



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts**

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

**Springer, Anton**

**Leipzig, 1881**

1. Cornelius und die ältere Münchener Kunst

---

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

## ZWEITER ABSCHNITT: 1819—1850.

### 1. Cornelius und die ältere Münchener Kunst.

Der Kronprinz von Baiern hatte allmählich einen großen Schatz antiker Sculpturen zusammen gebracht, denselben namentlich durch den Erwerb der Aegineten glänzend vermehrt. In einem Prachtbau, der Glyptothek, sollten die Marmorwerke aufgestellt, Prunkräume in der Glyptothek, in welchen der Beschauer sich erholen und auf das Studium der Sculpturen vorbereiten konnte, von Cornelius mit Fresken geschmückt werden. Die Bestimmung des Baues bedingte die Gegenstände der Schilderung. Sie wurden der griechischen Götter- und Heldenfage entlehnt und in der Weise geordnet, daß in einem kleineren Vorraume die Prometheusfage, in den zwei größeren Sälen die Weltfchöpfung und Weltregierung nach Hesiod's Theogonie und die trojanische Heldenfage zur Darstellung gelangten. Bereits in den Fresken der Glyptothek führte Cornelius die cyklische Kompositionsweise durch, welche er nachmals bis zur schärfsten Konsequenz ausbildete. Er durfte für seinen Vorgang nicht allein das Beispiel der größten Renaissancemeister wie Raffael's in der Stanza della Segnatura anrufen, sondern auch auf die Pflicht weisen, welche ihm aus der Natur der monumentalen Malerei erwuchs. Anders wird ein Einzelgemälde, welches für sich besteht und alle Wirkung konzentriert, anders eine Freske, welche mit anderen zusammen einen größeren Raum schmückt, komponiert. Die Nachbarschaft legt ihr bereits Rücksichten auf. Es darf nicht ein Bild sich hochmüthig über das andere erheben, sie sollen sich vielmehr gegenseitig unterstützen und erst im Zusammenhange, in der Gesamtwirkung die rechte Bedeutung gewinnen. Die Wandgemälde stehen in unmittelbarer Verbindung mit dem architektonischen Hintergrunde, erscheinen als die höchste und edelste Dekoration des architektonischen Raumes. Sie sind deshalb den gleichen Gesetzen wie die Architektur unterworfen und ahmen na-

mentlich die Gliederung derselben nach. Wie der Architekt die Decke und Wände in Felder theilt, die Flächen symmetrisch ordnet, so muß auch der Maler, welchem Decke und Wände eines Raumes zur Ausschmückung überwiesen werden, zwischen Decken- und Wandbildern, und dann wieder zwischen den einzelnen Darstellungen an der Decke und an den Wänden unter einander Zusammenhang und Uebereinstimmung herrschen lassen. Nur der Unterschied waltet, daß der Architekt sich mit Linien und dekorativen Formen begnügt, der Maler aber, welcher Gestalten und Handlungen schildert, zur Gliederung der Gedanken greift, den Grundgedanken gleichsam ausstrahlen, sich theilen und die Theilgedanken wieder Verbindungen und Beziehungen unter sich suchen läßt. So ist die cyklische Kompositionsweise für die Freskomalerei ein unabänderliches Gesetz, welchem sich auch Cornelius um so williger unterwarf, als sein auf das Große und Mächtige gerichteter Sinn, seine energische Natur ihn dem Wetteifer mit der Poesie geneigt machten. So müssen auch die Glyptothekfresken in ihrem Zusammenhange erfaßt werden, will man ihrem Schöpfer gerecht werden. Im Göttersaale z. B. greifen alle Scenen eng in einander und bieten, indem man das Auge vom Gewölbe zu den Wänden herabgleiten läßt, das Bild einer festen Gedankenentwicklung. Im Scheitel der Decke ist Eros, die Urgottheit, welche das Chaos löst und die Elemente — als Adler, Delphin, Pfau und Cerberus symbolisirt — bündigt, dargestellt. Ihm reihen sich in den anstoßenden Deckenfeldern die allegorischen Gestalten der Jahreszeiten und weiter die Tageszeiten an, die letzteren wieder durch mythologische Scenen verfinnlicht, z. B. der Mittag, im Anschluß an den Sommer und das Feuer, durch den Sonnenwagen, Apollo mit Daphne u. s. w. Auf den drei großen Wandflächen endlich öffnet sich dem Blicke das lichte Reich des olympischen Zeus, welcher Herakles in die Götterversammlung feierlich aufnimmt, die von Poseidon beherrschte Wasserwelt — Poseidon und Amphitrite durchfahren in Muschelwagen, von Tritonen und Nereiden begleitet, unter Arion's Klängen das Meer — und endlich das Reich des Hades mit Orpheus und Eurydike.

