



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### **Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit**

**Kuhn, Alfred**

**Berlin, 1921**

Kapitel III.

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



*Schreitender Pilger, Studie.*

### KAPITEL III.

*Mit Xeller  
auf der  
Fahrt nach  
Italien* **I**m September 1811 brach Cornelius mit seinem Freunde, dem Maler Christian Xeller, von Heidelberg nach Italien auf. Xeller wäre fast in der Boisserée-Sammlung hängen geblieben, und auch Cornelius ging nicht ganz ohne inneres Widerstreben, In ihm rang sein erwachter alt-deutscher Kunstgeist mit der Jahrhunderte alten Tradition der Italienfahrierei. Das Wetter war trüb, eine Menge Paßscherereien hob die Stimmung auch nicht. Nur der Rheinfluss rüttelte Cornelius auf. „Immer ist es das Große, Gigantische, was ihn anzieht und das durch seine Phantasie über alle Grenzen der Wirklichkeit hinaus geführt wird“, notiert Xeller in sein Tagebuch. Von den Kunstschatzen wissen sie nicht viel. In Lugano, wo sie unter strömendem Regen ankommen, essen und schlafen sie gut, aber die Luninis sehen sie nicht. In Mailand

interessiert sie nur der Dom, der sie enttäuscht, als ein schlechtes Produkt der Gotik. Bei den neu erbauten Teilen empfinden sie das mangelnde Verständnis für den gotischen Geist bei allem Fleiß der Ausführung. Auch in Piacenza ist es das Mittelalter, das allein sie beschäftigt, die „vorgotischen Kirchen“, die sie an die rheinischen erinnern. Ebenso geht es ihnen in Parma und Modena. „Und um all diese wichtigen Bauwerke, die wir leider nur in großer Eile betrachten konnten, haben sich unsere Kunstfreunde und Altertumsforscher nicht bekümmert! Und doch liegt uns diese große, gehaltreiche Welt viel näher, ist uns viel verwandter, als griechisches und römisches Altertum, neben welchem sie sich sonst behaupten kann“. So Xeller, unzweifelhaft ganz im Sinne seines Freundes. Die berühmten Gemäldegalerien der Städte besichtigen sie nicht. Nur in Bologna suchen sie die Sammlung der Akademie auf und entzücken sich vor den beiden Francia und Giotto, „die unter vielem Brast wie Edelsteine leuchten“. Endlich in Florenz erlaubt der Vetturin einen Rasttag. Vom frühen Morgen bis tief in die Nacht sind sie auf den Beinen. „Hier zeugt alles von einem großen, kräftigen Geist des Mittelalters, vor allem die mächtigen und schönen Paläste“, schreibt Xeller, „auch tat es deutschen Sinnen wohl, wieder einmal reinliche Straßen und Wohnungen und häusliche Ordnung und Bequemlichkeit unter italienischem Himmel zu finden“. Aber Cornelius hatte sich wohl etwas zuviel zugemutet; die veränderte Kost, die Anstrengungen der Reise, die Besichtigungen; als man den Apennin überschritt, bekam er einen Blutsturz, und fast wäre er wieder umgekehrt, hätten die unmäßigen Forderungen des Rosselenkers die jungen Leute nicht abgeschreckt. In Siena begnügte man sich dann mit einem kurzen Besuch im Dom, und am 14. Oktober nach mancherlei Fährnissen auf räuberbedrohten Landstraßen und in wanzenbesetzten Betten zogen die Freunde durch die Porta del Popolo in Rom ein, wo seit undenklichen Zeiten alle Reisende aus dem Norden die ewige Stadt betraten. Aber es war ein anderes Rom als jenes, das Goethe 1786 gesehen hatte. Der glanzvolle Hof

*Francia  
und Giotto  
in Bologna*

*Eintreffen  
in Rom am  
14. Oktober  
1811*

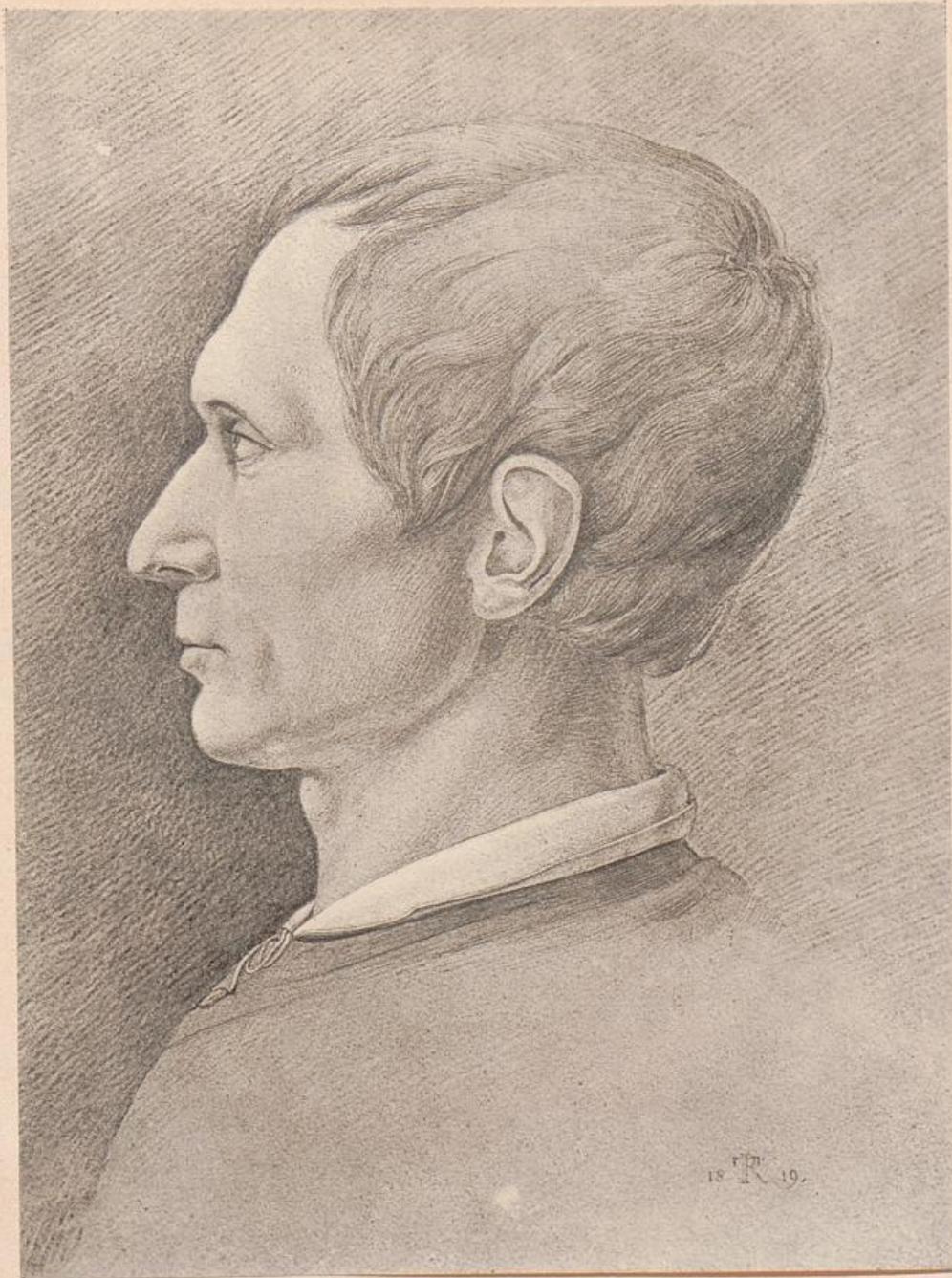
des Papstes fehlte, unzählige Kunstschatze waren fortgeschleppt, wenige Fremde nur beherbergte die fremdenreichste Stadt der Welt.

*Rom unter  
französischer  
Herrschaft*

1798 waren die Truppen der französischen Republik eingerückt und hatten am 11. Februar Pius VI. gefangen weggeführt, der bald darauf gestorben war. Dann hatten sich die Ereignisse in bunter Folge überstürzt. Die Republik war auf der Piazza di Spagna ausgerufen worden, das Volk hatte die Freiheitsbäume umtanzt und die Wiederkehr der Gracchenzeit bejubelt, es hatte die Franzosen massakriert, als Russen und Österreicher kamen, die Stadt zu entsetzen, und es hatte noch einmal den Franzosen gehuldigt, als Bonaparte mit dem neugewählten Papst Pius VII. ein Konkordat abschloß. Seiner schönsten Provinzen, der Romagna, Ferraras und Bolognas schon seit dem Frieden von Tolentino beraubt, ebenso aller bedeutender Kunstwerke, die überhaupt transportierbar waren, blieb dem päpstlichen Rom nur der bleiche Abglanz seines alten Ruhmes. Als jedoch der Papst sich nicht bis ins Letzte als gehorsamer Diener des neuen dritten Heinrich erwies, wurde er gefangen und nach Savona gebracht. Rom hatte aufgehört zu sein, es war gewesen. Seit 1809 war es mit dem Reiche Napoleons vereinigt. In Paris, im Musée Napoléon befanden sich 300 kostbare Gemälde, 500 Codices, 30 000 alte Münzen, die Antiken des Vatikans, des Kapitols, der Sammlung Borghese und der Villa Albani. So Platner-Bunsen in ihrer Beschreibung der Stadt Rom von 1829. Vieles war, wie Friederike Brun erzählt (Römisches Leben, 1833 I. 71), mutwillig von den Siegern zerstört worden, vieles kam nie mehr zurück. Aber auch manche Künstler hatten die Stadt verlassen; denn es war nicht jedermanns Sache, sich auf Schritt und Tritt von den französischen Geheimpolizisten bespitzeln zu lassen, die nach dem Kriege von 1805 zu 1806 höchst argwöhnisch geworden waren.

*Die deutsche  
Künstler-  
schaft im  
Café Greco*

Den Mittelpunkt deutschen Künstlerlebens bildete das Caffée Greco in der Via Condotti. Es hieß eigentlich Café del Greco, weil ein Grieche dort das Tabakrauchen eingeführt, das in den übrigen Cafés verboten war. An den Wänden hingen Landschaften von Reinhart,



*Jugendporträt von Peter Cornelius  
von Theodor Rehbenitz*

Rohden und Koch, stark vom Rauch angegriffen. Seit Winckelmanns Zeiten versammelte man sich dort des Abends. Man adressierte ganz allgemein seine Briefe dahin. Akademiker, Carstensverehrer, Helleniker genannt, und Romantiker trafen sich dort unterschiedslos. Das waren ungefähr die drei Hauptgruppen von Künstlern, um die es sich damals in Rom handelte. Die Akademiker waren die Rompreis-träger, die getreuen Schüler der Füger, Langer, Matthäi und Nahl, jene über die sich Josef Koch in seinen „Gedanken über ältere und neuere Malerei“ lustig macht, wenn er erzählt, daß sie sich selbst zu den „elendsten Beiwerken, den Waffen, Stühlen, Tischen und Bänken, der Natur“ bedienen, daß sie alles fein säuberlich durch Tischler herstellen lassen und es dann vergolden, daß sie jede Figur modellieren, die sie malen wollen, sie dann drapieren und so „keinen Finger, keine Zehe ohne Modell machen“. Selbst Overbeck hatte in Wien in seiner Akademiezeit seine Figuren modelliert und nach dem Los Szenen aus der römischen, griechischen und deutschen Geschichte komponiert. Neben diesen Akademikern standen die Verehrer des 1798 verstorbenen Carstens. Sie lehnten die technische Meisterschaft ab und suchten ihre besondere Aufgabe in der tiefen Erfassung des Gegenstandes, in der Bedeutsamkeit des Gedankens. Gleich ihren Meistern brauchten sie nie ein Modell und vertieften sich in die Schriften des Homer. Eberhard Wächter war der hervorragendste Vertreter dieser Richtung. Schon 1798 war er nach Wien gegangen und hatte dort höchst eindrucksvoll auf Overbeck und seine Freunde gewirkt. In Rom selbst weilte der tiroler Maler Josef Anton Koch und der dänische Bildhauer Bertel Thorwaldsen. Besonders letzterer kann als ur-eigenster Abkömmling Carstensschen Geistes gelten. Erzählte man sich doch von ihm, daß er jahrelang in Rom herumgelaufen sei, ohne eine Studie zu machen, versunken in die Anschauung der Meisterwerke der alten Kunst, um dann auf einmal mit Arbeiten herauszutreten, die nach dem Empfinden der Zeitgenossen die Wiedererweckung des klassischen Altertums bedeuteten. „In Thorwaldsen lebt am meisten wie-

der der männliche, hohe und ruhige Geist der Antike“, schreibt von der Hagen aus Rom, ja er geht soweit, die beiden Reliefs Tag und Nacht über die Grabfiguren Michelangelos zu stellen, und Speth findet, „daß keiner so tief wie er in den Geist der griechischen Kunst eingedrungen“. Carstensschen Geistes, wenn auch nicht ungemischt, war der von seiner Zeit hochverehrte Gottlieb Schick. Doch kann er hier übergangen werden, da er beim Eintreffen des Cornelius Rom schon verlassen hatte. Was Carstens, Wächter, Koch und Schick verbindet, ist die Gesinnung, die Richtung auf das Bedeutende, die Verachtung der Könnerschaft und Routine, weiter aber eine durchaus plastische Einstellung, wie wir sie in der Goetheschen Haltung gelegentlich der Weimarischen Konkurrenzen beobachten konnten. Negierte Thorwaldsen schroff die gesamte Barockkunst und somit alle malerischen Effekte im Gebiete der Plastik, so gingen Eberhard Wächter und Schick im Anschluß an Carstens noch weiter und übertrugen den strengen Reliefstil in die Malerei. Die Klarheit des Lineamentes, die Reinheit der Zeichnung, wurden mehr und mehr die Hauptgegenstände ihres Augenmerkes. Übersichtlichkeit des Aufbaues ist auch das Charakteristische der Kochschen Landschaft. Vorüber sind die Zeiten eines Rubens, wo aus einer Unsumme farbiger Flecken Wiesen und Äcker, Bäume und Menschen sich zu bilden scheinen, oder jene van Goyens, wo dunstig der Horizont in der Ferne verschwimmt. In der französischen Landschaftsmalerei eines Watteau, in Guardi und in den Engländern lebte diese Tradition malerischen Lichtphänomenismus weiter. Die Koch und Reinhart standen auf anderem Boden, ganz wie ein Friedrich Rottman in Deutschland. Man kann vielleicht sagen, die gebaute Landschaft der Koch und Genossen entsprach dem Reliefstil eines Carstens oder Thorwaldsen. Zonenweise steigt sie nach hinten auf, auf Grund feststehender Prinzipien gegliedert. Kulissen schieben sich von rechts und links im Vordergrund vor, Repoussoirs führen das Auge nach hinten, wo Streifen, nach Farbe und Tiefenausdehnung verschieden, sich übereinander ins Bild hineinlagern. Die Farbe ist genau so die

einer Convention, eines angenommenen idealischen Schemas, wie jene der Figuren der oben genannten Maler. Was die unpersönliche Idealität für die menschliche Gestalt ist, ist die idealische Natur für die Landschaft. Sie wird ihres Veduttencharakters, der Zufälligkeit einer besonderen Ansicht entkleidet und wird zum Ausdruck eines tieferen Sinnes, der durch sie sich ausspricht. Mit Vorliebe ist es die gewaltige, heroische Landschaft, in der wilde Felsen sich auftürmen, Eichstämme vom Sturm gebrochen werden und geborstene Äste klagend ihre Arme emporrecken. Einem Geschlechte, das seine Jugend mit Ossian verbracht und in den kolossalischen Schöpfungen Homers sich suchte, mußte eine solche Landschaft gemäß sein. Die Figurenzeichnungen Anton Kochs atmen denselben Geist. Was die Stellung zum Christentum und zum deutschen Mittelalter betrifft, so ist das Bild nicht so klar. Carstens war ein Heide gewesen, wenn ihn auch die Romantiker später für sich in Anspruch nahmen. Thorwaldsen war es mit der Selbstverständlichkeit des Gewachsenen, ohne Archäologismen und antiquarische Gelehrsamkeit. Sein Christus und seine Apostel in Kopenhagen sind nicht christlicher als er selbst. Wächter war es im Grunde auch. Später hat er sich dann mehr und mehr romantisch entwickelt, war er doch schon in Rom katholisch geworden. Ähnlich ging es Koch. In seiner Jugend Jacobiner und Priesterfeind, ist er später abgeschwemmt, um am Ende in die Arme der Kirche zurückzuzuflieden. Nur der wilde Jägersmann Reinhart blieb sich treu.

*Die Klosterbrüder von San Isidoro*

Die dritte Gruppe, die Klosterbrüder von San Isidoro, stand den Klassizisten nahe und fern. Unbedingt vereinigte sie sich mit ihnen in der Ablehnung des Barocks. Aus Venedig schreibt Overbeck am 4. Juni 1810 an seinen Freund Sutter: „Hier in der großen weltberühmten Stadt haben wir uns fast die Füße abgerannt nach den verurufenen Bildern venezianischer Schule, die der Maler Abel so häufig im Munde führte, und haben uns gesegnet und gekreuzigt über die Ungetüme. Du hast gar keinen Begriff davon, lieber Sutter, wie die Sachen so unter aller Kritik sind, wie die ungeheuren Bilder an Pla-

fonds und Wänden von Tintoretto, Palma Giovine und andern“. (Howitt, Friedrich Overbeck 1886. I. S. 135.) Schon Wächter pflegte dagegen das Studium der älteren italienischen Meister, der Giotto und Masaccio anzuempfehlen, „weil bei ihnen die Ausführung ganz aus der Empfindung herfloß und nicht aus erworbener Fähigkeit“. — „Die Art der Ausführung wie in Raffaels frühesten Werken, wo sich die höchste Vollendung mit völliger Anspruchslosigkeit verbindet, dürfte wohl die erhabenste genannt werden“. Immer sind es die Francia, Perugino, Fra Angelico und der frühe Raffael, welche gesucht und begeistert studiert werden. Als Wintergerst aus Wien in Rom anlangt, berichtet Overbeck an Sutter: „Wie voll ist er noch von den vielen Kunstschatzen, die er unterwegs gesehen hat, von dem Lobe Bellinis, Francias, Pinturicchios, Masaccios, Ghirlandajos und Giottos, und wie horchten wir begierig auf jedes Wort, wenn er von Padua, Florenz und Siena erzählte, wo wir nicht waren“.

