

Anselm Feuerbach und sein römisches Modell Anna Risi

– eine Spurensuche

„Das Bild der Frau ist das Bild des Mannes von der Frau.“

Werner Hofmann¹

Anselm Feuerbachs Name ist noch heute aufs engste verbunden mit dem Mythos des verkannten Künstlers und Genie. Dazu hat nicht nur seine Selbstdarstellung in erhaltenen Briefen und Selbstporträts beigetragen, sondern insbesondere die nach seinem Tod veröffentlichte Biografie ‚Vermächtnis‘, die allerdings von seiner Stiefmutter stark manipuliert wurde.² Gravierend in der Wahrnehmung von Feuerbachs Werk ist aber auch ein zentraler Abschnitt seines Schaffens aus der ersten Hälfte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts, den er absolut seinem Modell Anna Risi widmete, deren Einfluss ihn zur Vollendung seines Stils führte. Heute gilt sie als eines der berühmtesten Gesichter der Kunstgeschichte.

Leben und Ausbildung

Anselm Feuerbach wurde 1829 in Speyer als Sohn des Philologen und Archäologen Joseph Anselm Feuerbach geboren. Seine Erziehung in Kindheit und Jugend sowieso seine künstlerische Ausbildung zeichneten schon den Weg vor, auf dem sich Anselm zu einem der bedeutendsten Vertreter der gemeinhin idealistisch-antikisierend genannten Malerei des 19. Jahrhunderts entwickelte. Sein Vater - 1836 als Professor für Altertumswissenschaften an die Universität Freiburg im Breisgau berufen - gründete seinen Ruf in der archäologischen Fachwelt auf eine Schrift über die antike Statue des vatikanischen Apoll von Belvedere, einer römischen Kopie nach einem griechischen Bronzeoriginals von Leochoras aus den vierten Jahrhundert v. Chr.. Auch als der Vater in zweiter Ehe Henriette Heidenreich heiratete, erhielten die Kinder Anselm und die zwei Jahre ältere Emilie weiterhin eine gediegene humanistische und musikalische Ausbildung. Zeitlebens wurde Feuerbach – wie die meisten Mitglieder der Familie Feuerbach - von psychischen Problemen gequält, die er selbst als Melancholie, innere Qual oder Seelenpein beschrieb.

Obwohl Anselm einer der besten Schüler am Gymnasium war, drängte er – schon ausgestattet mit den durch den Vater vermittelten Kenntnissen über die

¹ Hofmann, Werner (Hrg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. München 1986. S. 13.

² Kupper, Daniel (Hrg.): Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“. Die originalen Aufzeichnungen. Berlin 1992. S.13f.

griechische und römische Geschichte und Kunst - zum Abbruch der schulischen zugunsten einer künstlerischen Ausbildung. So ging er als 16-jähriger an die Düsseldorfer Akademie. Das Klima dort wurde stark bestimmt durch den Nazarener und Akademiedirektor Wilhelm von Schadow (1789-1862), der 1814 in Rom zum katholischen Glauben konvertiert war. Obwohl er sich vor allem religiöser Historienmalerei widmete, fußte seine Lehre nicht nur auf den Grundlagen der Antike und der Alten Meister. Entsprechend seiner Forderung nach der Darstellung der naturgemäßen Wirklichkeit, hatte Schadow daher 1831 eine Klasse für Landschaftsmalerei eingerichtet. Damit anerkannte er die Leistungen zweier seiner Schüler, des Historien- und Landschaftsmaler Karl Friedrich Lessing (1808-1880) und des späteren Professor für Landschaftsmalerei Johann Wilhelm Schirmer, die schon 1827 einen ‚landschaftlichen Componierverein‘ gegründet hatten. Unter ihrem richtungweisenden Einfluss entwickelte sich die Düsseldorfer Schule. Anselm Feuerbach soll aber auch bei Karl Sohn (1805-1867), der nach dem Vorbild der Venezianer und der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts arbeitete, in die Porträtmalerei eingewiesen worden soll.

Schon als Achtzehnjähriger schrieb er an den Vater, dem er die Begegnung mit der Antike und ihren Gestalten dankte, einige geradezu für sein ganzes Leben programmatische Zeilen: „Ich fürchte mich vor der Nüchternheit und Hohlheit, die die jetzige Welt regiert. Man muß sich zurückflüchten zu den alten Göttern, die in seliger, kräftiger, naturwahrer Poesie den Menschen darstellen, wie er sein sollte. In die Zukunft flüchten geht auch nicht, denn welche Zukunft steht unseren Geld- und Maschinenmenschen bevor?“³

Im Jahr darauf traf man ihn beim Kopieren der alten Meister in der Münchner Pinakothek vor Rubens, van Dyck und Murillo. Anscheinend hat er sich nicht für die Lehrer an der Münchner Akademie interessiert, und auch bei Karl Rahl (1812-1856) war er nur acht Tage⁴, um seine Maltechnik auszubauen. Sein Kommentar: „In München habe ich 2 Jahre meines Lebens verloren.“⁵ Ebenfalls zur Verbesserung seiner Maltechnik reiste er ab 1850 nach Antwerpen und Paris, aber erst 1852 wurde er Schüler bei Thomas Couture (1815-1879), der wiederum im Rückgriff auf die italienische Renaissance-Malerei und antike Vorbilder lehrte, aber trotz seiner monumentalen Kompositionen auch die Weichheit des Farbauftrages

³ Zitiert nach: Einem, Herbert von: Die Kunst Anselm Feuerbachs. In: Schimpf, Hans: Das Feuerbachhaus. Schriftenreihe über das Leben und Wirken der Familie Feuerbach. H. 2. Speyer 1982. S. 8.

⁴ Kupper, Daniel (Hrg.): Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“. Die originalen Aufzeichnungen. Berlin 1992. S. 51.

⁵ Kupper, Daniel (Hrg.): Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“. Die originalen Aufzeichnungen. Berlin 1992. S. 51.

und Feinheit der Farbgestaltung beherrschte, so dass Anselm schrieb: "Couture sagte mir, wenn ich erst so sorgfältig malen könnte, wie meine Zeichnung und Auffassung sei, dann würde ich bald zur <grande peinture> gelangen. Er kommt beinahe alle Tage und lobt und geißelt mit Geist und großer Liebenswürdigkeit. Im Louvre führt er uns nur vor Raffael, Tizian und Veronese. ... Coutures Gestalten haben eine solche plastische Noblesse und Schönheit wie die Antiken. Mir geht ein Licht über dem anderen auf, was der liebe Vater trotz seiner Leiden immer wollte, und wenn ich auch spät zur Erkenntnis gelangte, so ist die Erfahrung für mein ganzes Leben."⁶

1854 war er in Karlsruhe, wo er ihm gelang, ein paar gefällige und wenig qualitätsvolle Supraporten an den Großherzog zu verkaufen, doch konnte er in der konservativen Residenzstadt nicht reüssieren. So wurde auch die Nominierung seiner aktuellen Werke, *Der Tod des Pietro Aretino*, den er in Paris begonnen hatte und nun in Karlsruhe, in seinem Atelier im Gartensaal des Weinbrennerscher Hauses, vollendete, und die *Versuchung des Heiligen Antonius* für die Weltausstellung in Paris abgelehnt. Doch Johann Wilhelm Schirmer, vormals Professor für Landschaftsmalerei in Düsseldorf und nun Leiter der eben gegründeten Karlsruher Kunstschule, gelang es, Anselm als Stipendiaten nach Venedig zu senden. Mit seinem Freund, dem Dichter Joseph Viktor von Scheffel (1826-1886) traf er am 1. Juni 1855 in Venedig ein. Anscheinend hatte sich Feuerbach in Venedig eine syphilitische Infektion zugezogen⁷, die er vor seiner Stiefmutter, die ihn verheiraten wollte, verheimlichte. Jürgen Oppermann, der die ‚Reisebilder‘ von Joseph Victor von Scheffel⁸ bearbeitet hat, konnte allerdings bei Scheffel keine Bemerkung zur Erkrankung Feuerbach finden. Zu dieser Zeit war die Beziehung zwischen den beiden Männer ausgesprochen inspirierend. So plante Scheffel unter dem Eindruck von Feuerbachs *Aretino* einen Roman, der das venezianische Leben zur Zeit Aretins behandeln sollte, der aber nicht zur Vollendung kam. Doch schief die Freundschaft nach 1860 offenbar ein, weil Feuerbach den Bemühungen Scheffels ihn in Weimar mit einer Professur zu versorgen, nicht nachkam.⁹

⁶ Fischer, Otto (Hrg.): *Anselm Feuerbach. Briefe und Bilder*. Stuttgart 1922. S. 16.

⁷ Spoerri, Theodor: *Genie und Krankheit. Eine psychopathologische Untersuchung der Familie Feuerbach*. Basel 1952. S. 89: verweist hierzu auf unveröffentlichte Briefe.

⁸ In persönlicher Korrespondenz mit der Autorin.

⁹ Siehe hierzu: Höfer, Conrad: *Joseph Viktor Scheffels Feuerbachbriefe an den Grossherzog Carl Alexander von Weimar*. In: *Von Büchern und Menschen. Festschrift Fedor von Zobeltitz*. Weimar 1927. S. 342-68.

Im Winter 1855 siedelte Feuerbach - schon ohne Scheffel - nach Florenz über, wo er sich aus Krankheitsgründen mehrere Monate aufhalten mußte. Erst am 1. Oktober 1856 erreichte er endlich - von Fieber geschüttelt - Rom, das lang ersehnte Ziel. Bald lernte er hier den Kupferstecher Julius Allgeyer (1829-1900), seinen Freund und späteren Biografen, im Caffè Luigi auf der Via Sistina 16 kennen, machte die Bekanntschaft verschiedener Künstler, unter anderen Begas und Böcklin, sah die antiken Überreste, studierte Michelangelo und Raffael, las wieder die Schriften seines Vaters. Rom blieb bis 1872 sein Lebenszentrum.¹⁰ Dort lernte er auch das Modell Anna Risi kennen, die ihn so inspirierte, dass er an ihrem Abbild seinen Stil entwickelte und vollendete. 1873 trat er eine Professur in Wien an, doch dachte er bald daran, Wien zu verlassen. Er hatte psychische Probleme, kränkelte, zog sich schließlich eine Lungenentzündung zu. Da er überzeugt war, daß die Meerluft Venedigs seiner angegriffenen Lunge gut täte, war er ab September 1876 dort anzutreffen. Seine Bezüge von der Wiener Akademie erhielt er bis Ostern 1877. Im Herbst dieses Jahres gab er sein römisches Atelier auf. Nun schwanden seine Kräfte zusehens, Feuerbach wurde zunehmend depressiver. Er starb einsam in den frühen Morgenstunden des 4. Januar 1880 im Hotel Luna in Venedig.

