

**PRO-MEMORIA DI ARTICOLI TEDESCHI E NOTIZIE VARIE
SU ANSELM FEUERBACH
DAL MOMENTO DELLA SUA MORTE AD OGGI**

Ho pensato di creare questo pro-memoria, dove inserire notizie dirette, ma anche indirette, su Anselm Feuerbach e su eventuali mostre che si sono tenute sino ad oggi su di lui.

Ad esempio, nell'articolo riguardante il Goethe, essendo citato anche il Feuerbach, ho pensato di inserirlo in questo pro-memoria, anche perchè l'articolo è molto interessante.

Naturalmente, si tratta di un pro-memoria "vivo", che, appunto, verrà modificato ogni volta che avrò qualcosa da inserirvi.

Inizio citando tre personaggi che hanno scritto importantissime biografie su Anselm Feuerbach e sulle sue due modelle, Anna Risi e Lucia Brunacci.

- **Julius Allgeyer**, amico del Feuerbach ed anche lui residente per un breve periodo a Roma, da dove ne ripartì nel 1860, anno in cui il pittore fu abbandonato dalla sua prima modella Anna Risi. **Julius** Allgeyer (interessante che i suoi genitori l'abbiano chiamato con un nome latino!) scrisse una biografia del pittore. Io ne ho comprato una copia, dove leggo che fu stampata nel 1904. Si tratta di una biografia scritta in caratteri gotici, che mi creano grandi problemi di lettura. Per me, che sono abituato a leggere velocemente, è una vera tortura leggere 520 pagine ad una velocità di scuola elementare. Se solo riuscissi a trovare un'altra ristampa scritta in caratteri tedeschi attuali! Comunque, vedrò di applicarmi a questa lettura, sperando di tirarne fuori indicazioni utili. Ad esempio, dando un'occhiata veloce, ho letto nelle lettere del Feuerbach che cita la città di Anzio, informazione utile ad un mio amico di Anzio, ed anche la sua seconda modella, Lucia Brunacci, in forma indiretta e senza fare il suo nome.
- **Paul Hartwig**, archeologo, che pubblicò sempre nel 1904, il suo "casuale" incontro con Lucia Brunacci, la seconda modella romana del pittore, conosciuta per sempre da allora come "la Medea", come Anna Risi fu da allora e per sempre "Ifigenia".
<http://www.brunacci.it/paul-hartwig-1904.html>
<http://www.brunacci.it/1904-paul-hartwig-2--parte.html>
- **Walter Bombe**, che seguendo le indicazioni di Paul Hartwig, riuscì a ritrovare nel 1931 Lucia Brunacci e ad intervistarla. Credo che Walter Bombe non abbia mai saputo che Lucia Brunacci morì nello stesso anno dell'intervista, altrimenti, avrebbe sicuramente inserito la notizia nella stessa intervista, pubblicata l'anno dopo, nel 1932.
<http://www.brunacci.it/walter-bombe-1931.html>

E' molto strano che io non sia riuscito a trovare su internet neanche un articolo del **prof. Jurgen Ecker**, l'attuale massimo esperto del Feuerbach e Relatore della Mostra che si tiene attualmente al Museo di Wiesbaden sino al 26 gennaio 2014. Vedrò di contattarlo.

21. März 1946
Kulturnachrichten

Eine Originalzeichnung Anselm Feuerbachs befand sich unter verschiedenen alten Bildern, die eine Frau für zwanzig Mark verkaufte. Es handelte sich um eine Studie zu Feuerbachs berühmtem Gemälde „Medea“.

Mistero su questa notizia trovata su ZEIT ONLINE:

“Un disegno originale di Anselm Feuerbach si trovava in mezzo ad altre foto, che una donna ha venduto per 20 marchi. Si tratta di uno studio originale di Anselm Feuerbach in preparazione del famoso quadro la Medea”.

La “Medea” fu impersonata da **Lucia Brunacci**.

Peccato che la notizia non dica altro. Ad esempio chi fu l’acquirente.

25. August 1949

Vom Vater hab’ ich die Statur

Von H. Paustian

Druckmaschinen und Gipsformen haben sein Bild ausgespien. In jede Schule, in jedes Haus das gute Goethebild! So wollte es die eifrige Reproduktionstechnik. Aber sah er wirklich so aus. wie man ihn uns nahebrachte? Die beiden allgemein bekannten Darstellungen: das Bild des Neunundsiebzigjährigen von Stieler und die Büste von Rauch sind nach dem Leben geschaffen; die Zeitgenossen lobten die Ähnlichkeit, und Goethe selbst fand sie gelungen. Dennoch bemängelten manche, die es wissen mußten, schon damals, daß die Kopfwendung und Blickrichtung beider Bildnisse Goethe nicht eigentümlich seien. Es sei vielmehr bezeichnend für ihn, daß er sein Gegenüber stets offen und fest ansähe. Rauch hatte nämlich, um die Asymmetrie in Goethes Antlitz zu verbergen, dem Kopf eine lebhaftere Wendung zur Seite gegeben, so daß der Dargestellte den Beschauer nicht anblickt. Stieler war darin dem Bildhauer aus wahrscheinlich gleichen Gründen gefolgt.

Wie sah Goethe wirklich aus? Vorhanden sind mehr als 150 Goethebildnisse. Sie spiegeln als Zeichnungen, Schattenrisse, Medaillen, Ölgemälde und Büsten alle Stadien seines Lebens – von der Frankfurter Knabenzeit bis zum Tod in [Weimar](#). Aber leider ist Goethe in diesen sieben Jahrzehnten keinem Künstler von kongenialem Können begegnet. Die meisten Darstellungen sind glatt, bürgerlich, manche sogar ausgesprochen dilettantisch, ohne den genialen Zug, der das wahre Wesen des Dichters hätte ausdrücken können. Man sah nur den Minister und Geheimrat, nicht den Dichter.

Goethe selbst urteilte sehr nachsichtig über alle diese Versuche und ließ sich immer wieder zum Sitzen überreden. In hohem Alter verlor er allerdings die Geduld: „Ich habe so oft Künstlern gesessen, man hat mich damit gemartert und geplagt, und von den vielen in der Welt kursierenden Abbildungen sind die allerwenigsten mir zu Danke. Ich bin darüber verdrießlich geworden und habe mir zum Gesetze gemacht, mich niemandem mehr dazu herzugeben.“

Über Goethes Aussehen sind zahlreiche Äußerungen überliefert. Wer sie flüchtig durchblättert, wird meinen, daß man aus dieser Fülle oft recht treffend erscheinender Bemerkungen das richtige Goethebild gewinnen könne. Aber das Gegenteil ist der Fall. Die einzelnen Äußerungen widersprechen sich. Da reden die einen von „schwarzen“, die anderen von „hellbraunen“ Augen; einige meinen, seine Stimme sei „leise“ gewesen, andere behaupten, sie habe einen „ungeheuren Klang“ gehabt. Genau so wenig ist man sich über seine Haarfarbe im späteren Alter einig. Die Angaben schwanken zwischen „schlohweiß“ und „nur leicht ergraut“. Und wem soll man mehr glauben, dem Hausarzt, der behauptet, Goethe habe sich bis ins hohe Alter fast alle Zähne bewahrt,

oder zwei Verehrern, die Goethe im Jahre 1827 besuchten und bekundeten, daß der Greis sämtliche Zähne eingebüßt habe?

Ebenso widersprechen sich die Aussagen über Goethes Gesamterscheinung.

„Das erste, was mir an ihm auffiel und Sie zu wissen verlangen werden... war seine Figur. Er ist von weit mehr als gewöhnlicher Größe schreibt David Veit an Rahel Levin im Jahre 1793. Schiller dagegen kennzeichnet ihn in einem Brief an Körner: „Er ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so ..“

Die Wahrheit ist, daß Goethe 1,74 m groß war (in der Jugend 1,76 m). Der Bildhauer Christian Daniel Rauch maß Goethes Umfang und Körperlänge am 24. September 1828, um an Hand dieser Maße eine Statuette, anzufertigen. Diese figürliche Darstellung, die Goethe übrigens mißfiel da er sich als zu dick dargestellt fand, scheint die Worte zu bestätigen, die E. M. Arndt über Goethes äußere Erscheinung schrieb. Arndt sah Goethe 1815 in Weimar: „... doch gewährte ich, was mir in seiner Haltung schon früher aufgefallen war: ein kleines Mißverhältnis in der Gestalt des schönen Greis“. Wenn er stand, gewährte, wer überhaupt dergleichen sehen kann, daß sein Leib eine gewisse Steifheit und gleichsam Unbeholfenheit hatte: Seine Beine waren um sechs, sieben Zoll zu kurz. Ich habe mir das Leben der Zukurzbeinigen im Leben genug betrachtet. Sie entbehren immer einer leichten, natürlichen Beweglichkeit und Schwunghaftigkeit des Leibes

Um die Jahrhundertwende muß der damals Fünfzigjährige recht korpulent gewesen sein. Riemer, der lange Jahre in Goethes Haus als Erzieher des Sohnes lebte, gibt an, daß für diese Zeit die Kreidezeichnung von Bury besonders charakteristisch und zutreffend sei. Das Bild erscheint uns fremd und unglaublich. Die runden Wangen und das Doppelkinn gehören einem Goethe, den wir nicht kennen. Der Unterschied zwischen diesem und dem bekannten Bild von Stieler ist verblüffend – allerdings liegen zwischen beiden Bildern 28 Jahre. Damals jedoch – um die Jahrhundertwende – schrieb Frau von Stein ein wenig boshaft an ihren Sohn Fritz: „Er war entsetzlich dick, mit kurzen Armen, die er ganz ausgestreckt in beide Hosentaschen nicht..., er ist recht zu Erde geworden, von der wir genommen sind.“ Und Goethe schrieb zwei Jahre später an Kestner: „Wenn wir uns wieder sähen, so hoffte ich, Ihr solltet mich dem Innern nach wohl wiedererkennen, was das Äußere betrifft, so sagen die Leute, ich sei nach und nach dick geworden...“ (16. Juli 1798.)

Diese Korpulenz verlor sich später, aber eine gewisse Fülle blieb. Goethe ist als Greis nicht hager gewesen. Eckermann sah den Leichnam: „Der Körper lag nackt in ein weißes Betttuch gehüllt ... Friedrich (der Diener) schlug das Tuch auseinander, und ich erstaunte über die göttliche Pracht dieser Glieder. Die Brust überaus mächtig, breit und gewölbt; Arm und Schenkel voll und sanft? muskulös; die Füße zierlich und von der reinsten Form, und nirgends am ganzen Körper eine Spur von Fettigkeit oder Abmagerung und Verfall Ein vollkommener Mensch lag in großer Schönheit vor mir, und das Entzücken, das ich darüber empfand, ließ mich auf Augenblicke vergessen, daß der unsterbliche Geist eine solche Hülle verlassen.“

Wieweit sich Eckermann bei diesen Worten von dem Wunsch nach Idealisierung leiten ließ und die Wirklichkeit überhöhte, wir wissen es nicht. Lediglich die viel gelästerte Photographie – sofern es sie damals schon gegeben hätte – könnte uns heute zeigen, wie Goethe wirklich aussah; denn aus der Vielzahl der vorhandenen Bildnisse läßt sich nur eines mit Sicherheit ablesen: die Leuchtkraft seiner Augen.

Aus allen Bildern – von dem Bild des Sechzehnjährigen bis zur Darstellung des Zweiundachtzigjährigen – blicken uns diese großen dunklen, alles in ihren Bann zwingenden Augen entgegen. Von ihnen heißt es in den Erinnerungen **Anselm Feuerbachs**: „Die Augen treten licht

und klar wie strahlende Heroen im dunkelglänzenden Waffenrock mit ernstem, gemessenem Schritte aus der gewaltigen Wölbung. Ruhig und doch voll Feuer. So gebieterisch und doch so milde.“ Und F. von Matthisson schrieb im April 1815: „Selten schuf die Natur wohl ein Auge von gediegenerem Feuerstoff als das Auge Goethes, welches noch leuchtet und glänzt, wie vor 30 Jahren.“ Und Iffland stellte beim Anblick des Dreißigjährigen fest: „Goethe hat einen Adlerblick, der nicht zu ertragen ist. Wenn er die Augenbrauen in die Höhe zieht, so ist's, als ginge der Hirnknochen mit.“ (22. Dezember 1779.)

Dieses Auge bewahrte auch in hohem Alter seine Leuchtkraft. Von seinem Besuch bei dem Fünfundsechzigjährigen berichtete Heine: „Über Goethes Aussehen erschrak ich bis in tiefster Seele, das Gesicht gelb und mumienhaft, der zahnlose Mund in ängstlicher Bewegung, die ganze Gestalt ein Bild menschlicher Hinfälligkeit. Vielleicht Folge seiner letzten Krankheit. Nur sein Auge war klar und glänzend. Dieses Auge ist die einzige Merkwürdigkeit, die Weimar jetzt besitzt.“ Wie sehr diese großen Augen das Antlitz Goethes beherrscht haben müssen, zeigt die bekannte Maske, die von dem lebenden Gesicht abgenommen wurde. Sie wirkt tot und erloschen, nur weil die Augen bedeckt und ihr Blick mit deutlich erkennbarem Unwillen nach Innen gewandt ist. Kräuter, der langjährige Sekretär

Goethes, bemängelte diesen finsternen Ausdruck, worauf ihm Goethe entgegnete: „Meinen Sie denn, daß es ein Spaß ist, sich das nasse Zeug ins Gesicht streichen zu lassen, ohne eine Miene zu verziehen? Da ist's eine Kunst, nicht noch unwirscher auszusehen.“

Die Maske wurde im Jahre 1807 von Weißer abgenommen, zeigt also den etwa sechzigjährigen Goethe. Mit wünschenswerter Genauigkeit lassen sich hieran die genauen Maße des Gesichtes abnehmen. (Höhe: 20 cm, größte Breite des Gesichts: 13 cm, der Stirn: 12 cm, Abstand der Augenmitten: 6 cm, Länge der Nase: 5,7 cm, Breite des Mundes: 6,5 cm.) Aber bedeutsamer als diese Zahlen ist die auffallende Ungleichheit der beiden Gesichtshälften. Die rechte ist mehr nach außen gewölbt als die linke, und das rechte Auge steht tiefer als das linke. Ebenso sind der linke Nasenflügel und der linke Mundwinkel nach unten gezogen. Vor allem aber fällt auf, daß die linke Stirnhälfte stärker gewölbt ist als die rechte. Das rechte Stirnbein erscheint geradezu eingedrückt. Goethe wußte das und sprach scherzend von einem „Nickfang“, den ihm die Natur versetzt habe und wodurch das rechte Auge tiefer geraten sei als das linke. Der von der Mutter ererbte lebhaft Schwung der Oberlippe ist auch hier im Alter noch deutlich. Ebenso sind die Blatternarben erkennbar, die daran erinnern, daß Goethe als Knabe von den Pocken nicht verschont blieb.

An der Ähnlichkeit dieser Maske ist also nicht zu zweifeln, Bis in die kleinste Unebenheit der Haut ist sie das echte Abbild der Wirklichkeit. Aber gerade darum bleibt sie, was sie ist: Abklatsch eines fast schreckhaft erstarrten Gesichts. Hier hätte es einer einzigartigen, genialen Künstlerhand bedurft, um an Hand dieses äußerlich wahren Abbildes das auch innerlich wahre Goethebild zu schaffen. Die beiden Büsten dagegen, die Weißer und Schadow nach dieser Maske schufen, sind zwar wirklichkeitsgetreue, aber in ihrer biederer Ehrlichkeit alltägliche, vom Hauch des Goetheschen Geistes unberührte Bildnisse.

Wie Goethe aussah? Wir wissen es und wissen es dennoch nicht. Die Umrißlinien sind bekannt, aber unserer Phantasie bleibt es vorbehalten, diese angedeuteten Formen mit Leben zu füllen und so das wahre Goethebild in uns selbst zu finden. „Müset im Naturbetrachten immer eins wie alles achten; nichts ist drinnen, nichts ist draußen, denn was drinnen, das ist außen ...“

2. Januar 1959

Kunstschätze in Bilderbüchern

Der Typus des Museumsführers hat sich in den letzten Jahren gewandelt

Von Carl Georg Heise

Jede Generation hat ihre eigenen Bedürfnisse nach einführenden Schriften in die öffentlichen Kunstsammlungen. Nachdem wir fast überreicher worden sind mit „Führern“, immer reichlicher Sachgebiete und kleinen Heften, die einzelne Sachgebiete oder sogar einzelne Werke gesondert behandeln, macht sich jetzt erneut der großen bemerkbar, den für die Großväterzeit die lehrte *Stahlstich-Werke* erfüllten; ohne viel gelehrte Erklärung eine Übersicht über die Hauptwerke zu gewinnen. Bilderbücher also und keine Lehrbücher.

Am opulentesten ist das bisher geleistet für die Alte Pinakothek in [München](#): So teuer und umfangreich ist es wohl nur dort möglich, wo mit Absatz an internationales Reisepublikum gerechnet werden kann. Einen etwas einfacheren, aber vorbildlichen Typus hat der Peters-Verlag in Honnef geschaffen, ausgezeichnet vor allem durch ungewöhnlich große und gute, durchweg nur ganzseitige Klischees, darunter auch einige farbige.

„Meisterwerke deutscher Museen“; Düsseldorfer Galerie – Stuttgarter Staatsgalerie – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe – Niedersächsische Landesgalerie Hannover – Hamburger Kunsthalle; Verlag Dr. Hans Peters, Honnef a. Rhein; 32,80 DM bis 45,- DM.

Sehr verständig hat man mit Museen mittlerer Größe begonnen, was zwei Vorteile hat: Man kann mit rund 100 Abbildungen den wesentlichen Bestand erfassen, und es wird auch weniger Bekanntes weiteren Kreisen zugänglich gemacht.

Für die einleitenden Texte hat man sich eine Aufgabe gestellt, die den Kunstfreund zunächst vielleicht nicht allzusehr ansprechen mag: Museumsgeschichte von der Gründung bis zur Gegenwart. Wer sich aber erst einmal eingelesen hat in dies bisher wenig bearbeitete Stoffgebiet, wird es bald merken, welch außerordentlich spannende Kapitel deutscher Kunstpflege und Kulturgeschichte hier erschlossen werden, namentlich wenn es sich um ursprünglich fürstliche Kunstkabinette mit ihren wechselnden Schicksalen handelt.

Einer der bisher bestgelungenen Bände ist der über die *Karlsruher Galerie*. Mit ihrem berühmten *Grunewald* beherbergt sie eine noch viel zuwenig bekannte Sammlung altdeutscher Gemälde, auch Perlen des 17. und 18. Jahrhunderts (*Rubens, Rembrandt, Chardin*). Die badischen Meister des 19. Jahrhunderts, *Anselm Feuerbach* und *Hans Thoma* sind so gut vertreten wie nirgends sonst, und neuerdings ist auch eine im Aufbau begriffene moderne Abteilung hinzugekommen, unter anderem mit einem bemerkenswert schönen *Franz Marc*

Die Düsseldorfer Galerie hat trotz mancher guter Arbeiten alter und neuerer Meister (besonders aus der einheimischen Schule des 19. Jahrhunderts, die nirgendwo besser studiert werden kann) keinen sehr einheitlichen Charakter, steht im Schatten des benachbarten Köln. Dafür ist die Museumsgeschichte besonders interessant, nicht zuletzt durch den tragischen Verlust der einst hochberühmten kurfürstlichen Sammlung, die im Zuge dynastischer Auseinandersetzungen nach München übergeführt wurde. Immer aber blieb das Museum in engem Kontakt mit den rheinischen Malern – und das ist ihr besonders im letztvergangenen Jahrhundert zugute gekommen.

Die Stuttgarter Galerie hat eigentlich niemals eine große Zeit gehabt. Um so erstaunlicher bleibt es, wieviel Gutes sich angesammelt hat: Altdeutsche, Niederländer, einige wenige Italiener (darunter

Carpaccio und Tiepolo), eine schöne Auswahl von Bildern des 19. und 20. Jahrhunderts, darunter **Feuerbachs berühmte Iphigenie** und *Slevogts* Bravourstück des Sängers d'Andrade als Don Giovanni.

Auch Seltenheiten gibt es zu bewundern, wie *Jörg Ratgebs*, des Pforzheimer Malers um 1500, höchst kuriosen Herrenbergei Altar oder die glänzend gemalten klassizistischen Bildnisse des Stuttgarters *Gottlieb Schick*.

Viel versprechen darf man sich von dem angekündigten Band über das Niedersächsische Landesmuseum, da [Hannover](#) über hervorragende Bestände mittelalterlicher Kunst verfügt und in den letzten Jahrzehnten eine viel beachtete Sammeltätigkeit auf dem Gebiet der neueren Malerei entfaltet hat.

Der neueste Band der Reihe stellt Hauptwerke der *Hamburger Kunsthalle* vor und bezieht damit zum erstenmal eine „große“ Galerie mit ein. Das hat seine Schwierigkeiten. Kann man mit nur 117 Bildern einen Eindruck vom Reichtum des Museums vermitteln? Die Herausgeber haben einen sehr persönlichen Weg gewählt: Nicht die zahlenmäßig besonders starken Abteilungen werden entsprechend betont, sondern auf die Vielseitigkeit der Sammlungsgebiete wird mit Beispielen durchweg sehr hoher Qualität hingewiesen. Das hat zum erfreulichen Ergebnis, daß der vielfach falsche Ruf der Kunsthalle, als handle es sich um eine allzu lokalbestimmte Galerie (und dann in erster Linie um das 19. und 20. Jahrhundert), auf das Bündigste widerlegt wird.

In der Abteilung der alten Meister glänzen nicht nur *Bertram und Francke*, die Holländer und die Vlamen, auch Namen wie *Holbein d. Ä.*, *Burgkmair*, *Elsheimer*, *Goya*, *Tiepolo*, *Canaletto*. Natürlich werden im Bilderteil trotz des knappen Raumes auch die so reichlich vertretenen Meister, deutsche und französische, des 19. Jahrhunderts vorgestellt, die Romantiker mit *Runge und Friedrich* an der Spitze, die Nazarener, die Maler des Biedermeier und die von Barbizon, *Menzel* und Frankreichs, große Impressionisten (allein *Manet* mit drei Meisterwerken). Doch ganz ohne *Slevogt*, *Trübner*, *Kalckreuth*, von denen vieles Gute vorhanden ist, und mit nur einem einzigen *Liebermann* (bei einem Bestand von 62 Bildern seiner Hand!) wird der sogenannte deutsche Impressionismus, eine der Hauptstärken der Sammlung, etwas stiefmütterlich vorgestellt.

Großer Wert ist mit Recht gelegt auf die Erwerbungen der neuesten Kunst, mit denen die Hamburger Kunsthalle an erster Stelle in Deutschland steht. Erfreulich, wie sehr in den letzten Jahren unter der Leitung von *Alfred Hentzen* auch vorzügliche moderne Malerei des Auslandes in die Galerie eingezogen ist. Die Sammlung gewinnt mehr und mehr ein internationales Gesicht.

Das einleitende Kapitel über die Sammlungsgeschichte hat besonderen Reiz durch die klug abwägende Charakterisierung der beiden bedeutenden Direktoren *Alfred Lichtwark und Gustav Pauli*, gegensätzliche, aber zum Heil des Museums sich ausgezeichnet ergänzende Persönlichkeiten.

Außerhalb der Reihe steht ein Band über das *Historische Museum der Stadt Frankfurt*, doch gleicht er in der Aufmachung den vorgenannten wie ein Ei dem anderen, nur von einer anderen Verlagshenne gelegt.

„Gemälde des Historischen Museums Frankfurt“; Verlag Waldemar Kramer, Frankfurt a. M.; 248 S., 24,- DM.

Der Band verdankt seine Entstehung dem 100jährigen Jubiläum und dem begreiflichen Wunsch, nachdrücklich zur Geltung zu bringen, daß manches Beste und Weltbekannte, das langjährig schon als Leihgabe im *Städel'schen Kunstinstitut* hängt (und hoffentlich dort immer bleiben wird), Besitz

des Historischen Museums ist. Dazu gehören die Altäre der Dominikanerkirche mit Gemälden von *Hans Holbein d. Ä., Dürer, Grünewald und Balung*, auch das berühmte Paradiesgärtlein aus der Zeit um 1410. Doch auch der im Museum verbliebene Rest enthält manch ungewöhnliches Stück, das der Vergessenheit entrissen zu werden verdient, zum Teil lokalfrankfurtischen Ursprungs, doch deswegen nicht weniger wichtig.

Eine Zusammenstellung solcher hoffentlich kräftig fortwachsenden Sammelbände wird eine höchst lebendige, zum Museumsbesuch anregende Hausbibliothek ergeben, ein charaktervolles Dokument unserer bilderfreudigen Zeit.

26. Juni 1964

Lieben Sie Böcklin?

Zu einer Ausstellung im Frankfurter Kunstverein
von Gottfried Sello

Er war der Abgott der Gründerjahre und der Alptraum aller progressiv Gesinnten: ein wilhelminischer Faun mit schmachtender Flöte, der den Nymphen und Nereiden nachstellte, und wenn er sie griff und auf die Leinwand brachte, verwandelte sich ihr Zauber, der Zauber des Mythischen in banale Gebrauchsware für den Massenkonsum. So ungefähr hat man ihn beurteilt oder verurteilt, den Maler Arnold Böcklin, der aus ein bißchen Wollust, ein bißchen Seelentrost, populärer Symbolik und Sentimentalität nicht ohne malerisches, bei den Italienern, bei [Tizian](#) entlehntes Raffinement etwas schwer Genießbares zubereitete, was in der Erinnerung süßlich und abgestanden schmeckt.

Böcklin oder der Sündenfall der deutschen Kunst. Das war die Ansicht von Julius Meier-Graefe („Der Fall Böcklin“, erschienen bereits 1905, vier Jahre nach dem Tod des Malers), die für ein oder zwei Generationen verbindlich geblieben ist. Daß man ihn, den Schweizer, für Deutschland usurpierte, sowohl in den Zeiten seines Triumphs wie seiner Mißachtung, und ihn in die Gruppe der „Deutsch-Römer“ – mit Hans von Marées und [Anselm Feuerbach](#) – einreichte, ist nicht als bloßer Kunstchauvinismus zu verstehen. Einer seiner glühenden, auch durch Meier-Graefe unerschütterten Parteigänger, Heinrich Alfred Schmid, charakterisiert seine Art als „im letzten Grunde deutsch, immer stärker treten in seinem Stil gewisse Neigungen hervor, die für die Kunst der Festlandgermanen (Festlandgermanen! Was ist das? die Monographie von H. A. Schmid ist aber nicht 1933, sondern 1919 erschienen) von jeher bezeichnend gewesen sind“. Das genau meint auch Meier-Graefe, nur daß ihm diese Neigungen fatal erscheinen. Ist der Fall Böcklin revisionsbedürftig? Schon deshalb wäre die Frage immer positiv zu beantworten, weil sich Kunstgeschichte generell als ein ständiges Wiederaufnahmeverfahren begreifen läßt. Im Fall Böcklin wären auch spezielle Argumente beizubringen. Die Einseitigkeit, gewissermaßen auch Unzuständigkeit eines Mannes vom Schlage Meier-Graefe, der erstens von der französischen Malerei, genauer: dem Impressionismus, zweitens aber, soweit die Deutschen in Betracht kommen, von Marées derart fasziniert und wohl auch geblendet war, daß er für das Phänomen Böcklin blind sein mußte. Weiter: solange es darum ging, „die Moderne durchzusetzen“, konnte man Böcklin beiseite lassen. Es hat aber außerdem, seit das Publikum dazu erzogen war, Böcklin wenn nicht zu verachten, so doch zu belächeln, immer auch einige unbedingt ernst zu nehmende Leute vom Fach gegeben, die ihn, mit kritischen Einschränkungen, für einen großen Maler hielten, wie Carl Georg Heise („Über Böcklin schreiben, das heißt Krieg führen“) und Georg Schmidt, der gewiß nicht nur aus Basler Lokalpatriotismus zu seinem Landsmann steht.

Trotzdem ist es riskant, den Maler aus seiner Versenkung und Vergessenheit herauszuholen, und das im Sommer 1964, wo kein Jubiläum solche Extravaganz rechtfertigt. Das Risiko liegt in den vielen möglichen Mißverständnissen, in der totalen Unberechenbarkeit, wie das Publikum, wie die Mitglieder eines Kunstvereins, also mit zeitgenössischer Kunst befaßte Leute, auf diese Provokation reagieren. Die einen finden ihn einfach komisch, das Gros der gutwilligen Kunstbeflissenen steht kopfschüttelnd, verwirrt, mit sichtbaren Gewissensqualen vor den Bildern im neu-alten Steinernen Haus am Römerberg zu Frankfurt, weil es plötzlich als Kunst bewundern soll, was man ihm mit pädagogischem Aufwand beigebracht hat, für Kitsch zu halten. Nur die Snobs wittern Morgenluft. Böcklin gilt als der kommende Mann. Lieben Sie Böcklin? Vielleicht wird es bald schick sein. Man sollte ihn rasch erwerben, bevor sich die Spekulation – das ist unausbleiblich – seiner bemächtigt.

Dabei wollte Ewald Rathke, der Initiator der spektakulären Schau, nichts dergleichen, keine „sentimentale Rückschau auf die Welt unserer Großväter“, auch nicht die Inthronisierung eines neuen Säulenheiligen der Moderne, des Surrealismus, des *Art phantastique*, obgleich sich Beziehungen zu Chirico, der tatsächlich in [München](#) Böcklin studiert hat, aber auch zu Salvador Dali geradezu aufdrängen, sondern nur Gerechtigkeit für Böcklin – mit der erklärten Nebenabsicht, auch und zugleich „die Verführung des Künstlers durch die zustimmende Begeisterung der zeitgenössischen Öffentlichkeit“ zu demonstrieren, womit auf ein aktuelles Problem der Gegenwartskunst angespielt werden soll.

