

FRANK BÜTTNER

Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte

Stuttgart, Franz Steiner Verlag. Band 1, 1980: 252 S., 108 Taf. m. 228 SW-Abb., DM 187,-; Band 2, 1999: 516 S., 90 Taf. m. 185 SW-Abb., DM 196,-. ISBN 3-515-03612-1

Es ist nicht leicht, Peter von Cornelius heute gerecht zu werden — im, wörtlich, Ansehensverlust eines vielfach zerstörten, aber archiva-lisch und literarisch dicht dokumentierten Werks einerseits, in Deutung, Bewertung und Verständnis andererseits. Schon zu Lebzeiten fand seine Kunst neben Bewunderern auch Kritiker, die unbeabsichtigt deren späteres Schicksal in Worte kleideten — dessen Gedan-kens Blässe durch Wort, Geist und bloßen Strich, der sich asketisch vor allem in dünnli-niger Zeichnung niederschlug, die oft zu viel und stets sehr Großes wollte. Farbe, Leben, Anschauung schien der von ihm vertretenen Richtung abgeschminkt. Von »Kartonkunst« des »gedankenvollen Meisters« (F. Naumann) war sehr bald die Rede, und sie vor allem überdauerte: der Entwurf, die Komposition, mithin Ideen und Ideale voll Ernst und hohem Stil, die dennoch »steife Predigt« blieben, so noch einmal Naumann. Dabei bezog sich »Karton« zunächst nur auf das technische Verfahren der Freskomalerei, der sich Corne-lius programmatisch von Anfang an verschrie-ben hatte. Heute freilich macht »Papier« das meiste an Cornelius aus, von seinen bewegli-chen Bildern und frühen Fresken abgesehen. Das begeisternd Anschauliche, das Historie überlebt und damit Gegenwart anzeigt, ist mit seiner Kunst nur noch schwach verknüpft. Und doch galt und gilt er als einer der Großen der deutschen Kunst des 19. Jh.s, deren »Wie-dergeburt« aus dem Geist des Idealismus nach 1800 mit seinem Namen verbunden ist. Mit ihr schrieb er — im besten Sinne des 19. Jh.s — nationale Kunstgeschichte inmitten einer komplexen, dynamischen Epoche. Auch das trug aber langhin dazu bei, daß die Moderne und ihr Publikum nach 1900/1918 ihn ver-gaßen.

Nach langer Vorarbeit und vielen Einzelstu-dien hat nun Frank Büttner den 2. Band seiner Cornelius-Monographie vorgelegt. Der 1., der sich Biographie und Werk bis 1830 widmete, ist bereits 1980 erschienen. Der dort mit dem 2. Band angekündigte Werkkatalog ist nun als 3., abschließender Band vorgesehen: verlege-risch unumgänglich angesichts des jetzt vorge-legten Umfangs, mit dem die weiteren Münch-ner und die Berliner Jahre bis zum Tod 1867 dokumentiert werden. Biographisch-doku-mentarisch war Cornelius vor allem von Rie-gel (1870), Förster (1874), Koch (1905) und Kuhn (1921) behandelt worden, wobei För-ster die ausführlichste Grundlage nebst Ver-zeichnis bietet. Doch dominierte dort wie bei anderen Monographien zu Künstlern des 19. Jh.s — zu Overbeck und Pfaff z. B. — die »hagiographische« Begleitung des Werks durch Freundschaftszeugnisse, Briefe und Aussagen im Sinne einer monumental angerei-chten Biographie und Charakteristik. Denn daß es um mehr als dessen Kunst pur ging, machen die Untertitel oder die Kapitel in den frühen Gesamtdarstellungen zur »Wiederge-burt der deutschen Kunst« im 19. Jh. deutlich, die mit dem Sohn eines Galerieinspektors an der Düsseldorfer Kunstakademie verbunden ist. Im Jahrhundert nationaler Einigung und deutscher Staatenbildung, von Geist und Gut historisch sanktionierter Bildungskultur, kam diesem »Goethe unter den Malern«, wie ihn der preußische Gesandte in Rom, Barthold Niebuhr, 1818 nannte, eine kunst- und kultur-geschichtlich, mehr noch kulturpolitisch her-ausragende Stellung zu. Vom »Meister der deutschen Malerei« spricht Riegel, »Gedenk-buch« heißt es bei Förster, »ein deutscher Maler« bei Koch, um schließlich Kuhn »die geistigen Strömungen seiner Zeit« bemühen

