



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Cornelius im Lichte der Gegenwart.

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

ganzen Menschen Darstellung vorhanden ist, zurückzugehen vermocht hätte, konnte Mosens seinem wachsenden Leiden gegenüber nicht ablegen.

Von 1848—1867 verschlimmerte sich sein Zustand unablässig — bewundernswürdig bleibt die Kraft und die Geduld, die Frische und der Humor, mit welchen er dies herbe Schicksal trug und noch mannhafte, warmherzigen Antheil an vaterländischen und künstlerischen Dingen zeigte. Die gemeine Noth des Lebens blieb glücklicherweise seinem Schmerzenslager fern, und zum bitteren Gefühl des gänzlichen Verlassen- und Aufgegebenseins ließ ihn die treue Liebe der Seinen und die Anhänglichkeit seiner oldenburgischen Freunde nicht kommen. Eine letzte beglückende Zeit durchlebte Julius Mosens, als im Jahre 1863 die erste Gesamtausgabe seiner „Werke“ hervortreten konnte, und die Summe seines poetischen Lebens und Strebens sich in der Weise darstellte, wie wir sie gegenwärtig wieder zu ziehen vermögen. Sie ist, nach allen Irrthümern und minder gelungenen Anläufen, wahrlich groß genug, um im goldenen Buch unsrer poetischen Literatur die Dauer von Mosens Namen zu sichern. Und so können wir in jedem Betracht der Neuauflage seiner „Sämmtlichen Werke“ einen großen Kreis pietätvoller, theilnehmender und einsichtiger Leser wünschen, die von dem Vollendeten reinen Genuß empfangen und aus dem Verfehlten feste Anschauungen über das innerste Wesen der Poesie und ihr wahres Verhältniß zu allem gewinnen, was sich in verschiedenen Zeitläuften „Geist der Zeiten“ oder gar der Weltgeschichte nennt.

Dresden.

Adolf Stern.



Cornelius im Lichte der Gegenwart.



Im Herzen der preussischen Hauptstadt, auf jener Insel, welche König Friedrich Wilhelm IV. der Kunst geweiht wissen wollte — kein unheiliger Fuß sollte ihren Boden betreten — erhebt sich, von hohen Säulengängen umgeben, ein stattliches, hochragendes, weit über den Fluß blickendes Gebäude, dessen Aeußeres die heitern Formen des griechischen Tempels trägt. Auf dem Architrav liest man die Worte „Der deutschen Kunst.“ Ein Treppenhaus von gewaltigen Dimensionen empfängt den Eintretenden, der, wenn er zunächst nur in der Absicht, sich über die Disposition der Innenräume zu orientiren, Geschloß nach Geschloß durchwandert, schnell zu der Einsicht gelangt, daß zwei große Oberlichtsäle des zweiten Stockwerks, welche auch durch das dritte hindurchgehen, den Kern des ganzen Bauwerks bilden,

um welchen sich die übrigen, ganz unverhältnißmäßig kleinen Räume bescheidenlich gruppiren. Wenn wir, am Eingange stehend, durch die beiden großen Säle hindurchblicken, fällt unser Auge auf die kolossale Büste eines lorbeerbefränzten Mannes von vergoldeter Bronze, die am Ende der Säle in einer Nische auf hohem Postament errichtet ist. An den Wänden der beiden Säle sehen wir nichts als riesige Kohlenzeichnungen auf Papier von der Hand desselben Mannes, dessen Bronzebild man in der Nische aufgestellt hat. Der also gefeierte, dessen Schöpfungen man als den Kern eines „der deutschen Kunst“ gewidmeten Ehrentempels betrachtet und geschätzt wissen will, ist Peter von Cornelius.

