



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit

Kuhn, Alfred

Berlin, 1921

Kunsttheorie der Nazarener

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

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

*Kunsttheorie
der
Nazarener*

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

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

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

*Flucht
nach Ägypten
in der
Schackgalerie*

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

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