



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit

Kuhn, Alfred

Berlin, 1921

Kapitel IV.

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

KAPITEL IV.

*Die erste
münchener
Zeit*

In einem Brief an Nicolovius erzählt Niebuhr eine oft wiederholte Geschichte von Cornelius: „Den Abend nach der Kindtaufe bei Bunsens waren wir mehrere dort: Bunsen wohnte oben im Palast Caffarelli über dem Palatin: als wir nach Mitternacht auf der Loggia standen, sahen wir Jupiter funkeln, als schaue er auf seinen Tarpejischen Felsen. Es waren Gesundheit getrunken: Ich sagte zu Thorwaldsen, laßt uns die Gesundheit des alten Jupiter trinken! Von ganzem Herzen gern! antwortete er mit beklemmter Brust. Einige stutzten: Cornelius stieß an und erwiderte uns.“

Diese Situation ist bezeichnend für das Wesen des Künstlers, seitdem Niebuhr ihn befreit hatte. Der Druck nazarenisch-muckerischen Krankenstubegeflüsters und tränenseliger Rührung war gewichen. Der fröhliche Katholizismus seiner rheinischen Jugend war wieder in seine Rechte eingesetzt worden, gestützt durch die humanistische Weltanschauung des gebildeten



Ganymed-Leda. Entwurf.

Bürgertums. Aus diesem und aus seinem Erbteil war eine Art buntfarbigen Renaissancetums entstanden, das so recht zu der Aufgabe paßte, die seiner in München wartete.

Es ist ein Unterschied zwischen dem Heidentum eines Goethe und dem des Cornelius. Jenes der Olympiers lagerte auf wissenschaftlicher Naturerkenntnis. Ohne Spinoza, ja auch ohne Kant, ist es nicht zu denken. Luther und die großen Entgötterer, die auf ihn folgten, mußten mit ihren hellen Laternen einmal die ganze Schöpfung unbarmherzig abgeleuchtet haben, aller Spuk mußte aus den Winkeln und Höhlen aufgescheucht und herausgeräuchert worden sein, damit man es sich in dieser sauber ausgefegten Welt so behaglich machen konnte, wie es Goethe tat. Man konnte jetzt erst, nachdem keinerlei ungebetener Besuch mehr zu erwarten war, nachdem alle Fenster blank geputzt und alle Schränke und Schubfächer offen standen, zum Rubrizieren und Katalogisieren schreiten, jetzt erst konnte man sich als wirklichen Herrn des Hauses betrachten.

So unhistorisch-naturwissenschaftlich war weder die Art des Rheinländers noch die seines Lehrers Niebuhr. Als des letzteren Knabe in Rom zur Welt kam, da beschloß der Vater, ihm von den alten Göttern und Heroen so vorzusagen und vorzulesen, als ob sie wirklich gelebt, etwa so, als seien diese Götter dann gestürzt worden, da Christus in die Welt gekommen. Dies alles, ganz wie das alte und neue Testament, solle das Kind buchstäblich glauben und alles solle gehegt werden, „was mir ungewiß oder verloren ist von Kindesbeinen“, schließt Niebuhr. Diese beispielhafte Treue an Gewesenes, die auch die Schöpfungen der Volksphantasie verfloßener Völker als Realitäten ehrt, dieses romantische Tauchen in die Vergangenheit, war der heiteren Erdenhaftigkeit Goethes fern, entsprach aber vielmehr dem religiösen und kulturellen Erbe des Rheinländers, der im alten Zehntland mit seinen Römerkastellen und Römerstraßen selbst das Märchen erlebt haben mochte vom Christengott, der den alten Jupiter besiegt. Seine innerste Haltung war religiös, katholisch-rheinisch-religiös, gläubig und

heiter das Überkommene ehrend, selbst immer sich als Kind betrachtend langer Reihen würdiger Ahnen.

Es wäre grundfalsch, würde man vermuten, die gewaltige Conzeption des Glyptothek-Cyclus verdanke Niebuhr ihr Dasein. Gewiß, Cornelius hatte eine mangelnde Erziehung genossen. Lesen war weder seine Freude noch seine Stärke. Und es liegt nahe zu behaupten, nur ein mit der ganzen klassischen Kultur seiner Zeit gesättigter Geist habe Darstellungen erfinden können, deren Grundgedanken, aufsteigend von einer vorzüglichen Kenntnis der Hesiodschen Theogonie, sich in den Höhen zeitloser kosmischer Symbolik verlieren. Auf der anderen Seite jedoch steckte in dem Düsseldorfer ein durch und durch philosophischer Geist. Der gewaltige, vorgewölbte Schädel, der auf dem kleinen Körper saß, war der Kopf eines Denkers. Aus allen Quellen zog er seine Nahrung und verwandelte sie sich an. Er brauchte gar keine dicken Bücher zu lesen oder umfassende systematische Studien zu treiben, Unterhaltungen genügten ihm schon. So hatte er in seiner Jugend Walraff benutzt, Sulpice Boisserée, so jetzt Niebuhr, und so sollte er im Laufe seines Münchener Aufenthaltes auch Schelling für sich fruchtbar machen. Cornelius war ein konstruktiver Geist, ein ausgesprochener Vertreter seiner Zeit, der Zeit der großen systembildenden Philosophen. Diese Anlage hatte in seiner Jugend noch nicht ans Licht kommen können, sei es, daß sie erst schlummerte, sei es, daß sie sich an den Illustrationsthemata des Faust, der Nibelungen, des Romeo und der Josephsgeschichten nicht hatte entfalten können. Jetzt im Mannesalter kam sie hervor. In Rom wurde der ganze Plan entworfen, die Skizzen gemacht und sogar schon die ersten Kartons ausgeführt.

Die Ausmalung der Glyptothek

Das Thema war, drei Säle, die beabsichtigten Eingangsräume der Glyptothek, auszumalen. Cornelius hatte für den einen die olympischen Götter, für den zweiten die Titanen und für den dritten die Heroen vorgeschlagen. Der Kronprinz war damit einverstanden. Anknüpfend daran, vertiefte der Künstler seinen Stoff ins Allgemeine.



Kampf um die Leiche des Patroclos, Entwurf.

Die Vorhalle sollte auf die doppelte Kraft im Menschen weisen, auf die prometheische und epimetheische, die eine leicht zur Überhebung verführend, die andere zum Sinnengenuß. Gleichzeitig sollte aber auch darin auf das Wesen des Künstlers hingedeutet werden. Der idealstrebende Prometheus empfängt die Hilfe der Pallas, die seinen Geschöpfen Leben einhaucht, der erdschwere Epimetheus, den Lastern aus Pandoras Büchse unterliegend, sinkt in Reue und Verzweiflung.

Im Göttersaal wird die Theogonie des Hesiod angenommen, aber auch hier wird ein neues Motiv zugrunde gelegt. Eros, die ewige Liebe, bändigt die Elemente: den Adler, der das Feuer in den Klauen hält, den Delphin, das Symbol des Wassers, den Pfau, jenes der Luft und den Cerberus, den Vertreter der Erde. Als Grund- und Urprinzip nimmt diese Darstellung das Centrum der Decke ein. Nach allen vier Seiten in den Gewölbekappen entwickeln sich die Jahreszeiten in kleinen Muscheln, anschließend in oblongen Gemäldeformaten die Tageszeiten, Aurora auf ihrem Wagen mit den Horen, Helios auf goldener Quadriga, Selene mit dem Rehespann und der Zug der Nyx auf dem Eulenwagen, Schlaf und Tod in ihren Armen. Endlich in den

drei halbkreisförmigen Spiegelflächen die großen Darstellungen der Erde (Unterwelt), des Wassers (Wasserwelt) und des Feuers (Olymp). An Stelle der Luft tritt das Fenster ein. Diese Anordnung ist nicht willkürlich: an das Feuer schließt sich der Sommer, und daran wiederum der Mittag und endlich im Segment der Olymp.

Faßt man zusammen, so kann man sagen, das Leben der Natur, wie es in den griechischen Göttern Gestalt genommen, hat in diesem Raume dargestellt werden sollen.

Der dritte Raum war den Heroen gewidmet, den gewaltigen Urbildern menschlicher Leidenschaft. Ursprünglich sollten in drei Hauptabteilungen die Helden von Theben, die von Troja und die Argonauten dargestellt werden, an der Decke als lebender Tierkreis die zwölf Arbeiten des Herkules. Dies kam dann nicht zur Ausführung, und der Saal blieb einzig für Szenen aus dem trojanischen Kriege aufbewahrt.

Der Stil der Fresken ist die Weiterführung jenes der Casa Bartholdy, doch stärker im Sinne der schönen Linie gearbeitet. Das sinnliche Element tritt lebhaft hervor. Wie ein Busen sich rundet, ein Schenkel sich strafft, wird durchgeföhlt, die machtvolle Schönheit einer junonischen Frau mit Lust wiedergegeben. Dabei empfindet man, wie gerade in dieser Zeit in Cornelius der Sinn für das Majestätische, Ge-steigertmännliche wuchs. Untilgbar bleiben dabei immer gewisse Empirereste bestehen, gewisse theaterhafte Forciertheiten in Bewegung und Spannung. Ehemals sprach sich dergleichen in übermäßig starken Waden und grimassierenden Gesichtern aus, jetzt in übertriebenen Attitüden; Pathetik und tragische Theatergebärde sind untrennbar mit Cornelius verbunden. Trotzdem bleibt der Cyclus der Glyptothek als Komposition eine hervorragende Leistung. Hier zeigt sich der Künstler als Meister im Tektonischen. Jedes Gewicht hat sein Gegengewicht. Es entsprechen sich nicht nur die einzelnen Gestalten in den Darstellungen, auch die einzelnen Seiten auf den Wänden und dann diese letzteren wiederum. Spielend weiß er die menschlichen Figuren in beliebige Formate zu bringen. Bis in die Spitzen von Dreiecken hin-

ein sind sie vorgeschoben und ohne jede Verrenkung entwickelt. Die weichen, runden Formen, deren Herkunft aus der phidiasischen Antike und aus der spätraffaelischen Renaissance unverkennbar sind, sind ganz im Relief gegeben, gemäß jenen klassizistischen Lehren, deren Cornelius sich unter Thorwaldsens und Goethens Einfluß vollgetrunken. Es soll nicht behauptet werden, daß alle Darstellungen gelungen seien, manche, wie die Wasserwelt und der Olymp, sind allzu voll und statuarisch additional. Trotzdem ist der Eindruck des Ganzen achtunggebietend, besonders, da man spürt, daß hier ein Werk mitten aus dem Herzen der Zeit gewachsen ist. (Außer den Kartons, die fast alle in der Nationalgalerie sind, besitzen wir 6 Entwürfe und 35 Einzelstudien bei Professor Cornelius, weiter 22 Blatt Entwürfe in öffentlichem und privatem Besitz in Darmstadt, Frankfurt, München, Leipzig, Weimar, Heidelberg und Regensburg.)

Es ist interessant, angesichts der kleinen Bleistiftskizzen im Nachlaß des Künstlers zu beobachten, wie die Art der ersten Schau noch genau die gleiche ist, wie ehemals in der Zeit der Faustillustrationen. Cornelius sieht in Massen, ganz und gar tektonisch. Erst später füllt er sie aus. Nach und nach entstehen dann die einzelnen Figuren, die unter besonderen Modellstudien ausgeführt werden. Damit ist für den Künstler das Interesse erloschen. Die Produktivität ist am höchsten auf dem weißen Papierstück. Schon auf dem Karton wird die Darstellung matter, die Form leerer. Ängstlich bemüht, nur ja nicht realistisch zu werden und immer die große ideale Formgesinnung zu wahren, fehlt es naturgemäß an kräftigen Details, die riesenhaften Flächen zu beleben. Kleine Fehler werden ungeheuer. Hier hätte dem Sinn des Freskos nach die Farbe ausgleichend eintreten müssen, aber bei Cornelius tat sie es nicht. Denn man sah in ihr eine Größe minderen Range. Warum? Das ist entwicklungsgeschichtlich wohl zu begreifen. Im achtzehnten Jahrhundert hatte sie die Hauptrolle gespielt. Wie Cornelius das ganze, abgelaufene Zeitalter bekämpfte, so bekämpfte er auch die Farbe. Noch war er nicht so weit, sie ihres sinnlichen Cha-

racters wegen zu verneinen. Aber sie hatte für ihn doch im Wesentlichen symbolischen Wert. Er sah in Massen, Linien, nicht in Farben. Deshalb schob er auch, wo er konnte, die Arbeit des Malens von sich ab, leider an Schüler, die wenig gelernt hatten. Da wurden denn Violett, Hellblau, Zinnober, Braun, dann auch besonders changierende Farben, bunt nebeneinandergesetzt. Jeder malte sein Bild munter drauf los, und wenn eine Wand fertig war, so schlug eine Farbe die andere tot. Ein wohlerwogener farbiger Entwurf für das Ganze bestand nicht, zum mindesten kein ins Einzelne gehender.

Seltsam vereinigt sich in diesen Fresken treuer Traditions Glaube an die Macht der großen klassischen Formensprache mit der revolutionären Gesinnung einer völligen Negierung des ganzen maleischen Schulsacks. Manchmal will es scheinen, als hätte man gern wieder etwas davon besessen, aber Cornelius hatte das Seinige verlernt, seine Schüler nie etwas davon gesehen, und die hämischen Spötter von der alten Akademie ließ man naturgemäß nicht heran. Es ist bemerkenswert und vielleicht das Eindrucksvollste, daß trotz aller dieser Mängel die Glyptothekfresken dennoch ein ganz gewaltiges Werk darstellen. 1830 waren sie vollendet.

*Der Kron-
prinz und die
junge Kunst*

Wie nahm der Kronprinz, wie nahm München diese Schöpfung auf? Unzweifelhaft ist Ludwig einer der bedeutendsten Fürsten der neueren Zeit, eine Erkenntnis, der man sich wohl nicht lange mehr verschließen kann, besonders wenn einmal seine Tagebücher in die Öffentlichkeit gelangt sein werden. Er gehört zu den Gestalten, die an der Scheide zweier Zeiten stehen und deren Leben notwendigerweise tragisch werden muß. Der Epoche des aufgeklärten Despotismus entstammend, war er unter dem Eindruck der freiheitlich romantischen Ideen der Jahrhundertwende aufgewachsen, in starkem innerem Widerspruch gegen die Aufklärung, als gegen die Grundidee der voraufgegangenen Generation. Die Regierung seines Vaters, des schwachen und gütigen Maximilian Joseph, wurde von ihr beherrscht. Ausdruck fand das System durch den Minister Graf Montgelas, des



Eos.