Diese „Klosterbrüder“ lebten seit dem 20. Juni 1810 in Rom und seit dem 29. September in dem ehemaligen Minoritenkloster San Isidoro. Die Grundlagen ihres Zusammenschlusses lagen weit zurück in der Zeit, als die jungen Leute an der wiener Akademie studierten. Dort hatte der große Füger die Leitung inne, ein Künstler von unzweifelhaft wesentlicherer Bedeutung als Peter Langer, ein glänzender Maler mit brillanter Technik in der Art der großen Engländer, aber immerhin ein Mann der alten Schule aus der Mengsschen Tradition; ebenso waren die anderen Lehrer, Johann Baptist von Lampi, ein eleganter Porträtist und in Hofkreisen hochgeschätzt, und Franz Caucig, ein Historienmaler. Gegen sie empörte sich der junge Overbeck bald, bestärkt von Wächter, der hier mit seinem Einfluß im besten Augenblick einsetzte. Durch ihn werden nunmehr alle jene neuen Wahrheiten der Romantik in Overbeck hineingeletet, die wir im letzten Kapitel eingehend betrachtet haben. Ungemein bezeichnend ist ein Brief, den der Jüngling am 5. Februar 1808 an seinen Vater schrieb. Da heißt es zum Beispiel bei Gelegenheit der biblischen

*Die Klosterbrüder und die akademische Tradition*

Themata, für die er, Overbeck, eine besondere Liebe besitze, es könnten ihn Szenen, in denen viel Handlung sei, große Kompositionen mit vielen Figuren nicht interessieren, „als vielmehr gewisse Gegenstände mit weniger Handlung, die aber im Ganzen durch einfache, einfältige Zusammenstellung, durch Farbenton, durch die einfache Großheit der Nebensachen, einen bestimmten Eindruck machen, die etwas Geheimnisvolles haben und zum Nachdenken reizen. So z. B. wäre der Hiob, wie ihn Wächter dargestellt hat, ein Gegenstand dieser Art“. Man denkt unwillkürlich an die Schlegelschen Formulierungen in der „Europa“. „Wer nun gar verlangt von einem jungen Künstler,“ so fährt der junge Overbeck fort, er „müsse sich bestreben, weil Raphael der Größte in der Komposition war, so komponieren zu lernen wie Raphael, weil Tizian der größte Maler war, so malen zu lernen wie Tizian, weil Correggio am größten im Helldunkel, so beleuchten zu lernen wie dieser, oder wohl gar, weil Michelangelo den mächtigsten Stil besessen hat, sich diesen Stil zu eigen zu machen und alle diese Vorzüge zu vereinigen: der zeigt, daß er wenig von der Sache versteht, daß er nicht bedacht habe, daß diese verschiedenen Vorzüge einander widersprechend sind, daß es sich gar nicht zusammendenken läßt. Man nehme eine Figur von Michelangelo und lasse sie von Tizian malen; ja, da bleibt sie keine Buonarottische Figur mehr; die äußere Kontur, die da bleibt, würde übel stehen zu dem inneren Fleischichten, was Tizian hineinbringen müßte, wenn er als Tizian malen wollte“. Das sind die alten Herderschen Ideen vom Individuellen, die seitdem nie zur Ruhe gekommen waren, und die in Schlegel ihre neue Ausprägung erfahren hatten. Daß Overbeck Schlegel nicht gelesen hat, ist so gut wie sicher, aber ebenso wie Flemming und Wallraf für Cornelius die Träger dieser neuen Gedanken waren, so erhielt Overbeck sie von Wächter vermittelt. Am Ende lagen sie überhaupt in der Luft. Ging es doch Franz Pforr nicht anders: „Das sklavische Studium auf den Akademien führt zu nichts“, heißt es am 27. April an Vater Overbeck. „Wenn seit Raphaels Zeiten, wie man sagen kann, kein Historienmaler mehr gewesen

ist, der so das Rechte gefunden hätte, so ist nichts anderes Schuld daran, als die trefflichen Akademien. Man lernt einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles, und doch kommt kein Maler heraus. Eines fehlt in allen neueren Gemälden, was aber wohl vielleicht Nebensache sein mag — Herz, Seele, Empfindung!“ Sofort, ohne lange anatomische und perspektivische Studien, Bilderkopierereien und Kostümskizzen will Overbeck große Bilder malen. „Raphael, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Andrea del Sarto, Albrecht Dürer, Holbein haben keine Anatomie, kleine Gliedermänner, [?] keine Galerieen, wonach sie hätten kopieren können, gehabt, und sind so groß geworden. Heutzutage hat man dies alles im Überfluß, und doch ist kein Künstler wie jene. Wächter hat sich nicht akademisch gebildet, und der jüngst verstorbene Carstens ebensowenig. Nennen Sie mir nicht die neueren Franzosen; wie kann mich ein Belisar von David rühren, wo ich überall das Theater und die Gliederpuppe durchsehe?“

Aus dieser Gesinnung heraus schlossen sich einige wiener Akademieschüler zur Sankt Lucasbrüderschaft zusammen: Friedrich Overbeck aus Lübeck, 20 Jahre alt, Franz Pforr aus Frankfurt a. Main, Ludwig Vogel und Johann Hottinger aus Zürich, 21 Jahre alt, Josef Wintergerst aus Ellwangen, 26 Jahre alt, und Josef Sutter aus Linz, 28 Jahre alt. Grundstimmung und Richtung stammte aus Wackenroder, Tieck und Schlegel. Jeder akademischen Manier entgegen zu arbeiten, einander brüderlich zu lieben und zu fördern und gemeinsam unentwegt die Wahrheit zu suchen, mußten die Mitglieder versprechen. Sie erhielten Diplome ausgefertigt, mit dem Bilde des Sankt Lucas und den Unterschriften sämtlicher Brüder, die von Sinnsprüchen begleitet waren. Die klar ausgesprochene mittelalterliche Tendenz stand im krassen Gegensatz zur Akademie und führte auch am Ende den reinlichen Bruch herbei. Die Revolution, die die jungen Leute machten, war ideeller als die des Cornelius, aber sie war nicht minder ausgesprochen. Väter und Söhne verstanden sich nicht. Lampi

ist für Overbeck „ein Tier“, und Maurer „pöbelhaft“, Sutter spottete über „Fügers affektierte Haltung, den manierten Blick, bald himmelwärts, bald abwärts gekehrt, seiner Magdalenen“, und die Lehrer wiederum ironisierten den Sturm im Wasserglas, und meinten, „Wächter habe in Wien einige Köpfe verwirrt gemacht, die nun mit Theorie alles getan zu haben glauben“. So zogen Overbeck, Pforr, Vogel und Hottinger auf Wächters Rat nach Rom, Sutter und Wintergerst blieben in Wien zurück.

*Lebens-  
haltung der  
Klosterbrüder*

Die kleine Schar wurde bei ihrer Ankunft in Rom von Koch, Thorwaldsen und Schick wohl aufgenommen, die sich als Verwandte fühlten. Nach kurzem Quartier in der Villa Malta bezogen sie das genannte Kloster und lebten sich sofort in die mittelalterliche Situation völlig ein, die dem Charakter ihrer Bruderschaft so gut entsprach. Jeder hatte seine Zelle als Schlaf- und Arbeitsraum. Den Tag über arbeitete er dort allein. Des Abends versammelte man sich im Refektorium, wo die Einzelnen sich gegenseitig Gewandmodell standen, mit Pforrs weitem blauem italienischem Mantel drapiert. (Es gibt eine große Menge solcher Studien in öffentlichem und privatem Besitz.) Man lebte einfach, aß höchstens am Sonntag außer dem Hause Fleisch, sonst nur selbstbereitete Mehlspeisen. Bei Festlichkeiten, so bei Aufnahme eines neuen Mitgliedes, wurde in einer besonderen Zelle ein gedeckter Tisch mit Obst, Wein und Brot besetzt, die Plätze abwesender Brüder blieben leer, ihre Bildnisse hingen an den Wänden, und der Neue wurde feierlich in die Geheimnisse des Ordens eingeweiht. Oft brach wohl die Jugend der Mitglieder durch, so daß der Abend fröhlicher schloß als Overbeck es gewünscht hätte. Als Cornelius nach Rom kam, war Hottinger abgereist, Xeller und Cornelius trafen ihn auf dem Wege. Wintergerst war unterdessen angekommen, ebenso Johannes Veit, der Stiefsohn Friedrich Schlegels aus seiner Frau Dorotheas, geborenen Mendelssohn, erster Ehe mit dem Bankier Veit aus Berlin. Bevor wir auf das Zusammentreffen des Peter Cornelius mit den Klosterbrüdern näher eingehen, muß die Persönlichkeit Friedrich Overbecks noch ge-

nauer betrachtet werden. Denn hatten wir in Goethe die erste Kraft erkannt, die auf den jungen Düsseldorfer einwirkte, in Friedrich Schlegel und der nationalen Romantik die zweite, so ist in Friedrich Overbeck die dritte verkörpert, mit der Cornelius sich nunmehr auseinander zu setzen hatte.

Mit Cornelius gemein war Friedrich Overbeck das voluntaristische Element, die Willensmäßigkeit, mit der er sich von der Tradition löste und an anderer Stelle anknüpfte, weiter die Betonung der geistigen Werte im Kunstwerk an Stelle der technischen. Beides kann man die expressiven Elemente nennen, die jede Kunst besitzt, die als Reaktion auftritt gegen eine materialistische, mag diese nun Rokoko heißen oder Impressionismus. Dazu kommt jeweils die Betonung sozialer Momente. Das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die Zeit des sich aufbauenden Individualismus mit seinen Voltaire, Kant, Humboldt, Goethe und Fichte, löste den Einzelnen ab von der Gesellschaft. „Der höchste und letzte Zweck jedes Menschen ist die höchste und proportionierlichste Ausbildung seiner Kräfte in ihrer individuellen Eigentümlichkeit“, heißt es in Humboldts „Ideen zu einem Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen“. Alle Einrichtungen werden dort schroff zurückgewiesen, welche die Menschen „in Massen zusammendrängen können“. Freie Menschen wünscht Humboldt. Nur bei ihnen können Gewerbe, Kunst und Wissenschaften blühen. Diese Ideen entstammen John Lockes, *Two Treatises of Government*, wo die individualistische Rechtsdoktrin zum ersten Male ihre reine Ausprägung erhielt (Alfred Kuhn, Wilhelm von Humboldt als Staatsmann, Westmarkverlag 1921). Auch die Physiokraten haben davon aufgenommen, oder besser gesagt, ihr Wirtschaftsgebäude ist der Ausdruck desselben individualistischen Zeitgeistes: „La Liberté sociale, sagt Mercier de la Rivière, peut être définie une indépendance des volontés étrangères qui nous permet de faire valoir, le plus qu’il nous est possible nos droits de propriété et d’en retirer toutes les jouissances qui peuvent en résulter sans pré-

*Der Geist  
des 18. Jahr-  
hunderts und  
des Nasare-  
nismus*

judicier aux droits de propriété des autres“. Höchste wirtschaftliche Freiheit, freies Spiel der Kräfte, keinerlei Eingriffe des Staates in das Leben des Einzelnen! Qu'on laisse faire la nature; les chemins libres et les impôts justement repartiés! Das ist das Credo der aufgeklärtesten Köpfe gewesen, die um die Jahrhundertwende gelebt haben, im Grunde auch der ideelle Unterbau für die ganze wirtschaftliche und soziale Entwicklung des Jahrhunderts des Bürgertumes, des Neunzehnten. Die klassische Kunst ist nichts anderes als die gestaltgewordene Lockesche Philosophie oder der gestaltgewordene Physiokratismus, oder die bildnerisch geformte Lebensanschauung eines Goethe oder Humboldt. Die Betonung der Plastik, die losgelöst, nach allen Seiten frei im Raume stehend, in sich selbst begrenzt existiert, das Rationale eines antiken Tempels, wo alle Säulen fast bewußt in königlicher Freiheit sich zum Tragen des Gebälkes zusammen gefunden haben, jede wohl von der anderen geschieden in ihrem Bezirke stehend, in sich vollkommen, von der Plinthe bis zum Kapitell, als ein von der Gemeinschaft durchaus unabhängiges Wesen. Mit der Verehrung für diese Kunst ist unlöslich verknüpft: individualistische Demokratie und Feindschaft gegen Mittelalter und Kirche.

Jede Bewegung birgt in ihrem Schoße auch schon ihre Gegenbewegung. Es ist nicht nötig, daß sie erst abgelaufen und müde gelaufen sei, bei ihrer Entstehung beginnt auch die Gegenkraft zu wachsen. Sie ist hier in der Romantik zu erblicken, der ureigenen und unbezweifelbaren Mutter des Expressionismus. Verehrte der Klassizismus den Menschen als das Maß aller Dinge, eine Wahrheit, die kaum mehr belegt zu werden braucht, als Zweck in sich, sah er dieses Leben als das einzige an, zumindestens als das einzige, um das sich zu kümmern möglich sei, so sah die Gegenbewegung nur das ein- und untergeordnete Glied einer Gemeinschaft, das, wie Novalis so bezeichnend sagt, „glücklich ist in seiner Abhängigkeit zu leben“. Um dieser Abhängigkeit willen schon liebte man das Mittelalter, da einem jeden sein Pflichtenkreis zugemessen war, und ein jeder nach den Geboten seiner

Vorgesetzten sein treues Dasein ausleben konnte. Der Gedanke der mittelalterlichen Hierarchie, des komplizierten und doch so einfachen kirchlich-weltlichen Staatswesens, an dessen Spitze der dreifach gekrönte Stellvertreter Christi thronte, vor dessen Auge auch der Allerletzte unvergessen blieb, dessen Barmherzigkeit nichts wußte vom Kampfe ums Dasein, vom freien Spiel der Kräfte, vom Rechte des Stärkeren, sondern der mit seiner Milde auch den Armen und Kranken half, ja diesen ganz besonders, und Christus in ihnen verehrte, dieser Gedanke der mittelalterlichen Hierarchie ist der absolute Gegengedanke gegen den des individualistischen Rechtsstaates eines Locke. Mag dieser für die starken Geister der gemäße sein, die zarten Seelen sehnten sich zurück unter die schützenden Mantelfalten der mütterlichen Kirche, die ihnen etwas abnahmen von den harten Notwendigkeiten des Lebens, die für sie handelte und sprach. Wie wir in der antikisierenden Kunst den Ausdruck des Individualismus erblickt haben, so darf man sagen, daß auch die mittelalterliche Kunst, auf die man nunmehr zurückgriff, der notwendige Ausdruck der Lebensform ist, die man ersehnte. Entspricht der griechische Tempel mit seiner Vereinzelung der Säulen dem individualistisch-demokratischen Staat, so entspricht der gotische Dom der mittelalterlichen Hierarchie. Kein Glied ist um seiner selbst willen da, alles trägt und wird getragen, alles ordnet sich unter und ist glücklich, mitschwingen zu dürfen in hingebender Anonymität, im großen Rhythmus des Ganzen, mit einstimmen zu dürfen in das allgemeine Kyrie zum Lobe des Einzigen. Und nicht anders die Bildneri. Jede Figur ist gemacht für einen bestimmten Platz, für ein Portalgewände, für einen Schnitzaltar, für eine Säule, nur im Zusammenhang mit dem Ganzen soll sie begriffen werden. Nie ist sie als Vollfigur genommen wie in der Antike. Immer ist sie malerisch aufgelöst und eingefügt in ein bestimmtes „Bild“. Jeweils ist sie der Ausdruck eines besonderen Gedankens, ja eines besonderen Wortes der großen Heilslehre. Nichts ist für sich da, nichts steht allein, alles ist füreinander da und im letzten für ein Höchstes.

Es war keine willkürliche Äußerlichkeit, daß in den Kreisen der Feinen die Gemeinschaftsbewegung wuchs. Die Liebe der Klosterbrüder von San Isodoro, nennen wir sie der Kürze wegen mit dem Spitznamen, der ihnen bald anhaftete, die „Nazarener“, zu den treuinnigen mittelalterlichen Künstlern in ihren Zünften, den malenden Mönchen und ihr eigenes halbmönchisches Leben in brüderlicher sich gegenseitig helfender Gemeinschaft waren doch nur der Ausdruck ihrer zarten Lebensunfähigkeit. Overbeck und ein Teil seiner Freunde gehörten dazu. Vogel nur kurze Zeit. Seine derbe schweizer Bäuerlichkeit hat sich bald davon gelöst. Pforr starb früh. Wintergerst und Sutter sind unbedeutend und immer abhängig geblieben. Hottinger paßte nie recht hinein. Anders die Brüder Veit, die abstammungsmäßig Juden waren. In ihren Seelen brannten jahrhundertalte Wunden. Johannes Veit war scheu und öffnete sich schwer. Als ihn Overbeck endlich gelöst, da gab er sich ihm schwärmerisch hin. In diesen zarten Seelen, deren Vitalität schon vor ihrer Geburt geschwächt war, fanden die nazarenischen Gedanken aufnahmefähigsten Boden. Brüder einer Gemeinschaft zu sein, gleichberechtigt, ja geliebt, mitwirken zu dürfen an einer großen Idee, sich hinzugeben an ein Übergeordnetes, Übersinnliches, rauschhaft sich aufzulösen in Anbetung, das mußte ihnen entsprechen. Immer sind es zwei Typen von Juden, die in der Geschichte auftauchen, die dickköpfigen, feistbackigen, mit dem brutalen Nacken und den greifenden Händen. Das sind die Lebentüchtigen, die Geld verdienen und vorwärtskommen; und dann die schmalschädelligen, dünnasigen mit der hohen Stirn und den extatischen Augen, die Spinoza, Stahl, Lassalle, die Liebknecht und Landauer. Das sind die Enkel der Johannes und Christus und jener Urchristen der ersten Jahrhunderte. Oft mögen sie intellektualistisch sein, gemeinsam ist ihnen der mystische, transzendente Drang, die Aufgabe der eigenen Persönlichkeit für irgend ein Ideales und die Ferne der Diesseitigkeit des Lebens. Overbeck, der Patriziersohn aus Lübeck mit der schmalen Stirn, dem dünnen seidigen Blondhaar, den



CHRIEMHILD VOR DER LEICHE SIEGFRIEDS  
ZEICHNUNG



mädchenhaften Zügen, der geringen Vitalität, dem schon in jugendlichen Jahren erwachten Wunsch zum absoluten Mönchtum ist das typische müde Produkt einer alten Rasse. Man sagt da wohl: ein Dekadent. Die Verbindung dieses müden Sprossen alter Kultur mit den müden Sprossen noch älterer Kulturen ergab den Nazarenismus. Nicht bedeutungslos ist es, daß später Philipp Veit in Frankfurt der einzige wahre Erbe Overbecks war. Steinle ist sein Schüler gewesen. Sagt man also, wie es geschehen ist, der Nazarenismus sei undeutsch, jüdisch, so ist dies so wahr und so falsch, als solche Formulierungen zu sein pflegen.