Die historische Folie

Als Anselm Feuerbach 1855 nach Italien kam, waren die Hegemoniekämpfe unter den italienischen Staaten und Österreich als Herrscher über Lombardei/Venetien um die Vormacht in Italien noch voll im Gange, aus denen schließlich das geeinigte Italien hervorgehen sollte. Einen Höhepunkt in diesem Prozess stellte 1861 die Wahl Vittorio Emmanuelles zum ‚König von Italien‘ dar. Aber erst 1866 wurde die territoriale Einigung erzielt, als durch diplomatische Verträge Venetien Italien zugesprochen wurde. So wurde Rom 1870, nach der Besetzung durch Truppen des königlichen Generals Cadorna zur Hauptstadt des Königreiches.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Rom, insbesondere aber der Papst, unter dem Schutz einer französischen Besetzung gestanden, die den vor Mazzini 1848 nach Gaeta geflohenen Papst im Jahr 1850 wieder nach Rom geholt hatte. Während dieser französischen Besatzung änderte sich zwar das Angesicht der Stadt und die Lebensumstände der Künstler kaum. Gewisse Einschnitte aber in den usanze, den römischen Gewohnheiten gab es wohl. So nahmen sich die Franzosen der Polizeiverwaltung an, die nun das Betteln oder Messertragen bekämpften. Obwohl nationale und radikale Kreise der Bevölkerung in Hader mit der päpstlich-französischen Herrschaft lagen, funktionierte das Regierungssystem im alten Stil. Das heißt, es wurde weiterhin vor der Elite der päpstlichen Verwaltung und dem Hochadel geführt. Aus 150 bis 170 Prälaten bestand die oberste geistliche Kaste, die

¹⁰ Zu seinen Ateliers siehe: Noack, Friedrich: Deutsches Leben in Rom. Stuttgart 1907. S. 432.

knapp 7000 weltliche Beamte leiteten. 60 adlige Familien, die teils auch am päpstlichen Hof Ämter bekleideten, standen einem Bürgertum gegenüber, das in klientalen Verhältnissen an es gebunden war. Im Grunde konnte die umfangreiche Künstler- und Gästeschar, so auch Anselm Feuerbach während seiner römischen Jahre zwischen 1856 und 1872, insbesondere durch die französische Besatzung, unbehelligt von der Tagespolitik leben.

Zwar ließen sich in der Stadt im 19. Jahrhundert keine nennenswerten industriellen Aktivitäten nachweisen, aber nun wurden auch hier Bahnlinsen eröffnet, die die Anreise erleichterten: 1859 die Linie Civitavecchia nach Rom, 1862 die nach Neapel und 1866 die nach Foligno und Florenz. Auch die Bevölkerung wuchs nun sehr schnell. Während im Jahr 1852 nur 175 000 Römer gezählt wurden, wurde dies schon 1870 an 226 000 Einwohner, die wohl zur Hälfte Analphabeten waren, ablesbar. Hatte es bislang den Anschein, dass in Rom die Zeit stehen geblieben sei, nun begann das rasante Wachstum der Verwaltungsstadt, deutlich zu sehen an den Vierteln um den Bahnhof Termini herum oder in Prati.¹¹

Wir lassen hier Ferdinand Gregorovius, den Kenner der Geschichte des mittelalterlichen Roms, zu Wort kommen, der in den 80er Jahren in Briefen an Hermann von Thile wiederholt beschrieb, wie dramatisch die Veränderungen und die Verluste an architektonischer Substanz waren: „Die Umformung der Stadt macht immer mehr Fortschritte – und so wenig schont man dabei der geschichtlichen Erinnerungen, dass es ein Jammer ist, diesen Vandalismus und Amerikanismus mit anzusehen. Nach 20 Jahren wird das Bild jener Roma, welches Sie und ich noch vorgefunden und geliebt haben, vollkommen ausgelöscht sein. Die Legende ‚Rom‘ überhaupt ist schon durch die Eisenbahn zerstört worden. Wenn die Reise hierher einst eine Pilgerfahrt und sicherlich ein Ereignis im Leben der Menschen war, so macht man sie jetzt mit Tourbilletten in kürzester Zeit ab, und so ist die Unerreichbarkeit Roms für das profanum volgus aufgehoben.“ und „Man baut hier in einer fieberhaften Ungeduld, aber auch dieser entsprechend, so daß Senecas Wort von den Römern ‚sie bauen, als sollten sie ewig leben, und tafeln, als sollten sie morgen sterben‘, heute nicht mehr wiederholt werden kann. Es ist wohl peinlich für jeden, der das alte Rom gekannt und geliebt hat, die Zerstörungen am Tiber, in Trastevere und mitten im Marsfeld anzusehen. Alle alten Türme in Trastevere nebst mehren Straßen sind nicht mehr, der letzte, der Torre Anguillara, fällt demnächst. Nur mit Mühe und Not ist die sogenannte Casa di Pilato gerettet worden. Der Ponte Rotto wird eben abgebrochen. Ich betrat ihn gestern zum allerletztenmal. Die berühmtesten und schönsten Villen wurden an

¹¹ Gregorovius, Ferdinand: Römische Tagebücher 1852-1889. Herausgeben und kommentiert von Hanno-Walter Kruft und Markus Völkel. München 1991. Noack, Friedrich: Deutsches Leben in Rom 1700-1900. Stuttgart 1907.

Baugesellschaften verkauft; dies Schicksal traf bereits die Villa Patrizi, Villa Massimo und neben ihr sogar die Villa Ludovisi. ... In 10 bis 20 Jahren ist das Mittelalter aus Rom ganz verschwunden, oder es wird sich nur in ein paar Kirchen geflüchtet haben. Kein Mensch wird dann mehr in den Fall kommen, in welchem ich mich einst befunden habe, nämlich aus dem Anblick des antik-mittelalterlichen Gepräges der Stadt die Begeisterung für ihre Geschichte im Mittelalter zu schöpfen.“¹² Diese Veränderungen hat Anselm Feuerbach in seinen römischen Jahren wahrgenommen, die Illusion der möglichen Flucht aus der Zeit der Geld- und Maschinenmenschen konnte letztlich auch in Rom nicht aufrechterhalten werden. Möglicherweise war dies nach seiner Wiener Professur auch der Grund, nicht nach Rom zurückzukehren, sondern sich in Venedig anzusiedeln.

Die Bedeutung der Modelle für die Maler in Rom

Die in Rom angesiedelten Künstler bewegten sich in Rom und seinem Umland innerhalb gewisser Infrastrukturen, die sie für ihre künstlerische Zwecke benötigten und an denen die Bevölkerung durchaus verdiente. So trafen sie sich in einschlägigen Tavernen, unternahmen gemeinsame Reisen, feierten in den Grotten von Cervaro am Ufer des Anio oberhalb von Ponte Mammolo, gründeten den Deutschen Künstlerverein und bewohnten das Viertel unterhalb des Pincio, wo man an der Spanischen Treppe Modelle anheuern konnte. Manche Maler, die nach Rom reisten, befassten sich eingehend mit den antiken Überresten, andere interessierten sich speziell für die Malerei vorangegangener Epochen oder den besonderen Schönheit der italienischen Landschaften. Manch einer suchte aber auch im malerischen popolo romano seine Modelle, die meistens namenlos und in typisierter Schilderung geradezu gesichtslos blieben. Anekdotenreich ist aber auch belegt, dass verschiedene Liebschaft zwischen Künstlern und ihren Modellen bzw. Wirtstöchtern in Hafen der Ehe endete.

Manchmal strahlte die außergewöhnliche Schönheit eines einzelnen Modells auch aus der anonymen Masse heraus und es erlangte eine gewisse Berühmtheit. So entdeckte der Diplomat und Sammler August Kestner 1820 in Albano die Winzertochter Vittoria Caldoni, die er schließlich nach Rom in das Haus des Hannoveranischen Gesandten Baron von Reden, die Villa Malta¹³, brachte, wo verschiedene Künstler zusammenkamen, um sie zu malen. Kestner selbst wusste von 44 Bildnissen zu berichten, die nach ihr entstanden, da man ihre

¹² Haufe, Eberhard (Hrg.): Deutsche Briefe aus Italien. Von Winckelmann bis Gregorovius. Leipzig 1965. S. 418f.

¹³ Abb.en unter: <http://www.google.de/search?q=vittoria+caldoni&hl=de&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=ZyYqUouzGoK7hAePx4GYDw&sqi=2&ved=0CC8QsAQ&biw=1159&bih=1197>

Naturschönheit und ideale Vollkommenheit bewunderte. Der Raffael-Kult der Nazarener spielte bei deren Bildfindung eine zentrale Rolle. Aufschlussreich sind hierzu Ellen Spickernagels ‚Feministische Studien‘ (1995) zum Fall Caldoni, die die Ereignisse und Aussagen Kestners im Spiegel der ‚romantisch-nazarenischen Künstlertheorie‘ interpretiert. Die ‚Nazarener‘ teilten sich nicht zuletzt nach ihrer Religionszugehörigkeit in den katholischen Lukasbund, wohnhaft in den Mönchszellen des Klosters S. Isidoro, und die protestantischen ‚Capitoliner‘, nach ihrem Wohnort auf dem Capitol benannt. Ellen Spickernagel macht darauf aufmerksam, dass die Lukasbrüder, organisiert wie eine Art Männerorden, Frauen als Modelle ablehnten, weil ihre Benutzung zur Abstumpfung der künstlerischen Empfindungen führe. Außerdem schlossen sie Frauen aus ihren Freundschaftsbünden und später, als sie Professoren an deutschen Akademien waren, vom Studium der Künste aus.

Das taten sie zu einer Zeit als die Etablierung der Künstlerin längst begonnen hatte und Modelle sich eine kreative Rolle im künstlerischen Schaffensprozess eines Bildes erobert hatten. Solche eine Frau war Lady Hamilton.¹⁴ Ulrike Ittershagen widmet dem berühmten Modell ihr Buch ‚Lady Hamiltons Attitüden‘ (1999), in dem sie beschreibt, wie Emma Hart, 1791 verheiratet mit dem als Gesandter in Neapel tätigem Lord Hamilton und begabt mit schauspielerischem Talent und besonderer Schönheit, die Bildideen verschiedener bedeutender Malerinnen und Maler ihrer Zeit wie, Angelika Kauffmann, Elisabeth Vigée-Lebrun und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein verkörperte.

