



den versagt hat.« Und mit Rücksicht auf das letzte Werk, an welchem er arbeitete, das »Concert«, schliesst Jordan seine Lebensbeschreibung des Künstlers mit folgenden warm empfundenen Worten: »In diesem Gleichniss höherer Harmonie ist sein Geist verklungen War ihm versagt, das höchste Ziel auf seiner dornenvollen Lebensbahn zu erreichen, so gehört er zu denen, welche dies verdient hätten. Der Nachwelt wird es Pflicht sein, durch liebevollen Glauben und redliches Verständniss zu ersetzen, was ihm die Zeitgenossen schuldig geblieben sind.« Feuerbach selbst hatte eine gleiche Empfindung über sein Schaffen. Er hat ihr Ausdruck gegeben in der »letzten Aufzeichnung«, welche sein literarisches »Vermächtniss« so herb und bitter abschliesst, dass man daraus einen Schluss auf die Stimmung seiner letzten Lebenstage ziehen möchte. »Viel heiter Belehrendes, schreibt er, habe ich meinem Vaterlande in meiner Kunst geboten. Es hat mich nicht aufgenommen und ist anderen Künsten nachgegangen. Nicht meine Schuld ist es, wenn die Blüthe meiner Kunst nicht voll und freudig in das Dasein getreten ist. Was die gütige Natur mir in die Seele legte, das hat die Härte und das Unverständniss meiner Zeitgenossen in seinem Wachsthum aufgehalten und verkümmert. Dieses wollte ich sagen, nicht um meiner selbst willen — was würde es mir jetzt noch nützen? — aber um der Wahrheit willen und für künftige Zeiten. Denn die Gerechtigkeit wohnt in der Geschichte, nicht im einzelnen Menschenleben.«

Wir haben in unserer Charakteristik des Künstlers gesehen, wie viel von diesen Anklagen auf ihn selbst zurückfällt. Unter den Vertretern des Klassizismus, die wir bisher betrachtet haben, war Feuerbach die am grossartigsten angelegte und genialste Natur. Demnach waren auch seine Tugenden und Fehler grösser und schärfer ausgeprägt. Um so grösser waren sein Eigensinn, seine Hartnäckigkeit, um so stärker war der Zwiespalt in seiner Brust, der den tragischen Ausgang eines Lebens voll harter Kämpfe beschleunigte. Wenn er selbst auch unzufrieden aus dem Leben schied, so muss ihm die Geschichte das Zeugniss geben, dass er in einigen seiner Schöpfungen, vornehmlich in den beiden »Iphigenien« und dem »Gastmahl des Plato«, zur Höhe des klassisch-romantischen Ideals emporgestiegen ist.

8. Cornelius' erstes Auftreten in Deutschland und Rom.

Während Feuerbach der letzte Ausläufer einer Richtung war, die wir ein ganzes Jahrhundert hindurch verfolgt haben, lässt sich die künstlerische Persönlichkeit des Cornelius nicht in gleichem Maasse historisch klassifiziren. Cornelius war sein Leben lang eine isolirte Erscheinung,



die plötzlich, ohne merkbaren Zusammenhang mit der Kunstentwicklung ihrer Zeit, auftauchte und nach jahrzehntelanger, glänzender Wirksamkeit verschwand, ohne mehr zu hinterlassen als ein rühmliches Andenken, einen über die Maassen gefeierten Namen. Sein künstlerisches Wesen hat eine Reihe von Metamorphosen durchgemacht. Der Bewegung seiner Zeit war Cornelius immer ein Stück voraus, er übersah alle, die um ihn herum künstlerisch thätig waren, und als er bei der letzten Phase seiner Entwicklung angelangt war, hatte er ebenso sehr das Verständniss für seine Zeit verloren wie seine Zeit das Verständniss für ihn. Wir werden im Verlaufe unserer Darstellung sehen, wie auch hier der individuelle Charakter das Verhältniss des Cornelius zu seinen Zeitgenossen bedingte und wie Cornelius selbst die Hauptschuld daran trägt, dass seinem Wirken die höchste Vollendung versagt geblieben ist und dass sein Schaffen keine festen und keimfähigen Wurzeln fassen konnte, weder innerhalb einer Künstlergeneration, welche die Kunstgeschichte durch ihre Thaten macht, noch im Volke. Immer kleiner wird die Gemeinde, welche noch in gläubiger Verehrung an dem grossen Meister hängt, immer weiter entfernt sich die Fortentwicklung der modernen Kunst von seinen Bahnen, immer mehr verflüchtigt sich die Wirkung seiner Schöpfungen, und bald wird man von Cornelius nur noch sagen können: Stat nominis umbra! Nur der Name bleibt bestehen. Die Geschichtsschreiber der Kunst werden dagegen stets Veranlassung haben, sich mit ihm eingehend zu beschäftigen, weil sich eine ganze Periode der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts, die sogenannte neudeutsche Richtung, an seinen Namen knüpft.

Cornelius selbst war, wie gesagt, von dieser Richtung unabhängig Anfangs Romantiker und Nachahmer der altdeutschen Meister, 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 wieder zu trennen, sobald die Gemeinde derselben sich vergrösserte. In den Fresken der Münchener Glyptothek vollzog sich dann sein Uebergang zur Antike. »Ich war damals noch so, was man Nazarener nennt, so äusserte er sich am Ende seines Lebens, 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.« Doch war auch dieses Verhältniss zum Alterthum nur ein vorübergehendes. In dem jüngsten Gericht in der Ludwigskirche ist bereits der »christliche Maler« zu voller Reife gediehen. So bezeichnete er selbst die letzte Phase seines Schaffens. »Ich bin christlicher Maler und stehe



dem klassischen Alterthum fern: ihm habe ich in der Glyptothek für immer genug gethan.«

Peter *Cornelius* wurde am 23. September 1783 in Düsseldorf als der Sohn des Malers und Galerie-Inspektors Aloys *Cornelius* geboren*). In der berühmten Galerie und im Atelier seines Vaters aufwachsend, dem er schon seit seinem fünften Jahre Handreichungen bei der Staffelei leisten, Pinsel und Palette reinigen musste, konnte der junge *Cornelius* keinen andern Gedanken fassen, als selbst ein Maler zu werden, wie bereits sein älterer Bruder *Lambert* zum Maler ausgebildet wurde. Aus seinem täglichen Umgang mit den Schätzen der Düsseldorfer Galerie, die jetzt bekanntlich den Hauptbestandtheil der Münchener Pinakothek bildet, erklärt es sich, dass *Cornelius* in seinen ersten Arbeiten so schwankend und unentschieden war, dass man sogar erstlich an seinem künstlerischen Berufe zweifeln durfte. Seltsam genug lautet die Erzählung, nach welcher *Cornelius*, der später eine so gründliche Verachtung gegen Landschafts- und Genremalerei zur Schau trug, sein erstes Probestück als Maler in der Verbesserung einer fremden Kopie nach einem *Ruisdaelschen* Wasserfall abgelegt haben soll. Uebrigens that der Vater, der als Maler für seine Zeit ganz Verdienstliches leistete, alles Mögliche, um der künstlerischen Thätigkeit seines Sohnes von vornherein eine ernste Richtung zu geben. Er liess ihn Umriss nach Kupferstichen von *Marc Anton* auf der Schiefertafel zeichnen, um seinen Formensinn

*) Die gesammte Literatur über *Cornelius* zu citiren, würde sich zu einem bibliographischen Essay ausdehnen, da es kaum einen hervorragenden Kunstschriftsteller gibt, der nicht über *Cornelius* geschrieben hätte. Wir führen daher nur die Quellenschriften und einige durch ein selbstständiges Urtheil ausgezeichnete Aufsätze an. Noch bei Lebzeiten des Künstlers erschien unter dem Titel »*Cornelius der Meister der deutschen Malerei*« (Hannover 1866) ein Panegyrikus von *H. Riegel*, dessen Werth in zwei Aufsätzen von *A. Teichlein* (Zeitschr. f. bildende Kunst 1867 S. 128 ff., S. 189 ff.), welche als grundlegend für eine ruhige und objektive Beurtheilung des Künstlers gelten können, auf das richtige Maass zurückgeführt wird. Einen wesentlich panegyrischen Standpunkt nehmen auch zwei Aufsätze von *Herman Grimm* in »Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst« (2. Aufl. Berlin 1883) ein. Werthvolles Material an Briefen und Urkunden hat *E. Förster*, ein Schüler des Künstlers, in »*Peter Cornelius*. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken« (Berlin 1874, zwei Bände) geliefert, welches durch *H. Riegel* in »*Peter Cornelius*. Festschrift zu des grossen Künstlers hundertstem Geburtstage« (Berlin 1883) noch stark bereichert worden ist. Zur Beurtheilung seiner Persönlichkeit und seiner Kunst- und Lebensanschauungen sind *Riegels* Mittheilungen aus seinem persönlichen Umgang mit *Cornelius* in dem zuletzt genannten Buche und die »*Gespräche mit Cornelius*« von *Max Lohde* (in der Zeitschrift für bildende Kunst 1868) von Wichtigkeit. Vgl. ferner *A. Woltmann*, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte S. 208—259 (Berlin 1878). *Fr. Pecht*, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts Bd. I. S. 1—56 (Nördlingen 1877). *M. Carrière* im »*Deutschen Plutarch*« (Bd. VII.). *V. Valentin* in *Dohmes* »*Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts*« (Leipzig 1883—85).



zu schärfen. Doch machte sich schon damals in dem jungen Cornelius die Neigung geltend, mehr seiner eigenen Phantasie als fremden Vorbildern zu folgen, und er zeichnete Jagden und Schlachten nach eigener Erfindung. Als er nach Vollendung seines zwölften Lebensjahres in die unter Leitung Peter Langers stehende Akademie eintrat, vermochte er sich nicht in die akademische Disciplin hineinzufinden, weshalb er bald mit dem Direktor in Konflikt gerieth. Man hat Langer engherzig und beschränkt gescholten, weil er nicht in Cornelius das künftige Genie erkannte, sondern sich sogar soweit verstieg, dass er nach dem Tode des alten Cornelius (1799) der Wittve den Rath gab, ihren Sohn »wegen offenbaren Mangels an Talent für die Kunst« von der Akademie zu nehmen und ihn ein Handwerk lernen zu lassen. Reber hat mit Recht darauf hingewiesen, dass Langer durchaus in gutem Glauben gehandelt hat, und dass er auch später noch, als Cornelius bereits zum Direktor der Düsseldorfer Akademie berufen worden war, sein Urtheil auf Grund dessen, was er von Cornelius gesehen, nicht ändern konnte. Er sagte nämlich in München zu seinen Schülern mit Bezug auf Cornelius, »er habe einst einen Schüler gehabt, der nicht ohne Anlagen und Fähigkeiten gewesen; der habe ihm aber nicht gefolgt und so sei nichts aus ihm geworden.« Langer mag einerseits durch die Ruhmrederei des jungen Mannes, dessen Leistungen zu seinen grossen Worten im Missverhältniss standen, andererseits durch die Hartnäckigkeit verletzt worden sein, mit welcher Cornelius alle gut gemeinten Lehren in den Wind schlug. Er wird schon damals seine Abneigung gegen alles Technische, namentlich gegen die Maltechnik, nicht verhohlen haben. Wie Carstens hatte er frühzeitig seine Phantasie durch die Lektüre der Bibel, der antiken Mythen und der modernen Dichter mit grossartigen Vorstellungen erfüllt, denen er Gestalt zu geben verlangte. Darüber vernachlässigte er, ebenfalls wie Carstens, die unerlässlich nothwendige technische Vorbildung, und diese Vernachlässigung hat sich später oft genug an ihm gerächt. Als Direktor Langer eines Tages ironisch zu ihm sagte: »Sie wollen am Ende noch gar ein Raffael werden!« gab er zur Antwort: »Aut Caesar, aut nihil!« Zu einer solchen Antwort war er aber damals und noch geraume Zeit später weder durch sein Können, noch durch sein Streben berechtigt. Selbst noch im Jahre 1803, als Cornelius also bereits zwanzig Jahre alt war, hatte er noch so geringe Klarheit über das Ziel seines Strebens erreicht, dass er dasselbe in einem Briefe dahin formulirte, »Raffaels Stil und Komposition durch Correggios liebliche Schattenabstufung wichtiger, gefälliger und anlockender zu machen und durch des Tizian lebhaftes Carnation der Farben gleichfalls ganz zu beleben.«



Wenn ihn seine unruhige, phantastische Natur am strengen, entsagenden Studium hinderte, so gesellte sich noch ein anderer Umstand, der ihn zu eigenem Schaffen drängte, bevor seine Ausbildung vollendet war, hinzu. Nach dem Tode seines Vaters war er genöthigt, mit seinem Bruder für den Unterhalt der Familie zu sorgen. Er zeichnete Kalenderbilder, malte Kirchenfahnen, Bildnisse u. dgl. m. Keinen Auftrag, der ihm Geld einbringen konnte, schlug er aus. Dadurch kam schon frühzeitig etwas Hastiges und Unausgereiftes in seine Schöpfungen, und diese Eigenthümlichkeiten sind ihm bis zuletzt geblieben. Er konnte sich mit einem eingehenden Naturstudium nicht befassen, sondern er verliess sich auf sein grosses Formengedächtniss, welches sich allmählig so ausbildete, dass er schliesslich auf das Modell ganz verzichten zu dürfen glaubte und auf alle verächtlich herabsah, die sich der Modelle bedienten. Auch in den Aktstudien, welche von ihm erhalten sind, schloss er sich niemals eng an die Natur an, wie es selbst Raffael gethan, sondern er stilisirte bereits die Natur und reduzirte das Modell auf diejenigen Linien, die ihm für seinen Zweck brauchbar erschienen. Cornelius hat sich selbst über seine Methode beim Modellstudium zu seinem Schüler Lohde geäussert. »Durch das Studium des menschlichen Körpers, sagte er, haben Sie das Studium der Form überhaupt Aber wenn Sie etwas zeichnen, 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 Akademiceen pflegen bloss die Handfertigkeit der Nachahmung, aber nie die Kraft des Gedächtnisses. Daher sind die armen Künstler nachher aufs Modell angewiesen, weil sie nicht genug Stoff im Kopf haben Mit dem Gebrauch des Modells habe ich es 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; dann zeichne ich die einzelnen Glieder nach dem Modell, gebrauche diese dann aber so, dass man es nicht ahnt.« Aus diesem System des »Auswendiglernens« erklären sich zum Theil die zahlreichen Inkorrektheiten der Form, die sich in allen Schöpfungen des Cornelius finden, in seinen frühesten wie in seinen reifsten.

