



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit

Kuhn, Alfred

Berlin, 1921

Die Apokalyptischen Reiter

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

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