zu lassen. Führer- und Meisterschaft wurden ihm zugesprochen, die »Verschmelzung deutschen Geistes mit italienischem Kunstsinn« (Förster) bzw. »die Wiedergeburt der deutschen Kunst im klassischen Geist« (Riegel). Dies vor allem, weil mit Cornelius eine seit alters geschätzte Kunstübung verbunden ist, die nun ein letztes Mal das private und öffentliche Leben von der Villa bis zu Kirche, Schule und Justizpalast bildhaft ausstattete, die Monumentalmalerei. »Das Fresko als Idee« (M. Droste) war ebenso mit seinem Namen verknüpft wie die Beschwörung einer zahlreichen Ahnenschaft, die mit Beginn des 19. Jh.s im Zeichen des Historismus und ersehnter Kulturturnation »vom deutschen Beruf in der Welt« handeln ließ. Die historische Synthese aus Süd und Nord mit der ästhetischen Versöhnungspraxis der Spätgeborenen hatte Raffael und Dürer zu Bezugsgrößen der »neu-deutsch religiös patriotischen Kunst« werden lassen, mit der unter Führung des handlungsbegabten Cornelius die Kunstjünger um Overbeck und Pforr das »hl. römische Reich deutscher Nation« vom Tiber aus erneuern wollten. Und es war Cornelius, der sich nicht nur organisatorisch durch eine Reform der Künstlerausbildung nach den Freiheitskriegen den wiederauflebenden Kunstakademien empfahl, sondern der durch seine Linien- und Figurenkunst das Erbe Dürers auch am besten zu verwalten schien. Mit ihm sollte sich das große Ganze aus Vergangenheit und Zukunft politisch und pädagogisch wegweisend in den wichtigsten Kunst-Residenzen Deutschlands in Düsseldorf, München und Berlin neu formieren. Daß dabei aus einer zunächst tragenden Idee zunehmend gegen den Lauf der Zeit eine Getragenheit hehrer Ambitionen und zuletzt die Tragik des unerfüllten Projekts werden sollte, führte unter den Parteigängern von Idealismus und Realismus, Tradition und Moderne zur Legendenbildung eines deutschen Schicksals. Womit dann auch Cornelius in ein typisches Denk- und Ordnungsschema des 19. Jh.s von Genie und Tragik, Größe und

Verkennung, Ewigkeit der Kunst und Historizität, wenn nicht gar Verfall der Werte geriet. Paradoxerweise hat die Unzeitgemäßheit seiner meist staatsgewollten Monumentalkunst parallel und contre cœur bürgerlich mobiler Staffeleibildmalerei mit dem Siegeszug von Genre und Landschaft einmal mehr seinen Ruf und Ruhm befördert.