Die verschwommenen Kunstanschauungen, welche er in dem oben erwähnten Briefe ausgesprochen hat, spiegeln sich auch in seinen Erstlingswerken. Er schwankte zwischen der Antike, der akademischen Ma-



nierirtheit und den klassischen Italienern hin und her, ohne sich einer Richtung so entschieden anzuschliessen, dass man über sein eigentliches Wollen ins Klare kommen konnte. Das zeigte sich sowohl in seinen Oelgemälden und Wandmalereien, von denen besonders zwei grau in grau gemalte Figuren des Apollo und der Diana (im Blumbergerschen Hause in Neuss), die vierzehn Nothhelfer (im Oratorium der barmherzigen Schwestern zu Essen) und die Figuren der Evangelisten, Apostel und Kardinaltugenden im Chore des Doms zu Neuss (1865 übertüncht) hervorzuheben sind, als in seinen Zeichnungen theils biblischen, theils mythologischen Inhalts. Vier seiner mythologischen Kompositionen »Odysseus und Polyphem« (1803), das »Menschengeschlecht vom Elemente des Wassers bedrängt« (1804) und eine Szene aus dem Leben des Herkules (in doppelter Bearbeitung) verdanken ihre Entstehung dem Preisausschreiben der »Weimarer Kunstfreunde«. Cornelius betheiligte sich drei Male hinter einander an dieser Konkurrenz, durch welche Goethe und seine Freunde die deutsche Kunst ihrer Zeit zu heben und in richtige Bahnen zu lenken gedachten, aber ohne einen anderen Erfolg, als dass ihm jedes Blatt eine in der Form zwar maassvolle, aber in der Sache scharfe Kritik aus der Feder Goethes eintrug. Die von richtigen ästhetischen Prinzipien ausgehenden Bestrebungen der »Weimarer Kunstfreunde« haben das Missgeschick gehabt, dass nicht ein einziger der mit Preisen ausgezeichneten Künstler nachmals eine hervorragende Rolle in der Kunst gespielt hat. Riegel bemerkt *) mit Recht, dass die Kunstfreunde, sobald sie den Boden ihrer Theorie, die grundsätzlich mit den Prinzipien der Carstensschen Kunst übereinstimmt, verliessen und zu praktischen Urtheilen über gegebene Kunstwerke übergingen, den Maassstab dieser Urtheile unmittelbar den Leistungen von Mengs und dessen Nachahmern, bewusst und unbewusst, entnahmen. Goethe nahm besonders Anstoss an den vielfachen Unrichtigkeiten in der Zeichnung, den Verhältnissen und der Perspektive. Sein feiner, an der Antike gebildeter Formensinn fühlte sich durch solche Unbeholfenheiten der Darstellung verletzt. Daraus erklärt es sich, weshalb er auch später, als sich Cornelius' Eigenart in den Faustzeichnungen schon deutlicher offenbart hatte, dem jungen Künstler nicht mit einer lebendigen Theilnahme entgegenkommen konnte.

Gleichwohl bezeichnen diese Illustrationen zu Goethes Faust nicht nur einen Markstein in Cornelius' eigener Entwicklung, sondern sie sind

*) In der »Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst« (Hannover 1876), wo die Versuche der Weimarer Kunstfreunde auf S. 187—193 treffend charakterisirt sind.



auch ein bedeutsames Ereigniss in der Geschichte der neueren deutschen Kunst. Sie sind keineswegs besonders geniale oder vollendete Schöpfungen, ja nicht einmal anziehend im gewöhnlichen Sinne. Aber sie haben insofern eine historische Bedeutung, als sie damals wirklich eine nationale That waren oder doch wenigstens von einer kleinen Gemeinde einsichtsvoller Patrioten als eine Kriegserklärung gegen die Herrschaft der Franzosen betrachtet wurden. Cornelius selbst war von der Bedeutung seines Schrittes durchdrungen, als er, angeregt durch die Bekanntschaft mit den Erzeugnissen der niederrheinischen Schule und namentlich durch das Studium Dürerscher Kupferstiche und Holzschnitte, in seinen Faustzeichnungen der strengen, herben Formenanschauung der altdeutschen Meister zum Siege über den hohlen Manierismus der Franzosen verhelfen wollte. Aber für ihn war eine solche Parteinahme, wie sich aus seiner späteren Entwicklung nur zu deutlich ergibt, nicht Herzenssache, sondern der Ausfluss eines revolutionären Geistes, welcher seine Befriedigung nur in der radikalen Opposition oder in unumschränkter tyrannischer Herrschaft finden konnte. In allen Zwischenstadien war Cornelius ein unzufriedener, grämlicher Mann, der nur selten seines Lebens froh wurde.

Auf die altdeutschen Bilder war er durch die Bekanntschaft mit Sulpiz Boisserée gerathen, welcher ihn im Jahre 1803 besuchte. Sulpiz und Melchior Boisserée hatten in Gemeinschaft mit ihrem Freunde Bertram aus aufgehobenen Klöstern und verfallenen Kirchen eine beträchtliche Anzahl von Gemälden der niederrheinischen und flandrischen Schulen zusammengebracht, welche damals noch wenig beachtet wurden. Cornelius fühlte sich durch diese Bilder eigenthümlich angezogen. Er nahm an der unbeholfenen, gebundenen Darstellungsweise, welche der seinigen gleich, keinen Anstoss, sondern er gab sich mit vollem Verständniss der aus diesen Schöpfungen sprechenden Tiefe und Aufrichtigkeit der Empfindung hin. Dann wurde auch der patriotische Zug in seinem Wesen durch den Anblick dieser Bilder bestärkt. Wenn er auch später als reifer Künstler einmal die Aeusserung that: »Vom spezifisch Nationalen hab' ich nichts!« so trieb ihn damals sein Hass gegen das Franzosenthum und seine Opposition gegen alles Akademische zur Behauptung eines schroff nationalen Standpunktes. Aber weit entfernt, diese Bilder nachahmen zu wollen, hatte er sich aus ihrem Studium ein Ideal zurechtgemacht, welches er »Dürersche Art« nannte. Wir entnehmen dies einem an ihn gerichteten Briefe seines Freundes, des Malers Mosler, welcher ihm im September 1809 zur Antwort schrieb: »Ich bin begierig, zu sehen und zu wissen, was Du unter »Dürerischer Art«, nach welcher,



wie Du sagst, Dein Bestreben seine Richtung nimmt, verstehst. Glühend und strenge — willkommen! Das bedürfen wir gegen die laulich-liederliche Nachlässigkeit! so geziemt dem Deutschen!« Bald darauf verliess Cornelius Düsseldorf, an welches ihn nach dem 1809 erfolgten Tode seiner Mutter nichts mehr fesselte. Er begab sich zunächst nach Frankfurt a. M., wie Förster annimmt, weil der Fürst-Primas des Rheinbundes Karl Theodor Anton Maria von Dalberg, welcher als Vorsitzender der Bundesversammlung in Frankfurt residirte, als hochherziger Mäcen der Wissenschaften und Künste galt. Hier hoffte Cornelius so viele Aufträge zu finden, um sich ein Stück Weges weiter zu arbeiten, wohin wusste er nicht bestimmt, da er damals noch zwischen Paris und Rom schwankte. Es traf sich auch wirklich, dass Cornelius zu dem Fürsten Primas in Beziehungen trat. Er führte auf Bestellung des letzteren eine »heilige Familie« aus (jetzt im städtischen Museum in Frankfurt) und aus Anlass seines Geburtsfestes, welches durch eine Illumination gefeiert werden sollte, drei Entwürfe zu einem Transparent. Doch lastete der Zeitgeschmack, vielleicht auch die persönliche Neigung des Fürsten noch so schwer auf Cornelius, dass er weder in diesen Arbeiten, noch in einigen dekorativen Malereien mythologischen Inhalts für ein Privathaus wagte, dem altdeutschen Stil, der »Dürerischen Art«, zum Durchbruch zu verhelfen. Und doch trug er sich schon damals mit den Kompositionen zum »Faust«, welcher, nach einigem Schwanken zwischen Shakespeare, Herders Cid und Goethe, seine nachbildende Phantasie am meisten gereizt hatte. Jene Brodarbeiten — anders kann man sie nicht bezeichnen — tragen immer noch den Stempel einer Mischung aus Studien nach der Antike und nach Raffael. Je mehr sich aber Cornelius in die Kompositionen zu Goethes »Faust« vertiefte, desto lebhafter wurde seine Abneigung gegen den Kunstgeschmack des Fürsten. Die Zeit, in welcher Goethes »Faust« spielt, brachte ihn auf den Gedanken, an diesen Zeichnungen zum ersten Male seine »Dürerische Art« zu erproben. Neben der nationalen Absicht, dem Anschluss an den grössten deutschen Meister, trat das archäologische Interesse in den Vordergrund. Er wollte die Szenen des Goetheschen Gedichts so darstellen, wie sie sich etwa im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts ereignet haben konnten, und Dürers Kupferstiche und Holzschnitte boten ihm nicht nur für Trachten, Waffen, Geräte, Architektur ein reichhaltiges Material, sondern er lehnte sich auch in der realistischen, durch kein Stilgesetz, durch keine Rücksicht auf Linienschönheit bedingten Komposition und in der Charakteristik der Figuren an seine Vorbilder an. Der Reichthum der letzteren wurde um diese Zeit (1810) noch dadurch vergrössert, dass eine litho-



graphische Nachbildung der Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians erschien, welche von Cornelius ebenfalls als Studienmaterial benutzt wurde. »Albrecht Dürers Randzeichnungen, so schrieb er später an Goethe, habe ich von dem Tage an, da ich mein Werk begann, in meiner Werkstatt. Damals, da ich das Wesen dieser Kunstgattung zu ergründen strebte, schien es mir nöthig, in einer Zeit, wo man so gerne alle Höhen und Tiefen ausgleichen möchte, nicht im mindesten mit dieser schlechten Seite unseres Zeitgeistes zu capituliren, sondern ihm streng und mit offener Stirn den Krieg anzukündigen, zumal da Ew. Excellenz dieses in der Poesie mit dem besten Erfolg gethan und uns die herrlichsten Blüthen der Menschheit aller Zeiten aufs reinste vorgeführt.« Bei der Auswahl seiner Kompositionen liess sich Cornelius auf den philosophischen Inhalt des Goetheschen Gedichts, also auf den eigentlichen Kern, gar nicht ein, sondern er löste das epische Moment, die Gretchentragödie, heraus. So entstanden zunächst in Frankfurt am Main sechs Blätter: Auerbachs Keller, Fausts erste Begegnung mit Gretchen, der Spaziergang im Garten, Gretchen im Gebet vor der Madonna, Valentins Tod und die Walpurgisnacht. Bei der grossen Verehrung, welche Cornelius vor Goethe empfand, war es dem Künstler besonders darum zu thun, dem Dichter seine Kompositionen zu Gesicht zu bringen und ihn zu einem Urtheile zu veranlassen, um so mehr, als er sich bewusst war, nach dem ungünstigen Ausgang seiner Bewerbungen um den Weimarischen Preis erhebliche Fortschritte gemacht und überdies einen neuen Weg gefunden zu haben. Die Gelegenheit bot sich dadurch, dass Sulpiz Boisserée nach Weimar zu Goethe reiste. Er nahm die oben erwähnten sechs Bilder mit und legte sie Goethe vor. Aus den Briefen Boisserées geht hervor, dass sich Goethe durchaus wohlwollend über die Zeichnungen äusserte. In einem Briefe jedoch, welchen der Altmeister an Cornelius selbst schrieb, hat er nicht mit Ausstellungen zurückgehalten, die freilich in die feinste und verbindlichste Form gekleidet sind. »Die von Herrn Boisserée mir überbrachten Zeichnungen, so schrieb er am 8. Mai 1811, haben mir auf eine sehr angenehme Weise dargethan, welche Fortschritte Sie, mein werther Herr Cornelius, gemacht, seitdem ich nichts von Ihren Arbeiten gesehen. Die Momente sind gut gewählt und die Darstellung derselben glücklich gedacht, und die geistreiche Behandlung sowohl im Ganzen als Einzelnen muss Bewunderung erregen. Da Sie sich in eine Welt versetzt haben, die Sie nie mit Augen gesehen, sondern mit der Sie nur durch Nachbildungen aus früherer Zeit bekannt geworden, so ist es sehr merkwürdig, wie Sie sich darin so rühmlich finden, nicht allein was das Kostüm und sonstige



