



Arbeiten systematisch keine Notiz^{*)}. Als nach Cornelius' Weggange im Frühjahr 1841 der Architekt Gärtner zum Direktor der Akademie ernannt wurde, fühlte sich Schnorr durch diese Uebergangung seiner Person so gekränkt, dass er kein Bedenken trug, im Jahre 1846 einem Rufe als Direktor der Gemäldegalerie und Professor an der Akademie nach Dresden zu folgen, wo er eine warme Aufnahme fand und bis ans Ende seines Lebens in hohen Ehren gehalten wurde. Mit München blieb Schnorr übrigens in stetem Zusammenhang. Er widmete einen Theil seiner Zeit der eigenhändigen Ausführung der Nibelungenfresken, die sich bis zum Jahre 1867 hinzog, und im Jahre 1869 vollendete er für das Maximilianeum in München ein grosses Oelgemälde »Luther in Worms«, eine Aufgabe, die freilich über seine bereits erlahmte Kraft hinausging. Mit technischer Virtuosität wusste Schnorr nur den Zeichenstift, die Feder und die Reisskohle zu handhaben. Dagegen wurde er der Fresko- und Oelmalerei niemals Herr. Die bedeutendste Schöpfung seiner Dresdener Periode war denn auch ein Cyklus von Zeichnungen, 240 Illustrationen zur Bibel, welche er in den Jahren 1852—62 ausführte und in denen sich sein Künstlergeist am reinsten und freiesten zeigt. (Im Gegensatz zu Cornelius und Führich stellte sich Schnorr auf den spezifisch protestantischen Standpunkt und schälte aus den heiligen Geschichten den rein menschlichen Kern heraus.) Die Würde des religiösen Stoffes vollkommen wachend, verstand er es zugleich, namentlich in den Illustrationen zum alten Testament, die lieblichsten Bilder eines idyllischen Familienlebens mit der keuschen Naivetät eines Dürer zu entwerfen. Einen grossen Theil seiner Thätigkeit widmete er der ihm unterstellten Galerie, deren Uebersiedlung in den Semperschen Neubau unter seiner Leitung erfolgte. Er starb am 24. Mai 1872, nachdem er schon im Jahre zuvor unter dem Druck des Alters seine Aemter niedergelegt hatte. Wenn er auch nicht mit so vielen Bitternissen zu kämpfen gehabt, wie Cornelius, so sollte doch auch die Saat, die er ausgestreut, keine Früchte tragen.

II. Cornelius in Düsseldorf und München.

Als Cornelius im Herbste 1819 in München eintraf, um die Fresken in der Glyptothek, zu welchen er bereits einige Kartons mitgebracht hatte, in Angriff zu nehmen, waren die Bemühungen Niebuhrs, den Künstler für Preussen zu gewinnen, zu einem erfreulichen Abschluss

^{*)} Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. II. S. 52.



gediehen. Cornelius sollte zum Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie ernannt und überdies an der Dekoration des Berliner Schauspielhauses betheiliget werden, damit neben seiner Lehrthätigkeit auch die schöpferische nicht unbefriedigt bliebe. Doch sah Cornelius bald ein, dass ihm in der Glyptothek ein ruhmvolleres Feld des Schaffens winkte, und da er deshalb das Verhältniss zum Kronprinzen Ludwig nicht lösen wollte, ging das preussische Ministerium in bereitwilligstem Entgegenkommen auf die von dem Künstler gestellten Bedingungen ein. Das Ministerium, so heisst es in dem betreffenden Dekret, »ernennt Sie hiermit zum Direktor der Kunstakademie in Düsseldorf und ertheilt Ihnen die Erlaubniss, in den Sommermonaten der nächsten zwei Jahre 1820 und 1821 nach München zu reisen, um die dort übernommenen Freskomalereien zu vollenden; erwartet aber, dass Sie während Ihrer Abwesenheit von Düsseldorf für die nöthige Ordnung des Unterrichts und der Aufsicht in der gedachten Kunstanstalt sorgen, auch nach Ihrer Erklärung die fähigen Schüler zu ihrer Ausbildung an Ihren Arbeiten in München werden Antheil nehmen lassen.« Zugleich wurde Cornelius aufgefordert, nach Berlin zu kommen, um daselbst mit dem Ministerium über die Organisation der Akademie zu berathen, und mehrere von seinen Kartons und Zeichnungen mitzubringen. Das geschah im Januar 1820. Obwohl Cornelius in Berlin in einem engen Kreise gleichgesinnter Freunde begeisterte Aufnahme fand und drei Monate daselbst verweilte, war dieser Aufenthalt doch ohne Einfluss. In Bezug auf die Akademie kam es zu keiner definitiven Entscheidung und die Ausstellung seiner Arbeiten machte keinen grossen Eindruck. »Der leicht entzündliche Enthusiasmus des Berliner Publikums, schreibt Ernst Förster, welcher damals in Berlin studirte, wollte von diesen farb- und effektlosen Zeichnungen (es waren die Kartons zu Dantes Paradies und zu einigen Deckenbildern des Göttersaales der Glyptothek) nicht Feuer fangen. Wie brannte er lichterloh auf, als kurz danach Begas mit seiner Ausgiessung des heil. Geistes, diesem Zauberstrahlenregen, von Paris kam, oder als noch später die belgischen Bilder von Gallait und de Bièfve sinnverwirrend selbst auf die Besonnensten wirkten!« So ist es auch später geblieben. Das Berliner Publikum ist auch später nicht, als Cornelius nach der preussischen Hauptstadt übersiedelte, zu dem Künstler in engere Beziehungen getreten, und bis auf den heutigen Tag ist in Berlin das Verständniss für Cornelius' Schöpfungen nicht erwacht, obwohl dieselben in der Nationalgalerie, wo sie die beiden grössten und vornehmsten Säle füllen, täglich zur Verständigung einladen. Eigentlich populär ist Cornelius aber auch nicht in Düsseldorf und München geworden. Wie in Berlin hat ihm



ebenso in den anderen Kunststädten der Umstand geschadet, dass er nicht malen konnte oder wollte.

Die Organisation der Düsseldorfer Akademie schritt so langsam vorwärts, dass Cornelius erst im Oktober 1821 nach Düsseldorf gehen konnte, wo sich bald eine kleine Zahl von Schülern um ihn sammelte. Karl *Stürmer* (1803—1881) und Hermann *Stilke* (1804—1860) waren die ersten, die aus Berlin zu ihm nach München gekommen waren und sich bereits bei der Ausführung der Fresken in der Glyptothek bewährt hatten. Zu ihnen traten in Düsseldorf Joseph *Götzenberger* (1800—1866), welcher Cornelius' Lieblingsschüler wurde, Wilhelm *Röckel* (1801—1843), Karl *Hermann* (1802—1880), H. *Anschütz*, Chr. *Ruben*, Ernst *Förster* u. a. hinzu. Bei der Uebernahme des Direktorats in Düsseldorf dachte Cornelius nur daran, die Akademie zu einer Ausbildungsschule für die Freskomalerei zu machen. Sie war ihm das Endziel aller Kunst, und alle übrigen Fächer, soweit sie nicht zur Erreichung dieses Zieles dienen konnten, wurden von der Akademie verbannt. Da er selbst ausreichend mit der Anfertigung der Kartons für die Glyptothek beschäftigt war, musste er darauf sehen, seinen Schülern ein Feld zur praktischen Betätigung in der Freskomalerei zu eröffnen. Es gelang ihm, zunächst von der Regierung zwei Aufträge zu erwirken und dann auch mehrere reiche Privatleute zu Bestellungen heranzuziehen. Aber über allen diesen Erstlingsversuchen hat ein Unstern gewaltet. Zur Vollendung gelangten nur die Personifikationen der von ihren Vertretern umgebenen vier Fakultäten in der Aula der Bonner Universität, welche von Hermann (Theologie) und Götzenberger (Jurisprudenz, Philosophie und Medicin) unter Beihülfe von Förster und Kaulbach ausgeführt worden sind. In der Komposition abhängig von den Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura, welche Cornelius selbst als Vorbilder empfohlen hatte, vermögen die Darstellungen trotz ihres Figurenreichthums nicht den weiten Raum zu füllen, zumal die Decke ohne Dekoration blieb. Aber es ist nicht die Ungunst äusserer Umstände allein, welche diese, wie die meisten übrigen Schöpfungen der Corneliusschüler, nicht zu voller Wirkung gelangen lässt. Seine Technik, seine Formengebung, seine Kompositionsmanier, selbst seine eigenthümliche Art, die Gegenstände der Aussenwelt anzuschauen und aufzufassen, konnte der Meister wohl seinen Schülern mittheilen, und er hat dies bis zu einem solchen Grade erreicht, dass die Arbeiten seiner Schüler ein gemeinsames Stilgepräge tragen. Das Feuer des Genius, welches ihn selbst durchglühte, vermochte er jedoch nicht auf andere zu übertragen, denen die Natur eine gleiche Mitgift versagt hatte, und ein widriges Geschick hat es gefügt, dass sich unter



