner Façon seine Seligkeit sucht, in der keine Autorität gilt, in der ein beständiger Krieg der verschiedensten Richtungen herrscht. Vom strengsten Idealismus bis zum brutalsten Realismus finden wir alle Richtungen der modernen Kunst in dieser vielköpfigen Künstlerrepublik vertreten. Die Berliner Malerschule ist zeitweilig allen möglichen Einflüssen zugänglich gewesen. Aber keiner dieser Einflüsse ist so tief gegangen, daß nur eine Schule im engeren Sinne

des Wortes entstehen konnte. In dieser Hinsicht ist die Berliner Republik merkwürdig konservativ gewesen. Weder der kühne originelle Geist des Cornelius vermochte einen sichtbaren Eindruck auszuüben, noch der der Berliner Sinnesart mehr zusagende elegante und satirische Kaulbach. Die Akademie hat seit dem Beginn dieses Jahrhunderts nicht den allergeringsten Einfluß auf die Berliner Maler geübt. Was die meisten von ihnen geworden sind, das verdanken sie dem Gegensatz, in welchen sie sich gegenüber dem akademischen Treiben stellten. Erst seit wenigen Jahren, seitdem man eine Reorganisation angestrebt, seitdem man versucht hat den alten Zopf zu beseitigen, seitdem man endlich auch in Berlin eingesehen hat, daß der Maler muß malen können, beginnt die Akademie eine andere Stellung einzunehmen. Jetzt braucht der junge Maler nicht mehr nach Antwerpen und nach Paris zu gehen, um in den dortigen Ateliers hinter die Geheimnisse des Kolorits zu kommen.

Während des vorigen Jahrhunderts stand die Berliner Malerei so entschieden im Banne des französischen Rococo- und Zopfstils, daß von einer spezifisch Berliner Malerei nicht geredet werden kann. Nur Chodowiecki, der geistreiche Sittenmaler, dessen Bilder und Kupferstiche das schätzbarste Material zur Kulturgeschichte Berlins im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts liefern; mußte sich von diesem Bann zu emanzipiren und an der Stelle französischer Unnatur ein Abbild des realen Lebens zu bieten. Aber er blieb ziemlich einsam. Seine nüchterne Ausdrucksweise kontrastirte gar gewaltig mit dem klassischen Stile des glänzenden Geslirns, das am Lebensabend Chodowiecki's aufging, mit Carstens. An Chodowiecki mag wohl Goethe gedacht haben, als er in den Propyläen (1800) den Berlinern Künstlern den Vorwurf machte, sie faßten ihre Kunst allzu prosaisch auf. Wie Chodowiecki fand auch Carstens, dessen Aufenthalt in Berlin allerdings nur von kurzer Dauer gewesen und dessen Kunstcharakter sich damals auch noch in den ersten Stadien der Entwicklung befand, keine Nachfolge. So konnte denn der Graf Raczyński in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst Berlin bis zum Jahre 1819 mit Rücksicht auf die Malerei eine Wüste nennen.

Nicht als ob in diesem Jahre der Berliner Kunst ein Josua erstand, der sie aus der Wüste in das gelobte Land führte. Wilhelm Schadow, der Sohn des großen Bildhauers, der die Plastik vom Zopfstil zur Natur geführt, und Carl Wach ließen sich 1819 in Berlin nieder. Beide hatten einige Jahre in Rom im Kreise des Cornelius gelebt. Aber sowohl Schadow wie Wach, der bereits vorher entscheidende Eindrücke in Pariser Ateliers, besonders von Gros, empfangen hatte, waren nur in ziemlich äußerliche Beziehungen zu den Nazarenern getreten. Schadow hatte von seinem Vater die begeisterte Verehrung der Natur gelernt. Ein gutes Portrait galt ihm sehr

viel, während die Nazarener nach seiner Ansicht das Modellstudium zu sehr vernachlässigten. Auch hatte sich sein Farbensinn durch fleißiges Kopiren alter Bilder in den königlichen Sammlungen frühzeitig ausgebildet. So fand er denn im Kreise der Nazarener wenig Anregungen, noch weniger Wach, der in Paris zu tief in die Geheimnisse und die Wirkungen der malerischer Technik eingebrungen war, um das eben errungene wieder über Bord zu werfen. Zudem hatte er in Raffael, den er fleißig copirt, so fleißig, daß er durch seine Kopien Kenner täuschte, ein Vorbild gefunden, das er höher achten mußte, als die sich eben entfaltende Künstlergröße des Cornelius.

