



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit

Kuhn, Alfred

Berlin, 1921

Kapitel II.

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



Glaubst Du an Gott? Entwurf.

KAPITEL II.

*Erstes
Zusammen-
treffen der
Brüder
Boisserée
mit
Cornelius* In den Sommertagen des Jahres 1803 traten zwei junge Männer in das Atelier des damals zwanzigjährigen Peter Cornelius, der mit der Untermalung seines Polyphembildes für die Weimarische Konkurrenz beschäftigt war. Es waren Sulpiz Boisserée und sein Freund Bertram, zwei junge Kölner, deren Bekanntschaft für Cornelius von weittragender Bedeutung werden sollte; gewannen doch nach und nach in ihrer Person alle jene Bestrebungen für den Künstler feste Gestalt, die mit dem Namen Romantik vieldeutig und doch erschöpfend ausgedrückt werden. An jenem Sommertage wurde davon nicht viel gesprochen. Joseph Hoffmann, einer der weimarer Preisträger bildete das Hauptthema ihrer Unterhaltung. Auch hatten die Jünglinge noch keinen festen Standpunkt im tobenden Kampfe der Kunstmeinungen erlangt.

Denn der bestand. Nicht nur gegen das Rokoko ging es damals, es ging auch schon gegen die Klassizität. Die Stellung, die Goethe und seine Weimarer Kunstfreunde einnahmen, richtete sich gegen zwei Fronten. Eine neue Strömung war im Erstarken begriffen, die anknüpfend an Hamann und Herder und besonders an den jungen Goethe selbst, sich auflehnte gegen alle Theorien und dem individuellen Gefühl allein die entscheidende Stimme zubilligen wollte. Wandte sich der Goethe der Weimarer Konkurrenzen gegen sklavisches Naturnachahmung und geistlose Routine, so ging die neue Partei soweit wohl mit, wenn man aber an der Ilm die Klassizität als Heilmittel anpries, verweigerte sie sofort weitere Gefolgschaft und wies auf Goethes eigene Jugend, auf das noch unvergessene Schriftchen von deutscher Baukunst, das der Olympier nicht gerne wahr haben mochte. Damals im Jahre 1772 in Straßburg vor dem Münsterbau Erwins von Steinbach hatte Goethe allen Theorien, mit denen Öser ihn in Leipzig gefüttert hatte, die Freundschaft aufgesagt und die Klassizität als eine dem Deutschen wesensfremde Kunst angesprochen. „Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien“, hatte er damals ausgerufen, „Schule und Prinzipien fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit.“ Der unpersönlichen Idealität eines Winckelmann hatte er „die charakteristische Kunst“ hoch entgegengestellt als „die einzig wahre“. „Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig.“ Ganz und lebendig empfindet er denn „im männlichen Albrecht Dürer“ mit seiner „holzgeschnitzten Gestalt“. Ihn hält er den „geschminkten Puppenmalern“ der Zeit entgegen mit ihren theatralischen Stellungen, erlogenen Teints „mit denen sie die Augen der Weiber fangen“. Nachdem er solange in der Art eines Sulzer „unter die Rubrik gotisch alle synonymischen Mißverständnisse gehäuft, die ihm von Unbestimmtem, Untergeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Auf-

*Der Kampf
der Kunst-
meinungen*

*Goethe in
Straßburg*

geflicktem, Überladendem jeweils durch den Kopf gezogen waren“, nachdem ihm ehemals die Gotik „ein krausborstiges Ungeheuer“ gewesen, pries er sie jetzt als die „deutsche Baukunst“, als „unsere Baukunst“, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos.“ Nur Hohn hat er für die modernen Gallier, die Bestandteile antiker Baukunst architektonisch verwenden. „Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den Deinen gefesselt, Welscher? Krochst an den mächtigen Resten, Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern Dir Lusthäuser zusammen und hältst Dich für den Bewahrer der Kunstgeheimnisse, weil Du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst.“ „Säule ist mit nichten ein Bestandteil unserer Wohnungen, sie widerspricht vielmehr dem Gesetz all unserer Gebäude.“ Von der leidenschaftlichen Verehrung für Winckelmann, die Öser dem Jüngling eingeflößt, hatte er sich freigemacht als von der lästigen Bevormundung eines fremden Zwanges. Hatte er schon bei seinem Besuch in Dresden es abgelehnt, die Antiken zu sehen, und sich allein jener Kunst hingegen, die er „als Natur angesehen und an die Stelle der Natur setzen konnte“, wie es in Dichtung und Wahrheit heißt, so war die Reaktion in Straßburg noch aufwühlender unter dem Einfluß Herders, der ihm die Sinne geschärft für das große Lebendige, Echte, mit Notwendigkeit Gewachsene, allem Nachgeäfften, Hergeleiteten, Abgelebten gegenüber. Hätten diese Gründe nicht genügt, Goethen damals einen Widerwillen gegen die Klassizität zu erwecken, die er als etwas auf fremden Stamm Gefropftes, als einem anderen Himmelsstrich Entlehntes, unter der Form der Louis-Seize-Kultur erblickte, so würde es die alte deutsche Reichsstadt Straßburg getan haben, die eine französische Provinzstadt geworden war. „Deutschheit emergierend“ wurde er in Straßburg. „An den Grenzen von Frankreich wurde er allen französischen Wesens auf einmal bar und ledig.“ Aus Opposition gegen die kulturelle Anmaßung und Überhebung der Franzosen setzte er ihnen seine ungehobelte Deutschheit entgegen,

von der bejahrten vornehmen Literatur Frankreichs griff er nach Shakespeare, dessen germanisches Ungestüm seiner Jugend gemäß war, von der Abstraktion der Philosophie und der Metaphysik warf er sich nur um so leidenschaftlicher dem lebendigen Leben in die Arme, von der abgeklärten Ruhe der Antike kam er zum Ziele ewiger Unruhe, ewiger Bewegung, überströmenden Gefühls, zur Gotik. Damals in Straßburg entstand der Götze, damals wurde der Faust entworfen.

Goethe selbst hatte sich von diesem Standpunkt weg entwickelt. Nach den Jahren der Hingabe an die Welt in all ihrer Erscheinungsfülle, den Jahren übermächtiger Empfindung, kamen die Jahre der Bemeisterung. Die revolutionäre Jugend war abgebraust, in der alles Alte auch schon feind war. Goethe der Mann rang nach Klarheit, nach Einheitlichkeit des Weltbildes, nach Beherrschung der Erscheinungswelt. Nicht mehr als ein Stäubchen im All erlebte er trunken und entpersönlicht, glücklich mitschwingend kosmische Urmelodien, nicht mehr löste sich seine Seele auf, an den gothischen Pfeilern der Kathedrale emporgeschleudert, sondern im Zentrum der Welt stehend, festgegründet auf seinen Füßen, maß er sie an sich selbst. Klarste Bewußtheit war das Ziel seines Strebens. Ihr konnte nur die Antike entsprechen.

Goethes Abkehr vom Standpunkt seiner Jugend

Anders die neue Jugend. Ihr erschien Goethe, wie er geworden als Abtrünniger. Der junge Goethe, der Jüngling des Sturm und Drangs, der Verfasser des Götze, des Faustfragmentes, der Sänger Erwins von Steinbach, der Bewunderer des revolutionären Rousseau, das war ihr Mann, den Verfasser des Großkophta und des Bürgergenerals lehnte sie ab. Es fiel ihr nicht ein zu leugnen, daß „Goethes Poesie die Morgenröte echter und reiner Schönheit“ sei, in einem Brief an Rahel Levin nennt Dorothea Schlegel ihn Gottvater, aber man konnte es dem Olympier nicht verzeihen, daß er sich jetzt abschloß von der Welt, sich einspann in seine wissenschaftlichen Liebhabereien und keinen Sinn mehr zu haben schien für die Sorgen seines Volkes, wel-

Die Jugend und der Olympier

ches in einen schweren nationalen Existenzkampf eingetreten war. Er war für sie ein Hofmann geworden, eigennützig und kalt, starr, steif, kapriziös, geheimrätlich. So urteilten die Häupter der Jungen, die Schlegels mit ihren Frauen und Tieck, der im Götz lesen gelernt hatte. Was aber stellten die Jungen dem klassischen Goethe gegenüber?

*Wacken-
roders
„Herzens-
ergießungen“* 1797 war anonym bei Friedrich Unger in Berlin ein Büchlein erschienen: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.“ Es bestand aus einer Sammlung von Künstlerbiographien, dem Vasari und Sandrart nacherzählt. Eine weiche Künstlerseele träumte sich darin ins Mittelalter zurück, in eine Zeit, die ihr glücklicher, reiner, tiefer erschien, als die ihrige. Mit gleicher Liebe umfaßt sie die Künstler der italienischen Renaissance wie den biedern Hans Sachs und den frommen Albrecht Dürer. Keinen möchte der Klosterbruder um des andern willen aufgeben, ja es war sein schönster Traum, sie alle in harmonischer Gemeinschaft zu wissen, Albrecht Dürer und Raffael Santi Hand in Hand vor ihren Bildern stehend. „Wie ist’s, daß mir die heutigen Künstler unsers Vaterlandes so ganz anders erscheinen als jene preiswürdigen Männer der alten Zeit“ heißt es da, „und Du vornehmlich, mein geliebter Dürer? Wie ist’s, daß es mir vorkommt, als wenn Ihr alle die Malerkunst weit ernsthafter, wichtiger und würdiger gehandhabt hättet, als diese zierlichen Künstler unserer Tage? Mich dünkt, ich sehe Euch, wie Ihr nachdenkend vor Eurem angefangenen Bild steht, wie die Vorstellung die Ihr sichtbar machen wollt, ganz lebendig Eurer Seele vorschwebt, wie Ihr bedächtig überlegt, welche Mienen und welche Stellungen den Zuschauer wohl am stärksten und sichersten ergreifen und seine Seele beim Ansehen am mächtigsten bewegen möchten, wie Ihr dann mit inniger Teilnahme und freundlichem Ernst, die Eurer lebendigen Einbildung befreundeten Wesen auf die Tafel treu und langsam auftraget. Aber die Neueren scheinen gar nicht zu wollen, daß man ernsthaft an dem, was sie uns vorstellen, teilnehmen soll; sie arbeiten für vornehme



*DIE HEILIGE FAMILIE
GEMÄLDE*

Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern aufs höchste geblendet und gekitzelt sein wollen; sie bestreben sich, ihre Gemälde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen täuschenden Farben zu machen; sie prüfen ihren Witz in Ausstreuung des Lichtes und Schattens; aber die Menschenfiguren scheinen öfters bloß um der Farben und um des Lichtes willen, wahrlich ich möchte sagen, als ein notwendiges Übel im Bilde zu stehen. Wehe muß ich rufen über unser Zeitalter, daß es die Kunst so bloß als ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne übt, da sie doch wahrlich etwas sehr Ernsthaftes und Erhabenes ist.“

Wieder ist es also die Reaktion auf die höfische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, auf die geistlose Routine und den Eklekticismus, die Wilhelm Heinrich Wackenroder, dem jugendlichen Verfasser der *Herzensergießungen*, die Feder in die Hand drückt, aber das Heilmittel, das er empfiehlt, ist ein anderes als jenes Goethens. Ging der Weimarer in seinen Propyläen aus vom autonomen Individuum, für das er das höchste Maß von Bewußtheit forderte, dessen Bildung er reich und allseitig wünschte, damit es bedeutende Kunstwerke zu schaffen in der Lage sei, so stellte ihm Wackenroder den im Schoße der mittelalterlichen Kirche geborgenen Künstler entgegen, der sein „stilles, abhängiges Leben“ führt, der in „unbefangener Einfachheit“ aus inniger Herzensfrömmigkeit zum Preise Gottes seine Werke schafft. Nationalpatriotisch gleich dem Straßburger Goethe war Wackenroder nicht. Wenn er von dem „eigentümlichen und ausgezeichneten Charakter“ schreibt, den der Deutsche ehemals gehabt, und seinen Verlust beklagt, so spricht hier Herders Liebe zum Eigenwachsenen, Besonderen, wie sie ihm sein Lehrer Erduin Julius Koch in Berlin vermittelt hatte. Aus diesem Geiste, der überall das Echte, Quellende erkennt und liebt, sind jene oft zitierten Worte entstanden: „Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln, korinthischen Säulen, auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor.“

*Mengs,
Cornelius
und
Wacken-
roder* Erinnert man sich an des jungen Cornelius Wunsch, „Raphaels Stil und Komposition durch Correggios liebliche Schattenstufung wichtiger, gefälliger und anlockender zu machen und durch Tizians lebhaftere Karnation gleichfalls ganz zu beleben,“ und schlägt man vielleicht einmal Raphael Mengs „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“ (1762) auf, wo zu lesen ist, daß der Maler den Geschmack lernen kann: „aus den Antiken den Geschmack der Schönheit, aus Raphael den Geschmack der Bedeutung, den des Ausdrucks, aus Correggio den Geschmack der Gefälligkeit oder Harmonie, aus Tizian den Geschmack der Wahrheit oder Farben“, so begreift man, gegen wen Wackenroders bezeichnende Worte sich richten: „der Schüler der Kunst wird belehrt, wie er den Ausdruck Raphaels und die Farben der venetianischen Schule und die Wahrheit der Niederländer und das Zauberlicht des Correggio alles zusammen nachahmen und auf diesem Wege zur alles übertreffenden Vollkommenheit gelangen solle. O traurige Afterweisheit! O blinder Glaube des Zeitalters, daß man jede Art der Schönheit und jedes Vorzügliche aller großen Künstler der Erde zusammensetzen und durch das Betrachten aller und das Erbetteln von ihren mannigfachen großen Gaben ihrer aller Geist in sich vereinigen und sie alle besiegen könne!“

