

Brustabschnitt – ein stilkritisches Merkmal ersten Ranges – teilt die Cesarini-Büste mit dem für Duquesnoy niemals bestrittenen Porträt Moritz' von Savoyen, aber mit sehr wenigen anderen Bildnissen der Zeit.

Welchen philologischen Aufwand dieser Katalog seiner Kompilatorin verursacht hat, kann wahrscheinlich nur erahnen, wer sich jemals auf eine ähnliche Unternehmung eingelassen hat. Der Leser hat das sichere Gefühl, daß die Beurteilung auf der Autopsie des Originals basiert, zumal die Autorin die seltenen Fälle hervorhebt, wenn sie ein Werk nur von photographischen Vorlagen kennt. Einen besonders ergiebigen Fundus stellt der Katalog nicht zuletzt dadurch dar, daß sämtliche zeichnerischen und druckgraphischen Reproduktionen nach den Werken Duquesnoys mit Abbildungen dokumentiert sind.

Die prächtige Ausstattung des Buches ist hier einmal der äußerliche Ausdruck seines hohen wissenschaftlichen Wertes. In mustergültiger Weise ist es durch einen Index erschlossen. Bedenkt man, daß das wissenschaftliche Schrifttum zu Duquesnoy vergleichsweise schmal ist, so muß man Marion Boudon-Machuels Bibliographie geradezu monumental nennen, und dies vor allem durch die teilweise entlegenen Quellschriften, die sie aufgespürt und für das Verständnis von Werk und Wirkung aktiviert hat. Diese Monographie wird sich zu Recht als das ‚gültige‘ Referenzwerk zu François Duquesnoy durchsetzen. Bisher erschwerte es den Umgang mit seiner Kunst, daß dafür keine verlässliche Materialbasis vorhanden war; dieses Hemmnis ist nun aus dem Weg geräumt. Das Buch verlangt danach, in künftigen Forschungen gebührend berücksichtigt zu werden – nicht nur zu Duquesnoy (von dem es noch immer eine Reihe von unentdeckten Werken geben muß), sondern auch allgemeiner zur Stildiskussion in Barock und Klassizismus.

DAMIAN DOMBROWSKI  
*Institut für Kunstgeschichte  
 der Universität Würzburg*

**Ekkehard Mai: Feuerbach in Paris** (*Passerelles 7, Deutsches Forum für Kunstgeschichte*); München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006; 96 S., 25 SW-Abb.; ISBN 3-422-06527-X; € 14,80

Bis heute stellen sich Person und Werk des „Deutschrömers“ Anselm Feuerbach als zwiespältig dar. Sein übermäßiges Selbstbewußtsein und der damit einhergehende, allzu hochgesteckte Anspruch, Werke von ewiger Gültigkeit und höchster Bedeutung schaffen zu wollen, müssen Befremden erregen. Die Uneinlösbarkeit des Anspruchs und das Scheitern daran ließen schließlich eine Stilisierung als verkanntes Genie zu. Sie leisteten so dem nach Feuerbachs Tod, vor allem durch die Fälschungen der Stiefmutter („Vermächtnis“), errichteten Künstlermythos von dessen tragischer Größe Vorschub.

Feuerbachs Jahre in Italien, besonders die römische Reifezeit, in der der Großteil und die Hauptwerke seines Oeuvres entstanden, wurden verstärkt von der For-

sung in den Blick genommen. Mit Feuerbachs Studienjahren in Paris und deren Folgen für sein Werk beschäftigt sich nun vertiefend Ekkehard Mai in einem eigenen Studie, wie sie in dieser Ausführlichkeit bisher fehlte. Es geht dabei um die drei längeren Aufenthalte in der Seinestadt zwischen 1851 und 1854, die der Künstler selbst als entscheidenden Wendepunkt seiner künstlerischen Entwicklung empfand. Unterbrochen wurden sie durch Aufenthalte in Deutschland, die der ständigen Geldnot Feuerbachs geschuldet waren. Bevor der Autor auf die Pariser Lehrjahre eingeht, skizziert er Feuerbachs Anfänge in Düsseldorf. Dort erhielt der 15jährige seit 1845 an der damals führenden deutschen Kunstakademie bei Wilhelm Schadow, Carl Ferdinand Sohn, Carl Friedrich Lessing und Johann Wilhelm Schirmer erste grundlegende Förderung und blieb drei Jahre. Schadow bereits hatte ihm in einer berühmten Äußerung empfohlen, nach Paris zu gehen, da sonst nichts aus ihm werde. Doch folgten zunächst noch die beiden „Durchgangsstationen“ (S. 26): München, wo Feuerbach in der Alten Pinakothek das Studium der alten Meister (Rubens, van Dyck, Murillo) betrieb und sich bei Carl Schorn und Carl Rahl insbesondere im Koloristischen weiterbildete, und dann seit 1850 Antwerpen, wo sein Studium wiederum den flämischen Meistern galt. Zugleich nahm er die zeitgenössische belgische Historienmalerei, die ihm an der Akademie durch Gustaaf Wappers vermittelt wurde, verstärkt in sich auf. Der Pariser Aufenthalt – in den Jahren zuvor immer wieder gewünscht, verworfen und aufgeschoben – war für Feuerbach unverzichtbar geworden und erfolgte schließlich im Sommer 1851 von Antwerpen aus. Paris als wichtigste Kunstmetropole Europas im 19. Jahrhundert wurde gleichsam zu Feuerbachs Erweckungserlebnis. Hier waren es zunächst die alten Meister im Louvre, die er kopierte, wobei ihn erneut Rubens und van Dyck, die Spanier (Ribera, Murillo) sowie besonders auch die Venezianer (Tizian, Veronese) anzogen. Bald richtete sich sein Augenmerk jedoch auf die zeitgenössische französische Malerei, etwa die Werke Delacroix'. In einem Brief an die Stiefmutter schrieb der Maler programmatisch, er wolle „die französische Kunst aus dem Fundament kennenlernen“, um dann „ganz“ in sich „zurück(zu)kehren“, da „es mehr als je“ seine „Ansicht“ sei, „daß jeder in sich seinen Fonds“ habe, „der größer“ sei „als alles Angelehrte“. So hat denn Ekkehard Mai auch das Briefzitat der Publikation als Vorsatz vorangestellt.

