



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



Zukunft entscheiden sollte, erniedrigte er sich zu keiner unwürdigen Schmeichelei, sondern er führte die Sprache des Mannes, der weiss, was er werth ist. »Ich selbst, heisst es in dem Briefe, habe (seit der Düsseldorfer Zeit) Erfahrungen gesammelt und mich auf meine Weise ausgebildet. Diese neuen Erfahrungen, alle meine Fähigkeiten, mein Talent, alles, was ich kann und bin, biete ich Ew. königlichen Majestät mit freudiger Zuversicht an, mit der Zuversicht, dass wenigstens die Reinheit meiner Absicht nicht verkannt werden wird. Dass in Ihrer begeisternden Nähe unter Ihrem intelligenten und männlichen Volke meine Kunst erst ihre wahre Stelle, Weihe, Vollendung und Würdigung finden wird, ist meine feste Ueberzeugung.« Cornelius konnte damals nicht ahnen, dass keine Stadt Deutschlands eine so ungeeignete Stelle für die Entfaltung seiner Kunst war als gerade Berlin, wohin er mit so grossen Hoffnungen übersiedelte. Der für alles Edle und Grosse schwärmerisch begeisterte König freilich, dessen romantische Weltanschauung nicht frei von katholisirenden Tendenzen war, pries sich glücklich, zu dem glänzenden Doppelgestirn Schinkel und Rauch als ebenso ruhmvollen Vertreter der dritten Kunst Cornelius zu gewinnen. Die Bewunderung, welche er dem Künstler zollte, wurde durch keine Laune beeinträchtigt. Solange Friedrich Wilhelm IV. die Regierung führte, wurde Cornelius im Genusse einer von jeglicher amtlichen Verpflichtung freien Stellung mit höchster Auszeichnung behandelt, und dieselbe gnädige Gesinnung bewahrte ihm der Prinzregent und spätere König Wilhelm, obwohl dieser seiner ganzen geistigen Richtung nach zu den entschiedensten Bekennern des Protestantismus gehört. Auch eine Gemeinde feingebildeter, verständnisvoller Verehrer, welche ihm bis zu seinem Tode treu blieb, sammelte sich um den Meister. Aber sein Streben, sein Ehrgeiz wurden dadurch nicht befriedigt. Er wollte auf die Allgemeinheit der Künstler, er wollte unmittelbar auf das Volk wirken, und beides gelang ihm nicht, wozu äussere wie innere Verhältnisse beitrugen.

Zunächst war die Stimmung der Berliner Künstler für Cornelius keine günstige. Der König hatte, nach Försters Angabe, sich »unmuthig über den nach seiner Ansicht schlechten Ausfall der Kunstausstellung gegen einige der Maler geäussert« und dabei bemerkt: »Ich werde Euch Herren den Cornelius auf den Hals schicken!« Dadurch wurden die Erwartungen auf das Höchste gespannt, und man war nach dem glänzenden Empfange, der Cornelius zu Theil geworden, äusserst begierig, was denn der gepriesene Meister zu leisten im Stande wäre. Die Berliner Kunstverhältnisse wie die Anschauungen des grossen Publikums hatten sich schon damals so gestaltet, dass man weniger auf den Flug hoher



Gedanken, auf das kühne Wollen als auf das Können sah. Während Cornelius in München nach den höchsten Idealen rang, hatte sich in Düsseldorf die Schule des »Realismus«, wie man ihn damals verstand, zu hoher Blüthe entwickelt und unter den Künstlern wie im Publikum begeisterte Anhänger gefunden. Auch in Berlin begann man die Historien-, Genre- und Landschaftsmalerei in Düsseldorfer Art zu kultiviren, und als vollends im Spätherbst 1842 die Gemälde der Belgier Gallait und de Biève in Berlin erschienen, vollzog sich der Umschwung zu Gunsten des modernen, in der realistischen Kunstanschauung begründeten Kolorismus mit solcher Entschiedenheit, dass von einer weiteren, nach allen Seiten Frucht tragenden Entwicklung und Einwirkung seiner künstlerischen Persönlichkeit, auf welche Cornelius gehofft hatte, nicht mehr die Rede sein konnte. Was er selbst schuf, kam entweder zu mangelhafter äusserer Erscheinung oder traf auf unzureichendes Verständniss oder gar auf absichtliches Verkennen. Wie hoch man aber auch Neid und Missgunst, mit denen Cornelius zu kämpfen hatte, veranschlagen mag, so lässt sich doch heute aus der Summe seiner in Berlin entstandenen Schöpfungen, aus seinen brieflichen und mündlichen Aeusserungen und aus Berichten unbefangener Zeitgenossen so viel feststellen, dass der Hauptgrund, weshalb er in Berlin keine Wurzeln fassen konnte, in seiner eigenen bereits völlig abgeschlossenen Persönlichkeit lag, welche zu dem Berliner Volkthum und Wesen in schroffstem Widerspruch stand. Bei der hohen Meinung, welche er von seiner Kunst hatte, fühlte er sich auf Schritt und Tritt verletzt. Während er beschäftigt war, die höchsten Dogmen der christlichen Lehre zu einem religionsphilosophischen Epos zu gestalten und ein erhabenes Gebilde an das andere reihte, einen Gesang dem andern folgen liess, zogen sich Künstler und Publikum immer mehr von ihm zurück, um völlig entgegengesetzte Bahnen einzuschlagen, und es blieb nur eine kleine Gemeinde übrig, welche Cornelius in treuer Verehrung anhing. Ihre Begeisterung vermochte Cornelius nicht für die mangelnde Volksgunst zu entschädigen. Seine Verbitterung, sein Gefühl der Vereinsamung wuchs immer mehr, und im September 1859, als seine im Besitz der preussischen Regierung befindlichen Kartons zur Glyptothek und zum Camposanto in Berlin ausgestellt werden sollten, während er in Italien war, schrieb er in heftigstem Ingrimme an einen Freund: »Du bist begierig auf den Eindruck, den die Ausstellung meiner Kartons in Berlin machen wird; ich hoffe, sie werden durchfallen. Diesem vertrakten, gottverlassenen Volke verlange ich nicht zu gefallen.« Am Schlusse desselben Briefes giebt er sich jedoch wieder eine Blösse, welche für sein Streben nach dem Erfolge vor der Oeffentlichkeit und



nach der Volksgunst charakteristisch ist. »Lass mich auf jeden Fall etwas über die Ausstellung wissen; es ist für Berlin auf jeden Fall ein ganz tolles Kuriosum. Der grosse Nicolai wird sich im Grabe umdrehen.«

Seine Abneigung gegen Berlin und die Berliner war nicht etwa das Ergebniss seiner letzten Lebensjahre. Von Beginn seiner Thätigkeit wurden ihm Bitterkeiten bereitet, die freilich durch seine Arbeiten herausgefordert worden waren. Der König hatte ihn ersucht, die Ausführung der von Schinkel komponierten Entwürfe für die Vorhalle des Museums zu leiten, weil er annahm, dass Niemand in der Freskotechnik besser bewandert sein werde als Cornelius. Diesem war aber eine solche Aufgabe unsympathisch, und er überliess die Zeichnung der Kartons sowie die Ausführung in Fresko Künstlern, die nur zum geringeren Theile aus seinen Schülern bestanden, der Mehrzahl nach aber aus Malern, denen die Freskotechnik nicht geläufig war. Das war ein schwerer Fehler, da man den späteren Ruin der Fresken ihm selbst zur Last gelegt hat. Nach seiner eigenen Aussage hatte er sich um die Angelegenheit wenig bekümmert. »Auf Wunsch des Königs, so äusserte er sich später zu seinem Schüler Max Lohde, hatte ich dann und wann einmal nachgesehen und angeordnet. Man sollte aber kaum glauben, dass ein Architekt das komponiert habe! Es ist doch gar zu wenig architektonisch, gar keine rechte Gliederung.« Bei der unumwundenen Offenherzigkeit, welche zu den besten Charaktereigenschaften von Cornelius gehörte, war es nur natürlich, dass er sich schon bald nach seiner Ankunft in Berlin über die Kompositionen Schinkels geäussert hatte, und da diese in ihrer durch und durch malerischen Haltung den Tendenzen des Cornelius schnurstracks zuwiderliefen, fiel das Urtheil des letzteren geringschätzig aus. Damit verletzte er aber die Anschauung der tonangebenden Berliner Kreise, welche in Schinkel mit Recht einen Reformator der Kunst verehrten. Dazu kam noch, dass er seine ablehnenden Urtheile gegen andere nicht durch eigene, bessere Thaten zu begründen wusste. Seine Komposition für den sogenannten »Glaubensschild«, das Pathengeschenk des Königs Friedrich Wilhelm IV. für den Prinzen von Wales, fand zwar zuerst allgemeine Anerkennung; aber nach der Vollendung des Werkes durch den Modelleur, den Silberschmied und den Edelsteinschneider, denen keine technischen Nachlässigkeiten vorgeworfen werden konnten, stellte sich doch heraus, dass es der Komposition an Einheitlichkeit gebrach. Und in der That lässt es sich nicht rechtfertigen, dass Cornelius in dem äusseren Rundfries des Schildes Vorgänge wie den Einzug Christi in Jerusalem, den Verrath des Judas, die Grablegung und die Auferstehung mit der An-



kunft und dem feierlichen Empfange des Königs in England in Verbindung brachte.

