



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

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

**Kuhn, Alfred**

**Berlin, 1921**

Kapitel V.

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

## KAPITEL V.

Einem Triumphzug glich die Reise des Cornelius nach Berlin. Tagelang Feste mit Fackelzügen, Trinksprüchen und Lebehochs waren der Abreise von München vorausgegangen, in Dresden hatte die Künstlerschaft durch ein Festmahl dem Meister gehuldigt, in Berlin angekommen, empfing ihn ein Bankett mit zweihundert Gedecken im Odeonssaal. Alles war dabei vertreten, die Akademie, die Museen, die Künstlerschaft, der Kunstverein, der Architektenverein und viele hohe Namen. Man mag das bei Förster im Einzelnen nachlesen. Uns mutet das alles heute märchenhaft an, in einer Zeit, die so sehr die Würdigung des Geistes verloren hat. Jenen Menschen jedoch von 1841 erschien Cornelius als die reinste Ausprägung ihres besten Selbst. Goethe war wenige Jahre vorher gestorben, in dem die Nation in ihren besinnlichen Augenblicken sich selbst angeschaut, wenn er ihr auch am Werkeltag meist unbequem und schulmeisterlich dünkte. In Cornelius durfte sie noch einmal nach Herzenslust verehren, denn auch er besaß jenes Heroische, jenes im höchsten Maß Repräsentative, das eine Nation in ihren hervorragendsten Vertretern sucht. Daran wird keine Regierungsform etwas ändern können. Damals jedoch in einer Epoche, in der der Schwung von Nachklassizismus und Romantik noch nicht verflogen war, die ätzende Lauge der Jungdeutschen doch nur beschränkten Kreisen Vergnügen bereitete, und auch da nur in besonderen Stunden, war das Bedürfnis der Heroenverehrung noch in voller Kraft vorhanden. Selbst in Berlin.

Diese Hauptstadt galt als kühl, kritisch, skeptisch. Schon Goethe hatte sie nicht leiden mögen. Neben dem romantischen Pathos eines Rauch lebte unentwegt der frische Realismus Chodowieckis und Schadows unter den Jüngern fort. Wohl zählte Raczyński 1841, im Jahr des Einzugs des Cornelius, zweiundfünfzig Geschichtsmaler,

*Huldigungen  
auf der Reise  
nach Berlin.  
Der Empfang*

*Das künst-  
lerische Ber-  
lin 1841*



*Zeichnung zur Medaille für Alexander v. Humboldt.*

zwanzig Landschaftsmaler und nur fünfundzwanzig Genremaler, aber unter letzteren stehen die Namen Franz Krüger, Menzel, Hosemann, Meyerheim und Steffek, während unter der großen Zahl der ersteren nur Karl Begas und vielleicht noch Wach von einiger Bedeutung sind. Unter den Landschaftlern ist heute noch der Name Blechens bekannt. Die Künstlerschaft sah dem Kommen des Gewaltigen nicht mit ungemischter Freude entgegen. „Daß die hiesigen großen (!) Künstler wüthen, Cornelius als herrschsüchtig, unfreundlich, barsch, abgelebt, im Sinken begriffen verschreien, darf Sie, der Sie Berlin und den Berlinismus kennen, nicht wundern,“ schrieb Alexander v. Humboldt am 14. Dezember 1840 an Bunsen. Auch hatte der König durch eine unwillige Bemerkung anläßlich einer ihm

mißfallenden Ausstellung, „Ich werde Ihnen den Cornelius auf den Hals schicken“, die Zunft verstimmt. Trotzdem empfand man die Ankunft des Direktors als ein Ereignis, und man ehrte sich selbst, indem man ihn ehrte.

Das Berlin von 1841, in dem soeben Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestiegen hatte, war ein nicht unwesentlich anderes als jenes des verbliebenen Königs. Ähnlich wie in dem Bayern Maximilian Josephs erlosch in jenem ein rationalistisches Zeitalter. Der König verabscheute das ganze Regierungssystem seines Vaters nicht weniger als Ludwig I. einst die Praktiken des Ministeriums Montgelas gehaßt hatte. Besonders abfällig dachte er von der „Drachensaat des hegelischen Pantheismus“. Dem in seiner aufgeklärten Hauptstadt, in der nicht umsonst Nikolai gewütet hatte, herrschenden Junghegelianismus wünschte er die Macht einer geschlossenen christlichen Weltanschauung entgegenzustellen. Daher Schellings Berufung nach Berlin, daher auch die eines Cornelius. Es war bei ihm nicht wie in Bayern ein Kampf der Konfessionen, der ihm notwendig dünkte, sondern der Kampf zwischen Unglaube und Glaube, überhaupt, zwischen Christentum und Materialismus. Noch zu Lebzeiten des alten Herrn war der Hof des Kronprinzen sehr bewußt schöngeistig und religiös orientiert gewesen. Jetzt schien dem neuen König der Augenblick gekommen, die hervorragendsten Geister um sich zu versammeln. Die Brüder Grimm wurden berufen, Felix Mendelssohn, Ludwig Tieck, Stahl und Schelling. Sie sollten dem Hofe die eigentliche Weihe geben, ihn zu einer Hochburg der aufbauenden Kräfte machen. Der Kern dieses Hofes war im Grunde seltsam genug. Da war der Graf Anton von Stolberg aus dem Kreis der „Erweckten“ von stark katholisierenden Neigungen, der General v. Thile, „Bibel-Thile“ genannt, ein sanfter Mann, der jeden Entschluß aus der Heiligen Schrift herauslas, der asketische Radowitz, ebenfalls stark den sinnfälligen Eindrücken des Katholizismus zugewandt, die drei Brüder v. Gerlach, der hochkirchliche Geheime Rat v. Voß-Buch. Einen ehrbareren Hof hat es

*Friedrich  
Wilhelm IV.  
und sein Hof*

nie gegeben, meint Treitschke. Der Volksmund sang vom „frommen Höflingstroß der Stolberg, Gerlach, Thile, der Radowitz und Voß.“ Mittelglieder zwischen König und Musenhof waren Bunsen und Alexander v. Humboldt. Letzterer paßte so recht nicht eigentlich hinein. Naturwissenschaftler, aus jener so verhaßten Aufklärungszeit stammend, „un peu libertin toujours“, der auch nicht immer aus seinen Anschauungen ein Hehl machte, war er doch durchaus der Mann, sich auf dem Parkett zu bewegen. Der König verehrte, ja liebte ihn trotz aller Gegensätzlichkeit, und der Gelehrte bedurfte des Hoflebens wie eines süßen Giftes. Er war selbst eine Art König im Lande der Wissenschaft, und wie er ehemals in Paris Hof gehalten hatte, so liefen jetzt in Berlin alle Fäden einer weit verzweigten Korrespondenz in seiner Hand zusammen und gaben ihm eine unvergleichliche Stellung. Gewiß, er war etwas sehr Hofmann, und Reymond erzählt angewidert, wie der greise Gelehrte auf den Hoffesten jedem Talent vierten Ranges die erlesensten Komplimente gesagt; aber die Form war doch so köstlich, das Verständnis für alles Geistige so stark noch getragen von jener goetheschen Kultur, daß selbst heute jene Briefe bezaubern, die in so großer Anzahl an junge, mehr oder minder begabte Autoren hinausgeflattert sind. Neben ihm stand Bunsen. 1838 war er aus Rom zurückgekehrt, nachdem seine Politik am päpstlichen Hofe Schiffbruch gelitten hatte. Dann war er Gesandter in der Schweiz gewesen und hatte von dort aus die Berufung von Schelling, Cornelius, Mendelssohn und Stahl tatkräftig betrieben. Ihm schwebte so etwas wie ein Kultusministerium vor ohne Verwaltungsarbeit. 1841 holte der König ihn selbst nach Berlin, nicht ohne ihn alsbald in England zu verwenden, wo er dann eine lange, hervorragende Tätigkeit entfaltete. Er war es, der Cornelius den Weg nach Preußen bereitete, hatte ihn doch lange in Rom eine innige Freundschaft mit dem Maler verbunden.

*Der König als Künstler* Friedrich Wilhelm IV. selbst war eine durchaus künstlerische Natur, vielleicht ohne die ganz große Produktivität, aber doch innerlich

„voller Figur“. Bei den Abendunterhaltungen im Schlosse, wenn vorgelesen oder geplaudert wurde, hatte der König immer ein Blatt Papier vor sich und zeichnete, während er dem Thema folgte. Tausende dieser Zeichnungen sind uns erhalten und werden, wenig gekannt, in der Bibliothek des Kaisers im Berliner Schlosse aufbewahrt. Sie erlauben uns einen tieferen Einblick in die Psyche des Monarchen, als alle Berichte der Zeitgenossen ihn zu vermitteln imstande wären. Viele dieser Blätter stellen ideale südliche Landschaften dar, mit hohem hellem Horizont, vor dem die Gegenstände klar sich abheben. Auf Terrassen sitzen in ruhiger Coexistenz Frauen und Männer in antikem oder Renaissancekostüm beisammen. Zu hoch auf bewaldeten Hügeln stehenden Tempeln führen sanfte Treppen empor, Hermen, Altäre stehen am Wegesrand, aus klassischen Wannern fließt in zwielfachem Strahl der Quell. Oder auch bestimmte italienische Prospekte sind gegeben. Florenz mit der charakteristischen Kuppel Brunelleschis, aber in der Wirkung noch gesteigert, wie das Geschlecht des Piranesi es getan hatte. Nun aber kommt das Bezeichnendste dieser Kunstübung. Unter den lichten süditalienischen oder griechischen Visionen mit dem weithin glänzenden, segelbevölkerten Meer, unter den Landschaften mit den besonnten Tempeln, den Urnen und Vasen, den Hermen, Altären und Sphynxen, zwischen denen in götterhafter Ruhe antike Menschen sich bewegen, steht: Berlin, Dezember 1825 oder auch Potsdam, 12. Oktober 1827, oder Cölln an der Spree, Januar 1820. Unter einer Zeichnung eines italienischen Felsennestes, etwa an Assisi erinnernd, steht: Swinemünde, 12. September 1832, unter einer Burgruine auf bewaldetem Hügel, an dessen Fuß eine Kapelle steht, wohin ein Hirt den Jäger weist. Cölln a. d. Spree, 28/29. Januar 1829. In Sanssouci entstehen Visionen einer sonnenbestrahlten Golflandschaft mit hellen, blockhaften italienischen Gebäuden. Überall zeigt sich eine typisch romantische Seele, die innerlich unabhängig, ja in einem ausgesprochenen Gegensatz zu ihrer Umgebung, in eine gegen-  
teilige Existenz sich flüchtet. In den tiefen Wintermonaten, wenn im

Norden grau die Wolken über den Menschen hängen, Schnee und Sturm durch die Straßen fegen, wenn aus dem ständigen Dunkel des kaum sich erschließenden Tages düstere Unholde die Kinder bedrängen, wenn Zweifel und schwere Ahnungen des Einzelnen Seele umstricken, wenn Hoffnungslosigkeit sich mit lastenden Krallen über ihn legt, da schuf sich des Königs Sehnsucht die heiteren Bilder reinen qualent-rückten Seins unter der ewig strahlenden Sonne Homers. In Potsdam sieht er Sorrent, in Swinemünde Assisi. Und selbst da, wo er anknüpfte an Gegebenes, erhob er seine schweifende Seele ins Höchste, Glanz-vollste hinauf. Man wird an die Bauten erinnert, die Schinkel auf dem Papier und der Leinwand schuf, Orgien der Architektur. Nicht um-sonst stand jener dem Fürsten innerlich am nächsten.

*Friedrich  
Wilhelm IV.  
und Cornelius*

Des Königs Natur war weich. Auch Ludwig I. war Romantiker, aber daneben war er ein Mann der Tat, klar, nüchtern, Kaufmann. Friedrich Wilhelm IV. war nicht zum Handeln geschaffen. Er träumte, er dichtete, berauschte sich an der Fülle der eigenen Visionen, aber ihm gebrach es an aller Aktivität. Er war kein Mann. Physiologische Tatsachen, von denen Bunsen spricht, und die auch Reymond und Treitschke nicht verschweigen, mögen hier des Rätsels Lösung sein. Einer solchen weichen Natur mußte die gesteigerte Männlichkeit eines Cornelius imponieren. Beide waren wohl Visionäre, aber von völlig anderer Gewachsenheit. Friedrich Wilhelms IV. Visionen waren Fluchten in eine süße, heitere Welt innerer Gelöstheit, die des Cornelius waren die stahlharten Gebilde reinsten geistiger Abstraktion, Objektivationen unerbittlicher Ideen, aus der Verbindung einer philo-sophisch tief veranlagten Seele mit dem monumentalen Dogma der katholischen Kirche erwachsen.

*Erste Auf-  
träge*

Cornelius war mit einer fertigen Idee für seine Wirksamkeit nach Berlin gekommen. Am 23. Oktober 1840 hatte er an Bunsen geschrie-ben: „Möchte das, was ich seit geraumer Zeit mit mir herumgetragen, mit den erhabenen Absichten Seiner Majestät im Einklang sein! Möchte er mir zur Ausführung diejenige Muße gönnen, die zu einem

Werk von solchem Umfang nötig ist! Dann würde alles, was der edle König mir Gnädiges und Huldvolles erzeigen will, nicht verschwendet sein. Es handelt sich nämlich hier wiederum um eine große christliche Konzeption, die sich ganz auf die Heilige Schrift basieren würde, vom Abfall der Engel bis zum Ende der Dinge, (Apokalypse) das ganze Leben Christi gleichsam als Herz und Centrum, und sein endlicher Sieg mit der Anbetung des Lammes als Schlußstein des Ganzen gedacht. Als Einleitung die Zeit der Patriarchen und Propheten (das alte Testament überhaupt). Diese kurze Erwähnung soll nur dazu dienen, um anzudeuten, wie sehr diese Konzeption für eine evangelische Kirche passen würde“. Diese Idee durfte Cornelius einstweilen nicht verwirklichen. Man hatte ihn seinem Wunsche nach außerhalb jeder amtlichen Verpflichtung belassen. Er führte wie in München den Titel Direktor, bezog ein Jahresgehalt von 3600 Gulden und sollte für jede für den Staat geleistete Arbeit besonders bezahlt werden. Vor dem Brandenburger Thor, am Exercierplatz 1, baute ihm Strack ein Haus. Etwas zur Untätigkeit verurteilt, benutzte er die Muße zur Vollendung eines Ölgemäldes für den Grafen Raczynski, Christus in der Vorhölle darstellend, ganz im Geiste der Ludwigsfresken, gehalten, vielleicht noch etwas stärker entmaterialisiert. Gleichzeitig übernahm er die Leitung der Fresken am Alten Museum, deren Entwürfe von Schinkel vorlagen, und die nunmehr, da dieser in tödlicher Krankheit darniederlag, von Stürmer, Pfannschmidt, Hermann Schulz, Heidenreich, Felix Schadow und anderen berliner Künstlern ausgeführt wurden. Diese heute kaum mehr farbig richtig zu beurteilenden Fresken sollen hier nicht weiter behandelt werden.