Aeusserlichkeiten betrifft, sondern auch der Denkweise nach; und es ist keine Frage, dass Sie, je länger Sie auf diesem Wege fortfahren, sich in diesem Elemente immer freier bewegen werden. Nur vor Einem Nachtheile nehmen Sie sich in Acht. Die deutsche Kunstwelt des 16. Jahrhunderts, die Ihren Arbeiten als eine zweite Naturwelt zu Grunde liegt, kann in sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwicklung entgegen, die sie aber niemals so, wie es der transalpinischen geglückt, völlig erreicht hat. Indem Sie also Ihren Wahrheitssinn immer gewähren lassen, so üben Sie zugleich an den vollkommensten Dingen der alten und neuen Kunst den Sinn für Grossheit und Schönheit, für welchen die trefflichsten Anlagen sich in Ihren gegenwärtigen Zeichnungen schon deutlich zeigen.« Nachdem er dann noch den Künstler auf das Gebetbuch Dürers aufmerksam gemacht, welches Cornelius jedoch bereits benutzt hatte, fährt er fort: »Lassen Sie ja die gleichzeitigen Italiener, nach welchen Sie die trefflichsten Kupferstiche in jeder einigermaassen bedeutenden Sammlung finden, sich empfohlen sein; und so werden Sie Sinn und Gefühl immer glücklicher entwickeln, und Sie werden im Grossen und Schönen das Bedeutende und Natürliche mit Bequemlichkeit auflösen und darstellen.«

Die Faust-Zeichnungen sollten Cornelius die Möglichkeit gewähren, die Italiener an der Quelle zu studiren und damit das nächste Ziel seines Strebens erreicht zu sehen. In dem Kunsthändler Wenner in Frankfurt a. M. fand er einen Verleger, welcher sich erbot, den auf zwölf Blätter berechneten Cyklus in Kupferstich herauszugeben. Cornelius griff mit Freuden zu, stellte aber die Bedingung der Vorausbezahlung des auf hundert Louisd'or festgesetzten Honorars, weil er die noch fehlenden Blätter in Italien vollenden wollte. Da Wenner auf diese Bedingung einging, war Cornelius in den Stand gesetzt, Ende August, begleitet von seinem Freunde, dem Maler und späteren Gemälderestaurator Christian Xeller (1784—1872), die Reise nach Italien anzutreten.

Um hier die Beziehungen zwischen Goethe und Cornelius zum Abschluss zu bringen, citiren wir noch eine Stelle aus einem Briefe Goethes an den Baron von Reinhard, in welchem der Dichter schreibt: »Der junge Mann . . . hat sehr geistreiche, gut gedachte, ja oft unübertrefflich glückliche Einfälle zu Tage gefördert, und es ist daher wahrscheinlich, dass er es noch weit bringen wird, wenn er nur erst die Stufen gewahr werden kann, die noch über ihm liegen.« Dieses Urtheil ist durchaus treffend und in vollem Umfange durch den späteren Entwicklungsgang des Künstlers bestätigt worden, welcher sich sehr bald von der strengen »altdeutschen Art« emanzipirte und zu einem neuen



Ideal emporstieg. Die Cornelius-Enthusiasten und die Goethe-Fanatiker sind über die Berechtigung des Goetheschen Urtheils in Streit gerathen. Der Historiker, welcher in der Mitte steht und jedes Urtheil, jede Meinung, jeden Erfolg vorsichtig abzuwägen hat, muss die Summe aus Urtheilen, Meinungen und Thatsachen dahin ziehen, dass Cornelius die Stufe der »altdeutschen Manier« mit äusserster Schnelligkeit überwunden und schon in den letzten Kompositionen zum »Faust« den Einfluss italienischer Formen- und Gruppenbildung bekundet hat. Goethe, dessen Urtheil in Sachen der bildenden Künste sonst sehr schwankend und einseitig ist, hat in diesem Punkte Recht gehabt. Die Faustzeichnungen waren nur ein Durchgangsstadium.

Ueber Cornelius' Reise nach Rom liegen Berichte vor, welche in verschiedenen Punkten auseinandergehen. Die Reise war mit mannigfachen Widerwärtigkeiten verknüpft. Da Cornelius und Xeller der Landessprache nicht mächtig waren, blieben die damals üblichen Prellereien und sonstigen Verdriesslichkeiten nicht aus. Weil sie von Mailand aus einen Vertrag mit einem Vetturino abgeschlossen hatten, der sie unmittelbar nach Rom führen sollte, blieb ihnen keine Zeit übrig, sich unterwegs aufzuhalten und Studien zu machen. Nur in Florenz war mit dem Vetturino ein Rasttag verabredet worden, welchen Cornelius nach Kräften ausnutzte. »Und den einzigen Tag, den ich in Florenz zubrachte, schrieb Cornelius später an Wenner nach Frankfurt a. M., gäb' ich nicht für viele Jahre meines Lebens hin. Hier thaten sich mir zum ersten Male alle Herrlichkeiten Italiens auf. So habe ich mir ganz das alte Florenz gedacht, in allem gross, ernst und schön. Die Menge der köstlichsten Kunstschatze ist unzählig, aber zwei kleine Bildchen von Raffael kommen nie aus meiner Seele; hätte er nur diese gemacht, so wäre er schon der erste Maler der Welt.« Bald nach der Abreise von Florenz wurde Cornelius durch einen heftigen Blutauswurf genöthigt, eine kurze Rast zu machen. Er wurde so missmuthig, dass er nach Florenz, nach der Heimath zurück verlangte. Aber er gab der Bitte des Freundes nach und setzte die Reise fort. Er selbst schrieb an Wenner: »Der Weg von Florenz nach Rom war ebenfalls sehr traurig. Der Theil der Apenninen, den wir passirten, war sehr öd' und unfreudig. Unsere Reisegesellschaft war ein französischer Offizier, ein zwölfjähriger Bub' und ein Schneider; letzterer hat gewöhnlich so nach Knoblauch gestunken, dass wir ihn verschiedene Male aus dem Wagen warfen. Unser Vetturino war ein solcher Lümmel, dass wir beide und der Offizier ihm beständig mit den Stöcken in den Händen Edukation beibrachten. Und endlich standen wir immer in der Erwartung, wir möchten Mitglieder der letzten



Gesellschaft Jesu antreffen, die uns von allem Irdischen befreien oder gar ins Himmelreich spediren möchten.« Xeller vervollständigte dieses Stimmungsbild, indem er schrieb: »Jean Pauls begeisterte Beschreibung von Italien und Rom ist ausserordentlich schön und wahr. Aber — Deutschland über Alles! Einen Rhein, einen Neckar hat Italien doch nicht! Hier fehlt die Alles belebende, erquickende Wasserquelle. Cornelius denkt und fühlt in diesem Punkt mit mir!«

Von den Bestrebungen der deutschen Künstler in Rom, welche Cornelius bei seiner Ankunft daselbst kennen lernte, entwirft der bekannte Kunstfreund Freiherr von Uexküll in einem von D. F. Strauss*) mitgetheilten Briefe aus dem Jahre 1811 ein treffendes Bild. »Es haben sich hier, schreibt er, ein halbes Dutzend, ja jetzt acht oder neun Künstler von seltenen Talenten vereinigt, beinahe ausschliesslich nur heilige und Legendengeschichten zu malen. Alles muss streng sein; nur die alten Künstler zwischen Giotto und Raffael sind die wahren Adepten der Kunst; alte Deutsche vor 1520 lassen sie auch mit ankommen; selbst Raffaels Art zu malen aber, als er die von P. Perugino verliess, ist eine Verirrung dieses grossen Mannes, den Giulio Romano sehen einige schon nicht mehr an. Sie thun Verzicht auf die Vortheile der Oelmalerei, malen damit wie mit Wasserfarben, haben scharfe Umrisse, dass man glaubt, ein Gemälde aus den alten Missalen zu sehen. Linien- und Luftperspective werden absichtlich vernachlässigt, denn die Alten haben sie auch nicht. Das Kolorit ist oft grell und die Figuren häufig platt. Goldgründe, goldene Glorien, Goldsäume an den Röcken, und die Röcke selbst cangiante, Engel mit goldenen Haaren und Schwingen, auf goldenen Harfen spielend, gehören zum Vorcinquecentistenapparat, auch fehlen nicht, wie bei Dürer und Breughel, im Vordergrunde Kräuter, Schmetterlinge, Kröten, Eidechsen und derlei quantum satis, Blumen ungerechnet.« Diese an sich vollkommen gerechtfertigte Kritik hinderte Uexküll nicht, den wirklichen Talenten dieses Kreises Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. »Ein herrlicher junger Mann ist hier, schrieb er schon im Jahre 1810 an Wächter, aus Lübeck, Namens Overbeck. Er arbeitet an einem Bilde mit sehr vielen Figuren, Christi Einzug in Jerusalem. Es ist voll Geist, Leben und Ausdruck. Er scheint sich Lucas von Leyden und den Benozzo Gozzoli zum Vorbild genommen zu haben. (Den hat eine Luft aus dem Campo Santo zu Pisa angewehet, sagt er ein andermal von ihm.) Indem ich letzteren nannte, wollte ich damit auch sagen, dass man ihm Härte in den Umrissen und Vernachlässigung von Luft- und Linienperspective dereinst wird zum

*) Kleine Schriften, Leipzig 1862. S. 290—292.



Vorwurf machen können, wenn er sich hier nicht ändert. Aber ein herrliches Bild wird es, einzig in der Empfindung. Der Mann ist noch jung, und ich denke, er wird grosse Fortschritte machen.« Uexküll besass auch Weltblick und Scharfsinn genug, um einzusehen, worin das Verkehrte dieser Richtung lag, welche in der Kunstgeschichte den Namen »Nazarenerthum« erhalten hat. Er wies auf die Gefahr von Abwegen hin und gab diesen Künstlern dreierlei zu bedenken. »Erstlich dass, kämen Orcagna, Masaccio, Pietro Perugino wieder auf diese Erde und wollten malen oder fänden zu malen, so würden sie als richtig fühlende, unaffektirte Menschen solche Gegenstände wählen, wie die Sitte und Denkart des neunzehnten Jahrhunderts es erfordern. Die Wahl der Gegenstände aber fiel in ihrer Zeit nur deswegen ausschliesslich auf heilige Mythen, weil man damals nichts Anderes kannte, und nur selten und ausnahmsweise ein einzelner Mensch etwas von Geschichte und heidnischer Mythologie wusste. Dagegen waren jenes currente, allgemein bekannte Geschichten; ein Orcagna, ein Gaddi malten also deutlich für ihre Zeit, während, wer im neunzehnten Jahrhundert solche Dinge malt, undeutlich und folglich unwirksam malt oder gar etwas, das uns Unsinn ist. Zweitens würden jene alten Maler, wenn sie heute wiederkämen, gewiss alle die Fortschritte sich zu Nutze machen, die, seit sie das erstmal da waren, in der Technik gemacht worden sind. Sie würden sich derselben in Kolorit, Beleuchtung, Geschmack gewiss sehr freuen. Ein Gleiches würden in ihrem Fache auch die Minnesänger, wenigstens die besseren Köpfe unter ihnen, auch der Verfasser der Nibelungen, thun.« Dann deutete Uexküll »auf den gefahrdrohenden Zusammenhang dieses Kunstmysticismus mit dem litterarischen warnend hin, worüber er, wie er versichert, Bücher gesammelter Thatsachen schreiben könnte«, und kam am Ende zu folgendem, noch heute unanfechtbarem Schlussurtheil: »Es ist das sichere Symptom der sinkenden Kunst, wenn man bedingten Mustern nachzuahmen strebt, während die steigende nach weiterer Vollkommenheit ringt, und die findet man einzig in der Natur. Weder Fra Angelico, noch Ghirlandajo, noch Perugino suchten je einzelnen Mustern nachzuahmen, sie hatten die Natur allein zur Führerin.«

Es ist bei so entschieden ausgeprägten, auf einem völligen Bruch mit der Vergangenheit basirten Idealen begreiflich, dass sich Cornelius und Xeller mit Begeisterung diesem Kreise anschlossen, der schon seit einiger Zeit eine feste Organisation besass. Die immer stärker hervortretende Neigung dieser Künstler kam auch dadurch zum Ausdruck, dass sich Overbeck, Pforr, Hottinger und Vogel in dem Gebäude des aufgehobenen Klosters von San Isidoro zu Anfang des Jahres 1810 nieder-



liessen. Später traten Wilhelm und Rudolf Schadow und Joseph Wintergerst hinzu, und als Hottinger abtrünnig wurde und Rom verliess, wurde Cornelius an dessen Stelle in den Bund der »Klosterbrüder« aufgenommen. Die Künstler wohnten in Zellen und hatten überdies das ehemalige Refektorium zu einem gemeinsamen Arbeitsraum umgewandelt, in welchem sie nach Modellen Figuren- und Gewandstudien machten. Das ernste Streben, welches diese Gemeinschaft von Künstlern erfüllte, imponirte Cornelius so sehr, dass er ihnen in einem Briefe aus dem März 1812 folgendes Zeugniß ausstellte. »Die Klosterbrüder, schreibt er darin, sind eine Gesellschaft ganz vorzüglicher Menschen, die sich für die Kunst und alles Gute verbrüderet haben und musterhaft sich lieben und einander anhängen.« Er charakterisirt dann die Einzelnen in ihrem Können und Wollen und sagt dabei von Overbeck treffend, er sei »derjenige von ihnen, der durch die Milde seiner Seele und die Kraft seines edlen Geistes die Andern alle um sich versammelt und für alles Herrliche entflammt hat.« Overbeck ist denn auch neben Cornelius der einzige von den »Klosterbrüdern«, dessen Andenken sich in der Kunstgeschichte erhalten hat und der, bis an sein Lebensende in Rom thätig, unverbrüchlich an den Idealen seiner Jugend festhielt. Die übrigen Mitglieder des Bundes sind theils früh gestorben, theils unproduktiv gewesen. Franz *Pforr* (geb. 1788 in Frankfurt a. M.) war mit Overbeck aus Wien nach Rom gekommen, starb aber bereits 1812 in Albano, ohne mehr zu hinterlassen, als einige Zeichnungen nach Motiven aus der Bibel und aus Götzen von Berlichingen und ein unvollendetes Oelgemälde »Rudolf von Habsburg schenkt sein Ross einem Geistlichen« (Frankfurt a. M., Städelsches Institut). Ludwig *Vogel* aus Zürich (1788—1879) blieb nicht lange auf dem Pfade der Nazarener. Nachdem er 1813 Rom verlassen und sich anderthalb Jahre in Florenz aufgehalten, kehrte er in die Heimath zurück und widmete sich dort dem Studium der vaterländischen Geschichte, das ihn fortan zu historischen Gemälden (Zwingli bei Kappel, Karl der Kühne bei Granson, Winkelried bei Sempach, am Abend vor St. Jakob) und zu Genrebildern aus dem Volksleben, meist Kirchweihszenen, trieb. Joseph *Wintergerst* (1783—1867) nahm 1813 eine Stellung als Zeichenlehrer an der Kantonalschule zu Aarau an und wurde später Professor an der Akademie zu Düsseldorf, wo er als Inspektor der Galerie starb. Seinen historischen und Genrebildern (Versöhnung Ludwigs des Bayern mit Friedrich dem Schönen) gab er ein romantisches Gepräge, während er sich in biblischen und mythologischen Kompositionen (Pandora vor Prometheus) mehr an die älteren italienischen Meister anschloss.