*Die
Jugend
und
Wacken-
roder* Im Grunde waren es aber weniger Einzelheiten, die die große Wirkung des Buches ausmachten, sondern die ganze Stimmung, die von ihm ausging: das liebevolle Eintauchen in längst entschwundene Zeiten, die leise Wehmut, die träumerische Hingabe und Innerlichkeit, das glückselige Versinken in die weiten Mantelfalten der katholischen Kirche. Wie entfernt war dies alles von den klugen und spitzfindigen Schriften der Ästhetiker und auch von den klaren aber so verstandeskühlen Aufsätzen Goethes. Dies war die Kost, die einer Jugend behagte, die unbefriedigt von Rationalismus und Aufklärung, den neuen Menschen in den Tiefen der eigenen Brust zu suchen begann. Das Büchlein wurde vorzüglich von Künstlern mit vieler Liebe aufge-

nommen, wie Ludwig Tieck einige Jahre später feststellen konnte. Auch Heinrich Meyer, als die Gegenpartei, mußte dies zugeben. Bald folgten Schriften von ganz ähnlicher Gerichtetheit. Tieck ließ schon im nächsten Jahre einen alten deutschen Künstlerroman erscheinen, „Franz Sternbalds Wanderungen“. Trotz allerhand Entgleisungen nach der Seite des schlüpfrigen achtzehnten Jahrhunderts, die auf Rechnung der literarischen Vergangenheit des Verfassers zu stellen sind, weht doch schon die veränderte Luft der neueren Zeit aus diesen Blättern. Ein Geselle aus der Werkstatt Albrecht Dürers zieht nach Rom und endigt dort im Schoße der katholischen Kirche. Wieder ein Umfängen der Kunst in all ihren Kunstarten und nationalen Ausprägungen, wieder ein Zurücktauchen in ein gefühltes Mittelalter. Dazu Waldhornklänge und Wanderlust. Neu tritt auf die Tendenz, die Schranken zwischen den Kunstarten niederzureißen. Musik, Poesie, Malerei fließen ständig ineinander.

*Tiecks
Sternbald*

Noch klarer zeichnet der Weg sich ab, den die Entwicklung zu nehmen sich anschickte in Novalis 1799 niedergeschriebenem Fragment: „Die Christenheit oder Europa“. Schon der Anfang spricht dies deutlich aus: „Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war“, heißt es da, „wo eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte, ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reiches“. Eine tatsächliche Wiederanknüpfung an das Mittelalter will Novalis als einzige Rettung aus den Wirrnissen der Gegenwart. Wie schön war vordem die Welt. Eine große katholische Kirche, eine allgemein geehrte Priesterzunft, verknüpft mit den Laien durch kindliches Vertrauen, eine alle vereinigende Liebe zur „heiligen wunderschönen Frau der Christenheit, die mit göttlichen Kräften versehen, jeden Gläubigen aus den schrecklichsten Gefahren zu retten bereit ist“, welche Heiterkeit in den „geheimnisvollen Kirchen, die mit ermunternden Bildern geschmückt, mit süßen Düften erfüllt und von heiliger Musik belebt waren“. Da zerstörte kein

*Novalis „Die
Christenheit
oder Europa“*

Rationalismus den frommen Sinn. „Mit Recht widersetzte sich das weise Oberhaupt der Kirche frechen Ausbildungen menschlicher Anlagen auf Kosten des heiligen Sinnes und unzeitigen gefährlichen Entdeckungen im Gebiet des Wissens.“ Ein glückliches Vertrauen umschließt Geistlichkeit und Laienschaft. „Die Christenheit muß wieder lebendig und wirksam werden und sich eine sichtbare Kirche ohne Rücksicht auf Landesgrenzen bilden, die alle nach dem Überirdischen durstige Seelen in ihren Schoß aufnimmt und gern Vermittlerin der alten und neuen Welt wird.“ Schon fühlt der Dichter die Spuren einer neuen Zeit; jedes alte Denkmal der Geschichte, jede Kunst, jede Wissenschaft findet Freude. „Wer fühlt sich nicht mit süßer Scham guter Hoffnung?“

*Das
Mittelalter
und die
Jugend* So war auf einmal das Mittelalter, auf das Herder aus historischem Interesse hingewiesen hatte, das dem jugendlichen Ungestüm des Straßburger Goethe nur eine Gelegenheit gewesen war, auf das zierliche Geschmäclertum seiner Tage loszuschlagen und auf die Konvention, so war auf einmal das Mittelalter als ein Ganzes die Sehnsucht der Zeit geworden. Zwei Ströme fließen nebeneinander, ein nationaler und ein religiöser. Oft sind sie auch vermischt und schwer zu scheiden. Man berauschte sich an der Größe der deutschen Vergangenheit. In jenen Tagen des sich auflösenden Reiches, schmachvoller Friedensschlüsse, fremdländischer Heeresdurchzüge und bonapartistischer Diktatur, versetzte man sich zurück in die gewaltigen Zeiten des Nibelungenliedes, in die glanzvollen Jahre der Stauffer, in das perikleische Zeitalter eines Maximilian. Aus der erneuten Anschauung alten Ruhmes und einstiger Hegemonie schöpfte man Kraft zur Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Oder auch man ersehnte die alles verbrüdernde Gemeinschaft der katholischen Christenheit im Bilde der mittelalterlichen Kirche. Das waren die zarten lyrischen Seelen, in deren Brust Ethisches und Ästhetisches sich unlösbar verband. In ihnen formte sich langsam eine ganz bestimmte Gesinnung, die wenige Jahre später im Leben und in der Kunst der Nazarener ihr dau-

erndes Denkmal erhalten sollte. Ihre geistigen Führer waren Novalis und die Brüder Schlegel. Von den letzteren als von den bedeutendsten Vertretern der Romantik ist besonders zu sprechen. Sie haben direkt und indirekt einen sehr wesentlichen Einfluß auf den Helden unseres Buches gehabt, dessen geistige Grundlagen hier aufgezeigt werden sollen.

August Wilhelm Schlegel hatte in seiner Besprechung der Herzensergießungen die liebevoll einfühlende katholisierende Weise Wackenroders verständnisvoll gewürdigt. Kurz darauf wandte er sie selbst an. 1798 erschien sein berühmtes Gemäldegespräch, zurückgehend auf gemeinsame Galeriebesuche der jungen Romantiker in Dresden. Claude Lorrain, Ruisdael, Salvator Rosa, Hackert, Holbein, Andrea del Sarto, Battoni und Correggio werden gewürdigt, mit besonderer Freude die Italiener; Rubens wird kühl abgefertigt. „Vor den Bildern von Rubens gehe ich immer vorüber“, sagt Luise bezeichnender Weise, und Rembrandt wird nicht erwähnt. Volle Begeisterung löst erst Raphael aus. In den Zeilen über die Sixtinische Madonna liegt die Seele des Schreibers. Doch beim Ästhetischen bleibt er nicht stehen. Konsequenter wie Wackenroder, wie Tieck und Novalis verschmilzt dem Schreiber Form und Sinn des Dargestellten. Die Sehnsucht nach der Einheit von Wissen und Glauben, von Sinn und Seele im Wesen des katholischen Zeremoniells bricht hervor. Der Dichter bedauert, daß die Zeiten vorüber sind, in denen die Päpste die großen Talente zur Auszierung der Tempel aufboten, und die Künstler einen festüberlieferten Darstellungskreis empfangen. In eingestreuten Gedichten besingt er die göttliche Jungfrau, die heilige Familie und die Mater dolorosa. „Daß sie sich nur nicht zu eifrig dem Dienst der Antike widmen, Reinhold, und mir ja den katholischen Glauben recht in Ehren halten“, heißt es am Schlusse des Gespräches. Zwei Jahre später drückte, um mit Fiorillo zu reden, das Programmgedicht „Der Bund der Kirche mit den Künsten“ allem das Siegel auf.

Vielleicht am stärksten aber haben jene Gemäldebeschreibungen

A. W.
Schlegels
„Gemälde-
gespräch“

*Friedrich
Schlegels
„Europa“*

auf die junge Künstlerschaft gewirkt, die Friedrich Schlegel, Wilhelms Bruder 1802 in Paris über die Werke des Musée Napoléon schrieb. 1803 kamen sie in der Schlegelschen Zeitschrift „Europa“ heraus. Die klassizistische Kunst seiner Zeit lehnte Friedrich darin ab. „David ist ein greulicher Schmierer, der nichts kann“, hatte er in einem Brief an den Bruder geschrieben, jetzt spricht er sich ganz klar aus. „Ich habe nur Sinn für die alte Malerei, nur diese verstehe ich und begreife ich und nur über diese kann ich reden. Von der französischen Schule und von den ganz späten Italienern will ich nicht sprechen, aber selbst in der Schule der Carracci finde ich nur äußerst selten ein Gemälde, daß mir etwas wäre, worüber ich etwas bestimmtes und einheitliches zu sagen wüßte.“ Er mag die „kalte Grazie“ Guido Renis

*Abkehr vom
Barock*

nicht, das „rosen- und milchglänzende Fleisch des Domenichino“ und kommt zu dem Schluß: Tizian, Correggio, Giulio Romano, Andrea del Sarto usw. das sind für mich die letzten Maler.“ Dann aber versucht er, den Kunstcharakter zu umreißen, den er liebt, und formuliert sein Ideal in jenen berühmten Worten, die das Glaubensbekenntnis der ganzen nazarenischen Malerei geworden sind, und die auch auf Cornelius einen starken Eindruck gemacht haben. „Keine

*Bekennnis
zum Prae-
raffaelismus*

verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit Fleiß vollendet, der dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; strenge, ja magere Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht- und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Akkorden; Gewänder und Kostüme, die mit zu den Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese; in den Gesichtern, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Malergeistes am hellsten durchscheint, aber bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks oder Individualität der Züge, durchaus und überall jene kindliche, gutmütige Einfalt und Beschränktheit, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten. Das

ist der Stil der alten Malerei, der Stil, der mir, ich bekenne hierin meine Einseitigkeit, ausschließlich gefällt, wenn nicht irgend ein großes Prinzip wie bei Correggio oder Raphael die Ausnahme rechtfertigt.“ Gewiß, Fra Bartolomeo ergreift ihn durch seinen „wilden Enthusiasmus“, trotzdem bemerkt er: „Ich halte dies nicht für den wahren Charakter der Malerei, und die stille süße Schönheit des Johannes Bellin oder des Perugino geht mit über alles.“ Denkt man nicht sofort an Overbeck und seine römischen Freunde? —

Dies war die geistige Situation in Deutschland, als Sulpiz Boisserée und Bertram an jenem Sommertage des Jahres 1803 in das Atelier des Peter Cornelius traten. Auf der einen Seite Goethe, der in den Propyläen besonders eindringlich auf die Antike hinwies, der die Kunst des reifen Raffael hervorhob und David nebst seiner ganzen Richtung sympathisierend gegenüberstand, auf der anderen Seite die Romantiker und ihre mittelalterlichchristliche Welt, die von der Antike und dem Klassizismus sich abzuwenden begann. Durch Bertram war Sulpiz Boisserée in diese Geisteskämpfe eingeführt worden, ohne eine feste Meinung sich erringen zu können. Gewiß, er interessierte sich seit seiner Jugend für die Gotik. Auf einer Reise nach den Niederlanden, nach Löwen, Mecheln, Brüssel und Antwerpen war Georg Forster mit seinen „Ansichten vom Niederrhein“ ihm Führer gewesen, der schon früher seiner jugendlichen Verehrung für den Dom zu Köln zur Stütze, „gegen die Verächter alles Mittelalterlichen geworden war“, aber deshalb mißachtete er die Klassizität nicht. Unter den Büchern, die er als gelesen aufzählt, stehen die Propyläen an erster Stelle, wenn auch dann die ganze Folge der romantischen Schriften aufgeführt wird: Die Herzensergießungen, der Sterbald, Tiecks Phantasieen, A. W. Schlegels Gedichte von 1800, Friedrich Schlegels Europa von 1803. Der allseitige Bildungsbetrieb, charakteristisch für das junge Bürgertum des anhebenden Jahrhunderts, ist auch Sulpiz Boisserée eigen. Dieser Bildungstrieb war es vornehmlich, der den jungen Mann, seinen um drei Jahre jüngeren Bruder Melchior und ihren Freund

*Die geistige
Situation in
Deutschland
im
Jahre 1803*

*Sulpiz
Boisserée*

Bertram nach Paris lockte, um die Kunstschatze zu studieren, die aus ganz Europa zusammengeraubt, damals dort zu sehen waren. Die Reise sollte Schicksal werden. Ein Krankheitsfall brachte die Freunde in engste Berührung mit Friedrich Schlegel. Die Jünglinge wurden seine Hausgenossen, und langsam vollzog sich in ihnen die Verschiebung ihres Interessengebietes. Als Bertram, die Brüder und das Schlegelsche Ehepaar nach einem Jahr gemeinsamer Kunststudien über die Niederlande nach Köln kamen, wo Friedrich auf Drängen der Boisserée seine Zelte aufzuschlagen gedachte, da war der Geist vorbereitet, zu jener Tat, die auf die Entwicklung der Romantik von besonderer Bedeutung geworden ist, nämlich zu der Gründung der berühmten Kunstsammlung, die der Brüder Boisserée Namen auf die Nachwelt gebracht hat. Der im Keime vorhandene Sinn für die Schönheiten der altniederländischen und altdeutschen Malerei hatte sich ausgebildet und drängte in diesen Abkömmlingen alter Kaufmannsfamilien zur praktischen Anwendung.