Daß sich also, diese ideologiegeschichtlichen Bemerkungen zu Cornelius' Sonderweg vorausgeschickt, hinter Gestalt und Werk die Tiefen und Untiefen ästhetisch-politischer und geistesgeschichtlicher Praxis eines ganzen Jahrhunderts verbergen, ist der eigentliche Ausgangspunkt Büttners. Er schlägt das 19. Jh. mit seinen eigenen Waffen: ungeheurem Fleiß, akribischer Erfassung der Auftrags-, Entstehungs- und Realisierungsdokumente in Schrift und Bild, Veröffentlichung neuen Materials im Anhang. Dazu bringt er zentrale Problemereiche der Kunstentwicklung im 19. Jh. ausführlich zur Sprache. Sie gehen weit über Cornelius hinaus und lassen die Diskussion ihrer Taten, Ziele und Hintergründe eigenes Gewicht in eigenen Kapiteln gewinnen. Neben Verifizierungen und Klärungen in Auftragslage und Werkverlauf der einzelnen Komplexe — vom Cornelius der Weimarer Preisaufgaben im Zeichen Goethes, von der Berührung mit den dazu konträren Ansichten Friedrich Schlegels, den ersten selbständigen Arbeiten in Düsseldorf, die bereits Religion, Mythologie und Versepas mit den Illustrationen zu Goethes *Faust* und den *Nibelungen* verarbeiten, bis zur Begegnung mit den Nazarenern und der Aufnahme in den Lukasbund in Rom 1811 — sorgen immer wieder Exkurse und Deutungseinschübe für geistigen Zwischenhalt im minutiös ausgesponnenen Reich der Fakten, die sich bewundernswert, doch auch etwas erdrückend von Name zu Name, Beziehung zu Beziehung selbst fortzuzeugen scheinen. Ein stupendes Wissen ist mit hoher Sprachkultur mitgeteilt.

Konkret und objektiv gibt die Chronologie des Werks, weniger die — allzu knappe, als reine

Datentabelle auf zwei Seiten vorangestellte — Biographie die Richtschnur für Beschreibung und Deutung ab. Cornelius' Mehrfachbeteiligung an den Weimarer Preisaufgaben zur Neubestimmung deutscher Kunst, Spiegel des in Frankreich vor allem zentral geführten Concours und Diskurses, eröffnet den 1. Band. Schon hier zeigt sich das ihm später vorgeworfene unsichere Tasten des Noch-Klassizisten aus romantischem Geist — Wort und Bild eines »peintre philosophe« *in spe*, der eher auf Literatur und Traditionsästhetik denn auf selbständige, freie Anschauung setzt. Von Anfang an ist damit ein Feld breiten zeitgenössischen Vergleichs mit literarischen und geistigen Strömungen eröffnet, das die Hinwendung zu Geschichte und Poesie, Mythos und Religion umfaßt — letzteres sicher unter dem Einfluß Friedrich Schlegels und der katholischen Romantik, der er sich gegen Ende des 1. Jahrzehnts öffnete, und die er nach ersten Arbeiten für St. Quirin in Neuss und den Bankier Schmidt in Frankfurt von 1810 in seiner »Hl. Familie« programmatisch aufzugreifen suchte. Die »Vereinigung der Kunst Raffaels und Dürers« (S. 16) brachte zwar nicht den erwünschten Erfolg beim Fürsten von Dalberg, dem Auftraggeber, aber Klärung der eigenen Ziele: einer zeiteigenen, zeitbewegten nationalen Kunst, die über Typus und Charakter verfügte. Dieses Eigentümliche und „Volkseigene« dient noch vor der Auseinandersetzung mit den *Faust-* und *Nibelungen-*Illustrationen zu einem Exkurs über — mit Goethe anläßlich des Straßburger Münsters — die »charakteristische Kunst«, mit der der Autor individuell und kollektiv das zeitgenössische Kunstbestreben in seiner Spezifik und historischen Bedingtheit umreißt. Die Nation und ihr Heiligstes wurden im Übergang vom Klassizismus zur Romantik für Cornelius zu Bezugsgrößen eigenen Schaffens, mit denen sich Stil, Inhalt und Wirkungsabsicht in Form von Modi verwirklichen ließen. Zweifellos von den Historismus-Debatten der 70er Jahre angeregt, gelingen gerade am Beispiel von