Nun würde ein unbefangener Beobachter, der sich mit dem Entwicklungsgange der deutschen Kunst bekannt machen will — nehmen wir irgend einen der „Hyperboräer“ an, die für Cornelius den Inbegriff alles Pedantischen, Beschränkten und Unwissenden waren — ein solch einfältiger Hyperboräer also würde, nachdem er die Corneliusäle mit der gebührenden Andacht studirt, leicht zu der Annahme kommen, daß die übrigen Zimmer und Cabinette, die sich um das feierliche Centrum des Gebäudes krystallisirt haben, Kunstwerke enthalten müssen, welche im Anschluß an die Offenbarungen des gewaltigen Genius, die er eben bewundert, die auf Cornelius basirte, fortschreitende Entwicklung illustriren werden. Aber mit jedem Schritte, den er in den Seitengemächern thut, wird er stutziger, wird seine Enttäuschung größer. Nichts als Delgemälde und wieder Delgemälde, deren Schöpfer augenscheinlich von einem Streben besetzt gewesen sind, welches dem des Cornelius diametral gegenüberstand! Nirgends bemerkt der arme Hyperboräer Anknüpfungspunkte an den großen Genius der Mittelräume. Nur zwei- oder dreimal glaubt er verwandte Geister zu finden, deren Verwandtschaft mit Cornelius aber vielleicht nur eine rein äußerliche ist: sie haben ebenfalls mit Kohle auf Papier gezeichnet. Es sind Alfred Rethel und Julius Schnorr. Des erstern Cartons zu dem Freskogemälde im Kaisersaale des Aachener Rathhauses sind Compositionen voll dramatischen Lebens, von einem wahrhaft historischen Geiste erfüllt, der eine viel deutlichere Sprache zu uns redet als die dogmatische Symbolik, welche sich Cornelius selbst zurecht gelegt hatte. Zwei Cartons von Schnorr behandeln Scenen aus der Nibelungen Sage. Auch die Gestalten dieser Bilder stehen uns, trotz ihres heldenhaften, mächtigen Wuchses, menschlich näher, als die magern, sehnigen, über menschliches Maaß hinausgezogenen Figuren von Cornelius, weil ihr Schöpfer immer die menschliche Schönheit zum Ausgangspunkte seiner Idealbildnerei genommen hat.

Der Fremde wird sich also nach den Gründen fragen, weshalb ein so großartig veranlagter Geist wie Cornelius trotz einer ein halbes Jahrhundert umspannenden Thätigkeit gar keinen oder doch nur einen verschwindend geringen

Einfluß auf den Entwicklungsgang seiner vaterländischen Kunst gewonnen hat. Er wird sich fragen, weshalb der Entwicklungsgang dieser Kunst in directer Opposition zu ihm getreten ist. Sein Erstaunen über die befremdlichen Thatfachen wird wachsen, wenn er zunächst die Literatur um Rath fragt. Kein Künstler ist bei seinen Lebzeiten und kurz nach seinem Tode durch die Schrift in gleichem Maße verherrlicht worden wie Cornelius. Riegel, Förster, Grimm und viele andere haben in panegyrischen Schilderungen des Mannes und seiner Werke mit einander gewetteifert. Wer es wagte, „mit Bewunderung zu zweifeln, mit Zweifel zu bewundern,“ wurde verkehrt, verhöhnt und schließlich niedergeschrien. Rugler hätte beinahe sein ganzes Ansehn als Kunsttrichter eingebüßt, als er sich einmal erlaubte, über Cornelius drucken zu lassen, was in Berlin von Mund zu Munde ging.

Ueberlassen wir nun den armen Hyperboräer seinem Schicksal. Er wird durch die Corneliusliteratur noch stutziger und verwirrter werden als in der Nationalgalerie beim Anschauen des empirischen Materials. Suchen wir auf anderm Wege die Gründe zu ermitteln, weshalb Cornelius stets so unpopulär gewesen ist, weshalb er keinen Einfluß auf die Kunst seiner Zeit gewinnen konnte, und weshalb die Gegenwart sich vollständig von ihm abgewendet hat. Ich werde mich bei dieser Untersuchung selbstverständlich auf die objective Zusammenstellung von Thatfachen beschränken, da es auch heute noch sehr gefährlich ist, an der Infallibilität des Meisters herumzudeuteln. Denn in München sitzt Dr. Ernst Förster, der Geschichtsschreiber der neuern deutschen Kunst, welche mit Cornelius anfängt und mit Cornelius aufhört, und eifersüchtig wacht der Kunstveteran über dem Ruhme seines theuern Meisters, jeden mit echt bayerischer Grobheit niederdonnernd, der sich unterfängt, auch nur das leiseste Wörtlein gegen seinen Heros vorzubringen. Erst neulich mußte das zu seinem Schaden Ludwig Pietsch erfahren, der im Juli 1879 in der „Deutschen Rundschau“ in einem Artikel über die Nationalgalerie ganz beiläufig folgendes verlauten ließ: „Mir scheint es kaum zweifelhaft, daß der Pietät und der Verehrung für den gewaltigen Meister damit vollkommen genug gethan wäre und die Erkenntniß seiner eigenthümlichen Kunst, Art und Größe dadurch nichts verlieren würde, wenn seine Schöpfungen hier, statt in diesen riesigen, doch vor der Vergänglichkeit kaum dauernd zu bewahrenden Original-Cartons, in vollendet ausgeführten Facsimile-Heliogravuren bescheidenen Maßstabs in der Nationalgalerie aufgestellt würden. Der Gedanke, die Composition und die Zeichnung kämen ja in denselben ganz ebenso zur Geltung als in den Kohlenbildern dieser ungeheuren Papierflächen.“ Ob dieses Frevels ergrimmt Förster ganz gewaltig und ergoß die Schale seines Jornes in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“ über das Haupt des Berliner Kritikers, der mit jenen Worten nicht

