

hung versetzte Fräser mit Hilfe der großen rückwärtigen durchbrochenen Flügelschraube gegen die Radscheibe geschoben. Der Antrieb selbst erfolgte über ein Vorgelege durch ein mit dem Fuß angetriebenes Schwungrad. Wurde die erste Teilung, die Zahnücke, herausgefräst, mußte die Stellung der Flügelschraube beachtet und zurückgedreht werden, um den Indexhebel bei der Drehung der Indexscheibe auf die nächste gewünschte Punktierung zu setzen.

Als kulturhistorisches Objekt repräsentiert die Zahnradfräsmaschine eine Entwicklung, die sich von den ausschließlich mit der Hand und nach Erfahrung gefertigten Zahnradern der frühen Räderuhren durch die traditionellen Metallhandwerker, über die zunehmende Spezialisierung der Kleinuhrmacher und Miniaturisierung der Uhren, bis zur mathematischen Formulierung des Verzahnungsgesetzes hinzieht. Gut eine Generation nach der Herstellung dieser Zahnradfräsmaschine findet die Entwicklung, der in der Uhrmacherei gebräuchlichen Hilfsmaschinen ihren allmählichen Abschluß durch die Ablösung manueller Arbeitsweisen infolge industrieller Fertigungsverfahren, die ihrerseits durch erschwingliche Kaufpreise den Verbreitungsgrad der Uhr förderten. Heute jedenfalls, und das stellen die überwiegend manuell gefertigte Räderuhren mit ihren Zahnradern deutlich dar, scheint die mechanische Uhr wieder das zu werden, was sie schon einmal war, nämlich ein luxuriöses Prestigeobjekt und Sammlerstück.

Roland Schewe

Historienspektakel und Klagegesang

Anselm Feuerbach in der Ausstellung »Facetten bürgerlicher Kunst und Kultur. Vom Klassizismus zur Epoche der Weltausstellungen«

noch bis 28. Juli 1996 im Germanischen Nationalmuseum

Einer der Blickpunkte und zugleich ein Schlüsselbild der Ausstellung ist das monumentale Gemälde »Die Amazonenschlacht«. Es zählt zu den Hauptwerken Anselm Feuerbachs (Speyer 1829-1880 Venedig), der nach seinem Tod als Neuerer des Idealismus in der Kunst eine ungeheure Wertschätzung erfuhr. Auf der 1906 in der Berliner Nationalgalerie gezeigten Ausstellung deutscher Kunst von 1775-1875, der sogenannten »Deutschen Jahrhundert-Ausstellung«, auf der unter anderem die Amazonenschlacht gezeigt wurde, nahmen seine Werke einen dominierenden Platz ein. Nach Nürnberg kam das Gemälde 1889 als Geschenk seiner Stiefmutter Henriette Feuerbach, die sich zeitlebens um seine Karriere und Verkäufe kümmerte, ihm im brieflichen Gedankenaustausch Seelenfreundin war, und die er von seinen verschiedenen künstlerischen Aufenthaltsorten aus regelmäßig aufsuchte. Auf seinen Wunsch hin hatte sie 1876 ihren Wohnsitz von Heidelberg nach Nürnberg verlegt. Nach seiner Verbitterung über die künstlerische Konkurrenz in Wien, wo er von 1873-76 wirkte, und wo Makart der gefeierte Publikumsliebbling war, suchte er Abstand und Umgebungswechsel. Es zog ihn damals, wie er rück-

blickend notierte, in das »doch immer noch künstlerisch angehauchte Bayern«, und da er »aus verschiedenen Gründen nicht nach München wollte« – hier regierten andere Malerfürsten – »so lag das alte Nürnberg, an das mich liebe Jugenderinnerungen knüpften, am nächsten. Daß meine Mutter sich dem anschloß, was für meine Kunst das Förderlichste schien, war ihr natürlich«. Seit 1876 verbrachte er alljährlich die Sommermonate in Nürnberg, wo auch sein Grab liegt. Henriette Feuerbach hatte seine sterblichen Überreste aus Venedig überführen und auf dem Johannis-Friedhof nahe Dürers Grab bestatten lassen. Mit ihrer Schenkung der Amazonenschlacht an Nürnberg verband sie später die Auflage, daß die Stadt dauerhaft für die Pflege des Grabes ihres Stiefsohnes aufkommen sollte. Seine Beisetzung war seinerzeit mit großem Pomp begangen worden. Hatte er im Leben durch seinen idealistischen Anspruch stets am Unverständnis des Kunstpublikums seiner Zeit gelitten, so wurde er nach seinem Tod als Genie betrauert. Die am Ende des Jahrhunderts einsetzende hohe Wertschätzung seines Werks stand in einem Zusammenhang mit dem Aufkommen symbolistischer Tendenzen in der Kunst, die den Blick für die Qualitäten sei-

