



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

4. Die Romantiker

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

feines Lebens. In diesem Bildercyklus bot die von Preller sorgfältig studirte südliche Natur die Motive für den Schauplatz, auf welchem die Schicksale des göttlichen Dulders sich vollziehen. Es liegt in den festgeschlossenen Formen der südlichen Pflanzenwelt, in den reicheren Gegenfätzen, hier üppigster Kultur, dort von Menschenhand scheinbar unberührter Oede und Wildheit, in den ausdrucksvollen scharfen Linien der Landschaft ein ähnlicher Charakter, wie in dem elementaren Leben der heroischen Vorzeit. Wie uns nackte schöne Körper am häufigsten jenseits der Alpen entgegentreten, wie wir die Modelle für ideale Gestalten am liebsten den Kindern des südlichen Himmels entlehnen, so fühlen wir uns auch im Angesichte der südlichen Natur am raschesten der gewöhnlichen Gegenwart entrückt und den alten Zeiten, voll von großer Einfachheit und unversehrter Ursprünglichkeit, genähert. Bei aller Begeisterung für die südliche Landschaft und insbesondere für den Lieblingsplatz seiner Studien, die Serpentara bei Olevano, war Preller doch auch für die Reize der nordischen Natur empfänglich, welche ihm Gelegenheit boten, seine Farbenkunst zu entwickeln. Ebenfowenig hinderte ihn die idealistische Richtung, die Natur scharf zu beobachten und auch in Einzelheiten mit außerordentlicher Wahrheit wiederzugeben.

4. Die Romantiker.

Außere und innere Gründe stempelten Rom im Anfange unseres Jahrhunderts zur Hauptstadt deutscher Kunst. Wohl waren auch in Rom die öffentlichen Zustände beklagenswerth, die Armuth groß, die Zahl der Kunstfreunde gering. Doch blieb der Phantasie im Angesicht der Reste alter Herrlichkeit die Flucht aus der Gegenwart möglich. Hier allein fand die idealistische Richtung an den antiken Mustern einen richtigen Wegweiser und, wenn sie abzuirren drohte, einen kräftigen Mahner. Das alles fehlte den Künstlern auf deutschem Boden. Die klassische Kunstweise wurde scheinbar auch hier an einzelnen Akademien gepflegt, aber nicht in dem Sinne, wie der römisch-deutsche Kreis seit Carstens sie auffaßte, sondern nach der älteren manirirten Art, schablonenmäßig, ohne alle Spur poetischer Begeisterung und wahrer Empfindung. Einen kräftigeren Anstoß zur Belebung des klassischen Stiles versuchten die Weimarischen Kunstfreunde unter Goethe's Auspicien und unter dem thätigen Beistande seines Freundes und Kunstberathers, Johann Heinrich Meyer's aus Zürich, zu geben. Sie belehrten in den Propyläen durch feinsinnige Aufsätze die Außenstehenden über die rechten Ziele der Kunst, sie stellten den Künstlern selbst Aufgaben und vertheilten (1799—1805) für die besten Lösungen Preise. Gegen den Hang