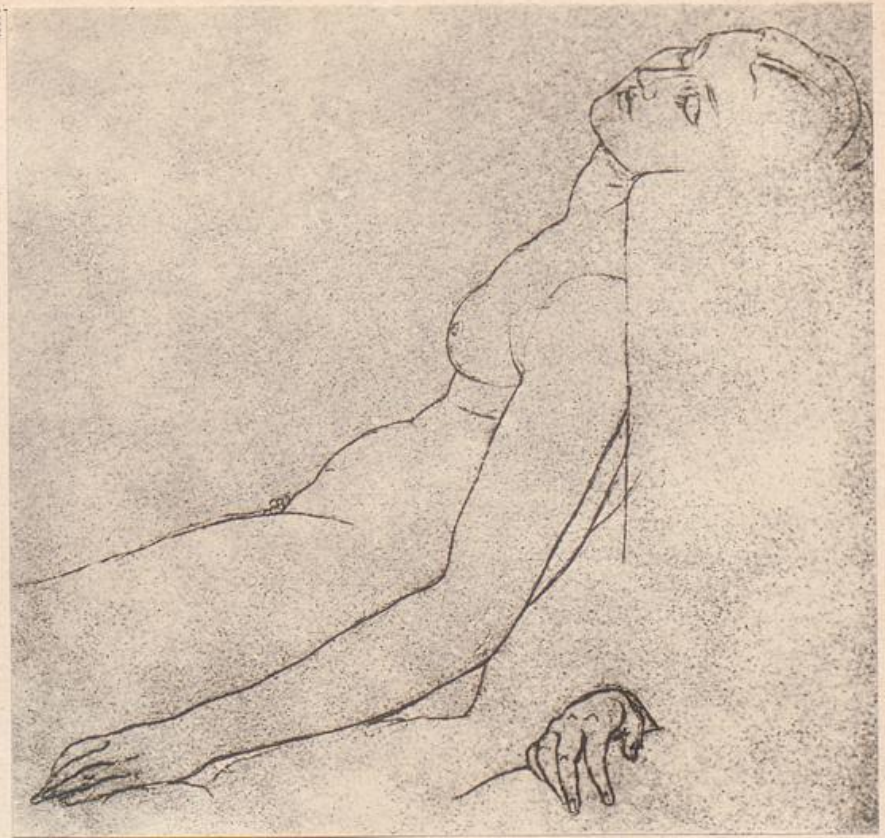
Mannes mit dem stark gepuderten Kopf, den sprühenden Augen und dem spöttischen Mund, wie ihn Lang in seinen Memoiren (II. S. 150) schildert. Säkularisation der Klöster, Staatsaufsicht über die Schulen, Protestantenfreundlichkeit und völlige Hinneigung zu dem napoleonischen Frankreich waren die Äußerungen, lauter Dinge, die dem Thronerben in tiefster Seele widerstrebten. Für Nationaldeutsches hatte man an leitender Stelle keinen Sinn, und wenn man sich 1813 im Rieder Vertrag endlich von Napoleon löste, so tat man das aus vielen Gründen, nur nicht aus nationalpatriotischen. Spottete man jedoch im Hause des Ministers über die „fatale Deutschheit“, und wurde die Feier der Leipziger Schlacht in München unterdrückt, so ließ sie dagegen der Kronprinz in seiner Residenzstadt Salzburg durch öffentlichen Dankgottesdienst und Speisungen von 800 Armen begehnen. Und auch später, als Waterloo vorüber war, und man trotzdem in München sich nicht recht zum Umschwung bekennen

wollte, da schrieb der Kronprinz 1815 aus Paris an seinen Sekretär Kreuzer: „Am 18. Oktober sollen die salzburger Stadtarmen gespeist werden, bei milder Witterung vor der Mirabel unter freiem Himmel, bei anderer, wie voriges Jahr in der Residenz, auch wäre weder ich noch die Kronprinzessin zurück. Heimlich brauchen die Vorkehrungen nicht zu sein, sie haben offen zu geschehen. Will die Bürgerschaft wieder Hochamt halten lassen, würde es mich freuen. Die Einladung zum Speisen hat zu geschehen: Zu der Jahresfeyer von Deutschlands Errettung.“

Unter dem Eindruck solcher Empfindungen war der römische Aufenthalt verlaufen. Großdeutsches Nationalgefühl, romantische Frömmigkeit und eine eigenartige Stellung zum Volke, die zu kompliziert ist, als daß sie mit einem einzigen Deckbegriff umfaßt werden könnte, machen Ludwigs Wesen aus, wie es seine Kronprinzen- und erste Regierungszeit zeigen. In ihm verband sich der demokratische Volksbegriff als der einer freien Gemeinschaft der Freien im alten germanischen Sinne mit dem eines christlichen, hierarchisch abgestuften Staatswesens bei stark autokratisch-patriarchalischen Erinnerungen. Wenn er begann, in wahrhaft großartiger Weise München mit Kunstbauten zu schmücken, so tat er dies zweifellos für das Volk, von dem in nazarenischen Kreisen üblichen Gesichtspunkt aus, daß die Kunst aufhören müsse, eine „Dirne der Fürsten“ zu sein und von der Tribüne des Marktes und den Wänden der Kirchen und Rathäuser wieder zum Volke reden müsse, wie einst im Mittelalter. Aber gerade in diesem Vergleich mit dem Mittelalter liegt das Entscheidende. Denn er setzt das unmündige Volk längst vergangener Zeiten voraus, ganz so, wie es Novalis zurückträumte, rechnete jedoch nicht mit dem durch die französischen und deutschen Aufklärer befreiten Individuum, das in den Freiheitskriegen nicht nur die nationale, sondern auch die bürgerliche Selbständigkeit sich erkämpft zu haben meinte. Gewiß stand der König auf der Seite der liberalen Reformer, war er für Pressefreiheit und Konstitutionalismus, trotzdem war ihm

dies alles im Grunde nicht gemäß und wurde es von Jahr zu Jahr weniger.

In Paris hatte Ludwig 1815 Leo Klenze kennengelernt, einen jungen Baumeister, den er alsbald zur Erbauung einer Glyptothek in seine Dienste nahm, um den vielen Antiken und besonders den Ägineten eine würdige Unterkunft zu schaffen. Außerhalb der Peripherie der Stadt, zwischen grünen Wiesen wurde sie aufgeführt, als ein griechischer Tempel. Das „narrische Kronprinzenhaus“ wurde sie im Volk genannt. Bei Hofe betrachtete man die Bestrebungen des Thronfolgers mit Mißbehagen. Seine Teutschtümelei war dort stets peinlich gewesen. Maximilian Joseph hatte immer zu vermitteln und zu beschwichtigen gehabt. Die Sympathie mit der griechischen Erhebung schien Metternich in ihren Konsequenzen nicht ganz ungefährlich. Über die Marotte mit der Glyptothek mit den seltsamen Bildern lachte man. Der bayrische Adel am Hof war teils ungebildet, mit dünnem französischem Firnis, teils ausländisch. Seiner Erziehung nach lebte er noch in der Welt des achtzehnten Jahrhunderts. Diesen Leuten mußten die cornelianischen Fresken einen geradezu grotesken Eindruck machen. Aber ähnlich ging es auch mit den Künstlern der Akademie. Der Kronprinz hatte seinen Mann unter Umgehung aller einheimischen Kräfte von auswärts bezogen, er hatte ihn neben die Akademie, quasi als die Personifikation eines Gegeninstituts gesetzt, und als er ihn 1824 als Nachfolger Peters von Langer zum Direktor der Akademie machte, geschah es wiederum in bewußtem Gegensatz zu allen eingesessenen Elementen. Damit war eine mächtige Widersacherschaft gebildet. Pecht erzählt, daß selbst nach vierzehn Jahren die Kluft sich noch nicht geschlossen hatte. Der Hof mit seinem klaren rationalistischen Blick, aber mit seiner noch aus der Zeit des Rokoko eingewachsenen Farbkultur, die alte Künstlerschaft mit ihrer unbestreitbar großen technischen Fertigkeit, sie bildeten die Reaktion, Männer wie Moritz Kellerhoven, Joseph Hauber, Andreas Seidl, die mit ätzender Kritik und beißendem Hohn den Weitergang des Werkes



Studie zur schlafenden Hera.

in der Glyptothek verfolgten, und denen die großen und offenbaren Mängel keinen Moment entgehen konnte. Eine andere Gegnerschaft bestand in der stockbayrischen katholischen Patriotenpartei. Sie sympathisierte mit den katholischen Neigungen des Kronprinzen, stand auch der christlichen Tendenz des römischen Kreises freundlich gegenüber, aber sie lehnte die heidnische Glyptothek ab und die sinnfrohe Welt nackter Götter und Göttinnen, die Cornelius erschaffen hatte. Sie agitierte auch eifrig gegen die Berufung protestantischer Gelehrten und hatte großen Anhang im niederen Volk. Der protestantische Universitätsprofessor Feuerbach ging nur noch mit zwei gut geladenen Pistolen in der Tasche aus, nachdem er ein-

mal von einem Angehörigen der Patriotenpartei fast ermordet worden war. (A. Feuerbach, Nachlaß I. 193 ff). Breite Schichten, die an Kunst und künstlerischen Dingen intimeren Anteil nahmen, gab es damals in München noch nicht. Eben war es aus der verschlafenen Atmosphäre der bierdörflerischen Zopfresidenz aufgewacht.

So war der Kronprinz und dann der junge König in einer höchst schwierigen Stellung. Er war völlig isoliert. Auf eine angestammte höfische Tradition konnte er sich nicht stützen, denn seine Bestrebungen standen im Gegensatz zu ihr, auf die Massen seines Volkes auch nicht, denn diese waren stumpf und „den meisten war der Bierkrug lieber“, wie Joseph Martin Wagner, der Kunstankäufer Ludwigs, einmal schrieb. So war es einstweilen jene dünne Schicht, als deren Exponenten wir schon Niebuhr, Mendelssohn, Overbeck, Cornelius erkannt haben, deren Sprecher er im Augenblick war, als die Glyptothek entstand, nämlich das junge liberale Bürgertum, die Intellektualisten, der dritte Stand, der 1789 seinen Einzug auf die Weltbühne gehalten hatte. Der antikische Gehalt der Glyptothekfresken war durchaus geeignet, gerade diesen Stand zu fesseln. Die Gebildeten, die Gelehrten, jene Klasse von Menschen, die sich anschickte, das Steuer der Entwicklung zu ergreifen, bildete das Publikum. Ihre eigene Geistesphysiognomie sahen sie bildlich dargestellt, den Geist des deutschen Idealismus, aus der Schule der Kant, Goethe und Schiller. Wenn also Ludwig, hingerissen von der Erhabenheit der Darstellung, stolz im Besitze eines solch einzigartigen Genies, vor dem eben vollendeten Fresko des Unterganges Trojas den Maler mit dem Orden der Bayrischen Krone schmückte und ihn dabei zum Ritter von Cornelius machte, so befand es sich dabei durchaus im Einklang mit den Geistigen seiner Zeit. Der bürgerliche Individualismus erhielt von königlicher Hand den Ritterschlag.

Wie sehr Antike und bürgerlicher Individualismus sich entsprechen, ja bedingen, haben wir im Laufe unserer Darstellung mehrfach ausgeführt. Jetzt war soeben ein Mann aufgestanden, der unter dem jubeln-

*Friedrich
Wilhelm
Joseph Ritter
von Schelling*

den Beifall seiner Klassengenossen die winkelmanngoethesche Lehre neu und leicht dem romantischen Geist angebildet, formulierte, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, seit 1807 Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Generalsekretär der Akademie der bildenden Kunst in München. Seine Kunstanschauung ist es, die in den Fresken der Glyptothek ausgedrückt scheint, nicht als ob gerade damals eine direkte Einwirkung des Philosophen auf den Maler stattgefunden hätte, dies geschah erst später und wird noch zu behandeln sein, sondern als Objektivierung desselben Zeitgeistes, der sich sowohl in der Philosophie als auch in der bildenden Kunst seine Organe schuf.

*Die Glyptothekfresken
und die
Schellingsche
Kunstphilosophie*

Cornelius wie Schelling sind eigentümliche Vertreter ihrer Zeit, jener ein philosophierender Künstler, dieser ein künstlerischer Philosoph. Beide tief durchdrungen von der Untrennbarkeit des Philosophierens und des künstlerischen Schaffens. Die Kunst ist „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie,“ schreibt Schelling, „welches immer und fortwährend aufs Neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß.“

Das war ganz im Geiste des Cornelius gesprochen und Schelling fährt an anderer Stelle fort: „Durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtige Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten. Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealistische Welt trennt, und es ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hin-

durchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealistische Welt oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm, sondern in ihm existiert.“

Damit ist in prägnantester Form die Stellung des Cornelius zur Kunst gekennzeichnet, so wie er sie in Rom ausgebildet hatte: Die Phantasiewelt, die einzige wirkliche Kunstwelt! Die Naturwelt nur unvollkommen, sie abzubilden zwecklos. —

Hören wir Schelling weiter: „Die Lage des Künstlers gegen die Natur sollte oft durch den Ausspruch klargemacht werden, daß die Kunst, um dieses zu sein, sich erst von der Natur entfernen müsse und nur in der letzten Vollendung zu ihr zurückkehre. Der wahre Sinn derselben scheint uns kein anderer sein zu können als folgender: In allem Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blindwirksam, wäre er es auf dieselbe Weise im Künstler, so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden. Wollte er sich aber mit Bewußtsein dem Wirklichen ganz unterordnen und das Vorhandensein mit knechtischer Treue wiedergeben, so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke. Er muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur, um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen. Hierdurch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe, er verläßt das Geschöpf, um es mit tausendfältigem Wucher wiederzugewinnen und in diesem Sinne allerdings zur Natur zurückzukehren.“ (Schelling, Verhältnis der Kunst zur Natur. 1807. Weiß S. 397).

Damit wird jeder Naturnachahmung ganz im Sinne des Cornelius abgesagt. Aber nicht minder der Naturidealisierung, der Zusammensetzung schöner Formen im Sinne eines Mengs und der Akademie. Denn einzig „jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen.“

Es war dem genialen Visionär Cornelius gemäß, wenn Schelling auf einmal alles in das Innere des schaffenden Genius legte, wenn er dessen innere Welt als die ihm allein Maßgebende und Produktive darstellte, und es entsprach nur seinem eigenen übermäßig ausgebildeten Selbstgefühl, wenn ausgesprochen wurde, daß allein die Kraft des Genies diese Welt aus einem bewußtlosen Kunstwerk zu einem bewußten zu erheben und zu vollenden imstande sei. Schelling und Cornelius waren sich in äußerlichen und innerlichen Dingen wesensverwandt. Wenn der Professor unter Vorantritt fackeltragender Pedellen zu seinem Hörsaal schritt und seine dunklen Augen mit den weiten Pupillen unter dem grauen, langlockigen Kopfe das Auditorium überflogen, da war der Eindruck ähnlich wie der, den man empfindet, wenn man Cornelius, dem kleinen Mann mit dem gewaltigen Schädel gegenüberstand, dessen leuchtendes Augenpaar jedem bis ins Innerste der Seele brannte. Beide waren Demagogen größten Stils.

Der Inhalt der Kunst ist das göttliche All, seine Neuschaffung aus der Phantasie, aber nicht die gegebene trübe Welt, sondern die Welt der Ideen. „Die Ideen, sofern sie als real angeschaut werden, sind der Stoff und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst, aus welcher alle besonderen Kunstwerke als vollendete Gewächse erst hervorgehen können. Diese realen, lebendigen und existierenden Ideen sind die Götter; die allgemeine Symbolik und die allgemeine Darstellung der Ideen als reale ist demnach in der Mythologie gegeben In der Tat sind die Götter jeder Mythologie nichts anderes als Ideen der Philosophie, nur objektiv und real angeschaut.“ (Weiß S. 18).