ner gedankenreichen Figurenkompositionen öffneten.

Die Idee zu einem monumentalen Gemälde der Amazonenschlacht beschäftigte Feuerbach über einen langen Zeitraum. Im März 1860 schrieb er seiner Mutter aus Rom von einem Entwurf, der »seit Jahren sich in mir bildet, die Amazonenschlacht, und so steht zwar erst in dürrer Kohle vielleicht meine vollendetste Komposition vor mir, in weiter abendlicher Campagna mit Meerhorizont und wolkigem Himmel, ein wildes Plänkeln, Streiten, Stürzen, wilde, entfesselte Leidenschaft, die gebändigt wird durch eine vollendete Farbe, und wo ich streben will, die plastische Formenschönheit in den verschiedensten Stellungen auszudrücken«.

Die Amazonenschlacht zählte Feuerbach ebenso wie seine Darstellung des Gastmahls des Platon zu seinen wichtigsten Bildideen. In Henriette Feuerbachs Edition seiner Briefe werden sie als »Zwillingsbilder« bezeichnet, an den verschiedenen Fassungen dieser Bilder arbeitete er meist gleichzeitig. Hier strebte er nach Verdichtung seiner künstlerischen Vision, der er durch die beiden monumental konzipierten Werke denkmalhafte Gestalt verleihen wollte.

Die erste Fassung des »Gastmahls« (295 x 598 cm, heute

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) vollendete Feuerbach 1869 und im selben Jahr die erste größere Fassung der Amazonenschlacht (120 x 277 cm, ehemals Berlin, Nationalgalerie). Diesem im 2. Weltkrieg zerstörten Gemälde war 1857 eine Ölskizze (heute Oldenburg, Landesmuseum) vorausgegangen. Als er dann 1870 mit der Ausführung der Nürnberger Amazonenschlacht begann, geschah dies wieder im Zusammenhang mit dem Gastmahl des Platon, von dem er eine zweite Fassung erstellte. Die erste Ausführung, die er 1869 auf der Großen Internationalen Kunstausstellung in München gezeigt hatte, war damals entgegen seinen Hoffnungen nicht in ein öffentliches Museum gelangt sondern von einer Kunstliebhaberin gekauft worden, die es in ihrem Privathaus aufbewahrte. Hatte Feuerbach geglaubt, mit dem Bild in München großen Erfolg feiern zu können, so war er, im Gegenteil, damit auf sehr harte öffentliche Kritik gestoßen. Gemessen an der illusionistischen Vergegenwärtigung der populären Historienmalerei empfand man Feuerbach als zu spröde, die kühle Verhaltenseinheit seiner Farben als fahl, seinen vom klassischen Linienumriß her konzipierten Figurenstil als steif und wirklichkeitsfremd. Mit seiner zweiten Gastmahl-Fassung wollte er dieser Kritik durch stärkere Farben, einer dekorativeren Auffassung und durch größere Plastizität der Gestalten begegnen. Mit seinem zweiten Symposion und parallel dazu mit der Nürnberger Amazonenschlacht-Fassung begann er Ende 1870. Er berichtete da-

mals im Herbst aus Rom: »Den ersten Dezember beginne ich die Schlacht und das Symposion zu gleicher Zeit.« Ende 1872 waren die Bilder fast vollendet. »Die beiden Gemälde stehen einander gegenüber und repräsentieren einen Komplex von nahezu hundert Figuren. Es ist doch der Mühe wert, daß ich gelebt habe und lebe«, schrieb er enthusiastisch an die Mutter.