Der Sohn des Akademiedirektors erhielt vom Staat ein von der Akademie unabhängiges Atelier zugewiesen. Aber er fand nicht solchen Zuspruch, wie Carl Wach, dessen ungewohnte Technik die Schaar der jüngeren Künstler bestach. Trotzdem konnte sich Wach bei weitem nicht derjenigen Erfolge rühmen, wie sie Schadow zu verzeichnen hatte. Aus seiner Schule ging eigentlich nur Mittelgut hervor, während sich um Schadow kühn aufstrebende Talente wie Lessing, Bendemann, Th. Hildebrand, Sohn, Julius Hübner und Mücke scharten. Sie folgten dem Lehrer, als dieser 1826 nach Düsseldorf ging, um nach Cornelius die Leitung der dortigen Akademie zu übernehmen. Mit Schadow sind sie die eigentlichen Begründer der älteren Düsseldorfer Schule, die ihren Ruhm in der Historienmalerei suchte. Tiefe Wurzeln konnte Schadows Richtung mithin nicht in Berlin gefaßt haben. Erst nach länger als zwanzig Jahren werden wir Zöglingen der Düsseldorfer Schule wieder in Berlin begegnen.

Ungleich größer war der Einfluß Carl Wachs auf die Berliner Malerschule. Carl Wilhelm Wach (geb. 1787) hatte sich unter der Leitung des Historienmalers Karl Kretschmar seit seinem zehnten Jahre der Kunst gewidmet. Nachdem er bereits einige selbständige Werke von Belang geschaffen, wurde seine künstlerische Thätigkeit durch die Freiheitskriege unterbrochen. Er trat in die Reihen der Vaterlandsvertheidiger und nahm als Offizier an den Kämpfen von 1813—1815 Theil. Nach dem Einzuge in Paris nahm er Urlaub und blieb drei Jahre lang in der französischen Hauptstadt, um dem Studium seiner Kunst zu leben. Anfangs im Atelier Davids thätig, schloß er sich, wie bereits erwähnt, nach dessen Verbannung an Gros an. Diese drei Jahre waren für seine künstlerische Richtung entscheidend; er wurde ein Anhänger des französischen Klassicismus, der jedoch bei ihm durch eine dem Pariser Aufenthalte folgende italienische Reise, vornehmlich durch das Studium Raffaels, etwas von seiner theatralischen Hohlheit verlor. Die Nazarener gewannen, wie gleichfalls erwähnt, keinen nennenswerthen Einfluß auf den Künstler. Als Wach im Jahre 1819 mit Schadow nach Berlin zurückkehrte, wurde ihm auf

Befehl des Königs im Lagerhause neben Rauch und Tieck ein eigenes Atelier angewiesen. Nach Pariser Muster eröffnete er eine Malerschule, zu der sich bald Schüler in Menge drängten. Bis zum Jahre 1837, wo Wach seine Lehrthätigkeit niederlegte, sind aus ihr mehr als siebenzig Schüler hervorgegangen, unter ihnen freilich keiner von der Bedeutung der Düsseldorfer, die mit Schadow fortgezogen, aber immerhin beachtenswerthe Talente, welche ein Menschenalter hindurch die Berliner Malerschule repräsentirten und auf deren Schultern viele unserer modernen Maler stehen.

Wach war kein originales Talent, das eine besondere Richtung in der Malerei hätte inauguriren können. Wie seinem Freunde Schadow fehlte auch ihm der geniale, selbständige Zug. Er war noch in einem höheren Grade Effektiker als jener. Sowohl auf dem Gebiete der religiösen Staffeleimalerei wie auf dem der monumentalen werden wir überall an seine Vorbilder, an Raffael, Giulio Romano, Andrea del Sarto erinnert. Seine beiden hervorragendsten Werke religiösen Inhalts — die thronende Madonna mit dem segenspendenden kleinen Heiland, welche die Stadt Berlin der Prinzessin Luise von Preußen bei ihrer Vermählung mit dem Prinzen Friedrich der Niederlande zum Geschenk machte, und die drei himmlischen Tugenden in der Werderschen Kirche in Berlin — legen Zeugniß für seine effektische Richtung, aber ebenso sehr auch für sein hervorragendes Kompositionstalent, für sein koloristisches Können und für seine Kenntnisse in der Architektur und Perspektive ab. Daß Wach auch den monumentalen Stil vollkommen verstand und beherrschte, das beweisen die Bilder der neun Musen, welche die Decke des Berliner Schauspielhauses zieren. Die Höhe des Plafonds und der Glanz des Kronleuchters am Abend verhindert freilich den Beschauer, die Vorzüge dieser anmuthigen Gestalten, welche, von ovalen Medaillons umschlossen, in die Streifen eines neuntheiligen, fächerartigen Velariums eingefügt sind, voll und ganz zu würdigen. Man muß sie nach den Originalkartons, welche die Berliner Kunstakademie besitzt, oder nach den Stichen von Caspar beurtheilen, die Caspar im Jahre 1820 ausführte und die jetzt durch Jordan neu herausgegeben worden sind. In diesen Musengestalten zeigt sich der Einfluß Raffaels am stärksten, so stark, daß der französische Klassicismus fast ganz in den Hintergrund tritt und sich nur hie und da in dem Arrangement der Gewänder kund giebt. Eine echt raffaelische Grazie athmet in diesen Gestalten, eine klassische Majestät spricht aus ihnen, wie wir sie in den erhabenen Allegorien finden, mit welchen Raffael die Stanza della Segnatura im Vatikan geschmückt hat. Die herrliche Gestalt der Poesie war es vorzugsweise, die Wach inspirirte. Seine „Clio“ und seine „Urania“ rufen in uns auf den ersten Blick die Erinnerung an die idealste Verkörperung der Dichtkunst wach.