Ellen Spickernagel weist weiter darauf hin, dass Kestner in seinem erst 1850 herausgegebenen Buch ‚Römische Studien‘ ein ganzes Kapitel dem Modell Vittoria Caldoni widmete. Dort entfaltet Kestner nicht nur die ‚romantisch-nazarenische Künstlertheorie‘, sondern er versucht im Nachhinein „eine Kampagne gegen die gefeierte Frau und ihre Leistung im Rahmen künstlerischer Arbeit“ zu legitimieren.¹⁵ Kestner beschrieb Vittoria Caldoni darin als ein frommes, bescheidenes Mädchen von 14 Jahren, das in der überlieferten Tracht von außergewöhnlicher Schönheit, aber ohne sinnliche Ausstrahlung gewesen sei. Außerdem sei ihre Figur unansehnlich gewesen. Sie hätte nur dagesessen, also nicht posiert und nicht einmal verstanden, was um sie herum vor sich ging. An Vittoria Caldoni wird der Rückschlag deutlich, den das Modell durch die

¹⁴ Abb.en unter: <http://www.google.de/search?q=vittoria+caldoni&hl=de&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=ZyYqUouzGoK7hAcPx4GYDw&sqi=2&ved=0CC8QsAQ&biw=1159&bih=1197#hl=de&q=lady+hamilton&tbn=isch>

¹⁵ Spickernagel, Ellen: Vittoria Caldoni. Vom Aufstieg und Fall des weiblichen Modells im frühen 19. Jahrhundert. In: Feministische Studien. Stuttgart 1995. 13, S. 73.

romantischen Kunsttheorie erfuhr: ein Modell hatte passiv, unkreativ, unverständlich, identitäts-, gar geschlechtslos zu sein.

Rainer Metzger rechtfertigt im Katalog ‚Religion – Macht – Kunst. Die Nazarener.‘ der Schirn Kunsthalle Frankfurt (2005) die Modernität dieses Ansatzes als „eine der frühesten Manifestationen von Konzeptualität“ heraus: „Doch woran die Nazarener appellieren, wenn sie etwa Raffaels Madonnenbilder mehr oder weniger exakt nachempfinden, ist nicht Glaube, sondern das antiquarische Artefakt, das ihre eigenen Zeit kanonisiert hat. Und sie nehmen sich dabei bewusst zurück: Dass etwas als kanonisch gilt und damit ausgewiesen ist als große Kunst ist wichtiger als die individualitätstrunkene Herstellung von Niedergewesenem.“¹⁶

Bekanntlich ging Kestner aber auch ausführlich darauf ein, dass keines der nach ihr entstandenen Porträts ein befriedigendes Bildnis von ihr abgegeben hätte. Stattdessen scheiterten die Künstler, die um sie herum im schöpferischen Akt um ihr Bildnis ringen, an ihr. Tatsächlich ist diese ‚Schwäche‘ der Bilder teilweise heute noch wahrnehmbar, doch sollte man bei Kestners Darstellung der verzweifelten Künstler hellhörig werden. Ist es nicht heute noch sichtbar, dass die romantischen Künstler nicht fähig waren, den Kanon, d.h. die Idee von der überzeitlichen, raffaelitischen Schönheit, die Vittoria Caldoni für sie verkörperte, und ihr Bildnis, das einen realen Menschen in seiner historischen Situation wiedergibt, zur Deckung zu bringen?

Oder wie Werner Hofmann sagte: „Der entscheidende Paradigmenwechsel des 19. Jahrhunderts konfrontierte die bürgerliche und aristokratische Heldin des Hohen Stils aus Religion, Sage und Geschichte mit der proletarischen Heroine des Niederen Stils, die sich im Zuge der Entwicklung der Klassengegensätze emanzipierte. In der Tradition der sitzenden allegorischen Frauengestalten porträtierte Friedrich Overbeck 1821 die Winzertochter Vittoria Caldoni aus Albano als Schnitterin, die sich vor einem im Hintergrund wogenden Kornfeld nach der Arbeit ausruht ... Mit der am Boden liegenden Sichel, den Kürbissen und dem Apfel ist sie eine Allegorie des Sommers und Herbstes, auch eine Ceres. Der träumerische Blicke und die dütererhafte Geste der Melancholie deuten ihr Nachsinnen über die Möglichkeiten und Grenzen ihrer proletarischen Existenz an.“¹⁷ Das Modell brach hier – ganz gegen den Willen der Künstler - das Ideal auf, es spielte eine allegorische Rolle, doch noch heute kann sein Bild ihre Identität, ihr Selbstbewusstsein und ihre Selbstreflexion nicht verbergen.

¹⁶ Hollein, Max; Steinle, Christa (Hrg.): Religion – Macht – Kunst. Die Nazarener. Ausstellung Schirn Kunsthalle Frankfurt. Köln 2005. Darin: Metzger, Rainer: Fragmente aus der Zukunft. Stichworte zur Modernität der Nazarener. S. 40.

¹⁷ Hofmann, Werner (Hrs.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung Hamburger Kunsthalle 1986. München 1986. S. 47.

Die Begegnung mit Anna Risi

Anfang Oktober 1856 in Rom angekommen, liess Anselm Feuerbach schon am 8. Oktober verlauten: „Rom war mein Schicksal. – Was ich früher gearbeitet, ruhe in Frieden, was ich jetzt beginne, dazu möge Gott seinen Segen geben.“¹⁸ Die mangelnde Qualität seiner Arbeiten in der Karlsruher Zeit war aber noch nicht zu Ende, auch in Rom gelang es ihm erst mit dem Eintreten von Anna Risi in sein Leben seinen Stil zu festigen. Dies fiel sogar schon dem getreuen Freund Allgeyer auf.¹⁹ Anselm Feuerbach benutzte schon vor der Begegnung mit Anna Risi Modelle und plante schon bevor er in Rom kam: „Im Frühling, wenn meine Finanzen gut stehen, sage ich Rom Valet und gehe ins Volskergebirge, in ein Nest, wo schöne Menschen sind und schöne Trachten, und da male ich Bilder; große und wahre Züge, wie sie sind ... Gott hat mir das Talent gegeben, die Natur zu packen, kühn hingesezt, und die Erinnerung an das ewige Rom wird mich vor krassem Naturalismus bewahren und mir soviel übrig lassen, meinen Gestalten den plastischen Schwung zu geben, ohne dass ihre ergreifende Wahrheit dadurch gefährdet würde ... ich meine nur, dass wenn ich z.B. etwas Melancholisches malen wollte, man keine weinende Italienerin braucht, im Hintergrund den Vesuv.“²⁰ Aufschlussreich ist diese Formulierung, weil Feuerbach darin beschrieb, welchen Menschentypus er als Modell dort zu finden hoffte: Natürliche Menschen, in denen sich die Erinnerung an das ewige Rom in ergreifender Weise und melancholischem Ausdruck spiegelte. Später - in Rom – an der spanischen Treppe fand er nach Aussagen seines Freundes Allgeyer solche Modelle nicht. Doch mischt sich in Allgeyers Beschreibung des Feuerbachschen Wunschmodells etwas von der romantischen Vorstellung, wenn er das Modell als naiv und instinkthaft beschreibt: „Die allgemein und für jeden käuflichen Berufsmodelle, wie sie zu jener Zeit die spanische Treppe in Rom belagerte, widerstrebten Feuerbachs feinem Künstlersinn. Er verglich die Münzen, die, von Hand zu Hand gegangen und abgenützt, ihr ursprüngliches Gepräge mit einem leeren Schliff vertauscht hatten. Was er verlangt, war schlichte Natur, die noch nicht ihre Einfalt eingebüßt, sondern ohne falschen Pathos und angelernte Geste, mit naivem Sinne den Absichten des Künstlers mit dem Instinkt des unverdorbenen Gefühls entgegen zu kommen verstand.“²¹

¹⁸ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 330.

¹⁹ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 254,258.

²⁰ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 325.

²¹ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 367f.

Dann erschien Anna Risi im Leben Anselm Feuerbachs. Sie konnte ganz offenbar seine Ansprüche erfüllen, denn erst in ihren Bildnissen - einem großen Werkkomplex, den er ausschließlich ihr widmete - erlangte Feuerbach überzeugende Qualität, seine Bild- und Formensprache festigte sich in kurzer Zeit und fand ihre Vollendung in seinem bedeutendsten Werkabschnitt. Anselm Feuerbachs Biograph Julius Allgeyer stilisierte - ganz in den Fußstapfen der Nazarener - die Begegnung mit Anna Risi als Feuerbachs Entdeckung. Kurz vor Allgeyers Abreise aus Rom - März oder Anfang April 1860 – soll diese stattgefunden haben: „Feuerbachs erste Begegnung mit dieser Frau fiel noch in die letzte Zeit meines römischen Aufenthalts. Wir gingen eines Tages durch die Via Tritone, die Straße, die von Piazza Barberini nach seinem Atelier hinunterführte, als wir eine Frau erblickten, die mit einem Kinde auf dem Armen unter einem offenem Fenster stand, ... Die Frau, eine Erscheinung von geradezu imponierender Hoheit, mochte Mitte der Zwanzig sein. Die Last von dunkeln Haaren umrahmte die strengen, von einem melancholischen Ausdruck gemilderten Züge, deren Schnitt von der reinsten, römischen Abstammung zeugte.“²² Und laut Allgeyer reflektierte Feuerbach im weiteren Verlauf ihres gemeinsamen Weges auf Raffael, wie es schon die Nazarener taten, und darüber, daß seine Zeit das Beste schon dargestellt hätten, „das Bild von vorhin in Raphaels sixtinischer Madonna bereits erschöpft“ sei.²³ Tatsächlich malte er sie aber erstmals 1860, als Mutter mit Kind, madonnengleich.