Feuerbach, der aus einem hochgebildeten Elternhaus kam, der Vater war ein feinsinniger Philologe und Archäologe, hatte sich an den Akademien von München, Düsseldorf und Antwerpen im Fach der Historienmalerei ausgebildet, die seinerzeit große Publikumserfolge erzielte. Ihre Zurschaustellung spannender historischer Momente verschaffte dem Betrachter die Illusion, sich wie ein Augenzeuge vergangener Zeiten zu fühlen – ihm sollte ein »wahrhaftiges« Bild der historischen Vergangenheit vorgeführt werden. Ein Beispiel dafür gibt das Gemälde »Junge Hexe, die zum Scheiterhaufen geführt wird«, ein Frühwerk Feuerbachs. Er malte es 1851 als Schüler der Antwerpener Kunstakademie, wo er im Anschluß an sein Studium in Düsseldorf und München ein Jahr in der Klasse von Gustave Wappers verbrachte, der zu den prominentesten Historienmalern seiner Zeit zählte.

rechts (und Titel im Ausschnitt):
Anselm Feuerbach
Die Amazonenschlacht, 2. Fassung,
1870-73
Öl auf Leinwand, 405 x 693 cm
Inv.Nr. Gm 2054
Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg
Leihgabe der Stadt Nürnberg

Anders als in der Malerei des Klassizismus und der Romantik, deren historische Darstellungen als Beispiele

menschlicher Größe und sozialen Gemeinsinns gesellschaftliche Utopien der eigenen Zeit umschrieben, waren die Histo-



rienbilder der Folgegeneration Reflex eines Geschichtsbe-
wußtseins, das vom positivisti-
schen Wissenschaftsgeist des

19. Jahrhunderts mit seiner tat-
sachenorientierten Haltung ge-
tragen wurde. So gingen die
Maler bei der Vorbereitung ih-

rer Gemälde beinah wie Kunst-
historiker vor und stellten zu
Bildrequisiten wie Kostüm, Mo-
biliar, Architektur oder Kunst-

handwerk sorgfältige Recher-
chen an. Feuerbach berichtete
im Zusammenhang mit der Ar-
beit an seinem Hexengemälde,



daß er für »45 Franken prachtvolle alte Seidenkleider und Samtstoffe gekauft« und sie »treu und fein ins Bild gemalt« habe. Solche Historienbilder spielten mit dem Schein des Authentischen, spekulierten mit der Schaulust des Betrachters, dessen Interesse sie durch eine Fülle veristisch wiedergegebener Details zu fesseln versuchten.

Mit seinem Gemälde »Junge Hexe, die zum Scheiterhaufen geführt wird« inszenierte Feuerbach ein recht finsternes historisches Spektakel, eine Szene aus der Zeit der Inquisition, zu der ihn vielleicht die engen mittelalterlichen Gassen Antwerpens inspirierten. Die Hinrichtungsprozession zieht über einen nächtlichen, von einer trutzigen Stadtmauer gesäumten Weg und wird von unheimlichen Kapuzenmännern angeführt. Die junge Hexe, die

mit offenem Haar und entblößter Brust halb ohnmächtig auf ihrem Karren liegt, gestützt von einer alten Frau und wie ein Tier an den Beinen festgebunden, bildet durch die glänzende Schönheit und passive Haltung ihrer schutzlos preisgegebenen Gestalt einen effektvollen Kontrast zu der aufgebracht wimmelnden Menschenmasse. In den Gesichtern der Zuschauer, den Haltungen der Henkersknechte spiegelt sich ein Spektrum menschlicher Regungen, das von Neugier, Betroffenheit, Angst, Trauer, Brutalität und Gewalt bis hin zu hysterischem Fanatismus reicht. Rechts im Hintergrund, unter einer Fahne mit der Maria als Schmerzensmutter, bezeugt ein Bischof in prunkvollem Ornat mit pathetischer Geste, daß er die Versuchung von sich weist. Neben ihm steht ein junger

Mönch, der lüstern und böse auf die als Hexe verurteilte Frau blickt, deren verführerische Sinnlichkeit durch die Inquisition vor aller Welt bloßgestellt ist. Der Zug führt an einer Loge vorbei, von der aus die Obrigkeit die Hinrichtungszereemonie verfolgt. Im Hintergrund flackert bereits der Scheiterhaufen und wird von einem Mönch gesegnet. Die Szene liest sich wie der Höhepunkt eines Drehbuchs, der die Phantasie anreizt und sich in viele Richtungen weiterentwickeln läßt. Treffend bemerkt Hermann Beenken, daß diese Art von Geschichtsmalerei ein Vorläufer heutiger Historienfilme ist.

