

ANSELM FEUERBACH

Speyer, Historisches Museum der Pfalz und Feuerbachhaus, 15. September 2002 – 19. Januar 2003, Katalog € 19,50

Ulrich Pfarr»Die Ausstellung ist über alle Beschreibung schön, nach Inhalt wie nach Einrichtung. Die Bilder jeder Epoche beisammen mit den dazu gehörigen Skizzen und Zeichnungen, dazwischen Palmen und Lorbeergruppen, plätschernde Brunnen – alles leuchtet und lebt in wundervollem, ich möchte sagen raffiniertem Lichte.« Mit diesen Worten schilderte Anselm Feuerbachs Stiefmutter Henriette Feuerbach ihren Besuch der Berliner Gedenkausstellung für den so plötzlich und früh im Jahre 1880 verstorbenen Maler. Hinter ihr lagen rund 35 Jahre Kampf um die künstlerische Existenz und das tägliche Brot des Stiefsohnes. Kein gewöhnlicher Kampf, wie man weiß, sondern um »Leben und Tod«, ein Martyrium, das sie oft als »langsameres Abschlagen« empfand. So hat sie, als sie im Frühjahr 1880 durch die Räume der Alten Nationalgalerie schritt, »Anselms Unsterblichkeit mit Todesschmerzen erschaut«. Gut 120 Jahre danach darf die Frage gestellt werden, ob Henriette Feuerbach zu Recht die »irdische Unsterblichkeit« des Stiefsohnes »erschaut« hat. Das Historische Museum der Pfalz versucht nun mit einer umfangreichen Retrospektive in der Geburtsstadt des Malers zu zeigen, daß dieser Kampf um einen »Platz in der so überfüllten Kunstgeschichte« gewonnen wurde und Feuerbach heute zu den bedeutendsten Vertretern der deutschen Malerei im 19. Jh. gehört. Ein zweiter Teil der Ausstellung, im Geburtshaus des Malers in der Allerheiligenstraße, ist hauptsächlich der Familie Feuerbach gewidmet.

Man durfte diese Ausstellung mit Spannung erwarten, denn die Werke Feuerbachs waren seit nahezu 30 Jahren nicht mehr in einer größeren Zusammenschau zu sehen. Dies geschah letztmalig 1976 mit einer Ausstellung der Karlsruher Kunsthalle, die weder ein Jubiläum feiern noch Huldigung des Künstlers

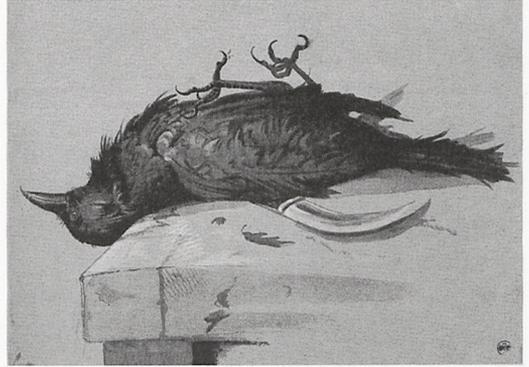


Abb. 1 Anselm Feuerbach, Toter Rabe, 1847, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Katalog)

sein wollte, sondern ihre Rechtfertigung aus »Wissenslust« bezog, aus »Neugier auf eine Gestalt, die beim Blick auf das 19. Jh. immer wieder ins Auge fällt«, eine Gestalt, die aber bei der »Wiederentdeckung« der deutschen Malerei nach 1850 verlorengegangen zu sein schien (im Gegensatz zu Hans von Marées oder Arnold Böcklin), denn seit der Jubiläumsausstellung zum hundertsten Geburtstag Feuerbachs im Jahre 1929 war sein Schaffen nicht mehr umfassend gewürdigt worden. So setzte die Karlsruher Ausstellung mit ihrer Komplexität der Themen auch in der wissenschaftlichen Erforschung des Materials Maßstäbe. Da wurde nicht nur Feuerbachs Werk thematisiert, sondern auch seine und die familiäre psychische Konstitution, es wurde aufgeräumt mit der Legende vom verkannten Künstler, den die Kritik und unverständige Zeitgenossen regelrecht auf dem Gewissen zu haben schienen (eine Legende, die Henriette Feuerbach ins Leben gerufen hatte), und da wurde erstmalig auf die Schattenseiten, auf den »Fluch des Stiefmuttertums« hingewiesen, denn bis dahin war Henriette als »tragische Muse« und »Schutzheilige« der Kunst gefeiert worden. So läßt sich die Karlsruher Ausstel-