Grenzboten I. 1881.

sowohl seiner eignen Meinung, sondern auch den Anschauungen Ausdruck gegeben hatte, welche in Berlin von der großen Majorität der Künstler und auch von der Mehrzahl der kunstfreundlichen Laien getheilt werden. Noch weiter als Förster ging Herman Riegel, indem er gegen die Aeußerungen Pietzschs in den „Preussischen Jahrbüchern“ einen Artikel unter der Ueberschrift „Ein Gewaltplan (!) gegen Cornelius“ losließ. Bei Cornelius von einer „Bergewaltigung“ zu sprechen, der gern jede andere Kunstrichtung, die nicht die seinige war, mit Gewalt unterdrückt hätte, wenn ihm die Macht dazu gegeben worden wäre!

In meinem Buche „Die Berliner Malerschule“ habe ich nach den Quellen, zum größten Theile sogar nach Cornelius' eignen Aeußerungen, die Gründe zusammengestellt, weshalb Cornelius in Berlin keinen Boden und keine Popularität gewinnen konnte. Auch diese ganz objective Darlegung der Thatfachen, bei welcher ich mich eines jeden kritischen Urtheils enthielt und von Cornelius selbst in durchaus anerkennenden Ausdrücken sprach, ist mir von hochconservativer Seite verübelt worden, und man hat mir in Aussicht gestellt, wegen dieses Attentats mit mir ins Gericht zu gehen. Ich citire diese Kleinigkeit nur, um zu zeigen, wie groß die Empfindlichkeit in Sachen Cornelius' noch heute ist. Bei Cornelius handelt es sich nicht mehr um ein Urtheil künstlerischen Geschmacks, der sich für oder gegen ihn erklären darf, etwa wie der eine Raffael liebt und Rembrandt nicht, sondern um ein politisch-religiöses Glaubensbekenntniß. Wer nicht vor Cornelius' Künstlergröße anbetend niedersinkt, wird als Kezer, Heide, Materialist verdächtigt, verleumdet und geschmäht.

Dieser Fanatismus entspricht durchaus dem Geiste des Gepriesenen. Ich erkenne seine einsame und erhabene Größe willig an. Cornelius ist ein schöpferisches Originalgenie, welches man immer neben Dante, Michelangelo und Milton nennen wird. Er vereinigte geistige Kräfte, wie sie sich nur aller zwei oder drei Jahrhunderte in einem Menschen beisammen finden. Er war als Dichter und Philosoph der größten einer. Als Compositeur steht er auch in der Malerei unerreicht da. Aber diesen hervorragenden Eigenschaften standen auch nicht minder hervorragende Schwächen gegenüber, gegen welche nur seine Panegyriker blind sein können. Wir sind bei der Beurtheilung von Cornelius' persönlichen Eigenschaften in der glücklichen Lage, uns stets auf seine eignen Aeußerungen beziehen zu können. Auf Künstlerklatsch brauchen wir uns nicht zu stützen.