*Entstehung
der
Boisserée-
Sammlung*

Als die Boisserées und Friedrich Schlegel im Frühsommer 1804 in Köln eintrafen, kamen sie mitten hinein in den Wirrwarr der Säkularisation der Klöster und Kirchen. Das Dekret stammte wohl schon vom 9. Juni 1802, aber erst im Winter 1803—4 waren die Gebäude geräumt worden. Wie im Schauspiel, wo jeder Akteur die Bühne auf sein Stichwort betritt und die den Sinn der Handlung nach notwendige Tat vollbringt, erschienen die Brüder in Köln, um zu tun, was ihnen vom Schicksal bestimmt war. Wohlvorbereitet traf sie die Zeit. Ich gebe Sulpiz Boisserée selbst das Wort, der in seiner Lebensbeschreibung die Ereignisse schildert: „Während unserer Abwesenheit zu Anfang des Winters waren die aufgehobenen Klöster und Kirchen geräumt worden, und was die ausgestoßenen Bewohner nicht mitgenommen, die Regierungsbevollmächtigten nicht mit Beschlag belegt hatten, war in schnödesten Hast an Händler und Trödler verkauft worden. Durch diese gewaltsame Umkehrung kamen gleich mehrere schätzbare, bis dahin unbekannte alte Gemälde zum Vorschein, die

von Kennern und Liebhabern, besonders vom Kanonikus Wallraf und Kaufmann Lieversberg, in ihre Sammlungen aufgenommen wurden. Wir fanden darunter Bilder, welche nicht nur an sich sehr bedeutend waren, sondern auch die größten Erwartungen von dem erregten, was noch im Dunkel und in der Vergessenheit begraben sein könnte. Es war überhaupt ein seltsamer Zustand, alles was wir von Kunstwerken sahen und hörten, erinnerte an den ungeheuren Schiffbruch, aus dem die einzelnen Schätze geborgen worden, wieviel Köstliches konnte in dem Sturm untergegangen sein, wie Vieles konnten die bewegten Wellen noch an den Strand spülen. In der Stimmung, welche dieser Zustand erregte, mußte der Wunsch, zu retten, was noch zu retten war, gleich auftauchen und zur Tat werden, sobald nur die Gelegenheit sich darbot; diese führte einer jener glücklichen Zufälle herbei, welche im menschlichen Leben oft so entscheidend wirken. Denn es geschah in den ersten Monaten nach unserer Rückkehr, als wir mit Schlegel auf dem Neumarkt, dem größten Platze der Stadt, spazierten, daß wir einer Tragbahre mit allerlei Geräten begegneten, worunter sich auch ein altes Gemälde befand, auf dem die goldenen Scheine der Heiligen von ferne leuchteten. Das Gemälde, die Kreuztragung mit den weinenden Frauen und der Veronika darstellend, schien nicht ohne Vorzüge. Ich hatte es zuerst bemerkt und fragte nach dem Eigentümer, der wohnte in der Nähe, er wußte nicht, wo das große Bild lassen und er war froh, es für den geforderten Preis los zu werden. Nun hatten wir für die Unterbringung zu sorgen; um Aufsehen und Spottreden zu vermeiden, beschlossen wir, das bestaubte Altertum durch eine Hintertür in unser elterliches Haus zu befördern. Als wir dort anlangten, erschien durch ein eigenes Zusammentreffen unsere alte Großmutter an der Türe, und nachdem sie das Gemälde eine Weile betrachtet hatte, sagte sie zu dem etwas verschämten neuen Besitzer: Da hast Du ein bewegliches Bild gekauft, da hast Du wohl daran getan.“ Heute steht dieses Bild, das aus der Schule des Meisters des Marienlebens stammt, in der Burgkapelle in Nürnberg. (Firme-

nich-Richartz, Die Brüder Boisserée 1916 S. 57.) Damit war der Grundstock der Sammlung gelegt, die sich durch den Eifer Bertrams und der Brüder schnell vermehrte.

Zwei starke Antriebskräfte wirkten besonders, ein antiquarisch-künstlerischer und ein nationaler. „Die Weltverhältnisse waren damals für die Freunde des deutschen Vaterlandes so betäubend, daß man sich, besonders in einem unter fremder Herrschaft stehenden Lande von allem zurückhalten mußte. Deutschlands Schmach war freilich schon mit den Verhandlungen des Reichsdeputationshauptschlusses zum Sprichwort geworden, aber die Folgen der Spaltung und Erniedrigung kamen in ihrer ganzen schrecklichen Größe doch erst in den Unglückstagen von Österreich und Preußen zum Vorschein. Unter dem Druck, der auf uns lastete, fanden wir einigermaßen Trost und Erhebung in den Schriften einiger unabhängiger Geister wie Gentz, Johannes Müller und anderer; die größte Wirkung machte auf uns Arndts „Geist der Zeit“, welches Buch kurz vor dem Ausbruch des preußischen Krieges zu uns gelangte. War doch bisher keines von so unbeschränkter und kernhafter Freimütigkeit und Kühnheit erschienen.“ „In jener Zeit des deutschen Unglücks, wo man in allem Trost suchte, was einer besseren Vergangenheit angehörte, warf man sich, wie bekannt, auch auf unsere langversäumten Sprachaltertümer. Tieck hatte 1803 mit seinen Minneliedern Beifall gefunden; jetzt, als von der Hagen mit seinem Nibelungenlied hervortrat, war das in höherem Grad der Fall.“ In gleichem Sinne wirkte die Beschäftigung mit den Kunstaltertümern der deutschen Vergangenheit.

Kölner Zustände zur Zeit der französischen Besetzung Jubelnd begrüßt von dem republikanischen Teil der kölnischen Bevölkerung war am 6. Oktober 1794 der französische General Championnet an der Spitze seiner Jäger eingerückt. Die Stadt lebte in freudiger Zuversicht, „daß ein freies Volk von 24 Millionen keiner Lüge fähig sei, und daß sein Wort so fest stehe, wie das Himmelsgewölbe, das sie decke“, wie Wallraf damals schrieb. Man umtanzte die Frei-

heitsbäume, Deutsche und Franzosen fraternisierten, Zivil und Militär war vom selben Rausch erfaßt. Bald aber schlug die Stimmung um. Nachdem die Bürgerschaft alle Waffen abgeliefert hatte, begannen die Kontributionen und Requisitionen. Die baren Bestände der öffentlichen Kassen mußten abgeliefert, das heißt, gegen Assignaten eingewechselt werden. Eine riesige Aussaugung der Stadt begann, indem die Eroberer alles Gewünschte mit Assignaten kauften. Auf 160 000 Frank schätzte Wallraf diese privatbürgerlichen Verluste, eine für jene Zeit hohe Summe. Aber man blieb dabei nicht stehen. Alle Vorräte von Eisen, Blech, Zinn, Kupfer, Wolle und Leinen wurden einfach beschlagnahmt und gegen Requisitionsscheine enteignet. Ein Spitzelwesen schlimmster Art begann und erbitterte die Bevölkerung, indem aus ihrer Mitte ein Kollegium von zwölf Personen zur Überwachung bestimmt wurde. Der aufgehetzte Pöbel brach in Kirchen und Klöster ein und raubte alles, was irgend Wert zu haben schien. Das andere wurde verwüstet. Die französische Obrigkeit bemächtigte sich der hervorragenden Kunstwerke und ließ sie nach Paris schaffen. Ja sogar der Dom wäre ohne Wallrafs Tätigkeit in noch höherem Maße das Opfer der Plünderungswut geworden. Die Bevölkerung litt unsäglich. Erst nachdem Köln durch den Geheimartikel des Friedens von Campo Formio an Frankreich gekommen war, besserten sich die allgemeinen Verhältnisse. Man begann sich in die neuen Dinge einzuleben. Der französische Franken, der durch Napoleons zielbewußte Finanzpolitik die Assignaten verdrängt hatte, rollte in die Rheinlande und begann einen ganz anderen Eindruck zu machen, als das schlechte Geld der kleinen Potentaten. Man verdiente gut. Auch die Klüngelwirtschaft hörte auf, das Vettern- und Basenwesen der alten reichsstädtischen Verwaltung. Der Senat war 1796 abgeschafft worden. Eine Munizipalverwaltung mit einem Präsidenten an der Spitze trat an seine Statt. Die Departemental-, Zivil- und Kriminalgerichte, die an die Stelle der städtischen und kurfürstlichen Gerichte getreten waren, arbeiteten gerecht. Die Franzosen bemühten sich, moralische

Eroberungen zu machen. In weiten Kreisen gelang ihnen dies auch, in allen jenen, die, sei es unter dem alten Regime in weniger günstiger Lage gelebt hatten, sei es unbeschwert durch Tradition und nationales Selbstgefühl waren. Auf dem Lande war durch den Verkauf der Nationalgüter ein neuer Kleinlandbesitz entstanden, der drückende Kirchenzehnte war abgeschafft, Grund genug, die bestehenden Verhältnisse gut und schön zu finden. Die Jugend wuchs in ihnen auf. Ihre historische Erinnerung begann mit dem Einzug der Franzosen. Nicht so die alten guten Familien, zu denen auch die Boisserée gehörten. Bildung, Erziehung und familiäre Überlieferung ließen dort die Dinge anders erscheinen. Man hielt den geistigen Anschluß an das deutsche Reich unverändert aufrecht, ja mit doppelter, mit schmerzlicher Liebe hing man an der großen reichsstädtischen Vergangenheit der alten Stadt, die im Mittelalter an Glanz und Macht alle anderen überstrahlt hatte. Wohl waren auch draußen in Deutschland die Kreise nicht groß, die in dieser Richtung fühlten, aber ihre Arbeit war um so intensiver. Fast alle gehörten der Romantik an.

*Cornelius
und die
junge
Romantik* Schon vor jenem ersten Besuch der Boisserée in Düsseldorf hatte Cornelius die Bekanntschaft mit der Romantik gemacht. Wackenroders Herzenergießungen kannte er sicher. Dies ist aus dem Ton seines Briefwechsels mit Fritz Flemming herauszufühlen. Fritz Flemming war anscheinend überhaupt der vorzüglichste Vermittler zwischen der neuen Bewegung und dem jungen Maler. 1806 hatte er ihn mit Wallraf zusammengebracht. Wohl war der berühmte kölnner Kanonikus damals noch nicht so ausschließlich für deutsche Kunstaltertümer interessiert und hegte in seinem Raritätenkabinett neben den Kunstwerken aller Völker noch Mineralien, seltene Pflanzen und ausgestopfte Tiere, aber in den Jahren der Säkularisation beteiligte er sich neben den Boisserée in ganz hervorragender Weise an der Rettung der altdeutschen Gemälde und besaß bald eine Sammlung, die vielleicht in etwas „chaotischem Zustand“ sich befand, wie Goethe Schuckmann gegenüber feststellte, aber trotzdem einige herr-

liche Stücke enthielt. Wallrafs lehrhafte Art machte ihn besonders geeignet, auf Cornelius einzuwirken, und man soll deshalb seinen Einfluß in diesen Jahren nicht gering veranschlagen.

Flemming stand auch in engen Beziehungen zu Friedrich Schlegel. Im Mai 1806 kommt er nach Köln, um bei ihm seine Studien fortzusetzen, und als 1809 die Kunde zu Dorothea Schlegel dringt, daß ein Flemming als Anhänger Schills fusiliert worden sei, da fragt sie Sulpiz Boisserée besorgt an: „Ist das unser bekannter Flemming aus Neiße [Neuß]?“ Ihre Furcht war übrigens grundlos. Weilte also der engste Busenfreund des Künstlers am Hofe des Romantikerhauptes und ist somit ein breiter Kanal für alle die neuen Ideen hergestellt, damit sie ungehindert ihren Weg zu Cornelius finden konnten, so befand sich bezeichnender Weise auch sein anderer Freund auf der Seite der Neuen. Es war Karl Joseph Ignatz Mosler. Im Sommer 1804 hatten sich die Jünglinge auf der Akademie kennengelernt und einen romantischen Freundschaftsbund geschlossen: „Flemming soll denken, Du sollst lenken und ich will versinnbildlichen“, so schreibt Cornelius an ihn. Mosler scheint sich bald für alte deutsche Bilder interessiert zu haben, denn 1808 konnte Friedrich Schlegel bei seinem Besuch bei Goethe diesem Moslers Zeichnungen altdeutscher Gemälde empfehlen. Es wird sich um Bleistiftzeichnungen nach Bildern der Boisseréesammlung gehandelt zu haben, die anscheinend aber später nicht, wie beabsichtigt, in Steindruck ausgeführt worden sind. Eine „Kreuzabnahme von Dürer“, vielleicht der Meister von S. Severin, wie Firmenich-Richartz meint, (a. a. O. S. 76), befand sich darunter.