Was diesen Künstlern sowie der Mehrzahl der späteren Vertreter des Nazarenerthums nicht gelingen wollte, sich eine bestimmte Individualität zu schaffen, erreichte Overbeck. Da sich sein Leben ohne tiefgreifende Ereignisse auf römischem Boden vollendete, müssen wir die Schilderung von Cornelius' künstlerischem Entwicklungsgang an dieser Stelle unterbrechen, um Overbeck und die ihm nahestehenden oder von ihm beeinflussten Künstler zu betrachten.

Friedrich *Overbeck* wurde am 3. Juli 1789 in Lübeck als der Sohn des Bürgermeisters Overbeck geboren, welchen wir schon früher in seinen Beziehungen zu Carstens kennen gelernt haben*). Da der Vater für Kunst und Poesie ein lebhaftes Interesse besass und auch selbst dichterisch thätig war**), wurde der junge Overbeck frühzeitig mit allen Schätzen der Poesie, welche die literarischen Kreise damals beschäftigten, bekannt gemacht. Bereits kämpfte in der Literatur die Romantik mit dem Klassizismus einen harten Kampf, und Overbeck neigte sich um so lieber der ersteren zu, als seine geistige Richtung schon in früher Jugend in mystischer Schwärmerei aufging. Seine nähere Umgebung scheint dagegen mehr klassizistisch gestimmt gewesen zu sein, wie aus einem Briefe Overbecks aus dem Jahre 1810 hervorgeht, in welchem er sagt: »Ob ich gleich in einer Familie aufgewachsen war, in der ich nur Liebe und Freundlichkeit gefunden hatte, und überhaupt unter Menschen lebte, die nicht unempfänglich für das Schöne wie für das Gute waren, so hatte doch meinem Herzen immer noch etwas Wichtiges gemangelt — die wahre Kunst, die ich in Lübeck vergebens gesucht hatte. Ach, und ich war so voll davon, meine ganze Phantasie war ausgefüllt mit Madonnen und Christusbildern, ich trug sie mit mir herum und hegte und pflegte sie, aber es war nirgends Widerklang.« Die »wahre Kunst«, wie er sie sich dachte, sollte Overbeck auch in Wien nicht finden, wohin er sich 1806 begab, nachdem er sich für die Malerei entschieden hatte. In Lübeck hatte seine ersten künstlerischen Schritte ein Nachahmer von

*) Eine treffliche Charakteristik Overbecks hat A. v. Zahn in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1871 S. 217—235 veröffentlicht.

**) Christian Wolf Overbeck (1755—1821) war während seiner Studienzeit in Göttingen mit den Mitgliedern des Hainbundes in Verkehr getreten, hatte sich später jedoch, ganz wie Carstens in seinen poetischen Versuchen, an Klopstock angeschlossen. Eines seiner Lieder »die Schifffahrt« (»Das waren mir selige Tage!«), welches den weichen, empfindsamen Geist Hölty'scher Lyrik athmet, hat sich im Volksmunde erhalten. Abgedruckt in dem »Liederbuch für altmodische Leute« auf S. 210. (»Als der Grossvater die Grossmutter nahm«, Leipzig 1886.)



Mengs geleitet, Jean Peroux (1771—1849), dem jedoch Feinheit und Innigkeit der Empfindung und eine gewisse Neigung zur Romantik nachgerühmt werden*). In Wien sollte Overbeck auf der Akademie, welche unter der Leitung Fügers stand, nicht einmal diese Vorzüge finden. Auch Füger war ein Anhänger des Mengsschen Systems, und gerade gegen dieses richteten sich Alle, die damals zur Opposition gehörten. Overbeck fand denn auch bald einen Kreis gleichgesinnter Genossen, die in ihrem Widerstand gegen die Akademie durch Wächter bestärkt wurden. Alle Neuerer, die klassizistischen wie die romantischen, fanden sich in der Abneigung gegen das akademische Treiben, und selbst der stille, träumerische Overbeck liess sich durch den energischen Franz Pforr mit fortreissen. Wie es um diese Zeit mit Overbeck bestellt war, erfahren wir aus einem Briefe, welchen er im März 1810 an Kestner richtete. »Ersparen Sie es mir, schreibt er darin, es Ihnen ausführlich zu schildern, wie die ersten Jahre meines Hierseins verstrichen, wie ich unter Menschen, die ich weder achten noch lieben konnte, in dumpfer Betäubung fortvegetirte und was ich für ein Alltagsmensch ward auf dieser schulähnlichen Akademie, wie jedes edlere Gefühl, jeder bessere Gedanke unterdrückt und zurückgeschuecht wurde, und wie ich nahe daran war, für Kunst und Menschheit verloren zu gehen, wenn nicht zu rechter Zeit sich noch ein Freund, ein edler Mensch gefunden hätte (es ist Pforr gemeint), der den letzten ersterbenden Funken wieder anfachte und nach und nach mich wieder zu mir selbst zurückführte.« Einigen Trost bot den Freunden die im Jahre 1810 wieder eröffnete Belvedere-Galerie, in welcher ihnen die Bilder der altitalienischen Schulen zuerst die Träume verwirklichten, die ihnen aus der Lektüre des Breviers dieser romantischen Nazarener entsprossen waren. Wenn uns auch kein bestimmtes Zeugniß darüber vorliegt, so kann es doch keinem Zweifel unterworfen sein, dass die im Jahre 1797 von Tieck herausgegebenen und mit einer Vorrede versehenen »Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders« von Wilhelm Heinrich Wackenroder im Verein mit den 1799 erschienenen, von beiden gemeinsam verfassten »Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst« und der Malernovelle Tiecks »Franz Sternbalds Wanderungen« (1798)**) nicht nur die ganze Richtung der

*) H. Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst (Hannover 1876. S. 241).

**) Eine neue Ausgabe der beiden letzteren Schriften findet man in der »Deutschen Nationalliteratur«, herausgegeben von Joseph Kürschner (Bd. 145: Tieck und Wackenroder, herausgegeben von J. Minor). Es gab auch Wiener Nachdrucke dieser Kunstschriften, die, wie Ludwig Richter in seinen »Lebenserinnerungen« erzählt, noch im Anfang der zwanziger



Nazarener, sondern auch ihr äusseres Leben bestimmt und sie zu einem Ideale geführt haben, das sich schliesslich als falsch erwies und die Entwicklungsfähigkeit des Nazarenethums unmöglich machte. Dieses Ideal war anfänglich die Nebeneinanderstellung und die gegenseitige Durchdringung von Religion und Kunst, dann die Identifizierung von Religion und Kunst, und zuletzt spitzte sich diese Theorie zu dem Satze zu, dass die wahre Religion und mithin auch die wahre Kunst nur im Katholizismus zu finden sei, zu welchem alle echten Künstler zurückkehren müssten. Man ging in diesem Terrorismus, von welchem sich selbst Cornelius in der ersten Zeit seines römischen Aufenthalts gefangen nehmen liess, so weit, von Raffael nur diejenigen Bilder gelten zu lassen, welche in seiner peruginesken Manier gemalt sind. Die feinste Verführung, die hier zu finden ist, schrieb Cornelius im März 1812 aus Rom, ist »in Raffael selbst. In dieser liegt das grösste Gift und der wahre Empörungsggeist und Protestantismus, mehr als ich je gedacht. Man möchte blutige Thränen weinen, wenn man sieht, dass ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes geschaut, dass ein solcher Geist abtrünnig werden konnte.« So weit waren nicht einmal Tieck und Wackenroder gegangen, denen Raffael immer der »göttliche« blieb. Tieck hatte sogar seinen »Wanderungen Franz Sternbalds« das Porträt des »göttlichen Raffael« voraufgeschickt.

Wackenroders Verdienst besteht darin, dass er neben dem klassischen Ideal, welches aus der antiken Kunst als der Normalkunst geschöpft war, ein neues, das romantische, aufstellte und vertheidigte. Schon vor ihm hatte Goethe in seiner berühmten Verherrlichung des Strassburger Münsters auf die Erhabenheit und Mannigfaltigkeit der mittelalterlichen Kunst hingewiesen. Aber innerhalb der Goetheschen Kunstanschauung war diese romantische Neigung nur vorübergehend gewesen. Zu einem neben der Antike gleichberechtigten Kunstsystem hat erst Wackenroder die romantisch-mystische Empfindungs- und Ausdrucksweise des Mittelalters erhoben. »Warum verdammt ihr den Indianer nicht, so fragt er in seiner ersten Schrift, dass er indianisch und nicht unsere Sprache redet? Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, dass es nicht solche Tempel baute wie Griechenland? . . . Nicht bloss unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen — auch unter Spitzgewölben, krausverzierten Gebäuden und gothischen Thürmen wächst wahre Kunst hervor . . .

Jahre dieses Jahrhunderts von den Künstlern als eine Quelle neuer Offenbarung betrachtet wurden.



Die Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung zu nennen. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannigfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor . . . ihm (Gott) ist der gothische Tempel so wohlgefällig wie der Tempel der Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist ihm ein so lieblicher Klang als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge.« Das ist die eine Seite dieses neuen Systems; die andere Seite gipfelt darin, dass die Kunst zu einer heiligen Offenbarung und die Beschäftigung mit ihr zu einer Art von Gottesdienst erhoben wird. »Die Kunstbeschäftigung ist über dem Menschen: wir können die herrlichen Werke ihrer Geweihten nur bewundern und verehren und, zur Auflösung und Reinigung aller Gefühle, unser ganzes Gemüth vor ihnen aufthun.« Es liegt auf der Hand, dass Kunstschöpfungen wie die aus dem gemeinen Leben herausgegriffenen Genrebilder der Niederländer in diesem System keinen Platz finden konnten. Neue Wege den Künstlern zu zeigen, vermochte Wackenroder freilich nicht. Er predigte nur eine Ein- und Umkehr, eine Reaktion, die auch darin ihren Ausdruck fand, dass der phantastische Schwärmer zur Nachahmung rieth. »Die besten späteren Meister bis auf die neuesten Zeiten, sagt er, haben alle kein anderes Ziel gehabt, als irgend einen der ersten Ur- und Normalkünstler oder auch gar mehrere zusammen nachzuahmen und sind auch nicht leicht auf andere Weise gross geworden, als indem sie vortrefflich nachgeahmt haben.« Auch darin folgten dem Propheten seine gläubigen Jünger, und sie trugen auch kein Bedenken, auf die Richtigkeit seiner Lehre zu schwören, als Wackenroder das Dogma proklamirte, dass Kunst und Religion identisch seien. Das geschah in einem Aufsatze, welchen Tieck nach dem Tode seines Gesinnungsgenossen in den »Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst« herausgab. Nachdem Wackenroder das Leben und die Gesinnung der alten deutschen Künstler gepriesen, fährt er fort: »Die Religion aber war den Menschen das schöne Erklärungsbuch, wodurch sie das Leben erst recht verstehen und einsehen lernten, wozu es da sei und nach welchen Gesetzen und Regeln sie die Arbeit des Lebens am leichtesten und sichersten vollführen könnten. Ohne Religion schien das Leben ihnen nur ein wildes, wüstes Spiel, — ein Hin- und Herschiessen mit Weberspulen, woraus kein Gewebe wird. Die Religion war bei allen grossen und geringen Vorfällen beständig ihr Stab und ihre Stütze; sie legte ihnen in jede sonst gering geachtete Begebenheit einen tiefen Sinn; sie war ihnen eine Wundertinktur, worin sie alle Dinge der Welt auflösen konnten; sie verbreitete ihnen ein mildes, gleichförmiges, harmonisches Licht über alle verworrenen Schicksale ihres Daseins, — ein Geschenk, welches wohl



das Kostbarste für menschliche Wesen genannt werden mag. Ihr sanfter Firniss brach der grellen Farbe wilder Ausgelassenheit die scharfe Spitze ab, — aber er warf auch über die trockene, schwarze Erdfarbe des Unglücks einen glänzenden Schimmer So waren die Menschen in vorigen frommen Zeiten beschaffen. Warum muss ich sagen: sie waren? Warum, — wenn ein sterbliches Wesen also fragen darf, — warum hast du die Welt entarten lassen, allgütiger Himmel?« Nachdem Wackenroder sodann eine Charakteristik von Dürers häuslichem Leben und seiner religiösen Kunst gegeben, kommt er zu dem Schluss, »dass, wo Kunst und Religion sich vereinigen, aus ihren zusammenfliessenden Strömen der schönste Lebensstrom sich ergiesst. So wie aber diese zwei grossen göttlichen Wesen, die Religion und die Kunst, die besten Führerinnen des Menschen für sein äusseres, wirkliches Leben sind, so sind auch für das innere, geistige Leben des menschlichen Gemüths ihre Schätze die allerreichhaltigsten und köstlichsten Fundgruben der Gedanken und Gefühle, und es ist mir eine sehr bedeutende und geheimnissvolle Vorstellung, wenn ich sie zweien magischen Hohlspiegeln vergleiche, die mir alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch ich den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lerne.«