Das erste Oelbild aber, welches Cornelius in Berlin im Herbst des Jahres 1843 ausstellte, untergrub dort sein Ansehen für immer. Was der alte Akademiedirektor Gottfried Schadow zu Varnhagen äusserte: »Cornelius komponire kühn, aber ein Maler sei er nicht gewesen,« war noch äusserst milde, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Schadows Sohn das Haupt derjenigen Schule war, welche die Erbschaft der cornelianischen angetreten hatte. Andere Urtheile, selbst die der maassvollsten Kritiker, waren viel schärfer. Es handelt sich um das Bild »Christus in der Vorhölle«, welches sich jetzt als Bestandtheil der Raczynskischen Sammlung in der Berliner Nationalgalerie befindet. Cornelius hatte ursprünglich die Komposition für die Ludwigskirche entworfen; aber der König hatte das Bild ausgeschieden. Graf Raczynski veranlasste den Meister, den Entwurf für ihn in Oel auszuführen, sprach jedoch den Wunsch aus, dass Cornelius sich von keinem andern Künstler in der malerischen Ausführung helfen lassen sollte. Cornelius handelte danach, kam aber zu einem vollständigen Fiasco, da ihm die Oeltechnik inzwischen ganz fremd geworden war und er nicht mehr that, als die Umrisse der Zeichnung mit dünnen, harten Lokalfarben auszufüllen. In der Erfindung war die Komposition dagegen geistvoll, gedankenreich und originell, wie das fast immer bei einem Werk von Cornelius der Fall ist. Ueber den typischen, überlieferten Inhalt des Themas hinausgehend, gab er eine durchaus selbstständige Auffassung, die er durch individuelle Züge bereicherte. Neben Adam und Eva, den Erzvätern und Propheten liess er unter denen, welche durch den in einer Engelsglorie erscheinenden Sieger über Tod und Hölle befreit werden, auch die Mutter der Makkabäer und die Mütter der bethlehemitischen Kinder mit diesen selbst figuriren. Aber man sah in Berlin zu sehr auf das technische, als dass eine so sinnreiche Erfindung hätte zur Geltung kommen können. Man wollte die letztere sogar nicht einmal als solche anerkennen, wie aus einer sehr eingehenden Analyse des Bildes von M. Unger im Kunstblatt\*) hervorgeht, in welcher es u. a. heisst: »Aus dem Bilde des Cornelius ist die For-

\*) Jahrgang 1844 S. 5 ff. — Ueber das Verhältniss des Cornelius zu Berlin vgl. auch des Verfassers Schrift »Die Berliner Malerschule« (Berlin 1879, Wasmuth) S. 97—118. Für die damals in Berlin herrschende Stimmung, die übrigens bis heute dieselbe geblieben, ist auch eine beiläufige Bemerkung Kuglers charakteristisch, welcher bei Besprechung eines Kupferstichs nach der »Wiedererkennung Josephs« von Cornelius (Kunstblatt 1843 S. 311) sagt, dass Berlins »Kunstabetrieb und Kunstinteresse im Allgemeinen eine solche Richtung nicht sonderlich zu begünstigen scheinen.«



derung ersichtlich, dass man auf eine der Hauptsachen, auf die äussere malerische Behandlung Verzicht leisten soll; also auf die feineren Aeusserungen der Form und Materie, sonach auch auf die Färbung. Natürlich muss auf diese Weise die Erwartung entspringen, dass der Künstler gewiss durch Entwicklung eines grossen Sinnes in Form und Gedanken schadlos hält. Man findet sich jedoch hierin sehr getäuscht. Bei Ausführung des Gemäldes scheint die Hülfe der Natur fast gänzlich verschmäht, und durch die so entstandenen Fehler in der Zeichnung und Modellirung fühlt man sich um so unsanfter nach jenen äusseren gemachten Ideen hingedrängt, die hier ihres Werthes verlustig gehen, weil sie nicht durch das Ursächliche in der Form, das man vergebens sucht, dazu gelangen. Bevor man weiss, was das Bild eigentlich vorstellt, glaubt man, die Absicht des Künstlers sei die gewesen, einen Christus vorzustellen, wie er, der Erde entrückt, den Abgeschiedenen seine Wunden zeigt. Das besagt ohngefähr die Bewegung und Geberde des Christus, und der Ausdruck der meisten übrigen Figuren ist kein anderer, als der einer ziemlich materiellen Theilnahme. Die Charakterisirung der einzelnen Personen lässt vieles zu wünschen übrig. In Ermangelung einer individuellen psychologischen Formenausprägung werden statt derselben jene ausgeklügelten Zeichen geboten, die nur geeignet sind, die Figuren, welche dadurch sprechen sollen, ausser Verbindung zu setzen und die Einheit der Grundidee zu stören. Indem das Bedürfniss einer charakteristischen Bezeichnung der Personen sich durch diese Zeichen kund giebt, sieht man den Künstler in einer um so grösseren Verlegenheit befindlich als nur wenige dieser Charaktere typisch festgestellt waren.« Zum Schlusse heisst es dann: »Aufrichtig muss man bedauern, dass es uns nicht möglich ist, den würdigen Meister, welchem die neuere Kunst so viel verdankt, und dessen Herberufung uns daher mit wahrhafter Freude erfüllt hat, in diesem ersten Werke seines neuen Wirkungskreises, das so sehr von seinen übrigen Leistungen abweicht, recht so begrüssen zu können, als wir es gewünscht haben.« Diese einschneidende, eigentlich in allen Punkten für Cornelius ungünstige Kritik ist um so bemerkenswerther, als sie in dem von Ernst Förster, dem treuesten Corneliuschüler, geleiteten oder doch stark beeinflussten Cottaischen »Kunstblatte« Aufnahme gefunden hat. Sie verliert auch dadurch nichts an ihrem Werthe, dass man etwa einwenden könnte, sie sei aus den Gefühlen augenblicklicher Enttäuschung oder gar aus einseitiger Parteinahme gegen Cornelius geschrieben worden. Im Gegentheil hat sich der abstossende Eindruck, den »Christus in der Vorhölle« bei seinem ersten Erscheinen machte, im Laufe der Jahre verstärkt, und noch nach fünf Jahren schrieb Franz Kugler



in demselben »Kunstblatt« (1848) über das unglückliche Bild: »Ein Schrei des Unwillens zuckte durch die Stadt und machte sich selbst in einzelnen sehr beissenden Aeusserungen in den Zeitungen Luft. Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies zum Theil gänzlich apathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angeregte Zusammensitzen und Stehen eines Kreises von Personen, in dessen Mitte ein mangelhaft organisirter Mann mit ausgebreiteten Händen stand, die Befreiung der Seelen des alten Bundes, die ihrer Erlösung Jahrtausende entgegengeharrt, vorstellen? Auch diejenigen, die sehr wohl wissen, worin bis dahin Cornelius Grösse bestand, mussten schmerzlich das Haupt schütteln.« Mit zwei andern Oelgemälden, die Cornelius während seiner Berliner Epoche ausführte, hat er kein grösseres Glück gehabt. Auch auf das im Jahr 1859 in Rom gemalte, romantische Bild »Hagen versenkt den Nibelungenhort« (Berlin, Nationalgalerie) passt die obige Charakteristik: übertrieben im Ausdruck der Figuren, mangelhaft in Zeichnung und Modellirung, trocken und ohne Empfindung in der malerischen Durchführung, welche auf der niedrigen Stufe des Kolorirens steht. Welche naiven Anschauungen Cornelius von der Oelmalerei hatte, beweist am besten das zweite Bild, die Wiederholung einer Gruppe aus den Camposantobildern in Oel: »Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit.« Nach seinem Karton liess er von seinem Schüler Franz Schubert die Untermalung auf einer ebenfalls von letzterem ausgeführten Verkleinerung grau in grau ausführen, und diese graue Untermalung deckte er mit bunten Farben. Nach diesem Sachverhalt lässt sich die Legende, dass Cornelius auch ein grosser Maler gewesen, nicht mehr aufrechterhalten. Aber ebensowenig wie die Maltechnik beherrschte er während seiner Thätigkeit in Berlin die Korrektheit und Sicherheit der Zeichnung, und alle Ausstellungen, welche in Bezug auf letztern Punkt von der damaligen Kritik gegen seine Kartons gemacht worden sind, lassen sich heute angesichts derselben als vollkommen begründet nachweisen. Es leuchtete damals den Künstlern nicht ein und will ihnen heute noch nicht einleuchten, dass ein Meister, wie gross er auch sein mag, das Recht haben darf, gegen die Regeln der Zeichenkunst zu verstossen. »Wenn Sie malen, sagte Cornelius zu seinem Schüler Lohde, malen Sie um Himmels Willen nicht auf den Pinsel hin! Der Pinsel ist der Verderb unserer Kunst geworden, er führte von der Natur ab zum Manierismus. Sehen Sie die alten Meister an! Sehen Sie da den Pinsel? Nein, die Natur! Wenn Sie malen, malen Sie nur Ihre Gedanken und die Natur.« Bei einer so einseitigen, schiefen Beurtheilung



