

Zum 150. Geburtstag
von Anselm Feuerbach

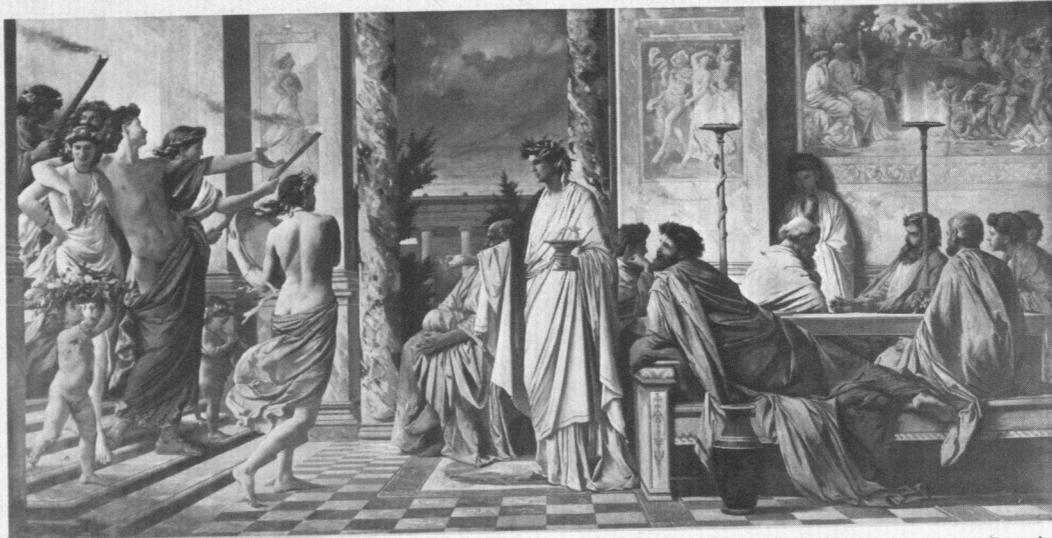
Ein versäumtes Jubiläum

Den 150. Geburtstag von Arnold Böcklin begingen Kunstkritik und Museen in Deutschland im Sommer vor zwei Jahren mit einem seltenen Aufgebot an Besprechungen und Ausstellungen, das kaum der Feier von Rubens' Jubiläum nachstand. Der packende Kolorist und verführerische Phantast wurde als einer der bedeutendsten Maler des 19. Jahrhunderts geehrt und avancierte zum geistigen Ahnherrn des Surrealismus. Wie still bleibt es dagegen jetzt zum 150. Geburtstag von Anselm Feuerbach. Die vereinzelt Beiträge zum Thema müssen vor dem Hintergrund des allgemeinen Desinteresses fast wie Pflichtübungen erscheinen und wahren ängstlich die Distanz zu dem Künstler, der ihnen selbst problematisch und suspekt erscheint. Die anspruchsvolle Feuerbach-Retrospektive, die die Karlsruher Galerie 1976 veranstaltete, wollte ausdrücklich nicht als Ehrung verstanden sein, sondern folgte nur der wissenschaftlichen Neugier, wie der Katalog eigens betont, um ein historisches Phänomen zu beleuchten, das nicht zu aktualisieren sei.

