

Mondscheinromantik und geometrische Schattenkonstruktionen

Johann Erdmann Hummels »Römischer Liebeszauber«

Im Berlin der Biedermeierzeit, das er in einigen seiner bedeutendsten Gemälde schildert, war Johann Erdmann Hummel (Kassel 1769 – 1852 Berlin) ein sehr bekannter Künstler. Seit 1809 hatte er an der Berliner Akademie den Lehrstuhl für Perspektive und Optik inne, ein Fach, das er mit außerordentlichem Talent betrieb. Seine Lehrbücher wurden in mehrfachen Auflagen gedruckt, seine Schülerzahl wuchs im Laufe der Jahre kontinuierlich an, und 1838 vermerkte Naglers Künstlerlexikon: »Es gibt fast keinen in Berlin gebildeten Maler, Architekten oder Bildhauer, der nicht von ihm die konstruierende Architektur, Perspektive, Optik gelernt hätte.« Nicht nur Künstler kamen in sein Atelier Unter den Linden sondern auch interessierte Laien. Die sachliche Gesetzmäßigkeit seines Unterrichts entsprach dem bürgerlich-aufgeklärten Geist und seinem Optimismus, die Wirklichkeit mit wissenschaftlich-technischen Methoden meistern zu können.

Das Gemälde »Römischer Liebeszauber« – eine Leihgabe der Stadt Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum – erinnert an die Wurzeln von Hummels Streben nach konstruktiver Klarheit. Er hatte an der Kasseler Kunstakademie studiert und war 1792 mit einem Reisestipendium des hessischen Landgrafen Wilhelm IX. nach Italien gekommen,

wo er bis 1799 blieb. In Rom zählte er zum engeren Kreis der Künstler um Asmus Jacob Carstens. Bei ihren Diskussionen ging es um die Ziele einer modernen bürgerlichen Kunst, die sich an den Intellekt richtete und einer formklärenden Betrachtungsweise dienen sollte. Zum wichtigen Vorbild wurde auch für Hummel die Kunst der Antike. Im Kreise von Carstens – der sich selbst ausgiebig mit Perspektivlehre befaßte und sich in Rom von dem Architekten Weinbrenner unterrichten ließ – entwickelte er sein Empfinden für zeichnerisch exakt umrissene Formen und klare kubische Werte und damit die Grundlage für seine spätere wissenschaftliche Beschäftigung mit »Perspektive«, »Optik«, »geometrischer Schattenkonstruktion« und »Projektionslehre«, wie sein Unterrichtsplan in Berlin lautete.

Die Erinnerungen an Rom blieben zeitlebens in ihm lebendig. Bis zum Ende seiner Schaffenszeit griff er immer wieder antike Motive auf, obwohl er sich später auf die Wiedergabe unmittelbar gesehener Wirklichkeitsausschnitte konzentrierte. Hummel vertritt mit seiner Malerei jenes »fotografische Sehen«, in dem sich prägnant der positivistische Geist des 19. Jahrhunderts manifestiert. Das Streben nach gegenständlicher Exaktheit ist die Grundtendenz seines Werkes, die auch seiner Beschäftigung mit romantischen Motiven zu-

grunde liegt. Eines seiner romantischen Bilder, mit dem er einen großen Erfolg erzielte und das damals in zahlreichen Zeitschriften besprochen wurde, ist das 1816 datierende Gemälde »Die Kapelle«. Über seine Intentionen bei diesem Bild berichtete er in einem Brief an Goethe. Es war für ihn der Versuch, »Mond- und Kerzenlicht zusammenzustellen«, wobei er feststellte, daß es nahezu unmöglich sei, »die Wirkung ihres Lichtes auf den Gegenständen darzustellen und solches nach den Regeln der Optik zu konstruieren«. Er konzentrierte sich darauf, »der Ursache« atmosphärischer Wirkungen nachzugehen, was er in seinem Brief lapidar formuliert: »Auf den erleuchteten Gegenständen wird man den Effekt von sechs Lichtern sehen ...«. Romantik war für ihn eine Frage mathematischer Berechnungen, eine Frage geometrischer Licht- und Schattenprojektion.