Feuerbach hatte sich für ein Studienjahr an der Antwerpener Akademie entschieden, weil der Unterricht Wappers sehr streng auf die differenzierte Wiedergabe des Stofflichen ausgerichtet war. Es ist ein »reges, praktisches Streben nach der Natur«, schrieb er an seine Stiefmutter und in einem anderen Brief: »Kein Ort, wie Antwerpen, ist mehr geeignet, so recht begreifen zu lernen, wie viel Handwerker der Künstler sein muß und daß dann, nach vorhandenem Meisterbrief, erst der Geist kommt.« Allerdings zog es ihn mehr als zu der stofflichen Brillanz und dem erzählerischen Reichtum der Antwerpener Schule zum konzentrierten Ausdruck gedanklicher Aussagen hin. Schon ein Jahr nach seinem Aufenthalt in Antwerpen, als er das Gemälde der jungen Hexe auf einer Ausstellung in Deutschland wiedersah, hatte er sich von dessen Stil distanziert und trug sich angeblich

sogar mit dem Plan, das Bild zu zerstören.

Feuerbach wollte die Historienmalerei von ihrem äußerlichen Schaulust befreien, ihr erneut Klassizität verleihen – den Realismus der Kunst seiner Zeit mit idealistischer Gedankentiefe verbinden. Statt des historisch Bedeutsamen interessierte ihn die ethische Bedeutung, statt spannender Momente aus der Menschheitsgeschichte eine übergreifende Vision von Humanität: »Die echte Historie muß in erster Linie das Ethische, Menschlichgroße festhalten, gleichviel in welchem Kostüm es sich bewegt«, bemerkte er dazu, an anderer Stelle: »... Kunst muß griechisch empfunden werden, das ist das einzige stille Leben, was noch über die Gräber hinausdauert.«

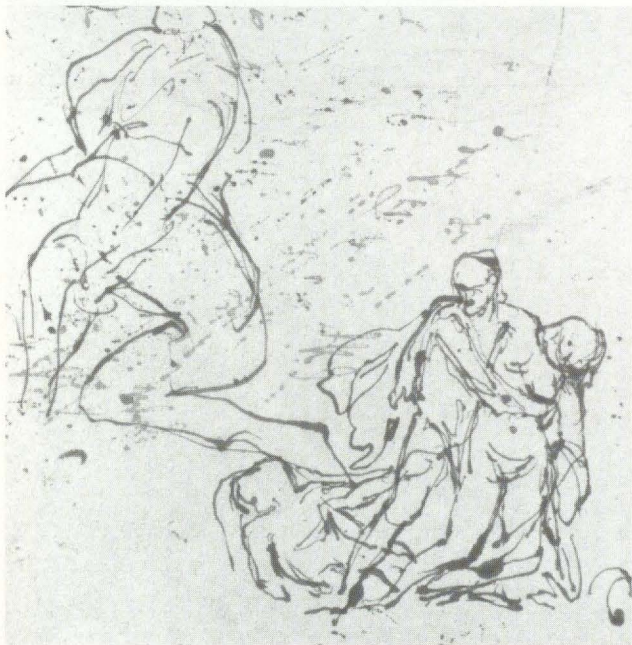
Seinem Streben nach Überzeitlichkeit entspricht, daß Feuerbach in seinem reifen Werk die Haltungen seiner Figuren nie rein situationsbezogen konzipiert. Bei ihm verkörpern sie immer grundsätzlich menschliche Haltung. Anders als in der populären Historienmalerei, deren Gestalten dazu auffordern, sich in sie hineinzusetzen und an ihrem momentanen Geschick teilzunehmen,

links:

Anselm Feuerbach
Skizze zur Amazonenschlacht, Ausschnitt: Studie der »Achill und Penthesilea«-Gruppe des Amazonenschlacht-Sarkophags
Tinte auf Löschpapier
Inv.Nr. Hz 3657, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

rechts:

Anselm Feuerbach
Das Gastmahl des Platon,
2. Fassung, 1870-73
Öl auf Leinwand, 400 x 750 cm
Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie



wirken sie in den Gemälden Feuerbachs in sich ruhend, distanziert – was letztendlich auch für die Figuren der aktionsreichen Amazonenschlacht gilt. Innerhalb des spannungsvollen Bildgefüges mit seinen gegenläufigen Diagonalen, die sich in einer Ballung gestürzter Menschenleiber treffen, wirken einzelne Figuren und Figurengruppen beim näheren Hinsehen eigentümlich isoliert. Ihre Haltungen hat Feuerbach weniger aus einem vorgefaßten Handlungsverlauf heraus entwickelt, er läßt sie nicht aus dem Gegeneinander klar umrissener Schlachtformationen agieren. Vielmehr zitiert er mit ihnen berühmte Bildwerke, klassische Darstellungen des körperlichen Ausdrucks der Leidenschaften und schließlich der »plastischen Formenschön-

heit« des Körpers, die er schon 1860 als darstellerisches Ziel seiner Amazonenschlacht intendierte. So geht die den Vordergrund monumental beherrschende Rückenfigur auf Michelangelo zurück. Rechts neben ihr liegt, an ihrem reichen Schmuck erkennbar, die Amazonenkönigin Penthesilea. Zurücksinkend sucht sie Halt an einem alten Krieger, der einen verwundeten Jüngling aus dem Schlachtfeld schleppt. Die Haltung der beiden Männer hat Feuerbach von der Gruppe »Achill und Penthesilea« des antiken Amazonenschlacht-Sarkophags der Vatikanischen Sammlungen abgeleitet. Eine Skizze Feuerbachs des Germanischen Nationalmuseums belegt, daß ihn diese Sarkophag-Darstellung inspirierte. Für die Gruppe links über dieser Sze-

ne, eines Kriegers, der mit einer Streitaxt schwingenden Amazone kämpft, ließ sich Feuerbach vermutlich durch ein Motiv der Dakerschlacht des Konstantinbogens in Rom anregen. Links gegenüber dieser Zweiergruppe erinnert eine mit hinter dem Kopf ver-schränktem Arm recht theatralisch zurücksinkende Amazone an Bildwerke wie die antike »Sterbende Niobide« (Museo Nazionale Romano) oder Michelangelos »Sterbender Sklave« (Paris, Louvre), wogegen die links im Bildvordergrund rücklings stürzende Amazone an eine Auseinandersetzung Feuerbachs mit der Amazonenschlacht von Rubens (München, Neue Pinakothek) denken läßt.

Sein intensives Ringen bei diesen Gemälden, »plastische

Formenschönheit in den verschiedensten Stellungen auszudrücken«, wird eindrucksvoll durch seine vorbereitenden Modellstudien belegt. In einem Brief vom 2. Februar 1871 erwähnte er, daß er für die Amazonenschlacht 254 Figurenstudien anlegte, wobei ihm für die meisten Amazonen Lucia Brunacci Modell stand. Entsprechend dieses Strebens nach Verdichtung des Körperausdrucks vergegenwärtigen die Figuren weniger ein Geschehen als statuenhaftes In-sich-Ruhen. Jürgen Ecker bemerkt: »Jede Einzelfigur, jede Gruppe hat etwas Denkmalhaftes und will es wohl auch sein.«

Zugunsten einer zeitlos gültigen Vision von Aggression, Vernichtungswut, Chaos, Schmerz und Tod verzichtet