Eine ähnliche Gedankengliederung beobachten wir im „Heroensaale“. Die Hochzeit des Peleus und der Thetis, in das Mittelfeld der Decke gemalt, bildet den Ausgangspunkt der Schilderung, welchem dann das Vorspiel des trojanischen Krieges, das Urtheil des Paris, die Entführung der Helena u. s. w., und weiter, aber noch immer an der Decke, bedeutame Epifoden des Kampfes folgen, bis endlich drei große Wandgemälde die gewaltigen Schicksalschläge, welche die Stadt des Priamos trafen, uns vor die Augen bringen. Zugleich wird in denselben: Achilles' Zorn, Kampf um den Leich-

nam des Patroklos und Untergang Troja's, der Ton bis zum höchsten dramatischen Pathos gesteigert. Die Gemälde: das Reich der Unterwelt im Götterfaale und der Untergang Troja's im Heroenfaale genießen den weitesten Ruhm. Und in der That mußte der Maler, welcher von den Nibelungenbildern herkam, dessen Formensinn das Kräftige bis zum Wuchtigen liebte, dessen Colorit sich nur schwer zu lichter Freudigkeit hob, in diesen Darstellungen sich am raschesten heimisch fühlen. Doch enthalten auch viele der kleineren Scenen fesselnde Züge und legen Zeugniß ab von dem Reichthum seiner Phantasie.

Als Cornelius die Glyptothekfresken begann, weilte er nur als Gast in München. Seine amtliche Stellung wies ihn nach Düsseldorf, wo er auf Anregung Niebuhr's 1821 die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er betrachtete aber Düsseldorf eigentlich nur als sein Winterquartier; hier ruhte er von der Münchener Arbeit aus oder bereitete seine Münchener Werke vor. Für seine persönliche Entwicklung blieb der Aufenthalt in Düsseldorf ohne Bedeutung, und ebenso verflüchtigten sich die Spuren, die er und seine Schüler hinterließen, in kurzer Zeit.

Im Jahre 1825 siedelte Cornelius vollständig nach München über und trat nach Langer's Tode als Direktor an die Spitze der Akademie.

Nach menschlichem Dafürhalten mußte von diesem Zeitpunkte an Cornelius' wahre Glanzperiode beginnen. Ungehemmt, mit ganzer Kraft konnte er sich dem Münchener Wirkungskreise hingeben, dieser selbst erscheint unbegrenzt, so reich und umfassend, wie ihn ein Künstler nur als Ideal träumen durfte. Saß doch seit 1825 der Mann auf dem bairischen Throne, welcher in der Wiederbelebung deutscher Kunst sein höchstes Ruhmesziel erblickte und in Cornelius den ersten Künstler der Gegenwart verehrte. Mit Zuversicht durfte dieser auf eine Fülle großartiger Aufgaben hoffen und erwarten, daß ihm volle Freiheit des Schaffens und die Möglichkeit, eine Schule groß zu ziehen, gewährt werde. Ihn traf eine bittere Täuschung. Gar bald wurde Cornelius inne, daß die ersten Münchener Jahre, während er an den Glyptothekfresken arbeitete, die glücklichsten und zugleich die fruchtbarsten waren. Das harmonische Wechselverhältniß mit den Schwesterkünsten blieb aus. Der angesehenste Baumeister Leo von Klenze stellte sich feindselig Cornelius gegenüber; selbst die Gunst des Königs erwies sich schwankend und die freie Künstlerthätigkeit hemmend. Es war doch ein wunder Punkt, daß die Kunst, welche auf nationaler Grundlage aufgebaut werden sollte, schließlich doch nur von einer einzigen Persönlichkeit abhängig blieb. Der König wollte mehr sein als ein bloßer Mäcen, er wollte nicht nur die Kunst fördern und die Mittel zu ihrer Hebung beisteuern, sondern auch auf diesem Gebiete seinen Herrscherwillen