In dieses Milieu von asketischer Lebensführung, von aus protestantischen Gewissenszweifeln und mystischer Glaubensinbrunst gemischter Frömmigkeit, von Lebensabgewandtheit und Männerbunderotik, trat Cornelius ein.

Schon am zweiten Tag nach der Ankunft ging man zusammen in den Vatikan und betrachtete die Kapelle des Papstes Nicolaus V. wo Fra Angelico da Fiesole die Legenden des heiligen Stephanus und Laurentius gemalt hatte. Wenige Tage später pilgerte man nach San Paolo fuori. Cornelius gab dem Meister des Kölner Dombilds vor Angelico den Vorzug. In der Verurteilung der Peterskirche jedoch fand er sich eins mit den Klosterbrüdern. Überhaupt zog ihre Gemeinschaft ihn mächtig an, wie er auch seinerseits sich durch seine Faustzeichnungen sofort die allgemeine Hochachtung errang. „Wir luden ihn auf Samstag abend zu uns,“ schreibt Vogel, „weil wir immer an diesem Abend beisammen sind und über Kunst und alles was in unser Reich gehört, sprechen. Wir eröffneten ihm, wie wir uns verbanden, was uns dazu gebracht und was wir aus allen Kräften zu erstreben suchen, und daß er uns herzlich willkommen wäre, wenn auch das seine Überzeugung sei. Statt Antwort gaben wir uns gerührt und freudig den Bruderkuß. In einer anderen Zelle hatten wir mit gutem rotem Wein, Feigen, ein kleines Fest bereitet, und er wußte sich vor Freude kaum zu fassen.“ Im Kloster aber nahmen Cornelius und

*Cornelius'  
Eintritt in  
den Nasa-  
renerkreis*

Xeller nicht Wohnung, sondern bei der klassischen Künstlerwirtin Signora Buti in der Via Porta Pinciana, im selben Haus wie Thorwaldsen.

*Erste Eindrücke in Rom*

Voll Deutschheit kam Cornelius in Rom an, ja von einer gewissen Voreingenommenheit gegen Italien und seine Kunst. Kaum ange- langt, wollte er schon wieder nach Deutschland zurück. Das Wesen der deutschen Kunst erschien ihm jetzt „erst recht in seiner Glorie“ und ward ihm „immer lieber.“ „Ich sage Dir,“ schreibt er an Mosler, „und glaube es fest, ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen.“ Aus dieser Stimmung heraus sind die Nibelungen angegriffen, die er im Refektorium in den Abendvorlesungen Christian Schlossers, eines Freundes Goethes, der gleichzeitig dem Nazarenischen Kreise sehr zugetan war, kennen lernte. Gleichwohl noch mit der Vollendung seines Faustes betraut, drängte es ihn, sich an diesem urgermanischen Stoffe auszusprechen. In einem Briefe an Wenner schrieb er darüber am 10. Januar 1812: „Es soll ein Werk werden, worin sich die ganze Herrlichkeit der alten Zeit, vorzüglich aber die unseres Vaterlandes spiegeln soll.“ Damit ist ungefähr die Vorbedingung gegeben, aus der es begonnen wurde. Neben der Milde und Süßigkeit des Nazarenismus brauchte Cornelius etwas Heroisches, Derbes, gegenüber der auf ihn eindringenden italienischen Kunst ein Gegengewicht in einem Thema, dessen Geist ihn zu einer ganz anderen Formensprache zwingen mußte.

*Die Nibelungen*

Von der Hagen hatte 1807 das Nibelungenlied neu herausgegeben, das in den Kreisen der Patrioten einen mächtigen Eindruck erregte. An den riesenmäßigen Gestalten fand die aufs Gewaltige gestellte bildnerische Phantasie des jungen Cornelius besondere Nahrung. (Einschließlich der verworfenen Sujets und der Einzelstudien sind 21 Zeichnungen vorhanden, davon 11 bei Professor Cornelius, 7 im Staedel, 1 im Heidelberger Kunstverein und 2 im Privatbesitz.) Das erste Blatt, „Siegfrieds Abschied von Chriemhild“ ist ziemlich matt. Typische Altdeutschelei. Romanische Architektur, „vorgotisch“

nannte man sie damals, höchst phantastisch ornamental überladen, Ausblicke ins deutsche Land mit giebel- und turmreichen Häusern, wartende Troßknechte und Mannen mit den unvermeidlichen altdeutschen Bärten und Baretts. Siegfried, ein wenig gelungener Typ, flaumbärtiges, nichtssagendes Mädchengesicht mit klassischer Nase. Gewaltige Beine, wie im Faust noch immer das Zeichen heldenhafter Kraft. Chriemhild süß, doch ohne das überzeugende Echte Gretchens. Die Formen sind runder geworden. Der Stil hat das Eigentümliche, Kantige der Faustillustrationen verloren und läuft in die altdeutsche Konvention ein, wie sie Tischbein und Pforr pflegten. Etwas besser das Blatt, wie Siegfried den Bären auf das Gesinde losläßt. Zwei Massen effektiv gegenüber gestellt. Rechts die Herren: Gunther, Hagen, Volker, Gieselher und andere Recken. Aus ihnen heraustretend Siegfried, ein richtiger Kraftprotz mit gewaltiger Muskulatur, den Bären nach links anspringen lassend. Dort fliehendes Gesinde, ein dicker Koch mit Kochlöffel, ein Mädchen mit vom Kopf stürzenden Früchtekorb. Dazwischen die Meute, die am Bären emporspringt. Der Bär selbst ist eine Mißgeburt. Gunther und die Recken Personen ohne Eigentümlichkeit; höchstens Hagen hat einen Kopf, der sich einprägt. Ein großer Rückschritt vom Faust. Besser wieder das dritte Blatt: Chriemhild an der Leiche Siegfrieds. Von innerer Ahnung getrieben und vom Anschlagen des Hundes gerufen, ist Chriemhild aus der Kemenate herausgetreten. Auf der Schwelle liegt die Leiche Siegfrieds. Wie ein Aufschrei fliegt die Vertikale der Gestalt über die Horizontale des Liegenden empor und bricht oben entkräftigt ab in zurücksinkender Ohnmacht. Gellend flieht eine Diagonale ins Bild hinein. Hier setzt zum ersten Male der große Monumentalstil bei Cornelius ein. Massen mit Figuren von übermenschlichen Formabmessungen. Sieht man näher hin, so findet man die Paten des neuen Stiles. Vor allem fällt es auf, daß Chriemhild hier nichts anderes ist als die Marienfigur auf der Kreuzigung, die, in Ohnmacht sinkend, von den Frauen aufgefangen wird. Diese Gruppe ist irgendwie raffaelisch. Unbedingt

raffaelisch ist das mit ausgebreiteten Armen fliehende Mädchen, italienisch der liegende Siegfried im Vordergrund. Die Pathetik des Empire mit ihrem Trommelwirbel und Theaterdonner, so bezeichnend für Cornelius, verbindet sich jetzt mit italienischen Renaissanceelementen. Kaum gewonnen, ist der eigenartige Stil der Faustillustrationen, der tatsächlich ureigen cornelianisch war, schon wieder aufgegeben. Eine Synthese wird angestrebt zwischen germanischem Ausdruck und klassischer Formenbändigung, von der es sich zeigen muß, ob sie hielt, was Cornelius von ihr erwartete.

Obwohl erst im Laufe der nächsten Jahre nach und nach entstanden — das Titelblatt wurde 1817 — fertig, sollen auch die übrigen Blätter sogleich besprochen werden. Ihre Betrachtung ist lehrreich. Auf dem Blatt „Der Königinnen Grüßen“ haben der Nazarenismus und die religiöse italienische Renaissancekunst völlig gesiegt. Die Königinnen sind die traditionellen Figuren der sich begrüßenden Maria und Elisabeth. Die ganze Komposition ist im Aufbau Raffaels Leo-Attilagemälde der Stenzen nachgebildet. Siegfried auf seinem ansprengenden Gaul entspricht dem Reiter mit der Lanze, die Königin-Mutter links auf ihrem Zelter dem Papste. Im Ganzen ist der Aufbau matt und mühselig, die Recken zu Pferd im Hintergrunde sehr schwach. Ohne Überzeugung ist „Hagens Verrat“. Seine Maske, die des typischen Bühnenbösewichtes, ist übertrieben, ohne eigenes Leben. Es soll etwas gemacht werden, was nicht gewachsen war. Ebenso geht es mit seiner Haltung. Schlechte Schmierenkunst auf kleiner Provinzbühne. Chriemhildens Gesicht ist nicht minder leer.

Bedeutend ist wieder erst das große dramatische Bewegungsbild „Siegfrieds Ermordung“. Den Pfeil im Rücken, rafft sich der junge Held nochmals empor und seinen Schild fassend, stürzt er auf Hagen, ihn damit zu zerschmettern. Der aber ergreift in rasendem Lauf die Flucht. Im Hintergrunde Gunther und die Burgunderrecken, dem Schauspiel mit geteilten Gefühlen zuschauend. Grandios riesenhaft, das Geschöpf eines wirklichen Künstlers, ist Siegfried, gleich einer

gewaltigen Welle, die sich auftürmend im nächsten Augenblick alles zu begraben droht. Und rechts die in sich zusammengezogene Gestalt Hagens, die gleichsam aus dem Bilde herausgeschleudert scheint. Die Gewichte sind vorzüglich verteilt. Alles sitzt, wo es sitzen muß. Man merkt so recht, wie wohl es dem Künstler war, als er das Blatt zeichnete. Schön, und im einzelnen bemerkenswert ist das Titelblatt, das, als das Werk mit der Jahreszahl 1817 bei Dietrich Reimer in Berlin, gestochen vom S. Amsler, C. Barth, J. H. Lips und H. W. Ritter, erschien, eine Widmung an Georg Niebuhr trug, den preußischen Gesandten in Rom, von dem noch zu reden sein wird. Besonders eindrucksvoll der greise Etzel in tiefes Sinnen auf seinem Throne versunken, der Pharaofigur der Bartholdyfresken ähnlich, die damals entstand.

Das Interessante, Neue, was uns die Nibelungen gezeigt haben, war die *Stilwandlung*, die sich unter Cornelius' Händen vollzogen. Man glaube nicht, daß sie unbeabsichtigt war. Sowohl der Künstler als auch seine Freunde und das Publikum haben sie als Fortschritt bezeichnet. Schon Goethe hatte den jungen Mann auf Italien und die raffaelische Formvollendung hingewiesen und ihm zu verstehen gegeben, daß bei ihr das Absolute zu suchen sei, zu welchem alles Vorhergehende nur ein Durchgangsstadium genannt werden könne. Schon das Faustblatt, Gretchen in der Kirche, das noch in Frankfurt vor der Abreise entstand, zeigte deutlich das Bestreben, die Entwicklung zum Abgerundeten, Schönformigen zu nehmen und den Stil des Nurausdrucksvollen zu verlassen. Jetzt wird der gotisierende Expressionsstil energisch aufgegeben. Die Ursache ist zu suchen einerseits in der lebendigen Gegenwart Raffaels, dem eigenen Leben in der römischen Atmosphäre und dem Einflusse Overbecks und seiner Freunde.

Wie einst Albrecht Dürer, wie die vielen deutschen und niederländischen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts, wie Goethe selbst, bezahlte Cornelius den Tribut an die italische Schönheit. Seine eigene *Italien und der nordische Künstler*

Kunst entstammte den dunkeln Wäldern Germaniens, wo die Unholde hausen und schreckhaft Gezweg, wo die Wolken tief auf die Erde hangen und lastend sich auf die Seelen der Menschen legen, wo die schwarzen Nächte lang und lichtlos sind, gute Zeiten zum Grübeln und Spintisieren, wo selten klare freudige Formen vor dem blauen Himmel sich abzeichnen. In diesem Lande der schwerlebigen Menschen war das germanische Bandornament entstanden. Gleichgültig, woher es ursprünglich gekommen, die Form, die es erlangte, ist urgermanisch. Qualvoll sich windende Bänder, deren Tierköpfe in die eigenen Leiber beißen, tiefsinnige Verschlingungen und Verknotungen, aus denen es keine Befreiung gibt, Überwucherung der Fläche mit einem Gewirr von Linien, gleichsam wie eine Betäubung der schmerzenden Sinne. Dieses Land hat auch die Gotik hervorgebracht, in deren Vertikalismus die Seele sich selbst zu entfliehen strebt, um in endlicher Befreiung droben in schwindelnder Höhe Ruhe zu finden in der Vereinigung mit Gott. Dieses Land hat den Faust geboren, das große Gedicht ewiger Unruhe, ewigen Fragens. Aber alle hat Italien an sich gezogen. Zu Tausenden sind die Germanen nach Italien gewandert, wo wenige Reste ihrer Kunst davon künden, während sie selbst langsam aufgesogen wurden von dem Volke der glückseligen Lebensbejahung, des reinen Seins. Dürer, der Sohn der Gotik, zog nach Venedig, das Absolute zu finden, das große Geheimnis der ewigen Schönheit, und das süße Gift in der Brust hat er viele Jahre damit verbracht, ihr nachzugrübeln. Zuviel Germane, sie rein sinnlich aufzunehmen, aber doch zu sehr von ihrem Glanz geblendet, um sie wieder zu vergessen und zur glühenden Ausdruckskunst seiner Jugend zurückzukehren. Mochten sich diese Germanen nun selbst aufgeben, was doch nur den künstlerisch unproduktiven wie dem gelehrten Winckelmann gelang, oder mochten sie eine Synthese suchen, den Euphorion der klassischen Walpurgisnacht, die Vereinigung germanischen Ausdrucks und klassischer Klarheit, immer ist die Einheit der Empfindung, das Saftige der Gewachsenheit, die Intensität des Aus-

drucks geopfert worden. Die Kunst des reinen Seins, der glücklichen Selbstgenügsamkeit ist der diametrale Gegensatz des Stiles unendlicher Bewegung, wie die in sich begrenzte Säule der Gegensatz ist des unbegrenzt in den Raum hinaufschießenden Pfeilers, die klar eingerahmte, nur durch ihre Existenz wirkende Fläche der Gegensatz zur ornamental überspannenen, wie das flachgedeckte italienische Bauernhaus, der Gegensatz zum deutschen, dessen riesiges Dach tief herabreicht bis fast zum Boden, alles mit seiner Last erdrückend.

Cornelius war zu jung, und wäre er älter gewesen, so wäre es nicht anders gegangen, um sich dem Eindruck Italiens entziehen zu können. Im April 1812 schon schreibt Xeller über ihn nach Deutschland: „Cornelius, der anfangs kaum zu trösten war, ist jetzt mäuschenstill geworden und spricht sehr ungern auch nur von ferne über eine Trennung von Rom“. Cornelius kämpfte gegen Raffael an. „Auch viel Verführung ist hier und zwar die feinste in Raphael selbst“, schreibt er an seinen Freund Mosler, „in diesem liegt das größte Gift und der wahre Empörergeist und Protestantismus, mehr als ich je gedacht. Man möchte blutige Tränen weinen, wenn man sieht, daß ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenem mächtigen Engel am Thron Gottes geschaut, daß ein solcher Geist abtrünnig werden konnte“. Diese Worte, die vom März 1812 stammen, sind ganz nazarenisch gedacht. Hier wird der spätere Raffael bekämpft, der Maler der komplizierten Bewegung, der Kömmer gegenüber dem „reinen Jüngling“. Überhaupt überwältigte Cornelius die geschlossene Lebensanschauung der Klosterbrüder völlig. Die Milde, die Reinheit und Güte Overbecks, der dabei über eine bedeutende künstlerische Fähigkeit verfügte, zogen den Düsseldorfer in ihren Bann. Was er hier hörte und sah, war so unbedingt, so klar und beruhigend, andererseits aber auch so ungeheuer erregend, daß er nicht anders konnte. Cornelius selbst war Katholik, aber mit der Selbstverständlichkeit des Angeerbten. Er hatte sich selten viel Skrupel gemacht. Jetzt auf einmal trat ihm Overbeck wie ein Prediger in der Wüste entgegen. Die den echt pro-

*Cornelius  
unter dem  
Einfluß des  
Nazarenis-  
mus*

testantischen Gewissenszweifeln entsprungenen Fragen des Lübecker brachen über sein ungeschütztes Haupt herab und drückten es nieder. Sein Brief an Mosler vom März 1812 ist voll der Gedanken, die Overbeck in ihm aufgerührt. Er spricht von den „wahren Verschanzungen des Teufels, die er ehemals für große Tugenden gehalten“, und die ihn dem Abgrund des entsetzlichen Verderbens zuführten, in dem er ohne Gnade von oben verloren gewesen wäre. „O besäße ich nur all das Gute und Herrliche, das erkannt und geliebt wird von Menschenherzen unter der ganzen Sonne“, heißt es da, „wär ich nur halb derjenige, wonach sich das Vaterland sehnt! Es liegt nicht an der Welt, es liegt an uns, hätten wir so viel Glauben, soviel Liebe, als ein Herz fassen kann, zu denjenigen Dingen, die not tun, wir würden Berge versetzen. Ich will damit nicht sagen, als wäre nichts zu bestreiten in der Zeit und nicht das Böse gewaltig auf Erden. Wer kann einen Schritt tun, ohne daß ihm etwas Böses oder Verkehrtes aufstößt? Wenn wir aber jenem Drang fürs Gute folgen wollen, so müssen wir an uns selbst mit der größten Strenge anfangen, denn so ist die Natur der wahren Liebe; indem sie durch die Anschauung des Höchsten für dasselbe entflammt wird, formte sie unaufhörlich ihr eigenes Herz, aber auf die Wunden eines Andern gießt sie lindernden Balsam. Und so wächst die Liebe immer mit der Strenge, und mit der unerschütterlichen Festigkeit kommt die größte Sanftmut und Geduld unserer Seelen. Wir sind zurzeit einer großen Ernte gekommen und nur wenige Schnitter sind da. Wollen wir nun die Pfeile der Sonne fürchten oder den Regen, Wind und Gewitter? Eines von diesen muß sein! Sollen wir uns nun in Hütten oder unter schattige Bäume flüchten und unter dem bösen Wechsel der Dinge klagen, oder sollen wir unsere eigene Feigheit und Faulheit zernichten, damit wir nicht den Tag erleben, wo andere vor unsern Augen mit rüstiger Kraft und alles besiegender Liebe sich ewige Garben binden, die auch wir uns erwerben können? Wie zernichtet bin ich vor mir selbst, lieber Freund, wenn ich bedenke, was ich verschleudert habe in meinem Leben“.