Feuerbach durchgängig auf erzählerischen Illusionismus. Den Anblick eines »wirklichen« Schlachtfeldes nimmt er zurück, indem er die landschaftliche Umgebung nur andeutet und mit der kargen und zerrissenen Küstenlandschaft einen Widerspruch der desolaten Entwicklungen der Figuren gibt. Auf Illusionismus verzichtet er im Gegensatz zur geläufigen Historienmalerei seiner Zeit auch dadurch, indem er keine historisch exakt fixierbare Situation schildert. Er wählte statt dessen ein Thema aus den griechischen Mythen, ein Motiv des sagenhaften Kampfes um Troja, bei dem die Amazonen im Gefolge des Priamos gegen die Griechen kämpften. Der Sage nach verliebte sich der griechische Held Achill in die Amazonenkönigin Penthesilea, nachdem er sie getötet und, ihr den Helm abnehmend, ihre Schönheit erblickt hatte. Statt sie auf dem Schlachtfeld den Tieren zum Fraß zu überlassen, übergab er ihren Leichnam den Trojanern zur Bestattung. Bei Feuerbach fehlt der veröhnliche Ausgang. Vergeblich sucht die tödlich getroffene Penthesilea Halt an einem der Krieger. Durch seine Lichtregie lenkt Feuerbach – ganz anders als in geläufigen Historienbildern des 19. Jahrhunderts – den Blick nicht auf heldenhaft Agierende. Er beleuchtet die Getroffenen und Gestürzten, das Ausweglose und Tödliche ihrer leidenschaftlichen Verstrickung.

Feuerbach hatte geplant, daß sich das Gastmahl und die Amazonenschlacht gegenüberhängen sollten, und zwar sehr niedrig über dem Boden. Der Betrachter sollte den Gestalten

direkt gegenüberstehen. Während in der Schlacht die Begegnung eine Frage gegenseitiger Überwältigung ist, endloses Ringen, Barbarei und Tod bewirkt, vereint das Gastmahl die verschiedenen Charaktere in einem idealen Kulturrentwurf. Dargestellt ist eine Szene aus Platons philosophischem Dialog »Das Gastmahl« (um 385 v.Chr.), der auf jenem berühmten Symposion basiert, das Agathon 416 v.Chr. als Sieger bei einem Tragödienwettbewerb für seine Philosophenfreunde ausrichtete. Während ihrer philosophischen Diskurse über das Wesen des Eros und die Unsterblichkeit der Seele, als man in der Rede Sokrates' der Weisheit höchste Stufe zu vernehmen glaubt, bricht plötzlich, bacchantisch mit Efeu und Bändern geschmückt und mit ausgelassenen Nachtschwärmern im Gefolge, der erfolgreiche Feldherr und Weltmann Alkibiades in die Runde – das sinnfrohe aktive Leben in die Welt von Disziplin und Theorie. Die Spannung der Gegensätze, bei Platon im philosophischen Gedankenspiel zur Synthese gebracht, löst Feuerbach durch die Geste Agathons, der Alkibiades sein selbstverständliches Willkommen bietet. Sie untereinander respektierend und gegenseitig ergänzend sind in der kultivierten Gemeinschaft der demokratischen Runde alle Gegensätze aufgehoben.

Feuerbach spiegelt mit seinem Bilderpaar Destruktives und Konstruktives, Polaritäten menschlichen Verhaltens. Versetzte die populäre Historienmalerei den Betrachter in spannende und glanzvolle Situationen, so wollte ihn Feuerbachs

monumental umgebende Gemäldeinstallation aus seiner situativen Gebundenheit ent-rücken und zu grundlegender Reflektion anregen. Mit lebensgroßen Figuren schuf er ein Panorama menschlicher Haltungen, das den Betrachter im Sinne des »Erkenne Dich selbst«, des Leitgedankens antiker Philosophenschulen, zu läuternder Selbstbetrachtung führen sollte.

Die Amazonenschlacht fand zu Feuerbachs Lebzeiten keinen Käufer. Andere Bilder waren in den euphorischen Gründerjahren mehr gefragt: Selbstdarstellungen des neuereichen Großbürgertums, glanzvolle Inszenierungen im Stil Makarts, die überbordend reiche und prächtige Sphären schilderten, denen man durch den immensen technischen und wirtschaftlichen Fortschritt immer näher zu rücken glaubte. Begeisterung erregten auch Geschichtsdarstellungen von Künstlern wie Piloty oder Anton von Werner, die in jenen Jahren patriotischer Begeisterung »nationale Größe« zelebrierten, ungeachtet aller politischen und gesellschaftlichen Spannungen in Europa, der Nöte des Industrieproletariats und der sich immer konfliktreicher abzeichnenden Klassengegensätze. Feuerbach stand dem positivistischen Denken ebenso wie sich abgrenzendem Nationalstolz skeptisch gegenüber. »Sprich mir nur nicht von der Größe unserer Zeit«, schrieb er 1871, dem Jahr der Proklamation des deutschen Kaisers in Versailles, an seine Mutter. »Im Frieden Kotillon, im Krieg Lazarett«, und drei Jahre später: »Immer mehr Soldaten bringen die