zur Geltung bringen. Der souveräne Fürst verschmolz in unerfreulicher Weise mit dem doch nur dilettantenmäßig gebildeten Privatmanne. „Die Münchener Kunst bin ich“ lautete der Ausspruch König Ludwig's. Die Laune, die zufällige Liebhaberei spielten eine größere Rolle, als der stetigen, ruhigen Entwicklung der Kunst zuträglich war. Und weil der König sich als den Schöpfer des Münchener Kunstlebens anfah, wollte er auch noch die Früchte seiner Bemühungen genießen. Daher die Hast und fast überstürzte Eile, mit welcher er die mannigfachsten Unternehmungen gleichzeitig in Angriff nahm, die Ungeduld, dieselben beendigt zu sehen, der Wechsel des Interesses. Kaum war ein Werk begonnen, so plante er bereits ein zweites und erlahmte in dem Interesse für das frühere. Und weil die vielen gleichzeitigen Bauten seine Finanzkraft zu erschöpfen drohten, suchte er wieder durch Sparsamkeit, gewöhnlich am unrichtigen Orte angebracht, die bereitstehenden Mittel zu vermehren. In seinen persönlichen Beziehungen zu den Künstlern schied er nicht immer den König vom Mäcen und sah sich durch freimüthige Aeußerungen, welche an den letzteren gerichtet wurden, in seiner fürstlichen Würde verletzt. Es ist bezeichnend, daß die begabtesten, aber zugleich in ihrer Gesinnung selbständigsten Maler des jüngeren Geschlechtes, Genelli und Schwind, keine Gnade vor seinen Augen fanden, sogar Cornelius unter des Königs souveränem Willen oft zu leiden hatte. Gefügte, rasch arbeitende Künstler wurden von dem Könige am höchsten geschätzt, wenigstens am meisten begünstigt. Mit größerem Rechte als Cornelius dürfen Leo von Klenze und Ludwig Schwanthaler als die wahren Typen der älteren Münchener, vom Könige geschaffenen Kunst gelten. *Leo von Klenze*, vornehmlich in Paris gebildet, stand an der Spitze des Bauwesens. Die Mehrzahl der monumentalen Werke in München, außerhalb Münchens ferner die Walhalla bei Regensburg, die Befreiungshalle bei Kehlheim (No. 294, 1) wurden von ihm entworfen. Vorwiegend vertraut mit antiken Bauformen, fand er sich doch auch in der Renaissancearchitektur (Residenz, Pinakothek) zurecht. Auch die ersteren hatte sich Klenze nur äußerlich angeeignet, ohne sie zu durchdringen. Das Geheimniß, aus den konstruktiven Gliedern die Schmuckformen natürlich und nothwendig zu entwickeln, vermochte er niemals zu lösen. Für ihn blieb die griechische Architektur eine glänzende Dekoration. Dadurch und bei seiner geringen Fähigkeit zu schöner Raumdisposition kam der Grundschaden der Münchener Baubewegung, daß für das Bauwerk zuweilen erst nachträglich Zweck und Bedürfniß gesucht werden mußten, nur noch offener zu Tage. Trotz seiner Mängel zeigt aber Klenze doch eine größere Begabung als der Rheinländer *Friedrich Gärtner*, welchem der Bau der Ludwigskirche, der Feldherrnhalle, der Bibliothek (das