Da traf ihn 1842 der erste wesentliche Auftrag seines Fürsten, die Zeichnung zu einem Schild, Glaubensschild benannt, zu entwerfen, das der König dem eben geborenen Edward, Prinzen von Wales, als Pathengeschenk überreichen wollte. (Zeichnung Nationalgalerie. Entwurf bei Professor Cornelius.) Die von Cornelius selbst dazu gegebene Erklärung, gebe ich im Anschluß an Förster hier wörtlich wieder,

*Das Glaubensschild  
1842*



da sie in bezeichnender Weise die Denkrichtung des Künstlers weist. „Der Mittelpunkt des Schildes zeigt den Mittelpunkt des christlichen Glaubens und Lebens in Christus, der daspricht: Wer mich kennt, kennt den Vater. Er ist der Weg zum Vater, die Wahrheit und das Leben. Den Fußpunkt der Arabesken, in dem auf die Mitte des Schildes gelegten Kreuze bilden die vier Evangelisten mit den Evangelien als der Quelle der durch Christus geoffenbarten Wahrheit; die zwischen den Kreuzesarmen liegenden vier Felder stellen die Quellen des wahrhaften Lebens und der höchsten Gnade, die beiden Sakramente der evangelischen Kirche dar, sowohl in ihren typischen Vorbildern des Alten Testaments, als ihre Erfüllung im Neuen Bunde, die Taufe neben dem Felsenbrunnen des Moses, und das Abendmahl neben der Speisung der Israeliten mit dem Manna. Als die Blüte der durch Christus uns gewordenen Wahrheit und Gnade tragen die Spitzen der Arabesken die christlichen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und der alle Tugenden umfassenden Gerechtigkeit. Zu dem Mittelpunkte Christus bilden die Peripherie die von ihm in alle Welt gesendeten Apostel, Petrus unter dem Glauben, Jacobus unter der Hoffnung, Johannes unter der Liebe und Paulus unter der Gerechtigkeit gestellt. Der Schildrand umgibt einen doppelten Zug, den Einzug des Königs von Ewigkeit in Jerusalem, damit er die Versöhnung der Menschheit mit dem Vater durch seinen Tod vollbringe und seine Kirche auf Erden bis zur Vollendung der Zeiten gründe, und den Zug eines christlichen Königs zur Taufe eines neugeborenen Prinzen. Aus dem Palmenwald rechts geht der feierlichernste Zug hervor, Christus unter der die Caritas tragenden Arabesken, die Eselin von Petrus, Jacobus und Johannes geführt; die Insignien des Königs tragen Engel vor ihm her, unter welchen die Kindlein fröhlich Blumen streuen, zwei Pharisäer zeigen die dem Herrn abgewendete Gesinnung; aus der Stadt kommt ihm ein Zug mit Spiel und Gesang entgegen: an dem Tor sitzt die Jerusalem mit der Mauerkrone auf dem Haupt und den Gesetzestafeln auf dem Schoß in tiefem Nachsinnen, innerhalb der

Stadt empfängt Judas vor dem Sanherin das Blutgeld, nach vollbrachtem Opfertode wird der Leichnam des Herrn in das Felsengrab getragen, aus welchem er auf der anderen Seite wieder aufersteht. Er sendet den verheißenen Heiligen Geist, und mutig verkündet Petrus das Wort des Herrn, und die Apostel nehmen Gläubige von allen in Jerusalem versammelten Völkern durch das Sakrament der Taufe in die von dem Herrn begründete Kirche auf, deren Mitglied auch der neugeborene Prinz werden soll. Zu diesem Zweck schreitet aus der Mitte der taufenden Apostel ein Bischof mit dem das Taufwasser tragenden Knaben dem Gemach der Königin zu, welche den königlichen Taufzeugen erwartet und von dem hereilenden Boten eben die Nachricht von seiner Ankunft empfängt. Links von dem Palmenwalde trägt nämlich das Schiff, von einem Engel gesteuert, den König als christlichen Pilger auf dem Ozean der Küste Englands zu, an welcher der Schutzpatron des Landes, der Heilige Georg, ihn empfängt, und wo zu seiner Begrüßung der Prinz Albert und der Herzog von Wellington mit seinem Waffenträger die Schale der Gastfreundschaft darreichend, des ankommenden Königs harren.“

Die ganze in ihrer bedeutungsvollen Symbolik ungemein charakteristische Komposition, deren Zeichnung sich sehr verblaßt und nur schwer genießbar in der Nationalgalerie befindet, ist auch durchaus in dem symbolischen Stil gehalten, der zum ersten Mal sich in den Fresken der Ludwigskirche in aller Deutlichkeit gezeigt hatte. Darunter ist eine Formenbehandlung zu verstehen, die, sich an die plastische Tradition anschließend, diese als absolut gültige Norm empfindend, fremde und eigene früher gefundene Kompositionen und Formeln mit hereinnimmt, um ihrerseits diese wieder durch Streckung der Gestalten und Tilgung realistischer Einzelheiten noch weiter zu entmaterialisieren. So ist hier hauptsächlich Raffael zugrunde gelegt, wie auch schon in der Glyptothek, nur weitgehend entsinnlicht und in den einzelnen Figuren ausgereckt. Ganz dieselben Prinzipien verfolgte Cornelius auf Entwürfen für ein 1843 im Schlosse abgehalte-

*Die berliner  
Kritik*

nes Maskenfest, bei dem lebende Bilder aus Tassos befreitem Jerusalem geboten wurden, die dann in Umrißstichen von Eichens bei Dietrich Reimer erschienen. Dies, neben ein paar Zeichnungen zu Medaillen, waren die ersten Arbeiten, die Berlin von dem gefeierten Künstler zu sehen bekam. Der König und der Hof waren offensichtlich befriedigt. Ihrer gedämpften, bedenklichen Art lag diese Kunst durchaus. Anders das junghegelianische, jungdeutsche, vormärzliche Berlin. Mit einem dieser Hauptstadt eigenen Freimut und Respektlosigkeit äußerten sich Publikum und Kritik. Der berühmte Brief des bekannten Kunstschriftstellers Kugler, im Kunstblatt erschienen und später unter seine kleinen Schriften aufgenommen, mag hier als bestes Spezimen Platz finden. Schon früher hatte sich der mächtige Herausgeber des Kunstblattes über Cornelius geäußert. Die Glyptothekfresken fanden seine Billigung, waren sie doch genau auf den Geschmack des ideenbegeisterten Spießbürgertums abgestimmt. Aber schon vor den Fresken der Ludwigskirche versagte er. Hier war ihm zu viel Scholastik, zu viel Unnatürliches. „So sieht man an dem Wandgewölbe über dem Hauptaltar den weltschaffenden Gott gleichzeitig in feuriger Bewegung und unwandelbarer Ruhe dargestellt, ruhig sitzend und doch mit dem Oberleibe gewaltsam bewegt, was der Natur der Sache nach kein Bild seiner Erhabenheit gewährt. Die Embleme seines Schaffens sind Sonne und Mond, denen er mit der Rechten und mit der Linken die Bahnen anweist und die Erde, auf der seine Füße ruhen, Andeutungen, die in der Vorzeit allerdings gang und gäbe waren, weil sie der damaligen kindlichen Weltanschauung entsprachen, die aber für die tieferen Blicke, welche die neuere Zeit in den Bau der Welt getan, eben nichts mehr sagen“. Dieses kurze Zitat dürfte genügen, um die geistige Konstitution dieses Berliners zu kennzeichnen, der einen würdigen Enkel eines Nicolai darstellte. Es überrascht nicht, wenn man seine Ausführungen über die erste Wirksamkeit der Cornelius in Berlin liest, aber man muß sich vergegenwärtigen, daß hier nur ausgesprochen wurde, was man überall hören

und in den Zeitungen von jedem Schmock geschrieben in ähnlicher Form lesen konnte. Ich gebe Kugler in Folgendem selbst das Wort:

„Gestehen Sie es, Verehrtester, Sie haben es bewundert, wie reichlich die lang aufgestaute Tinte in meinem vorigen Briefe geströmt ist. Sie sind aber vielleicht nicht ganz ohne Besorgnis vor der Gefahr einer Überschwemmung, und Sie rathen mir wohlmeinenden Sinnes, die Schleuse bei Zeiten wieder zu schließen. Aufrichtig gestanden, und wüßte ich dem losgelassenen Strome irgend entgegen zu arbeiten, so möchte ich Ihren Rath befolgen und meine Confessionen über die hiesigen Kunstzustände hiermit abgetan sein lassen, zumal wenn ich das schwierige Kapitel erwäge, das mir jetzt bevorsteht. Es gilt über einen Mann von großem deutschem oder vielmehr europäischem Renommée zu sprechen, den Berlin jetzt zu den Seinen zählt, der aber bis jetzt so wenig zu Berlin, wie Berlin zu ihm, eine rechte Stellung gewonnen hat. Es gilt, einen Cornelius in Berliner Briefen zu behandeln. Schon bei diesem Wort sehe ich gar manche Ihrer süddeutschen Freunde sich mit Unwillen abwenden. Berlin, dies Symbol von Hochmuth und Selbstgefälligkeit, Berlin, das seinen Schinkel nicht einmal verstanden, Berlin, das es nur zu seinen schlechten „Witzen“ und höchstens zu einer Hegel'schen Philosophie gebracht hat, will es sich anmaßen, über einen Meister ein Urtheil zu fällen, der nur mit Entäußerung aller Subjectivität aufgefaßt, nur mit voller Hingabe der Kräfte des Gemüthes begriffen werden kann! — Es mag immerhin so sein. Aber Cornelius ist einmal in Berlin, er hat den Ruf hieher angenommen, er hat für uns zu schaffen angefangen, — ich glaube, es hat also auch die Stimme des Berliners Recht, über ihn gehört zu werden.

Diejenige persönliche Pietät, die wir für einen Mann empfinden, an den wir bei langjährigem Zusammenwirken durch die verschiedenartigsten Bande geknüpft sind, eine Pietät, wie sie für Cornelius in München noch bewahrt werden mag, können wir für ihn hier natürlich nicht haben. Es würde unserer Auffassungsweise einen ziemlich servilen

Beischmack geben, wollten wir bei ihm auf Andres als auf den berühmten Namen und namentlich auf seine Leistungen besondere Rücksicht nehmen. Auch hat es sich Cornelius nicht eben angelegen sein lassen, seinerseits zu uns in ein näheres Verhältniß zu treten. Ob er sich in den Beziehungen des hiesigen Künstlerlebens thätig und wirksam erwiesen, ist mir wenigstens nicht bekannt geworden; an unseren großen Kunstausstellungen hat er keinen Theil genommen, auch sonst seine Compositionen hier nicht zur öffentlichen Ausstellung gebracht, was er doch an andern Orten, wenigstens bei seiner letzten Anwesenheit in Rom, nicht verschmäht hat. Wir können seine hiesige Wirksamkeit im Wesentlichen nur nach dem einen, in der Raczynski'schen Gallerie befindlichen Bilde und nach den von ihm herausgegebenen Blättern beurtheilen. Er ist uns, wie es scheint, mit einer gewissen Absichtlichkeit fremd geblieben, und wir haben demnach um so weniger Anlaß, einen andern Maaßstab an seine neueren Werke zu legen, als in diesen selbst enthalten ist.

*Christus in  
der Vorhölle*

Cornelius' erstes Auftreten unter uns bestand in dem eben erwähnten Bilde, welches er für den Grafen Raczynski gemalt hatte und welches in dessen Gallerie aufgestellt ward, Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle [heute im Museum Posen]. Die Gallerie ist dem Besuche des Publikums täglich freigegeben, und Alles, was sich für Kunst interessierte, besonders diejenigen, die Cornelius' Arbeiten in München noch nicht kannten, strömte dorthin, von der Richtung des vielbesprochenen Meisters eine Anschauung zu gewinnen. Aber — ich referire in diesem Augenblick einfach Thatsächliches — ein Schrei des Unwillens zuckte durch die Stadt und machte sich selbst in einzelnen sehr beißenden Äußerungen in den Zeitungen Luft. Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im Einzelnen geradezu widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies zum Theil gänzlich apathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angeregte Zusammensitzen und

Stehen eines Kreises von Personen, in dessen Mitte ein mangelhaft organisierter Mann mit ausgebreiteten Händen stand, die Befreiung der Seelen des alten Bundes, die ihrer Erlösung Jahrtausende hindurch entgegengeharrt, vorstellen? — Auch diejenigen, die sehr wohl wissen, worin bis dahin Cornelius' Größe bestand, mußten schmerzlich das Haupt schütteln. Sie erkannten in den allgemeinsten Zügen der Composition wohl das ihm eigne Gesetz einer großartigen Rhythmik, konnten aber nicht umhin, sich einzugestehen, daß der Zorn des Publikums nicht eben ohne Grund sei, und wußten sich nur mit dem Gedanken zu trösten, daß auch Homer zuweilen schlafe.