Im Frühjahr 1852 vollendete Feuerbach in Paris als erstes großes Werk den „Hafis vor der Schenke“ (Mannheim). Hier lassen sich deutlich Einflüsse der zeitgenössischen Orientalmalerei der Franzosen und ebenso Thomas Coutures feststellen, dessen Monumentalgemälde „Die Römer der Verfallszeit“ 1847 der Salontriumph war und Couture zur Berühmtheit gemacht hatte. Feuerbachs Bild – in Paris nicht ausgestellt – wurde in Deutschland überwiegend kritisch aufgenommen und meist abgelehnt. Dies hat wohl, wie Ekkehard Mai bemerkt, „zum ersten Mal jenes Stigma“ gesetzt, ein Verkannter zu sein, „das ihn später immer wieder traf und sein Leiden an Deutschland begründen und wachsen ließ“ (S. 42). Der Eintritt in Coutures Atelier, das Schüler aus ganz Europa anzog, wurde für Feuerbach zur zentralen Erfahrung seiner Pariser Zeit. Es läßt sich, wie der Autor treffend schreibt, zwischen Lehrer und Schüler eine Art „Wahlverwandtschaft“ (S. 46) konstatieren, „in der Grundauf-

fassung hochgestimmter Ideale der Kunst auf der Basis der Natur und in der Bedeutung der alten Meister für die neue Kunst“ (S. 48). Coutures Anliegen war es, im historischen Gewand modernen Zeitgeist wiederzugeben und die ‚grande peinture‘ auf diese Weise wiederzubeleben. Erhabenheit der Komposition und des Sujets sowie Weichheit und Feinheit der Farbe wurden so für Feuerbach zum erstrebenswerten Ziel. Sehr treffend stellt Mai fest: „Coutures Troubadour-Stil weicher, lyrischer Gestimmtheit, der von Veronese und Tizian her abgeleitete Venezianismus und die Renaissance-Thematik zwischen Aretino, Ariost und Dante, deren literarische Stoffe [...] eine romantisch-poetische Zuständlichkeit lethargischer Handlungslosigkeit verhießen, kamen Feuerbachs eigener Empfindsamkeit entgegen“ (S. 65).

Darüber hinaus sind auch Künstler wie Gustave Courbet und die Maler der Schule von Barbizon für ihn impulsgebend gewesen. So lassen sich Einflüsse Courbets, Millets und der Barbizon-Künstler in Feuerbachs 1853 in Paris entstandenem „Zigeunertanz“ (Hamburg) ausmachen. Die atmosphärisch aufgefaßte Waldsituation mit der tanzenden Gestalt im Zentrum läßt in der Tat an solche Vorbilder denken. Die später in Italien entstandenen Landschaftsstudien, etwa der „Wasserfall bei Torbole am Gardasee“ (1855, Mannheim) und verwandte Werke führt der Autor ebenfalls zu Recht auf französische Einflüsse zurück (v. a. Courbet). Doch ist hierbei sicher auch an Johann Wilhelm Schirmer zu denken. Coutures Venezianismus fand dann besonders in dem großen Gemälde „Der Tod des Pietro Aretino“ (1854, Basel) Verarbeitung, das er nach seiner Rückkehr aus Paris in Karlsruhe vollendete. Ekkehard Mai zufolge sind die Jahre der späteren römischen Reifezeit von den französischen Einflüssen gespeist, ja diese kamen erst eigentlich dort voll zum Tragen. Man könnte geradezu sagen, daß Paris gleichsam das Erfahrungsreservoir bildete und eine Art Depotwirkung mit zeitverzögerter Abgabe zur Folge hatte. Drei Themenkreise der römischen Zeit nimmt Mai in den Blick: Die Frühlingbilder von 1868, „Das Gastmahl des Plato“ und die „Medea“.