Damit ist die Basis der Glyptothekfresken gezeigt. Philosophische Ideen über das Wesen der Dinge in den Gestalten Hesiods, sie, der würdigste Gegenstand der Kunst, erhoben in die Sphäre kosmisch-religiöser Betrachtung. Die griechische Mythologie ist die höchste überhaupt, da in ihr alle Möglichkeiten, die im Ideenreiche liegen,



APHRODITE UND EROS SCHÜTZEN PARIS GEGEN MENELAOS
KARTON

völlig erschöpft sind. Ihre Gestalten „bedeuten“ nicht, sie „sind“ es selbst. Konnte Schelling aussprechen: „Mythologie ist die notwendige Bedingung, der erste Stoff aller Kunst“, indem er darunter natürlich die christliche Mythologie ebensowohl einbegriff, so war Cornelius davon im Tiefsten durchdrungen. Sein gesamtes Schaffen galt seit den ersten münchener Arbeiten einzig den großen heidnischen und christlichen Mythologien als den Darstellungen der urbildlichen Welt selbst. Aber auch was die formale Durchbildung betrifft, so sind die Glyptothekfresken nichts anderes, als die Objektivationen schellingscher philosophischer Ideen, wie sie damals in weiten geistigen Kreisen Boden gewonnen hatten. Hier sind drei Punkte hervorzuheben: Die Prävalenz der menschlichen Figur, das Primat der Plastik und das Aufgehen des Charakteristischen im Allgemeinen. Ersteres entsprach Cornelius seit jeher. Schon in Rom hatte er seine Landschaften von Dritten malen lassen. Befanden sich auf den Bartholdy-Fresken noch mancherlei landschaftliche Erinnerungen, so sind diese jetzt völlig weggefallen, um nie wieder zurückzukehren. Diese ausgesprochen antikisch-klassizistische Tendenz wird von Schelling besonders eindringlich vertreten. Von der tiefsten Stufe der Gegenstände, wo ganz unorganische, — ohne bewegliche Farbe — Stilleben dargestellt werden, steigt der Vorwurf über die Blumen- und Fruchtmalerei, über die Tiermalerei, Landschaftsmalerei zur letzten und höchsten Stufe der Farbenerscheinung empor, wo sie innerlich organisch lebendig und beweglich erscheint. „Da dies nur in der menschlichen Gestalt der Fall ist, so ist dies der letzte und vollkommenste Gegenstand der malerischen Darstellung. Mit derselben betritt die Kunst ein Gebiet, in dem eigentlich erst ihre absoluten Erzeugnisse beginnen und ihre wahrhafte Welt sich entfaltet.“ Diese Grundanschauung Schellings ist das Motto der Akademiereform des Cornelius, wie überhaupt von dessen gesamter münchener Tätigkeit.

In der Menschendarstellung ist für Schelling die Historie wiederum die höchste Form, ganz im Sinne des Cornelius, aber nur wenn sie zu-

gleich „bedeutend und womöglich Ausdruck von Ideen, allgemein bedeutend“ ist. Schönheit und Ruhe müssen diese atmen, denn „nur in der Ruhe kann die menschliche Gestalt überhaupt, und das Gesicht der Spiegel der Ideen sein.“ Deshalb ist nicht das Charakteristische erstrebenswert in der Kunst, wie es der junge Goethe in Straßburg geglaubt hatte, eine Meinung, die Cornelius in Frankfurt geteilt, sondern die freie vollendete Schönheit. Das Eigenartige, Charakteristische verschwindet, indem Fülle und Reichtum zunehmen. Die vollkommene Schönheit ist deshalb „charakterlos.“

„Nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden“ formuliert dies Schelling, „und dieses ist allerdings im Charakteristischen das letzte Ziel der Kunst.“ (Weiß, S. 401).

So läuft auch die Entwicklung des Cornelius von den sperrigen Bildungen der Faust-Illustrationen zu den klaren, wenn auch für unseren Geschmack ausgelaugten Gestalten des Göttersaales. Eigentümlicher Weise oder besser gesagt, natürlicherweise, hat dieser dem Publikum weit besser gefallen als der Heroensaal, wo das Temperament mit dem Künstler wieder durchbrach.

Noch ein Wort über die Plastik. Daß sie seit Winkelmann die höchst geehrte war, ist bekannt, und daß die ganze klassizistische Ästhetik mit Goethe an der Spitze aus ihr die Normen für die bildende Kunst zog und sie auch ohne Weiteres auf die Malerei übertrug, ist gezeigt worden. Die Romantik hatte sich dem entgegengesetzt. Unter der Führerschaft Friedrich Schlegels hatte sie einen guten Kampf gekämpft. Cornelius hatte in seiner frankfurter Zeit männlich unter Friedrich Schlegels Fahnen gefochten. In Rom hatte er geschwankt, war langsam unter den Einfluß Raffaels gekommen. Niebuhr hatte dann das Seinige getan. Jetzt stand er in München auf dem Boden, auf dem auch Schelling wirkte. Sagte der Philosoph: Die Plastik für sich allein faßt alle anderen Kunstformen als besondere in sich, oder sie ist in sich selbst wieder und in abgesonderter Form Musik, Malerei und Plastik, so zeigen die Fresken der Glyptothek ein neues bewußtes

Sichbekennen zum statuarischen Stil, zur Ausmerzung jeder male-
rischen Zusammenfassung durch Helldunkel, zur scharfen Kontur-
ierung und zur Isolierung der einzelnen Figuren ganz im Sinne des
Klassizismus.

Hält man einen Augenblick inne und betrachtet zuerst das schel-
lingsche System und im Weiteren die Glyptothekfresken des Corne-
lius, so wird von beiden klar, wem sie ihre Beliebtheit verdanken. Ihrer
mangelnden Originalität. Sie bildeten Synthesen der beiden wider-
strebenden großen Zeitprinzipien, des Klassizismus und der Roman-
tik. Grob ausgedrückt: Friedrich Schlegel und Goethe reichten sich
die Hände. Die Romantiker empfangen als Gabe ihr „schöpferisches
Genie“, das allein aus dem bewußlosen Kunstwerk der Welt das be-
wußte schafft, und weiter die Begründung aller Kunst im Mythos.
Die Klassizisten erhielten das alte winkelmansche Lied in neuem
und modernisiertem Gewande dargebracht. Daß es anscheinend ge-
lungen war, auch hier wieder einmal die „Identität“ zu finden, das
war der große Triumph der münchener Philosophie. Nicht anders bei
Cornelius. Der Führer der heiligen Schar der Nazarener der Casa Bar-
tholdy, der Schöpfer der Faust-Illustrationen und der Nibelungen,
köstlich gekrönt mit vielfachem romantischem Ruhm, malte einen
großen antiken Cyclus. Das Haupt einer mittelalterlichen Werk-
statt, Meister von seinen Schülern genannt, der wütende Akademi-
töter führte Gemälde aus, die im Grunde von den üblichen Akade-
miebildern sich nicht allzusehr unterscheiden. Das Feindliche war
abgestreift, keine eckigen Bildungen, krausknittrigen Gewandungen
störten mehr den ruhigen Genuß. Alles war rund, glatt, wohltuend,
kompositionell unübertrefflich verknüpft. An die Stelle der „karak-
teristischen“ Kunst der Jugend war reiner Hellenismus getreten. Da-
zu kam gerade das, was die Gebildeten besonders befriedigte. Was
Goethe gefordert, wonach Humboldt, Schelling, Schiller verlangten,
hier ward es beispielhaft geboten: Tiefe philosophische Gedanken in
großer Form. Einem Geschlecht, das den schwersten Deduktionen



Die Parsen. Entwurf.

eines Fichte leicht zu folgen vermochte, für das die Meinungsstreitigkeiten eines Herder und Kant, eines Schelling und Jacobi, eines Paulus und Hegel ein tatsächlich hohes Interesse boten, mußte ein so tief-sinniges Werk imponieren, wie es sich in den drei Räumen der Glyptothek entrollte. Hier war nicht nur die geistig ungebildete Akademie-routine des achtzehnten Jahrhunderts überwunden, auch die Elaborate der weimarer Konkurrenzen waren besiegt; keine sinnlosen, wenn auch noch so reizvollen Gliederpuppenbeine flatterten mehr in der Luft herum, keine tausendfach wiederholten Genien und Tugenden trieben ihr bis zur Übersättigung bekanntes Wesen, nein jede Gestalt hatte ihre eigene wohlerrwogene Bedeutung, jede hatte eine wichtige Rolle zu spielen im Ensemble und jede war Trägerin eines tiefen philosophischen, literarischen Sinns.

Mochte denn auch die Akademie über die mißglückte Farbigkeit

spötteln, der alte Hof witzeln, mochten die altbayrischen Klerikalen über die Nacktheiten zetern, die Gebildeten waren hingerissen, und nicht nur die von München, nein, die Glyptothek wurde eine allgemeine deutsche Angelegenheit; aus ganz Europa liefen begeisterte Aufträge und Zuschriften ein, so daß man sagen kann, hier habe Cornelius den Geist seiner Zeit ausgesprochen. Dies ist der Höhepunkt im Leben dieses Mannes, der den Höhepunkt seiner Kunst längst überschritten hatte.

Unterdessen hatte sich mancherlei Tatsächliches im Dasein unseres Helden ereignet. Auch davon muß berichtet werden. Kaum war Cornelius aus Rom in München angelangt, als er ein Schreiben des Ministers von Altenstein aus Berlin erhielt, das ihm die Stelle eines Direktors der Kunstakademie in Düsseldorf mit einem jährlichen Gehalt von 1000 Talern offiziell übertrug, und gleichzeitig ihm den Auftrag erteilte, einen Saal im neuen berliner Schauspielhaus in Fresko auszumalen. Die Verpflichtung mit dem bayrischen Kronprinz möge er auf eine „angemessene und anständige Art“ lösen. Cornelius antwortete in einem ausführlichen Schreiben, worin er auf die Unmöglichkeit hinwies, die Angelegenheit mit München rückgängig zu machen, und worin er jenen Modus vorschlug, den er seinerzeit in Rom gemeinsam mit Niebuhr erörtert hatte, nämlich den Winter in Düsseldorf zu verbringen und im Sommer in der Glyptothek zu malen, wobei die Schüler Beschäftigung finden sollten. Gerade davon erwartete Cornelius viel. In wahrhaft großartiger Weise ging Altenstein darauf ein, ohne irgend welche Gehaltskürzungen. Im Laufe Januar 1820 war Cornelius dann in Berlin, wo er drei Dantekartons für die nichtausgeführten Massimi-Fresken ausstellte, weiter von der Glyptothek „Amor mit dem Adler“, „Amor mit dem Cerberus“, den Karton der Nacht und den der Parzen. Das Publikum blieb kalt.

In Düsseldorf begann sich nach und nach die Akademie unter großen Schwierigkeiten zu formieren. Die Akten der Akademiegründung weisen die seltsamsten Vorschläge und Erwägungen auf. Vorüberge-

*Cornelius als
Direktor der
Düsseldorfer
Akademie*

hend wollte man sogar in Berlin die ganze Sache aufgeben. Vielleicht steckte Schinkel dahinter, worauf Alfred Herrmann-Bonn 1912 im Düsseldorfer Generalanzeiger hingewiesen hat. Dann besserten sich die äußeren Verhältnisse, die anfangs recht unerquicklich gewesen waren, geeignete Lokalitäten wurden bereitgestellt, Abbildungsmaterial wurde beschafft, Lehrer wurden eingestellt, die Schüler kamen herbei. In der Glyptothek halfen Joseph Schlotthauer, Clemens Zimmermann, letzterer aus der Langer-Schule, Peter Heß, ein Tiermaler, und Heydeck, ein Genremaler aus der alten münchener Schule. Karl Stürmer und Hermann Stilke aus Berlin, die 1821 eintraten, waren die ersten wirklichen Cornelius Schüler. Sie arbeiteten alle an der Ausmalung mit, indem entweder ganze Felder von dem einen oder anderen gemalt wurden, oder auch nur Teile, zum mindesten Untermalungen und Ornamentsdekorationen. Ausschließlich von Cornelius ausgeführt sind: Eros mit dem Delphin, Eros mit dem olympischen Adler, Eros mit dem Pfau, Ajax, von Hektor niedergeworfen, Nestor und Agamemnon wecken den Diomedes und die Erschaffung des Menschen durch Prometheus.

An der düsseldorfer Akademie brachte Cornelius alte Freunde unter, Mosler wurde gleich am Anfang Sekretär der Akademie, Wintergerst 1822 Lehrer der Elementarklasse. Vorübergehend trat auch einmal eine Abkühlung des Verhältnisses zu Berlin ein, als man dort die Befürchtung aussprach, die Akademie könne durch die wiederholte lange Abwesenheit des Direktors leiden und klare Äußerungen verlangte, wie lange die Arbeiten in der Glyptothek noch dauern würden. Cornelius klopfte in München an, ob er von dort dieselbe Summe erwarten könne, die er von Preußen bezog, aber trotz eifriger Verwendung des Kronprinzen konnte eine solche Aussicht nicht eröffnet werden. Später hieß es auch einigemal, Cornelius solle die Stelle Schellings als Generalsekretär der Akademie erhalten, aber unterdessen hatte sich die Verstimmung mit Berlin wieder gelegt, zumal man sich dort ungemein entgegenkommend zeigte. Und Cornelius blieb.

Endlich am 6. August 1824 starb Peter Langer. Schon am 17. des-
selben Monats teilte Cornelius dem Minister mit, er sei bereit, die
Stelle eines bayrischen Akademiedirektors anzunehmen, sofern sie
ihm angeboten werde. Dies erfolgte denn auch, und schon am 15. Au-
gust konnte die Ernennung dem Künstler zugestellt werden. Das Ge-
halt belief sich auf 3600 Gulden. Die Schule in Düsseldorf löste sich
auf. Sie hatte eben angefangen, als Schule zu wirken. Die Universität
in Bonn sollte mit Fresken ausgeschmückt werden. Cornelius über-
trug die Aufgabe Hermann, Götzenberger und Förster. Diese Ar-
beiten wurden ausgeführt, aber die Schloßherren am Rhein, die v. Ples-
sen, v. Hompesch, v. Spee, die im Anschluß an einen großen Auftrag
des Reichsfreiherrn v. Stein auch ihrerseits an Aufträge gedacht hat-
ten, zogen sich wie der letztere wieder zurück, nachdem Cornelius
den Rhein verlassen hatte. Der Vorschlag, Julius Schnorr als Nach-
folger in Düsseldorf anzunehmen, wodurch eine gewisse Continuität des
Kunststils erhalten geblieben wäre, wurde abgelehnt. Man hatte die
koloristische Schwäche des Cornelius in Berlin wohl gemerkt und
wünschte einen Ausgleich. So berief man Wilhelm Schadow, der die
Dinge in ganz andere Bahnen lenkte.

*Direktor der
Münchener
Akademie*

In München trat Cornelius an die Stelle Peters von Langer. Sein
Grundplan zur Erneuerung der Akademie war, den ganzen römischen
Freundeskreis, Overbeck, Schnorr, Philipp Veit, Heinrich Heß, den
alten Koch und Martin Wagner zu berufen, doch stieß dies auf prak-
tische Hindernisse. Immerhin wurden die Professoren Hauber und
Seidl pensioniert, Männer von ausgesprochener Rokokotradition, von
denen besonders der letztere bei den jungen Corneliuschülern viel
Ärgernis erregt hatte, wenn er sie dazu anzuleiten suchte, den Akt
durch Hinzufügung klassischer Embleme historisch zu gestalten. An
ihre Stelle kamen Heinrich Heß und Julius Schnorr. Overbeck konnte
sich nicht entschließen, Rom zu verlassen. Später trat der Kupfer-
stecher Samuel Amsler hinzu. In jener Zeit wurde auch Robert v.
Langer kalt gestellt, das Haupt der Unzufriedenen, der selbst auf die

*Neuorgani-
sierung der
Münchener
Akademie*

Direktion gerechnet hatte. Wenn man sich des Briefes Goethes an ihn erinnert, in dem ihm Cornelius wohlwollend empfohlen wird, begreift man den Stachel. Clemens Zimmermann und Julius Schlotthauer, ursprünglich Langerianer, hatten von Anfang an unter Cornelius in der Glyptothek gearbeitet und kamen nun in feste Professorenstellen, nachdem auch Kellerhoven gestorben war. 1830 konnte man sagen, daß die Akademie im Sinne des Meisters gesäubert war. Das Schwergewicht lag bei der Historienmalerei. „Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach, sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungsmalerei ist eine Art von Moos und Flechtgewächs am großen Stamm der Kunst“, schrieb Cornelius im Dezember 1825 an seinen Fürsten, der im gleichen Jahre den Thron bestiegen hatte. Man wird unschwer an die schellingschen Deduktionen erinnert.