Flemming sowohl als auch Mosler haben Cornelius mit der Sammlung der Brüder Boisserée wohl bekannt gemacht. Als dieser dann im Herbst 1809 über Coblenz nach Frankfurt zog, da empfahl ihm Mosler, der ihn in Coblenz erwartete, auf der Reise den Besuch der Boisseréesammlung nicht zu unterlassen, sie sei um „einige bedeutende Werke vermehrt, die zu den vorzüglichsten der Gattung gehören“. Namentlich rühmte er das Columbabild [Anbetung der Heiligen von Rogier],

von dessen Kolorit Cornelius keine Idee habe und einen höchst wichtigen Lukas van Leyden [Meister des Bartholomäusaltars]. Aus dieser Bemerkung ist Cornelius vorherige Kenntnis der Sammlung wohl erwiesen.

Aber nicht nur rein materialmäßig hat Cornelius die Altdeutschen kennengelernt. Die Geistesrichtung Schlegels und seiner Freunde hatte sich mit der seinen schon organisch verbunden. „Dürersche Art“, „glühend und streng“ sollte seine Kunst sein, schrieb er an Freund Mosler, als er von Düsseldorf Abschied nahm, um nach der Mainstadt überzusiedeln.

Davon findet sich wohl in den ersten Frankfurter Arbeiten kaum etwas. Wir sahen konventionelle mondäne Illustrationen, elegante Louis-Seize Dekorationen im Schmidschen Hause, alltägliche Porträts von kühler Sachlichkeit und frostige Allegorien zum Zweck der Verherrlichung des frankfurter Großherzogs. Immerhin soll Cornelius auch nach altdeutschen Gemälden in der Galerie kopiert haben und zwar das Stalburgsche Ehepaar von Jörg Ratgeb aus dem Jahre 1504. Wann dies jedoch geschehen ist, darüber läßt sich Bestimmtes nicht sagen.

Da endlich trat der junge Mann mit einer heiligen Familie hervor, die in Geist und Formgebung einen Niederschlag der romantischen Strömung darstellte. Dalberg hatte sie anscheinend in Auftrag gegeben, nachdem sich ihm der Künstler durch die Transparententwürfe günstig empfohlen hatte, eine damals durchaus übliche Art und Weise.

Karl Theodor von Dalberg Karl Theodor von Dalberg, Fürstprimas des Rheinbundes, von 1810 bis 1813 Großherzog von Frankfurt, war aufgewachsen in einer Atmosphäre des achtzehnten Jahrhunderts; selbst kunstdilettantisch und kunstschriftstellerisch tätig, liebte er den Geist jener versinkenden Welt, der er entstammte, und an die er sich als Mitglied der alten Gesellschaft mit doppelter Inbrunst klammerte. Er hatte wohl viel für die Rettung der klösterlichen Kunstschatze getan, als die Säkularisation sie bedrohte, und seine Verdienste auf diesem Gebiet werden

denen der Boisserée am Niederrhein und denen des Domdekan Werner in Mainz gleichgesetzt; kaufte doch der Fürstenprimas 1809 die ganze Masse jener Kirchengemälde von der Administration der geistlichen Güter und überwies sie der Museumsgesellschaft, die er selbst gegründet hatte, als Bildergalerie. Aber den neuen Ideen stand er doch fern, denn in ihnen lebte mehr als antiquarische Liebhabereien. Ihnen lag zu Grund die neue ethische Einstellung der Nationalrevolutionäre, deren politischer Ausdruck die Freiheitskriege werden sollten. Als das Bild abgeliefert wurde, war es dem Fürsten „zu heilig und zu streng“, ja er, der im Grund ein weitherziger gutartiger Mann war und mit offenen Händen als ein Seigneur alten Stils die Künstler unterstützte, ging sogar so weit, dem Maler „jede fernere Arbeit“ aufzusagen, da das Bild „durch seine Strenge und altertümlichen Charakter nicht in Reihe und Glied des guten Geschmacks“ passen wolle, wie Cornelius sich bitter beklagend an die Boisserée schrieb. Betrachtet man das Bild, das sich heute im historischen Museum in Frankfurt befindet, so versteht man das Erschrecken des Fürsten so wenig wie die Aufregung der Pariser über Manets Olympia oder der Stockholmer über Strindbergs Ehegeschichten. Dergleichen läßt sich später niemals genau nachfühlen, selbst wenn man sich auch bemüht, den historischen Standpunkt einzunehmen. In einer offenen Halle, durch deren gotische Bogen man in eine zarte perugineske Landschaft sieht, sitzt links die jugendliche Maria vor einem olivgrünen Vorhang. Sie trägt ein blaues Kleid und einen blaugrauen Mantel. Auf ihrem Schoß steht das nackte Jesuskind, blondköpfig und von raphaelischer Formengebung. Eine kleines Johannisbublein in braunem Fellkleidchen kniet vor ihm, dem jungen Gotte Trauben darbietend. Der aber weist auf den Engel, einen halbwüchsigen weiblichen Engel mit langen weißem Gewand und großen schillernden Flügeln, der im Hintergrund die Harfe spielt. Rechts sitzt auch eine sinnende Anna in grünem Kleid und dunkelgrauvioletttem Mantel. Auf dem Kopf trägt sie eine Nürnberger Haube. Italien und Deutschland sind versucht zu vermählen, die Wacken-

*Die
h. Familie
für Dalberg*

rodersche Liebe zu Raphael und Dürer. Höchst bezeichnend wird der Musik vom Jesuskinde selbst die höchste Ehre erwiesen, dieser von den Romantikern am höchsten verehrten Kunst. Klargestellte, wenige Figuren in reiner Existenz, ganz wie Friedrich Schlegel sie verlangte, zarte Lieblichkeit, romantische süße Wehmut.

Die Abkehr von den Idealen des achtzehnten Jahrhunderts und des Empire ist unzweifelhaft deutlich, wenn auch das Nachempfundene, bewußt Rückwärtsgewandte, besonders hervortritt. „Glühend und streng“, ist diese Kunst nicht. Besser als wir hat wohl Dalberg das Gegensätzliche dieser neuen Kunst empfunden. Die Illustrationen zum Faust, mit denen der Künstler im nächsten Jahre hervortrat, sollten dies in überzeugenderer Weise dartun.

*Goethes
Faust 1808*

Zur Ostermesse 1808 war endlich der erste Teil des Faust erschienen. Tief widerwillig und einzig auf Schillers unermüdliches Drängen hatte Goethe das Werk vollendet, das 1790 als Fragment und nur von wenigen wie Schelling und den Schlegels gewürdigt, erschienen war. Hatte doch Friedrich Schlegel im Athenäum von diesem „großen Bruchstück“ gesagt, daß es „zu dem Größten gehört, was die Kraft des Menschen je gedichtet“. Begonnen in den Tagen jugendlichen Überschwanges in Straßburg, in einer Zeit vaterländischer Begeisterung für deutsches Mittelalter und gotische Formensprache, stellt es sich dem Dichter als das barbarische Produkt ausgelebter Verhältnisse dar. „Vor die schöne homerische Welt ist ein Vorhang gezogen“, hatte er am 14. April 1798 an Charlotte von Schiller geschrieben, „und die nordischen Gestalten, Faust und Kompanie haben sich eingeschlichen“. Seinem innersten Gefühl lag diese Welt jetzt fern. Aus den düstern Gründen germanischgotischer Torsion hatte er sich in die Klarheit antiker Besinnung geflüchtet. Er war froh, sein „nordisches Erbteil verzehrt zu haben“ und saß jetzt „an den Tischen der Griechen“. Noch 1801 verzweifelte Schiller daran, daß das Werk je würde vollendet werden. Trotzdem lag es 1806 als ein Ganzes vor, und nachdem zwei Jahre kriegerischer Erschütterungen den Druck verzögert



Faust und Mephisto am Rabenstein, Entwurf.

hatten, erschien es im achten Bande der ersten von Cotta verlegten zwölfbändigen Ausgabe.

Der Eindruck war ungeheuer. Gleich von der Hagens Nibelungenlied wirkte es tief auf die national erregten Gemüter. Hier war endlich das ersehnte deutsche Werk. Die ganze Größe des deutschen Mittelalters stieg aus ihm empor. Die mächtige Reichsstadt mit ihren gotischen Kirchen und winkeligen Gassen, die derben Kumpane und biedern Landsknechte. Auf den Plätzen rauschten die Brunnen und holdselige Muttergottesbilder blickten gnädig herab auf die sündige Welt. Osterglocken, Auferstehungsbotschaft schenkten Fausten das Leben zurück. Himmlische Chöre priesen das unendliche Wunder. Wo war jener Goethe, der noch 1805 an Meyer geschrieben hatte, sobald er nur einigermaßen Zeit und Humor fände, wolle er das neukatholische Künstlerwesen ein für alle Mal darstellen, der in der Jena'schen Literaturzeitung beißende Worte gegen die „Phrasen der neu-

*Der Faust
und die junge
Romantik*

katholischen Sentimentalität“ fand und gegen das „klosterbruderisierende, sternbaldisierende Unwesen.“ Wo war der klassische Goethe? Hier war alles malerisch, pittoresk. Die antikischen Schemen waren entflohen, und die Unholde und Hexen uralter germanischer Volksvorstellung lebten ein neues starkes Leben. Da war auch die romantische Ironie, die selbst das Heiligste nicht schonte, da waren musikalische Chöre, Orgelklang, Sphärenmusik, Traumbilder und Visionen ganz im Geschmack der Neuen, ja die dreisilbigen Reime am Schlusse der Osterszene schienen direkt der A. W. Schlegelschen Nachbildung lateinischer Kirchenhymnen nachgedichtet. Wo war der Goethe, der sein Herz verschloß vor den Sorgen der Nation, der mit schroffer Gebärde sich in seine Toga gehüllt? Schien es nicht, als habe er den Weg zu seinem Volke gesucht, um in den Tagen tiefster nationaler Erniedrigung bei ihm zu stehen und den Bund seiner Jugendjahre zu erneuern? Wie wenig dies alles im Grunde die Absicht Goethes war, wissen wir aus seinem Munde. Gegen seinen Willen wirkte er wie einst in der Zeit des Götz. Der übernationale Weltbürger wirkte national, der antipolitische Dichter wirkte politisch.

*Der Faust
und Cornelius*

Im Tiefsten wühlte das Werk des jungen Cornelius auf, dessen nationale Richtung sich im Verkehr mit Friedrich Schlegel und den Boisseree herausgebildet hatte. Zuerst hat er geschwankt, ob er Shakespeare oder Goethe illustrieren solle, entschied sich jedoch für den Faust, weil „das erste größere Werk, mit dem er vor die Nation treten wolle, rein deutschen Ursprungs sein sollte.“ Es ist sehr wesentlich, hier festzustellen, daß die künstlerische Umstellung, die Cornelius jetzt mit sich vornahm, durchaus bewußt, willensmäßig war. Die natürliche Kunstentwicklung, die Ateliertradition, die gedankenlos vererbte Könnerschaft bricht ab. Was Goethe gewollt hatte, geistig durchgebildete Künstlerpersönlichkeiten zu schaffen, lag hier vor. Nur war das Produkt nicht der allseitig gebildete Weltbürger, der in der gemeinsamen geistigen Herkunft aus der Klassizität mit dem Engländer, dem Franzosen, dem Italiener sich traf; dieser Typus gehörte

schon dem aristokratischen achtzehnten Jahrhundert an. Die neue Persönlichkeit, wie sie sich in Cornelius entwickelt hatte, benützte ihre Freiheit, um höchst einseitig in vollster Reaktion gegen die Vätergeneration, durchaus nationalistisch zu sein. Im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts war Nationalismus das Revolutionäre. Die Feudalität war übernational gewesen. Sie kannte nur Herrschende und Beherrschte. Das bürgerliche demokratische neunzehnte Jahrhundert ist das Jahrhundert der Nationalstaaten, der bewaffneten Volksgenossen, der Vaterländer. In demselben Augenblick, in dem der Jüngling seine Reife erlangt hatte, warf er voluntaristisch die Formensprache der Akademie ab, empfand er sie als international oder besser als französisch und stellte ihr seine junge Deutschheit entgegen. Ob die Geschichte wahr ist, die der Staatsrat von Hefner-Alteneck erzählte, daß der junge Künstler sich geweigert habe, ein Romstipendium des Fürsten von Dalberg anzunehmen, da er sich hätte verpflichten müssen, in französischer Manier zu malen, ist gleichgültig. Charakteristisch ist sie unbedingt. Denn die altdeutsche Form, die Cornelius für seine Faustillustration wählte, war einzig der Ausfluß seiner Gesinnung. „Ich wollte ganz deutsch sein und wählte absichtlich diese Form, ebenso wie er [Goethe] die seinige im Götze“, hat Cornelius noch im Alter geäußert. Mit Absicht habe er deutsch sein wollen, und dieser deutsche Geist sei es gewesen, der auf den Akademien einen wahren Sturm hervorgerufen. Auch vor Cornelius sind altdeutsche Sujets bildlich behandelt worden. So hatte Tischbein die Unterredung Weißlings und Götzens gemalt und die Szene, wie Conradin von Schwaben und Friedrich von Oesterreich ihr Todesurteil beim Schachspiel vernehmen, aber schon J. B. Docen (Wiener Jahrbücher der Literatur S. 277 ff) wußte es 1819, daß der deutsche Stil Tischbeins nichts zu tun hatte mit jenem des Cornelius. Im Grunde waren das klassische Akte mit rundlicher Formengebung in antiken Stellungen mit einem Einschub von Theaterdramatik, in altdeutscher Garderobe und in einem Butzenscheibenmilieu. Cornelius suchte zu seinem Thema auch eine völlig neue Form.