lung als Beginn einer Feuerbach-Revision bezeichnen, der zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen folgten. Mittlerweile gibt es ein neues Werkverzeichnis (ohne Zeichnungen). Feuerbachs »Vermächtnis«, jene von der Stiefmutter manipulierte Autobiographie, liegt im Original vor. Hauptwerke wurden neu analysiert, etwa die beiden Fassungen des »Gastmahls«, von denen besonders die zweite in einer vorzüglichen Ausstellung der Berliner Alten Nationalgalerie 1992 gewürdigt wurden, und eine kommentierte Neuausgabe von Feuerbach-Briefen ist in Vorbereitung.

Die Speyerer Ausstellung brilliert zunächst durch ihre »Einrichtung« und die Präsentation von rund 100 Werken, die mehr als 35 Museen und Sammlungen aus Deutschland und der Schweiz großzügig zur Verfügung stellten. In den gediegenen, salonartigen und atmosphärisch wunderbar abgestimmten Ausstellungsräumen wirken Feuerbachs Gemälde so, wie er und Henriette es sich wohl gewünscht haben mögen. Chronologisch kann man seine Entwicklung anhand bedeutender Hauptwerke (z. B. »Dante und die edlen Frauen von Ravenna«, 1857/58 oder »Iphigenie«, 2. – Stuttgarter – Fassung 1871) nachvollziehen.

Es gehört zu den Gemeinplätzen der Kunstbetrachtung, daß Werke im Original angeschaut werden müssen, weil Abbildungen nur eine Krücke sind, aber bei Feuerbach gilt dies ganz besonders. Er hatte in Düsseldorf bei Schadow und Schirmer eine solide handwerkliche Ausbildung erhalten (vgl. *Abb. 1*); seine Landschaftsstudien aus den Alpen des Trentino (eine besonders schöne aus dem Angermuseum Erfurt ist in Speyer zu sehen, *Abb. 2*), zeigen diese über Schirmer vermittelte Tradition der deutschen Landschaftsmalerei sehr deutlich. Es folgt Feuerbachs Pariser Zeit, in der er im Atelier von Thomas Couture die »grande peinture« kennen, aber auch Künstler wie Delacroix, Decamps und Troyon schätzen lernt. Im Louvre studiert und kopiert er alte, vor allem Renaissance-Meister. Sein erstes ernstzunehmendes Gemälde »Hafis vor der



Abb. 2 Anselm Feuerbach, In den Alpen des Trentino, 1855, Angermuseum Erfurt (Katalog)

Schenke« (1852) entsteht. Gleichzeitig verfällt Feuerbach dem »leichten Leben« im »Hurenhaus Europas« und rettet sich verschuldet aus den Armen einer Geliebten in die Arme der Stiefmutter in Heidelberg. In der Beamtenstadt Karlsruhe nimmt er sich ein Atelier und erschreckt mit seinen bohemienartigen Auftritten als »Fra Diavolo« (seines rotgefütterten schwarzen Radmantels wegen) die Residenz. Und dann: kommt Italien! Seine Sehnsucht – deutsche Sehnsucht. Mit dem Dichter J. V. von Scheffel bricht er Mitte 1855 ins Land der Zitronenblüte auf – es ist der Beginn seiner schaffensreichsten Zeit. Die Nanna-Bildnisse entstehen, von denen in Speyer eine stattliche Auswahl gezeigt wird (*Abb. 3*). Die Auswahl ist deshalb so wichtig, weil sich Feuerbach gerade durch sie bereits bei seinen Zeitgenossen den Ruf eines hervorragenden Koloristen und Bildnismalers erwarb (sogar oder gerade auch bei einem Künstler wie Anton von Werner). In Italien entfaltete sich Feuerbachs Kunstideal, dessen Höhepunkt durch die Entstehung der drei Hauptthemen mit jeweils verschiedenen Fassungen »Medea«, »Iphigenie« und »Gastmahl« markiert wird. Als er 1873 einem Ruf an die Wiener Akademie folgte, hatte er bereits seinen Zenit überschritten. An der Akademie mußte er sich nicht nur gegen ein

