

Rezensionen

JÜRGEN ECKER, *Anselm Feuerbach, Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien*. München, Hirmer Verlag 1991. 447 S.; ca. 450 Abb. DM 390,-.

(mit sechs Abbildungen)

Leben und Werk Feuerbachs sind in vielerlei Hinsicht ein Problemfall der deutschen Kunstgeschichte des 19. und Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Überstrahlte der Glanz Hans Makarts sein gedämpftes Kolorit und ließ die „Ewigkeitstemperatur“ (Scheffler) seiner Werke viele Zeitgenossen der Gründerjahre kalt, so meinten nicht wenige der Wilhelminischen Zeit, hier einen der, wenn nicht den „edelsten“ deutschen Künstler wiederentdecken zu können, der die Werte deutscher Kultur vor dem Versinken im „Miste des 19. Jahrhunderts“ (Feuerbach) bewahren wollte. In der Weimarer Republik galt dann diese „Gedankenkunst“ als etwas für „Formfritzen“ und „Schwachdeetze“ (C. Einstein). Gleichzeitig mit der Auf- und Abwertung der Kunst Feuerbachs bot die Biographie dieser schillernden Persönlichkeit genug Stoff für populäre Legendenbildung und Novellistik.

Seit der Neubewertung des 19. Jahrhunderts Anfang der 1960er Jahre war es nur mehr eine Frage der Zeit, wann Feuerbach vom Stigma der „Gründerzeit-Niedlichkeit“ (Gert Schiff) befreit würde. Mit einer Ausstellung der Karlsruher Kunsthalle 1976 wurde erstmals der Versuch unternommen, Leben und Werk Feuerbachs in einer kritischen Gesamtschau zu präsentieren. Man verzichtete dabei auf die Harmonisierung eines insgesamt disparat erscheinenden Werks und einer problematischen Künstlerpersönlichkeit, die zur psychopathologischen Untersuchung reizte. Dabei wurde deutlich, wie dringend eine Neubewertung der Kunst und der zeitgenössischen Rezeption Feuerbachs sei, galt er doch bis dahin als von seinen Zeitgenossen ‚verkannter‘ Künstler.

Eckers Werkverzeichnis, eine Saarbrücker Dissertation, nimmt Anregungen dieser Ausstellung auf. Nach Marianne Küffner-Arndts Dissertation von 1968 (*Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs. Studien zur Bildentwicklung*. Phil. Diss. Bonn) blieb ein kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Studien Feuerbachs wichtiges Desiderat der Forschung zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Die bisherige Grundlage, das unzureichend illustrierte Verzeichnis von Hermann Uhde-Bernays (*Feuerbach. Beschreibender Katalog seiner sämtlichen Gemälde*. München 1929), beschränkt sich auf technische Daten und kann heutigen Ansprüchen kaum noch gerecht werden. Zudem hat schon Uhde-Bernays darauf hingewiesen, daß Feuerbach gefälscht und kopiert wurde. Angesichts der Popularitätskurve dürften die meisten Fälschungen zwischen 1910 und 1930 entstanden sein. Eine kritische Bewertung auch der Zuschreibungen jenes Kenners war dringend erforderlich.

Auf eine summarische Einführung in die Literatur läßt Ecker eine knappe Biographie sowie eine Darstellung der künstlerischen Entwicklung Feuerbachs