den Corneliuschülern nicht eine einzige wirklich geniale Natur befand, welche sich mit dem Meister hätte messen können. Der einzige, welchem ein gewisses Maass von Genialität nicht abzusprechen ist, Kaulbach, wurde von Cornelius als abtrünnig erklärt. Ein zweites grosses Unternehmen, welches den Corneliuschülern in den Rheinlanden übertragen wurde, die Ausmalung der Decke des Assisenhofes in Coblenz mit einer Darstellung des jüngsten Gerichts durch Stilke und Stürmer, kam nicht zum Abschluss. Die Gründe dieser Unterbrechung sind nicht recht klar. Als äusserer Vorwand galt die Wahrnehmung, dass die Akustik des Saales unter den Arbeiten litte. Von anderer Seite wurde dagegen behauptet, dass man in der katholischen Stadt Anstoss daran genommen hätte, dass die Maler den Ketzer Luther in den Himmel versetzt. Letzteres war, wie Förster hervorhebt, mit Cornelius' voller Zustimmung geschehen, welche sich auch darauf erstreckte, »dass in Hermanns Freskobilde der Theologie in der Aula zu Bonn der protestantischen Theologie mit allen Reformatoren von Petrus Waldus und Wiclef bis auf Luther, Melanchthon, Zwingli, Calvin u. s. w. derselbe Umfang eingeräumt wurde, als der katholischen, und der Gedanke einer Ausgleichung beider durch die Wissenschaft und das Christenthum klar hervortreten durfte.« Diese Toleranz behauptete Cornelius, wie sich aus den Gesprächen mit Lohde und Riegel ergibt, sein ganzes Leben hindurch. Namentlich zollte er der historischen Persönlichkeit Luthers stets volle Hochachtung. Nur gelegentlich war er in seinem späten Alter ultramontanen Anwandlungen unterworfen, welche jedoch den Kern seiner religiösen und philosophischen Anschauungen nicht berührten.

Von den Privataufträgen, welche man der jungen Schule ertheilte, wurde nur einer wirklich in Angriff genommen: ein Freskencyklus für den Baron von Plessen in dessen Schlosse bei Düsseldorf. Doch gelangten nur zwei Kompositionen, Apollo unter den Hirten und das Urtheil des Midas, durch Peter App und Wilhelm Röckel zur Ausführung. Weitere Aufträge des Freiherrn von Stein und des Grafen Spee gediehen nicht über die Vorverhandlungen hinaus. Was in des letzteren Schlosse Heltorf bei Düsseldorf später zu Stande kam, trägt trotz der Bethheiligung Stürmers vollständig den Charakter der von ganz anderen Grundsätzen beherrschten Schule Schadows, welche sehr bald die Erinnerung an Cornelius' Wirken in Düsseldorf bis auf die letzte Spur in Vergessenheit brachte. Als der Direktor der Münchener Kunstakademie Peter von Langer im August 1824 starb, that Kronprinz Ludwig sofort alle Schritte, um Cornelius das Direktorat zu übertragen und ihn so ganz an München zu fesseln. Er brannte vor Ungeduld, alle Hindernisse zu beseitigen, und fasste seine Wünsche in die sehnsuchts-



vollen Worte zusammen: »Ganz, ganz unser, wenn dieses Cornelius ist, dann ist's fürtrefflich!« Der Kronprinz konnte damals nicht ahnen, welch' einen herrschsüchtigen, eigenwilligen und tyrannischen Mann er mit so vielen Opfern und Bemühungen an sich zu fesseln bestrebt war. Der begeisterte Fürst hatte nur die ideale Seite des Verhältnisses vor Augen, er dachte immer in erster Linie an den Künstler, nicht an den Lehrer und das Schulhaupt, welches seine ehrgeizigen Machthaberpläne verfolgte. Die preussische Regierung, welche längst das Unzuträgliche von Cornelius' Doppelthätigkeit eingesehen haben mochte, nahm das Entlassungsgesuch des Akademiedirektors kühler auf, als dieser erwartet hatte. Sie bereitete ihm keine Schwierigkeiten, lehnte aber auch seine Vorschläge in Betreff einer Besetzung der Direktorstelle durch Schnorr ab. Diese Ablehnung wird in einem Schreiben des Ministers von Altenstein sehr treffend folgendermaassen motivirt: »Da Seine Majestät sich nicht dafür habe erklären wollen, dass bei der dortigen Kunstschule nach Ihrem Abgange die Malerei al fresco als Hauptstudium betrieben werde, und da aus diesem Grunde der Maler Julius Schnorr . . . nicht näher berücksichtigt, mir vielmehr aufgetragen ist, bei der Wahl eines neuen Direktors nur die allgemeine Tüchtigkeit so in Betracht zu ziehen, dass die Rücksicht auf die Al fresco-Malerei als untergeordnet berücksichtigt werde, so wird die vollständige Ausführung Ihrer Vorschläge nicht einzuleiten sein . . . Sie würden mich . . sehr verbinden, wenn Sie mir . . . Ihre Meinung darüber äussern wollten, welchem Berliner oder anderen einheimischen Künstler Sie wohl zutrauen, dass er neben der Oelmalerei das Studium der Malerei al fresco am zweckmässigsten in Ihrem Sinne fortführen möchte.« Es scheint, dass Cornelius, welchem hier zum ersten Mal die unangenehme Mahnung an die gleiche Berechtigung der Oel- und Freskomalerei entgegnetrat, keine weiteren Vorschläge gemacht hat, und mit schwerem Herzen musste er sehen, dass mit Wilhelm Schadow, welchen er spottend den »königlich preussischen Raphael« nannte, ein neuer, von dem seinigen völlig verschiedener Geist in die Düsseldorfer Akademie einzog.

Bald nachdem Cornelius gänzlich nach München übersiedelt war, begann er mit einer Reform der Akademie, bei welcher sich wiederum die schroffe Einseitigkeit seiner Kunstanschauung zeigte. Auch die Münchener Akademie hätte er gern zu einer Schule für Freskomaler umgestaltet, wenn nicht sein fürstlicher Beschützer, der inzwischen den Königsthron bestiegen hatte, ab und zu seinen sich auf das Verwaltungsgebiet erstreckenden Uebergriffen entgegengetreten wäre. »Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei, so schrieb er im Dezember 1825



an den König, halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein ab-
gesondertes Fach; sie umfasst die ganze sichtbare Natur. Die Gattungsmalerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am grossen Stamme der Kunst.« Die Genremaler, hatte er einmal zu seinen Schülern gesagt, »sind immer ein Zeichen des Verfalls der Kunst und behalten nur einigen Werth, insofern sie sich auf die wahre, allumfassende Kunst stützen, wie die Niederländer; sonst sind sie mir immer langweilig.« An dieser Geringschätzung der Genremalerei hielt Cornelius mit der ihm eigenen Zähigkeit sein Leben lang fest; sie wuchs sogar in dem Maasse, als seine eigenen Schöpfungen in Vergessenheit geriethen und die allgemeine Anerkennung stieg, deren sich die Werke der neueren Genremaler Vautier, Knaus, Menzel u. a. zu erfreuen hatten. Auf Cornelius' Veranlassung wurden Schnorr, Heinrich Hess (1798—1863) und Carl Schorn, letzterer für das Lehrfach der Kunstgeschichte und Aesthetik, an die Akademie berufen. Von hervorragender Bedeutung ist jedoch nur die Thätigkeit von Heinrich Hess geworden, welcher der Cornelius-Overbeckschen Richtung angehört und der Begründer der religiösen Malerei in München wurde. Viel erheblicher als die Wirksamkeit der Akademie war die künstlerische Produktion, welche Cornelius und seine Schüler unmittelbar nach der Thronbesteigung des Königs, der sich mit den umfassendsten Plänen trug, entfalten durfte.