mächtige, im Verhältniß zu den übrigen Räumen viel zu große Treppenhaus, No. 293, 8) u. s. w. zufiel. Schwerfälligkeit der Anlage, Plumpheit der Gliederung und Trockenheit des Ornamentes entdeckte das unbefangene Auge an den Werken des Mannes, der im Gegenfatze zu dem „klassischen“ Klenze berufen war, das „romantische“ Princip in der Architektur zu vertreten. Darunter verstand man aber vornehmlich den frühmittelalterlichen, den sogenannten romanischen Stil, welcher in jener Zeit ganz unpassend mit dem Namen byzantinischer Stil geschmückt wurde. Schon Klenze's und Gärtner's Bauten boten Proben der mannigfachsten Bauweisen, der griechischen, römischen, der frühmittelalterlichen und der italienischen Renaissancearchitektur dar. Dazu kam noch *Ohlmüller's* Aukirche, ein besonders in der Fassadenbildung schlecht geglückter Versuch, den gothischen Backsteinbau in München einzubürgern (No. 294, 2), und Ziebland's Bonifaciusbasilika. Da alle diese Werke unvermittelt neben einander stehen, in ihrer zeitlichen Folge keine Spur einer fortschreitenden Entwicklung, eines wachsenden Verständnisses der Aufgaben der Architektur offenbaren, so lag der Spott nahe, daß alle diese Bauten nur einen monumentalen Kunst-atlas vorstellen, mit den Stilen wie mit Masken gewechselt wurde. Immerhin dankt München dem Baueifer König Ludwig's die Umwandlung aus einer kleinen Residenz in eine stattliche Großstadt. Völlig im Sande verlief dagegen der künstlerische Betrieb im Kreise der Sculptur. Hier herrschte *Ludwig Schwanthaler* beinahe unumschränkt, ein leichtes, schnell aber oberflächlich auffassendes Talent, welches alle Aufgaben willig übernahm, jedem Stile sich anschmiegte, niemals grobe Fehler beging, aber auch niemals seine ganze Kraft einsetzte und sich nie Mühe nahm, den Charakter der Darstellung tief und lebendig zugleich zu erfassen, die plastischen Formen liebevoll durchzubilden. Kein Wunder, daß Schwanthaler's Wirksamkeit schon jetzt halb vergessen ist. Vornehmlich nur durch die riesigen Verhältnisse zieht die „Bavaria“ die Aufmerksamkeit auf sich. Die zahlreichen Giebelgruppen (No. 304, 9), Friese, Reliefs besitzen wenigstens einen dekorativen Werth; die Porträtstatuen jedoch, mit welchen Münchens öffentliche Plätze bevölkert wurden, scheinen nur zum Beweise da zu stehen, daß der Heroenkultus eines anderen Bodens bedarf, als ihm hier bereitet wurde.

Auf die gedeihliche Wechselwirkung der Künste mußte Cornelius verzichten; aber selbst in seinem eigenen Thätigkeitskreise stieß er auf schwere Hindernisse. Bereits bei der zweiten ihm übertragenen Arbeit, der malerischen Ausschmückung der Loggien in der Pinakothek behielt er nicht mehr völlig freie Hand. Die Zeichnung der Cartons und die Ausführung, von Cornelius seinen Schülern zugedacht, wurden einem anderen Künstler übertragen.

Cornelius' Antheil blieb auf das Entwerfen der Skizzen beschränkt. Schwerlich hätte übrigens die eigenhändige Ausführung dem Werke eine größere Zahl von Bewunderern zugeführt. Als Vorbild dienten die Fresken Raffael's in den Vatikanischen Loggien. Nur in einem Punkte wich Cornelius von Raffael ab, schädigte aber gerade durch diese Abweichung seine Schöpfung. Ob man in den vatikanischen Loggien die Bogenreihen vom rechten oder vom linken Ende durchschreitet, immer trifft das Auge auf dieselbe Folge von Ornamenten an den Kuppelgewölben. Die vom Mittelgewölbe gleich weit entfernten Kuppeln zeigen auch die gleiche Dekoration. Cornelius ging noch weiter. Bei ihm stehen auch die figürlichen Darstellungen der östlichen und westlichen Hälfte der Loggien und in denselben wieder die Bilder der korrespondirenden Gewölbe in enger Wechselbeziehung. Die östliche Hälfte erzählt die Schicksale der italienischen, die westliche die Entwicklung der nördlichen Kunst, so geordnet, daß jeder Bildergruppe der einen Hälfte eine Bildergruppe der anderen im Inhalt und in der Stimmung entspricht. Das überschreitet die Grenzen naiver Anschaulichkeit und läßt die Beschreibung der Gemälde fesselnder erscheinen als ihre Betrachtung.