Es gab drei Klassen: die Gipsklasse, in der auch einige Studien nach der Natur gemacht wurden, die Klasse schwierigerer Aufgaben des Antikensaales mit Anfängen der Ölmalerei, und die Komponierklasse, woselbst die Öltechnik weiter ausgebildet werden sollte. Der Unterricht war auf sechs Jahre bemessen. Das Wichtigste jedoch war, daß die jungen Leute, sobald sie das Lehrlingsalter verlassen und Gesellen geworden, eigene Aufgaben erhielten. So war der Auftrag gemeint, die Decke des Odeonsaales mit mythologischen Bildern zu schmücken, wozu Kaulbach, Anschütz und Eberle bestimmt wurden, weiter die Arkaden des Hofgartens auszumalen, und zwar mit historischen Szenen, mit Darstellungen aus der bayrischen Geschichte.

*Erste Gegen-
sätze*

Bei diesen Arbeiten trat der erste Gegensatz zu Tage, der symptomatisch von großer Bedeutung wurde. Das Thema war ein historisches. Bestimmte Begebenheiten aus einer, wenn auch entfernten vergangenen, aber aus geschichtlicher Zeit waren darzustellen. Cornelius selbst hatte dies nicht gelegen, dem, wie wir gesehen haben, in schellingischem Sinne nur religiösmythologische Themata wahrhaft würdige Objekte der Kunst schienen. Die Jungen nahmen an. Die Zeit der Hi-

storiemalerei setzte ein mit dem Aufschwung der Geschichtswissenschaft. Der Geschichtskonstruktion abstrakter Art im Sinne Hegels begann die exacte Geschichtswissenschaft an die Seite zu treten. Einzelheiten wurden erforscht und sichergestellt, Details untersucht. Cornelius hatte sich nie um zeitgetreue Kostüme gekümmert, weder bei den Nibelungen, noch bei den Bartholdy-Fresken. Der ägyptische Joseph erschien gleich seinen Brüdern in idealem, leicht klassisch getöntem Gewande. In der Glyptothek konnte völlig davon abstrahiert werden. Da kam es einzig auf die ewige Idee an. Jetzt genügte dies nicht mehr. Der König schrieb nicht nur die Themata vor, sogar in besonderen Fällen die Uniformen bis zur Farbe der Knöpfe. So begann sich der Schwerpunkt zu verschieben. Nicht mehr der tiefe philosophische Gedanke, auf den Cornelius so großen Wert legte, war das Wesentliche, sondern die historische Treue. Der große ideale Zug wurde notwendigerweise geschädigt, wenn nicht überhaupt unmöglich gemacht, wenn Personen in Kostümen abgebildet waren, die im Kreise der realen Möglichkeiten lagen. Das Interesse wandte sich mehr und mehr Einzelheiten zu, wo in der Glyptothek das Allgemeine den Ausschlag gegeben hatte. Die meisten jungen Leute, die jetzt in den Arkaden ihr Meisterstück leisteten, machten sich dabei auch innerlich unabhängig von Cornelius, welchen sie natürlich nach wie vor schwärmerisch verehrten, an dessen eigentlichem Wesen sie jedoch auf einmal vorübergeglitten waren. Seine Schüler waren sie nicht mehr. Diese Tragik hat der Meister tief empfunden.

Aber auch sonst hatten sich die Verhältnisse in München lange nicht so günstig gestaltet, wie es der Künstler in jenen römischen Tagen gehofft hatte, als er seine Kartons für die Glyptothek entwarf und von einer Stellung geträumt hatte, die jener eines Raffael am päpstlichen Hofe ähnlich war. Haupt einer Schule, gestützt auf einen begeisterten Fürsten, über die reichen Mittel eines nicht unbeträchtlichen Staates verfügend, das gesamte öffentliche Leben künstlerisch durchdringend, es nach den höchsten und edelsten Prinzipien einheit-

lich gestaltend, so hatte sich Cornelius seine Stellung in München gedacht. Nur teilweise war sie es geworden, und nun hatte eine Entwicklung eingesetzt, die auch das Errungene wieder aufzulösen geeignet war. Konflikte begannen sich zu häufen, die nicht mehr wie sonst ihre glückliche Beilegung durch den Fürsten erfuhren, sondern wie offene Wunden an einem lebenden Körper häßlich klafften und unübersehbare Zeichen einer schleichenden Krankheit darstellten. Von diesen Konflikten muß gesprochen werden; denn weit entfernt davon, zufälliger oder äußerlicher Natur zu sein, sind sie Produkte des Wesens unseres Helden, wichtig zum Verständnis seines tragischen Sturzes.

Die Konflikte Die Geschichte des Aufenthaltes des Cornelius in München ist eine Geschichte von Konflikten; dem Konflikt mit Klenze folgte der mit Gärtner, und zuletzt der mit dem König. Die ältere ausnahmslos dem Künstler blind ergebene Corneliusforschung ist darob meist in Wehklagen ausgebrochen, hat ihr Objekt so lange gewaschen und mit vielerlei Kräutlein parfümiert, bis es rein und lämmleinweiß aus allen Prozeduren emporstieg und hat andererseits nicht gezögert, Klenze sowohl als Gärtner langsam aber unentwegt zu finsternen Bösewichtern zu wandeln. Dies ist natürlich nicht zu halten.

Cornelius besaß ein außerordentliches Selbstgefühl. Jenes bedeutende Individualitätsempfinden, das die klassizistische Zeit ausgebildet hatte, war bei ihm durch einen starken Schuß romantischer Selbstberauschung gesteigert. Nicht ohne Grund war Schiller der Lieblingsdichter des Mannes. Eine solche Gestalt, die von Anfang an den Druck des Lorbeers auf der Stirne fühlte, durch deren Briefe von den Jahren der ersten künstlerischen Gehversuche ab die Prophezeihungen einer großen Zukunft laufen, mußte dauernd anstoßen. Wenn man etwa im Beginn der Korrespondenz mit dem Kronprinzen in einem Brief vom 20. Dezember 1819 liest: „Von dorthier [den Kunsträten] kamen jene Wolken, die sich zwischen Sie und Ihren Diener legten, wohl wissend, daß, wenn Flammen zusammenschlagen, die

Wolken verzehrt werden“ (s. Anhang), so bemerkt man nicht nur, daß schon damals Konflikte spielten, sondern auch, daß das Selbstbewußtsein des Künstlers keinen Augenblick daran zweifelt, daß die Ursache überall, nur nicht bei ihm selbst zu suchen sei. Das Bewußtsein des Genies überwucherte alle anderen Gedanken, die Ausbildung der eigenen, großen produktiven Persönlichkeit, ihr Kult im Sinne der romantischen Lebensführung, das waren die treibenden Kräfte. So kam es, daß bezeichnenderweise gerade der Eindruck von Cornelius' Persönlichkeit als das große Erlebnis allgemein geschildert wird, das dann auf die Werke wieder überstrahlte. Es ging eine Suggestivkraft von diesem Manne aus, der grenzenlos an sich glaubte, dämonisch und demagogisch durch und durch, die Welt ein halbes Jahrhundert lang in dem Glauben hielt, er habe die alte Kunst zu neuem Leben erweckt, er sei der Goethe unter den Malern, der größte bildende Künstler nach Dürer. Bedenkt man die starken Widerstände, die sich immer wieder gegen ihn entfesselten, die Mißerfolge der Arbeiten selbst, so erstaunt man, daß dennoch der gewaltige Nimbus, der den Namen Peter Cornelius umgab, unverlöschlich fortbestand bis zu seinem Ende. Immer wieder erzählen Memoiren von dem Glutblick seiner Augen, die jedem bis auf den Grund der Seele schauten, von der breitgewölbten Stirn, hinter der Welten zu wohnen schienen, von den kurzen und scharf hervorgestoßenen Bemerkungen, die nicht selten voll ätzenden Spottes waren. Dies ist nur so zu begreifen, daß hier aus einer Verbindung von klassischer Autonomie und romantischer Mania eine Persönlichkeit als Kunstwerk entstanden, daß allein in ihrer Existenz eine produktive Kraft von weit wirkendem Einfluß vorhanden war. Dagegen konnten die Klenze und Gärtner nicht aufkommen.

Leo v. Klenze, aus mecklenburgischem Geschlecht 1784 geboren, *Leo v. Klenze* war nach mannigfachen Irrfahrten auf dem Kontinent, just im Augenblick peinlichster materieller Verlegenheit von dem scharfäugigen Kronprinzen nach München berufen worden. Die elegante, beherrsch-

te Art des Weltmannes, eben so sehr wie die begeisterte Liebe zum klassischen Altertum erwarben ihm bald die Sympathie des Fürsten, eine vielleicht nicht im Sinne Schinkels geniale, jedoch tüchtige und klare Baugesinnung erhielt sie. Klenze war keine Kämpfernatur, die für ihre Prinzipien durchs Feuer ging. Klassizist von Neigung und Lehrgang, baut er auf Befehl Ludwigs auch wohl renaissancemäßig, ja sogar byzantinisch, aber er wußte seine Position zu wahren, wo sie ihm gefährdet schien. Der Mann, der im Laufe seiner Wanderungen auch die Kehrseite des Lebens hatte sehen müssen, der sich, Hofarchitekt und Hofbaudirektor Jeromes von Westphalen, auch einmal vis à vis de rien befunden und um eine simple Anstellung in der bayrischen Gendarmerie nachgesucht hatte, besaß die Entschlossenheit, die solche Erfahrungen mit sich bringen, seine Stellung ein für allemal zu wahren. Er war sicher kein Intriguant. Untadelig in jeder Weise, immer allen Kneipereien fern, gründlich gehaßt von all jenen, mit denen er sich nicht gemein machte, besaß Klenze doch uneingeschränkt die öffentliche, sicher nicht gern gegönnte aber undiskutierbare Achtung.

*Cornelius
Kritik an
Klenze*

Klenze hatte im Anfang in keiner Weise Stellung gegen Cornelius genommen. Den Ausfall machte der Maler. Der Kronprinz hatte sein Gutachten über die klenzeschen Entwürfe zur Walhalla eingefordert; Cornelius unterzog sie einer vernichtenden Kritik. Er tadelte den klassischen Stil als für ein nur deutsches Ehrendenkmal nicht geeignet, er fand ihn unvolkstümlich, er wandte sich gegen die Verbindung dorischer Säulen mit einem Rundtempel, gegen die vielstufigen Substruktionen, ebenso wie gegen die, wie ihm schien, spielerischen Ziegelverzierungen. Im Inneren des Gebäudes vermißte er „alle jene erhebenden Motive, die der Gegenstand nicht allein zuläßt sondern fordert“. Das nackte Ankleben der Büsten in Reih und Glied an einer unermesslichen, unmotivierten Wand schien ihm dürftig und er hielt nicht zurück, hier im Einzelnen, mit spitzigen Bemerkungen nicht zu sparen (s. Anhang).

Der Grund zu dieser höchst unbedachtsamen Kritik lag einerseits

im Wesen des Cornelius, dem es unmöglich war, eine bedeutende Persönlichkeit neben sich zu sehen, und andererseits in dem offensichtlich in seinem Innern nagenden Gedanken, hier eine ungenutzte Gelegenheit zur Verwendung von Freskenschmuck entfliehen zu sehen. Ob Klenze von diesem Gutachten erfahren, steht dahin; immerhin ist es anzunehmen. Sicher ist, daß es der beherrschten Natur des Niedersachsen lag, äußerlich ruhig zu bleiben. Bei der Verlegung des Glyptothekeneingangs weg von den dafür bestimmten Sälen des Cornelius an die Gegenseite, hat er wenige Jahre darauf seine Rache kalt gelassen. Auf diese Weise wurde die Hauptwirkung der Fresken sabotiert.

Klenze pariert den Stoß

Cornelius lernte daraus nicht. Weit entfernt, als ein Diplomat mit jener unbestreitbaren Potenz das Gleichgewicht zu suchen, ein gemeinsames Wirken für eine hohe gemeinsame Sache zu erstreben, verbiß er sich in schärfste Opposition. Für ihn handelte es sich in Zukunft um Machtfragen, hie Klenze, hie Cornelius. Es gab zwei gesellschaftliche Zirkel, die sich nie berührten und jedem Neuling sofort scharf auf den Zahn fühlten, zu welchen er sich wohl schlagen werde. Eine unangenehme Atmosphäre. Zu Cornelius hielten einerseits seine Schüler, eine Schar junger Leute, deren Hauptfähigkeit im Feste feiern bestand. „Nie habe ich,“ schreibt Pech, „eine solche visionäre, von der Wirklichkeit so völlig abstrahierende Existenz gesehen, in der sich hier eine ganze Menschklasse hineingelebt“, weiter die „mystische Kongregation“, wie sie Gärtner boshaft nannte, Franz v. Baader, Ringseis, Eberhardt, Schlotthauer, Görres, die Brüder Boisserée, später auch Thiersch, Fräulein Lindner und Schelling. Zu Klenze hielten die „Heiden“. Man führte italienische Opern in seinem Hause auf. Die kultivierte Gesellschaft der älteren Tradition fand sich dort ein. Gegenseitig verklagte man sich beim König, wobei Dr. Ringseis, der von seinem Fürsten gern zu allerlei diplomatischen Missionen verwandte Leibarzt, sein gutes Maß beisteuerte.

Das nächste schwere Rencontre fand anlässlich der Innenausstattung der Pinakothek statt, die Klenze erbaut und deren Loggien von

Neue Reibungen

Cornelius mit Fresken im Sinne Raffaels zu schmücken waren. Auch hier hatte der Maler sein Gutachten abzugeben, und auch hier fuhr er vor, wie ein Stier gegen das rote Tuch. Die für Stukkaturen und Vergoldungen aufgeführten Summen erschienen ihm übermäßig, die Tatsache einer reichen Vergoldung überhaupt nachteilig für die Wirkung der Gemälde, die beabsichtigte Seidenbespannung desgleichen. Man muß zugestehen, daß die Grundgedanken, die Cornelius leiteten, hier wie anlässlich der Walhalla sehr gesunde waren; sind doch Vorschläge, wie Bretterverkleidung der Wände, überzogen mit starker, einfarbiger, einmal gestrichener glanzloser Leinwand, eminent modern in unserem Sinne. Aber die Schärfe, mit der der Künstler voring, mußte verstimmen, besonders da es immer mit Seitenblicken auf seine Malerei geschah, die ihm nicht nur materiell, auch ideell zu gering bewertet schien. „Den Künstler, welcher einen Teil dieses Gebäudes mit Werken seiner Hand bekleiden soll, muß es mit Bedauern erfüllen, in diesem Überschlag eine im Verhältnis der Arbeit sehr geringe Summe für eigentlich künstlerische Produktionen, dagegen aber das Dreifache für vergänglichen, und nichttragenden handwerksmäßig angebrachten Schmuck angesetzt zu sehen. Die Kunst der Malerei steht ärmlich und vernachlässigt neben diesen ungeheuren Ansprüchen des Luxus, und dennoch, wie bescheiden auch der Künstler von sich denken möge, kann er zuversichtlich behaupten, daß seine Werke noch dauern und mit Vergnügen und Nutzen betrachtet werden, wenn alle seidenen Tapeten längst zerrissen und alle Vergoldungen längst geschwärzt und erblindet sind.“ (Förster, I. 424)

*Die Fresken
für die Pina-
kothek und
Cornelius'
Demütigung*

Wie vorauszusehen, erfolgte von Klenze alsbald der Gegenstoß, und er erfolgte genau so ruhig und sicher wie das erste Mal. Nicht Cornelius selbst, nein der Akademieprofessor Zimmermann erhielt die Direktion der Pinakothekfresken. Er konnte sich nach Wahl die Mitarbeiter dazu nehmen. Cornelius hatte nur die Entwürfe dazu zu leisten. Umsonst ließ dieser alle Geschütze auffahren. Die Briefe an den König klingen wie das unterdrückte Brüllen eines verwundeten

Löwen. Der König antwortet nicht, er hatte längst begonnen, den Meister mit anderen Augen anzusehen.