Die letzte Konsequenz aus seinem philosophischen, halb religiösen, halb ästhetischen Glaubensbekenntniss zog Wackenroder selbst noch nicht. Daran hinderte ihn ein früher Tod. Aber diejenigen thaten es, die sich von seinen Lehren begeistern liessen, indem nämlich die protestantischen Künstler unter ihnen, Overbeck und mehrere andere mit ihm, zum Katholizismus übertraten, dem sie allein die Berechtigung zugestehen wollten, sich die wahre Religion nennen zu dürfen. Bei solchen Anschauungen ist es begreiflich, dass Overbeck und seine Gesinnungsgenossen sich in Wien sehr unbehaglich fühlten. Die stille Opposition gegen das an der Akademie herrschende Lehrsystem machte sich schliesslich in einer Demonstration Luft, welche dahin führte, dass eine Anzahl von Anhängern der neuen Kunstanschauung Anfangs 1810 von der Akademie verwiesen wurde. Vier von ihnen, Overbeck, Pforr, Vogel und Hottinger, begaben sich nach Rom, wo sie sich, wie wir oben erwähnt haben, zu der Vereinigung der »Klosterbrüder von San Isidoro« zusammenthaten und bald mit Cornelius und Xeller in Berührung kamen.

Cornelius konnte bereits auf eine Reihe von Arbeiten, sogar auf eine bedeutungsvolle That, die ersten Faustbilder, zurückblicken, als er in Rom eintraf. Nicht so Overbeck, der von Wien nur die Zeichnung zu einer grösseren Komposition mitbrachte, zu dem »Einzuge Christi in



Jerusalem«, welcher jedoch erst ein Jahrzehnt später unter dem Einflusse der römischen Studien vollendet wurde. Während Overbeck auch noch in Rom eine Zeit lang unsicher umhertastete und in den Jahren 1812 bis 1815 nur zwei grössere Gemälde »Christus bei Martha und Maria« und die »Anbetung der Könige« zu Stande brachte, welche ganz im Geiste der alten umbrischen Schule, Fiesoles und der ersten peruginischen Periode Raffaels gehalten sind, daneben aber auch die persönlichen Vorzüge Overbecks, eine vollendete Reinheit der Zeichnung, hohen Adel der Formengebung und fein gegliederte und abgewogene Komposition, offenbaren, entfaltete Cornelius eine sehr umfangreiche Thätigkeit, deren Ergebnisse den Eindruck seiner Studien zeigen. Schon von den ersten Jahren in Rom kann gelten, was Cornelius später mit Bezug auf die ganze Periode seines römischen Aufenthalts schrieb: »Die Bahnen von Jahrhunderten wurden durchkreist.« Wir haben bereits erwähnt, dass die in Rom vollendeten Faustzeichnungen, der »Spaziergang«, der »Tod Valentins«, »Vorüber am Rabenstein«, »Gretchen im Kerker«, »Widmung« und das besonders geistvolle und gehaltreiche »Titelblatt« in der grösseren Durchbildung und Abrundung der Komposition sowie in einzelnen Gestalten deutlich den Einfluss der italienischen Studien zeigen. Während Cornelius noch an diesen Zeichnungen arbeitete*), beschäftigte ihn bereits ein anderer Stoff. Bald nach seiner Ankunft in Rom veranstaltete Dr. Schlosser aus Frankfurt am Main vor einem Kreise von Künstlern Abendvorlesungen, in welchen er das Nibelungenlied und Dantes Göttliche Komödie in deutscher Uebersetzung vortrug und erläuterte. Das altdeutsche Heldengedicht machte auf Cornelius einen so tiefen Eindruck, dass er den Entschluss fasste, den Kern des Epos, die Geschichte von Siegfried und Chriemhilde, in einem ähnlichen Cyklus von Kompositionen darzustellen wie die Gretchentragödie. Bei diesem Stoffe war er durch keinerlei Rücksichten gebunden. Er konnte sich die alte Reckenwelt aus seiner Phantasie herauskonstruiren und dabei voll aus dem Borne der Romantik schöpfen, da er sich nicht an die äussere Erscheinungsform einer bestimmten Geschichtsepöche anschliessen brauchte. Er ging mit grosser Begeisterung an die Arbeit, und noch mehr als bei den Faustzeichnungen beherrschten ihn nationale Gesichtspunkte. »Es soll ein Werk werden, schrieb er am 10. Januar 1812, worin sich die ganze Herrlichkeit der alten Zeit, vorzüglich aber die unseres Vaterlandes spiegeln soll; da ich diese Welt mehr kenne,

*) Der Faustcyklus erschien mit einer von Cornelius verfassten Widmung an Goethe 1816 bei Wenner in Frankfurt am Main. Bis auf den von Thäter gestochenen »Spaziergang« rühren die Stiche von Ruscheweyh her.



als ich im Faust niederzulegen im Stande war, da ich vor Eifer brenne, alles, was nur in meinen Kräften steht, beizutragen, dass sich unsere Bildung wieder an die gediegene der alten Zeit anschliesst, so werden Sie mir glauben, dass dieses Werk den Faust in mancher Beziehung übertreffen wird.« In der That stellen sich die Nibelungen als eine bei weitem freiere und reifere Schöpfung dar. Ein grosser Theil der technischen Unbeholfenheiten ist überwunden, wengleich die für Cornelius charakteristische Strenge und Herbigkeit des Stils, namentlich in der Bildung der Frauengestalten, geblieben ist. Wie Michelangelo, an dessen kühne, stets auf den dramatischen Moment zugespitzte Kompositionsmanier verschiedenes in den »Nibelungen« erinnert, war es auch Cornelius versagt, für weibliche Anmuth und Schönheit einen entsprechenden Ausdruck zu finden. An dem Lieblichen und Reizenden ging er vorüber, weil seine Phantasie nur in der Darstellung des Hoheitsvollen, Unnahbaren und Erhabenen ihre Befriedigung erreichte. Diese Eigenthümlichkeit, die sich bei den Faustzeichnungen als Mangel offenbart hatte, wurde bei dem Nibelungencyklus zu Vorzügen. Für Brunhild und Chriemhild passte das Maass, welches Cornelius an seine Frauengestalten anlegen zu müssen glaubte. Die im Jahre 1818 erschienenen Stiche, zu welchen sich die Originalzeichnungen im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. befinden, stellen die Ankunft der Brunhilde zu Worms, den Abschied Siegfrieds von Chriemhilde, die Ueberlistung der Chriemhilde durch Hagen, die Szene mit dem gefangenen Bären, der das Jagdgesinde erschreckt, die Ermordung Siegfrieds und die Auffindung der Leiche Siegfrieds dar. Zu diesen Blättern, von denen die beiden letzten die bedeutendsten sind, weil Cornelius' Begabung für das Tragisch-Dramatische in ihnen zu voller Entfaltung gelangen konnte, kam noch das Titelblatt. In architektonischer Einfassung sind hier einige Momente geschildert, welche eine für das Verständniss des Zusammenhangs nothwendige Ergänzung der Hauptblätter bieten, die Herbeiführung der gefangenen Könige der Sachsen und Dänen, Brunhildens Brautnacht, die Vermählung Siegfrieds mit Chriemhilde, Chriemhildes Rache und die Klage Etzels an den Leichen. Dann kommt noch einmal die Ermordung Siegfrieds in anderer Fassung vor. Wie die Darstellung des Anmuthigen und Lieblichen lag auch das Komische und Humoristische ausserhalb der Domäne des Künstlers. Alle Beurtheiler stimmen darin überein, dass er bei dem Versuch, humoristisch zu werden, häufig in die Karrikatur geräth, wofür die Szene in Auerbachs Keller und Siegfried auf der Bärenjagd mit Recht als Beispiele angeführt werden. Cornelius scheint auch selbst zu dieser Einsicht gelangt zu sein. Denn er gab sehr bald eine



dritte Aufgabe, die er in ähnlicher Weise wie den »Faust« und die »Nibelungen« ausführen wollte, eine Reihe von Illustrationen zu Shakespeares »Romeo und Julia«, wieder auf.

Neben diesen cyklischen Kompositionen entstanden während des ersten Aufenthalts in Rom mehrere Oelbilder, in welchen sich noch altdeutsche Erinnerungen mit den Einflüssen Peruginos und Raffaels kreuzen, so die anmuthige »Flucht nach Aegypten« (Galerie Schack in München), deren Anmuth jedoch ganz von den Italienern entliehen ist, mit einem landschaftlichen Hintergrunde von Koch, die »klugen und die thörichten Jungfrauen« (städtische Galerie zu Düsseldorf), die »drei Marien am Grabe Christi« und die »Grablegung« (Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen). Aber alle diese Schöpfungen bedeuten nichts im Vergleich mit der ersten monumentalen That, zu der Cornelius mit Overbeck, Veit und Wilhelm Schadow durch den preussischen Generalkonsul Bartholdy berufen wurde. Von den Freskomalereien, mit welchen die vier Künstler die im dritten Stocke der Casa de' Zuccheri auf dem Monte Pincio gelegene Miethswohnung des Konsuls ausschmückten, datirt die neuklassische deutsche Kunst. Ihre Bedeutung liegt, wie wir heute nach dem Abschluss ihrer Entwicklung zu sagen genöthigt sind, in der Wiederbelebung der Freskomalerei und der Illustration. Diese beiden Zweige der Malerei, welche nach dem damaligen Kunstbegriff den Anfangs- und den Höhepunkt künstlerischen Strebens bezeichneten, fanden sich doch in dem Ziele zusammen, unmittelbar auf das Volk zu wirken. Die Freskomalerei hat diese Wirkung trotz der heissesten Bemühungen ihrer Vorkämpfer nicht erreicht, theils weil ihre Ausdrucksweise nicht volksthümlich und national genug war, theils weil die nordische Heimath bei ihren klimatischen Verhältnissen nicht offene Hallen, Versammlungsplätze, Kirchen, Klöster, Rathhäuser und Museen genug hergeben kann, damit die monumentale Malerei durch eine weite Ausdehnung ihrer Thätigkeit auch ihr höchstes Ziel, die Sitten und Lebensanschauungen des Volkes zu veredeln und zu heben, erreichen kann. Die monumentale Malerei ist bei uns ausschliesslich auf die Dekoration von Innenräumen angewiesen, welche natürlich nur so selten und dann auch nur zu bestimmten Zwecken besucht werden, dass von einer Einwirkung solcher Schildereien auf das Volk gar nicht die Rede sein kann. Die vereinzelt Versuche, welche bei uns mit der Ausmalung von Museums- und Palastfaçaden, von offenen Hallen und Höfen gemacht worden sind, haben im Verlauf von fünfzig Jahren vor den Einflüssen der nordischen Witterung so wenig Stand gehalten, dass nach solchen Erfahrungen diese Frage eine endgültige Antwort erhalten hat. Wir citiren als warnendes Beispiel nur die Rott-



mannschen Fresken in den Arkaden des Münchener Hofgartens, die Kaulbachschen Fresken an der Neuen Pinakothek zu München und die nach Schinkels Entwürfen ausgeführten Fresken in der Säulenhalle des Berliner Museums. Wenn man in Betracht zieht, dass auch in Italien die Erzeugnisse der Freskomalerei im Laufe von drei und vier Jahrhunderten durchweg — auch ohne Zerstörung durch Menschenhand und Vernachlässigung — so stark gelitten haben, dass heute schon ein hoher Grad von kunstwissenschaftlicher Bildung nöthig ist, um gewisse Fresken ihrem Inhalte und ihrer Bedeutung nach zu entziffern, so wird man zu der Ueberzeugung gelangen, dass die Freskomalerei überhaupt ein technischer Irrthum war und dass nach einem weit stärkeren und wetterfesteren Bindemittel gesucht werden muss, um die Farben an der Wand haftbar zu machen, wofern man sich nicht ganz auf die Ausmalung der Innenräume beschränken und die künstlerische Dekoration der öffentlichen Plätze, Höfe und Hallen der Plastik überlassen will.

Was die monumentale Malerei während der Zeit des herrlichsten Aufblühens der neuen deutschen Kunst nicht vermochte, erreichte die Illustration, die wahrhaft volkstümlich wurde und es bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Und überall wollte es das Verhängniss, das allen Bestrebungen der Grossmeister hindernd in den Weg getreten ist, dass nicht Cornelius, nicht Overbeck, nicht Veit, nicht Schadow hier wenigstens dem Herzen des Volkes nahe gekommen sind. Andere, minder geachtete schlugen diesen Weg ein, um sich aller Welt verständlich zu machen: Schnorr, Führich und vor allen Ludwig Richter sind diejenigen, welche die reifsten Früchte aus der Verbindung zwischen Romantik und Klassizismus, zwischen Stil und Natur gepflückt haben.

