



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit

Kuhn, Alfred

Berlin, 1921

Die Glyptothekfresken und die Schellingsche Kunstphilosophie

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

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

*Die Glyptotheksfresken
und die
Schellingsche
Kunstphilosophie*

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

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

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

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

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

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

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

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

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



APHRODITE UND EROS SCHÜTZEN PARIS GEGEN MENELAOS
KARTON

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

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

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

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

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

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

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

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



Die Parsen. Entwurf.

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

Mochte denn auch die Akademie über die mißglückte Farbigkeit

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

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

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

*Cornelius als
Direktor der
Düsseldorfer
Akademie*