Bis in die Zeit der Ludwigskirche zogen sich die Entwürfe zu den Loggienfresken der Pinakothek hin, eine Geschichte der Malerei in Künstleranekdoten aufgelöst. Die achtundvierzig Umrißzeichnungen kamen auf Befehl des Königs in das münchener Kupferstichkabinett (6 Entwürfe in wiener und frankfurter Privatbesitz.) Eine bunte Schülerschar verfertigte unter der Leitung Clemens Zimmermanns die Fresken, die so kümmerlich ausfielen, daß Gärtner schreiben konnte, er möchte sie nicht in seinen Gängen haben, sie seien unter der Kritik und die Ornamente schlechter als von den gewöhnlichsten Zimmermalern. Wiewohl Cornelius ganz unschuldig daran war, denn er saß meist in Rom, als die Fresken ausgeführt wurden, und auch, da ja die Direktion offiziell in Zimmermanns Händen lag, so wurde ihm der ungünstige Eindruck der Loggien dennoch zur Last gelegt. Man war so gern bereit, dem Hochmütigen durch des Fürsten Gunst zu sehr Gestiegenen etwas am Zeug zu flicken.

Die Gegnerschaft Cornelius-Klenze war jedoch nicht nur begründet in der Tatsächlichkeit zweier sich gegenseitig im Wege stehender großer Männer, auch nicht allein in der gewalttätigen Gemütsart des Cornelius, und erst recht nicht in einer Intrigantennatur, die Förster und Riegel in Klenze hineinsahen, sondern sie lag tief im Weltanschaulichen verankert. Heidentum und Christentum, Antike und Romantik traten sich in den beiden gegenüber!

Cornelius hatte mancherlei Wandlungen durchgemacht. Romantisch im tiefsten Sinne war er stets geblieben und ist es gewesen, bis der Tod den Vierundachtzigjährigen abrief. Aus der Zeit tiefer psychischer Depression, in der in Rom ihm Overbeck geistigen Zuspruch gesendet hatte, aus der Zeit jener, für den romantischen Menschen so überaus bezeichnenden Zerknirschung, Selbstvernichtung, Weltflucht hatte Niebuhr ihn erlöst und ihn durch die heiteren Gärten der Antike zur frohen Bejahung alles Seienden geführt. Damals hatte Cornelius

Innere Wandlung in Cornelius



Gründung des Campo Santo in Pisa, Entwurf.

gelebt, menschlicherotisch, künstlerisch. Damals entstanden die Entwürfe der Glyptothekfresken, damals war er Klenze nahegekommen, damals befand sich auch der Kronprinz mit ihm in vollem Einklang. Der Cornelius der dreißiger Jahre glich jenem nicht mehr. Wir werden niemals die letzten treibenden Kräfte in der Entwicklung eines Genies verstehen können, selbst wenn wir sämtliche Wäscherechnungen katalogisierten; allein Memoiren, Selbstbiographien können uns Aufschluß geben. Cornelius beabsichtigte lange, solche zu schreiben. Er kam nicht dazu. Die Briefsammlung Försters (Peter von Cornelius Ein Gedenkbuch 2 Bände 1874), so kostbar sie für uns ist, erlaubt selten einen Blick in die Tiefe. So sind wir darauf angewiesen, auf Grund zufälliger Bemerkungen, unauffällige Einzelheiten, die im Zusammenhang mit anderen gebracht werden können, zu vermuten und uns jene Kräfte zu rekonstruieren. In den genannten Jahren wandelte sich die heitere Sinnlichkeit antikischer Lebensanschauung, die Cornelius eine Zeit lang sein Eigen nennen durfte, in das Gegenteil. Der Geist Over-

becks erhielt wiederum die Oberherrschaft. Sicher ist der Umgang mit der schon erwähnten „mystischen Kongregation“ nicht ohne Einfluß gewesen. Franz von Baader, der „neue Jacob Böhme“, spielte dort eine besondere Rolle. Er lebte und webte in Theosophie. In einem spiritualrealen Theismus, für den Glauben offenbar, im Gewissen bezeugt und durch die Philosophie für die Wissenschaft erhärtet, sah er das Fundament geistigen Lebens. Zu Schelling stand er in starkem Gegensatz. Seine Trinitätslehre, seine Philosophie der Mythologie und besonders seine Offenbarungsphilosophie bekämpfte er. Sicher haben an jenen Abenden mancherlei Diskussionen stattgefunden, in denen der scharfe Geist des Malers Anregungen empfing. Baader muß einen faszinierenden Eindruck auf seine Umgebung gemacht haben. „Unter all jenen Mystikern war Franz v. Baader der genialste und tiefste“, schreibt Steffen. Übrigens kam er auch mit der Zeit zum Hellsehen und ging, wie der Görresbiograph Sepp erzählt, so weit, das Hellsehen für den gesunden, und unser allgemeinemenschlichen Leben für den kranken Zustand des sündhaften Sterblichen zu erklären. Nicht nur Ringseis, auch Schlotthauer gab sich lange diesen Gedankengängen hin. Seit 1833 beherbergte letzterer den Clemens Brentano, den „alten Nonnenpater“, wie Görres ihn zärtlich nannte, der völlig zum Mystiker geworden war.

Die Jahre waren religiös tief aufgewühlt. Auf der einen Seite standen die verhaßten Junghegelianer, die mit Wollust leugneten. Eben 1835 war das Leben Jesu von David Friedrich Strauß erschienen, das mit einer bisher unerhörten Kühnheit, mit einer an Hegel geschulten Dialektik und einer hohen wissenschaftlichen Exaktheit den Beweis führte, daß die Evangelien zum großen Teil aus Dichtung beständen, besonders daß alle Wunderschilderungen Erzeugnisse des christlichen Gemeinschaftsgeistes seien, der, religiös unbewußt produktiv, den Stifter der Religion verherrlichte und ihn rückwärts in der Messiasprophetie verankerte. Das Buch wirbelte Wolken Staubes auf. Es entfesselte die Geister, wie kaum eines in jenen Tagen. 1841 erschien

dann gar Ludwig Feuerbachs „Wesen des Christentums“, in dem die Gottesidee schlechthin als Wahnbegriff dargestellt wurde. So war es im linksradikalen Lager. Auf der anderen Seite erstarkte der Pietismus. Überall wurden Missionsanstalten gegründet. In Bayern unternahm 1837 das klerikale Ministerium Abel die Regierung, majorisierte den König, knebelte jede geistige Freiheit, gründete Klöster ohne Zahl und erbitterte die Bevölkerung auch gegen den Fürsten selbst. Die einzelnen Bekenntnisse, wie auch die einzelnen Kreise standen sich feindlich gegenüber. Es fehlte nicht viel, daß man mit der Waffe auf einander losging.

Gewissensbisse, Jahre seines Lebens rein heidnischen Darstellungen gewidmet zu haben, gehäufte Trauerfälle in der Familie, die religiös stark interessierte Umgebung und dazu die rastlose Dämonie seines Wesens, die ihn immer von einem Extrem ins andere sich stürzen ließ, brachten in Cornelius die Wandlung hervor. Er spann eine mystische Seelenfreundschaft mit Emilie Lindner, die damals in Basel lebte und später nach München übersiedelte. Ihr ergoß er sich oft in extatischen Briefen, die an die romantischen Produkte seiner Jugendzeit erinnern. Immer mehr schloß er sich in sich ein, hingegeben den eigenen Visionen, in die Rätsel der christlichen Heilslehre sich versenkend, sie ausdeutend. Ein für allemal sagte er der Sinnlichkeit ab, der heiteren Götterwelt. Auch Schelling wandte sich damals wieder der Religionsphilosophie zu. Fragen über die Unsterblichkeit der Seele, die göttliche Trinität, die Offenbarung waren es, die den Philosophen tief bewegten. Auf den einsamen Spaziergängen mit Cornelius im Englischen Garten haben sie die Unterhaltung gebildet.

Der Gedanke der Jugend, eine Kirche auszumalen, erwachte von neuem in dem Künstler. Vorsichtig wurden die Beziehungen nach Preußen wieder aufgenommen, die ziemlich abgerissen waren, seitdem Cornelius als Akademiedirektor das bayerische Indigenat erhalten hatte. Aber man hörte wohl davon in München, und wie immer es auch war, man wünschte Cornelius nicht nach Preußen ziehen zu lassen.

Eines Tages, es war im Sommer 1829, erhielt der Maler den Auftrag, das Innere der neu zu erbauenden Ludwigskirche mit Fresken zu schmücken. Selten ist ein Auftrag so organisch aus der Zeit herausgewachsen, selten hat er einen begeisterteren innerlich besser vorbereiteten Künstler angetroffen.

Nicht Klenze sollte die Kirche erbauen, dies hatte Cornelius erreicht, sondern Friedrich Gärtner, ein Freund, ein Romantiker, ein Verehrer der neueren Baustile. Zögling der Akademie in München, durch mehrere andere klassizistische Schulen gelaufen, dann Professor der Baukunst an der Akademie selbst, wurde ihm von Cornelius 1828 in Rom die nähere Bekanntschaft mit dem König vermittelt. Fast schien es, als müsse diesmal alles in schönster Harmonie sich ergeben. Wohl stellte der Maler nach der Meinung des Königs übermäßig hohe Geldforderungen, er verlangte 66 000 Fl., sogleich verzinslich deponiert, das heißt, da eine Arbeitszeit von zwanzig Jahren angenommen wurde, im Grunde das Doppelte, dazu 57 000 Fl. für gelieferte Farben, in Summe also etwa 177 000 Fl. Aber am Ende einigte man sich. Cornelius ging stark herunter, damit die Sache überhaupt zustande kommen konnte. Er war bereit, alles für 80 000 Fl. zu machen, und dazu die Malerei in zehn Jahren zu fertigen. Auf dieser Basis wurde der Vertrag stipuliert. Das Gleichgewicht zum König schien wieder einmal hergestellt. Aber man stand sich doch jetzt anders gegenüber als in den Tagen des ersten Enthusiasmus anno 1818. Es sei mir erlaubt, ein wenig auszuholen:

Wie sehnsüchtig der Kronprinz um den jungen Maler einst in Rom geworden, ist bekannt und braucht nicht wiederholt zu werden. Weniger bekannt jedoch dürften die Briefe des Kronprinzen an den Minister Graf Thürheim sein, in denen der Fürst immer wieder mit einer ganz ungewöhnlichen Wärme und Eindringlichkeit für Cornelius sich einsetzte. (Akten des bayr. Ministerius d. Innern M. A. N. F. 3274 b Kreisarchiv München) Er wünscht inständig die feste Anstellung des Künstlers in bayerischen Diensten, als einmal dieser, ungehalten über Mißhelligkeiten mit der preußischen Regierung, durch Ringseis an-

*Die Ludwigs-
kirche*

*Der König
und Cornelius*

fragen läßt. „Ein großer Künstler ist Cornelius, und so vorzüglich auch das ist, was er selbst hervorbringt, so ist er noch wichtiger meines Erachtens durch Bildung tüchtiger Schüler, daß er Talente in jungen Leuten weckt, die sonst sich nie entwickelt haben würden“ (2. August 1822). Als dann Peter v. Langer am 6. August 1824 gestorben war, da jagen die Briefe des Kronprinzen einander, auf daß ja Cornelius die Stelle erhalte. Und nicht nur darum kümmerte sich Ludwig, auch die Einzelheiten der Besoldung sind ihm von Wichtigkeit. Da er eine Römerin zur Frau habe und sich, zumal jene der Sprache nicht mächtig sei, mit einer Magd behelfen müsse, so komme ihn sein Haushalt teurer zu stehen und müsse deshalb besser dotiert werden. „Ein großer Künstler ist derselbe [Cornelius], von solcher Genialität, Poesie gibt es jetzo keinen, hat es seit Jahrhunderten keinen gegeben, er muß es seyn, daß ich mich so annehme“ (31. Oktober 1824; Anhang).

Wie war es möglich, das eine derartige Begeisterung in so wenigen Jahren verfliegen konnte? Gewiß sind die Herzen der Menschen wandelbar und besonders die der Könige, die bekanntlich Gott selbst lenkt, aber immerhin, Ludwig vertrat einen Wahlspruch, der da lautete: Gerecht und beharrlich. Flatterhaftigkeit war nicht sein Fehler. Der Ursachen waren es wohl mehrere. Die hauptsächlichste wird das allzu starke Selbstgefühl des Cornelius gewesen sein, das sich in ganz naiven Übergriffen zu äußern pflegte. Entrollte er seine Organisationspläne, so vergaß er gern, daß es noch andere Mächte neben ihm gab, und daß es klüger war, seine Wünsche dem Fürsten zu suggerieren, um sie dann aus seinen Händen als Befehle entgegenzunehmen, anstatt sie als eigene Vorschläge mit Selbstbewußtsein vorzutragen. Klenze verstand das besser. Auf der anderen Seite wandelte sich Ludwig von Jahr zu Jahr mehr zum Autokraten und wachte eifrig darüber, daß keines seiner Rechte geschmälert werde. Erlebnisse in München nach der französischen Julirevolution hatten rasch mit den freiheitlichen Allüren der ersten Regierungszeit aufgeräumt. Abel, der Minister, tat nichts, jenes alte Verhältnis zwischen Fürst und

Volk wieder herzustellen. Im Gegenteil, die Brutalität seiner Amtsführung war nur geeignet, die Kluft von Tag zu Tag zu vergrößern und Ludwig in einem dauernden Erbitterungs- und Reizzustand zu halten. So war der Umgang mit dem sich verkannt und betrogen glaubenden König nicht leicht. Man mußte bedingungslos verehren und zustimmen, wollte man ohne Konflikte mit ihm auskommen. Ludwig und Cornelius, die beiden Fürstennaturen, konnten auf die Dauer gar nicht ohne Reibungen neben einander leben. Dies aber war noch lange nicht genug. Der König war ungemein ungeduldig und wünschte, seine Aufträge schnell ausgeführt zu sehen, und Cornelius war offensichtlich faul. Man wird Gärtner nicht als absolut zuverlässige Quelle ansehen dürfen, dennoch kann sich der Architekt nicht den ganzen Inhalt eines Briefes an Wagner aus den Fingern gesogen haben, und dann stammte letzterer noch aus einer Periode freundschaftlicher Beziehungen. Der König hatte sich über die hohe Honorarforderung für die Ludwigskirche geärgert und gedroht, er werde noch an Cornelius' Tür vorübergehen, wenn dieser so förtfahre. „Hierauf ging der König in die Glyptothek und wollte die Fortschritte sehen, die da gemacht waren. Dort sah er nun zu seinem höchsten Verdruß, daß am letzten Bild noch kein Pinselstrich gemacht war. Im Zorn ergriff er einen Stock, warf ihn auf den Boden und sagte, es sei schändlich, die schöne Zeit und sein Geld so zu vergeuden; er wisse wohl, Talent zu schätzen, allein bei der Nase ließe er sich nicht herumführen, und wenn Cornelius glaube, er sei der Einzige, so irre er sich gewaltig, denn er habe noch andere tüchtige Männer.“ Und Gärtner fährt mit interessanten Bemerkungen fort: „Es ist aber auch unerhört, wie Cornelius die Zeit tötet. Im höchsten Sommer steht er erst um 9 Uhr auf und um 9½ Uhr geht er zur Arbeit; d. h. raucht von 10—11 Uhr Zigarren und erwartet so die Musen, die gewöhnlich erst um 11 Uhr kommen, um 12 Uhr sitzt er zu Pferd. Dann speist er, dann schläft er bis 4 Uhr und alsdann arbeitet er wieder eine Stunde, und nun muß durch einen Spaziergang die Erholung für Geist und Körper

nachgeholt werden. Der Abend wird unter Jesuiten zugebracht, d. h. unter der sogen. Congregation, über die sich S. M. gegen mich sehr unhold aussprach. Das alles macht den König in hohem Grade ärgerlich.“ (Brief vom 14. Juni 1829 an Wagner nach Rom. Ludwig v. Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte 1884. S. 141.)