Cornelius' tragischer Faustinterpretation erhellende Analysen einer nicht nur charakteristischen, sondern präformulierten historistischen Kunst aus dem Geist zeitpolitischer Ideologie: »Die treibende Kraft schließlich war die Konzeption der charakteristischen Kunst« und: »Die Erneuerung der Freskomalerei war eine Erneuerung aus historistischer Gesinnung.« Das Drängen zu einer unverwechselbaren nationalen deutschen Kunst, der mit der kulturellen auch eine politische Einheit zukommen sollte, wurde schließlich zum Charakteristikum von Cornelius selbst, dessen Willen, Energie, Schrift- und Organisationstalent ihn von Rom aus an die Spitze von Reformbewegungen treten ließen. Zur geistig und praktisch formativen Höhe in diesen Jahren fand er denn auch erst in der Stadt am Tiber und im Bund mit Overbeck, Pforr und den Kunstjüngern aus Wien, die im Zeichen des hl. Lukas eine neue, reine, empfindsame und religiöse Kunst unter Berufung auf Raffael, Dürer und ihre Vorgänger aus der Taufe hoben. Dies ist oft beschrieben und behandelt worden, gewinnt gleichwohl in Verbindung mit den konkreten Fortschritten des Cornelius an Prägnanz und Dichte. Bekanntlich waren es in erster Linie die Fresken für die Casa Bartholdy und das Casino Massimo, die Ideologie und Technik des öffentlichen Gemeinschaftswerks im Fresko zur politischen und künstlerischen Mission werden ließen. Einmal mehr sind Auftrag, Entwurf und Ausführung, wie es scheint, lückenlos dokumentiert, werden Motive, Vorbilder, Ikonographie und Deutung komplex miteinander verbunden, wird die beziehungsreiche Symbolik der Stoffe aus persönlichen Verbindungen und Gedankenkreisen analysiert. Neuerlich zeigt sich dabei der Hang des Autors zum Grundsätzlichen und Abschließenden im Schlußkapitel von Teil II, geht es dort doch um die »nazarenische Kunstauffassung« im allgemeinen und Cornelius im besonderen — mit dem Nenner einer Erneuerung des Figuren- und Historienbildes aus dem Geist werterhaltender Tradition durch

Projektion auf die eigene Zeit. Dieser retardierende Zug diene allerdings eher politischer als künstlerischer Progression, verglichen mit den Erneuerungsmodellen bei Runge, Friedrich, Turner oder den Franzosen. »Die Wiederkehr eines Raffael in Deutschland«, die Rückkehr zu den Wurzeln und Ursprüngen war sicherlich eine ehrenwerte Mission, aber eben auch eine zerebrale Utopie, die Leben in Doktrin erstarren ließ. Cornelius brachte dafür eine besondere Anlage mit, was sich alsbald bei den Fresken der Münchner Glyptothek zeigen sollte, denen der III. Teil von Band 1 gewidmet ist.

Auch hier steht — wegweisend für die Behandlung von Fresken und Freskenprojekten des 2. Bandes — die klare Darlegung von Auftrag, Entstehung, Programm und Endgestalt mit Bewertung im Vordergrund. Neu gefundene oder geordnete Zeichnungen und frühe Beschreibungen erlauben Präzisierungen gegenüber der bisherigen Literatur. Daß Raffael, die vatikanischen Loggien und die Dekorationssysteme der italienischen Hochrenaissance Maßstab und Orientierung waren, wird ausführlich dargelegt, aber auch, daß nicht eben kongeniales Raumdenken, sondern Fläche und Bild, Rahmen und Ornament für die Organisation der Fresken sorgten. Die Vereinzelnung und Addition des Figurenbildes, das Zusammenfügen und nicht der eine große Wurf als Ganzes werden mit Recht hervorgehoben. Damit hat Cornelius Anteil an einem Vorgang, der die Monumentalmalerei nicht nur in Deutschland zur Geschichts-, Geschichten- und Geschichtchenmalerei im Bilderbogen- und Illustrationsstil verwandeln und die Freskantentradition des 18. Jh.s vergessen machen sollte. Die Glyptothek ist geradezu ein Gegenentwurf aus klassizistischem, gegen Synthese und Grenzüberschreitung der Gattungen argwöhnischem Geist. Dennoch gehen Architektur, Dekoration und zyklisches Bilddenken eine im Geist des 19. Jh.s typische Verbindung ein, die mit enzyklopädischem Wissen und historischer Bildung zu einer nunmehr

