

Aufträge geben.² Cornelius jedoch initiierte geschickt eine Doppelstellung, die ihm zwei Wirkungskreise ermöglichte: In Düsseldorf seine Kunstauffassung zu vermitteln und diese in München erfolgreich zu realisieren. Eine nachhaltige Lehrtätigkeit übte er an der Düsseldorfer Akademie wohl nicht aus, da sein ganzes Streben der Vollendung seines „ausländischen“ Hauptwerkes galt. Bereits 1822 kam es zu ersten Differenzen mit seinem preußischen Arbeitgeber, und Cornelius bemühte sich alsbald um einen Wechsel ganz nach München, wo er sich bei seinen Unternehmungen stets der vollen Unterstützung durch Ludwig I. erfreute. Doch erst 1824, durch den Tod des damaligen Akademiedirektors Peter Langer, wurde eine ihm angemessene Stelle vakant, die er sogleich annahm. Die in Hirts Augen „verhängnisvolle Verquickung von produzierendem und lehrendem Künstler“ kam Ludwigs Kunstpolitik sehr entgegen. Bereits während der Einstellungsphase hatte er den Ruhm für das Vaterland, also für Bayern, im Auge, wie aus einem Brief an Cornelius sechs Tage nach Langers Tod hervorgeht: „Sie wissen, an sich bin ich von Kunst-Akademien kein Freund; aber unter Cornelius' Leitung, da ist es eine ganz andere Sache! Ich sehe sie da als eine große Kunstschule an, und welche! Welchen Aufschwung wird die Malerei in Bayern bekommen! Wie es Menschen gibt, die zu Heerführern geboren sind, so Cornelius zum Haupt einer Malerschule.“³ Ähnlich äußerte er sich in einem Brief von 1822 an den Innenminister Graf Thürheim: „Ein großer Künstler ist Cornelius, und so vorzüglich auch das ist, was er selbst hervorbringt, so ist er noch wichtiger meines Erachtens durch Bildung tüchtiger Schöhler, dass er Talente in jungen Leuten weckt, die sich sonst nie entwickelt haben würden.“⁴

Die besondere Aufmerksamkeit und Anerkennung erfuhr Cornelius aufgrund seiner damals neuen und ungewohnten Wege der praktischen Kunstvermittlung, die von der Tradition der

² Vgl. Hirts Schreiben (Merseburg, Deutsches Zentralarchiv, Rep. 76 V e, Sekt. 18. Abt. 1, Bd. 1, S. 97), zitiert in: Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 132.

³ Siehe Kronprinz Ludwig an Cornelius, Bad Brückenau 12.8.1824, in: Ernst Förster, Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, Bd. 1, Berlin 1874, S. 322/323. Vgl. auch S. 350.

⁴ Siehe Kronprinz Ludwig an Innenminister Graf Thürheim, Bad Brückenau, 2.8.1822, in: Alfred Kuhn, Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit, Berlin 1921, S. 260.

Akademieausbildung deutlich abwichen. Sie gründeten auf seinen in Rom entwickelten Vorstellungen, dass das lebendige Zusammenwirken von Lehrer und Schülern bei der Ausführung großer Kunstwerke die einzig gangbare Alternative zu der an den deutschen Akademien üblichen „mechanischen“ und „seelenlosen“ Lehre sei. Cornelius hatte selber die traditionelle Künstlerausbildung unter Langer an der Düsseldorfer Akademie durchlaufen, die in der Hauptsache aus dem Kopieren von Vorlagen und Antiken bestand. Als er im Herbst 1811 nach Rom kam, schloss er sich bald der Künstlergruppe der „Lukasbrüder“ um Friedrich Overbeck und Franz Pfors an, die sich in einer antiakademischen Haltung nach dem Vorbild mittelalterlicher Bruderschaften organisiert hatte. Sie lebten gemeinsam in einem aufgelassenen Franziskanerkloster, wobei ihr angeblich mönchischer Lebenswandel und ihre äußere Erscheinung ihnen bald den Namen „Nazarener“ einbrachte. Einig waren sie sich darin, dass: „solange die Akademien existieren, nichts Ewiges entstanden ist, und das, was entstanden ist, ist nur in dem Maße gut, als es sich von ihrem Geist und kraftlosen Wesen entfernte.“⁵