Aber gerade das Zeitgebundene, die Bilder, in denen der Maler den epochalen Verführungen erlegen ist, hat Rathke, im Rahmen des Möglichen, ausgemerzt. Er bietet einen zwar amputierten, aber entschlackten, entrümpelten Böcklin. Nicht den Böcklin der Berliner Nationalgalerie, wo sich seine ehemals besonders berühmten und besonders schwachen Bilder häufen. Es fehlen „Der Eremit“ und „Das Gefilde der Seligen“ und der „Rückblick auf [Italien](#)“ und die Erinnerungen an [Tivoli](#), nur einige vergleichsweise realistische Porträts und Landschaften kommen aus [Berlin](#). Dagegen ist Basel stark beteiligt, das ihn doch wohl am besten repräsentiert, neben den andern Schweizer und einigen wenigen deutschen Museen.

Aber es geht auch in der Frankfurter Ausstellung, bei diesem sorgfältig vorbereiteten Versuch, Böcklin wiederzuentdecken und für die Gegenwart zurückzugewinnen, nicht um die Porträts und Landschaften, die mit ihrem leicht romantisch getönten Realismus Corot und Courbet, auch den Düsseldorfern gar nicht so fern stehen, ein solider, nicht sonderlich aufregender Beitrag zur Malerei des 19. Jahrhunderts. Das Abenteuer, das Ärgernis, das Problem, auch die Rehabilitierung beginnt bei den Figurenbildern, die in der eng gehaltenen Frankfurter Auswahl von 47 Gemälden und 20 Zeichnungen dominieren.

Man konstatiert mit einiger Verwunderung, daß sie weiß Gott nicht den berühmten Katzensprung vom Erhabenen zum Lächerlichen assoziieren und daß nicht die Bilder ridikul sind, sondern die Enthusiasten und die Kritiker, die sie gepriesen oder verdammt haben, weil sie die Bildanekdote mit dem Bild verwechselten. Die vermeintliche Exzentrik und Unnatur der Themen ist durch die moderne Malerei längst legitimiert. Pan und Kentauren trifft man in jeder Menge bei Picasso, Beckmann hat „Odysseus und Kalypso“ gemalt, die ganze Mythologie ist gründlich durchforstet, und ob das Mädchen auf den Steinen in einem Fischschwanz endet oder sich als Nereide mit prachtvoll natürlichen Formen präsentiert, sie bleibt ein Liegender Akt, ein Stück herrlichster Malerei.

Böcklins Farben sind aus der Natur herausgesehen: smaragdgrüner Rasen, metallischer Glanz feuchter Steine, und werden selbstherrlich über den lokalen, gegenständlichen, auch über den stimmungshaften Bezug hinausgesteigert. Die Gestalten, in dem Zürcher Bild „Mädchen und Jüngling beim Blumenpflücken“ mit ihren weich fließenden Konturen, sind farbig in den

landschaftlichen Akkord einbezogen und bleiben dabei vom Hintergrund abgesondert, bildbeherrschend – eine radikale und souveräne Gegenposition zum Impressionismus, der das figurale Moment vernachlässigt und trivialisiert.

Die Landschaft von „Odysseus und Kalypso“, sogar „Die Toteninsel“ (in der Basler Fassung) oder die „Ruine einer Villa am Meer“ sind ganz antinaturalistisch aufgefaßt und keineswegs als Stimmungsmalerei oder gar Stimmungsmache aufzufassen – „Die Toteninsel“ speziell war Auftragsarbeit, Böcklin hat sie für eine Gräfin Ariola gemalt, und sein Kommentar: „Sie erhalten, wie gewünscht, ein Bild zum Träumen“ ist wohl eher auf den Charakter der Dame gemünzt. Diese Landschaften sind streng konstruiert, das Lineament aus Horizontalen und Vertikalen, aus Verstreungen und Verspannungen, das ihnen zugrunde liegt, ist unaufdringlich, aber unübersehbar.

Das späteste Bild der Ausstellung, die „Pest“ von 1898, unvollendet, übertrifft in seiner bestürzenden Eindringlichkeit, mit der die Vision künstlerisch realisiert ist, in dem grellen, unsentimentalen Ensemble splitternder Farben, eine Legion von Schreckensbildern, die uns das 20. Jahrhundert gebracht hat. Das Bild widerlegt wohl auch die Legende von dem fortschrittsgläubigen, in – der bürgerlich braven Geruhsamkeit der Gründerjahre befangenen Maler, der er auch, auf weite Strecken, aber nicht ausschließlich, nicht am Anfang und nicht am Ende gewesen ist, und dürfte, wenn es hart auf hart geht, das Wiederaufnahmeverfahren zu Böcklins Gunsten entscheiden. Die Ausstellung ist übrigens nur in Frankfurt zu sehen und dauert bis zum 26. Juli.

11. Oktober 1968

In Berlin wurde die Ausstellung „Le salon imaginaire“ eröffnet: Das Reich der goldenen Rahmen

Von Petra Kipphoff

Bei der Eröffnung dieser Prunk-Ausstellung versicherten die Veranstalter (Dr. Elisabeth Killy von der Berliner Akademie und Dr. Eberhard Roters vom Berliner Kunstverein) gleich und beide und eilig, daß dieses hier aber durchaus nicht komisch gemeint und nicht zu Erheiterungszwecken zusammengetragen sei. Eine vorausschauend nützliche Bemerkung, denn prompt kam auch schon von einem Herrn, der gewiß zu Kaisers Zeiten am Sonntag im gestärkten Matrosenanzug gute Kinderstube demonstrieren mußte, der Vorwurf, daß, wie auch immer das alles gemeint sein möge, es für Leute **vom Range Feuerbachs (in Berlin mit der „Iphigenie“ vertreten)** eine Verunglimpfung sei, mit Künstlern wie Piglhein ausgestellt zu werden. Nun ist zwar Bruno Piglhein aus gutem Grund unbekannter geblieben als Anselm Feuerbach, aber das ändert doch wohl nichts daran, daß Feuerbach genauso zeitbedingt ist wie alle jene Marées, Makarts, Stucks und Pilotys.

Sie sind dafür, nach einem glanzvoll knappen Debüt, rasch und unnachsichtig gestraft worden, die Impressionisten, die 1874 selber ihre erste Ausstellung in einem Hinterzimmer arrangieren mußten, um überhaupt zur Kenntnis genommen zu werden, haben mit ihren Werken alle andere zeitgenössische Kunst im Nachhinein so gründlich denunziert, daß man manchmal und bis heute meinen könnte, es habe damals überhaupt nichts anderes gegeben. Ein Irrtum, dessen Korrektur einem den eigenen unbekanntem Gründergroßvater fragwürdig machen kann. Die Ausstellung in der Berliner Akademie ist umfangreich und authentisch genug, das zu schaffen.

Le salon imaginaire“, ein Titel, der sachlich richtiger ist als ein sachlicher und richtiger Titel, wie „Die Kunst des späten 19. Jahrhunderts“ es sein könnte. So oder ähnlich muß es damals in einer nach dem Pariser Vorbild der Salons veranstalteten Kunstausstellung ausgesehen haben, die bordeauxrot bespannten Wände und ein paar eingetopfte Palmwedel können zwar das 20. Jahrhundert nur, unvollkommen kaschieren und die Bühne, auf der damals die Kunst zelebriert wurde, nur schwach andeuten, aber der Geist des Mini-Kaiserreiches kommt auch ohne weitere Stimulantia über den Betrachter.

Der reale Besucher dieses imaginären Salons versucht angesichts eines Bildes wie zum Beispiel von Heydens „Wittichs Rettung durch seine Ahnfrau Wachhilde“ oder Anna Lea Merritts „Ausgeschlossener Liebe“ seinen Ernst zu bewahren und sich des Katalogvorwortes zu erinnern, diese Ausstellung einer lang verleumderten Kunst solle auch dazu dienen, Vorstellungsklischees zu überprüfen. Er verdrängt das angesichts der Pracht- und Riesenbilder aus der Welt der Fleisch- und Wurstwaren auftauchende Schmähwort aus seinen Gedanken und läßt den bunten Reigen der Themen Revue passieren: die Frau (von Gabriel Max' unschuldig koketter „Nonne“ bis zu Hans Makarts „Das Gesicht“, das besser „Der Akt“ hieße), Mythologie (von Waterhouses „Hylas und die Nymphen“ bis zu Watts' „Minotaurus“), Zeitgeschichte (Anton von Werners „Etappenquartier vor Paris“ und Kampfs „Einsegnung von Lützows Freiwilligen“), Historie (Pilotys „Ermordung Cäsars“ und Rjepins „Iwan der Schreckliche mit der Leiche seines Sohnes“), Religiöses (Uhdes „Komm Herr Jesu sei unser Gast“ und Rivieres „Daniels Antwort an den König“), Exotisches (Fromentins „Im Lande des Durstes“), Allegorisches (Brachts „Das Gestade des Vergessens“ und Klingers „Abend“).

Bildtitel, die bereits eine eindrucksvolle Sprache sprechen. Aber sei's drum. Eine Vielfalt der Themen und Motive, eine vorbildliche, beneidenswerte Freiheit des Künstlers, dem alle Sujets offenstehen, so könnte man beim Bemühen, der Klischees zu entsagen, meinen. Eine durch sehr dezidierte Wert- und Geschmacksvorstellungen reglementierte Beliebigkeit, eine pathetisch dekorative Unverbindlichkeit, die heute erheiternd bis erschreckend ist und Friedrich Theodor Vischers Verdikt in den „Kritischen Gängen“ (1844) verständlich macht: „Wir malen Götter und Madonnen, Heroen und Bauern, so wie wir byzantinisch, maurisch, gotisch, florentinisch, à la Renaissance, Rokoko bauen, und nur in keinem Stil, der unser wäre; wir sind der Herr Überall und Nirgends ... Reflektierend und während steht jetzt der Künstler über allen Stoffen, die jemals vorhanden waren, und sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht.“ Dazu ergänzend die positive Formulierung dieses Kunst-Programms, so wie sie noch 1902 aus dem Munde Wilhelms II. klang: „Wer sich von dem Gesetz der Schönheit, dem Gefühl für Ästhetik und Harmonie, die jedes Menschen Brust erfüllt, loslöst..., der versündigt sich an den Urquellen der Kunst.“

Wer sich nicht versündigte und entweder Götter oder Madonnen, entweder Heroen oder Bauern zu malen verstand, wer die positivistische Genre- und Naturmalerei der Akademien beherrschte, wer aus der Kunst die Funken der Illusion zu schlagen verstand, der wurde geehrt und gefeiert, wurde, wo nötig, von den Fürsten zu Beinahe-Ihresgleichen gemacht. Der glanzvolle Aufstieg des Franz von Stuck ist ein Musterbeispiel für die Karriere-Möglichkeiten dieser Zeit. Als Müllerssohn war er aus einem niederbayerischen Dorf nach München gekommen, hatte sich dort mit allerlei Kunstgewerbe sein Brot verdient, stellte erste Zeichnungen aus, hatte Erfolg, erhielt 1895 eine Professur an der Münchner Akademie, wurde 1906 geadelt, trat, im eigenen Atelier mit Vorliebe im Frack auf. Der Künstler als integriertes Mitglied der Gesellschaft (Abteilung höhere Schichten), Eberhard Roters hat das schöne Wort von der „Haute *peinture*“ geprägt.

Und das ist mehr als ein Bonmot, wenn man sieht, wie sich diese Kunst präsentiert. Gewiß, die ehemals mächtigen Formate fallen dem documenta-Besucher nicht mehr als solche auf. Wohl aber die kunstvoll selbstbewußte Art, sich im buchstäblich würdigen Rahmen zu präsentieren. Auch hier

wieder ist Franz von Stuck ein Musterbeispiel. Seine „Sphinx“ (die den Vergleich mit dem Bild gleichen Titels von Fernand Khnopff nicht aushält) ist gefaßt in einen Goldrahmen, dessen untere Leiste so breit ist, daß das dort eingemeißelte Wort Stuck auch quer durch einen ganzen Ausstellungsraum hindurch zu entziffern ist. Lord Leighton of Strettons „Bad der Psyche“ ist von zwei Pseudo-Marmorsäulen gerahmt, und Hans Makart, der mit dem Titel „Marmorherzen“ die in schwülem Plüsch sich räkelnden Damen doch wohl getadelt wissen wollte, ließ es sich nicht nehmen, die beiden käuflichen Schönen in Öl auf Mahagoni (so die Angabe im Katalog) festzuhalten. Wer das Photo seines Ateliers betrachtet, der wundert sich, daß in dieser wohlausgeräumten Requisitenkammer eines Kurtheaters überhaupt mit so unvornehm klebrigen Dingen wie Farbe hantiert wurde.

Die Entdeckungen, die man in dieser Ausstellung machen kann, sind endlos und schließlich auch nicht alle von kurioser Beschaffenheit. Denn da gibt es nicht nur Anton von Werners Preußen-Schulze „Kaiser Wilhelm I. auf dem Sterbebett“ (ein Bild, das auch durch die Anwesenheit von Bismarck und Wilhelm II. nicht an Bedeutung gewinnt), sondern auch Menzels „Huldigung der Schlesischen Stände“ (ein Sujet, das auch nicht ersprißlicher ist als Kaisers Tod, aber ein Bild, auf dem es Witz und Menschlichkeit gibt). Und da gibt es neben der vom Freiherrn von Piloty mit allem Raffinement inszenierten „Ermordung Cäsars“ einen Defregger, 35X40 cm klein, „Die Überfahrt“, ein Bild voller Grazie und nur so hingepinselt, als sei es von Corinth.

Das alles sei, so sagten die Veranstalter, nicht ironisch gemeint. Aber wer durch den ersten Raum der Akademie geht und sich eben noch an Watts' elegisch über die Palastzinne blickendem Minotaurus erfreut hat und dann als nächstes **Feuerbachs** von nämlichem Blick beseelte **Iphigenie** wahrnimmt (zwei Bilder, die, wie der Zufall nun einmal so spielt, auch im Katalog nebeneinanderstehen), der findet dann doch wohl, daß man diese Kunst vielleicht gar nicht komisch genug nehmen kann.

14. Juli 1972

Makart ist wieder da

Gedanken aus Anlaß einer Ausstellung in Baden-Baden
von Helmut Schneider

Salonkunst: dieses Wort, beladen mit dem Bannfluch mehrerer Generationen, hat für uns seine Schrecken verloren. Wir betrachten heute die malerischen Hervorbringungen der Gründerzeit, die seit einigen Jahren mit Nachdruck in die Gegenwart apportiert werden, ohne Gefühlsaufwallung aus höflicher Distanz. Gleichviel, ob die kunsthistorischen Ausgräber gutgläubig im Dienste der frühindustriellen Legendenbildung stehen, ob sie eine Wiedergutmachung oder eine erneute Desavouierung im Auge haben – beim Rezipienten überwiegt das leicht unterkühlte Interesse an Urgroßvaters ästhetischem Hausrat. Wobei die Frage, inwieweit unangezweifelt weitergetragene Negativklischees auf Vorurteilen, wenn nicht Fehltrüben, beruhen, keineswegs der kritischen Aufmerksamkeit entgeht.

Reichlich verspätet eigentlich, ist, nun auch eine Zentralfigur der Belle Epoque franzisko-josephinischen Zuschnitts aus dem Dunkel der Museumsdepots vor das wohlwollende Tribunal einer zur Rehabilitierung nur allzugern bereiten Generation gebracht worden: Hans Makart. In der Kunsthalle [Baden-Baden](#) wird dem Verschollenen ein glanzvoller Empfang bereitet; [Klaus Gallwitz](#) hat sich alle Mühe gegeben, ihn neuerlich gesellschaftsfähig zu machen. Rund ein Drittel des gemalten Oeuvres, fast alle Hauptwerke, sind versammelt, Makart ist wieder da.

Der ästhetische Zeremonienmeister einer ganzen Epoche, die seinen Namen als Ehrentitel führte (Makart-Zeit), ein Malerfürst, gefeiert und hochbezahlt, ist von der Nachwelt ausnehmend schände behandelt worden: Man hat ihn verurteilt, verachtet, vergessen, zur künstlerischen Nichtperson erklärt, sein Werk galt als beispielhaftes Dokument der auftrumpfenden Geschmacklosigkeit während der Gründerjahre. Das im Dritten Reich wiederbelebte Interesse an dem Ausgestoßenen schien diese Einschätzung zu bestätigen: Makart und Hitler, zwei Parvenüs, reichten sich über die Zeiten hinweg die Hände.

Ganz offensichtlich besteht kein dringender Grund, sich just *im documenta-Sommer '72* seiner zu erinnern – augenfällige Parallelen zur aktuellen Kunstszene sind nicht auszumachen. Allenfalls könnte man vermuten, daß Makart aus passendem Anlaß als Gegenbeispiel vorgeführt werden soll: ein Künstler, konfliktfrei einig mit seiner Zeit und diese mit ihm. Dafür hätte es nicht eigens einer Totenerweckung mit geringem heuristischen Nutzeffekt bedurft. Mithin bleiben noch zwei Beweggründe zur Wahl: die kalkulierte Spekulation auf den modischen Publikumsgeschmack oder das überlegte Engagement für einen, der es tatsächlich verdient. Wer den Trouvaillen-Fänger Klaus Gallwitz kennt, kommt unschwer zu dem Schluß, daß eine Mischung beider am Werke war.

Ein Triptychon, ausgestellt 1868 im Münchener Kunstverein, verschaffte dem achtundzwanzigjährigen Salzburger namens Makart einen spektakulären Eintritt in die Kunstwelt. Der Titel: „Moderne Amoretten.“ Damit stellte der Debütant sein richtiges Gespür für das Gewünschte gleich unter Beweis. Modern, ein Reizwort jener Jahre, meint: zeitgemäß, raffiniert, erhebend, aber auch: prickelnd, gewagt, sensationell. Der Kunstfreund wurde in angemessener Weise bedient: Die Amoretten, herzig, lasziv, bilden einen kindlichen Bacchantenzug, der sich durch einen goldgrundüberglänzten Hain bewegt. Pervertierte Unschuld, verschnitten mit hieratischer Feierlichkeit – für den Anfang kein schlechtes Rezept.

Der akademische Maler Makart, ein Schüler des Historienmalers Karl von Piloty, ist nicht nur – gemessen an den Maßstäben seiner Zeit – als fertiges Originalgenie auf den Markt gekommen, er hat darüber hinaus auch sofort die Propagandamöglichkeiten der illustrierten Presse in das künstlerische Kalkül miteinbezogen. „Die Pest in [Florenz](#)“, im gleichen Jahr, am gleichen Ort vorgestellt, ein Breitwandschauerdrama in düster glühender Farbenpracht, ist auf Reproduktion berechnet. Die konturbetonenden Bleistiftvorzeichnungen basieren auf einer Hell-Dunkel-Skala, die der malerischen Tonigkeit derxylographischen Gemäldewiedergabe entspricht: Das Original wird zum Zwischenglied in einem Vervielfältigungsprozeß.

Auf der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 glänzt Makart – er ist inzwischen auf Einladung des kaiserlichen Hofes in die Metropole der Donaumonarchie übersiedelt – mit dem Monumentalgemälde „[Venedig](#) huldigt Caterina Cornaro“, 1878 wird ihm für den noch monumentaleren „Einzug Karls V. in Antwerpen“ die große Ehrenmedaille der Pariser Weltausstellung zuerkannt. Kein Zweifel, er ist der Größte: seine Malerei ist nur noch nach Quadratmetern zu messen; und auch der Schnellste: Sikkative, unter die Farben gemischt, bewirken rasches Trocknen, die Kunst duldet keinen Aufschub. Makart produziert Schaustücke, die gegen Eintritt zu besichtigen sind, malerische Sensationen für eine Saison, Konsumgut, bestimmt zum raschen Verbrauch. Seine Kunst ist glanzvoll, aber wenig solide: er benutzt Asphaltlacke, zur Veränderung der Substanz neigende Materialien. Bereits heute ist die Farbenpracht erheblich nachgedunkelt.

Neben Makart wirken andere Historienmaler blaß. Geschichte ist für ihn ein Kostümfest, ein Vorwand für virtuose Strettamalerei. Er inszeniert dramatische Ensembles („Ophelia“, 1871), tragische Schlußmonologe („Tod der Kleopatra“, 1875/76), prunkvolle Finali mit großem Chor („Caterina Cornaro“), verschwenderisch kolorierte Opernszenen. Alle Aktionen spielen sich im

Grunde in der Farbe ab, die über dem Betrachter zusammenschwappt, seine Sinneszentren reizt. In einer italienischen Belcanto-

Oper ist die Wahnsinnszene der Protagonistin ein Höhepunkt effektvollen Wohlklangs – der Hörer konzentriert sich ganz auf die kunstvoll geführte Stimme der Diva, sie wird während dieser Arie zum eigentlichen Kunstwerk. Der Faszination der Stimme entspricht bei Makart die Wirkung der Farbe, sie allein ist wirklich. Damit ist auch gesagt, daß diese Malerei nur an der Oberfläche existiert und letztlich uneigentlich ist: Sie konstituiert eine Scheinrealität, aber Scheinbares galt damals eben als wirklich.

Ein anderes (und doch auch ähnliches) Lieblingssujet Makarts ist das Porträt. Für die Damen der Wiener Gesellschaft ist es angenehme Pflicht, sich von dem „Farbenzauberer“ porträtieren zu lassen. Die neueste Makart-Forschung neigt zu der Annahme, daß die Dargestellten untereinander mehr Ähnlichkeit hätten als mit sich selbst. Das würde bedeuten, daß sie alle als „Reproduktionen“ eines bestimmten, vom Maler entwickelten Typus von Frauenschönheit aufzufassen wären. Diese Einschätzung ist nicht falsch: Wiederholung ist ein Merkmal repräsentativer Kunst, sie trifft jedoch nicht den Kern der Sache. Typisiert ist lediglich das Kostüm, dem beliebige, aber durchaus individuell behandelte Köpfe appliziert werden. Das Kostüm ist also die Maske, hinter der Makart die Persönlichkeit der Porträtierten versteckt – eine andere Form der Uneigentlichkeit.

„Asiatische Trödlerbude“, so nannte **Anselm Feuerbach** das auf Staatskosten eingerichtete Atelier, in dem der Maler Hof hält. Es ist ein Treffpunkt der gesellschaftlichen Welt und Halbwelt, eine Sehenswürdigkeit, die das zahlende Publikum nachmittags zwischen vier und fünf Uhr bewundern darf. Hier, in der mit allerlei *Bric-à-Brac* und Fundstücken aus verschiedenen Zeiten und Gegenden überladenen Residenz des Malerfürsten, enthüllt sich das Geheimnis von Makarts Ruhm. Das pompös-theatralische Gesamtkunstwerk – Geburtsstätte des „Makartbuketts“, Urbild der unzähligen „Makartzimmer“ – ist die perfekte Projektion einer ästhetischen Gegenwelt, in die sich der Künstler verpuppt hat. Das Atelier ist eine selbst Bilder produzierende Laterna magica, das Auge des Malers eine Kamera, die diese Bilder festhält, sie brauchen nur noch auf der Leinwand fixiert zu werden. Makart ist eine Ausstülpung seines „Gehäuses“, genau genommen ist auch er unwirklich, er existiert als Metapher seiner Umgebung.

Makartismus, eine pathologische Erscheinung der Neuzeit. Auch diese Sottise verdankt die Nachwelt dem bereits zitierten Anselm Feuerbach. Vielleicht hatte er, von heute aus gesehen, recht. Damals hat man die Makartsche Krankheit, von der eine Epoche angesteckt war, als eine besondere Form von Gesundheit diagnostiziert. Eine lebensnotwendige Selbsttäuschung: Makarts Werk enthielt die Illusion einer durch Kunst mit sich versöhnten Realität, sein Farbenrausch entführte in konfliktfreie „künstlerische Paradiese“, seine Malerei machte „*high*“.

Auch er hätte von sich sagen können: „Nehmt mich, ich bin die Droge.“ Makart – ein Dali des neunzehnten Jahrhunderts.

24. August 1973

Ferienmalschule in der Pfalz

Warten auf Gauguin

Freunde der darstellenden Kunst übertragen Goethes Wort von den Dichtern und dem Land der Dichter auf die Maler. Sie sagen: „Wer das Malen will verstehen, muß ins Land der Maler gehen.“ So wandeln sie in [Wales](#) auf den Spuren Turners und in der französischen Provence auf den Spuren van Goghs. Sie suchen Nolde in Nordfriesland und Kandinsky am Staffelsee. In Frankreich

leuchten ihnen Namen wie Fontainebleau und Barbizon gleich Leitsternen voran, im deutschen Vaterland zieht es sie nach Worpswede oder nach [Schwabing](#). Nun funkelt in einer vielporträtierten Landschaft ein neuer Stern: die Künstlerkolonie Margherita (nach der italienischen Gräfin Margherita Geradesca) im pfälzischen Elmstein bei Neustadt an der Weinstraße.

Viele Maler haben die [Pfalz](#) geliebt. Max Slevogt lebte und starb in seinem Gut Neukastel („Sievogthof“ mit Bildern und Erinnerungen) bei Leinsweiler. **Speyer ist der Geburtsort von Anselm Feuerbach** und Hans Purrmann. Der Tiermaler Heinrich von Zügel leitete viele Jahre in Wörth im Kreis Germersheim eine Malerschule. Andere Maler von lokaler Bedeutung haben ihre künstlerischen Geschicke mit dem großen Weingarten zu Füßen des Haardtgebirges verknüpft, der Romantiker Heinrich Jakob Fried, Rolf Müller-Landau, der zu früh verstorbene Meisterschüler der Akademie in Karlsruhe, der Professor Otto Dill aus Neustadt, ein Schüler Zügels.

Gauguin hätte hier malen müssen“ – so lautete ein Ausspruch Otto Dills über das Land, das er so oft gemalt hat. Gauguin kam nicht in die Pfalz. Doch seit vorigem Jahr gibt es in der Pfalz für malbeflissene Naturliebhaber einen zusätzlichen Anziehungspunkt. In der Elmsteiner Künstlerkolonie hat sich eine nach Otto Dill benannte Ferienmalschule mit jährlich fünf Seminaren zu höchstens 25 Teilnehmern etabliert. Prospekt: „Willkommen sind alle Damen und Herren, die Freude an der Malerei haben...“ Kursleiter ist der Mainzer Maler und Graphiker Alfred Müller. Die Anlagen und Talente werden in der Natur entwickelt und geformt, so wie’s auch die großen Vorbilder in diesem ihren Land hielten. Bei schlechtem Wetter, wird in der Otto-Dill-Halle gearbeitet. Es gibt Vorträge und arrangierte Besuche von Kunstausstellungen. Jeder Kurs endet mit einem Weinseminar im romantischen Götz-Keller des Dr. Steigemann in Rhodt. Der Rechtsanwalt und Weingutsbesitzer, ein erfahrener Kenner der Kunst und des Pfalzweins, ist auch der Initiator der Künstlerkolonie mit bislang drei Atelierbauten und einem Dutzend Häusern. (Kursgebühr einschließlich Unterkunft: zwölf Tage 370 Mark.)

Gauguin hat nicht in der Pfalz gemalt... Aber vielleicht kommt eines Tages ja ein junger Gauguin in die Elmsteiner Ferienmalschule.

Wolfgang Boller

18. Juni 1976

Drei Schritte vom Leibe

Anselm Feuerbach

ein deutscher Maler und sein deutsches Publikum

Von Petra Kipphoff

Anselm Feuerbach: muß das jetzt wirklich auch noch sein, nach Makart (1972 in Baden-Baden) und vor Böcklin (1977 in Basel), neben dem Symbolismus (zur Zeit in [Paris](#)) und nach der Salonmalerei allerorten (1968 zum erstenmal in der Berliner Ausstellung „Le salon imaginaire“)? Wird diese Lust am 19. Jahrhundert, dessen Erforschung so großzügig von der Thyssen-Stiftung gefördert und dessen Vermarktung so geschickt von den Trödlern betrieben wird, nicht allmählich zur Seuche? Wird die Frage nach dem 19. Jahrhundert nicht allmählich primär zu einer Frage nach der Befindlichkeit der von dieser Seuche befallenen Nachkommen?

Francis Haskell, der Oxforder Kunsthistoriker, charakterisiert in einer Vorbemerkung zu seinen Vorlesungen über Wiederentdeckungen in der Kunst diese lustvolle Bereitschaft zum Fündigwerden (ein Phänomen, das es in diesem Umfang weder in der Literatur- noch in der Musikgeschichte gibt oder gegeben hat) ganz allgemein mit einem potentiell sowohl positiven wie negativen Begriff:

Anarchie. In einer Geschichte dieser spezifischen Anarchie, die man auch eine Geschichte des Geschmacks nennen könnte, wäre **Anselm Feuerbach** ein doppeltes Thema. Er selber betrieb in seiner Kunst die Wiederentdeckung einer vergangenen, historisch gewordenen Kunst, der Antike. Und diese seine Kunst wiederum, zu, seinen Lebzeiten zwar anerkannt, aber weder als zeittypisch noch als zukunftsweisend angekommen, wurde nach seinem Tode, 1880, mit großen Worten wiederentdeckt und gefeiert, ein Zustand, der bis 1930 anhielt. Danach war es abrupt vorbei, mit **Feuerbachs** hohem Ruhm; seine Popularität, belegt durch Kunstdruckmappen, seine „Iphigenie“ im deutschen Lesebuch und poetische Versionen seiner Biographie, hielt zwar noch etwas länger vor; aber dann war Feuerbach, über einen Krieg hinweg, abgeschafft, vergessen, überflüssig.

Gibt es heute Gründe für eine Wiederentdeckung von **Feuerbach**, Aspekte also in seinem Werk und Anlässe in unserer Zeit, die sich addieren könnten zu einer Neueinschätzung?