Gewisse Beziehungen zu nazarenischer Denkart sind hiermit belegbar. Aber im Unterschied zu den Nazarenern, deren Modelle hinter Idealisierung und Typisierung in Unkenntlichkeit verschwinden, war die Rolle, die Anna Risi bei Feuerbachs Bildfindung spielte, absolut und unverhohlen dominant.²⁴ Zwar kündigte er im Januar 1861 an²⁵, dass sie ihm für die seit 1858 geplante Iphigenie²⁶ und das Gastmahl des Platos Modell stehen solle, doch die Mehrzahl der nach ihr entstandenen Bildnisse, zeigen schlicht nur die prunkvoll gekleidete und hoheitsvolle Figur der Römerin Anna Risi. Sie war Anselm Feuerbach in den nächsten Jahren Modell, inspirierende Muse und bald auch die geliebte Frau. Dabei verkörperte sie die Inkarnation antiker Schönheit so absolut, dass Anselm Feuerbach keiner anderen Motive bedurfte. Da er sie niemals nackt malte, ging es ihm offenbar nicht darum, ihre körperliche Schönheit zu verkünden. Die wenigsten

²² Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 470.

²³ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 471.

²⁴ Abb.en der Nanna: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Anselm_Feuerbach?uselang=de

²⁵ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 466.

²⁶ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 379.

ihrer Bildnisse haben einen mythologischen oder literarischen Bezug: Da sind nur die Iphigenie (1862), Lucrezia Borgia (1864/5) und Bianca Capello (1864).

Als sich Anna – jahrelang eng und ausschließlich an ihn gebunden - im Jahr 1865 einem anderen Mann anschloss und mit ihm Rom verließ, war er am Boden zerstört. Wahrscheinlich wusste er, dass er niemals wieder eine Frau finden würde, der es gelang, das Bild einer antiken Frauengestalt zu verlebendigen. Dabei war ihm nicht so sehr die Rolle wichtig, sondern die beeindruckende, weil natürliche Hoheit. Diese Ausstrahlung Annas beschrieb er in der sitzenden Iphigenie schon 1862: „Die Gestalt ist erheblich über Lebensgröße. Aus der ganzen Erscheinung spricht ein Zug von herber, ehrfurchtsgebietender Hoheit. Sie posiert, wenn man so sagen will, aber sie posiert nicht bewusst, nicht theatralisch, oder deklamatorisch. Sie gibt sich einfach und groß, wie es der Tochter Agamemnons, der königlichen Heerführers von Hellas, wie er der Abkömmlingin aus dem fluchbeladenen Geschlechte der Tantaliden und der Priesterin im Bewusstsein ihres tragischen Geschicks zusteht. Sie gehört einer anderen Welt an, denkt und empfindet anders als eine Milletsche Bäuerin, aber darum nicht minder wahr, wie diese. Bewusstsein, hoher Geist und Bestimmung, Gefühl geistigen Adels, Schönheit, Anmut, körperlich edle Entwicklung bedingen eben notwendigerweise andere Allüren, als eine plebeische Existenz sie erzeugt, ohne dass sie darum aufhörte, natürlich zu sein.“²⁷ Anna Risi war für Feuerbach nicht naiv und instinkthaft, sie mußte - nach seinen Worten - im Bewußtsein von ihrem geistigem Adel und ihrer hohen Bestimmung nicht einmal posieren. An späterer Stelle werden wir fragen, wo man Anna Risi, sinnend und melancholisch in sich gekehrt, ansiedeln kann; verweist sie nicht, das Ideal der raffaelitischen Schönheit einer spätromantischen Vittoria Caldoni überwindend, auf die symbolistische femme fatale, die etwa eine Jane Morris verkörperte?

Nach Anna Risis Fortgang wurde immer stärker - nicht nur in seiner Kunst - eine gewisse Erkaltung spürbar, die er selbst an sich wahrnahm und offenbar auch Lenbach veranlasste, ihn den ‚kalten Engel‘ zu nennen.²⁸ Ab 1866/7 fand er Ersatz in Lucia Brunacci, die Anna sehr ähnlich war, und die auch ihren Mann für ihn verließ. Lucia übernahm nun die Rolle der Anna Risi, aber ohne deren Ausstrahlung zu haben, mimte sie lediglich wie eine Statistin mythologische Frauengestalten, wie die Iphigenie und die Medea und war nun auch nackt zu sehen im Urteil des Paris und als ruhende Nympe. Feuerbach behandelte sie gut, er bezahlte sie zeitlebens für ihre Dienste etwa für die Betreuung seiner

²⁷ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 508.

²⁸ Hierzu siehe: Spoerri, Theodor: Genie und Krankheit. Eine psychopathologische Untersuchung der Familie Feuerbach. Basel. 1952. S. 101.

Besitzstände in Rom, auch wenn er nicht dort weilte, weil er bei Sommeraufenthalten in Deutschland weilte, seine Professur in Wien antrat, oder für längere Zeit in Venedig blieb.

Anna Risi in Feuerbachs Briefen

Doch betrachten wir nun die wenigen schriftlichen Äußerungen Feuerbachs über sein Modell Anna Risi in chronologischer Reihenfolge, um das Verhältnis der beiden zu beleuchten und etwas über Annas Persönlichkeit zu erfahren. Anselm Feuerbach hatte sie also im Frühjahr 1860 kennengelernt, malte sie noch als Madonna mit Kind, verließ dann aber Rom, um sich vom Mai bis zum November in Deutschland aufzuhalten. Weder Feuerbach noch Allgeyer nannten zu diesem Zeitpunkt Anna Risi bei ihrem Namen. Bald nach der Rückkehr nach Rom, schon Mitte Januar erwähnten beide aber Anna als das ‚schöne Modell‘, das für Iphigenie und das Gastmahl des Plato stehen solle.²⁹

Schon Ende Januar überwarf sich das immer noch namenlose Modell mit seinem Mann und ging 15 Tage ins Kloster.³⁰ Zu diesem Zeitpunkt verließ Anna Risi anscheinend ihre Familie, ihre Zeit im Kloster wird in der Literatur als Bedenkzeit vor dieser Lebensentscheidung interpretiert. Allerdings waren bei römischen Frauen *esercizii spirituali* üblich, zu denen sie sich als Ostervorbereitung mehrere Wochen nach Trinità dei Monti zurückzogen. Diese religiöse Praxis beschrieb Fanny Lewald, die Rom auch in den 60er und 70er Jahren besucht hatte, in ihrem ‚Italienischen Bilderbuch‘.³¹ Im Jahr 1861 war Ostern schon Ende März, Annas Aufenthalt im Kloster könnte daher sehr wohl eine Ostervorbereitung gewesen sein.

Worauf sie sich mit dem schwierigen und syphilitischen Anselm Feuerbach eingelassen hatte, war ihr vermutlich in vollem Umfang zu diesem Zeitpunkt nicht klar, er aber war mit den sich nun bietenden Möglichkeiten sehr zufrieden, so beschrieb er sie am 2. Mai 1861: „Die nächsten drei Monate widme ich ganz meinem Modell. Cardwell hat mir ein griechisches Gewand geschneidert und nun solltest Du die hohe Gestalt sich darin bewegen sehen! ...ich habe geglaubt, eine Statue von Phidias zu sehen.“ und nahm sich vor, in einem Jahr 20 Bilder von ihr zu malen.³²

Am 8. Mai 1861 beschrieb er ihr durch Krankheit begründetes trauriges Wesen, das auch in den Porträts spürbar ist: „Mein armes Modell hat eine unheilbare

²⁹ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 466.

³⁰ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Bd.I. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 466f.

³¹ Berlin 1983. S. 188ff.

³² Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Bd.I. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 469.

Herzkrankheit, weswegen ich auch das Rauchen gelassen habe, und es ist anzunehmen, daß ich der Letzte bin, dem er vergönnt ist, die Züge nachzubilden. Sie kommt gerne zu mir und ich mache immer viele Späße, um sie aufzuheitern und sie aufzuscheuchen aus dem Ernst, in dem Gedanken eines unvermeidlichen Untergangs.“³³ Anna bot ihm ganz offenbar die Möglichkeit der Spiegelung seiner eigenen Persönlichkeit, die immer wieder in depressiven Phasen an innerer Qual und Seelenpein litt. Ob er darüber berichtete, um bei Henriette Feuerbach, seiner Stiefmutter, Mitleid für Anna zu erregen oder ob er damit ihre besondere Faszination, nämlich die der überzeitlichen tragischen Heldin, beschrieb, ist unklar. Aber er gestand auch nach zwei Jahren Beziehung zu ihr noch ungerne ein, welcher Art ihre Verbindung war. So gab er in einem Brief vom 8. Februar 1862 immer noch vor, keine Liebesbeziehung zu ihr, sondern lediglich ein Modell zu seiner alleinigen Verfügung zu haben. Allerdings beschrieb er auch, in welcher Abhängigkeit die beiden voneinander standen: „Ich bin im Besitze des schönsten Modells von ganz Rom, zum Neid und Aerger aller Künstler, die abgefahren sind. Die Person hat mir zuliebe alle und die größten Anträge abgewiesen und ich habe das heilige Versprechen, dass, wenn ich ihr Arbeit gebe bis zu meiner Abreise, ich sicher sein kann, dass ich der Letzte bin, dem es vergönnt ist, sie zu malen. ... Daß Liebessachen vorwalten, die etwaige Heiratsplänen, die du hast, im Wege sind, darüber sei ganz ruhig; es ist nichts von alledem; ihr Lebenswandel ist anerkannt tadellos; und da sie verheiratet ist, so ist er reine Neigung und Verehrung und ich müßte der dümmste aller Jungen sein, wenn ich solche Dinge unbeachtet beiseite ließe.“³⁴ Offenbar verheimlichte er seiner Mutter, dass Anna Risi ihren Mann verlassen hatte und mit ihm zusammenlebte.

Über ihre Bedeutung für seine Kunst dagegen war er sich im klaren und dies sprach er ganz offen aus: „Meine besten Ideen verdanke ich der Frau, die mir für meine Kunst unentbehrlich geworden ist...“³⁵ Erst am 28. Okt. 1863 sprach er von einer dreijährigen Liebesbeziehung zu Anna, weswegen er nicht will, dass sie für Andere arbeitete: „Zuletzt nur zwei Worte, ich danke Dir, liebe Mutter, für die Art, mit der Du mein Verhältnis mit Anna berührst. Ich sage nur soviel, wenn es ein Buch in der Welt gibt, in dem es geschrieben steht, dass man das Weib, das man drei Jahre geliebt hat und die Freud und Leid geteilt hat, die alle Begeisterung für die Kunst wachgehalten hat, wenn es geschrieben steht, dass man eine solche, Verhältnisse halben, seien sie, welche sie seien, verlassen soll, dass sie genötigt wäre in irgend einen fremden Dienst, oder sonst was zu gehen, dann bin ich bereit zu

³³ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Bd.I. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 476.

³⁴ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Bd.I. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 495.

