



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

5. Cornelius' Anfänge

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

später als er von Rom (1826—1829) wieder nach Oesterreich zurückkehrte, zuerst in Prag, dann (seit 1834) in Wien sich niederließ, betonte er in übertriebener Weise die kirchliche Gesinnung. Erst das Greisenalter milderte alles Harte und Schrofte, löste die Phantasie aus den freiwillig festgezogenen Banden und gab seiner Kunst den rechten Aufschwung. Daß er in seiner Jugend mit der altdeutschen Kunst, besonders mit Dürer sich befreundet hatte, kam ihm jetzt zu Statten und verlieh seinen Gestalten eine markige Kraft, welche bei den übrigen Genossen der Richtung nicht angetroffen wird. Seine in Holz geschnittenen oder in Kupfer gestochenen Zeichnungen: der Pfalter und bethlehemitische Weg, die Nachfolge Christi, der verlorene Sohn (No. 271, 1), alles erst in späteren Lebensjahren geschaffene Folgen von Blättern, verwandelten auch frühere Gegner des begabten Mannes in Verehrer. — Beweglicher und vielseitiger tritt uns das Talent des letzten bedeutenden Vertreters des Overbeck'schen Kreises entgegen. *Eduard Steinle* aus Wien, seit seinen römischen Studienjahren in Frankfurt feßhaft, entwickelt nicht allein im Fache der kirchlichen Malerei eine staunenswerthe Fruchtbarkeit — außer zahlreichen Fresken, Kartons für Kirchenfenster, hat er weit über hundert religiöse Tafelbilder geschaffen — sondern behandelt auch in Aquarellen und Zeichnungen mit Vorliebe der Märchenwelt und den Dichtungen Shakespeare's (No. 271, 2) entlehnte Motive. Selbst die Theaterdekoration blieb ihm nicht fremd. Der geistreiche, oft pikante Zug, der sich in den Darstellungen letzterer Art kundgiebt, deutet bereits eine Lockerung der strengen Schulzucht an, wie denn überhaupt Overbeck's Richtung, wenn auch ihre Vertreter noch vielfach Beschäftigung finden, ihren Abschluß erreicht haben dürfte.

5. Cornelius' Anfänge.

Eine Doppelschicht lagerte am Anfange unseres Jahrhunderts auf dem römischen Kunstboden. Nach den Klassikern waren die christlichen Romantiker gekommen. Diesen beiden Richtungen schloß sich noch eine dritte an, äußerlich zu den Romantikern sich haltend, in den künstlerischen Grundfätzen aber vielfach den Klassikern befreundet, mit welchen sie die unbefangene Weltanschauung und die Freude an einer kräftigeren, reicheren Formensprache verknüpft. Eigenthümlich erscheint an derselben die stärkere Betonung des nationalen Elementes.

Im Herbste 1811 wanderte *Peter Cornelius* mit mehreren Genossen über die Alpen. Im Jahre 1783 in Düsseldorf geboren, hatte Cornelius es schon als Knabe und Jüngling nicht an eifrigen Kunstübungen fehlen lassen. Leider waren die Muster und Vorlagen