Schlimmer noch, obgleich ohne namhaften Einfluß auf das große Publikum, das überhaupt keinen andern Maßstab seines Urtheils für Cornelius erhalten hat als diese Vorhölle, war sein zweites Auftreten. Es war einer der Tage des höchsten Glanzes der eben zu Ende gegangenen achtjährigen Periode unserer Geschichte gewesen. Ein prächtiges Hoffest war gefeiert, lebende Bilder, Scenen aus Tasso's befreitem Jerusalem, waren dabei mit allem Luxus, der für dergleichen nur beizubringen ist, zur Ausführung gebracht worden. Cornelius hatte die Entwürfe zu diesen Bildern geliefert; die schönen Gesichter und edeln Gestalten, die prächtigen Stoffe, die frappante Beleuchtung hatten eine magische Wirkung hervorgebracht. Aber das Fest war vorübergegangen und die augenblickliche Wirkung der Bilder verblasst. Da erschienen die Compositionen im Kupferstich, einfache Umrisse, doch im sehr großen Maaßstabe und mit größter Sorgfalt und Eleganz herausgegeben, gestochen von Eichens; [bei Dietrich Reimer, Berlin 1843, die Handzeichnungen im Hamburger Privatbesitz] sie sollten also nicht bloß als Gelegenheitsarbeiten gelten, sie machten Anspruch auf volles künstlerisches Anerkenntnis. Aber die Kunstfreunde standen vor diesen Blättern und wußten nicht, was sie dazu sagen sollten. War hier irgendwo von Corneliusscher Compositionsweise eine Spur? nur hin und wieder erinnerten einzelne Gestalten, einzelne Bewegungen an die Art seines Vortrages; im ganzen mochte

*Zeichnungen  
zum Tasso*



*Armide spricht Herzog Gottfried um Hilfe an. Aus dem Tasso.*

man diese Blätter, wenigstens dem Prinzip nach, etwa mit Retzsch vergleichen, an den ein paar Compositionen auch auffallend erinnern. Doch hatte man auch bei Retzsch keineswegs diese gänzliche Gleichgültigkeit gegen die Bedingnisse der natürlichen Form gesehen. Allenfalls nur die kleinen Füßchen der Kämpfer des heiligen Grabes mochten sich ähnlich bei ihm vorfinden; so verzwickte Hände, so formlose Gewandungen wie hier, sind in seinen Compositionen schwerlich enthalten; noch weniger  $9\frac{1}{2}$  Kopflängen hohe Gestalten, wie sie hier mehrfach vorkommen, oder gar ein Tancred, wie der auf dem fünften Blatt, der die Clorinde tauft, mit einer Hüftenbildung, welche allen Gesetzen des menschlichen Körpers, zumal des männlichen, Hohn spricht. — Sie zürnen mir vielleicht, mein Freund, daß ich über einen so vielfach bewunderten Meister mit solchen Worten zu reden

wage. Ich bitte, nehmen Sie die Blätter zur Hand und widerlegen Sie mich, wenn Sie es vermögen. Und kehrte uns ein Raphael wieder und wollte uns Arbeiten der Art unter der Autorität seines Namens aufdringen, ich würde sie mit Entrüstung von mir weisen.“ —

Dann geht Kugler auf den Glaubensschild ein, dessen ausführliche Beschreibung er gibt und der als künstlerische Tat ihm wieder eher *Der Glaubensschild* der Würde des cornelianischen Namens entsprechend schien. Aber am Ende, nachdem im Anschluß an die Darstellungen aus der Heiligen Geschichte das Schiff des Preußenkönigs erwähnt worden ist, „in antiken Formen plastisch geschmückt und verziert“, mit Feurdämonen und Winddämonen, den König tragend im Pilgermantel und krongezacktem Pilgerhut, nebst seinen Begleitern Alexander v. Humboldt, General Natzmer und Graf v. Stolberg, da kommen doch wieder ein paar psychologisch recht interessante Zeilen:

„Was haben Sie, mein Freund? was legen Sie mir die Hand auf das Papier? Bezweifeln Sie es, daß ich, der ich überall in der Kunstwelt zu kritteln und zu mäkeln finde, von den Schönheiten dieses Werkes mit Überzeugung gesprochen habe? — Freilich! es ist noch ein Punkt, über den Sie Auskunft verlangen. Sie meinen, jene biblischen Darstellungen hätten doch die größten Momente der Geschichte des menschlichen Geschlechtes, deren die Vorwelt sehnsuchtsvoll geharrt hatte, und auf denen der Bau der Nachwelt errichtet ist, zum Gegenstande. Sie fragen, welch ein neues welthistorisches Ereignis es sei, das hier jenen Szenen in gleichberechtigter künstlerischer Ausdehnung gegenübergeführt wird, welche Bedeutung für die Völker der Erde jener wundersame Wasserzug des pilgernden Königs habe, der hier geradehin wie ein Gegenbild des Zuges des Weltenerlösers, mit dem die Darstellungen beginnen, erscheint? — Ich bin nicht berufen, Ihnen hierauf Antwort zu geben; fragen Sie den Künstler!“ —

Hier standen sich zwei Welten ohne jede Verständigungsmöglichkeit gegenüber. Der König und Alexander v. Humboldt hatten die Hervorbringungen des Künstlers wohl gewürdigt, „Großartig, ganz in



dem Charakter der idealen Darstellungsgabe des erhabenen Sängers“, hatte der berühmte Naturforscher die Tassozeichnungen genannt, und sein Herr hatte sie prachtvoll binden lassen und an die Verwandten nach England gesandt. Die tiefe Kluft, sie sich in jenen Jahren zwischen König und Hof auf der einen Seite und dem Volke auf der anderen Seite auftat, zwischen den religiös-philosophisch orientierten konservativen Mächten und den freidenkerischen fortschrittlichen, diese selbe Kluft bestand zwischen Cornelius und dem jungen Berlin, das in unübertrefflicher Weise Kugler repräsentierte. Liest man die oben abgedruckte Kritik mit Bedacht durch, so springen einem die einzelnen Punkte wie ausgewählte Musterbeispiele in die Augen. Cornelius hatte sich von der Öffentlichkeit zurückgehalten, schien das Publikum zu ignorieren. Unverzeihliche Sünde in einer erstarkenden, dabei ständig etwas gereizten Demokratie. Er hatte keine Ausstellungen beschickt und der Kritik keine Gelegenheit gegeben, ihre Federn an ihm zu wetzen. Er hatte endlich ein Bild bei Raczynski gezeigt, das Formen aufwies, die das ganz anders orientierte Auge wie einen Schlag empfand, „widernatürliche Formen“, das ärgste Verbrechen für das Publikum der neueren Zeit.

*Reise der  
belgischen  
Historien-  
bilder durch  
Deutschland  
1842*

Vielleicht wäre es aber so schlimm noch nicht gekommen, hätte das Publikum die Augen nicht noch voll gehabt all des Glanzes, der Farbenpracht, der Naturtreue von Frauensüßigkeit und Männerwürde, wie es ausländische Bilder gezeigt hatten, die 1842 auf einer Rundreise durch Deutschland ausgestellt worden waren. Es handelt sich um die Historienbilder der Belgier Gallait und Bièfve. Schon in München hatte Cornelius so etwas wie ein Scharmützel mit der neu aufkommenden Historienmalerei zu bestehen gehabt, als seine Schüler unter den Arkaden des Hofgartens die Darstellungen aus der bayrischen Geschichte malten. Schon damals mußte er empfinden, daß es von ihm zu den gelben Monturknöpfen, den Achselstücken und den Helmbüschen keine Verbindung gab, jetzt kam es zum Entscheidungskampf, und Gurlitt spricht mit vollem Recht von einem

Sieg der beiden Antwerpener über Cornelius. Wir sind heute gerade jener Historienmalerei überaus ferngerückt, und auch in den Museen ist wenig mehr von ihr zu sehen. Doch aber scheint es psychologisch interessant, eines jener Produkte noch einmal genauer zu betrachten, um einen Begriff davon zu erhalten, was es eigentlich war, das jenen Menschen vom Anfang der vierziger Jahre so sehr imponiert hat. Von jenen belgischen Bildern, die im Spätherbst 1842 auf ihrer Rundreise durch Europa in Berlin ausgestellt wurden, war eines der Compromiß des Niederländischen Adels 1566 von Bièfve. Es befindet sich heute im Magazin der Nationalgalerie. Ein säulenbestandener Saal, über dessen Empore eine gelbseidene Decke malerisch geworfen ist. Links auf der dreistufigen, erhöhten Estrade Oranien im pelzverbrämten Sammetkostüm, technisch ganz im Stile der Senatoren Paulo Veroneses gearbeitet. Um ihn im Kreise die Angehörigen des Adels, eindringlich, individuell durchcharakterisiert, junge trotzige Burschen, die Arme eingestemmt, mißtrauisch abwartend, begeistert sich hingebend, ernste Männer mit dunklen Bärten in der Kraft der Jahre und endlich greise Charakterköpfe. Das Ganze gruppiert in zwei ineinander liegenden Ovalen. Wohl sind diese eng geschlossen, doch aber sind wirkungsvolle Einzelverbindungen zu Dreien und Vieren sichtbar, unverkennbar aus den Stanzen und aus der großen venetianischen Malerei entlehnt. Alle Aufmerksamkeit ist auf die Mitte gerichtet. Von der würdevoll dastehenden Figur Oraniens gleitet der Blick auf den im Zentrum befindlichen Tisch mit dem Dokument, das soeben ein eindrucksvoller Mann in blauer, braunverbrämter Schaubе unterzeichnet. Neben ihm erscheinen andere in glänzender weißer Seide, rosa Sammet, gepufften und gehackten Ärmeln und in kostbarem Pelzwerk. Eine ungeheure Farbenpracht entfaltet sich. Die Tischdecke ist zinnoberroter Sammet mit Goldfransen. In gelbe, bronzefarbene, dunkelfraise Sammetgewänder sind die Adligen gekleidet. Egmont sitzt auf einem purpurnen Sessel in einem dunkelweinrotsammetenen Leibrock. In tiefem Blau steht der blonde Horn vor dem Tisch. Und trotz dieser Farb-

*Bièfve, Compromiß des Niederländischen Adels, Nationalgalerie*

keit nichts Schrilles, alles diskret verarbeitet, gedämpft überzogen von dem dunklen Goldton alter Italiener. Betrachtet man ein solches Bild eindringlich, so wird der fundamentale Unterschied von Cornelius klar, und gerade jene Punkte, die dem Publikum besonders liegen mußten. Der hauptsächlichste war der historische Hintergrund. Jenen jungen Schichten, die soeben in der französischen Revolution durchgetreten und nun langsam eine Stellung im Staate sich zu bauen begannen, die ohne Tradition, ohne philosophische Vertiefung, ja ohne eigentliche weltanschauliche Sorgen waren, die mit der ganzen Ungebrochenheit ihrer unkultivierten Herkunft sich auf die Welt stürzten, sie sich zu unterwerfen, konnte eine Kunst nichts mehr bieten, die eine der tiefsten und umfassendsten Auswirkungen der klassisch-romantischen Idee darbot. Diese junge Generation, die Schelling mit breitem, gemeinem Gelächter beiseite warf, Hegel verfälschte und im Geheimen über Goethe spöttelte, konnte Cornelius nicht mehr verstehen, dessen ganze Kunst eine Versenkung in höchste und letzte Dinge forderte, Feierstunden der Seele, einen besinnlichen Geist und die unumwundene Verachtung der neuen materialistischen Mächte, deren Anmarsch sich überall aufdrängte. Aber wie anders befriedigten die Bièfve und Gallait das Bedürfnis des neuen Publikums; vor allem wurde der Schaufreudigkeit dieser jungen Schichten etwas geboten: Glänzende, bunte Gewänder, imposante architektonische Aufbauten, kostbares Mobiliar. Aber dabei blieb man nicht stehen. Das Glanzvolle des Apparates unterstützte eine Realistik der Ausführung, verbunden mit einer Bravour der handwerklichen Mache, an der man nicht vorbeisehen konnte. Da gab es keine Verzeichnungen wie bei Cornelius, keine neun Kopflängen, keine schlechtorganisierten Gestalten, die der gute Kugler so scharf getadelt hatte. Hier war alles richtig, dabei schön, edel, farbenfreudig, malerisch. Aber auch damit ist es noch nicht genug der Qualität, vom Standpunkt der Deutschen von 1842 aus gesehen. Von höchster Wichtigkeit war das Sujet. Hier war richtige Geschichte dargestellt. Lang schien die Zeit verstrichen,

da Schiller, Schlegel und Hegel unter dem atemlosen Schweigen einer gewaltigen Hörschaft ihre geschichtsphilosophischen Vorlesungen gehalten, die Geschichte als Gesamtprozeß überschauend, ihren tiefsten Sinn zu ergründen sich bestrebt hatten. Die neue Generation wollte von solchen Spekulationen nichts mehr wissen. Tatsachen interessierten, die man merken konnte, bei denen sich ohne viel Mühe etwas denken ließ, und die letzten Endes dem romantischen Bedürfnis einer Zeit genügten, die, seit fast dreißig Jahren ohne kriegerische Taten, unzufrieden mit der Gegenwart, enttäuscht von den Ereignissen nach den Befreiungskriegen, sich an den bunten blutvollen Geschehnissen der Vergangenheit zu berauschen verlangte. Eine Zeit wie jene, die den „Weltgeist“ selbst hatte dahinreiten sehen, wie Hegel von Napoleon gesagt, die die unerhörtesten Umwälzungen in zwei Dutzenden von Jahren erlebt hatte, drängte es in den wenigen ruhigen Augenblicken zwischen dem Donner der Kanonen und dem Siegesläuten der Glocken nach Selbstbesinnung, eine Zeit, über die die beklemmende Friedhofsruhe metternichscher Staatskunst lag, verlangte nach Geschehnissen. Das sentimentale Bedürfnis deckte die neue Historienmalerei nicht minder. Für rührende Episodenfiguren war immer gesorgt. Wie fern stand die herbe Männlichkeit des Cornelius solcher Kunst! Wie fern mußte er nach und nach einem Geschlechte rücken, das sich immer mehr in dieser Richtung bewegte.

Aber noch immer bestand in Berlin eine Burg, die unberührt von dem sich so sehr verschlechternden Geist der Zeit den Sinn für jene Dinge hegte, so teuer dem voraufgegangenen Geschlechte. Es war der Kreis um Friedrich Wilhelm IV. Unzweifelhaft stellte dieser König und seine Umgebung einen Anachronismus dar, war er, realpolitisch betrachtet, ein Schädling, der es nicht verstand, aus der Welt romantischer Träumereien den Blick auf die harten Tatsachen der Wirklichkeit zu lenken und so, ohne Sinn für die Bedürfnisse der nun einmal so gewordenen Zeit, es immer wieder unterließ, den berechtigten Wünschen nachzugeben, so daß er am Ende auch den unberechtigten

*Der Hof und  
die Kunst des  
Cornelius*

nachgeben mußte. Trotzdem erfüllt es für ihn immer wieder mit aufrichtiger Sympathie, wenn man beobachtet, wie gerade von ihm und seiner Umgebung der Geist gewürdigt ward, der unter seinem Nachfolger durch die Uniform ersetzt wurde, notwendig gewiß und segensreich für die Allgemeinheit, dennoch aber immer von neuem bedauerlich. Im Innersten am stärksten der Baukunst zugeneigt, doch aber immer bestimmt von der retrospektiven Tendenz seiner Zeit, empfand es der König als vorzüglichste Aufgabe, die Monumente der großen Vergangenheit wieder herzustellen, das Aachener Münster, die Dome von Naumburg, Magdeburg, Halberstadt, die Marienkirche zu Danzig und insbesondere den Dom von Köln, dessen Neuaufbau er durch eine Rede einleitete, die alle hinriß, welche sie hörten. Nur für die junge Vergangenheit empfand er kein Verständnis. Zu tief fühlte er die Gegensätzlichkeit zur eigenen Organisation heraus. So nur ist es zu verstehen, daß Sanssouci einer durchgreifenden inneren Umwandlung im Stile der Zeit unterzogen wurde, so daß noch heute mehrere Räume statt des fredericianischen Rokokos das kalte verbürgerlichte Spättempire zeigen, wenn es auch nicht unerwähnt bleiben darf, daß sich schon damals wenig in dem Zustand befand, in dem Friedrich es verlassen hatte. Die Riez und Boumann hatten dafür gesorgt. Neben Persius war Stüler der Hauptbaumeister des Königs. Von dreihundert Kirchen, die unter des letzteren Regierung gebaut, fallen, wie Reumont meint, gut ein Drittel auf Stüler. Mit dem König verband ihn eine herzliche Bewunderung der Renaissance und der altchristlichen Zeit, die er zu einer künstlerischen Einheit produktiv zusammensah. Er war eine kultivierte, anschmiegsame Natur, ohne drängende Persönlichkeit, in Liebe und Verehrung seinem Herrn ergeben, durchaus geeignet, dessen Pläne auszuführen. Ihm übertrug der König den Bau des neuen Domes, der anstelle des den Bedürfnissen nicht mehr genügenden, den Schloßplatz schmücken sollte.