bis zum Stilwandel in Venedig 1856 folgen. Die weitere Entwicklung in Rom, Wien und die letzte Zeit in Venedig bleibt ausgeklammert, findet jedoch sporadisch im Werkverzeichnis Berücksichtigung. Es folgt ein Kapitel über die Farbe (präziser wäre Kolorit) und schließlich der eigentliche Werkkatalog in chronologischer Ordnung (Teil I), mit unsicheren Werken und Zuschreibungen (Teil II), abgelehnten Zuschreibungen oder Fälschungen (Teil III) sowie einem Verzeichnis nach Bildthemen (IV). Eckers Werkkatalog weist rund 120 Nummern mehr (518) auf als das Verzeichnis von Uhde-Bernays (396). Die technischen Daten der von Uhde-Bernays verzeichneten, heute aber nicht mehr auffindbaren Werke werden in der Regel übernommen, in verschiedenen Fällen werden Datierungen richtiggestellt oder wenige Zuschreibungen abgelehnt. Dabei fällt ein eigenartiges Mißverhältnis der einzelnen Katalogteile auf: 518 Zuschreibungen, 19 unsichere und 12 abgelehnte Zuschreibungen oder Fälschungen. Nähere Angaben über Uhde-Bernays' 72 Gemälde umfassendes, leider unveröffentlicht gebliebenes ‚Fälscher-Register‘ werden nicht gemacht. Eckers Bemerkung, daß eine Katalogisierung der Fälschungen und Falschzuweisungen „höchst interessant“ (S. 9) gewesen wäre, klingt harmlos, denn: Wie ist es möglich, daß sich im Vergleich zu Uhde-Bernays seine Zuschreibungen um rund ein Viertel erhöhen, die Falsifikate und unsicheren Zuschreibungen aber fast halbieren?

Als wichtigste Quellen benutzte Ecker Auktionskataloge, die von Uhde-Bernays 1911 herausgegebenen Briefe Anselms an seine Stiefmutter Henriette, das Werkverzeichnis der 2. Auflage der von Henriette manipulierten Erinnerungen Anselms (*Ein Vermächtnis*. Wien 1885 [1882]) und das Werkverzeichnis der 2., von Carl Neumann herausgegebenen Auflage der Feuerbach-Biographie von Julius Allgeyer (1904).

Auffällig ist, daß Ecker keine archivalischen Quellen anführt, liegen doch Tausende von Briefen und Schriftstücken noch unveröffentlicht in den Archiven des deutschsprachigen Raums. Wenn Ecker das *Vermächtnis* nutzt, so ist das legitim, doch unterscheidet er nicht zwischen dieser trüben Quelle und den originalen Aufzeichnungen Feuerbachs. Ecker zitiert ausschließlich aus dem *Vermächtnis*, obwohl ihm die originalen Aufzeichnungen zur Verfügung standen (Kupper, *Anselm Feuerbachs Vermächtnis. Die originalen Aufzeichnungen hrsg., eingeleitet und kommentiert*. Phil. Diss. Berlin 1989). Für Zitate aus Feuerbachs Aufsatz *Über den Makartismus. Pathologische Erscheinung der Neuzeit* (1873) bemüht der Autor die bei Allgeyer/Neumann wiedergegebenen Passagen, obwohl man weiß, daß Allgeyer u. a. ‚peinliche‘ Passagen über Richard Wagner „einfach kassiert“ hat. Unverständlich sind auch Eckers Zitate der von Henriette Feuerbach manipulierten Briefauszüge im *Vermächtnis*, wobei er wohl in einem Fall Henriettes Datierung nicht traute („angeblich September 1877“, vgl. Ecker, S. 371). Ein Blick in Feuerbachs Briefe (Bd. II, S. 267) hätte ihn darüber aufgeklärt, daß der fragliche Brief vom 1. September 1872 ist und sein Text zur Hälfte von Henriette geschönt wurde, zur anderen Hälfte nicht im Original vorkommt (vgl. weiter die Datierung für Nr. 79, die Ecker fälschlich als ‚Erinnerung‘ Anselms anbietet).

