



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit

Kuhn, Alfred

Berlin, 1921

Die Ausmalung der Glyptothek

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

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

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

Die Ausmalung der Glyptothek

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



Kampf um die Leiche des Patroclos, Entwurf.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Der Kron-
prinz und die
junge Kunst*

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