Die Karlsruher Ausstellung, das ist angenehm und überzeugend, ist nicht mit Absichten, sondern aus Neugierde, ist nicht zur Illustrierung einer These, sondern in gänzlicher Offenheit zusammengetragen und arrangiert, der vorzügliche Katalog mit ebenderselben Offenheit bearbeitet worden. Es gibt im Falle Feuerbach auch nicht einmal ein rundes Datum zur Legitimierung dieses Unternehmens, es gibt nur eine Tatsache: Die Kunsthalle hat, neben der Münchner Schack-Galerie, die umfangreichste Feuerbach-Sammlung.

Anselm Feuerbach, geboren in Speyer (1829), gestorben in **Venedig** (1880), beerdigt auf dem Nürnberger Johannisfriedhof, wo auch Dürer liegt: das, ist, ergänzt man noch die Lehrzeit in Paris, die Entscheidung für **Rom** als den, bei einem ansonsten unruhigen Reiseleben, Haupt-Wohn- und Arbeitsort über Jahre hinweg, eine Gestalt, die gut in die deutsche Szenerie des mittleren 19. Jahrhunderts paßt, die in ihren Träumen dem klassischen Goethe, in ihrer Physis dem hypochondrischen Nietzsche, in ihrer Psyche dem hypertrophen Wagner nahe ist.

Feuerbach fühlte sich ein Leben lang verkannt und unter seinem Wert behandelt und gehandelt. Beides war nicht der Fall. Denn dank der ständigen Vermittlung seiner Stiefmutter, der intelligenten und aufopfernden Henriette Feuerbach, fanden seine Arbeiten, unbeschadet der gelegentlich negativen Rezensionen, bei oft einflußreichen und manchmal reichen Leuten Anerkennung (wie zum Beispiel dem kunstinteressierten Großherzog von Baden oder dem Münchner Sammler Graf Schack). Feuerbach selber war es, der, bei einem großen Bedürfnis nach 1 bewundernder Resonanz, die Leute durch Arroganz oder sehr hohe Preisforderungen vor den Kopf stieß, er selber war es, der, bei einem großen Talent zu finanzieller Unbekümmertheit, die Verhandlungen über eine Anstellung an der Kunstschule von **Karlsruhe**, später dann auch Weimar, abbrach. Als er 1872 an die Wiener Akademie berufen wurde, trat er diese Stellung erst ein Jahr später an, hielt sich im folgenden wenig dort auf und bat 1878 bereits um seine Entlassung, weil er es in der Stadt, in der der Malerfürst Hans Makart mit seiner farbrauschenden Historienmalerei Triumphe feierte, nicht mehr aushielt.

Er war ein intensiver und exzessiver Schreiber, und in seinen Briefen und Aufzeichnungen, von Henriette Feuerbach unter dem Titel „Ein Vermächtnis“ mit hagiographischen Absichten ediert und korrigiert (das vielgeliebte und starkbeschluchzte Buch erschien 1926 in der 45. Auflage) beschreibt er immer wieder, wie er sich selber sieht in seiner Zeit: „Welch arme Zeit ist die unsere, einem Talent wie meinem müßte alle Welt entgegenkommen ... ich kann meine Nation nicht mehr achten, die bei solcher Masse sich von einem organisierten kleinen Lottergesindel beherrschen läßt, statt die Augen zu öffnen und gerecht zu sein. Aber nach meinem jetzt kommenden Auftreten wird Grabesstille folgen, denn es kann niemand mehr mit mir konkurrieren.“

Anselm Feuerbach war das hochbegabte, schwierige Kind einer hochbegabten, neurotischen Familie: Sein Großvater Anselm war ein berühmter Rechtsgelehrter, sein Onkel Ludwig machte sich als Philosoph einen Namen durch den Versuch, gegen das Christentum mit materialistischen Beweisen anzutreten, sein Vater Anselm war Professor für klassische Philologie und Archäologie und hatte eine weithin anerkannte Studie über den vatikanischen Apollo geschrieben. Die „Classizität“, so schrieb **Feuerbach**, wurde ihm „mit der Muttermilch eingetränkt; eine Classizität auf menschlich Wahres gerichtet, die denn auch nicht verfehlte, mein Leben zu einem

hoffnungslosen Kampfe gegen meine Zeit zu gestalten“. Das Land der Griechen mit der Seele suchen: diese Lieblingsbeschäftigung des gebildeten Deutschen seit Winckelmann und Goethe, war für Feuerbach Kunst-Philosophie und Kunst-Programm. „Fern vom Tagestreiben des modernen Lebens, den Kopf erfüllt von Götterbildern und poetischen Combinationen“ schilderte er sein römisches Leben und erbat sich „Gottes Segen“ (ein seltsamer Rück- und Vorausfall ins Christentum) für das Unterfangen, „mit Hilfe der Toten und dessen, was mir die Natur gegeben hat, noch einen Fußpfad, der zwischendurch auf den Olymp führt, zu finden“. Die Themen seiner Bilder nennen seine toten Helfer: Iphigenie, Medea, Orpheus, Plato.

Die Themen seiner Bilder kommen nicht aus dem Leben, sondern sind Literatur, das heißt, sie haben keinen direkten Anlaß, sondern sind Reaktion auf etwas, das seinerseits schon das Ergebnis einer Transponierung, eines Kunstprozesses ist. Es sind Themen der klassischen Antike, Themen also geboren aus der „Griechensehnsucht“. Aber dieses Griechenland-Verständnis wiederum ist keines, das aus der direkten Begegnung kommt, es ist das eines Deutschen in Italien, das heißt, es ist gefiltert durch das Erlebnis der Renaissance, bestimmt durch den Geist des deutschen Humanismus.

Was das für **Feuerbachs** Kunst bedeutet, zeigt sein berühmtestes Bild, die „Iphigenie“ (zweite Fassung, 1871 in Rom gemalt) exemplarisch. Gefunden hatte **Feuerbach** seine Iphigenie nicht im Land der Griechen, wo er nie war, sondern auf der Straße in Rom. Für Anna Risi, die schöne Schustersfrau und fünf Jahre lang die „Nanna“ seiner Bilder und seines Lebens, wurde ein griechisches Gewand geschneidert, und als sie es anlegte, glaubte **Feuerbach**, „eine Statue von Phidias“ zu sehen. Nachdem er sie ursprünglich an eine Säule gelehnt darstellen wollte, entschied er sich dann für die sitzende Stellung, denn, so schrieb er „der Gefühlszustand, welchen wir Sehnsucht nennen, bedarf körperlicher Ruhe“.

In diesen beiden Bemerkungen liegen zwei Hinweise nicht nur für das Verständnis der „Iphigenie“, sondern überhaupt für die Eigenart von **Feuerbachs** Werk. Die Erwähnung des Phidias weist darauf hin, daß seine Optik von eher plastischen als malerischen Valeurs bestimmt war: Das Statuarische seiner Figuren, die entweder in einer träumerischen Pose verharren oder in pathetischer Geste erstarren, fällt immer zuerst auf. Dieser Eindruck der Leblosigkeit verstärkt sich durch **Feuerbachs**, ganz, und gar ungriechische, Gewandbehandlung. Die Figur der „Iphigenie“ ist zwar einerseits übermächtig, aber andererseits körperlos, denn im Gewand ist der Körper nicht beschreibend nachgezeichnet, sondern monumentalisiert verhüllt. Diese bis ans Phrasenhafte grenzende Theatralik der Darstellung erzeugt einen Abstand zum Betrachter, der durch die Sehnsuchthaltung des Modells noch verstärkt wird. Iphigenie hat den von schweren Haarflechten umkränzten Kopf abgewandt, in die Hand gelegt, auf den Arm gestützt, ihr müder Blick geht in irgendeine flache Weite. Es ist nicht der suchende Sehnsuchtsblick der Romantiker, der in eine funkelnde Ferne geht, sondern der abgewandte, selbstversunkene Blick aller **Feuerbachs**chen Gestalten, ein Blick, der die zur Draperiefigur gewordene Priesterin noch ein zweites Mal entrückt. Klassik auf dem Weg zum Klassizismus.

Die Isolation, in die **Feuerbach** seine Figur durch die Gestik versetzt, und die Fremdheit, die er zwischen sie und den Betrachter durch die Darstellungsweise legt, potenzieren sich durch seine Farbgebung dann zu einer Realitätsferne, die seine Kunst endgültig aus jedem Kontext zur Wirklichkeit herausnimmt. Hatte er sich in seiner ersten Iphigenie (1862) noch eine an Tintoretto, Rubens und Veronese orientierte Farbigkeit erlaubt, so zeichnet sich die zweite Iphigenie durch eine grün-weiß-graue Palette fahler kühler Farben, durch das Nichtvorhandensein jeden Kolorits aus, das auf Sinnlichkeit oder Leben schließen lassen könnte. Auch diese Reduzierung der Farbe auf das feierlich Gedämpfte hat eine Heroisierung des Sujets, eine Monumentalisierung der dargestellten Szene zur Folge und vertieft, noch einmal, die Distanz zur Realität des Themas und zur Existenz des Betrachters. In dieser „Ewigkeitstemperatur“ (so beschrieb Karl Scheffler die Gestimmtheit von **Feuerbachs** Bildern) kulminiert **Feuerbachs** Ideal von Würde und Schönheit, Größe und Form, von Kunst also in seinem Sinne als dem Gegenteil von Leben und Formlosigkeit. **Feuerbach**, selber, sprach von der „wahrhaft majestätischen abweisenden Ruhe“ seiner Bilder, und das, was er

schon von der „Poesie“ (1856) sagte, gilt für die „Iphigenie“ und manches andere Bild: „Das Ganze sieht aus, als ob sie sagte, drei Schritte vom Leibe.“

Wer heute **Feuerbach** betrachtet, dem mag diese Aufforderung, Distanz zu seinen Kunstfiguren zu halten, überflüssig erscheinen. Und die Karlsruher Ausstellung scheint diese Entfernung zunächst sogar eher zu betonen als abzubauen: Die 65 Bilder und 50 Zeichnungen, chronologisch gehängt um das im größten Saal inthronisierte hauseigene „Gastmahl des Plato“ (1869), werden ja in einer Umgebung gezeigt, die zu **Feuerbachs** Zeiten entworfen und ausgestattet wurden. Es sind Räume, in denen sich der Geist des Kleinfürstentums ebenso ausgebreitet hat wie der des Großbürgertums: hoch und groß und mit Marmor-Säulen, gemalten Medaillons und Bändern. **Feuerbach**, ergänzt um ganz wenige Bilder seiner Lehrer Sohn und Schadow (in Düsseldorf), Wappers (in Amsterdam) und Couture (in Paris) sowie der Konkurrenten Piloty, Makart und Kaulbach; ist hier in einer seinem Werk kongenialen Umgebung. Das Erlebnis eines Ganges durch die Säle ist ein zwiespältig schönes: Diese Bilder sind einem auf eine ansprechende Weise unendlich fern.

Feuerbach war und ist ein auf eine bemerkenswerte Art Unzeitgemäßer. In seiner Zeit war er nicht so modisch pompös wie Makart, Kaulbach und Piloty und nicht so modern radikal wie Courbet oder Manet. Und heute gibt es gerade deshalb nichts an ihm wiederzuentdecken: weil er zwar ein Produkt seiner Zeit ist, aber seine Produkte nicht typisch sind für diese Zeit; weil er keine Nachfolge hatte und weil niemand, heute ein sonst beliebtes Spiel, seinen Vorfahren in ihm entdecken kann und mag. An **Feuerbach** macht betroffen, wie wenig er uns heute betrifft. Die Differenz zwischen seinem Werk und unseren Möglichkeiten, es wahrzunehmen, ist irritierender, als eine plötzlich entdeckte Kongruenz es sein könnte.

Anselm **Feuerbach**: gewiß kein Vorläufer, vielleicht ein Irrläufer, keine Wiederentdeckung, aber genau das ist die Entdeckung, die wert ist, gemacht zu werden. (Kunsthalle bis zum 15. August, Katalog 15 Mark, Textheft zur Ausstellung 2,50 Mark.)

3. Dezember 1976

Die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Einzigartige altdeutsche Malerei

Und in allen Abteilungen außergewöhnliche Qualität, Geschmack und Kennerschaft
von Manuel Gasser

Wer einer Respektperson seine Aufwartung machen will, tut gut daran, im voraus Erkundigungen einzuholen über deren Herkunft und Rang, Vorzüge und Verdienste, Eigenheiten und Tücken. Das gleiche gilt für den ersten Besuch in einem Museum – vor allem dann, wenn die Zeit beschränkt ist und keine Möglichkeit besteht, Versäumtes in Bälde nachzuholen.

Bei der Staatlichen Kunsthalle [Karlsruhe](#) ist eine vorherige Orientierung auch deshalb geboten, weil sich dieses Museum von verwandten Instituten wie etwa dem Städelschen Institut in Frankfurt oder der Hamburger Kunsthalle in *einem* Punkt unterscheidet: Sie weist vergleichsweise wenige populäre Höhepunkte auf, dafür aber eine ungewöhnlich große Zahl von Werken, deren Außerordentlichkeit, ja Einzigartigkeit sich erst bei eingehender Beschäftigung mitteilt. Weshalb der in anderen Fällen gerechtfertigte Rat, sich an die erklärten Meisterwerke zu halten und alles Nebensächliche beiseite zu lassen, hier nicht verfängt; klüger ist es, sich von vornherein auf eine oder allenfalls auf zwei der großen Abteilungen, in die der Karlsruher Kunstbesitz gegliedert ist, zu beschränken und alles übrige für spätere Besuche aufzuheben.

Die fünf Ruhmestitel der Karlsruher Kunsthalle heißen: Altdeutsche Malerei, Niederländer, Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts, die badische und deutsche Malerei seit 1800 und die sogenannte Klassische Moderne.

Jede dieser Gruppen hat ihre Geschichte, ihre Glanz- und Prunkstücke, und alle wurden und werden sie von den beiden letzten Museumsleitern Kurt Martin und Jan Lauts und ihrem heute amtierenden Nachfolger Horst Vey mit Sorgfalt und Kennerschaft ausgebaut.

Die altdeutsche Malerei

Das neue Museum stand in reger Wechselbeziehung zur Karlsruher Kunstakademie, und die Direktoren und Professoren dieses Instituts herrschten hier dann auch uneingeschränkt bis zum Jahre 1920, als der greise Hans Thoma das Amt eines Generaldirektors niederlegte. Es ist darum verständlich, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Karlsruhe fast ausschließlich die „Landeskinder“ Eingang ins Museum fanden und alles, was im übrigen Deutschland und in [Europa](#) hervorgebracht wurde, durch Abwesenheit glänzte. Man hat diese Einseitigkeit später zu korrigieren versucht, indem man dieser Abteilung einen schönen Romantikersaal anfügte und diesen und jenen Nichtbadener ankaufte – das Schwergewicht aber liegt hier nach wie vor bei der einheimischen Kunst und ihren Hauptvertretern, vor allem bei Hans Thoma. Auch das badische „Landeskind“ [Anselm Feuerbach](#) – das freilich seit frühem ‚Mißerfolg nur mit Verachtung auf die Residenz blickte – kann man hier ausführlich studieren; er ist, wie Thoma, mit einem Werk von höchster Popularität vertreten: Wir meinen [Feuerbachs](#) Gastmahl des Plato und Thomas Kinderreigen.

23. September 1977

Ausstellung in Nürnberg: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichen

Malerei des 19. Jahrhunderts in der Sammlung Schäfer

Von Helmut Schneider

„Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert“ ist der Titel einer Ausstellung mit Werken aus der Sammlung Georg Schäfer, die zum 125jährigen Bestehen des Germanischen Nationalmuseums in [Nürnberg](#) eingerichtet worden ist und für zunächst zwei Jahre im Hause bleiben wird. Die für Nürnberg getroffene Auswahl entspricht nicht ganz den Proportionen der Sammlung, die zahlenmäßig ihre Schwerpunkte in der süddeutsch-österreichischen Malerei hat. Die Berliner und Dresdner Kunst ist in dieser Zusammenstellung überrepräsentiert, ein Zugeständnis an die Wünsche des Ausstellers, der eine möglichst vollständige und vielseitige Übersicht zeigen wollte. Zu besichtigen ist also das Panorama eines Jahrhunderts – ohne den Schweizer Beitrag, eidgenössische Malerei hat Schäfer offenbar nicht interessiert – aus dem Blickwinkel eines Sammlers, der frei von Vorurteilen alles gekauft hat, das ihm – und vor Jahren: nur ihm – bemerkenswert erschien. Der Schweinfurter Industrielle hat nämlich lange vor den Kunsthistorikern und Museumsleuten die Rehabilitation der „schlechten“ Kunst des vergangenen Jahrhunderts betrieben.

Ob man im Titel einer Ausstellung mit fast komplettem Künstleraufgebot (Runge, Schick, Schinkel und Klinger fehlen) schreibt, deutsche *des* neunzehnten Jahrhunderts oder *im* neunzehnten Jahrhundert, macht im ersten Anblick keinen großen Unterschied. Und doch ist die Entscheidung für den bestimmten Artikel oder die Präposition weit mehr als nur eine Nuance. Mit der Verwendung des Artikels wird behauptet, es gäbe zwischen 1800 und 1900 eine mit Stilbegriffen beschreibbare Entwicklung, die die Malerei des Jahrhunderts als eine, wie immer begründete, Einheit begreifen läßt. Der Wechsel zur Präposition bedeutet dagegen den Verzicht auf die Annahme eines gerichteten Geschehens, er ermöglicht eine Betrachtungsweise, die stilgeschichtliches Vorher und Nachher als noch oder schon Gleichzeitiges erkennen kann und so Aufschlüsse über den künstlerischen Pluralismus erhält.

Es war die Absicht der Ausstellung – ein Katalogbeitrag von Jens Christian Jensen weist darauf hin –, das stilgeschichtliche Korsett nicht anzulegen. Die Hängung dementiert diese Absicht allerdings

wieder, sie folgt dem ausgetretenen Pfad, orientiert am Gänsemarsch der Stile. Schade, man hat die Gelegenheit verschenkt, einmal vorzuführen, wie die Malerei dieses streckenweise noch immer unbekannt, trotz (oder wegen) heftiger Wiederbelebungsanstrengungen weiterhin mißverstandenen Jahrhunderts aufgefächert werden könnte, damit beim Betrachter Einsichten entstehen.

Georg Schäfer hat nicht wie ein Museumsmann gesammelt, wägend und wählend, aber auf ein Museum zu, auf ein Museum der Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Ein lückenloses Gesamtbild war sein Ziel, sein Interesse folglich ausgedehnt auch auf Künstler, die in der offiziellen Rangliste hintere Plätze einnehmen. Im Gegensatz zu den Museen, die schon aus Platzgründen meist nur den gesicherten Besitz der Kunstgeschichte zeigen, ermöglicht die Sammlung Schäfer eine genaue Rekonstruktion der tatsächlichen künstlerischen Situation.

Was die Kunstgeschichte mühsam geschieden hat, prallt da unvermittelt aufeinander – und nichts paßt mehr zusammen. So ist das Bild der Malerei um die Jahrhundertmitte derart vielfältig, daß mit Sicherheit nur eines feststeht: Es dominiert die Gleichzeitigkeit des Ungleichen. Carl Rottmann, er ist 1850 gestorben, gehörte bereits zur Vergangenheit, „Der Hohe Goll bei Mondschein“ (um 1846–48) ist ein letzter Versuch der Synthese von Elementen der klassischen und der romantischen Landschaft. Der Dresdner Heinrich Georg Crola beruft sich auf die Kunst Caspar David Friedrichs („Blick zum Brocken über den Ilsenstein“, 1854). Moritz von Schwind's Triptychon „Der Traum“ (zu datieren zwischen 1840 und 1860) bezeichnet den Punkt, an dem die Spätromantik unentschlossen innehält – der Weg führte entweder hin zum sentimental Pathos des Geschichtsgenres oder ins präraffaelitische Mittelalter.

Die Nazarener hatten (sich) überlebt. [Anselm Feuerbach](#) übte sich noch in fleckig-düsterer Historienmalerei („Alarichs Begräbnis“, 1847), in Wilhelm von Kaulbachs „Turmbau zu Babel“ (um 1847) kündigte sich bereits der Triumph des Historismus an – Kaulbach erhielt denn auch als erster den Status eines Malerfürsten. Das Biedermeier war aber immer noch lebendig, in der Genremalerei von Ludwig Knaus („Volksfest“, 1850) und Friedrich Voltz („Der Maler in Nöten“, 1853), ebenso in den höchst unterschiedlichen Kommentaren zur Revolution von 1848.

Ferdinand Georg Waldmüller, der sich als „Naturalist“ verstand, führt die Realisten an („Die Pfändung“, 1849), unter denen Wilhelm Brücke in seinem „Blick vom Berliner Schloß auf die Straße ‚Unter den Linden‘“ (um 1850) mit einer frühen Spielart des Photorealismus brillierte, Und schließlich war da noch Adolph von Menzel, der in diesen Jahren mit malerischen Mitteln experimentierte, die zum Impressionismus hätten führen können. Wenn Menzel das gewollt hätte,

Dieser Querschnitt durch die Malerei um 1850, der nicht einmal sämtliche in der Ausstellung vorhandenen Beispiele berücksichtigt, macht deutlich, daß die mit den Stilbegriffen verbundene Vorstellung eines Nacheinander mit der historischen Wirklichkeit nicht übereinstimmt. Für die Jahre um 1830 oder 1870 würde eine synchrone, auf einen kurzen Zeitraum beschränkte Darstellung ebenfalls mit der üblicherweise benutzten: diachronen, längere Abläufe ins Auge fassenden, kontrastieren. Das sollte man ruhig einmal zeigen.

Es ist überflüssig zu betonen, daß Schäfer im Verlaufe einer fast fünfzigjährigen Sammlertätigkeit eine Reihe von Meisterwerken zusammengetragen hat, Carl Gustav Carus' „Blick auf Dresden von der Brühischen Terrasse“ (um 1830), ein als Vedute verkleidetes Sinnbild menschlicher Einsamkeit, Julius Schnorr von Carolfelds „Sturz vom Felsen“ (1833), ein Bild, das die surrealistische Photographie des Traums präfiguriert, oder Hans von Marées' fulminante ölskizze „Der Kampf mit dem Löwen“ (um 1884) – um nur wenige zu nennen. Die Sammlung Schäfer enthält darüber hinaus Werke, die die Quintessenz ganzer Kunstrichtungen zusammenfassen, Franz Pforrs „Sulamith und

Maria“ (1811), Schäfers Lieblingsbild, in der Mischung von naivem Empfinden und kunsthistorischer Gelehrsamkeit beispielhaft für das Kunstwollen der Nazarener, oder Hans Makarts „Pest in [Florenz](#)“ (1868), ein Paradebeispiel des „venezianisch“ glanzvollen Scheinrealismus der Historienmalerei,

Es gibt auch Arbeiten, die von den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der deutschen Malerei im neunzehnten Jahrhundert berichten – in letztere Kategorie fällt Caspar David Friedrichs „Kathedrale“ (um 1818), ein Beleg fataler romantischer Religiosität. (Bis Mitte 1979, Katalog 20 Mark)

25. Juli 1980

Kunstkalender

Baden-Baden: „Ellsworth Kelly“

Mit Malewitsch wollte sich Katharina Schmidt, die neue Leiterin der Kunsthalle in Baden-Baden, vorstellen. Malewitsch, sagt sie, habe ihre Vorliebe, ihr Engagement am deutlichsten markiert. Doch die Übernahme der Ausstellung aus Düsseldorf hat der mühsam gewordene Ost-West-Dialog etwas jäh vereitelt. An Malewitschs Stelle eröffnet nun der Amerikaner Ellsworth Kelly die „Ära Schmidt“ in Baden-Baden, Katharina Schmidt hat da freilich keinen Ersatzspieler ins Feld geschickt. Die Ausstellung wirkt zu strategisch, um bloß Resultat einer Verlegenheit zu sein. Nach ihrer Tournee von Amsterdam über London nach Paris sind die Bilder und Skulpturen von Kelly – es handelt sich um einen Werkausschnitt der letzten fünfzehn Jahre – mit dem gleichen Einsatz in Baden-Baden aufgenommen worden, der wohl auch Malewitsch gegolten hätte. Selten einmal ist eine Ausstellung so genau, so sauber und kompromißlos in die Räume dieser Kunsthalle hineininszeniert worden. An keiner Stelle auch nur eine Spur von Zufälligkeit und Beliebigkeit. Es gibt Passagen, die so komponiert wirken, als habe Kelly seine Bilder geradenwegs für Baden-Baden gemalt. Jedenfalls versprechen dieser erstaunliche Ernst und die Sorgfalt eine andere Zukunft für ein Haus, in dem bisher doch eher der Geist der Sorglosigkeit vorgeherrscht hat. Es ist Kellys erste größere Einzelausstellung bei uns. Mit einzelnen Arbeiten ist er präsent – in öffentlichen Sammlungen, aber auch immer dann, wenn die amerikanische „Hardedge“-Malerei verhandelt wurde oder wird. Der Umkreis beschreibt Kellys Programm: Scharf geschnittene Farbflächen. Flächen von elementarer Geometrie. Oder Vielecke mit sanften Krümmungen. Farbakkorde von großer Signalkraft oder kühlem Optimismus, der fremd und historisch anmutet. Eine leidenschaftslose Farbbehandlung. Keine Malerei, die vom malenden Subjekt als einem lebendigen, unberechenbaren künden möchte. Eine Malerei vielmehr, die den Nachweis umfassender Beherrschtheit führt. Bilder, die mit den Bildfiguren, die sie vorstellen, identisch sind. Die sich vor dem peniblen Weiß der Wände wie riesenhafte Raumbilder ausnehmen. Bilder, die mit den Räumen um sie herum zu einem ausladenden Relief zusammenwachsen. Kellys Skulpturen passen sich in dieses Gesamtbild ein. Es sind Stahlplatten, die ebenfalls an den Wänden befestigt sind, was ihnen alles Schwere nimmt. Von ihrer Materialität interessiert nur die Oberfläche, Körper sind sie kaum noch. Völlig entlastet scheinen sie zu schweben. Feierliche Monumentalität dominiert in dieser Ausstellung, in den Formaten, der Disziplin, der Stille. Monumental ist aber auch die Ungeschicklichkeit die angestrengte Überspielung alles Subjektiven, Persönlichen. Die Geschlossenheit hat etwas Verschlossenes, die Schönheit etwas Entrücktes. Ein bemerkenswerter Gegenakzent zu den lauten Angeboten dieser Monate, auch wenn die blendende Einrichtung dieser Ausstellung vergessen macht, daß sich da entschiedene Klassizität mit sich beschäftigt – vom utopischen Trotz eines Malewitsch jedenfalls ist bei Kelly nichts zu spüren. (Kunsthalle bis 7. September, Katalog 25 Mark) *Hans-Joachim Müller*

Düsseldorf: „Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts“

„Immer wenn der Künstler die ‚vernünftige‘ Atmosphäre [Berlins](#) hinter sich ließ, atmete seine Persönlichkeit erst zu voller Freiheit auf“, schrieb Hans von Mackowsky 1926 über den romantischen, bisweilen auch genial-frühimpressionistischen Berliner Maler Karl Blechens, der ein Leben lang im Schatten Adolph von Menzels stand. Sechzig derlei „unbekannte“ Meisterwerke von 31 Künstlern aus dem 19. Jahrhundert aus dem Besitz der West-Berliner Nationalgalerie steigt jetzt lach Wochen lang die Düsseldorf fer Kunsthalle. Vorgeführt wird ein „visuell hochrangiges“ 19. Jahrhundert in seinen Spielarten: Frühromantiker (C. D. Friedrich), Nazarener (Friedrich Overbeck, J. Schnorr von Carolsfeld), Deutsch-Römer (Hans von Marées, Arnold Böcklin, [Anselm Feuerbach](#)), Biedermeier-Maler (Carl Spitzweg) und Realisten (Adolph von Menzel, Wilhelm Trübner, Wilhelm Leibl, Waldmüller). Der Mammut-Schau „Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes“ wegen, die zur Zeit in der Berliner Nationalgalerie gezeigt wird, sollten diese Bilder nicht fordert Berliner Depots verschwinden. Ihr Gastspiel erhielten sie in Düsseldorf, weil dort komplizierteste konservatorische Bedingungen erfüllt werden können. Angegliedert wurden sieben Zeichnungen aus der Sammlung des Städtischen Kunstmuseums in Düsseldorf (kein Katalog); ein von Peter Krieger ausgearbeitetes Spektrum rarer Meinungen und Kommentare zu den einzelnen Bildern stellt interessante, zugleich auch unbekannte Kreuz- und Querverbindungen zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert her. Denn die – ob Oskar Schlemmer, Willy Baumeister, Dali, De Chirico, Paul Klee, Musil, Bernhard Schultze und der Dadaist George Grosz – haben sich dazu geäußert. In brillanten Stimmen wird das zentrale Problem der Romantik, die beeinflusst durch aufgeklärte Philosophien schließlich den Weg in die biedermeierliche Kolportage nahm, deutlich. Außer acht bleiben vor allem kunst- und allgemeineschichtliche Zusammenhänge und die Aspekte der „Industrialisierung“. (Kunsthalle bis 14. September, Katalog 25 Mark) *Gisliind Nabakowski*

Frankfurt: „Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts“

Seit letztem November war das Städel wegen dringender Installierungsarbeiten geschlossen. Zur Wiedereröffnung präsentiert das Museum jetzt in einer Sonderschau einen so gut wie unbekanntem Komplex aus seiner graphischen Sammlung: knapp hundert italienische Zeichnungen vom frühen Quattrocento bis zum ausgehenden Quinquecento. Lutz S. Mahlke hat die Blätter ausgewählt und in dem vorzüglichen Katalog ausführlich kommentiert. Dabei kömmt er zu hochinteressanten Ergebnissen, indem zahlreiche ältere Zuschreibungen überprüft und revidiert werden, vor allem aber im Zusammenhang mit der Frage nach der ursprünglichen Funktion der Zeichnung, Gerade die frühen italienischen Zeichnungen stehen, sie haben zunächst einmal und vor aller ästhetischen Würdigung eine didaktische Aufgabe. Viele der ausgestellten Blätter sind „nur“ Übungsmaterial, Studien nach alten und zeitgenössischen Kunstwerken. Primaticcio etwa zeichnet eine römische Opferszene nach einem Relief der Trajanssäule, wobei er freilich das antike Vorbild manieristisch abwandelt. In der Werkstatt des Tintoretto wiederum zeichnet man nach den Michelangelo-Figuren vom Medici-Grabmal, und das berühmte „Musterblatt von Pisanello“ mit vier Gewandfiguren ist vermutlich nach inzwischen zerstörten Fresken von Gentile da Fabriano entstanden. Pisanello wiederum hat nachhaltig auf die venezianische Zeichnung eingewirkt. In [Florenz](#) und Verona ist der *manichino*, die Gliederpuppe ein beliebtes Studienobjekt Paolo Farinati verwendet seine Bewegungsstudien nach dem manichino für sein Altargemälde „Der Bethlehemische Kindermord“. Die Zeichnung als Bildvorbereitung: Auch für diese wesentliche Funktion findet man signifikante Beispiele, wie die wundervolle Raffael-Zeichnung für eine „Sacra Conversazione“, die von Malke als Kompositionsstudie für die Londoner „Ansidei-Madonna“ bestimmt wird. (Städelsches Kunstinstitut bis zum 31. August, Katalog 30 Mark) *Gottfried Sello*

15. Mai 1981

**Ausstellung im Metropolitan Museum New York
„Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts“**

Das verlorene Paradies

**Ein Vorurteil wird revidiert
Von John Russell**

Die Fahne, die jetzt mit der Aufschrift „German Masters of the 19th Century“ vor dem Metropolitan Museum in [New York](#) flattert, wäre vor dreißig, zwanzig oder auch nur zehn Jahren unvorstellbar gewesen an diesem Ort. Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts wurde als provinziell und zweitklassig verachtet, als jenseits dessen, was die Diskussion lohnt. Menschen, die so etwas erben, wären verlegen. Und wenn diese Kunst auf Auktionen auftauchte, hatte sie Mühe, zweistellige Summen zu erreichen. Leute, die durchaus der Meinung waren, daß „Der Freischütz“ zum festen Opern- und „Frauenliebe und Leben“ zum Konzertrepertoire gehören, wären nicht in der Lage gewesen, auch nur einen Malerkollegen von Weber und Schumann zu nennen. Nicht einmal die größten Zusammenhänge waren bekannt. Im allgemeinen Bewußtsein gab es die französische Kunst des 19. Jahrhunderts, die englische und amerikanische, und damit hatte es sich.

