



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit

Kuhn, Alfred

Berlin, 1921

Kapitel I.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47666](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47666)

KAPITEL I.

Als das vierte Kind eines Akademieinspektors wurde Peter Cornelius *Herkunft* am 23. September 1783 in Düsseldorf geboren. Seit wann die Familie dort ansässig war, ist nicht zu sagen, auch nicht, woher sie ehemals zugewandert. Germanischen Ursprungs ist sie sicherlich gewesen. Vielleicht war auch einmal fremdes romanisches Blut in sie hineingeflossen. Tiefschwarz war später des Malers Haar, und seine Augen lagen dunkel und glühend unter der gewölbten, gelblichen Stirn. Oft waren die Corneliusse jäh unruhige Menschen, maßlos in ihren Leidenschaften, eigenwillige Denker und Bildner von stark formaler Gerichtetheit, Erbschaften aus einer Zeit, in der vielleicht zwei Rassen im Blute eines Ahnen sich vermählten. Von ihm aber wissen wir nichts.

Johann Peter Cornelius, der Großvater, galt dem Maler als der Ahnherr. Er war Vorkäufer und wohnte 1738 bei Heinrich Bonnrath in der Hundsrückengasse. Sein Sohn Peter Christian heiratete die Tochter des Wirtes und erhielt mit ihr das Haus „Am Krispinus“ wurde es geheißen und ist das Stammhaus der Familie geworden. Kleinbürger waren die Kinder des Ahn, kleine Beamten und Krämer. Peter Christian, der Älteste, hatte zwölf Kinder. Eines von ihnen wurde Jesuit, zwei andere Künstler. Mehr als tüchtige Praktiker waren sie nicht. Von Arnold Leon Ignatz, dem Kupferstecher, stammte ab Peter Cornelius, der Komponist, und im weiteren die Gelehrten gleichen Namens, die heute noch zu Frankfurt und München leben. Johann Christian Aloys ist der Vater Peters von Cornelius, des Malers, geworden.

Die Kindheit unseres Helden verlief zwischen den Gipsabgüssen, *Kindheit* die Winckelmann selbst besorgt hatte, in den Gemäldesälen der be-

rühmten, von Johann Wilhelm geschaffenen Galerie, und in den Malerateliers, wo unter dem Zepter Lambert Krahes, des Direktors, eine massige italienisierende Barockkunst gepflegt wurde. Seit 1767 bestand schon die Akademie. Der Kurfürst Karl Theodor, der Sulzbacher, hatte sie gegründet, der nach dem Aussterben derer von Pfalz-Neuburg auf den Thron gekommen war und das Bestreben hatte, die Kunsttätigkeit seines Vorgängers zu übertreffen. Aus den Sammlungen des weitgereisten Wilhelm Lambert Krahe wurden 65 Gemälde angeschafft, 14241 Handzeichnungen, 23445 Kupferstiche und Radierungen, 155 gestochene Platten und 526 Bände Kunstliteratur. Sie zeigten die hohe Schätzung, die ihr Besitzer den Italienern entgegenbrachte, der selbst, mühelos gehalten durch die noch lebendige Tradition, breitspannige Plafonds im illusionistischen Stil eines Tiepolo zu bemeistern imstande war, wenn auch ungleich schwerer in den Formen und Farben. 1790 folgte auf ihn Peter Langer. Mit ihm zog der Davidsche Klassizismus ein.

Seit seinem fünften Jahre war der kleine Peter Cornelius im Atelier seines Vaters, rieb Farben, wusch Pinsel aus und grundierte Tafeln. Der Schulunterricht kam etwas zu kurz dabei. Vielleicht lernte man überhaupt nicht viel beim Schreibmeister Fischer auf der Bergstraße. Orthographisch schreiben hat der Maler erst im Laufe seines späteren Lebens gelernt.

Als der Knabe 16 Jahr alt war, starb der Vater. Acht Kinder waren da, davon das jüngste erst 5 Monate alt. Die Notwendigkeit, bald etwas zu verdienen, bestand. Fast wäre der junge Mensch damals bei einem Goldschmied eingetreten. Die Malerei zu erlernen, erfordere so viel Zeit, und der Maler gäbe es gar viele, hat man der Mutter vorgestellt. Aber am Ende wurde Peter Cornelius dennoch Maler. Im Grunde war er es immer schon gewesen. Als Sohn eines Malers beginnt man früh. Der Vater leitete neben seiner Inspektion die Elementarklasse, der fünf Jahre ältere Bruder Lambert arbeitete schon fleißig im Atelier und folgte später dem Vater in der Inspektion nach. Vom Farben-

reiben und Grundieren zu eignen Versuchen ist es nur ein Schritt. Man setzt zuerst wohl einmal in einem unbewachten Augenblick ein paar Glanzlichter auf ein fremdes Bild und ist hoch beglückt über diese künstlerische Tat, oder man kopiert die Stiche des Marc Anton auf seine Schiefertafel. Dann kommen kleine Arbeiten, Kirchenfahnen, Kalenderbilder, Firmenschilder. So verdient man mit. In jener Zeit war es nicht nötig, ein Genie zu sein oder zu scheinen, um Maler werden zu dürfen. Noch war viel gute handwerkliche Tradition vorhanden. Man schuf auf Bestellung für weltliche und kirchliche Große. Ein riesiger Stab von Gehilfen wirkte neben dem Meister ohne Anspruch darauf, aus der glücklichen Anonymität hervorzutreten. So war es auf jeden Fall noch unter Lambert Krahe gewesen. Betrachtet man sein großes Deckengemälde im Mannheimer Residenzschloß „Die Entschleierung der Wahrheit vor den Künsten und Wissenschaften durch die Zeit“, mit der ganzen Bravour und Routine jener glanzvoll versinkenden Epoche gemalt, so ist der Geist deutlich, in dem der ehemalige Jesuitenschützling und Churfürstlich Pfälzische Hofmaler gelebt hat. Peter Langer, sein Nachfolger, war von ihm recht verschieden. Er war ein Doktrinär. Er hatte nicht mehr die glückliche Leichtigkeit jener Menschen des achtzehnten Jahrhunderts, die lebten und leben ließen. Er hatte seine festen Vorstellungen von der Kunst. Wer sich ihnen nicht unterwarf, zählte nicht mit. Ob es sich bei dem jungen Cornelius damals schon um eine begründete Gegnerschaft handelte, oder ob es nur der normale Widerspruchsgeist des Jünglings gegen die Vätergeneration war, kurz, der junge Mann brachte Langer nicht die unbeschränkte Verehrung entgegen, die jener für sich forderte. Erzählte man sich doch von ihm den Ausspruch: Es hat nur drei große Maler gegeben. Der erste war Raffael, der zweite ist mein Sohn Robert Langer, und den dritten Ihnen zu nennen, verbietet mir meine Bescheidenheit.