der Malerei — als ob man bei Raffael, Tizian, Rubens und Rembrandt keine Pinselstriche sähe! — kann es nicht Wunder nehmen, dass die Oelgemälde von Cornelius so ausgefallen sind, dass man dem Meister keinen Platz unter den grossen Malern einräumen darf.

Das Missgeschick verfolgte ihn auf Schritt und Tritt. Eine noch herbere Verurtheilung als der »Christus in der Vorhölle« erfuhren die Entwürfe für ein Maskenfest nach Motiven aus Tassos »Befreitem Jerusalem«, welches im Februar 1844 bei Hofe stattfand. Cornelius hätte sich damit zufrieden geben sollen, dass diese Zeichnungen ihren vorübergehenden Zweck erfüllt hatten. Aber sein Ehrgeiz trieb ihn dazu, diese flüchtigen Improvisationen noch durch den Stich vervielfältigen zu lassen. »Und kehrte uns ein Raffael wieder, schrieb Kugler in dem bereits citirten Artikel des »Kunstblattes«, und wollte uns Arbeiten der Art unter der Autorität seines Namen aufdrängen, ich würde sie mit Entrüstung von mir weisen.« Inzwischen hatten aber die grossen Pläne des Königs eine feste Gestalt gewonnen. Wie dieselben in die Erscheinung treten sollten, ist am besten und übersichtlichsten von Max Jordan in dem Kataloge der Berliner Nationalgalerie dargestellt worden, in welcher die Kartons, denen die Ausführung nicht beschieden war, ihre letzte Ruhestätte gefunden haben. Diese Darstellung, welche uns ein Bild dessen vor Augen bringt, was erreicht werden sollte, lautet folgendermaassen: »Als Abschluss der an Stelle des gegenwärtigen Berliner Doms beabsichtigten grossartigeren Kirchenanlage sollte die Gruft der Hohenzollern durch einen monumentalen Hallenbau mit vier gleichen Seiten von je 180 Fuss Länge umfriedigt werden, und zwar in der Art mittelalterlicher Kreuzgänge: nach Innen offen, nach Aussen geschlossen. Die Wände der Umfassungsmauern innerhalb dieses durch Bögen gegliederten Umgangs waren zur Aufnahme der Freskomalereien bestimmt. Wenn von vornherein feststand, dass der Inhalt dieser Bilder an der Schwelle des Jenseits nicht aus der Absicht einer Verherrlichung irdischen Fürstenthums, sondern aus dem Gedanken der Demüthigung des Menschen vor dem Schicksal zu entnehmen sei, so war hier eine Aufgabe gestellt, die den grössten Künstler, den besten Christen und den erleuchteten Sohn der Zeit heischte, der im Stande sein musste, durch Tiefe und Grösse seiner Gedanken, durch Weisheit und Reichthum ihrer Formgebung die Geschichte der christlichen Heils-offenbarung nicht bloss in Gestalt der biblisch-historischen Vorgänge abzuschildern, sondern ihre Bedeutung gleichsam neu zu predigen in einer Sprache, die der modernen Mitwelt verständlich war. Cornelius, von Bekenntniss Katholik, fand die zutreffende Auffassung, indem er seine Gestaltungen in diejenige Höhe erhob, in welcher alles Kirchliche zum



Erhaben-Menschlichen, alles Dogmatische zum rein Religiösen wird. Der Bilder-Cyklus, wie er in den von Cornelius in den Jahren 1844 und 45 abgeschlossenen Entwürfen niedergelegt ist, behandelt die bedeutendsten Stoffe aus der Urgeschichte der Menschheit, das Walten der göttlichen Gnade in der Offenbarung und Erlösung, endlich die letzten Schicksale der Welt derart, dass die tiefsten Gedanken christlicher Religion, die Ueberwindung des Todes und das Heil der Seele, zur Anschauung kommen. Die Vertheilung der Darstellungen auf den Wänden der Halle war in der Weise beabsichtigt, dass auf der östlichen und westlichen die Erscheinung des Heilands auf Erden und seine Gewalt über Sünde und Tod, auf der südlichen die Thaten und Schicksale der Kirche Christi nach der Apostelgeschichte geschildert werden sollten, während die nördliche Wand zur Aufnahme der Gegenstände bestimmt war, die sich auf die letzten Geschehnisse des Irdischen und die vom Seher Johannes in der Apokalypse erschaute Zukunft beziehen. Unter sich verbunden waren diese vier Haupttheile durch grosse statuarisch behandelte Gruppen, welche, je zwei an jeder Wand, die acht Seligpreisungen der Bergpredigt als die Grundlehren des vollendeten Menschenthums versinnlichen, und zwischen ihnen und den erzählenden Bildergruppen war ein reiches System von Ornamenten gedacht, welches, in edler Anmuth der Motive an den Stil der italienischen Renaissance sich anschliessend, mit seinen figürlichen Beziehungen bis in die antike Welt zurückgreifend, einen Nachklang von der Schönheit vorchristlicher Anschauungen in diesen Friedhof übertragen sollte, der im Geiste des Künstlers zu einem Tempel der Humanität werden sollte. Wie die Grundanschauung dieser monumentalen Versinnlichung des Heilsgangs der Menschheit in der Sphäre des Urchristenthums liegt, so war für die Gliederung der einzelnen Stoff-Gruppen die älteste Form des Altarbildes gewählt: die Dreitheilung in Hauptgemälde, Sockel (oder Predelle) und Bogenfeld (oder Lünette). Der Inhalt dieser drei zusammengehörigen Bestandtheile steht fast durchgehends derart in Verbindung, dass in dem Hauptbilde die geschichtliche Thatsache auf Grund der evangelischen Urkunde, in der Predelle der alttestamentliche Vorgang dargestellt, welcher in prophetischer Beziehung zu derselben steht, in der Lünette meist der symbolische Gehalt angedeutet wird. Bei der Wahl der Gegenstände folgte Cornelius den Grundsätzen einer selbstverarbeiteten Theologie und schuf einen Kosmos religiöser Vorstellungen, der als eine Mythologie der Offenbarung bezeichnet werden darf. Auch der vierte Theil des grossen Bildergedichtes ist vom Meister in den kolossalen Maassstab übertragen worden, welchen die Wandgemälde erhalten sollten, aber es ist dasjenige Stück, welches in sich selbst ein Ganzes



bildet und gleichzeitig den Charakter des Friedhof-Schmuckes am eigentlichsten ausspricht, indem es die letzten Dinge, das Verhältniss des Menschen zum Jenseits behandelt.« Zur Vervollständigung dieser Schilderung, welche zugleich die Bedeutung des gewaltigen Werkes treffend charakterisiert, führen wir die einzelnen Kartons in der Reihenfolge ihrer Entstehung auf: 1) Die apokalyptischen Reiter (1846); 2) Gefangene besuchen, Trauernde trösten, Verirrte geleiten, Sockelbild und 3) die sieben Engel mit den Schalen des Zorns, Bogenfeld zu Nr. 1 (beide 1847); 4) Hungrige speisen, Dürstende tränken, Sockelbild zu dem folgenden (1848); 5) Herabkunft des neuen Jerusalem (1849); 6) Satans Sturz, Bogenfeld zu dem vorigen (1849); 7) Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, Nischengruppe (1848); 8) Auferstehung des Fleisches (1851); 9) Untergang Babels (1852); 10) Christus als Weltrichter, Bogenfeld, und 11) Nackte kleiden, Obdachlose beherbergen, Sockelbild zu Nr. 9 (beide 1857); 12) Erscheinung Gott Vaters, Bogenfeld zu Nr. 8 (1859/60); 13) Kranke pflegen, Tode bestatten, Sockelbild zu Nr. 8 (1859/60); 14) Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden, Nischengruppe (1860/61); 15) Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen (1862/63); 16) Thomas' Unglauben, Nischengruppe (1863–65); 17) Ausgiessung des hl. Geistes (1865/66\*).