*Der neue Dom in Berlin* Dieses Bauwerk war eine Lieblingsidee des Königs. Noch mit Schinkel hatte er seine Erweiterung besprochen, der, wie Stüler

schreibt (Über die Wirksamkeit König Friedrich Wilhelms IV. in dem Gebiet der bildenden Künste 1861) „mit großer Freude und der ihm eigentümlichen begeisterten Frische aber nicht ohne Selbstverleugnung darauf einging“. Schon damals wurde die Basilikaform gewählt, obwohl der Architekt innerlich widerstrebte. Nach dem Entwurf von 1827 schließen sich flach abgedeckte Türme von mäßiger Höhe der Vorderfront an. Alle Details sind die der griechischen Antike mit Vermeidung des Bogens. Doch dieser Entwurf wurde durch einen späteren 1840 von Persius verdrängt, der intimer auf die Wünsche des Königs einging. Genaue Skizzen Friedrich Wilhelms bildeten überall die Grundlage. Es wurde nunmehr eine dreischiffige Basilika angenommen, deren Mittelschiff die bedeutenden Abmessungen der Bauwerke altchristlicher und griechischer Bauperioden vereinigte. Die lichte Weite des Mittelschiffes sollte 90 Fuß, doppelt so breit wie der Kölner Dom sein, die Gesamtweite 196 Fuß, in nur 3 Schiffen abgeteilt, um den Charakter des Räumlichen nicht durch viele Säulenstellungen zu schmälern. Die Säulen selbst waren auf 12 beschränkt und auf 60 Fuß Höhe bemessen. „Mit strenger Folgerichtigkeit setzt sich die Architektur des Innern im Äußeren fort, indem die Seitenschiffe sich an der Vorderseite zu einem zwölfsäuligen Portikus mit ebenfalls 60 Fuß hohen Säulen gestalten. Die Hauptansicht nach dem Lustgarten zu sollte mit Mosaiken, das Innere mit Malereien auf Goldgrund geschmückt werden. Zu Säulen und Wandbekleidungen war an den geeigneten Stellen kostbares Material bestimmt, um auch hierdurch die Würde und monumentale Auffassung des Baues zu steigern. An die nordwestliche Seite des Domes sollte sich ein Friedhof für die Glieder der königlichen Familie anlehnen, welcher nach dem Muster berühmter und mit Recht bewunderter Bauanlagen des italienischen Mittelalters einen freien, mit Säulengängen umschlossenen und von Kapellen für Aufstellung von Schmucksärgen und für kleine Feierlichkeiten umgebenen Platz bilden sollten“. So Stüler. Verschiedene Gründe, darunter die Ausführung von Modellen zur Vergleichung,

bewogen später den König, auf den Vorschlag, in dem ganzen Bau Bogenarchitektur durchzuführen und den übrigen Raum in fünf Schiffe zu teilen, wieder einzugehen und die Ausführung hiernach beginnen zu lassen. Daß später auch dieser Plan verlassen und ein Zentralbau mit hoher Kuppel angenommen wurde, bedarf nicht weiterer Erwähnung.

*Des Königs  
Anteil am  
Dombau*

In der Bibliothek des Königlichen Hauses in Berlin befinden sich Päckchen von Handzeichnungen Friedrich Wilhelms IV., in denen man beobachten kann, wie sehr den Herrscher dieser Bau beschäftigt hat. Unzweifelhaft geht auf ihn allein auch jener Entwurf zurück, der unter Stülers Namen läuft. Auf Theaterzetteln, Vortragslisten, auf Briefblättern und weißen Zeichenbögen, immer wieder erscheint die dreischiffige altchristliche Basilika mit den drei Apsiden, den beiden an Sakristei und Taufkapelle angelehnten viereckigen Türmen und der säulenbestandenen Vorhalle. Links schließt sich ein quadratischer Säulenhof an mit einem Brunnen in der Mitte, genau vom König mit den Maßen bezeichnet, der Campo Santo, von dem Stüler spricht, wofür Cornelius die Fresken ausführen sollte. Wenn man alle diese Entwürfe betrachtet, so begreift man, wie geeignet sie waren, die grandiose Phantasie des geistreichen Königs zu erfüllen. Friedrich Wilhelm IV. war durch und durch malerisch visionär, genau wie Cornelius. Da gibt es Blätter, auf denen riesenhaft die Masse des Domes emporwächst, ein Wald aufsteilender Säulen, überkrönt von der festen Masse der Stirnseite des Schiffes; weiter Blicke in das Innere, die schwarzwimmelnde Masse der Gläubigen zeigend, klein wie Sandkörner vor der Macht der Säulen und der hinter dem Triumphbogen sich hinauswölbenden Apsis, weiter Entwürfe, auf denen anscheinend auf den Campo Santo keine Rücksicht genommen ist und sich der mächtige Bezirk von Dom und Vorhof bis an die Spree vorschiebt, den ganzen Lustgarten verschlingend, eine Kirchenstadt in der Stadt schaffend, wie St. Peter in Rom. Der Dom beherrscht durchaus den Platz, drängt Museum und Schloß in den Hintergrund, mit welch



*Entwurf für den Campo Santo: Untergang Babels und Gruppe der Gerechtigkeit.*



letzterem er durch eine Säulenhalle verbunden war, symbolisch für die Weltanschauung des Königs, der auf dem von ihm inspirierten Entwurf für das Apsisgemälde des Mausoleums in Charlottenburg seine Krone vor dem Throne des Ewigen niederlegte. Eine solche spiritualisierte Anschauung vom Wesen des Königtums entsprach Cornelius durchaus. Die Vorstellung, ein Denkmal des christlichen Gedankens zu schaffen, riesenhaft in den Dimensionen, Museum und Schloß überragend, ein Zeichen des Sieges des christlichen Geistes über alle zerstörenden Mächte, hier in der kalten, spöttelnden Hauptstadt Preußens, begeisterte ihn. Dem weichen, phantasiereichen König fühlte sich der Maler tiefer verbunden, als seinem ehemaligen Herrn in München. Leider wußte er noch nicht, daß, zum Unterschied von jenem, hier die Energie mangelte, die so freudig begrüßten Pläne wirklich auszuführen, daß der eine den andern verdrängte und am Ende alles nur Idee blieb, daß bei größeren Widerständen des Königs produktive Phantasie sich unabhängig von aller Realität der Aufgabe bemächtigte und sie im eigenen Innern zur Ausführung brachte, so daß das Interesse an ihrer Objektivierung im Leben sich gänzlich verflüchtigte. Diese furchtbare Erfahrung, die tragischste vielleicht im Leben des Malers überhaupt, mußte er erst noch machen. Einstweilen war alles voller Zuversicht. Das Werk seines Lebens sollte Cornelius schaffen.

*Konzeption  
der Campo  
Santo-  
entwürfe*

Im Herbst 1843 reiste er wiederum nach Italien, um es dort in seiner Gesamtheit zu konzipieren. Weit entfernt, ihm irgend welche Schwierigkeiten zu machen, hatte der König dem Künstler durch Humboldt sein volles Verständnis für diese Reise aussprechen lassen, ja gewünscht, er möge noch von dem Herbst in Italien „allen belebenden Vorteil ziehen.“ Im Mai 1844 war Cornelius wieder in Berlin.

„In tiefseliger Stimmung“ hatte er die erste Hälfte der Entwürfe für den Campo Santo in Rom gemacht. „Ich habe in Rom das glücklichste Jahr meines Lebens verlebt. Nie habe ich mit solcher Wonne, ja Seligkeit gearbeitet“, heißt es in einem Brief von 8. Juni 1844 aus

Berlin an Emilie Lindner. Der Sinn seines Daseins schien für ihn gefunden. Was den Inhalt der Entwürfe betrifft, über die viel philosophiert worden ist, so glaube ich am historisch einwandfreiesten zu handeln, wenn ich jene Erklärung gebe, die Cornelius selbst durch die Hand seines Schwagers Brüggemann hat veröffentlichen lassen. Es handelt sich hier um eine Schrift, die der bei Wigandt 1848 herausgegebenen Stichreproduktionsfolge von Thäter beilag, die so selten geworden ist, daß die wörtliche Wiedergabe gerechtfertigt erscheint, zumal vorliegendes Buch eine gewisse Vollständigkeit anstrebt. Wir haben es hier mit bis ins Einzelne von Cornelius inspirierten Ausführungen zu tun. Der weniger interessierte Leser mag sie überschlagen wie früher die Beschreibung des Glaubensschildes.

„Der Gegenstand des Bildercyclus, sind die allgemeinen und höchsten Schicksale des Menschengeschlechts und der ewig gültigen Weltanschauung der heiligen Bücher des Christenthums. Das Walten der göttlichen Gnade der Sünde der Menschen gegenüber, die Erlösung von Sünde, Verderben und Tod, der Sieg des Lebens und der Unsterblichkeit wird den Augen des Beschauenden in ernstern Bildern vorgeführt, die ihn mit dem erhebenden Bewußtsein des Ewigen in ihm selbst erfüllen, und hier, an der Stätte der Todten, auffordern sollen einzustimmen in den Jubelruf des Apostels:

*Beschreibung  
der Campo  
Santo-  
Entwürfe  
(Brügge-  
mann, nach  
Angaben des  
Meisters,  
bei Wigandt  
1848)*

„Tod, wo ist dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg!“

Die Eintheilung des Ganzen, bedingt durch die architectonische Form, erfolgt in der Weise, dass die östliche und westliche Wand die Erscheinung Christi auf Erden, die durch ihn vollbrachte Erlösung der Menschheit und die Errichtung des Neuen Bundes vergegenwärtigen, während die Gemälde der südlichen Wand die Gründung seiner Kirche, die Fortsetzung seines Werks durch die Apostel und die Verbreitung des Evangeliums, die nördliche den Schluß, die letzten Dinge, veranschaulicht. Die Gemälde jeder einzelnen Wand bilden dergestalt jedesmal wieder einen in sich zusammenhängenden selbstständigen Theil des Ganzen, in welchem außer den je drei oder vier oder

fünf Hauptbildern nicht minder auch die Nebenbilder, sowohl die oben sich anschließenden Lunetten als die unten befindlichen Predellen, eine bedeutsame Stelle einnehmen, so daß beide zu ihrem Mittelbild in der nächsten Beziehung stehen, die Predellen jedoch auf der vierten Wand, von diesem engeren Verhältniss gelöst, bei einer unmittelbaren Beziehung unter einander dem Hauptgedanken der ganzen Wand sich unterordnen.

Das Ziel aller Schicksale der Menschheit aber und der Brennpunkt aller christlichen Wünsche ist die Seeligkeit in der Vereinigung mit Gott. Wie dies das geistige Band ist, von welchem alle religiösen Anschauungen durchzogen, alle religiösen Hoffnungen umschlossen werden, so wird der Bilderschmuck der Begräbnishalle wie von einem sichtbaren Ring durchzogen mittelst der durch alle vier Wände fortlaufenden Darstellung der acht Seeligkeiten der Bergpredigt, nicht ohne daß eine jede dieser Darstellungen zu den ihr zunächst stehenden Gemälden in eine leicht erkennbare Beziehung tritt, und, indem sie ein verwandtes Gefühl in voller Unmittelbarkeit erweckt, in ein ähnliches Verhältniss zu diesem christlichen Epos sich einfügt, wie der Gesang des Chors zu der griechischen Tragödie.

Die Eingangspforte befindet sich auf der westlichen Seite zunächst dem Dome, so daß der erste Blick des Eintretenden, die südliche Halle entlang, das grade gegenüber befindliche erste Bild der östlichen Wand trifft. Dort ist der Anfang des Bildercyclus.

Das erste Hauptbild auf dieser durch den Eingang zu der Königsgruft in zwei gleiche Hälften getheilten Wand stellt die Geburt des Heilandes dar, wie sie zuerst der schlichten Einfalt und der tieferen Weisheit, den Hirten und den Weisen aus Morgenland verkündet worden ist. Der Neugeborne wird von der Sünde, und dem Fluche, der die Ureltern getroffen, (Gegenstand der Predelle) wieder befreien; daher Freude und Jubel auf der Erde und im Himmel, das *gloria in excelsis* veranschaulicht in der Lunette. — Während die Predelle des zweiten Hauptbildes die Erfüllung der Vorhersagungen nach der

ersten Sünde („in Schmerzen sollst du Kinder gebären“ und „die Erde sei verflucht deinetwegen, mit vieler Arbeit sollst Du von ihr essen alle Tage Deines Lebens“ — Gen. 3, 16—17) und den ersten Tod im Brudermorde darstellt, zeigt das Hauptbild selbst den Leichnam des Heilandes und die Trauer der Seinigen um ihn, die Lunette aber klagende Engel, so dass Himmel und Erde hier in demselben Gefühl der Trauer vereinigt sind, wie dort bei der Geburt des Heilandes Freude im Himmel und unter den Menschen war. Leibliches und geistiges Elend hat der Abfall der ersten Menschen über sie und ihre Nachkommen gebracht. Christus der Heiland nimmt Beides, Sünde und Krankheit in dem folgenden Hauptbilde von dem Gichtbrüchigen wieder hinweg. Seine Gnade öffnet den größten Sündern der alten und neuen Zeit die Pforten des Himmels: in der Lunette nimmt Christus Adam und Eva, David und Salomo, Magdalena, den Schächer und Petrus zu seiner Herrlichkeit auf. Von der Versöhnung ausgeschlossen ist nur, wer sich selbst ausschließt, indem er vorsätzlich sein Herz gegen das Wort der Wahrheit verhärtet: das ist die Sünde gegen den heiligen Geist, vom Heiland der Sauerteig der Pharisäer genannt, vor dem er in der Predelle warnt. —

Auf der Predelle des letzten Feldes schliesst Jehovah einen Bund mit Noah, nachdem er strafend das sündige Geschlecht vertilgt, ehe sich die Gnade den übrigbleibenden Gerechten wieder zuwandte; jetzt wehrt der Mittler nach der Darstellung in dem Hauptbilde das Urtheil über die Ehebrecherin, wozu die Pharisäer ihn auffordern, und vergiebt die Sünde ohne Strafe; „geh hin und sündige nicht mehr!“ lautet die Warnung mit der er sie entläßt (Joh. 8, 1—11). Nicht der Sünder ist es, den der milde Richter von sich stößt; er ist der Freund der Sünder, die Vertrauen, ja die höchste Hoffnung fassen dürfen. Das deutet, den Gedanken des Hauptbilds im vollen Gegensatz zur Predelle auf seinen Gipfel steigernd, die Lunette an, indem sie an Christi Verheißung (Luc. 15, 7) erinnert: „im Himmel wird Freude sein über einen Sünder der Buße thut, mehr als über neun und neun-

zig Gerechte die der Buße nicht bedürfen.“ Wehe nur über die, welche in Dünkel und Hoffahrt sich gegen die Erkenntniss der eigenen Unzulänglichkeit verschließen: sie warnt der Heiland in dem Gleichniß vom Pharisäer und Zöllner (Luc. 18, 10—14), an welches der Künstler im Hintergrund des Mittelbildes erinnert hat.