Wie Schadow in seiner Jugend war Wach in seiner späteren Zeit vielfach als Porträtmaler thätig. Es liegt im Wesen der Porträtmalerei, daß sie nur in großen Städten gedeihen kann. Die Lebensbedingungen, die sie braucht, sind überwiegend äußere. Doch ist der Volkscharakter auch nicht ohne Einfluß auf ihre Blüthe. In England, wo sich frühzeitig ein freies, öffentliches Leben entwickelte, wo das Individuum sich vermöge eigener Kraft aus den Massen heben konnte, ohne das Relief eines ererbten Namens zu brauchen, entwickelte sich auch am frühesten eine blühende Porträtmalerei. Sie steht dem praktischen Leben am nächsten; sie dient keinem idealen Interesse oder sie thut es doch nur in seltenen Ausnahmefällen. Eigenliebe und Ruhmsucht sind ihre besten Pfleger. Die Republik ist ihr weniger günstig als die Monarchie. In Berlin hat sie einen nicht minder guten Boden gefunden als in London. Hier traten noch andere Umstände hinzu, die sie hegten und förderten: ein reges gesellschaftliches Leben, die hier grassirende Lust zu bewundern und bewundert zu werden, ein der ganzen Bevölkerung eigenthümlicher realistischer Sinn, der seine Freude an der Gegenwart hat und der auch für die realistische Porträtbildnerei eines Gottfried Schadow und eines Rauch den Boden bereitete. Unter so bewandten Verhältnissen ist es erklärlich, daß die Porträtmalerei in der modernen Berliner Kunst von Anbeginn eine hervorragende Stellung einnahm und bis auf den heutigen Tag einnimmt. In einzelnen Perioden tritt sie derart in den Vordergrund, daß sie allein den Zusammenhang in der geschichtlichen Entwicklung der Berliner Malerei aufrecht erhält.

Wilhelm Schadow hatte seine erste Lorbeern in Berlin als Porträtmaler gepflückt, was den jungen Künstler, wenn wir einer Bemerkung der Henriette Herz glauben dürfen, mit nicht geringem Selbstgefühl erfüllte. „Den jüngsten Schadow sah ich beim Abschiede von Berlin (1810),“ so schreibt sie an die Malerin Louise Seidler, „als einen zierlichen jungen Weltmann und eleganten Portraitmaler, der durch einige ähnliche Porträts vornehmer Personen schon eine Art von Ruf hatte, der ihn über Gebühr eitel machte.“ Acht Jahre später sah sie ihn in Rom wieder. „Schadow,“ so schrieb sie nun, „war ein Porträtmaler geworden, der jedes Porträt zum Tableau erhöhte.“

Wach suchte auch als Porträtmaler seine raffaelschen Studien zu verwerthen. Ein merkwürdiges Beispiel dafür ist das Bildniß der Gräfin Razynski in der Galerie ihres Gatten in Berlin, das obenein auf den Wunsch des letzteren im Costüm und in der Haltung Raffaels berühmtem Porträt der Johanna von Arragonien nachgebildet ist. — In seinen letzten Lebensjahren nahm Wach als Vicedirektor der Akademie und Vertreter des Cornelius auch äußerlich eine hervorragende und einflußreiche Stellung ein. Er starb im Jahre 1845.

Aus der großen Zahl von Wach's Schülern haben hier nur drei Anspruch auf Erwähnung, da die meisten der übrigen entweder ihre letzte Reise in Düsseldorf empfangen oder sich, als neue Sterne aufgingen, von dem Einflusse des Meisters frei machten: Daege, Henning und Hopfgarten. Daege (geb. 1805) kultivirte hauptsächlich die biblische Historie und die Mythologie. Seit 1838 Lehrer der Akademie, seit 1861 mit der Führung der Direktorialgeschäfte beauftragt, die er bis 1875 behielt, hat er dennoch keinen merklichen Einfluß auf die Entwicklung der modernen Malerei Berlins geübt. Die fünfzehn Jahre, während welcher er der Berliner Akademie vorstand, sind wohl die traurigsten des Instituts gewesen, nicht so sehr durch seine Schuld, als durch die Schuld derjenigen, welche über den hochaufwogenden politischen Ereignissen die Pflege der Kunst vergaßen. Henning und Hopfgarten haben an den Wandmalereien im alten und neuen Museum Antheil gehabt. Während der erstere sich später besonders dem Porträtfach zuwandte, blieb der andere der religiösen Malerei im Sinne seines Lehrers treu.