Die Familie Buonarrotti folgte einem ganz berechtigten Instinkt, als sie Jahrhunderte lang ihr Hausarchiv der Forschung verschloß. Nachdem jetzt der vollständige noch vorhandene Briefwechsel Michelangelos zu Tage gekommen, hat sich das Charakterbild des großen Künstlers sehr zu seinem Nachtheile verändert. Aus seiner Correspondenz erfahren wir, daß Michelangelo von einem

unbegrenzten Ehrgeize erfüllt war, der ihn vor keiner Intrigue, vor keiner Kleinlichkeit zurückschrecken ließ, wenn es galt, einem Kunstgenossen ein Bein zu stellen oder ihm einen Auftrag wegzuschnappen. Er war durchaus nicht der selbstlose Idealist, der nur im Reiche der Gedanken lebte, wo er mit seinen grandiosen Schöpfungen allein war. Er klebte so sehr am Staube wie jeder andere Erdenmensch und beobachtete mit hämischer Freude den Niedergang Rasse's und die Machinationen seiner Feinde, denen er sogar nicht fern stand. Aus dieser verzehrenden Leidenschaftlichkeit erklärt sich manches in seiner Kunst: die herbe, rücksichtslose, eigensinnige Strenge, welche dem Zeitgeschmack keine Concession macht, welche sich zu allem, was andere schön finden, in Opposition stellt, ferner die verächtliche Geringschätzung aller technischen Fertigkeiten, in welchen sich geringere Geister mit Eifer bemühen, und daneben wieder das Rivallisiren mit ihnen auch in diesen verachteten Fertigkeiten, ein Versuch, der gewöhnlich mit einem Fiasco endet, weil der Feuergeist die Form zersprengt.

Auch in diesen barocken Auswüchsen war Cornelius mit Michelangelo verwandt. Anfangs Romantiker, verließ er diese Bahn, als die Romantik in Deutschland zur Herrschaft zu gelangen begann. Als er nach Rom kam, schloß er sich an die Nazarener an, um sich auch von ihnen bald zu trennen, als ihre Schaar größer und größer wurde. In den Fresken der Glyptothek vollzog sich dann sein Uebergang zur Antike. „Ich war damals noch so was man Nazarener nennt“ — so äußerte er sich zu seinem letzten Schüler Max Lohde, dessen Aufzeichnungen über Cornelius' Ansichten von seiner Kunst und der Kunst überhaupt äußerst wichtig sind — „hatte erst ein wenig Scheu, aber bald schmeckte es. Nun gewann aber erst die Antike wirkliches Leben. . . . Im Griechenthum werden wir immer unser Licht und unsere Leuchte suchen müssen; aber die Tiefe der Ideen ist jetzt eine größere, die Anschauungen sind richtigere.“ Aber auch dieses Verhältniß zum Alterthum, welches in den Glyptothek-Fresken zur Erscheinung gelangt ist, war nur ein vorübergehendes. Mit Bezug darauf äußerte er einmal: „Ich bin christlicher Maler und stehe dem classischen Alterthum fern: ihm habe ich in der Glyptothek für immer genug gethan.“

Wäre Cornelius zu jener Zeit nach Berlin gekommen, als die Götter und Helden Griechenlands seine Seele füllten, so würden die Berliner, welche sich durch Schinkels begeisterte und begeisternde Wirksamkeit ganz in das hellenische Alterthum hineingelebt hatten, vielleicht auch ihn ganz anders aufgenommen haben. Aber Cornelius war damals schon der starre Dogmatiker, der sich in seiner Kunst bereits völlig jeglicher Formenschönheit entäußert hatte. Das erste, was er in Berlin that, war, daß er sich zu Schinkel in Opposition setzte. Der Boden, den er betrat, war schon an und für sich nicht günstig für ihn. Eine Aeußerung des Königs, der unzufrieden mit der Kunstausstellung des Jahres