Im 19. Jahrhundert selber hatte die Lage ganz anders ausgesehen. Über lange Zeit hinweg galten den Amerikanern [München](#) und Düsseldorf als hervorragende Orte, um zeitgenössische Kunst kennenzulernen. Aber dann stellte sich heraus, daß, schließlich und endlich, [Paris](#) doch die beste Entscheidung war, und die Wertschätzung deutscher Malerei und deutscher pädagogischer Methodik wurde als eine historische Kuriosität betrachtet, die nicht länger ernst genommen werden konnte. Und wenn man zum Beispiel an das New Yorker Metropolitan Museum denkt, dann muß man feststellen, daß, sobald es ans 19. Jahrhundert geht, die Wände dieses großen Museums alles andere als eine international objektive Übersicht bieten. Was hier zu sehen ist, ist die Geschichte des New Yorker Geldgeschmacks. Es war immer schon so, und heute ist es mehr denn je so: Wenn das Metropolitan ein wichtiges Bild kaufen will, dann muß es einen kapitalen Stifter finden, der das Geld herbeibringt. Das heißt: es gibt keine nennenswerten Ankaufsetats, mit denen das Museum unabhängig arbeiten kann. Der New Yorker Geldgeschmack aber hat in den hundert Jahren, die es das Museum gibt, immer ganz eindeutig die französische Malerei favorisiert.

Trotzdem hatte es in den letzten Jahren Anzeichen für das Ende dieser Achtung gegeben. Eine Ausstellung „Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts“ war 1970/71 in Yale, [Cleveland](#) und [Chicago](#) gezeigt worden. Diese Ausstellung, organisiert von Kermit S. Champa, kam mit einem bemerkenswert kämpferisch geschriebenen Katalog, in dem die ganze Geschichte der Malerei, so wie sie bisher in Yale und anderswo gelehrt wurde, einer Revision unterzogen wurde. Über hundert Bilder wurden gezeigt, die meisten von hoher Qualität. In den siebziger Jahren gab es dann ein kurz aufflackerndes Interesse für deutsche romantische Kunst, deutsche symbolistische Kunst des späten 19. Jahrhunderts und, bedauerlicherweise, für jene Auswüchse viktorianischen Geschmacks, die sich im Wilhelminischen Stil ausdrückten. Auf einer ganz anderen und ernsthaften Ebene mokierte sich der Kunsthistoriker Robert Rosenblum in seinem Buch „Moderne Malerei und die nordische romantische Tradition“ virtuos darüber, daß die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts uns Angelsachsen komplett unbekannt war. Die Geschichte der amerikanischen Kunst, so, wie sie in den siebziger Jahren aufgearbeitet und neu geschrieben wurde, machte deutlich, daß die alten Beziehungen Zwischen deutscher und amerikanischer Kunst neu und gründlich überdacht werden mußten. Auch in New York gab es immerhin ein oder zwei Kunsthändler (vor allem die Sheperd Gallery), die das ganze Spektrum deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts an ihren Wänden ausbreiteten, allerdings die Kunden damit sich selber überließen. Aber schließlich war es in den

siebziger Jahren dann so weit, daß es auf dem Hintergrund eines freundlichen Wohlwollens eine große Bereitschaft gab, vorurteilslos eine bisher unbekannte Kunst wahrzunehmen und selbst zu sehen, was sie zu bieten hatte.

Das war die Situation, in der Stephan Waetzoldt, der Generaldirektor der Berliner Museen, seinen Ausstellungsplan entwickelte. Wie immer bei einem solchen Projekt gab es Probleme, die schwierig zu lösen waren. Im Jahr der Zentenarfeiern für [Karl Friedrich Schinkel](#) zum Beispiel war es schwierig (und, wie sich herausstellte, unmöglich) ein Bild von Schinkel zu bekommen. Als die Neue Pinakothek in München ihre Wiedereröffnung für April 1981 angesetzt hatte, war klar, daß die Zeit für Anfragen nach Leihgaben nicht gerade günstig war. Aus diesen und anderen Gründen bekam die Ausstellung ein norddeutsches Schwergewicht, ungefähr jedes dritte Bild ist aus [Berlin](#) oder Hamburg, die ihrerseits die Ausstellung besonders großzügig unterstützt haben.

Es gab außerdem die Frage nach der zeitlichen Eingrenzung. Das 19. Jahrhundert, so, wie es im Metropolitan Museum gezeigt wird, endet 1914. Und dadurch, daß große, auftrumpfende Bilder von Slevogt, Liebermann, Corinth und anderen gezeigt werden, konkurriert man bewußt mit der Französischen Malerei dieser Zeit, die im Überfluß im neuen André-Meyer-Flügel des Museums hängt. Ein Vergleich, der nicht zum Vorteil der deutschen Malerei ausgehen kann. Indem man auch noch die Frage nach dem deutschen Symbolismus streift, lenkt die Ausstellung die Aufmerksamkeit zusätzlich auf eine Kunst, die dem bürgerlichen Gefühl und dem Wilhelminischen *Statut quo* allzu respektvoll Reverenz erweist. Wenn man im abschließenden Teil dieses letzten Raumes steht, dann kommt man sich vor, als betrete man an einem Freitagnachmittag die Halle eines großen Landhauses, wo die Blicke der anderen Gäste bereits ein verwölktes Wochenende ahnen lassen.

Aber nachdem dies gesagt ist, muß man feststellen, daß die Einwendungen durch die hohe Qualität der anderen Sektionen der Ausstellung wieder wettgemacht werden. Wem die deutsche Kunst der Romantik das verlorene Paradies [Europas](#) vor dem Einbruch von Industrialisierung und Nationalismus bedeutet, der wird Stephan Waetzoldt und seinen Kollegen dankbar sein für ihre gute Auswahl von [Caspar David Friedrich](#), Carl Gustav Carus und [Philipp Otto Runge](#). Die dezidiert unschuldigen Bilder der Nazarener, obwohl nur in einer kleinen Auswahl, verfehlen nicht ihre Wirkung. Kein Betrachter, der nicht die Reminiszenzen an Mahler beim Anblick von Moritz von Schwinds kleinem Bild genießt, auf dem ein Knabe ein prototypisches Wunderhorn bläst. Diese Maler waren Poeten in Farbe, die nie zu groß malten, die nie zu dick auftrugen, die die Gefühle nicht überschwappen ließen. Sie artikulierten eine Zeit, in der es noch so aussah, als könne es zu einem guten Ende kommen in Europa.

Wie und warum die Dinge in Europa nicht gut ausgingen, läßt sich durch die Malerei erfahren. Mehr als je zuvor will das berühmte Bild von Menzel, auf dem Wilhelm L. 1.870 seine Armee verabschiedet, heute als eines der großen historischen Dokumente erscheinen. Ähnliches gilt für Lenbachs Porträt von Bismarck, der nicht mehr im Amt ist, aber noch in Uniform. Um einen Vergleich zu finden für die hochgestimmte weltflüchtige Angst, die aus den **Porträts von Anselm Feuerbach** spricht, muß sich der englische Ausstellungsbesucher in die Rothane von George Eliot zurückversetzen. Im Selbstbildnis von Hans Thoma sehen wir das Bild eines aufrichtigen, unverbogenen Mannes, wohingegen in anderen, späteren Selbstdarstellungen ausufernde Eitelkeit und endlose Selbstzufriedenheit durchschlagen. In der zweiten Hälfte der Ausstellung geht irgend etwas in Scherben in der Welt, und die Kunst wäre keine Kunst, wenn sie diesen Vorgang nicht reflektierte.

Menzel ist einer der großen Zeugen dieses Geschehens. In einer großen Zeitung von ihm glaubt man den Punkt ausmachen zu können, an dem die Humanität sich auf eine ungewisse Zukunft hin

bewegt, so schwer ist die Last der Vorahnung, so stark der Ausdruck. (Eine große Einzelausstellung von Menzel ist etwas, was man in New York ganz besonders gern einmal sehen würde.)

Die Malerei der deutschen Romantik und der Nazarener läßt sich exzellent abbilden, aber keine Abbildung bereitet einen vor auf das Erschrecken vor den Originalen, vor allem nicht auf den Schock vor dem berühmten „Eismeer“ von Caspar David Friedrich, von dem sich die Hamburger Kunsthalle so generös für die Ausstellungsdauer getrennt hat. Diese Ausstellung ist ein großes Erlebnis für die, die Bekanntes erblicken, sie ist eine überraschende und provozierende Erfahrung für die, denen, diese Kunst neu ist. Wir brauchten diese Ausstellung, und ich für meine Person, bin, nun ja, begeistert.

Aus dem Englischen von Petra Kipphoff

20. Mai 1983

Gerhard Seehase: Hinter Ihnen steht einer

Zweifellos, ich hatte ihn unterschätzt, wie er so dasaß in der Abteilung „Hamburger Meister des frühen 16. Jahrhunderts“ und völlig unbeteiligt die Daumen drehte. Denn als ich „Die Beweinung Christi“ genoß, war er hinter mir. Ich sah ihn schemenhaft auf dem sich spiegelnden Glas des Gemäldes. Er schaute mir offensichtlich über die Schulter. Aber als ich mich umdrehte, pendelte er, wieder völlig unbeteiligt, in eine andere Ecke des Raumes.

Museumswärter müssen sein. Man erkennt sie meistens daran, daß sie sich auffallend unauffällig benehmen. Während der Besucher es sich leisten kann, mit beiden Augen am Kunstwerk zu hängen, wird vom Wärter der Seitenblick auf den Besucher verlangt. Man kann ihn also bei seiner Arbeit nur dann beobachten, wenn man selbst einmal einen Seitenblick riskiert.

Nun wird man natürlich einwenden, wie man angesichts der Kunst auf die Idee verfallen könne, auch noch einen Blick auf die Kunst-Wächter zu werfen. Es sei denn, man hätte die Absicht, einen handlichen [Caspar David Friedrich](#) zu klauen. Aber wer will das schon?

Trotzdem lohnt es sich, einmal jene Leute zu beobachten, von denen man selbst beobachtet wird. Sie sehen in jedem Museum gleich aus, und wer als Abonnements-Besucher etwa in der Münchener „Pinakothek“ zu Hause ist, der wird sich bei einem Abstecher nach [Hamburg](#) auch in der „Kunsthalle“ sofort heimisch fühlen. Die Museumswärter sorgen dafür.

Sie sind meistens über fünfzig, tragen Schlips und halten sich dezent im Hintergrund. Und wer immer noch unsicher ist, der erkennt sie an dem Schildchen, das sie im Knopfloch tragen, wohl, um den Eindruck zu vermeiden, es könnte sich bei ihnen um eine Art Geheimpolizei handeln.

Die Wärter sind da, weil sie dasein müssen, damit wir im Museum nichts vermissen. Natürlich, vor dem Riesengemälde von Hans Markart „Der Einzug Karls des V. in Antwerpen“ – Hamburger Kunsthalle, eine Treppe hoch – steht kein Mensch mit Schildchen im Knopfloch. Warum auch. Ein Gemälde in Häuserfront-Format läßt sich schwerlich in die Tasche stecken.

Aber einige Räume weiter, bei Arnold Böcklins „Heiliger Hain“, habe ich ihn als Spiegelbild hinter mir. Ich ahne es, er ist mißtrauisch, weil ich mir Notizen mache. Er begleitet mich auf Distanz bis zu [Anselm Feuerbachs](#) „Urteil des Paris“, und dann ist er weg. Vermutlich, weil Caspar David Friedrich nicht mehr zu seinem Revier gehört.

So kann ich den romantischen Landschaftsmaler also genießen, ohne daß beim „Wanderer über dem Nebelmoor“ einer hinter mir steht. Aber merkwürdig, vor den „Wiesen bei [Greifswald](#)“ fühle ich mich plötzlich vernachlässigt. Sollte mein Lieblingsmaler etwa nicht gut genug sein, so daß sie auf einen Aufpasser in diesem Raum verzichten können?

Am Eingang zur Sonder-Ausstellung „Köpfe der Lutherzeit dann endlich der weibliche Aufpasser. Sie ist freundlich, gibt Auskunft und läßt sich im übrigen nicht von ihrem Platz an der Tür vertreiben. Wer Luther-Köpfe hinter Glas mitnehmen möchte, kann nur an ihrem Tisch vorbei. Das gibt Sicherheit. Sie trägt ihr Schildchen würdevoll wie eine Silberbrosche.

Und dann finde ich „ihn“, auf den ich lange gewartet habe: den Gemütlichen, der wirklich unbeteiligt ist, weil er sich in ein Kreuzworträtsel vertieft hat. Er sitzt auf einem Stuhl am Eingang von „Kunst heute“, und er hat es gut. Denn er muß am wenigsten befürchten, daß sie ihm den Sandhaufen abtragen, um diesen, in kleine Säcke gefüllt, als „Kunstwerk“ mitzunehmen, als welches er katalogisiert ist. Und kleine Kinder, die hier vielleicht gern einmal mit dem Fuß oder den Fingern künstlerische Veränderungen vornehmen möchten, gehen selten in die Hamburger Kunsthalle. Der Kreuzworträtsel-Mann darf beruhigt sein. Keiner stört ihn, und niemand wird von ihm gestört

Unsicher macht offensichtlich nur die Technik. In der „Münze“ hat einer mit Schildchen ein Walky-talky in der Hand. Er beobachtet einen, der sich im Schaufenster französischer Münzen „vom 16. bis zum 18. Jahrhundert“ widerspiegelt. Ich verabschiede mich, ganz beiläufig, während ich die Säulenhalle verlasse. Und er preßt, wie unter Zwang, sein Gerät ans Ohr, während er forsch sagt: „Auf Wiedersehen.“

26. Oktober 1984

In Paris wird die deutsche Malerei des späten 19. Jahrhunderts gezeigt: Prosaischer Protestantismus

Von Günter Metken

Vor acht Jahren stand [Paris](#) im Bann deutscher Malerei zur Zeit der Romantik, die man unter dem Fixstern Caspar David Friedrichs in der Orangerie versammelt hatte. Zugleich Innenwelt und Weltentwurf, tauchte hier ein Atlantis der Kunst auf, von dessen Existenz man in [Frankreich](#) allenfalls durch literarische Entsprechungen gewußt hatte. Schon damals waren mit Eduard Gärtner und dem jungen Menzel Bahnbrecher des frühen Realismus dabei, die zur jetzt angelaufenen, fast zweihundert Nummern umfassenden Fortsetzung im Petit Palais unter der Regie von Werner Hofmann überleiten. Dem pluralischen Titel „Symboles et Réalités – La peinture allemande 1848-1905“ entspricht die Wirklichkeit. Gemalt wurde ja nicht nur in Berlin und [München](#), sondern auch in und um [Karlsruhe](#), [Dresden](#) oder Düsseldorf, das mit Johann Wilhelm Schirmer und Andreas Achenbach einen poetischen, noch klassisch angehauchten Realismus beisteuert, während Karl Rottmann die Walstätten der Antike visionär als Tabula rasa vorführt und der Niedersachse Wilhelm Busch sich grollend gemütlich im engen Biedermeierzimmer einrichtet. Ein Biedermeier, das bei Moritz von Schwind alle Tiefen der Romantik zum lebenswürdigen Märchen glättet.

Zum Pluralismus der Malweisen kommt die sozusagen im Tempo der neuen Eisenbahn durchmessene Zeitspanne, ohne daß die Technik eine mehr als anekdotische Rolle spielte,

ebensowenig übrigens wie die Politik. Die Übersicht reicht von den wie lauter Leibspeisen zubereiteten Idyllen Carl Spitzwegs bis zu [Max Liebermann](#), Käthe Kollwitz, Slevogt, nicht zu vergessen die grellen Wechselbäder eines Lovis Corinth und der hedonistisch-groteske Privatsymbolismus Franz von Stucks, der wie Fernand Khnopff befrachtet in seiner Münchener Villa am Friedensengel das Malen zelebrierte. Wie läßt sich eine solche Wegstrecke, an der auch originelle Kleinmeister (Johann Peter Hasenclever, der in Frankreich hochgeschätzte, weil dort ansässig gewesene Ludwig Knaus, Hans Speckter) hausen, einrichten, ohne daß Langeweile oder Übersättigung den Reisenden, zumal den fremdländischen, beschleichen?

Werner Hofmann und seine Mitarbeiter haben auf Malkultur und Intimität gesetzt. Der erste Eindruck ist der einer großen Frische. Jene Kluft zwischen Idealismus und Realismus, die den Marquis de la Mazelière, und nicht nur ihn, an der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts frappte, scheint hier überbrückbar, zumal Klischeevorstellungen vermieden und historische Schinken draußen gelassen wurden; Piloty ist mit kleineren Bildern (darunter die sehr makartisch-malerische Vorarbeit zu „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus“), Anton von Werner mit seinem bekannten preußischen Schloßbiwak aus dem 70er Krieg („Die letzte Etappe vor Paris“) vertreten, sicher das publikumswirksamste Stück der Schau. So ergeben sich entstaubte, gleichsam verjüngte Gruppen von [Anselm Feuerbach](#), Arnold Böcklin, ja sogar Lenbach, obschon seine in Frankreich unumgänglichen Ikonen von Bismarck, Liszt und Richard Wagner nicht fehlen.

In Paris als der „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ werden Fremdimporte gern mit einem eigenen Meister verglichen und für unterlegen befunden, sofern nicht malerische Delikatesse sie herausheben. Nachdem die klassisch-romantische Romwallfahrt außer Mode gekommen war, suchten die Deutschen, schon aus ihrer provinziellen Isolierung heraus, die Auseinandersetzung mit Paris. Viele verbrachten hier Lehrjahre, andere weilten zu Besuchen an der Seine; wer es konnte, beschickte den Salon, die Welt- und andere Ausstellungen. In den Teilnehmerlisten tauchen die meisten der jetzt im Petit Palais Vertretenen auf. Es zeigt sich dabei, daß von direkter Umsetzung oder Übernahme der Rezepte etwa eines Delacroix oder der Schule von Barbizon nicht die Rede sein kann. [Feuerbach](#), der bei Thomas Couture lernte, ging ebenso eigene Wege wie Menzel als Bewunderer Meissonniers. Wenn Gustave Courbet den Frankfurter Victor Müller auf seinen Triumphzügen durch Deutschland bis zur Selbstaufgabe an sich gezogen hat, so wußte Wilhelm Leibl, der Courbet 1869 in München aufgefallen war, sich bei aller Faszination frei zu halten; ähnliches gilt auch für die eine Zeitlang um ihn geschalteten empfindsamen Realisten Wilhelm Trübner, Carl Schuch, Otto Scholderer, Albert Lang, Theodor Alt, die sehr dicht und kohärent vertreten sind. Jener unhierarchische, man hat auch gesagt: protestantische Prosaismus der Deutschen, der Grau und Braun bevorzugt, bis zum jungen, „holländischen“ Liebermann reicht und noch in der Aufhellung nicht mit „Impressionismus“, diesem allmählich verblassenden Zauberwort, verwechselt werden sollte, hier äußert er sich überzeugend.

Vor allem natürlich bei Leibl und Menzel, die mit glänzenden Ensembles das Herzstück der Schau bilden. Menzels lichtdurchflutete Berliner Zimmer, sein Interesse für die Baustellen und Hinterhöfe der preußischen Hauptstadt, die allegorische „Atelierwand“, der „Parkspaziergang“ – ist die entschwindende weiße Frau nicht Effie Briest? – sein Blick auf die Industrie, aufs „Theâtre du Gymnase“ und das Totalspektakel eines Boulevards werden in Paris um so mehr bestaunt, als sich hier Genauigkeit und Malkultur im Zeichen einer wohl beispiellosen

Unvoreingenommenheit und Neugier begegnen.

Nicht immer gelang den Organisatoren solch konzentrierte Vermittlung. Bei Ludwig Richter, dessen Gemälde meist in der unerreichbaren DDR und dazu noch auf einer Retrospektive hängen, begnügte man sich mit populären Holzschnitten, wie sie auch französische Schülergenerationen aus

ihren Deutschbüchern kennen. Max Klingers Vorstellung als Maler blieb aus den gleichen Gründen ein Torso und wurde durch den Radierzyklus „Der Handschuh“ ergänzt. Kein Museum lieh eine der Böcklinschen Nymphen-Tritonen-Kentauren-Mythologien aus, die romantischen Vorstellungen von Monumentalkitsch in Wagner-Dimensionen mit am nächsten kommen. Und von Hans von Marées endlich war aus konservatorischen Gründen keines der großen Werke zu haben, die allein seine Verfestigung der Bildform zeigen können. Zu bedauern ist schließlich auch, daß die Ausstellung auf das verzichtet, was zu Recht immer als die Stärke der Deutschen gilt: die Zeichnung. Dafür sind auf der Habenseite sozial und psychologisch engagierte Werke von Gotthard Kuhl, Leopold von Kalckreuth und Fritz von Uhde zu verbuchen, Bilder der Arbeit und schwieriger Lebenslagen, wie man sie unter dem Kaiserreich am wenigsten vermutete. Die Chancen für dies Panorama deutscher Malerei stehen nicht schlecht. Zum einen haben ähnliche Übersichten aus Italien, [Rußland](#), Holland und jüngst noch Amerika das Terrain geebnet. Zum anderen besteht jetzt, namentlich unter jüngeren Besuchern, eine echte, vorurteilsfreie Neugier. Man läßt sich, im Petit Palais wie auch auf den Plakaten, von [Anselm Feuerbachs](#) musizierender Damenrunde „Im Frühling“ (Kunsthalle Kiel) betören, wo die Italiensehnsucht mit feinsten, Corot nicht ferner Wiedergabe heimischer Flußgegenden im grüngrauen Schleier zusammengeht und letztlich die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit besänftigt ist (Petit Palais bis 13. Januar 1985).

29.01.1988

Zur Münchner Ausstellung „Die Deutsch-Römer“: Pan für Bildungsbürger

von *Helmut Schneider*

Pan sitzt im Schilf und bläst wehmütig auf seiner Flöte, denn das Arkadien, in dem er Hirten erschreckte und lüstern Nymphen verfolgte, gibt es nicht mehr – und er selbst ist auch nur noch eine Metapher für Natur im Zustande mythologischer Unschuld. **Arnold Böcklin**, der Maler dieser trügerischen Idylle, beschwört mit der Darstellung des antiken Hirtengottes die Vergegenwärtigung des Mythos, klammert dabei jedoch die Gegenwart, die sich im Mythos wiedererkennen sollte, völlig aus. Pan bleibt der Repräsentant einer im Bild beschworenen Welt, deren Gegenstück, die erfahrbare Wirklichkeit, unsichtbar ist. Böcklins Pan weiß nicht, daß es Dampfschiffe gibt und Eisenbahnen, die technischen Errungenschaften im Jahrhundert des Fortschritts sind ihm fremd.

Natürlich wußte der Betrachter des 1859 erstmals ausgestellten und von König Ludwig I. gleich für die Münchner Neue Pinakothek angekauften Gemäldes, daß Böcklin nach Lage der Dinge eine rückwärtsgewandte Utopie anvisierte. Vermutlich machten gerade der Märchentön den „Pan im Schilf“ oder den „Pan zwischen Säulen“ sympathisch, das Bild enthielt eine Option, die wohl nicht realisierbar war, aber immerhin die Tür zu einer Wunschwirklichkeit öffnete. So war Böcklins Malerei, in der es von mythologischen Gestalten wimmelt, doch als Gegenentwurf zum Bestehenden begreifbar.

Eine Kunst für Bildungsbürger, die sich auskannten in der Antike und sich den Bildern vom Ikonographischen her näherten, irritiert allenfalls durch das kräftige Eigenleben der Farben. Denn Böcklin war ein durchaus vitaler Maler, dem bei der Realisierung eines Bildes das Kolorit mindestens so wichtig war wie der mythologische Gegenstand.

Die malerische Bravour unterscheidet Böcklin von **Anselm Feuerbach** (bei allem, was die beiden verbindet). **Feuerbach**, der Erfinder großangelegter panoramischer Szenen, in denen er Mythos und Geschichte Wiederaufleben ließ, ging bedächtig um mit der Farbe, in seinen Stilleben mit Figuren sind Komposition und Kolorit im Gleichgewicht. Auch er war imstande, Gegenstände, Textilien etwa, ganz in Malerei aufzulösen, erreichte dabei aber nie die sinnliche Unmittelbarkeit Böcklins. **Feuerbachs** Kunst erscheint ausgeklügelter, bei allem Pathos maßvoller, sicher eleganter, aber letztlich auch langweiliger.

Böcklin und **Feuerbach**, Hans von Marées und der Bildhauer Adolf von Hildebrand bilden das Viergestirn der Deutsch-Römer, deren Kunst eine Ausstellung im Haus der Kunst gewidmet ist: „In uns selbst liegt **Italien**“. Diese Übersicht, in der Vorläufer und weitere Zeitgenossen mitaufgenommen sind (Carl Rottmann, Bernhard Fries, Franz von Lenbach, Hans Thoma und andere), klammert Hans von Marées aus – sein Werk ist in der Jubiläumsausstellung in der Neuen Pinakothek zu besichtigen – und fügt einen interessanten Nachzügler hinzu: **Max Klinger**.

Deutsch-Römer ist ein Verabredungsbegriff, der zunächst nur besagt, daß damit deutsche Künstler gemeint sind (Böcklin allerdings war Schweizer), die sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts und später in **Rom** aufgehalten haben. Was sie gemeinsam haben, ist der Bindestrich, was sie trennt, ist der gleiche Bindestrich. Denn die Deutsch-Römer waren keine Künstlergruppe mit ausgeprägtem Wir-Gefühl, **wie zuvor die Nazarener**, es gab Freundschaften unter den Deutsch-Römern, aber kein formuliertes Programm. So bleibt der Bindestrich eine kunstgeschichtliche Tatsache, aus der nur Selbstverständliches abzuleiten ist – der Aufenthalt in der **Stadt Rom** (die überraschenderweise nur bei Klinger sichtbar Gestalt annimmt) und in der umgebenden Landschaft, die Begegnung mit der Kunst in Rom, wobei **Raffaels** Fresken die Nordländer stärker beeindruckten als die **Michelangelos**, die Bekanntschaft mit einer anderen Lebensart.