Fast parallel mit Wach läuft der künstlerische Entwicklungsgang von Karl Vegas (1794—1854), dem Vater der noch heute in Berlin blühenden Künstlerfamilie. Auch er hatte in dem Atelier des Baron Gros die ersten bestimmenden Einflüsse erfahren. Dann hatte er sich unter dem Eindruck der Boissereéschen Sammlung altdeutscher Gemälde der altdeutsch-romantischen Richtung zugewandt, um diese nach einem Aufenthalte in Italien mit der altitalienischen für eine Zeitlang zu vertauschen. Nachdem er noch der sentimentalen Romantik W. Schadow's gehuldigt, drang er endlich zu einer gewissen Selbständigkeit durch, die sich jedoch weniger in seinen größeren, religiösen Kompositionen, als in seinen Genrebildern, von denen die „Zurlei“ und die „Möhrenwäsche“ am populärsten geworden sind, und in seinen Porträts äußerte. Die letzteren bilden in den Augen der Nachwelt die Krone seiner künstlerischen Thätigkeit, die sich an ihrem Ende wieder den Düsseldorfern zuneigte, welche im Anfang der fünfziger Jahre, wie wir später sehen werden, auf die Berliner Malerschule erheblich einwirkten. Sein Schüler Holbein (geb. 1807), der Porträtmaler Hensel (1794—1861), der mehr als vierhundert Bildnisse hinterlassen hat, und A. von Alöber (1793—1864), ein auf vielen Stoffgebieten heimischer Künstler, der sich die Grazie Corregio's angeeignet hatte, mögen hier noch Erwähnung finden, um das Bild der Berliner Malerei zu vervollständigen, als Cornelius 1841 in ihren Kreis trat; doch ist ihr Einfluß auf den Entwicklungsgang der Berliner Kunst so gering gewesen, daß er sich nicht mehr nachweisen läßt.

Bald nach seinem Regierungsantritt ging der kunstbegeisterte König Friedrich Wilhelm IV. an die Verwirklichung seiner stolzen Pläne. Seine erste That

war die Berufung des Cornelius, dessen Abgang von München durch den kurz vorher erfolgten Bruch mit König Ludwig erleichtert wurde. Der Dombau figurirte in erster Linie unter den Plänen des Königs. Diesen Bau mit Fresken zu schmücken, sollte die vornehmste Aufgabe des großen Meisters sein. Cornelius' Ankunft in Berlin wurde von der Künstlerchaft und von den der Kunst nahe-
stehenden Kreisen mit großem Jubel begrüßt. Aller Augen richteten sich auf ihn, und man wartete begierig auf das erste Werk von seiner Hand. Vorerst galt es jedoch, eine Pflicht der Pietät zu erfüllen. Die Vorhalle des Schinkel-
schen Museums wartete auf ihren Freskenschmuck, den Schinkel entworfen hatte, und da dieser an unheilbarer, geistumnachtender Krankheit dahin siechte, übernahm Cornelius, der wohlerfahrene Meister der Freskotechnik, die Ober-
leitung der Ausführung. Sein in München erprobter Schüler, C. Stürmer, führte die Aufsicht über eine Anzahl jüngerer Kräfte, die sich vorzugsweise mit der Ausführung der Cartons beschäftigten und von denen sich mancher in späterer
Zeit einen Namen gemacht hat. Außer Pfannschmidt, H. Schulz, Heidenreich und Eich, vier Schülern von Wach, befand sich unter ihnen auch Karl Becker, der ursprünglich im Atelier A. von Klöbers thätig gewesen war, der aber erst
zehn Jahre später durch das Studium der venezianischen Malerei eine bestimmt ausgeprägte Physiognomie annahm, deren rein koloristischer Charakter freilich von dem Einflusse eines Cornelius nichts mehr verrieth.

Auf den ersten Enthusiasmus, den die Ankunft des Cornelius in Berlin hervorgerufen, sollte bald die Entnüchterung folgen. Zwar fand seine erste Arbeit, die Zeichnung für den sogenannten „Glaubensschild“, der als Pathen-
geschenk des Königs für den Prinzen von Wales nach England gehen sollte, um ihrer Komposition und anderer Verdienste willen ungetheilte Anerkennung; aber man verlangte von Cornelius immer energischer etwas „Gemaltes“ im engeren Sinne des Wortes.