zum Platten, Natürlichen, Sentimentalen kämpften sie an und empfahlen Gegenstände der Darstellung, welche schon durch ihren Inhalt bedeutend, überdies Malern und Bildhauern gleich günstig sind. Namentlich die antike Sagenwelt und die griechischen Dichtungen erschienen ihnen am besten geeignet, die Phantasie zu beleben. „Homers Gedichte sind von jeher die reichsten Quellen gewesen, aus welchen die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben. Vieles ist bei Homer so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der bildende Künstler bereits halbgethane Arbeit findet.“ Kein Zweifel regt sich gegen die Wahrheit des Satzes. Der Künstler, der Mühe der Erfindung überhoben, darf seine ganze Kraft auf die Form und den Ausdruck verlegen. Goethe hat aber bei einem anderen Anlasse noch ein zweites goldenes Wort gesprochen. „Daß doch der bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte“. Beide Aussprüche lassen sich vereinigen, wenn man den ersten so erläutert, daß die Anlehnung an einen großen, in unserer Bildung fest und allgemeinen wurzelnden Dichter — und nur ein solcher ist gemeint — die Pflicht des Künstlers nicht ausschließt, die poetischen Gestalten noch einmal selbständig in seiner Phantasie zu formen. Sonst liefert er nur Illustrationen zu Dichterverken. An dem Unvermögen der Künstler, die ihnen gestellten Aufgaben frei zu erfassen, scheiterten die Bestrebungen der W. K. F. weniger, als an dem didaktischen Elemente, welches sich dem Unternehmen beigemischt hatte. Erfolgreich hätte sich daselbe überhaupt nur in einer kunstfreundlichen Zeit entwickeln können. Zur Kunstfreude waren aber damals die deutschen Zustände nicht angethan. Die Kriegerunruhen und die politische Unsicherheit gestatteten keine Verwendung der Kunst im öffentlichen Dienste. Die allgemeine Verarmung führte aus privaten Kreisen der Kunst nur wenige Förderer zu. Vor allem hemmend wirkte der dürftige Verkehr der Künstler mit dem Publikum. Wir kennen die Thätigkeit der älteren Künstler gegenwärtig besser und vollständiger, als es ihren Zeitgenossen möglich war. Öffentliche Sammlungen, Ausstellungen bieten uns ein treues und umfassendes Bild ihres Wirkens, während so lange sie lebten, ihre Werke nur einem engen Kreise von Freunden zugänglich waren, gewöhnlich aus der Werkstätte unmittelbar in die verschlossenen Räume des Besitzers wanderten. Vollends was Künstler in unseren Tagen schaffen, wird in der Regel nach kurzer Zeit Gemeingut aller Gebildeten. Auf diese Art weckt jedes einzelne bedeutende Kunstwerk einen reichen Wiederhall, die Kunstrichtungen schlagen breitere Wurzeln, die Künstler treten in engere Wechselbeziehungen zu einander. Am Anfange des Jahrhunderts wußten

die Künstler wenig von ihren Genossen, das Volk noch weniger von seinen Künstlern. Bei der Abgeschlossenheit der Künstler fanden sie nur langsam Verständniß ihres Wirkens und Nachfolge in ihren Zielen. Wir waren eben damals eine literarisch gebildete, aber keine kunstpflgende Nation. Die Literatur spielte daher auch in der Geschichte der bildenden Künste eine führende Rolle und übte auf die Wandlung und Entwicklung unseres Kunstlebens entscheidenden Einfluß. Wie die klassische Richtung durch Winckelmann's Schriften eingeleitet wurde, so nahm auch die romantische Schule von einer literarischen Bewegung ihren Ausgangspunkt. Ihr Programm schrieben Wackenroder, Tieck, Friedrich Schlegel.

Anfangs erschien die romantische Weltanschauung für die bildenden Künste wenig fruchtverheißend. Wackenroder, dessen von Tieck ergänzte Schriften: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und *Phantasien über die Kunst* (1799) vielen Künstlern als Brevier galten, war eine sensitive, musikalisch empfindende Natur ohne Klarheit und Schärfe, voll Begeisterung für das Schöpferische der Kunst, aber selbst unfähig zu schaffen. Die Impotenz suchte er durch Enthusiasmus zu ersetzen. Dabei verwechselte er fortwährend die Fähigkeit zu genießen mit der Kraft zu schaffen. Heiße Empfindung übermannt den Betrachter eines Kunstwerkes. Wackenroder meint, heiße Empfindung habe das Werk geschaffen. Das Kunstwerk weckt Begeisterung. Der Romantiker hält die Begeisterung für die einzige Quelle künstlerischer Erfolge. Zur Andacht stimmen einzelne Gemälde; demgemäß sind sie auch in einer andächtigen Stimmung dem Künstler vom Himmel geoffenbart worden. Der Glaube, daß jedes Kunstwerk ein Geheimniß in sich berge, auf ein Höheres hinweise, symbolisch zu fassen sei, führte entweder zu einer phantastischen Ueberschwänglichkeit, zu einem Zerfließen aller Gedanken und Verschwimmen aller Formen oder zu einem anmaßenden Dilettantismus, welcher seine mangelhafte künstlerische Ausbildung hinter angeblichen tiefen Ideen verbarg. In der That sprachen die ersten Versuche, die romantischen Lehren in der Malerei zu verwerthen, wenig an und ernteten die ältesten Vertreter der romantischen Kunst, welche sich vornehmlich in Dresden sammelten, der Hieroglyphmaler Otto Runge, der fromme Klinkowström u. a. spärliche Lorbeeren.