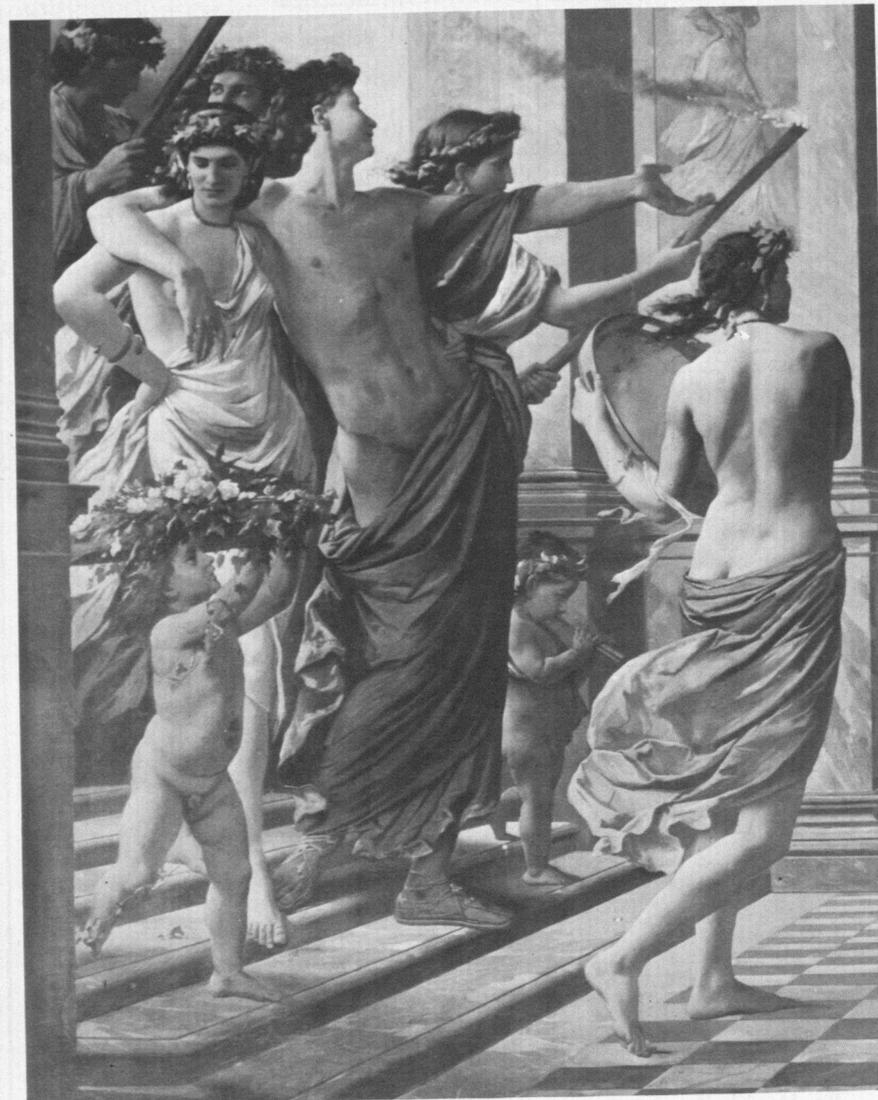
Die Vorstellungen vom Künstler und Menschen Feuerbach hat seine Mutter geprägt, eine verführerisch wortgewandte und kluge Publizistin, indem sie sein Vermächtnis in überarbeiteter Form herausgab. Es ist eine durchaus suggestive Collage



Anselm Feuerbach (1829–1880), **Weiblicher Kopf**, schwarze u. farbige Kreide / braunes Papier, 483 x 398 mm; Staatliche Museen, Berlin-Ost



Anselm Feuerbach (1829–1880), **Das Gastmahl des Plato**, 1869, Öl/Lwd., 295 x 598 cm; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



Detail aus »Das Gastmahl des Plato«

aus Monographie und Briefen, die den Künstler als verkanntes Genie erscheinen läßt, das bei allen menschlichen Schwächen nur von einem Streben erfüllt war, der Schöpfung einer neuen wahren Kunst. „Er ist ein Opfer des Unverstandes der schlechten Zeit, des Neides und schließlich seiner eigenen, feinen, reizbaren Natur geworden“, schreibt die Mutter nach seinem frühen Tod an Konrad Fiedler, „er starb nicht an einer Krankheit, sondern es ist ihm einfach das Herz gebrochen“. Das Büchlein erlebte einen spontanen Erfolg, der geradezu an die „Leiden des jungen Werther“ denken läßt. Es wurde dann zu einem klassischen Geschenkartikel für Konfirmationen und ähnliche Anlässe. Feuerbachs Werke hielten

als große Leitbilder Einzug in Schulbücher und Erbauungsliteratur. Die „Iphigenien“ oder das „Gastmahl des Plato“ erschienen als Illustrationen bürgerlicher Bildungsideale und höchste Verkörperungen von eigenstem deutschen Geist. In ihnen schien sich die Klarheit der goethischen Klassik mit der Innerlichkeit der Romantik zu verbinden. Und als schließlich die moderne Kunst als „entartet“ gebrandmarkt wurde, strahlte Feuerbachs Stern am hellsten. „Iphigenie“ zwischen dem Bamberger Reiter und Dürers „betenden Händen“: der klassische Schmuck der guten Stube in Deutschland.