Den reichsten Ersatz für die bei diesem Anlaße erlittene Kränkung schien die dritte große Arbeit zu bieten, mit welcher Cornelius (1829) durch des Königs Willen betraut wurde. Es galt die Ausmalung der Ludwigskirche. Cornelius jubelte laut auf: „Schon seit sechzehn Jahren trage ich mich herum mit einem christlichen Epos, mit einer gemalten Commedia divina. Und nun tritt die himmlische Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden?“ Doch auch dieses Mal harrte seiner bittere Enttäuschung. Er hatte gehofft, die ganze Kirche mit Fresken bedecken zu können; des Königs Wille schränkte ihn auf Chor und Querschiff ein und zwang ihn, den Plan eines biblischen Epos wesentlich einzuschränken. An den Gewölben malte er die Schöpfung (No. 268, 2) mit den Engelschören, den Evangelisten (No. 269, 2) und Kirchenvätern, an den Wänden des Querschiffes Geburt und Tod (Kreuzigung) Christi, an der Chorwand endlich (eigenhändig) das jüngste Gericht. Auch in dieser Einschränkung glaubte Cornelius ein ruhmreiches Werk geschaffen zu haben. Als es aber aufgedeckt wurde, traf dasselbe vielfacher Tadel. In dem Schöpfungsbilde erschienen die verschiedenen hierarchischen Ordnungen der Engel, die selbst im Mittelalter niemals volksthümlich geworden waren, die „throni, virtutes, potestates“ u. s. w. wenig verständlich, an den großen Wandbildern, auch an dem jüngsten Gerichte erschien die malerische Ausführung sogar gegen mäßige Ansprüche zurückstehend. Das geflügelte Wort des Königs: Cornelius kann nicht malen, drang in weitere Kreise.

Pietätvoll war das Wort nicht, nicht einmal ganz zutreffend. In Cornelius' Kunstweise lag nun einmal das Schwergewicht in der gedankentiefen Komposition. Die äußere Erscheinungswelt besaß für ihn nur soweit Werth und Bedeutung, als sie ihm die Mittel zum Ausdrucke seiner Gedanken bot. Die Naturformen änderte er nicht willkürlich um, sie mußten sich aber besonders in den Maßen und Verhältnissen eine Abweichung von der Wirklichkeit gefallen lassen, bis sie sich seinen künstlerischen Absichten fügten. Er besaß bereits von Natur keinen scharfen Blick für das Individuelle, wie seine Porträtzeichnungen beweisen. Gesteigert wurde diese Neigung noch durch seine Erziehung. In seiner Jugend hatte er keine technische Schulung empfangen. Als er in Rom der Freskomalerei sich zuwandte, war er auf sich selbst angewiesen und mußte diese Malweise erst tappend und rathend erlernen. Es gelang ihm über Erwarten gut; aber bald darauf zu den großartigen Aufgaben in München berufen, die seine ganze Aufmerksamkeit auf das poetische Erfinden und Komponiren hinlenkten, gewann er keine volle Sicherheit des Auges und der Hand für die technischen Probleme. Dadurch wurde er unfähig, Schüler zu bilden und mit ihrer Hilfe seine Werke nach einheitlichen Grundsätzen auszuführen. Er selbst schwankte und that nichts, seine jüngeren Kunstgenossen vor dem Schwanken zu bewahren. Er ließ sie in technischen Dingen ihre eigenen Wege gehen, gestattete ihnen sogar in einzelnen Fällen Einfluß auf seine eigene Malweise. So kam ein unharmonisches Element in seine Werke, welches ihre Wirkung namhaft schwächte und an der Lebensfähigkeit seiner Richtung zweifeln machte. Es wäre gegen die Natur gewesen, wenn Cornelius den Theil der Schuld, welchen er selbst an der geringen Fruchtbarkeit seines Münchener Wirkens trug, eingesehen und, dem Greifenalter nahe, noch eine Umkehr als Künstler versucht hätte. Er fühlte sich verletzt, wurde verstimmt und folgte willig 1841 dem Rufe des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm IV., nach Berlin.

Mit Cornelius' Weggang war der monumentalen Kunst in München die lebendigste Stütze und Kraft entzogen worden. Er hatte seine Gehilfen und Anhänger von der Kunst groß denken gelehrt, aber da sie selbst von der Natur nur mit mittlerer Größe beschenkt worden waren, konnten sie diese Lehren selten verwerthen. Und da Cornelius' Stil mit persönlichen Eigenheiten, selbst Schwächen eng verwebt war, so blieb ihnen auch der Weg, die eigenthümliche Formensprache des Meisters fortzusetzen und weiterzubilden, versperrt. Eine Schule im alten Sinne des Wortes hat Cornelius in München nicht hinterlassen. Von den selbständigen Künstlern stand ihm der bereits von Rom her befreundete *Julius Schnorr* am nächsten. Von seinen Arbeiten in der Villa Massimi war Schnorr abberufen worden,