nicht immer der besten Art, so daß es ihm nachmals viele Mühe kostete, einzelne Angewöhnungen, z. B. in dem Faltenwurfe, abzustreifen. Aber noch rascher als die technische Fertigkeit entwickelte sich seine Phantasie. „Wir haben den Kopf voll Poesie, aber wir können nichts machen“, lautet ein Bekenntniß aus Cornelius' Jugendjahren. Den Besten will er es gleichthun, kühne Pläne entwirft er, große Werke hofft er zu schaffen, dem Dichter fühlt er sich wahlverwandt. Bei dieser Anlage, welche er, von einem energischen Charakter unterstützt, großartig ausbildete, kann es nicht als bloßer Zufall erscheinen, daß die erste, glänzend durchgeführte Arbeit nach manchen wenig gelungenen Versuchen sich an einen Dichter anlehnt. Die Zeichnungen zu Goethe's Faust, zwölf Blätter, durch den Kupferstich vervielfältigt, weckten die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Cornelius, sind als sein frühester Erfolg zu begrüßen. Ist auch der Stil noch nicht ausgeglichen, der Ausdruck bald übertrieben, bald zu gleichgiltig, der Gesichtstypus nicht immer glücklich gewählt, so kommen doch schon hier die gerühmten Eigenschaften seiner späteren Kunstweise, die Vertiefung in die Charaktere und die markige Kraft der Formen, zur Geltung (N. 269. 1. u. 3). In Rom trat Cornelius in den Kreis der Klosterbrüder. Doch ließ er sich bei aller persönlichen Freundschaft und neidlosen Anerkennung ihrer Verdienste in seinem Wege nicht beirren. In die ersten römischen Jahre fallen die Zeichnungen zu dem Nibelungenliede, welche gleichfalls durch den Kupferstich verbreitet wurden. Ein Mann, dessen Phantasie so gern mit der heimischen Vorzeit sich beschäftigte, der von der Größe der alten deutschen Kunst, besonders Dürer's, so tief berührt wurde, und der den nationalen Zug mit Stolz in sich lebendig erkannte, konnte die Schicksale des Vaterlandes nicht mit Gleichgiltigkeit betrachten. Rom lag wohl weit weg von dem Schauplatz der Freiheitskämpfe. Nur langsam und dumpf gelangte der Wiederhall derselben bis in den Kreis der römisch-deutschen Künstler. Aber jede Nachricht traf die Herzen und entflammte den Patriotismus. Daß die Deutschen in Rom mit dem Vaterlande sich im Geiste eng verbunden fühlten, dafür hatte Wilhelm Humboldt, der mehrere Jahre hier als preussischer Gefandter lebte und mit den Künstlern freundschaftlich verkehrte, gesorgt. Gerade jetzt arbeitete *Christian Rauch* an dem Grabmale der Königin Luise, die gestorben war in den Tagen tiefster nationaler Erniedrigung, mit dem Stachel des Schmerzes über das vom Untergange bedrohte Preußen im Herzen und nun wie ein Genius allen Deutschen im Freiheitskriege vorschwebte. Wenn auch Cornelius nicht so fieberhaft den Ereignissen folgte wie Rauch, dessen Enthusiasmus die Aufmerksamkeit der brutalen französischen Polizei erregte und ihre Verfolgungswuth anstachelte, so

jauchzte doch auch seine Seele auf, als die Nachrichten von den deutschen Siegen und der endlichen Befreiung des Vaterlandes kamen. Daß auch die Kunst Antheil haben werde und haben müßte an der wieder erstandenen Größe des deutschen Volkes, stand bei ihm fest. Wie er sich diesen Antheil dachte, welche Folgen er sich von dem Triumphe der heimischen Waffen für die Künste versprach, sagt uns sein Brief an Görres vom 3. November 1814: „Für das kräftigste, ich möchte sagen das unfehlbare Mittel, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben, halte ich die Wiedereinführung der Fresko-Malerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war.“ So ging die bedeutame Wendung, welche die deutsche Kunst in den nachfolgenden Jahrzehnten nahm, indem sie die monumentale Malerei zu ihrem Schwerpunkte erkor, nicht aus zufälligen äußeren Umständen hervor. Sie steht vielmehr mit den großen Ereignissen und dem wiedererwachten nationalen Leben in festem Zusammenhange.

Cornelius' Wunsch sollte bald, wenn auch in bescheidenem Umfange in Erfüllung gehen. Der preußische Consul in Rom, Bartholdy, machte Cornelius und dessen Freunden den Antrag, ein Zimmer in seiner schön gelegenen Wohnung auf dem Monte Pincio mit Wandgemälden zu schmücken. Im Jahre 1816 begann die Arbeit, an welcher außer Cornelius noch Overbeck, Veit und der Sohn des berühmten Bildhauers Schadow, Wilhelm Schadow, theilnahmen. Mit glücklichem Griffe wurde die Geschichte des ägyptischen Joseph zum Gegenstande der Schilderung gewählt. Sie bot viele menschlich ergreifende, künstlerisch dankbare Züge und bedrohte nicht den damals bereits gefährdeten Frieden im römischen Künstlerkreise. Weder Klassiker noch christliche Romantiker konnten an dem Werke Anstoß nehmen. Große Schwierigkeiten erwuchsen allein aus der Unkenntniß der Freskotechnik, in welcher kein einziger der Genossen heimisch war. Mühsam tastend und rathend, gleichsam experimentirend gelangten sie allmählich zu einer genügenden Fertigkeit im Handwerke. Unter den erzählenden Bildern sind die von Cornelius gemalten: die Traumdeutung und die Wiedererkennung der Brüder (No. 267. 6) unbestritten die besten. Overbeck's Verkauf Joseph's an die Aegypter (No. 268. 1) zeigt neben unvermittelten Reminiscenzen an die alten Italiener vielfach einen stumpfen Ausdruck der Köpfe. Ungleich glücklicher war dieser in dem Halbrundbild über der Thüre: die sieben mageren Jahre; ebenbürtig steht ihm Veit in der Schilderung der sieben fetten Jahre (No. 267. 4) zur Seite. Beide Künstler haben später diese Kraft des Ausdruckes und diese unbefangene lebendige Formen-