Dieser wahrhaft elementare Eindruck Overbecks spricht sich auch in der Kunst aus. Das erste, was Cornelius in Overbecks Richtung angriff, war eine heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten. Schon wenige Tage nach seiner Ankunft besprach er sich mit ihm über ein solches Bild. In den Jahren 1812 und 1813 hat Cornelius daran gemalt. Wann es endgültig fertig geworden, ist nicht zu sagen. Im Gegensatz zu seiner düsseldorfer und frankfurter Zeit malte er jetzt lange und mühevoll an seinen Ölbildern. Es ging ihm da wie allen Nazarenern. Die ganze eigene künstlerische Erziehung verleugnen, die natürliche Gewachsenheit der Technik, bewußt an einer anderen Stelle einsetzen, und in der Weise längst vergangener Geschlechter malen, mit denen keine unmittelbare Verbindung mehr besteht, ist etwas so Außerordentliches, ja man darf sagen, ohne fürchten zu müssen, mißverstanden zu werden, etwas so Unnatürliches, daß eine Unmenge praktischer Schwierigkeiten sich in den Weg stellen. Bei reiner Zeichnung, wie sie die Faustblätter boten, mochte das noch hingehen. Hier galt es nur die Strichtechnik eines Krahe und Langer zu überwinden und einen eigenen, wenn auch bewußt retrospektiven Ausdrucksstil zu finden. Eignet sich doch die Graphik zur Wiedergabe besonderer Ideen, was sowohl die Helleniker als auch die Nazarener gut wußten. Anders beim Ölbild. Daß Cornelius malen gelernt hatte, haben wir gesehen. Das alte Märchen, das er nicht malen konnte, oder daß er nichts gelernt habe, dürfte wohl erledigt sein. Aber er hatte ganz anders malen gelernt. Rubens hatte er studiert, dann die großen Engländer, also lauter malerische Maler, Pinselvirtuosen, die leuchtendes Fleisch von saftigster Sinnlichkeit, Purpur, Samt und Seide mit allen Reflexen und Halbtönen wiedergaben. Von dort also kam Cornelius, das waren seine Väter. Was er jetzt wollte, war alles Gelernte vergessen und auf ein Niveau zurückkehren, das noch Jahrhunderte vor jenem seiner Vorfahren lag. Rein ideell gelang dies bis zu einem gewissen Grade, da der Geist des Zeitalters überhaupt dieses Streben hatte; und in den Zeichnungen, wo die technischen Schwierigkeiten nicht so groß sind,

*Der nazarenische Einfluß auf die Kunst des Cornelius*

entstand sogar ein bedeutendes Kunstwerk. Aber im Ölbild gelang es nicht; denn gerade jene so einfach und selbstverständlich anmutenden Holzbildchen der Quattrocentisten sind das Produkt einer ganz unerhörten handwerklichen Tradition, einer technischen Einsicht, Erfahrung, Genauigkeit, Geduld und Treue, wie vielleicht nur noch die Bilder gleichzeitiger Niederländer, die darin wohl den ersten Platz einnehmen. Derartiges wird jedoch nicht von einem Tag zum andern erlernt, es läßt sich auch nicht „erahnden“ und „erfühlen“, selbst nicht mit der größten Intuition und seelischen Verwandtschaft, es läßt sich sogar nur in den seltensten Fällen auf Grund von Rezepten willensmäßig wieder erfassen, es wird einzig und allein ererbt, aufgenommen in der Werkstatt des Vaters oder des Meisters im Laufe von Jahren und Jahren, in einer Umgebung von Gleichstrebenden, im Strome einer notwendigen Entwicklung. Dies ist der Grund, warum Cornelius in seinen Ölbildern scheiterte, genau wie die Nazarener, wenn auch ab und zu einmal ein farbig erträgliches Bild aus ihren Werkstätten herauskam.

*Kunsttheorie  
der  
Nazarener*

Die Regeln, die dort für die Malung eines Bildes festgestellt wurden, waren vor allem: nur Lokalfarben! Fort mit der Farbenharmonie, den Valeurs und Reflexen der Rubens und Konsorten. Schon aus Wien hatte Overbeck an den Vater geschrieben: „Es kam uns gar zu abgeschmackt vor, wenn wir hörten, wie die Künstler die Farben ihrer Gewänder und Bekleidungen, die Haare und so weiter, blos nach der geringeren oder größeren Harmonie anordneten, da kamen wir denn auf die Idee, wie wenn wir bei unserer Sache davon [von der Harmonie] ganz absähen und vielmehr trachteten, die Farben nach dem Charakter der Figuren zu wählen, und ob wir nicht dadurch sollten unsern Bildern einen Vorzug mehr und vielleicht gar der Nachwelt einen Schlüssel zu unsern Bildern geben können.“ Overbeck beschreibt dann seine Experimente mit drapierten Puppen und fährt fort: „Da fanden wir denn z. B., daß schwarzes Haar mit weißem Unterkleid und feuerrotem Mantel Stolz ausdrücke, braunes Haar mit Grün und Violett

Putzliebe, blondes Haar mit Grau und Karmesinrot weibliche Sanftmut und Liebenswürdigkeit, oder vielmehr die wahre Weiblichkeit ausdrücke, dann wieder blondes Haar mit einem saftig dunkelroten Gewand, den Charakter von einer Heiligen gäbe, schwarzes Haar mit weißem Unterkleid und lichtgelbem Mantel Reichtum bezeichne und so fort.“ Was hier geschrieben wurde, war kein zufälliger Einfall, der bald wieder in Vergessenheit kam. Diese Gedanken blieben durchaus im Mittelpunkt des Nazarenismus. So notiert Overbeck in Rom in sein Tagebuch: „Beim Portraitmalen soll der Endzweck sein, den Charakter der vorzustellenden Person richtig aufzufassen und mit möglicher Treue nachzubilden. Dies zu erreichen, kann auch die Bekleidung und selbst der einfachste Hintergrund mitwirken. So wird sich z. B. ein melancholischer Charakter auf düsterem schwarzem Grund weit entsprechender zeigen als auf lichtem oder buntem Grund; so ein ernster aber heiterer Charakter am besten auf einem Grund, der noch heller als die Gesichtsfarbe ist, ein munterer fröhlicher auf einem farbigen Grund, etwa vor einem bunten Teppich und so fort. Weibliche Köpfe wird man, um die Zartheit ihres Geschlechtes auszudrücken, allezeit am besten tun, mit sehr linden Schatten zu malen und so, daß der Hintergrund selbst dunkler als die Schatten der Fleischfarbe erscheint. Doch machen davon heroische Weiber eine Ausnahme, als solche, die die Zartheit ihres Geschlechtes verlassen und männliche Kraft annehmen.“ Man entkleidete die Farbe ihres bildaufbauenden Charakters, ja sogar ihres Selbstwertes und gab ihr symbolische Funktionen. Man schuf nicht mehr aus koloristischen Ideen heraus Gemälde, sondern man zeichnete und malte dann diese Zeichnungen an. An die Stelle des malerischen Prinzips als des Primären des Schöpferischen, trat das Darzustellende im Sinne eines rationalen Gedankens, einer zu objektivierenden Idee, wozu die malerischen Mittel in durchaus untergeordnete, dienende Stellen herabsanken. Das stand völlig im Gedankenkreis des Mittelalterlichchristlichen und schien gleichsam eine notwendige Konsequenz. Es schien sich auch fast zu begeg-

nen mit dem, was man auf den quattrocentistischen Bildern sah. Nicht nur die traditionellen Gewänder, das rote Unterkleid der Madonna und ihr blauer Mantel, auch die säuberlich abgegrenzten Lokalfarben, die erst bei Tizian von einer anderen Behandlung abgelöst werden, wodann man sie jedoch im Nazarenerkreis folgerichtig ablehnte. Cornelius hat sofort diese Ansichten angenommen, die durchaus auf seiner Linie lagen. Die ganze hochkultivierte malerische Technik, von der wir im ersten Kapitel gesprochen haben, die selbst noch in der heiligen Familie Dalbergs spürbar war, ist auf einmal wie ausgelöscht. Den Höhepunkt jedoch der reinsymbolischen Verwendung der Lokalfarben hat er später in München in der Ludwigskirche erreicht, wo sie zu einem bis ins Letzte durchgeführten farbsymboli-

*Flucht  
nach Ägypten  
in der  
Schackgalerie*

stischen System ausgebildet wurde. „Die Flucht nach Ägypten“, die sich heute in der Münchener Schack-Galerie befindet, ist ein gutes Beispiel. Die Madonna in zinnoberrotem Kleid, orangefarbenen Ärmeln und blauem Überwurf. Josef in gelbbraunem, grün gefüttertem Mantel. Die Geschlechter sind noch besonders differenziert. Josefs Kopf ist fast rötlich, auch dies im Sinne der Symbolisierungstendenz. Die Farben sind hart und glasig. Die Formen, besonders die der Mutter des Christusknaben, jene der raffaelischen Madonnen etwas um 1507. Die Landschaft stammt von Koch.

Nirgends mehr die zarten Duftigkeiten der Mummschen Bilder, der lockere Farbonauftrag, die malerischen Reflexe, nirgends die reizvollen, wenn auch konventionellen Körperformen, die herbsüßse Lieblichkeit der Zopfkunst. Hier ist alles klar, hart, plastisch durchmodelliert. Die Farben grenzen beziehungslos aneinander. Es sind die Farben, die jahrhundertlang von den heiligen Personen getragen wurden, sie entsprachen den Vorschriften der Kirche. Mehr sollten sie nicht. Dieses Bild will die Wiedererweckung der Kunst um 1500. Hätte man es mit einem Produkt jener Zeit selbst verwechselt, so wäre sein Verfertiger wohl glücklich gewesen, so glücklich, wie gewisse Renaissancebildhauer, deren Plastiken für Antiken gehalten wurden.

Dies aber geschah dem Cornelius nicht, denn ihn trennte von jenen alten Meistern die Gewachsenheit.

Eine ganze Reihe religiöser Darstellungen schließt sich an, die erst mit Cornelius' Scheiden aus Rom und seinen Arbeiten für die Glyptothek ihr Ende findet. Man kann an ihnen vorzüglich beobachten, wie der Künstler sich nach und nach ganz in Raphael eingelebt hat und die Formensprache vom Anfang des italienischen sechzehnten Jahrhunderts zu der seinigen machte. Zuerst ist dies noch in geringerem Maße der Fall. Aus der Zeit der ersten Arbeiten an den Nibelungen stammt die Enthauptung der hl. Katharina. (Darmstadt, Museum und Berlin, Nationalgalerie). Hier sind noch die gewaltigen Rosse aus dem Geschlechte der Geisterpferde Faustens und der burgundischen Hengste. Auch die Figur des Henkers mit dem grimassierenden Gesicht und den allzu muskelstarken Extremitäten erinnert an diese Epoche. Das Gesicht des Heidenpriesters hat noch jene Übercharakterisierung, die der cornelianischen Frühzeit eigen ist. Aber die langbekleideten Mädchenengel mit den klaren, vielleicht etwas langweiligen Gesichtern deuten schon auf die Beeinflussung durch italienische Vorbilder hin, natürlich im nazarenischen Sinne redigiert. Etwas später ist Pauli Abschied von den Ephesern entstanden. Das Exemplar aus Schlossers Nachlaß (Stift Neuburg bei Heidelberg, weiteres Exemplar Kupferstichkabinett München, Skizze im Nachlaß bei Prof. Cornelius-Oberursel) trägt die Jahreszahl 1813. Hier beginnt sich schon die Komposition zu beruhigen. Vier Gruppen werden gebildet, reinlich von einander geschieden. Rechts die älteren Männer, bärtige Gesichter von einer gewissen ausdruckslosen Bedeutung (die Übercharakterisierung wird vermieden), nach italienischem Renaissancerezept nach Face und Profil abgewandelt, links vorn die Gruppe der Knieenden in edler Gelöstheit der Glieder, anschließend im Hintergrund ein Jüngling, eine Art Portrait Raphaels aus der Schule von Athen aus dem Bilde herausblickend, und neben ihm ein kahlköpfiger Greis ins Bild hineinschauend. Im Mittelpunkt die schöne Gruppe, Paulus und ein junger Mann,

*H. Katharina  
in Darmstadt  
und Berlin*

*Pauli Ab-  
schied von  
den Ephesern  
1813, Stift  
Neuburg*

die sich umarmen. Die Weichheit in der Bewegung des Jünglings, das leicht aufwallende Gewand, die melodiöse Rhythmik seiner Linie stehen im starken Gegensatz zum Fortissimo der Nibelungenblätter. Aus jener Zeit existieren eine größere Anzahl Blätter mit religiösen Sujets, jetzt in öffentlichem und in privatem Besitz.

*Beweinung  
1813, Mün-  
chen, Kupfer-  
stichkabinett*

Auf der Rückseite des in München befindlichen Exemplars, das dem 1813 datierten Schlosserschen Blatt auf Stift Neuburg genau gleicht, ist eine Beweinung. Sie ist voller Pathetik und innerer Ergriffenheit, wenn auch kompositionell nicht völlig befriedigend. Der Leichnam Christi ist horizontal klar ausgestreckt. Sein Haupt ruht im Schoße Marthas, während Magdalena sich über ihn beugt und seine Hand mit ihren Tränen netzt, wobei ihr aufgelöstes Haar diese überflutet. Links hinter Martha steht, gestützt von der anderen Maria, die Mutter, schmerzvoll auf die Leiche blickend. Rechts Pfeilerhaft frontal Nikodemus mit dem Salbgefäß. Neben ihm innen der jugendliche Johannes, der mit eruptiver schmerzhafter Gebärde der hinsinkenden Gottesmutter zu Hilfe kommen will. Dazwischen als Füllsel ein knieender Engel. Die Art wie die linke und die rechte Seite verbunden sind, ist nicht ohne Gewaltsamkeit. Christus ist als Bildzentrum nicht genügend hervorgehoben. Vielleicht hätte aber die Farbe diese Aufgabe gehabt.

*Beweinung,  
Kopenhagen,  
Thorwaldsen-  
museum*

Etwa gleichzeitig, möglicherweise sogar vor das eben besprochene Doppelblatt, möchte ich die Beweinung setzen, von der drei Exemplare vorhanden sind. Eines im Staedel, eines in der Nationalgalerie und eines aus dem Besitze Thorwaldsens selbst im Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen. Die sehr bewußt gebaute Dreieckskomposition beweist die vorausgegangene eingehende Beschäftigung mit Raffael, der allzu klassische Christus die Beeinflussung durch Thorwaldsen. Dabei sind die Einzelheiten durchaus nicht ohne Fehler gezeichnet, unmöglich dicke Arme, verzeichnete Hände, eine Maria, von der nicht klargemacht ist, wie sie steht, während die unterstützende Martha, die mit übertriebenem Aufwand von Bewegung herankommt, unorga-

nisch und ohne sichtbare Aufgabe angelehnt scheint, dabei Riesenformen in der Art der Nibelungen. Aber Cornelius hat nicht aufgehört, sich in Raffael einzuleben und ihn sowohl psychisch als auch formal zu durchdringen. So hat er die münchener Beweinungskomposition von 1813 wieder aufgenommen, um ein Ölbild daraus zu machen, das sich heute unvollendet im leipziger Museum befindet. Sein dauerndes Bestreben ist offensichtlich, die Bewegung zu dämpfen und dem Ganzen Ruhe und Großheit zu geben. So löst er das allzu Schmerzhafte im Gesichte Johannes, mildert die Plötzlichkeit seiner Bewegung, setzt eine weibliche Figur statt des Engels in die Mitte des Bildes, der er durch Hebung des gescheitelten Kopfes und durch symmetrische Faltung der Hände zentralistische Schwere zu geben sich bemüht. Auch eine dunkle Hecke wird hinter die Gruppe geschoben, so daß sich die Szene jetzt, wie auf einer Bühne energisch zusammengedrängt, abspielt, während im Hintergrund die ruhigen Züge einer südlichen Landschaft sich dehnen. Die Farbe ist nirgends hart, überall zart und geschmackvoll. Ultramarin, Rosalachs, Smaragdgrün, Rotorange, Mattgrün, auch wohl Changeant.

*Beweinung  
Leipzig,  
Museum*

Wie weit Cornelius auf dem Wege kam, sich in Raffael einzuleben, beweist die Kopenhagener Grablegung. Hier in diesem ausgeführten Ölgemälde erhebt sich Cornelius zu einer außerordentlichen Höhe der Einfühlungskraft. Aus dem Geiste des Italieners heraus hat er hier diesen selbst weiterentwickelt. Was er gibt, ist ein Raffael nach dem Sinne der Nazarener, ein „gereinigter“ Raffael, ein Raffael ohne jede technische Bravour.