altösterreichisches Kollegium durchsetzen, sondern auch gegen die hochgefeierte Gründerzeitmalerei eines Hans Makart, der riesige Bilder in kürzester Zeit malte und Wien im »Farbenrausch« versinken ließ. Feuerbach schuf dagegen die eigentümliche, wie einer somnambulischen Bildwelt zugehörige »Amazonenschlacht« (1873), von der ein Wiener Kritiker meinte, so habe er sich in seinen Träumen die »Schlacht in einem Taubstummen-Institut« vorgestellt. Auch der »Titanensturz« (1875 begonnen) für die Decke der Wiener Akademie-Aula, eine der letzten großen Arbeiten Feuerbachs, mit der er gleichsam im ideologischen Zentrum der Akademie eine dem Neobarock Makarts entgegengesetzte Monumentalmalerei verwirklichen wollte, hat kaum noch großes Aufsehen erregt und ist auch erst nach seinem Fortgang aus Wien fertiggestellt worden. Das letzte seiner in reicher Zahl vorhandenen Selbstbildnisse (1878), auch in Speyer zu sehen, zeigt nichts vom früheren Künstlerstolz und der oft gezeigten Pose des selbstbewußten Künstlers, sondern einen fast ins Nichts starrenden Menschen, eine »elegante Ruine« (Franz Roh). In seinen letzten Lebensjahren zog sich Feuerbach nach Venedig zurück, wo er 1880 einen plötzlichen Herztod erlitt.

Schön – all das ruft uns die Speyerer Ausstellung eindringlich ins Gedächtnis. Aber wußten wir das nicht schon immer? Wie also läßt sich diese Ausstellung rechtfertigen? Die bisherigen Feuerbach-Ausstellungen waren allesamt aus einem bestimmten Grund zustande gekommen, sei es 1880, nach dem Tod des Künstlers, sei es 1906 aus Anlaß der *Deutschen Jahrtausendausstellung*, auch 1929 zum 100. Geburtstag oder 1976 aus »wissenschaftlicher Neugier«. Die Veranstalter der Speyerer Ausstellung schweigen über ihr Motiv; nur daß Feuerbach den Kampf um einen Platz in der Kunstgeschichte gewonnen habe, wird für selbstverständlich gehalten. Das aber ist alles andere als selbstverständlich, denn noch niemand hat eine Einordnung Feuerbachs in den

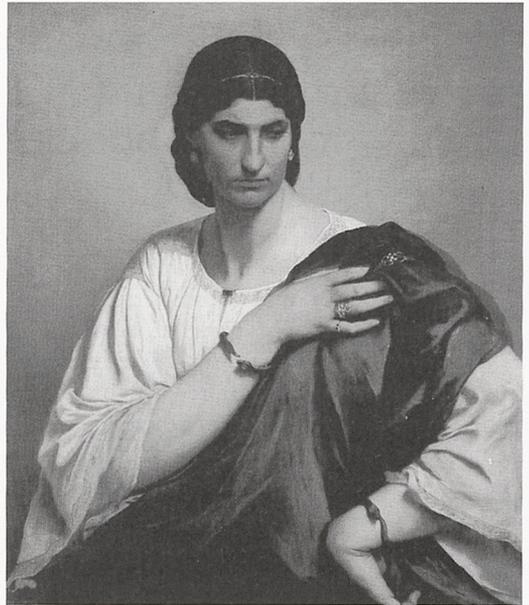


Abb. 3 Anselm Feuerbach, *Lukrezia Borgia*, 1864/65, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. (Katalog)

Wertekanon der deutschen Malerei des 19. Jh.s versucht. Haben wir ihn denn gleichwertig neben Marées oder gar Böcklin zu stellen und welchen Platz hat er sich wohl erkämpft? So müssen Besucher und Leser des Katalogs die Legitimation aus Ausstellungskonzeption und -gestaltung herauslesen: Hier nun war nicht das wissenschaftliche Interesse an Feuerbach ausschlaggebend, sondern mit der schmeichelhaften Inszenierung restaurativer Schönheit soll eine Wiedergeburt der Werke und Huldigung des Künstlers gleichsam aus dem Geiste der *Deutschen Jahrtausendausstellung* eingeläutet werden. Damit verlassen die Veranstalter den 1976 eröffneten Weg der historisch präzisen Erforschung von Leben und Werk des Malers.