Seinem leidenschaftlichen, aufs Dramatische gerichteten Naturel gemäss begann Cornelius die Reihe mit dem Karton der »apokalyptischen Reiter«, welchen er während der Jahre 1845 und 1846 in Rom ausführte, wo seiner Meinung nach die Wurzeln seiner Kraft lagen. »Ich habe mich nie so zusammengenommen,« schrieb er von dort im September 1845, »denn nie stand die Sache so auf der Kippe wie jetzt. Es ist nichts leichter, als sich aufs hohe Pferd setzen und mit grundsätzlichen Redensarten und sonstigen Aeusserlichkeiten auch die würdigste und heiligste Sache über die Säulen des Herkules hinaus zu schanden zu reiten; aber irgend etwas Rechtes und Tüchtiges ins Menschenleben hineinzupflanzen, dass es Wurzel fasst, — dazu gehört mehr, dazu gehört virtus; ich habe kein deutsches Wort dafür.« Die Begeisterung, welche damals Cornelius im Vollgefühl seiner Freude über die grosse Aufgabe beseelte, hat sich auch auf den Karton der apokalyptischen Reiter übertragen, welcher allein von den Camposantobildern, freilich zumeist durch den Stich von

\*) Eine Darlegung des Gedankenganges, welchem Cornelius bei den Camposantobildern folgte, findet sich bei Förster a. a. O. II. S. 240–244. Dazu vergleiche man V. Valentin a. a. O. VIII. S. 96 ff. Die von Cornelius in den Jahren 1844 und 1845 gezeichneten Entwürfe für den ganzen Cyklus, die sich im Museum zu Weimar befinden, sind von Thäter in Kupfer gestochen worden.



Julius Thäter, eine gewisse Popularität erlangt hat. Selbst ein Mann von so hoher dichterischer Begabung wie Cornelius konnte sich in dieser Komposition nicht unabhängig von dem Holzschnitte Dürers machen, um so weniger, als er in seinem innersten Wesen mit Dürer verwandt war. Die vier Reiter, welche Tod und Verderben bringend über das Menschengeschlecht dahinstürmen, sind nur ins Klassizistische übertragene, etwas wilder bewegte, hie und da übertriebene Wiederholungen der Typen Dürers, der instinktiv den unheimlichen, alttestamentlichen Charakter der judenchristlichen »Offenbarung Johannis« herausgeföhlt hat. Während aber bei Dürer die geschlagene Menschheit sich widerstands- und willenlos dem Fatum unterwirft, lässt Cornelius die Opfer sich erheben und sich mit abwehrenden Händen den gespenstischen Reitern entgegenwerfen. Während bei Dürer der Engel des Zorns über den Reitern schwebt, sind es bei Cornelius die Geister der Gefallenen, die den Unheilbringern rache-dürstend folgen. So ist bei Cornelius das dramatische Element durchweg stärker betont, die Komposition einheitlicher gestaltet und die Illustration auf die Höhe des monumentalen Stils emporgehoben worden.

Das Missgeschick, welches alle in Berlin entstandenen Schöpfungen des Cornelius verfolgte, sollte jedoch auch diesem Werke, das uns wenigstens als die Krone des ganzen Camposantocyklus erscheint, nicht erspart bleiben. Cornelius hatte eine gewisse Vorahnung von dem Schicksale, welches bereits seinen ersten Karton in Berlin erwartete. »Wenn ich an meine Rückkehr nach Berlin denke,« schrieb er am 2. März 1846 an seinen Schwager, »so befällt mich oft eine gewisse Schwermuth; es ist mir, als erwartete mich dort viel Widerwärtiges und ein kalter Empfang; ich mache mich auf alles gefasst.« Und er sollte die Bestätigung seiner Ahnung erfahren, als er im Sommer 1846 in seiner neuen Werkstatt den Karton der »apokalyptischen Reiter« ausstellte. »Von Rom aus,« schreibt Förster, »war ihm der Ruf der grossartigsten und in allen Theilen vollendetsten Schöpfung der neuen Kunst vorausgegangen; übereinstimmend hatten sich die dortigen Künstler aller Nationen in Bewunderung desselben ausgesprochen; unmöglich schien es, dass er nicht denselben Eindruck auf jeden nur irgend empfänglichen Menschen machen müsste. Berlin machte das Unmögliche möglich!« Diese Aeusserung Försters bezieht sich auf eine erst im »Kunstblatt« von 1848 unter dem Titel »Berliner Briefe« erschienene Artikelreihe, die dort nur mit den Initialen T. L. S. bezeichnet ist. Sie enthalten Rückblicke auf das Berliner Kunstleben während der letzten Jahre und geben auch eine zusammenhängende Charakteristik von Cornelius' Thätigkeit seit seiner Ankunft in Berlin. Sie sind nicht bloss deshalb bedeutungsvoll, dass sich nachmals ein Mann



von so besonnenem und maassvollem Urtheil wie Franz Kugler als Verfasser derselben bekannt hat, sondern auch, weil man annehmen darf, dass sie die Meinung der überwiegenden Mehrheit der gebildeten Gesellschaft Berlins über Cornelius widerspiegeln. Was Kugler vor vierzig Jahren geurtheilt hat, hält auch vor der heutigen Kritik noch in allen Punkten Stich. Der Historiker von heute, der keine gleiche Rücksicht zu nehmen braucht wie der Tageskritiker von damals, muss sogar die schonungsvolle Pietät anerkennen, mit welcher Kugler Wahrheiten gesagt hat, gegen welche sich nur blinder Enthusiasmus verschliessen konnte. »Es gilt, so heisst es in der Einleitung, einen Cornelius in Berliner Briefen zu behandeln. Schon bei diesen Worten sehe ich gar manche Ihrer süddeutschen Freunde sich mit Unwillen abwenden. Berlin, dies Symbol von Hochmuth und Selbstgefälligkeit, Berlin, das seinen Schinkel nicht einmal verstanden, Berlin, das es nur zu seinen schlechten »Witzen« und höchstens zu einer Hegelschen Philosophie gebracht hat, will es sich anmassen, über einen Meister ein Urtheil zu fällen, der nur mit Enttäuserung aller Subjectivität aufgefasst, nur mit voller Hingabe der Kräfte des Gemüthes begriffen werden kann? Es mag immerhin so sein. Aber Cornelius ist einmal in Berlin, er hat den Ruf hierher angenommen, er hat für uns zu schaffen angefangen, — ich glaube, es hat also auch die Stimme des Berliners ein Recht, über ihn gehört zu werden. Diejenige persönliche Pietät, die wir für einen Mann empfinden, an den wir bei langjährigem Zusammenwirken durch die verschiedenartigsten Bande geknüpft sind, eine Pietät, wie sie für Cornelius in München noch bewahrt werden mag, können wir für ihn hier natürlich nicht haben . . . Auch hat es sich Cornelius nicht eben angelegen sein lassen, seinerseits zu uns in ein näheres Verhältniss zu treten.« Nachdem Kugler sodann den »Christus in der Vorhölle«, die Kompositionen zu Tassos befreitem Jerusalem und den Glaubensschild einer treffenden Kritik unterzogen, aus der wir schon oben einige Stellen mitgetheilt, kommt er auf die im Stiche erschienenen Entwürfe zu den Fresken für den Camposanto zu sprechen, die er im allgemeinen sehr günstig beurtheilt. Er hebt hervor, »dass der Meister in diesen Entwürfen wieder ganz auf der Höhe seiner Kunst steht, wenigstens was die Komposition an sich und diejenigen Elemente derselben, die in der kleinen Umrisszeichnung ersichtlich werden, betrifft. Es ist eine Grösse und Energie in diesen Darstellungen, die der Grundrichtung entspricht, welche ihm von früh an eigen war, die aber hier das Gewaltsame und Uebertriebene, was in seinen früheren Werken oft störend entgegnetritt, zumeist sehr glücklich überwunden hat. Es ist eine Sicherheit und charaktervolle Bestimmtheit darin, die jeder Szene eine Wirkung von schlagend