*Lambert Krahe
und
Peter Langer*

Heute teilt man diese Meinung nicht und sieht in Peter Langer einen Eklektizisten aus der Mengs'schen Schule mit ausgeschriebener

virtuoser Handschrift und gutem farbentechnischem Erbe. Wenn Goethe von ihm pädagogische Qualitäten rühmt, so mag er wohl recht gehabt haben. Lernen konnte Cornelius eine Menge von ihm, wenn er es sicher auch nur mit größtem Widerstreben getan hat. Seit Peter Langer 1790 nach Lambert Krahes Tod an die Spitze der Akademie getreten war, segelte sie ganz in dem Fahrwasser jener antikisierenden Bestrebungen, wie sie in Weimar damals vertreten wurden. 1798 hatte der Olympier die Propyläen gegründet. Sie waren entstanden aus der gemeinsamen ästhetischen Tätigkeit mit Schiller und mit Heinrich Meyer, dem kenntnisreichen und bescheidenen, wenn auch hoffnungslos nüchternen Maler und Kunstgelehrten, dessen Bekanntschaft Goethe in Rom gemacht hatte, und der seit 1792 Lehrer an der Zeichenschule und sein Hausgenosse war. Durch die Propyläen wünschte Goethe erziehend auf die bildenden Künstler zu wirken, ihnen jene auf eine umfassende Kenntnis ihrer Mittel begründete Bewußtheit zu geben, die ihm stets unabweisbare Lebensnotwendigkeit geschienen. Gewiß kam er in Gefahr, die Naivität des Künstlers zu zerstören, wenn er, wie in der Einleitung in die Propyläen, immer wieder „Kenntnisse“ von ihm verlangte, Kenntnis der vergleichenden Anatomie, Kenntnis der Gesteinskunde, Kenntnis der physikalischen Farbenlehre, Kenntnis der Mythologie, besonders des Homers, dessen Werke „als der Grundschatz aller Kunst fleißig zu studieren“ seien. Aber es darf doch nicht vergessen werden, an wen diese Forderung gerichtet war. Der Künstler des achtzehnten Jahrhunderts war im Großen und Ganzen ungebildet; wenige aus der Masse Hervorragende ausgenommen, war er kaum geachtet, meist von niederer Herkunft, durch und durch Routinier. Seine Bildung blieb im Technischen hängen. Die antiken Sujets, die er zu malen hatte, reproduzierte er clichéhaft, wie die mittelalterlichen Miniaturisten die biblischen Illustrationen. Mit eigenem Gehalt sie zu füllen, dachte er nicht. Bei all jener unerhörten Rokokokultur, jener Beherrschung sämtlicher malerischer Register stak er doch tief im Manierismus. Die Hand flog in taumelnden,

prickelnden Kurven einem Kontur nach, ohne jede wirkliche Anschauung, ohne eigenen Gestaltungswillen. Alles war auf den Schein gearbeitet.

Realismus war die Losung, Naturtreue oder besser Naturillusion bis zur Sinnestäuschung, bis zu den Effekten des Panoptikums. Bei den großen Plafondgemälden der Zeit scheint die Decke durchbrochen. Im blauen Äther ziehen über grauliche Wolkenbahnen ganze Heere von Olympbewohnern dahin mit weißen Rossen und goldenen Schlachtwagen. Man blickt unter die Hufe der sich bäumenden Tiere, unter die Deichseln der rollenden Gefährte, unter die Sohlen der dahinschreitenden Mannschaften, als spiele sich da oben in der besonnenen Luft tatsächlich jener grandiose Aufzug ab, den der Künstler uns vorzaubert. Um den Eindruck zu erhöhen, gehen die gemalten Figuren unmerklich in plastische über, ein rundes Bein hängt über die Brüstung herab, ein Gewandzipfel aus Stuck flattert auf, eine übermalte Draperie aus Blech hängt tief hernieder. Die Körper selbst gehören noch der Fläche an. Architektur, Bildnerei und Malerei wirken zusammen zur vollendeten Sinnestäuschung. Hier empfand Goethe eine Umnebelung seines Bewußtseins, eine Behinderung seiner klaren Selbstrechenschaft, die er nicht entbehren konnte. Irgendwelche sozialethischen Gesichtspunkte, etwa die Verurteilung des reinen Schmuck- und Luxuscharakters der Kunst, gab es für ihn nicht, Dinge, die für die spätere Generation eine große Rolle spielten. Das Ethos, aus dem heraus er handelte, war ein durchaus unsentimentales. Seit seinem Aufenthalt in Italien, in jener dünnen Atmosphäre, wo alle Konturen sich geometrisch scharf absetzen, wo die weißen Häuser und grünen Baumstämmchen vor dem blauen Himmel stehen, war die Klarheit des Bewußtseins ihm zur obersten Selbstforderung geworden. Der allseitig ausgebildete, seine Leidenschaften beherrschende, die Welt mit seinem Geiste durchdringende Mensch war ihm Ziel jedes Strebens. In der Antike hatte er ihn gefunden. In ihr war das seelische Gleichmaß, die körperliche Vollendung und die geistige Klar-

*Das
Rokoko*

*Goethe und
das Rokoko*

*Der neue
Mensch*

heit. Wenn er also der Kunst seiner Zeit als Heilmittel die Antike entgegenstellte, so hat diese mit jener eines Wieland, eines Boucher, eines Tiepolo oder eines Lambert Krahe nicht das mindeste zu tun. Die Klassizität jener war die der Maskerade, des Schäferspiels und der Dekoration, die Klassizität Goethes war die einer neuen geistigen Gerichtetheit. Wenn er jetzt also die Gotik bekämpfte als ein krausborstiges Ungeheuer, eine den düstern Nebeln der germanischen Wälder erwachsene Kunst, so bekämpfte er in ihr genau wie im Rokoko die mangelnde Klarheit und Reinlichkeit der Form. Er wandte sich gegen die Vermischung von Malerei und Plastik und wünschte nicht nur eine säuberliche Trennung der verschiedenen Kunstarten, sondern auch eine scharfe Fixierung des „Kunstgemäßen“. Er wies auf die Verwendung der Feder hin an Stelle der breiten malerischen Kreide, denn „diese Manier läßt nichts Unbestimmtes zu, alles muß verständlich und deutlich gemacht werden“. (Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers 1798). Seine ganze Kraft aber setzte er gegen den Realismus ein. „Die Alten [waren] weit entfernt von dem modernen Wahn“, schreibt er im Laokoon 1798, „daß ein Kunstwerk dem Schein nach wieder ein Naturwerk werden müsse.“ Und er formuliert seine eigene Meinung in dem berühmten Satz der Propyläen: „Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Naturwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht.“

Die Geschichte verläuft als eine dialektische Folge von Gegensätzen. Selbst die ganz Großen sprechen nur immer aus, was der Geist ihrer Epoche ihnen in den Mund legt. Was Goethe hier in Worte brachte, lag damals in der Luft. Der bürgerliche Rationalismus arbeitete seit der Mitte des Jahrhunderts am Aufbau der freien Persönlichkeit. Politisch heißt das *contrat social*, philosophisch Kritik der reinen Vernunft. Dieselbe Klarheit, mit der nach und nach die Rechte und Pflichten des Einzelnen abgegrenzt werden, dieselbe Klarheit,

mit der in Religion und Metaphysik eingeleuchtet wurde, dieselbe Klarheit verlangte man in der Kunst. Daß man sich an die der bürgerlich-rationalistischen Epoche eines Polyklet anschloß, war nur natürlich, ebenso, daß die tastbare Plastik in Reaktion auf die vorhergegangene Zeit das Übergewicht über die illusionistische Malerei erhielt. Hellste Vernunft und bürgerliche Besinnung traten an die Stelle rauschhafter Hingabe an ein Übersinnliches, Übergeordnetes. Der als Fürstendiener so oft verlästerte Goethe, der weimarische Geheimbde-
rat, ist trotz alledem der gewaltige Prototyp der neuen heraufsteigenden Klasse des sich seines Ichs bewußt gewordenen Bürgertums.

Dies war der Geist, der damals in Frankreich sich mit besonderer Ausdrücklichkeit durchsetzte und auch in Deutschland überall da an Boden gewann, wo es eine intellektuelle bürgerliche Schicht gab, die über die notwendige Reife verfügte. In dem an den Grenzen Frankreichs gelegenen Düsseldorf hatte die Nähe der Republik das Ihrige getan. Peter Langer war erfüllt von jenen künstlerischen Maximen, wie Goethe sie in seinen Schriften damals ausgesprochen hatte.