sprache niemals wieder erreicht. Der gute Ausgang des ersten Versuches bestimmte einen römischen Edelmann, Marchese Massimi, drei Räume in dem Casino seiner Villa (in der Nähe des Laterans gelegen) von denselben Künstlern mit Fresken schmücken zu lassen. Aus den drei größten Dichterwerken Italiens, der göttlichen Komödie, dem befreiten Jerusalem und dem rasenden Roland sollten die Künstler den Inhalt ihrer Bilder schöpfen. Overbeck übernahm das Taffozimmer, wurde aber später von Führich abgelöst. Erfolgreicher als Overbeck, dessen ängstlicher Sinn vor jeder scharfen Charakteristik besonders leidenschaftlicher Stimmungen und energischer Handlungen zurückscheute, war Julius Schnorr in seinen Ariostobildern, so wenig auch die ungünstige Raumgliederung und der theilweise bis zum Verworrenen abenteuerliche Inhalt des Gedichtes ihm die Aufgabe erleichterten. Die Dantescenen hatte sich Cornelius vorbehalten. Doch kaum waren die Entwürfe für die Gewölbedecke (aus dem Paradiese) festgestellt, als ihn (1819) der Doppelruf nach Düsseldorf und München traf.

Mit dem Austritte Cornelius' verlor der römische Künstlerkreis seinen festen Schluß und Halt. Cornelius hatte stets mäßigend auf die Parteien gewirkt, durch sein Beispiel die einseitig schroffe Richtung der Klosterbrüder, deren Verdienste er willig anerkannte und Gegnern gegenüber vertrat, gemildert. Nun löste sich die Gemeinde, und die Parteien begannen sich scharf zu trennen. Seitdem sank auch allmählich Roms Bedeutung für die moderne, insbesondere die deutsche Kunst. Bisher war es der wichtigste Schauplatz deutscher Kunstthätigkeit gewesen. Was seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts auf deutschem Boden gearbeitet worden, trat vollständig gegen die Schöpfungen der Deutschrömer zurück. Nach Rom hatte sich, so schien es, die deutsche Phantasie geflüchtet, hier wieder zuerst neue Wurzeln geschlagen. Nun aber regte sich in der Heimat selbst wieder die während der Kriegsjahre unterdrückte Freude an der Kunstpflege. Mit der erweiterten Wirksamkeit der Künstler war aber auch ein steigend inniger Verkehr mit dem heimischen Publikum verknüpft. Die Künstler hörten auf, sich in Deutschland wie Verbannte einsam zu fühlen und nach dem gelobten Lande am Tiberstrom zu sehnen. Nur langsam ging natürlich diese Wandlung der Verhältnisse vor sich. So lange Thorwaldsen in Rom weilte, besaß der Künstlerkreis wenigstens äußerlich einen glänzenden Mittelpunkt und zeigte sich im Leben der Genossen ein poetischer Zug. Die Anhänger der klassischen Richtung bewahrten Rom stets Treue und Liebe. Auch Cornelius fühlte zeitweilen erst, wenn seine Füße den römischen Boden berührten, die volle schöpferische Kraft in sich erwachen und wanderte gern, ehe er ein neues großes Werk begann, nach Rom.