objektiven, symbolischen, nicht mehr „nur« charakteristischen Kunst fortgeschritten ist. Freilich hat dies — im Gegensatz zu Ludwig I. bei den Münchnern keineswegs nur begeistert aufgenommen — zu jener stofflichen Überfülle geführt, die den späteren Vorwurf von »Lampe und Schule« verständlich erscheinen läßt. Die Materie bringt es mit sich, daß davon in der exegetischen Ausbreitung aller Verwurzungen und Details am heute nurmehr papierenen Projekt auch etwas auf das Buch abstrahlt, dessen restloses Erklären eine bewundernswerte, aber auch mitunter erschöpfende Bravour an den Tag legt. Und auch hier schließt sich eine neuerliche Standortbestimmung an, die mit den ästhetisch-poetischen Begriffen der Zeit — und denen der Literaturwissenschaft — das nunmehr erreichte Stadium in der Kunst des Cornelius als »epische Malerei« bezeichnen läßt. Ludwig Schorn, der im *Kunstblatt* 1828 den Heroensaal besprach, setzte sie als Vielheit von Ort und Zeit gegen »die Einheit des Moments« im Dramatischen ab, auf Grund dessen sie ins »Symbolische« hinüberschweife, »da sie nur durch den Gedanken das Ganze zur Einheit verknüpft, nicht durch vollständige Anschauung der Realität«. Wenn sie damit auch alsbald konträr zum heraufziehenden Realismus stand — der sachliche Fleiß einer solchen objektivierenden Epik der Darstellung, der die »Finalität« und Spannung des Dramatischen fehlte, entsprach durchaus dem Geist der Zeit. Solche Blicke über den Zaun in Nachbardisziplinen — im übrigen Ergebnis einer heute wieder verkümmerten Forderung interdisziplinären Austauschs — sind eine Stärke des Autors, welcher damit Wege zum rechten Umgang mit der Kunst des 19. Jh.s weist, der mit Ästhetik allein, Stilkunstgeschichte und archivalischer Biographie nur unzureichend beizukommen ist.

Das beweist einmal mehr der nun zwanzig Jahre nach dem 1. erschienenen 2. Band — ein Monument an Materialien und komplexen Exegesen. Über so lange Zeit sammeln, zuwar-

ten und reifen lassen zu können, ohne Anschluß, Ziel und befruchtenden Respekt vor dem Gegenstand zu verlieren, ist Leistung schon *per se*. Gründe für die Verspätung nennt das Vorwort: erheblich erweitertes Quellenmaterial, »bislang unpublizierte Zeichnungen«, Textüberprüfungen und vor allem der Versuch, bei den der »beiden großen christlichen Zyklen, der Ausmalung der Ludwigskirche in München und den Entwürfen für den geplanten Berliner Dom und den sich daran anschließenden Campo Santo kunsthistorisches Neuland« hinsichtlich ihrer historischen und theologischen Bedingungen zu betreten. Der Aufbau von Band 2 folgt dem des 1. Bandes: projektbezogenes Kapitel für Kapitel monographisch. Den eben genannten Großzyklen gehen die Freskenentwürfe für die Loggien der Alten Pinakothek voraus. Aber noch in die Zeit der Glyptothek reicht gleich das Eingangskapitel zurück, handelt es doch von Cornelius' Neuanfängen in preußischen Diensten mit der Wiederbegründung der Kunstakademie in Düsseldorf. Cornelius hatte ein Doppelamt inne — nicht nur Ludwig I. in München, auch der Berliner Minister von Altenstein machte ihm auf Empfehlung des römischen Gesandten Niebuhr Avancen. Die Annahme des Direktorats mit vertraglich festgeschriebener halbjähriger Präsenz in seiner Geburtsstadt ab 1819 — ein Novum — hatte wohl vor allem mit Cornelius' Mission zu tun: durch das Fresko auf eine neue deutsche Kunst hinzuwirken, deren Voraussetzung entsprechend geschulter Nachwuchs und deren Ziel öffentliches »Ansehen« war. Daß Cornelius aus den Erfahrungen der Bundesbrüder in Rom — die Relegation von der Wiener Akademie unter Füger hatte schließlich die exterritoriale Kunsterneuerung Overbecks und seiner Freunde ausgelöst — pädagogische und praktische Konsequenzen zog, führte zu einer das ganze Jahrhundert in Anspruch nehmenden Akademiereform. Hier relativ knapp abgehandelt (der Kunstschulplan mit Mosler für Düsseldorf ist in Bd. 1 abgedruckt), kam Corne-