Die fahrlässige Quellenbehandlung führt dazu, daß Ecker wichtige Hinweise insbesondere zu den großen Bildthemen übergeht. Hätte er einen Blick in den originalen Aufsatz *Über den Makartismus* geworfen, so wäre ihm sicher aufgefallen, daß dieser in Verbindung steht mit Feuerbachs Arbeit am *Titanensturz* für die Wiener Akademie-Aula (vgl. Kat.-Nrn. 489 u. 518); er wäre dann sicher dem Hinweis Kitlitschkas gefolgt (*Malerei der Ringstraße*, Wiesbaden 1981, S. 111), daß es in Feuerbachs Plafond Bezüge zu Makarts Plafond der Jahreszeiten gibt (vgl. Kitlitschka, dem zufolge es Feuerbach vor allem darum gegangen sei, „dem Neobarock Hans Makarts seine eigene Version einer monumentalen Bildkunst entgegenzuhalten“). Wie Ulrike Jenni gezeigt hat (*Theophil Hansen – Entwürfe zur Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1985), war die Aula das „ideologische Zentrum“ der Akademie. Dagegen verblaßt die von Ecker angeführte Tatsache, daß die Decke „als Korrespondenz mit den zur Aufstellung auserwählten Gipsabgüssen bedeutender Antiken ... gesehen werden will“ (S. 396, was nun von Kitlitschka, S. 103f., bereits überzeugender dargestellt wurde; vgl. die Ausführungen zum basilikalischen „Typus des Cinquecentosaals – sala egittia – ...“, S. 104). Denn die kunsthistorische Auseinandersetzung in Wien um die „Oberherrschaft“ (to kratos – Feuerbach zitiert das Wort aus Hesiods *Theogonie* in seinem Aufsatz) fand statt zwischen den „Modernen“ der Pilotyschule, allen voran Makart, und dem akademisch geforderten Klassizismus, gestützt vor allem durch das Bildungsministerium und Rudolph von Eitelberger. Feuerbach erhielt seine Berufung an die Wiener Akademie, als die Diskussion um den Niedergang der österreichischen Kunst und des Kunstgewerbes ihren Höhepunkt erreicht hatte und zu einer Neuorganisation der Akademie führte, was er in seinen Aufzeichnungen, nicht aber Henriette im *Vermächtnis* anführt. Es genügt daher nicht, fast ausschließlich die gleichsam durch die ‚Brille‘ der Renaissance gesehene Antikenrezeption Feuerbachs darzustellen, ohne deren Einbettung in die zeitgenössische ästhetische Diskussion zu beachten. Feuerbach sah Makarts Malerei, die Ludwig Hevesi nur wenig später im Sinne einer „peinture wagnerienne“ interpretierte, in enger Verbindung zu Wagners Musik, und nur so ist sein Sinneswandel von der Wagner-Begeisterung der späten 1850er Jahre zum Wagner-Haß der 70er zu verstehen. Die Skizzenbücher der Berliner Nationalgalerie können so manchen Aufschluß darüber geben.

Gerade bei den großen Themen, die unser Bild von Feuerbach bestimmen, hätte eine Revision beginnen müssen. So im Fall der berühmten Stuttgarter *Iphigenie* (Nr. 470, S. 312ff.). Wenn, wie Ecker anführt, Feuerbach durch den Schmetterling auf den Ausdruck des Seelischen verweise und damit eine „wichtige Betrachterhilfe“ (S. 313) gebe, so müßte auch gesagt werden, wie diese Betrachterhilfe zu verstehen sei. Es bleibt unerwähnt, daß Karl Hotz 1977 den Zusammenhang zum Bildkomplex der „*animula vagula*“ bei C. F. Meyer hergestellt hat (Anselm Feuerbach und die deutsche Italiendichtung seit Goethe, in: *Das Feuerbachhaus*, Heft 1, 1979, o. flg. S., vgl. Kupper, Überlegungen zum Schmetterling in Anselm Feuerbachs Stuttgarter „Iphigenie“, in: *Jb. d. Staatl. Kunstsln. in Baden-Württemberg* 26. 1989, S. 147-79). Man muß die sich wan-

delnden Bedeutungen von Allegorien und Emblemen des 19. Jahrhunderts verstehen und darstellen, um überhaupt die Stellung von Feuerbachs *Iphigenie* bestimmen und ihre Berühmtheit erklären zu können. So würde die Vertrautheit der führenden Bildungsschicht zur Zeit Feuerbachs mit Symbolen deutlich, wenn man den Bogen spannen würde von der *Iconologie* Stoebers (1807) bis zu Martin Gerlachs und Albert Ilgs *Allegorien und Embleme* (1882).