Bildhauer hielten die längste Zeit die Verbindung mit Rom aufrecht, weil sie hier über die reichsten technische Hilfskräfte verfügten. Die Bedeutung jedoch, welche Rom seit Carstens für die deutsche Kunst gewonnen hatte, wich von nun an immer mehr. München und Düsseldorf wurden zunächst die Hauptstätten deutscher Kunstthätigkeit, welchen sich für das Gebiet der Architektur und Plastik bald Berlin anreihete. Und nicht in Deutschland allein begann einige Jahre nach den Freiheitskriegen wieder ein regeres Kunstleben, auch in Frankreich nahm in derselben Zeit die Malerei einen neuen Aufschwung und lenkte in andere Bahnen ein. Mit Recht darf man daher von der Ueberfiedlung Cornelius' nach Deutschland 1819 und von dem Auftreten Géricault's in demselben Jahre im Pariser Salon eine neue Periode der modernen Kunstentwicklung datieren. Auch jetzt entdecken wir, wie in den Anfängen der klassischen Richtung, als sich David und Carstens gegenüberstanden, zunächst einen gemeinsamen Zug. In Frankreich wie in Deutschland machte sich das Streben geltend, die Kunst mit dem Volksthum und der nationalen Bildung enger zu verknüpfen. Géricault wählte für sein erstes großes Bild einen Gegenstand aus der unmittelbaren Gegenwart, die Nachfolger des epochemachenden Malers zeigten einen scharfen Blick für die lebendigen Interessen der Zeit. In Deutschland konnte man ein so unmittelbares Anrufen des Volksthümlichen und Nationalen nicht erwarten. Dazu waren die öffentlichen Zustände zu schwankend und unklar, fehlte uns die Sicherheit des Glaubens an eine stetige nationale Entwicklung und die Einheit der Anschauungen und Ziele. Auch standen einem solchen Vorgehen die eingebürgerten ästhetischen Grundsätze und Ueberlieferungen im Wege. Es ist bezeichnend, daß Goethe die Befreiung des Vaterlandes in dem Bilde des Erwachens Epimenides' schaute. Unbefritten hegte aber der Fürst, welcher Cornelius eine so reiche Stätte des Wirkens in München schuf, namentlich in seiner Jugend warme patriotische Empfindungen, mochte auch sein „Teutschthum“ manchmal krause Formen annehmen. König Ludwig von Baiern wollte eine nationale Kunst begründen, und ebenso erschien Cornelius die Wiederbelebung der monumentalen Malerei als das beste Mittel, die Kunst in der Heimat wieder zu Ehren und mit der idealen Bildung, welche in den besten deutschen Kreisen herrschte, in Einklang zu bringen. Die französische und die deutsche Kunst nahmen in dem Zeitabschnitte 1819 bis (ungefähr) 1850 den gleichen Ausgangspunkt. Aber gerade weil das nationale Element in demselben in den Vordergrund gestellt wurde, trennten sie sich auch sofort und gingen ohne jede engere Berührung oder wohl gar Durchkreuzung länger als zwei Jahrzehnte einfach neben einander. Unser Verkehr mit den französischen Künstlern, die so

ganz anders dachten und empfanden, auch ganz anders zeichneten und malten, blieb auf die engste Grenze eingeschränkt und vollends unwissend waren die französischen Künstler über unser Treiben. Sie lernten Cornelius und die deutsche Kunst überhaupt eigentlich erst durch die großen Weltausstellungen kennen. Denn auch die religiöse Malerei und ebenso die Plastik und Architektur gingen bei ihnen andere Wege. Was die beiden lebendigsten Culturvölker des Continents in ihrer Absonderung und Abgeschlossenheit auf künstlerischem Gebiete zu leisten vermögen, darüber belehrt uns die Geschichte der nächstfolgenden Jahrzehnte am besten.

ZWEITER ABSCHNITT: 1819-1830

I. Cornelius und die ältere Malerschule

Der Historiker von Europa hat nicht selten das große Schicksal nicht nur zu einem einzigen, sondern zu mehreren durch den Lauf der Jahrhunderte abwärts verknüpft. In einem Fortschritt der Geschichte, welche die Menschheit aufwärts führt, ist die Geschichte in welchen der Fortschritt sich vollzieht, und die Geschichte der Jahrhunderte verknüpft. In dem Fortschritt der Jahrhunderte, welche die Menschheit aufwärts führt, ist die Geschichte in welchen der Fortschritt sich vollzieht, und die Geschichte der Jahrhunderte verknüpft. In dem Fortschritt der Jahrhunderte, welche die Menschheit aufwärts führt, ist die Geschichte in welchen der Fortschritt sich vollzieht, und die Geschichte der Jahrhunderte verknüpft.