*Altdeutsche
Sujets vor
Cornelius*

„Mit dieser Arbeit [Faust] erscheine ich nun auf einmal als Deutscher und, wie ich glaube, nicht bloß äußerlich. Konnte ich dieses durch einseitiges Studium der Antike?“ (Riegel, Festschrift S. 335).

*Die Faust-
illustrationen*

Es ist nun ungemein interessant zu beobachten, wie die ersten visionären Skizzen zu den Faustzeichnungen noch manche Erinnerungen an die alte flotte Ebauchiermanier zeigen, und wie dann bei jedem weiteren Stück auf dem Wege zum fertigen Blatt die Figuren härter, eckiger, kantiger, knick- und knitteriger werden — und auch falscher in Anatomie und Bewegung. Cornelius fühlte sich noch nicht heimisch in diesen Menschen und diesen Kostümen. Solange er in den ausgeschliffenen Geleisen des achtzehnten Jahrhunderts fuhr, gelangen ihm mühelos die Gestalten, die wir gesehen haben; in dieser neuen Welt wollte jede erst geschaffen werden, auch sollten alle klassischen Stellungen vermieden werden, die er zehn Jahre lang hatte erlernen müssen, altdeutsch sollten die Figuren sein, das heißt ungelenkt, bieder, treuherzig „holzgeschnitzt“, „karakteristisch“, wie einmal Goethe in Straßburg geschrieben hatte. Von der Pathetik des Empire steckte noch immer viel in dem Jüngling. Mächtige Beine mit herausgedrückten Waden werden jetzt beliebt; auch die gewaltigen ausladenden Bewegungen Faustens am Rabenstein oder die Mephistos im Kerker stammen daher, die riesenhaften Geisterrosse und die Freude an der stark bühnenhaften Ausstattung der Szenen.

Man kann nicht sagen, daß irgendwelche Bilder der Boissérée-Sammlung direkte Vorbilder gewesen wären. Wohl treten die Kostüme der Maximilianzeit auf, die Kuhmäuler und die Augsburger Hauben, der gefältelte Leibrock, der den Hals frei läßt, in dem sich auch Dürer auf der Wanderschaft porträtiert hat, aber Cornelius schafft sich tatsächlich mit Hilfe dieses Inventars eine eigene Welt. Die Szene vor der Kirchentür ist erlebt. Die mittelalterliche Stadt mit den gotischen Domportalen, mit dem etwas Zuviel an Zinnen, Bögen und Erkerchen, das sittsam-schnippische Gretchen, gar keine leere Kostümfigur, sondern ganz Bürgermädchen aus der Biedermeierzeit,



Die beiden Paare in Marthes Garten, Entwurf.

ganz im Menschlichen empfunden in ihrem Erschrecken, ihrer verletzten Mädchenwürde, ihrer Unschuld. Ihr gegenüber Faust als Stutzer, durchaus skrupellos, „fast wie ein Franzos.“ Die altdeutsche Familie links ist Dekoration, Mephisto vor der Domtür verunglückt. Die Armbewegung Faustens sehr expressiv.

Begonnen hat Cornelius mit Frau Marthes Garten. Zuerst sah er nur die beiden Paare. Antithetisch, effektiv wie seine Natur war, stellte er sie gegenüber, mit sicherem Instinkt, die starke Bühnenwirkung aus den Anweisungen der Dichtung herausspürend. Unge-
Die Entwürfe
mein flott und geschickt ist alles Wesentliche festgehalten: ein schöner kraftvoller Mannestyp mit edelgebogener Nase und gestutztem Bart. Ein zartes Kind, dessen Köpfchen sich leicht zum Haupte Fau-

stens neigt, halb schüchtern, scheu, halb innig. Weiche flüssige Linien, noch voll der Grazie der vorausgegangenen Zeit. Sieben Blätter sind vorhanden, auf denen sich der Entwicklungsgang abspielt bis zur fertigen fein ausgestrichelten Federzeichnung. Man kann auf ihnen mancherlei beobachten. Die Personen beschäftigen den Künstler am meisten. Nicht umsonst stammt er aus einer klassizistischen Epoche; der Mensch ist ihm bis ins Alter der einzig würdige Gegenstand der Darstellung geblieben. Die Person, die er zuerst visionshaft hatte erscheinen sehen, versucht er nunmehr energischer festzuhalten und gleichzeitig ins Altdeutsche zu transponieren. Unbewußt, aber folgerichtig wählt er jetzt anstelle des malerischen Bleistiftes, dessen virtuose Führung ihm aus seiner Jugendzeit vertraut war, der ihm jedoch ganz unmerklich den flüssigen Duktus Krahescher und Langerscher Übung in die Hand spielte, die trockene Technik der Federumrißzeichnung. Gretchens rechtes Bein wird nunmehr geknickt, wohl mehr um die gotische gebrochene Linie zu erlangen, als um ihr Köpfchen näher an Faustens Gesicht heranzuführen. Ihr Gewand wird eingestoßen, auf der einen Seite wird es altdeutsch aufgerafft und mit einem Schlüsselbunde verziert, auf der anderen Seite kunstvoll faltig gemacht. Dabei verliert die Gestalt viel von ihrer ersten Grazie und Süßigkeit. Sie wird geziert und sentimental. Diese allzustarke Bewußtheit und Unterstreichung dehnt sich auch auf die Gegenspieler aus. Sie werden karikiert. Was ein paar Bleistiftpunkte und zwei Linien im Gesicht Marthens erreichten, diesen Eindruck alberner Geilheit hervorzurufen, der die ganze Wesenheit dieser köstlichen Frau so überzeugend widerspiegelt, das verdirbt die langsam und schwunglos einer Bleistiftpause nachgehende Feder. Etwas Utriertes, fremdartig Eckiges kommt zustande. Beide Paare werden dann auf einzelnen Blättern weiter durchbehandelt, immer mit der Richtung darauf, ihre Erscheinungen stilechter zu gestalten. Mit einer Fülle von Knicken und Knittern bedeckt sich jetzt das Kleid Marthes, Ihre Oberärmel werden geschlitzt, auf ihrem Kopf erscheint jetzt eine Augsburger Haube.

Faustens Leibrock und Mütze werden künstlich gefältet, seine Waden treten mächtig hervor, was wohl als Zeichen von germanischer Kraft und Männlichkeit gelten mochte, im Grund aber das Erbe der Empirebühnenhelden war. Bis in die achtziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts konnten sich die Schauspieler auf diesem Gebiete nie genug tun. Faustens Gesicht wird dann völlig umgebildet. Die feine sanftgeschwungene Linie von Stirn und Nase, welche wohl zu klassisch erschien, wird durch eine stark vor- und zurückspringende ersetzt, als sei der ganze Kopf in der Werkstatt eines mittelalterlichen Bildschnitzers entstanden. Man fühlt gleichsam die bohrende und schnitzelnde Bewegung des Holzschneidemessers. Jetzt wird die Szenerie selbst fertiggestellt, die vorher malerisch visionär mit dem Bleistift hingehaucht war. Rechts das Haus mit den Butzenscheiben, links die gotische Kirche. Dann kann die Auszeichnung des Bildes beginnen. Vergleicht man den allerersten Entwurf damit, so überzeugt man sich davon, daß alles künstlerisch Wertvolle, die eigentliche künstlerische Erfindung vom ersten Augenblick an da war. Dieser produktive Geist hatte mit sicherem Gefühl überall das Richtige getroffen. Was hinzugekommen war, ist altdeutsches Brimborium und sind ausgesprochene Verzeichnungen, die einer allzu großen Bewußtheit entsprungene Unfreiheit entstammten. Marthes Haltung ist gezwungen, Mephistos Kopf sitzt falsch, ja fast umgedreht auf seinen Schultern, Faustens Gesicht ist unangenehm suffisant geworden, wo es einfach innig sein sollte, und auch Gretchen hat bei allem Liebreiz viel verloren. Die Bewegung ihrer linken Hand, deren Finger sich in die Faustens schieben, ist ungeschickt. Die Kombination der zehn Finger wirkt schlimm verzeichnet.

Nach Marthes Garten entstand Auerbachs Keller, dann die Begegnung vor der Kirchentür, darauf die Fahrt nach dem Brocken und der Rabenstein. Wieder verworfen wurden Faust und die Bauern, Mephisto und Faust vor Gretchens Tür, Gretchen und Lieschen am Brunnen (diese im Nachlaß bei Prof. Cornelius Oberursel) und das innige,

zarte Blatt der Maillinger Sammlung in München, „Glaubst Du an Gott.“ Ob und wie weit die Kirchenszene fertiggestellt war, als die Blätter Goethen vorgelegt wurden, ist schwer zu sagen; dasselbe gilt von der Frage, ob es fünf, sechs oder sieben Blatt gewesen sind. Für unsere Betrachtung ist dies unwesentlich.

Fassen wir den Eindruck jener Blätter zusammen, von denen mit einiger Sicherheit anzunehmen ist, daß sie bei der noch zu besprechenden Gelegenheit fertig waren. Es sind Faust und Gretchen in Marthes Garten, Auerbachs Keller, mein schönes Fräulein, darf ichs wagen, Faust und Mephisto auf der Fahrt nach dem Brocken, Faust und Mephisto am Rabenstein. Zu ihnen allen liegen jeweils eine Reihe Studien vor, die jene anlässlich Marthes Garten gemachten Beobachtungen bestätigen. Besonders trifft dies beim Rabenstein zu, wo der erste visionäre Entwurf schon alles gibt, auf dem zweiten das Gespenstige, Momentane der Erscheinung so überzeugend zur Darstellung kommt, daß die Umrißzeichnung notwendigerweise dagegen langweilig wirken muß, und die endgültige Ausführung bei aller Feinheit und Akribi im einzelnen doch wenig mehr hinzuzufügen hat. (Vom ganzen Faustzyklus, wie er in Frankfurt und später in Rom gefertigt wurde, einschließlich der verworfenen Sujets, liegen 52 Zeichnungen vor, davon 35 im Staedel, 7 bei Prof. Cornelius, 5 in der Maillingersammlung in München, 2 in der Nationalgalerie und je eine in der Düsseldorfer Akademie, im Weimarer Museum und im Privatbesitz.)

*Der Eindruck
der Faust-
illustrationen*

Der gemeinsame Eindruck der Blätter ist der von etwas unerhört Neuem, Revolutionärem, Gefährlichem! Man muß sie nicht nur vergleichen mit der bisherigen Produktion des Künstlers, in der sie einen bewußten Bruch mit der eigenen Vergangenheit bedeuten, man muß sie auch neben das halten, was die Zeit damals bot. Gewiß, „altdeutsch“ wurde auch vorher schon gemalt, ganz abgesehen von J. H. Tischbein, der schon erwähnt worden ist. Die Brüder Riepenhausen hatten 1806 ihren Genoveva-Zyklus erscheinen lassen, aber das waren fromme Lieblichkeiten gewesen, weiche vollgliedrige Gestalten von



Faust und Mephisto auf der Fahrt zum Brocken, Entwurf.

raffaelischer Art und klassischer Idealität, dann hatte der junge Franz Pforr aus Wien 1808 seinen „Wallenstein in der Schlacht bei Lützen“ und seinen „Tell“ nach Frankfurt gesandt, und 1810 war „Rudolf von Habsburg und der Priester“ entstanden. Auch sein „Götz“ war schon bekannt geworden. Goethe hatte die Zeichnungen im Herbst 1810 schon gesehen. Gewiß, in ihnen lagen Beziehungen zu den Faustblättern. Wahrscheinlich hat Cornelius sie sogar selbst kennen gelernt. Trotzdem liegt hier etwas ganz anderes vor. Die Formensprache, und das ist der künstlerisch objektivierte Geist der Pforrschen Blätter, hat mit den Faustillustrationen nichts zu tun. Bei Pforr noch immer die klassischen Ausgeglichenheiten, die weichen Linien, die ruhig gelagerten Massen der Renaissance, bei Cornelius die sperrigen Bildungen eines revolutionären Geistes, der in das Gegenteil sich stürzt. Eine Bewußtheit, ein Trotz, eine Akademiefindlichkeit, eine Auflehnung gegen Rokoko und Klassizismus, eine souveräne Ver-

*Der Geist
der Faust-
illustrationen*

achtung der Könnerschaft ist hier, wie sie die zarten Riepenhausen nie gewagt hätten, und wie sie auch Pforr im Grunde fern lagen. Der Geist, der aus den Faustzeichnungen wehte, war der Geist der nationalen Erhebung, der Unbotmäßigkeit, der Revolution gegen Lehrer und Väter, gegen Obrigkeit, Regel und Theorie. War die unpersönliche Idealität der Winckelmannschen Antike, das Wohlanständige, von oben herab Verordnete, die Klassizität überhaupt, wie sie in Weimar sowohl als auch in Paris bei David vertreten wurden, das Übernationale, Weltbürgerliche unter dem Scepter des das römische Imperium erneuernden Napoleon, so war dieser „teutsche Stil“ mit seinen Eckigkeiten und Sperrigkeiten, seinen brutalen Verzeichnungen, übercharakterisierten Persönlichkeiten, seiner nordischen Phantastik, seiner Liebe zum Einzelnen, seiner blonden Sinnigkeit, dem dröhnenden Humor und der finsternen Dramatik ein energisches Bekenntnis zur eigenen Gewachsenheit, zum deutschen Anderssein, zu einer eigenen deutschen Kunst, die man sich in aller Schnelle aus der nationalen Vergangenheit konstruierte. Diesen unlöslichen Zusammenhang mit der allgemeinen nationalen Stimmung der Zeit hat man damals allgemein erkannt. Selbst Heinrich Meyer hat einige Jahre später zugegeben, daß es derselbe Geist gewesen, „der in den letztverflossenen Jahren die Wunder gewirkt, deren wir uns alle freuen.“ Cornelius knüpfte bewußt oder unbewußt an bei Herder und dem jungen Goethe und ihrer deutschgotischen Begeisterung in Straßburg. Er hat das oft in seinem späteren Leben noch betont. Das Gefühl, im gleichen Sinn geschaffen zu haben wie Goethe im Götze, bestimmte den jungen Künstler auch wohl, dem Olympier die Zeichnungen vorlegen zu lassen. Sulpiz Boisserée erklärte sich dazu bereit.