Die wahre Blütezeit der neueren Kunst, die italienische Renaissance, – und dabei dachten die Nazarener natürlich an Raffael – habe keiner Akademie bedurft. Die Akademien ihrer deutschen Heimat waren vom „Dunstkreis ihrer negativen eklektischen Kunstrumpelkammer umnebelt“ und „dumm geworden“, so das vernichtende Urteil von Cornelius aus dem Jahre 1814.⁶ Doch seine Angriffe richteten sich nicht generell gegen die Institution, sondern gegen die an den Akademien herrschende Kunstauffassung und dort praktizierte Lehrmethode, die den Fortschritt der Kunst bislang nur behindert hätten. Cornelius zweifelte keineswegs daran, dass diese Institutionen wieder „gleich einem Phönix aus ihrer Asche erstehen“ könnten, setzte man nur die richtigen Künstler ein – nämlich sich und seine Freunde, die Deutsch-Römer.⁷ Seiner Meinung nach, konnte man die Künste nicht besser fördern als durch große Aufträge an ihre Meister, die dann schon aus eigenem Interesse für eine kunstgerechte

⁵ Siehe Cornelius an Joseph Görres, Rom, 3.11.1814, in: Förster 1874 (wie Anm. 3), S. 154.

⁶ Ebenda, S. 152.

⁷ Ebenda, S. 153.

Ausbildung des Nachwuchts sorgen würden. Es gäbe zwar schulmäßig zu vermittelnde Grundlagen, die ein Künstler auf der Akademie zu lernen habe. Doch über diese Propädeutik hinaus würde nur das Vorbild der Meister führen. Diese aber könnten als wahre Künstler nicht lehren, indem sie Regeln vortrügen, sondern durch musterhafte Werke, indem ihr Genie Stimulans für das Genie des Lehrlings wäre. Weniger in das Handwerk als in den Geist seiner Kunst solle der Meister den Lehrling einführen.⁸

Man muss es wohl als das Ziel der Nazarener ansehen, die Stellungen der Kunstakademien in ihrer Heimat zu erobern, um ihre Anschauungen und Praktiken auf breiter Linie durchzusetzen. So erklärt sich auch, dass trotz der nazarenischen Verdammung der Akademie als Institution Cornelius sich schon früh um eine Anstellung an derselben bemühte. Ein erster Versuch – als 26jähriger im Jahre 1806 in Düsseldorf – führte nicht zum Erfolg. Auch seine zweite Bewerbung 1812 scheiterte. Der erhaltene Brief zeigt deutlich, dass er nicht mit überlieferten Prinzipien und trockenen Regeln, sondern mit dem Beispiel seiner Persönlichkeit Künstler heranzubilden gedachte. In seinem Bemühen, deutsch-national bestimmte Kunst zu machen, erwartete Cornelius, dass mit der Erneuerung der Nation nach den Befreiungskriegen sich auch die Kunst aus nationalem Geist erneuern werde.⁹

Die Berufung in Düsseldorf gelang schließlich 1819 mit dem tatsächlichen Amtsantritt 1821. Die dortige Akademie – eigentlich schon 1773 gegründet – hatte seit dem Weggang Langers nach München 1806 und aufgrund der politischen Umwälzungen im Grunde nicht mehr existiert und so musste Cornelius von vorne beginnen. Das bedeutendste Dokument seiner Anschauungen über den richtigen Weg der Akademieausbildung ist sein 1820 zusammen mit Karl Ignatz Mosler für das preußische Ministerium verfasster „Plan für die Kunstschule Düsseldorf“. Hier wurde der künstlerische Ausbildungsweg in drei Stufen eingeteilt: in die Elementarübung, die vorbereitenden Übungen und die Kunstschule selbst. Erstmals wurde jenes System der Meisterklassen vorgeschlagen, das sich zwar nicht sofort, jedoch im Laufe des

⁸ Vgl. Büttner 1980 (wie Anm. 2), S. 67.

⁹ Ebenda, S. 68, S. 225.

19. Jahrhunderts an allen Akademien durchsetzen sollte. Das Programm ist insofern bemerkenswert, weil es Ausbildung vor allem als Förderung der eigenständigen Entwicklung der Persönlichkeit begriff: „Die endliche Stufe, welche Zöglinge in der Akademie erschwingen können, bleibt der eigentlichen Kunstschule aufbehalten. Diese soll, soviel wie möglich, die Werkstätte des Meisters selbst, oder doch ihr verbunden seyn ... Es soll eine Ehre für die Anstalt seyn, wenn recht mannigfaltige Selbständigkeit sich in ihr entwickelt und kein Schulzwang aus den Werken der Zöglinge hervorschimmt.“¹⁰ Wichtigstes Ziel der „Anstalt“ sei es, für Aufträge zu sorgen, oberstes Lernziel der Schüler „nur das Entwerfen eigener Erfindungen und ihre Ausführung“. Cornelius und Mosler richteten ihr Augenmerk auf die Erneuerung des kunstpädagogischen Konzeptes, dessen hervorstechendstes Merkmal die freie Lehrerwahl des reiferen Schülers und die Förderung der künstlerischen Individualität waren.