*Vergleich  
zwischen  
der Kopen-  
hagener  
Grablegung  
und jener  
Raffaels aus  
der Galerie  
Borghese*

Raffael hat zehn Personen auf seiner Grablegung in der Galerie Borghese verwandt, und zwar zehn Personen in voller Aktion. Zwei Männer schleppen schwer auf einem Tuch den Leib Christi. Ihre Körper verhalten sich zueinander wie die beiden Seiten eines auf der Spitze stehenden Dreiecks. Ihre Beine, deren unbekleidetes Fleisch leuchtet, sind in starker Motion. Das Vor und Zurück ist betont und gibt mit den auseinanderfallenden fast gespreizten Beinen des Toten



*Kopenhagener Grablegung.*

ein Orchester von erregter Bewegung. Nicht genug damit. Von drei weiteren Personen werden Körper und Glieder zwischen den Schenkeln des genannten Dreiecks sichtbar. Ein älterer Mann scheint irgendwie zu stützen, ein anderer beugt sich bekümmert von oben herein, ein Jüngling ergreift die Hand des Leichnams. Das Hin und Her ihrer Körper, ihrer Beine ist von größter Unruhe. Sie ist gewollt, um die Ruhe des ausgestreckten Leichnams besonders deutlich zu machen. Seine helle Fleischmasse, fast voll beleuchtet, kontrastiert mit dem Geflacker von Farben und Formen, das um ihn her sich abspielt. Als eine gesonderte schließt recht im Hintergrund die Gruppe der Frauen sich an. Die hinsinkende Maria wird für die Aufmerksamkeit zurückgedrängt durch die wundervolle Figur des knieenden und sich halb umwendenden Mädchens, das sie stützt, eine jener klassischen Erfindungen des Italieners, die kanonische Geltung erlangt haben.

Legt man die nazarenische Kritik an dieses Bild, so wird man als ersten Fehler feststellen: die Unruhe. Der Lärm des Bildes, der Aufwand an Bewegung und Gegenbewegung, das Gewirr durcheinander gestellter Beine, das Vor- und Zurückfahren der Köpfe, das Unterstrichene des Kraftaufwandes beim Tragen, dessen rein animalische Funktion übermäßig betont ist, die Heftigkeit der Aktion, die in flatternden Röcken und Haaren sich widerspiegelt: dies alles schien sich für die Nazarener mit der Heiligkeit des Bildes nicht zu vertragen. Der zweite Fehler war die Losgelöstheit der Mariengruppe vom Hauptvorgang, mit dem sie nicht eigentlich verknüpft ist, und der dritte war die Zurückdrängung der Maria zu Gunsten einer formal schönen Nebenfigur. Hier wird deutlich, was die Nazarener sich dachten, wenn sie von der tiefen Bedeutung sprachen, die in jedem Bilde sein müsse. Das Allerwesentlichste war ihnen, daß die Figuren, auf denen inhaltlich der Hauptakzent lag, auch formal hervorgehoben und auf keine Weise rein kompositionellen Rücksichten geopfert wurden.

Was setzt nun Cornelius der Raffaelschen Komposition von 1507 entgegen? Vor allem beschränkt er den Kreis der Personen. Er läßt auf dem ganzen Bilde nur deren acht zu, wovon zwei am Leichnam beschäftigt sind, zwei um die ohnmächtige Maria sich mühen und zwei den Auf- und Abtakt der Komposition bilden. Dadurch wird von vornherein das Ganze ausgewogener. Das zweite ist, daß Cornelius den Leichnam in die absolute Parallele zum Bilde legt, ihn von zwei Männern tragen läßt, von denen der eine, Josef von Arimathia, parallel zum linken Bildrand und von denen der andere, Johannes, auch nur fast unmerklich tiefer im Bildinnern steht. Bei Raffael war die Anlage fast diagonal. Die Linie ging von der unteren rechten Ecke durch den Leib Christi in die obere linke Ecke, jetzt schneidet der Körper des Toten das Bild horizontal genau in zwei Hälften. Unterstützt wird die Gedrungenheit der Komposition noch dadurch, daß der Körper des Heilands nicht mehr auseinanderzufallen scheint,

kein rechter Arm hängt mehr herab, keine Beine klaffen hängend aus der Bildebene heraus, sondern der Leichnam ist völlig aufgesammelt in das große Laken. Sein Kopf liegt ruhig, rein profil, nicht mehr verkürzt mit geöffnetem Mund wie bei Raffael, seine Hände sind gekreuzt, seine Beine von den Tragenden unterm Knie zusammengekommen. Nur er weist helles Fleisch auf. Alle anderen Figuren sind bekleidet, die nackten Beine des Johannes beschattet. Die Hauptperson, und nur sie ist herausgehoben. Die Gruppe der Frauen ist nach vorne genommen. Die hingeseunkene Maria ist in vollem Ausmaß entwickelt. Zwei Frauen stützen sie. Ebenso wie Christus ist sie volles Profil, ihr helles Kopftuch ist stark beleuchtet. Doppelt wird sie hervorgehoben. Johannes blickt sie schmerzvoll an, dadurch schon die Frauen mit der Hauptgruppe verbindend, ebenso Salome und Maria Magdalena. Als ersten Akkord des Ganzen sieht man Nikodemus mit der Salbbüchse in die Gruft voranschreiten. Als Ausklang folgt ein Apostel mit gesenktem Haupt und verhülltem Gesicht dem Zuge. Fortgefallen sind die drei beunruhigenden Gestalten, die zwischen den beiden Trägern hin und her fuhren. Eine dunkle Hecke steht als ruhige Folie hinter dem Toten, ein dunkler Bau links bildet die feste Kulisse, vor der die ganz aufs Konstruktive gebaute Gestalt Josephs sich entwickelt. Beim ersten Entwurf hatte Cornelius den tragenden Joseph nach Nikodemus sich umwenden lassen, um auch jenen fester anzuschließen. Aber da wohl die Gefahr bestand, das Ganze würde auseinanderbrechen, da die beiden Tragenden nach zwei verschiedenen Richtungen schauten, so blickt Joseph jetzt aus dem Bild heraus. Die Figur des Apostels am rechten Rande ist im Entwurf noch nicht vorhanden gewesen. Unzweifelhaft ist die Komposition edel und ruhig, des spezifisch Jungen, Frührenaissancemäßigen ist sie entkleidet. Keine Entdeckerfreude, keine Lust an der neugefundenen Bewegung wird mehr gestattet.

*Der* Zwei Seelen rangen damals in Rom in Cornelius Brust. Die eine zog  
*Dualismus* ihn zu Overbeck und dem nazarenischen Ideenkreis, die andere riß  
*in Cornelius*

ihn auf ganz andere Bahnen. Wie stark Overbecks Eindruck auf Cornelius war, kann gar nicht genug betont werden. Aus Orvieto, wohin Cornelius sich im Sommer 1813 zum Studieren zurückgezogen, schrieb er ihm: „Wären alle Gedanken an Dich, liebster brüderlicher Freund, Briefe, Du würdest sie nicht alle lesen können.“ Er rühmt Signorelli dem Lübecker, wegen seiner „reinen liebevollen Kinderseele“, und er spricht ihm von der Schönheit und Lieblichkeit des Paradieses und von der Ironie und dem Hohn, mit dem jener diese Welt behandle, und höchst bezeichnend fährt er ganz nazarenisch fort: „Was mich in der innersten Seele entzückt hat, ist, daß sie [Fra Angelico und Signorelli] wie ich erfahre, innige Freunde waren.“ —

Für Cornelius verschmolz Ethisches und Ästhetisches. Die religiöse Erschütterung, der er durch Overbeck ausgesetzt wurde, wandelte seinen Stil aus einem kochenden, expressiven, in einen bewußt beruhigten, ja man darf sagen, in einen unsinnlichen, entnervten, ausgelagten, entmannten. Im Nazarenerkreis hatte die Geschlechtlichkeit keinen Platz. Einmal machten Overbeck und Pforr zwei weibliche Idealportraits, Sulamith und Maria, nannten sie ihre Bräute und malten ihre Seelen hinein. Nach dem weiblichen Akt wurde nie gezeichnet. Die ganze Erotik des Nazarenerkreises war Männerbunderotik. Man küßte sich oft, behandelte sich mit zärtlichster Rücksicht, gab sich Kosenamen und schrieb sich innige Liebesbriefe.

*Die Nazarener und die Inversion der Männerbünde*

Dies konnte auf die Dauer Cornelius nicht fesseln. Zuerst war er fasziniert von der Geschlossenheit der Lebenshaltung dieser jungen Männer. Er verehrte ihr reines Wandeln, hoch über dem Schmutze des Lebens, die Konfliktlosigkeit ihrer religiösen Einstellung. Dann aber brach seine eigene Natur gebieterisch durch. Waren die Klosterbrüder zarte Menschen von geringer Vitalität, geneigt zur Hingabe, zur Schwärmerei, zum religiösen Rausch, zum platonischen Madonnenkultus, durchaus auf ein Gemeinschaftsleben abgestellt, so war die ureigene Natur des Cornelius dem just entgegengesetzt. Vor allem war er ein Mann von stärkster Lebenskraft. Das braucht angesichts

*Cornelius und die Inversion der Nazarener*

*Cornelius'  
Stellung  
zum weib-  
lichen Ge-  
schlecht*

der Faustblätter nicht mehr bewiesen zu werden. Der Rabenstein konnte nur aus überkräftiger, schäumender Sinnlichkeit heraus geschaffen werden. Auch war er alles eher als ein invertierter, erotisch sublimierter Nazarener. Er besaß eine derbe, rheinische Geschlechtlichkeit, die immer wieder durchbrach. Im Juni 1813, wenige Wochen vor jenem Himmelsduft atmenden Brief an Overbeck aus Orvieto, trat er mit der Tochter eines päpstlichen kleinen Beamten in intime Beziehungen. Erst die Drohungen ihrer Brüder, die den Künstler bei einem Stelldichein im Weinberge ihres Vaters überraschten, brachten ihn dazu, das Mädchen, Carolina Grossi, am 3. Februar 1814 zu heiraten. Sechs Wochen später genas sie einer Tochter. Dreimal heiratete Cornelius im Laufe seines Lebens, jedesmal tief unter seinem Stand und seiner Geistesbildung. 1835, nach dem Tode der Obengenannten, die Tochter eines römischen Fleischers, Geltruda Ferratini, und als diese 1859 aus dem Leben gegangen war, lebte er mit Teresa Giampieri, dem Kindermädchen seiner Tochter zusammen und heiratete sie 1861 als ein Achtundsiebzjähriger, wiewohl es in Künstlerkreisen bekannt war, daß sie ein Verhältnis mit einem Bedienten unterhielt. Aber auch diese Ehen haben dem leidenschaftlichen Triebleben des Cornelius nicht genügt. (Akten des Preuß. Geh. Staatsarchives Repert. Nr. 24715). Trotzdem war er kein *homme à femmes*. Im Grunde verachtete er die Frau. Gegen Gregorovius äußerte er sich 1855, niemals habe die Seele eines Weibes auf sein Schaffen Einfluß gehabt. Er sprach von ihrer Inferiorität, die sich schon darin bewiese, daß Gott Adam seinen Geist eingeflüßt, das Weib aber nur anatomisch aus der Rippe des Mannes genommen habe. Nur die Sinnlichkeit ließ er gelten: „der Künstler bedürfe ihrer für seine Schöpfung, wovon sie ein Element sei.“ (Gregorovius Römische Tagebücher 1892 S. 29).

Aus der dünnen Weihrauchatmosphäre des Klosters San Isidoro flüchtete Cornelius wieder zum Faust. Er zeichnete die Szene, wie Valentin in seinem Blute aufgefunden wird, noch recht im Stil der Frankfurter Blätter, den Spaziergang vor dem Tore, mit stärkerer Be-



*Walpurgisnacht, Entwurf.*

*Vollendung des Faustcyklus* tonung der schönen Form, das Vorspiel auf dem Theater und das Titelblatt mit einer Fülle von köstlichen Einfällen im Geiste des Renaissance-Dürer, und das mächtige Blatt der Kerkerszene, auf dessen linker Seite mit dem engelbeschrümmten knieenden Gretchen die nazarenische Welt, und auf dessen rechter Seite mit den gewaltigen Figuren Faustens und Mephistos die sündige irdische Welt sich dem Künstler verkörpern mochte. Vor der Tür sieht man die feuerschnaubenden Geisterrose. Ein Blatt hat Cornelius unterdrückt. Aber gerade dieses spricht Bände. Es ist anscheinend ein Entwurf zum Titelblatt unter besonderer Hervorhebung des Walpurgisnachtthemas und befindet sich in der Maillingersammlung in München. Mit flottem skizzierendem Bleistift hingeworfen, baut sich über den Höllenrachenmäulern, die im endgültigen Titelblatt ihre Verwendung fanden, ein luftiges Gebilde nackter, in orgiastischen Bewegungen und Verschlingungen dahinsausender Leiber auf. Dazwischen schwebt der Schemen Gretchens hindurch. Im unteren Rund Faust und Mephisto, die nach oben schreiten. Über allem aber thronend Mephisto mit gespreizten Beinen, seinen riesigen Phallus zeigend. Das Blatt ist unzweifelhaft in Rom entstanden. Die Stellungen der Figuren weisen den Einfluß Michelangelos auf, auch sind ihre Formen von jener Rundheit, wie sie erst in dieser Zeit einsetzte. Es ist von köstlichster Frische, von einer Saftigkeit, einem Reichtum, einer Lebendigkeit und Fülle, wie sie Cornelius selten erreichte. Daß er es sorgfältig verbarg, und daß es überhaupt das einzige dieser Art ist, ist sehr bezeichnend. Die Corneliusbiographen haben alle diese Dinge peinlichst totgeschwiegen.

*Der Romeo und Julia-cyklus* Eine Mittelstellung zwischen Faustblättern und religiösen Nazarenereien sind die Arbeiten an einem Romeo und Julia-Cyklus (9 Zeichnungen, davon 4 bei Prof. Cornelius, 2 im Privatbesitz, 1 in der Nationalgalerie, 1 im Staedel, 1 im Thorwaldsen-Museum Kopenhagen) Er hatte sie gewählt, um es nicht nötig zu haben, sich „gegen die schönen Eindrücke Italiens zu verschließen“, wie er am 15. Mai 1813 an Wenner schrieb. „Es mag wohl nichts existieren, das meinen Wünschen

so entspricht, indem sich das südliche, italienische Leben mit seiner glühenden Farbe in einer nordischen Natur spiegelt“. Vier Blätter sind auf Grund von Angaben des Künstlers fertig geworden, doch sind uns nur zwei vollendet erhalten. Stilistisch bilden sie einen Ausgleich zwischen den Nibelungen und den nazarenisch gerichteten Blättern. Unbestreitbar ist da und dort Shakespearischer Geist getroffen, so in den Typen der Musikanten auf dem Blatte, wo Graf Paris und Lorenzo am Morgen kommen, um die Braut zu holen, die von ihren Eltern für tot beweint wird (Berlin, Nationalgalerie).

Sein wenig klösterliches Liebesleben hielt Cornelius vor Overbeck sorgfältig geheim. Er litt schwer unter diesem Dualismus. Aus Florenz schrieb er ihm im Dezember 1813: „Wie gerne würde ich den unendlichen Schmerz, der meine Brust zersprengen will, vor dir ausschütten! Doch ich will Dir Deinen schönen heiligen Frieden nicht nehmen. Darum heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen.“ Er arbeitete damals an einem Ölbild der klugen und törichten Jungfrauen (Düsseldorf, Kunsthalle; Entwurf bei Prof. Cornelius). Als dann die Dinge sich nicht mehr verheimlichen ließen und die Ehe geschlossen werden mußte, da trat eine Erkaltung ein zwischen den Nazarenern und Cornelius, und dieser berichtete an Mosler von seinem Kummer, der ihn „erdrücken will“. „Was mir unmöglich schien, sehe ich vor meinen Augen, die treuesten, wertesten und geliebtsten Freunde wenden ihr Herz von mir.“ Krankheit suchte dazu die Familie heim und traf Cornelius mitten ins Herz. Wieder wandte er sich an die Religion. Er machte Reimer den Vorschlag, einen Cyklus biblischer Parabeln und Gleichnisse, ein Gegenstück zu Overbecks sieben Werken der Barmherzigkeit, zu entwerfen. Eine Reihe religiöser Blätter entstand damals. Immerhin war es gut, als eine neue große sachliche Aufgabe kam, die mit einem Schlage ganz neue Verhältnisse heraufführte. Es war die Ausmalung eines Zimmers der Casa Zuccari auf dem Monte Pincio, der Wohnung des preußischen Generalkonsuls Bartholdy.