um in den Sälen des Erdgeschosses im Königsbaue die Nibelungen-  
sage in einer Reihe von Bildern zu schildern (No. 269, 5), woran  
sich der weitere Auftrag schloß, in anderen Festsälen der Residenz  
Scenen aus der alten deutschen Geschichte zu malen. Kein Mann  
von hohem Schwunge und packender Kraft, verlieh er doch seinen  
Werken das Gepräge gediegenen Ernstes und ehrlicher Wahrheit.  
Seine Nibelungen führen uns zwar nicht in eine großartige Helden-  
zeit zurück, bringen uns aber einen tüchtigen, lebensvollen Menschen-  
kreis vor die Augen, der unsere Theilnahme gewinnt und in eine  
gehobene Stimmung versetzt. Auch in der klassischen Richtung  
versuchte er sich, indem er für die Decoration eines Wohnzimmers  
des Königs die Kartons nach den Hymnen Homer's (No. 270, 2)  
zeichnete. Der Erfolg war bei seinem derb kräftigen Formensinn  
nur mäßig. Nach seiner Ueberfiedlung nach Dresden (1848) ent-  
warf Schnorr die in Holzschnitten weitverbreiteten Bibelillustrationen  
(No. 270, 1), unter welchen insbesondere die Bilder zu den späteren  
Büchern des alten Testaments durch eine frische Auffassung und  
energische Charakteristik hervorragen.

Nicht den geringsten Einfluß übte Cornelius auf den Künstler,  
welcher neben ihm die monumentale Malerei in München am eifrigsten  
pfl egte, sogar von Cornelius zu diesen Arbeiten empfohlen war.  
Weder in den Fresken der Allerheiligen Kirche, noch in der dem  
h. Bonifacius geweihten Basilika (No. 268, 4) schloß sich *Heinrich  
Heß* der Weise des älteren Meisters an. Wo er die gewohnten  
Geleise der kirchlichen Malerei verließ, geschah es, um diese durch  
eine weiche, fast süßliche Färbung und eine alles Schroffe und  
Scharfe vermeidende Charakteristik dem modernen Geschmacke  
näher zu bringen. Den gleichen Weg schlug der Gehilfe von *Hein-  
rich Heß*, *Johann Schraudolf* (1816—1879) ein, welchem die ausge-  
dehnten Fresken im Speierer Dom den Ursprung verdanken. Die  
Individualität des Künstlers kam nach der Natur der kirchlichen  
Malerei hier schwerer zur Geltung als in jedem anderen Kunst-  
kreise.

In weit höherem Maße erscheint der Landschaftsmaler *Carl  
Rottmann* (1798 bei Heidelberg geb., † 1850) Cornelius wahlver-  
wandt. Schon der Umstand, daß er die Freskotechnik in der Land-  
schaftsmalerei wieder zur Anwendung brachte, erinnert an die äh-  
nlichen Bestrebungen Cornelius'. Aber auch Rottmann's Freude an  
einfach großen Formen, der in den älteren Werken meist wieder-  
kehrende tiefe Ernst der Auffassung, die scharfe Betonung des  
Charakteristischen, mit Ausschluß alles Nebenfächlichen, alles Mannig-  
faltigen zeigen befreundete Züge. Von den Vertretern der soge-  
nannten historischen Landschaftsmalerei unterscheidet sich Rottmann  
dadurch, daß ihm die landschaftlichen Formen lebendig und ideal

genug erschienen, um selbständig auch ohne Nebenbeziehungen auf menschliche Zustände zu wirken, und daß er auf das rein malerische Element wie die Luftstimmung stets ein großes Gewicht legte. Rottmann's bedeutendste Schöpfung bleiben die 1830—1833 gemalten italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens. Einen größeren Effekt mögen für den ersten Anblick die griechischen Landschaftsbilder in der Neuen Pinakothek (No. 279, 3) hervorrufen, doch fehlt ihnen die vornehme Ruhe, die Harmonie des älteren Werkes.