Ein eigenthümlicher Zufall wollte es, daß gerade zur Zeit, als Cornelius sein erstes in Berlin geschaffenes Delgemälde „Christus in der Vorhölle“ öffentlich ausstellte, die Ansprüche der Künstler, Kunstkenner und des großen
Publikums durch eine fremde, aller Augen blendende Erscheinung so hoch gespannt worden waren, daß das Bild des Cornelius vor ihnen keine Gnade fand und auch nicht finden konnte, da Cornelius sich der ihm an und für sich
schon unsympathischen Deltechnik lange Zeit entfremdet hatte. Zwei Bilder der neueren belgischen Schule waren es, die Abdankung Karl V. von Gallait und der Kompromiß des niederländischen Adels (1566) von de Bidſve, die im
Spätherbst 1842 auf ihrer Rundreise durch Europa nach Berlin kamen, dort ein ungeheures Aufsehen erregten und einen tiefen Eindruck auf die aufstrebende
Künstlergeneration hinterließen. Nicht der geistige Gehalt oder eine dramatisch

bewegte Handlung — beide Bilder können nicht einmal auf den Namen eines Historienbildes, sondern höchstens auf den eines Repräsentationsstückes Anspruch erheben, — sondern die glänzende Technik, das leuchtende Kolorit war es, das alle bestach und alle zur Nachahmung anfeuerte. Die Belgier, im stolzen Gefühl einer eben erst erkämpften Unabhängigkeit, griffen in die glorreichen Zeiten ihres ersten Freiheitskampfes gegen die spanische Tyrannei zurück und spiegelten die stolze Gegenwart in dem Ruhm der Vergangenheit. Das neu errungene Vaterlandsgefühl schuf ihnen auch eine neue vaterländische Kunst und verlieh ihnen jene glühende, farbenprangende Beredsamkeit, welche ganz Europa entzückte. Die Farbenfrische und Fröhlichkeit eines Veronese vereinigte sich hier mit der schwärmerischen Bornehmheit, dem geistigen Adel eines van Dyk. Gallait steht ungleich höher als de Biefve; nichtsdestoweniger fand das Gemälde des letzteren in Berlin ungleich größeren Beifall als das des ersteren, vielleicht weil de Biefve fester an die Traditionen der heimischen Kunst, an Rubens und van Dyk hielt als Gallait, der, in höherem Grade Effektiker, sich gegen französischen Einfluß, wie den Delaroche's, nicht verschloß.

Wie groß die Bewegung gewesen ist, welche diese Bilder in Berlin hervorriefen, läßt sich selbst aus den nüchternen Aufzeichnungen Gottfried Schadows schließen, der doch als Vater des Düsseldorfer Akademiedirektors gegründete Ursache hatte, den Erfolg der belgischen Bilder, die eine Zeit lang den Glanz der neuen Düsseldorfer Historienmalerei verdunkelten, mit scheelen Augen anzusehen. „Wer sie gesehen, sagt er, dem werden sie in der Erinnerung geblieben sein; sie wurden von Jedermann mit Vergnügen und Bewunderung betrachtet und schon wegen ihrer Ausdehnung und Größe angestaunt. Bei einigen Künstlern brachten sie die Wirkung hervor, selbst das Beste unserer Landsleute gering zu schätzen; sie fühlten so sehr den Drang der Mittheilung, daß sie es in Druck ausgehen ließen. Gestehen muß man, daß gewisse Wirkungen, die unter der Benennung „Effekt“ begriffen werden, auf diesen Bildern in einem so hohen Grade hervortraten, wie uns bisher noch nicht vorgekommen war. Dazu die Harmonie der Farben und die Herzhaftigkeit der Pinselführung, wodurch es begreiflich wird, wie bei Künstlern von lebhaftem Temperamente eine solche Aufregung entstehen konnte. Kunstkenner, die von Belgien kommen, sagen aus: man halte dort den Maler Gallait für ihren ersten Meister in der Malerei. Von der Akademie wurden beide Bilder in dem königlichen Museum in der Rotunde aufgestellt, wo sie im Schatten standen und dennoch volle Wirkung hervorbrachten.“ Heute, nachdem die moderne Malerei immer entschiedener in der von den Belgiern eingeschlagenen, koloristischen Richtung vorgegangen ist, vermögen wir den Enthusiasmus, welchen die belgischen Gemälde vor dreißig Jahren in Berlin erregt, kaum zu begreifen, zumal besonders de

Bischof bei weitem nicht gehalten hat, was er damals versprochen. Auch heute erscheint er noch ab und zu auf den Berliner Ausstellungen; aber seine gespreizte, sentimentale Darstellungsmanier, sein süßliches Kolorit läßt kaum noch den Schatten des Meisters erkennen, der einst eine förmliche Umwälzung in der Berliner Malerei herbeigeführt. Wie hoch de Bischof damals in Berlin geschätzt wurde, beweist auch die kleinere Wiederholung seines großen Bildes, welche der Konsul Wagener, der Begründer der kostbaren Gemäldeammlung, welche den Grundstock der königlichen Nationalgalerie bildet, bei dem Künstler bestellte.