Dagegen findet der Leser in Eckers Katalog eine *Albanerin* (Nr. 462, *Abb. 6a*) mit dem berühmten verlorenen Profil der Stuttgarter *Iphigenie*, hier aber spiegelverkehrt. Ecker schreibt dieses Bild Feuerbach kritiklos zu, ohne die Widersprüche zu beleuchten, die sich daraus ergeben. Es ist nämlich nicht nur die „feine Malweise“ (S. 302) ungewöhnlich, die, wäre das Kolorit nicht merkwürdig ‚süßlich‘, nazarenisch wirken würde, sondern auch das romantische ‚Normalthema‘ (C. D. Friedrich, Blechen, Wächter, Christian Ruben u.a.) mit einem Landschaftshintergrund in Feuerbach-Manier. Zwei Bilder mit ähnlichen Motiven, die Uhde-Bernays Feuerbach zuschrieb, finden wir bei Ecker als unsichere (uWZ 8, *Abb. 7a*) und abgelehnte (aZF 1, *Abb. 6b*) Zuschreibungen, wobei ersteres eindeutig aus Christian Rubens *Sennerin in Erwartung* (*Abb. 7b*) abgeleitet ist, was auch erwähnenswert gewesen wäre. Letzteres lehnt Ecker mit dem Hinweis auf die „unproportionierte Erscheinung“ und die „physiognomischen Ungereimtheiten“ (S. 391) ab: Ist aber nicht Feuerbachs Stuttgarter *Iphigenie* eine der berühmtesten unproportionierten Gestalten der Malerei des 19. Jahrhunderts? Zeichnungsfehler wurden ihm schon zu Lebzeiten vorgeworfen, er war eben kein Virtuose; sein Biograph aber blendet die Tiefen zugunsten der Höhen aus. Die genannten Sehnsuchts-Bilder sind kleinformatig und schon von daher im Sinne von Andachtsbildern zu verstehen. Die *Albanerin* blickt ‚sehnsüchtig‘ in Richtung einer Kapelle auf einem Felsen. Ecker datiert das Bild „Ende sechziger Jahre“, also in die Entstehungszeit der *Iphigenie*-Bilder. Wie aber ist die Wendung von der Sehnsucht nach dem Klassischen zum Christlich-Religiösen – oder umgekehrt? – zu verstehen. Würde nicht die Zuschreibung eines so sorgfältig ausgeführten Motivs den Gedankengang, die Bildentwicklung des *Iphigenien*-Sujets paralisieren? Überhaupt wird die Methode, mit der Ecker zu- und abschreibt, nicht deutlich. Bemerkt er einerseits, Klarheit über echt oder unecht könne nur das Original verschaffen (z.B. uWZ 6), so übernimmt er andererseits fragwürdige Werke, die er im Original nicht kennt (z.B. Nrn. 275, 381, 418). Ebenso wenig versteht man die Zuschreibung mancher, sogar unsignierter Werke aus der Schweinfurter Sammlung Georg Schäfer (besonders deutlich bei Nrn. 81 und 273) oder die zum Teil dubiosen Werke aus dem Besitz des Pfälzischen Landesmuseums und des Feuerbachhauses in Speyer (Nrn. 179, 300, 375). Selbst bei Gemälden mit gefälschter Signatur, deren Ausführung wenigstens ungewöhnlich ist, scheut er sich nicht vor einer Zuschreibung (wobei Nr. 258 vielleicht ein Zweifelsfall ist, Nr. 507 dagegen kaum; beide aber gehören keinesfalls in Teil I des Katalogs).