Der Göttersaal der Glyptothek, der im Oktober 1823 vollendet wurde, war das erste Werk auf vaterländischem Boden, durch welches der Meister das in ihn gesetzte Vertrauen rechtfertigte. Diejenigen Vorzüge seines Genius, die sich bereits in seinen Illustrationen zum Faust und den Nibelungen offenbart hatten, traten auch hier zunächst in den Vordergrund. Als Illustrator strebte er danach, sich von dem Dichter unabhängig zu machen. »Es taugt nicht, den Dichtern nachzudichten, hatte er einmal zu seinen Schülern gesagt. Unsere Kunst ist frei und muss sich frei gestalten. Erwärmen sollen wir uns an der Begeisterung der Dichter; das ganze Leben muss von ihnen durchdrungen sein; aber wo wir dichten, sollen wir selbst dichten und nicht für uns dichten lassen Szenenmalerei ist Nachdruck; die freie Kunst muss sich dessen schämen. Ich habe sie freilich einst selbst ausgeübt; aber nur weil es der einzige Weg war, dem Leben sich zu nähern, welchem Dichter und Tonkünstler näher stehen als Maler. Nun aber ist die Bahn gebrochen. Wir sind dem Leben keine fremde Erscheinung mehr; nun müssen wir uns die Freiheit erhalten, die auch die alte Kunst so hoch erhob!« Mit vollkommener Selbstständigkeit schuf sich Cornelius für den ersten Saal der Glyptothek ein organisch gegliedertes, durch einen



gemeinsamen Gedanken zusammengehaltenes Götterreich. Diesen Gedanken bot ihm die Theogonie Hesiods: »die ewige Liebe, die aus dem Chaos die Elemente bildet.« Aber weit entfernt, abstrakte Begriffe durch allegorische Wesen darzustellen, gab er den theosophischen Symbolen die plastische Erscheinung der höchsten Kunstblüthe. Doch trat er auch hier mehr schöpferisch als nachbildend auf, indem er die von der antiken Kunst überlieferten Typen von dem Strome romantischer Empfindung durchziehen liess und indem er jede Gestalt individuell beseelte. Durch diese persönliche Auffassung unterscheidet er sich vornehmlich von der Antike, welche anderen Zeitgenossen, wie z. B. Thorwaldsen, als das höchste Ziel künstlerischen Strebens erschien. Dass Cornelius in dem Bilde der »Oberwelt« Thorwaldsens »Ganymed mit dem Adler« kopirte, war wohl mehr eine feine Schmeichelei für den dänischen Künstler, als das Geständniss, dass in dem schwachen Abglanz der Antike, wie ihn Thorwaldsen vertrat, bereits das Höchste erreicht sei. Cornelius ist denn auch instinktiv der Universalität des antiken Geistes, soweit wir letzteren gegenwärtig begreifen, bei weitem näher gekommen als Thorwaldsen. Der Vertreter der ewigen Liebe konnte seiner plastisch schaffenden Phantasie nur Eros selber sein. Er erscheint in der Mitte des in vier Felder getheilten Kreuzgewölbes als Bändiger der vier Elemente, denen sich im nächsten Kreise die vier Jahreszeiten und im dritten die vier Tageszeiten anschliessen, immer durch Gottheiten versinnlicht, deren Einzelmythen noch durch Nebenbilder erzählt werden. Die Kompositionen, welche von dem geistig und räumlich den Mittelpunkt bildenden Eros strahlenförmig nach unten sich erweitern, gipfeln in drei grossen Lünettenbildern an den Wänden: der Oberwelt, dem Wasserreich und der Unterwelt. Da die vierte, die Fensterwand, einen gleichen Raum nicht bot, war Cornelius der Nothwendigkeit überhoben, dem Reich der Lüfte eine ähnliche Komposition zu widmen, was ihm um so willkommener sein musste, als die antike Mythologie nur von einer Dreitheilung der Götterwelt weiss. Ein so dramatisch veranlagter Geist wie Cornelius konnte sich mit einer einfachen Götterversammlung nicht begnügen, sondern er legte jeder Darstellung eine bedeutsame Handlung, einen beziehungsvollen Moment unter, wobei das Heroische und das Menschliche in die Regionen der Götter hineinreicht. Für die Oberwelt wählte er als Motiv die Aufnahme des Herakles in den Olymp, für das Wasserreich Arion auf dem Delphin, dessen Gesang Poseidon und Amphitrite mit ihrem zu einem Triumphzug gruppirten Gefolge lauschen, für die Unterwelt das Erscheinen des um Eurydike bittenden Orpheus vor dem Throne des Hades, welcher von finsternen Gottheiten und von den Todten-



richtern umgeben ist*). Was wir bei den Nibelungenbildern über den Umfang und den Schwerpunkt von Cornelius' eigenthümlicher Begabung gesagt haben, wäre hier zu wiederholen. Die Grenzen dieser Begabung verschoben oder erweiterten sich in dem ferneren Entwicklungsgange des Künstlers nicht wesentlich. Nur seine Vorzüge traten schärfer hervor, machten sich energischer geltend, womit natürlich auch seine Schwächen in ein helleres Licht gerückt wurden. So gelang es ihm in den Glyptothekfresken nur selten, zu jener freien Schönheit und naiven Anmuth hindurchzudringen, welche für die Jünglings- und Frauengestalten des griechischen Olympos bezeichnend sind. Es ist daher durchaus natürlich, dass ihm das finstere Reich des Beherrschers der Unterwelt am besten glückte. In der Bildung der von dem Saitenspieler des Orpheus eingeschlaferten Erinyen, in der herben Charakteristik der Todtenrichter liegen bereits die Keime, aus welchen sich später eine so gewaltig-dämonische Komposition wie die der »vier apokalyptischen Reiter« entwickeln konnte.

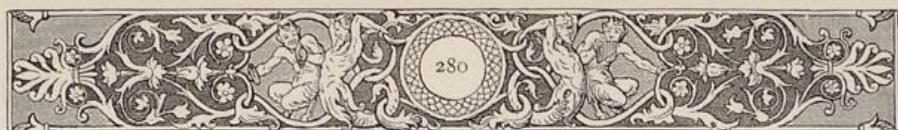
Da die Glyptothek die vom Kronprinzen und späteren Könige gesammelten Schätze antiker Kunst aufzunehmen bestimmt war, sollte der Inhalt der Bildersäle »in die antike Götter- und Heroensage, als den Quell der antiken Plastik, einführen.« Die beiden Säle, welche Cornelius ausmalte, liegen jedoch nicht an der gegenwärtigen Eingangs-, sondern an der Rückseite des Gebäudes. Es war nämlich, wie Reber den Sachverhalt klarlegt, ursprünglich die Anlage eines doppelten Eingangs geplant worden. Von der durch eine Auffahrtsrampe ausgezeichneten Rückseite sollten vornehme Besucher die Kunstsammlung betreten, und zu ihrem Empfange waren die rechts und links von der Eingangshalle belegenen Räume mit den Fresken des Cornelius, der Götter- und Heroensaal, bestimmt. Auch die Eingangshalle wurde mit drei Gemälden aus der Prometheus- und Epimetheussage dekoriert. Als Bildner der Menschengestalt war Prometheus der erste Künstler; »aber seelenlos bleibt seine Schöpfung ohne das Geschenk der Pallas, die Psyche. Die schöpferische Kraft des Künstlers, die ihn den Göttern gleich macht, verfällt dem Verderben und — wie Epimetheus erfahren — einer ohnmächtigen Reue,