Für die Bewunderung, welche die belgischen Bilder bei den Künstlern und bei dem Publikum fanden, war der Boden schon seit einem Jahrzehnt durch die Düsseldorfer Schule, die einerseits die Historienmalerei im großen Stile, andererseits die Delmalerei in einem spezifisch koloristischen Sinne pflegte, bereitet worden. Schon im Jahre 1830 begründete die neu aufblühende Malerschule am Rhein zuerst ihren Ruf auf der Ausstellung, welche die königliche Akademie der Künste in Berlin alle zwei Jahre zu veranstalten pflegte. Lessings „trauerndes Königspaar“ und sein „Kirchhof im Schnee“ (jetzt in Köln), der sitzende Räuber von Th. Hildebrand, der Raub des Hylas von Carl Sohn und humoristische Genrebilder von Adolf Schrödter gaben damals sozusagen das künstlerische Programm, an welchem die Düsseldorfer Schule bis in die Mitte der fünfziger Jahre festhielt. Zu den vier genannten, welche die Berliner Kunstausstellung fast regelmäßig beschickten, gesellten sich noch Julius Hübner, Wendemann, Jordan, Stille, Mücke, Hasenclever u. a. m. Die Ausstellung von Bildern wie Wendemanns „trauernde Juden“ oder Hildebrands „Söhne Eduards“ glich einem epochemachenden Ereigniß und selbst harmlose Genrebilder wie Jordans „Heiratsantrag auf Helgoland“, Schrödters „Don Quixote“ und Hasenclevers „Weinprobe“ errangen in Berlin und in ganz Deutschland eine Popularität, deren sich im Zeitalter der Photographie und des Lichtdrucks kaum eines unserer beliebtesten, modernen Genrebilder rühmen kann. Viele Bilder der Düsseldorfer Schule blieben dauernd in Berlin und, indem sie theils in den Privatbesitz der königlichen Familie, theils in die Sammlungen reicher Kunstliebhaber übergingen, den Berliner Künstlern beständig vor Augen. Die schon genannte Gemäldeammlung des Konsuls Wagener ist der deutlichste Gradmesser für die Beliebtheit, welche die Düsseldorfer Schule in Berlin genoß. Seitdem sie in das Gebäude der Nationalgalerie überführt worden ist, hat sie noch manchen Zuwachs aus dem Privatbesitz Kaiser Wilhelms erhalten, der als Prinz durch vielfache Ankäufe auf den Berliner Ausstellungen sein lebhaftes Interesse für die Düsseldorfer Schule bekundete.

Da sich die Neigung der Künstler wie des großen Publikums also nach der Düsseldorfisch-belgischen Richtung entschieden hatte, darf es nicht Wunder nehmen, daß sich die anfängliche Begeisterung für Cornelius sehr bald abkühlte und am Ende ganz verschwand. Cornelius that seinerseits auch nicht viel, um sich die Sympathieen der Künstler und des Publikums zu erhalten, und so geschah es, daß sich im Herzen des großen Meisters allmählich eine Verbitte- rung gegen Berlin und die Berliner einnistete, der er bisweilen auch unver- hohlenem Ausdruck gab. Zum ersten Male, bald nachdem die belgischen Bilder Berlin verlassen hatten. In einer Sitzung des wissenschaftlichen Kunstvereins war ein Vortrag, und zwar — weil der als Gast anwesende de Bidove nicht deutsch verstand — in französischer Sprache gehalten worden, in welchem, so wurde Cornelius von einem Ohrenzeugen berichtet, der Redner die Leistungen der deutschen Kunst gegen die belgischen Bilder herabgesetzt haben sollte. Cor- nelius schrieb an den Redner, dessen Namen Förster, welcher uns von dieser Angelegenheit Mittheilung macht, verschweigt, einen entrüsteten Brief, dem eine ebenfalls nicht sanfte Antwort folgte, und auf diese schrieb Cornelius einen zweiten Brief, dem wir folgende charakteristische Stellen entnehmen: „Wenn die in Rede stehenden belgischen Bilder den Anfang einer neuen Aera in der histo- rischen Malerei bezeichnen, wenn die romantische deutsche Kunst nur Todte wieder zu erwecken bemüht gewesen ist, weil sie, — im Gegensatz der französischen Romantik — auf die Bekenntnisse eines Klosterbruders geschworen habe, wenn diese ihren Werken den Charakter der Zeit auszudrücken strebt, und den deutschen Künstlern zum Vorwurf gereichen soll, daß sie in einer idealen Welt leben, wenn endlich der Beruf der flamändischen Schule darin erkannt wird, daß sie die beiden angedeuteten exklusiven Richtungen vereinigen und in ihren Schöp- fungen die Wahrheit mit der Freiheit, wobei der Gegensatz der falschen Ideali- tät und Unfreiheit der deutschen Schule deutlich genug ausgesprochen wird, verbinde, mithin das Prinzip derselben über das Prinzip der französischen und der deutschen Schule gestellt wird, so kann ich darin nur eine unverdiente Her- abwürdigung der deutschen Nation in ihrer Kunstrichtung erkennen.“ Als dann im Herbst 1843 das Delbild „Christus in der Vorhölle“, welches Cor- nelius für den Grafen Raczynski gemalt hatte, unter dem frischen Eindruck der belgischen Bilder in den Augen der Künstler wie des Publikums erheblich litt, wuchs die Verbitte- rung des Meisters begreiflicher Weise nur noch mehr. Was ihn vollends veranlaßte, über Berlin und die Berliner den Stab zu brechen, war eine Rezension im „Kunstblatt“, welche im Jahre 1848 erschien und mit der Chiffre T. L. S. unterzeichnet war. Als Verfasser dieser Kritik hat sich später Franz Rügler bekannt, also ein Mann, dessen kritische Com- petenz keinem Zweifel unterzogen werden kann. Das „Kunstblatt“ erschien