Welt rasch auf den Hund, der Rückschritt ist vorhanden in allem.« Im Gegensatz zur affirmativen Geschichtsdarstellung seiner Zeit waren seine eher gleichnishaft zu interpretierenden Schilderungen dauernde Mahnungen – Mahnungen an eine in ihrer materialistischen Beschränktheit stets unvollkommen bleibende Welt.

Als Künstlerpersönlichkeit vergegenwärtigt Feuerbach Ausgangs- und Endpunkt des 19. Jahrhunderts. Noch einmal scheinen bei ihm die großen Utopien der Zeit um 1800 auf, die den Aufbruch in das bürgerliche Jahrhundert beflügelten. Sie mündeten bei ihm in Kritik und Resignation an der bürgerlichen Welt. Die Zeit um 1900 sollte im Bereich der Kunst durch sich vom offiziellen Kulturbetrieb abspaltende Sezessionen geprägt werden, durch neue Modelle für eine Reform des Lebens, die nun Konturen für den Aufbruch in das Jahrhundert der Moderne lieferten.

Im Gegensatz zu Feuerbachs gedanklichem Idealismus reflektiert die Geschichte der Amazonenschlacht die schroffen Verläufe der Realität. Nach seinem Tod bot Henriette Feuerbach das Bild zusammen mit dem Gemälde »Das Urteil des Paris« in München an. Die Gemälde waren in der Residenz ausgestellt, König Ludwig II. wollte sie erwerben, verzichtete aber darauf, nachdem ihm das Ministerkabinett

Anselm Feuerbach
Junge Hexe, die zum Scheiterhaufen
geführt wird, 1851
Öl auf Leinwand, 92,5 x 126,5 cm
Inv.Nr. Gm 2029
Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg
Leihgabe der Stadt Nürnberg

seine Geldforderungen für Herrenchiemsee abgelehnt hatte, was das Ende des romantischen Königs einleitete. Dann sollte das Bild nach Berlin gehen. Ein Hamburger Bankier, der sich dort eine Galerie in der Art der Kunstgalerie des Grafen Schack in München anlegen wollte, trat in Ankaufverhandlungen mit dem Berliner Kunsthändler Gurlitt, der das Bild in seiner Galerie betreute. Sein Museum sollte einen Feuerbachsaal erhalten, die Amazonenschlacht der Mittelpunkt des Museumsneu-

baus werden. Das Projekt scheiterte, der Bankier erlitt geschäftlich Schiffbruch und kam wegen betrügerischen Bankrotts ins Gefängnis. Nachdem Henriette Feuerbach das Bild an die Stadt Nürnberg geschenkt hatte, war es hier von 1889-1908 in der Neuen Gemäldegalerie im Rathaus ausgestellt, ab 1909 in der Städtischen Kunstsammlung im neuerrichteten Künstlerhaus am Königstor. In der Zeit des Nationalsozialismus erlangte es den traurigen Ruhm, der damals generell die klassizistische

Kunst traf, deren menschheitsumfassendes Ideal von den Machthabern schamlos für ihre »Übermensch«-Ideologie vereinnahmt wurde. Auf Anweisung Adolf Hitlers wurde die Amazonenschlacht 1936 im Foyer des von ihm während der Parteitage besuchten Opernhauses installiert, um dort kämpfende Kraftmenschen zu repräsentieren. Nach 1945 beließ man das monumentale Bild an diesem Platz – das Haus am Königstor war zerborbt. Durch die Umgestaltung des Opernfoyers

1995 wurde ein neuer Platz für das Bild notwendig. Im Mai des Jahres kam es ins Germanische Nationalmuseum, womit wieder eine der Klauseln der Schenkungsurkunde vom 25.6.1889 erfüllt ist, daß dieses Hauptwerk Feuerbachs in einem öffentlichen Nürnberger Museum verbleiben soll.

Ursula Peters