Selbst der begabteste unter ihnen, der Landschaftsmaler *Kaspar D. Friedrich* (1774—1840) verlor sich nicht selten in abstrakten, formlosen Einfällen. Es steckte aber dennoch ein guter, für die Kunstentwicklung fruchtbarer Keim in der romantischen Bewegung. Mit der Verherrlichung des Mittelalters, mit der gesteigerten religiösen Stimmung traf sie den Ton, welcher in den Jahren tiefer nationaler Erniedrigung die Volksseele durchzitterte. Die Rettung

aus den gegenwärtigen Nöthen, Trost und Muth fanden viele in dem Gedanken der alten Größe des Vaterlandes, in der religiösen Erhebung des Geistes. Indem die Romantiker die Künstler auf den Gestaltenkreis der heimischen Vorzeit und des christlichen Lebens hinwiesen, zeigten sie ihnen den Weg zum Herzen des Volkes, sicherten sie ihnen wenigstens die Theilnahme und das Verständniß in weiteren Kreisen. Sie hatten viel wüste phantastische und irrige Vorstellungen verbreitet. Eine Mahnung aber sprachen sie aus, welche alle Vorwärtstrebenden in der deutschen Künstlerwelt an sie fesseln mußte: die Betonung wahrer, unmittelbarer Empfindung bei allem künstlerischen Schaffen. Das Wort zündete in den jugendlichen Geistern, welche unter dem Joche akademischer Disciplin seufzten und in den Kunstschulen das Komponiren nach mechanischen Regeln gelehrt wurden. Natürlich geriethen diese durch ihr Bekenntniß der neuen Lehren mit den Akademien in Widerstreit und sahen sich gezwungen, auf einem anderen als dem akademischen Schauplatze ihre Thätigkeit fortzusetzen. Noch hatte sich Roms überlieferter Ruhm als der rechten Hochschule künstlerischer Bildung unverfehrt erhalten. Gerade jetzt kam wieder Kunde von dem regfamen freien Leben der Bildhauer und Maler in Rom. So zog denn 1810 und in den nächstfolgenden Jahren eine kleine Schar über die Alpen, um im fernen Lande deutsche Kunst zu pflegen. Diese neuen Romfahrer unterschieden sich gewaltig von ihren Vorgängern, nicht nur in ihrem äußeren Auftreten, sondern noch mehr in ihren Zielen und künstlerischen Anschauungen. Sie kamen nicht zum klassischen Rom, sondern zum christlichen Rom gepilgert. Ihre Ideale suchten sie nicht in der Antike, sondern in den italienischen Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, in welchen sie den frommen Glauben mit herzengewinnender Schönheit vermählt entdeckten. Die Beziehungen zwischen der älteren und jüngeren Künstlergruppe nahmen daher gar bald eine feindselige Färbung an, die sich z. B. in dem Spottnamen „Nazarener“ für die Anhänger der christlich-romantischen Richtung äußerte. Dennoch fehlte es nicht an verwandten Zügen zwischen den beiden Kunstweisen. Gemeinsam war beiden der Widerstand gegen die akademische Manier, gemeinsam auch die Forderung, daß der poetischen Empfindung bei der Komposition eines Bildwerkes der Löwenantheil gesichert bleiben müsse und die letztere von innen heraus, aus den Gedanken sich entwickeln, nicht mit der gefälligen Zusammenstellung von schönen Gestalten und mit bloßem rhetorischen Pathos sich begnügen müsse. Auch in der Scheu vor dem Naturalismus, vor dem allzu starken Eingehen auf die mannigfaltigen Reize der äußeren Erscheinung trafen beide Richtungen zusammen. Dadurch erscheinen sie trotz

allem Gegensatz als zusammengehörig. Es befremdet deshalb auch nicht, daß die beiden Weisen sich unmittelbar berühren und einzelne Persönlichkeiten in ihrer künstlerischen Erziehung beiden sich gleichmäßig verpflichtet fühlten.