Böcklin hätte seine lustig im Wasser plantschenden oder in – für damalige Verhältnisse – gewagten Posen auf Felsen ausgestreckten Tritonen und Nereiden auch in **Basel** erfinden und **Feuerbach** das „Gastmahl des Plato“ zu Hause, in **Heidelberg**, entwerfen können. Nicht die Motivsuche brachte die Künstler nach Italien, sie wurden angelockt vom Mythos Rom, in dem sich deutsche Sehnsucht verkörperte. Rom war in den Jahren, in denen die Deutsch-Römer dort lebten und arbeiteten, keine Hauptstadt der Kunst mehr, doch immer noch ein faszinierender Steinbruch der Geschichte und ein einziges, großes Museum. Hier war Vergangenheit noch Gegenwart, eine Erfahrung, die ihre künstlerischen Absichten auf die Vergegenwärtigung des Vergangenen lenkte. Sie haben dabei allerdings übersehen, daß Geschichte ein Prozeß ist (die römischen Ruinen hätten sie daran erinnern müssen) und Mythos in einem Welterlebnis gründet, das nicht beliebig abrufbar ist. Deshalb war die Kunst der Deutsch-Römer, wo sie nicht liebevoll betriebene Geschichtsreportage war, ein schöner Traum. Ein Traum, in dem spätere Generationen dann die Spuren eines Traumas entdeckten. (Haus der Kunst 6. bis 21. Februar; Katalog in der Ausstellung 49 Mark, im Buchhandel 79 Mark) *Helmut Schneider*

15. Dezember 1989

Schackgalerie **München** bis zum 11. Februar 1990

Moritz von Schwind hat sich über Jahrzehnte immer wieder mit Goethes „Erlkönig“ beschäftigt, jedesmal bemüht, eine schlüssige und überzeugende Darstellung des „prägnantesten“ Augenblicks der Handlung zu finden (wie Lessing es im „Laokoon“ gefordert hatte). In dem kleinen, um 1860 entstandenen Gemälde ist es ihm gelungen, den Eintritt der Katastrophe sichtbar zu machen, indem er den entscheidenden Moment gerade nicht zeigt: Der ausgestreckte Arm des Erlkönigs, der als eine Materialisation aus Nebel zwischen koboldartigen Bäumen auftaucht, hat das Kind noch nicht ganz erreicht, im nächsten Augenblick erst wird sich ereignen, was der angstvolle Aufschrei „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!“ ankündigt, und schon flieht das Pferd in panischem

Galopp – „Dem Vater grauset's, er reitet geschwind“. Schwind verknüpfte das Vorher und das Nachher zu einer simultanen Szene, die eigentliche Peripetie („Erlkönig hat mir ein Leids getan!“) findet in der Phantasie des Betrachters statt. Dabei setzte der Maler natürlich das Vorwissen des Betrachters voraus, was bei einer Kunst, die thematisch auf literarischen Stoffen beruht, ja wohl unvermeidlich ist. Und das gilt für die in der Studioausstellung „Erlkönig und Alpenbraut“ vereinigten Bilder ganz allgemein, denn bei den gezeigten Beispielen – von den Nazarenern bis zu [Feuerbach](#) und Böcklin – handelt es sich durchwegs um malerische Bearbeitungen literarischer Themen aus dem Fundus der Romantik, um Märchen- und Sagengestalten also, um Waldgeister, Ritter und schöne Frauen, deren Liebe Verderben bringt. Ein Blick in eine Welt des Traumes, von Dichtern erfunden und von Malern, gelegentlich unter Preisgabe des Geheimnisvollen, veranschaulicht.

Helmut Schneider

9. März 1990

Die Staatliche Galerie Moritzburg Halle: Im Brautzimmer das Kostbarste

Klein, aber notgedrungen lebendig
von Hans-Joachim Müller

Die Galerie wird von kleineren Werkgruppen unterbrochen. Der frömmelnde Carl Begas mit dem nazarenisch erzürnten Christus, wie er die Wechsler aus dem Tempel peitscht, und einer Totenskizze von Schwester Veronika, die wahrhaft nazarenisch sanft entschlafen scheint. Carl Blechen ist mit vier, [Anselm Feuerbach mit drei Bildern präsent](#). Und für den Klassizisten Adolf Senff reklamierte Halle sogar ein gewisses Monopol. Sein Werk ruht indes meist im Depot, bis auf ein „Kürbisstillleben“ und des Bildhauers **Bertel Thorwaldson** ebenmäßige Züge vor ebenso ebenmäßiger Ideallandschaft. Was in den museumseigenen Burgverliesen an Kunstschätzen im Dunkeln schmachtet, ist bis heute nicht katalogisiert. Die graphischen Einzelblätter und Zyklen bleiben in der Regel unzugänglich, und das stark lokal gewichtete Ensemble DDR-Kunst soll demnächst in einer neuen Auswahl wieder gezeigt werden. Ein Bestandskatalog dafür liegt bereits vor.

Auch eine gründliche Dokumentation der tief einschneidenden Schäden ist erhältlich, die die NS-„Säuberungen“ nach 1933 in Halle angerichtet haben. Die Verluste sind eminent und fallen in der auf keinem Gebiete redundanten Sammlung besonders ins Gewicht. Sauerlandts Nachfolger Paul Thiersch und auch noch Alois Schardt hatten sich nachhaltig für die Kunst des deutschen Expressionismus eingesetzt. Alle die Pioniere der Brücke und des Blauen Reiters“ waren mit zum Teil außerordentlichen Arbeiten in der Halleschen Sammlung vertreten. Rund 250 Bilder, Zeichnungen und Graphiken fielen den faschistischen Kunstrichtern in die Hände. Otto Dix' seither verschollenes „Modernes Liebespaar“, Kokoschkas „Auswanderer“ von 1916/17, Schmidt-Rottluffs „Selbstporträt mit Monokel“ von 1910 oder Emil Noldes „Abendmahl“, um nur ein paar der Bilder aufzuführen, die Halle heute zu einer ersten Expressionismus-Adresse gemacht hätten. Was den Kommissaren von der „Aktion Entartete Kunst“ noch als läßlich erschienen war, wurde dann von der gleichgeschalteten Museumsleitung in einem besonders eindrücklichen Akt vorseilenden Gehorsams entfernt.

30. März 2000

In fremden Betten

Von Isolde von Mersi

Hotel Greif, Waltherplatz, Bozen

0471 318148

Die Fotos im Zimmer zeigen einen Vogel. Nach und nach pickt er das aus Körnern gestreute Wort desiderio auf, bis von Wunsch, Begehren, Verlangen, Begierde nur mehr flüchtige, unleserliche Spuren bleiben. Raumkunst von Elisabeth Hölzl. Zu besichtigen und zu bewohnen im erst vor wenigen Wochen wiedereröffneten Hotel Greif am Waltherplatz in [Bozen](#). 33 Künstler aus Deutschland, [Italien](#) und [Österreich](#) haben im Auftrag des Hotelbesitzers Franz Staffler jeweils eines der Zimmer nach ihren Visionen gestaltet. Einzige Vorgabe für die Kreativen: Das Motto AugenLust, erdacht, um den Gästen mit Bildern von Schönheit, Liebe oder Eros ein sinnliches Vergnügen zu bereiten.

Wunderschöne Fantasien sind aus dem Leitspruch entstanden: Andrea Foglis magisches Silberzimmer, Carmen Müllers streng und elegant in Schwarz und Weiß gehaltener Raum mit einem einzigen quadratischen Rotlicht als Hingucker über dem Bett.

Für 22 Zimmer kaufte Staffler zusätzlich ältere Kunst von **Anselm Feuerbach** bis Leo Putz.

16.10.2003 bis 25.1.2004:

"In den hellsten Farben. Aquarelle von Dürer bis Macke"

Germanisches Nationalmuseum, **Nürnberg**

Einhundert selten oder noch nie gezeigte Meisterblätter aus dem Bestand der Graphischen Sammlung zeigen die Entwicklung von der Dürerzeit bis zur Klassischen Moderne. Zu sehen sind Aquarelle von Albrecht Dürer, Hans Hoffmann, Jan Brueghel d. J., Maria Sibylla Merian, Ignaz Günther, Jacob Philipp Hackert, Johann Heinrich Füssli, Johann Georg von Dillis, Wilhelm von Kobell, Caspar David Friedrich, Johann Adam Klein, Julius Schnorr von Carolsfeld, Rudolf von Alt, **Anselm Feuerbach**, Karl Schmidt-Rottluff, Franz Marc, Wassily Kandinsky und August Macke. www.gnm.de

8.2. bis 18.4.2004:

"Deutsche Stilleben des 19. Jahrhunderts"

Clemens-Sels-Museum, **Neuss**

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts sind Bilder bekannt, die die Niederländer "Stilleben" nannten: Bilder von Blumen und Früchten, Gemüse und Geflügel, kostbaren Gläsern und glänzenden Stoffen. Die Stillebenmalerei erlebte in den Niederlanden des "Goldenen Zeitalters" ihre Blüte. Weitgehend unbekannt ist, wie das Stilleben in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts fortlebte und sich nach 1800 entfaltete.

In rund 80 Gemälden vom Biedermeier bis zur frühen Moderne - aus zahlreichen öffentlichen wie privaten Sammlungen - entfaltet sich der Facettenreichtum von Blumenbouquets und Früchtearrangements, rustikaler Küchenstücke und Jagdstilleben sowie ergreifender Vanitas-Bilder. Das Spektrum der Namen umfasst Ferdinand Waldmüller, **Anselm Feuerbach**, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Carl Schuch, Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt, Oskar Kokoschka, Heinrich Vogeler, Paula Modersohn-Becker und viele andere. Einen besonderen Akzent setzt die Düsseldorfer Malerschule mit ihren ersten Stillebenspezialisten Johann Wilhelm Preyer, Jacob Lehnen und Joseph Wilms.

www.clemens-sels-museum.de

2000

Livorno

Un Tedesco a Livorno

Lavorando su Pietro Parigi e le xilografie avevo incontrato Dürer. E, attraverso quest'ultimo, **INCONTRO Friederich Anselm Feuerbach**.

Infatti il 4 gennaio 1880 **Feuerbach** muore nel suo appartamento presso l'hotel Luna di Venezia. La salma viene trasportata a Norimberga e le esequie hanno luogo il 12 gennaio nel cimitero di San Giovanni di Norimberga, dove trova riposo vicino al sepolcro di Albrecht Dürer.

Nel suo vagabondare, l'artista soggiornerà a Livorno da metà agosto fino alla fine di settembre del 1856 in cura presso il medico tedesco Dr. Alarzt, già medico di fiducia di Papa Gregorio XVI

--Amore a prima vista: è quello che legò **Anselm Feuerbach** all'Italia. Era il 29 maggio del 1855 quando il pittore tedesco vi giunse per la prima volta, assieme al poeta Joseph Victor Scheffel. La meta era Venezia. Lo scopo, per **Feuerbach**, era realizzare, come materiale di studio per l'Accademia e Scuola d'arte di Karlsruhe, copie di Tiziano e Veronese. Per Scheffel, invece, condurre degli studi nella Biblioteca di San Marco e nel Palazzo del Doge. Entrambi erano accomunati dal desiderio di nuove, più intense esperienze. E la borsa di studio offerta dal principe reggente di Baden fu un'ottima occasione per lasciare il Paese di origine, fino a quel momento avaro nel riconoscere il loro talento.

In opposizione al naturalismo pittorico dei suoi colleghi contemporanei, **Feuerbach** creava quadri pieni di pathos e ricchi di personaggi legati alla storia. Così, mentre altri si ispirano alla vita caotica della città o immortalavano momenti di vita domestica, o ancora, riproducevano una natura bucolica fatta di boschi e prati, lui si misurava con temi come la storia di Medea, di Ifigenia e il Simposio di Platone e si dedicava a un rinnovato studio e a una nuova percezione della natura " perché ", come affermava l'autore, "la natura va *sentita*". Il suo percorso artistico, iniziato con gli studi condotti all'Accademia di Dusseldorf e successivamente a quella di Anversa, già aveva soddisfatto il suo interesse per i fiamminghi e, poi, lo aveva portato a perfezionarsi nel ritrarre il nudo maschile che dipingeva, in modo quasi monumentale, su tele di grandi dimensioni. In seguito, al Louvre di Parigi, a tu per tu con le opere di grandi maestri, come Rembrandt, Tiziano, Veronese, ma anche dei contemporanei francesi Couture, Courbet e Delacroix, si dedica alla perenne ricerca della bellezza ideale che, a suo dire, si può raggiungere solo attraverso la rinascita dei fondamenti artistici dei maestri dell'antichità e del Rinascimento. Con questo spirito lascia una Venezia provata, che lo aveva accolto soffocata dalla calura estiva e invasa dall'orrore del colera. Prosegue il suo itinerario italiano passando per Padova, Bologna e Firenze. Si bea dei capolavori dei grandi maestri e ammira, appropriandosene, i principi stilistici rinascimentali. Non copia più le opere dei grandi né, nei suoi lavori. Si rifà ad esse. Il periodo dello "studio" si è ormai trasformato in una trasposizione individuale e autonoma di quello che amava definire il suo "pensiero esatto". In una lettera scritta in quel periodo l'artista, infatti, dice: "Benedetta l'ora che mi fece diventare padrone della tecnica per poter adesso seguire esattamente il vagare dell'anima".

A Roma giunge il 1° ottobre del 1856; vi rimarrà fino al 1873. Diventa socio dell'Associazione artisti tedeschi a Roma, frequenta assiduamente il salotto, aperto agli artisti, del musicista tedesco Ludwig Landesberg e per lui realizza "Dante e le nobildonne di Ravenna", che sarà esposta a Roma, Berlino e Francoforte. Per Wedeking, console a Palermo per il Principato di Hannover, dipinge invece il "Coro di Bambini". I piccoli modelli sono presi dalla strada. Nel suo atelier li osserva mentre mangiano e bevono e traduce in schizzi i mille momenti diversi. Stranamente, a Roma, non era facile disporre di modelli e, quei pochi che lo facevano per professione, non riscuotevano l'interesse del pittore. Fu un vero colpo di fortuna quando, casualmente, si imbatté in Anna Risi. Moglie di un calzolaio di Trastevere, diventò, per cinque anni, la modella, la musa e l'amata compagna del pittore. In lei, l'artista aveva finalmente trovato la personificazione dei suoi ideali di bellezza. La ritrae in mille modi, affidandole, di volta in volta, il ruolo di Madonna ("Maria col Bambino tra gli angeli musicanti", Dresda, Staatliche Kunstsammlungen) o quello, profano, di una baccante ("**Nanna come baccante**", Kultusministeriums, Stoccard) sovrapponendo alle interpretazioni idealizzate quelle di una sensualità quasi erotica. **Feuerbach** mette in scena rappresentazioni in cui nulla

è lasciato al caso. Per la sua modella è lui che disegna abiti e gioielli e sarti e orefici li realizzano fedelmente. Persino le cornici sono costruite secondo i suoi ferrei desideri. E' in questo periodo che, come scrive Jurgen Ecker (curatore della mostra e del catalogo e detentore di un dottorato di ricerca sul tema "**Anselm Feuerbach**. Catalogo critico dei dipinti, schizzi e studi in olio"), l'artista giunge a "un' elaborazione di un colore personale. Un colore che perde progressivamente lucentezza e diventa sempre più freddo mentre la luce tenue mira a superare le figure e la loro corporalità".

Di tanto in tanto **Feuerbach** torna in Germania, ma è l'Italia, ormai, il suo paese prediletto. Ed è a Venezia che, nel 1880, muore d'infarto.

Nel frattempo, le sue opere spiccano ormai nei musei pubblici d'Europa, sulle pareti di ville borghesi e nei saloni di mecenati della cultura.

E oggi, per la prima volta, dopo oltre un secolo, tornano in Italia. Per celebrare e contraccambiare un amore tutto italiano.

Grazie all'antologica che Livorno gli dedica, nelle sale di Villa Mimbelli, fino al 3 dicembre 2000. Oltre sessanta lavori, tra dipinti e disegni, raccontano l'arte del pittore tedesco.

3. März 2005

Der Mensch ist böse

Der große deutsche Maler und Mythologe Anselm Kiefer wird 60. Zeit für ein Gespräch über Gott und den Sinn des Lebens von Klaus Dermutz

.

ZEIT: Ist Ihr Vorname mehr von Ihrer Mutter oder mehr von Ihrem Vater ausgewählt worden?

.

Kiefer: Ich glaube von beiden. In der damaligen Zeit galten Klassiker wie der Maler **Anselm Feuerbach** sehr viel. Der Name, den man einem Kind gibt, ist ziemlich wichtig, weil es zum Teil sein Leben bestimmt – entweder als Gegensatz oder als Nachfolge. Ich habe mich später mit der Feuerbach-Familie sehr beschäftigt, mit dem Philosophen Ludwig **Feuerbach**. Es war eine Familie, die in Deutschland zwei Generationen hindurch eine große Rolle gespielt hat. Es gab den Maler, einen Kunsthistoriker, einen Archäologen und den Philosophen Ludwig **Feuerbach**, der heute fast vergessen ist, aber für Marx und Engels sehr wichtig war. Ludwig **Feuerbach** war damals in Deutschland ein Star. **Feuerbach** war ein Revolutionär. Ein **Feuerbach** war auch ein wichtiger Jurist.

1 April 2009

Buchmesse: Ich bin 200 Bücher

Wenn eine ganze Bibliothek in die Jackentasche passt: Neuartige Lesegeräte bedrohen die Geschäftsmodelle von Verlagen und Buchhändlern.

Von Marcus Rohwetter u.a.

Jeff Bezos scheint wieder einmal den richtigen Riecher für ein gutes Geschäft zu haben. Wie damals, in den neunziger Jahren, als er erkannte, dass das Internet zum größten Marktplatz der Welt heranwuchs. Als er den Onlineversandhändler Amazon gründete, Bücher mit der Post verschickte und damit die heile Welt der Buchhandlungen erschütterte.

Jetzt schlägt Bezos erneut die Brücke zwischen der alten Welt des bedruckten Papiers und der neuen digitalen. Die Zeit sei reif, das Buch neu zu erfinden, glaubt er. Also ließ er ein kleines

Lesegerät bauen, das, von der Bibel bis zu Horrorromanen, von Gedichtsammlungen bis zu Fachbüchern, alles speichern und darstellen kann. Kindle heißt das Gerät, übersetzt bedeutet das »anzünden, inspirieren, entflammen« – und genau darum geht es Bezos. Er will die Welt für eine neue Art des Lesens entflammen, sie für elektronische Bücher begeistern. Und diese Begeisterung soll sich wie ein Lauffeuer verbreiten.

Vor allem aber soll sie ein Kulturgut verschwinden lassen, das seit Jahrhunderten unseren Alltag prägt. Das Ende des gedruckten Buches soll eingeläutet werden.

Vom Physischen zum Digitalen heißt eine Veranstaltung von Amazon auf der gerade eröffneten [Frankfurter Buchmesse](#), und konsequenterweise will Bezos nicht persönlich erscheinen. Die nötige Aufmerksamkeit ist seinem Unternehmen ohnehin gewiss, der kleine Kindle ist das große Thema. In den heiligen Hallen des Literaturbetriebs herrschen Furcht und Unsicherheit vor dem, was passiert, wenn eines der ältesten Kulturgüter der Menschheit im Zeitalter des Digitalen ankommt: Verliert das Buch seine Seele, wenn es seinen Körper verliert? An Schreckensszenarien herrscht kein Mangel: leere Bücherregale in den Wohnzimmern. Tanten rätseln, was sie ihren Nichten und Neffen zum Geburtstag schenken sollen. Verlage, Autoren und Buchhändler haben keine Ahnung, auf welche Weise sie künftig ihr Geld verdienen sollen.

Oder? Die Chancen stehen nicht schlecht, dass Amazon einen ähnlich epochalen Wandel einleitet wie einst Johannes Gutenberg mit seiner Druckerpresse. Freilich könnte dieser Wandel auch ganz anders ausgehen als befürchtet. »Revolutionäres Potenzial« habe das elektronische Buch, schreibt die Technologieberatung Gartner – und meint das ausdrücklich hoffnungsfroh.

Als Amazon den Kindle im vergangenen Jahr in den [USA](#) auf den Markt brachte, war er schnell vergriffen. Vielleicht führt die Begeisterung also zu einer Neuentdeckung des Lesens. Gut möglich, dass Geräte wie der Kindle eine Generation für Poesie und Romane einnehmen, die vor allem vor Bildschirmen aufgewachsen ist. Und vielleicht können sie ja auch die schier unüberwindbare Kluft zwischen herkömmlichen und digitalen Medien auflösen.

Schon heute vereint der Kindle beide Welten: Seine Besitzer können sich aus einer riesigen Internetbibliothek mit Büchern, Zeitungen und Magazinen bedienen. Diese Bibliothek ist stets auf dem neusten Stand. Sie lässt sich wie eine Festplatte durchsuchen. In ihr ist nie ein Buch »vergriffen«. Und dennoch können Leser ihre Lektüre fernab von surrenden Computerlüftern und flackernden Bildschirmen genießen, auf dem Sofa, am Strand oder im Zugabteil.

Auf den ersten Blick hat der Kindle so viel Seele wie ein Waffeleisen. Das Gerät steckt in einem billigen, weißen Plastikgehäuse, wiegt knapp 300 Gramm und ist kaum größer als ein Taschenbuch. Links ist der Kindle dicker als rechts, und wer ihn in der Hand hält, fühlt einen gummiartigen Bezug auf der Rückseite. Zwei große Tasten an den Seiten sollen ermöglichen, was man bisher »Umblättern« nannte. [»Ein seltsames Gerät«, sagt der amerikanische Designer Mark Rolston.](#) Kein Zufall, dass Amazon gerade an einem etwas gefälligerem Nachfolgemodell arbeitet. Auf dem Bildschirm erscheint die Liste der jeweils gespeicherten Titel. Bis zu 200 digitale Romane, Sachbücher, Lexika und sogar Zeitungen. Klick: *Die Leiden des jungen Werthers*. Klick: *Der Da Vinci Code*. Klick, klick, klick.

Auf den zweiten Blick wartet der Kindle mit einer technischen Revolution auf: Der Bildschirm besteht aus elektronischem Papier und lässt sich genauso gut lesen wie eine Buchseite – scharf und ohne Flimmern. Anders als ein Computermonitor braucht er keine Beleuchtung. Das spart so viel Strom, dass man tagelang lesen kann, ohne den Kindle an die Steckdose hängen zu müssen.

Erfunden wurde das elektronische Papier von einem Forscher am Massachusetts Institute of Technology, jetzt erobert es erstmals den Alltag.

Dabei ist die Idee des elektronischen Buches keineswegs neu. Vor zehn Jahren stellte eine US-Firma auf der Buchmesse das Rocket-eBook vor. Die etwas pummelig aussehende Lesehilfe entsprach dem Zeitgeist, das Wörtchen »papierlos« war soeben zum Inbegriff des technischen Fortschritts avanciert. Doch nur wenige Verlage boten Bücher im Digitalformat an, und wenn sie es taten, mussten sich Leser die Dateien erst umständlich auf ihren Computer laden und von dort über ein Kabel auf das Lesegerät übertragen. Weil es einen herkömmlichen Bildschirm verwendete, machte der Akku des Rocket-eBook zudem schon nach wenigen Stunden schlapp.

Der zweite Anlauf scheint nun viel erfolgsversprechender. Zwar verrät Amazon bislang keine Verkaufszahlen, unter Beobachtern geht aber die Schätzung um, die Firma könne bis Jahresende in den USA eine halbe Million Geräte verkauft haben. »Die Leistung des Unternehmens war es nicht allein, den Kindle auf den Markt zu bringen, sondern auch die Verlage davon zu überzeugen, ihr Programm über den Kindle-Store zu verkaufen«, sagt Allen Weiner von der Beratungsfirma Gartner. Kindle-Besitzer können mittlerweile mehr als 185.000 elektronische Bücher, Magazine und Zeitungen aus dem Onlineladen beziehen. Ob *Indignation* von Philip Roth oder *Last Lecture*, die Lehren des jüngst an Krebs gestorbenen Professors Randy Pausch – selbst Spitzentitel von der Bestsellerliste der *New York Times* kosten in der elektronischen Fassung umgerechnet nur gut sieben Euro, weniger als hierzulande ein Taschenbuch.

Zudem nutzt Amazon neue Mobilfunktechnik, um Bücher auszuliefern. Kunden können jederzeit in der Onlinebuchhandlung stöbern und in weniger als einer Minute einen neuen Titel herunterladen – egal, wo sie sich gerade aufhalten. Die Kosten dafür sind bereits im Buchpreis enthalten. All das funktioniert bislang freilich nur in den Vereinigten Staaten, denn nur dort ist der Kindle zu haben, für 359 Dollar. Wann Amazon auch [Europa](#) beliefern will, ist unklar. Gerüchte, pünktlich zur Buchmesse solle der Verkaufsstart in Deutschland bekannt gegeben werden, kommentiert Amazon nicht.

Selbst wenn der Kindle scheitern sollte, wird ein anderes Unternehmen die Neuentdeckung des Lesens vorantreiben. Der Elektronikonzern Sony zeigte auf der Funkausstellung in [Berlin](#) kürzlich ein eigenes Lesegerät. Die Firma Polymer Vision will bald das handliche Readius verkaufen, dessen Display ebenfalls aus elektronischem Papier besteht, das sich sogar einrollen lässt. Plastic Logic entwickelt ein Gerät, das sich besonders für Zeitungsseiten eignet. Und die Deutsche Telekom testet unter dem Namen News4Me derzeit, wie sich Zeitungsartikel am besten übertragen lassen. »Wir wissen zwar, dass die Digitalisierung der Printmedien irgendwann kommen wird«, sagt Peter Möckel, Chef der Telekom-Forschungseinheit T-Labs. »Was die Leser von einer elektronischen Zeitung erwarten, müssen wir aber noch herausfinden.«

All diese Firmen haben jedoch ein großes Problem: Anders als Amazon haben sie keine Erfahrungen im Buch- oder gar Zeitungsgeschäft. Sie müssen erst eine passende Onlinebibliothek aufbauen und Verträge mit Verlagen schließen. Andererseits müssen auch Kindle-Besitzer mit drastischen Einschränkungen leben: Sie können neue Bücher bloß bei Amazon bestellen und auch nur auf dem Kindle lesen. Sollten sie sich eines Tages für ein anderes Gerät entscheiden, müssten sie sich ihre gesamte elektronische Bibliothek neu kaufen.

Die Technikdebatte übersieht, dass Bücher immer eine Sonderstellung hatten. Sie sind Wirtschafts-, vor allem aber Kulturgut. Wer sich auf eine Erzählstruktur oder Argumentationsfolge einlassen will, kann auf die Volltextsuche verzichten und wird die guten Seiten des klassischen Buches nach wie vor zu schätzen wissen. Allerdings ändert sich das persönliche Leseverhalten

schon jetzt. Wer stärker auf Informationssuche ist, für den wird deshalb vermutlich der Kindle wichtig werden. Viele dürften künftig sowohl elektronische wie auch herkömmliche Bücher lesen. Auf Reisen etwa könnte schon das Gewicht herkömmlicher Bücher für die elektronische Variante sprechen. Die Entscheidung für oder gegen ein gedrucktes Werk wird wohl in Zukunft je nach Situation ganz unterschiedlich ausfallen.

Eines aber scheint sicher: Mit der Digitalisierung des Buches geht ein Zauber verloren, der seit Jahrhunderten wirkt. Oft nahm er grundlegenden Einfluss auf Gesellschaften. Wissen verbreitend, stürzte das Buch Herrschaftsverhältnisse um. Gedanken ausfaltend, änderte es Überzeugungen. Emotionen transportierend, ließ es schon immer Bilder im Kopf entstehen, wurde deswegen sogar selber zur Metapher des Lebens und zum Gegenstand der Literatur.

Francesca und Paolo können erzählen, was ein Buch vermag. Dantes *Göttliche Komödie* hat sie um 1320 als ein Paar ins Werk gesetzt, das beim gemeinsamen Lesen eines Buches über die Liebe auf den Geschmack kam: »Wir lasen eines Tages, uns zur Lust...« Um es abzukürzen: Schon bald wird viel geküsst, und verständlicherweise gerät das Buch bald zur Nebensache: »Wir lasen weiter nicht in jener Stunde.« **Anselm Feuerbach** hat diesen Zusammenhang mehr als ein halbes Jahrtausend später gemalt und dabei ins Bild gesetzt, was ein Buch ist. Die Finger von Francescas rechter Hand hat der Maler wie neugierige Lesezeichen zwischen die Seiten des Buches gesteckt, das aufgeschlagen auf beider Schoß liegt. Francescas Hand hat schon weit nach vorn geblättert, den Inhalt des Buches vorwegnehmend: Wie mag das nur ausgehen? Paolos Arm ist um sie gelegt, aber noch berühren seine Finger sie nicht. Die Szene ist aus einer Gegenwart der Erwartung in eine offene Zukunft hin ausgespannt. Ebenso wie Dantes Werk zeigt das Gemälde, dass die individuelle Geschichte und die eines Buches aufeinander einwirken, sich gegenseitig spürbaren Sinn geben.

30 November 2009

ZEIT-Museumsführer: Bayerische Träumerei

Die Sammlung Schack in München

Von Wilhelm Trapp

Die Widmung, die der Bauherr 1909 im Giebel anbringen ließ, konnte die Beschenkten nur beleidigen: »Kaiser Wilhelm II. der Stadt [München](#) zur Mehrung ihres Ruhmes und großen Künstlern zum Gedächtnis«. Vom Preußenkaiser musste sich die kunststolze Bayernkapitale ein Museum schenken lassen! Ob die [Schack-Galerie](#) deshalb selbst vielen Einheimischen unbekannt ist?

Der wahre Stifter, Adolf Friedrich von Schack (1815 bis 1894), hatte andere Pläne. Der in Schwerin geborene, hochgebildete Diplomat, Literat und Kunstkenner, hatte früh **Anselm Feuerbach**, Arnold Böcklin und Moritz von Schwind durch Ankäufe gefördert. Diese bilden zusammen mit Werken Spitzwegs und Lenbachs eine einzigartig erhaltene Privatsammlung süddeutscher Malerei des mittleren 19. Jahrhunderts – die Schack gleichwohl lieber der Reichshauptstadt [Berlin](#) hinterlassen wollte. Er vermachte sie dem deutschen Kaiser, der sich wiederum aus Diplomatie für ihren Verbleib in München samt Galerieneubau entschied. Hitler hat die Sammlung 1939 dann auch besitzrechtlich bavarisiert – und so träumte die Schack-Galerie seit hundert Jahren an der einst prächtigen Prinzregentenstraße vor sich hin, vom wachsenden Verkehr umtost.

Jetzt aber soll alles anders werden. Zum Jubiläum wurde das Haus geliftet, Teppichmuff wich Parkettglanz, farbige Wände frisken die Gemälde kontrastiv auf, überwölbt von lichtswebenden Decken – die allerdings an trüben Herbstabenden derart aufleuchten, dass man meinen könnte,

Lenbachs bezaubernder Hirtenknabe schützte die Augen vor dem grellen Kunstlicht. [Sogar einen neuen Namen hat das Haus bekommen, »Sammlung Schack«](#). Weil, so die Begründung, die Sammlung ja älter als das Gebäude sei. Seltsam nur, dass die Umtaufe just zum Hundertsten des Gebäudes geschieht.