*) Eine eingehendere Analyse der Gemälde des Göttersaales und ihres symbolischen Zusammenhangs findet man bei Förster a. a. O. Bd. I. S. 282 ff. und bei Valentin a. a. O. S. 102 ff. Letzterer tadelt mit Recht an der »Oberwelt« die dreimalige Verwendung desselben Motivs, der Begrüßung durch den Becher, und die Einfügung genrehafter Züge in die monumentale Schilderung. So lässt Cornelius z. B. den Hephästos »sich in seinen Becher vertiefen, damit Ares mit Aphrodite charmiren kann.« Indessen hat sich Cornelius auch hier nur durch seinen Grundgedanken, die Allgewalt der Liebe zu versinnlichen, leiten lassen.



wenn sie den von Pandora aus der verhängnissvollen Büchse entlassenen Uebeln der Geldgier, der Eitelkeit, der Lüsternheit u. s. w. Gewalt über sich einräumt. Den gefesselten Prometheus befreit Herakles, den vom Schicksal in Bande geschlagenen Künstler nur Heldenmuth und Heldenstärke.« So deutet Förster die drei Kompositionen, indem er hinzufügt, dass »in diesen drei Bildern zugleich das künstlerische Glaubensbekenntniss von Cornelius« zu erkennen sei, »dem er sein Leben lang unverbrüchlich treu geblieben ist.« Als der Göttersaal vollendet war, übersah man über der Grossartigkeit der Erfindung und Gestaltenbildung die Mängel und Unbeholfenheiten des Kolorits, die übrigens mit der Zeit nur noch greller hervorgetreten sind. Cornelius liess seine Schüler bei der Ausführung der Fresken nach Belieben schalten und walten. Weit entfernt, auf eine einheitliche Haltung und Zusammenstimmung des Kolorits hinzuwirken, freute er sich, wenn einem seiner Gehülfen ein Stück in der malerischen Darstellung besonders wohl gelungen war. Unter diesen Umständen lässt sich heute die Bedeutung dieser Schöpfungen nur noch aus den Kartons erkennen, welche sich zum grössten Theile, übersichtlich geordnet, in der Berliner Nationalgalerie befinden. Hier lernt man die gewaltige Formensprache des Cornelius aus der Quelle. Hier tritt uns freilich auch das Erkältende und Niederdrückende seines über menschliches Durchschnittsmaass erhobenen Wesens am nächsten entgegen.

Unmittelbar nach der Vollendung des Göttersaals nahm Cornelius den Heroensaal in Angriff, in welchem die trojanische Heldensage zur Darstellung kam. Die architektonische Gestaltung der Decke und der Wände war dieselbe wie im Göttersaal. Im Scheitel der Decke brachte Cornelius als Rundbild die Hochzeit des Peleus und der Thetis an, aber nur das Liebespaar selbst und die den Apfel hineinwerfende Eris, während die zwölf Götter als Reliefs um die Mittelszene gruppiert wurden. War so der erste Grundstein zu dem Kampfe um Troja in den Mittelpunkt gerückt, so entwickelten sich nunmehr in chronologischer Reihenfolge die zunächst daraus erwachsenen Ereignisse in vier kleinen, grau in grau gemalten Bildern: das Urtheil des Paris, die Vermählung des Menelaos und der Helena mit dem Schwur der Freier, die Entführung der Helena durch Paris und das Opfer der Iphigenie in Aulis. In den sich an die Grisailen anschliessenden vier Doppelfeldern hielt Cornelius nicht weiter an der historischen Folge der Ereignisse fest. Gleichwohl gab er damit nicht die innere Einheit seines Gedankenganges auf. Wie in der Behandlung und Motivierung der einzelnen Szenen blieb er auch hier in der künstlerischen Komposition des Ganzen der mit seinem Stoffe frei schal-



tende Dichter. In den acht Feldern liess er, nachdem die epische Erzählung durch jene fünf Expositionsszenen genügend vorbereitet worden, die Persönlichkeiten in den Vordergrund treten, die acht Haupthelden der Iliade, deren jeder in einer bedeutsamen, für den Gang der Ereignisse mehr oder minder entscheidenden Handlung dargestellt wird: Odysseus, wie er den Achill bei den Töchtern des Diomedes entdeckt, Diomedes im Kampf mit Ares und Aphrodite, Agamemnon, welchem Nestor im Traume erscheint, Menelaos im Kampfe mit Paris, Ajax der Telamonier im Zweikampf mit Hektor, Nestor im Zelte des Diomedes, Hektors Abschied von Andromache und Astyanax, Achilles, welchen Priamos um den Leichnam des Hektor bittet. Je zwei Bilder sind durch eine von Eugen Neureuther u. a. ausgeführte, reizvoll komponirte Arabeske geschieden, deren jede mehrere Darstellungen aus anderen griechischen Heldensagen in kleinen Figuren enthält. Nachdem so die Hauptacture der grossen Tragödie vorgeführt worden, wurde diese selbst in drei grossen Phasen geschildert, die man mit dem retardirenden Moment, mit der Peripetie und der Katastrophe des Dramas vergleichen kann. Das erste der drei grossen Lünettenbilder stellt den Zorn des Achilles um die entführte Briseïs dar, eine Komposition, in welcher Cornelius auf seinen Hauptvorzug, die Entwicklung dramatischen Lebens, verzichten musste. Wo er gezwungen war, Leidenschaften, welche in Momenten äusserer Ruhe des Menschen Brust durchwühlen, im Antlitz widerzuspiegeln, gerieth er oft in Uebertreibungen des Ausdrucks, die sich bis zur Verzerrung, bis zur Grimasse steigerten, oder die Köpfe nahmen etwas Starres, Maskenartiges an. Bei weitem mehr kam die zweite Lünettenkomposition, der Kampf um die Leiche des Patroklos, seinem Naturell entgegen. Hier gelang ihm die Verkörperung griechischen Heldenthums in seinem naiven Pathos am besten, und überdies wird die Einheitlichkeit der schwungvollen Schilderung noch durch die treffliche Ausführung in Fresko gehoben, welche diesem Bilde äusserlich vor allen übrigen den Vorrang sichert. Den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck macht jedoch das dritte Lünettengemälde, der Fall Trojas, in welchem der Tragiker Cornelius das erste Wort reden konnte. Im Mittelpunkte steht die heroische Gestalt der Cassandra, die so recht dem Maasse cornelianischer Heldenweiber angepasst ist, den Fluch gegen das Geschlecht der Atriden ausstossend, woran sie Agamemnon vergebens zu hindern sucht. Um sie herum sind mit wenigen, aber prägnanten Zügen die Opfer der erschütternden Katastrophe, die Todten wie die Ueberlebenden, gruppirt: die in dumpfen Schmerz versunkene, gleichsam zu einem Steinbild erstarrte Hekabe, wiederum eine Schöpfung von echt cornelianischem Ge-