Gerade bei den Frühlingbildern wird der französische Einfluß deutlich; die Darstellung der Figuren und die farbige Gestaltung (Grüntöne, Grau, Schwarz, Taubenblau) verraten die Couture-Schule und lassen – besonders im Hinblick auf die flächige Auffassung – auch an Edouard Manet denken, einst Mitschüler im Atelier Coutures. Die auf Couture zurückgehende Grün-Blau-Farbigkeit begegnet in den Werken Feuerbachs in der italienischen Zeit mehrfach. Auch die Thematik der Gesellschaft im Freien ist der französischen Figurenmalerei verpflichtet.

Nach Ekkehard Mai ist Feuerbachs „Gastmahl des Plato“ (1869, Karlsruhe) „ohne Couture kaum zu denken“ (S. 75). In der Tat lassen sich, was Monumentalität, Werkgenese, Komposition und Farbigkeit betrifft wie auch in der „Gestimmtheit und historisiert-allegorischen Zeitparallele von Antike und Moderne“ (S. 77) Ähnlichkeiten mit dessen Gemälde „Die Römer der Verfallszeit“ nicht von der Hand weisen. Das hatte Feuerbach zwar selbst in diesem Zusammenhang nie erwähnt, doch in Paris genau studiert und kopiert. Der Autor versteht das „Gastmahl“ so zu Recht „als Dialog und Paragone mit Couture um die große, wahre Kunst“, „als Antwort der römischen auf seine Pariser Zeit“ (S. 78).

Daß der Autor Feuerbachs „Medea“ (1870, München) „im Dialog mit Delacroix“ (S. 79) sieht, mag zunächst verwundern und wenig plausibel erscheinen, da hier, zugebenermaßen, „kein unmittelbarer und formal nachzuvollziehender“ Bezug zur „rasenden Medea“ des Franzosen (1838, Lille) besteht. So haben beide Bilder „auf den ersten Blick wenig miteinander gemein“ (S. 81). Doch vermag Ekkehard Mais Gegenüberstellung beider Werke – Delacroix' Darstellung der Leidenschaftlichkeit und Feuerbachs Betonung der Innerlichkeit – überzeugend die Feuerbachsche Gestaltung der Thematik als folgerichtige Antwort auf die bei Delacroix empfangenen und weiterwirkenden Eindrücke zu zeigen. Und er bringt es auf den Punkt: „Seine Medea war die Medea eines Deutschen“ (S. 84). Die „expressive Leidenschaft“ des Franzosen wird zur „leidenden Ruhe“ des Deutschen, die „vehemente Actio zur stillgestellten Passio“ (S. 84 f.).

Es ist sehr zu bedauern, daß die Abbildungen der lesenswerten Publikation durchweg in Schwarz-Weiß gehalten sind, was auch angesichts der Ausführungen des Autors zur farblichen Gestaltung der Gemälde bisweilen ärgerlich ins Gewicht fällt.

BERNHARD GEIL  
Bad Bergzabern

**Bertram Schmidt: Cézannes Lehre;** Kiel: Ludwig 2004; 336 S., 92 SW-Abb.; ISBN 3-933598-77-X; € 39,90

In den einhundert Jahren seit Paul Cézannes Tod 1906 hat sich fast jeder Autor, jede „Epoche“ und jede nationale Kunstgeschichte ein jeweils eigenes Bild vom Wesen und Werk des Malers geschaffen. Dabei wird nicht selten ebenso viel über den persönlichen Blickwinkel des Autors und seinen wissenschaftlichen, künstlerischen und ideologischen Kontext verraten wie über den Untersuchungsgegenstand selbst. Und obwohl die Zeiten vorbei sind, in denen um Cézanne wahre Glaubenskriege ausgefochten wurden, wie etwa zwischen Hans Sedlmayr und Kurt Badt in den fünfziger Jahren, speist sich doch nach wie vor ein substantieller Teil der Meinungen und Forschungen zu Cézanne auch aus der Abgrenzung zu den Thesen anderer Autoren.

So beginnt auch Bertram Schmidt sein Buch „Cézannes Lehre“ mit einer längeren Abhandlung über die bisherigen „Wege der Cézanne-Forschung“ und stellt seine Methoden und Thesen in Auseinandersetzung mit ausgewählten Beispielen der englisch- und deutschsprachigen Cézanne-Literatur der vergangenen fünfzig Jahre vor. Der mittlere Teil des umfangreichen Buches ist Cézannes Theorien und ihrer historischen Herkunft sowie seiner Verbindung mit der Kunst der Tradition gewidmet, der dritte und letzte Teil untersucht, darauf aufbauend, die „Lehre der Bilder“, insbesondere der Werke der achtziger und frühen neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Bertram Schmidts Hauptanliegen ist es dabei, Cézannes „Kunsttheorie“, seine in Worten und Werken formulierte „Lehre“ unter theoriegeschichtlichen wie kunstphilosophischen Gesichtspunkten zu erschließen und zu zeigen, daß kunsttheoreti-