In Wahrheit dürfte es wohl um das sogenannte Corporate Branding der Münchner Museen gehen, also um Namenszauber: Etwas vom Hype der Sammlung Brandhorst soll magisch auf die schlummernde Sammlung Schack übergehen, gibt es doch verblüffende Parallelen. Beide Museen beherbergen Privatsammlungen zu Kunstgebieten, für die es ein paar Türen weiter viel größere Häuser gibt; beide schließen sich wurmfortsatzartig an große Museumsareale an. Fürchten die Verantwortlichen denn nicht, dass der Namenszauber sich umwenden könnte? Dass der Publikumsmangel der vormals hochberühmten Sammlung Schack dereinst zum Menetekel der Sammlung Brandhorst werden könnte?

Im ZEIT-Museumsführer stellen wir Ihnen jede Woche eines der schönsten Museen Deutschlands vor. Um alle bisher veröffentlichten Museumsführer der ZEIT aufzurufen, klicken Sie bitte auf das Bild Stuart Franklin/Bongarts/Getty Images

Aber vielleicht wird ja alles gut, die Bilder hätten es verdient. Schacks dornröschenhafte Sammlung zeigt eine zwischen Schwinds Märchenromantik und der mediterranen Melancholie Böcklins versunkene Kulturnation, überall wird geträumt, gesonnen, geschlafen. Die Flucht, ob nach Süden, in den Mythos, »ins« Mittelalter, scheint das Hauptthema – solange man betrachtet, was da gemalt ist. Schaut man aber, wie es gemalt ist, verfliegen die eskapistischen Nebel, und plötzlich drängt es aus der Herzkammer des 19. Jahrhunderts kraftvoll nach vorne, ins zwanzigste.

Das beginnt konzeptionell mit den Kopien der venezianischen Renaissance im wieder geöffneten Hauptsaal. Bellini, Tintoretto, [Tizian](#) ließ Schack kopieren, nicht aus naiver Sammelei, sondern zu Studien, weshalb Schäden und Schmutz genau abgemalt wurden. Schack verglich Bildkopien – was für ein Gedanke! – mit literarischen Übersetzungen.

So werden Verbindungen sichtbar. Etwa wenn der Maler Lenbach 1868 den Maler Tizian kopiert, dann hellt das zeitlose Licht des Italieners auch manche Landschaften des Deutschen auf – in Richtung Cezanne. Arnold Böcklins dunkle Zypressen liegen andererseits so undurchdringlich auf der Leinwand wie Rothkos metaphysische Felder; und die gischtwilde Erotik seiner Meereswesen lässt mache Entfesselung der Avantgarde voraus ahnen. Und Moritz von Schwinds so beliebte, pastillenbunte Fabeln, seine Ritter und Maiden, scheinen schon von Amerika zu träumen, von ihrem Comeback in den wahrhaft populären Fantasiewelten der Disneystudios. Ein Narr, wer glaubt, die Bilder würden jemals schlafen.

6 April 2010

Museumsführe: Hier wartet Frau Wollust

Das Augustinermuseum ist nach der Wiedereröffnung eine spektakuläre Kunstschau geworden in der perfekten Balance zwischen Inszenierung und konservatorischer Verantwortung von Hans-Joachim Müller



Spannend auf jedem Meter. Der Skulpturensaal im Zentrum des Freiburger Augustinermuseums |
© Christian Richters

So nah war man der Wollust noch nie. Siebenhundert Jahre ist sie alt oder jung, wer kann das schon sagen. Hielt sich oben am Freiburger Münsterturm die Hand vor die Brust. Hat alles gesehen, ohne dass jemand sie recht sah. Bis man sie aus luftiger Höhe herunterholte und ihr im neuen Augustinermuseum ein auskragendes Postament baute. Dort endlich hat die Allegorie der Luxuria die Chance, an ihr Verführungsziel zu kommen. Und erst jetzt sieht man, was für eine wunderbare Lasterfigur die Steinmetzen zu Beginn des 14. Jahrhunderts weit über den verwinkelten Dächern der damals noch sündenfreien Stadt angebracht haben.

Wiedereröffnung wäre das falsche Wort. Es ist in Wahrheit nichts weniger als ein neues Museum entstanden, eines, das es so bislang nicht gab, dessen Schätze in wenig zugänglicher Weise mehr verwahrt als ausgestellt waren. Nur der Kenner hat gewusst, dass sich Freiburg im Wettstreit der Mittelaltersammlungen nicht zu verstecken braucht. Aber unzulängliche Präsentationsmöglichkeiten und eine autistische Museumspolitik in Tateinheit mit fortgesetzter Öffentlichkeitsabwehr führten dazu, dass man das Haus kaum noch wahrnahm. Wenn der Freiburger tatsächlich einmal die Kinder packte und zum Museumsbesuch anstiftete, dann ging er mit ihnen die alten Uhren und Bauernbetten anschauen – und nicht zum Marientorso mit den roten Tränenperlen im gotischen Schmerzgesicht und dem Sternenkleid am erstarrten Körper. Vorerst sind die kulturhistorischen Bestände nun eingelagert. Aus dem Augustinermuseum ist ein Kunstmuseum von spektakulärem Zuschnitt geworden.

Im ZEIT-Museumsführer stellen wir Ihnen jede Woche eines der schönsten Museen Deutschlands vor. Um alle bisher veröffentlichten Museumsführer der ZEIT aufzurufen, klicken Sie bitte auf das Bild | © Stuart Franklin/Bongarts/Getty Images

Das Haus, im Kern eine mittelalterliche Klosteranlage, im 19. Jahrhundert Stadttheater, in den zwanziger Jahren im neobarocken Stil zum Museum umgerüstet, hat dem Architekten Christoph Mäckler nicht viel Gelegenheit gelassen, mit genialischer Baumeistergebärde mitten in der Stadt aufzutrupfen. Die Qualität seiner Architektur liegt in der fantasievollen Detailarbeit, die der Anmutung und der Aufgabe gleichermaßen gilt. Wirklich zum Staunen, wie es gelingen konnte, auf

engem Grundriss ein Museum zu entwerfen, in dem man keine noch so steile Treppe scheut, um immer wieder neue Einblicke, Ausblicke, Überblicke zu entdecken. Das Museum, spannend auf jedem Meter, ist nicht frei von kirchenähnlicher Feierlichkeit, aber zugleich ganz zeitgenössischer Erlebnisraum. Für Einsicht und Erkenntnis ist so gut gesorgt wie fürs schiere Vergnügen. Perfekter kann die Balance zwischen Inszenierung und konservatorischer Verantwortung nicht sein.

Mäckler und das Freiburger Museumsteam haben der kaum bekannten Sammlung die denkbar angemessensten Auftrittsmöglichkeiten geschaffen. Im Zentrum eine große Halle mit den mächtigen Propheten vom Freiburger Münsterturm, links und rechts Seitenschiffe mit delikate abgestimmten Wand- und Stellplätzen für die Tafelmalerei und Holzskulptur vom 11. bis zum 15. Jahrhundert. Nirgendwo herrscht Gedränge. Eher hat man den Eindruck, alle Bemühung sei dem einzelnen Meisterwerk geschuldet, der frühgotischen Christus-Johannes-Gruppe genauso wie dem *Sündenfall* des Meisters H.L., Martin Schaffners *Jüngstem Gericht*, Nicolaus Hagenauers *Täufer* oder Grünewalds famose *Schneewunder*-Altarflügel. Dahinter ein sakristeiähnlicher Barocksaal, wo die skulpturalen Stücke vor der wandhohen Orgel aus dem Kloster Gengenbach ungemein suggestive Bühnen bekommen haben. Oben Galerien mit Dunkelkammern für Beispiele aus der großartigen Glasfenstersammlung, Umgänge mit thematischen Werkzusammenstellungen (Passion, Marienleben, Heilige) und zuletzt noch einmal eine Treppe hinauf in den ausgebauten Dachstuhl, wo verschränkt im jahrhundertealten Holzwerk ein Kubus steht, in dem zu besichtigen ist, dass mit **Feuerbach**, Thoma und Winterhalter das Augustinermuseum auch aus dem 19. Jahrhundert einiges zu bieten hat.

Ein Schmuckstück unter der neueren Museumsarchitektur. Zum Schwärmen schön. Nun hat Frau Wollust, worauf sie immer gewartet hat, dass man ihr mal ganz nah auf den Sandstein sieht.

19 April 2010

Pfalzgalerie Kaiserslautern: Betörende Üppigkeit

von Shirin Sojitrawalla



Im Stil der Neorenaissance überragt sie die Stadt. Die Pfalzgalerie Kaiserslautern | © Pfalzgalerie Kaiserslautern

Dieses Bild ist alle Bilder, und darauf zu sehen ist so gut wie nichts: bloß eine gigantische weiße Fläche, eingefasst von einem übermütig bunten Rand. Das titellose Bild aus dem Jahr 1968 stammt von Sam Francis. Jeder darf es mit seinen eigenen, seinen inneren Bildern füllen oder auch nur der hypnotischen Kraft dieses Kunstwerks erliegen. Ein Privatsammler hat den Francis gemeinsam mit anderen Werken amerikanischer Künstler dem [Museum Pfalzgalerie](#) als Dauerleihgabe vermacht. Und das nicht von ungefähr, ist doch die Kunst Amerikas einer der Sammlungsschwerpunkte des Hauses. Und auch das nicht von ungefähr, schließlich leben Tausende US-Amerikaner in [Kaiserslautern](#) und drum herum, die Ramstein Air Base ist nur wenige Kilometer entfernt.

Ein Privatsammler war es auch, der den Grundstock für die Gemäldesammlung der Pfalzgalerie legte. Der Münchner Hofrat Joseph Benzino (1819 bis 1893) vermachte ihr etwa 150 Gemälde, darunter Werke von [Anselm Feuerbach](#), Carl Spitzweg und Johann Wilhelm Schirmer. Eröffnet wurde das Museum, das in einem zweiflügeligen Gebäude im Stil der Neorenaissance die Stadt überragt, schon rund 20 Jahre vorher – 1880 als Pfälzisches Gewerbemuseum, das Kunsthandwerk ausstellte. Kunsthandwerk stellt die Pfalzgalerie auch heute noch aus. Ein Raum ist der neuen Sachlichkeit gewidmet, lauter Gläser, Schalen und Vasen sind hier zu sehen. Gleich daneben langweilt sich Paul Kleinschmidts *Gähnende Dame* jenseits des guten Geschmacks und betört uns mit ihrer karikaturesken Üppigkeit und Fülle. Wer von ihr wieder auf die Gläser und Vasen blickt, der staunt, wie gut sich diese auch in ihren speckigen Fingern machen würden.

Im ZEIT-Museumsführer stellen wir Ihnen jede Woche eines der schönsten Museen Deutschlands vor. Um alle bisher veröffentlichten Museumsführer der ZEIT aufzurufen, klicken Sie bitte auf das Bild Stuart Franklin/Bongarts/Getty Images

Ähnliche Korrespondenzen ergeben sich zwischen [Anselm Feuerbachs](#) Gemälde *Der Märchenerzähler*, das dem persischen Dichter Hafis huldigt, und den Jugendstilgläsern aus Nancy, die sich in der Vitrine nebeneinander recken. Diese Art der Zusammenstellung lenkt den Blick *en passant* auf die Form und verdeutlicht den Kunstcharakter des ausgestellten Handwerks. Zuweilen geht es dabei auch angenehm didaktisch zu. Im Raum »Stimmungen – Horizonte« treten Landschaftsbilder aus dem 19. Jahrhundert in einen Dialog mit zeitgenössischen abstrakten Werken, und man kann sich nur wundern über die erstaunliche Ähnlichkeit.

Oft ist in diesem Museum die Anordnung der Werke ebenso sinnlich wie sinnig. »Transparenz und Dichte« verspricht ein Raum, in dem eine geradezu Zen-artige Konzentration herrscht. Andreas Bees zart wuchtiges *Kannibalenfass* lädt dazu ein, es mit mantrahaften Bewegungen zu umrunden, bis sich das Kunstwerk in Schwingung versetzt. Als Farbkontrast glänzt an der hinteren Wand ein Bild von Norbert Frensch, das der Farbe Schwarz unheimliche Tiefe verleiht. Und daneben hängt eine der kleinformatischen Farbmeditationen von Martin Streit. Zwei deutsche Maler, die man in Kaiserslautern entdecken kann.

Andere lohnen die Wiederentdeckung, etwa der deutsche Impressionist Max Slevogt. Seine Porträts sind von geradezu fotografischer Intensität und nutzen das Spektrum der Farbe Weiß. Deutsche Impressionisten und Expressionisten sind ein weiterer Schwerpunkt der Sammlung wie auch Landschaftsbilder und Porträts des 19. Jahrhunderts. Außer Gemälden und Skulpturen und dem Kunsthandwerk gehören rund 15.000 Blatt Grafiken zur Sammlung, darunter Arbeiten von [Max Ernst](#), [Paul Klee](#) und [Pablo Picasso](#). Die empfindlichen Papiere werden freilich nur sparsam ausgestellt. Wie sich der Besucher in diesem Museum ohnehin zu keinem Moment von der Fülle der Exponate erschlagen fühlt. Werke wie Betrachter atmen frei. Hinzu kommt die heitere

Lebenszugewandtheit des Hauses. Hier herrscht kein hochnäsiger Kunstbetrieb, bei dem Besucher die Luft anhalten und den Rücken strecken. Vielmehr hocken Kinder auf dem Boden und lassen sich belehren, jagen amerikanische Schüler von Saal zu Saal, und dazwischen bekommen vorgeblich Erwachsene gegenwärtige Videoinstallationen erklärt. Anderswo nennt man das Tag der offenen Tür. In Kaiserslautern ist es ein normaler Dienstag.

3 September 2010

Durchtrainiert und schwer bewaffnet

Eine Ausstellung beleuchtet die weltweit gepflegte Mär von kriegerischen Amazonen. Von [Urs Willmann](#)

Die Lippen dünner als die von [Angelina Jolie](#), die Oberweite ein wenig geringer. Ansonsten aber ganz [Lara Croft](#). Die Vorstellung, die sich Männer in der Antike von einer Amazone machten, unterschied sich nicht grundsätzlich von der kraftstrotzenden Protagonistin im Computerspiel Tomb Raider und der von Jolie gespielten gleichnamigen Filmfigur. Sie waren stark, durchtrainiert und grausam – jene sagenumwobenen Frauen, die angeblich Krieg gegen [Athen](#) führten, vor den Toren Trojas kämpften und Alexander den Großen trafen.

Die griechischen Schriftgelehrten schilderten die schwer bewaffneten Amazonen als »männergleich« (Homer) und »wohlberitten« (Pindar). Sie sollen in einer männerfreien Gesellschaft gelebt haben oder zumindest in einer, in der alles anders war als im klassischen [Griechenland](#): Im Amazonenreich verrichteten Männer Frauenarbeit, Frauen übernahmen Männerrollen. Und damit diese Verhältnisse bestehen blieben (so berichtete es Diodor), wurden die männlichen Nachkommen verstümmelt. Oder gar nach der Geburt getötet.

Stellten antike Künstler die männermordenden Bestien bildlich dar, mischten sie dem Schrecken Erotik bei, schließlich wurden die meisten Vasen von Männern gekauft. Also: entblößte Brüste, kurze Röcke, entrückter Blick. Die Amazone war in erster Linie eine männliche Projektion.

Als Mythos ohne großen Realitätsbezug macht sie einen Teil der [aktuellen Ausstellung im Historischen Museum der Pfalz in Speyer](#) aus. Den Angriff des Frauenheers auf Athen hat es nämlich nie gegeben. Vielmehr war der Mythos der Amazonen eine kulturelle Schöpfung, ein zugespitzter Gegengedanke. Er sollte wohl verdeutlichen, dass es zur männerdominierten Gesellschaft keine Alternative gab. Geografisch wurde dieser schlimme Gegenentwurf am Rand der damals bekannten Welt platziert, nördlich des Schwarzen Meers und im [Kaukasus](#).

Doch die Ausstellung rekapituliert auch, was die aktuelle archäologische Forschung dazu beiträgt, die Wurzeln dieses Mythos zu ergründen. Was mag vor 3000 Jahren die Männer dermaßen fasziniert haben, dass ihre Fantasie überschäumte? Vielleicht waren es jene Kriegerinnen, deren Überreste in den vergangenen Jahrzehnten in den Steppengebieten zwischen [Osteuropa](#) und [Sibirien](#) zum Vorschein gekommen sind.

In zahlreichen Gräbern sind Frauen nicht nur mit Schmuck oder Keramik beigesetzt worden, sondern auch mit kriegstauglichem Gerät: Pfeilbögen, Speerspitzen, Dolchen, Reiterkleidung und Zaumzeug. Mit diesen Utensilien scheinen die Frauen unterwegs gewesen zu sein. Davon zeugen ihre Verletzungen: Die Frau im Grab von Semoawtschala hatte eine schwere Kopfverletzung erlitten, im Knie der Toten von Schurowka steckte eine verbogene Bronzepfeilspitze. Im Schädel einer der Toten von Tschertomlyk fand man eine dreiflüglige skythische Pfeilspitze. Trafen diese Frauen womöglich als »Amazonen« auf griechische Heere und beflügelten den Mythos?

Das kriegerische Frauenvolk hat es nie gegeben. Aber der Geschichtsschreiber Herodot berichtete immerhin von der Flucht der Amazonen an die nördliche Schwarzmeerküste – und dass sie sich mit den dort lebenden Skythen verbunden hätten. So lässt sich zumindest geografisch der Bogen in jenes Gebiet »am Rand der bekannten Welt« schlagen. Die Gräber belegen, dass es dort vor 2500 Jahren bewaffnete Frauen gegeben hat – allerdings kein Frauenvolk.

Und die Frauen waren stark! Die Hamburger Archäologin Renate Rolle vermutet, dass die typische Kriegerin der Steppengebiete gut trainiert war: »Durch die fleischhaltige Kost und die Vielseitigkeit der ›sportlichen‹ Übungen entsprach sie vermutlich dem Typ heutiger Mehrkämpferinnen oder Distanzreiterinnen: kräftig, beweglich und schlank.« Keine Belege gibt es jedoch für das am häufigsten bemühte Klischee: dass den Amazonen eine Brust amputiert oder ausgebrannt worden sei, damit diese beim Bogenschießen nicht hinderlich war.

Die Griechen hatten die Legende verbreitet – und alle nahmen sie auf, bei jeder Gelegenheit. Als der Rand der Welt bis nach Amerika hinausgeschoben wurde, kursierten auch dort plötzlich Geschichten von sagenumwobenen Frauenreichen. Das Amazonasgebiet hat daher seinen Namen, und [Kalifornien](#) ist nach der Amazonenkönigin Califia benannt. Im Mittelalter war es Mode, sich als Amazone porträtieren zu lassen. Und Frauen im Reitsport werden noch heute als Amazonen bezeichnet.

Die erstaunlichste (reale) Blüte aber trieb der Mythos in [Afrika](#), auf dem Gebiet des heutigen Benin. Ab dem 17. Jahrhundert durften die Ehefrauen des Königs von Dahomey, 4000 bis 5000 an der Zahl, nur vom König berührt werden. Der nutzte diese Vorschrift nicht nur, um Verbrecher zu bestrafen, sondern auch zur Plünderung oder zum Anzetteln von Kriegen. Die hochgerüsteten Haremsdamen zogen wie ein Polizeitrupp durchs Land, prügeln, töteten, klauten nach Belieben – schließlich war es keinem erlaubt, sich den Gespielinnen des Königs in den Weg zu stellen.

Die Amazonen von Dahomey existierten als königliche Schutztruppe bis 1892. Dann wurden sie von den Franzosen besiegt. Von den 1200 Kämpferinnen sollen nur 50 überlebt haben. Eine allerdings äußerst lange – sie hieß Nawi und starb 1979. Ist die Rechnung korrekt, dann war sie mindestens 103 Jahre alt. Und falls die Geschichte doch nicht ganz stimmt, dann passt sie zur Tradition fast aller Erzählungen über Amazonen.

3 April 2013

Louvre: Auf dem Sonderweg

War die deutsche Kunst schon immer auf Katastrophe und Krieg programmiert? Eine Ausstellung im Louvre über die Jahre 1800 bis 1939 suggeriert das – und sorgt damit für einen kulturpolitischen Skandal. Von [Adam Soboczynski](#)



Der französische Premier Jean-Marc Ayrault (Mitte), seine Frau Brigitte und der Präsident des Louvre, Henri Loyrette (rechts) nach dem Besuch der Ausstellung "De l'Allemagne, 1800-1939 - From Friedrich to Beckmann". | © BERTRAND GUAY/AFP/Getty Images

Wer dieser Tage durchs Quartier Latin spaziert und die jungen und alten Parvenüs mit ihren schmalen Slippers, rosa Seidenschals und kleinen, lustigen Mischlingshunden erblickt, die Frauen, die mit herausgestellter Sorglosigkeit und baumelnden Einkaufstäschchen die Straße wie schwebend überqueren, als führen keine Autos, hält das Gerede von der französischen Wirtschaftskrise für die Erfindung windiger Journalisten. Aber man steht eben nicht vor den Wohnblocks der Banlieues, sondern im wohlhabenden Zentrum der Wohlstandsinsel Paris und wundert sich deshalb nur kurz, dass einem tatsächlich Dominique de Villepin, der ehemalige Ministerpräsident, in einer Seitenstraße des Boulevards Saint-Michel mit stolzester Lässigkeit entgegenkommt, sehr offenkundig die Sonne genießend, die in Berlin dieser Tage ihren Dienst komplett verweigert.

Der Weg führt über die Seine zum [Louvre](#), rasch vorbei an den zu Verliebtheitsposen entschlossenen Paaren, man ist ja sozusagen beruflich angereist, um sich die große und gefeierte deutsch-französische Sonderausstellung über deutsche [Kunst](#) anzuschauen, die – so viel sei vorweggenommen, und so viel hatte man schon vor der Reise gerüchteweise gehört – zu einigem Streit zwischen den französischen und den deutschen Organisatoren geführt hat. Denn so, wie sie jetzt konzipiert ist, hätte sie aus deutscher Sicht nie konzipiert werden dürfen. Und dass sie so konzipiert ist, wie sie konzipiert ist, hängt zumindest auch mit der europäischen Krise zusammen, die zu "Verständigung", "Freundschaft" und "Versöhnung", der üblichen diplomatischen Feiertagsprosa, nicht unbedingt einlädt.

Die [Ausstellung](#) wurde naturgemäß trotzdem vergangene Woche vom deutschen Kulturstaatsminister Bernd Neumann mit dem französischen Premierminister Jean-Marc Ayrault und der Kulturministerin Aurélie Filippetti sehr feierlich eröffnet. Sie nennt sich [De l'Allemagne, 1800–1939. De Friedrich à Beckmann](#) und wird anlässlich des [50. Jahrestags der Élysée-Verträge](#) unter der Schirmherrschaft von Bundeskanzlerin Angela Merkel und Staatspräsident François Hollande gezeigt. Konzipiert wurde sie "auf Initiative des vom Bund geförderten Deutschen Forums

für Kunstgeschichte in Paris in Zusammenarbeit mit dem Louvre". So jedenfalls steht es in der offiziellen Pressemitteilung der Bundesregierung.

Deutsche Malerei in einer Überblicksschau ist ein Novum

Die Ausstellung ist im Untergeschoss des [Louvre](#) untergebracht, in der Hall Napoléon, in etwas schmalen Gängen, der unbedarfte Museumsbesucher muss sich ein wenig durchfragen, bis er im ersten Raum vor Tischbeins bekanntem Goethe-Gemälde steht. Aber dass hier überhaupt so etwas ganz und gar Exotisches wie deutsche Malerei in einer Überblicksschau (etwa 200 Werke, meist Leihgaben) gezeigt wird, ist ein Novum und offenbar schon per se ein Umstand, der Applaus herausfordert. Man war sich sogleich einig, dass die Ausstellung "den Franzosen lieb gewonnene Klischees über das Nachbarland austreiben" möchte (*Süddeutsche Zeitung*), dass die "Vielfalt der Strömungen und Möglichkeiten" veranschaulicht wird (*Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*) und eine "Kunst von großer Vielfalt" gezeigt wird, die zuvor in Frankreich "mit Vorurteilen behaftet" war (*Die Welt*).

All dies stimmt. Zumindest solange man sich ausschließlich auf die Auswahl der einander wunderbar widersprechenden Gemälde konzentriert und die Saaltexte, die nahezu alle ausschließlich auf Französisch abgefasst sind (wie auch sogar die Gemäldenamen), die Interpretationen, die der Audioguide offeriert, und das Begleit- oder Presseheft zur Ausstellung großzügig ignoriert. Kurzum, man muss das den Bildern unterlegte Ausstellungskonzept völlig ausklammern, um sich an den Werken zu erfreuen, die, von Goethes menschenfreundlichem Kosmopolitismus ausgehend, einen Bogen zum Beginn des Zweiten Weltkriegs 1939 spannen.

Dass Herausragendes ausgestellt würde, konnte bei einem derart staatstragenden Projekt ohnehin vermutet werden, darunter Gottlieb Schicks klassizistische Gemälde, religiös beseelte Werke der Nazarener wie Julius Schnorr von Carolsfeld, Caspar David Friedrichs Landschaften, mit Adolph Menzels *Eisenwalzwerk* das erste große Industriegemälde Deutschlands überhaupt, mit Max Beckmanns *Hölle der Vögel* (1938) eine Allegorie auf die Naziherrschaft, mit Lovis Corinth's Spätwerk *Ecce homo* (1925) eine Versinnbildlichung der geschundenen Kreatur Mensch zwischen den Weltkriegen.

Das Konzept vereinfacht zu nennen wäre ein Euphemismus

Man könnte auf den ersten Blick meinen, dass es angesichts dieser so unterschiedlichen Werke und ihrer disparaten Kontexte unmöglich sein dürfte, die deutsche Kunst als Versinnbildlichung einer politischen Verfallsgeschichte zu instrumentalisieren. Doch genau dies ist offenkundig beabsichtigt – die Kunstwerke sollen für die Nationenbildung der Deutschen eintreten, diese repräsentieren. Die Ausstellung steht vom ersten Raum an unter den großen Leitbegriffen apollinisch und dionysisch, Extreme, mit denen Deutschland angeblich unablässig und unausgeglichen rang. Das Apollinische, die Form und Ordnung, wird Goethe und der Klassik zugeordnet, das Dionysische, das Rauschhafte und Wilde, mit den deutsch-französischen Kriegen in Verbindung gebracht.

Im heimlichen Zentrum der Ausstellung, in der Place à Dionysos, einer Art Giftsaal, wird ausgerechnet mit bisweilen ironischen Werken von Arnold Böcklin (*Spiel der Nereiden*), **Anselm Feuerbach** (*Medea an der Urne*) und Franz von Stuck (*Der Kampf ums Weib*) anhand einer großen Wandtafel der Besucher belehrt, wie die deutsche Kunst mit dem Aufstieg Preußens ins Dionysische entglitt. Die deutschen Künstler hätten im Einklang mit dem Bismarckschen Reich "primitive Regungen" (*pulsions primitives*) entdeckt, die Iphigenie sei der Medea gewichen, das Weib sei hysterisch geworden, das Deutsche habe sich gegen den Fortschritt Frankreichs gestellt, gegen "den Materialismus und den internationalen Charakter der französischen Avantgarden".

Einmal mehr steht hier eine entgleiste, in sich verkapselte deutsche Moderne der französischen, weltoffenen Zivilisation gegenüber – eine Argumentation, die spätestens mit Werner Hofmanns Monografie *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?* (1999) nur mit größten Einschränkungen geführt werden kann.

Das Konzept der Ausstellung im Louvre vereinfacht zu nennen wäre ein Euphemismus. Es wird suggeriert, in Deutschland habe es – wie in Frankreich – ein kulturelles Zentrum oder eine dominante Akademie gegeben, die ästhetische Vorgaben hätte machen können. Vollständig ausgeblendet wird die im internationalen Vergleich große Unabhängigkeit der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert, die sich gerade keiner rigiden Norm fügte: Die Exzentriker wurden von Carl Spitzweg konterkariert, pickelhaubiger Nationalismus wurde durch deutsche Innerlichkeit und biedermeierliche Betulichkeit unterwandert. Böcklin, **Feuerbach** und von Stuck als Illustrationsmaterial für eine Unheilsverstrickung der Deutschen, also die These vom deutschen Sonderweg zu benutzen, der schnurstracks zur nationalsozialistischen Vernichtungspolitik führe, das kann man ohne Chuzpe kaum tun.

Dass die Ausstellung mit der Zäsur 1939 endet (obgleich im Eingangsbereich beeindruckende neue Werke von Anselm Kiefer stehen), ist daher auch kaum misszuverstehen: Der deutschen Kunst ist das Grauen seit Goethe geschichtsphilosophisch eingeschrieben. Die Sehnsuchtslandschaften Italien und Griechenland, die Besinnung auf die Gotik, die deutsche Mittelalterbegeisterung, die starke Betonung des Alltagslebens, die Beschwörung deutscher "Tiefe" bilden in dem so gesetzten Interpretationsrahmen jeweils nur Etappen zur deutschen Katastrophe.

Es passt ins Bild, dass die Romantik unter der "*hypothèse de la nature*" mit einigem Gewicht auf ihre politischen Aspekte hin beleuchtet wird, der entsprechende Beitrag des Audioguides legt den Schwerpunkt auf die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich und entdeckt darin antinapoleonische Tendenzen, die hinter der vermeintlich unschuldigen Naturdarstellung lauern. Das kann man mit einigem Deutungseifer durchaus so sehen. Wenn aber in einem Nebenraum Ausschnitte aus Leni Riefenstahls Olympia-Film gezeigt werden, ist man herzlich eingeladen, eins und eins zusammenzuzählen.