Als Cornelius 1824 dann in München Akademiedirektor wurde, fand er – im Gegensatz zu Düsseldorf – eine bessere Struktur vor. Er musste die Institution nicht völlig neu aufbauen, sondern konnte auf Vorhandenes zurückgreifen. Die von Friedrich Wilhelm Schelling verfasste Konstitution von 1808, die deutlich von der Idee künstlerischer Freiheit und von reformerischem Geist geprägt war, hatte Gültigkeit und unterschied sich von seinen und Moslers Düsseldorfer Plänen nicht maßgeblich. Schelling und Cornelius vertraten eine ähnliche Kunstauffassung, ihre Ideen waren vielfach kongruent. Zweck der Akademie der bildenden Künste in München sei demnach: „einmal die Erhaltung und Fortpflanzung der Künste, welche nur durch lebendige, ja persönliche Ueberlieferung möglich ist, zu sichern; sodann den Künsten ein öffentliches Daseyn, eine Beziehung auf die Nation und den Staat selbst zu geben, wodurch sie fähig werden, ihrerseits vorthellhaft auf das Ganze zurückzuwirken.“ Der Unterricht solle praktischer Natur sein: „jedoch keineswegs in dem Sinne, dass eine bloß gedankenlose Fertigkeit der Hand und des Auges erzielet werde, sondern dass der Zögling das Wissenschaftliche seiner Kunst

¹⁰ Siehe Cornelius und Mosler: Zum Plan für die Kunstschule für Düsseldorf, Juni 1820 (Merseburg, Deutsches Zentralarchiv, Rep. 76 V e, Sekt 18, Abt. 1, Nr. 1, Bd. 1, fol. 253-259), zitiert in: Büttner 1999 (wie Anm. 1), S. 230-234, hier S. 233.

zugleich mit der Ausführung erlerne, und sich der Regeln seines Verfahrens nur in der Ausübung bewußt werde.“ Auch solle kein bestimmter Lehrplan vorgeschrieben werden: „Der Lehrer soll daher keinen gleichförmigen Mechanismus aufkommen, sondern vielmehr dem Zöglinge so viel mögliche Freiheit lassen, sein besonders Talent ... zu zeigen ... Erfordert wird indeß, dass der Zögling von dem Mechanischen in der Kunst ... stufenweise zu dem Geistigern derselben fortgeführt werde.“¹¹ Diese Vorstellungen Schellings entsprachen weitgehend denen von Cornelius und Mosler. Man kann davon ausgehen, dass Cornelius die für ihre Zeit fortschrittliche Münchner Konstitution in Rom gelesen und ihre Inhalte begrüßt hatte. War die Akademie also schon in seinem Sinne organisiert, als er sie übernahm? Die Realität sah freilich anders aus. Dem Gründungsdirektor Peter Langer ging es nach wie vor in erster Linie um das Antikenstudium. Er hatte es nicht verstanden das Programm Schellings umzusetzen, so dass sich die Praxis an der Münchner Akademie 1824 nicht maßgeblich von den Strukturen der traditionellen Kunstakademien des späten 18. Jahrhunderts unterschied. Immerhin schuf Langer die „Zerstückelungsmethode“ ab, nach der man zuerst Details wie Augen, Ohren, Mund, Nase, Hände usw. zeichnen musste, und ließ gleich ganze Köpfe kopieren, doch das mechanische Zeichnen nach Vorlagenblättern, nach Antiken und erst in einer späteren Phase nach der Natur blieb Standard.¹² Das eigene Komponieren der Schüler war erst im letzten Stadium erlaubt – diese höhere Kunst war der Klasse seines Sohnes Robert Langer vorbehalten. Die anderen Professoren waren für die vorbereitenden Klassen zuständig.

So hätte man vermuten können, dass sich Cornelius sogleich in Akademiereformen gestürzt hätte, doch ließ er vieles schleifen. Seine Zeitgenossen nahmen ihn als jemanden wahr, der sein Amt nicht ernst genug nahm, der sich für seine Institution zu wenig einsetzte und nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht war.