Die Darstellungen der Seeligkeiten der Bergpredigt auf dieser ersten Wand versinnlichen, die erste den Ausspruch Christi: „Seelig die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich“, die andere den Spruch: „Seelig die Trauernden, denn sie werden getröstet werden.“ Die Beziehung zu den Hauptbildern ergibt sich hier, wie bei den anderen Einreihungen, von selbst.

In engster Beziehung zu den betrachteten Gemälden stehen die Bilder der gegenüber befindlichen westlichen Wand. Erst die Erkenntniss, daß Christus Gottes Sohn, giebt seiner Geburt und seinem Tode die welt-erlösende Bedeutung. Darum sind diese Bilder hauptsächlich bestimmt, die Göttlichkeit Christi zum Bewußtsein des Beschauers zu bringen.

In dem mittleren Hauptbilde erscheint Christus im verklärten Leib in Mitten der elf Apostel. Er ist durch die verschlossene Thüre unter dieselben getreten und breitet seine Arme über sie aus mit dem Gruße des Friedens. Nun glaubt auch Thomas an „seinen Herrn und Gott“; er kniet, die Hände zu ihm emporstreckend, mit denen er die Male berührt hat (Joh. 20, 26—28). Die Tat der Auferstehung selbst ist der Gegenstand der Lunette, während die Predelle, als vorbildliche Hindeutung auf die Auferstehung, das Schicksal des Propheten Jonas darstellt. — In demselben Sinne schliessen sich die Seitenfelder dem Mittelbilde an. Auch sie verkündigen das göttliche Wesen des Heilands und zwar in den Wundern, in welchen er sich als Herrn des Lebens und Todes zeigt, doch nicht ohne Hinzufügung einer Nebenbeziehung, welche deutlich und abgetrennt hervor zu heben jedesmal Predelle und Lunette dienen. Es sind die am meisten charakteristischen Tugenden der Religion des göttlichen Stifters, an welche erinnert wird: die Liebe nämlich und die Demuth.

So vergegenwärtigt das Hauptbild, rechts vom Beschauer, die Auferweckung des Lazerus (Joh. 11); die Lunette hingegen das Beispiel der tiefsten Demuth, das der Herr giebt, indem er die Fußwaschung an seinen Jüngern verrichtet; während in der Predelle — ein Gegenstück aus dem A. T. der Hochmuth Goliaths bestraft, Davids Demuth mit Sieg gekrönt wird. — Auch die letzte Predelle dieser Wand enthält eine Scene aus Davids Leben: der königliche Psalmsänger bezeugt seine Liebe zu Gott dem Herrn, indem er die Bundeslade mit Tanz und Saitenspiel geleitet, ohne sich durch die Verachtung der stolzen Michol irren zu lassen (Sam. 2, 6.) „Liebe Gott über alles und Deinen Nächsten wie dich selbst“ ist das Gebot des alten und des neuen Bundes, dessen ersten Theil David hier vollbringt; während im Hauptbild der Heiland selbst das Beispiel der Erfüllung des zweiten Theiles giebt, indem er aus Mitleid mit der trostlosen Mutter das Wunder der Auferweckung des Jünglings von Nain verrichtet (Luc. 7, 11—17). Die aber mit dem hartherzigen Schriftgelehrten die Frage stellen: „Wer ist mein Nächster“, denen antwortet der göttliche Meister mit der Parabel von dem barmherzigen Samariter (Luc. 10, 30—37), die der Gegenstand der Lunette ist.

Die Darstellung der Seeligkeit links vom mittleren Hauptbild bezieht sich auf den Spruch: „Seelig die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen“, die andere rechts auf den Spruch: „Seelig die Friedfertigen, denn sie werden Kinder Gottes genannt werden.“

Die Gemälde der dritten Wand, derjenigen die sich an den Dom anlehnt, schildern die Fortsetzung des Werkes Christi durch seine Kirche.

Der Anfang der Kirche, die Ausgiessung des heiligen Geistes am Pfingstfest, wird von dem Hauptbild in der Mitte, grade über der Pforte, die aus der Begräbnishalle in den Dom führt, veranschaulicht (Apostelgesch. 2). Die Felder links sind dem Leben der beiden Apostelfürsten gewidmet; das nächste Feld dem Petrus, der im Hauptbild mit der Wunderkraft des heiligen Geistes ausgerüstet durch seinen

Schatten im Vorübergehen die Kranken heilt (Apostelgesch. 5, 15), in der Lunette die Tabitha aus dem Tode auferweckt (Apostelgesch. 9, 36—42). Dass Gottes Geist, nicht eigne Kraft des Apostels diese Thaten wirkt, darauf weist die Predelle hin, die denselben Petrus in zwei Momenten seines früheren, noch nicht vom heiligen Geist durchdrungenen Lebens auffaßt, in der Verleugnung des Herrn (Joh. 18, 16—18. 25—27) und in seiner Kleingläubigkeit (Matth. 14, 28—31). — Diesen Momenten menschlicher Schwäche des einen Apostels entspricht die Verblendung und der falsche Eifer, von dem der andere Apostelfürst zur Verfolgung der Christen angetrieben wurde: es ist der Gegenstand der folgenden Predelle links (Apostelgesch. 8, 3). Seine wunderbare Bekehrung (Apostelgesch. 9, 1—8), und der heilige Eifer, den er alsdann in der Verbreitung des vordem von ihm verfolgten Evangeliums bewährt, bilden den Inhalt des Mittelbilds und der Lunette.

Waren die eben besprochenen Bilder bestimmt, das Leben der beiden heiligen Männer zu schildern, welche als Hauptwerkzeuge zur Gründung der christlichen Kirche gedient haben, so eröffnet die andre Seite derselben Wand die Aussicht auf die großen Schicksale der gesamten Kirche, ihre Kämpfe und Leiden, ihre Siege und Triumphe. — Das Ende des ersten der Blutzeugen, des heiligen Stephanus, ist der Gegenstand des nächsten Bildes. Die ergrimmtten Juden haben ihre Kleider zu den Füßen Saulis niedergelegt und steinigen den standhaften Jünger Christi; er aber, voll des heiligen Geistes, betet sterbend für seine Mörder: „Herr, rechne ihnen dies nicht zur Sünde“ (Apostelgesch. 7, 54—59). So stirbt der Gerechte, den Himmel offen sehend; die Predelle aber vergegenwärtigt den verzweiflungsvollen Tod der Sünder in den Gott entfremdeten Städten Sodom und Gemorrhä. Auch die höchsten Opfer der Liebe, auch der Märtyrertod soll in dem demüthigen Bewusstsein zu den Füßen des Thrones Gottes niedergelegt werden, daß es nichts sei und keiner Ehre würdig. „Dem der auf dem Thron sitzt, und dem Lamm sei Lob und Ehre und Preis und

Macht in alle Ewigkeit“ — ist der Ruf zu dem sich die Heiligen und Blutzeugen in der Lunette vereinigen.

Den Leiden der Bekenner Christi gehen die Siege des Evangeliums über die Völker der Erde zur Seite, deren vielverheissenden Anfang das letzte Feld dieser Wand schildert. Im Mittelbild Philippus, der dem Kämmerer der äthiopischen Königin die Unterweisung in der neuen Lehre gewährt, welche die alten Weissagungen erfüllt (Apostelgesch. 8, 26—39). In der Lunette der Engel, der dem frommen Heiden Cornelius erscheint und ihn zu Petrus sendet (Apostelgesch. 10). Und damit auch die Erinnerung an die Opposition nicht fehle, die der Kirche vom Heidenthum und heidnischer Gesinnung entgegengesetzt wird, führt die Predelle dem Beschauer die für ihre Industrie in Auf- ruhr gerathenen Goldschmiede von Ephesus vor, die mit der Kraft der Kehlen und mit ihrem Schiboleth „Groß ist die Diana der Ephe- sier“ das Wort des christlichen Lehrers zu besiegen trachten (Apostel- gesch. 19, 23—40).

Zwischen den Apostelbildern wird an den Spruch des Heilands: „Seelig die Sanftmüthigen, denn sie werden das Erdreich besitzen“ erinnert, während das entsprechende Bild auf der anderen Seite der Wand auf den Spruch: „Selig die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott anschauen“ sich bezieht.

Den Thaten und Schicksalen der Kirche Christi gegenüber wird die vierte und letzte Wand das Ende des Irdischen und den Über- gang zum Ewigen, die letzten Dinge des Menschengeschlechts ver- gegenwärtigen.

Das Centrum der ganzen Composition ist auch hier wieder in dem mittleren der fünf Hauptbilder zu suchen. Es stellt Christus als Welt- richter dar, indem neben den letzten Schicksalen des Menschenges- chlechts in den vier Seitenbildern die Guten und die Bösen unter dem Gleichniß von den klugen und thörichten Jungfrauen (Matth. 25, 1—12), dargestellt werden. Die Einen strecken, bräutlich bekränzt die hell brennende Lampe der Rechte des Heilands entgegen; den an-



deren fehlt die Lampe und der Kranz; im Schlaf, der sie befangen hält, oder dem sie jetzt erst zu spät sich entreißen, haben sie des Bräutigams vergessen, und die abweisende Geberde seiner Linken deutet ihre Verwerfung an.

„Kommt ihr Gesegneten meines Vaters“ spricht der Weltrichter zu den Gerechten, „besitzet das Reich, das seit Grundlegung der Welt euch bereitet ist, denn ich war hungrig und ihr habt mich gespeist; ich war durstig und ihr habt mich getränkt; ich war ein Fremdling, und ihr habt mich beherbergt; ich war nackt, und ihr habt mich bekleidet; ich war krank, und ihr habt mich besucht; ich war im Gefängnis, und ihr seid zu mir gekommen; — — — denn wahrlich, ich sage euch, was ihr einem meiner geringsten Brüder gethan habt, das habt ihr mir gethan“ (Matth. 25, 34—40). In Hinweisung auf diese Worte Christi sind die Predellen der vier Seitenbilder einer fortlaufenden Darstellung des in der Liebe thätigen Lebens gewidmet. Dagegen sind die Hauptbilder selbst mit ihren Lunetten bestimmt, die letzten Dinge zu schildern, in solcher Ordnung, daß sich zur Linken des richtigen Christus die Szenen des Zorns und der Strafe, zur Rechten die der Hoffnung und des Heils befinden, und noch näher sich entsprechend, das äußerste rechts vom Beschauer den Untergang des Fleisches, das äußerste links die Auferstehung der Todten, von den beiden inneren das eine rechts den endlichen Sieg über das Böse in der Zerstörung der mystischen Babylon und dem Sturz der Hure, das andere links den Sieg des Guten in der Gründung der neuen himmlischen Jerusalem vergegenwärtigt.

Der Untergang des Menschengeschlechts beginnt in der Apokalypse mit der Aussendung der vier Reiter (Apoc. 6). Der rascheste, mit dem Bogen in der Hand, auf dem Haupt die Krone — der Apostel nennt ihn den Sieger —, ist die Pest. Hinter ihm der Hunger, die Waage haltend, mit aufgehobenem Finger, rufend: „ein Maß Weizen um einen Zehner, und drei Maß Gerste um einen Zehner!“ In der Mitte eine kräftige Jünglingsgestalt, das Schwert mit beiden Händen

schwingend: das ist der Krieg. Und dann der Tod, der mit der Sense das letzte Leben wegmäht. Hinter ihnen weithin ziehen die Geister der Getödteten den Vernichtern nach. — Alles Irdische aber wird in den Untergang der Menschen mit hineingezogen: das vollbringen die sieben Engel in der Lunette, die die Schaalen des göttlichen Zorns auf die Erde und ihre Gewässer, auf das Meer, in die Sonne und in die Luft ausgießen (Apoc. 16).

Das äusserste Bild links stellt dagegen die Auferstehung des Fleisches dar. Die Lunette zeigt Gott auf dem Thron mit den vier Lebendigen (Apoc. 4, 6—8. Ezech. 1). Er ruft die Todten auf; der ganze Himmel ist in Bewegung; „vor seinem Angesicht fliehen Himmel und Erde“ (Apoc. 20, 11). Die Engel rufen der Erde mit den das Grab sprengenden Posaunen den Willen des Herrn zu. Die Todten haben den Ruf gehört und steigen herauf aus den Gräbern. Das Gericht erwartet sie. Noch liegt das Buch des Lebens und des Todes verschlossen auf dem Schooss des harrenden Engels; aber die Ahnung des Herzens seilt dem Spruch des Weltrichters voraus. In Verzweiflung und dumpfem Brüten sieht der eine Theil der Auferstandenen der nahen Zukunft entgegen; hinter ihnen gähnt die Hölle, begierig sie zu empfangen. Der Engel wendet das Antlitz von ihnen ab und betrachtet sinnend die Gruppen derer, die im Wiederfinden des Geliebten, der Familie, oder, wenn einsam, im Empfang des ihnen zugesandten himmlischen Boten das Vorgefühl der paradiesischen Freuden empfinden. —

In der Lunette des rechts dem Mittelbilde sich anreihenden Feldes erscheint der Menschensohn auf einer Wolke, mit der Sichel zur Erndte gerüstet; neben ihm der Engel der ihn zum Beginn der Rache auffordert; dann ein zweiter, der die Sichel grimmig schwingt; ein dritter im Begriff Feuer hinabzuschleudern (Apoc. 14, 4 sqq.); während zur Linken Christi der Engel den Mühlstein hinabwirft (Apoc. 18, 21) zum Zeichen, daß so die Stadt der Sünden, die über die Welt herrschende Babylon, stürzen soll. — Die Erfüllung der Drohung auf dem Hauptbild. Ein Engel zeigt dem Apostel den Untergang Babylons. Die Kauf-

leute und Könige mit allem Volk wehklagen über den Fall der Stadt (Apoc. 18). Die Dirne, mit der sie Unzucht getrieben und aus deren Üppigkeit sie ihren Reichthum erworben, ist vernichtet; bis zum Ende hat sie getrunken von dem Blut der Heiligen und Zeugen Jesu (Apoc. 17), auf dem sie geherrscht über viele Völker, den Giftbecher der Lust in ihrer Hand.