Als Bartholdy den Künstlern seine Behausung öffnete, geschah freilich eine grosse That, wengleich dieselbe mit sehr beschränkten Mitteln ausgeführt werden musste. Bartholdy war sich der Tragweite und der Bedeutung seines Unternehmens wohl bewusst. Denn er, nicht Cornelius, hat die Initiative dazu nach einem klar vorgezeichneten Plane ergriffen. Valentin*) hat die Daten gesammelt, welche den Antheil des Auftraggebers an diesem Werke feststellen. Es genügt, eine Stelle aus einem Briefe anzuführen, welchen Bartholdy am 6. Februar 1817 an einen Verwandten nach Berlin geschrieben hat. »Als ich hierher (nach Rom) kam, heisst es darin, fand ich viele deutsche und preussische Künstler von entschiedenen Anlagen und Talenten, jedoch ohne Gelegen-

*) In Dohmes Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Nr. VII. S. 40 ff.



heit, sie auszuüben — keine Arbeit, keine Bestellung als miserable Buchhändlerzeichnungen und hin und wieder ein Portrait, oder bei denen, die es drängte zu schaffen, eine kleine, halbvollendete Komposition oder ein Gemälde in Oel. Hieraus entstand nicht nur das Uebel, dass man jene Künstler nicht kannte, sondern auch das vielleicht grössere, dass sie sich selbst nicht kannten, welches bei einer gewissen Schwärmerei und Einbildungskraft oft die Wirkung hervorbrachte, dass sie sich selbst überschätzten. Mich jammerte der Zustand, indem ich zugleich die Hilflosigkeit und Unbehilflichkeit dieser Leute einsah. Auf offiziellem Wege war nichts zu thun, mein Einfluss, etwas der Art zu bewirken, unzureichend. Auch hätte ich nicht gewusst, was zu fordern, und mich bei der Barbarei, die für die Kunst zu Berlin herrscht, verständlich zu machen. Also musste ich mich selbst Aufopferungen unterziehen und auch wohl Kränkungen, die bei keinem Unternehmen, was mehr oder weniger ins Ganze greift, zu vermeiden sind, gewärtigen, und dazu habe ich mich denn mit Freude und Muth entschlossen, sowie mich mein Vaterland immer bereit finden soll, wenn ich ihm nützlich sein zu können glaube. Die Freskomalerei war die schicklichste, alle Zwecke zu vereinen: 1) ein bleibendes Denkmal der Arbeit, wenn sie gerieth, und zwar zu Rom, dem Mittelpunkt der Künstlerwelt, wo die Wahrheit, ob etwas mittelmässig, trefflich oder schlecht, sich bald entdeckt; 2) das Mittel für die Künstler, sich selbst kennen zu lernen, und zwar in einem Genre von Arbeit, die eine gewisse Schnelligkeit erfordert und nicht ewige Retouchen im Denken und Grübeln zulässt; 3) Grösse der Figuren und Gemälde, die Fehler und Schönheiten aufdeckt; 4) Zusammenarbeiten von mehreren jungen Künstlern, wo einer bei dem anderen wenigstens keine palpabeln Schnitzer durchlassen wird und die Emulation sie ansportet; 5) endlich Brod, um ein Jahr lang ihrem Fache zu leben. Das Lokal ist schön, hell, heiter, mit einer grossen Aussicht über Rom. Weder in den Sujets (Wahl und Anordnung), noch in irgend etwas, was die Kunst betrifft, habe ich meine Künstler genirt; beim Vorlegen der Skizzen jedoch habe ich ihnen meine Kritiken freimüthig gesagt, von denen die meisten angenommen worden sind.« Mit nicht geringerem Scharfblick als der Baron von Uexküll hatte Bartholdy die Schwächen der jungen Künstler durchschaut, welche sich vermaassen, eine neue Epoche der deutschen Kunst eröffnen zu wollen. Zugleich fand er aber auch das richtige Mittel, sie zu einer Bethätigung ihrer Kräfte, die sich meist in leerer Prahlerie aufrieben, zu veranlassen. Die Freskotechnik war so lange Zeit ausser Uebung gewesen, dass sie gewissermaassen von neuem erfunden oder doch wenigstens ohne die Vermittlung von Praktikern den alten Italienern ab-



gelernt werden musste^{*)}. Indem noch der grosse Maassstab der Figuren hinzutrat, wurden die Maler, welche bis dahin den Schwerpunkt auf die Gedankenarbeit gelegt hatten, durch äusseren Zwang auf die Ausbildung ihrer technischen Fähigkeiten und die Erweiterung ihrer technischen Mittel geführt. Wenn die erste Aufgabe auch nach unseren Begriffen eine sehr bescheidene war, so bildet sie doch den Ausgangspunkt einer geschichtlichen Entwicklung, welche bis in unsere Tage reicht, obgleich gegenwärtig die reine Freskomalerei für Wanddekoration durch andere Techniken, welche den koloristischen Anforderungen der Gegenwart besser entsprechen, fast ganz verdrängt worden ist.

Wenn einer von den jungen Künstlern, welche Uexküll und Bartholdy so richtig beurtheilt hatten, die Fähigkeit der Selbsterkenntniss besass, so war es nur Cornelius, der einzige unter ihnen, der zugleich ein energischer Charakter war. Seinem hellen Blicke war im täglichen Verkehr mit den monumentalen Schöpfungen der italienischen Meister die Ueberzeugung aufgegangen, dass auch die deutsche Kunst zur Wiederbelebung ihrer Kräfte da anfangen müsse, wo die italienische ihre Sprache gelernt. Er hatte diese Ueberzeugung bereits in einem Briefe vom 3. November 1814, also noch vor Bartholdys Ankunft in Rom, ausgesprochen, und dieser Umstand sichert ihm doch die Priorität vor Bartholdy, wenn selbst letzterer durch eigenes Nachdenken zu einer gleichen Anschauung gelangt ist. Das kräftigste und unfehlbare Mittel, welches der deutschen Kunst ein »Fundament zu einer neuen, dem grossen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung« geben konnte, war damals nach Cornelius' Meinung »die Wiedereinführung der Fresko-Malerei, so wie sie zu Zeiten des grossen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war . . . Seit ich die Werke dieser Zeit gesehen, schreibt er in dem genannten Briefe, mich mit ihnen vertraut und mit denen unserer Vorfahren verglichen, so muss ich zwar gestehen, dass letztere Kunst eine zum wenigsten ebenso hohe, reine und wahre, vielleicht noch tiefere und gewiss eigenthümlichere Intention hat; aber in Hinsicht der erstern muss ich denen beipflichten, die der Meinung sind, dass solche sich in ihrer Natur freier, vollkommener und grösser entwickelt hat. Nebst der

^{*)} Nach A. Hagen, Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, Berlin 1857, I. S. 131, soll der aus Neustrelitz gebürtige Maler Karl Eggers (1790—1863) durch Erkundigungen bei älteren italienischen Malern und bei einem alten Maurer und durch mechanische und chemische Untersuchung alter Fresken das Verfahren der alten Meister wieder entdeckt haben. Mit Veit stand Eggers in Verbindung, und Veit war auch der erste, welcher einen praktischen Versuch machte und die Freunde dadurch ermuthigte.



ausserordentlichen und wahren Aufmunterung, welche die Kunst durch die lebhafteste Theilnahme der ganzen Nation genoss, und nebst anderen äusserlichen Ursachen halte ich die Ausübung der Freskomalerei für die erste, die dieses bewirkte. Natürlich setze ich innere voraus; denn ist der Geist Gottes nicht mit der Kunst, so helfen alle anderen Mittel nichts, und die grössten Anstrengungen und Aufmunterungen sind nichts mehr als Tand. Diesen Geist also vorausgesetzt, ist die Freskomalerei so recht geeignet, alle Elemente der Kunst aufs freieste und grösste in sich aufzunehmen, und statt auf dem Weg des Eklektizismus bloss unvereinbare Aeusserlichkeiten vereinen zu wollen, zieht sie wie in einem Brennpunkte die von Gott ausströmenden Lebensstrahlen zu einem glühenden Brande zusammen, der wohlthätig die Welt erleuchtet und erwärmt.« Cornelius und Bartholdy begegneten sich also auf demselben Wege, nur dass Cornelius damals noch in den Anschauungen der »Klosterbrüder« befangen war, deren Gemeinschaft sich übrigens im Laufe des Jahres 1813 gelockert hatte, und dass er demgemäss die Religion mit der Kunst identifizierte.

Die Fresken, welche in der fortan sogenannten »Casa Bartholdy« von Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow ausgeführt wurden, stellen in sechs grösseren Bildern und zwei Lünetten die Geschichte Josephs von seinem Verkauf bis zu seiner Wiedererkennung durch die Brüder dar, und zwar vertheilten sich die acht Kompositionen auf die vier Künstler folgendermaassen. An der dem Eingang gegenüberliegenden Wand malte Overbeck links vom Fenster den Verkauf Josephs durch die Brüder, rechts davon über einer Thür auf erheblich kleinerem Raume Veit Joseph und die Frau des Potiphar. An der nach Norden gelegenen Wand, durch welche man eintritt, stellte Schadow zur Rechten des Eintretenden die Auffindung von Josephs Rock und Joseph im Gefängniss dar. An der Ostwand befindet sich links von einer Thür das Fresko von Cornelius, die Traumdeutung, und darüber, zugleich die Thür überspannend, in einer Lünette die Symbolisirung der sieben fetten Jahre von Veit, welche durch Kinder und Thiere dargestellt werden, die, in heiterem Ueberfluss, im Genusse von Früchten und Wein schwelgend, um eine unter einer Palme sitzende Frau gruppiert sind. Dieser Komposition entspricht auf der Westseite eine Lünette mit der Darstellung der sieben mageren Jahre durch Overbeck: ebenfalls sieben Kinder, die sich um Nahrungsmittel streiten oder eine trauernde Frau um Hilfe anrufen. Ein hungriger Wolf und ein verschmachtendes Pferd bilden rechts und links den Abschluss dieser Komposition. Unterhalb derselben, neben der Thür, hat Cornelius die Wiedererkennung Josephs durch die Brüder



gemalt*). Wenn Cornelius um diese Zeit von seinen Freunden wegen seines energischen Charakters, seines muthvollen und patriotischen Auftretens und seiner unverwüsthlichen Zuversicht auf eine ruhmvolle Entwicklung der deutschen Kunst »der Hauptmann der römischen Schaar« genannt wurde, so hatte er nunmehr auch in der Stanza Bartholdy durch seine künstlerische Ueberlegenheit über alle seine Genossen die Berechtigung zu diesem Ehrentitel nachgewiesen. Nicht so in der »Traumdeutung«, deren Komposition noch zu sehr abhängig von Raffaels Predigt des Paulus in Athen und deren Charakteristik noch zu allgemein gehalten ist, als in der »Wiedererkennung«. Auch sie zeigt freilich, wie die nächsten Arbeiten des Künstlers, das Studium Raffaels. Aber Cornelius begann bereits das also Gewonnene zu seinem geistigen Eigenthum zu machen, nach ähnlicher Grösse der Auffassung des Stils zu trachten und die Härten und Unbeholfenheiten seiner an altdeutschen Mustern gebildeten Darstellungsweise abzuschleifen. Das offenbart sich namentlich in der freien und grossartigen Anordnung der Gewänder, die nicht mehr so kleinliche, knittrige Brüche zeigen, wie auf den Faust- und Nibelungenzeichnungen. Daneben bricht sich auch die eigene Individualität des Künstlers Bahn. Die Bewegungen sind lebhaft und beredt, alle Personen nehmen einen lebendigen Antheil an der Handlung, das Mienenspiel ist mannigfaltig und ausdrucksvoll und die Komposition in den Linien äusserlich geschlossen, in ihrem geistigen Gehalt bedeutsam und den Gegenstand erschöpfend. Minder gelungen ist Overbecks Fresko, in welchem der Künstler noch streng an den italienischen Vorbildern, an Fiesole und Perugino, festhält. Hie und da wird man an die gedrungenen, fast vierschrotigen Gestalten Francias erinnert. Einen völlig italienischen, nach alten Gemälden komponirten Charakter trägt auch die Landschaft. Doch wird man die gewissenhafte Zeichnung und sorgsame Durchbildung der Formen anerkennen müssen. Weitaus günstiger gestaltet sich das Urtheil über die Lünettenkomposition, welche in der energischen Formgebung deutlich den Einfluss des älteren Freundes verräth, weshalb Cornelius auch noch gegen Ende seines Lebens diese Schöpfung Overbecks als ein Werk von ausserordentlichem Werthe

*) Einen Plan der Stanza Bartholdy, welcher die Vertheilung der noch wohl erhaltenen Fresken veranschaulicht, hat Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst, S. 288 gegeben. Friedrich Wilhelm IV. hatte die Absicht, die Fresken anzukaufen, von der Wand ablösen und nach Berlin bringen zu lassen. Der mit Veits »Joseph und die Frau des Potiphar« gemachte Versuch fiel aber nicht derartig aus, dass man die Absicht des Königs verwirklichen konnte. Neuerdings angebahnte Verhandlungen in Betreff des Ankaufes der Casa Zuccari durch die preussische Regierung haben bisher zu keinem Resultate geführt.