*Die klugen  
und die  
törichten  
Jungfrauen,  
Düsseldorf*

*Ludwig, Jacob Salomon Bartholdy, preussischer Generalkonsul in Rom*

1815 war Ludwig Jacob Salomon Bartholdy als preussischer Generalkonsul für ganz Italien nach Rom gekommen. Ursprünglich Jude, ein Verwandter des Mendelssohnschen Hauses, war er nach Studien in Halle und Reisen in Italien und Griechenland 1805 zum Protestantismus übergetreten, hatte dann 1809 als Premierleutnant der wienener Landwehr im österreichischen Krieg gegen Napoleon gekämpft, war in die Kanzlei Hardenbergs gekommen, der ihn 1814 nach Paris mitnahm und 1815 als Geheimen Legationsrat sowie als Geschäftsträger am toskanischen Hof nach

Italien sandte. Wie dieser seltsame Mann dazu kam, seine Mietswohnung ausmalen zu lassen, geht aus einem Brief an seinen Schwager Abraham Mendelssohn vom 6. Februar 1817 hervor. „Als ich hierher kam, fand ich viele deutsche und preußische Künstler von entschiedenen Anlagen und Talenten, jedoch ohne Gelegenheit, sie auszuüben; keine Arbeit, keine Bestellung, als miserable Buchhändlerzeichnungen und hin und wieder ein Portrait, oder bei denen, die es drängte zu schaffen, eine kleine unvollendete Komposition oder Gemälde in Öl. Hieraus entstand nicht nur das Übel, daß man jene Künstler nicht kannte, sondern auch das vielleicht größere, daß sie sich selbst nicht kannten, welches bei einer gewissen Schwärmerei und Einbildungskraft oft die Wirkung hervorbrachte, daß sie sich selbst überschätzten. Mich jammerte dieser Zustand, indem ich zugleich die Hilflosigkeit und Unbehilflichkeit dieser Leute ansah. Auf offiziellem Weg war nichts zu tun, mein Einfluß, etwas der Art zu bewirken, unzureichend. Auch hätte ich nicht ge-



*Romeos Abschied von Julia.*

wußt, was zu fordern und wie mich bei der Barbarei, die für die Künste zu Berlin herrscht, verständlich zu machen. Also mußte ich mich selbst Aufopferungen unterziehen und auch wohl Kränkungen, die bei keinem Unternehmen, was mehr oder weniger ins Ganze greift, zu vermeiden sind, gewärtigen, und dazu habe ich mich denn mit Freude und Mut entschlossen, sowie mich mein Vaterland immer bereit finden soll, wenn ich ihm nützlich sein zu können glaube. Die Frescomalerei war die schicklichste, alle Zwecke zu vereinen: 1) Ein bleibendes Denkmal der Arbeit, wenn sie geriete, und zwar zu Rom, dem Mittelpunkt der Künstlerwelt, wo die Wahrheit, ob etwas mittelmäßig oder schlecht, sich bald entdeckt, 2) das Mittel für die Künstler, sich selbst kennen zu lernen, und zwar in dem Genre von Arbeit, die eine gewisse Schnelligkeit erfordert und nicht ewiges Retouchieren in Denken und Grübeln zuläßt, 3) Größe der Figuren und Gemälde, die Fehler und Schönheiten aufdeckt, 4) Zusammenarbeiten von mehreren jungen Künstlern, wo einer bei dem andern wenigstens keine ganz palpabeln Schnitzer durchlassen wird und die Emulation sie anspornt, 5) endlich Brot, um ein Jahr lang ihrem Fach zu leben. Das Lokal ist schön, hell, heiter, mit einer großen Aussicht über Rom. Weder in den Sujets (Wahl und Anordnung), noch in irgend etwas, was die Kunst betrifft, habe ich meine Künstler geniert, beim Vorlegen der Skizze jedoch habe ich ihnen meine Kritiken freimütig gesagt, von denen die meisten angenommen worden sind. — Mein Kontrakt für die auszumalende Wohnung läuft noch vier Jahre, nachher, sollten auch meine Verhältnisse in Italien noch dieselben sein, werden die nicht billigen Wirthe mich vermutlich so steigern, daß ich nicht werde bleiben können. Auf die Kartons habe ich renonciert. Die Kopien im Kleinen schicke ich Seiner Majestät. So habe ich den Künstlern und denen, die um die Sache wissen, gezeigt, daß keine Art Interesse mich leitet. Der Eitelkeit wird man mich auch nicht beschuldigen, denn ich ziehe mich zurück, so gut ich kann, und werde hierin der Undankbarkeit nicht entgehen: Gott weiß es, daß diese Ausgabe mich drückt, und daß ich bei

so vielen andern, die meine Lage notwendig macht, und bei meiner Unfähigkeit zur Ökonomie manche Nacht nicht gut schlafe, aus Sorge, wie ich das viele Geld, was ich verbrauche, zusammenschwindeln soll; aber die wahrhaft reichen Leute tun ja nichts oder tun es ungeteilt und für sich“ . . . . (Hensel, Die Familie Mendelssohn I. S. 111).

*Das Ethos der  
Bartholdy-  
fresken*

Lange schon hatte Cornelius sich eine solche Aufgabe gewünscht. Sie entsprach durchaus seiner Einstellung. Nicht mehr „ein feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und niedrige Modezofe“ sollte die Kunst sein, sondern „von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, der Rat- und Kaufhäuser und Hallen“ sollte sie wie ehemals wieder zum Volke sprechen, da sie noch die Angelegenheit Aller gewesen war, wie der Künstler 1814 an Görres schrieb. Es ist eigentümlich zu beobachten, wie in diesen Anschauungen, die sowohl von Overbeck und den Nazarenern, als auch von Niebuhr und Bartholdy geteilt wurden, sich die neue Weltanschauung des jungen Bürgertums spiegelt. Alle jene Männer, die sich jetzt auf einmal in Rom zusammengefunden hatten, eine bedeutende Rolle im öffentlichen Leben zu spielen begannen, gehörten Schichten an, die ein halbes Jahrhundert vorher noch durchaus im Schatten zu leben gezwungen gewesen waren. Niebuhr, der klassische Historiker, der 1816, als deutscher Geschäftsträger am päpstlichen Hof in Rom erschien, ein bürgerlicher Gelehrter ohne Vermögen, trocken und philiströs, allem Gesellschaftsleben abhold, Bartholdy, der getaufte Jude, die nazarenischen Maler, die ihren Akademien davongelaufen waren, von Mittelalter und Deutschheit schwärmten und die offizielle Kunst verhöhnten, und gar Cornelius, der Revolutionär. Was gefehlt hatte, war nur die Gelegenheit, ein Denkmal der neuen Gesinnung zu errichten. Daß dies in Gestalt eines Frescos sein müsse, war ihnen allen klar. Cornelius selbst sprach es wörtlich in seinem Brief an Görres aus. „Jetzt aber komme ich endlich auf das, was ich, meiner innersten Überzeugung gemäß, für das kräftigste und ich möchte sagen unfehlbare Mittel halte“, heißt es da, „der deutschen Kunst ein Fundament zu



*Entwurf zu dem Bilde der klugen und törichten Jungfrauen.*

einer neuen dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben: dieses wäre nichts anders als die Wiedereinführung der Frescomalerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war.“ Unstreitig war es wiederum die große nationale Begeisterung, die solche Ideen gereift hatte. Der Sieg Preußens über Napoleon war der Sieg der Stein-Hardenbergschen bürgerlichen Reformen, der in deutsche Gestalt gegossenen Errungenschaften der französischen Revolution. „Cornelius baut alles auf den wiedergeborenen Geist der Nation“, schrieb Xeller in die Heimat, „und in diesem Glauben spricht er in prophetischem Eifer wie ein wahrer Apostel der Kunst.“ Man muß einmal in den Schriften der Damaligen geblättert haben, der Humboldt und Görres, der Fichte und Arndt, um die unvergleichliche innere Erhebung zu begreifen, die seelische Spannung, die in jenen Tagen alle ergriffen hatte, deren Klasse soeben den ersten entscheidenden Sieg errungen hatte. So müssen die Bartholdyfresken aufgefaßt werden. Waren die Faustillu-

strationen das Produkt der nationalen Erhebung unter dem Druck napoleonischen Despotismus gewesen, eine Sturmfanfare gegen Klassizismus und Französelei, so sind die Bartholdyfresken das Monument des nationalen Sieges, des Sieges der neuen bürgerlich-demokratischen Gesellschaft. Daß der Jude Bartholdy einen so wichtigen Teil daran hatte, ist historisch durchaus begründet, hob doch der junge Liberalismus den Juden aus seiner Sonderstellung als ein gleichberechtigtes Mitglied in die Reihen seiner Mitbürger. „Der Staat soll die inhumane und vorurteilsvolle Denkart aufheben“, hatte Wilhelm von Humboldt in seiner Constitution für die Juden vom 17. Juli 1809 geschrieben, „die einen Menschen nicht nach seinen eigentümlichen Eigenschaften, sondern nach seiner Abstammung und Religion beurteilt, ihn gegen allen wahren Begriff von Menschenwürde, nicht wie ein Individuum, sondern wie zu einer Rasse gehörig und gewisse Eigenschaften gleichsam notwendig mit ihr teilend, ansieht.“ So kann man die Tat Bartholdys quasi als ein Symbol des Dankes bezeichnen, des Juden an die Nation, die ihn als einen Gleichen unter die Ihrigen aufgenommen hatte.

Nach dem glücklichen Ausgang der Freiheitskriege kamen allenthalben die Fremden wieder in Rom an. 1814, am 24. Mai hatte Pius VII., von österreichischen und englischen Truppen geleitet, seinen Einzug in Rom gehalten. Bald folgten die Künstler. Schon 1811 war Wilhelm Schadow, der Sohn des Berliner Bildhauers Gottfried, gekommen, 1813 wurde er unter die Klosterbrüder aufgenommen, 1814 kam Karl Vogel aus Sachsen, 1815 Philipp Veit, der Bruder des Johannes Veit, der als freiwilliger Jäger den Befreiungskrieg mitgemacht hatte, wobei er zum Leutnant avanciert war, 1816 der hochbegabte Heidelberger Karl Fohr, 1818 Ferdinand von Olivier aus Dessau. Ein neues fröhliches Leben hatte in der ewigen Stadt begonnen. „Du würdest Rom nicht mehr kennen, wenn Du es jetzt sähest, denn es hebt sich wie ein Phönix aus der Asche“, so schrieb Overbeck am 26. Mai 1814.



*Entwurf zu den sieben fetten Jahren.*

Ursprünglich hatte es sich bei Bartholdy einfach darum gehandelt, ein Zimmer mit Arabesken al fresco auszumalen, Cornelius und Wilhelm Schadow als die beiden Preußen waren dazu ausgewählt worden. Dann war von Seiten der Künstler der Plan aufgetaucht, nicht Arabesken sondern richtige figurale Gemälde auf die Wände zu malen, so wie es die Großen getan hatten. Der Gedanke der Josephsgeschichte stammte von Overbeck, in dessen Tagebuch vom 5. Dezember 1811 sich die Worte finden: .... „Las in der Bibel und fand den herrlichen Gegenstand, wie Joseph sich den Brüdern zu erkennen gibt, ein Gegenstand, der sich wie wenige eignet, gemalt zu werden und den ich früher oder später ausführen zu können wünsche.“ Zuerst hieß es, Cornelius sollte die Auslegung der Träume Pharaos übernehmen und den Verkauf des Joseph, Schadow das blutige Kleid und die Wiedererkennung. Philipp Veit sollte allgemein etwas helfen und die Keuschheit Josephs auf die Wand malen. Dem berliner Landschaftsmaler Catel, der eigentlich nicht in den Kreis paßte, wurde aufgetragen, ein paar egyptische Landschaften über den Türen anzubringen. Dann änderte sich die Arbeitsverteilung. Overbeck wurde hinzugezogen, obwohl nicht Preuße, um die „Teuren Zeiten“ in einem Halbrund zu malen, und dann den Verkauf Josephs. Am Ende kam folgendes zustande. Nach

*Die Sujets der  
Bartholdy-  
fresken*

der Via Gregoriana : links vom Fenster Overbecks Verkaufung Josephs ; rechts vom Fenster über einer Tür : Veits Keuschheit Josephs. Nach der Piazza della Trinità rechts neben dem Fenster Cornelius' Wiedererkennung Josephs. In der Lünette Overbecks sieben magere Jahre. Nach der Via Sistina : links vom Fenster Schadows Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs ; rechts vom Fenster Schadows Joseph deutet dem Kämmerer und dem Mundschenk im Kerker ihre Träume. Innere Wand : links neben der Tür Cornelius' Traumdeutung ; in der Lünette : Veits sieben fette Jahre.

Die Arbeiten gingen nur langsam vorwärts. Es fehlte den jungen Leuten alle Praxis. Ein alter Maurer, der noch für Mengs gearbeitet und der Maler Eggers aus Neustrelitz, der auf Grund eingehender Untersuchungen alter Fresken die ursprüngliche Behandlungsweise wieder entdeckt hatte, liehen ihre Hilfe. Trotzdem gelang es doch nicht, die Bilder in reiner Freskotechnik zu schaffen, das heißt, ohne alle Retouchen prima auf die noch feuchte Kalkwand, sondern es mußte mit viel Tempera nachgeholfen werden. Dies hat sich später bei der Abnahme der Fresken unangenehm bemerkbar gemacht. Immerhin, ein Jahr nach der Auftragserteilung durch Bartholdy war das Werk in der Hauptsache fertig. Nur Overbeck arbeitete an seinem Stück bis in das Jahr 1818 hinein.

*Die Traumdeutung* Cornelius begann mit der Traumdeutung, nachdem er sein technisches Versuchsstück, das noch erhalten ist, eine Heilung Tobits, (Hannover, Kestnermuseum) absolviert hatte. (Wir besitzen zur Traumdeutung einen farbigen Entwurf in der Nationalgalerie, einen Karton im Provinzialmuseum in Hannover, einen Federentwurf im Museum zu Darmstadt und 5 Detailskizzen bei Professor Cornelius, Oberursel.) Die Komposition stand ihm anscheinend sofort fertig vor der Seele. Im Centrum die reine Frontalfigur des sinnenden Königs, aus dem Titelblatt der Nibelungen übernommen, eine Masse, zwischen zwei parallelen Verticalen, durch vorgestellten Fuß und Stab auf Joseph weisend. Dieser, in einer weichfallenden Manteldraperie vor einer ein-



JOSEPH GIBT SICH SEINEN BRÜDERN ZU ERKENNEN  
ENTWURF



farbigen Wand, völlig frei entwickelt. Links eng zusammengenommen die Traumdeuter und Weisen. Dieser Grundplan wurde von Anfang an beibehalten. Im einzelnen hat sich manches verändert. So hatte der Maler zuerst die Absicht, über die Tür hinüber zu malen, also den Raum der Supraporte in sein Bild einzubeziehen und kompositionell zu verwerten. Da sieht man denn auf einem Entwurf (Berlin, Nationalgalerie) Joseph auf dem Königswagen durch die Stadt fahren, während Sklaven mit gewaltigen Widderhörnern vor ihm ausrufen. In der Lunette ist eine landschaftliche Darstellung der fetten Jahre gegeben, leise ins Allegorische hinübergespielt. Cornelius ist dann davon abgegangen. Er begnügte sich damit, das oblonge Hauptbild zu malen. Gegen den Entwurf hat er auch im Einzelnen manches geändert. An Stelle der fünf Weisen, die sich hinter den Stuhl des Schreibers drängen, sind nur noch deren drei vorhanden. Ein vierter, gelöst von der Masse, geht eben im Hintergrund ab, in seiner Verticale die Josephs noch einmal leise wiederholend. Die Typen der Männer, die im Anfang hart und allzu charaktermäßig waren, so daß sie an die Karikatur streiften, werden jetzt im Sinne des klassischen Kanons gemildert und auch kompositionell in diesem Sinne zusammengebunden. Die ganze Darstellung wird etwas auseinander gezogen und aufgelockert, so daß die einzelnen Figuren mehr Luftraum haben und auch kleiner wirken. Das Kompositionsschema ist das denkbar einfachste: eine Mittelmasse flankiert von je einer Seitenmasse. Im Gewicht die schwächste ist die rechte in der Gestalt Josephs. Aber sie wird hervorgehoben durch die Blickrichtung der Angehörigen der Gegengruppe und durch Bein- und Stabstellung des Königs. Daß auf Letzteren das Interesse zurückgelenkt werde, dafür sorgt die Kopfstellung Josephs, dessen Augen fest auf Pharaon gerichtet sind.

Das Bild, die Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder, folgte auf die Traumdeutung. (Wir besitzen davon einen Karton in der Nationalgalerie, drei Entwürfe bei Prof. Cornelius Oberursel, einen beim Prinzen Johann Georg v. Sachsen, einen Bleistiftumriß im Privatbesitz in

*Die Wieder-  
erkennung  
Josephs*

Hamburg und 17 Detailstudien, die meisten bei Professor Cornelius.) Mit dem ersten hat es das Grundprinzip des Aufbaues gemeinsam. Genau wie bei den Beweinungen wird auch hier ein im Sinne des römisch-neudeutschen Kreises transponierter und purifizierter Raffael gegeben. Die Bühnentiefe, auf der sich die Vorgänge abspielen, wird eindeutig abgegrenzt. Die Figuren stehen alle auf einer Ebene, und jede einzelne wiederum auf ihrer eigenen Linie. Keine weist in die Tiefe oder taucht gar aus deren Dunkel auf. Keine greift über die andere herüber, aus der tieferen Bildzone in eine vordere herausstoßend. Gerade noch die Schule von Athen wird koncediert und auch diese nur mit Vorbehalt, beileibe nicht der Heliodor. Bildet auf den Beweinungen eine Hecke den Abschluß der Bühne, hinter der dann eine für die Vorgänge bedeutungslose Landschaft kulissenhaft sich erhebt, so ist auf der Traumdeutung die Rückwand mit dem Thronbaldachin mit dieser Aufgabe betraut, und auf der Erkennung eine breite Wandfläche und eine Balustrade, über die hinaus man dann in einen Hof mit einem weiteren Palaste sieht, auch hier gleichsam in eine Landschaft ohne notwendigen Bezug. Macht man sich das Wesen der Mauerkunst des Rokoko einen Augenblick klar, wo der raffinierteste Illusionismus höchste Absicht war, wo die Wand durchbrochen schien, um einen Ausblick ins Freie zu geben, wo gemalte Figuren sich in gemalte Fenster hereinbeugen, wo die Tiefenführung des Blickes und seine Überraschung mit unerhörten Vorgängen letzter Triumph ist, kurz wo der feste Mauercharakter ein für alle Mal negiert wird, dann erst begreift man in ihrem vollen Umfange die Tat dieser Jungen, die die Wand wieder in ihre umschließende Funktion einsetzen und auf jeden Illusionismus verzichteten. Dasselbe gilt von der Beleuchtung. Klar treten die einzelnen Gestalten heraus. Von jedem Effekt wird abgesehen, von jeder Umhüllung in interessantes Helldunkel, von jeder Massengliederung durch die Beleuchtung, von jeder Heraushebung der Hauptfigur, von jeder Kontrastwirkung. Die Beleuchtung dient der Erhellung der Szene nicht mehr; der



*Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Entwurf.*

Schatten einzig der Modellierung der Figuren. Alle Errungenschaften des Barocks sind ignoriert. Das Dritte ist die Bewegung der Figuren selbst. Auch hier ist Beruhigung erstrebt. Jede irgendwie komplizierte Stellung ist vermieden, die Hand- und Armbewegungen werden auf die allerwenigsten begrenzt. Wohl sind die Gruppen nicht durch Beleuchtung zusammengefaßt, aber die Figuren sind so aneinandergeschoben, daß sie nicht mehr einzeln sprechen. Gerade der spätere Raffael vom Heliodor ab gibt der Einzelfigur ein so bedeutendes Maß von Freiheit, daß ihre starken individuellen Bewegungen nicht unwesentlich die Einheit des Bildganzen stören. Diesen Individualismus der hohen Renaissance konnte der mittelalterlich-kollektivistischen Gerichtetheit der Nazarener nicht gefallen, weder formal noch weltanschauungsmäßig. Ein typisches Beispiel ist die Anordnung auf der Wiedererkennungszene.