Mit der gleichen Unvorsicht bezeichnet er eine *Mythologische Szene* (aZF 9, *Abb. 8a*) als „grobe Fälschung“. Das Bild weise „fälscherische Kompilierungen

bis hin zur Signatur auf ... Hingegen verwundert die raffinierte Anleihe aus Rubens' Die Beweinung Christi (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie) – wohl aus dem Wissen um Feuerbachs Bewunderung der Kunst Rubens heraus – für die Figur des Leichnams.“ Die Abbildung ist am linken Rand beschnitten, so daß die Signatur nicht vollständig zu erkennen ist (vgl. *Abb. 8b* und – zum Ausschnitt Eckers – den Auktionskatalog *Henry's Service-Magazin*, Februar 1987, Nr. 05171). Gegen seine Regel verschweigt er, daß es dazu die Expertise eines renommierten Kunsthistorikers gibt. Die Annahme einer „raffinierten Anleihe“ bei Rubens' Berliner Bild weckt erhebliche Zweifel: Die Übereinstimmung beider Werke erschöpft sich im italienischen Typus des auf dem weißen Tuch liegenden Leichnams. Im Gegenzug könnte man eine „raffinierte Anleihe“ bei Rubens als Indiz für Echtheit ansehen (vgl. Nr. 60, *Abb. 7*). Bezieht man das kulturelle Umfeld ein, so liegt der Gedanke an eine populär-romantische Fälschung, etwa im Fall der *Albanerin*, viel näher als an eine mühsam ‚akademisch‘ gefälschte – und wie sich gezeigt hat, schwer verkäufliche – Ölskizze. Feuerbach selber hat nicht nur mit seinen schlechteren Arbeiten den Weg für populär-romantische Fälschungen geebnet, sondern auch mit seinen Anfang des 20. Jahrhunderts ungemein populären Nanna-Bildnissen bzw. Bildnissen italienischer Mädchen und Damen (besonders problematisch z.B. Nr. 104!). Solche Machwerke finden schließlich nach ihrer Odyssee durch Privathäuser und Auktionen in Provinzmuseen ihre letzte Heimstätte. Zur Frage der Zuschreibungen vgl. D. Kupper, Von begrenzter Kenerschaft, *Handelsblatt* Nr. 67, 3./4. April 1992, S. S 4.

Es gibt auch einige Lichtblicke in Eckers Werkverzeichnis, und zwar immer dann, wenn sein Musikverständnis gefordert wird, wie bei der bislang nur als *Trauernde Frau* bekannten Dame, die er überzeugend als *Antigone* interpretiert; er bringt das Bild mit dem Tod Mendelssohn-Bartholdys in Verbindung (vgl. Nr. 40). Leider hellen diese Lichtblicke nicht die vielen Ungereimtheiten auf. Die langen und durch ausführliche Briefzitate weitschweifig wirkenden Bildbeschreibungen – oft hätte der Verweis auf Briefstellen genügt – verwischen die Form des Werkkatalogs mit der der Monographie, daran erkennbar, daß der Leser Vergleichsabbildungen vermißt.

Gravierend ist auch, daß Ecker ein Bild von Feuerbach zeichnet, das nichts mehr von der Widersprüchlichkeit dieser Persönlichkeit durchscheinen läßt. Schon der Umschlagtext stimmt den Leser auf einen „Malerphilosophen“, auf den „Vollender des deutschen Klassizismus“ ein, der in „krassem Gegensatz zum malerischen Naturalismus seiner Zeitgenossen“ gestanden habe; eine Auffassung, die Ecker auch in seinen Ausführungen vertritt, nur stellt dies eben eine Harmonisierung dar, die den Zeitgenossen der Berliner Jahrtausendausstellung näher ist als unserer Gegenwart und die der Wandlung der wissenschaftlichen Feuerbach-Rezeption seit der Karlsruher Feuerbach-Ausstellung überhaupt nicht Rechnung trägt. Der Anspruch, das bekannte Feuerbachbild zu „revidieren“, wirkt eher präventiv.