³⁵ Fischer, Otto (Hrg.): Anselm Feuerbach. Briefe und Bilder. Stuttgart 1922. S. 47.

renunzieren. Vorderhand habe ich noch Mut und Stärke genug, sie zu schützen, gegen jedermann.“³⁶ Mehr ist über Anna Risi, ihre Lebensumstände und Beziehung mit dem Maler in Feuerbachs Briefen nicht zu erfahren. Schon aufgrund seiner Erkrankung an Syphilis wird ihre Liebesbeziehung doch sehr eingeschränkt gewesen sein, sofern er darauf Rücksicht nahm, sie nicht auch zu infizieren.

Einschub: Der Dandy

Anselm Feuerbach klagte in seinen Briefen immer wieder über Schulden und finanzielle Engpässe. Anscheinend war eine gewisse Unfähigkeit zum soliden Wirtschaften durchaus familiär angelegt, musste doch schon der Großvater seines Vaters Schulden begleichen, die dieser während seiner Heidelberger Studentenzeit angehäuft hatte.³⁷ Tatsächlich hatte der Maler einen Hang zur aufwendigen Lebensführung, insbesondere seine Sucht nach teuren Kleidungsstücken war hinlänglich bekannt. Schon im Jahr 1860 befanden die mit Henriette befreundeten Schwestern Artaria³⁸, „dass man noch nicht am Rande der Verzweiflung stehe, solange man die feinsten weißen Anzüge oder Samtröcke, elegante, kunstvoll geschlungenen Kravatten(!) und buntseidene schottische Mützen trage. Diese Toilettensorgfalt (!) wurde damals .. als große Eitelkeit verspottet. Mit welchen persönlichen Opfern die treue Mutter sie im Stillen erkaufte, ahnte Anselm nicht...“³⁹ Friedrich Preller d.J. beschrieb eine Begegnung mit Anselm Feuerbach im Herbst 1862 in Olevano: „Ich ... sah plötzlich ... einen jungen Mann zu Pferde vor mir. Er war mit peinlicher Sorgfalt gekleidet, trug ein schneeweißes Sommerkostüm und hellviolette Handschuhe, in der Hand eine elegante Reitpeitsche, mit der er in der Luft herumfuchtete... Seine Erscheinung befremdete mich sehr. (Aber) er war von hinreißender Liebenswürdigkeit ...“⁴⁰

Rosalie Braun-Artaria kommentierte seine Klagen an anderer Stelle so: „... wirkliche Not, wie Böcklin und Genelli, hat er niemals gelitten, er schlug sich mit gelegentlichen Schulden durch, wie so viele andere. Aber seine Träume und Wünsche flogen stets nach einer sorglos glänzenden Lebensführung... Deshalb ist es entschieden ungerecht, sein tragisches Schicksal allein der schnöden Mitwelt zur

³⁶ Fischer, Otto (Hrg.): Anselm Feuerbach. Briefe und Bilder. Stuttgart 1922. S. 48.

³⁷ Spoerri, Theodor: Genie und Krankheit. Eine psychopathologische Untersuchung der Familie Feuerbach. Basel 1952. S. 40.

³⁸ Porträts der Schwestern Artaria von Feuerbach in: Ecker, Jürgen: Anselm Feuerbach. Leben und Werk. München 1991. Kat. Nr. 338 und 339.

³⁹ Zitiert nach: Katalog Anselm Feuerbach. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1976. S. 28.

⁴⁰ Zitiert nach: Katalog Anselm Feuerbach. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1976. S. 29.

Last zu legen.⁴¹ Dennoch legte die Stiefmutter anscheinend seine finanzielle Misere Anna Risi zur Last, wogegen er sich aber am 17. Mai 1864 verwehrt: „Daß ich, der ich so viel arbeite, nicht immer an alles denken kann, ist natürlich, zumal, da ich alles mit meiner Hände Arbeit verdienen muß. Die paar Seidenfetzen, die der arme Teufel von Frau trägt, die mir in der Malerei dienen und gedient haben, und die sie sich selbst zuschneidert, wollen wir ihr nicht missgönnen. Umsomehr, als ich mein heiliges Ehrenwort gebe, dass der Luxus mich nicht ruiniert, und gern habe, daß die Leute, deren Persönlichkeit es verdient und erfordert, die es mit mir zu tun haben, anständig angezogen sind.“⁴² Anscheinend sorgte er dafür, dass Anna gut gekleidet war, was sicherlich nicht nur für seine Malerei, sondern auch Teil seiner Selbstdarstellung, ja Selbstinszenierung, in Rom wichtig war.

Wie auch aus vielen seiner Selbstporträts hervorgeht, war er nicht nur gut gekleidet, sondern dem modernen Leben entsprechend mit Frack und Fliege, Mantel und Halstuch sowie einer Zigarette zu sehen. Er entsprach damit dem Typus des Dandy, den Georg M. Blochmann beschreibt als zeitgemäße Ausformung eines zeitlosen Ideals der Schönheit, die die Sicherheit der Manieren, die Art einen Anzug zu tragen oder ein Pferd zu lenken mit der Leichtigkeit der Allüren und der Sicherheit der Herrschermiene verband, sich aber dabei an den äußeren Grenzen der Konventionen bewegte. Diese Geisteshaltung war hochaktuell und lässt sich charakterisieren als „aristokratischer Modernismus, eine eigentümliche Mischung aus Gegenwartsverherrlichung und –verteufelung, dem Abscheu vor der industrialisierten Massengesellschaft und der gleichzeitigen Ausnutzung all ihrer Annehmlichkeiten.“⁴³ Ob sich Feuerbach dessen bewusst war, dass er damit ganz dem Typ des Dandys entsprach, wie ihn Charles Baudelaire in den späteren 40er Jahren figuriert hatte, muss dahin gestellt bleiben. Immerhin gelingt es Blochmann, die Geistesverwandtschaft zwischen den beiden Männern als eine typische moderne geistesaristokratische Haltung herauszuarbeiten: „seine Sehnsucht ist Ausdruck der gezierten Melancholie, deren zeitgemäße Ausformung mit dem Begriff des ‚ennui‘ umschrieben wird, Müdigkeit und leidvolle Selbstabkapselung, der vermeintlich distanzierte Beobachterstatus des Flaneurs gegenüber der Menge,

⁴¹ Zitiert nach: Blochmann, Georg M.: *Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit.* Marées – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach. Köln 1986. S. 167.

⁴² Allgeyer, Julius: *Anselm Feuerbach.* 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.2. S. 24.

⁴³ Blochmann, Georg M.: *Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit.* Marées – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach. Köln 1986. S. 193.

die nicht nur Publikum seiner extravaganten Selbstdarstellung, sondern gleichzeitig uneingestandes Sehnsuchtsobjekt ist.“⁴⁴

Warum verlässt Anna Risi Feuerbach?

Im Jahr 1865 verließ Anna Risi nach Jahren als exklusives Modell Anselm Feuerbach. Es gibt Hinweise darauf, dass dies möglicherweise schon im Mai geschehen ist. Zumindest behauptete dies sein Biograph Allgeyer⁴⁵, der zu dieser Zeit allerdings nicht in Rom weilte. Feuerbach war schon am 16. Mai in Baden-Baden, wie Henriette Feuerbach an Allgeyer berichtet: „Ich bin sehr, sehr glücklich, denn so gereift, so klar, so fest und kraftvoll, bei aller Angegriffenheit, die körperlich noch vorhanden ist, habe ich ihn nie gekannt. Wir sind recht vergnügt zusammen und ich besinne mich in einem fort, ob es kein Traum ist. Ein paar Stunden ersten Gespräches haben mir Entschädigung gegeben für jahrelanges Leiden. ... Ich möchte, dass es allmählich wieder heiter und lustig um Anselm wird. Wir müssen ihn jetzt ganz systematisch an Leib und Seele pflegen. Sie, der Sie meine Kümmernisse kannten, können ermessen, wie ungeahnter Freude ich nun ganz erfüllt bin.“⁴⁶ Ob man aus diesen Zeilen herauslesen kann, dass Anna ihn zu diesem Zeitpunkt schon verlassen hatte? Zumindest scheint ein einschneidendes Ereignis jahrelanges Leiden bei Henriette Feuerbach beendet zu haben.

Im Katalog „Feuerbach e l’ Italia“ wird Annas Fortgang erst auf den September datiert.⁴⁷ Für diese These sprechen auch einige Vorgänge. Tatsächlich hatte Anselm Feuerbach Rom im Mai verlassen, um wie üblich seinen Sommeraufenthalt in Deutschland anzutreten. Davor hatte er sein Atelier aufgelöst, das sich in einem Palast befunden hatte, der verkauft werden sollte.⁴⁸ Erst Anfang September trat er die Rückreise nach Rom an, traf Marées in Florenz, mit dem er nach zwei Tagen in Rom bis Ende Oktober in die Campagna wollte.⁴⁹ Offenbar hatte er nicht nur sein Atelier aufgeben müssen und die Bilder bei einem gewissen Kolb, wahrscheinlich

⁴⁴ Blochmann, Georg M.: Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Marées – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach. Köln 1986. S. 197.

⁴⁵ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.2. S. 29.

⁴⁶ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd. 2. S. 29.

⁴⁷ Kat. Feuerbach e l’ Italia. Museo Civico Giovanni Fattori Livorno 2000. S. 33.

⁴⁸ Henriette Feuerbach in einem Brief an Adolf Friedrich von Schack am 9. Mai 1865. Nach: Josephi, Walter (Hrg.): Adolf Friedrich von Schack und Anselm Feuerbach. Originalbriefe des Künstlers und seiner Mutter im Mecklenburgischen Geheimen und Hauptarchiv zu Schwerin. Sonderdruck aus: Mecklenburgische Jahrbücher 1939. S. 50.