dramatischer Kraft gibt. Es verbindet sich damit, trotz des Skizzenhaften der Behandlung, ein sehr edles stilistisches Gesetz, das in dem Rhythmus der Gruppen und Gestalten sowohl als in der Behandlung der Gewandung, welche letztere in Cornelius späteren Werken bis dahin nicht gar selten einen etwas schlaffen Charakter angenommen hatte, überall vorherrscht. Es sind endlich, neben der freien und selbstständigen Auffassung bekannter Szenen auch deren, und zwar vorzüglich bedeutende, vorhanden, die dem Kunstgebiet ganz neue Anschauungen zuführen.« Nur gegen den »tiefen, geistigen, gewissermaassen dogmatischen Zusammenhang, den diese Arbeiten haben sollen, erhebt Kugler mehrere Bedenken, welche er in seiner ruhigen Art maassvoll begründet. Er weist darauf hin, dass der Meister selbst in dem »Bereiche der Ideen«, welche seine Darstellungen entwickeln sollen, einen »eigenthümlichen Vorzug« derselben gesucht habe. Kugler muss dagegen gestehen, dass er »das ganze Prinzip für misslich und bedenklich« hält. »Die Kunst kann am Ende doch nur Thatsächliches darstellen, und es wird einzig darauf ankommen, ob das einzelne Thatsächliche so gross gefasst und die Folgereihe desselben so folgerichtig ist, dass sich uns darin unwillkürlich das Gesetz einer höheren Weltordnung darlegt. Ich kann, wenn ich nach alledem doch mein Haupt vor der Meisterschaft dieser Kompositionen beuge, auf sie auch nur das beliebte Parceque und Quoi que anwenden; sie haben ihre künstlerische Bedeutung, nicht weil sie, sondern obgleich sie als eine philosophische Doktor-Dissertation gelten sollen.« Er geht dann auf das »eigentlich Künstlerische« der Entwürfe ein, hebt in gerechter Abwägung ihre Vorzüge und Schattenseiten hervor, wobei er auf die offenbaren Fehler in der Zeichnung zu sprechen kommt, und fasst sein Gesammturtheil in folgende Sätze zusammen: »Die Entwürfe bestehen aus Umrisszeichnungen, mit vollständiger Angabe der Motive in der Umrisslinie, ohne irgendwelche Schattenandeutung. Cornelius hat offenbar, für den ersten Moment wenigstens, keine Nothwendigkeit gefühlt, weiter zu gehen, er hat die Darstellungen nach diesen linearen Gesetzen konzipirt, ja, sehen wir näher zu, so überzeugen wir uns, dass überhaupt kein weiteres Bedürfniss vorliegt, dass nichts unverständlich bleibt und vielmehr die architektonische Rhythmik des Baues der Kompositionen in diesen linearen Umzeichnungen durchaus vollendet ist. Es sind nicht Skizzen, es sind in ihrer Art abgeschlossene Kunstwerke. Zu einem Kunstwerk lässt sich aber so wenig hinzuthun, wie davon hinwegnehmen. Ich habe also die begründete Ueberzeugung, dass die weitere Ausführung dieser Entwürfe im grossen Maassstabe ihnen nicht zum Vortheil gereichen wird. Weiter ausbilden lässt sich dieses oder jenes Motiv natürlich, sofern dabei nur



das Gesetz der natürlichen Organisation gleichmässig festgehalten wird; wo aber ein bestimmtes rhythmisches Gesetz, wie hier das lineare, abgeschlossen und also ausschliesslich vorliegt, da können andere rhythmische Gesetze, wie das der Modellirung in Schatten und Licht und das der Farbengebung, nur zur Störung der Gesamtharmonie hereingeführt werden.« In dem damals vollendeten Karton der apokalyptischen Reiter sah Kugler bereits eine Bestätigung seiner Vorhersage. „Gewiss war in dieser grossen Arbeit, schreibt er, vieles mehr spezialisirt als in dem kleinen Entwurf; doch war der Eindruck für mich keineswegs so erfreulich. Das in dem letzteren Enthaltene hatte vollständig hingereicht, meine Phantasie mächtig anzuregen, die derbere Gegenständlichkeit der grossen Gestalten erreichte diese Wirkung nicht. Die Gesamtharmonie war beinträchtigt, manches verändert, wohl der volleren Realität zu Liebe, ohne doch die schlagende Kraft des wahrhaft Realen zu erreichen, ja, bei längerem Hinsehen traten mir aufs Neue so manche Widersprüche gegen das organische Gesetz der Natur und der Erscheinung entgegen, dass mir die Erinnerung an die Tasso-Kompositionen allzu lebhaft ward.« Dann äusserte Kugler noch materielle Bedenken gegen die Ausführbarkeit der Riesenaufgabe, da 20 000 Quadratfuss mit wirklicher Malerei zu bedecken, also auch noch vorher ebensoviel Quadratfuss Kartons auszuarbeiten seien, wozu die beiden Arme des schon alternden Meister nicht ausreichen würden, und schloss mit den prophetischen Worten: »Die Zeit, zumal die nächste, will mich bedünken, als ob sie, selbst auch im Kunstgebiete Anderes fordern möchte.«

Als Kugler solches schrieb, konnte er noch nicht wissen, dass der Umschwung der Zeitverhältnisse bereits begonnen hatte, seinen lähmenden Einfluss auf das Werk des Cornelius zu üben. Die Schwierigkeiten, die sich zunächst der Ausführung in den Weg stellten, waren finanzieller Natur. Die Einführung einer konstitutionellen Verfassung hatte dem Könige, welcher durch die Ereignisse von 1848 auf das tiefste erschüttert und in allen seinen hochfliegenden Plänen gehemmt worden war, auch in materieller Beziehung die Hände gebunden. Seine Kunstunternehmungen wurden zuerst davon betroffen, und er musste den Befehl zur Sistirung der Camposanto-Arbeiten ertheilen. Cornelius wurde dadurch in hohem Grade erregt, und da seine Eingaben und Anträge an der neuen Sachlage nichts änderten, liess er sich in einem Schreiben vom 16. Juli 1850 an den Generaldirektor der Museen v. Olfers, der mit den Verhandlungen betraut war, zu folgender Aeusserung hinreissen: »Ich bin aus glänzenden Verhältnissen zu dieser Arbeit hierher berufen worden, bin aber weit entfernt, mich und meine Kunst da aufzudrängen, wo sie



mit argen Demüthigungen zurückgewiesen wird.« Wenn man auch den leicht erregbaren, zu Uebertreibungen geneigten Künstlernaturen manches zu Gute halten muss, so darf die Nachsicht nicht so weit getrieben werden, dass man ihnen thatsächliche Unwahrheiten hingehen lässt. Cornelius war nicht »aus glänzenden Verhältnissen« nach Berlin berufen worden, sondern aus drückenden, für ihn unerträglich gewordenen, so dass er seine Berufung nach Berlin in überströmender Dankbarkeit als eine Erlösung betrachtete. Er ist auch nicht, wie er behauptet, nach Berlin »berufen« worden, sondern er hat sich durch Vermittlung seiner Freunde angeboten. Es war eine ausserordentliche Rücksicht der vorgesetzten Behörden, dass eine solche Behauptung nicht die gebührende Zurückweisung erhielt. Wenn man den Verlauf der Ereignisse erwägt, muss man doch zu der Ansicht kommen, dass einem Cornelius gegenüber ein Autokrat von despotischen Neigungen besser am Platze war als ein nachgiebiger Mäcen. König Ludwig hat mit weit geringeren Opfern ungleich mehr erreicht, als es Friedrich Wilhelm IV. möglich war.