Cornelius war im Atelier seines Vaters aufgewachsen, der noch ganz in den Schuhen des Rokoko steckte, auch hatte er in seiner frühen Jugend noch den Einfluß Lambert Krahes empfangen. Nun trat die neue Zeit an ihn heran. Von Westen her kam frischer Wind. Peter Langer lehrte die Formensprache des Klassizismus, und der große Weimarer ließ laut seine eindrucksvolle Stimme ertönen. Daneben aber regten sich auch wohl schon Vorzeichen der Romantik. Waren doch Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ 1797 herausgekommen. So ist der Stil seiner Jugendjahre durchaus unklar und verworren. So verworren wie sein eigenes Denken darüber. „Raphaels Stil und Komposition wünscht er durch Correggios liebliche Schattenabstufungen richtiger, gefälliger und anlockender zu machen und durch des Tizians lebhaftere Carnation der Farben gleichfalls ganz zu beleben“. Das sind Erinnerungen an den italienisierenden Koloristen Lambert Krahe. „Die göttliche Antike

und die ewige große Natur aber müssen gleich schützenden Genien mir immer zur Seite stehen, denn sie sind das Dictionnaire der Kunstsprache," schrieb er an seinen Freund Flemming, Gedanken, die ziemlich genau dem Propyläenaufsatz Goethes entnommen sind. (Diese Briefe an Fritz Flemming sind erstmals 1867 in der Kölnischen Zeitung Nr. 84 bis Nr. 86 abgedruckt. Förster hat sie in seinem Gedenkbuch willkürlich gekürzt und verändert.) So mischen sich Rokokorerinnerungen mit klassizistischen Strebungen. Die üblichen Akt- und Gipsstudien leiten die Produktion ein. Die ersten wirklichen Kunstwerke, die dann erscheinen, sind die Blätter, die der Jüngling zu den Weimarer Konkurrenzen einsandte.

*Die Weimarer
Konkurrenzen* Um die Wirkung der Propyläen zu vertiefen, hatten die „Weimari-
schen Kunstfreunde“ (unter diesem Pseudonym verbarg sich Goethe mit seinem ergebenen Adlatus Meyer) die Veranstaltung von Konkurrenzen beschlossen. Von 1799 bis 1805 bestanden sie. Jährlich wurde ein Thema aus Homer vergeben. Die eingesandten Zeichnungen wurden in Weimar öffentlich ausgestellt, und zwei von den Weimarer Kunstfreunden jeweils mit Preisen ausgezeichnet, worüber die eingehende Begründung im Michaeliheft der Propyläen folgte. Richtunggebend hatte Goethe vorher seine Meinung nochmals in die Worte zusammengefaßt: „Bei allen eingehenden Zeichnungen, sie seien nun Produkte von Malern oder Bildhauern, wird hauptsächlich die Erfindung unser Urteil lenken. Es wird als das höchste entscheidende Verdienst gerechnet werden, wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben.“ (Nachricht an Künstler und Preisaufgabe 1799). Damit sollte betont werden, daß nicht technische Bra-
vour, Routine, spielende Beherrschung des Handwerks gefordert wurde, also nicht mehr all das, was der leichtlebige, geistig wenig beschwerte Künstler des achtzehnten Jahrhunderts zu bieten hatte, sondern die Tat eines höheren geistigen Menschen, dessen Künstlertum nicht mehr eine neben seinem Leben einherfließende Könn-



CERES UND PROSERPINA
GEMÄLDE

schaft ist, sondern der Ausfluß seiner aus der denkenden Betrachtung seiner selbst und des Alls erwachsenen Bewußtheit. An Stelle des unselbständigen noch kollektivistischen Künstlers des achtzehnten Jahrhunderts wird der autonome, individualistische gefordert.

Dreimal hat Cornelius Blätter eingesandt. 1803 „Odysseus, der den Kyklopen Polyphem hinterlistig durch Wein besänftigt“, 1804, „das Menschengeschlecht vom Elemente des Wassers bedrängt“ und 1805, wo eine Darstellung aus dem Leben des Herkules zur freien Wahl stand, „Theseus und Peirithous wehren dem Herkules, den Styx zu überschreiten“. Die letzte Absicht Goethes hatte der damals Zwanzigjährige natürlich nicht begriffen. „Herr Goethe hat im Sinn, die Kunst noch auf eine höhere Stufe zu stellen“, schreibt er an seinen Freund Flemming, „sie soll nicht allein zum Herzen, sondern auch zum Verstand sprechen, sie sollte nicht allein vergnügen und erschüttern, sie sollte auch belehren. Denn die Menschheit würde nie so abstrakt werden, daß sie alle sinnlichen und bildlichen Mittel zu ihrer Veredelung entbehren könnte. Darum will er auch immer, daß ein Bild sich selbst ausspricht, so daß jeder Unbefangene, wenn er auch die Geschichte nicht kennt, den Sinn des Bildes gleich erkennt und da dann seine Resultate ziehen kann. Auf diese Art würde die Kunst mit der Philosophie verwandt werden und immer mit ihr Hand in Hand gehen; sie würde wichtig, gemeinnützig und am Ende der Menschheit ganz unentbehrlich werden.“ — Dieser einem Nicolai würdige Aufklärerstandpunkt lag Goethe durchaus fern, wie wir gesehen haben. Aber trotz dieser sachlichen Mißverständnisse hat der Goethesche Aufruf zur Vertiefung seine gewünschte Wirkung auf den Jüngling ausgeübt. Liest man die Briefe an den Freund, woraus soeben eine Probe gegeben wurde, so findet man durchaus jene hohe ideale Gesinnung, die Goethe zu erwecken beehrte. „Ich denke jetzt oft über mich und meine Lage nach“, heißt es da während der Arbeit am Polyphemblatt, „und finde nach genauer Selbstprüfung, daß ich die Kunst auf einen ziemlich hohen Grad bringen könnte. Doch ich müßte jetzt auch bloß mit ihr

*Einfluß
der Propyläen
auf Cornelius*

beschäftigt sein; nur bloß das Höchste, was je alte und neuere Kunst hervorbrachten, müßte jetzt das Muster meines Bestrebens sein; keine unwürdige, den Künstlergeist abstumpfende Arbeit müßte mehr die glücklichsten Ideen in ihrer Geburt ersticken. Keine zentnerschwere Last, an die Fittige des Geistes geheftet, müßte seinen kühnen Flug im schönsten Steigen unterbrechen. Frei und fessellos muß der Künstler in der Kunst nie endenden Regionen dem niedrig Irdischen kraftvoll enteilen.“ Das ist jugendliche Überspanntheit vermischt mit dem Überschwang des Zeitempfindens, peinlich in der Form durch die schwülstige Sprache eines literarisch Ungebildeten, aber es liegt doch hinter all diesem ein auf das Höchste und Letzte gerichtetes Streben, wie es der Künstler der voraufgegangenen Epoche nicht gekannt und wie es sehr wohl Goethe hier ausgelöst haben mochte.

Die Konkurrenzarbeit von 1803 ist uns nicht erhalten. Sie sowohl als auch ein Entwurf und eine Kopfstudie, die in der älteren Literatur vorkommen, sind verschollen. In einem Brief an seinen Freund Flemming, beschreibt uns Cornelius die grau in grau gemalte Ölkompensation.

*Polyphem-
Karton
von 1803*

Wenn uns auch die Zeichnung verloren ist, so ist doch schon die Art der dort gegebenen Beschreibung von Seiten des Künstlers überaus bezeichnend. Es herrscht bis zu einem gewissen Grade die Einstellung, wie sie die Weimarer Kunstfreunde erwecken wollten, nämlich ein Zug zur gelehrten Psychologisierung. Vor allem kommt es dem Zeichner darauf an, eine Szene zu wählen, deren Darstellung eindeutig und überzeugend die Erinnerung an eine ganz bestimmte Textstelle erweckt. Dann gilt es die Hauptakteure so ausführlich zu charakterisieren, daß ihre Bilder all das aussagen, was in vielen Versen der Dichter über sie erzählt hat: Polyphem, kolossalisch, viehisch dumm, Menschenfresser, betrunken, schlafend. Odysseus verschlagen (Helm mit Sphinx), hat ihn betrunken gemacht (geleerter Krug), wird ihn überlisten (zeigt auf seine Stirn). Im Hintergrund erscheint schon der angespitzte Baumstamm. Das Hauptgewicht wird auf die Erschöp-

fung des Themas gelegt, jedoch nicht in künstlerischem, formalem Sinne, sondern in novellistischem. Cornelius geht von der dramatischen Situation aus, nicht von der formalen, was er schafft, ist ein Bühnenbild, nicht aber ein Produkt der bildenden Kunst. An die Verwertung des Gegebenen für wahrhaft bildnerische Zwecke wird gar nicht gedacht.