lius' Ideen wegweisende Bedeutung für die Künftlerausbildung zu. Das Fresko als Gemeinschafts- und Gesamtkunstwerk im Geist der mittelalterlichen Bauhütte stand für den größeren Zusammenhang, in den der einzelne persönlich eingebunden war. Entsprechend fielen die ersten Aufträge architekturgebunden aus: für Aachen (Theater), Koblenz (Gericht), Bonn (Universität) und Düsseldorf (Palais). Daß die öffentliche Bildproduktion auch Aufsehen und kritische Inhaltsdiskussion mit sich brachte, mußten Cornelius und seine Schüler wie Stürmer, Stilke und Goetzenberger insbesondere an der allegorischen Ausstattung der Bonner Universitätsaula und der damals unvollendet gebliebenen nationalepischen von Schloß Heltorf bei Düsseldorf erfahren. Letztere — mittlerweile als frühes Kleinod der Düsseldorfer Malerschule im Wechsel von Cornelius zu Schadow wiederholt behandelt — ist erhalten, erstere dokumentiert. Die Münchner Bindungen ließen aus den meisten Projekten Parerga seiner Schüler werden — nicht nur zum Gefallen der Auftraggeber. Der Doppelsein, aber auch des Mangels an großen öffentlichen Projekten überdrüssig, trat Cornelius 1825 nach dem Tod des Münchner Akademiedirektors Langer dessen Nachfolge an und verließ Düsseldorf. Das Projekt »Figuren- und Historienmalerei« zum einen, die Reform der Akademie im Sinne ganzheitlicher Bildung zum anderen betrieb er von nun an dort. Der Autor belegt dies Schritt für Schritt — und deutet zum Schluß des 1. Kapitels schon die »Tragik« an, die Cornelius von da an begleiten sollte: zu spät zu kommen und Doktrin statt Leben zu verbreiten. Dieser nachgetragenen Periode rheinisch-bayerischer Doppelsein im Zeichen seiner Schüler folgen Hauptstücke seines Schaffens. Minutiös werden Planung, Programmentwicklung, Chronologie, Beschreibung und Deutung der verschiedenen Stadien von Entwurf und Ausführung der Pinakotheksfresken dargelegt: wiederum mit der dem Autor eigenen Fähigkeit, Kunst, Literatur und Ge-