Die Vereinigung der Auserwählten zum Reiche Gottes im himmlischen Frieden hat der Künstler in dem Felde links vom Mittelbilde dargestellt in der Herabkunft der neuen Jerusalem (Apoc. 21). In der Lunette stürzt Satan hinab vor der Kraft des Engels, der den Schlüssel des Abgrunds trägt und die Kette, womit der Böse gefesselt werden soll (Apoc. 20). Denn fortan waltet ewiger Gottesfriede unter den Menschen. Ein Engel zeigt dem Apostel die neue Jerusalem, die heilige Stadt. — Sie kommt herab, geschmückt wie eine Braut für ihren Bräutigam (Apoc. 21, 2.), herniedergetragen von zwölf Engeln, die auf den zwölf Thoren der neuen Stadt sitzen werden (Apoc. 21, 12). Keine Trauer wird mehr unter den Menschen sein, Gott wird abwischen alle Thränen von ihren Augen (Apoc. 21, 4). Sie sammeln sich aus jeglicher Ferne zu der neuen Stadt Gottes; „die Völker werden in ihrem Lichte wandeln und die Könige werden ihre Ehre und Herrlichkeit in sie bringen“ (Apoc. 21, 24).

Zwischen den Bildern des Zorns und der Strafe wird der Spruch: „Seelig, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich“ versinnlicht; zwischen den Bildern der Hoffnung und Gnade der Spruch: „Seelig, die Hunger und Durst haben nach der Gerechtigkeit, denn sie werden gesättigt werden.“ — (Die ersten Entwürfe im Museum in Weimar, die Kartons in der Nationalgalerie, 161 Einzelstudien bei Professor Cornelius Oberursel, einiges auch verstreut im Privatbesitz.)

*Wesen der  
Campo Santo-  
Entwürfe*

Es ist offensichtlich, daß es sich hier weder um ein dogmatisches Lehrgebäude noch um eine Schilderung der biblischen Geschehnisse handelt, sondern um den Versuch, das Wesen der christlichen Welt-

anschauung künstlerisch zu gestalten, wobei es sich aber nur um ein durchaus positives Christentum handeln kann. Cornelius, aus sinnenfrohem, rheinischkatholischem Geschlecht, durch die Schule des Nazarenismus in Rom gelaufen, durch goetheschen klassischen Universalismus, durch das leidenschaftlich religiöse Ringen des münchner Kreises, durch dogmatischen Katholizismus und schellingsche Offenbarungsphilosophie, war nun, angekommen an der Schwelle des Greisenalters, zur Klarheit umspannender Synthese gelangt. Immer schon bereit, das allgemein Christliche über das rein Katholische zu stellen, tief abgeneigt allen klerikalen Streitigkeiten, aller ultramontanen Präponderanz, innig ergeben jener versöhnlichen, tief menschlichen Richtung, die durch die Namen Sailer und Diepenbrock bezeichnet wird, empfand er weit mehr das Einigende der beiden großen Confessionen als das Scheidende. Hier berührte er sich eng mit Friedrich Wilhelm IV. Näherte sich Cornelius schon durch seine ganz besondere Hochwertung der Evangelien dem Protestantismus, so näherte sich der König dem Katholizismus in der Einschätzung des Mystischirrationalen, in der Hingabe an all das unbeschreiblich Wunderhafte des katholischen Gottesdienstes, das seiner schweifenden Seele so wohl tat. Dies eben war das Beglückende für Cornelius bei seinen Arbeiten für den König, daß er empfand, hier so verstanden zu werden wie nie zuvor. Ludwig I. war kein Priesterfreund und hat schwer unter der Härte des hohen Klerus gelitten, man braucht nur an die Vorgänge in München anlässlich der Beisetzung seiner protestantischen Mutter zu erinnern. Trotzdem war er durch und durch katholisch, und eine Verbindung der Bekenntnisse im Christlichen lag ihm letzten Endes fern. Friedrich Wilhelm IV. träumte davon. Die Idee seines Domes ist das beste Zeugnis, die Basilikaform ganz und gar unevangelisch, die Mosaiken, das Apsidengemälde, kurz die ganze Aufmachung. Der rein christliche Geist sollte hier triumphieren und ein Bollwerk schaffen den heraufziehenden materialistischen Mächten, die, drohender denn je zuvor, überall ihr Haupt erhoben.

Cornelius schloß sich stilistisch wie schon bei der Ausführung des Jüngsten Gerichtes den Meistern der italienischen Hochrenaissance an, besonders Raffael. Er selbst weist in seinen Briefen darauf hin; aber durch jene hindurch blickte er auf die Antike, auf Phidias, und gerade dies ist wieder so sehr charakteristisch: die Befreiung des Christlichen aus dem Zwange des Dogmatischen und seine Verschmelzung mit dem höchsten Menschlichen. Diese Dinge, die dem alten Goethe nicht fern lagen, die der in hoher Verehrung der Antike erzogene Friedrich Wilhelm IV. wohl verstand, und denen ein kleiner, leider immer kleiner werdender Kreis noch huldigte, sie standen schon sehr außerhalb des Interesses der Allgemeinheit. Die freireligiöse Bewegung brach sich gerade in jenen Jahren Bahn, innig verknüpft mit der revolutionären, und wenn hier noch überhaupt ein christlicher Drang da und dort zu Grunde lag, der sich von der staatskirchlichen Bindung lösen wollte, so war für weite Kreise der Bevölkerung der Sinn für religiöse Dinge überhaupt ebenso gewichen wie für höhere geistige schlechthin. 1846 stellte Schelling seine Vorlesungen an der Berliner Universität wegen Mangel an Hörern ein. Ludwig Feuerbachs „Wesen des Christentums“ war neben D. F. Strauss „Leben Jesu“ das populärste Buch des Tages. 1840 hatte letzteres bereits vier Auflagen erlebt. Die diesseitige Welt interessierte. Ihrer wollte man sich bemächtigen. Was drüben lag, war Pfaffenbetrug. Die Gedankenwelt des Cornelius stand somit schon sehr außerhalb des Zeitgeistes. Seine Formgebung nicht minder.

Schon in den Fresken für die Ludwigskirche konnten seltsam gestreckte, entmaterialisierte Gestalten beobachtet werden. Ganz deutlich waren sie auf den Entwürfen für Glasgemälde geworden, die der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin für die Fürstengruft seiner Domkirche in den Jahren 1843/44 hatte machen lassen. (Originale zu Grunde gegangen. 3 Entwürfe im münchener Kupferstichkabinett, 1 beim Prinzen Johann Georg von Sachsen.) Jetzt gaben sie den Arbeiten des Künstlers unverkennbar ihre eigene Note. Übermäßig lange

Gestalten mit kleinem Kopf, sehr schmal, von abgewogener und doch extatischer Gebärde, voll verhaltener Glut, oft in den weiblichen Figuren von großer Schönheit, von Liebreiz und raffaelischer Formenfülle, doch aber immer ohne sinnliche Attraktion und in die Sphäre wunschbefreiter Symbolik hinaufgehoben.

In diesem Cyclus, als Komposition die gewaltigste Tat des neunzehnten Jahrhunderts, steht der Reichtum formaler Erfindung, trotz Entlehnung aus Raffael, neben dem Reichtum ideeller Verknüpfung. Gleichzeitig wirkt die bei Cornelius immer wieder und nie genug zu bewundernde Tektonik. Nicht nur die einzelnen Hauptbilder sind in sich durchaus ausgewogen, sondern auch in Bezug auf ihre Predellen und Lünetten, in Bezug auf die links und rechts angegliederten Kartons, ja selbst auf die gegenüber gedachten. Gewiß, das Feuer der Faustillustrationen fehlt, das Knorrige, Eigenwüchsige, es fehlt auch der Empiretheaterdonner der Glyptothekfresken. Es ist Altersweisheit, die geboten wird, ein Hauch des Jenseits ist zu spüren, an dessen Schwelle der Greis sich ruhig bewegte. Es ist völlig untunlich und verrät den Mangel jeglichen historischen Gefühls, sich vor die Zeichnungen und die Kartons des Cornelius zu stellen und nun zu demonstrieren, dies und jenes sei gestohlen, die Gestalten seien verzeichnet, die Gruppierung sei gequält, der Strich matt, ohne Eigentümlichkeit, das Ganze Gedankenkunst, abstrus, uns fern, gerade Wert für die Rumpelkammer: ein galvanisierter Leichnam. Diese Campo-Santo-Entwürfe haben, ganz abgesehen von anderen Werten, eine zeitpsychologische, eine historische Stellung, gleich Courbets Begräbnis von Ornans oder gleich Manets *Déjeuner sur l'herbe*. Vielleicht wird man ihnen selbst dann nur annähernd gerecht. In den Campo-Santo-Entwürfen verkündet die grandiose klassische idealistische Epoche Deutschlands vor ihrem Untergang ihr Testament. Nicht ohne Grund war Hermann Grimm, der Sohn Wilhelm Grimms, Schwiegersohn Bettinas von Arnim, der glühendste Verehrer des Cornelius. Ergreifend hat er für ihn geworben. Man muß eine grimmsche Bild-

*Eine  
Grimmsche  
Bildbeschrei-  
bung: Der  
Karton der  
Auferstehung*

beschreibung in seinen „Essays“ nachlesen, die sich so sehr von einer unserer Tage unterscheidet, um einmal ganz zu verstehen, was jene Besten des damaligen Deutschland an Cornelius verehrt haben. Es handelt sich in Folgendem um den Karton der Auferstehung.

„Aus einem felsigen zerklüfteten Boden erheben sich die neu belebten Leiber zum Lichte wieder. Aus den Ritzen des Gesteins scheinen sie auszusprossen wie Blumen. Die Mitte des Bildes nimmt eine herrliche Gruppe ein: eine jugendliche Frau reicht ihrem Manne ein Kind dar. Man sieht den Hauch des Todes noch auf dem Antlitze des Mannes, dennoch empfängt er das nach ihm greifende Kind mit ausgestreckten Armen; er scheint noch zu tasten, als ahnte er nur erst, was ihm entgegenkommt, die Augen sind fast noch geschlossen, er sieht kaum, was er fühlt, aber seine lächelnden Lippen deuten das Verständnis an. Zwischen den beiden wieder vereinigten Eltern liegt ein anderes größeres Kind noch in Schlummer versenkt auf dem Boden; man fühlt, wie auch dieses nach wenigen Minuten sich regen und mit den anderen verbinden werde.

Hinter dieser Gruppe eine andere: ein Engel, der einen Jüngling eben erweckt hat. Er hebt ihn sanft mit den Armen empor und scheint ihn so aufrecht zu halten, damit er völlig zu sich kommen möge. Andere jugendliche Gestalten fühlen sich schon wieder ganz als Herren ihres Körpers. Zwei, ein Jüngling und eine Jungfrau, stehen nebeneinander und schauen empor. Eine andere hält die Hand zum Schirm über die Augen, als blendete sie die Sonne, die sie so ganz verlernt hatte, zu genießen. Hier, auf dieser ganzen rechten Seite des Bildes ist alles Glück und Verklärung, auf der anderen aber herrscht das Vorgefühl des drohenden Gerichtes. Eine nackte Männergestalt springt eben empor, als müsse sie in die Höhe und wolle nicht, mit allen Kräften wehrt sie sich gegen das Geschenk des neuen Lebens. Mit dem rechten Arm stemmt sie sich stark gegen die Erde, den linken, nicht die Hand, sondern den ganzen Arm, drückt sie auf die Augen. Andere haben sich, erschreckt über den Glanz des Tages, wieder hingeworfen und pressen



DIE APOKALYPTISCHEN REITER  
KARTON





das Gesicht auf den Boden. Sie scheinen zurückzuverlangen in das Dunkel. Noch andere versuchen davonzuflihen.

Hoch über diesen Gestalten ruht auf einem Felsen hingestreckt der Engel des Gerichts. Während alles erwacht, liegt er schlummernd oder in tiefes Nachdenken versunken da, und das Schwert hängt lose in den Fingern der Hand. Noch ist niemand gerichtet, niemand verdammt. Die Milde seines Ausdrucks lindert doch die flüchtende Angst und die Verzweiflung, und bestätigt für die anderen die Hoffnung, die schüchtern zu ihm aufblickt.“

So unzweifelhaft wollte Cornelius gesehen sein. Das Beziehungsreiche, Tiefsinnige seiner Schöpfungen mußte empfunden werden, das, wie Goethe sagen würde, „Bedeutende.“

Gewiß, man kann einer solchen Schöpfung auch formalästhetisch beikommen, man kann das Kompositionsschema bloßlegen, die Verbindung der einzelnen Personen zu Gruppen und diese wiederum zum Gesamtaufbau würdigen. Man kann die einzelne Linie verfolgen die Hoheit ihres Duktus; doch damit faßt man Cornelius keineswegs. *Encheiresis naturae!* — Gerade wenn man so vorgeht, wird man über die mannigfachen Entlehnungen nicht hinwegkommen, die Figuren werden übertrieben in ihrer Haltung erscheinen, in einzelnen stark verzeichnet und dem „natürlichen Auge“ unangenehm. Die Mechanik des Bildaufbaus, auf die die neuere Kunstgeschichte so viel Wert legt, war für Cornelius selbstverständliches Mittel, damit weit Wichtigeres empfunden werden könnte. In seiner Frühzeit, in den Portraits und Tafelbildern der düsseldorfer und frankfurter Epoche, ist Technisches noch spürbar. Da kann man noch von der schönen Farbe, dem weichen Strich, der Sinnlichkeit der Mache reden. Dies aber hatte sich im Laufe der Jahre völlig verflüchtigt. Letzte Wahrheit, der Sinn eines über den höchsten Dingen nachdenklich verbrachten Lebens sollte wiedergegeben werden.

Im März 1845 ging Cornelius nach Rom, um nunmehr mit dem Zeichnen der Kartons zu beginnen. Sein Atelier vor dem Branden-

burger Tor war noch nicht fertig. Aus den Akten des Geheimen Staatsarchivs in Berlin ist zu ersehen, wie sich der Bau von 1843 bis 48 hinschleppte. Von Rom schrieb Cornelius 1845 an Brüggemann, die letzten Entwürfe zum Campo Santo seien gepaust, und der erste Karton, die Apokalyptischen Reiter, sei im Entstehen, zwei Reiter, (Bogen und Wage) seien ausgeführt. 1846 brachte er das vollendete Werk nach Berlin. Man konnte sich dem gewaltigen Eindruck des Opus nicht entziehen.