⁴⁹ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd. 2. S. 30f.

dem Bankier und württembergischen Geschäftsträger in Rom untergestellt, sondern hatte auch keine Wohnung mehr in Rom, denn er schrieb am 23. Sept. 1865 aus Rom: „Ich habe einstweilen ein großes Zimmer genommen, das ich jedoch, wenn ich ein Atelier habe, weil es zu teuer ist, aufgebe. Bei Kolb der von großer Freundlichkeit war, habe ich meine Bilder geholt und einstweilen bei mir untergebracht.... Glaube nicht, daß ich mich Stimmungen hingeebe, ich fasse groß genug und habe es bewiesen, allein es gibt für manche Dinge nur einen Art – die Zeit. Was die Liebe betrifft, so hätte ich gewünscht, daß diejenigen, denen ich in früheren Zeiten all meine Zärtlichkeit zugewandt habe, mich begriffen hätten, oder meiner würdig gewesen wäre ... „⁵⁰ Und an anderer Stelle: „Morgen ziehe ich ins Atelier, es ist klein, doch groß genug, um die paar Bilder zu malen. Ein Zimmerchen daneben, mit etwas hartem Bett, doch liegt mir nichts daran. Ich habe es getan, um so rasch wie möglich an die Arbeit zu kommen ... ich bin froh, daß ich zur Arbeit komme, es ist doch das einzig Richtige. Ich habe über jene vergangene Geschichte undeutliche, ziemlich traurige Dinge gehört ...“⁵¹

Da er im Sommer 1865 also weder Atelier noch Wohnung in Rom hatte, ist die Frage nach Anna Risis Lebensumständen während seiner Abwesenheit naheliegend. Wir erinnern uns an eine Bemerkung in einem Brief: „...ich habe das heilige Versprechen, dass, wenn ich ihr Arbeit gebe bis zu meiner Abreise, ich sicher sein kann, dass ich der Letzte bin, dem es vergönnt ist, sie zu malen ließe.“⁵² und 1863 schrieb er: „... dass man eine solche ... verlassen soll, dass sie genötigt wäre in irgend einen fremden Dienst, oder sonst was zu gehen, dann bin ich bereit zu renunzieren. Vorderhand habe ich noch Mut und Stärke genug, sie zu schützen, gegen jedermann.“⁵³ Wo war sie untergekommen, wie war sie im Sommer 1865 finanziell gestellt, war sie nun doch genötigt in fremden Dienst zu treten? Von Feuerbach erfährt man darüber nichts, obwohl er noch geraume Zeit über ihre Beziehung nachdenkt. So reflektierte er Allgeyer gegenüber darüber, dass er sie geheiratet hätte, wenn es das italienische Scheidungsrecht zugelassen hätte: „Wer mich kennt, dem brauch ich nicht erst zu sagen, dass ein Wesen, das mich in solcher Weise durch Jahre an sich zu ketten vermochte, nichts Gewöhnliches sein kann; ich würde mich für immer mit ihr verbunden haben, wenn eine Scheidung

⁵⁰ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd. 2. S. 32.

⁵¹ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd. 2. S. 33.

⁵² Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 495.

⁵³ Fischer, Otto (Hrg.): Anselm Feuerbach. Briefe und Bilder. Stuttgart 1922. S. 48.

und Wiedervereinigung nicht damals in Rom zu den Unmöglichkeiten gehört hätte.“⁵⁴

Er wußte auch, was er ihr verdankte, wie er ausdrücklich am 17.12.1865 formulierte: „Der Verlust meines Modelles – was für den Künstler die Seele ist – lässt sich hart fühlen. Würde die Welt nur halb meine Noblesse haben, würden solche gemeinen Geschichten nicht passieren. Was Frauen anbelangt, so brauche ich keine Hausfrau, aber eine Muse, die meinem Schönheitssinn belebt und mein Herz adelt.“⁵⁵ Solchen Vorstellungen musste Lucia Brunacci, die bald wegen ihrer großen Ähnlichkeit Anna Risi als Modell ersetzte, nicht genügen, wie er am 16. Okt. 1868 schrieb: „Vor sechs . Jahren würde mir mein bildschönes Modell, das die Ideen aus dem Kopf heraubtrieb, Ersatz gewesen sein für das traurigste aller traurigen Leben; heutzutage sind meine Bedürfnisse anderer Art und vom bloßen Anschauen / und Weiterbilden kann ich nicht leben. Ich brauche ein Freundin, die mir das Leben wert macht, da wir einmal auf diesem Planeten nicht zur Einsamkeit geboren sind.“⁵⁶

Zu dieser Zeit war Anna Risi schon wieder geraume Zeit in Rom, denn wir erfahren in einem Brief vom 3. Febr. 1868 nicht nur, dass er ein Atelier bezogen hat, das das schönste in Rom sei und das er vorläufig auf Lebenszeit festhalten wolle, sondern auch dass Anna im Januar 1868 nach Rom zurück gekehrt sei: „Mein ehemaliges Modell ist in sehr katzenjämmerlichen Zustände vor etwas drei Wochen in Rom wieder eingerückt. Ich bin ganz unberührt und so weit, dass mich selbst die brilliantesten Revanchen nicht mehr bewegen. Mein jetziges Hauptmodell werde ich dafür vor meiner Abreise für die unbezahlbaren geleisteten Dienste fürstlich belohnen.“⁵⁷ Interessant hieran ist, dass er nicht nur Annas herunterbekommenen Zustand bemerkte, sondern in einem Atem mit der fürstlichen Entlohnung der Lucia Brunacci vor seiner anstehenden Abreise erwähnte. Diese Bemerkung könnte Anlaß zu der Annahme geben, dass Feuerbach inzwischen verstanden hat, dass er sein Modell Anna Risi verloren hatte, weil er ihre finanzielle Versorgung nicht gesichert hat. Mit Lucia Brunacci sollte ihm das nicht geschehen. Sie bezahlte er zeitlebens für ihre Dienste, auch wenn er nicht in Rom war.⁵⁸

Anna Risi, genannt ‚La Nanna‘, im Werk anderer Maler

⁵⁴ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 472.

⁵⁵ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd. 2. S. 35.

⁵⁶ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.2. S. 100f.

⁵⁷ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd. 2. S. 93.

⁵⁸ Hartwig, Paul: Anselm Feuerbachs Medea Lucia Brunacci, Leipzig 1904.

Obwohl Feuerbach Anna Risi das Versprechen abnahm, dass sie sich nur von ihm malen lasse, darf nicht übersehen werden, dass sie sowohl vor seiner Zeit als auch danach als Modell arbeitete und sich offenbar auch einer gewissen Berühmtheit erfreute. Vor einer Entdeckung durch seine Person kann jedenfalls keine Rede sein. Auffällig auch, dass sie in der Rezeption ihrer Person durch die Kunstgeschichte immer wieder „Nanna“ genannt wird. Richard G. Dorment, der sich mit den von Frederic Leighton 1858/59 in Rom geschaffenen Bildern nach Anna Risi befasst, stellt noch eine Reihe weiterer Werke zusammen, die in der Zeit von 1858 bis 1869/70 von der Hand anderer Künstler entstanden sind und die alle den Bildtitel ‚Nanna‘ tragen.⁵⁹ Leider ist über die Künstler, die laut Dorment schon vor Feuerbach mit Anna Risi gearbeitet haben sollen, kaum etwas in Erfahrung zu bringen.⁶⁰

Anders bei Frederic Leighton.⁶¹ Er benutzte nachweislich Anna Risi zwischen November 1858 und April 1859 als Modell. In einem Brief an seine Mutter vom 24. Februar 1859 nannte er auch ihren Namen: „I am just about to despatch to the Royal Academy some studies from a very handsome model, ‚La Nanna‘.“⁶² Schon bevor also Feuerbach Anna kannte, malte Frederic Leighton das Modell und kannte

⁵⁹ Dorment, Richard G.: A Roman Lady by Frederick Leighton. In: Bulletin. Philadelphia Museum of Art. Juni 1977. Vol. 73. Number 317. P. 2-11.

⁶⁰ Dorment führt von Jean-Baptiste Clésinger *Nanna Risi* (1858) und von Emma Stebbins *Bust of Nanna Risi* (um 1860-1870) zwei Büsten auf. Des Weiteren nennt er Gemälde von Jean-Léon Gérôme *Study of a Roman (Nanna Risi)* (1844?), Leon Bonnat *Nanna Risi* (um 1858-59), Albert Hertel *Portrait of Nanna Risi* (nach 1863), Ferdinand Keller *Portrait of Nanna Risi in a Roman Toga* (um 1867/69) und Nathanael Schmitt *Portrait of Nanna Risi* (1874). Zum Teil ist über diese Künstler kaum etwas zu erfahren. Über Clésinger und Bonnat weiß man so gut wie nichts, Stebbins soll 1857 in Rom gewesen sein, was Dorments Datierung ihrer Büste fragwürdig macht. Ähnlich ist es bei Schmitt, der 1872 und 1880 in Rom war. Die Biografie von Ines Hertel über den Maler Albert Hertel (1842-1912) datiert die als ‚Nanna‘ aufgeführte auf die Zeit 1863-67, da Hertel zwischen September 1863 und Juni 1867 erstmals in Rom war, und nennt keine Signatur. Gérômes *Study of a Roman von 1844* zeigt einen ähnlichen Typus, allerdings war Anna 1844 wohl erst 10 Jahre alt.

⁶¹ Abb.en unter: <http://kunstkommtvonkoennen.blogspot.de/search/label/Nanna%20%28Anna%20Risi%29>

⁶² Zitiert nach: Dorment, Richard G.: A Roman Lady by Frederic Leighton. In: Bulletin. Philadelphia Museum of Art. Juni 1977. Vol. 73. Number 317. P. 6.

es unter dem Namen ‚La Nanna‘.⁶³ Die Bezeichnung ihrer Person als ‚die Nanna‘ spricht deutlich von ihrem Bekanntheitsgrad. Zwischen dem 20. November und dem 7. April notierte Leighton zahlreiche Male, dass – unter anderen Modellen – auch sie für ihn saß.⁶⁴ Leighton malte nach ihr nachweislich vier Gemälde, allerdings ohne diese mit ihrem Namen zu betiteln: Sunny Hours ist verloren, A Roman Lady befindet sich im Philadelphia Museum of Art, zwei weitere, Pavonia betitelt, sind in der Royal Collection und im Leighton House London zu besichtigen. Leighton malte Anna Risi in verschiedenen Posen, doch obwohl er ein hervorragender Porträtmaler war, schilderte er sie in klassisch-idealischer Weise, wie es typisch für seine Art der mythologischen Frauendarstellung war. Diese Bilder hat der Prince of Wales während seines Besuches im Februar 1859 bei Leighton im Atelier gesehen und die Pavonia gekauft.