Entsprechend ist kein Ausstellungskatalog im eigentlichen Sinne entstanden, sondern ein schlichtes Feuerbach-Buch, ein schönes zwar, aber kein Katalog (Katalog-Nummern fehlen, Literaturangaben sind teilweise unvollständig,

manchmal beliebig, Themen und Gliederung unsystematisch bzw. ausschließlich chronologisch) und auch einige Katalogbeiträge lassen nicht auf wissenschaftliches Interesse schließen, sondern auf den Versuch, eine neue Schulbuchtauglichkeit der Werke wiederherzustellen, indem – fast wie vor dem Ersten Weltkrieg – einmal mehr das humanistische Bildungsgut abgehoben beschworen wird und Feuerbach als »Bildungs-Künstler« in altem Glanz erstrahlt. Diese traurige Feststellung fällt dem Rezensenten umso schwerer, als er auf Wunsch der Veranstalter einen Beitrag zum Buch geliefert hat und auf diese Weise mit dem Unternehmen in Berührung gekommen ist, dem er mehr Format gegönnt hätte.

Mit wenigen Beispielen sei das wissenschaftliche Desinteresse belegt: Nach 1976 war das wichtigste Ereignis die Münchener Ausstellung *Die Kunst der Deutschrömer* (1987), bei der erstmals versucht wurde, die Problematik des eine Art »Künstlerbund« (Bringmann) suggerierenden Begriffs zu thematisieren und die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der einzelnen Künstler zu untersuchen. Zwar wird die Ausstellung im Speyerer Katalog erwähnt, aber nur marginal. Dagegen tauchen die vorausgegangenen wichtigen Einzelstudien von Hubertus Froning (*Ästhetik und Antikenverständnis bei Anselm Feuerbach*, 1981), Ekkehard Mai (*Feuerbach und die alten Meister*, 1984) und Donat de Chapeaurouge (*Dauerhaftigkeit der Kunst gegen Flüchtigkeit des Lebens – Feuerbachs ‚Gastmahl des Plato‘*, 1987) nicht einmal bibliographisch auf. Es wird der von Heinrich Theissing bereits 1976 thematisierte Poesiebegriff Feuerbachs erneut beleuchtet, die Erkenntnisse Carsten Peter Warnckes bleiben jedoch unberücksichtigt. Erstmals hat Warncke versucht, die »Phänomenologie der Fehler« im Werk Feuerbachs als »Strategie« zu erklären, und kommt zu dem Schluß, daß seine Kunst »mit Bewertungen wie reaktionär oder progressiv nicht ausreichend erfaßt werden [kann], denn in diesem Prinzip von Bildver-



„Von dem Stamme der Blamados
steht Ramiros, Don Ramiros
an den thränenreichen Wassern
des Guadalquiviros.“

Abb. 4 Anselm Feuerbach, *Spanischer Ritter* (Adolf Friedrich Graf von Schack), um 1868, Berlin, Nationalgalerie, Beischrift: »Von dem Stamme der Blamados/ steht Ramiros, Don Ramiros/ an den thränenreichen Wassern/ des Guadalquiviros« (SMPK Berlin)

ständnis finden sich die unterschiedlichsten Formen, begegnen sich z. B. die gegenstandslose und die Trivialkunst. Abstraktion und Einfühlung fanden, so paradox das auch zunächst klingt, in Feuerbachs Werk eine frühe Verwirklichung [...]« (»Anselm Feuerbachs poetische Sendung – Über die Modernität eines Idealisten«, in: Brock/Preiß, *Ikono-graphia – Anleitung zum Lesen von Bildern*, München 1990, S. 177). Im Beitrag »Feuerbach und die Antike« ist die neueste Literatur komplett ausgeblendet, und so kann denn die Bedeutung etwa der Ara Pacis, auf die Helene Seifert erneut aufmerksam gemacht hat (»Anselm Feuerbach und die Antike – Neue