*Die Apokalyptischen Reiter.  
Dürer und  
Cornelius*

Oft ist der bekannte dürersche Holzschnitt dem genannten Werke des Cornelius entgegengehalten worden, und es wurde dargetan, dieses reiche an jenes in keiner Weise heran, ja das wenige Gute sei von dort erborgt. Das ist eine der vielen Konventionen und bei näherer Betrachtung gänzlich fadenscheinig. Beide Bilder haben nicht das Geringste mit einander zu tun. Bei Dürer ist die Vision der Schrecken des Jüngsten Tages mit den Augen eines mittelalterlichen germanischen Mystikers gesehen. Das Bizarre, Unruhige, Flackernde, das Zerrissene, Gespenstige überwiegt. Wie der Hintergrund in unruhigen krausen Linien aufgelöst ist, Kurven und Verschlingungen sich auf ihm winden, so daß er gleichsam in Flammen zu stehen scheint, so sind auch die Figuren selbst in ihrer Persönlichkeit aufgelöst und ornamental zerrissen. Sie wirken nicht als Individuen. Wenig nur charakterisiert im Einzelnen, nur durch ihre Attribute, sind sie zusammengeslossen zur gemeinsamen Aktion. Allein der Reiter mit der Wage ist voll sichtbar, und auch hier löst der Pferdeleib sich hinter dem Sattel in wirres Liniengebrause auf, und der Umriß der Personen wird fast geschluckt vom Gekräusel der Wolkensäume. Die beiden Reiter mit Schwert und Bogen sind ganz untastbar dahintergeschoben, noch technisch ungeschickt, fast wie auf den Produkten der frühen Holzschneider, ohne Substanz und Volumen, aber auch ideell durchaus in dem Empfinden, daß hier die plastische Umschreibung der Einzelfiguren gar nicht möglich sei, da sie ja schon in dem Reiter mit der Wage ihre gültige Repräsentanz gefunden hatten. Links unten

der Reiter mit der Gabel ein typisch mittelalterlicher Knochenmann, bizarr, gespensterhaft, germanisch, unplastisch, formlos, malerisch, gleichsam ein aus Nebeln zusammengeflossenes Gebilde. Nicht anders die unter den Hufen der Rosse liegenden Menschen, der Bischof im Maule des Höllenrachens. Alle ins Kollektive zusammengedrängt, entpersönlicht, mit geringer plastischer Substanz, aufgelöst in ein Knäuel sich windender Linien, den Boden regellos überspinnend. Das Ganze eine mittelalterliche Vision, ein Flammengesicht, wie jene furchtbaren Träume, an denen das Leben des gotischen Menschen so reich war, und deren auch Dürer schreckliche geschaut. Ohne einen Blick auf die armen Irdischen ziehen diese Reiter vorüber, ins Leere hinaus starrend, ohne Haß, ohne Zorn, ohne Mitleid, ohne Leidenschaft: Krieg, Pest, Hunger und Tod.

Ganz anders bei Cornelius. Diese vier Reiter sind die furchtbaren, höchst persönlichen Feinde des klaräugigen modernen Menschen, der ihre Schrecken wohl kennt und begreift. Scharf tastbar ist jeder einzelne gefaßt, getrennt von dem andern. Im eigenen Raume sich bewegend, bis ins Letzte in seine Funktionen verfolgt, handelt jeder bewußt und für sich. Das Auge fest auf die Unglücklichen gerichtet, die unter ihnen sich winden, wüten die Reiter im schrecklichem Grimme. Keine gespenstischen grauen Mächte, keine aus flackernden Flammen aufleuchtenden Visionen einer mittelalterlichen erschrockten Seele, sondern grandiose Symbole, dem Geist eines an klassischen Quellen gespeisten Menschen des neunzehnten Jahrhunderts erwachsen. Die ganze Aktivität, die Pathetik, die Großheit der Figuren, die Bewußtheit, die stolze Schrecklichkeit der Pferde sind unmittellalterlich. Unmittellalterlich ist das Tempo, mit dem die Figuren durch die Räume jagen. Der Hintergrund ist die neutrale Fläche des Absoluten. Mit Dürer gemein haben diese Reiter nur Attribute und Zahl. Und ebenso die am Boden liegenden Menschen. Jeder Einzelne empfindet als Einzelner das Furchtbare. Ein Gefühl für das Kollektive fehlt. Nur das Kind klammert sich an den Körper der Mutter und nur diese empfin-

det für jenes mit. Sonst sind alle einsam in der letzten schrecklichen Stunde. Weit entfernt, wie bei Dürer, sich ergeben in das christliche Schicksal zu fügen, bäumen diese Menschen sich auf, schreien sie in unendlicher Qual ihren Jammer heraus. Das sind keine Neutra, sondern faßbare Individualitäten, die bewußt den letzten gewaltigen Kampf kämpfen vor der Vernichtung. Die riesigen Maße ihres Körperbaues, prinzipiell unterschieden von den mesquinen Bildungen der dürerschen Menschen, steigern das Tragische der Situation ins Dramatische hinauf, wie im antiken Schauspiel, wenn der mit allem Glanze irdischer Schönheit und Macht begabte Mensch im letzten Akt der göttlichen Vernichtung anheimfällt. Ganz folgerichtig ist dem malerischen auflösenden Stile Dürers die plastische Behandlungsweise der Antike entgegengestellt. So erst verstehen wir Cornelius, wenn er sagte: „Da ist viel Phidias darin.“

Die nächsten Jahre sahen die ruhige Entstehung der Kartons im neuen Hause vor dem Brandenburger Tor. Die offiziellen Ehrungen von auswärtigen Potentaten gingen weiter. Die Gastlichkeit umfaßte neben den großen Empfängen in weißer Binde, über die Wilhelm v. Kaulbach spöttelt, einen kleinen intimen Kreis. Schelling war nicht mehr darunter.

*Einstellung  
der Arbeiten  
für den  
Campo Santo  
1850*

Die Revolution von 1848 unterbrach in ihren Konsequenzen peinlich die kontemplative, abseitige Tätigkeit des Malers. Die Kontrolle über die Staatsausgaben war an den Landtag übergegangen, das Publikum war dem Dombau in der von dem König gedachten phantastischen Form abgeneigt und besonders dem Campo Santo. 1850 befahl der König dem Minister von Ladenberg, „wegen Sistierung der zur Ausmalung der Halle des Domfriedhofs begonnenen Arbeiten das Erforderliche zu veranlassen“. — Damit beginnt der Weg zur letzten Station der Passion des Künstlers. Sechs Kartons in zwei Abteilungen waren fertig, ein siebenter im Umriß angelegt. Cornelius war bestürzt. „Ob ein in allen Teilen völlig abgeschlossener Akkord ein von Sr. Majestät in voller Anerkennung genehmigter Entwurf, ob ein mündlicher

Vertrag, vor Zeugen abgeschlossen, keine bindende Kraft hat, mag und kann ich nicht entscheiden. Wenn ich mich der Arbeit in vollem Vertrauen hingegeben habe, so beruhte dieses Vertrauen auf dem Worte Sr. Majestät, welcher die Ausführung befahl und auf Ew. Hochwohlgeboren unbezweifelter Ehrenhaftigkeit," schreibt er am 16. Juli 1850 an Olfers, den Generaldirektor der Museen, der die wenig beneidenswerte Aufgabe hatte, Cornelius die unangenehmen Dinge zu übermitteln.

Der König gab weiter kleine Aufträge, Medaillenenwürfe und dergleichen (16 hierhergehörige Zeichnungen sind bekannt, davon 8 in der Nationalgalerie. Aus jener Zeit gibt es eine Menge Blätter, meist religiösen Charakters, in dem bezeichnenden zitterigen, dünnen Altersstrich des Meisters). Der Bau des Campo Santo, dessen Mauern trübselig über die Fundamente hinausragten, blieb unterbrochen, der Dom selbst wurde nicht begonnen, irgend welche Zahlungen an Cornelius für seine Kartons wurden nicht mehr geleistet. Jetzt zeigte sich verhängnisvoll die Schattenseite des königlichen Charakters. Ludwig I. war ein unbequemer Monarch gewesen, immer drängend, eigenwillig, rücksichtslos, aber das von ihm gegebene Motto „Gerecht und beharrlich“ stand ihm wohl an. Für ihn gab es keine Widerstände. München war sicher kein der neuen Kunst günstiger Platz gewesen, Adelspartei, Klerus und Spießbürgertum hatten dem Kronprinzen und später dem König nach der Julirevolution genug Steine in den Weg geworfen, aber Ludwig war nicht der Mann gewesen, sich darum zu kümmern. Als die öffentlichen Mittel zurückgehalten wurden, baute er aus privaten weiter. Friedrich Wilhelm IV. war liebenswürdiger, weicher; ganz anders als sein bayrischer Schwager ehrte er das Göttliche im Künstler. Ihm lag ein Gedanke, wie Ludwig ihn zu Förster aussprach: „Ich bin die Kunst von München“ fern. Ja, es ist ungemein sympathisch, die empfundenen und verehrenden Worte zu lesen, die er an der Hof- tafel über Cornelius äußerte, und die Alexander v. Humboldt getreulich in seinem geschraubten Stil dem Meister weiterreichte. Aber bei

all diesen Eigenschaften war er doch ohne jede Energie, und ein Widerstand genügte, ihm einen Plan völlig zu verleiden. Er empfand nicht zum mindesten, daß er sein königliches Wort gegeben hatte und verpflichtet war, wenigstens die materielle Seite des Auftrages Cornelius gegenüber königlich, was sage ich, nein, schlicht bürgerlich anständig abzuwickeln, wenn er nicht das tat, was man vielleicht von ihm hätte erwarten können, nämlich den Campo Santo auf eigene Kosten zu bauen. Dies mußte Cornelius maßlos erbittern. Der Niederschlag dieser Gefühle ist jene begeisterte Rede, die er am 20. Mai 1855 in Rom anläßlich der Anwesenheit König Ludwigs in der Villa Albani auf diesen hielt. In dem Maße seine Enttäuschung über Friedrich Wilhelm zunahm, wuchs seine Würdigung der guten Seiten seines ehemaligen Herrn. Cornelius, untadelig in allen materiellen Dingen, großartig bis in die letzten Gedanken seiner Seele, hatte sich Friedrich Wilhelm IV. grenzenlos hingegeben, berauscht wie so viele von dessen hinreißender Persönlichkeit. Um so tiefer war seine Enttäuschung. 1853 ging er angewidert nach Rom.

*In Erwartung  
des Weltge-  
richtes*

Wiewohl er keinerlei Zahlungen für die Campo-Santo-Kartons mehr erhielt, arbeitete er an ihnen unentwegt weiter. Gleichzeitig beschäftigte ihn der neue Auftrag, einen Entwurf anzufertigen zu einem Altargemälde für die Apsis des Domes, genau nach den Angaben des Königs, der gleichzeitig auch Veit und Steinle Aufträge dazu erteilt hatte (Nationalgalerie). Overbeck hatte abgelehnt. Wenn auch in dem angegebenen Sinne nicht vollständig, so ist der Entwurf doch ein echter Cornelius, und jeder wird die ruhigen Sitzfiguren als Brüder und Schwestern der Himmlischen auf den Entwürfen für die Massimi-fresken und für die Ludwigskirche erkennen. Im übrigen muß man berücksichtigen, daß die Ausführung für die gewölbte Apsis vorgesehen war und demnach den Eindruck wesentlich verändern mußte, den der plane Entwurf bietet. Die Gestalten des Königs und seines frommen Kreises, kniend am Altar, haben in dem skeptisch-protestantischen Berlin manche scharfe Bemerkung ausgelöst. Besonderen

Wert legte Cornelius auf das Bild nicht, dessen Auftrag ihm schon 1845 gegeben worden war, und das nach Hängen und Würgen 1856 endlich nach Berlin abgesandt werden konnte. Den König hat die tief sinnige Symbolik des Bildes sehr ergriffen. In seiner emphatischen Art erklärte er es für die größte künstlerische Konzeption der Zeit, wohl aller Zeiten überhaupt.

Es ist nicht ganz leicht festzustellen, worauf es zurückzuführen ist, daß auf einmal Olfers den Künstler am 15. September 1856 schreiben konnte, er bäte um Wiederaufnahme der Kartonzeichnungen für die Wandgemälde des Campo Santo. Als ob nichts geschehen wäre, stellt er fest, was vorhanden und was in Angriff genommen werden müßte. Vielleicht hat der König, angeregt durch den Eindruck des Weltgerichtsbildes, übrigens politisch nun wieder gefestigt, sprunghaft und überraschend, wie seine Entschlüsse waren, kurzerhand die Fortführung befohlen, und der Minister war darauf eingegangen. Praktisch waren die Dinge nicht so einfach, aber die Sache kam wieder in Fluß, und der Dombau erhielt im Staatshaushalt seinen neuen Platz. Minister konferierten, Summen wurden ausgeworfen; trotzdem blieb der Dombau unterbrochen. Der König kränkelte. Man munkelte von großen Veränderungen. Ein neuer Wind begann durch Berlin zu wehen. Cornelius fühlte das wohl. Als die unheilbare Krankheit des Königs 1857 offenbar wurde, schrieb er an Brüggemann. „Wir stehen am Vorabend einer neuen Zeit. Was sie uns bringen wird, weiß nur Gott, und wir müssen uns in Geduld seinem heiligen Willen unterwerfen.“ 1859 starb in Rom seine zweite Frau, die er 1835 dort geheiratet hatte, Geltruda Ferratini, die Tochter eines Fleischers aus der via Alessandrina. Cornelius spricht in bewegten Worten über ihren Tod, doch wie früher schon ausgeführt, das Lebenszentrum berührte die Gemeinschaft mit einer Frau bei ihm nicht. Er siedelte denn auch zu seiner mit dem Grafen Marcelli verheirateten Tochter Maria über, mit deren Kindermädchen, Teresa Giampieri in Beziehung trat, ein Zustand, der zu vielen Streitigkeiten im Hause Marcelli Anlaß gab.

*Erneuter Auf-  
trag für die  
Zeichnung  
der Kartons  
1856*



Wenige Monate nach Marias 1860 erfolgtem Tod heiratete der greise Meister, er war damals 78 Jahre alt, das dreiundzwanzigjährige Mädchen, sehr zum Mißbehagen der Künstlerschaft, wie verschiedentlich berichtet wird, da man Ungünstiges von dem Lebenswandel Teresas erzählte. Immerhin hat sie ihre Stellung gut gehalten und durch ihren Liebreiz in Berlin Aufsehen erregt. Wie wenig jedoch sie empfand, welche Verpflichtungen der Name Cornelius ihr auferlegte, zeigt ihre überstürzte Wiederverheiratung nach seinem Tod und die nachlässige Art, mit der sie wertvolle Blätter aus seinem Nachlaß behandelte, von denen viele verloren gingen.