¹¹ Siehe Konstitution der königlichen Akademie der bildenden Künste, Regierungsblatt XXV., 1.6.1808, zitiert in: Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, hrsg. von Thomas Zacharias, München 1985, S. 327-335, hier S. 327/328.

¹² Carstens nannte dieses Vorgehen verbittert die „Zerstückelungsmethode“, Siehe Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986 (Erstausgabe London 1940), S. 201.

Selbst seine Freunde warfen ihm Nachlässigkeit vor, wie aus einem Brief Gärtners von 1826 hervorgeht: „Cornelius hat sich als Director nur so weit gezeigt, dass er gegen Langers Schule sehr grob ist, bey den Sitzungen obenan sitzt und 3600 fl. Gehalt bezieht ... um die eigentliche Reform der Anstalt kümmert er sich (noch) nicht.“¹³ Zwei Jahre später meldete Schnorr von Carolsfeld: „Cornelius sollte mehr für die Akademie thun, als er thut; doch haben solche Unrecht, die seine großen Arbeiten, die der König von ihm verlangt, nicht berücksichtigten.“¹⁴ Immerhin hatte er gleich nach seiner Ernennung in München an seinen Gehilfen geschrieben: „So rechne ich auch auf Dich, mein theurer, lieber Schlotthauer, ganz besonders bei der nun vorzunehmenden Reform der Akademie. Hier wird nicht mehr von Theorien die Rede sein, sondern wie die Kunst durch die einfachsten Mittel wieder ins Leben wirken soll.“¹⁵ Mit der Formulierung „ins Leben wirken“ meinte er freilich seine Aufträge. Von der Reorganisation der Akademie ist ansonsten nirgendwo mehr die Rede. Letztendlich war es ihm nur an der obersten Stufe der Künstlerausbildung gelegen, auf der die Schüler ihrem Meister bei großen Aufträgen beistanden. Der Elementarunterricht interessierte ihn wenig.

Die Änderungen, die er einführen ließ, waren erwartungsgemäß auf die künstlerische Praxis ausgerichtet. So sprach sich Cornelius beispielsweise gegen den Elementarkurs an der Akademie aus, da erste zeichnerische Kenntnisse bereits an den Gymnasien vermittelt wurden, außerdem sollten neu eingerichtete polytechnische Schulen diese grundsätzliche Ausbildung übernehmen. 1827 wurde die erste Klasse für die Schüler der Historienmalerei aufgehoben. Weiterhin sollte das Fach Perspektive nicht mehr durch einen unverständlichen Mathematiker vermittelt werden – wie es zuvor der Fall gewesen war –, sondern durch einen Künstler.¹⁶ Auch wurde 1832 eine eigene Malklasse als Mittelstufe zwischen der Zeichnungs- und Kompo-

¹³ Siehe Gärtner an Martin Wagner, 9.3.1826 (Würzburg, Wagner-Nachlass, Briefe III, fol. 136.), zitiert in: Büttner 1980 (wie Anm. 2), S. 68.

¹⁴ Schnorr von Carolsfeld an Martin Wagner, München, 26.7.1828 (Würzburg, Wagner-Nachlass, Briefe VI, fol. 56.), zitiert in: Büttner 1980 (wie Anm. 2), S. 68.

¹⁵ Siehe Cornelius an Schlotthauer, 13.11.1824, in: Förster 1874 (wie Anm. 3), S. 347.

¹⁶ Vgl. Sabine Siebel, Die Ausbildung in der Perspektive an den deutschen Kunstakademien, Diss. Hamburg 2003 (bislang unveröffentlicht).

nierklasse eingeführt, da die bisherige Ausbildung im Malen sich als völlig ungenügend erwiesen hatte.¹⁷ Der Status der Studentenschaft interessierte ihn vermutlich wenig. Immerhin ließ er weiterhin Frauen zum Kunststudium zu. München war wohl die einzige Hochschule in Deutschland, an der Anfang des 19. Jahrhunderts Frauen offiziell eingeschrieben waren und studierten. 1813 findet sich die erste Immatrikulation einer Frau – bis 1837 waren insgesamt 51 (von 2.456) inskribiert, die somit die erste Generation akademischer Künstlerinnen bildeten. Langer hatte also diese für damalige Zeiten ungewöhnliche akademische Klientel zugelassen, was unter Cornelius weiterhin akzeptiert wurde.¹⁸