Gekränkt und verbittert, aber dennoch mit schwerem Herzen war Cornelius von München geschieden. Die Sehnsucht nach der Rückkehr in die süddeutsche, lebensfrohe, katholische Stadt steigerte sich durch die ersten Berliner Erfahrungen. Die Arbeiten, mit welchen er sich in der für ihn völlig neuen Welt einfuhrte, z. B. das Oelbild: „Christus in der Vorhölle“ erregten Mißfallen, der König wies anfangs dem Künstler keinen festen Wirkungskreis an. Ihm schien, wie es auch bei Tieck und Mendelssohn der Fall war, die Gegenwart des Meisters zu genügen, höchstens daß er ihm kleinere Gelegenheitsarbeiten (Entwürfe zu lebenden Bildern nach Tasso u. a.) auftrug. Erst als in der Phantasie des Königs der Plan eines neuen großartigen Domes in Berlin und in Verbindung mit diesem Baue das Projekt eines Campo santo, eines Friedhofes für die königliche Familie, gereift war, gelangte Cornelius in das rechte Fahrwasser. Die vier Wände des Campo santo sollten mit Fresken geschmückt werden, zu welchen Cornelius in den Jahren 1843—1845 zum Theil in Rom die Entwürfe zeichnete. An den Kartons arbeitete er sodann mit einzelnen Unterbrechungen, bis ihn 1867 noch vor Vollendung derselben der Tod im dreiundachtzigsten Jahre abrief. An eine Ausrührung in Farbe hat Cornelius zuletzt selbst nicht mehr gedacht, sie ist auch, abgesehen davon, daß der ganze Domplan, wie es scheint, für immer in's Stocken gerathen ist, nicht wünschenswerth, da eine fremde Hand sich niemals in Cornelius' eigenthümliche Formenwelt einleben würde, Cornelius ferner kein Muster geschaffen hat, nach welchem sich ein Maler bei der Ausführung richten könnte, jeder Versuch aber, das malerische Element stärker als es der Meister vermochte, zu betonen, die Schwächen desselben nur deutlicher offenbaren möchte. Die Kartons sind in prunkvollster Umgebung in der Nationalgalerie aufgestellt. Hier endlich gewann Cornelius die volle Freiheit, den längst gefaßten Plan eines christlichen Epos, einer neuen Divina commedia zu verwirklichen. Hier hemmte ihn keine feste Tradition, wie bei streng kirchlichen Bildern, hier konnte er dichten, die Einzelszenen nach tieffinnigen Gesichtspunkten ordnen und zusammenfassen, hier das phantastische Element, das in seine Formenwelt

hineinspielt, wirksam walten lassen. Aus dem einfachen Bibelspruche vom Tode als dem Solde der Sünde und dem ewigen Leben in Christo (Römer 6, 23) entwickelt er ein umfassendes System von Gedanken und Bildern, wozu ihm die Evangelien und die Apokalypse den Stoff lieferten. Er erzählt die Erlösung von der Sünde durch Christi Geburt und Tod, schildert die Göttlichkeit Christi und die Uebertragung seiner Macht auf die Kirche als Bürgschaft der Erlösung und führt uns endlich das Ende des irdischen und den Anfang des ewigen Lebens vor die Augen. In kunstvollster Gliederung greifen die Bilder in einander. Die Fresken einer jeden Wand hängen durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammen, der Ton eines jeden einzelnen Hauptbildes klingt ferner in den Staffel- und Lunettenbildern unter und über demselben an, alle Predellenbilder endlich erscheinen ebenfalls durch verwandten Inhalt unter sich verbunden. Liegt offenbar der Schwerpunkt des Werkes in der cyklischen Komposition, so üben doch auch mehrere der Darstellungen für sich betrachtet, einen bedeutenden Eindruck, den größten jedenfalls die apokalyptischen Reiter (No. 268, 3, vgl. damit Dürer's Komposition No. 226, 1), da sich in dieser Scene der großartig phantastische Zug seiner Natur am freiesten gehen lassen durfte. Doch zeigen auch andere Hauptbilder, wie die Trauer um den todtten Christus, die Auferweckung des Lazarus, eine ergreifende Wahrheit der Charakteristik, insbesondere aber fesseln die Frauengruppen, welche die acht Seligkeiten vorstellen und die Hauptbilder trennen, durch ihre vollkommen plastische Erscheinung.