präge, die an ihre Brust geflüchtete Polyxena, welche Ajax, der Sohn des Oileus, an sich reissen will, die ohnmächtig zusammengesunkene Andromache, vor welcher Neoptolemos steht, im Begriff, den kleinen Astyanax von der Zinne herabzuschleudern, der Leichnam des Priamos und hinter ihm, auf den Fuss einer Säule gelehnt, ein sterbender Sohn! Links deutet die Versammlung der um die Kriegsbeute loosenden Heerführer neues Unheil an, während zur Rechten der mit Anchises und Askanios fliehende Aeneas in eine ruhmvolle Zukunft weist. Als Cornelius dieses Bild vollendete, stand er im Vollgenuss freudigsten und hoffnungsreichsten Schaffens, und es ist daher begreiflich, dass sein künstlerisches Vermögen hier seinen Gipfelpunkt erreichte. Vor diesem Bilde wurde ihm auch die höchste äussere Anerkennung zu Theil, indem ihm der König, welcher namentlich von der Gestalt der Cassandra entzückt war, am 31. Dezember 1825 das Kreuz des Civilverdienstordens der bayrischen Krone mit den Worten: »Man pflegt Helden auf dem Schauplatz ihrer Thaten zu Ritters zu schlagen!« an die Brust heftete und ihn damit in den Adelsstand erhob. Die von da ab stetig wachsenden Missverständnisse und Misshelligkeiten zwischen dem Künstler und seinem Mäcen mögen auf die Ausführung der meisten übrigen Fresken lähmend und nachtheilig eingewirkt haben, mehr aber noch der Umstand, dass die Ausführung wiederum verschiedenen Händen anvertraut wurde und daher noch ungleichmässiger ausfiel als die Malereien im Göttersaal. Fortan wurde der schon früher gegen Cornelius erhobene Vorwurf, er könne nicht malen, immer lauter. Sein Schüler Ernst Förster, welcher mit den Details der Arbeiten in der Glyptothek genau vertraut war, muss zugeben, dass dieser Vorwurf im Hinblick auf die Glyptothekfresken begründet erscheinen konnte, behauptet aber, dass Cornelius trotzdem sehr gut hätte malen können, wie z. B. das »Gemälde des Falls von Troja« bewiese. Er sucht die schroffen Gegensätze in der koloristischen Behandlung der Fresken daraus zu erklären, »dass Cornelius über seine malerischen Anlagen nicht vollkommen im Klaren war und fremden Eindrücken darauf einen Einfluss gestattete, wie unter gar keiner Voraussetzung auf Komposition und Formengebung.« Nachdem Förster dann als Beispiel für die koloristische Befähigung von Cornelius das Fresko in der Stanza Bartholdy »Joseph und seine Brüder« citirt, fährt er fort: »In gleich maass- und stilvoller Weise sind die beiden Eros mit Adler und Kerberos im Göttersaal, mit denen er sein Werk in München begann, ausgeführt; und wäre er dabei geblieben und hätte auf diesem Wege auf seine Gehülfen eingewirkt, so wäre der Zuruf »ein Maler muss malen können!« nie als Vorwurf an sein Ohr gedrungen.



Nun aber traf es sich, dass seine beiden Mitarbeiter, Schlotthauer und Zimmermann, eine andere malerische Behandlung sich angeeignet hatten: Schlotthauer eine sehr zarte, aquarellartige, Zimmermann eine akademisch-naturalistische. Mochte nun Cornelius seine Weise nicht für ausreichend halten, dagegen mit Nachdruck zu protestiren, oder war er überhaupt dadurch ins Schwanken gekommen: kurz, er verfiel in den nächsten Bildern in ein unklares, braunes Kolorit und gewann nur an einzelnen Stellen und somit wieder vorübergehend den ursprünglichen Ton, so dass eine Unsicherheit und ein steter Wandel in der malerischen Behandlung eintrat, der ihn in Vieler Augen um den ursprünglichen Ruhm als »Maler« brachte!« Wenn wir nach diesen Auseinandersetzungen Försters auch glauben wollen, dass Cornelius malen konnte, so geht daraus zugleich hervor, dass ihm das Gefühl für Farbenharmonie, also eine der Grundlagen malerischen Könnens, fehlte. Aus anderen Aeusserungen des Meisters wissen wir aber auch, dass Cornelius nicht besser malen wollte. Als er im Jahre 1858 in Rom das Atelier August Riedels, des Lehrers von Piloty, mit welchem die spezifisch koloristische Richtung der Münchener Schule anhebt, besuchte und Riedel ihn um seine Meinung über ein von ihm gemaltes, von der Sonne beschienenes Mädchen im Bade fragte, gab Cornelius ihm die brüske, aber für seinen eigenen Standpunkt bezeichnende Antwort: »Sie haben vollkommen erreicht, was ich mein Leben lang mit grösster Anstrengung vermieden habe.« Cornelius war damals schon so weit gekommen, dass ihm die Kartonmalerei nicht mehr ein Hilfsmittel, sondern Endzweck war.

Zum Unglück fielen auch die ersten Arbeiten, welche Cornelius für seine Schule ausgewirkt hatte, malerisch nicht besser aus. In dem neu erbauten Arkadengange des Hofgartens, in welchem später auch Rottmanns italienische Landschaften ihre Stelle fanden, sollten auf Cornelius' Vorschlag sechszehn Darstellungen aus der bayerischen Geschichte in Fresko ausgeführt werden. Der König genehmigte nicht nur diesen Vorschlag, sondern bekundete sein lebhaftes Interesse an den Arbeiten auch dadurch, dass er hie und da genaue Vorschriften machte, die sich auf Kostüme, Uniformen, Waffen u. dergl. bezogen. Förster bemerkt mit Recht, dass dieser an sich erfreuliche Auftrag für die Fortentwicklung der Schule im Geist des Cornelius verhängnissvoll wurde und schliesslich den Boden vorbereiten half, aus welchem die realistische Historienmalerei im Sinne eines Carl Schorn und Piloty emporwachsen sollte. »Historische Genauigkeit war das letzte, worauf Cornelius in seinen Werken und Lehren einen Werth gelegt. Sie kam bei den ausschliesslich von ihm behandelten christlichen, mythologischen oder poetischen Gegen-



ständen nicht in Betracht Historischer Wahrheit zu Liebe wurde dagegen bei den Arkadenbildern der Stil, wenn nicht vernachlässigt, doch minder beachtet, in der Schilderung der Neuzeit natürlich geradezu verleugnet. So musste es kommen, dass, während der Meister in der Glyptothek mit homerischen Göttern und Helden den Weg der idealen Kunst uns vorzeichnete, wir nothgedrungen und naturgemäss davon entfernt gehalten wurden, um in Rüstkammern und Trachtenbüchern historische Wahrheit von Helmen, Panzern, Lanzen und Schwertgriffen, Waffenröcken, Galakleidern und Uniformen, geistlichen und weltlichen, männlichen und weiblichen Bekleidungen zu suchen.« Bei der Ausführung der Fresken herrschte dieselbe Willkür und Unsicherheit wie in der Glyptothek. Hier waren die Schüler noch mehr sich selbst überlassen, und ein Jeder gab seiner Individualität freien Spielraum. Cornelius wollte eine Schule von Freskomalern begründen; aber da er selbst die Freskotechnik nur mangelhaft beherrschte, gelang es ihm auch nur, eine Schule von Kartonmalern ins Leben zu rufen. Ueberdies waren die an den Arkadenbildern beteiligten Maler, welche ausser den sechzehn historischen Gemälden auch dreizehn allegorische Figuren auszuführen hatten, bei denen sie sich enger an Cornelius anschliessen konnten, fast durchweg untergeordnete oder wenig erprobte Kräfte, die mit den zum Theil sehr ungünstigen Aufgaben nicht viel anzufangen wussten. Endlich sind die Fresken durch die Einflüsse der Witterung und durch muthwillige Hände so hart mitgenommen worden, dass sie gegenwärtig einen traurigen Eindruck machen. Sie sind nur noch ein geschichtliches Denkmal edler, auf die Hebung der monumentalen Kunst gerichteter Bestrebungen, welche nicht zu dem erhofften Ziele führten. Von Corneliusschülern haben sich an denselben die schon genannten Ernst Förster, W. Röckel, C. Stürmer, C. Hermann, H. Stilke, ferner G. Hiltensperger, W. Lindenschmit, Ph. Schilgen, G. Gassen, Ad. Eberle (1806—1826), Ph. Foltz, G. Sipmann (1790 bis 1866), C. Schorn und Chr. Ruben beteiligt. Ausser ihnen waren noch Clemens Zimmermann, der Genosse und Mitarbeiter von Cornelius, und Dietrich Monten, ein Schüler von P. Hess, in den Arkaden thätig. Nur wenige von diesen Künstlern haben später noch durch eigene Schöpfungen die Erinnerung an die alte Zeit flüchtigen Glanzes wachgerufen. Ernst Förster (1800—1885) hat noch 1833 an der Ausmalung des neuen Königsbaus einigen Antheil gehabt und mehrere Portraits gemalt. Im Uebrigen wendete er seine Thätigkeit ausschliesslich der Kunstschriftstellerei zu, welche er in patriotischem Geiste und stets im Hinblick auf Cornelius als den Höhepunkt der neueren deutschen Kunst kultivirte. Jahrzehnte hindurch galt er auf diesem Gebiete als eine Autorität, bis