1840, einigen Malern gesagt hatte: „Ich werde Euch Herren den Cornelius auf den Hals schicken!“, hatte böses Blut gemacht, und man war mit Recht darauf begierig zu sehen, was der Mann leisten würde, der alle meistern sollte. Mit der ersten Aufgabe, die ihm übertragen wurde, hätte er sich, wenn er gewollt, die Gunst der Berliner, welche ihren Schinkel schwärmerisch verehrten, im Sturm erobern können. Schinkel lag, von einer unheilbaren Geisteskrankheit ergriffen, langsam dahin siegend auf dem Sterbebette. Sowohl um der Pflicht der Pietät zu genügen, als um seinem glänzendsten Werke, der Säulenhalle des Museums, den letzten Schmuck hinzuzufügen, hatte der König befohlen, daß die Entwürfe Schinkels für die Wände dieser Halle nunmehr als fresco ausgeführt werden sollten, und Cornelius wurde mit der Leitung dieser Ausführung betraut. Von den Schinkelschen Compositionen, welche in Berlin der Gegenstand lebhafter Bewunderung waren, hatte Rugler 1836 gesagt: „Sie sind der Stolz einer Zeit und eines Staates, welche zu einem solchen Höhepunkte der Bildung gelangten, daß dieselben aus ihrer Mitte hervorgehen konnten.“ Cornelius fühlte die Grundverschiedenheit seiner Kunststrichtung von der Schinkelschen schnell genug heraus, als daß er nicht mit Unlust an die ihm gewordene Aufgabe hätte herantreten sollen. Man hatte sich an ihn gewandt, weil er die monumentale Freskotechnik seinem Vaterlande gleichsam wiedergeschenkt, und weil man annehmen konnte, daß er während der großen Arbeiten in der Glyptothek und in der Ludwigskirche genug Erfahrungen gesammelt haben würde, um auch die Compositionen Schinkels zu einer würdigen Ausführung zu bringen. Cornelius übertrug dieselbe an seine in der Freskotechnik erfahrenen Schüler Carl Hermann und Stürmer, die sich mit einigen jüngern Künstlern frisch ans Werk machten. Aber gleich der erste Versuch mißlang. Es stellte sich heraus, daß der Malgrund zu schnell trocknete und die Farben sich eben so schnell veränderten. Was fertig war, mußte heruntergeschlagen und ein anderer Kalkbewurf aufgetragen werden, der für den Augenblick wenigstens zweckentsprechender war. Da Cornelius auch manches Wort der Geringschätzung über die Compositionen Schinkels hatte fallen lassen, welches geschäftig weiter colportirt wurde, gestaltete sich sein Debüt in Berlin nicht gerade angenehm. Wie wenig Cornelius die ganze Angelegenheit am Herzen lag, beweist eine Aeußerung, die er nach vielen Jahren auf die Frage Lohdes that, ob es denn wahr sei, daß er die Schinkelschen Entwürfe „Lafontainesche Fabeln“ genannt habe. „Kann wohl sein, die Sachen sind etwas modern. Ich wünschte, man hätte sich mehr an die Mythologie gehalten. Nun, auf Wunsch des Königs habe ich dann und wann einmal nachgesehen und angeordnet. Man sollte aber kaum glauben, daß ein Architekt das componirt habe! Es ist doch gar zu wenig architektonisch,

gar keine rechte feine Gliederung.“ Und doch war der Architekt Schinkel zehn Mal mehr Maler als der Maler Cornelius.

Aus München war Cornelius im Groll geschieden, und man hatte ihn nicht einmal ungern scheiden sein. So glänzend er sich mit den Glyptothekfresken eingeführt hatte, so wenig vermochte er selbst seine Verehrer mit den Fresken der Ludwigskirche zu befriedigen. Wie es Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gethan, wollte auch Cornelius alle diejenigen, die sich über sein technisches Können zweifelnd oder mißbilligend aussprachen, durch eine große That zum Schweigen bringen. Eigenhändig führte er das jüngste Gericht in der Ludwigskirche aus, bestätigte aber dadurch nur, was seine Gegner über ihn in Umlauf gebracht hatten. Trotz einer nochmaligen Bearbeitung gelang es ihm nicht, die dominirenden blauen und gelben Töne zu einer leidlichen Harmonie zu verschmelzen. Berührte schon damals die coloristische Haltung des Riesengemäldes Freund und Feind gleich unangenehm, so ist dieser Eindruck heute, wo Gelb und Blau noch mehr aus dem Gesamttönen herausgewachsen sind, noch störender geworden. Es war daher sehr unvorsichtig von Riegel, sich in seiner Vertheidigung des Malers Cornelius gerade auf dieses Gemälde zu berufen. „Gehört der Mann, der, von vielen andern Werken abgesehen, das Weltgericht in der Ludwigskirche, ein Bild von 2500 Quadratfüßen, von Anfang bis zu Ende mit eigener Hand gemalt — und wie! gemalt — hat, wirklich zu den Malern, die nicht malen können?“ So fragt Riegel in seinem oben angeführten Artikel. Ich muß annehmen, daß Riegel das Gemälde seit längerer Zeit nicht gesehen hat, sonst konnte er dergleichen nicht schreiben. Als Freskomaler hat Cornelius mit diesem Bilde ein entschiedenes Fiasko erlitten, was selbst von Heber, der doch ein warmer Verehrer des Meisters ist, in seiner „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ ehrlich eingestanden wird. Man wird also wenigstens dagegen Protest einlegen dürfen, daß nicht offensundige Thatfachen, wenn auch in noch so guter Absicht, verdunkelt werden.