rühmte und bedauerte, dass Overbeck nicht bei dieser Richtung geblieben. Mit Bezug auf die »sieben mageren Jahre« sagt A. von Zahn treffend: »Hier ist das Motiv des Hungers in allen Stadien des Ringens um die Nahrung bis zur völligen todesartigen Erschlaffung in einer Weise dargestellt, die als innerstes Ergreifen des unbewussten, naturwahren Ausdrucks der körperlichen wie seelischen Bewegung erscheint. Mit einer später kaum wiederkehrenden Freude an der energischen Zeichnung hat der Künstler hier seinen überaus individuellen Gestalten den schärfsten Ausdruck der Situation verliehen.« Philipp Veit, den wir schon oben (S. 60) kurz erwähnt haben, wusste sich mit der seiner beschaulichen Natur und seiner inbrünstigen Frömmigkeit widersprechenden Aufgabe, eine immerhin bedenkliche Verführungsszene darzustellen, gar nicht abzufinden, während er in den sieben fetten Jahren eine liebliche Idylle voll heiterer Anmuth und voll feiner, dem Leben abgelauschter Züge schuf. Ein Sohn des jüdischen Bankiers Veit und der Tochter des Philosophen Moses Mendelssohn, war er nach der Trennung der Ehe seiner Eltern von dem zweiten Mann seiner Mutter, Friedrich von Schlegel, im Geiste mittelalterlicher Romantik und Mystik erzogen worden, so dass ihn der 1810 erfolgte Uebertritt vom Judenthum zum Katholizismus nicht das Opfer einer bereits gewonnenen religiösen Ueberzeugung kostete. In späteren Jahren verfiel auch er dem Verhängniss der Konvertiten, zum unduldsamen Fanatiker zu werden. Der Verlauf seiner Jugendzeit war gar nicht darauf angelegt. Nachdem er mit seinem älteren Bruder Johannes († 1852), der sich später ebenfalls in der Overbeck'schen Richtung bewegte, ohne jedoch ein Werk von hervorragender Bedeutung zu schaffen, in Dresden und Wien Kunststudien gemacht, trat er 1813 als Freiwilliger ein und hielt sich in mehreren Schlachten und Gefechten so tapfer, dass er nicht nur zum Lieutenant befördert wurde, sondern auch später das eiserne Kreuz erhielt. Im November 1815 kam er nach Rom, wo er sich den Nazarenern, wie man die Klosterbrüder nach der in Folge der Ereignisse von 1813 erfolgten Auflösung ihres Bundes nannte, mit voller Begeisterung anschloss. Wenn auch das Wenige von schöpferischer Kraft, was Veit besass, durch seine strenge religiöse Richtung in der vollen Wirkung geschmälert wurde, so war er doch in der Freskomalerei ein tüchtiger Techniker. Von Wilhelm Schadow, dem am 5. September 1789 zu Berlin geborenen Sohne des Bildhauers Gottfried Schadow, kann man nicht einmal dieses sagen. Bevor er nach Rom kam (1810), hatte er den Unterricht seines Vaters und des Malers F. G. Weitsch genossen, der zeitweilig Rektor der Berliner Akademie gewesen war. Seine Vorbildung war eine überwiegend for-



male. Gleichwohl liess er sich von der romantisch-katholischen Strömung so sehr hinreissen, dass er 1814 mit Overbeck zum Katholizismus übertrat. Der Wechsel des Bekenntnisses scheint jedoch nicht der Ausfluss inneren Bedürfnisses gewesen zu sein. Schadow hatte in Berlin durch das Beispiel seines Vaters, der immer auf die Natur als die Lehrerin aller Dinge hinwies, und durch Kopiren alter Bilder in den königlichen Sammlungen bereits einen soliden technischen Grund gelegt. Er hatte sich sogar als Portraitmaler schon einen gewissen Ruf erworben, da Henriette Herz vor Schadows Abreise nach Rom von ihm schreiben konnte: »Den jüngsten Schadow sah ich beim Abschiede von Berlin als einen zierlichen jungen Weltmann und eleganten Portraitmaler, der durch einige ähnliche Portraits vornehmer Personen schon eine Art von Ruf hatte, der ihn über Gebühr eitel machte.« Die Richtigkeit dieses Urtheils hat sich durch den späteren Lebenslauf Wilhelm Schadows bestätigt. Im Jahre 1819 charakterisirte ihn Karl Wach folgendermaassen: »Er ist jetzt ganz lustig, stutzerig und auffallend arrogant in Gesellschaft, mit untermischter Demuth, die beinahe noch unerträglicher ist. Ich glaube nicht, dass der Mensch böse ist; aber er ist so ungleich, so charakterlos und dabei doch etwas intrigant . . . Das Christenthum auf der Zunge treibt mir am meisten die Galle ins Blut.« Diese Urtheile über Schadow stehen nicht vereinzelt da. Er war eine unsympathische und unzuverlässige Persönlichkeit, ein Mantelträger und auch in seiner künstlerischen Ueberzeugung schwankend und haltlos. Die Oelmalerei war ihm bequemer und dankbarer als die Freskotechnik, und deshalb sind seine Arbeiten in der Stanza Bartholdy auch nur von geringer Bedeutung. Seine Hauptthätigkeit in Rom erstreckte sich auf Bildnisse und einige Madonnenbilder, in welchen er sich als einen so geschickten Oelmaler bewährte, dass man ihn schon 1819 auf Grund seiner technischen Fertigkeiten als Professor an die Berliner Kunstakademie berief. Was er in Berlin und später in Düsseldorf geleistet, hat für die Kunstgeschichte nur Interesse, weil er zugleich eine umfangreiche Lehrthätigkeit entwickelt hat.

Die Malereien in der Stanza Bartholdy zogen sich, durch mannigfache Schwierigkeiten, durch die Geldnoth des Bestellers und die dadurch veranlasste Unlust der Maler unterbrochen, bis zum Jahre 1819 hin. Aber die früher vollendeten Cartons sowohl als die angefangenen oder zum Theil ausgeführten Arbeiten hatten einen so tiefen Eindruck gemacht, dass nicht nur die Spötter zum Schweigen gebracht wurden, sondern dass auch ein neuer Auftrag für die beteiligten Künstler daraus erwuchs. Der preussische Gesandte B. G. von Niebuhr, welcher 1816 nach Rom gekommen war und bis 1823 in unermüdlicher, aufopferungs-



voller Thätigkeit für die Interessen der deutschen Künstler daselbst wirkte, hatte sich vergeblich bemüht, den aufstrebenden Kunstjüngern, deren Bedeutung er ebenso klar erkannt hatte, wie Bartholdy, ein neues Feld der Thätigkeit mit Hilfe seiner Regierung zu eröffnen. Preussen hatte damals andere Sorgen, und überdies entfaltete sich dort bald darauf ein so umfassendes und bahnbrechendes Schaffen auf den Gebieten der Bau- und Bildhauerkunst, dass man die damalige Zurückhaltung der preussischen Regierung, wenn sie auch aus mangelhaftem Verständniss und aus geistigem Marasmus, wie die Gegner behaupten, entsprossen sein sollte, nicht als einen unverzeihlichen Fehler bezeichnen darf. Der richtige Zeitpunkt, wo die Früchte römischer Studien zu ernten waren, kam Preussen doch zu Nutze, jene Zeit, »wo, wie Friedrich Eggers in seiner Biographie Rauchs sagt, alle Kraft, die Deutschland und der Norden nach Rom gesandt hatte, erfüllt von dem Kunstsegen des dortigen Aufenthalts, wieder zurückströmte, um hier das bereits Keimende an heimathlicher Sonne sich entfalten zu lassen.«

Zunächst war es ein Italiener, der Marchese Massimi, welcher, durch den Anblick der Malereien in der Stanza Bartholdy veranlasst, den deutschen Künstlern ein Stück Weges weiter half. Im Oktober 1817 wurde der Kontrakt mit Cornelius und Overbeck abgeschlossen. Der erstere klagte darüber, dass die Bezahlung gering sei und dass auch nichts im Voraus bezahlt wurde. Aber Niebuhr trat mit seinen Mitteln ein, so dass Cornelius ohne Sorge an die Arbeit gehen konnte. Der Marchese hatte ursprünglich nur die Absicht, zwei Zimmer im Kasino seiner dem Lateranpalast gegenüberliegenden Villa mit Szenen aus Dante und Tasso ausschmücken zu lassen. Veit war damals mit einem Fresko im Braccio nuovo des Vatikans, der auf den Ruinen des Kolosseums triumphirenden Religion, beschäftigt, und Schadow war zu einem zweiten Versuche in der ihm unbequemen Freskomalerei nicht zu bewegen. So blieben nur Cornelius und Overbeck übrig. Der erstere wählte den ihm congenialen Dante, während sich sein Freund für die ritterliche Romantik Tassos entschied. Erst später wurde der Plan dahin erweitert, dass noch ein drittes Zimmer mit Darstellungen aus Ariosto versehen werden sollte. Cornelius machte sich mit Eifer und vollster Begeisterung an die Arbeit. Er begann mit fünf Entwürfen in Wasserfarben, auf welchen die für die vier Wände und die Decke bestimmten Kompositionen angegeben wurden, und führte auch die Kartons aus, von denen einer in das städtische Museum zu Leipzig gekommen ist. Er ist das Hauptdenkmal von Cornelius' Betheiligung an dieser Arbeit, welche so verheissungsvoll begonnen hatte. Zur Ausführung seiner Ent-



würfe kam er nicht, da ihm im Anfange des Jahres 1818 durch den Kronprinzen Ludwig von Bayern eine grössere, seiner Begabung würdigere Aufgabe gestellt worden war, die Ausmalung der im Bau begriffenen Glyptothek in München, welche seine Uebersiedlung nach der bayerischen Hauptstadt im Herbst 1819 zur Folge hatte. Immerhin bezeichnet jeder Karton, welcher in zwei durch einen Feston geschiedenen Gruppen links Dante und Beatrice vor Petrus, Paulus und Johannes, rechts Adam, Stephanus, Paulus und Moses darstellt, einen bedeutsamen Moment in Cornelius' Entwicklungsgang und den ersten geglückten Versuch in der Verschmelzung des Raffaelschen Stils mit demjenigen Michelangelos, die erste völlig freie Bewegung in jener erhabenen Formensprache, welche für die Fresken in der Glyptothek charakteristisch ist, zu denen er den Plan und die ersten Kartons noch in Rom begonnen hatte.

Bevor wir ihm nach München folgen, müssen wir die Darstellung der weiteren Entwicklung des Nazarenerthums und der Romantik, so weit sich die letztere auf römischem Boden vollzog, zum Abschluss bringen. An Cornelius' Stelle in der Villa Massimi trat Philipp Veit, der inzwischen frei geworden war. Er führte jedoch nur die Decke aus, welche er so eintheilte, dass er um ein ovales Mittelbild, die neunte Sphäre, welche den heil. Bernhard zeigt, der den Dichter der heil. Jungfrau empfiehlt, damit er die Dreifaltigkeit schauen könne, vier den Wänden entsprechende Gewölbefelder gruppirte, in denen die Hauptpersonen der acht übrigen Sphären des Paradieses mit den Planetenzeichen dargestellt sind. »Dem Inhalt aller dieser Gruppen, so urtheilte bereits Schorn im Kunstblatt von 1825 (S. 102), welcher eine Zusammenstellung ruhiger Linien erforderte, kam die Eigenthümlichkeit des Künstlers zu Statten, der, wie uns dünkt, in allen seinen Kompositionen das Stille und Ruhige liebt. Anmuth, zartes Gefühl, schöne Gruppierung und Drapirung sind die Eigenschaften, wodurch sich diese Gemälde auszeichnen . . .« Die Ausschmückung der vier Wände wurde später dem bewährten Illustrator Dantes, Joseph Anton Koch, übertragen. Wir haben schon früher (S. 62) kurz erwähnt, dass der alte Mann einer solchen Aufgabe nicht mehr gewachsen war, um so weniger, als er sich die Freskotechnik nicht mehr aneignen konnte und seine an und für sich geistreich erfundenen Kompositionen daher nur sehr unvollkommen zur Ausführung gelangten. Das Dantezimmer, welches nach den Entwürfen des Cornelius die schönsten Hoffnungen erregt hatte, ist durch dieses Zusammentreffen ungünstiger Umstände am wenigsten befriedigend ausgefallen. Koch stellte zunächst an der Wand neben und über der Eingangsthür aus dem Ariostozimmer die Szene



aus dem ersten Gesange der göttlichen Komödie dar, wo der Dichter, von reissenden Thieren verfolgt, Virgil begegnet. In der Gestaltung der Landschaft konnte sich der Meister der stilistischen Landschaftsmalerei wenigstens in seinem gewohnten Fahrwasser bewegen. Die drei andern Wände enthalten das Bild der Hölle mit dem Todtenrichter Minos, das Fegefeuer mit den sieben Todsünden und den Vorraum zum Fegefeuer mit dem Nachen der zur Reinigung ankommenden Seelen.