"Die Franzosen haben sich die Deutungshoheit nicht nehmen lassen"

Nun ist die Ausstellung ein deutsch-französisches Gemeinschaftsprojekt. Das Commissariat Général teilen sich der Präsident des Louvre, Henri Loyrette, und Andreas Beyer, der Leiter des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris. Den 55-jährigen Kunsthistoriker Beyer, der in Basel lehrt und für seine Tätigkeit in Paris beurlaubt ist, treffen wir in der Brasserie Vagenende auf dem Boulevard Saint-Germain, man sieht sich in den zahlreichen Spiegeln des mit allerlei Verzierungen versehenen Art-nouveau-Saals beständig mehrmals. Beyer zerlegt mit allerlei Werkzeugen einen *tourteau* und kommt sogleich auf seine Unzufriedenheit mit der Ausstellung zu sprechen. Er spricht schnell und lebhaft, mit einer selten gesehenen Mischung aus Zorn und Heiterkeit: Nun ja, die Ausstellung, das deutsch-französische Projekt. Das sei seit Langem geplant gewesen, auf seine Anregung hin. Man habe gemeinsam mit dem Louvre das "Repertoire von Bildern erstellt und eine Auswahl getroffen". In bester Eintracht.

Etwa vor einem Jahr, als es ernst wurde und man in die konkrete Umsetzungsphase des Projekts geraten war, sei etwas aus seiner Sicht höchst Ungewöhnliches geschehen. Die deutsche Seite sei von der "Deutung des Ausstellungsinhaltlichen und seiner Exponate" ausgeschlossen worden, die französische Seite habe das Gespräch über Inhaltliches verweigert. Weder an den Saal- noch an den Presstexten, noch am museumspädagogischen Begleitmaterial wie dem Audioguide sei man

beteiligt gewesen: "Diese Restriktionen sind im internationalen Wissenschaftsverkehr unüblich, um es gelinde zu sagen. Ich habe das als unangemessen empfunden."

"Ein zunehmend nationaler Diskurs über das Projekt gelegt"

Andreas Beyer hat natürlich gewusst, dass er mit seinem Deutschen Forum, das vom Bildungsministerium finanziert wird, ein gegenüber dem Louvre vergleichsweise schwacher Partner ist. Er legt daher auch Wert darauf, nicht als unrealistischer Wichtigtuer zu erscheinen. Er beklagt vielmehr, dass sich "ein zunehmend nationaler Diskurs über das Projekt gelegt" habe und dass der Louvre "eine teleologisch ausgerichtete Geschichte der Entwicklung Deutschlands" zu zeigen beabsichtigte. Die französische Seite habe sich "die Deutungshoheit offenbar nicht nehmen lassen wollen", sagt Beyer. Weder mit der anspielungsreichen Jahresklammer der Ausstellung, 1800–1939, sei er einverstanden noch mit dem geschichtsphilosophischen Überbau. Das sei doch "in einer turbulenten Zeit wie unserer, die auch zu einer Renationalisierung der Kulturen zu führen droht", fatal, "diese Verkürzung auf eine rein politische Perspektive. Kunst und Politik gehen nicht problemlos ineinander." Sehr einverstanden sei er hingegen mit den ausgestellten Bildern, die würden sich einer politischen Vereinnahmung nämlich widersetzen: "Insofern hat sich all die Mühe gelohnt."

Zeit für den Nachtsch, ein kleines, aber mächtiges Stück *baba au rhum*. Er, Beyer, habe lange gerätselt, weshalb es zu einer derart "abrupten Abkühlung" mit den Franzosen gekommen sei.

Hängt es, fragt man, mit der Krise zusammen? Mit einem französischen Selbstbehauptungswillen? Einer nationalen Stärkedemonstration aufgrund von wirtschaftlicher Schwäche?

Das habe er sich auch gefragt, sagt Beyer, und sehr wohl und genau registriert, wie schnell man derzeit als Monsieur Merkel karikiert werde, sobald man berechnete Interessen formuliere. Zentraler aber sei "der auktoriale Gestus des Louvre, der, als eines der bedeutendsten Museen der Welt und als nationales Schatzhaus, grundsätzlich zur Monopolisierung neigt. Es handelt sich also primär um institutionelle Bedingungen. Aber gewiss kommt hinzu, dass der hier betroffene Gegenstand ein kulturpolitisch delikater ist."

[Kulturpolitik](#) ist im Zeichen der europäischen Krise womöglich ganz besonders delikater. Und Geschichtsdeutung wieder auf zuverlässige Weise skandalträchtig – wie man auch jüngst an den sensiblen polnischen Reaktionen auf den [deutschen Fernsehdreiteiler *Unsere Mütter, unsere Väter*](#) sehen konnte. Und natürlich hätte man gern von dem Direktor des Louvre oder den für die Ausstellung verantwortlichen französischen Mitarbeitern etwas über den deutsch-französischen Konflikt erfahren und natürlich etwas darüber, dass sich die deutsche Partnerorganisation von der gemeinsamen Ausstellung distanziert hat. Zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses aber lagen keine Stellungnahmen vor.

Dr. Barbara Demandt

Di questo articolo di Barbara Demandt mi è sconosciuta, per ora, la data.

.

Barbara Demandt

Reflexionen über die Liebe Platons Gastmahl in den Bildern von Anselm Feuerbach

In der [Staatlichen Karlsruher Kunsthalle](#) und in der [Berliner Alten Nationalgalerie](#) hängen zwei große Bilder von Anselm Feuerbach. Sie tragen jeweils den Titel ‚Das Gastmahl des Plato‘

und haben das Format von 3 m Höhe und 6 m Länge. Die Bilder haben Platons berühmten Dialog über den Eros zum Thema. Wegen dieses philosophischen Hintergrundes, wegen der Kenntnis der Personen und der historischen Ereignisse zur Zeit der Abfassung in Athen, wegen der generellen Vorliebe des Malers für antike Themen, wegen der Übernahme seiner eigenen erotischen Erlebnisse und wegen seiner besonderen malerischen und kompositorischen Elemente erscheinen eine ausführliche Behandlung und ein Vergleich all dieser Zusammenhänge einmal darstellenswert. Sie tiefgründig auszuarbeiten, würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen.

1. Die Liebe als Idee in der literarischen Ebene

(Aus technischen sowie lizenzrechtlichen Gründen können wir das Bild hier leider nicht direkt zeigen oder verlinken. Sie finden es aber unter folgendem [Link](#) zum "Bildindex der Kunst und Architektur des Bildarchivs Foto Marburg". Am oberen Bildschirmrand klicken Sie bitte auf Künstler, wählen den Buchstaben "F" und dann "Feuerbach, Anselm" aus. Sie finden das Karlsruher Bild unter Nummer 97, das Bild aus der Berliner Nationalgalerie unter Nummer 116, inklusive weiterer ausführlicher bibliographischer Hinweise zu den beiden Bildern Feuerbachs.)

Betrachtet man zunächst das [Karlsruher Bild](#), so fällt auf, dass auf der rechten Seite mehrere Männer sitzen: nachdenklich, versonnen und vom Geschehen in der linken Bildhälfte völlig unbeeindruckt. Nur einer wendet sich diesem zu, der Gastgeber des Symposions. Ein zweiter auf der Kline hebt bloß den Kopf in Richtung der Eindringlinge.

Die Figuren auf der rechten Seite lassen sich fast alle identifizieren. Platon schreibt dazu, man habe abgemacht, nach dem eigentlichen Gastmahl, mäßig zu trinken, zu philosophieren und im Kreise links herum Beiträge zum Thema Eros zu liefern. Phaidros, der das Thema vorgeschlagen hatte, beginnt auch; er sitzt mit der Hand am Kinn vor dem Pilaster der rechten Wand. Nach ihm spricht Pausanias, ein älterer Grauhaariger zwischen den Säulen sitzend, danach wird Aristophanes wegen seines Schluckaufs zunächst übergangen, statt seiner redet der Arzt Eryximachos, der vor dem Leuchter mit der Aeskulapnatter auf der Kline liegt. Dann erst ist Aristophanes wieder an der Reihe, der hinter dem zweiten Leuchter sitzt. Nach ihm spricht der bekränzte Gastgeber Agathon, ihm folgt der glatzköpfige Sokrates, der Mittelpunkt der Runde. Vor ihm an der Wand steht Aristodemos, der Gewährsmann für dieses Gespräch. All diese benannten Teilnehmer sind von Platon im ‚Dialog‘ namentlich aufgeführt, drei weitere sind jedoch von Feuerbach hinzugefügt.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 2

Es lassen sich weder der auf der Kline sitzende Alte im blauen Gewand noch der rechts an der Wand fast verdeckte Mann namentlich identifizieren, nur der höchst aufmerksam auf Sokrates sehende Jüngling am rechten Bildende. Es ist der zwölfjährige Platon selbst.

All diese Figuren sind auch auf dem Berliner Bild vorhanden, nur der hinter Platon so verdeckt sitzende Jüngling hat sich erhoben und steht mit ausgestrecktem rechten Arm an der Wand. So gibt er der Personengruppe einen besseren Rahmen. Es ist auffällig, dass Feuerbachs Figuren während dieses Gastmahls nicht auf Klinen liegend dargestellt sind. Das wäre nämlich wegen der schlechten Perspektive in einer Frontalansicht nicht gut darstellbar gewesen, deshalb lässt er seine Figuren bis auf einen sitzen. Mit dem auf der Kline liegenden Arzt im Vordergrund zeigt er aber, dass er den üblichen Ritus eines Gastmahls genau kannte.

Die Anwesenden, alles Freunde oder Schüler des Sokrates, sind geübt im Philosophieren. Sie haben ihre Ideen von der Göttlichkeit des Eros formuliert und sinnen offensichtlich ihrem Gespräch und dem abschließenden Beitrag des Sokrates nach, der mit den Worten der Diotima die Göttlichkeit des Eros leugnete. Dieser sei vielmehr ein ‚Daimon‘, ein Mittler zwischen Göttern und Menschen,

der das Zeugen mit Leib und Seele und das Aufziehen und Lehren der Menschen als etwas Unsterbliches erstrebe. Dieses erzeugte Schöne zu schauen, sei das eigentlich Göttliche, das Ziel des Eros.

Diese philosophische Definition der Idee von Liebe ist die **erste Ebene des Bildes**, die unsichtbare, theoretische, die sich malerisch nicht darstellen lässt. Aber man sollte sie kennen.

2. Die Liebe als Existenz in der historischen Ebene

Auch um das andere Motiv Feuerbachs sollte man wissen, denn es baut auf diesem ersten Hintergrund auf. Die **zweite Ebene des Bildes** ist die der sichtbaren Wirklichkeit, die real gelebte Liebe. Und die stellt Feuerbach in einer neuen Anordnung der Personen dar, denn es fällt auf, dass die zuerst angegebene Reihenfolge des Redens ‚linksherum‘ nicht eingehalten wurde. Der Maler hatte nämlich zuvor die Lebensläufe all dieser Männer erforscht und sie deshalb nicht in der angegebenen Gesprächsfolge, sondern in ihren homosexuellen Liebes- oder Lebensbeziehungen zusammengestellt: Der Kerameer Pausanias und der Athener Agathon waren ein in Athen viel Aufsehen erregendes Paar, ebenso Eryximachos und Phaidros. Der Jüngling Aristodemos liebte den Sokrates und lebte Jahre lang mit ihm zusammen. Auf Aristophanes blickt der Grauhaarige im blauen Gewand. Der Knabe Platon hat die Hauptperson seines ganzen Lebens fest im Blick: Sokrates.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 3

Und von diesem schlägt der Maler einen Bogen zum ankommenden Alkibiades, ein von Sokrates stets verzückerter, ihn über alle Maßen Liebender.

So legt sich als Hintergrund über das ganze Bild nicht nur die Idee der Liebe in der Theorie, sondern ein Geflecht von unterschiedlichen Liebesbeziehungen in der Praxis. Aus deren Kenntnis heraus hatten diese ausgewiesenen Kenner in Liebesdingen ja erst ihre Ideen formulieren können. Diese Existenz der Liebe mit malerischen Mitteln zu fixieren, war ein Hauptmotiv Feuerbachs.

Eine neue Szene in Platons Dialog, die Ankunft des Alkibiades, nahm der Maler auf, um sie als besten Zeitpunkt seiner gewünschten Dramaturgie der Gegensätze ins Bild zu setzen. Die von uns schon betrachtete rechte Bildseite widmet sich mit ihren stillen Gestalten der tiefsinnigen Meditation, gibt sich der Wissenschaft und Philosophie hin und huldigt somit dem Apollinischen. Unterstrichen von schön abgestuften Farben der unbewegten Gewänder, herrscht in gedämpftem Licht eine ruhige Atmosphäre. Doch plötzlich steht die besinnliche Welt der Gedanken in optischem Gegensatz zur Welt des ungebändigten Daseins.

Laut Platon stürmt lärmend der angetrunkene Alkibiades herein und mit ihm Flötenspielerinnen. Auch hier steigert Feuerbach die Szene. Ein Erote trägt einen Efeukranz herein, ein zweiter spielt Flöte. Eine Tamburinschlägerin ersetzt die Flötistinnen. Vier Frauen, hier als bekränzte Mänaden, begleiten Alkibiades, eine, auf die er sich stützt, eine andere geht hinter ihm, zwei weitere tragen Fackeln. Diese leuchten die Szene hell aus, auf die von links hinten noch weiteres Licht fällt. Jetzt herrschen Schwung, Neigung, Tanz. Arme und Fackeln strecken sich hoch, nackte Leiber drehen sich, Gewänder werfen wilde Falten. Man sieht und hört die Ausgelassenheit des Rausches.

Feuerbach holt ein neues Prinzip ins Bild: das trunkene Dionysische, den überschwänglichen Lebensgenuss, die laute, ausgelassene Vitalität und Aktion. Dies alles von rechts und links richtet sich optisch auf den festlich gekleideten Agathon, der die Ankömmlinge mit ausgestrecktem Arm, in der Hand einen Willkommenstrunk, empfängt. Agathon bildet den Mittelpunkt des Bildes. Auf

ihn laufen alle kompositorischen Linien hin, und in ihm, dem Dichter und Tragiker, treffen sich nach Nietzsches Interpretation beide göttlichen Varianten des Lebens, Logos und Pathos.

All diese Hintergründe um Agathon darzustellen, ist die eigentliche Intention Feuerbachs. Dem Maler ist jedoch eine weitere, nachfolgende Handlung nicht mehr wichtig. Für den Philosophen Platon aber war der noch ausstehende philosophische Beweis der Idee vom Eros durchaus notwendig. Deshalb schuf er eine neue Situation. Sie ist ohnehin durch das Eindringen neuer Personen und eines wichtigen Gesprächspartners, eben des Alkibiades, ganz verändert. So entwickelt sich eine ganz neue Szene um den Neuankömmling, der seine heftige Liebe zu Sokrates trotz all seiner vergeblichen Verführungskünste als immer noch lebendig gesteht.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 4

Ein Geplänkel um Agathon lässt das Gespräch ausklingen. Danach ist allen klar, dass Sokrates ohne körperliches Begehren, allein mit der Seele das Gute im Menschen liebt, eben „platonisch“. Der Dialog endet, als Sokrates schließlich beim Morgengrauen - als einziger wach und nüchtern - nach Hause geht.

Nur der Kenner des Dialogs weiß also um die Fortführung dieser neuen Handlung. Sie spielt für den Maler keine Rolle mehr, denn Gespräche lassen sich schwer darstellen. Ebenso wenig ist der für Platon so bedeutende Sokrates, der die eigentliche Aufgabe der Liebe in der Hinwendung zum Guten und Schönen vorlegt und -lebt, hier für Feuerbach wichtig. Er lässt uns den 54 Jahre alten Denker, farblich noch nicht einmal besonders herausgehoben, nur von hinten ansehen.

Die Feuerbach hier so wichtigen Themen Liebe und Leben spiegeln sich auch in den Wandbildern. Auf dem linken Pilaster ist eine Tänzerin, auf dem rechten ein tanzendes Paar abgebildet. Auf der Wand rechts wird die Liebe in der Hochzeit des Dionysos mit Ariadne gepriesen.

3. Die Hauptpersonen

Den Dialog umgeben eine dreifache zeitliche Staffelung sowie eine ebensolche Rahmenhandlung. Platon hat das ‚Gastmahl‘ 385 v.Chr. geschrieben. Er ließ Apollodoros die Gespräche über den Eros kurz vor Sokrates‘ Tod (399 v.Chr.) auf einem Gang von Phaleron nach Athen einem Glaukon und seinen Freunden erzählen, deshalb kann dieser Glaukon gar nicht auf dem Bild dargestellt sein, wie Henriette Feuerbach (s.u.) schreibt. Apollodoros, der zum Zeitpunkt der Erzählung schon seit drei Jahren mit Sokrates zusammenlebte, berief sich bei der Erzählung auf die Wiedergabe der Gespräche durch einen Mittelsmann, den beim Gastmahl anwesenden Aristodemos. Das eigentliche Symposion legte Platon noch einmal weiter zurück ins Jahr 416 v.Chr, aber die damals von Sokrates referierte Meinung der Priesterin Diotima von Mantinea liegt noch viel länger zurück. Es herrscht wahrlich ein labyrinthischer Zugang zum eigentlichen Text.

Feuerbach kannte nicht nur diese Entstehungsgeschichte, sondern auch die einzelnen Personen und den historischen Kontext des Jahres 416 v.Chr. In Athen gab es zwei große Feste zu Ehren des Dionysos im Theater. Das geringere hieß Lenaeen oder Kelterfest. Bei diesem im Januar oder Februar abgehaltenen Fest wurde ein teils lyrischer, teils dramatischer Agon ausgetragen. Der etwa dreißigjährige Agathon hatte bei den Lenaeen von 416 v.Chr. mit seiner ersten von ihm verfassten Tragödie den ersten Preis gewonnen. Keinen von den überlieferten Namen seiner sechs verlorenen Dramen kann man diesem Sieg zuordnen. Die Handlungen hatte er meist frei erfunden, ebenso eine neue Form der Musik eingeführt.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 5

Zum Sieg gab Agathon natürlich ein großes Fest, ein zweites am Tag darauf, dem Zeitpunkt des platonischen Dialoges.

Mehr über Agathon wissen wir von Aristophanes. Den beim Symposion anwesenden, etwa 32 Jahre alten Komödienschreiber reizte Agathons neumodische Art so, dass er ihn später im Jahr 411 v.Chr. in seiner Komödie Thesmophoriazusen, einer Weibersatire, mitsamt dem Weiberfeind Euripides gewaltig verspottete. Der junge Tragiker Agathon galt ihm als ein ausgesprochener Schönling, als reicher Snob und feiner Weltmann mit weibischem Gehabe, der sich sogar täglich rasierte und nur in gestelzter Rede pikant sprechen und in hohlen Worten nach der Art seines Lehrers Gorgias so gespreizt tönen konnte, dass sogar seine Sklaven auch so gezirkelt redeten. Seinem effeminierten Charakter entsprechend hätte dieser Schönredner (καλλιστεπής) auch eine neue Melodik in die Musik eingeführt, denn seine Lieder klängen weich, süßlich und geschnörkelt. Ja, seine feine Kunst des zärtlichen Flötenspiels heiße in ganz Griechenland schon sprichwörtlich Αγαθώνιος ἀσκλησις. Auch Aristoteles bemerkte, dass Agathons Chorgesänge bloße Einlagen meist in chromatischer Tonart waren und nicht mehr zur Handlung der oft aufgeführten Tragödien gehörten. Diese schätzte er jedoch so hoch, dass er ihren Verfasser neben die drei großen Klassiker stellte und ihn zum einflussreichsten Vertreter der tragischen Kunst des 5. Jahrhunderts zählte.

Auf Einladung des makedonischen Königs Archelaos, der 413 v.Chr. unrechtmäßig durch Mord an seinem Halbbruder zur Macht gekommen war und nun seine Residenz mit Geist und Kunst aus Athen schmücken wollte, ging Agathon mit seinem Freund Pausanias gegen 407 v.Chr. an dessen Hof in Pella. Dort traf er auch auf Euripides, mit dem er schon auf der Bühne zu tun hatte (s.o.). Als der König 399 v.Chr. auf der Jagd von seinem Liebling Krataios unabsichtlich getötet wurde, war Agathon schon kurz vorher gestorben. Feuerbach kannte all diese Vorwürfe gegen Agathon; und ein Wissender sieht in der Darstellung des Tragikers, aber noch mehr hervorgehoben in dessen vergoldetem Habitus im Berliner Gemälde seinen Charakter treffend dargestellt: ohne Anteilnahme, den Blick ins Leere gerichtet steht der elegante Sieger und Gastgeber emotions- und beziehungslos da.

Alkibiades ist die zweite Hauptfigur in Feuerbachs Gemälde. Der 450 v.Chr. geborene hochbegabte Neffe des Perikles führte das bewegte Leben eines leichtfertigen Politikers und das leichtfüßige eines intellektuellen Dandys. Er stand 416 v.Chr. mit seinen 34 Jahren auf dem Höhepunkt seines Lebens, dazu krönte ein glänzender Sieg im Pferderennen bei den Olympischen Spielen seinen maßlosen Ehrgeiz. Ein Jahr zuvor war er Stratege in Athen geworden. Als selbstsüchtiger Feldherr überzeugte er die Bürger zwei Jahre später (415 v.Chr.) mitten im Peloponnesischen Krieg (431-404 v.Chr.) von der Notwendigkeit einer militärischen Expedition gegen Syrakus. Als in der Nacht vor der Ausfahrt „der Eros über Athen kam“ (so Thukydides) und fast alle Hermen durch brutale Schläge ihre Männlichkeit verloren, lastete man ihm (wohl zu Unrecht) diese Pudifizierung als Frevel gegen die Götter an,

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 6

rief ihn von seinem Kommando ab und verurteilte ihn zum Tode in absentia, denn er war der Vollstreckung durch Flucht zum athenischen Kriegsgegner Sparta zugekommen. Während seine gescheiterten Landsleute in den Latomien von Syrakus sich zu Tode schufteten, konnte seine geniale und Menschen gewinnende Art die Spartaner überzeugen, nun seinen Ratschlägen gegen die Athener zu folgen. Aber sein leichtsinniges Ränke- und Gauklerspiel, der unstete Wechsel zwischen allen politischen Fronten führte schließlich 404 v.Chr. in Persien zu seiner Ermordung - auf Betreiben Spartas. Dort im Museum zeigt man heute auf einem Mosaik einen wild verwegenen Alkibiades. In dieser Kenntnis hat Feuerbach einen schönen, leichtfahrig trunkenen Mann die Treppen hinunter schweben lassen, der, von einer Mänade gestützt und leicht um die Hüften

gefasst, in ausgelassenen Gesten und künstlich gedrehter Haltung gerade noch mit tänzelndem Hüftschwung fähig ist, nicht sogleich splitternackt vor dem vornehmen Gastgeber zu stehen.

4. Feuerbachs Leben

Weitere Bildinhalte sind mit des Malers eigener Biographie verwoben und lassen sich nur aus ihr heraus darlegen.

Am 12. September 1829 wurde Anselm Feuerbach in Speyer geboren. Er war das zweite Kind seiner Eltern. Doch die Mutter Amalie starb ein Jahr nach seiner Geburt an Schwindsucht. Die beiden Kinder Emilie und Anselm kamen zu den Großeltern. Der Vater Joseph Anselm (1798-1851) stammte aus einer Gelehrtenfamilie. Er war der erste von fünf Söhnen des Begründers des deutschen Strafrechtes, des Paul Johann Anselm Feuerbach, der nicht nur den Grundsatz *nulla poena sine lege* aufgestellt, sondern auch den Kaspar-Hauser-Fall behandelt hatte. Zusammen mit den anderen vier Söhnen, dem Mathematiker Karl Wilhelm, dem Rechtsgelehrten Eduard August, dem Philosophen Ludwig und dem Orientalisten und Philosophen Friedrich gehörten alle zur geistigen Elite Deutschlands im 19. Jahrhundert. Ehrgeiz und Ruhmsucht trieben die vielseitig Begabten jedoch an. Ihr hohes Selbstbewusstsein vermittelten sie in einer oft bedrückenden Erwartungshaltung auch ihren Familien.

Diesem enormen Erfolgsdruck waren nicht alle gewachsen, besonders der Erstgeborene Joseph Anselm nicht. Er hatte Alte Sprachen, Archäologie und Kunstgeschichte studiert, am Gymnasium in Speyer unterrichtet und war schließlich mit einer Arbeit über den Apollo von Belvedere zum Professor in Freiburg ernannt worden. Doch die mit Elitebewusstsein einhergehende Egozentrik, die daraus resultierende Eitelkeit und Unnahbarkeit, der Streit mit den Kollegen und das trotzdem bedrückende Gefühl, übersehen und neidisch missachtet zu werden, führten schließlich zu hochgradiger Empfindlichkeit, zu melancholischen Depressionen und zu einem frühen Tod. Der überaus begabte Sohn Anselm besaß all diese Eigenschaften seines Vaters, aber auch dessen Arbeitsintensität und seine hohe klassische Bildung.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 7

Der verwitwete Vater hatte 1834 die gebildete Pfarrerstochter Henriette Heydenreich (1812-1892) geheiratet. Sie wurde für den kleinen Stiefsohn wie später für den erwachsenen, unverheirateten Mann die einzige, innige Bezugsperson seines Lebens. Sie unterstützte ihn mit allen zur Verfügung stehenden materiellen Mitteln (auch zu Ungunsten seiner Schwester), verstand ihn trostreich in allen schwierigen Seelenlagen, kümmerte sich um den Verkauf seiner Bilder, betreute nach seinem frühen Tod sein Œuvre und half, seinen Nachruhm aufzubauen.

*Als Sechzehnjähriger hatte Anselm 1845 das Gymnasium verlassen. Er wollte Maler werden und fand Aufnahme in der Düsseldorfer Akademie. Der Historienmaler Karl Friedrich Lessing und der Bildnismaler Wilhelm Schadow, der Sohn des Berliner Bildhauers Johann Gottfried Schadow, waren seine Lehrer. In der Berliner Alten Nationalgalerie hängen acht Bilder von Lessing und eins von Schadow in den Ausstellungsräumen. Zur eigentlichen Historienmalerei, der im 19. Jahrhundert führenden Bildgattung, fühlte sich Feuerbach nie hingezogen. Deshalb wurde er zu seinem späteren Kummer auch nicht von deren Vertretern gebührend beachtet. Er lernte vielmehr Schadows idealistischen Zug und dessen an Horaz angelehnte Maxime schätzen: *ut poesis pictura*. Diesem Motto von Poesie in Farbe und Form blieb Feuerbach ein Leben lang treu; allerdings fügte er oft die Wiedergabe einer tiefgründigeren Idee hinzu.*

In der Münchner Akademie lernte er zwei Jahre später durch seinen Lehrer Karl Rahl den Zugang zur Renaissance und Antike, die sich in einem neuen Klassizismus auf großer Bildfläche

widerspiegeln sollte. Die nächsten Stationen seiner Ausbildung von 1848-1854 hießen Antwerpen und Paris, wo ihn Couture und dessen grande peinture beeindruckten, mehr jedoch die Landschaftsmalerei von Courbet, von dem vier Bilder in der Alten Berliner Nationalgalerie gezeigt werden. Daneben offenbarte sich bald ein anderer charakteristischer Zug Feuerbachs, die Hinwendung zu Gegensätzen in seinen Bildern: zugespitzt in Sinnlichkeit, Erotik, Leidenschaft auf der einen Seite gegenüber Geist, Idee und Imagination, die er vor allem aus der Literatur der Renaissance und der Antike empfing.

Als ihn in Paris Schulden und eine fordernde Geliebte bedrückten, floh er zur Stiefmutter nach Deutschland zurück. Nach einem Jahr Aufenthalt in Karlsruhe erhielt er vom Großherzog von Baden den Auftrag, für die Vorbildersammlung der Karlsruher Akademie Tizians Bilder in Venedig zu kopieren. Mit dem fast gleichaltrigen Dichter Viktor von Scheffel lernte Feuerbach ebenso die Karnevalsfreuden der Stadt kennen. Ihn, dem seit seinem 16. Lebensjahr Zigaretten, Alkohol und seit Paris sexuelle Genüsse willkommen waren, ließen die schlimmen Quecksilber- und Jodkuren von der damals eingefangenen Syphilis nie wieder ganz gesunden.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 8

Nach einem Aufenthalt in Florenz begeisterte ihn die Renaissance noch mehr. Den Wunschbildern einer geistigen Kultur verbunden, hatte er sich zunächst der Darstellung des Hafis, Aretino und Dante zugewandt. Seit 1856 wohnte er in Rom, wo er der Geldsorgen wegen kleinere Bilder schuf, ehe der große Wandel kam. Denn eines Tages im Frühjahr 1860 sah er in Begleitung seines Freundes, des Kupferstechers Julius Allgeyer, an einem Fenster in der Via Tritone eine junge Frau stehen mit einem Kind auf dem Arm, eine Gestalt von imponierender Hoheit wie eine edle Figur Raffaels: **Anna Risi**, die ansehnliche Ehefrau eines rohen Schusters. Zwar hatten schon andere Maler wie Frederic Leighton 1859 Anna porträtiert, aber für Feuerbach war sie die Offenbarung schlechthin. Die Begegnung mit dieser strengen römischen Schönheit mit den fülligen, dunklen Haaren veränderte sein Leben und seine Kunst. Die hinfort Nanna Genannte glich genau seinem Schönheitsideal, wurde sein Modell und seine Geliebte, seine Muse des künstlerischen Durchbruchs. Geradezu in faszinierter Obsession fertigte er in den nächsten sechs Jahren von ihr 28 meisterliche Portraits. Der stets fein abgestufte Farbensinn fällt angenehm auf. Doch verwundern die kühle Morbidität, die stets gesenkten Augen und der melancholische Blick der so oft Dargestellten. Sie wurde für seine Kunst unentbehrlich und zugleich Inspiration für ein neues, großes Thema: die Frau als einsame, wissende, aber stumme Dulderin, als innerlich zerrissenes Opfer männlicher Untaten, in lähmender Ohnmacht großer, widerstrebender Gefühle. Diese tragischen Figuren nahm er aus der Renaissance und Antike: Bianca Capello aus Florenz, Francesca von Rimini, Julia aus Verona, Eurydike, Iphigenie und **Medea**. Sie alle tragen Nannas wehmütige Züge. Ihr Gesicht ist auch auf Aktbildern, beim ‚Urteil des Paris‘ und in ‚Platos Gastmahl‘ wiederzufinden, immer mit demselben gesenkten Blick in Melancholie.