Erst im Jahre 1856 erhielt Cornelius, der inzwischen an den Cartons unverdrossen fortgearbeitet hatte, die amtliche Aufforderung, die Arbeit wieder aufzunehmen. Er befand sich damals in Rom, wohin er sich im Mai 1853 begeben hatte, um dort den Entwurf für das vom Könige geplante Fresko »die Erwartung des jüngsten Gerichts« anzufertigen, welches in der Apsis des neuen Doms ausgeführt werden sollte. Der König hatte sich schon im Jahre 1845 damit beschäftigt und einen gleichen Auftrag Overbeck, Veit und Steinle ertheilt, um »zwischen den Auffassungen so bedeutender Männer« Vergleiche anstellen zu können. Overbeck war nicht darauf eingegangen, und die in den Jahren 1846 und 1847 ausgeführten Entwürfe von Veit und Steinle hatten nicht den Beifall des Königs gefunden. Um so mehr liess er Cornelius drängen, der sich indessen nicht allzusehr beeilte, da ihm die Aufgabe nicht sympathisch war, weil er nach einem von dem Könige aufgestellten, ziemlich eingehenden Programm arbeiten musste. Hie und da gestattete er sich wohl einige Abweichungen im künstlerischen Interesse; aber er konnte dem Ganzen keine Lebenskraft, keine innere Wahrheit, keine dramatische Bewegung geben, was er auch selber fühlte. Als man ihn fragte, welches Bild er höher halte, das jüngste Gericht in München oder die Erwartung desselben für Berlin, gab er zur Antwort: „Das erste war die Stärke meiner Jugend, das andere ist das Uebergewicht der Reflexion des Alters!“ Der König nahm den sorgfältig in Deckfarben gemalten Entwurf mit liebevollem Verständniss, mit warmer Begeisterung auf, und einen gleichen Enthusiasmus erregte das Bild in der kleinen Gemeinde, welche nach wie vor treu



zu Cornelius hielt. Erheblich kühler war die Beurtheilung, welche die Komposition im »Deutschen Kunstblatte« fand. Der ungenannte Verfasser — es scheint wiederum Kugler gewesen zu sein — deckt die Schwächen des Werkes mit unerbittlicher Logik auf und weist auch zum Schlusse auf das entscheidende Moment hin, welches der Popularität von Cornelius in Berlin hinderlich war und am Ende sehr wesentlich dazu beigetragen hat, dass seine Entwürfe niemals zur Ausführung gelangt sind. »Viele werden finden, sagt er, dass die Komposition allzu katholisch sei, und in gewissem Sinne können wir dieser Rüge nicht ganz widersprechen. . . . Der projektirte Dom soll der grösste Tempel der evangelischen Christenheit werden, in der bedeutsamen Nähe des von ihm überragten königlichen Schlosses wird er gewissermassen als das Symbol der Macht und Festigkeit unserer Kirche erscheinen. Das projektirte Bild, in kolossalen Dimensionen und innerhalb der Altarnische ausgeführt, soll das bedeutendste Werk der darstellenden Kunst in demselben werden; es hat daher die Aufgabe, die Bestimmung des ganzen Monumentes gleichsam in deutlicheren Worten, als es die Architektur vermag, auszusprechen. Für diesen Zweck aber genügte, dünkt uns, diese allgemeine und neutrale Haltung nicht; gerade hier und vielleicht nur hier scheint uns ein Gemälde nicht an seiner Stelle, welches ebenso sein könnte, wenn die Reformation an den Grenzen der Mark Brandenburg vorübergegangen, wenn Friedrich Wilhelm IV. nebst allen seinen Vorfahren in den Wegen Joachims I. gewandelt wäre. Gerade hier scheint uns der Ort, Zeugniß für unsere Kirche in ihrer Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit abzuliegen.«

Mit richtigem Instinkt hatte der Verfasser dieser Kritik herausgeföhlt, dass die Ausführung von Cornelius' Entwürfen unter den sich mehr und mehr verändernden Verhältnissen Berlins und des preussischen Staates unmöglich geworden war. Den katholisirenden Bestrebungen des Königs, dessen erschütterter Gesundheitszustand im Jahre 1856 Niemandem mehr verborgen sein konnte, trat immer schärfer das Element des brandenburgisch-preussischen Staates, der Protestantismus, gegenüber. Die Ehrfurcht vor dem Könige hatte die Opposition lange Zeit im Schach gehalten. Als der König aber durch andere Sorgen in Anspruch genommen wurde und der Gedanke an Dom und Camposanto in den Hintergrund trat, wurde auch die Opposition immer lauter. Nur kurze Zeit schien es, als ob Cornelius sich doch noch jeder Hoffnung zu entschlagen hätte. Sein Freund und Verehrer von Bethmann-Hollweg war Kultusminister geworden und nahm sich mit Wärme des bei Seite gelegten Planes wieder an. Sein Enthusiasmus, welcher Cornelius für die Gleich-



gültigkeit der Berliner entschädigen sollte, hat freilich dazu beigetragen, das ohnehin schon starke Selbstgefühl des Meisters noch zu steigern. In amtlichen und nicht amtlichen Briefen that jener Aeusserungen, welche Cornelius' Abneigung gegen Berlin nur noch steigerten. Als von einer permanenten Ausstellung seiner Kartons die Rede war, versicherte ihn der Minister seiner vollsten Bereitwilligkeit, »obgleich freilich ‚dies ehebrecherische Geschlecht‘ (die Berliner sind gemeint), was Gott ihm verliehen, weniger zu schätzen weiss, als Franzosen und Belgier.« Als im Jahre 1859 sämmtliche im Besitz des preussischen Staates befindliche Kartons von Cornelius in der Akademie ausgestellt worden waren, schrieb v. Bethmann-Hollweg an den damals in Rom weilenden Künstler: »Es ist eine erfreuliche Aussicht, dass Ihre in den Sälen der Akademie zum ersten Male vereinigten Meisterwerke, welche auf Künstler und Laien gleich erhebend und belehrend wirken, einen dauernden Einfluss auf unsere Kunstzustände ausüben werden.« Auch im Publikum schien sich um diese Zeit ein Umschwung zu Cornelius' Gunsten zu vollziehen. Die Ausstellung seiner Kartons in der Akademie fand grossen Zulauf. »Der Erfolg deiner Ausstellung, schrieb ihm sein Schwager nach Rom, ist ein wahrhaft grandioser. Alles staunt und bewundert die Grösse der Konzeption, die vielen Schönheiten im Einzelnen und den bewundernswürdigen Fleiss des Künstlers.« Der Minister knüpfte an diesen Erfolg die Hoffnung, dass Cornelius in der einen damals im Rohbau vollendeten Seite der Halle, über welche das ganze Werk bis auf den heutigen Tag nicht hinausgekommen ist, mit der Ausführung seiner Fresken werde beginnen können. »Fahren Sie fort, schrieb er ihm, einem entarteten Geschlecht das Gericht des Herrn, aber auch die Vollendung seines Heilsplanes für die Menschheit vor die Augen zu malen. Die Ausstellung Ihrer herrlichen Kartons, die nach dem ersten Zudrang der neugierigen Menge noch täglich sinnige Beschauer um sich versammeln, wird ihren bleibenden Eindruck nicht verfehlen. Viele Zeugnisse der Edelsten und Besten kamen mir darüber zu. Und giebt es einen andern Weg, als zunächst diese kleine Gemeinde, dann durch ihr Beispiel die Masse des Volkes zu einer höheren Stufe der Erkenntniss und Sitte heranzubilden? Nur der Wunsch bleibt, dass diese erhabene Bilderpredigt nicht bloss vorübergehend und im Entwurf, sondern in dauernder, künstlerischer Vollendung für alles Volk aufgestellt würde.«\*)

\*) Ueber diese Ausstellung der Kartons — es waren so ziemlich alle diejenigen, welche sich heute in der Berliner Nationalgalerie befinden — vgl. Herman Grimm, Zehn ausgewählte Essays, Berlin 1883, S. 275—314. — Cornelius hat übrigens Bethmann-Hollweg gegenüber nicht Gleiches mit Gleichem vergolten. Im Jahre 1864 urtheilte er, wie Riegel (Peter Cor-



Es blieb bei dem Wunsche und bei der kleinen Gemeinde. Während Cornelius sich auf der Rückreise von Italien nach Berlin befand, um dort die Ausführung seiner Fresken in Angriff zu nehmen, erfuhren die politischen Verhältnisse in Preussen eine so gründliche Umgestaltung, dass Niemand mehr an den Camposanto dachte. Alle finanziellen Kräfte des Landes wurden angespannt, um das Schwert Preussens zu schärfen, und die Künste des Friedens fanden geraume Zeit hindurch keine staatliche Unterstützung. Nichtsdestoweniger arbeitete Cornelius unermüdlich an seinen Kartons fort. Bis zum letzten Moment hielt er an der Hoffnung fest, dass der Plan des Camposanto nicht definitiv aufgegeben sei. So äusserte er sich noch im Frühjahr 1866 zu Herman Grimm, »dass das Camposanto wieder im Hintergrunde spuke«. Von einem kleinen Kreise treuer Freunde umgeben, lebte er still für sich hin. Es ist begreiflich, dass in dieser immer mehr zunehmenden Vereinsamung auch seine Verbitterung wuchs. Seine politischen und religiösen Ansichten wurden immer extremer, und über die modernen Kunstbestrebungen, namentlich über das Anschwellen der realistischen Richtung, sprach er sich mit herber Geringschätzung aus. Förster berichtet von einem Gespräch, welches er mit Cornelius in seinen letzten Lebensjahren führte. »Er sprach mit Bitterkeit über den engherzigen Pietismus der Berliner, mit Ironie über die »unsichtbare Kirche« der Protestanten und pries dagegen die umfassende Grösse, den reichen Gehalt, das Christenthum in seiner Ganzheit im Katholizismus. Es schien mir nicht ohne Beziehung auf mehrfache frühere Aeusserungen von ihm, — namentlich auf eine rückhaltlose Zustimmung, als ich ihn einst im Gespräch über den Unterschied der Konfessionen für einen der besten Protestanten erklärt hatte, — dass er seine Bemerkung mit der Aeusserung schloss: ‚Ich bin wieder ganz katholisch geworden.‘« Ein gleiches wird auch von Cornelius' ältestem Freunde, Geheimrath von Ringseis, bestätigt, welcher, durch Försters Buch veranlasst, 1878 schrieb: »Je länger, je mehr häufen sich die Zeugnisse von Katholiken und Protestanten, dass Cornelius je länger, je mehr das Stehen auf dem Felsen Petri im vollen Werthe erkannt und betont habe. . . Gern warf er sich an die Brust der treuen Mutter (der katholischen Kirche) und suchte Erwärmung und Stärkung in ihren Heilmitteln.«