schichte der Zeit zur wechselseitigen Erhellung einzusetzen, die dem Denken und Gestalten in Synthesen bei Cornelius und seinen Zeitgenossen wohl einzig angemessen ist. Daß dabei ikonographische Exkurse, z. B. Überlegungen zum Künstlerporträt oder zur gemalten »Kunstgeschichte als Kunsttheorie« (Kap. 9, 10), sportlich ausufern, ist zwar vom Programmhistorismus des Künstlers ausgelöst, geht dann aber mit dem kunsthistorischen Wissen von heute in die Vollen. Die dabei vorgeführten Bildstrategien lassen unter der Hand den Verdacht aufkommen, der Autor sei glänzender als sein Gegenstand. Kunstgeschichte geht in Geistes- und Kulturgeschichte über, für die Cornelius der Anlaß ist. Solcherart werden gerade auch die Fresken für die Ludwigskirche zu einem Exerzitium großer Kunstgeschichte, wobei die alte Lieblingsidee von Cornelius, »als Gipfelleistung der Kunst« (Autor) »ein jüngstes Gericht zu mahlen« (Cornelius an Niebuhr schon 1817; und bereits in Koblenz versucht), von Lochner bis Michelangelo Wissen und Wettbewerb in eins setzt. Nichts ist kunsthistorisch ausgelassen, und neu in der bisherigen Cornelius-Literatur ist dabei das Kapitel zur Sakraldekoration und ihrer Beziehung zur zeitgenössischen Theologie (S. 210-234). Ebenso umfangreich unter Aufgriff und Erweiterung entsprechender theoretischer und allgemeinhistorischer Charakterisierungen ist Kapitel 7: Die Konzeption einer ‚historisch-symbolischen‘ Sakralkunst — eine Synthese gleichsam klassizistischer und romantischer Kunstbestrebungen, bei Cornelius als Synthese auf den Begriff mehr denn aufs Bild gebracht. Ob Cornelius so überwältigend zu inkorporieren verstand? Wie auch immer — Freunde schuf er sich damit ebensowenig bei Ludwigs Favorit Klenze wie beim Publikum. Wie in Düsseldorf mit Schadow Farbe und Fachmalerei eine vom Publikum gewünschte Modernität vertraten, so kam auch in München mit Kaulbach die Farbe zum Zug, gewann die von Cornelius verbannte Landschafts- und Genremalerei öffentlich gegenüber offizieller Histo-

rienmalerei an Boden. Die Kritik hielt Cornelius »Dogma« und »Scholastik« (F. Kugler) vor, Cornelius selbst sah den mißgestimmten König, der ihm die Huld entzog, als »sinnlichen Eklektiker« an. Ludwig vermißte an Cornelius' Werk die Farbe und damit das eigentliche Leben. Cornelius hielt es länger in München nicht, aber auch der König hielt ihn nicht.

Der folgenden Berliner Zeit nach Berufung durch König Friedrich Wilhelm IV. im Dezember 1840 sind allein rund 200 Seiten gewidmet. Im wesentlichen befassen sie sich mit den Ausmalungen für Dom und Camposanto in Berlin.

Schon 1840 hatte Cornelius im Brief an Bunsen von einer »großen christlichen Conception« gesprochen, der er neben einem englischen Intermezzo, dem Mißerfolg seiner Illustrationen zu Tassos *Jerusalem liberata* für den Berliner Hof 1843 und dem Verriß des für den Grafen von Raczynski geschaffenen Ölbildes »Christus in der Vorhölle« von Anfang an in Berlin nachging. Der König hatte Ideen seiner Kronprinzenzeit zu einem Berliner Dom und einer Basilika aufgegriffen und die Schinkel-Schüler Ludwig Persius und August Stüler 1841/42 tätig werden lassen. Als Konstante erwies sich dabei die Idee des italienischen Campo Santo für die königliche Grablege und einen neuen protestantischen Dom, dem Friedrich Wilhelm selbst in ersten Skizzen Umrisse verlieh. Diesem Plan verdankte Cornelius Auftrag und Romreise Herbst 1843. Obwohl Geldmangel und die Revolution von 1848 zur Einstellung des Dombaus zwangen und lediglich die Grablege weiter verfolgt wurde, war das Innenraumprogramm in Kooperation von Stüler und Cornelius im Entwurf auf den Weg gebracht.

Der Autor steckt das Feld für Theologie und Glaube aus den persönlichen Haltungen des Königs ab, ehe er dem »System Cornelius« in der Ikonographie des Campo Santo mit allen Registern zeitgenössischer Theologiebewegung zu Leibe rückt. Auch wenn sich dabei die eingearbeitete Geschichte gelegentlich verselbständigt, führen diese Längen keineswegs zur Langweile, im Gegenteil, Cornelius wird durch Kulturgeschichte erst richtig gut, für den Leser von heute jedenfalls. Wand für Wand des Campo Santo wird bis in Einzelmotive in Geist und Gestalt abgehandelt. Ob Beschreibung so erschöpfend ausfallen muß,