Die Verehrer des Meisters haben ihn gern mit den größten Künstlern des sechzehnten Jahrhunderts verglichen, dabei aber nicht beachtet, daß die Größe der letzteren auch von Laien unmittelbar empfunden wird, während Cornelius' Bedeutung den meisten Leuten erst bewiesen werden muß. Cornelius war mehr ein starker als ein reicher Geist. Für mannigfache Seiten des Seelenlebens blieb seine Phantasie spröde, für manche Theile der Erscheinungswelt war sein Interesse gering. Durch gesteigerte Energie und erhöhte Kraft des Ausdruckes ersetzt er den enger begrenzten Umfang seiner schöpferischen Kraft. Cornelius hatte eindringlich gelehrt: „Die wahre Kunst kennt kein abgefordertes Fach, sie umfaßt die ganze sichtbare Natur“. In seinen Werken tritt uns aber die menschliche Natur vorwiegend nur von einem Gesichtspunkte betrachtet, in einer bestimmten Beleuchtung, welche eine Reihe von Stimmungen und Erscheinungsformen im Dunkel läßt, entgegen. Daß allmählich mit dem Wechsel der Anschauungen und Kulturformen auch andere Auffassungsweisen als die heroisch-phantastische ihr Recht verlangten, kann daher nicht schlechthin als Abfall von der wahren und hohen Kunst beurtheilt werden. Ebenso wenig

darf man aber, wie jetzt so häufig geschieht, Cornelius' Bedeutung unterschätzen. Die organische Verbindung der Malerei mit der Architektur, in Deutschland abgesehen von der Dekoration katholischer Kirchen seit Jahrhunderten nicht versucht, ihre Erhebung zur monumentalen Kunst war eine große That. Die erfolgreiche Mahnung zum Ernste und zu vornehmer Würde, durch die Persönlichkeit des Meisters wirksam unterstützt, hob die Kunst und die Künstler in den Augen der Nation. Und wenn auch das jüngere Geschlecht, seit das Leben farbenreicher, glänzender geworden und der Blick für das Reizvolle in der Wirklichkeit der Natur und der Geschichte, der Sinn für das Individuelle sich geschärft hat und die äußeren Bedingungen der künstlerischen Thätigkeit namhafte Aenderungen erfuhren, sich den Gestalten Cornelius' nicht mehr mit voller Begeisterung zuwendet, so fand doch die Bildung der älteren Generation, welche an das wirkliche Leben, das private Dasein, so bescheidene Ansprüche machte, dafür der poetischen Phantasie den idealsten Schwung und freie Herrschaft über Maße und Formen gestattete, in Cornelius' Kunst ihren klassischen Ausdruck.

## 2. Die ältere Düsseldorfer Schule.

Dankte die Münchener Kunst dem persönlichen Willen eines Fürsten Ursprung und Richtung, so ging die Düsseldorfer Schule aus einem engen akademischen Vereine hervor. Die Düsseldorfer Akademie und in der ersten Zeit wenigstens die Düsseldorfer Malerschule decken sich vollständig. Nach der Wiederherstellung der Düsseldorfer Akademie durch die preußische Regierung übernahm Cornelius zuerst die Leitung. Doch wie sein Aufenthalt in seiner Vaterstadt nur wenige Jahre währte, ebenso rasch verflüchtigten sich die Spuren seiner Wirksamkeit, z. B. die Versuche, die monumentale Malerei auch in den Rheinlanden einzubürgern. Erst mit der Berufung *Wilhelm Schadow's* 1826 entfaltete sich das eigenthümliche Leben der Düsseldorfer Schule. Schadow hatte nach seiner Rückkehr aus Rom sich in Berlin niedergelassen und hier bereits als Künstler und Lehrer Anerkennung gefunden. Ob er als Maler weit über *Wilhelm Wach* und *Carl Begas* emporragte, welche neben ihm den größten Lokalruf genossen, steht dahin. *Wach* hatte in Paris unter Gros gearbeitet, dann in Rom namentlich Raffael studirt. Eine geschickte Anordnung, ein gefälliges Colorit, eine treffliche Modellirung der Gestalten läßt sich an den meisten seiner Werke loben, unter welchen die Plafondgemälde im Schauspielhause und die drei christlichen Tugenden in der Werder'schen Kirche (No. 267, 2) die bedeutendsten sind. Eine scharf ausgesprochene Individualität besitzt er so wenig wie Carl Begas, welcher in der