Betrachtungen«, 1994; die Studie ist im Katalog bibliographisch erfaßt) bezüglich »Orpheus und Eurydike« (1869) und »Medea« (1870) keine Erwähnung finden. Zur »Medea« wäre nicht nur der Hinweis auf G. E. Lessing wichtig gewesen, sondern auch auf das 1999 veröffentlichte Manuskript Conrad Fiedlers über Feuerbachs Darstellung des Themas im Vergleich zu Werken Böcklins, das so erstaunlich ist, weil sich der Kunsttheoretiker fast nie über konkrete Werke geäußert hat. Der ebenso knappe Beitrag über »Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs« enthält zwar erfreulicherweise einen kurzen Abschnitt über Feuerbachs Karikaturen (vgl. *Abb. 4*), verzichtet dabei aber auf jede Angabe von Literatur (z. B. Max Osborn: *Ein satirisches Skizzen-Album aus Anselm Feuerbachs Nachlaß*, 1908; oder Kupper: *Die Karikaturen Anselm Feuerbachs*, 1992). Weiterhin sei angemerkt, daß das Thema des Modellkults bei Feuerbach (vgl. Hermann Mildener, *Vittoria Caldoni und der Kult des Modells im 19. Jh.*, 1991; weiter Kupper: *'Der Fall Feuerbach' und die neuen kunsthistorischen Einsichten*, 1999) bei der Vielzahl der gezeigten Nannabildnisse dringend in die inhaltliche Konzeption des Katalogs gehört hätte.

Abschließend sei auf das in der Ausstellung gezeigte und im Katalog auf S. 10 abgebildete Gemälde »Frau mit Tamburin« hingewiesen, das allein seiner schlechten Qualität wegen hervorsteicht. Wenn man dieses Bild schon nicht als Fälschung deklariert, so hätte man erwarten dürfen, daß die Veranstalter wenigstens dessen nicht gesicherte Zuschreibung erwähnen. Es taucht im Werkverzeichnis von Jürgen Ecker (*Anselm Feuerbach. Leben und Werk*, München 1991, Nr. 179) ebenfalls ohne kritische Prüfung auf. Wenn es denn von der

Stadt Speyer im Jahre 1964 aus unbekannter Provenienz erworben wurde (Ecker, S. 139), so ist größte Vorsicht geboten. Faltenwurf und Modellierung wirken geradezu dilettantisch und widersprechen der malerischen Virtuosität Feuerbachs, der es in dieser Zeit verstand, Stoff mit nahezu haptischer Qualität darzustellen (vgl. Katalogbuch, S. 154, »Mädchen mit Tamburin« und »Zigeunerin mit Tamburin«). Darüber hinaus sollte man wissen, wie häufig Feuerbach zwischen 1900 und 1930 kopiert und gefälscht wurde (vgl. meinen Hinweis: *Handelsblatt* 3.4.1992, S. S4). Es ist die Pflicht des Kunsthistorikers, die Echtheit eines Werkes zu beweisen, kann er dies nicht, so muß er es problematisieren und in der Fachwelt diskutieren. Alles andere schadet nur der »Unsterblichkeit« eines Künstlers und läßt eher an seiner »Größe« zweifeln. Von den hellseherischen Fähigkeiten Henriettes war bereits eingangs die Rede, wobei einschränkend gesagt werden muß, daß sie einen erheblichen Anteil an dem Nachruhm ihres Stiefsohnes hatte; aber auch der für seinen teilweise ätzenden Spott berühmte Anselm Feuerbach hatte Visionen und Vorahnungen; sicher hätte er den falschen Umgang mit seinem »Genie« nicht ohne Bitterkeit betrachtet: »Das Groß- und Dicktun mit Talenten und Genies ist Mode, und dann, wenn's drauf und drangeht, ist niemand da. Immer dieselbe Leier, jahraus, jahrein.« Es ist bedauerlich, daß neben der schönen Ausstellungsgestaltung und dem angenehmen Layout des Katalogs – mit einem ebenso angenehmen Preis – nicht auch eine inhaltliche Gestaltung angestrebt wurde, die Feuerbachs Werk vor dem Hintergrund des aktuellen Forschungsstandes kritisch beleuchtet, würdigt – und nicht nur dem Künstler huldigt.

Daniel Kupper