Durch die vielen Jahre der Beziehungen von König und Maler ziehen ständig kleine und große Differenzen wegen von Cornelius nicht beantworteter Briefe, nicht eingehaltener Termine, verbummelter Geschäfte. Besonders galt dies für die Akademie, um die sich der Künstler so gut wie gar nicht kümmerte, was den anscheinend recht gewissenhaften Gärtner wütend machte, der während der langen Abwesenheiten des Direktors die Geschäfte besorgte und in einen Wust unerledigter Arbeiten kam. Zweifellos hat er nicht verfehlt, sich da und dort darüber zu äußern, so daß auch der König gut über die mangelhafte Geschäftsführung seines ehemaligen Abgottes informiert war. Wie schlecht es mit der Akademie bestellt war, auf deren Emporbühen der König bei der Berufung des Cornelius so sehr gehofft hatte, beweisen auch die Zeilen Friedrich Pechts, die ich als neutrale Quelle unverkürzt hier anfüge. „Um diese Zeit als junger Mensch nach München an die Akademie gekommen, bin ich hier imstande, aus eigener Erfahrung zu berichten und ihr das Zeugnis zu geben, daß sie die schlechteste Anstalt dieser Art war, die man sich nur irgend vorstellen kann, vollkommen verwahrlost von den Professoren, die man monatelang gar nicht zu Gesicht bekam, ohne alle technische Tradition, ohne jede Methode des Lernens bei den Schülern. Es wurden denn auch die trostlosesten Studien da gezeichnet, die ich je gesehen, und während die Professoren die herrlichsten Ateliers besaßen, hatten die unglücklichen Schüler nicht einmal Gelegenheit, wenigstens nach der Natur irgend ausreichend Modell zeichnen oder malen zu können. Von Letzterem bekam man vollends keinen Begriff, ein jeder tappte weiter, so gut es eben ging, und der Bunteste galt für den Besten... Daß aber in Cornelius ein neuer Michel-Angelo wieder aufgelebt, wie in dem

*Zustände
an der mün-
chener Aka-
demie wäh-
rend der Di-
rektions des
Cornelius*

bald nach seinem Antritt der Direktion aus Rom berufene Heinrich Heß ein Raffael, in Schnorr ein Paul Veronese, das war ein so unumstößlicher Glaubensartikel, als daß all ihre Schüler, speziell die des Cornelius, unter denen bereits Kaulbach als der Vielversprechendste galt, mindestens dasselbe versprechen.“ (Pecht, Kunst und Künstler im 19. Jahrhundert. 1877 S. 37 ff.). Vielleicht wäre aber dies alles noch nicht das Schlimmste gewesen, wenn nicht das Geflüster derer immer lauter geworden wäre, die auf die offensichtlichen Mängel der Glyptothek-Fresken hinwiesen, die völlig ohne ernsthaftere Farbskizzen gefertigt worden waren. Unbesorgt hatte Cornelius, nachdem er ein paar Felder gemalt hatte, das Weitere dem treuen Schlotthauer überlassen, eine Menge Hände hatten frisch darauflos, aber jede für sich gearbeitet, so daß zuletzt eine unangenehme Buntheit entstand. Das Unglück wollte, daß die Wände nicht alle gut präpariert waren, wodurch häßliche Veränderungen der Farbe eintraten und gereizte Erörterungen mit Klänze heraufbeschworen wurden. Bedenkt man, daß noch immer eine Reihe Leute lebte, die in den koloristisch hochstehenden Zeiten des Zopf und der großen Engländer aufgewachsen waren, nimmt man die nervöse Stimmung dazu, so dürfte die Wandlung des Königs genügend begründet sein.

Trotzdem, nachdem nun einmal der gewaltige Auftrag der Ludwigskirche vergeben worden war, wünschte der Herrscher eine erträgliche Stimmung festzuhalten. „Im ewigen einzigen Rom meinen Gruß dem großen Meister, der ich mit Freude vernahm, daß Cornelius ganz derselbe ist“, schreibt er am 27. Oktober 1830 dem Künstler. Und in diesem Ton blieb es, wenn auch der König in einer ständigen Ungeduld der sehr tropfenweise einlaufenden Entwürfe für die Pina-
kothek wegen verharrete.

Bis zum 4. Juli 1831 weilte der Maler in Rom, dann kehrte er nach München zurück. Er brachte den Karton der Kreuzigung mit, der wenig Beifall fand. Die Zeit war der Kunst an und für sich nicht hold. Schwere politische Wirrnisse lagerten über der bayrischen Haupt-

*Münchener
Verhältnisse
Anfang der
dreißiger
Jahre*



Anbetung der Könige und Hirten, Entwurf.

stadt. Seit den Unruhen der Christnacht 1830, wo königliche Gendarme mit Studenten handgemein geworden waren, hatte die behagliche Stadt die alte Ruhe nicht wieder finden können, Ausweisungen, Schließung der Universität, Orders, Kontreorders brachten eine allgemeine Nervosität mit sich. Der König glaubte sich verraten und seine natürliche Güte wandelte sich bei mehr denn einer Gelegenheit

in Härte und Schroffheit. So kam bei den Landtagswahlen im Januar 1831 eine oppositionelle Mehrheit in die Sitze, gegen die wiederum die Regierung mit nicht ganz einwandfreien Mitteln vorging. Es ist hier nicht der Ort, die einzelnen Kämpfe zu erzählen, die Regierung und Volk mit wachsender Erbitterung führten, genug, wenn ich als Facit erwähne, daß gerade die Ausgaben für die Kunst von der Opposition einer vernichtenden Kritik unterzogen wurden. Ja, es ward beschlossen, den Bau der Pinakothek völlig einzustellen. Es gäbe Notwendigeres zu tun im Staate, Anschauungen, wie sie Parlamenten zu keiner Zeit fremd waren. So lagen die Dinge, als Cornelius aus der weltfernen Atmosphäre Roms nach München zurückkam. Trotzdem schuf er in aller Stille seine „Geburt Christi“. Sie fand mehr Anklang. Um den Hauptkarton zu conzipieren, das „Jüngste Gericht“, ging der Maler im Frühsommer 1833 wiederum nach Rom. Gärtner meinte, er täte besser in München zu bleiben, denn die Stimmung wäre einem Abwesenden nicht günstig. Die mangelhafte Geschäftsführung hatte den König anscheinend stärker beeindruckt, nachdem er die Dinge nicht mehr mit dem heiteren Optimismus seiner ersten Regierungsjahre sehen konnte, und auch Gärtner, der schwer unter der Belastung mit der dauernden Vertretung litt, begann ehrlich verstimmt zu werden. Eine Taktlosigkeit der Akademie führte denn auch hier den Bruch herbei und wandelte Gärtner aus dem Freunde in den Gegner. Der König hatte Gärtner zum Oberbaurat im Ministerium des Innern gemacht, eine Reihe hervorragender Bauten in München lag in seinen Händen. Da glaubte man in der Akademie, es werde dem Architekten vielleicht die Zeit mangeln, seine Bauschule befriedigend zu verwalten und man schlug einen Stellvertreter vor. Gärtner, der sich sagen mußte, er habe jahrelang die Direktionsgeschäfte für Cornelius geführt, ohne irgend welche Sonderhonorierung, während letzterer ebenso wie der Generalsekretär der Akademie, der alte Wagner, in Rom lebte und den Gehalt einstrich, erblickte darin eine tiefe Kränkung. Der König, der sofort eine Bevormundung witterte, nahm energisch für

*Gärtner und
die Akademie*

ihn Partei und die Sache endete mit einer tiefen Schlappe der Akademie und ihres Direktors Peter v. Cornelius, der in demütigster Weise um die Verzeihung seines Herrn nachsuchen mußte. Von jetzt ab beginnt eine Konfliktstimmung zwischen Gärtner und Cornelius sich festzusetzen, genau so wie sie jahrelang zwischen Klenze und dem Maler bestanden hatte.

Die Atmosphäre aus der die Entwürfe zur Ludwigskirche entstanden

Die allgemeine Gereiztheit des Tages tat das Übrige. Jeder begreift dies, der in Revolutionszeiten gelebt hat. Für Cornelius, der als Visionär, Gewaltmensch, produktiver Künstler durch und durch unpsychologisch war, waren diese neuen Erfahrungen sehr schmerzlich. Er fühlte sich betrogen, von einem Freunde, den er selbst gehoben, den er groß gemacht, mit Undank belohnt. Sein eigenes reines Streben schien ihm mißverstanden. Ihn ekelte die Welt. Schwere Schicksalsschläge in seiner Familie beugten ihn daneben. An und für sich war er nicht glücklich in der mit Caroline Grossi wider Willen geschlossenen Ehe. „Der Mann ist wegen seines Familienglücks nicht zu beneiden; von diesem Glück genießt er wenig“, schreibt in dieser Zeit Kaulbach an die eigene Frau. Die Italienerin hatte ihm wohl manches zu raten aufgegeben, eine Gefährtin war sie ihm gewiß nicht. 1832 starb seine Tochter Helene in Rom, 1834 seine Schwester Josephine und sechs Tage nach ihr seine Frau. Dies alles wirkte zusammen, jene Weltabkehr den Künstler nach und nach ganz und gar erfüllen zu lassen, die seit Jahren schon sich in ihm vorbereitet hatte. In Briefen an Overbeck und an die Lindner strömte er sich aus. Wieder vertiefte er sich in Dante, dessen grandiose Tektonik ihm so sehr lag. Die Welt kam ihm dabei etwas abhanden, da er „in die Schauer der Unterwelt und durch die Kreise des Himmels wandelte“, wie es einmal an Schlottbauer heißt. Er bohrte sich in seinen Schmerz ein, über den erlittenen Verlust. „Welch ein Schatz ist ein tiefer, unheilbarer Schmerz! Er bringt uns mehr als die höchste Beseeligung, die dieses arme Leben bieten kann, dem Heiligen nah, er ist treuer, unablässiger, er führt uns in die Einsamkeit, in uns selbst“. Wieder wie in den Jugendtagen in

Rom gibt er sich völlig der Religion hin. Eine reine, geistige Welt baut er in sich auf, um in ihr zu leben. „Wenn große Prüfungen uns in großen Momenten des Lebens erreichen“, schreibt Cornelius am 2. September 1834 aus Rom an seinen König, „so steigert sich das Traurige zum Tragischen, und weit entfernt, uns zu erdrücken, rufen sie die edelsten und besten Kräfte in uns hervor und rüstet und bemahnet uns zu besserer That. Darum danke ich Gott, daß er mir ein so großes Leiden in einer Zeit über mich verhängte, wo ein so großes Gegengewicht mir verliehen ward“. Dieses ist die Atmosphäre, aus der die Fresken für die Ludwigskirche entstanden.

Cornelius hatte ursprünglich ganz andere Pläne gehabt und sie dem König in einem großen Brief wahrscheinlich aus dem Juli 1829 dargelegt. Seltsamerweise fand sich dieser bisher nicht im Nachlaß des Fürsten. „Ein großes christliches Epos“ wollte der Künstler an den Wänden der Kirche entrollen, also sozusagen ein neues Compendium christlicher Weltanschauung aus dem Geiste der eigenen Zeit geboren. Der König wünschte dergleichen nicht, vielleicht mißtraute er der Kraft des Malers etwas, vielleicht auch meinte er, ein solches Riesenwerk überhaupt nicht zu erleben. Er stellte die Räume des Presbyteriums und des Kreuzes zur Verfügung, „daß, wie es im Vertrage heißt, sowohl die Decke dieser Räume als auch die drei Hauptwände derselben einen zusammenhängenden Cyclus von bildlichen Darstellungen aus der christlichen Religionsgeschichte erhalten werden“. Jetzt wählte Cornelius die Trinität zum Thema. Es ist viel darüber diskutiert worden, wie Cornelius diese aufgefaßt habe. Förster, sein evangelischer Biograph, hat das speziell Katholische ganz daraus tilgen wollen; andere, wie Ringseis und die vielen ihm nachfolgenden katholischen Schriftsteller haben mit Leidenschaft darauf hingewiesen, daß sich Cornelius gerade hier als überzeugter Sohn der Kirche bewiesen habe. Ich möchte mich keiner dieser Anschauungen bedingungslos anschließen und wieder auf die Beziehungen zur schellingschen Philosophie verweisen. Daß ich hier nicht ausschließlich konstruierend

vorgehe, ergibt sich aus Bemerkungen, die schon G. F. Blaul 1834 in seinen Bildern aus München gemacht hat.

Die schelling'sche Offenbarungsphilosophie und die Ludwigskirche Für Schelling wie für Cornelius handelt es sich um schlechthin offenbarte Wahrheit. Die schellingsche Anschauung von der Trinität, wie sie dieser in seiner Offenbarungsphilosophie (Philosophie der Offenbarung, Schellings sämtliche Werke bei J. G. Cotta 1858. II. Abt. III. Bd. S. 375 ff.) entwickelt, möchte ich auch für Cornelius in Anspruch nehmen.

Die Zeit vor der Schöpfung ist die Zeit des Vaters, „die Zeit oder der Aeon des Vaters, da das Seyn noch ganz in der Hand des Vaters, auch der Sohn noch nicht als selbständige Persönlichkeit gesetzt, sondern nur in dem Vater ist“, die gegenwärtige die des Sohnes, „diese ist die ganze Zeit dieser Welt“, „er muß herrschen, bis er alles ihm Widerstrebende zum Schemel seiner Füße, d. h. zu seinem Grund, seiner Basis, seinem Hypokeimenon gemacht hat“. Die dritte Zeit, die während der ganzen Schöpfung die zukünftige ist, in die alles gelangen soll, ist die Zeit des Geistes. „Für uns“, sagt Schelling, „hat jene Succession hier den weiteren und allgemeineren Sinn, daß alles, d. h. die ganze Schöpfung, d. h. die ganze große Entwicklung der Dinge von dem Vater aus durch den Sohn in den Geist geht“. Diese wahrhaft grandiose Auffassung der Trinität mußte dem Künstler liegen. Eine Hinentwicklung zur Herrschaft des reinen Geistes! Sicher war Cornelius von dem rationalen Protestantismus Försters meilenweit entfernt, der sich den Jehova des alten Bundes neben dem in Concilium von Nicäa hervorgetretenen Christus denkt, der im Leben und in der Wirklichkeit durch den Heiligen Geist, d. i. die Gemeinschaft der Heiligen in der Kirche ersetzt wird. An eine solche sukzessive Dreieinigkeit, das subjektive Bild der Gottheit im christlichen Bewußtsein bildend, dachte Cornelius niemals. Wie hätte dieser durch und durch unhistorische Mann, der wohl kaum im Leben ein Geschichtswerk lesen mochte, das Sukzessive der Trinität historisch begreifen wollen und können? Aber in Weltaltern denken, das lag ihm. Weltzeiten, „Aeonen“ nennt Schel-

ling diese Abschnitte, Vorstellungen, die auch auf Goethe den tiefsten Eindruck gemacht haben. Christus als Weltenherrscher und Welterlöser! Der immer auf das Mächtige gehenden Phantasie des Künstlers entsprach diese Schelling besonders liebe Vorstellung. Christus immer gewesen, nicht als Christus, doch in göttlicher Präexistenz. Dann, um die abgefallene Menschheit zu erlösen, heraustretend aus der göttlichen in die außergöttliche Präexistenz. Dies ist der Wille zur Offenbarung noch vor der Menschwerdung Christi, also im alten Bunde. Dann Jesus in der Welt, Leiden, Opfertod und Rückkehr, um einstens wiederzukommen, und das Reich zu vollenden, auf daß der reine Geist herrsche. Dieser letztere ist schon in der Welt, um den Sieg Christi im menschlichen Bewußtsein zu führen. „Gott ist nicht bloß in drei Persönlichkeiten, sondern es sind drei Personen, deren jede Gott ist.“ (Schelling, Einleitung in die Philosophie der Offenbarung, 26. Vorlesung). Geoffenbarte Wahrheit sans phrase.