ihn die neue, historisch-kritische Richtung der Kunstwissenschaft in den Schatten stellte. Karl *Stürmer* (1803—1881), der früher an den Fresken aus der Geschichte Friedrich Barbarossas in Schloss Heltorf beteiligt gewesen und in den Arkaden zwei historische Gemälde und zwei Allegorien ausführte, half seinem Meister später an den Fresken in der Ludwigskirche und folgte ihm auch nach Berlin, wo er in der Vorhalle des Museums nach Cornelius' und eigenen Entwürfen im Verein mit andern die Thaten des Herkules und Theseus, ebenfalls mit unglücklicher Farbenwirkung, und in der Schlosskapelle einige Prophetenfiguren malte. Ein eigentlich produktives Talent war er ebensowenig wie Carl *Hermann* (1802—1880), dessen spätere Laufbahn durchaus nicht den verheissungsvollen Anfängen in Bonn entsprach. Es fehlte ihm ebensowenig an Beweglichkeit der Phantasie als an der Behendigkeit des Schaffens, weshalb die wenigen, später von ihm ausgeführten Arbeiten, wie die Himmelfahrt Christi an der Decke der protestantischen Kirche in München und die Darstellung der Gralsage aus dem Parzival in der Münchener Residenz, leblos in der Komposition und trocken im Vortrag sind. In Berlin, wohin ihn Cornelius zur Leitung der Freskomalereien in der Vorhalle des Museums berufen hatte, führte er nur vierzehn Figuren von Ervätern, Propheten, Evangelisten und Aposteln in der Klosterkirche und die zwölf Apostel in der Schlosskapelle aus. In den fünfziger Jahren beschäftigte er sich mit einem Cyklus von Illustrationen zur deutschen Geschichte, nach dessen Vollendung seine Produktion fast ganz erlosch. Stille fiel im Anfang der dreissiger Jahre von Cornelius ab und wandte sich der Düsseldorfer Romantik zu, in deren Geiste er sentimentale Genrebilder aus den Kreuzzügen und aus dem Leben der Jungfrau von Orleans sowie sechs Wandgemälde in Schloss Stolzenfels schuf, in welchen er durch Vorführung historischer Momente die ritterlichen Tugenden versinnlichte. Ebenso ging die durch die Arkadenbilder ausgestreute Saat historisch-romantischer Realität bei Lindenschmit und Foltz auf. Wilhelm *Lindenschmit* sen. (1806—1848) hat sich besonders durch Szenen aus Schillers Werken, die er mit Foltz im Arbeitszimmer des Königs in der Residenz ausführte, durch Wandmalereien in Hohenschwangau und durch Darstellungen aus der germanischen Vorzeit bekannt gemacht, Philipp *Foltz* (1805—1877) durch romantische Genrebilder wie des »Sängers Fluch«, durch idyllische Szenen aus dem Jäger- und Fischerleben und durch zwei historische Gemälde für das Maximilianeum in München, die Blüthe Griechenlands und die Demüthigung Friedrich Barbarossas vor Heinrich dem Löwen. Seit 1867 zum Direktor der bayerischen Gemädegalerien ernannt, entsagte er fortan der künstlerischen Thätigkeit. Nur bei einem



einzigsten aus dieser Gruppe der Corneliuschüler, bei Chr. *Ruben* (1805 bis 1872), liegt der Schwerpunkt seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung in der zweiten Hälfte seines Lebens, wo er als Leiter der Akademien in Prag und Wien eine einflussreiche Wirksamkeit entfaltete, freilich nicht im Geiste des Cornelius, sondern mehr im Anschluss an die Farbenprinzipien und die Stoffgebiete der Düsseldorfer Schule, welche aller Orten siegreich vordrang und die Cornelianer zum Schmerze des Meisters in ihr Lager hinüberzog. Nur diejenigen Schüler blieben dem Meister treu, welche, wie Eberle, Wilhelm *Röckel* (1801—1843) und später Max Lohde aus Berlin, in jungen Jahren vom Tode ereilt wurden.

Besser als die Arkadenbilder entsprach ein zweiter, gleichzeitig ertheilter, aber nicht so umfangreicher Auftrag dem Geiste der Schule: die Ausmalung der Decke des Odeonsaales mit drei mythologischen Darstellungen, Apollo und den Musen, Apollo unter den Hirten und dem Urtheil des Midas, welche von W. Kaulbach, Eberle und Hermann *Anschütz* (1802—1880) ausgeführt wurden. Letzterer gehört ebenfalls zu jenen »Veteranen aus König Ludwigs Zeit«, welche in einem langen, thatenlosen Alter von dem Ruhme der Vergangenheit zehren mussten. Während diese Arbeit gleich den Arkadenbildern unter der ausschliesslichen Leitung des Cornelius stand, wurden die folgenden Unternehmungen des Königs auf dem Gebiete der monumentalen und dekorativen Malerei der Einwirkung des Meisters entzogen. Man hat bisher den gegen Cornelius gerichteten Bestrebungen des bei dem Könige hoch angesehenen Hofbauintendanten Leo von Klenze einen grossen Theil der Schuld daran beigemessen, dass Missverständnisse und Irrungen schliesslich zum Bruche führten und Cornelius' Thätigkeit in München mit einer schrillen Dissonanz schloss. Aber Klenze würde bei seinem königlichen Herrn nicht ein so geneigtes Ohr gefunden haben, wenn nicht die Thatsachen, welche gegen Cornelius anzuführen waren, zu Gunsten seiner Ankläger gesprochen hätten. Cornelius war, wie wir schon hervorgehoben haben, eine herrische Natur, die alles unter ihren Willen beugen wollte. Dem Könige war aber alles Anmaassende, alles, was in seine eigene Machtsphäre eingriff, verhasst, und er hatte schon mehrfach die Uebergriffe des Meisters zurückweisen müssen. Während es ihm darum zu thun war, seine Unternehmungen schnell gefördert zu sehen, musste er bald inne werden, dass Cornelius' grosse Worte und Pläne nicht seinen und seiner Schüler Thaten entsprachen. Klenze war dagegen ganz der Mann, der den Wünschen des Königs entgegen kam und alles schnell, wenn auch ohne Genialität und maschinenmässig, zum Ziele führte. Der König kam schliesslich zu der Meinung, dass es Cornelius an geschäft-



licher und technischer Erfahrung mangle, um umfangreiche Unternehmungen in absehbarer Zeit zum Abschluss zu bringen, und dieser Umstand, nicht allein die Intriguen Klenzes, mag den König veranlasst haben, die Ausmalung der Loggien in der Pinakothek, für welche Cornelius die Entwürfe gezeichnet hatte, der Leitung Clemens Zimmermanns anzuvertrauen. Wenn aber auch wirklich diese Wahl in Folge von klugen Machinationen Klenzes erfolgt sein sollte, so ist dieser bis zu einem gewissen Grade zu entschuldigen, da sich Cornelius zuerst in verletzender Weise in die Angelegenheiten der Hofbauintendanz einmischte und dadurch den ehrgeizigen Klenze zu stiller Abwehr reizte, die sich schliesslich zu offener Feindseligkeit steigerte. Vergeblich waren daher Cornelius' Bemühungen, einen Einfluss auf die innere Dekoration der Zimmer des neuen Königsbaus zu gewinnen, und da die ihm übertragene Ausmalung des Goethe- und Schillerzimmers ihn in ein abhängiges Verhältniss zu Klenze gebracht haben würde, überliess er die Ausführung der Malereien seinen Schülern Kaulbach, Lindenschmit und Foltz. Nur noch einmal fand einer seiner Vorschläge günstige Aufnahme, das Projekt einer monumentalen Wiederherstellung des Isarthors in München. Unter der Leitung des ebenfalls von Cornelius empfohlenen Architekten Friedrich Gärtner, der bald eine ähnliche Vertrauensstellung beim Könige erlangen sollte, wie Klenze, wurde die Restauration vollzogen, und zwei Schüler von Cornelius, Bernhard *Neher* und *Kögel*, durften die Mauerflächen mit einigen Fresken, dem Einzuge Ludwigs des Bayern nach der Schlacht bei Ampfing, einem Madonnenbilde und Heiligenfiguren, schmücken. »Es war dies das letzte schwache Zugeständniss, so schreibt Förster in wehmüthiger Erinnerung, welches Cornelius vom König für die Pflege der monumentalen Malerei durch die von ihm gegründete und bis dahin geleitete Schule erhielt. Die Schule bestand, wenigstens in der bisherigen Weise der unmittelbaren Verbindung mit dem Meister und unter sich zu gemeinsamem Thun für Zwecke des öffentlichen Lebens, nicht mehr. Ein jeder der Schüler schlug seine eigenen Wege ein. Stilke, Eberle u. a. gingen nach Italien, Stürmer zunächst nach Berlin, Schorn nach Belgien, Hermann übernahm ein Freskobild für die neu erbaute protestantische Kirche in München u. s. f. Kaulbach hatte einen Auftrag von Klenze übernommen, einen Saal in dem Palast des Herzogs Maximilian auszumalen. Es war ein bedeutungsschwerer Abschluss im Leben des Meisters, der sich von einer Wirksamkeit geschieden sah, die er von jeher als eine wichtigste mit seinem Künstlerberuf verbundene Lebensaufgabe betrachtet hatte.« Auch der oben erwähnte Bernhard Neher (1806—1886), aus Biberach in Württemberg gebürtig, welcher