Feuerbach ist in den Ruf des verstaubten bürgerlichen Konformisten gekommen. Aber ist er

Anselm Feuerbach
(1829–1880),
Paolo und Francesca,
Leinwand,
137 x 99,5 cm;
Bayerische
Staatsgemälde-
sammlungen,
Schack-Galerie,
München



Detail aus
»Paolo und
Francesca«



wirklich mehr für seine Nachwirkungen verantwortlich als die Schöpfer des Bamberger Reiters und der Nofretete? Ein Konformist ist er jedenfalls nicht gewesen; das schlossen schon seine außergewöhnliche Reizbarkeit und Überheblichkeit aus. Er sehnte sich zwar nach Anerkennung, war geradezu ruhmstüchtig, aber wenn man die Entwicklung seines Werkes verfolgt, kann man manchmal den Eindruck gewinnen, als wäre er vor seinem Erfolg geradezu davongelaufen. Für die große Historienmalerei schwärmte Feuerbach als Schüler an der Düsseldorfer Akademie. Aber als er sich zum erstenmal einem breiten Publikum vorstellte, zeigte er ein Bild, „Hafis“, dessen warmes Kolorit und malerische Pracht der Details fast

mehr noch als Manets Frühwerke den modernen Strömungen in Paris verpflichtet waren, so sehr daß man sich fragt, wie Feuerbachs Entwicklung verlaufen wäre, wenn er in Paris geblieben wäre. Die deutsche Kunstkritik, noch immer vom Geist der Nazarener geprägt, reagierte mit heftiger Ablehnung. Dem entscheidenden Mäzen seiner ersten eigenständigen Entwicklung, Graf Schack, der gerade die verinnerlichte, noch etwas genrehafte Stille seiner frühen Werke schätzte, kehrte Feuerbach den Rücken, um sich der Monumentalmalerei zuzuwenden. Als schließlich der üppige Kolorismus aus den Niederlanden und Paris auch in Deutschland in Mode kam, Piloty seine ersten Triumphe feierte, präsentierte Feuerbach das

„Gastmahl des Plato“, ein Werk von gemessener Strenge, dessen Kolorit nur noch von blassen Grau- und Blautönen bestimmt wird. H. Uhde-Bernays schrieb damals: „In der Umgebung von lauter stark naturalistisch gewürzten Meisterstücken der Piloty'schen und anderer Schulen sah das Symposion aus wie ein Stück Eismeer, das sich ungebeten in einen Parfümerieladen drängt.“ Die übrige Kritik fiel mit wütenden Kraftausdrücken über das eisige Bild her. Für den lang erhofften Erfolg, den dann die „Iphigenien“ brachten, hatte Feuerbach nur derbe Ironie übrig: „Auf Ausstellungen nennt man die Bilder die beiden Ariadnen, denn sonst haben die Kuhmägde kein Plaisir daran, wenn nicht ein Geliebter von zweierlei Tuch durchbrennt.“

Aktuell in dem Sinne, daß sie dem Geschmack eines breiten Publikums geschmeichelt hätte, war Feuerbachs Kunst schon zu ihrer Zeit nicht. Das empfand Feuerbach selbst: „In der Kunst war ich zu einfach, weil ich nicht glaubte, mit jedem Seidenmagazin konkurrieren zu müssen.“ Sie war auch nicht aktuell in dem Sinn, daß sie sich den Problemen der Gegenwart gestellt hätte. Nur niederschmetternde Urteile hatte Feuerbach für seine Zeit übrig. Als „Reise-, Eisenbahn-, Pickelhauben- und zerlumpte Kaisermantelzeit“ und noch deftiger kanzelte er sie ab. Er verstand seine Kunst nicht als festliche Überhöhung des Lebens, sondern als Flucht aus einer grauen und lauten Welt, in der nach seiner Meinung keine Kunst mehr gedeihen konnte: „Ich fürchte mich vor der Nüchternheit und Hohlheit, die die jetzige Welt regieren, man muß sich zurückflüchten zu den alten Göttern; in die Zukunft flüchten geht auch nicht; welche Zukunft steht denn unseren Geld- und Maschinenmenschen bevor?“