Gelegentlich werden Feuerbach und Leighton in Beziehung gesetzt, allerdings gibt es keine Belege dafür, dass Leighton und Feuerbach sich schon während ihrer beider Ausbildung in Deutschland und Paris kennen gelernt haben sollen. Sie waren erstmals in Rom zeitgleich an einem Ort anzutreffen, hier könnten sie sich tatsächlich bei gemeinsamen Aktivitäten etwa des Deutschen Künstlervereins kennen gelernt haben, wo laut Noack auch Leighton verkehrte.⁶⁵ Allerdings mied laut Allgeyer Feuerbach den Deutschen Künstlerverein schon ab 1858, weil ihn die Missgunst unter den deutschen Künstler störte.⁶⁶ Er selbst war allerdings auch nicht zimperlich, wenn es darum ging, seine Landsleute zu beschreiben. „Das alte Ungeheuer, Deutschland, wirft täglich, dem Meere gleich die wunderbarste Menagerie auf italienischen Strand. Mit wenig Geld, von vornherein von seiner culturhistorischen Wichtigkeit überzeugt, tritt der Deutsche, fertig mit sich, einer tausendjährigen Culturepoche entgegen. Der Strohhut im Winter – Italien ist ja das Land, wo die Zitronen blühen.- ein unvermeintlicher Plaid, malerisch um die

⁶³ Vermutungen, daß ihr Name von der Hauptperson, der Kurtisane Nanna, aus Pietro Aretinos ‚Kurtisanengesprächen‘ (1534) abgeleitet ist, sind schwer zu belegen, zumal die Ragionamenti zwar berühmt waren, aber kaum verlegt, geschweige denn übersetzt wurden. So stellt Carolin Fischer 1994 in ihrem Band ‚Education érotique‘ fest, dass die Pietro Aretinos Buch im 18. Jahrhundert nicht in einer einzigen Übersetzung vorliegt. Auch für das 19. Jahrhundert lässt sich weder in Literatur - so auch die Meinung von Gunnar Och (Universität Erlangen) und Frauke Bayer - noch Kunst (Recherchen in Foto Marburg und Prometheus) eine Aretino-Rezeption feststellen. Zwar malte Feuerbach den *Tod des Aretin*, vielleicht wurde er dazu von Tizians Porträt des Aretin inspiriert, aber er nannte zumindest in Briefen die Risi nicht Nanna, sondern Anna.

⁶⁴ Ormond: Lèonee and Richard: Lord Leighton. Published für the Paul Mellon Centre for Studies in British Art. London 1975: “p. 41: 20, 21 and 22 November, 1-6 and 12-17 December (1858), 7-12 January, 3, 4, 16, 25 and 27 February, 21 and 22 March, 6 and 7 April (1959).”

⁶⁵ Noack, Friedrich: Deutsches Leben in Rom 1799 bis 1900. Stuttgart 1907. S. 239.

⁶⁶ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd. 1. S. 377.

Schultern drapiert, unmögliche Beinkleider, auf unrichtig modellierte Stiefeln, geht er einher – jeder Schritt auf klassischem Boden! Alte Betschwester und resignierte Literatinnen mit langen ergrauten Gelocke treiben sich in geringen Speisehäusern und obskuren Cafes herum. Als Unterrock tragen sie ein gesteppte Bettdecke, als Überwurf eine Fenstergardine. Sie sprechen von Raphael oder von den Katakomben oder von den Katakomben und Raphael.“⁶⁷

Auch die Künstler-Kollegen bekamen ihre Fett ab: „Von einer Tagtour aus Vehi zurückgekehrt, traten etwa fünf nicht mehr junge Leute – jetzt sämtlich angestellte Professoren in Deutschland – in etwas dubiösen Zustand, die Hüte mit Kränzen umwunden, bei einem der feineren Restaurant's ein, und begannen eine überaus lärmende Conversation. Um nicht gesehen zu werden, drückte ich mich in eine Ecke. ‚Dovrebbero essere mezzo matti‘ (AW: Sie müssen halbverrückt sein) sagte ein Italiener leise zu mir. Ähnlich Beispiele, lautes Schreien, vieles Trinken, immer Herumhandeln, kann man täglich Jahr aus & ein beobachten. Daher schreibt sich auch von Seiten der Italiener der Mangel an Sympathie her. Bewunderswürdig ist die Duldsamkeit, der Gleichmut mit welchem das ital. Volk auf solche Karikaturen blickt.“⁶⁸

Offenbar pflegte er aber Umgang mit den in Rom lebenden Engländern. Nicht nur dass ihm der Bildhauer Cardwell die Kleider für die erste Iphigenie in Gestalt der Anna Risi schnitt. Tatsächlich gibt es eine Briefnotiz Feuerbachs vom 7. Februar 1859 zu entdecken, die in die Zeit fällt, als Leighton das Modell nutzte, und die die Bekanntschaft mit Leighton nahelegt: „Ueber die Hoffnung, den Prinzen von Wales bei mir zu sehen, habe ich absichtlich geschwiegen, wie der Enttäuschungen genug sind. Wenn Dich das aber beruhigt, wisse, dass die Engländer, mit denen ich alle Abende beisammen bin, stillschweigend, ohne mein Wissen, meinen Namen auf die Liste der von ihm zu besuchenden Künstler gesetzt haben.“⁶⁹ Daß Feuerbach Anna Risi, das berühmte Modell, erst 1860 kennengelernt haben soll, erscheint daher doch sehr unwahrscheinlich.

Ein späteres Porträt nach Anna Risi kennen wir von Ferdinand Keller (1842-1922).⁷⁰ Er hatte bei Schirmer in Karlsruhe gelernt und begab sich im November 1867 nach Rom. Michael Koch verweist in seiner 1978 erschienenen

⁶⁷ Kupper, Daniel (Hrg.): Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“. Die originalen Aufzeichnungen. Berlin 1992. S. 95.

⁶⁸ Kupper, Daniel (Hrg.): Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“. Die originalen Aufzeichnungen. Berlin 1992. S. 98.

⁶⁹ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Auflage. Berlin, Stuttgart 1904. Bd. 1. S. 398.

⁷⁰ Abb.en unter: <http://kunstkommtvonkoennen.blogspot.de/search/label/Nanna%20%28Anna%20Risi%29>

Keller-Biografie darauf, dass Keller persönlichen Kontakt zu Feuerbach hatte, aber keine tiefere Beziehung zwischen den beiden entstand, was wohl nicht zuletzt an Feuerbach scheiterte. Schließlich beklagte sich Feuerbach in einem Brief an seine Stiefmutter vom 12. Oktober 1869, dass Keller nun in seine Nachbarschaft ziehe. Schon 1870 war Keller wieder in Karlsruhe als Lehrer für Porträt und Historienmalerei anzutreffen. Möglicherweise lag die eher abwehrende Haltung Feuerbachs gegenüber Keller darin begründet, dass Keller zur Zeit, als er in Feuerbachs Nachbarschaft zog, vier Bildnisse von Anna schuf, die sich, wie schon Michael Koch feststellt, durch eine beinahe sklavische Nachahmung von Feuerbachs Gemälden auszeichneten. Schließlich zitiert Koch Aussagen von Keller, die dessen Biografen Friedrich W. Gaertner festgehalten hatte: „Wie ich mit Anna Risi, dem berühmten früheren Feuerbachschen Modell >Nanna< bekannt wurde, weiß ich nicht mehr. Diese noch immer schöne, königliche Erscheinung, die Feuerbach um mehrere Kopflängen überragte, hat mir von der Leidenschaft ihres verflorenen Freundes viel berichtet. Ehe sie von der ebenso schönen Lucia Brunacci als Modell und Geliebte Feuerbachs abgelöst wurde, hätte sie, aus Furcht vor seiner grenzenlosen Eifersucht, nie gewagt, mein oder irgendein anderes Atelier zu betreten.“⁷¹ Kellers Porträt der Nanna Risi in einer römischen Toga (1767-69) stellt uns ganz unmittelbar das bekannte Modell mit Toga und Schmuck vor. Noch 1874 läßt sich ihre Tätigkeit als Modell nachweisen, ist doch das in der Karlsruher Kunsthalle hängende Porträt von Nanna im Dreiviertelprofil von Nathanel Schmidt auf dieses Jahr datiert. Inzwischen mochte Anna Risi etwa vierzig Jahre alt sein und zeigt sich noch immer als gutausschende Frau.

Anna Risis Porträts und die Malerei des 19. Jahrhunderts

Für die Interpretation der Risi-Porträts sind die bislang beschriebenen Lebensumstände Feuerbachs, sein geistiger Hintergrund und das allerdings schwer rekonstruierbare Verhältnis zwischen beiden wesentlich. Während Feuerbach eine umfangreichen Selbststilisierung um seine eigene Person und seinen ‚seelischen Tiefgang‘ betrieb, und obwohl er wusste, dass Anna Risi eine bedeutende Rolle bei der Schöpfung seiner Werke spielte, beutete er im Grunde ihre Persönlichkeit und Ausstrahlung für seine Malerei aus, ohne an ihrer Person und ihrem Leben tatsächlich Anteil zu nehmen. Entsprechend gering sind die Erkenntnisse, die bei der Spurensuche nach Leben und Person der Anna Risi gewonnen werden konnten.

⁷¹ Koch, Michael: Ferdinand Keller (1842-1922). Leben und Werk. Karlsruhe 1978. S. 62f. (Brief an Mutter S. 15).

Wir vertieften in den von uns gebündelten ‚Schlaglichtern‘ nicht die schon von anderen Autoren geleistete psychologische Interpretation der Person Anselm Feuerbachs und seines Werkes. Seine Weltsicht kann man mit Sehnsucht nach der Zeit der Antike und insbesondere des alten Italiens als Gegenwelt zur eigenen Zeit zusammenfassen. Feuerbach wusste sich in einer Übergangszeit lebend. In seiner Erziehung noch dem frühen 19. Jahrhundert angehörend, erlebte er sich in der ‚Maschinenmenschen-Zeit‘ fremd, und versuchte ihr zu entrinnen, indem er sich bewusst ‚zu den alten Göttern‘, ja nach Rom flüchtete, dessen historische Folie er als seinen Lebenshintergrund wählte. Hier fand er in der Zeitlosigkeit, ja Ewigkeit der Kunst, Ersatz für das wirkliche Leben und Belege für seine eigenen, historisch begründeten, geistigen Werte. Zugleich bedrückte ihn aber auch stark das Wissen um die Unüberwindbarkeit der Geschichtlichkeit, um die Vergänglichkeit und die Beschränktheit des Lebens.