So wollte es Goethe nun auch nicht, dem ein formal bedeutendes Werk, ruhend auf einer tiefen Erfassung des Gegenstandes vorge-schwebt haben mag, eine Darstellung, in der das Besondere des zufälligen Vorganges ins Allgemeine einer unpersönlichen Idealität herausgehoben scheint.

Sein Urteil war nicht eben lobend, wenn er sich auch in seiner Kritik mehr an Äußerliches hielt.

„Zeichnung, Stil und Geschmack in diesem Bild fordern uns nicht zu Lobsprüchen auf. Man stößt wechselweise auf Unrichtigkeiten der Anatomie und der Proportionen und auf Stellen mit kleinlichem Detail überladen. Dem ungeachtet hegen wir von der Fähigkeit des Verfassers keine geringe Meinung; denn der Inhalt seines Bildes ist mit Fleiß zusammengedacht. Seine Gedanken haben zwar eine für die bildende Kunst nicht ganz passende Richtung aber doch so wie sie dargestellt sind, innerlichen Zusammenhang.“ Zum Schlusse heißt es dann: „Mit einem Wort: die ganze Arbeit läßt uns einen jungen Mann von Fähigkeiten wahrnehmen, welchem wir bei seinen künftigen Unternehmungen gebildete Ratgeber wünschen.“ (Jenaische Literaturzeitung 1804, S. III.) Der Ausfluß dieser Anschauung ist dann auch ein Brief Goethes an Robert Langer, den Sohn des Düsseldorfer Direktors, worin es gelegentlich der Zurückgabe der von Langer eingesandten Zeichnungen heißt: „Verzeihen sie, wenn ich auf ihre Rolle zugleich ein Bild von Herrn Peter Cornelius von der Düsseldorfer Akademie mit aufgewickelt habe, um nicht zwei Kasten dorthin abzuschicken. Wobei ich nicht leugnen will, daß ich noch einen höheren Zweck im Auge hatte. Würde Ihr Herr Vater, würden

*Urteil
Goethes*



Herkules in der Unterwelt

Sie selbst sich dieses jungen Mannes dergestalt annehmen, daß er über manches, was ihm noch im Wege steht, leichter hinweg schritte und in die echte Region der Kunst eindrange: So würden Sie sich ein großes Verdienst erwerben. Vielleicht sehe ich schon übers Jahr die Früchte Ihrer Einwirkung.“ Die Illustration zu Goethes Kritik bilden die uns erhaltenen Arbeiten von 1804 und 1805. Akt- und Antikensaal, Zopfsentimentalität und Empiretheaterpose sind hier mit zweifelhaftem Erfolg gemischt. Der Karton von 1804 „das Menschengeschlecht vom Element des Wassers bedroht“ (Weimar, Museum) ist der schwächere. Unzusammenhängende Figurengruppen sind mühsam aneinandergesetzt und übereinandergeschachtelt, jede einzelne ist mit großem Aufwand möglichst ausdrucksvoll gestaltet. Sehr stark spricht noch die Gefühlseligkeit des voraufgegangenen Jahrzehntes.

*Sintflut-
Karton
von 1804*

Der Pfarrer von Wakefield und der Werther leben hier noch. Schmach- tend aufgeschlagene Augen, süße kleine Frauenmünder, flatternde blonde Löckchen, zarte Formen. Dabei unerhörte Verzeichnungen und Proportionsfehler: Die sitzende männliche Figur im Vorder- grund, in der Laokoonerinnerungen spuken, mit erhobenen Händen und dem schmerzvollen Gesicht, würde beim Aufstehen sämtliche An- wesende um das Doppelte überragen, das linke Bein des Jünglings im Boot setzt sich hinter der Bordwand ins Unendliche fort, der Kopf des herkulischen Mannes am Mastbaum scheint ihm gar nicht zu ge- hören. Das Schiff selbst ist ein Bühnenschiff ohne Volumen. Es ist viel zu klein für die Insassen, die ihrerseits an zum Teil ganz unmög- lichen Orten ihren Platz haben. Es scheint nur eine Seitenwand zu besitzen, wie das alte Theaterschiff seligen Angedenkens.

Besser ist die Sepiazeichnung von 1805. „Herkules wehrt dem The- seus und Peiritous den Styx zu überschreiten“ (Berlin, National- galerie). Herkules Farnese selbst wird aufgeboten. Alle Schrauben werden angezogen. Hochpathetisches geht hier vor in den düsteren Gewölben der Unterwelt. Wie die Bühnenbösewichter mit finster ge- runzelten Brauen und geballten Fäusten stehen die breitbrüstigen, muskelgeschwellten Heroen da. Ein zarter Götterknabe besänftigt den ergrimmten Herkules, und schreiend entflieht der Schwarm der entsetzten Schatten im Hintergrunde. Lauter eindrucksvoll-statu- arische Stellungen im Sinne der Freiplastik, wie sie David damals in Frankreich gestaltete. Die Natur ist nicht ohne Sorgfalt studiert, aber in ihren Einzelformen stark übertrieben.

*Herkules-
Zeichnung
von 1805*

Beide Arbeiten erlangten nur mäßige Anerkennung in Weimar. Die mangelhafte Proportion und die auseinanderfallende Komposition des Schiffbruchkartons waren doch nicht zu übersehen, bei der Unter- weltzeichnung hatte sich Cornelius außerdem sogar eines Mißverständ- nisses des mythologischen Vorgangs schuldig gemacht, was Goethe am wenigsten verzeihen konnte.

Damit erreichten die Weimarer Konkurrenzen ihr Ende. Das Un-

ternehmen war nicht gelungen. Die Weimarer Kunstfreunde hatten ganz vorzügliche Maximen entwickelt, aber im Kontakt mit der lebendigen Produktion selbst waren sie doch nur unfruchtbar theoretisierende Schulmeister gewesen. Der Weg vom gedruckten Blatt zur farbenbekleckstens Palette war zu weit. Auf Cornelius immerhin hat die Beziehung zu dem größten Geist der Nation einen tiefen Eindruck gemacht.