seine Studien bei Dannecker und Hetsch begonnen, sodann bei Cornelius in München fortgesetzt hatte und schliesslich vier Jahre lang in Rom gewesen war, führte nur jenes eine Werk am Isarthor, den Einzug Ludwigs, unter der Leitung oder doch unter den Augen des Meisters aus. Nach der Vollendung desselben wurde er durch die Grossherzogin von Sachsen-Weimar, welche ihn, wie wir schon früher beiläufig erwähnt haben, mit der Ausmalung von zwei Dichtezimmern im Weimarer Schlosse betraute, zeitweise aus der Cornelius'schen Richtung gebracht. Im Goethezimmer führte er 28, im Schillerzimmer 34 Fresken aus, deren Motive den Dichtungen des Dioskurenpaars entnommen sind. Es sind illustrationsmässige, in der Farbe etwas flauere Arbeiten, welche nicht durch Originalität der Charakteristik, sondern nur durch das gegenständliche Interesse reizen. Die religiöse Malerei in der hohen Auffassung des Cornelius, deren herbe Strenge er jedoch durch weiche Anmuth und ein voll entwickeltes Schönheitsgefühl milderte, war das eigentliche Gebiet seiner Kunst, und für sie wirkte er auch durch eine langjährige Lehrthätigkeit, welche in Leipzig, wo er fünf Jahre lang Direktor der Kunstakademie war, begann und in Stuttgart, wohin er 1846 als Lehrer an die Kunstschule berufen wurde, ihren Abschluss fand. Von 1854 bis 1879 war er Direktor der Kunstschule und somit einer der letzten Cornelius'schüler, denen es beschieden war, bis in die neueste Zeit eine maassgebende Stellung zu behaupten. Eine Schule freilich, die an seinen oder des Cornelius Prinzipien festgehalten hätte, hat er nicht heranblühen sehen, wiewohl er in Stuttgart auch künstlerisch sehr produktiv gewesen ist. Unter den dort von ihm ausgeführten grösseren Oelgemälden sind eine »Kreuzigung« in der Kirche zu Ravensburg (1850), eine »Kreuzabnahme« im Museum zu Stuttgart, »Noahs Dankopfer« (1861), »Christus segnet die Kinder« und »Abrahams Fürbitte für die Gerechten in Sodom« (1872) zu nennen. Noch zahlreicher sind seine Kartons für Glasfenster in der Stiftskirche, der Leonhardskirche, der Schlosskapelle und der neuen Johanniskirche in Stuttgart. Alle diese Kompositionen athmen Hoheit und edle Würde. Aber es fehlt ihnen die Wärme des Genius, des aus dem Innern schöpfenden Geistes. In unserer Zeit vermögen sich nur bahnbrechende Talente auf die Dauer Geltung zu verschaffen, vorübergehende Beachtung und die Gunst der Menge auch diejenigen, welche dem Geschmack des Tages huldigen. Da sich dieser von der idealen Richtung des Cornelius weit entfernt hat, sind die letzten Vertreter derselben noch bei Lebzeiten vergessen worden, zum Theil freilich durch eigene Schuld, weil nur wenige von ihnen sich entschliessen konnten, mit der vorwärtsschreitenden Zeit ebenfalls weiter zu schreiten.



Für Cornelius hatten sich inzwischen die Verhältnisse in München immer hoffnungsloser und unerfreulicher gestaltet. Schon hatte er den Entschluss gefasst, Bayern zu verlassen und in sein Vaterland zurückzukehren. Er hatte bereits einflussreiche Freunde in Bonn und München dafür interessirt, als ein Ereigniss eintrat, welches seinen leicht entzündlichen Geist mit neuen, überschwänglichen Hoffnungen erfüllte. Der König hatte den Entschluss gefasst, eine neue Kirche zu erbauen und den Bau durch den früher von Cornelius empfohlenen Friedrich von Gärtner ausführen zu lassen. Cornelius sollte das Innere ganz mit Malereien dekoriren, und voll Freude ging dieser auf einen Antrag ein, der ihm ein neues, lang ersehntes Feld künstlerischer Thätigkeit eröffnen sollte. »Denken Sie sich mein Glück! schrieb er im Januar 1829 an eine Freundin, ich soll nach Vollendung der Glyptothek eine Kirche ausmalen. Schon seit 16 Jahren trage ich mich herum mit einem christlichen Epos in der Malerei, mit einer gemalten Commedia divina, und ich hatte häufig Stunden und ganze Zeiten, wo es mir schien, ich wäre dazu ausersehen. Und nun tritt die himmlische Geliebte als Braut mir in voller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden? Das Universum öffnet sich vor meinen Augen. Ich sehe Himmel, Erde und Hölle; ich sehe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ich stehe auf dem Sinai und sehe das neue Jerusalem; ich bin trunken und doch besonnen.« Auch vor dieser Aufgabe regt sich in Cornelius zuerst der Dichter, dem es nur darauf ankommt, eine poetische oder religiös-philosophische Konzeption zum Ausdruck zu bringen. An die malerische Ausführbarkeit derselben dachte er nicht, wohl aber der König, welchem darum zu thun war, dieser neuen Unternehmung ein bestimmtes Ziel zu stecken. Bald nachdem Cornelius den umfangreichen Plan seines »christlichen Epos« entwickelt hatte, entschied sich der König für eine wesentliche Reduktion desselben. Er verzichtete auf die ganze Ausmalung der Kirche und wollte nur den Chor und das Kreuzschiff mit Fresken ausgeschmückt wissen. Auch in dieser Beschränkung hielt Cornelius an einer cyklischen Darstellung fest, welche den Triumph der heiligen Dreieinigkeit zur Anschauung bringen sollte. Die Gewölbe der Chornische sollten den Gott des alten Bundes als Schöpfer des Himmels und der Erde vorführen, umgeben von den sieben Chören der Engel, welche zugleich die göttlichen Eigenschaften, Heiligkeit, Allgegenwart, Allwissenheit, Allmacht, Allweisheit, Gerechtigkeit und Vorsehung symbolisiren. Die drei grossen Wandflächen, welche sich an der Ostseite des Chors und an der Nord- und Südseite des Querschiffs darboten, wurden für Christus bestimmt. An der Nordwand



sollte die Geburt des jungen Heilands, dem die Könige und die Hirten ihre Verehrung zollen, an der Südwand die Kreuzigung des Erlösers und an der Ostwand das jüngste Gericht dargestellt werden, auf welches letztere als den Höhepunkt des ganzen Cyklus Cornelius von vornherein das Schwergewicht legte. In den Gewölben des Querschiffs sollte das Walten des heiligen Geistes geschildert werden, wie es sich »in der Gemeinschaft der Heiligen und deren lebendiger Fortwirkung in der Kirche offenbart«, weshalb dort »die Patriarchen und Propheten, die Apostel und Märtyrer, die Evangelisten und Kirchenväter, die Kirchenlehrer und Ordensstifter, die Verbreiter und Beschützer des Christenthums und die heiligen Jungfrauen« versammelt wurden.