*Der Goethe
von 1811*

Aber jener Goethe, den er in Weimar aufzusuchen unternahm, war ein sehr verschiedener von dem straßburger Verfasser des Götze und des Schriftchens von deutscher Baukunst. Es ist schon ausgeführt worden, wie sich in Italien seine Abkehr von der Gotik vollzogen hatte. Aus Mailand hatte er an seinen Herzog geschrieben, er sei im Dom ge-

wesen „welchen zu erbauen man ein ganzes Marmorgebirge in die abgeschmacktesten Formen gezwungen.“ Der ewigen Märtyrer, der Süßseligkeiten und Faltenmäntel war er überdrüssig, und nur vor den Arbeiten Raffaels hatte er wirklich froh werden können. Erst in der Antike hatte er die ihm gemäße geistige Haltung gefunden, und als er 1805 nach all den Mißerfolgen der Propyläen und den Mittelmäßigkeiten der Konkurrenzen sein nicht nur unerschüttertes, nein doppelt inbrünstiges Bekenntnis zur Klassizität im „Winckelmann“ ablegte, da schrieb er die Worte nieder: „Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete, leistet er nur, wenn sich sämtliche Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden ersten sind wir Neueren vom Schicksal angewiesen.“ Und dann spricht er vom „heidnischen Sinn“. „Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerk, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem hohen Werte des Nachruhms selbst wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft gehören so notwendig zusammen, machen solch ein unzertrennliches Ganzes, bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens, daß wir in dem höchsten Augenblick des Genusses wie in dem tiefsten der Aufopferung, ja des Unterganges eine unverwüstliche Gesundheit gewahr werden.“ Das war Goethe! Er war tatsächlich im höchsten Sinne ein Heide, wie Wilhelm von Humboldt, wie alle jene überzeitlichen Menschen, wie sie die Jahre um die Wende des Säculums hervorbrachten. Mit wie tiefem Mißbehagen hatte er die Entwicklung der Dinge in Deutschland verfolgt. Die Schlegels, die begeisterten Verehrer des klassischen Altertums, wandern ab. Friedrich Schlegel preist in der „Europa“ den gläubigen Sinn seiner christlichen Künstler, mißachtet den von Weimar so

hochgestellten David, die gutmütige Einheit und Beschränktheit der alten Maler gefällt ihm ausschließlich, statt für klassische Gliederpracht antiker Meisterwerke begeistert er sich jetzt für die eckigen, dürftigen Körperchen seiner mittelalterlichen Heiligenschemen. Religiöses Gefühl, Andacht, Liebe und innigste stille Begeisterung sind ihm zu den einzigen Quellen wahren Kunstschaffens geworden. Wie Verrat empfand dies der Olympier an dem ehemaligen gemeinsamen Ideal. Und als gar Wilhelm Schlegel ihm aus Rom schrieb „Ich kann nicht umhin, an diesem Beispiel [Noahs erstes Opfer von Schick] die Vortrefflichkeit der biblischen und überhaupt der christlichen Gegenstände im Vorbeigehen zu berühren, die mir für die Malerei ebenso ewig und unerschöpflich scheinen, als die der klassischen Mythologie es für die Skulptur sind, ja in ihrer geheimnisvollen Heimlichkeit noch unergründlicher“, und als er dann von der „Erquickung des Gemütes“ spricht, von „verschwundener Andacht“ von „ätherischer Glut“, da stieg es Goethe in die Kehle, und zorn erfüllt schrieb er an seinen getreuen Meyer, sobald er einigermaßen Zeit und Humor fände, wolle er das neukatholische Künstlerwesen ein für alle Mal darstellen.

Goethe und die Romantik Wie tief im Zentrum seines Wesens Goethe verletzt war durch die Mißerfolge seiner Unternehmungen und das Aufkommen eines Kunst-



Hexen zum Brocken fahrend, Entwurf.

geistes, der ihn in der Seele anwiderte, geht aus einem Entwurf hervor zu einer Auseinandersetzung, der sich unter dem Titel „Letzte Kunstausstellung 1805“ im Nachlaß fand. Da heißt es: „Wenn die bisherigen Ausstellungen sowohl den Künstlern als uns gar manchen Vorteil brachten, so schieden wir nur ungern davon, und zwar aus dem Grunde, weil eine durch Frömmerei ihr unverantwortliches Rückstreben beschönigende Kunst desto leichter überhand nahm, als süßliche Reden und schmeichelhafte Phrasen sich viel besser anhören und wiederholen als ernste Forderungen, auf die höchstmögliche Kunstfähigkeit menschlicher Natur gerichtet. Das Entgegengesetzte von unseren Wünschen und Bestrebungen tut sich hervor, bedeutende Männer wirken auf eine der Menge behagliche Weise, ihre Lehre und Beispiel schmeichelt den meisten; die Weimarischen Kunstfreunde, da sie Schiller verlassen hat, sehen einer großen Einsamkeit entgegen. Gemüt wird über Geist gesetzt, Naturell über Kunst, und so ist der Fähige, wie der Unfähige gewonnen. Gemüt hat jedermann, Naturell mehrere, der Geist ist selten, die Kunst ist schwer. Das Gemüt hat einen Zug gegen die Religion, ein religiöses Gemüt mit Naturell zur Kunst, sich selbst überlassen, wird nur unvollkommene Werke hervorbringen; ein solcher Künstler verläßt sich auf das Sittlich-Hohe, welches die Kunstmängel ausgleichen soll. Eine Ahnung des Sittlich-Höchsten will sich durch die Kunst ausdrücken und man bedenkt nicht, daß nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann.“ —

Somit war das Tischtuch durchschnitten. Von den Schlegels, ihren Bestrebungen, ihren Freunden trennte Goethe eine Welt. Da war es nicht leicht für Sulpiz Boisserée, Zutritt zu ihm zu erhalten. Man wußte in Weimar von der Schlegelschen Schülerschaft, das Sammeln jener altdeutschen Bilder, für die Friedrich schwärmte, machte sehr verdächtig, die Rekonstruktionsversuche des alten Kölner Domes, mit dem Sulpiz beschäftigt war, und die gerade die Einführung bilden sollten, empfahlen nicht ohne weiteres. Man konnte von vorn herein

nichts wissen. Ein gemeinsamer Freund, der Graf Reinhard, sollte vermitteln. Ziemlich schroff weicht Goethe aus. Arbeiten an der Farbenlehre, das Theater in Lauchstädt werden vorgeschützt. „Träfe mich nun Ihr junger Mann in einer solchen Art von Turbulenz, so würde er noch weniger Freud und Nutzen genießen, als ohnehin zu erwarten ist. Denn wie Sie selbst am besten fühlen, so müßte ein Schüler von Friedrich Schlegel eine ziemliche Zeit um mich verweilen, und wohlwollende Geister müßten uns beiderseits mit besonderer Geduld ausstatten, wenn nur irgend etwas Erfreuliches und Aufbauliches aus der Zusammenkunft entstehen sollte.“ Der Besuch wird ganz allgemein auf den Herbst oder Winter hinausgeschoben. Trotzdem sandte Sulpiz bald darauf seine Zeichnungen zum Kölner Dom ein. Goethes Interesse wird geweckt. Alles rein Sachliche, was Belehrung spendete, ohne sich in Weltanschauungsphrasen zu hüllen, fand ihn immer offen. Die Gründlichkeit der Arbeit, die von Quaglio gezeichneten sorgfältigen Blätter, alles das ringt ihm Lob ab. Doch ganz unzweideutig heißt es beiläufig: „Am wunderbarsten kommt mir dabei der deutsche Patriotismus vor, der diese offenbar sarazenische Pflanze als aus seinem Grund und Boden entsprungen gern darstellen möchte.“ Also die ehemalige „deutsche Baukunst“ ist jetzt eine „sarazenische Pflanze“. Sie ist ihm jetzt eine Art Raupenzustand, aus der dann eine reife klassische Kunst hervorgehen sollte. Auf Michaeli wird Sulpiz nach Weimar eingeladen. Nicht ohne tieferes inneres Mißtrauen von Goethes Seite. Er befürchtet, ausgenützt zu werden. „Einfluß gestehen sie uns, Einsicht trauen sie sich zu, und die erste zugunsten der letzten zu nutzen, ist eigentlich ihre stille Absicht“, schreibt er am 22. Juli 1810 an Reinhard. Und einige Monate später spinnt er an ihn den Gedanken fort: „Ich will diese ganze Rücktendenz nach dem Mittelalter und überhaupt nach dem Veralteten recht gerne gelten lassen, weil wir sie vor 30—40 Jahren ja auch gehabt haben, und weil ich überzeugt bin, daß etwas Gutes daraus entstehen wird, aber man muß mir nur nicht glorios damit zu Leibe rücken. Er-

lauben Sie mir einen Auszug aus einem Brief, den ich soeben fort-
sende: Die Neigung der sämtlichen Jugend zu dem Mittelalter halte
ich mit Ihnen für einen Übergang zu höheren Kunstregionen; doch
verspreche ich mir viel Gutes davon. Jene Gegenstände fordern Innig-
keit, Naivität, Detail und Ausführung, wodurch denn alle und jede
Kunst vorbereitet wird. Es braucht freilich noch einige Lustra, bis
diese Epoche durchgearbeitet ist, und ich halte dafür, daß man ihre
Entwicklung und Auflösung weder beschleunigen kann noch soll.
Alle wahrhaft tüchtigen Individuen werden diese Rätsel an sich selbst
lösen. Solche Hoffnungen machen freilich im Durchschnitt gegen die
Fratze des Augenblicks tolerant und gutmütig. Aber manchmal
machen sie mir es doch zu toll. So muß ich mich zum Beispiel zurück-
halten, gegen Achim von Arnim, der mir seine Gräfin Dolores zu-
schickte, und den ich recht lieb habe, nicht grob zu werden. Wenn ich
einen verlorenen Sohn hätte, so wollte ich lieber, er hätte sich von den
Bordellen bis zum Schweinekoben verirrt, als daß er in den Narren-
wust der letzten Tage sich verfinge; denn ich fürchte sehr, aus dieser
Hölle ist keine Erlösung. Übrigens gebe ich mir alle Mühe, auch diese
Epoche historisch, als schon vorübergegangen zu betrachten.“

Nachdem Sulpiz Boisserée aus persönlichen Gründen die Reise bis
zum Frühjahr hatte verschieben müssen, stellte er sich am 3. Mai 1811
am Frauenplan vor. Amüsan beschreibt er die denkwürdige Entrevue
in einem Brief an seinen Bruder. Goethe ganz Geheimrat. Zuerst län-
geres Antichambrieren. Dann Erscheinen des Olympiers, gepuderter
Kopf, Ordensbänder, steif, zugeknöpft. Sulpiz bringt eine Menge
Grüße. Goethe: „Recht schön“. Sulpiz spricht von den Zeichnungen,
vom Kupferstichwesen, von Verlagsschwierigkeiten, von der alten
Kunst und ihrer Geschichte, von der hohen Schönheit und Vortreff-
lichkeit der Kunst im Dom. Goethe bleibt einsilbig. Man kommt auf
die alte Malerei. Goethe lächelt. Fragt nach van Eyck und den Malern
zwischen ihm und Dürer und nach Dürers Zeitgenossen in den Nieder-
landen. Sulpiz gibt in großen Zügen eine Entwicklung der Malerei

*Sulpiz
Boisserée
bei Goethe*

nach van Eyck. Dann kommt man wieder auf Reinhard, dessen Besitztum am Rhein und damit ist die Audienz beendet. Goethe scheint befriedigt. Er lädt Sulpiz auf den nächsten Tag zu Tisch, empfiehlt auch einen Besuch beim Erbprinzen. Die Herrschaften müßten die Domrekonstruktionen sehen. Sulpiz kündigt die Faustzeichnungen des Cornelius an und sendet sie nach dem Frauenplan.