Der Verlag hat sich viel Mühe bei der Herstellung des Buches gemacht, ein hochwertiger, fehlerfreier Druck und in der Regel qualitativ hervorstechende Ab-

bildungen sind hier zu nennen. Um so bedauerlicher ist, daß sich unter dem professionellen Gewand nicht auch ein durchweg überzeugender Inhalt verbirgt. Ecker hätte Teile seiner Dissertation, seine Erkenntnisse über aufgefundene Werke vorher in Einzelstudien veröffentlichen und so dem wissenschaftlichen Diskurs aussetzen können. Vieles wäre dann gereifter erschienen, und der Rückzug auf den Standpunkt der Kennerschaft hätte dann auch nicht mehr als Anflug von Eitelkeit interpretiert werden können. Die Vorsicht bei der Zuschreibung, sich nämlich in Zweifelsfällen eher für ein ‚Fragezeichen‘ zu entscheiden, hätte dem Autor, wie jedem Forscher, zur Ehre gereicht. Durch diesen übereilt herausgegebenen Werkkatalog aber, der normalerweise schon für die Fleiß- und Sammlerarbeit Anerkennung verdienen würde, ist eine große Chance für die Forschung vertan. Dennoch wird man sich fortan, wenn auch mit Widerwillen, auf Eckers Katalog stützen – auch der Kunsthandel.

Daniel Kupper

HORST UHR, *Lovis Corinth*. Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press 1990 (= California Studies in the History of Art XXVII). 348 S., 40 Farbtaf., 206 S/W-Abb.

Auf eine neue Monographie über Lovis Corinth hatte man lange gehofft. Die letzte erschien 1955, in 2. Auflage 1959. Ihr Autor, Gert von der Osten, beklagte damals, daß es um den Maler still geworden sei: „Er ist in das für die Geltung seiner Kunst kritische Alter eingetreten. Seine unmittelbare Wirkung, sein Beitrag für seinen Tag, ist heute kaum mehr zu spüren.“ (Gert von der Osten, *Lovis Corinth*, München 1955, 2. durchges. Aufl. 1959, S. 9) Dieses skeptische Urteil über die spärliche Rezeption der Werke Corinths haben die vielen Ausstellungen, die vor allem in den Gedenkjahren 1958, 1975 und 1985 veranstaltet wurden, inzwischen revidieren können.

Von der Ostens Biographie wirkt heute vor allem wegen seiner zum Pathos neigenden Formulierungen ein wenig antiquiert. Die wichtigsten Neuerscheinungen der Zwischenzeit waren das von Corinths Ehefrau, der Malerin Charlotte Berend, erarbeitete Werkverzeichnis (*Die Gemälde von Lovis Corinth, Werkkatalog*, verfaßt von Charlotte Berend-Corinth, München 1958) sowie eine inhaltsreiche Quellenedition des Sohnes (*Lovis Corinth, Eine Dokumentation*, zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth, Tübingen 1979).

In den Beiträgen zu den Ausstellungskatalogen *Lovis Corinth 1858-1925, Gemälde und Druckgraphik*, München: Lenbachhaus 1975, und *Lovis Corinth, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen*, Köln: Wallraf-Richartz-Museum 1976, wurden einzelne Aspekte aus Leben und Werk des Malers genauer untersucht. Erste Berücksichtigung fanden die Bezüge zum geistigen Umfeld in München und Berlin (Armin Zweite und Wolf-Dieter Dube im Münchner Katalog), und man wagte sich an die vernachlässigten, weil nicht ins Klischee vom Impressionismus passenden Historien (so Peter Hahn, der darüber 1970 promovierte; im