Hummels »Beleuchtungsromantik« begegnet man auch in dem Gemälde »Römischer Liebeszauber«. Es entstand vier Jahre vor seinem Tod, 1848, und war das letzte Bild, das er auf einer öffentlichen Ausstellung der Berliner Akademie zeigte. Es ist nicht nur ein Beispiel für Hummels Beobachtung von Lichtquellen als Erzeuger romantischer Stimmungen sondern auch ein Beispiel für die Transformation der Antike im Rahmen bürgerlicher Kunstentwicklungen. Nicht

mehr Figuren aus der Welt der Götter und Heroen sind dargestellt, wie in der klassizistischen Kunst um 1800 die programmatisch die »stille Würde« eines humanistischen Menschenideals vergegenwärtigen wollte. In Hummels Bild fungieren profane Gestalten als Hauptfiguren, die Hetäre Canidia, die mit ihrer in Zauberpraktiken erfahrenen Freundin Sagana einen untreuen Liebhaber zurückerobern will. Eine Göttergestalt taucht in einer Nebenrolle auf, und zwar Priapus, der aber auch mehr mit Bedürfnissen der Leidenschaft zu tun hat statt sublimierend auf sie einzuwirken. Durch die Verbreitung des Klassizismus waren antike Gestalten vertraut und alltäglich geworden, man konnte sich auf weitester Ebene mit ihnen identifizieren.

Hummel schildert das antike »Liebeszauber«-Treffen, das er einer Satire von Horaz entnommen hat, in genrehafter Anschaulichkeit. Durch seine Konzentration auf das gegenständliche der Erscheinungen wirkt in diesem Bild alles wie eingefroren – das Flackern des Lichtes ebenso wie die momentanen Bewegungen der Figuren. Man hat es mit einer Art gemaltem »Schnappschuß« aus der Antike zu tun. Der von den Frauen veranstaltete nächtliche Feuerzauber erinnert vor seinem Berliner Hintergrund an die Wolfschluchtszene im Freischütz. Die Oper wurde 1821 in Berlin uraufgeführt und versetzte die Berliner in einen wahren Taumel der Begeisterung. Sie erlangte in den folgenden Jahren eine außergewöhnliche Popularität. Möglicherweise wurde



Johann Erdmann Hummel, Römischer Liebeszauber, 1848, Öl/Leinwand., 86,7 x 104,8 cm, Inv.Nr. Gm 1985, Leihgabe der Stadt Nürnberg

Hummel durch diesen Erfolg dazu animiert, mit einem antiken Feuerzauber der Schauerromantik der Wolfsschlucht nachzugehen.

Die Szene mit Canidia und Sagana aus Horaz' Satire spielt am Wege eines alten Friedhofes auf dem Hügel Esquilin. Auf dem Gelände hatte Maecenas, der Gönner von

Horaz, einen Garten anlegen lassen, in dem eine Priapus-Statue aufgestellt war. Diese Statue macht Horaz in seiner Satire zum Berichterstatter des Geschehens. In Hummels Bild sieht man Priapus, den Feldgott, den man als Urheber der Fruchtbarkeit verehrte, rechts unter einem großen Baum, wo er als eingepflockte Statue re-

gelrecht dazu verdammt ist, dem unheimlichen Treiben der Frauen zuzuschauen. Die kleine Sichel, die er als Attribut eines Feldgottes trägt und die ihm eigentlich zur Abschreckung von Strauchdieben dient, hält er angesichts der ihm mit Schauern erfüllenden Ereignisse beinahe wie zum eigenen Schutz vor sich.

Hummel folgt in seiner Darstellung den Schilderungen des Priapus. Wie es sich für einen nächtlichen Zauber gehört, vollziehen ihn die Frauen mit offenem Haar und bloßen Füßen und natürlich im Schein des Vollmondes, dessen weicher, milchiger Glanz im Hintergrund die Dächer Roms umspielt. Sie haben eine Grube