*Goethe
betrachtet
die Faust-
illustrationen*

*Goethe über
die neue Zeit*

Am nächsten Tag schritt Sulpiz zum zweiten Male über das „Salve“ des Vorflurs und trat ein in das Ludovisizimmer, hoffnungsvoller und sicherer als das erste Mal. Diese zweite Begegnung zu schildern, möge er selbst unternehmen: „Vorgestern als ich eintrat“, schrieb er am 6. Mai an seinen Bruder Melchior „hatte er die Zeichnungen von Cornelius vor sich. Da sehen sie einmal, Meyer! sagte er zu diesem, der auch herein kam. Die alten Zeiten stehen leibhaftig wieder auf! der alte kritische Fuchs murmelte, ganz wie Tieck ihn nachmacht ohne die geringste Übertreibung. Er mußte der Arbeit Beifall geben, konnte aber den Tadel über das auch angenommene Fehlerhafte in der altdeutschen Zeichnung nicht verbeißen. Goethe gab das zu, ließ es aber als ganz unbedeutend liegen, und lobte mehr, als ich erwartet hatte. Sogar der Blocksberg gefiel ihm. Die Bewegung des Arms, wo Faust ihn dem Gretchen bietet, und die Scene in Auerbachs Keller nannte er besonders gute Einfälle. Vor der Technik hatte Meyer alle Achtung, freute sich, daß der junge Mann sich so herauf gearbeitet habe. Ich gab zu verstehen, daß Cornelius sich über seinen Beifall doppelt freuen würde, weil er bei dem schlechten Licht, worein sich manche Nachahmer des Altdeutschen gesetzt, gefürchtet, diese Art allein würde ihm schon nachteilig sein. Gäbe aber nun Goethe etwas dergleichen Lob, so wäre das umsomehr wert, weil man dabei von der höchsten Unbefangenheit überzeugt sei, und daher könne er auch mit um so besserem Nachdruck und Erfolg die wirklichen Fehler rügen.“ Nach Tisch wird Goethe noch wärmer. Es wird Beethoven auf dem Klavier vorgetragen. Sulpiz betrachtet die Rungeschen symbolisch-allegorischen Zeichnungen, die an der Wand hängen: Morgen, Mittag, Abend



FAUST UND MEPHISTO AUF DER FAHRT NACH DEM BROCKEN
ZEICHNUNG

und Nacht. Goethe bemerkt es und faßt ihn unter den Arm: „Was, kennen Sie das noch nicht“, sagt er. „Da sehen Sie einmal, was das für Zeug ist, zum Rasendwerden, schön und toll zugleich“. Sulpiz antwortet: „Ja, ganz wie die Beethovensche Musik, die der da spielt, wie unsere ganze Zeit.“ „Freilich“ antwortet Goethe, „das will alles umfassen und verliert sich darüber immer ins Elementarische, doch noch mit unendlichen Schönheiten im Einzelnen; da sehen Sie nur, was für Teufelszeug, und hier wieder, was da der Kerl für Anmut und Herrlichkeit hervorgebracht. Aber der arme Teufel hats auch nicht ausgehalten, er ist schon hin. Es ist nichts anderes möglich, was so auf der Kippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade.“ Dann spricht man von der Philosophie und den Aussichten der Bildung in Deutschland. „Sie glauben nicht, für uns Alte ist es zum Tollwerden“, sagt Goethe, „so um uns herum die Welt müssen vermodern und in die Elemente zurückkehren sehen, daß, weiß Gott wann, ein Neues daraus entstehe!“ Geschickt deutet Sulpiz diesen Ausruf nach seiner Weise und antwortet: „Und doch ist es noch der einzige Trost, daß wir Jungen als Leichenträger gleichsam das Bessere, was in der Pest noch übrig bleibt, die alten Schätze der Bildung zu retten suchen und mit der Zeit vielleicht erst in unsern Enkeln die Schulmeister und so auch die Herren der jungen Völker werden, die uns einst beherrschen sollen, alle anderen Hoffnungen und Bestrebungen sind leer“. Goethe stimmt dem bei.

*Beethoven,
Runge*

Am nächsten Tag kann Sulpiz wiederkommen. In größerem Kreis wird über das alte Bauwesen gesprochen. Goethe ist interessiert, angeregt, und wünscht ein noch eingehenderes Studium der Boisseréeschen Domzeichnungen, jedoch ohne Gäste. Die ganze Art des jungen Kölner hat sein Herz gewonnen, seine solide Tüchtigkeit, sein gründliches Wissen, seine Bescheidenheit gepaart mit Sicherheit, der feine Takt, mit dem er die momentanen Gefühle seines Gegenübers zu erraten wußte, und, ehe sie ausgesprochen, auf sie einging. Anerkennend äußerte er sich über ihn an den Grafen Reinhard: „Überhaupt, wenn

*Goethes Brief
an Reinhard
über „die
jungen Leute“*



FAUST UND MEPHISTO AUF DER FAHRT NACH DEM BROCKEN
ZEICHNUNG

und Nacht. Goethe bemerkt es und faßt ihn unter den Arm: „Was, kennen Sie das noch nicht“, sagt er. „Da sehen Sie einmal, was das für Zeug ist, zum Rasendwerden, schön und toll zugleich“. Sulpiz antwortet: „Ja, ganz wie die Beethovensche Musik, die der da spielt, wie unsere ganze Zeit.“ „Freilich“ antwortet Goethe, „das will alles umfassen und verliert sich darüber immer ins Elementarische, doch noch mit unendlichen Schönheiten im Einzelnen; da sehen Sie nur, was für Teufelszeug, und hier wieder, was da der Kerl für Anmut und Herrlichkeit hervorgebracht. Aber der arme Teufel hats auch nicht ausgehalten, er ist schon hin. Es ist nichts anderes möglich, was so auf der Kippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade.“ Dann spricht man von der Philosophie und den Aussichten der Bildung in Deutschland. „Sie glauben nicht, für uns Alte ist es zum Tollwerden“, sagt Goethe, „so um uns herum die Welt müssen vermodern und in die Elemente zurückkehren sehen, daß, weiß Gott wann, ein Neues daraus entstehe!“ Geschickt deutet Sulpiz diesen Ausruf nach seiner Weise und antwortet: „Und doch ist es noch der einzige Trost, daß wir Jungen als Leichenträger gleichsam das Bessere, was in der Pest noch übrig bleibt, die alten Schätze der Bildung zu retten suchen und mit der Zeit vielleicht erst in unsern Enkeln die Schulmeister und so auch die Herren der jungen Völker werden, die uns einst beherrschen sollen, alle anderen Hoffnungen und Bestrebungen sind leer“. Goethe stimmt dem bei.

*Beethoven,
Runge*

Am nächsten Tag kann Sulpiz wiederkommen. In größerem Kreis wird über das alte Bauwesen gesprochen. Goethe ist interessiert, angeregt, und wünscht ein noch eingehenderes Studium der Boisseréeschen Domzeichnungen, jedoch ohne Gäste. Die ganze Art des jungen Kölner hat sein Herz gewonnen, seine solide Tüchtigkeit, sein gründliches Wissen, seine Bescheidenheit gepaart mit Sicherheit, der feine Takt, mit dem er die momentanen Gefühle seines Gegenübers zu erraten wußte, und, ehe sie ausgesprochen, auf sie einging. Anerkennend äußerte er sich über ihn an den Grafen Reinhard: „Überhaupt, wenn

*Goethes Brief
an Reinhard
über „die
jungen Leute“*

man mit der Welt nicht ganz fremd werden will, so muß man die jungen Leute gelten lassen, für das was sie sind, und muß es wenigstens mit einigen halten, damit man erfahre, was die übrigen treiben. Boisserée hat mir ein halb Dutzend Federzeichnungen, von einem jungen Mann namens Cornelius, der sonst in Düsseldorf lebte und sich jetzt in Frankfurt aufhält, und mit dem ich früher durch unsere Ausstellung bekannt geworden, mitgebracht, die wirklich verwundersam sind. Es sind Szenen nach meinem Faust gebildet. Nun hat sich dieser junge Mann ganz in die alte deutsche Art und Weise vertieft, die denn zu den Faustischen Zuständen ganz gut paßt, und hat sehr geistreich, gut gedacht, ja oft unübertrefflich glückliche Einfälle zutage gefördert, und es ist sehr wahrscheinlich, daß er es noch weiter bringen wird, wenn er nur erst die Stufen gewahr werden kann, die noch über ihm liegen.“

*Ausstellung
der Faust-
illustrationen
bei Hof*

Täglich ist Sulpiz bei Goethe zu Tisch. Am 11. Mai werden die Domzeichnungen, Grundrisse, Aufrisse, Querschnitte, Säulenstellungen, daneben die Grundrisse des Mailänder Doms, des Straßburger Münsters und der Kathedralen von Amiens, Reims und Wien bei Hofe ausgestellt. Dabei auch die Faustzeichnungen des jungen Peter Cornelius. Goethe selbst in Hofuniform, etwas steif in seiner Würde, macht neben Sulpiz vor den hohen Herrschaften den Führer. Cornelius' Zeichnungen, die zuletzt an die Reihe kamen, gefallen ersichtlich. Sulpiz benutzt die Gelegenheit, Goethe um ein empfehlendes Wort in der Öffentlichkeit für den jungen Künstler zu bitten, der nach Italien gehen wolle. Goethe bindet sich nicht. „Ja, warum nicht“, sagt er. „Zeigen Sie nur erst einmal die Blätter in Leipzig, vielleicht findet sich ein Verleger, und ich will meinerseits auch gerne etwas dafür tun.“

*War Goethe
wirklich
verwandelt?*

Man ging irre, zu glauben, Goethe habe mit einem Male die mühsam und mit genetischer Notwendigkeit erlangte Kunstanschauung abgeschworen, die doch bei ihm nur eine andere Form seiner Lebensauffassung sein konnte. Er war vielleicht etwas milder, als in den Jahren, da er seine Wut an den neuen Bildern mit Zerschlagen an der

Tischecke ausgelassen hatte, und die neuen Bücher zerschoß, aus dem tiefsten Ingrim: „Das soll nicht aufkommen!“ Aber die Tatsache, daß er von den dürerschen Randzeichnungen zu dem Gebetbuch Maximilians, die damals in Steindruck herauskamen, mit Interesse Kenntnis genommen, daß er sich der Bedeutung der boisseréeschen Bestrebungen nicht verschloß, daß er sich die Gesellschaft des unterrichteten jungen Rheinländers gefallen ließ, berechtigten noch in keiner Weise zu der Ansicht, daß seine Umkehr nahe war. Gewiß, Goethe hatte in den Wahlverwandtschaften die Richtung auf die vergangene Zeit mit Verständnis gewürdigt. Aber er war weit entfernt von dem Standpunkt der straßburger Zeit. Eine absolute Bedeutung gestand er der mittelalterlichen Kunst nicht zu. Sie stand ihm nicht gleichberechtigt neben der Antike und Renaissance, sondern sie war nur, wie er es selbst ausgesprochen, „die Raupe“, aus der erst der Schmetterling entstehen sollte. Sie war nur eine Vorbereitung, nur ein Vorhof. Er sah wohl den Zusammenhang zwischen dem allgemeinen neuerwachten Interesse für altdutsche Literatur und Vergangenheit, den boisseréeschen Rissen und den corneliusschen Faustillustrationen, aber er gab die Notwendigkeit nicht zu. Er wollte nichts davon wissen, daß sich hier der Zeitgeist so und nicht anders manifestieren mußte, daß für die von einer ganz neuen geistigen Gerichtetheit erfüllte Jugend gar keine andere Wahl blieb. In diesem Sinne lautete auch sein Brief an den jungen Künstler vom 8. Mai 1811:

„Die von Herrn Boisserée mir überbrachten Zeichnungen haben mir auf eine sehr angenehme Weise dargetan, welche Fortschritte Sie, mein werter Herr Cornelius, gemacht, seitdem ich nichts von Ihren Arbeiten gesehen. Die Momente sind gut gewählt und die Darstellung derselben glücklich gedacht und die geistreiche Behandlung sowohl im Ganzen als Einzelnen muß Bewunderung erregen.

*Brief Goethes
an Cornelius*

Da Sie sich in eine Welt versetzt haben, die Sie nie mit Augen gesehen, sondern mit der Sie nur durch Nachbildungen aus früherer Zeit bekannt geworden, so ist es sehr merkwürdig, wie Sie sich darin so

rühmlich finden, nicht allein was das Kostüm und sonstige Äußerlichkeiten betrifft, sondern auch der Denkweise nach; und es ist keine Frage, daß Sie, je länger Sie auf diesem Wege fortfahren, sich in diesem Elemente immer freier bewegen werden.

Nur vor einem Nachteile nehmen Sie sich in Acht. Die deutsche Kunstwelt des sechzehnten Jahrhunderts, die Ihren Arbeiten als eine zweite Naturwelt zugrunde liegt, kann in sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwicklung entgegen, die sie aber niemals so, wie es der transalpinischen geglückt, völlig erreicht hat. Indem Sie also Ihren Wahrheitssinn immer gewähren lassen, so üben Sie zugleich an den vollkommensten Dingen der alten und neuen Kunst den Sinn für Großheit und Schönheit, für welchen die trefflichsten Anlagen sich in ihren gegenwärtigen Zeichnungen schon deutlich zeigen.