Eine bedeutende Neuerung war allerdings die Einführung des Faches Kunstgeschichte an der Münchner Akademie. Zuvor waren Vorlesungen in Anatomie, die jedoch erst 1817 tatsächlich eingerichtet wurden, und Mythologie, die nie zustande kamen, vorgesehen.¹⁹ Nun eröffneten sich vollkommen neue Bereiche: Erstmals wurden die altdeutsche und altitalienische Malerei zum Gegenstand der Kunstwissenschaft und damit ein komplett neuer Kanon neben der Antike etabliert. Als geeigneten Kandidaten für die Position eines „Lehrers der Kunstgeschichte, Mythologie, der italienischen Poesie, besonders des Dante“ schlug Cornelius 1825 den Theologen und Archäologen Ludwig Schorn vor, Herausgeber des Kunstblatts und vertrauter Mitarbeiter der Brüder Boisserée. Ludwig I. stimmte seiner Einstellung sofort zu, wohl in der Hoffnung, das renommierte Kunstblatt von Stuttgart nach Bayern ziehen zu können, was ihm jedoch nicht gelang. Die frühe Kunstzeitschrift wurde dennoch zum Sprachrohr der Münchner Anschauung, deren Themen sich kontinuierlich weg von der antiken Kunst hin zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit verlagerten. Schorn erhielt eine doppelte Anstellung und las zur Theorie und Geschichte der Künste sowohl an der Universität als auch an der Akademie. Er war professioneller

¹⁷ Vgl. Eugen Stieler, *Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München 1808–1908*, München 1909, S. 76/77.

¹⁸ Vgl. Carola Muysers, *Profession mit Tradition – Künstlerinnen der Dresdner, Berliner und Münchner Kunstakademie in der Aufklärungs- und Goethe-Zeit*, in: *Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850*, hrsg. von Bärbel Kovalevski, Ostfildern 1999, S. 61–69.

¹⁹ Vgl. Stieler 1909 (wie Anm. 17), S. 54.

Kunsthistoriker, also kein Künstler, was für die Etablierung dieser noch jungen Disziplin ein wichtiger Schritt war.²⁰ 1833 verließ er München aufgrund von Intrigen und wohl auch nach Unstimmigkeiten zwischen ihm und Cornelius. Seine Freunde, darunter Schelling und Förster hatten noch versucht, „die Seele der Akademie“ für München zu halten, jedoch ohne Erfolg.²¹

Das Konzept von Cornelius war eine aus der Geschichte deduzierte Theorie der Kunst, aus der die Akademieschüler unmittelbaren Nutzen ziehen sollten. Seiner Auffassung nach sollte die Anschauung in Hinblick auf die spätere Kunstausübung im Vordergrund stehen, erst im Anschluss könne die theoretische Unterweisung erfolgen. Davon entfernte sich die junge Disziplin, was er offenbar als Defizit empfand. Schorns Vorlesungen erschienen ihm „mehr gelehrt als lebendig“ und daher „von geringer Wirkung“.²² Wieder suchte er nach einer praktisch ausgerichteten Lösung und berief nun keinen Theoretiker auf den Kunstgelehrten-Posten, sondern einen Maler, Ferdinand Olivier, was Förster später als einen Missgriff bezeichnete, da jener viel zu sehr Künstler und damit ungeeignet für das kunstwissenschaftliche Lehramt gewesen sei.

Eine weitere gravierende Änderung unter Cornelius war die Nichtwiederbesetzung und damit Abschaffung der Klasse für Landschaftsmalerei im Jahre 1826, die er wie alle anderen „Fächler“ ablehnte, da er das große „Ganze“ im Auge hatte, das nicht durch Einzelfächer wie Landschaft oder Genre zerstückelt werden sollte. Er ließ nur die Historienmalerei gelten, die er am besten in großen Freskenprogrammen verwirklicht sah. Schon im Dezember 1825 schrieb er an Ludwig I.: „Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschafts-Malerei halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungs-Malerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am Stamme der Kunst.“²³

²⁰ Vgl. Henrik Karge, Das Kunstblatt Henrik Schorns als Forum der frühen Kunstgeschichtsschreibung, hrsg. von Christian Drude und Hubertus Kohle, München / Berlin 2003, S. 44-56.

²¹ Siehe Stieler 1909 (wie Anm. 17), S. 88.

²² Ebenda.

²³ Siehe Cornelius an Ludwig, 1825, in: Förster 1874 (wie Anm. 3), S. 369.