Als der Nimbus, der die Persönlichkeit des unermüdlich thätigen Nestors umschwebte, nach seinem Tode, der am 6. März 1867 zu Berlin erfolgte, allmählig verflog, konnte der überwiegend katholische Inhalt

nelius, Festschrift, Berlin 1883 S. 25) erzählt, über den Mann, welcher seinen Arbeiten das liebevollste Verständniss und die heiligste Begeisterung entgegengebracht hatte, „er sei zu schwankend und ihm fehle der tiefe Ernst für die Kunst.“



seiner »Bilderpredigt« Niemandem mehr verborgen bleiben. Er trat nur noch schärfer in dem Grade hervor, als die Idee eines protestantischen Kaiserthums festere Gestalt gewann, und als dieselbe in der ruhmvollsten Form verwirklicht wurde, war damit auch das letzte Wort über die Ausführbarkeit der Kartons von Cornelius gesprochen. In pietätvoller Achtung vor dem verstorbenen König Friedrich Wilhelm IV. erwies man ihnen die Ehre, sie in dem vornehmsten Saale der nach einem Gedanken des Königs erbauten Nationalgalerie aufzustellen. Dort stehen sie, nicht als Hilfs- und Vorarbeiten, sondern als selbstständige Kunstwerke, die aber als solche im Hinblick auf die Geschichte der Kunst, die nur mit Thaten, nicht mit Absichten rechnen kann, ein verfehltes Dasein führen. Ein anderes Ergebniss lässt sich aus Cornelius' Thätigkeit in Berlin nicht gewinnen, und selbst die ganze Arbeit seines Lebens hat nicht den Erfolg gehabt, welcher der Bedeutung seines Genies entspräche. Es ist heute immer noch ein Wagniss, eine solche Ueberzeugung auszusprechen, weil die um Cornelius geschaarte Gemeinde in dem Grade, als sie an Zahl abgenommen, an Fanatismus zugenommen hat und eine unbefangene Würdigung von Cornelius mit dem Fluche der Pietätlosigkeit oder gar banausischer Rohheit belegt. Unter solchen Verhältnissen ist es um so wohlthuernder, dass selbst ein so warmer Verehrer des Meisters, wie V. Valentin, am Schlusse seiner Charakteristik die Summe in folgenden Sätzen zieht: »Wie alle Neubeginner ist er einseitig gewesen. Um die verlorene nothwendige Seite einer tüchtigen Malerei, die gute und sorgfältige Zeichnung wieder in ihr Recht einzusetzen, um den für jede Kunst nothwendigen, bedeutsamen Inhalt wieder zu finden und zu schaffen, hat er in diesen Aufgaben nicht eine wesentliche, sondern die wesentliche Aufgabe der Malerei geglaubt erkennen zu müssen und hat demgemäss alles Gegentheilige mit unentwegter Entschiedenheit verworfen. Die höchste Stufe wäre jedoch ein Ausgleich dieser nothwendigen und berechtigten Seite mit den nicht minder nothwendigen und berechtigten eines alle Anlagen der Farbengebung verwerthenden Kolorites gewesen: diesen Schritt hat er nicht gethan, und eben deswegen hat er die Stufe der Klassizität nicht erreicht, und die beliebte Gleichstellung mit Goethe ist ungerechtfertigt. Aber ebenso ungerechtfertigt ist die von mancher Seite ungescheut ausgesprochene Verwerfung: Cornelius war nicht nur eine nothwendige Stufe in der Neuentwicklung der Malerei, über die man wegschreitet und die man nicht weiter beachtet, wenn man über sie weggeschritten ist: er hat seine bleibende Bedeutung darin, dass er eine Seite der Malerei in grossartiger Weise zur Geltung gebracht hat, die stets und unaufhörlich für die Malerei von entscheidender Bedeutung sein wird:



den Werth der Zeichnung. Wo irgend die Erkenntniss Platz greift, dass sie ein wesentlicher Bestandtheil des malerischen Werkes sei, wird Cornelius in Ehren stehen. Wo diese Erkenntniss fehlt, da wird die Gering-schätzung eintreten, damit aber auch der feste Boden für die Malerei verloren gehen. . . . Wird man daher berechtigt sein, die Einseitigkeit des Meisters als nicht nachahmenswerth zu kennzeichnen, so darf andererseits behauptet werden, dass Cornelius mit seinem Kreis ein bleibend fortwirkendes, weil bleibend nothwendiges Element in der Kunst der Malerei darstellt und dass, wenn die koloristische Einseitigkeit ausgekostet ist, eine entschiedene Rückkehr zu seinen Grundsätzen stattfinden wird, nicht in dem Sinne, dass er einfach nachgeahmt würde, sondern so, dass das Werthvolle bei ihm als lebendig wirkende Kraft erkannt und als mitbestimmendes Element aufgenommen wird.»

Die letzten Behauptungen und Schlussfolgerungen Valentins sind von ihrer Verwirklichung augenblicklich noch sehr fern, und es ist um so fraglicher, ob sie sich jemals bewahrheiten werden, als die moderne Malerei inzwischen auf einem ganz anderen Wege zu der erneuten Werthschätzung der Zeichnung gelangt ist. Dürer und Holbein, der grosse Idealist und der grosse Naturalist des sechszehnten Jahrhunderts, sind die Vorbilder gewesen, welche zu dieser Erkenntniss geführt haben. Man ist also direkt an die Quelle gegangen, ohne sich des Cornelius als Wegweisers zu bedienen. Da letzterer in Berlin zu einer praktischen Thätigkeit auf dem Gebiete der monumentalen Malerei nicht kam, hat er auf die Entwicklung der Berliner Kunst so gut wie gar keinen Einfluss gehabt. In den letzten Jahren seines Lebens arbeitete ein junger begabter Künstler, Max *Lohde*, bei ihm, der, wie es schien, die Kraft und Begeisterung in sich hatte, in Cornelius' Geiste weiterzuarbeiten. Aber er starb bereits 1868, dreiundzwanzigjährig, auf einer Studienreise in Italien, nachdem er nur zwei grössere Werke geschaffen, sich aber mit ihnen als Bahnbrecher auf einem neuen Gebiete der Technik erwiesen hatte. Auf einer Reise in Schlesien hatte er in alten Burgen Reste von Sgraffitomalereien aus der Renaissancezeit kennen gelernt, deren Technik er wieder belebte und vervollkommnet bei der Ausmalung des Treppenhauses im Sophiengymnasium zu Berlin mit vier Bildern aus der griechischen Mythe und in der Reitbahn des Kriegsministeriums anwendete, in welcher er den Kampf der Centauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos und ein Pferderennen in Olympia, geschickt in Giebeldreiecke eingeordnet, darstellte. Diese Kompositionen offenbarten ein Gefühl für monumentale Würde, welches damals in Berlin sehr selten war. Ein zweiter Cornelius-schüler aus der Berliner Zeit, Karl Gottfried *Pfannschmidt* (geb. 1819 zu