Mit einem Fiasko schied Cornelius aus München, mit einem Fiasko debütierte er auch in Berlin. Der Graf Raczyński hatte bei ihm ein Gemälde „Christus in der Vorhölle“ bestellt, welches Cornelius in Del ausführte; es kam im Herbst 1843 zur Ausstellung. Hören wir nun, wie Rugler, einer der maßvollsten Kritiker, die jemals die Feder geführt haben, den Eindruck schilderte, den dieses Bild in Berlin hervorrief: „Ein Schrei des Unwillens zuckte durch die Stadt und machte sich selbst in einzelnen sehr heißen Aeußerungen in den Zeitungen Luft. Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies zum Theil gänzlich apathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angeregte Zusammenstehen und Stehen eines Kreises von

Personen, in dessen Mitte ein mangelhaft organisirter Mann mit ausgebreiteten Händen stand, die Befreiung der Seelen des alten Bundes, die ihrer Erlösung Jahrtausende entgegen geharrt, vorstellen? Auch diejenigen, die sehr wohl wissen, worin bis dahin Cornelius' Größe bestand, mußten schmerzlich das Haupt schütteln."

Ich will hier nicht wiederholen, was ich schon vor zwei Jahren (1878 2. Quartal) an dieser Stelle über Cornelius' Verhältniß zu Berlin und den Berlinern, welches, zumeist durch die Schuld des starrsinnigen, zu keiner Concession bereiten Malers, von Jahr zu Jahr immer gespannter wurde, auf Grund authentischer Quellen zusammengestellt habe. Nur so viel sei hier noch zusätzlich bemerkt, daß auch ein zweites Delgemälde, welches Cornelius sechzehn Jahre später für einen andern Berliner Mäcen, den Consul Wagner, malte, „Hagen versenkt den Nibelungenhort“ (jetzt in der Nationalgalerie), ebenfalls nicht dazu angethan war, eine besonders hohe Meinung von dem technischen Können des Meisters zu erwecken.

Das Interessanteste, was die Aufzeichnungen Lohdes enthalten, bilden die Aeußerungen des Meisters über alles Technische. Sie gipfeln zunächst in einer gründlichen Verachtung der Delmalerei. „Wenn Sie malen, malen Sie um Himmels Willen nicht auf den Pinsel hin! Der Pinsel ist der Verberb unserer Kunst geworden, er führte von der Natur ab zum Manierismus. Sehen Sie die alten Meister an! Sehen Sie da den Pinsel? Nein, die Natur! Wenn Sie malen, malen Sie nur Ihre Gedanken und die Natur.“ Als Lohde ihm eines Tages erzählte, daß er anfangs, obwohl er stets auf die Historienmalerei losgesteuert, viel „gelandschaftet“ habe, weil es hieße, daß man mit dem Leichterern beginnen müsse, gab ihm Cornelius zur Antwort: „Ei was! man packt doch den Stier bei den Hörnern und nicht beim Schwanz, will man ihn bändigen. Hat man das Schwerste, kommt das Leichte von selbst. Durch das Studium des menschlichen Körpers haben Sie das Studium der Form überhaupt; nur die sei Ihr erstes Streben.“ Das einseitige dieser Dogmen leuchtet von selbst ein. Sie sind unschuldig, so lange sie einer als seine Privatan sicht äußert, sie werden aber gefährlich, wenn jemand, der die Macht und das Ansehn dazu besitzt, sie an entscheidender Stelle durchführen will. Und das hat Cornelius versucht, als er dem Könige von Baiern Vorschläge zur Reorganisation der Münchener Kunstakademie machte. „Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei — so schrieb er im December 1825 an den König — halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungsmalerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst.“ Zur weiteren Erläuterung dieses Satzes mag dienen, was Cornelius zu seinem Schüler Förster äußerte

als dieser sein Wohlgefallen an den niederländischen Genremalern aussprach: „Das sind die Fächler, die Classe von Malern, denen die Kunst nicht in ihrer Allheit und Einheit erscheint, sondern die sich ein Fach auslesen und dafür allein arbeiten. Sie sind immer ein Zeichen des Verfalls der Kunst und behalten nur einigen Werth, insofern sie sich auf die wahre, allumfassende Kunst stützen, wie die Niederländer; sonst sind sie mir immer langweilig . . . Kein Fachwerk! Die Kunst duldet keine Trennung; sie ist ein Ganzes und kann nicht stückweis erfaßt werden. Selbst die Porträtmalerei, die am ehesten für sich bestehen könnte, existirt in Wahrheit nur bei wahrhaften Künstlern, wie bei Holbein, Dürer, Tizian. Der größte Portraitmaler ist Raffael . . . Die Kunst ist ein Ganzes, der Künstler muß alles machen; darum ist das Fächeln keine Kunst und gehört auch in keine Akademie.“