*Erste Entwürfe zur Wiedererkennung bei Prof. Cornelius Oberursel*

Zu keiner Aufgabe, die der Künstler behandelt hat, besitzen wir so viele Entwürfe. Zuerst wurde ähnlich wie bei der Traumdeutung der Thron frontal gestellt, Joseph sitzend, an den sich seitlich Benjamin schmiegt. Rechts und links die Gruppen der Brüder, bühnenmäßig angeordnet. Diese Komposition wurde als zu gezwungen mit Recht verworfen. Dann auf einem neuen Entwurf tritt Joseph von rückwärts aus der Mitte in den Kreis der bestürzt in die Kniee sinkenden Brüder, von denen Benjamin in rührender Hingabe dem Statthalter um den Hals fällt. Eine weitere Zeichnung weist schon die Trennung von Knieenden und Stehenden auf, welche Erstere an den Thron angeschlossen sind, der jetzt seine Stellung im Profil auf der linken Seite des Bildes erhalten hat. Joseph sitzt darauf, während der ihn umhalende Benjamin die Verbindung zur Gruppe der Knieenden hält.

*Entwurf zur Wiedererkennung beim Prinzen Johann Georg von Sachsen*

Von hier zu der prächtigen getuschten Federzeichnung beim Prinzen Johann Georg von Sachsen ist nur noch ein Schritt. Herübergenommen vom zweiten Entwurf wird der zerknirschte bärtige Mann mit dem Hirtenstab und das Eruptive der Umarmung zwischen Joseph und Benjamin. Der Statthalter springt jetzt vom Throne auf und stürzt dem Knaben in tiefer innerer Erschütterung entgegen, sein Gewand macht das Plötzliche der Bewegung mit, es ist gestrafft in seinen Falten um die Beine, und das Tuch um den Kopf flattert erregt aufgeschleudert im Winde. Die Brüder sind in zwei Gruppen geteilt. Eng aneinandergedrängt liegt die eine dem Bruder zu Füßen. Halb angstvoll, halb inbrünstig beglückt, sehen die bärtigen Gesichter zu ihm auf. Die andere steht hinter dieser; Erschütterung, Reue und Furcht malen sich auf dem Antlitz der Männer. Der Wanderstab im Arme des einen strebt weg. Ein Hund schnuppert im Vordergrund am Getreidesack, auf dem der gefundene Becher liegt. Die Individualcharakterisierung ist energisch und unterstrichen, das expressive Moment besonders deutlich. Durch einen dünnen Schleier quattrocentistischer Stimmung blickt die frische Lebensnähe des Jünglings.



JOSEPH GIBT SICH SEINEN BRÜDERN ZU ERKENNEN  
ENTWURF



Im endgültigen Bild hat Cornelius diese Richtung aufgegeben. Das Thema ist formal weiter durchgebildet worden. Die Karawanenszene blieb als novellistisch fort, ebenso der Hund im Vordergrund. Der Hauptvorgang wird in den hohen Stil Raffaels hinaufgehoben. Joseph stürzt nicht mehr nach vorn. Seine Bewegung wird maßvoller, innerlich gefaßter. Das Gesicht, das auf dem Entwurf von innigster Liebe durchleuchtet war, ist jetzt von klassischer Ruhe. Die knieende Gruppe ist sorgfältiger gestellt und des allzu starken Gefühlsausdrucks entkleidet; die zweite völlig umgebildet. Auf der Skizze waren es die elementaren Äußerungen einfacher Menschen. Einer weint bitterlich in seinen Mantel, einer faßt sich erschreckt an die Wange, ein anderer steht finster brütend da. Alle ungeordnet auf einen Haufen, wie es der Moment gab, auf derselben Bodenfläche wie die Knieenden. Auf dem endgültigen Gemälde ist dies anders geworden. Vor allem ist die erste Gruppe auf die Stufe des Thrones genommen und somit äußerlich schon deutlich von der zweiten gelöst. Diese ist nun in sich selbst aufgelockert. Der finstere Mann mit seinem Stock wird als Frontalfigur in den Hintergrund gestellt. Er steht wie ein Fels, stumm und in seiner Silhouette geschlossen. Die anderen sind in ihren Gefühlsäußerungen pathetischer, kultivierter geworden. Die Bewegungen werden schöner im Sinne des klassischen Kanons, aber auch äußerlicher. Die Einfalt ist dem eindrucksvollen Gestus geopfert. Der naiv Weinende ist nicht mehr da. Jener, der sich im Schreck und einer offensichtlich unbewußten Bewegung an die Wange faßte, dreht sich nunmehr halb um seine Achse, schiebt die prachtvoll modellierte Schulter mit dem muskulösen Oberarm vor und hebt langsam in schöner Bewegung die Hand zur Wange. Neu sind zwei Figuren. Sie sind typisch für die Tendenz der Umwandlung des Bildes. Es besteht die Übung, durch eine Armbewegung zwei getrennte Gruppen zu verbinden, die ruhige muß irgendwie an die sprechende angeschlossen werden. Der erste Entwurf hatte dies im klassischen Sinne nur unbefriedigend vorgesehen. Ganz im Hintergrunde sieht man einen Arm mit einer weisenden Hand aus

*Endgültige  
Fassung,  
Entwurf im  
Hamburger  
Privatbesitz*



*Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Entwurf.*

der Gruppe herauslangen. Jetzt steht im Vordergrund eine Figur in ausgewogenem Kontrapost. Sie ist vom Rücken gesehen, nach dem unerwarteten Schauspiel hinblickend. Ihr linkes Bein steht straff auf, das rechte ist locker gebogen beigestellt. Der rechte Arm hält den Stab, der linke ist vorgestreckt in eine Bewegung des Erschreckens, des instinktiven Zurückweichens. Diese Figur ist quasi die Sprecherin der Gruppe. Sie drückt ihre seelische Haltung aus: Furcht und Schmerz. Damit letzteres eine besondere Darstellung findet, steht ein Weinender neben dem Genannten, aber es ist kein primitives Tränenvergießen mehr, sondern eine schöne Geste des Bedeckens der Augen mit einer Hand.

Das Ganze war auf dem Entwurf treuherzig, innig, von einfachster Empfindung, jetzt ist es groß, edel, und monumental geworden, wenn auch innerlich leerer und für uns Heutige nicht in dem Maße ansprechend wie die ursprüngliche Fassung. Charakteristisch für die Wandlung ist der breite Mantel im Zentrum des Bildes. Auf dem Entwurf ist er unauffällig ohne sonderlich sorgfältige Anordnung, jetzt ist er grandios drapiert, fällt wohligh die Thronstufe herab und zieht

weit hinein in die Gruppe der Stehenden, auf diese Weise die Knieenden mit jenen verbindend.

Der Eindruck, den die Bartholdy-Fresken sowohl in den römischen Künstlerkreisen als auch in Deutschland machten, war stark. Overbeck sandte seinen Karton des Verkaufs Josephs und Cornelius die Traumdeutung nach Frankfurt an Wenner, der letzteren gekauft hatte. Am 9. April 1818 rühmt Friedrich Schlegel in einem Brief an Sulpiz Boisserée die „hervorbrechende Meisterkraft“, die alle seine Erwartungen übertroffen habe. Am 19. Mai 1818 kann der Bürgermeister Overbeck seinem Sohn melden: „Deine sowie des trefflichen Cornelius Frankfurter Karton werden immer ausführlicher und als große vaterländische Sache beschrieben und beurteilt.“ Gleichzeitig setzte sich aber ein Mann für Cornelius ein, der durch seine Persönlichkeit und Stellung geeignet war, die Aufmerksamkeit eines weiteren Publikums zu erregen, nämlich der preußische Gesandte am päpstlichen Stuhle Barthold Georg Niebuhr.

Barthold Georg Niebuhr war einer jener universalen Männer, wie sie seit dem Anfang des letzten Jahrhunderts nie mehr hervorgebracht worden sind. Als Sohn eines großen deutschen Gelehrten und Orientalforschers in Kopenhagen 1776 geboren, war er nach philologischen, juristischen, historischen und naturwissenschaftlichen Studien Sekretär des dänischen Finanzministers gewesen, hatte in England seine Kenntnisse auf Chemie, Physik, Mathematik und Agrikultur ausgedehnt und sich eine tiefe Kenntnis der englischen Volkswirtschaft erworben, war dann Bankdirektor, Leiter des Ostindischen Büros und Mitglied der permanenten Kommission für die Barbareskenangelegenheiten geworden, wobei er sich energisch mit den Forderungen des lebendigen Lebens zu beschäftigen hatte, ohne jedoch seine Sprachstudien und seine historischen Forschungen aufzugeben. 1805 trat er auf eine Aufforderung Steins in den preußischen Staatsdienst über. Sein tiefer Haß gegen Napoleon verband ihn mit den führenden Männern der preußischen Monarchie, sein ungeheures praktisches und ge-

*Barthold  
Georg Nie-  
buhr, Preußi-  
scher Ge-  
sandter am  
Päpstlichen  
Stuhl*

lehrtes Wissen (er beherrschte neben seinen Fachkenntnissen zwanzig Sprachen) machten ihn unschätzbar im Staatsdienste, seine unbedingte Untadeligkeit allgemein hochgeachtet. Als Sektionschef für das Staatsschuldenwesen lebte er nach dem preußischen Niederbruch in Berlin, bis ihn ein Konflikt mit Hardenberg die Stellung aufgeben ließ. Nun wandte er sich wiederum der Wissenschaft zu, hielt 1810 bis 1811 Vorlesungen an der jungen berliner Universität über römische Geschichte, die von den Zeitgenossen als unwälzend empfunden wurden. 1811 erschien der erste Band seiner Römischen Geschichte, enthaltend die Königszeit, 1812 der zweite, enthaltend die Geschichte der älteren Republik. Mit der Staatsfreudigkeit seiner eigenen Epoche blickte er auf das staatsfreudigste Volk der Geschichte, auf Grund seiner eingehenden praktischen Kenntnisse des Lebens rekonstruierte er die Vergangenheit, sah er das Dasein des römischen Volkes als eine Einheit, die sich organisch unter bestimmten Gesetzen entwickelte, immer ausgehend von einer strengen Monumentenkritik, aber beflügelt von der Erahnungsfähigkeit des geborenen großen Historikers. 1812—13 las er über römische Altertümer. Als die Erhebung begann, trat er begeistert in die Landwehr ein, wurde jedoch vom Könige zu diplomatischen Missionen verwandt. Auch in die Tagesereignisse griff er damals erfolgreich als Publizist ein. Dann sandte ihn Hardenberg 1816 als Gesandten nach Rom.

Den „Lebensnachrichten über Barthold Georg Niebuhr, aus seinen Briefen und Erinnerungen seiner Freunde“ von diesen 1838 herausgegeben, ist im zweiten Bande ein Portrait von der Hand Julius von Schnorrs beigegeben, das H. Merz gestochen hat. Ein bartloses, frühgealtertes Gesicht, mit einem nervösen Leidenszug um die Augen, ein sensitiver aber unsinnlicher Mund, an den Ecken etwas heruntergezogen. Die hohe Stirn verdeckt durch hereingekämmtes langes, wenig volles Haar von melierter Farbe. Das Ganze der Kopf eines kränklichen Misanthropen, eines lebensabgespannten Menschen, der es vorzieht, in der Abgeschlossenheit seines Sonderdaseins sich in die

vergangenen Zeiten hoher Kulturen zu versenken, als das rauschende Dasein der großen Welt zu leben, zu der er als Vertreter der preußischen Großmacht gehörte. Aber andererseits, was mußte ein solcher Mann, der all seine Jahre auf den Höhen des europäischen Lebens verbracht, der ausgerüstet mit der gründlichen Kenntnis der wirtschaftlichen Verhältnisse, diplomatischer Beziehungen, im Besitze von zwanzig Sprachen, die ihm den Zugang zu zwanzig Volksindividualitäten eröffnet hatten, was mußte ein solcher Mann, der damit noch ein tiefes Wissen der alten Geschichte verband, ein Forscher von der Art eines Pertz, eines Grimm, eines Humboldt, auf den jungen Cornelius wirken können, sofern irgendwelche näheren Beziehungen sich anbahnten! Cornelius stand noch unter dem Drucke Overbecks. Mochte er wohl meist wider den Stachel löcken, mochte seine Notheirat vorübergehend das Verhältnis erschüttert haben, mochte der angewachsene rheinische Katholizismus des Malers ihn daran hindern, sich dem asketischen Christentum der Klosterbrüder zu verschreiben, immer jedoch stürzten ihn Schicksalsschläge, Krankheiten von Weib und Kind, eigene Anfälligkeit in tiefe Depressionen und lenkten seinen Geist in das Fahrwasser overbeckischer Ideen zurück. Jener Lübecker war der bedeutendste Mensch, der damals in Rom wirkte, weniger an Intellekt oder Produktivität, als an Geschlossenheit der Persönlichkeit. Er war der Fertige, der alle Rätsel in sich gelöst, dessen Dasein ohne Frage geworden war, der hingegeben an Gott und seinen Sohn Paß und Kompaß seines Daseins empfangen hatte. Gegenüber stand niemand, der ihm das Gleichgewicht zu halten imstande gewesen wäre.

Diese Aufgabe fiel Niebuhr zu. Schicksalsmäßig aber auch bewußt. Niebuhr war Heide wie Goethe, aber genau wie Goethe auch Protestant. Wie der Weimarer in Luther den großen geistigen Fessellöser erkannte, den notwendigen Wegbereiter des eigenen Schaffens, so empfand ihn auch Niebuhr. Sein norddeutsches Protestantentum, klarblickend, nüchtern, ohne mystische Schwärmerei, gehörte zu ihm,

wie die einfache sachliche Kleidung. Für seelische Akrobatien hatte er kein Verständnis. Er war ein exakter Gelehrter, der mit Gegebenheiten rechnete. Darin lagen auch seine großen Erfolge auf dem Gebiete des Finanzwesens und später am päpstlichen Hof, wo er das unbeschränkte Vertrauen Pius VII. und des Kardinals Consalvi besaß und höchst wesentliche diplomatische Errungenschaften für seinen Staat davontrug. Nie habe er ein unwahres Wort aus seinem Munde gehört, sagte ihm der Papst beim Abschied, ein schönes Wort, das Niebuhrs Art treffend faßt. Dieselbe Exaktheit und Wahrheit zeichnete ihn auch als Gelehrten aus. Er verknüpfte die Gegebenheiten der Quellen mit seiner nüchternen Kenntnis wirtschaftlicher Prozesse. Und ganz im Grund lebte noch jene Sehnsucht nach der Antike, jene Provinz, in die wie bei den meisten Menschen jener Jahre sich die vom kärglichen Leben unbefriedigte Seele flüchtete, das einzige Land, wo man ihr gestattete, sie selbst zu sein, in der sie unter reinen schönen Wesen wandeln durfte, große Leidenschaften erblickte und unendliche Heiterkeit unter der strahlenden Sonne Homers. Dennoch war es nichts Aesthetisches, nicht ein sinnliches Lebensgefühl, was ihn zur Antike zog. Nicht wie Goethe fand er in ihr die Gesamthaltung, die ihm gemäß war. Kunstwerke als solche boten ihm nichts. Wollte er ihrer überhaupt froh werden, so brauchte er einen besonderen Zustand des Gemütes, die der stark neurasthenische Mann selten hatte. Seine Versenkung in die Antike als in eine ganz andere, ferne Zeit, war eine Flucht aus der Gegenwart, aus der geräuschvollen Helligkeit der sinnlichen Welt. Seine Lebensanschauung war die des Historikers. Was ihm fehlte bei aller Weltläufigkeit, bei allem praktischen, nüchternen Blick für die Geschäfte der Gegenwart, war die Naivität, die Möglichkeit, an dieser Welt als an einer schönen sich zu erfreuen. Wie angeekelt findet er sich von Rom, „Neu-Rom sollte es höchstens heißen wie Neu-York“, meinte er in einem Brief an Savigny vom 17. Oktober 1816, wie stoßen ihn die vielen modernen Barockkirchen ab, die Maler nach Raffael und Michelangelo, wie häßlich fin-



JOSEPH GIBT SICH SEINEN BRÜDERN ZU ERKENNEN  
ENTWURF



det er die Gesichter der Italiener, wie freudlos kommt ihm das Volk vor. Der Gesang auf den Straßen erscheint ihm „ein widriges Geschrei“. Dem römischen Karneval, den Goethe einst mit so viel Vergnügen genossen, versucht er zu entgehen. „Vor unsern Fenstern brüllen — obgleich es eine entlegene kleine Straße ist — die Karnevalsnarren. Ich habe nur einmal dem Rennen zugesehen, wobei die barbarische Behandlung der Pferde empört und nichts anderes zu sehen ist, als wenn ein Pferd entspringt und toll wegläuft. Die Masken sind ein erbärmlicher Spaß: fratzenhaft. Witz sieht und hört man nicht. Auf die Maskenbälle sind wir natürlicherweise garnicht gegangen.“ Die unfrohe, stark philiströse Natur Niebuhrs, durch seine Kränklichkeit noch grämlicher gemacht, konnte die unbekümmerte Vollsaftigkeit des römischen Goethe nicht begreifen. Daher auch jene abfälligen Worte über die „Italienische Reise“, als das Buch nach Rom kam. Niebuhr fehlt das Organ, Goethes Einstellung nachzuempfinden. „Wenn man so eine ganze Nation und ein ganzes Land bloß als eine Ergötzung für sich betrachtet, in der ganzen Welt und Natur nichts sieht, als was zu einer unendlichen Dekoration des erbärmlichen Lebens gehört, alles geistig und menschlich Große, alles was zum Herzen spricht, wenn es da ist, vornehm beschaut, wenn es vom Entgegengesetzten verdrängt und überwältigt worden, sich an der komischen Seite des letzteren ergötzet“, schreibt er an Savigny, und wie um die eigene Stellung zu begründen, fährt er fort: „Mir ist dies eigentlich gräßlich: vielleicht persönlich mehr als ich es anderen zumuten möchte, aber dem Wesen nach erlasse ich es Keinem. Ich weiß sehr wohl, daß ich in das andere Extrem gehe, daß mein politisch-historischer Sinn sich schon mit dem befriedigt fühlt, wofür Goethe keinen Sinn hat, und daß ich nicht allein im göttlichen Tirol, sondern in Moor und Heide unter freien Bauern, die eine Geschichte haben, vergnügt lebe und keine Kunst vermisse.“

Hierin berührte er sich mit den nazarenischen Künstlern. Wiewohl ganz zurückgezogen, neben den Amtsgeschäften nur an der Auflösung

seiner codices rescripti in den Vaticana arbeitend, pflog er mit ihnen nähere Beziehungen. Die Proselyten kamen ihm nicht so nahe, er empfand da eine unsichtbare Mauer zwischen sich und ihnen, wenn er auch Overbecks Reinheit und feine Künstlerschaft anerkannte, und die Gesellschaft des geistreichen Schadow schätzte.