ausgehoben, in der kopfüber ein Opferlamm steckt, das sie, so Priap, mit ihren Zähnen zerrissen haben, und dessen Blut nun in die Erde tropft, um die verstorbenen Seelen zur Weissagung hervorzulocken. Die Hexe Sagana, die mit der linken Hand ein Büschel giftiger Zauberkräuter umfaßt, hält mit der rechten eine Wachs- puppe in das Feuer. Sein auf- flackernder Schein verteilt gespenstische Lichter. Wie die Puppe im Feuer soll Canidias untreuer Freund in erneuter Liebesglut zerschmelzen. Neben dem Feuer liegt eine zweite Puppe mit einem Kleid aus Wolle, der man in der Antike eine unverletzliche machende Kraft zuschrieb. Diese Puppe ist Canidia zugeordnet, die, in ein schwarzes Gewand ge- hüllt, ein Zauberband über dem Feuer schwingt, um das Herz des Geliebten zu ver- stricken. Während des Zaubers wird die Furie Tisiphone zur Rache der Treulosigkeit des Ge- liebten beschworen und schließlich Hekate, die dem Gelingen allen Zaubers vor- steht. Stellvertretend für Hekates Begleiter, die heulenden stygischen Hunde und schließlich für die kreischen- den Furien, die Priap schau- dernd zu hören glaubt, kläfft um das Hexenfeuer aufgeregt ein zotteliger Hund, dessen Augen im grellen Lichtschein wie bei einem richtigen Höllen- hund wie glühende Kohlen funkeln. Wie ein Vertreter aus der Unterwelt wirkt auch die kleine Schlange, die sich neu- gierig zu dem vom schmelzen- den Wachs aufzischenden Zau- berfeuer hinschlängelt.

Daß sich gerade Hummel, der in Berlin wegen seiner

nüchternen Analysen der Er- scheinungswelt einen Namen hatte, für »römischen Liebes- zauber« interessierte, hängt ei- nerseits mit seiner bis zum Le- bensende andauernden Begei- sterung für die Antike zusam- men, die ihm gewissermaßen die Augen für eine »aufgeklär- te« Sichtweise geöffnet hatte, andererseits sicher auch mit der durch den Freischütz ent- fachten Faszination für nächtli- chen Feuerspuk, die er mit sei- ner Darstellung allerdings iron- isch bricht. Naheliegender ist, daß ihn die Geschichte des Horaz durch ihr satirisches Ende begeisterte. Hier löst sich der ganze Zauber auf gerade- zu natürlichem Weg in Luft auf: Dem armen Priap, dem es angesichts der ungeheuerli- chen Rituale der beiden Frau- en ausgesprochen ungemüt- lich zumute war, entfuhr vor Angst ein lauter Knall, der die Zauberinnen total aus dem Konzept brachte und sie, fas- sungslos vor Schreck, zurück in die Stadt fliehen ließ.

Ursula Peters

im Blickpunkt*

Irrlichter

Eine nächtliche Impression von Franz Skarbina

Franz Skarbina (Berlin 1849 – 1910 Berlin) hatte in der reali- stischen Tradition Menzels be- gonnen und an der Berliner Akademie studiert, wo er seit 1878 als Lehrer wirkte und seit 1888 eine Professur inne hatte. Im Jahr 1893 trat er aus dem Lehrkörper aus und schloß sich der Berliner Sezession unter Max Liebermann an. Der Grund war ein Zerwürfnis mit dem Akademiendirektor Anton von Werner, dem Repräsen- tanten der wilhelminischen Kunstpolitik, der 1892 in Berlin eine Munch-Ausstellung hatte schließen lassen, was hier den Anstoß zur Gründung einer freiheitlichen Sezession gab. Überhaupt mußten Künstler wie Liebermann oder Skarbina mit dem »Salon«-Realismus Anton von Werners kollidieren. Skarbina war während seines einjährigen Studienaufenthal- tes in Paris und in Belgien (1885/86) zum Anhänger des Impressionismus geworden. Der ästhetische Gedanke des Impressionismus, daß das »Wirkliche« nicht als unver- rückbare Gegebenheit objek- tiviert sondern allein als momen- tane und vollkommen subjek- tiv erfahrener Sinnesreiz »wirk- lich« erfaßt werden könne, stand der offiziellen Kunst mit ihren veristischen Inszenierungen entgegen.

Der moderne Subjektivismus war zunächst verpönt – in Deutschland zudem als »fran-

*)
*Dieses Bild
wird im Februar
in der Eingangshalle
in den Blickpunkt
gerückt*