Die „Allheit der Kunst“ — ist es nicht, als ob man Richard Wagner reden hörte? Genau dieselben Grundsätze, genau dasselbe Autokratenthum, das nichts anderes neben sich duldet und in seinen Idealen nicht bloß die höchste — das wäre menschlich begreiflich und verzeihlich — sondern auch die einzige Offenbarung der Kunst sieht. Das Porträtmalen oder auch nur Porträtzeichnen war Cornelius bekanntlich versagt. Er hatte sich in seinen gewaltigen Subjectivismus so hineingelebt, daß ihm die Fähigkeit zu individualisiren, d. h. sich einem Individuum unterzuordnen, vollständig abhanden gekommen war.

Charakteristisch für seine schroffe, intolerante Einseitigkeit ist auch ein Urtheil, welches er im Jahre 1858 über ein Bild des Malers Riedel in Rom abgab, der ihm eines seiner beliebten Sonnenlichtbilder, ein badendes Mädchen von einem Sonnenstrahle auf der Schulter beleuchtet, zeigte. „Sie haben vollkommen erreicht, sagte Cornelius, was ich mein Lebenlang mit größter Anstrengung vermieden habe.“ Ist es nicht ein merkwürdiges Spiel des Zufalls, wenn man will eine Art Nemesis, daß der talentvollste Schüler dieses selben Riedel, Carl Piloty, nachmals die Stellung in München errang und mit so großem Glück behauptete, in der sich Cornelius nicht zu halten vermochte? Und ist es nicht abermals ein merkwürdiges Spiel des Zufalls, daß des „christlichen Malers“ Cornelius Schöpfungen, die Summe seiner künstlerischen Thätigkeit, in einem griechischen Tempel aufbewahrt werden, der im Geiste des Meisters von Schülern jenes Schinkel erbaut worden ist, welcher Cornelius so wenig sympathisch war?

Es wurde einmal — ich weiß nicht, ob öffentlich oder nur in Privatkreisen — der Vorschlag gemacht, die Cartons von Cornelius als passendes Lehrmaterial an die Akademie der Künste zu überweisen. Der große Meister in der Kunst des Componirens, der es wie kein zweiter Künstler verstanden hat, die Massen zu beherrschen und rhytmisch einzutheilen und die Linien zu einer wohl-

thuenden Harmonie zu verbinden, werde sicherlich von tiefgehendem Einfluß auf die heranwachsende Künstlergeneration sein, die gerade die Composition mehr als billig vernachlässige. Demgegenüber wurde jedoch geltend gemacht, daß Cornelius als Zeichner den aufstrebenden Kunstjüngern keineswegs zu empfehlen sei und daß sich durch sein gewaltiges, mächtig anreizendes Beispiel leicht eine gefährliche Manierirtheit in der Zeichnung einbürgern könne.

Es ist dieses ein wunder Punkt, der aber nicht umgangen werden kann, wenn es sich darum handelt, die Gründe festzustellen, weshalb Cornelius unter der Mehrzahl der lebenden Künstler eines so geringen Ansehens genießt. Man findet oft die Behauptung, daß die productive Kraft bei Cornelius bis zu seinem letzten Athemzuge ungebrochen gewesen sei. Mag sein. Seine technischen Fähigkeiten waren jedoch in den letzten Jahrzehnten unzweifelhaft in der Abnahme begriffen. Die Cartons für den Campo Santo, die er theils in Berlin, theils in Rom angefertigt hat, zeigen zum Theil bedenkliche Schwächen in der Zeichnung. Ich bediene mich dabei noch eines ganz milden Ausdrucks im Vergleich zu denen, die in Künstlerkreisen über Cornelius als Zeichner colportirt werden. Ich will den rücksichtslosen Tablern, bei denen ein gut Theil Neid mit unterlaufen mag, nicht das Wort reden, aber ich kann auch nicht verschweigen, daß ihre Angriffe nicht ungerechtfertigt sind.