Auch Overbeck brachte die ihm übertragene Ausschmückung des Tassozimmers nicht zu Ende. Es scheint doch, dass Cornelius' Einfluss auf ihn so mächtig gewesen ist, dass seine Thatkraft in der Ausübung der Freskomalerei nachliess, nachdem Cornelius sich von der gemeinsamen Arbeit zurückgezogen und Rom verlassen hatte. Overbeck ging dann auch in seinen Kompositionen auf die zahme und energielose Formensprache zurück, welche seinem Wesen besser entsprach, als die dramatische Ausdrucksweise seines älteren Freundes. Gleichwohl hat er später nichts Anmuthigeres, nichts Feineres und Poesievolleres zu Stande gebracht, als die vier Kompositionen der Decke »Sofronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen«, »Erminia bei den Hirten«, »Rinaldo in den Zaubergärten der Armida« und »Taufe der sterbenden Klorinde durch Tankred«, welche um die allerdings sehr schwächlich, ausdrucks- und bedeutungslos charakterisirte Personifikation des befreiten Jerusalems gruppirt sind. Ausserdem rühren von Overbeck noch folgende Kompositionen an den Wänden her: Gottfried von Bouillon wird durch den Engel Gabriel zur Befreiung Jerusalems aufgerufen; Peter von Amiens im Kriegsrathe Gottfrieds; Tod der Gildippe. Vollendet wurde die Dekoration des Tassozimmers erst durch Joseph Führich (geb. 1800 zu Kratzau in Böhmen), welcher 1827 nach Rom gekommen war und sich dem Kreise der ihm geistig verwandten Nazarener zugesellte. Er malte die drei grossen Bilder, »Armida erscheint dem Rinaldo im Walde«, »Tankred im verzauberten Walde« und »der Besuch des heil. Grabes durch die Kreuzfahrer«. Führich hat auch die meisten der unter den Hauptbildern vorhandenen Grisailen auf Goldgrund, zum Theil nach Overbecks Entwürfen, ausgeführt.

Der Marchese Massimi hatte anfangs, wie gesagt, nur die Absicht gehabt, die rechts und links von dem Mittelzimmer belegenen Räume mit Fresken ausschmücken zu lassen. Erst später liess er sich dazu bestimmen, den Mittelraum dem Dritten im Bunde der grossen italienischen Epiker, Ariosto, zu widmen. Es war, der Eintheilung des Raumes entsprechend, die grösste der drei Aufgaben, und sie fiel einem jungen Künstler zu, der, wie keiner seiner damaligen Genossen, zu der Lösung dieser roman-



tischen Aufgabe befähigt war, Julius Schnorr. Mit ihm tritt eine neue Persönlichkeit in den Kreis der römisch-deutschen Künstler, welche nicht bloss in ihren Kunstanschauungen zwischen Klassizismus, Nazarenerthum und Romantik schwankten, sondern sich auch wegen religiöser und gesellschaftlicher Differenzen lebhaft befehdeten. Kaum hatten die Jahre 1813 bis 1815 unter den deutschen Künstlern in Rom eine nationale Bewegung und Einigung zu Gunsten des gemeinsamen Vaterlandes hervorgerufen, als auch schon der Rückschlag erfolgte, der nur ein Echo der Zustände in der nordischen Heimath war. Romantik, Reaktion, Demagogenverfolgung, Pietismus, Mysticismus sind für die historische Betrachtung leider unzertrennliche Erscheinungen, und es ist dem Geschichtsschreiber schwer, das für die damalige Zeit Zweckentsprechende und das Allgemeingültige aus dem trüben Wust herauszufinden, zumal die zu jener Zeit aufgetauchten Gegensätze in ihren geistigen Elementen noch heute thatkräftig sind. Indessen hat der Kunstgeschichtsschreiber doch eine leichtere Aufgabe als der Universalhistoriker. Der letztere hat mit Gedanken zu rechnen, die sich in ihren zahllosen Verzweigungen am Ende gar nicht mehr fassen lassen. Die Kunstgeschichte findet zwar auch einen grossen Reiz in der Darstellung der Entwicklung eines künstlerischen Individuums. Aber sie hat zuletzt nur Thatsachen, d. h. vollendete Schöpfungen vor sich, an denen sie ihren Faden weiter spinnt. Aus diesen Gründen darf uns die Rücksicht auf die idealen Bestrebungen der deutschen Künstler, welche damals eine neue Richtung mit einer leidenschaftlichen, wenn auch einseitigen Begeisterung zu begründen suchten, nicht abhalten, ihre Thaten historisch abzuwägen. In stetigem Fortschritt hatten sie nach einer reinen, idealen Kunst gestrebt. Von nationaler oder landschaftlicher Beschränkung waren sie zu der Universalität Raffaels und Michelangelos emporgestiegen. Wie in der Formensprache waren sie aber auch in den Motiven von der Ueberlieferung abhängig gewesen: die Bibel, die antiken Klassiker, die italienischen Dichter waren ihre Rathgeber. Erst später traten Shakespeare, Goethe, die Nibelungen hinzu. Die unmittelbare Anschauung des sie umgebenden Lebens diente ihnen nur als Mittel zum Zweck, indem sie gelegentlich Modelle aus ihm herausgriffen, nach denen sie zeichneten. Man würde sie auf eine Stufe mit den italienischen Eklektikern stellen können, welche sich ihr ästhetisches Glaubensbekenntniss aus Leonardo, Raffael, Michelangelo, Correggio, Tizian und Giulio Romano kombinirten, wenn sie auch nur eine annähernd gleiche Fertigkeit der Technik besessen hätten. Die Tradition setzte Mengs fort. Aber dieser war den Neuerern ganz besonders als die Verkörperung des Akademikerthums



verhasst, und deshalb wäre die Revolution nur einseitig gewesen, wenn die jugendlichen Stürmer und Dränger irgend eine technische Lehre von Mengs angenommen hätten. Dieser Hochmuth rächte sich bitter. Wenn wir heute das weite Feld überschauen, welches die Vertreter der neu-deutschen oder neuklassischen Kunst bebaut haben, haben wir einerseits von der Ungunst des Klimas hart mitgenommene oder ganz zerstörte Wandmalereien, andererseits wohlgemeinte, sauber ausgeführte, mit tiefer Empfindung, selbst mit grossartigem Pathos erfüllte Kartons und Zeichnungen vor Augen. Geistvolle Gedanken, die idealsten Wünsche und Bestrebungen sind in diesen Schöpfungen niedergelegt worden; aber ihren Urhebern hat Kraft, Gelegenheit und Wille gefehlt, ihren Gedanken eine Erscheinungsform zu geben, welche, wie die Schöpfungen eines Raffael und Michelangelo, eines Rubens und Rembrandt, den Angriffen von Jahrhunderten widerstehen kann. Einen grossen Theil der Schuld an diesem Ergebniss, welches in keinem Verhältniss zu dem Aufwand an grossen Gedanken und grossen Worten steht, trägt die zum Dogma erhobene Abneigung gegen die Oelmalerei, gegen die Tafelmalerei, was wir im einzelnen nur an der künstlerischen Entwicklung von Cornelius nachweisen wollen. Was die andern »Gedankenmaler« betrifft, so wird es für den Historiker genügen, ihre Thaten zu richten, welche freilich nur einen schwachen Abglanz ihrer den Himmel stürmenden Ideen geben.

Auch die Fresken, welche Schnorr im Ariostozimmer der Villa Massimi ausführte, sind von dem allgemeinen Mangel aller deutschen Kunstschöpfungen jener Zeit nicht frei. Noch weniger als Cornelius und Overbeck wusste Schnorr die Freskotechnik zu beherrschen, obwohl er nach dem Zeugnisse Ludwig Richters*), der ihm bisweilen bei der Arbeit zusah, ausserordentlich schnell malte. Eines der Bilder vollendete er in zehn Tagen. »Diese Leichtigkeit des Schaffens erhielt ihn frisch und fröhlich, und er wurde darob von allen Künstlern bewundert.« Schnorr blieb übrigens die technische Unvollkommenheit seiner Arbeiten nicht verborgen. Im Anfang der vierziger Jahre äusserte er in Bezug auf die Fresken der Villa Massimi zu Ludwig Richter: »Wir hatten damals vollauf zu thun, nicht allein die Prinzipien, die Grundanschauungen der alten grossen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts zu erforschen und festzustellen, sondern wir mussten nach denselben auch selbst schaffen und arbeiten lernen. Da die alten Grundlagen verloren gegangen waren,

*) Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie von Ludwig Richter. Herausgegeben von Heinrich Richter. Frankfurt a. M. 1886. S. 186.



kehrten wir zu den Quellen zurück, in deren Verlauf so Grosses, Vollkommenes entstanden war. Es war uns unmöglich, Alles auf einmal zu leisten, und wir glaubten, die Weiterführung, namentlich die Ausbildung der Technik in demselben Geiste, den Nachkommenden überlassen zu können.« Selbst Herman Riegel, der eifrigste Vorkämpfer für die von der neudeutschen Kunst vertretenen Prinzipien, muss zugeben, dass die »malerische Behandlung« der Schnorr'schen Fresken »sehr ungleich und selbst in den besten Fällen nicht ganz ohne Mängel ist.« Er fährt dann fort: »Viele der Lokaltöne sind erdig und schwer, besonders verstimmt ist das Blau. Andres dagegen ist wieder ganz vortrefflich, wie namentlich das grosse Wandbild vom rasenden Roland und überhaupt die landschaftlichen Theile der Malereien, die fast durchweg sehr schön sind. Doch erreicht Schnorr nirgends die ausgezeichnete malerische Feinheit und Stimmung, die Overbeck in seiner »Gildippe« sehr vorzüglich gelang.« Die Absichten Schnorr's sind denn auch in den Kartons, die sich in der Kunsthalle zu Karlsruhe und im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. befinden, besser zu erkennen als in den ausgeführten Malereien, deren technische Mängel im Laufe der Zeit noch durch den Einfluss der Feuchtigkeit vergrössert worden sind. Die Gliederung der Decke durch vier Stichkappen und die dadurch bedingte Eintheilung der Wände machen das Ariostozimmer zu dem am reichsten dekorirten Raum. Die Decke allein enthält vierzehn Kompositionen, deren Mittelpunkt das Siegesfest Kaiser Karls und die Vermählung des Ruggiero und der Bradamante bildet. Dazu kommen noch fünf grosse und vier Schmalbilder an den Seitenwänden. Bei der Wahl seiner Motive ist Schnorr mit reiflicher Ueberlegung und scharfem Einblick in das Wesen des Gedichts zu Werke gegangen, worüber er im Kunstblatt von 1828 ausführlich Rechenschaft abgelegt hat. Er konnte denn auch mit Genugthuung sagen, dass »die Art, wie er dieses wunderliche, weitschweifige Gedicht zu einer solchen gedrungenen Darstellung aufgefasst habe, grossen Beifall erhalten.« Durch die Liebenswürdigkeit seines Wesens, die Lauterkeit seiner Gesinnung, die ideale Begeisterung in seinem Streben und die ruhige, harmonisch abgeklärte Festigkeit seines Charakters übte Schnorr nach Cornelius' Abreise einen grossen Einfluss auf die römischen Kunstgenossen aus. Er war es, der in die Stellung des »Hauptmanns der römischen Schaar« trat, da Overbeck nicht die nöthige Energie besass, um sich allein, ohne Cornelius' Beihülfe, zur Geltung zu bringen oder sich gar zum Haupte einer Schule aufzuwerfen. Schnorr hatte sich freilich noch nicht zu einer künstlerischen Persönlichkeit von bestimmter Individualität herausgebildet. Er war theils von Overbeck, theils von



Cornelius abhängig, die er auch nach seiner eigenen Versicherung stets als seine Lehrmeister betrachtete. Erst später gelang es ihm, die Eigenthümlichkeiten beider zu einer neuen Harmonie zu verschmelzen. Wie sehr aber seine Kompositionen im Ariostozimmer den Beifall der Zeitgenossen fanden, so vermochten auch die letzteren schon zu erkennen, dass der Schwerpunkt von Schnorrs Begabung nicht im Heroischen und Dramatischen, sondern im Idyllischen lag. Ohne in religiöser Beziehung ein Asketiker zu sein, verband er echte Frömmigkeit mit der Empfänglichkeit für die heiteren Seiten des Daseins. In der letzteren wurzeln seine besten Schöpfungen, was schon Ludwig Richter klar herausfühlte. Während Schnorr noch an den Malereien in der Villa Massimi thätig war, beschäftigte er sich zugleich mit einer neuen Aufgabe, deren Ausführung ihm der Kronprinz Ludwig von Bayern in Aussicht gestellt hatte. Er sollte einige Säle in dem neuen Residenzschlosse in München mit Darstellungen aus der Odyssee schmücken, und gerade für dieses Gedicht war Schnorrs Begabung vorzüglich geeignet. »Das Anmuthige und Phantasiereiche, schreibt Ludwig Richter, war doch sein Bereich der Poesie, seine eigenste Natur, und welchen Anlass zu den köstlichsten Landschaftsbildern würde gerade dieser Stoff ihm dargeboten haben, wozu er ja ein Talent besass, wie kein zweiter deutscher Maler, und welches bedeutend zu verwenden ihm niemals eine Gelegenheit geboten wurde.«

Bevor wir den früheren Bildungsgang Schnorrs charakterisiren und seine spätere Entwicklung weiter verfolgen, haben wir uns noch mit jener Gruppe von Künstlern zu beschäftigen, welche man »Nazarener« nennt. Aus den Klosterbrüdern von San Isidoro erwachsen, haben die Nazarener keinen Einfluss auf den Fortschritt der künstlerischen Produktion geübt und auch keine Werke hinterlassen, welche einen Markstein in der Kunstgeschichte bilden oder die in den dauernden Besitz des deutschen Volkes übergegangen sind. Wo es ihnen gelang, zu einer reinen Formensprache hindurchzudringen, trat die religiöse, bis zum Fanatismus getriebene Unduldsamkeit in den Weg, um eine gleichmässig volle Wirkung auf eine in konfessioneller Beziehung zwiespältige Bevölkerung zu ermöglichen.

9. Die Nazarener.

Obwohl Cornelius durch Geburt und Erziehung ein eifriger Katholik war und es auch sein Leben lang blieb, stand er den Empfindungen seiner Kunstgenossen, welche das protestantische Bekenntniss ihrer Väter mit einem andern vertauscht hatten, keineswegs sympathisch gegenüber.