*Akademie-
verhältnisse
nach 1805*

Die allgemeinen Akademieverhältnisse hatten sich in diesen Jahren wesentlich verschlechtert. Nach dem Tode Karl Theodors im Jahre 1789 waren die bergischen Lande an Bayern gekommen. Der Kurfürst Maximilian Joseph hatte nicht dasselbe Interesse an der Akademie, das sein Vorgänger gehabt hatte, der ihr Gründer gewesen war. Dazu kamen die fortwährenden kriegerischen Erschütterungen der folgenden Jahre. Die Schülerzahl, die nicht unerheblich gewesen war, verminderte sich dauernd. Auch die Lehrkräfte verließen die Anstalt oder waren meist beurlaubt. 1801 ist neben Langer nur noch der alte Joseph Augustin Bruillot, der schon unter Lambert Krahe gearbeitet hatte, tätig und der Kupferstecher Thelott. 1805 kam dann der entscheidende Schlag. Die Bildergalerie, der Hauptschatz der Akademie, wurde endgültig nach München verbracht. Sie enthielt neben einer reichen Sammlung niederländischer Bilder besonders die berühmten Gemälde von Rubens: Das jüngste Gericht, den Verdammtensturz, den Amazonenkampf, das Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Gaisblattlaube, den Nymphenraub, die Marter des Laurentius, den sterbenden Seneca, die Silenenfamilie, kurz alle jene Hauptstücke, die heute die Pinakothek in München zieren. Man findet sie in G. J. Karsch, *Désignation exacte des peintures dans la galerie de la résidence à Dusseldorf 1719* aufgeführt, manche in Wilhelm Heinses berühmten Gemäldebeschreibungen aus der Düsseldorfer Galerie von 1776/77 eingehend behandelt. Ihr Einfluß war auf die Langer-Generation nicht mehr groß, und die Jungen lehnten sie schroff ab. Forster wendet sich 1791 in seinen „Ansichten vom Niederrhein“ „mit Ekel hinweg“ von

diesen Darstellungen, „worin das Wahre, das der Natur so treulich Nachkopierte nur dazu dient, ein Meisterstück in der Gattung des Abscheulichen zu vollenden.“ Die Fleischmassen findet er „unaussprechlich ekelhaft“, „das hängende, erschlaffte, lappige Fleisch, die Plumpheit aller Umrisse und Gliedmaßen, den ganzen Mangel von allem, was auf Anmut oder Reize nur Anspruch machen darf“. Trotzdem hatte der junge Cornelius auf Befehl seines Vaters in der Galerie fleißig Rubens kopiert, und die Erinnerung an die Maltechnik des Flamen, mit seinen bläulichen Schatten und roten Reflexen findet sich noch lange auf seinen Bildern.

Schon 1794 war die Galerie beim Herannahen der Franzosen geflüchtet und sieben Jahre teils in Bremen, teils in Glückstadt gewesen, 1801, nach dem Luneviller Frieden, war sie nach Düsseldorf zurückgekehrt. Als aber 1805 der Krieg zwischen Preußen und Österreich einerseits und Frankreich und Bayern andererseits ausbrach, glaubte man die Bilder vor dem im Märkischen stehenden Corps des Generalleutnants von Jechner nicht sicher, und auf einen Befehl aus München wurde die Gemäldesammlung nach Mainz gebracht und später trotz des Protestes der bergischen Landstände nach München. Sie blieb für Düsseldorf verloren. Die Stände reklamierten wohl noch mehrmals, 1806, als Maximilian Josef von Bayern das Herzogtum Berg an Napoleon abtrat, 1815, als es preußisch wurde, aber der Erfolg blieb aus. So war also die Akademie ihres wesentlichsten Rückgrates beraubt. Professoren wie Schüler gingen nach München, wohin 1806 Peter Langer als Direktor der dortigen Akademie berufen wurde. Zurück blieben nur der Architekturprofessor Schäffer, der Kupferstecher Thelott und der Akademieinspektor Lambert Cornelius, der schon genannte Bruder unseres Helden.

Entwickelt man die Jämmerlichkeit der Zustände in aller Breite, so begreift man erst den Brief, den damals Peter Cornelius 1806 an Goethe schrieb und der im Anhang mitgeteilt wird. Der Dichter wird darin um eine Empfehlung für eine Professorenstelle an der Akademie

*Flucht der
Galerie aus
Düsseldorf*

*Bewerbung
um eine
Professoren
stelle 1806*

bei der bergischen Regierung gebeten. Amüsant ist die Bemerkung, Goethe möge sich im Hinblick auf den Hof dabei der französischen Sprache bedienen.

Ob Goethe geantwortet und sich tatsächlich für den Jüngling verwandt hat, ist nicht bekannt. Cornelius hat die Sache später nur in einem von mir an anderer Stelle mitgeteilten Brief an Vagedes mit den Ausdrücken größter Bitterkeit erwähnt. Er habe viel „im entchambre stehen müssen, wo es infam nach Hungerleider und Speichel-lecker roch.“ — Die Produktion dieser Jahre, soweit sie erhalten ist, ist alles andere als bedauernd. Nirgends ist ein persönlicher Stil sichtbar, nirgends erscheint die Klaue des Löwen. Rokoko, Zopf und Klassizismus wechseln oder finden sich auch wohl zum charakterlosen Gebräu zusammen. Die Akademie hat Cornelius damals verlassen und verdiente seinen Unterhalt durch mannigfache Aufträge, wie er sie schon seit längerer Zeit erhielt. Einiges aus dieser Epoche ist uns erhalten.

Die Da sind die beiden Gemälde mit den 14 Nothelfern im Oratorium
14 Nothelfer der barmherzigen Schwestern in Essen, ehemals vom Kanonikus Mitt-
von 1804 weg bestellt und am 28. Juni 1804 mit 32 französischen Kronen be-
zahlt. Völlig zusammenhanglose langbeinige Figuren mit kleinen Köp-
fen sind nebeneinander aufgereiht. In den Typen und Bewegungen
findet sich manche Erinnerung an Raffael, Guido Reni, Correggio, so-
gar an Dürer, in der Öltechnik viel von Rubens und der immer noch
zu recht bestehenden Tradition des achtzehnten Jahrhunderts, rote
Reflexe auf dem etwas grünlich modellierten Fleisch, poussinblaue
Mäntel, süßliches Hellrosa und leuchtendes Zinnober. Gegenüber der
empirehaften Pathetik des Herkuleskartons für die Konkurrenzen
spricht hier noch ausschließlich das Rokoko, mit einer ganz dünnen
Zopfschicht überzogen.

Illustration 1805 zeichnete Cornelius die Vorlage zu einem Stich von Thelott
von für F. A. Krummachers Kinderwelt, ein Elaborat in 4 Gesängen, das
Krummachers
Kinderwelt
1805 1806 bei Bädecker in Duisburg erschien. Sokrates sitzt unter einem

Baum. Drei Kinder spielen zwischen seinen Knien und zausen ihm den Bart. Links hinter ihm zwei Schüler in statuarischen Stellungen. Rechts vor ihm Alkibiades, den Weisen höhnisch anredend. Das bärtige Profil eines weiteren Schülers am Rande. Im Hintergrund antike Gebäude. Der Stil ist ödester Klassizismus, die Empfindung matt, die Technik unbeholfen. Die Kritik des Bestellers scheint uns so ungerecht nicht gewesen zu sein, wenn auch das nicht geringe Selbstbewußtsein des Künstlers recht verletzt darüber war. „Ich habe die Zeichnung den Herrn Direktor und andere Kenner sehen lassen, die mir kein Mißfallen bezeiget haben, ich glaube also über den Tadel Ihres Kunstkenners ziemlich ruhig sein zu können“, schrieb er gekränkt am 28. August 1805 an Krummacher.

Die Fresken der Quirinskirche in Neuß sind nicht mehr vorhanden, sie wurden später überstrichen. Zwischen 1806 und 1808 hatte Cornelius sie angefertigt, empfohlen von dem kölnen Domkapitular Professor Walraff, dessen Bekanntschaft er durch seinen Jugendfreund Flemming gemacht hatte. Moses, Propheten, Apostel und Engel waren in großen Figuren in Chor und Kuppel grau in grau auf gelbem Grund gemalt. Ob es ein „Werk im Stile Michelangelos“ gewesen ist, wie es die Absicht des jugendlichen Malers war, ist nicht mehr festzustellen. Was die Grundidee angeht, so folgte er wohl den Angaben des Domkapitulars. Förster, der die Gemälde selbst noch gesehen hat, weist mit Betonung auf die raffaelische Formensprache hin. Die Ausführung sei „im Geist der damaligen französischen Schule gehalten“, notiert 1843 ein Reisender. (W. Füßli, Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet 1843. S. 661.) Die Studie zu einem Engelskopf, die noch vorhanden ist, (Geheimrat Dr. Paul Kaufmann, Berlin), bestätigt dies übrigens. Sie ist flott und pastos heruntergemalt, ganz mit der leichten, etwas oberflächlichen Pinselführung des achtzehnten Jahrhunderts. Rosa und hellblaue Töne verleugnen ihre Herkunft nicht. In Neuß hat der Jüngling noch mancherlei kleine Bestellungen erledigt, wovon dürftige Überreste vorhanden sind.