Seine Schüler soll er nach längerer Debatte instruiert haben „Die Kunst ist ein Ganzes; der Künstler muss alles machen; darum ist das Fächeln keine Kunst, und gehört auch in keine Akademie.“²⁴ Hier folgte Cornelius der Kunstauffassung Friedrich Schlegels, der in seinen „Gemäldebeschreibungen“ propagiert hatte, dass es nur eine wahre und allumfassende Kunst gebe. Eine Verselbständigung der Gattungen könne nur den Niedergang der Kunst bedeuten. Auch in Schellings Augen war die Landschaftsmalerei poesielos, da in ihr die wahre Idee gestaltlos bleibe. Die Abschaffung der Klasse hatte also einen restriktiven, systematischen Grund und drängte eine ganze Reihe anders gesinnter Maler an den Rand des offiziellen Geschehens innerhalb der Akademie.

Ohne Zweifel hatte gerade dieses an der Akademie vertretene Kunstprogramm und damit die „offizielle“ Ästhetik maßgeblichen Einfluss auf das Kunstleben der Stadt. Zugleich war es aber offensichtlich, dass die Schaffung großer Freskenprogramme in Form monumentaler historischer Zyklen für den Staat nicht mehr die Bedürfnisse aller Kunstinteressierten erfüllen konnte. Da war zum einen das immer stärker wachsende bürgerliche Bedürfnis nach Kunstbesitz, zum anderen das allmählich stärker werdende künstlerische Bedürfnis nach realistischer und naturalistischer Malerei, deren Vorbilder man eher in der niederländischen Kleinmalerei sah als in den großen, italienischen Freskenprojekten. Da Landschaftsmalerei und Genre keinen Platz mehr in der Akademie hatten, suchten die Maler dieser Gattungen nach anderen Orten. So ist es bestimmt kein Zufall, dass unter dem Akademie-Direktorat von Cornelius der soeben gegründete Münchner Kunstverein (1823/24) zu so großer Blüte gelangte. Dieser erweiterte das Kunstspektrum und verfolgte als Forum der neuen, bürgerlichen Kunstinteressen eigene Ziele – vor allem was Ausstellungspolitik und Kunstmarkt anbelangte. Für die Entwicklung der Malerei in München sollten diese – wie sich herausstellte – die Zukunftsträchtigeren werden.²⁵

²⁴ Ebenda, S. 275.

²⁵ Vgl. York Langenstein, *Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens*, München 1983; vgl. Stieler 1909 (wie Anm. 17), S. 37, 79.

Der Entschluss, die Stelle der Landschaftsmalerei an der Akademie nicht mehr zu besetzen, war nur eine von vielen personalpolitischen Entscheidungen, die Cornelius im Sinne seiner Kunstauffassung ausführte. Er war prägend, was die Neubesetzungen der akademischen Posten anging, da ihm von Beginn an „der größere Teil der hiesigen Professoren zuwider“ war.²⁶ Er erreichte schnell einen kompletten Personalwechsel an der Akademie: Andreas Seidl und Joseph Hauber wurden 1825 und 1826 in Pension geschickt, Robert von Langer wurde 1827 auf den Direktorenposten der Kupferstichsammlung versetzt, Moritz Kellerhoven starb 1830. An ihrer Statt sicherte Cornelius mit den Einstellungen seiner Mitarbeiter und römischen Freunde, nämlich von Clemens von Zimmermann 1825, Heinrich Maria von Heß 1827, Julius Schnorr von Carolsfeld ebenfalls 1827, Samuel Amsler 1828, Joseph Schlotthauer 1831 und schließlich Ferdinand Olivier 1833 den Einfluss des nazarenischen Gedankenguts auf die Münchner Institution.²⁷

Bis auf wenige Ausnahmen rekrutierte sich also die gesamte zweite Professorgeneration – vergleichbar mit anderen deutschsprachigen Akademien wie Dresden, Düsseldorf oder Wien – aus dem Kreise der Nazarener. Die Reform der Akademie war nach der Überzeugung von Cornelius nicht mit neuen Lehrprogrammen zu bewältigen, sondern nur mit andersgesinnten Lehrern, die den persönlichen Austausch zwischen Meister und Schüler garantierten. Eigentlich wollte Cornelius ein Klassensystem einführen, das dem Studenten die Wahl seines Lehrers frei stellen sollte. Bislang musste er verschiedene Klassen und damit verschiedene Professoren „durchlaufen“ ohne jegliche Auswahl-Möglichkeit. Das neue System sollte eine intimere Zusammenarbeit und eine individuellere Förderung ermöglichen. Die Akademie selbst sah Cornelius als eine Art Vorschule der angehenden Künstler an, während die höchste Stufe, die „eigentliche Kunstschule“, „die Werkstätte des Meisters selbst“ sei. Dahinter stand die Überzeugung, dass „dem Talente ein

²⁶ Siehe Cornelius an Schnorr von Carolsfeld, 10.1.1826, zitiert in: Michael Dirrigl, Ludwig I., König von Bayern: 1825–1848, München 1980, S. 238.