weil damit jeder Strich zur Gedankenarbeit wird, diese Frage stellt sich letztlich aber doch. Auch im Hinblick darauf, was dann eigentlich einem Katalog noch bleibt außer Daten und Listeninventar. Cornelius und die ganze Kunstgeschichte, buchstäblich aber das ganze 19. Jh., in und aus dem heraus Cornelius begründet wird — dazu halten die letzten drei Kapitel her. Daß Cornelius sein Konservativis-

mus, sein »Deutschtum« und die ewige Verspätung zum Schicksal wurden, zeigt sich dabei ebenso, wie der Sieg der Moderne im Untergang des Kaiserreichs Bestätigung fand. Mit ihm wurde ein Jahrhundert, wurde auch Cornelius begraben. Dieses sehr deutsche Zeitalter besichtigt zu haben, ist, wenn nicht Cornelius', so doch des Autors bleibendes, höchst stattliches Verdienst.

Ekkehard Mai

Neue Forschungen zu den Brüdern Andreas und Oswald Achenbach

Noch immer gleicht die Beschäftigung mit der etablierten Salonmalerei des 19. Jh.s, die den Übergang zu Impressionismus und beginnender Abstraktion nicht vollzog, einer bemühten, nachträglichen Ehrenrettung einer in ihrem künstlerischen Wert ansonsten zweifelhaften Malerei. Mit der ersten 1906 in der Berliner Nationalgalerie abgehaltenen sogenannten *Jahrhundertausstellung* wurde ein Wertschema festgeschrieben, das bis heute die Sicht auf die Malerei des 19. Jh.s prägt. Der als rückständig erachteten idealistischen Maltradition der Akademien wurde eine entwicklungsgeschichtlich vorgeblich bedeutsamere, im Impressionismus gipfelnde, auf das Malerische ausgerichtete Kunstauffassung entgegengestellt. Zwar waren 1906 die Brüder Achenbach noch mit insgesamt elf Arbeiten vertreten, aber ihre offensichtlich arrangierten, auf das Dramatische und Grandiose abzielenden Landschaftsdarstellungen, die sich bei aller koloristischen Bravour und Großzügigkeit in der Pinselführung nie einer gänzlichen Gegenstandsauflösung im Licht verschrieben, fanden in der von Hugo von Tschudi als Abriß der Malereientwicklung des 19. Jh.s verfaßten Einleitung zum Katalog schon kaum mehr Erwähnung. Bereits im Dezember 1897 hatte Tschudi bei der Neuhängung des Cornelius-Saals der Berliner Nationalgalerie die Werke der Achenbachs abhängen und durch solche

von Manet und Monet ersetzen lassen (*Abb. 1*). Nur wenige Jahre später waren die einst von Publikum und Kunsthandel so hoch geschätzten Achenbachs weitgehend aus den Schauräumen deutscher Museen verschwunden.

Erst vor einigen Jahren haben eine Ausstellung und ein Buch zur Wiederbelebung der Achenbach-Forschung beigetragen: die vom Düsseldorfer Kunstmuseum erarbeitete und anschließend im Altonaer Museum in Hamburg und in der Landesgalerie Linz gezeigte Ausstellung *Andreas und Oswald Achenbach "Das A und O der Landschaft"* (Düsseldorf, Kunsthalle, 29.11.1997-1.2.1998; Hamburg, Altonaer Museum, 25.2.-19.4.1998; Linz, Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, 11.6.-16.8.1998. Katalog hrsg. v. Martina Sitt, Köln: Wienand 1997) und die Monographie von Mechthild Potthoff *Oswald Achenbach. Sein künstlerisches Wirken zur Hochzeit des Bürgertums. Studien zu Leben und Werk*, (Köln-Berlin: Peter Hanstein 1995). Vordergründig wird in beiden Publikationen keine Revision der seit gut hundert Jahren festgeschriebenen kunsthistorischen Wertung angestrebt. Zwar wird das Neuartige der realistischen, auf einen farblichen Gesamteindruck zielenden Landschaftsmalerei der Brüder herausgearbeitet, doch werden sie weder zu Überwindern der bis in die 1840er Jahre