*Fresken der
Quirins-
Kirche
zu Neuß
1806 bis
1808*

Portraits In diese Jahre fallen auch Portraitaufträge, so das Bildnis eines Herrn Feltmann und jenes eines Herrn Georg Teichmann. (Düsseldorf Kunsthalle). Sie sind in guter Farbentechnik gemalt. Bei ersterem spricht ein etwas trockener Zopfstil, bei letzterem unverkennbar englische Einflüsse. Der Dargestellte, ein Mann mit schillerähnlichem Poetenkopf, mit braunem in die Stirn fallendem Wirrhaar und ekstatisch geblähten Nasenflügeln, sitzt in Dreiviertelprofil mit übergeschlagenen Beinen vor einem leichten, bräunlichen Hintergrund. Er hat die Arme gekreuzt und den moosgrünen Mantel malerisch um die Schultern geschlungen. Dunkelviolette Kleider sind darunter sichtbar. Eine etwas blasse Ästhetenhand ragt heraus und hält leicht ein halbzugeklapptes Buch. Links ein Blick ins Freie. Abendhimmel von der untergehenden Sonne beschienen. Diese Porträts sind ordentliche Durchschnitsarbeiten, ohne peinliche Fehler, aber auch ohne besondere Bedeutung. Sie zeigen, daß der Jüngling sich nach und nach eine gute Technik anzueignen verstanden hat. Aus dem achtzehnten Jahrhundert brachte er noch eine Menge soliden Handwerks mit herüber.

Eine aufschwebende Kindergestalt von 1809, (Düsseldorf Kunsthalle) das Erinnerungsbild an ein gestorbenes Knäblein, das nun mit Engelflügeln über nachtbedecktes Land zum Himmel sich erhebt, kann übergangen werden. Es ist ein hartgemaltes Bild mit grünlichen Schatten in der Modellierung, kein Glanzpunkt der Produktion.

*Klassische
Gemälde* Aus der düsseldorfer Zeit, wahrscheinlich aus der Sphäre der Weimarer Konkurrenzen, dürfte ein Bildchen stammen, „Anchises weigert sich zu fliehen“ (Abb. bei Schaarschmidt, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst 1902. S. 35). Das ganze Repertoire des akademischen Klassizismus wird aufgeboten, sämtliche antikische Bühnenrequisiten, schön zusammengeschlossene eindrucksvolle Gruppen, antwortende Bewegungen, bedeutende Stellungen und pathetische Gesten. Man wird in manchen Einzelheiten an das Schiffbruchbild erinnert, muß jedoch zugeben, daß Mängel in Zeichnung und Propor-

tion jetzt nicht mehr bestehen. Bei aller Bühnenpose ein Bild ohne innere Echtheit der Empfindung.

Formal verwandt, doch beruhigter in der Bewegung, dafür auch seelisch leerer ist ein Stück, das auf der Jahrhundertausstellung zu sehen war „Minerva lehrt die Weberei“ (Privatbesitz in Gerolstein). Auch hier ein Beispiel klassizistischen Akademismus. Säulenhallen, eine stehende behelmte Minerva mit Speer und Peplon, vor ihr eine sitzende weibliche Idealschönheit in raffaelischer Rückenstellung, mit schöner Schulter- und Profillinie, drei junge Mädchen, halb antik, halb zopfig-süß, stehen dabei. Nur die Alte, die links am Rande hockt und Wolle schneidet, weist in der bohrenden Charakterisierung ihres altersdurchfurchten Gesichtes über die Akademie hinaus auf den späteren Cornelius hin. Koloristisch ist das Gemälde noch interessanter. Schaarschmidt, der es gesehen hat, rühmt die zarten gebrochenen Töne, wie sie auf gleichzeitigem Porzellan sich finden, ein wenig Grün, Violett, viel Weiß, etwas Blau, die Alte dunkelrot, die Architektur braungrau. Er weist darauf hin, wie in die dünne braungraue Unterma- lung die kalten hellen Töne mit weichem Pinsel naß in naß hinein gemalt sind und jener weiche Lustre im Fleisch erreicht wurde, der später auf lange Zeit verloren gegangen ist.

Im Großen und Ganzen kann man sagen, daß der Jüngling in Besitz guter technischer Fertigkeiten gelangt ist. Er weiß, wie Gruppen gestellt werden, wie man drei Figuren zusammenbindet, ohne daß wichtige Teile überschnitten werden, wie man die verschiedenen Köpfe abwandelt, daß keiner dem andern in der Ansicht völlig gleicht, er kennt sich in der Anatomie aus, wenigstens so weit, Körper nach der Natur zu bilden und sie im Schema eines Giulio Romano oder eines antiken Gipses zu verwenden. Er hat auch einen gefüllten technischen Malsack aus dem Langerschen Atelier mit fortgenommen. Aus der Vorstellung und doch anatomisch richtig oder auch nur erträglich zeichnen, das aber konnte Cornelius noch nicht. Zwei Blätter in der Münchener Maillingersammlung, Christus und die Kinder und Jakob,

*Religiöse
Sujets
um 1809* seine Enkel segnend, beide vielleicht nicht eigenhändig aber unverdächtig 1809 datiert, sind sehr charakteristische Zeugnisse. Eine ganz unverkennbare Sicherheit in der Komposition, die über das akademische Studium hinaus schon die besondere Begabung durchspüren läßt, Freude an gefurchten und tiefgegrabenen Altmännerköpfen mit wallenden Bärten und tiefliegenden Augen, eine Vorliebe, die seiner Richtung auf das Ausdrucksvolle, Dramatische entspricht, dabei jedoch völlige Unfähigkeit zu tatsächlicher individueller Charakterisierung. Alle alten Männer sind verwandt, alle haben struppiges Haar, zottige Bärte, geschwungene Nasen und finstere Augen, alle Frauen sind Schwestern, haben ausdruckslose, halb törichte, halb innige Gesichter. Ihre Züge sind in der äußerlichen Mache fast Arabesken, alle Kinder sind Abkömmlinge des kleinen Johannisknäbleins Raffaels und anderer gleichzeitiger Italiener. Ihre Körper sind mißbildungshaft verzeichnet, ihre Beinchen haben die übliche Empireverdickung, so daß sie wie die Hosen der Zeit wirken. Als ein geradezu morellisches Merkmal können die Hände gelten: Knochenlose, überlange Finger, die an leere Handschuhe gemahnen. Sie sind unverkennbar. Sie finden sich auch auf einer 1809 bezeichneten und datierten Zeichnung (Nachlaß, bei Prof. Cornelius, Oberursel) zu dem Graingerschen Familien-Genreportrait, das seinerseits verschollen ist. Auf den ersten Eindruck ist man geneigt zu zweifeln, daß derselbe Mann, der jene harten umrißhaften Blätter der Maillingersammlung gezeichnet, diese malerisch weich modellierten und in Kontur aufgelösten Figuren gemacht hat, zumal ein ganz verschiedenes Material, schwarze Kreide, verwandt ist. Aber die Gemeinsamkeit ist auch hier, wo ein exaktes Modellabzeichnen wegfallen mußte, die Oberflächlichkeit in der Bildung der Einzelform und die durchaus mangelnde Individualcharakterisierung. Ein Vergleich mit einer Portraitzeichnung Langers verrät unleugbar die Provenienz dieser Puppengesichter mit den gewissten dunkeln Äugelchen, den runden Wänglein und den kleinen Mündchen.