Diese Flüchtigkeiten in der Zeichnung erklären sich leicht aus der Methode, die Cornelius befolgte. „Wenn Sie etwas zeichnen, sagte er zu Vohde, immer dabei ans Auswendiglernen denken! Wenn Sie einen Akt zeichnen, thun Sie's höchstens in der Größe von vielleicht einem Fuß, mit scharfem, hartem Blei, nie mit dem Wischer! So haben es Michelangelo und Raffael gemacht, und ich habe danach die kolossalsten Figuren ausführen können. Haben Sie einen Akt fertig, zeichnen Sie ihn noch einmal aus dem Kopf . . . Die Akademiker pflegen bloß die Handfertigkeit der Nachahmung, aber nie diese Kraft des Gedächtnisses. Daher sind die armen Künstler nachher aufs Modell angewiesen, weil sie nicht genug Stoff im Kopfe haben . . . Mit dem Gebrauche des Modells habe ichs immer so gehalten. Selten zeichne ich den ganzen Körper, ich zeichne die Bewegung aus meiner Idee, wie nach meiner Ansicht die Natur es in ihrer Spontaneität machen würde (nicht jedes Modell ist freie Natur); dann zeichne ich die einzelnen Glieder nach dem Modell, gebrauche diese dann aber so, daß man es nicht ahnt.“ Diese Methode des Auswendiglernens erwies sich nicht immer als ganz zuverlässig. Oft ließ Cornelius sein Gedächtniß im Stich, und es kamen Bildungen zu Stande, die mit der Natur gar nichts mehr zu thun haben. Cornelius schuf sich allmählich eine Welt von Idealmenschen, die nach ganz andern Bedingungen zu leben und sich zu bewegen schienen, als diejenigen sind, an die wir uns gewöhnt haben. Seine

herbe Formenstrenge hatte etwas Unversöhnliches, Unmenschliches, und so wollte sich keine Brücke bilden zwischen unserm Gefühl und seinem zürnenden Pathos. „Cornelius hat es sich nicht angelegen sein lassen — so klagte schon Rugler — seinerseits zu uns in ein näheres Verhältniß zu treten. Er ist uns, wie es scheint, mit einer gewissen Absichtlichkeit fremd geblieben.“ Diese Bemerkung ist ebensowohl persönlich wie in figürlichem Sinne zu fassen. Er verschloß seine Kunst gewissermaßen absichtlich mit sieben Siegeln, weil er dem großen Publicum nicht gefallen wollte. Wie der alte Goethe, freute er sich, in seine Compositionen etwas „hineinzugeheimnissen“, damit die Leute sich die Köpfe zerbrechen konnten.

An diesen und den andern im Laufe dieses Artikels berührten Eigenarten, die man dem Genius wohl zu Gute halten darf, ist Cornelius' Popularität gescheitert, und es wird schwerlich jemals eine Zeit kommen, in welcher sie wieder wachsen wird. Seine unbestrittene Größe wird für die kommenden Generationen keine Sache der Ueberzeugung und der Empfindung, sondern nur noch eine Tradition sein, wie es mit Dante, Milton und vielleicht auch schon mit Michelangelo der Fall ist. Ich kenne viele ehrliche Leute, die das lebhafteste Bestreben gezeigt haben, zu Cornelius in ein näheres Verhältniß zu treten, denen das aber beim besten Willen nicht gelungen ist, weil ihnen das empfangende Organ dazu fehlt.

In der Kunstgeschichte wird Cornelius immer seine bedeutungsvolle Stelle behalten. Man wird seine einsame, erhabene Größe nicht bestreiten können, aber man wird vielleicht auch sagen dürfen, daß seine imposante, machtvolle, aber einseitige und maßlos subjective Erscheinung den Entwicklungsgang der deutschen Kunst in der Richtung, wie er sich jetzt vollzieht, um zwanzig Jahre aufgehalten hat. Man wird sagen dürfen, daß seine Einseitigkeit zum Theil darin wurzelte, daß er den Proceß des künstlerischen Schaffens da aufhören ließ, wo ihn andere beginnen lassen, im Carton. Vielleicht wird sich aber, nachdem man diese Erkenntniß ausgesprochen hat, der richtige Weg zu seiner Werthschätzung eröffnen.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