*Niebuhr und  
Cornelius*

Anders zu Cornelius. Je länger er ihn kannte, desto stärker wurde der Eindruck, den er von ihm erhielt. „Sein Sinn in der Kunst geht ganz in die Tiefe und auf das Einfältige und Große. Wir kommen uns immer näher und könnten uns schon Freunde nennen“ schreibt der neun Jahre ältere Niebuhr am Weihnachtsabend 1816 in die Heimat. Von allem Religiös-Nazarenischen befreit, das Niebuhr nur Mißbehagen einflößte, konnte hier das romantische Element in seiner nationalen Form beide verbinden und begeistern. Niebuhr hatte ganz jene Kunstanschauung angenommen, die damals unter den Neudeutschen gang und gebe war. „Niemals hatte ich von Francesco Francia kühl, daneben von Domenichino begeistert reden können,“ schreibt er. Ganz wie die Schlegels und ihr Anhang spricht er Goethe den Sinn für die bildlich darstellenden Künste ab. Der Jüngling in Straßburg habe ihn besessen, aber in der unseligen Zeit des weimarer Hoflebens sei er verloren gegangen. Als die Italienische Reise in Niebuhrs Hause gemeinsam gelesen wurde — Cornelius, Platner, Koch, Overbeck, Mosler, Schadow waren anwesend — da sagt Cornelius, wie tief es ihm bekümmere, daß Goethe Italiensogesehen habe. „Entweder habe ihm das Herz damals nie geschlagen, das reiche warme Herz, es sei erstarrt gewesen, oder er habe es gleich festgekniffen. So ganz und gar nicht das Erhabene an sich kommen zu lassen, das Ehrwürdige zu ehren, aber so viel Mittelmäßiges zu protegieren.“ Und Niebuhr fährt fort: „Über Palladio waren wir alle einig, daß alle die in Venetien waren, weder zu Vicenza, noch an Santa Justina zu Padua, noch an Sant Giorgio und den anderen Kirchen seines Baus zu Venedig etwas gesehen, was wir rein und wahrhaftig schön nennen möchten, und daß es ganz ungreiflich sei, wie der, der Erwin von Steinbachs Manen zuerst huldigte,

der uns vielleicht allen, mittelbar und unmittelbar, den Sinn wieder hell gemacht, hier erhabene Antike sehe, den regensburger Dom nicht einmal nenne. Das müsse wohl an einer unglückseligen Stimmung, an einem sich Verstocken gegen das Gewaltige liegen, um alles stolz zu besitzen, als unabhängiges Eigentum behandeln, zu seiner Zeit es verschmähen zu können. Und alle jammerten gen Himmel über das unselige weimarer Hofleben, in dem Simson seine Locken verloren habe.“

Niebuhr ist dem ganzen Kreis immer zugetan geblieben. Als die Fresken bei Bartholdy gefährdet wurden, da die Künstler die teuern Farben nicht bezahlen konnten, Bartholdy seinerseits wohl auch nicht weitergehen wollte, hat Niebuhr das Nötige aus eigener Tasche beige-steuert. Savigny und Nicolovius empfiehlt er dringend, in Berlin dafür zu werben, daß die Künstler dort einen Saal in einem öffentlichen Gebäude auszumalen bekämen, sei es den Dom, die Universität oder ein anderes öffentliches Lokal. Aber auch offiziell wendet sich der Gesandte an den Kultusminister, rühmt die Arbeiten im Hause des Generalkonsuls und sucht dringend um einen würdigen Auftrag für seine Schützlinge nach. Als man dann an der Spree der Angelegenheit näher tritt und an die Ausmalung der Garnisonkirche denkt, kauft Niebuhr kurz entschlossen den Karton der Wiedererkennung für den preußischen Staat an und sendet sie nach Berlin.

Mit den anderen Künstlern lockerten sich die Beziehungen. Nur zu Cornelius blieben sie unveränderlich bestehen. „Der edle und geistreiche Cornelius hat sich nicht von mir getrennt, schreibt Niebuhr am 26. März 1819 an die Hensler, die Schwester seiner ersten Frau. Der junge Rheinländer empfand wohl, was er an dem Staatsmann hatte. In ihm fand er sein eigenes Gleichgewicht wieder. Aus der weihrauchduftenden, tränenseligen Atmosphäre trat er bei ihm in die ernste, aber männlich ruhige Welt wissenschaftlicher Bildung. Cornelius ist immer ein Mensch des Verstandes gewesen. Jetzt unter dem Einflusse Niebuhrs brach das Gedankliche durch. Der gelehrte Diplomat ließ ihm dazu

seine Hilfe. Nicht als ob der protestantische Gesandte Cornelius hätte bekehren wollen, oder als ob er gar blasphemische Gespräche mit ihm geführt hätte, aber allein in der Tatsache, daß Religionsunterhaltungen überhaupt fast ausgeschaltet blieben, schon mit Rücksicht auf die Convertiten, daß himmelblaue Schwärmerei und Männerbundserotik vor dem grauhaarigen Gelehrten verstummt, und man sich von vornherein kühlen, sachlichen antiquarisch-philosophischen Dingen zuwandte, lag das entscheidende Moment.

*Niebuhrs  
Einfluß auf  
Cornelius*

An der Hand Niebuhrs entwickelte sich aus dem nazarenisch infizierten, dem bewußt mittelalterlich einseitig strebenden, der philosophische Cornelius, jener seltsame Mensch, der von seinem Ich aus die Summe aller Erscheinungen zu umspannen unternahm, jener allseitige Geist, der als Systematiker der Bruder eines Schelling und Hegel genannt werden kann. So und nicht als reinen Künstler, denn diesen konnte der unkünstlerische Niebuhr nicht beurteilen, will das Wort verstanden sein, daß dieser über ihn an Jacoby schreibt. „Das ist der Goethe unter den Malern“. Cornelius hat seiner Dankbarkeit Ausdruck verliehen, indem er dem Gesandten seine Nibelungen widmete: „Dem Geheimrat Niebuhr als ein geringes Zeichen meiner unbegrenzten Verehrung, Liebe und Dankbarkeit von Peter Cornelius“ steht auf dem Titel des Werkes, das ursprünglich „dem gesamten deutschen Volke und dessen Herrscher“ zgedacht war.

*Die Massimi-  
fresken*

Im Anfang des Jahres 1817, während der Arbeiten an den Bartholdy-Fresken, hatte der Marchese Massimo den Plan gefaßt, in seiner unweit des Lateran gelegenen Villa vier Räume al fresco ausmalen zu lassen, und zwar sollten darin die vier ausgezeichnetsten italienischen Dichter, Dante, Tasso, Petrarca und Ariost in Bildern aus ihren Werken verherrlicht werden. (Kolorierter Entwurf in der Sammlung Friedrich August II. Dresden, Kartons Düsseldorf, Kunsthalle, Leipzig Museum, Einzelentwürfe Darmstadt, Museum und Privatbesitz, Studien bei Professor Cornelius.) Overbeck erhielt die Aufgabe, aus dem befreiten Jerusalem des Tasso zu malen, Cornelius wurde die göttliche

Komödie des Dante zugeteilt. Seit dem Herbst 1817 arbeitete er an den Entwürfen und Kartons, in denen immer mehr das klassische Prinzip der ruhigen ausgeglichenen Existenz zum Vortrag gelangte, unzweifelhaft in Geist und Form stark beeinflusst durch Niebuhr, der gerade damals materiell sehr viel für den Freund getan hat. An die Ausführung auf der Wand kam der Künstler nicht; denn es trat ein Ereignis ein, das einen entscheidenden Wendepunkt in seinem Leben herbeiführen sollte. Dies war die Bekanntschaft mit Ludwig, Kronprinz von Bayern.

Ende Oktober 1817 war dieser in Rom angekommen, um die Wiederherstellungsarbeiten an seinen Aegineten zu besichtigen, dann war er nach Unteritalien und Sizilien weitergereist und am 21. Januar 1818 nach Rom zurückgekehrt. In der Villa Malta ließ er sich unter dem Namen eines Grafen Spessart nieder in Begleitung eines kleinen Gefolges, worunter sich auch der Galerieinspektor Dillis und der Leibarzt Dr. Ringseis befanden, welcher letzterer eine große Rolle in den fürstlichen Beziehungen zu Cornelius zu spielen berufen war. Etwas später kam auch der Baumeister der Glyptothek, Leo von Klenze. Von seinem früheren Aufenthalt dreizehn Jahre vorher war Ludwig mit Müller, Reinhart, Thorwaldsen und Wagner wohl bekannt, nun trat er auch den Jungen nahe, gab sich ganz herablassend und menschlich, kaufte viel ein, wettete gegen die Franzosen, schwärmte für ein einiges Großdeutschland und trug sogar den in Deutschland verbotenen „teutschen“ Rock und die Mütze mit dem Landwehrkreuz, Grund genug, von den Künstlern vergöttert zu werden. Ringseis führte seinem Herrn den Cornelius zu, der soeben am Titelblatt seiner Nibelungen arbeitete. Was damals zwischen dem Maler und dem Kronprinzen gesprochen wurde, wissen wir nicht. Sicher ist nur, daß der Fürst fest entschlossen war, nur von ihm seine Glyptothek ausmalen zu lassen. Der Arzt übernahm im Laufe des April die Verhandlungen, und es scheint, daß der Gedanke einer solch monumentalen Aufgabe Cornelius in dem Maße gereizt hat, daß er sofort zusagte, ohne daran zu

*Kronprinz  
Ludwig von  
Bayern in  
Rom*

denken, daß Niebuhr nach einer anderen Seite schon Schritte für ihn getan hatte, und eine Berufung an die Spitze der Düsseldorfer Akademie im Gange war. Nachher hat es ihm dann wieder leid getan, und in gemeinsamer Sitzung einigte man sich, dem Kronprinzen sowohl als auch der preußischen Regierung den Vorschlag zu machen, der Maler solle gegebenenfalls im Winter seinen Amtspflichten in Düsseldorf nachkommen und im Sommer in der Glyptothek arbeiten.

*Das Fest  
in der Villa  
Schultheiß*

Ehe der Fürst am 19. April 1818 abreiste, fand ein großes oft beschriebenes Fest in der Villa Schultheiß vor der Porta del Popolo statt. Die Künstler, besonders die nazarenischen, hatten prächtige Dekorationen gemalt. Passavant hat das Fest, bei dem er anwesend war, in seinem Buche beschrieben: „Die ganze hintere Wand besetzten drei große und darunter drei kleine transparente Bilder. Das mittlere von Cornelius stellte die Künste in fünf allegorischen Figuren dar, erhöht unter einem Eichbaume saß die Dichtkunst, zu der einen Seite standen die Musik und Malerei, zur anderen die Bildhauer- und Baukunst; in der Landschaft sah man rechts eine Stadt mit griechischen Gebäuden, links eine mit solchen deutscher Bauart. In einem der Seitenbilder waren Repräsentanten der vorzüglichsten Künstler aller Zeiten und Nationen vorgestellt, in dem anderen die ausgezeichnetsten Beschützer derselben. Beide gingen im Zuge, den Künsten zu huldigen. Gleich vorn stand König David, Homer und Phidias, Wolfram von Eschenbach, Dante, Giotto, Fiesole, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael, welcher dem Albrecht Dürer die Hand gab [!]; auch Holbein, Rubens und viele andere mehr, welche hier alle zu nennen zu weitläufig wäre. Dieses Bild war von Philip Veit. Das andere, von Overbeck ausgeführt, stellte die Beschützer der Künste vor, da sah man Perikles, August und Maecenas, Karl den Großen, die Päpste Julius II. und Leo X., den Kaiser Maximilian und König Franz von Frankreich. Noch folgten viele andere.

An den zwei Seitenwänden waren über Lebensgröße, grau in grau transparent gemalt, vier der vorzüglichsten Gesetzesgeber: Moses von

Vogel aus Dresden, Solon von Ramboux aus Trier, Numa Pompilius von Lund aus Kiel, Karl der Große von Eberhard, durch Wach aus Berlin ausgeführt.

Unter den drei großen Transparenten waren noch drei kleine nach Art der Basreliefs angebracht, welche vorstellten, wie die Israeliten die Mauern von Jericho stürzten, wie Simson die Philister erschlägt und wie Herkules den Stall mistet. Wilhelm Schadow und Julius Schnorr hatten diese gemeinschaftlich verfertigt. Diese allegorischen Darstellungen sollten sich darauf beziehen, daß das Ächte und Wahre, wenn es tätig ist, immer die Oberhand über das Falsche erhalten wird und hier besonders in Bezug auf das jetzige Bestreben nach etwas Tüchtigem, welches die falschen Grundsätze zu Schanden machen wird. „Im ganzen waren 120 Personen meist in deutscher Tracht da, von Frauen Frau von Humboldt und Tochter, Henriette Herz, Dorothea Schlegel und die Frauen und Bräute der Künstler. Eine Menge Lebehochs wurden ausgebracht. Der Dichter Friedrich Rückert sprach in gebundener Form eine Tischrede, ebenso der hanoverische Gesandtschaftssekretär Kestner und der Teufelsmüller. Es wurde getanzt und weidlich getrunken. Auf 4 Uhr morgens hatte der Prinz seine Messe bestellt und um 5 Uhr reiste er ab.“ (Ansichten über die bild. Künste 1820, S. 84ff.)

Als er wieder in München war, sandte er dem Cornelius ein Gedicht: Den deutschen Künstlern zu Rom im Jahre 1818 von Ludwig, Bayerns Kronprinz. Es begann mit den bezeichnenden Versen:

Preis und Ruhm euch edelen Gemütern,  
Die ihr mächtig strebt zum hohen Ziel,  
Euch nichts machend aus den ird'schen Gütern,  
Treue folgend euerem Gefühl.

Dir, der hoch du glühst wie Paulus glühte,  
Dessen Eifer deinem gleichend ist,  
Und ja dir, mit kindlichem Gemüte,  
Der du wie Johannes schuldlos bist.

Und euch andern all, erhabne Jünger,  
Große Künstler, weil ihr Christen seid,  
Nie ermüdend, heldenmüt'ge Ringer,  
Euch ist liebend dieses Lied geweiht.

Am 4. Mai 1818 konnte Cornelius seinem Gönner Wenner in Frankfurt melden, daß er „einen doppelten Ruf“ in die Heimat empfangen habe.

*Der Ruf nach  
München*

„Zuerst erhielt ich unter günstigen Bedingungen vom Kronprinzen von Bayern den Auftrag, drei Säle in seiner Glyptothek zu München a buon fresco auszumalen; er bewirkte, daß der Marchese Massimi mich aller Verpflichtung lossagte. Bald darauf erhielt ich ein offizielles Schreiben von der königlich preußischen Regierung zu Düsseldorf mit der Anfrage, ob ich auf den Trümmern der ehemaligen Akademie eine neue Kunstschule zu erbauen mich entschließen wolle.“ Niebuhrs unablässige Bemühungen hatten also Erfolg gehabt. Trotzdem konnte von Preußen bis September 1819 keine feste Abmachung erreicht werden, wiewohl Niebuhr sich in einem Brief von hinreißender Wärme und Bewunderung für den Freund bei dem Minister von Altenstein verwandte. Seit Mai 1818 bezog Cornelius schon eine monatliche Pension vom Kronprinzen, er arbeitete angestrengt an den Cartons für die Glyptothek, deren Masse ihm Klenze eingesandt hatte. Von München aus drängte man. Er konnte nicht länger zögern. Anfang September 1819 brach er von Rom nach München auf. Seine Familie ließ er zurück. Als ein Anderer ging er als er gekommen. Das große originale Genie war er nicht mehr, dessen eigenwillige Formensprache die Kunstfreunde abstieß. Was Goethe gewollt hatte, war geschehen. Die Italiener hatte er studiert und den hohen Stil der Antike sich anverwandelt. Was er jetzt zu bieten hatte, war genau das, wonach das Publikum verlangte: Große Gedanken in schöner geglätteter Form. Jede Beziehung zum Leben war weggefallen. Von der Gegenwart völlig getrennt, stieg die Kunst in die Sphären philo-

sophischer Erbauung empor. Sie war nicht mehr staatsgefährlich.  
Erinnern wir uns, daß wir uns im Jahr der Karlsbader Beschlüsse  
befinden.



*Justinian, Folco und Rahab.  
Entwurf zu den Messimifresken.*