Zunächst würde ich Ihnen raten, die Ihnen gewiß schon bekannten Steinabdrücke des in München befindlichen Erbauungsbuches so fleißig wie möglich zu studieren; weil nach meiner Überzeugung Albrecht Dürer sich nirgends so frei, so geistreich, so groß und schön bewiesen, als in diesen gleichsam extemporierten Blättern. Lassen Sie ja die gleichzeitigen Italiener, nach welchen Sie die trefflichen Kupferstiche in jeder einigermaßen bedeutenden Sammlung finden, sich empfohlen sein; und so werden Sie Sinn und Gefühl immer glücklicher entwickeln, und Sie werden im Großen und Schönen das Bedeutende und Natürliche mit Bequemlichkeit auflösen und darstellen.

Daß die Reinlichkeit und Leichtigkeit Ihrer Feder und die große Gewandtheit im Technischen die Bewunderung aller derer erregt, welche Ihre Blätter sehen, darf ich wohl kaum erwähnen. Fahren Sie fort, auf diesem Wege alle Liebhaber zu erfreuen; mich aber besonders, der ich durch meine Dichtung Sie angeregt, Ihre Einbildungskraft in die Regionen hinzuwenden und darin so musterhaft zu verharren.

Herrn Boisserées Neigung, die Gebäude jener merkwürdigen Zeit herzustellen und uns vor Augen zu bringen, trifft so schön mit Ihrer

Sinnesart zusammen, daß es mich höchlich freuen muß, die Bemühungen dieses verdienten jungen Mannes zugleich mit den Ihrigen in meinem Hause zu besitzen. Wie Ihnen Ihre Blätter wieder zukommen sollen, werde ich mit Herrn Boisserée abreden.

Leben Sie recht wohl und lassen Sie nach einer so langen Pause bald wieder etwas von sich hören. Goethe.

Erst am 7. Juni gelangte Cornelius in den Besitz des Goetheschen Schreibens. Unterdessen hatte sich Sulpiz um die Unterbringung der Faustzeichnungen bemüht. Cotta zeigte Interesse, Dietrich Reimer ebenso. Letzterer verlangte jedoch einen besonderen Text von des Dichters eigener Hand. Ohne diesen könne er als Buchhändler das Werk nicht gehörig verkaufen. Goethe ging auf diese Frage gar nicht ein, sondern erkundigte sich nach dem Preis der Zeichnungen, und ob der junge Mann sie etwa einem Liebhaber ablassen wolle, sofern er keinen Verleger fände. Anscheinend dachte er daran, sie gegebenenfalls zu kaufen und damit diese Angelegenheit auf eine honette Art zu beenden. Unterdessen hatte sich jedoch Friedrich Wenner in Frankfurt zum Verlag bereit erklärt. Cornelius sollte für den Cyklus der aus zwölf Blättern zu bestehen hätte, 100 Louis d'or erhalten; bis August des laufenden Jahres würden neun Blätter fertig sein, wodann das ganze Honorar zur Auszahlung kommen sollte. Dem Künstler wird die freie Aussprache mit seinem Stecher zugestanden, ein Text wird nicht beigegeben und das Werk Goethen dediziert.*

*Verhandlungen mit
Reimer und
Wenner*

Damit scheint diese Sache befriedigend geordnet. Cornelius aber sandte an Goethe einen jener Briefe, deren Bildhaftigkeit und Schwung bis ins hohe Alter für ihn bezeichnend gewesen sind.

* Den Brief an Wenner mit den Verlagsbedingungen habe ich in meiner Faustaussgabe mit den Illustrationen des Cornelius, Berlin 1920, bei Dietrich Reimer abgedruckt.

Frankfurt, den 1. Juli 1811.

„Ihro Exzellenz!

*Brief
an Goethe*

Den siebenten Juni übersandte mir Herr Boisserée Ihr geehrtes, für mich so aufmunterndes Schreiben. Während seiner gut gemeinten Zögerung hatte ich alle Hoffnung aufgegeben, nur einigermaßen den mir so unschätzbaren Beifall Eurer Exzellenz verdient zu haben, der mir bei einem so schweren Unternehmen die einzige und größte Aufmunterung sein konnte. Denn obschon ich mir selbst sagen durfte, daß diese Blätter zum wenigsten zarte und schwache, aber doch lebendige Schößlinge desjenigen Lebenskeimes sind, den Eure Exzellenz mit reichen Händen in alle besseren und gesunden Herzen unserer Nation ausgestreut haben, so fühle ich doch mit wahrer Demut, daß sie noch eines freundlichen und warmen Himmels sowie einer schützenden und stützenden Hand bedürfen, wenn sie nur einigermaßen die würdigen Dienerinnen und Begleiterinnen von Dero Dichtungen dürften genannt werden. So also nichts mehr hoffend und tief bekümmert für meine Sache, die mit meinem innersten Leben so tief verwebt ist, überraschte mich so herrlich Ihr gütiges und belehrendes Schreiben. Es gab mir auf die schönste Weise meinen Glauben an mich selbst wieder, und ich fühle nun, daß ich alles Gute, was Eure Exzellenz mir für die Zukunft zutrauen, durch dieses Zutrauen gewinnen und mit Lust und Liebe ausüben werde. Dero Lehren, meine ferneren Studien betreffend, sind Aussprüche meiner eigenen tiefsten Überzeugung. Albrecht Dürers Randzeichnungen habe ich von dem Tage an, da ich mein Werk begann, in meiner Werkstätte. Damals, da ich das Wesen dieser Kunstgattung zu ergründen strebte, schien es mir nötig, in einer Zeit, wo man so gerne alle Höhen und Tiefen ausgleichen möchte, nicht im mindesten mit dieser schlechten Seite unseres Zeitgeistes zu kapitulieren, sondern ihm streng und mit offener Stirn den Krieg anzukündigen, zumal da Eure Exzellenz dieses in der Poesie mit dem besten Erfolg getan und uns die herrlichsten Blüten der Menschheit aller Zeiten aufs reinste vorgeführt. Nun aber, da ich selbst nach Dero

Urteil nicht bloß bei der Äußerlichkeit jener Zeit stehen geblieben bin, kann ich schon freier ans Werk gehen; und Eure Exzellenz haben mir aufs klarste gezeigt, daß ich diese Gattung noch tiefer begründen und doch mit ihr mehr Hoheit und Schönheit erreichen soll. Daß ich Dero Wort in seinem wahren Sinn gefaßt, und daß es auf keinen unfruchtbaren Boden gefallen, werden meine künftigen Arbeiten hoffentlich besser als diese dürftigen Worte sagen. Ist das Glück mir günstig, so gehe ich in diesem Herbst nach Italien. Dort werde ich den Faust vollenden und den Grund zu einigen Zeichnungen zu Dero Tasso legen. Aber nicht eher werde ich an die Ausführung derselben denken, bis ich in die Herrlichkeiten des alten Italien einigermaßen eingedrungen bin. Vielleicht gelingt mir dann, von jener Zeit erfüllt, von Dero Götterwerk begeistert, umgeben von Allem, was Natur und Menschenkunst erzeugt, vielleicht auch aufgemuntert und unterstützt von Dero Lehren, vielleicht gelingt es mir, ein Werk zu bilden, das wie ein Schatten Ihren lebendigen göttlichen Gestalten folgen dürfte. Da Sie von Jugend auf alles bessere Leben in mir aufregt, und ich jede eigentliche Kunstkraft Eurer Exzellenz zu danken habe, so erlauben Hochdieselben, daß ich mein Empfinden darüber öffentlich vor dem gesamten Vaterlande erklären darf. Ich bitte nämlich um die Gunst, dieses mein schwaches erstes Produkt Eurer Exzellenz dedizieren zu dürfen. Ich würde dieses nicht gewagt haben, hätte es nicht durch Dero gütigen Beifall in meinen Augen um so vieles gewonnen.

In Erwartung einer gütigen Aufnahme meiner Bitte, empfiehlt sich dem geneigten Andenken Eurer Exzellenz der sehr dankbare

Cornelius.

Eine Antwort Goethes ist darüber nicht vorhanden. Aber als später 1816 das Werk in Stichen Ruscheweyhs bei Wenner erschienen, trug es die Widmung. Auch zeigte der Dichter am 24. September 1816 am Teetische die Faustzeichnungen, die „ein Maler Cornelius aus Rom gesendet“. Geäußert hat sich Goethe mehrfach über die Blätter, doch



Schlacht auf Burg Königstein, Aus der Taunusreise.

*Weitere Ur-
teile Goethes
über die
Faustillu-
strationen*

meist nicht günstig. Gegen Förster meinte er 1825, Cornelius habe recht daran getan, die in seinem Faust gebrauchten, der altdeutschen Kunst entlehnten Formen zu verlassen, und vier Jahre später zog er Stieler gegenüber die schwachen Illustrationen von Retzsch denen von Cornelius vor. „Er möge den corneliusschen Faust nicht leiden“, versicherte er, „er trete nicht auseinander, er sei ihm zu altdeutsch“.

Solange Cornelius noch in Frankfurt weilte, arbeitete er an dem großangelegten Blatte „Gretchen in der Kirche“ und an dem minder eindrucksvollen „Gretchen vor der Muttergottes“. Er befand sich in der gehobenen Stimmung der Zukunftssicherheit. Damals entstanden die flotten Blätter der Taunusreise (im Staedelschen Institut), humoristische Illustrationen einer Wanderfahrt in lustiger Gesellschaft, von Cornelius und Freund Xeller beschrieben.

Bevor die Faustillustrationen die Öffentlichkeit erblickten, sollte noch geraume Zeit verfließen. So kam es, daß Cornelius mit einem unbedeutenden Werkchen in altdeutschem Geschmack sich einem breiteren Publikum vorstellte. Es handelte sich um die Illustrationen zu

dem Taschenbuch der Sagen und Legenden, herausgegeben von Amalie von Helvig, geborene von Imhoff, und Friedrich Baron de la Motte-Fouqué. Cornelius hatte diese Dame im Hause der Boisserée kennen gelernt, wo sie sich für die Altdeutschen begeisterte. Der Ruf seiner Faustzeichnungen war ihm vorhergegangen, und als er im Herbst des Jahres 1811 drei Wochen als Gast im Heim der Brüder am Karlsplatze in Heidelberg verweilte, entwarf er die 8 Zeichnungen, (heute im Kupferstichkabinett, Stuttgart), während Voß, der Homerübersetzer, der im Grunde nicht gerade ein Freund des Romantikerkreises war, Öhlenschlägers Trauerspiel „Correggio“ vorlas. Eine zarte Neigung entspann sich damals zu Amalie von Helvigs Schwester, Luise von Imhoff. Aber die jungen Leute waren zu ähnlichen Charakters und auch wohl zu verschiedenen Standes. Im übrigen war Cornelius' Geist im Augenblick gar nicht auf Häuslichkeit und Ruhe gerichtet. Ihn lockte Italien. Eine neue Welt sollte sich ihm auftun, ob zu seinem Glück oder Unglück mußte die Zukunft lehren.

*Illustrationen
der „Sagen
u. Legenden“
für Amalie
v. Helvig
1811*

Ein Idyll

*Friedrich
Schlegels
„Europa“*

auf die junge Künstlerschaft gewirkt, die Friedrich Schlegel, Wilhelms Bruder 1802 in Paris über die Werke des Musée Napoléon schrieb. 1803 kamen sie in der Schlegelschen Zeitschrift „Europa“ heraus. Die klassizistische Kunst seiner Zeit lehnte Friedrich darin ab. „David ist ein greulicher Schmierer, der nichts kann“, hatte er in einem Brief an den Bruder geschrieben, jetzt spricht er sich ganz klar aus. „Ich habe nur Sinn für die alte Malerei, nur diese verstehe ich und begreife ich und nur über diese kann ich reden. Von der französischen Schule und von den ganz späten Italienern will ich nicht sprechen, aber selbst in der Schule der Carracci finde ich nur äußerst selten ein Gemälde, daß mir etwas wäre, worüber ich etwas bestimmtes und einheitliches zu sagen wüßte.“ Er mag die „kalte Grazie“ Guido Renis

*Abkehr vom
Barock*

nicht, das „rosen- und milchglänzende Fleisch des Domenichino“ und kommt zu dem Schluß: Tizian, Correggio, Giulio Romano, Andrea del Sarto usw. das sind für mich die letzten Maler.“ Dann aber versucht er, den Kunstcharakter zu umreißen, den er liebt, und formuliert sein Ideal in jenen berühmten Worten, die das Glaubensbekenntnis der ganzen nazarenischen Malerei geworden sind, und die auch auf Cornelius einen starken Eindruck gemacht haben. „Keine

*Bekennnis
zum Prae-
raffaelismus*

verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit Fleiß vollendet, der dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; strenge, ja magere Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht- und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Akkorden; Gewänder und Kostüme, die mit zu den Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese; in den Gesichtern, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Malergeistes am hellsten durchscheint, aber bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks oder Individualität der Züge, durchaus und überall jene kindliche, gutmütige Einfalt und Beschränktheit, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten. Das