²⁷ Vgl. Stieler 1909 (wie Anm. 17), S. 70-73.

Wink genüge, dem Nichttalente keine noch so sorgsam ausgedachten Lehrmethoden helfen“ werde.²⁸ Nicht Nachahmung von Natur und Antike, sondern die innere Vision des Künstlers sei der eigentliche Ursprung des Kunstwerkes.²⁹ Die Einführung von echten Meisterklassen verschiedener Kunstrichtungen erfolgte allerdings erst unter Cornelius' Nachfolger Friedrich von Gärtner mit der Verfassungsreform von 1846, die seine Defizite als Akademieleiter deutlich erkennen ließ.³⁰ Unter Cornelius war nämlich in der Praxis das dreistufige Klassensystem weitgehend beim Alten geblieben – für die höchste Klasse konnten die Schüler nun zwar zwischen ihm und Schnorr von Carolsfeld wählen. Doch war dies eine echte Wahl?

Um auf die Eingangsfrage zurückzukommen: Cornelius betrachtete seine Mitarbeiter also bei den großen Freskenprogrammen keineswegs als „billige“ Arbeitskräfte, sondern als Schüler, die bei entsprechender Begabung und innerer Vision die Chance erhielten, zu vollendeter Reife zu gelangen. Sein bereits angesprochenes Prinzip der Arbeitsteiligkeit begründete sich also nicht (nur) auf Zeitmangel und unternehmerische Kalkulation, sondern auch auf seine Auffassung der Künstlerausbildung. Dabei sollte jeder so selbständig wie möglich und seinen besonderen Fähigkeiten entsprechend eingesetzt werden. Die Ausführung konnte durch verschiedene Hände erfolgen, der höchste Wert des Werkes lag für Cornelius in der Einheitlichkeit der Erfindung und des Entwurfs. Aus diesem Grunde hatte er auch keine Probleme mit dem neu geforderten Begriff des Originals, der die Eigenhändigkeit der Ausführung verlangte.³¹ Freimütig gestand er in einem Brief an den Minister von Altenstein die Signierung von Werken aus anderer Hand: „Schließlich wollte ich noch erwähnen, dass das Madonnenbild, welches Ew. Excellenz kürzlich als ein Werk von meiner Hand gezeigt worden ist, nicht von mir herrührt, sondern von einem meiner Schüler namens Götzenberger ausgeführt worden ist, ... und dass ich mich zuweilen jener Weise bediene, Arbeiten meiner

28 Siehe Peter Cornelius und Karl Ignaz Mosler: Plan für die Kunstschule Düsseldorf, 1820, zitiert in: Büttner 1980 (wie Anm. 2), S. 230.

29 Vgl. das Kapitel bei Büttner „Kunstgeschichte als Kunsttheorie“, Büttner 1999 (wie Anm. 1), S. 135-153.

30 Vgl. Stieler 1909 (wie Anm. 17), S. 98-114.

31 Vgl. Büttner 1980 (wie Anm. 2), S. 144-145; vgl. Büttner 1999 (wie Anm. 1), S. 3, 27.

Schüler meinen Namen zu leihen, um sie gehörig beschäftigen zu können, und die Schule mehr in Aufnahme zu bringen.³² Cornelius war weniger an der Vermehrung eigenhändiger Werke interessiert. Er legte vielmehr Wert auf die Verbreitung seiner Ideen durch seine Schule. Der soziale Zusammenhalt seiner Anhänger war entsprechend stark. Schüler von Cornelius zu sein, hatte etwas Bekenntnishaftes. Fast jeden Abend traf man sich, um gemeinsam zu zeichnen und zu diskutieren. Nach außen zeigte sich dies anschaulich im gemeinsamen Auftritt beim Dürer-Fest im April 1828 in Nürnberg, wo seine „Jünger“ anlässlich der 300sten Wiederkehr von Dürers Tod geschlossen auftraten.³³ Die Geschlossenheit machte sich wohl auch in der Bildsprache bemerkbar – im Gegensatz zu der stets propagierten Eigenständigkeit der Schüler: „In der Wahl und Auffassung, wie in der technischen Ausführung der Gegenstände ähnelten sich die Werke seiner Schüler so sehr, dass einer derselben, Philipp Foltz, einmal äußerte, es würde ihm sehr schwer fallen zu sagen, welchem seiner Freunde ein Bild zuzuschreiben sei, da Konzeption und Handschrift nur die Schule, nicht aber die Persönlichkeit erkennen ließen.“³⁴