Dieser Pessimismus, wenn man seine stets etwas von beleidigter Eitelkeit beeinflusste Haltung so nennen darf, unterscheidet Feuerbach wohl von den meisten zeitgenössischen Historienmalern. Die schwärmerische Weltflucht mag an die Nazarener erinnern – nur im geistigen Sinn freilich: vom Ideal eines klösterlichen Lebens war Feuerbach himmelweit entfernt, seine Eitelkeit gab Richard Wagner wenig nach, und nicht nur seine Liaison mit Nanna hat für handfesten Skandal gesorgt. Vor allem aber ist seine Kunst frei von der aufgetragenen Sentimentalität der Nazarener, die er als „Zuckerbäckerei“ abtat. Seine Hauptwerke sind literarisch. Viel mehr haben sie nicht gemein mit der Historienmalerei, die von dramatischen, affektiven und koloristischen Effekten lebt. Feuerbach reduziert die Ausmalung von Empfindungen und die Entwicklung von Dramatik zugunsten der Konzentration auf eine Gesamtaussage so weit, daß das Sujet manchmal kaum noch kenntlich bleibt.

Die Szene erstarrt zur Allegorie, einer Allegorie freilich dennoch von Gefühlen, von Liebe, Sehnsucht, Trauer, Melancholie: Paolo und Francesca, Iphigenie, Medea. Feuerbachs Gestalten sind nicht erregt, nicht aufgewühlt oder ergriffen, sie tragen, dulden ihren Schmerz mit stiller Gemessenheit.

Man kann Feuerbachs mächtige entrückte Dulderrinnen Richard Wagners heroischer Überwelt an die Seite stellen. Auch wenn Feuerbach kaum zum großen Revolutionär berufen war, scheint dieser Vergleich nicht nutzlos, denn er lehrt, wie menschlich seine Bilder eben doch stets bleiben. Welche Heroin würde sich auch mit den raffinierten Pretiosen schmücken, feinen Ohrringen, Broschen, Reifen, Bändern aller Art, auf die Feuer-

bachs Damen nie verzichten. Er selbst sah sie auch nicht als Übermenschen: „Also zu groß sind meine Weiber? Es sind freilich die Römerinnen, keine Grisetten, und wenn ich sie male, wie ich es fühle, was ist denn da viel zu kritisieren?“ Die Stuttgarter Iphigenie, die populärste Fassung des Themas, schien ihm „weich, klar und seelenvoll“, von „holder Schwärmerei“ erfüllt. Die Komposition des Symposion ging nicht von der imposanten Mittelgestalt des Agathon aus, einem wahren Denkmal von Maß und Würde, sondern vom beerauschten Agathon mit seinem weinseligen Troß. Diese Gruppe, nicht Agathon und die Philosophen hat Feuerbach als klassisch bezeichnet.

Generationen von Lateinlehrern mögen das „Symposion“ mit erhobenen Zeigefingern zum Plakat gestrengen platonischen Eros verkrustet haben. Aber der Kern des Bildes liegt wie bei Platos Schrift im Kontrast zwischen den Philosophen



Anselm Feuerbach (1829–1880), **Medea**, Leinwand, 197 x 395 cm; Bayerische Staatlgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München



Detail aus »Medea«

und dem naiven Lustknaben Alkibiades. In dieser Gestalt, der Verkörperung von Sinnlichkeit, die dennoch die Größe der sokratischen Gedanken spürt, könnte Feuerbach sich selbst erkannt haben. Er schreibt: „Man pflegt mich einen Idealisten zu nennen, und doch hat vielleicht kein lebender so viel und stets nach der Natur gezeichnet. Eine schablonenhafte Handschrift war mir von früh an ein Greuel.“ Es lag Feuerbach zwar fern, die spontane Erfassung eines Natureindrucks zum Kunstwerk zu erheben wie die modernen Franzosen und Italiener, aber wie wenige deutsche Maler seiner Zeit war er auf Natur- und Modellstudien angewiesen. Das Symposion liefert erstaunliche Beispiele dafür: der hinter Agathon mit angewinkelt umfaßten Bein sitzende Philosoph geht auf die Beobachtung eines Landmädchens zurück, die Haltung kehrt dann in manchen Kinderbildern wieder. Agathon trägt die Züge von Feuerbachs zweitem Modell, Lucia Brunacci, sein bekränztes Haupt ist auch in den Kinderbildern vorgebildet. Die in schwarze Trauer gehüllte Amme der Münchner Medeeinfassung wurde durch einen Bischof beim Bade in Porto d'Anzio angeregt; die