Vier junge Männer, welche 1810 aus der Wiener Akademie wegen ihrer ketzerischen Kunstansichten „quasi ausgestoßen“ worden waren, traten zuerst zu einer kleinen Künstlergemeinde zusammen: Friedrich Overbeck, welcher 1789 in Lübeck geboren war, der ein Jahr ältere Frankfurter Franz Pforr und die beiden Schweizer Ludwig Vogel und Hottinger. Mit Ausnahme von Overbeck sind die anderen Maler gegenwärtig mehr oder weniger verschollen. Daselbe gilt von der Mehrzahl der Nachzügler, die sich allmählich ihnen angeschlossen und in den Räumen des aufgehobenen Klosters S. Ididoro auf dem Monte Pincio als wahre Klosterbrüder ihre Studien gemeinsam trieben.

Es fällt auf, daß gar manchem der Jünger dieser Schule nur ein einziger Wurf gelang und nach demselben ihre Kraft für immer erlahmte. Dieses ist z. B. mit *G. Heinrich Näke* in Dresden (1786—1835) der Fall, dessen h. Elisabeth, jetzt im Naumburger Dom (No. 269, 4), zu den besten Leistungen des Overbeck'schen Kreises zählte. Zuweilen bildete freilich die Annäherung an die Nazarener nur einen Durchgangspunkt in der Entwicklung einzelner Künstler. So trat anfangs *Julius Schnorr* aus Leipzig vollkommen in ihre Fußtapfen. Namentlich seine Hochzeit zu Kana, 1819 in Rom gemalt, jetzt im englischen Privatbesitz, darf geradezu als ein Muster der ganzen Richtung gelten. Die anspruchslose Färbung läßt die eigenthümlichen Vorzüge des Werkes: die heitere Stimmung, welche über der Scene lagert, die Feinheit der Linien und (bis auf die Hauptperson) die Schärfe und Klarheit des Ausdruckes offen zu Tage treten. Vielfach klingen die alten Florentiner an. Denn merkwürdiger Weise haben diese begeisterten Verehrer altdeutschen Wesens sich ausschließlich an die italienischen Vorbilder, besonders an die umbrischen Meister gehalten. Nicht dadurch aber haben sie sich uns entfremdet. Das leichte Einleben in fremde Welten rühmt ja der Deutsche gern als einen nationalen Vorzug. Sie haben aber die Scheu vor dem Naturstudium zu weit getrieben. Stets in Sorge, es möchte die Betonung der Reize der äußeren Erscheinung die poetische Empfindung, die Unmittelbarkeit des Ausdruckes zurückdrängen, begnügten sie sich mit einer allgemeinen Formensprache. Wie Silhouetten heben sich die Gestalten von dem perspektivisch kaum vertieften Hintergrunde ab, hart sind die Umriffe gezeichnet, ohne Individualität die Körper geschildert, kunstlos die Farben aufgetragen. Sündhaft und sinnlich hielten sie nicht selten für Wechselbegriffe und schränkten daher die sinnliche Schönheit