damals noch in München. Um so größeres Aufsehen mußte die strenge, aber gerechtfertigte Kritik des Berliner Berichterstatters über die ersten Arbeiten des Cornelius und ihre Aufnahme in Berlin machen! „Es gilt, einen Cornelius in Briefen zu behandeln, sagt der Verfasser der „Berliner Briefe“ darin . . . Berlin, dies Symbol von Hochmuth und Selbgefälligkeit, Berlin, das nicht einmal seinen Schinkel verstanden . . . Berlin will es sich anmaßen, über einen Meister ein Urtheil zu fällen, der nur mit Entäußerung aller Subjektivität aufgefaßt, nur mit voller Hingabe der Kräfte des Gemüths begriffen werden kann! — Es mag immerhin so sein. Aber Cornelius ist einmal in Berlin, er hat den Ruf hierher angenommen, er hat für uns zu schaffen angefangen und ich glaube, es hat also auch die Stimme des Berliners ein Recht, über ihn gehört zu werden.“ Den Hauptgegenstand der Kritik bildete der Carton mit den apokalyptischen Reitern, der eben in Cornelius Atelier ausgestellt worden war. Er mache dem Berichterstatter „keineswegs einen erfreulichen Eindruck . . ., da die derbere Gegenständlichkeit der großen Gestalten die Wirkung des kleinen Entwurfs nicht erreichte.“ Am Ende stand der Karton dem Kritiker nicht viel höher als die Entwürfe, welche Cornelius für ein Maskenfest bei Hofe nach Tassos befreitem Jerusalem gezeichnet hatte und die selbst seine wärmsten Verehrer zu seinen mißlungenen Arbeiten zählten. Von diesen Tassobildern hatte der Verfasser der „Berliner Briefe“ gesagt: „Undehrte uns ein Raffael wieder und wollte uns Arbeiten der Art unter der Autorität seines Namens aufdrängen, ich würde sie mit Entrüstung von mir weisen.“ Am bezeichnendsten für die Stimmung der Berliner Kreise gegenüber Cornelius — denn wir dürfen diese Kritik wohl mit Recht als einen Ausdruck der allgemeinen Stimmung ansehen — ist aber folgende Stelle: „Diejenige persönliche Pietät, die wir für einen Mann empfinden, an den wir bei langjährigem Zusammenwirken durch die verschiedenartigsten Bande geknüpft sind, eine Pietät, wie sie für Cornelius in München noch bewahrt werden mag, können wir natürlich nicht für ihn haben . . . Auch hat es sich Cornelius nicht eben angelegen sein lassen, seinerseits zu uns in ein näheres Verhältniß zu treten. Er ist uns, wie es scheint, mit einer gewissen Absichtlichkeit fremd geblieben.“ Daß der König und später in gleichem Grade der Prinzregent, unser jetziger Kaiser, daß Männer wie Alexander von Humboldt, der Kultusminister von Bethmann-Hollweg, Graf Raczynski, die Brüder Grimm u. a. m. dem Meister mit inniger Verehrung zugethan waren, verringerte seine Erbitterung gegen Berlin nicht. Als im Herbst 1859 sämtliche Kartons von Cornelius welche im Besitze der preußischen Staatsregierung waren, die zur Münchener Glyptothek und die für den projektierten Camposanto in Berlin ausgestellt waren, schrieb Cornelius unter dem 17. September 1859 aus Rom an einen Freund:

„Du bist begierig auf den Eindruck, den die Ausstellung meiner Kartons in Berlin machen wird; ich hoffe, sie werden durchfallen. Die sem vertracten, gottverlassenen Volke verlange ich nicht zu gefallen.“ Am Ende dieses Briefes sagt er aber doch: „Laß mich auf jeden Fall etwas über die Ausstellung wissen; es ist für Berlin auf jeden Fall ein ganz tolles Kuriosum. Der große Nicolai wird sich im Grabe umbdrehen.“ Diesmal — allerdings auch nur dieses eine Mal — sollte sich Cornelius irren. Der Erfolg der Ausstellung war ein großartiger und der Besuch derselben ein sehr reger. „Alles strömt und bewundert, so schrieb ihm sein Schwager, die Größe der Konzeption, die vielen Schönheiten im Einzelnen und den bewundernswürdigen Fleiß des Künstlers.“ Aber auch diese Ausstellung ist auf den Entwicklungsgang der Berliner Malerei von keinem Einfluß gewesen.