Mühlhausen in Thüringen) ist noch heute mit unerschöpfter Kraft thätig. Er ist sogar der einzige Corneliuschüler, der, seinem Meister gleich, noch in hohem Alter Werke von edelster Harmonie und vollendeter Technik geschaffen hat, welche die Ueberlieferung der neudeutschen Schule bis auf unsere Zeit lebendig erhalten haben. Nachdem er im Jahre 1835 nach Berlin gekommen war, erhielt er seine erste Ausbildung bei Eduard Daege, schloss sich aber sofort nach Cornelius' Ankunft an diesen an und arbeitete an den Wandmalereien in der Vorhalle des alten Museums mit. Wie allen Corneliuschülern schwebte auch ihm die monumentale Malerei als höchstes Ziel vor Augen, und er hatte darin mehr Glück als der Meister selbst, weil er eine grössere Harmonie der Farbe erreichte, weil seine Zeichnung bei weitem reiner und korrekter ist und weil er als Protestant dem protestantischen Bewusstsein seines Volkes sympathischer war. Zu seinem ersten grösseren Versuch, der Ausmalung der Apsis im Mausoleum zu Charlottenburg, hatte Cornelius den Entwurf geliefert, welchen Pfannschmidt jedoch nur als Grundlage für eine eigene und selbstständige Zeichnung benutzte. Das Fresko stellt den König Friedrich Wilhelm III. und die Königin Luise vor dem Throne Christi knieend dar, um ihre Kronen vor demselben in Demuth niederzulegen. Zu der Würde des monumentalen Stils kommt hier die Tiefe und Schlichtheit der religiösen Auffassung und die Wärme andächtiger Empfindung. Diese Eigenschaften charakterisiren auch seine späteren Wand- und Altargemälde, unter denen das Abendmahl in der Altarnische der Berliner Schlosskapelle, die Wandgemälde in der Schlosskirche zu Schwerin, die Auferstehung in der Marienkirche zu Bath in Pommern, die Altargemälde für die Paulskirche in Schwerin, Christus in Gethsemane für die Gott-hardskirche in Brandenburg, die Bestattung Christi für die Kirche von Bethanien in Berlin und die Grablegung und die Frauen am Grabe Christi, zwei lünettenförmige Kompositionen (1886), hervorzuheben sind. Die Oelgemälde Pfannschmidts, namentlich die zuletzt genannten, sind freilich von den modernen koloristischen Bestrebungen weit entfernt. Durch die bunte Färbung, welche eigentlich nur ein Aneinanderreihen von Lokaltönen ist, wird sogar der Ernst und die Eurhythmie der Komposition beeinträchtigt, und deshalb erscheint die Eigenart des Künstlers viel reiner und ungetrübt in seinen Zeichnungen und cyklischen Kompositionen biblischen Inhalts, welche durchweg von jener feierlichen, abgeklärten, erhabenen Ruhe erfüllt sind, die für die edelsten Schöpfungen Führichs charakteristisch ist. In diesen Zeichnungen, deren bedeutendste das »Wehen des Gerichts«, die »Weckstimmen«, »die klugen und die thörichten Jungfrauen« (1877), die Geschichte des Propheten Daniel (1878, Berliner National-



galerie) und das Vaterunser (1884) sind, ist Pfannschmidt viel mehr mit Führich als mit Cornelius verwandt, dessen strenge Herbigkeit bei ihm einer edlen Anmuth gewichen ist. Auch in diesen kleinen Kompositionen ist besonders der Faltenwurf der Gewänder von einer grossartigen Schönheit, von einem edlen Stilgefühl, welche bei Cornelius nur zu oft vermisst werden. Dafür fehlt es Pfannschmidt an tragischem Pathos und an dramatischer Gewalt. Letztere beiden für Cornelius charakteristischen Eigenschaften sucht ein erst neuerdings bekannt gewordener Maler nachzuahmen, den man nach seinen bisherigen Leistungen als einen Epigonen von Cornelius bezeichnen muss. Friedrich *Gesellschaft* (geb. 1835 zu Wesel) bildete sich anfangs auf der Dresdner Kunstakademie und dann bei Mintrop in Düsseldorf in der dekorativen Malerei aus. Als er sich 1866 nach Italien begab, richtete er sein Augenmerk vornehmlich auf die Wandmalereien der Renaissance, und im Studium Raffaels und Michelangelos gewann er ein Gefühl für monumentale Grösse, welches ihn für die höchsten Aufgaben dekorativer und monumentaler Kunst zu befähigen schien. Nach seiner Rückkehr aus Italien liess er sich in Berlin nieder, wo er mit dekorativen Malereien für Privathäuser begann, die glückliche Erfindung mit gefälliger Färbung verbinden. Als man ihm dann die Ausmalung der Kuppel und der vier Schildbogenfelder in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses übertrug, nahm er mit der Darstellung eines römischen Triumphzuges in der inneren Kuppelwölbung einen verheissungsvollen Anlauf. Wenn auch die Figuren im Wesentlichen auf Raffael zurückgingen, so war doch auch den Anforderungen des monumentalen Stils genügt und damit eine Schöpfung idealer Kunst ins Leben getreten, wie sie Berlin seit den Tagen des Cornelius nicht mehr gesehen hatte. Die Personifikationen von vier Tugenden in grossen Medaillons schliessen sich noch enger an das Raffaelische Vorbild an. In den beiden bis jetzt (Ende 1886) vollendeten Kompositionen der Schildbogenfelder hat sich *Gesellschaft* jedoch als Nachahmer von Cornelius erwiesen. Er steht hier theils unter dem Einfluss der Fresken in der Glyptothek, theils unter dem der Camposanto-Kartons, auch darin mit Cornelius verwandt, dass er sich über das Maass der Färbung noch nicht im Klaren ist. Die grosse symbolische Darstellung des Krieges ist nur eine wortreiche Umschreibung der vier apokalyptischen Reiter von Cornelius. Auf einem von den Rachegöttinnen gezogenen Wagen, der aus einem Thore herauskommt, stürmt Bellona, umgeben von den Personifikationen der Kraft und der Gerechtigkeit, durch die Lüfte. Rechts und links jagen die vier apokalyptischen Reiter, unter denen doch einer ebenfalls eine Personifikation des Krieges ist, der Göttin vorauf, wilde Heroen und vielköpfige Drachen vor sich



niederwerfend. Abgesehen davon, dass diese Allegorie, welche an bedeutsamer Stelle zum Volke sprechen soll, selbst für den Gebildeten schwer verständlich ist, abgesehen davon, dass der Maler sehr einseitig verfahren ist, indem er nur die zerstörende Seite des Krieges hervorgekehrt hat, entbehren auch Komposition wie Formgebung der Originalität. Die Kunst kann wieder an Cornelius anknüpfen; wenn sie aber über seinen Formenkreis nicht hinauskommt, sondern auch seine Schwächen und Uebertreibungen wieder auffrischt, ist ihre Arbeit für geschichtliche Weiterentwicklung vergeblich. Ein Gesamturtheil über die Schöpfungen Gesellschafts wird sich übrigens erst nach der Vollendung der ganzen Dekoration fällen lassen.

Es ist eine merkwürdige Fügung des Schicksals, dass sich gerade derjenige Schüler von Cornelius, der sich am weitesten von seinen Wegen entfernte und den der Meister als einen Abtrünnigen verdammt, die grösste Volksthümlichkeit erworben hat, freilich eine Volksthümlichkeit, die ebenso schnell verschwunden ist als sie emporwuchs. Noch weit weniger als Cornelius wirkt Kaulbach in der Gegenwart nach, und selbst seine ehemals populärsten Werke sind so schnell der Vergessenheit anheimgefallen, dass die Kunstgeschichte ihre Erinnerung erhalten muss.

### 13. Wilhelm von Kaulbach.

Noch als Cornelius an der Düsseldorfer Akademie lehrte, that sich unter seinen dortigen Schülern Wilhelm *Kaulbach* aus Arolsen (geb. 15. Okt. 1806) trotz seiner Jugend durch Energie und Strebsamkeit hervor\*). Nachdem er von seinem Vater, der Goldschmied und Stempelschneider war, den ersten Zeichenunterricht erhalten, begab er sich 1821 nach Düsseldorf, wo ihn Cornelius bald an den monumentalen Arbeiten der Schule Theil nehmen liess. Er half an der Ausmalung der Bonner Aula, zeichnete selbstständig einen Karton mit den Manna sammelnden Israeliten in der Wüste, malte ein Altarbild für eine westfälische Kirche und führte in der Kapelle des Irrenhauses zu Düsseldorf Engelfiguren mit Festons aus. Doch in diesen Schöpfungen zeigte sich noch kein originaler Geist, was bei der grossen Jugend Kaulbachs auch nicht anders zu erwarten war. Seine Eigenart lag auf einem ganz anderen Gebiete, und nichts kann für dieselbe bezeichnender sein als die Thatsache, dass er zur Zeit, wo er ideale Figuren für ein Irrenhaus malte, nebenbei unter

\*) Vgl. A. Teichlein, Zur Charakteristik W. v. Kaulbachs (*Zeitschrift f. bildende Kunst* 1876 S. 257—264. — A. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1878 S. 288—316. — Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. II. S. 54—109. (Nördlingen 1879.)