Kunsthändler J. F. Wilmans

Schon lange hatte Cornelius sich von Düsseldorf weg-gesehnt. Die Professoren-stelle an der Akademie hatte er nicht erhalten, das künst-lerische Leben in Düsseldorf war am Versickern, die politi-schen Zustände in den Rhein-landen für einen deutschfüh-lenden jungen Menschen un-erquicklich. Früher schon hatten er und sein Jugend-freund Flemming von einer gemeinsamen Reise nach Ita-lien geträumt, dann im Herbst 1803 war Wien vor ihnen aufgetaucht, aber Soh-nesplichten hielten Corne-

lius noch in Düsseldorf zurück. Jetzt starb die Mutter am 2. Juni 1809. Der Weg stand offen. Zuerst dachte man an Paris, wohin alle Kunstbeflissenen pilgerten, seitdem man im Musée Napoleon die aus allen Ländern zusammengeraubten Kunstwerke studieren konnte, dann erscheint Italien wieder. In dieser Zeit war der frankfurter Verleger Wilmans auf den Künstler aufmerksam geworden und wünschte ihn im Rahmen seines Verlages zu beschäftigen. Sein Auftrag fiel mit des Malers Absichten zusammen. Im Herbst 1809 siedelte er nach Frankfurt über, um dort seine erste Station zu machen und einiges Geld für die Italienreise zu erwerben.

*Übersiede-
lung nach
Frankfurt
a. M. 1809*

Er kam als einer jener typischen Allerweltsmaler, wie sie das acht-zehnte Jahrhundert noch hervorbrachte, als ein Mann, der alle Tech-niken beherrscht, der ebenso wohl eine gewaltige Monumentalmalerei höchsten künstlerischen Niveaus unternimmt, als auch ein Medaillon

*Brief an
Wilmans*

pinselt oder ein Taschenbüchlein illustriert. In einem Briefe an Wilmans hatte Cornelius am 4. September sein Repertoire ausgebreitet. „Meine Fächer, worin ich arbeite, sind folgende, Geschichtsmalerei in allen Größen, historisch charakteristische Portraits in Lebensgröße, ganze und halbe Figuren, Büsten auch in sonstiger beliebiger Größe. Familienportraits mit viel oder wenig Figuren, dabei ist zu merken, daß ich von keinem Portrait mein Honorar nehmen werde, das nicht frappant ähnlich ist und auch sonst nicht ein Bild von gutem gefälligen Stil ist; all diese Arbeiten mache ich natürlich in Ölfarb, doch arbeite ich auch mit ziemlicher Fertigkeit in Sepia, wie Sie selbst gesehen haben, ich zeichne in allen Kreidearten und male in Wasserfarbe und al fresco wie auch etwas in Pastel, doch ungern. Ich gebe keinen Unterricht als nur angehenden Künstlern, vorzüglich diesen aber im Studium des Nackten, worin ich Gelegenheit hatte, mich vorzüglich zu üben, indem ich in der Malerakademie geboren und erzogen wurde, dabei waren mein Vater und meine ganze Familie beinahe Künstler. — — — — Ich darf versichern, daß ich in keinem von diesen Fächern die ich da nannte, ohne Ruhm bestehen werde. Hier könnte ich Ihnen von allem eine Probe zeigen, doch kann ich solche große und weitläufige Sachen nicht mitbringen, und meine Hauptarbeit ist die Ausmalung einer großen Kuppel in einer Kirche eine Meile von hier, wovon nächstens eine Beschreibung vom berühmten Professor Walraff in Köln nebst Umrissen erscheinen wird. Diese und mehrere Arbeiten haben mich zwar hinlänglich bekannt gemacht und auch recht in Tätigkeit gesetzt. Doch ich sehne mich hinaus, denn

Ein edler Mensch darf keinem engen Kreise

Seine Bildung danken. Vaterland und Welt

Muß wechselnd auf ihn wirken.

Goethe

und zudem würdigt das Vaterland selten irgend einen edlen Menschen bevor das Ausland ihn erkannt. Auch kann mein Vaterland meinen Durst nach höherer Bildung nicht mehr stillen, indem alle

Kunstschätze wie bekannt von hier entfernt sind, usw.“ (Roßmann, Grenzboten 1882, S. 117ff).

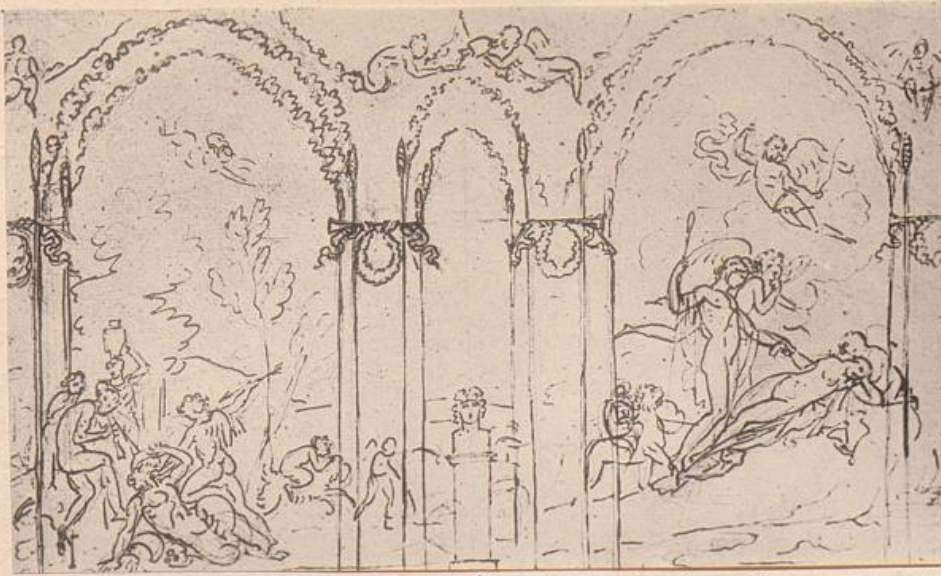
Überliest man ruhig diese Zeilen, so findet man mit dem besten Willen noch nicht den Geist des großen Revolutionärs. Der Sechszwanzigjährige, der sie schrieb, war im Grunde nichts anderes als ein gutbegabter Akademieschüler von übermäßigem Selbstgefühl, der sich an Schillers dichterischem Schwung begeistert und Goethen eine unbegrenzte Verehrung entgegenbrachte. Die Produktion der ersten frankfurter Zeit unterscheidet sich denn auch kaum von der besprochenen in Düsseldorf. Da entsteht eine modische Illustration für das bei Wilmans verlegte „Taschenbuch der Liebe und Freundschaft“, eine höchst rührselige Scene, wie eine jugendliche Mutter den heimlich Geliebten an der Wiege ihres erkrankten Kindes überrascht. Durch und durch konventionell, süßlich und kitschig in der Empfindung, oberflächlich in der Formengebung, ganz in der Art der Grainerschen Zeichnung, auf deren handschriftliche Verwandtschaft mit Peter Langer ich hinweisen konnte. Dann folgen eine Anzahl Portraits, meist tüchtige Leistungen der Genrebildniskunst. Cornelius hatte durch Wilmans Eingang in vermögende Kreise gefunden. Er malte die Portraits seiner Gönner, das Ehepaar Wilmans (Frankfurt, Historisches Museum), dann jenes des Schwiegersohns des Verlegers Wenner, Gottfried Malß (Dresden, Staatsgalerie), die Bildnisse des Nassau-Usingischen Edukationsrates Hadermann, sowie dessen Gattin (Frankfurt, Historisches Museum), und am Ende noch jenes der schönen Frau Scheel, der Frau eines Dekorationsmalers (frankfurter Privatbesitz). Auch eine feine Federzeichnung, Frau Malß, geb. Wenner mit ihrem Büblein auf dem Arm, ist vorhanden (Oberursel, bei Prof. Cornelius). Die Ölportraits gleichen sich ziemlich in Auffassung und Mache. Es sind meist Profilbilder. Erst die wohl am spätesten zu setzenden und auch qualitativ besten Hadermannbilder und jenes der Frau Scheel erlangen die Freiheit, den Beschauer anzublicken. Wilmans und Malß sehen starr in die Weite, Frau Wilmans blickt auf einen Papagei,