Fischer des Hafentädtchens sind an die Stelle von Medeas Drachenzug ins Bild getreten. Das Sujet wurde durch eine Theateraufführung mit der damals bekannten Tragödin Adelaide Ristori in der Hauptrolle angeregt: „Die Schöpfungsgeschichte der Medea ist erstens mein Hirnkasten, mein Modell, die Ristori, Porto d'Anzio und Ruderknecchte.“ Wie stark Nanna Risi Feuerbachs Frauenbild im ganzen bestimmt hat, ist bekannt.

Feuerbachs Landschaftsstudien, die manchmal Böcklins zum Verwechseln ähnlich sind, atmen den Geist des Realismus. Unvoreingenommener Blick, freie Lichteffekte und unkonventionelle Wahl der Ausschnitte zeichnen sie aus. Auch diese Studien hat Feuerbach in seinen Bildern verarbeitet, nicht nur in frühen Werken vom Hafis bis zum Garten des Ariost und in Kinderbildern, sondern auch in den Monumentalwerken. Die Brandung an der Felsküste im Hintergrund der Münchner Medea zeigt die gleiche zupackende Beobachtungskraft wie die Seeleute, die das Fluchtboot zu Wasser schieben. Am Horizont vieler der Bilder von Frauen am Meer, auch der zweiten Iphigenie



Anselm Feuerbach (1829–1880), **Springendes Pferd**, um 1874, Zeichnung, 448x376 mm; Staatliche Graphische Sammlung, München



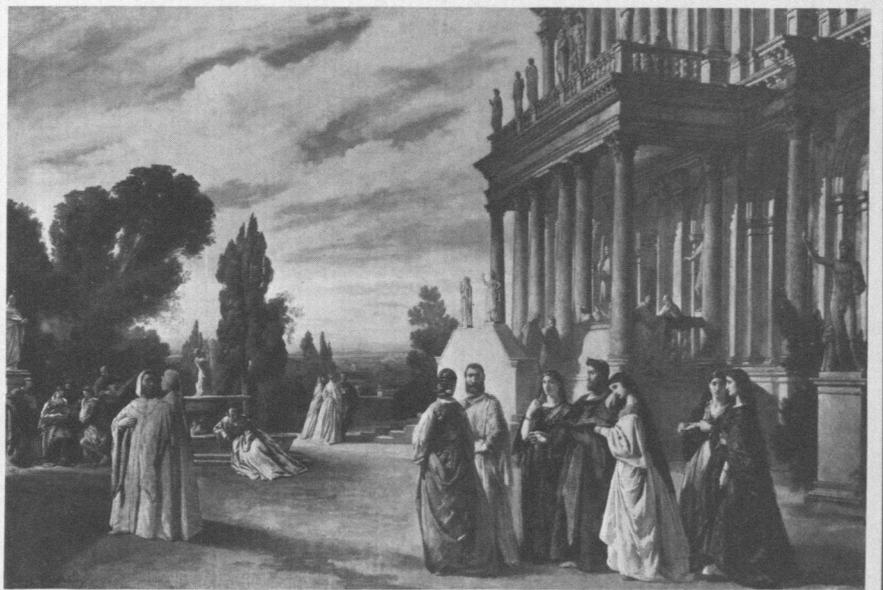
Detail aus »Garten des Ariost«

erscheint unvermutet eine kleine Insel mit einer Silhouette fast wie Capri, die Isola di Ponza vor der Küste von Porto d'Anzio.

Solche Hinweise können Feuerbach nicht zum Realisten verwandeln. Sie sollen nur vor Augen führen, wieviel in seinen Bildern übersehen wird, so lange man ihnen gegenüber in der Distanz bleibt, die die Kunstkritik heute zumeist offenbar zu ihnen hält. Und man darf daran erinnern, daß Feuerbachs gute Bilder ohne alle Effekthascherei eine großzügige Pinselführung, eine perfekte Beherrschung der Technik und ein sensibles Kolorit zeigen, wie man sie nicht bei vielen deutschen Künstlern seiner Zeit findet.