Nimmt man Schelling als geistig erregendes Element, fügt man die Welt Dantes hinzu, in der Cornelius lange Jugendjahre gelebt hatte, als er für Massimo in Rom die Fresken entwarf, deren Ausführung dann nicht mehr zustande kam, so hat man die Elemente des Ludwigskirchen-Cyclus in der Hand.

Die Weltschöpfung mit den Himmelmächten, den Seraphim, den Cherubim, den Scientiae, Virtutes, Prinzipatus, Potestates und Dominationes im Gewölbe des Chores, wie der Meister es schon in der Jugend in Neuß ähnlich nach Walraffs Plan dargestellt hatte. Die Geburt Christi und die Verkündigung mit den vier Evangelisten als den Kündern göttlicher Menschwerdung im rechten Seitenchor. Die Kreuzigung und das Noli me tangere als Symbol der Auferstehung, die vier Kirchenväter als die Vermittler der Lehre des Auferstandenen im linken Seitenchor. An der Decke des Kreuzgewölbes der Heilige Geist, umgeben von den heiligen Märtyrern. An der Rückwand des Chores das Jüngste Gericht. Der schellingsche Grundgedanke ist durchaus festgehalten. Die Welt Gottvaters, der das Lebende schafft,

*Die Fresken
der Ludwigs-
kirche*

die Welt des Sohnes, die ihre Vollendung findet im jüngsten Tag und die Welt des Heiligen Geistes, in dessen Anschauung in gottseliger Contemplation die Geläuterten, von den Schlacken irdischen Seins Befreiten, sich befinden.

In der Ausführung ergab sich für Cornelius ein gewaltiges, ganz neues Problem. Eine Idee, ein rein geistig Vorgestelltes sollte gegeben werden, nicht ein sinnlich Empfundenes, ein farbig Geschautes. Nicht die bewegte Welt des deutschen Mittelalters, wie sie Goethe in ihrer ganzen grellen Gegensätzlichkeit, aus zerreißenden Nebelwänden hervortretend, den erstaunten Zeitgenossen enthüllte, und wie sie Cornelius nachgeföhlt, nicht das Reich der heroischen Antike, gigantischer Kämpfe, gewaltiger Lüste, gewaltiger Strafen, sondern die von allen irdischen Wünschen, Leidenschaften, Begierden, Kämpfen gereinigte Spiritualität des christlichen Bewußtseins. Und auch hier war noch eine Einschränkung notwendig. Nicht jene extatisch visionäre Welt eines Murillo, eines Greco, des Barocks, wo fleischliche Brunst sich eng beröhrt mit seliger Gottesverzückung, sondern eine durch die kristallklare Geistigkeit der philosophischen Betrachtung hindurchgegangene Welt. Denker von Wesensart, nicht Föhler, wenn auch darin von gewaltigstem Kaliber, strebte Cornelius danach, Gedanken umzusetzen in formale Werte. Jene Sinnlichkeit, die er besaß, verbannte er ein für allemal. Alles, was in Farbe, Form, Bewegung, innere Verbindung mit der Welt der Erscheinungen einerseits und mit den lebenserhöhenden Strömen in unserem Blute andererseits zuläßt, was uns irgendwie bewegen könnte, dieses Leben zu bejahen, verächtete Cornelius. Angeekelt vom Dasein, schwer geschlagen in seinem eigenen Hause vertiefte er sich einzig in eine Welt blutleerer Schemen, um in ihr Ruhe zu finden.

Dieses erscheint mir von fundamentaler Bedeutung und soll besonders unterstrichen werden. Der Romantiker Cornelius kam hier durch. Die Weltflucht, wohl eines der wesentlichsten Zeichen der Romantik, jene charakteristische Anlage des germanischen Menschen, aus dem

Zwang der schwerbelasteten Existenz sei es in eine antikische Welt reinen Seins zu fliehen, sei es in die mit bunten Lichtern besteckte Welt des Mittelalters, sei es in extatischer Rauschsehnsucht in die weihrauchduftenden Mantelfalten der Allmutter Kirche, jene besondere germanische Anlage hatte auch Cornelius mitbekommen, und jetzt trat sie deutlich hervor. Der Cyclus der Ludwigskirche ist die Flucht des Peter Cornelius hinweg vom eigenen Fleisch in eine zeitlose, gestaltlose Existenz.

Deshalb sind die Figuren, die er nunmehr schuf, alle blutlos; es sind Symbole, Zeichen, Ideen, aus religiös-philosophischer Vision geboren, aus der intellektuellen, nicht aus der sensuellen Anschauung. Cornelius hatte diese letztere nie gewollt. In den Fresken der Glyptothek hatte er eine Synthese angestrebt zwischen germanischem Ausdruck und klassischer Formenbändigung. Jetzt reduzierte er den Ausdruck auf ein Nichts und vermählte des Gedankens Hoheit mit klassischer Form.

Ob der Versuch gelang oder nicht, ist müßiges Gerede. Daß uns heute die Fresken wenig nur sagen, ist nicht neu. Unseren Vätern sagten sie noch weniger. Aber den Altersgenossen des Cornelius sagten sie sehr viel. Stellte sich doch hier genau der Wunsch der Zeit dar, einigende Formeln für die Wahrheiten der beiden großen christlichen Kirchen zu finden. Uns ist es nicht unbekannt, und hätte auch wirklich dieses Buches nicht bedurft, darzutun, daß die Kreuzigung schlecht ist, matt, erborgt in Einzelheiten. Es wäre auch wohl überflüssiges und kaum der Druckerschwärze wertiges Bemühen, beweisen zu wollen, sie wäre voller Schönheit, wie es die alte Corneliusbiographie tat. Unsere Aufgabe ist es zu zeigen, warum sie ist, wie sie ist, und daß sie so gewollt ist.

Cornelius Absicht war, jede Aktion zu vermeiden. Wie alles Effektvolle, Laute, Erregende, so jede Bewegung überhaupt. Ewige Symbole sind die einzelnen Figuren, umwoben von vielhundertjährigen Gedanken, mit Notwendigkeit geworden in ihrer Erscheinung, ihrem

Gestus, ihrem Ausdruck, keinesfalls willkürlich zu wandeln. So ist es demgemäß nicht das Erborgene eines Routiniers oder gar eines Unfähigen, das Cornelius hier vornimmt, indem er einzelne Figuren da und dort entlehnt, sondern der Ausfluß der Erkenntnis, daß an der einen oder anderen Stelle schlechthin absolute Ausdrucksformen gefunden seien, die nicht mehr weitergebildet werden können, absolut wie die geoffenbarten Wahrheiten der Kirche selbst. Es ist unheimlich eindrucksvoll, einen Augenblick den Revolutionär der Faust-Illustrationen mit dem Cornelius der Ludwigskirche zu vergleichen. Dort ein bewußter Wille, mit der Formensprache, ja selbst mit dem Sujetrepertoire der Vergangenheit zu brechen, hier ein tiefes Sichbeugen vor dem Gewordenen. Gerade so knüpfte Schelling an Angelus Silesius an.

Besonders deutlich ist das Repräsentative, Symbolische der Figuren auf der Anbetung. Der Stall ist durch vier Balken und ein darüber gelegtes Dach eben angedeutet. Die Mutter Gottes sitzt davor auf einem Thron. Das Kind auf ihrem Schoß ist ein ernster, segnender Gott von beispielloser Hoheit. Links die Könige mit Heiligenscheinen, rechts die Hirten, verharrend in abgemessenen Gebärden von bewußter Würde. Über dem Stall Gott Vater, umringt von Engeln. Jeder Figur entspricht eine Gegenfigur. Keine Gebärde fährt heraus, wird zur Leidenschaft. Hier wird nichts getan, nichts gesprochen, hier erfüllt sich von Uranfang Beschlossenes mit dem Ernst eines Geschehnisses von der Unvergleichlichkeit dieses. Die Anwesenden stellen dar, sie handeln nicht, sie sind keine warmblütigen Geschöpfe, sie sind Symbole, Siegel höchster Heilswahrheiten. Will man sich von der Richtigkeit meiner Überlegungen überzeugen, so werfe man einen Blick auf die Versammlungen der Erzväter, der Propheten und Ordensstifter. Hier lebt der Geist von Raffaels Disputa. Wölfflin hat einmal gesagt, der Name Disputa sei irreführend, hier werde nicht disputiert. Das Allergewisseste soll dargestellt werden. Ebenso hier. Man disputiert nicht. Man glaubt, man weiß. Reine Repräsen-



DAS JÜNGSTE GERICHT
AQUARELL

tanz. Die Brücke von den Entwürfen der Dantefresken hierher ist leicht zu schlagen. Die Verbindung springt in die Augen.

Hat man einmal den erörterten Standpunkt gegenüber den Ludwigsfresken eingenommen, so versteht man auf einmal die Konzeption des jüngsten Gerichtes und mißt es mit anderem Maße als jenes eines Michelangelo oder Rubens. Bei Michelangelo ist ein bestimmter Augenblick festgehalten. Die Scharen der Himmelsbewohner sind zusammengeströmt, angstvoll den Richterspruch Christi erwartend. Da auf einmal erhebt dieser in göttlichem Grimme die Hand zum Fluch, und das Gesicht abwendend von den Sündern, spricht er das Wort der Vernichtung. Als habe der Blitz eingeschlagen, prallen die Himmlischen erschreckt zurück. Die Massen stauen sich. Zerschmettert stürzen die Verdammten in den Abgrund, rasend sich umklammernd in grenzenloser Verzweiflung. Kaum wagend zu hoffen unter dem Donnerworte, das über ihnen ertönt, erheben sich die Erlösten. Ihre Körper winden sich noch in der Torsion tiefster Erregung. Alles ist Bewegung. Das Unerhörte des Augenblicks hat jeden erfaßt, in den Himmeln werden Martersäule, Kreuz und Dornenkrone im Sturmgebrause einhergetragen als Zeugen des fürchterlichen Gottes, dessen unerbittliche Verneinung sich fortsetzt in den gellenden Tubatönen der Erzengel, die zusammengedrängt, mit angstvoll aufgeblasenen Backen, wie gezüchtigte Schergen eines grausamen Herrn dessen Befehle vollstrecken. Alle Teile der Komposition gehen in einander über. Irdische und Himmlische, alles herkulische, fast nackte Körper, vereinigt dasselbe Nichtigkeitsgefühl vor dem Gewaltigen, an den scheu und angstvoll die Mutter allein sich zu schmiegen wagt.

Wie ganz anders bei Cornelius. Es soll hier nicht behauptet werden, daß es dem Künstler möglich gewesen wäre, eine Arbeit von gleicher Gestaltungskraft zu liefern, wenn er es gewollt hätte. Sicher ist jedoch das Eine, daß das Dynamische, Vehemente der Natur des Cornelius an und für sich nicht fremd war. Dies zeigen die Frühwerke und noch die Kampfszenen der Glyptothek. Wenn er in Anschauung des jü-

sten Gerichtes Michelangelo in Rom trotzdem sich so weit von ihm entfernte, so geschah dies seiner gänzlich veränderten Grundeinstellung halber. Nicht die vermenschlichte Göttlichkeit wie bei Michelangelo wollte er darstellen, sondern die vergöttlichte Menschlichkeit. Bei ihm durfte nicht das Gewoge der Leiber das ganze Bild überfluten, nicht als ungeteilte wirre Massen durften die Himmlischen erscheinen, Schrecken und das Gefühl der Nichtigkeit mit den Sterblichen gemein habend, sondern scharf mußte die Trennung durchgeführt werden, damit der Sieg des Geistes erscheine. Cornelius wählte nicht gleich Michelangelo einen Augenblick, die Situation wird bei ihm nicht aus einem Affekt geboren, aus der voluntaristischen Tat eines Giganten, sondern sie ist der Ausfluß einer sich in aller Ruhe manifestierenden Heilstatsache. Es wird hier auch keine Historie erzählt. Es geschieht nichts, es ist! So sitzt Christus unbeweglich da völlig frontal gerichtet, ein Antlitz von antiker Ebenmäßigkeit. Beide Arme sind erhoben, die eine Hand zieht herauf, die andere weist zurück. So ist es bestimmt von Anfang an. Symmetrisch knien zu seinen Seiten die Mutter und der Täufer. Im Kreise sitzen die Apostel und die Heiligen des alten Bundes. Über ihren Häuptern schweben Engel mit den Marterwerkzeugen. Dieses Sitzen und Schweben hat gar nichts Aktuelles, es ist durchaus als ein Dauerndes aufzufassen, es hat nichts Reales, es ist gleichnishaft. Daher auch die eurhythmische Anordnung der Gewänder, von denen man geglaubt hat, aussagen zu müssen, sie seien mit Stecknadeln festgeheftet. Hier handelt es sich in keiner Weise um eine Konkurrenz mit Michelangelo, dessen Bewegung zu imitieren gewesen wäre, sondern eher um eine symbolische Anordnung im Sinne der Byzantiner. Das Seiende des Vorganges betonen auch die tubablasenden Engel und der stehende Michael mit dem erhobenen Schwert. Ruhig schweben links die Erlösten empor, oder besser gesagt, schwebend sind sie festgehalten. Wie eine Welle nazarenischen Geistes aus den langverflossenen römischen Jugentagen zieht es durch diesen Bildteil. Man faßt sich an den Händen in

brüderlich-schwesterlichem Reigen. Nicht umsonst lebte damals Overbeck wieder in inniger Gemeinschaft mit Cornelius, und vertiefte sich in jenen Jahren der Bund mit Emilie Lindner. Durch und durch cornelianisch, ins Symbolischüberpersönliche hinaufgehoben ist der Engel, der das Schwert schützend über ein Mädchen hält, dessen ein Teufel sich zu bemächtigen strebt.