in ihren Schöpfungen auf das engste Maß ein. Alles Nackte vermieden sie nach Kräften. Auf poetische Schwärmerei durfte anfangs die Hingabe an das christliche Mittelalter zurückgeführt werden. Ein ideales Bild desselben schwebte der Phantasie vor, frei von den Schranken des besonderen kirchlichen Bekenntnisses. Diese jugendliche Romantik besaß aber, wie es ihre Natur mit sich brachte, keine lange Dauer. Die weitere Entwicklung zeigt viele der sogenannten Klosterbrüder im Dienste der katholischen Kirche, in welcher sie das mittelalterliche Glaubensideal verwirklicht erblickten. Vollends als die katholische Kirche in der Restaurationsperiode sich zu größerer Macht erhob und alle Mittel in Bewegung setzte, den eine Zeit lang verlorenen Einfluß auf die Bildung wieder zu gewinnen, knüpfte sie auch zu der Kunst engere Beziehungen an. Es kam eine Schule auf, welche auf die Freundschaft und die Billigung der katholischen Kirche das größte Gewicht legte und mit Absicht den Gegensatz zu der herrschenden Bildung pflegte. Die Vertreter dieser Richtung fanden außerhalb Roms in den katholischen Provinzen Deutschlands und namentlich in Oesterreich, wo sie auch politischen Tendenzen sich hilfreich erwiesen, reiche Gunst. Kein einziger derselben erreichte auch nur annähernd den Ruhm und die Bedeutung des ältesten Gliedes der Künstlergemeinde von S. Isidoro — *Friedrich Overbeck's*. Seine natürliche Begabung sicherte ihm, gleichviel welcher Richtung er huldigte, einen hervorragenden Platz unter den Mitstrebenden. Weiter aber verstand er seine Empfindungen, sein Auge und seine Hand so zu formen, daß die strenge Kirchlichkeit der Komposition, der religiöse Charakter der Gestalten nicht als eine von äußeren Mächten ihm aufgezwungene Tendenz, sondern als der ungesuchte Ausfluß seiner Persönlichkeit erscheint. Overbeck arbeitete überaus langsam und bedächtig. Oft vergingen viele Jahre, ehe ein angefangenes Werk vollendet wurde. Dieses war z. B. der Fall bei dem Bilde: der Einzug Christi in Jerusalem, welches mit der Klage um den Leichnam Christi, wie das erstere Werk in seiner Vaterstadt Lübeck ausgestellt, den besten Begriff von der älteren Kunstweise Overbeck's bietet. Aus ihnen spricht ein naiv lebendiger Sinn, eine ungetrübte Freude an der äußeren Erscheinungswelt und ein liebevolles Naturstudium, während spätere Oelbilder, wie der „Bund der Künste mit der Religion“ in Frankfurt durch die vielen eingemischten abstracten Vorstellungen oder die Krönung Mariä im Kölner Dom durch die sichtliche Scheu vor allzugroßer Naturwahrheit wenig anziehend wirken. Ein richtiges Gefühl leitete Overbeck in seinem höheren Alter, das Maß der Vollendung seiner Bilder freiwillig einzuschränken, auf die Ausführung in Oelfarben gern zu verzichten und mit dem Entwerfen von Zeichnungen und Kartons sich zu be-

gnügen. Die grundsätzliche Abneigung gegen ausgedehnte Farbstudien und eingehende Naturbeobachtungen, weil sie den profanen Charakter des Kunstwerkes fördern, wirkte hier nicht störend. Sein feines Naturgefühl und erstaunliches Formengedächtniß reichten für den Grad der lebendigen Wahrheit, welchen die Zeichnung erzielt, vollkommen aus; in der Zeichnung und im Carton konnte er endlich feiner Empfindung ungehindert den deutlichsten Ausdruck geben. Auf diesen Kreis von Arbeiten ist Overbeck's Ruhm am festesten gegründet. In erster Linie sind die durch den Kupferstich vervielfältigten „Vierzig Zeichnungen zu den Evangelien“ (im Besitze Lotzbeck's auf Schloß Weyhern in Baiern) zu nennen, die vollendetste Schilderung, welche das Leben Jesu in unserem Jahrhunderte erfahren hat, ergreifend durch die innige Wahrheit des Ausdruckes, entzückend durch die Anmuth der Linien und die einfache Größe der Komposition. Ihnen schließen sich die in Holzschnitt reproducirten Sieben Sakramente an, gleichsam als Teppiche gedacht. Das Mittelbild, den biblischen Anlaß zur Einsetzung oder die Spendung des Sakramentes darstellend, wird von einer Bordüre eingefasst, in welcher symbolische Beziehungen und Anspielungen Platz finden. Noch im höchsten Alter zeichnete Overbeck mit jugendlicher Frische Scenen aus dem Leben Petri, bestimmt, in der Kathedrale von Diakovar in Slavonien in Fresko ausgeführt zu werden. Als Beispiel der späteren Richtung Overbeck's möge die verkleinerte Nachbildung eines Kartons: Die Berufung der Apostel (No. 267, 5) dienen.