Die spröde Eleganz der Linienführung in seinen Zeichnungen kündigt bereits den Jugendstil von ferne an. Trotz allem mag ein Künstler wie Feuerbach heutzutage nicht zeitgemäß scheinen, wie man sagt, und vielleicht tut ihm das keinen Abbruch. Jedenfalls hat aber bereits die Karlsruher Ausstellung von 1976 gelehrt, daß die Vorstellung vom moralisierenden Klassizisten nur mit verkehrter Wertung ein Vorurteil fortführt, das sich im Laufe dieses Jahrhunderts gebildet hat.

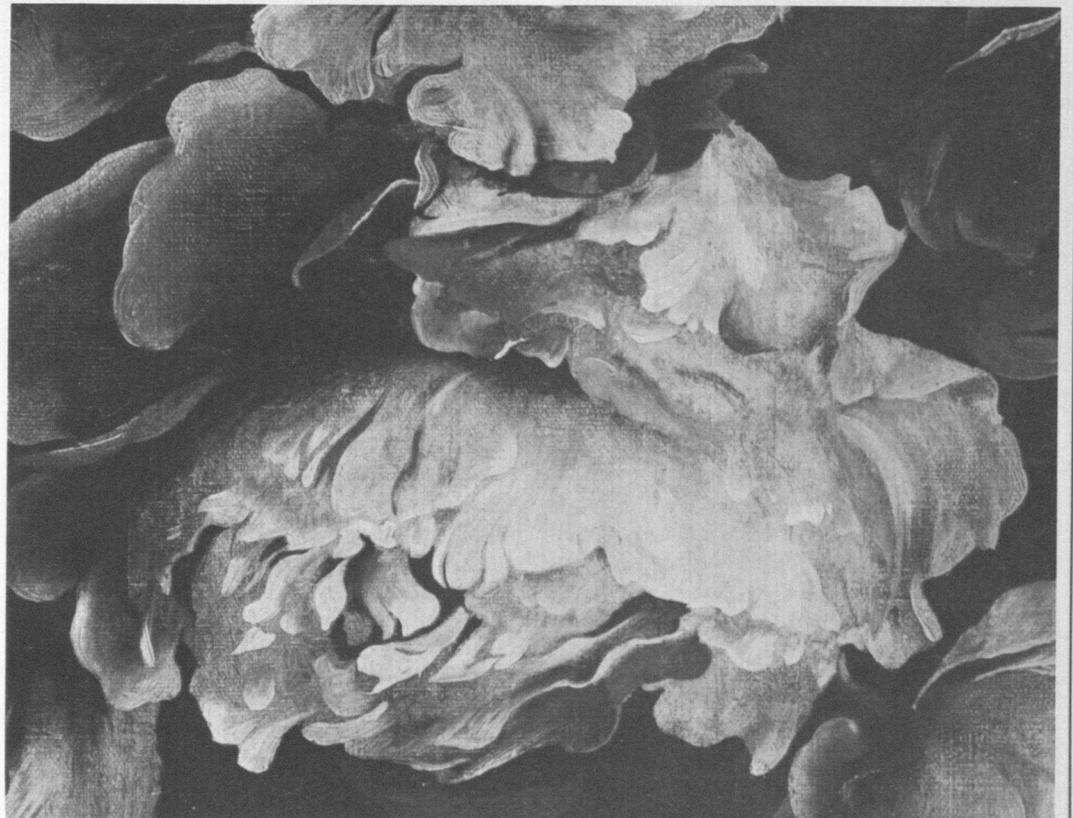
Hubertus Günther



Anselm Feuerbach
(1829–1880),
Garten des Ariost, Leinwand,
103,8 x 154 cm;
Bayerische Staatsgemälde-sammlungen,
Schack-Galerie,
München



Anselm Feuerbach
(1829–1880),
Blumenstilleben,
Lwd., 55 x 83 cm;
Bayerische Staatsgemälde-sammlungen,
München



Detail aus »Blumenstilleben«