Was ist nun unter dem historisch geprägten Begriff „Cornelius-Schule“ zu verstehen, wo doch der Schul-Begriff historisch eher auf Regionen angewandt und nur bisweilen mit großen Namen verknüpft wurde? Was ist der Unterschied zu einer herkömmlichen, ökonomisch ausgerichteten Werkstatt? Wer verkörperte die Cornelius-Schule? Welche Namen fallen darunter? Wer weiß heute – abgesehen von Spezialisten –, welche Maler tatsächlich an den Fresken der Glyptothek, der Pinakothek, der Hofgartenarkaden, des Odeons oder der Ludwigskirche mitgearbeitet haben? Die Schüler waren Ausführende der Ideen ihres Meisters, sein Stil war das leitende Prinzip, ihre Namen wurden unter seinem Namen subsumiert: „Cornelius-Schule“. Liest man die vermutlich erste Erwähnung dieses Begriffes, nämlich die Beschreibung von Raczyński in seiner „Geschichte der neueren deutschen

³² Siehe Cornelius an von Altenstein, Düsseldorf, 26.1.1824 über ein Bild für Franz Graf Bathor (Merseburg, Deutsches Zentralarchiv, Rep. 76 Ve, Sekt. 18, Ab. 1, Nr. 1, p.140), zitiert in: Büttner 1980 (wie Anm. 2), S. 145.

³³ Vgl. Büttner 1999 (wie Anm.1), S. 43-44. Auch die Abschiedsfeier aus München 1841 war eine große Huldigung durch seine Schüler, vgl. Stieler 1909 (wie Anm. 17), S. 92.

³⁴ Siehe Stieler 1909 (wie Anm. 17), S. 94.

Kunst“ von 1838, so wird bereits sehr früh eine Gleichsetzung der Cornelius-Schule mit der sogenannten Münchner Schule vorgenommen: „Leicht überzeugt man sich, dass die Münchener Schule und die Schule des Cornelius eine und ebendieselbe sind. Je mehr ich München kennen lerne, je mehr bestätigt sich bei mir diese Vorstellung. Nicht alle Geschichtsmaler, welche diese Stadt bewohnen, sind im eigentlichen Sinne Schüler dieses großen Meisters; einige darunter sind seine Altersgenossen, bei anderen würde wahrscheinlich auch ohne seinen Einfluß und seine Hülfe das Talent sich bedeutend hervorgethan haben: aber es ist unmöglich zu verkennen, dass er durch den Schwung seines Geistes sie mehr oder minder in die Richtung hineingezogen hat, welcher er selbst folgt; ... Dieses ist, wie ich glaube, das Urtheil, welches die allgemeine Meinung der Münchner Künstler, ja überhaupt in Deutschland über Cornelius ausgesprochen hat.“³⁵

Man gewinnt den Eindruck, dass neben Cornelius und seiner Schar zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen in der Stadt und kurz vor seinem Weggang keine andere Kunstrichtung mehr in München existierte. Er dominierte das Kunstgeschehen – alle Münchner Historienmaler waren als seine Schüler verbucht. Andere Kunstauffassungen, die selbstverständlich ebenso existierten, wurden offiziell an den Rand gedrängt. Cornelius war ohne jeden Zweifel eine prägende Figur nicht nur im Münchner Kunstleben, sondern für die deutsche Kunstgeschichte überhaupt. Der Aufbau einer großen Schule sollte helfen, das nazarenische Gedankengut zu verbreiten, und zwar rein über die persönliche, praktische Ebene, nicht über theoretische Abhandlungen. Die Akademie sicherte Cornelius den passenden Rahmen für seine Kunstauffassung, seine praktizierende Schule wirkte auf diese zurück, so dass Raczyński für die Cornelius-Ära sicherlich zurecht feststellte: „Die Akademie hat ihr geistiges Dasein von der Schule und nicht die Schule von der Akademie.“³⁶

³⁵ Siehe Athanasius von Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 3 Bde., Berlin 1836-41, Bd. 2, Berlin 1840, S. 144-145.

³⁶ Ebenda, S. 513.