Von Anhängern und Mitstrehenden (eigentliche Schüler besaß Overbeck nicht) verdienen nur wenige Künstler besondere Erwähnung. *Philipp Veit*, der Enkel des Philosophen Mendelssohn, 1793 in Berlin geboren, kam 1815 nach Rom, schloß sich hier dem Kreise, der sich um Overbeck und Cornelius gesammelt hatte, eng an, entfaltete die strengere kirchliche Richtung erst in Frankfurt, wohin er 1830 übersiedelte, und in Mainz, wo er, mit der Ausmalung des Mainzer Doms beschäftigt, hochbetagt 1878 starb. Den Reizen einer ausgebildeten Farbentechnik war er zugänglicher als Overbeck, daher auch der Schwerpunkt seiner Wirksamkeit in Staffeleibildern (Madonna mit Engeln in der römischen Kirche Trinità di monte und Frauen am Grabe Christi im Frankfurter Museum) ruht. Auch das Porträtfach wurde von Veit gern und mit ziemlichem Erfolge gepflegt. — Ein anderer Nachfolger Overbeck's, der in Kratzau in Böhmen 1800 geborene *Joseph Führich* schien lange Zeit in der Rolle eines schroffen Parteigängers seinen Haupttriumf suchen zu wollen. Tiefer als die meisten Genossen verstrickte er sich in seiner Jugend in den Irrgängen der Romantik und schwärmte für hölzerne Ritter und überzarte Ritterfräulein;

später als er von Rom (1826—1829) wieder nach Oesterreich zurückkehrte, zuerst in Prag, dann (seit 1834) in Wien sich niederließ, betonte er in übertriebener Weise die kirchliche Gesinnung. Erst das Greisenalter milderte alles Harte und Schrofte, löste die Phantasie aus den freiwillig festgezogenen Banden und gab seiner Kunst den rechten Aufschwung. Daß er in seiner Jugend mit der altdeutschen Kunst, besonders mit Dürer sich befreundet hatte, kam ihm jetzt zu Statten und verlieh seinen Gestalten eine markige Kraft, welche bei den übrigen Genossen der Richtung nicht angetroffen wird. Seine in Holz geschnittenen oder in Kupfer gestochenen Zeichnungen: der Pfalter und bethlehemitische Weg, die Nachfolge Christi, der verlorene Sohn (No. 271, 1), alles erst in späteren Lebensjahren geschaffene Folgen von Blättern, verwandelten auch frühere Gegner des begabten Mannes in Verehrer. — Beweglicher und vielseitiger tritt uns das Talent des letzten bedeutenden Vertreters des Overbeck'schen Kreises entgegen. *Eduard Steinle* aus Wien, seit seinen römischen Studienjahren in Frankfurt feßhaft, entwickelt nicht allein im Fache der kirchlichen Malerei eine staunenswerthe Fruchtbarkeit — außer zahlreichen Fresken, Kartons für Kirchenfenster, hat er weit über hundert religiöse Tafelbilder geschaffen — sondern behandelt auch in Aquarellen und Zeichnungen mit Vorliebe der Märchenwelt und den Dichtungen Shakespeare's (No. 271, 2) entlehnte Motive. Selbst die Theaterdekoration blieb ihm nicht fremd. Der geistreiche, oft pikante Zug, der sich in den Darstellungen letzterer Art kundgiebt, deutet bereits eine Lockerung der strengen Schulzucht an, wie denn überhaupt Overbeck's Richtung, wenn auch ihre Vertreter noch vielfach Beschäftigung finden, ihren Abschluß erreicht haben dürfte.

5. Cornelius' Anfänge.

Eine Doppelschicht lagerte am Anfange unseres Jahrhunderts auf dem römischen Kunstboden. Nach den Klassikern waren die christlichen Romantiker gekommen. Diesen beiden Richtungen schloß sich noch eine dritte an, äußerlich zu den Romantikern sich haltend, in den künstlerischen Grundfätzen aber vielfach den Klassikern befreundet, mit welchen sie die unbefangene Weltanschauung und die Freude an einer kräftigeren, reicheren Formensprache verknüpft. Eigenthümlich erscheint an derselben die stärkere Betonung des nationalen Elementes.

Im Herbste 1811 wanderte *Peter Cornelius* mit mehreren Genossen über die Alpen. Im Jahre 1783 in Düsseldorf geboren, hatte Cornelius es schon als Knabe und Jüngling nicht an eifrigen Kunstübungen fehlen lassen. Leider waren die Muster und Vorlagen