Feuerbach hatte durch **Nanna Risi** den Zenit seines malerischen und kompositorischen Könnens erreicht. Seine Meisterschaft beruhte auf der Darstellung schicksalsträchtiger Frauen vor einer großartigen Landschaftskulisse, die all die Gefühle oder das Wissen um ihr Leben unterstützte. Feuerbachs neues Können war zuerst sichtbar im Bild der ‚Iphigenie‘, das er selbst immer als sein Lieblingsbild bezeichnete. Diese großformatigen Bilder, in denen man die Gaben seiner Lehrer harmonisch vereint wiedererkennt, verschafften ihm in den folgenden Jahren doch eine gewisse Anerkennung. Denn eigentlich konnte man in den Gemälden auch eine Art Historienmalerei auf einer klassischen Ebene erkennen.

Feuerbach hat jedoch erst später oder vielleicht nie erkannt, dass er sich eigentlich damals seine drei Lebenswünsche erfüllt hatte: Ruhm, Unsterblichkeit und der „Besitz eines edlen Weibes“

(Feuerbach). Doch seine Egozentrik, sein mangelndes Einfühlungsvermögen in andere Menschen und sein hochfahrendes Wesen zerstörten sein Glück.

Er behängte Nanna mit Schmuck und teuren Kleidern, fuhr sie in einer vierspännigen Kutsche spazieren und ließ dadurch diese einfache,
Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 9

aus Trastevere stammende Frau sich immer mehr ihrer Schönheit als einer Macht bewusst werden. Ihren aufkommenden Stolz brach er durch maßlose Eifersucht. Reizbar und abweisend gegen jedermann, wollte er sie nur für sich behalten, nahm ihr trotz häufigen Streites jede Freiheit und sperrte sie in einen goldenen Käfig. Kein Wunder, dass statt Glück und Frohsinn nur Wehmut und Sehnsucht in ihren Portraits zu spüren sind. Als er Ende des Jahres 1865 von einer Reise zurückkehrte, war sie mit einem reichen Engländer geflohen. Dieser Schlag traf Feuerbach völlig unerwartet, seine Eitelkeit war zutiefst gekränkt, sein Pinsel wie gelähmt. Zwar fand er bald als Modell eine Nanna gleichende Nachfolgerin in der sanften Gastwirtin **Lucia Brunacci**, aber die Geliebte war dahin und seine Inspiration gebrochen.

Als ihn drei Jahre später **Nanna Risi** auf der Straße in traurigstem Zustand flehentlich anbettelte, fertigte er sie stumm mit einer verachtenden Handbewegung ab und schrieb seiner Stiefmutter: „So wird es bald allen gehen, die sich an meinem Genius versündigt haben.“ Damit hatte er seine eigene tragische Frauenfigur geschaffen, aber nicht gefühlt, dass er zugleich seine eigentliche Muse vertrieben hatte. Anna Risis weiteren Lebensweg kann man ein Stück weit an den Porträts anderer Künstler verfolgen. Albert Hertel, seit 1863 in Rom und von Feuerbach beeinflusst, hat 1866 eine schöne Studie von ihr geschaffen. In der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe hängt eine Rückenansicht von Nanna, gemalt von Ferdinand Keller, der so ihre prächtigen, hochgesteckten Flechten 1869 wiedergeben konnte. Im selben Museum hängt ein Porträt von Nanna in Dreiviertelansicht, von Nathanel Schmitt 1874 geschaffen. So scheint sie über das Zusammenleben mit Feuerbach hinaus in Rom doch noch als Modell geschätzt worden zu sein, von Feuerbach zwar verstoßen, aber durch ihn überall anderen Malern bekannt gemacht.

Feuerbach galt sich selbst bis zu seinem Tode immer wieder als gern gespiegeltes Objekt, als Schauspieler seiner Selbsterforschung. Die Zahl seiner narzisstischen Selbstporträts erreicht fast die 30. Selbstbewusst und bedeutend, mit kühnem, hochmütigem Profil, oft in der Hand eine Zigarette, stellte sich der relativ kleine Mann in seiner Selbstinszenierung als eine hohe, bedeutende Persönlichkeit dar.

Leider beschränkte sich sein weiteres Können hinfert darauf, seine berühmten Bilder mit geringen Abwandlungen zu kopieren. Neue Themen, die er von 1873 an aufgriff, als er in der Wiener Akademie eine Dozentur erhielt, gelangen ihm nicht mehr. Die ‚Amazonenschlacht‘ und der ‚Titanensturz‘ gleichen seinen eigenen missglückten Kämpfen gegen das unaufhaltsame Absinken. Nach drei Jahren legte er die Lehrtätigkeit resigniert nieder. Die letzten Jahre verbrachte er in Venedig in verstiegenen Hoffnungen und in tiefer Depression, einsam und verzweifelt. Am 4. Januar 1880 traf den Fünfzigjährigen im Hotel Luna ein Herzschlag im Schlaf.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 10

5. Die beiden Bilder des Gastmahls

a. die erste Fassung in Karlsruhe

(Aus technischen sowie lizenzrechtlichen Gründen können wir das Bild hier leider nicht direkt zeigen oder verlinken. Sie finden es aber unter folgendem [Link](#) zum "Bildindex der Kunst und

Architektur des Bildarchivs Foto Marburg". Am oberen Bildschirmrand klicken Sie bitte auf Künstler, wählen den Buchstaben "F" und dann "Feuerbach, Anselm" aus. Sie finden das Karlsruher Bild unter Nummer 97, das Bild aus der Berliner Nationalgalerie unter Nummer 116, inklusive weiterer ausführlicher bibliographischer Hinweise zu den beiden Bildern Feuerbachs.)

Nach einem Vortrag über den platonischen Dialog 1857 in Heidelberg beschäftigte sich Feuerbach immer wieder gedanklich mit der Gestaltung von Platos Gastmahl. Vorbilder früherer Künstler, auf die er sich hätte berufen können, gab es wenige: 1648 hatten Pietro Testa, 1791 und 1793 Asmus Jakob Carstens und 1849 Eduard Bendemann das Thema schon einmal aufgegriffen, aber ihm nur wenige Anregungen gegeben. Feuerbach sammelte darum eifrig Gestalten aus dem Leben, der Kunst und der Antike, bis sich alles zur Komposition zusammenfügen ließ.

Reminiszenzen eines Besuches in Pompeji sind die Tänzerin und das freudige Paar an den Pilastern. In Stabiae kopierte Feuerbach die Tamburinspielerin. Sokrates ist ein alter, unbekannter Maler, den er in einer römischen Taverne im Licht einer Öllampe skizzierte. Aristodemos' Haltung hat er einer Pudicitia-Statue entnommen. Der im Ostfries des Parthenon sitzende Ares gab die Anregung für den Pausanias. Alkibiades und sein Gefolge sah er in vielen Dionysoszügen auf Sarkophagen. Agathon gestaltete Feuerbach als Melange aus dem nachdenklichen Antinoos im Relief der Villa Albani und dem ihm seit der Kindheit vertrauten Apoll von Belvedere. Man erkennt aber auch in Agathons Gesicht Feuerbachs ideales Selbstporträt, denn eigentlich entspricht dieser schöne und berühmte Dichter Athens der Wunschvorstellung des Malers von seinem eigenen Aussehen und seiner Bedeutung.

Etwa 1864 hatte Feuerbach die ersten Skizzen zusammengestellt und alle mit Aquarell- und Deckfarben über schwarzer Kreide mehrfach skizziert. Fünf Jahre lang wuchs das Bild. Vor einer bildparallelen Architektur zerlegte er die Handlung in zwei gegensätzliche Gruppen. Die Beleuchtung kam vorwiegend von links, auf der rechten Seite von oben aus zwei Leuchtern. Das Bild harmonierte in abgewogener, aber blasser Farbgebung, denn an pompejanische Fresken sollte der kreidig kalte Farbton bewusst erinnern. 1869 war das riesige Gemälde fertig und wurde auf der Münchner Kunstausstellung gezeigt. - Die Kritik war vernichtend.

Die Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts nahmen oft den Mund sehr voll und liebten den scharf formulierten Affront: Eine flüchtige, lieblose Ausführung wollte man sogleich an dem Bild bemerken. Zudem sei es wie alle Gemälde Feuerbachs nicht fertig gemalt. Andere störten die mit Grau gemischte Farbigkeit und der asketische Ton. Naturalismus und Manierismus warf man ihm vor. Aus Berlin schimpfte der Kritiker Schasler das Bild eine Satire auf die Antikomanie.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 11

Völlig vernichtend klang schließlich das Urteil über Feuerbachs fünfjähriges Bemühen: „Ein Stück Eismeer, das sich ungebeten in einen Parfümladen drängt!“ Tief gekränkt war der eitle Mann. Er fühlte sich wie schon oft vom deutschen Kunstbetrieb unverstanden und bewusst missachtet.

Hatte Feuerbach auf einen Kauf seines Bildes durch seine großzügigen Mäzene gehofft, so sah er sich auch hierin getrogen. Der reiche Baron Schack aus München fand den geforderten Preis zu hoch; das großformatige Bild konnte er nicht in seiner Villa aufhängen. Auch der seinem Landsmann oft hilfreiche Großherzog von Baden wollte es nicht für die Karlsruher Kunsthalle erwerben. Schließlich kaufte es für 30 000 Mark Marie Röhrs, eine Malerin aus Hannover. Sie hängte das Bild mit ihren antiken Lieblingsfiguren in Erinnerung an ihr Leben in Rom in ihr Wohnzimmer und entzog es damit der öffentlichen Betrachtung und Beachtung. Erst ihre Erben verkauften es 1890 an die Karlsruher Kunsthalle für 46 000 Mark, ein Zeichen, dass sich die

Wertschätzung des Bildes nach zwanzig Jahren doch gesteigert hatte. Sie stieg noch mehr (s.u.), so dass es heute in einem großen Saal hängt, gut beleuchtet und in ebener Sicht zu betrachten.

b. Die zweite Fassung in Berlin

(Aus technischen sowie lizenzrechtlichen Gründen können wir das Bild hier leider nicht direkt zeigen oder verlinken. Sie finden es aber unter folgendem [Link](#) zum "Bildindex der Kunst und Architektur des Bildarchivs Foto Marburg". Am oberen Bildschirmrand klicken Sie bitte auf Künstler, wählen den Buchstaben "F" und dann "Feuerbach, Anselm" aus. Sie finden das Karlsruher Bild unter Nummer 97, das Bild aus der Berliner Nationalgalerie unter Nummer 116, inklusive weiterer ausführlicher bibliographischer Hinweise zu den beiden Bildern Feuerbachs.)

In Kenntnis der vielen Kritikpunkte und im Bewusstsein, dass sein Bild im Privatbesitz verschwunden war, begab sich Feuerbach im Dezember 1870 an eine zweite Fassung.

Zuerst wollte er Platons komplizierte Rahmenhandlung aufnehmen. Für einen breiten und prächtigen Bildrahmen trieb er ein Jahr lang umfangreiche Naturstudien an Blumen sowie Früchten und komponierte aus diesen Festons, die an Bukranien von Stieren und Widdern, Symbolen des Opferkultes, auf leuchtendem Goldgrund hängen. Oben in jeder Ecke künden eine Lyra von Apollo, unten eine Schnecke und eine Muschel von Aphrodite und in der Mitte eine Theatermaske von Dionysos. Darüber schweben bunte Schmetterlinge als antike Seelensymbole. Doch Weintrauben, Ölzweige und Weinreben, dionysische Zeichen, hängen von oben aus dem Rahmen ins Bild hinein als Anspielung auf den trunkenen Alkibiades. Über den inneren Rahmenabschluss, einen hochplastisch gemalten Eierstab, hebt sich links unten eine Rose, und rechts unten hängt aus dem Bild heraus ein drapiertes grünes Tuch bis auf den äußeren Perlstab. So ist das Bild mit dem illusionistischen Rahmen verknüpft wie im Dialog. Eine bewusste Theatralik, einer Bühne gleich, wird dadurch geschaffen.

Feuerbach lobte den Nutzen der Photographie, so konnte er sein Bild besser kopieren, aber auch entscheidend verändern:

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 12

Der Innenraum ist enger geworden, die Rückfront rückt näher heran, nur noch drei Stufen führen in den Raum. Zahlreich sind die Neuerungen: Das Interieur ist wesentlich geschmückter und sehr fein ausgearbeitet, die Möbel und Lampen tragen mehr Verzierungen, die Säulen stehen auf hohen Podesten und tragen Kompositkapitelle. Auch der Ausblick hat sich geändert, in der Ferne steht noch die Stoa im Grünen, aber vorn ist jetzt eine Säulen tragende Loggia zu sehen. Die Wände sind architektonisch sehr abwechslungsreich, die Fresken sind verschwunden. Die Tänzerin ist als flaches Relief auf den Sockel der linken Säule gewandert. Anstatt der Hochzeit des Dionysos balgen sich Eroten in einem kostbar gerahmten Bild an der rechten Wand. Über Agathon hängt eine Lampe, dafür steht auf dem Tisch nur noch ein einziger Leuchter. Vor der Kline befinden sich jetzt eine höhere Vase und eine fein reliefierte Wanne. Auch die Personengruppen zeigen sich anders. Rechts hat sich der letzte Unbekannte erhoben und legt den Arm auf das Gesims. Aristophanes argumentiert mit Redegestus zu Sokrates hin, Aristodemos' Gesicht ist nicht mehr beschattet. Alle Gesichter sind prägnanter gestaltet, dafür sind die Farben der Gewänder weitgehend eingeschwärzt. Ein ernsthafterer Gegensatz zur farben- und bewegungsfreudigen linken Gruppe wird angestrebt.

In Karlsruhe kamen zwei Eroten und sechs Erwachsene herein, jetzt ist ein weiterer Erote aufgetaucht. Zwei von ihnen bringen herrliche Blumengirlanden bis zu Agathon hin und verbinden damit beide Gruppen, der dritte spielt weiter auf seiner Flöte. Die letzte Fackelträgerin ist gegen einen Mohren ausgewechselt, die erste lässt nun ihr ganzes Gesicht erkennen. Bei Platon ist nur

Alkibiades bekränzt, bei Feuerbach sind es alle außer dem Mohren. Alle Personen bis auf Agathon haben die Farben ihrer Gewänder ausgetauscht. Das Pantherfell um die Hüften der Tamburinspielerin huldigt zusätzlich dem durch die Mänaden und die hereinhängenden Trauben hervorgehobenen Gott Dionysos und dessen Lebensmacht.

Golden ist der im ganzen Bild neue und dominante Farbton, auffällig sichtbar bei Agathon. Sein Kranz, sein Becher und sein Gewand sind vergoldet. Die Mänade trägt jetzt einen goldenen Armreifen und ein ebensolches Busenband. Der Mohr hat einen goldenen Ohrring und Alkibiades ein goldenes Haarband. Die linke Wand hat goldenen Reliefschmuck, die rechte eine vergoldete Nische. Auch die Vase und die Wanne schimmern golden. Der Rahmen prangt in Gold und zieht den Betrachter genauso an wie das Geschehen im Bild. Alles leuchtet vom Gold gespiegelt in helleren, satten Farben. Der kreidig graue Farbton der pompeianischen Fresken ist dem schwülstigen Zeitgeschmack der Gründerzeit zuliebe getilgt. Bezüge zu Makarts Neobarock sind offensichtlich und wohl auch gesucht.

Völlig neu ist die Figur an der rechten Wand. Aus einer Rundbogennische schwebt eine bronzene Victoria auf einer Weltkugel mit einem goldenen Siegeskranz herbei. Sie gleicht der 1841 aus Italien erworbenen Victoria von Calvatore, die sich in Berlin befand und der man eine augenfällige Anspielung auf den Sieg über Frankreich und eine Huldigung auf die deutsche Reichseinheit 1871 entnehmen konnte. Hoffentlich verstand man in Berlin diese Hommage.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 13

Außerdem auffällig sind dem Kenner des Feuerbachschen Werkes dessen Selbstzitate. Agathon hat des Malers Gesichtszüge, **Nanna Risi** blickt uns mehrfach an, auch als Rückenansicht der Tamburinspielerin, eines Bildes von 1862. Die Hochzeit des Dionysos mit Ariadne, eine Zeichnung von 1864, war schon seitenverkehrt in der Karlsruher Fassung zitiert. Auf dem Vasenbild sitzt Iphigenie in ihrer ersten Fassung, auf der Wanne tobt die Amazonenschlacht, und in den Girlanden stecken die Rosen von zwei großen Gemälden in Speyer. Die Selbstliebe und der Stolz des Malers auf Geleistetes sind nicht zu übersehen.

1873 war die zweite Fassung des ‚Gastmahls‘ beendet. Er gab ihm den griechischen Titel "ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ", wie auf dem Schädel des Stieres unten in der Mitte des Rahmens zu lesen ist. Feuerbach stellte das Gemälde zusammen mit der ‚Amazonenschlacht‘ im Februar 1874 im Wiener Künstlerhaus zuerst aus, danach beide im Kunstsalon von Louis Sachse in Berlin. 45 000 Mark forderte er pro Bild, aber keines der Bilder war in Deutschland verkaufbar, obwohl sie vier Jahre lang überall gezeigt wurden. Die Kritik jedoch, auf deren Proteste hin er diese zweite Fassung ja gemalt hatte, war nun der einhelligen Meinung, nur die erste Fassung des Gastmahls sei ein Meisterwerk. Die ‚Amazonenschlacht‘ aber lehnten die Kritiker als leblos und minderwertig, als einen Fleischhaufen aus zahlreichen nackten Frauen in unzähligen Verrenkungen, aber ohne innere Beteiligung der Kämpferinnen entschieden ab. Es gab jedoch auch Berliner Kunstkenner, die der neuen Darstellung von Wiener Prunk und Dekadenz Anerkennung zollten. Da war u.a. der Berliner Bildhauer Reinhold Begas, der selbst dem Neobarock huldigte, des Lobes voll.

Wahrscheinlich hat Fontane mit seiner Ausführung über Feuerbachs Iphigenie den Punkt getroffen, warum in Deutschland und vor allem in Berlin kein Kaufinteresse bestand. Der Literat hatte einst beim Anblick des Bildes geschrieben: „Diese Iphigenie ist keine Salonfigur; sie ist klassisch und durchaus unmodern, sie ist unsentimental und unberlinisch. Das Moderne steht dem Klassischen gegenüber; das Allmodernste aber, das Unklassischste, was wir kennen, ist das Berlinische.“ Der Kunsttheoretiker und Mäzen Conrad Fiedler hatte die erste Iphigenie, die spätere Darmstädter, gekauft, nachdem Feuerbach 1862 in Berlin die Große Goldmedaille dafür bekommen hatte. Von Feuerbachs Können überzeugt, ergriff schließlich eine Initiative und verwandte sich schließlich bei

Jordan, dem Direktor der Berliner Nationalgalerie, für einen Ankauf des ‚Gastmahls‘. Er hatte aber die zweite Fassung noch gar nicht gesehen und war dann später (1878) von ihrem Anblick ‚eigentlich entsetzt‘, so sehr unterschied sie sich von der ersten. Trotzdem beharrte er auf seinem Vorschlag.

Eine besondere Auszeichnung für Feuerbach als Maler kam von Ludwig II. Der König von Bayern verlieh ihm das Ritterkreuz erster Klasse des Michaelsordens,

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 14

eine wichtige Empfehlung auch in Berlin. Als der Berliner Kronprinz Friedrich, selbst ein ausgewiesener Kunstkennner und Mäzen, sogar drei Mal das ausgestellte ‚Gastmahl‘ in der Nationalgalerie angesehen und auch den holländischen König dorthin geführt hatte, waren Jordan und die Landeskunstkommission 1878 zu einem Ankauf bereit. Man bot nur 20 000 Mark mit dem Hinweis auf Stockflecken und Transportbeschädigungen. Feuerbachs Stiefmutter, die immer den Verkauf der Bilder in der Hand hatte, willigte notgedrungen ein und musste noch einen kleinlichen Abzug von 500 Mark für Transport- und Reparaturkosten hinnehmen.

c. Der Umgang mit den Bildern

Dem niedrigen Preis des zweiten ‚Gastmahls‘ entsprach offenbar seine niedrige Wertschätzung. Das Bild wurde im ersten Stock an die Nordwand des Treppenhauses der Nationalgalerie gehängt, obwohl der Maler sich eine ebene Ansicht und vor allem Nähe zum Betrachter gewünscht hatte. Aber unnahbar blieb es dort hängen. Doch ein gewisses Umdenken in Bezug auf die Feuerbachsche Kunst hatte die Nationalgalerie bis zur Jahrtausendausstellung 1906 bewogen, schließlich 14 Bilder seiner Kunst aus Sammlungen zu erwerben und auch den gesamten Nachlass anzunehmen.

Ab 1910 setzte eine Feuerbach-Renaissance ein, zu der die Stiefmutter nicht unerheblich beigetragen hatte, indem sie nach dem Tode des Sohnes dessen Lebenserinnerungen und ausgewählte Briefe als ‚Ein Vermächtnis‘ 1882 herausgab. Das Buch hat zahlreiche Auflagen erlebt und dem Mythos nachgeholfen, Feuerbach sei ein verkanntes Genie gewesen, das von der brutalen Kunstkritik zugrunde gerichtet worden sei. 1929 und 1976 fanden viel beachtete Retrospektiven statt, auch 2002 kamen zahlreiche Besucher zu derjenigen in Speyer.

Inzwischen hat Feuerbach einen ihm gebührenden Platz in der Kunstgeschichte inne. Auf drei Gemälden begründet sich vorwiegend seine Wertschätzung: auf der ersten der drei Fassungen der ‚Iphigenie‘ in Darmstadt, auf der zweiten ‚Medea‘ in München und dem ersten ‚Gastmahl‘ in Karlsruhe. Ferner werden heute seine meisterhaften Portraits der **Nanna Risi** sowie die drei seiner Stiefmutter geschätzt und seine große Kenntnis der Antike anerkannt. Er gilt deshalb als Vollender des Klassizismus und als Vertreter des Idealismus.

Fatal für Feuerbachs Bilder war der 2. Weltkrieg, eigenartig fatal Hitlers persönliche Begegnung mit den beiden Fassungen des ‚Gastmahls‘. Ausgelagert in den Friedrichshainer Bunker waren für die Dauer des Krieges u.a. die erste Fassung der ‚Medea‘, auch die erste der ‚Amazonenschlacht‘ und das ‚Konzert‘, ein Spätwerk von 1878. Alle drei verbrannten 1945. In diesem Jahr verschwand auch die Teilvariante des ‚Ricordo di Tivoli‘ aus dem Nachlass Fiedler, die bis heute verschollen blieb. Die Verluste sind schmerzlich.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 15

Tröstlicherweise gibt es eine zweite, bessere ‚Medea‘ in München, eine weitere ‚Amazonenschlacht‘ in Nürnberg, eine Variante des ‚Ricordo di Tivoli‘ in der Berliner Nationalgalerie, aber das ‚Konzert‘ war leider ein Unikat.

1945 holten die Russen die zweite Fassung des ‚Gastmahls‘ mit vielen anderen Beutestücken nach Moskau. Erst 1958 kam das Bild nach Berlin in die wiederaufgebaute Nationalgalerie zurück. Dort hing es im Mittelgeschoss gut sichtbar auf Augenhöhe und präsentierte seine malerischen Qualitäten. So hätte Feuerbach die Aufhängung geschätzt. Doch Mitte der sechziger Jahre füllte man den Platz im Treppenhaus des Obergeschosses mit dem Gemälde, das jetzt nur von einer Balustrade aus über die Treppe hin angesehen werden kann, wenn man es denn beim Aufstieg wahrgenommen und sich oben schließlich nach ihm umgedreht hat. Ein schlechter, dem Bild nicht angemessener Platz. Dort hing früher ein 4x10 m großes, ‚Catarina Cornaro‘ genanntes Bild des Wiener Malers Makart. Hitler gefiel es so sehr, dass er es 1940 ins Führermuseum nach Linz bringen ließ. Von dort kam das Bild nicht mehr zurück zu seinem alten Eigentümer, der Alten Berliner Nationalgalerie, sondern ging nach Wien. Es wäre Feuerbach zwar eine Genugtuung gewesen, seinen ehemaligen Wiener Konkurrenten verdrängt zu haben, aber ein Tort, ein „unnahbarer“ Lückenbüßer der Beutekunst zu sein.

Auch das erste ‚Gastmahl‘ kreuzte den Weg Hitlers. Nach der Fertigstellung der Reichskanzlei im Januar 1939 hatte man das große Bild mit manch anderen berühmten Gemälden, u.a. Böcklins ‚Toteninsel‘, zur würdigen Ausschmückung derselben entgegen allen Protesten aus Karlsruhe nach Berlin beordert. Dem Führer erklärte Kurt Martin, ein kenntnisreicher Mitarbeiter der Staatlichen Kunsthalle, zunächst die Malerei und Komposition, die Hinwendung zur Antike und die Aufnahme von Platons Dialog über die Liebe. Geschickt (und ‚völlig unbeabsichtigt‘) schloss sich daran die Belehrung über die Person des Alkibiades und über dessen im Dialog ausgesprochene Geständnisse seiner Liebesbemühungen gegenüber Sokrates. Als Hitler klar wurde, dass es im Dialog und im Gemälde allein um die Liebe unter Männern ging, weigerte er sich entschieden, solch einen „perversen“ Bildinhalt bei sich in der Reichskanzlei aufhängen zu lassen.

Dieser Widerstand gegen den Nationalsozialismus war gelungen. Der Interpret hatte sein Vorhaben erreicht und wurde später der Karlsruher Museumsdirektor. Das ‚Gastmahl‘ war sofort nach Karlsruhe zurückgegangen und blieb dort über alle Kriegsläufe hin unbeschadet erhalten, während Böcklins ‚Toteninsel‘ aus der Reichskanzlei verschwunden war und erst 1980 wieder auftauchte. Damals konnte die Nationalgalerie das Bild erwerben und der Allgemeinheit wieder sichtbar machen.

Habent sua fata picturae.

Pegasus-Onlinezeitschrift IV/2 (2004), 16

Literaturverzeichnis

Bernadete, Seth: On Plato's Symposium, Vortrag, Carl Friedrich von Siemens Stiftung 1993

Feuerbach, Henriette: Anselm Feuerbach, ein Vermächtnis, Berlin 1913

Flashar, Martin: Ein ausgebrannter Vulkan. Zum 150. Todestag des Archäologen Joseph Anselm Feuerbach, in: Antike Welt 2001 Heft 6, 660 ff.

Keisch, Claude: Um Anselm Feuerbachs „Gastmahl“, Berlin 1992

Keisch, Claude: Das Gastmahl (nach Plato). Katalog der Nationalgalerie Berlin 2001, 129 ff.

Kupper, Daniel: Anselm Feuerbach, Hamburg 1993

Zimmermann, Werner: Anselm Feuerbach, Gemälde und Zeichnungen, Karlsruhe 1989

[Dr. Barbara Demandt](#)

2003

Roma

Mostra alle scuderie del Quirinale

Dal catalogo "Maestà di Roma

<http://www.brunacci.it/maesta---di-roma.html>

Dal sito del Museo di Wiesbaden:

29.09.2013 - 26.01.2014

WIESBADEN

Ausstellung: Nanna

Das Museum Wiesbaden zeigt seit dem 29. September und bis zum 26. Januar 2014 über 80 "Nanna"-Bildnisse des Malers **Anselm Feuerbach** in einer einzigartigen Ausstellung. Diese steht dann unter dem Motto "Anselm Feuerbachs Elixier einer Leidenschaft".



Ausstellung "Nanna" mit Werken von **Anselm Feuerbach**

Im Zentrum der Ausstellung "Nanna" stehen die Bildnisse von **Anselm Feuerbachs** (1829 bis 1880) berühmtesten Modell Anna Risi (1839 bis 1900). Dank ihrer Bildnisse wurde **Feuerbach** zu einem der bedeutendsten Maler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie wurde am 29. September 2013 eröffnet und ist dann bis zum 26. Januar 2014 im Museum Wiesbaden zu sehen.

Nach ihrem Kennenlernen 1860 beginnt für **Feuerbach** eine der produktivsten und künstlerisch wertvollsten Phasen seiner Karriere. Bis zu ihrer — von **Feuerbach** als sehr schmerzhaft empfundenen - Trennung 1865 wird Anna Risi ihm alles sein, alles für seine Kunst. Als sein Modell verewigt er sie in verschiedenen Motiven: mythologisch, religiös, literarisch. Dies hatte zur Folge, dass Nanna immer nur innerhalb ihrer Rollen interpretiert wurde. Vor allem waren die Nanna-Porträts aber eines: die reinste Inkarnation seiner Malerei.

Ausgangspunkt der Ausstellung ist eines der wichtigsten Gemälde des Museum Wiesbaden: Nanna, Profil nach rechts, aus dem Jahre 1861. Durch die Zusammenführung aller erreichbaren Nanna-Bildnisse gelingt der Ausstellung, was **Feuerbach** selbst aufgrund des großen Verkaufserfolges der Gemälde verwehrt blieb, die Nanna-Bildnisse vereint studieren zu können. Anhand ihrer einzigartigen Qualität wird die Entwicklung hin zu einem modernen Typus des weiblichen Porträts sichtbar. Mit über 80 Werken aus bedeutenden Museen aus dem In- und Ausland würdigt die Ausstellung Künstler und Modell.

Altre notizie su **Anselm Feuerbach** e sulle sue due modelle romane, **Anna Risi** e **Lucia Brunacci**, in:
<http://www.brunacci.it/lucia-brunacci--1848-1931-.html>