*Ausstellung  
der Kartons in  
Berlin 1859*

1859 fand in Berlin eine Ausstellung der Kartons des Künstlers statt. Er selbst erwartete von ihr wenig. Er hatte seine Erfahrungen mit den Berlinern gemacht. „Ich hoffe, sie wird durchfallen“ schreibt er an Brüggemann. Er war mitten in der Opposition. Die Kampfstellung entsprach seinem Temperament. Überraschenderweise war die Kritik allgemein gut. Eine gewaltige Menge drängte sich durch die Säle und staunte. Man darf dies nicht überschätzen. Daß ein kleiner Kreis von Alten und einige wenige Junge, wie Hermann Grimm, Riegel, Eggers und andere Cornelius verstanden, ist bekannt. Die breite Masse wurde von der Dimension erschlagen. Sie fühlte irgendwie, daß hier etwas Übermächtiges da war, vor dem Witze zu machen, ebenso unschicklich war wie in einer Kirche oder bei einem Begräbnis. Aber innere Beziehungen hatte dieses Geschlecht zu den Kartons

*Die Campo  
Santo Kartons  
und die ber-  
liner Kunst  
Ende der fünf-  
ziger Jahre*

des Campo Santo nicht. Man muß doch ein klein wenig darüber nachdenken, was in jenen Jahren den großen Beifall der Berliner erfuhr. Da war es vor allem der famose Karl Becker, der Bilder ausstellte, wie „Die Kartenlegerin“, „Der Geiger im Hof“, „Schmuckhändler beim Senator“ (1855), „Venetianischer Senator bei einem Nobile“ (1857), von der langen Reihe der anderen venetianischen Genrebilder nicht zu reden, über die noch Adolf Rosenberg in seiner Berliner Malerschule (1879) rückschauend in Begeisterung gerät. „Der Festesglanz, das schöne Sein der farbenreichen, geheimnisvollen Lagunenstadt bot

seiner ebenso farbenreich gestimmten Palette die dankbarsten Stoffe. Er verzichtet auf einen dramatisch bewegten Vorgang, höchstens läßt er die Anfänge einer Novelle, die Einfädelung einer Intrigue aus dem Gewirr der glänzenden Figuren auftauchen, die er mit seinem farben-glühenden Pinsel auf die Leinwand zaubert“. Diese sinnigen Worte Rosenbergs mögen hier als Gegenstück zu den oben aufgeführten von Hermann Grimm gelten. Daneben wirkten die großen Düsseldorfer aus der Schule Wilhelm Schadows in Berlin, so der treffliche Theodor Hildebrand, dessen rührendes Bild, „Der Krieger und sein Kind“ noch heute bei alten Tanten in gutem Angedenken steht, weiter Julius Schrader, von der berliner Akademie, dessen Riesengemälde „Wallenstein und Seni bei ihren astronomischen Studien“ (1850), „Der Tod Leonardos in den Armen Franz I.“ (1851), „Milton und seine Töchter“ (1855) selbst einen Eggers zu lautestem Lob hinrissen. Gerade 1859 jubelte Berlin dem neuesten Opus Schraders zu, Cromwell, „tief erschüttert an dem Sterbelager seines Lieblingskindes der Lady Claypole, die dem Tode nahe, ihrem hartherzigen Vater Vorwürfe über seine blutige Strenge macht“, (Rosenberg S. 153). Man wird kaum verlangen, daß die Schilderung der berliner Kunst aus der Jahrhundertmitte weiter ausgedehnt werde. Vergegenwärtigt man sich jedoch, daß Gallait nochmals 1853 mit einem großen Historienbild, „Die Schützengilde von Brüssel erweist den Grafen Egmont und Horn die letzte Ehrung“ von den Berlinern enthusiastisch begrüßt worden war, so wird man nicht allzu fehl gehen, wenn man sagt: Die Kartons des Peter Cornelius sind auch 1859 in der preußischen Hauptstadt nicht verstanden worden. Die Bewunderung, von der Brüggemann dem Maler nach Rom berichtet, war Getue. Zwischen der rührseligen Kostümkunst mit der „brillantesten Farbe“ eines Becker und den Werken eines Cornelius bestand keine Brücke.

1858 war Prinz Wilhelm als Prinzregent an die Stelle seines unheilbar erkrankten Bruders getreten, ein redlich denkender, schlichter, energischer Mann, jedoch ohne irgend welche Beziehungen zu den Musen.

*Neue Ver-  
sprechungen,  
neue Hoff-  
nungen*

Er hatte als Prinz besonders den herzigen Düsseldorfern sein Interesse zugewandt und manches ihrer Bilder für seine Sammlung erworben. Ihn verband mit Cornelius nichts; doch, vornehm von Gesinnung in allen seinen Handlungen, empfand er eine Verpflichtung dem greisen Künstler gegenüber, den man seit Jahren mit leeren Hoffnungen hinhielt. Es wurde beschlossen, wenigstens in jenen Teilen des Campo Santo, die fertig dastanden, mit dem Malen zu beginnen, weiter wollte man Cornelius die Direktion der Kunstakademie übergeben, „die höhere Leitung“, wie Bethmann-Hollweg an den Künstler schrieb, dem man für alles Geschäftliche einen zweiten Direktor zur Seite zu geben gedachte. Aber wie eifrig auch Cornelius, der mit Jünglingsfeuer neue Wirkungsmöglichkeiten fühlte, darauf einging, (Briefe an Bethmann vom 4. Dezember 1859, vom 9. Februar 1860, vom 26. April 1860, und vom 5. Juni 1860, im Personalakt des Cornelius Lit. C. 38 Berlin, Kultusministerium, Geheime Registratur), die Dinge zogen sich hin und verliefen im Sande. Als 1861 Cornelius endlich wieder die Reise von Rom nach Berlin antrat, da erlebte er wohl rauschende Festlichkeiten in München, einen ehrenvollen Empfang in Berlin, aber an die Ausführung der Kartons in Farbe auf der Mauer dachte man nicht mehr.

*Cornelius,  
eine mythische  
Persönlichkeit*

Jetzt wächst Cornelius zur gewaltigen tragischen Persönlichkeit empor. Nicht so großpapahaft, wie der Philister Riegel ihn gesehen, dieses jammervolle Zerrbild eines Eckermann, der es nie verstand, den Meister zum Reden zu bringen, und wenn es geschah, nie das Wesentliche festzuhalten wußte, unähnlich Förster, dem wir einen bedeutenden Teil unseres Wissens von Cornelius danken. „In der Kanapeeecke zusammengekauert wie ein alter Adler ohne Schwungfedern und mit stumpfen Krallen,“ so hatte 1857 Wilhelm Kaulbach den Meister bei einem Besuch gesehen (Erinnerungen an Wilhelm v. Kaulbach, gesammelt von Josepha Dürck-Kaulbach). Anders sah ihn in den sechziger Jahren Wilhelm Steinhausen. „Wenn ich morgens den weiten Weg von der Lützowstraße zur Akademie Unter den Linden

ging“, schreibt er in seinen Memoiren (Aus meinem Leben 1912), „da konnte ich einige Male dicht am Brandenburger Tor einen alten kleinen Mann sehen, der von einer jugendlichen Frau sorgsam geführt wurde. Ein Blick nur, und ich wußte, wer dieser Mann war. Unauslöschlich hat sich seine Gestalt mir eingeprägt. Es war Cornelius. Seine Augen schienen groß in Unergründliches zu schauen. Sie lagen tief unter der mächtigen Stirn. Nicht mehr zu den Lebenden schien er zu gehören, das Leben um ihn berührte ihn nicht mehr. — Und er war auch von ihm vergessen. Wer kümmerte sich in Berlin noch um Cornelius und um seine Kunst? Nur wie spottend sprach man von ihm. Die Mauern des Campo Santo ragten wohl am Dom hervor, die Kartons waren gezeichnet, aber man wußte, daß alles Ruinen bleiben sollten“. —

Cornelius war ein Anachronismus. Gleich einem ehrwürdigen Überbleibsel aus großer Zeit lebte er in Berlin. Bei festlichen Gelegenheiten erschien er unter den hohen Ehrengästen, ehrfürchtig bestaunt mit scheuer Bewunderung, die Sterne höchster Orden an der Brust, am Halse das Friedenskreuz des Pour le Mérite, dessen Vizekanzler er war. Auf der Straße zeigte man ihn dem Fremden. Ab und zu besuchte ein vornehmer Ausländer das schöne Haus vor dem Brandenburger Tor. Aber dennoch war er vergessen. Er hatte sich selbst überlebt.

Wie war es doch gewesen? In der Zeit der Faustillustrationen war er der Führer der Revolutionären gewesen, weit vorreitend vor der Reihe seiner Genossen, viel bekämpft, aber voll des Bewußtseins, eine Tat von bahnbrechender Bedeutung zu tun, unerhört in ihrer Wirkung auf die Zeit, nicht hoch genug in der Geschichte der Kunst zu bewerten. In den Bartholdyfresken hatte er dem Drängen der jungen Generation den formalen Ausdruck verliehen. Aus der destruktiven revolutionären Romantik hatte er durch eine Synthese aus Überkommenem und Eigenem die große Form der klassischen Romantik entwickelt, wunderbar gemäß jenem für uns Heutige mit schmerzlicher Sehnsucht verehrten Geschlecht vom Anfang des Jahr-

*Rückschau*

hundreds. Das war der Höhepunkt seines Lebens gewesen. Kein gnädiges Geschick hat ihn damals sterben lassen. Wie ein junger Gott, wie Totila auf tänzelndem weißem Rosse, mit lockenumspieltem goldenem Haupte wäre er hinweggegangen, wie ein Raffael auf der Höhe seiner Tage. Dieses Los war ihm nicht beschieden gewesen. Nach München gekommen, hat er den großen allgemeinen Ruhm erlangt, die Glyptothekfresken schenkten ihm die Popularität des gebildeten Publikums. Dann trennen sich die Wege von Künstler und Volk. Während letzteres den Weg zu David Friedrich Strauß, Renan, Ludwig Feuerbach, Darwin ging, während in der Kunst Düsseldorfer Schule und buntfarbige Historienmalerei das Feld eroberten, gleichzeitig abseits in vollem Gegensatz zur Menge die Courbet, Manet, Monet zu arbeiten begannen, um hier nur die führenden Namen zu nennen, wandte Cornelius sich ab von der Welt der Erscheinungen, vom sinnfrohen Lande der Antike, um unabhängig von der materiellen Welt eine Schöpfung reinen Geistes sich zu erbauen. Er begann seine Zeit zu hassen, die neben ihm heraufwuchs. „Diesem vertrackten, gottverlassenen Volke verlange ich nicht zu gefallen“, schrieb er 1859 an seinen Schwager. Den neuen politischen Ereignissen war er feindlich. Gewiß, er war ein guter Deutscher immer gewesen, die Nation hat nie einen besseren Patrioten besessen, aber die wunderbar vergeistigte Empfindung vom Nationalen, wie sie die Herder, Schiller, Wilhelm v. Humboldt, Stein gehabt haben, hatte nichts mit der klirrenden Gewaltpolitik Bismarcks zu tun, der Preußen gegen seinen Willen auf Königgrätz hinstieß. Während Cornelius in seinem Hause am Exercierplatz seine Kartons zeichnete, marschierten vor seinen Fenstern die Regimenter unter den scharfen Kommandos der neuen Generation, dieselben Regimenter, die 1866 gegen Bayern geführt wurden in einen brudermörderischen Kampf, den Cornelius nie billigen konnte, dieselben Regimenter, die Österreich aus der deutschen Gemeinschaft hinausdrängten. Der greise Künstler war kein Politiker. Er hat nach Königgrätz den allgemeinen Jubel vernommen und hat

auch wohl gespürt, daß ein nie gewesener Aufschwung sich in Deutschland vorbereitete. Aber er hat nicht mehr verstanden. Um so mehr wandte er sich seiner eigenen Welt zu. „Dies ist meine Antwort an Renan“, sagte er zu Förster und wies auf seinen Karton von der Erscheinung Christi.

Vielleicht mögen ihn manchmal leise Sehnsüchte beschlichen haben *Sehnsüchte*  
nach jener heiteren jungen Kunst, die man jenseits des Rheines zu üben begann, in der die Seele glücklich sich löst. Eine Greisin, die Cornelius noch gekannt, eine Schülerin Corots und der ersten Impressionisten, die das Portrait von Cornelius' Gattin in seinem Hause malte, hat mir erzählt, wie erregt der Meister über die Produkte jener Kunst gewesen sei, wie ihm die Künstlerin immer wieder von Corot erzählen mußte, und er die Skizzen und Studien auf seinem Schreibtisch behalten habe, um sie immer wieder zu besehen, jenes Neue, an dem er keinen Teil mehr haben durfte. Denn Cornelius war einer jener ganz großen Geister, die das Echte auch in dem erkennen, was ihnen nicht mehr gemäß ist. Was er haßte, war alles Unechte, Konjunktursichere, Kitschigsentimentale, bezeichnend für die Kunst jener Tage. Daher auch seine unversöhnliche Feindschaft mit Kaulbach. Wie nahe war ihm jener gewesen. Nicht mit Unrecht hat Cornelius von ihm das Wort Hegels gebraucht, keiner habe ihn verstanden, und der Einzige, der ihn verstanden habe, habe ihn mißverstanden. Denn Kaulbach hat die erdenferne Kunst des Cornelius mit düsseldorfer und belgischen Rezepten für den Geschmack der breiten Menge zubereitet. Daher sein großer zeitlicher Ruhm. Er hat jene einzige Sünde begangen, die nie verziehen wird, die gegen den Heiligen Geist. Das hat Cornelius gespürt. Keiner hat ihm so viel Herzeleid bereitet, wie Kaulbach der Abtrünnige, der „dem goldenen Kalb“ sich hingeeben.

Am 6. März 1867 starb Peter v. Cornelius im Alter von 84 Jahren. *Tod*  
Auf der Staffelei stand der letzte Karton, „Die Ausgießung des Heiligen Geistes“. Es war im selben Jahre, da Manet auf der Weltaus-

stellung in Paris sein Werk in einer Sonderausstellung zeigte, da Zola seine Rougon-Macquartserie begann. Aber gleichsam als ein Pfand der Unsterblichkeit jenes reinen Geistes, dessen größter Blutzugehöriger einer Cornelius war, mag es gelten, daß in eben demselben Jahre 1867 im fernen Rußland Fedor Dostojewski seinen „Raskolnikow“ vollendete.



*Studie zum Engel des Untergang Babels.*