Innerhalb seines Gesamtœuvres nehmen die Bildnisse nach Anna Risi eine besondere Stellung ein, so dass die Frage nach ihrer Einordnung in die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts zu formulieren bleibt. Das Bild der Frau war eines der zentralen Motive dieser Zeit und zog die verschiedensten Bedeutungshorizonte und Stilrichtungen auf sich. Daher ist es per se schwierig, die Feuerbachschen Anna-Bildnisse zuzuordnen. Sie stehen aber weder für die Anlehnung an die venezianische Renaissance-Malerei oder die klassizistische Bewegung, auch nicht der ästhetizistischen englischen Version eines Leighton, die Frauengestalten stark typisiert benutzt⁷², noch mit der impressionistischen oder realistischen Strömung in Verbindung. Vielmehr sind die Anna-Gemälde Feuerbachs in einer Strömung anzusiedeln, die von der Romantik auf den Symbolismus weist. Dennoch sind sie weder mit romantischen Madonnenfiguren nach Raffael noch mit Frauenporträts wie etwa dem der Caroline Schlegel-Schelling von August Tischbein verwandt. Anna wurde von Feuerbach meist ohne Titel dargestellt, d.h. die Allegorie der Poesie ist ebenso die Ausnahme wie religiöse bzw. literarisch-mythologische Sujets. Stattdessen ist sie meist in sich versunken, sinnend, im Sitzmotiv dargestellt, das seit der Antike und wiederholt im 19. Jahrhundert für die Personifikation der Melancholie benutzt wurde.⁷³ Der spürbare Bezug auf die Antike, die Personifikation der Melancholie und das einfache Porträt überlagern sich also bis

⁷² Nachdem in England 1857 eine rigide Gesetzgebung gegen jegliche Pornografie eingeführt worden war, waren erotische Frauendarstellungen nur noch unter dem Deckmantel der Kunst möglich. Hierzu: Smith, Alison (Hrg.): Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit. Katalog Haus der Kunst München. Ostfildern-Ruit 2001.

⁷³ Einem, Herbert von: Gedanken zu Anselm Feuerbach und seiner ‚Iphigenie‘. In: Anselm Feuerbach. Seine Familie und ihre Zeit. Beiträge zur Speyerer Stadtgeschichte. Heft. 3. Speyer 1975. S. 38 – 62. Und: Clair, Jean (Hrg.): Melancholie, Genie und Wahnsinn in der Kunst. Katalog Staatliche Museen zu Berlin. Ostfildern-Ruit 2005.

zur ikonografischen Undeutbarkeit. Allen Porträts der Anna Risi ist aber gemein, dass sie gerade aufgrund ihrer deutlichen Verslossenheit in den bildmotivischen Mitteln und gegenüber einer schlüssigen Interpretation über eine ungeheure Symbolkraft verfügen.

Bezeichnend für ein Symbol ist sein Schnittpunktcharakter zwischen einem sichtbaren Zeichen der Realität und einer geistigen, also unsichtbaren Wirklichkeit, der sich mit ratio nicht erklären lässt. Ganz im Gegenteil kristallisiert sich beim Versuch, das Symbolische mit sprachlichen Begriffen zu erfassen, ein unübersetzbarer Rest heraus. Als Symbol sind die Bildnisse der Anna Risi ein Extrakt aus der Fülle der Feuerbachschen Gedanken und Emotionen. Es ist zwar sichtbar, aber es ist mehrdeutig und veränderlich, offene Projektionsfläche. Daher gilt es hier zu prüfen, ob der Zyklus der Porträts nach Anna Risi eine Äußerung eines frühen Symbolismus ist, der sich ja auch in anderen, ganz einzigartigen Künstlerfiguren, wie Blake und Füßli längst angekündigt hatte, aber erst in den 80er Jahren kumulierte.

Wir möchten noch einmal Feuerbach zu Wort kommen lassen, da in seiner Beschreibung der sitzenden Iphigenie von 1862 eine Begeisterung mitschwingt, von der man nicht weiß, ob sie Anna oder seinem Bild gilt. Zugleich könnte es die Beschreibung einer symbolistischen femme fatale sein: „Die Gestalt ist erheblich über Lebensgröße. Aus der ganzen Erscheinung spricht ein Zug von herber, ehrfurchtsgebietender Hoheit. Sie posiert, wenn man so sagen will, aber sie posiert nicht bewusst, nicht theatralisch, oder deklamatorisch. Sie gibt sich einfach und groß, wie es der Tochter Agamemmons, der königlichen Heerführers von Hellas, wie er der Abkömmlingin aus dem fluchbeladenen Geschlechte der Tantaliden und der Priesterin im Bewusstsein ihres tragischen Geschicks zusteht. Sie gehört einer anderen Welt an, denkt und empfindet anders als eine Milletsche Bäuerin, aber darum nicht minder wahr, wie diese. Bewusstsein, hoher Geist und Bestimmung, Gefühl geistigen Adels, Schönheit, Anmut, körperlich edle Entwicklung bedingen eben notwendigerweise andere Allüren, als eine plebeische Existenz sie erzeugt, ohne dass sie darum aufhörte, natürliche zu sein.“⁷⁴ Anna Risi war von großer Gestalt und sie trug die hehre Schönheit und Hoheit des antiken Menschen, seine „naturwahre Poesie“⁷⁵ bis in die Gegenwart eines Anselm Feuerbachs hinein. In ihrem melancholischen Wesen spiegelte Anselm Feuerbach seinen Gemütszustand, sein Streben nach Überzeitlichkeit, sein Sinnen über die Unüberwindbarkeit der Geschichtlichkeit.

⁷⁴ Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Berlin, Stuttgart 1904. Bd.1. S. 508.

⁷⁵ Einem, Herbert von: Die Kunst Anselm Feuerbachs. In: Schimpf, Hans: Das Feuerbachhaus. Schriftenreihe über das Leben und Wirken der Familie Feuerbach. H. 2. Speyer 1982. S. 8.

Ihre ganze Erscheinung und die herb-melancholischen Gesichtszüge über dem starken, langen Hals, gerahmt von üppigen, dunklen Haaren, die in prächtigem Flechtwerk gefasst sind, zeugen von ‚reinsten römischer Abstammung‘. Zeigen die ersten Büsten von 1861 sie noch in einfachen weißen Blusen, ist bald der Schmuck üppiger und die Bekleidung so opulent, dass sie sich monumental über dem Körper aufbaut, seine Sinnlichkeit verhüllt, ja zur Statuarik versteint. Meist überlebensgroß vor monochromen Hintergrund sitzend und gerne in Kniestücke, also ebenso beinwie bodenlos dargestellt, liegen ihre Hände ruhig im Schoß oder am Herzen. Nur einmal wendet sie ihren Blick in dem Bildnis mit der Larve in der Rechten (1861) dem Betrachter zu. Sonst ist sie von ihm immer abgewandt. Während das Licht auf ihrem Hals fällt, liegen ihr Gesicht und insbesondere ihre Augen im Dunkel, gelegentlich scheint ein rätselhaftes Lächeln auf ihren Lippen das Gesicht zu erhellen, ohne dass es etwas von seiner Undurchdringlichkeit verlieren würde, so im Bildnis mit Perlenkette und Fächer vor grünem Vorhang (1862).

Die Bildnisse der Anna Risi weisen durch einige formale und motivische Aspekte auf das Bild der Frau in der symbolistischen Malerei, die sich ebenso etwa bei Rossetti⁷⁶ oder Munch nachweisen lassen, und die selbst die Stilkunst des Fin des Siecle in Mucha oder Klimt beeinflussten. In Annas Melancholie spiegelt sich die *femme fatale* mit ihrer berückenden, kalten Schönheit, ihrer ungeheueren vitalen Kraft und einem beunruhigenden, weil sphinxhaften Lauern. Ihr Bildnis wächst zur mythischen Größe der Männer verzerrenden Frauengestalten des Symbolismus heran, deren sinnliche Pracht doch unsexuell und impotent ist. Doch scheint auch die *femme fragile* durch, die liebend und von geistigem Adel, keusch und vor erotische Aufladung zitternd, die erlösenden Offenbarung ersehnd, nie zur Erfüllung gelangt.

Anna Risi ist - wie wir dies von vielen symbolistischen Frauengestalten kennen - mit prächtiger Haarfülle, Symbol ihrer Triebhaftigkeit, schönen Händen und kräftig-langem Hals ausgestattet, eine Gefangene, gefangen in den Gewändern und Haaren, gefangen im Ornament ihre Ausstattung, gefangen in Umständen, die sie zwar bedenkt, die aber kein Entrinnen zulassen. Die Ortlosigkeit der Szenerie des grau-grünlichen, sie hinterfangenden Hintergrunds stellt das Ausgeliefertsein der prächtigen Protagonistin dar und illustriert die Fremdheit und unentrinnbare Enge der Umstände. Ihre Beziehungslosigkeit äußert sich in ihrer Blicklosigkeit. Sie ist aber auch von der Natur und der sie umgebende Welt abgeschnitten. Einen Bezug zur Wirklichkeit, die irgendwo jenseits des Bildes liegen mag, hat sie verloren. Ihr Gesichtsausdruck spricht von der Absolutheit geheimnisvoller, innerer Welten,

⁷⁶ Rossetti hatte schon ab der Mitte der 1850er Jahre immer wieder die gleichen Frauen gemalt, da er sich aber seit 1850 vom Ausstellungsbetrieb zurückgezogen hatte, wurden seine Werke erst nach seinem Tod 1882 der Öffentlichkeit zugänglich

einem namenlosen Sehnen. In der Stille der statuarischen Strafung der Gesten und der Ruhe der Szenerie liegt eine gewaltige, unheilvolle Spannung, die im Moment nicht aufbricht, sondern eher einem inneren Schreien entspricht oder wie Heinrich Theissing sagt: „Er (Feuerbach) sucht die verborgene Spannung, den Handlungsdrang des Inneren bei äußerer Ruhe.“⁷⁷ Das erinnert an eine Äußerung Kandinskys über Rossetti und Burne-Jones: „Das sind die Sucher des Inneren im Äußeren.“⁷⁸ Anna Risi bleibt die Undeutbare und Unerreichbare, verschlossen, doch glühenden Blickes verweigert sie dem Betrachter den Zutritt zu ihren inneren Welten und zum Verständnis der Bilder. Dies ist jenseits aller Interpretationen immer wieder die unmittelbare Erfahrung des Betrachters vor den Feuerbachschen Porträts der Anna Risi.

⁷⁷ Theissing, Heinrich: ‚Die Ewigkeit der Kunst‘. Zu Anselm Feuerbachs Schaffen und Denken. In: Kat. Anselm Feuerbach. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1976. S. 64.

⁷⁸ Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1952. S. 50.