Rechts der Sündersturz. Die Mechanik des Bildes ist hier unklar. Es wird die Tatsache vorausgesetzt, daß die auferstehenden Seelen, auch der Sünder ihren Flug bis an die Tore des Himmels genommen hätten, wo zurückgestoßen, sie eine Beute der Unterirdischen geworden wären. Satan selbst sitzt im Vordergrund, die Füße auf Judas und Segestes, den Verrätern, ruhend. Man hat in der lokalen Unklarheit dieser Anordnung ein besonderes Moment gegen Cornelius gesehen. Links unten die auferstehenden Seligen. Auf einer Wolke neben ihnen Michael. Unter und neben diesem die Hölle. Darüber Satan in Persona. Gerade die lokale Unmöglichkeit der Anordnung, die souveräne Art, wie durch eine untergeschobene Wolke eine ganze Sphäre angedeutet werden soll, zeigt den Standpunkt des Malers. Kein realistisches, genau zu kontrollierendes Jüngstes Gericht, kein Höllenbild im Sinne des Mittelalters wollte er geben. Dazu fehlte ihm die Naivität. Jenen Kinderglauben besaß er sicherlich nicht. Er gab Symbole, er deutete an, wie im Mysterienspiel. Jede Figur hatte einen tiefen Sinn, jede ist benannt. Für uns bietet dies kein Interesse im Einzelnen, aber es gab auch Zeitgenossen, die sich in Diskussionen über die Berechtigung der einen oder anderen Persönlichkeit, sei es im Himmel, sei es in der Hölle einließen, ja sie suchten. Die gewaltsamen Bewegungen der mit ihren Peinigern ringenden Sündern und Sünderinnen sind Cornelius nicht schlecht gelungen. Der Höllenfürst hat die grandiose Erfindung, die der Künstler bei ähnlichen Gestalten immer entwickelt hat.

Das Gesamtbild wirkt für den von Michelangelo und Rubens Herkommenden matt. Man hat das Gefühl, die Figuren dürfen sich nicht

*Der Eindruck
des Jüngsten
Gerichts*

um ein Kleines bewegen, damit nicht tote Zwischenräume sich auf-tun. Die Komposition erscheint unzusammenhängend. Auch ist sie in ihrem architektonischen Aufbau nicht befriedigend. Sollte der Hauptakzent oben liegen, so mußte das Ganze sich leichter hinaufentwickeln, der Erzengel Michael durfte den unteren Teil nicht so schwer belasten. Sollte dem unteren Teil ein basisähnliches Gewicht gegeben werden, so war die an Christi Füßen angehängte Engelgesellschaft eine Gefahr.

Ein Teil dieser Vorwürfe erledigt sich mit dem schon vorweg genommenen Hinweis auf die gänzlich verschiedene Einstellung des Malers zu seinem Thema. Sogar die Gründe der kompositionellen Unstimmigkeiten müssen irgendwie dort gesucht werden. Ein philosophisch ausgedeutetes Dogma zu zeigen, und zwar in großer Form, das Heroische, Unvergleichliche zu geben, das Einfache, das letzten Endes das Gewaltigste ist, eindringlich fühlbar zu machen, ja die menschliche Unfähigkeit nicht zu verschweigen, jenes nie Geschaute mit irdischen Mitteln zu bewältigen, war das Bestreben des Cornelius, nicht mit überlegener Könnerschaft die Aufgabe herunterzuhauen, um König und Volk in staunende Bewunderung zu versetzen. (Die Kartons befinden sich zum größten Teil in der Nationalgalerie, 3 im Museum in Basel. Von Entwürfen sind 3 im Münchener Kupferstichkabinett, 4 in Privatbesitz, je einer in der Maillingersammlung, dem Staedel und dem Darmstädter Museum. 19 Einzelstudien bei Professor Cornelius, Oberursel.)

Für uns ist diese Einstellung erst wieder ganz durch die ähnliche Gerichtetheit der heutigen Künstler verständlich. Was unsere Väter nicht verstanden, denen die Erlangung der Naturbewältigung, die Könnerschaft, Hauptaufgabe der Kunst war, deren hervorragendster Vertreter Max Liebermann das Wort geprägt, „Kunst kommt von Können her“, dies zu fassen, sind wir heute wohl in der Lage, da eine ähnlich tendierende Zeit willensmäßig das hohe technische Erbe verschmährt, um einzig die intuitiv geschaute Idee zu objektivieren. Das

gedankenschwere Wort, das Cornelius 1858 zu dem Maler Riedel in Rom sagte, der ihm das Bild eines badenden Mädchens zeigte, auf dessen Schultern das Sonnenlicht so täuschend gemalt war, daß man wie Förster erzählt, das Fenster suchte, durch das es eingedrungen, das gedankenschwere Wort: „Sie haben vollkommen erreicht, was ich mein Lebenlang mit der größten Anstrengung vermieden habe“, verstehen wir heute. Wir müssen seiner auch eingedenk sein, wenn wir vor die ausgeführten Fresken treten, um die Farben richtig beurteilen zu können. Es ist kaum eine Diskussion darüber möglich, daß die Farbigkeit der Ludwigskirche für ein an Manet, Renoir, Menzel, Cézanne, Leibl und Trübner geschultes Auge unmöglich ist, daß ein Muther, ein Meier-Graefe sich schlechterdings abwenden mußten, um diese Folterkammer des farbigen Ungeschmacks so bald nicht mehr zu betreten. Die Anbetung der Könige und die Kreuzigung hat Cornelius überhaupt nicht gemacht, sondern minderwertigen Schülern überlassen, von deren Namen Moralt, Lachner, Heiler, Hermann und Stürmer nur die letzteren später eine gewisse Bedeutung erhalten haben. Dadurch zeigt sich schon das mangelnde Interesse, das der farbigen Ausführung entgegengebracht wurde. Ob überhaupt eine Farbskizze von Cornelius zugrunde gelegt wurde, erscheint mir mehr als zweifelhaft. Auf der Anbetung wird das viele Rosa, Rotorange, Violett, Blauviolett, Hellblau, Zartgrün nirgends zusammengehalten und wirkt trotz der ausgesprochenen Tendenz zur diskreten, zarten Farbigkeit bunt. Das Hellblau der Maria knallt vor. Nicht anders auf der Kreuzigung. Auch hier summiert sich Zitronengelb, Grün, Rosabraun, Blau, Blaugrün, nur zu einem bunten Mosaik, aus dem der blaue Mantel von Maria und das gelbe Gewand der Magdalena herausschreien.

Aber im Grunde ist der Eindruck des jüngsten Gerichtes nicht viel besser. Es ist bunt und übersichtlich ohne sonore, stark wirkende Akzente. Viel gelbliche und bräunliche Farbe, dabei viel Rosa und Blau. Der farbige Entwurf, der sich im Städel befindet, macht einen viel

besseren Eindruck. Hier fällt die vornehme Zartheit auf, die durchaus in der Absicht des Malers lag. Der allgemeine Grundeindruck ist ein Hellblau, das sich nach oben vertieft, nach unten ins Graue, Gelbbraune auflöst. Der feste Punkt ist das bräunliche Gewand des Erzengels. Auf der linken Seite der Aufschwebenden sind violette, ins Hellblau gehende und dunkelblaue Farben hervortretend, darüber etwas Hellzinner und Schmutziggelb. Rechts im Gewirr der Stürzenden stoßen aus dem Fleisch der Körper ab und zu die hellblauen Gewandteile der Engel hervor. Was fehlt, ist durchaus das Grelle und dabei Matte des Originalfreskos.

Ursachen So trifft sich dort also die Abneigung gegen das Koloristisch-angenehme, Reizvolle oder auch Eindrucksvolle mit der Unfähigkeit, wenigstens die eigene farbige Vision auf großer Fläche zu verwirklichen. Es hätte wohl umfassender Experimente bedurft, jene Farben festzustellen, die am Orte selbst die gewünschte Wirkung hervorbringen könnten, Experimente, so technischer, irdischer Art, wie sie dem Cornelius jener Jahre nicht mehr lagen. Damals in Rom, als man in der Casa Bartholdy zu malen begann, da war noch der jugendliche Antrieb, die Entdeckerfreude vorhanden gewesen, der Geist hatte den Rest des Menschen noch nicht aufgefressen. Jetzt reizte nur noch die Konzeption. Einmal übergeführt in die Welt des Handwerklichen, materialisiert, fehlte der Antrieb. Handwerker mit Freude am Material war Cornelius nie gewesen. Das ganze Meistergetue in Düsseldorf und München, das jene handwerkliche Tradition des Mittelalters aufleben zu lassen glaubte, war äußerlich. Nicht umsonst meinte der junge Direktor in der Rheinstadt, daß es ihm nicht zugemutet werden könne, sich „in diese Sphäre herabzulassen“, wie er in einer Eingabe vom 22. April 1822 an das preußische Ministerium schrieb, nachdem die äußeren Bedingungen des Lokales etc. ihm nicht so geboten wurden, wie er sie erwarten zu dürfen glaubte. So wie Cornelius sich in seinen Arbeiten für die Ludwigskirche zeigte, ist er der reinste Ausdruck des klassizistisch-romantischen Geistes, der, wie innig verwandt

er sich mit dem Mittelalter fühlte, durch Welten von jener naivhandwerklich gewachsenen Welt getrennt war.

Am 15. Dezember 1829 war der Vertrag über die Herstellung der Fresken in der Ludwigskirche unterschrieben worden. 1840 war die Malerei so weit gediehen, daß eine Beurteilung möglich war. Man befand sich in München wohl immer ein wenig auf dem Laufenden. Die Kartons waren einer nach dem anderen öffentlich ausgestellt gewesen, von denen der des Weltgerichtes nicht geringes Erstaunen hervorgebracht und einen Sturm widerstreitender Meinung erregt hatte. Trotzdem mußte die Wirkung von der Wand herab und besonders in Farbe eine ganz neue sein. Ob der König das Werk in seinem Fortgang an der Wand verfolgte, wie er es ehemals in der Glyptothek getan, oder ob er sich überraschen lassen wollte, ist nicht zu sagen, obwohl das letztere anzunehmen ist. Die Kartons hatte er auf jeden Fall mit Aufmerksamkeit, auch teilweise mit ehrlicher Bewunderung gesehen, und auch sonst hatte er seinem dauernden Interesse, wenn auch durch nervöses Drängen, Ausdruck gegeben. Daß dabei das persönliche Verhältnis zu Cornelius äußerst kühl blieb, ist schon gesagt worden. Seltsame Äußerungen der Kälte und der Ablehnung auf der einen Seite und der Verwunderung und Erbitterung auf der anderen Seite zeigen die Briefe des Nachlasses und die Aufzeichnungen bei Förster. Mochte nun in jener Zeit die Natur Gärtners sich gewandelt haben, so daß er, der lang Zurückstehende und im Verborgenen Arbeitende, nunmehr in den Vordergrund gelangt, einen Triumph über Cornelius auskosten wollte, mochten die Verhältnisse die Konstellation herbeigeführt haben, jetzt auf jeden Fall standen sich die ehemaligen Freunde fast feindlich gegenüber. Die gegenseitige Abhängigkeit, in der beide von einander bei den Arbeiten an der Ludwigskirche standen, mußte an und für sich zu ständigen Friktionen Anlaß geben. Gärtner war ein Arbeiter, als Architekt im Umgang mit Handwerkern sachlich und gewohnt, aufs Nächste zu gehen. Cornelius war genialisch, träge, meist in den Wolken lebend. Gärtner sollte zu einem bestimmten Termin die Kir-

*Der König
und das
jüngste Ge-
richt*

che fertig haben und fühlte sich für Cornelius vor dem König mit verantwortlich, Cornelius verbarg nicht recht, daß er im Grunde die Tätigkeit der Bauerei nicht allzu hoch einschätze, nur seine eigene Vision als große Kunst gelten ließ und auf Kommando nicht zu arbeiten in der Lage sei. Das ärgerte Gärtner begreiflicherweise. „Ein Pfau kann nicht aufgeblähter seinen Schweif zeigen“, heißt es in einem Brief an Wagner (abgedruckt bei Urlichs), „als er [Cornelius] von seiner göttlichen Inspiration spricht und sein letztes Werk herausstreicht, als habe Gottvater selbst ihm die Hand bei dessen Bearbeitung geleitet.“ Dergleichen wirkte wie ein Stachel in Gärtners Seele. Tatsache ist, daß dieser eine ornamentale Innenausstattung anordnete, ja eine Umränderung der Fresken in einer Art und in so grellen und ungünstigen Farben, daß die Gemälde in höchstem Maße geschädigt werden mußten. Cornelius konnte keine Abänderung erreichen, Gärtner war der Stärkere. Der König sagte seinen Besuch an. Ein hohes Gerüst stand vor dem „Jüngsten Gericht“; besonders der obere Gerüstteil, der für die Deckenornamentation aufgeführt war, mußte die befriedigende Übersicht verhindern. Cornelius bat um Wegnahme. Gärtner schlug es ab.

Es ist wie die sich überstürzende Handlung eines Dramas, das der Katastrophe zueilt. Der König kommt, Cornelius wird nicht benachrichtigt. Zufällig die Ludwigstraße herabkommend, sieht er Gärtner mit dem König in der Kirche verschwinden. Er eilt nach, der Türhüter hält ihn an. „Auf Befehl des Herrn Oberbaurats und S. M. des Königs.“ Cornelius empört, antwortet, das gelte doch kaum für ihn, er habe ja die Bilder gemacht, um deren Willen der König gekommen sei. Da antwortet der Türsteher: „Nein, ausdrücklich Sie soll ich nicht einlassen“. Dies ist verbürgt. Cornelius hat es Förster kurz darauf geschildert. Die Situation ist nicht ohne Großartigkeit. Der König, nervös, hager, mit abweisendem Gesichte, den Schlapphut in der Linken, die Rechte auf den Stock gestützt, in der Kirche vor dem Jüngsten Gericht, das durch ein Gerüst auseinandergeschnitten, halbver-

deckt, alles andere als einen günstigen Eindruck zu erwecken imstande ist. Neben ihm Gärtner, groß, blond, etwas fett, mit leicht verschwommenen Gesichtszügen, solid, tüchtig, brauchbar doch ohne Genie. Man ist sich einig: Cornelius kann nicht malen. Schade, gewiß, sonst sehr bedeutend, aber ein Maler muß malen können. Im übrigen, wohl auch sonst nicht mehr das, was er war. —

Vor dem Eingang stand der kleine Mann mit den langen, pechschwarzen Haaren über der riesigen, gelben Stirn, unter der zwei schwarze, glühende Augen brannten. Ihm schien es, als sei der göttliche Geist selbst in ihm geschändet. Wie der Priester seine Weihe, empfand er seine Kunst als eine aus überirdischer Hand empfangene Gabe. Dies hatte man vergessen. Vor der Tür des Hauses, dem er den höchsten Schmuck verliehen, von dem er glaubte, daß noch unendliche Generationenreihen in stummer Anbetung davor knien würden, stand er als ein Weggewiesener, wie der Unbekannten Einer, die die Gasse füllen.

Die Kunde von dem Vorgefallenen blieb in dem kleinen München nicht auf wenige beschränkt. Nach ein paar Tagen wußte es die ganze Stadt. Die Stadt wußte auch, daß Cornelius gehen würde. Unverzüglich knüpfte dieser die Fäden mit Preußen wieder an, wo soeben der vielversprechende Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestiegen hatte. In vornehmster Form wurden die Verhandlungen geführt. Bunsen und Alexander v. Humboldt griffen in sie aktiv ein, und im März des Jahres 1841 konnte Cornelius den Bayernkönig um Entlassung aus seinen Diensten bitten. Als Antwort erhielt er nur das Zeugnis, das dem Personalakt (Bayr. Ministerium des Innern. Lit. K. Nr. 25.) in einer Abschrift beigefügt ist:

An den Direktor der Kgl. Akademie Peter v. Cornelius.

Wir bewilligen Euch zum Zweck der Annahme des nach Berlin erhaltenen Rufes mit dem Schluß des laufenden Monats März die nachgesuchte Entlassung aus unseren Diensten und mit derselben zu-

*Bewilligung
der Entlassung*

gleich die verfassungsmäßig erforderliche Bewilligung zum Übertritt
in Kgl. Preußische Dienste.

Wie geben Euch dabei unsere Allerhöchste Zufriedenheit mit
Eurer langjährigen treuen und eifrigen Dienstleistung zu erkennen.

Ludwig.



*Himmelfahrender Christus.
Studie für Schwerin.*