*Arbeiten für
Wilmans*

*Portrait-
aufträge
in Frankfurt*

mit dem sie spielt. Überall ist der Effekt benützt, aus einem dunkeln olivgrünen oder dunkelblauen Rock ein helles Jabot hervorquellen zu lassen, über dem das rosarote rubenshafte Fleisch des Gesichtes mit etlichen bläulichvioletten Schatten und roten Reflexen erscheint. Bei den Bildnissen der Damen Wilmans und Scheel liegt über einem weißen Kleid eine rote beziehungsweise rötlichgelbe Draperie. Das ganze überlebte Repertoire gedankenloser Reflexe, die unstoffliche Gewandbehandlung, die harte Farbgebung, das glasige Inkarnat, die Unfreiheit in der Bewegung bei gelegentlich kräftigen Verzeichnungen heben diese Produkte nicht in die Reihe der großen Kunstwerke hinauf.

*Dekoration
des
Schmidschen
Hauses* Im Sommer 1810 arbeitete Cornelius an einem Auftrag, einen Saal in dem neuen Hause auszumalen, das der Bankier Johann Frierich Schmid sich auf der Zeil hatte erbauen lassen. Es handelte sich um eine jener einheitlichen in Öl gemalten Wandbespannungen, wie sie das achtzehnte Jahrhundert so sehr geschätzt hatte. Im Geiste dieser Zeit war auch die Ausführung. Sechs mythologisch-allegorische Szenen, in eine gemalte Wanddekoration eingefügt, entstanden. Sie bedeckten die der Zweifensterfront gegenüberliegende Wand und die beiden anstoßenden, je von einer Tür durchbrochenen Seiten. Die endliche Ausführung wich von den Entwürfen ab, die sich im Staedelschen Institut befinden. Nirgends kann man das reiche Erbe aus der Hinterlassenschaft des dix-huitième, das Cornelius besaß, so mühelos studieren, wie an diesen Zeichnungen. Eine heitere Welt tanzender Nymphen, trunkener Satyrn, schlafender und von jugendlichen Götterjünglingen überraschter Schönen taucht empor. Apollo fährt auf seinem von sich bäumenden Rossen bespannten Sonnenwagen daher, als Gott der Künste wird er von seinen Musen verehrt. Er thront in den Wolken mit seiner Leier im Arme, ihm zu Füßen, zur Seite der lohenden Opferflamme des Dreifußes, die Musen tanzend, schreitend oder in glücklichem Sein. Mit dem Köcher auf dem Rücken und dem Mantel auf den Schultern umfängt er den niedergesunkenen Hya-



Entwurf für eine Wand des Schmidschen Hauses.

kintos. Und alles umrahmt von luftigen Gewinden, getragen von geflügelten Karyatiden, gehalten von schwebenden Putten. Und dann, wie ist das gezeichnet! Da ist noch unverfälscht der lockere Federstrich des achtzehnten Jahrhunderts. In übermütigen Kurven springt er über das Papier, geschwellt von Wollust in saftiger Formensinnlichkeit. Weich rundet sich der Schenkel, ein Brüstchen hebt sich wie die Hälfte einer reifen Birne. Oft sind die Gestalten nur angedeutet. Zwei Striche genügen für einen Satyrbuben, der auf dem Rücken seines Böckleins davonsprengt, oder für den schlankbeinigen Liebesgott in der Luft, der mit seinem Pfeil soeben die schöne Schläferin getroffen. Dabei sind die Formen durchaus konventionell, entzückend aber oberflächlich, bezaubernd schön wie jene ganze versunkene Welt, aber doch nur Clichés, ausgeschliffene unwirkliche Formen ohne eigene Anschauung. Es ist bemerkenswert wie selbst in diesen Entwürfen zwei Stilarten in Cornelius kämpften. Solange er entwirft, die Feder freischaffend auf dem Blatte wühlt, entsteht die Figur in lustigen Kurven aus einem malerischen Liniengewirr, ganz in der

Art des achtzehnten Jahrhunderts. Hält der Künstler den Entwurf darauf fest, fixiert er die Formen, „zeichnet er sie aus“, so entsteht sowohl auf dem hartspitzigen Bleistiftblatt als auch auf der Federzeichnung der kühle plastische Stil des Klassizismus, etwa in der Art eines Flaxmanns. Dann verlieren die Blätter ihren Charme und werden trocken. Das meiste hat Cornelius von diesen Entwürfen leider nicht benutzt. Nur die Szene, wie Ceres dem Triptolemus die Weizenfrucht reicht, ist in die endliche malerische Ausführung übergegangen. Der Besteller starb bald nach Fertigstellung des Saales. Sein Sohn, der ein Pietist gewesen sein soll, hat die sinnfrohen Bilder mit Landschaften übermalen lassen. Nach mannigfachen Schicksalen sind sie dann 1904 beim Abbruch des Hauses wieder entdeckt, restauriert und im Festsaal der von Mummschen Villa angebracht worden. Der heutige Eindruck ist natürlich wesentlich verschieden vom einstigen. Ehemals waren die einzelnen Bilder in einem mäßig großen Zimmer einander nahegerückt und durch Rankenwerk verbunden. Heute sind sie geteilt und in einem großen Saal eingebaut, dessen weißgoldene Empirearchitektur mit der auf den Bildern illusionistisch gemalten korrespondiert. — Dargestellt sind mythologische Szenen mit Beziehung auf die Jahreszeiten. Flora schüttet über der Landschaft schwebend ihr Füllhorn aus, Proserpina nimmt Abschied von Ceres, eine mit Trauben spielende Satyrfamilie, Bachus zechend mit einem Satyr und zum Schluß, außer der schon erwähnten Szene mit Triptolemos, Apollo, der Amor auf der Leier unterrichtet. Die Szenen spielen sich vor landschaftlichen Hintergründen ab, die an die Maingegend mit ihren sanften Bergzügen erinnern. Wiewohl die Bilder bei der Restauration stark abgeschliffen worden sind, ist ihr heutiger Eindruck trotzdem sicher nicht unrichtig. Was die Formen angeht, so haben sich ersichtlich aus den erst rokokohaft empfundenen Entwürfen mehr dem Klassizismus angenäherte Werke entwickelt. Die Figuren sind groß und geben den Ton an. Sie sind voll in ihren Formen, im eigenen Gewicht ruhend und

gut ausponderiert. Sie jeweils untereinander in wohllautende Beziehung zu setzen, galt als Aufgabe. Entlehnungen an Raffael werden nicht verschmäht. Die Farben sind zart und süß, helles Meergrün, französisches Blau, duftiges Blauviolett und Ziegelrot. Dabei dünnes blaßgrün getüpfeltes Laub- und Buschwerk. Der allgemeine Eindruck ist der einer lebenswürdigen technisch gut ausgeführten Arbeit eines kompositionell sehr begabten jungen Mannes.

Rein klassizistisch, aber auch sehr reizlos sind die Transparententwürfe zu der 1810 anlässlich der Erhebung Dalbergs zum Großherzog von Frankfurt stattfindenden Illumination (Frankfurt, Staedel). Sie verbergen wohl auch ihrerseits nicht die nach und nach klar hervortretende Kompositionsbegabung des Jünglings, sind aber in Erfindung wie Faktur so herkömmlich, daß sie hier ruhig übergangen werden dürfen. Noch läßt die unscheinbare Larve den edlen Falter nicht ahnen.



Frau Elisabeth Malss, geb. Hofmann.