Bevor Cornelius die Kartons in Angriff nahm, fühlte er das Bedürfniss, an der Quelle der monumentalen Kunst, in Rom, im Verkehr mit Raffael und Michelangelo neue Kraft zu schöpfen. Er erhielt einen erheblichen Vorschuss und einen so ausgedehnten Urlaub, dass er ein Jahr lang in Rom verweilen durfte, wo er bald nach seiner Ankunft im August 1830 die Arbeiten für die Ludwigskirche mit dem Karton der »Kreuzigung« begann. Im Frühjahr 1833 wurde ihm ein zweiter Urlaub bewilligt, welchen er zu dem Zwecke gewünscht hatte, den Karton zum »Weltgericht« in Rom ausführen zu dürfen. Da sich der Ausführung der Fresken in der Kirche Hindernisse entgegenstellten, war Cornelius in der Lage, diesen zweiten Aufenthalt in Rom auf zwei Jahre ausdehnen zu können. Erst im Juni 1836 war der Bau so weit gefördert, dass der Meister mit seinem Freund und Schüler Hermann und einigen jüngeren Akademieschülern, Moralt, Lacher, Halbreiter, Kranzberger u. a., die Malereien beginnen konnte. Cornelius behielt sich selbst die eigenhändige Ausführung des Hauptbildes, des »jüngsten Gerichts«, vor, welches er sofort in Angriff nahm, vielleicht in der Absicht, durch die malerische Darstellung einer Komposition, welche als solche bei der Ausstellung des Kartons allgemeine Bewunderung erregt hatte, die Stimmen derer zum Schweigen zu bringen, welche behaupteten, Cornelius könne nicht malen. Mit dem »jüngsten Gericht« trat der Meister in Wetteifer mit zwei der grössten künstlerischen Geister der Geschichte, mit Michelangelo und Rubens. Was den letzteren betrifft, so war für Cornelius nicht die geringste Gefahr, mit dem glühenden Koloristen, mit dem »Maler des Fleisches« in Berührung zu kommen. Anders in Betreff Michelangelos, dessen Formensprache der seinigen ungleich verwandter war, von welchem er dieselbe zum Theil sogar abgeleitet hatte. Um auch nach dieser Richtung jede Annäherung zu vermeiden, entschloss sich Cornelius zu einer herben und knappen Formengebung, die hie und



da bis zur Härte, bis zur asketischen Uebertreibung gesteigert ist. In fernern Gegensatz zu Michelangelo stellte Cornelius nicht ein bestimmtes historisches Ereigniss, einen Dies irae, dar, sondern er fasste das jüngste Gericht symbolisch auf als eine beständige Mahnung an jeden Einzelnen, sich auf den jüngsten Tag vorzubereiten und nach Christi Vorbild zu leben. Dazu kamen noch andere Abweichungen von den typischen Darstellungen des »jüngsten Gerichts«, bei welchen zum Theil auch Cornelius' persönliche Anschauungen zum Ausdruck kamen. So hat er z. B. neben dem Verräther Judas auch den Verräther Deutschlands an die Römer, Segesthes, unter den Verdammten dargestellt. In der Gruppe der Heuchler befindet sich auch die Gestalt eines protestantischen Geistlichen, welche allgemein für Luther gehalten wurde. Als Hermann und Förster, welche sich als Protestanten dadurch verletzt fühlten, den Meister um eine Erklärung ersuchten, bestritt Cornelius ganz entschieden, dabei an Luther gedacht zu haben. Förster erwiderte ihm darauf, dass, wenn für die Protestanten kein Platz neben Katholiken im Himmel wäre, sie auch die Hölle den katholischen Sündern allein überlassen müssten, worauf Cornelius zur Antwort gab: »Sie haben Recht! Ich muss auch unter die Seligen einen Protestanten bringen; ich werde den Jakob Böhme zu ihnen gesellen.« Es muss hervorgehoben werden, dass Cornelius seine Zusage nicht hielt. Wenn man ihn auch nicht für einen Diener und Förderer ultramontaner Bestrebungen halten darf, so war er in seinen dogmatischen Kompositionen doch ein treuer Sohn seiner Kirche, und diesen hat er weder in dem »jüngsten Gericht«, noch in den cyklischen Kompositionen für den Camposanto in Berlin verleugnet.

Gerade der Freskencyklus in der Ludwigskirche, auf welchen Cornelius die grössten Hoffnungen auf Wiedergewinnung der königlichen Gunst gesetzt hatte, und insbesondere das »jüngste Gericht« sollte den Bruch mit dem Könige vollkommen machen. Da sich Cornelius bei Ausführung der Fresken verschiedener Gehilfen bedienen musste, konnte natürlich wie in der Glyptothek eine Ungleichheit der malerischen Behandlung nicht ausbleiben. Am meisten aber richtete sich die Kritik gegen das »jüngste Gericht«, welches Cornelius selbst ausführte. Diese Kritik drang auch zu den Ohren des Königs, und es scheint, dass Gärtner, der Architekt der Ludwigskirche, der sich durch Cornelius verletzt glaubte, das Seinige dazu gethan hat, um den König noch mehr gegen Cornelius einzunehmen. Nach dem Berichte Försters hat er dem König das grosse Fresko gezeigt, bevor noch das Gerüst völlig beseitigt war, sodass der König einen ungünstigen Eindruck empfangen musste. Ferner soll das



Gemälde eine nachtheilig wirkende Einfassung auf Anordnung Gärtners erhalten haben. Um das Maass der Kränkungen voll zu machen, wurde Cornelius, als er bei einem Besuche des Königs in der Kirche demselben folgen wollte, von dem Thürsteher der Eintritt auf Befehl des Königs verweigert. Die Behandlung, welcher Cornelius während seiner letzten Jahre in München von Seiten desselben Königs ausgesetzt war, der ihn zuvor maasslos vergöttert hatte, lässt sich in keiner Weise rechtfertigen. Auch in seinem Verkehr mit den Künstlern zeigte sich Ludwig als den Autokraten, der keinen Widerspruch duldete und unter welchem der hochherzige Kunstmäcen oft genug verschwand. Ein Mann, welcher den Grundsatz vertrat: »Ich, der König, bin die Kunst von München;« konnte auf die Dauer nicht mit einem Künstler zusammenwirken, der ähnliches von sich dachte. Wenn man demnach das Benehmen des Königs im Allgemeinen verurtheilen muss, so hatte er doch mit seinen speziellen Beschwerden über die Fresken in der Ludwigskirche Recht. Als malerische Leistung betrachtet, ist das »jüngste Gericht« allerdings kein Werk, welches Cornelius zur Ehre gereicht. Mit unseren heutigen Begriffen von malerischer Technik dürfen wir an das Gemälde überhaupt nicht herantreten, zumal da die koloristischen Schwächen desselben durch die Veränderung der Farben noch krasser zu Tage gekommen sind. Aber auch damals stand schon das allgemeine Niveau der malerischen Leistungsfähigkeit beträchtlich über demjenigen, auf welchem sich Cornelius noch immer bewegte. Der König sah ein, dass auf dem Wege, an welchem Cornelius mit zäher Beharrlichkeit festhielt, nicht weiter zu kommen war, und er machte deshalb keinen Versuch, den Meister zurückzuhalten, als dieser, einem Rufe König Friedrich Wilhelm IV. folgend, im März 1841 seine Entlassung als Direktor der Akademie forderte.

Mit dem Scheiden von Cornelius verlor sich auch bald die Spur seines Wirkens innerhalb der Münchener Schule, die ganz andere Wege einschlug und sich dabei das Postulat des Königs »der Maler muss malen können!« zur Richtschnur nahm. Nach einem kurzen Interregnum ging in Piloty ein neuer Leitstern auf.

12. Cornelius in Berlin.

Am 15. August 1840, also unmittelbar nachdem ihm jene Kränkung widerfahren, schrieb Cornelius an den kurz zuvor zum Throne gelangten König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen und bot ihm seine Dienste an. Der Brief, der durch Bunsens Vermittlung in die Hände des Königs kam, ist ein Denkmal der echt männlichen Gesinnung von Cornelius. Auch in einem bedeutungsvollen Momente, der über seine ganze