Charakteristisch endlich für das Verhältniß des Cornelius zu Berlin und den Berlinern ist eine Unterredung, die er mit Karl Gutzkow einst in Rom hatte und welche dieser nach dem Tode des Cornelius mitgeteilt hat. Er kam auf das ganz aufrichtig von ihm eingestandene Fiasco seines Bildes „Christus in der Vorhölle“ und auf seine Unpopularität in Berlin zu sprechen. „Was ist denn aber Popularität? rief er aus. Was ist denn die Gunst des Publikums? und nun gar erst die Gunst des Berliner Publikums? — Als Liszt vor Jahren zum ersten Male nach Berlin kam, was gab das für ein Aufsehen! Der König gab ihm den Orden pour le mérite, den neugestifteten der Friedensklasse. Die Frauen tranken bei den Konzerten aus dem Wasserglase, das seine Lippen berührt hatten, die Studenten machten ihm zu Ehren einen großartigen Aufzug, eine Schlittenpartie, als wenn der Kaiser von Rußland gekommen wäre. Der Mann muß gar nicht gewußt haben, wo er damals hin sollte mit all der Huldigung, die er in Berlin gefunden; die Toaste, die Ständchen nahmen kein Ende. — Einige Jahre vergehen. Ich war selbst nach Berlin versetzt worden; hatte dort Aufträge; wurde — ich kann wohl sagen — ebenfalls, wenn auch nicht mit solchen Kundgebungen, gefeiert. An Kränzen, Diners, Soupers war kein Mangel, und auch die Stiche nach meinen Bildern wurden in den Himmel gehoben; die Kunsttrichter hatten nun Lob für mich. Das ging aber vorüber, wie es auch mit Liszt vorübergegangen ist. — Ach, der kam, als auch ich ins Hintertreffen gerückt war, eines Tages wieder nach Berlin, und welch ein Schicksal erlebte er! Das war traurig! Niemand fragt nach ihm, Niemand sieht nach ihm, und doch spielt er wieder, spielt besser noch als früher, und — man beklagt nur die theuern Eintrittspreise. Aller Enthusiasmus war verraucht. — Was that ich aber? Wie ich dem Manne einsam unter den Linden begegne, Niemand sich nach ihm umsieht, Keiner ihn grüßt — da dachte ich: Du Armster! mußt Du da jetzt an ver-

selben Stelle, wo die Studenten in bunten Schnürjacken und Mützen mit den Peitschen knallten, die Klingeln an den Schlitten läuteten, die Straßenjungen lärmend und schreiend auf die Aeste der entlaubten Bäume kletterten, um Dich besser sehen zu können; — ganz Berlin war auf den Beinen, und Hurrah! schrie alles mit; — mußt Du jetzt so still dahinschleichen, wie ein Schatten, wie ein Nachzügler von gestern? Was that ich? — Ich ging auf ihn zu und sagte: Liszt, speisen Sie einmal bei mir! Ich lade auf übermorgen einige Freunde ein. Er nahm die Einladung an. Ich aber schickte Boten über Boten durch die ganze Stadt; ließ einladen, was nur Namen hatte, Staatsmänner, Offiziere, Gelehrte, und arrangirte ihm in meinem neuen Hause ein Fest, von dem noch eine Woche lang alle Zeitungen berichteten. Ich sparte nichts; ich wollte nur einem Opfer dessen, was man Berliner Popularität nennt, über seinen Schmerz hinweg helfen, und im Stillen sagte ich mir selbst: Ja, ich will Berlin Vergesslichkeit lehren. Und wer weiß, ob ich Liszt nicht wieder en vogue gebracht habe. — Sehen Sie, bester Doktor, das ist mein Trost. Wenn ich wieder nach Berlin komme, vielleicht erbarmt sich dann auch Jemand meiner und bringt mich mit einer Tafel von fünfzig Gedecken wieder in die Höhe!"

Aehnlich wie Liszt und Cornelius ging es dem einst so gefeierten belgischen Maler de Bieëve, dessen Aufnahme in Berlin, wie wir oben gesehen, Cornelius großes Mißvergnügen verursacht hatte. Im Herbst 1877 besuchte de Bieëve Berlin. Kein Mensch nahm Notiz von seiner Anwesenheit, obwohl sich drei Bilder von seiner Hand auf der eben eröffneten akademischen Kunstausstellung befanden. Man beachtete diese Bilder kaum, und wer sie beachtete, fand sie geziert, süßlich, langweilig.

Cornelius war kein Maler, sondern ein großartig veranlagter Dichter, in dessen Geiste sich Eigenschaften eines Homer, eines Milton, eines Goethe vereinigten. Daß er aus diesem Grunde kein Verständniß bei den Berlinern gefunden, das zu behaupten, wäre ungerecht. Auch heute giebt es noch in Berlin eine kleine, aber begeisterte Gemeinde, welche den großen Meister liebt und verehrt. In jenen Eigenschaften liegt nur der Grund, weshalb er in Berlin keine Schule bilden konnte. „Der Maler muß malen können“ war zu Cornelius Zeiten bereits das Prinzip der Berliner Schule und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben.