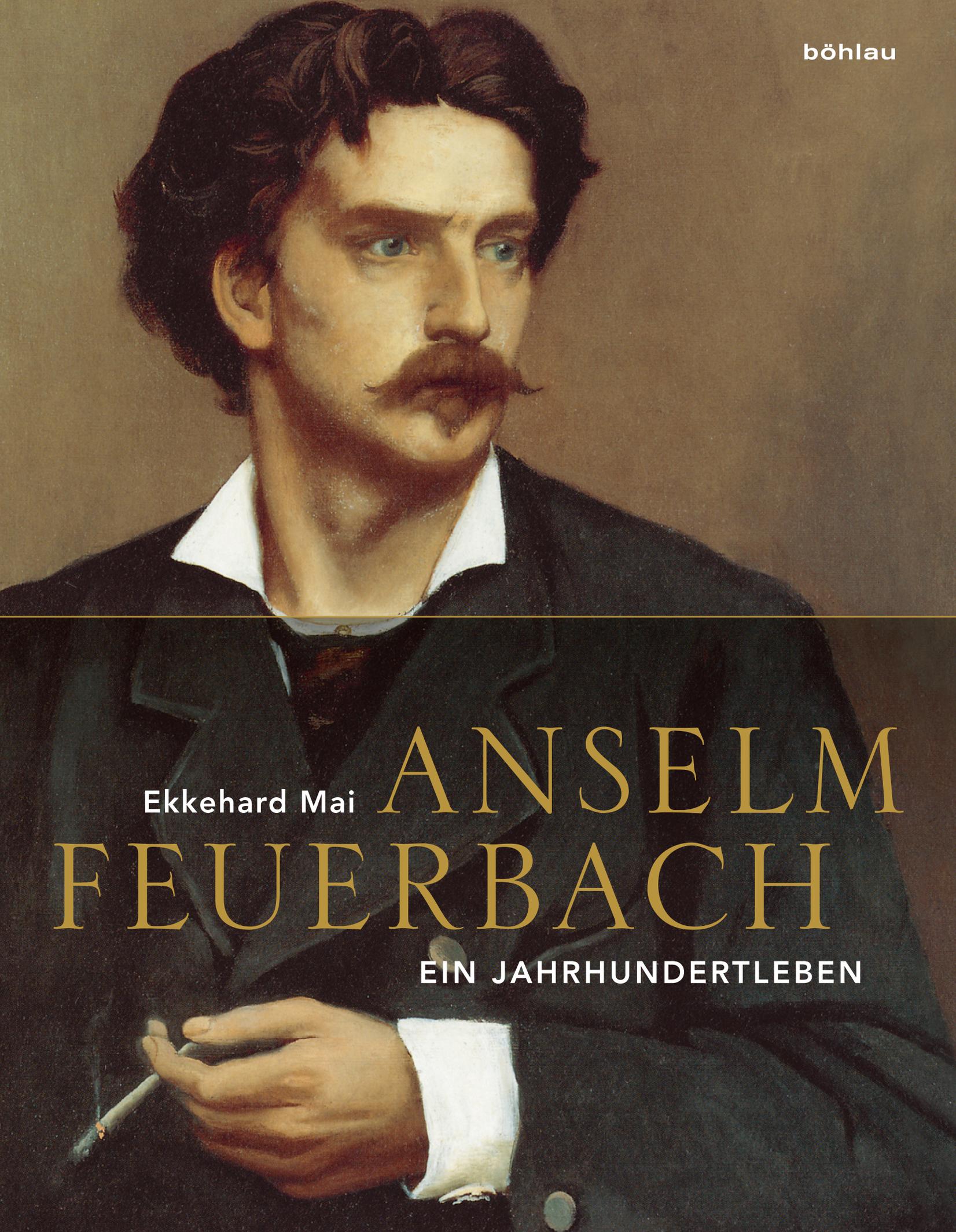


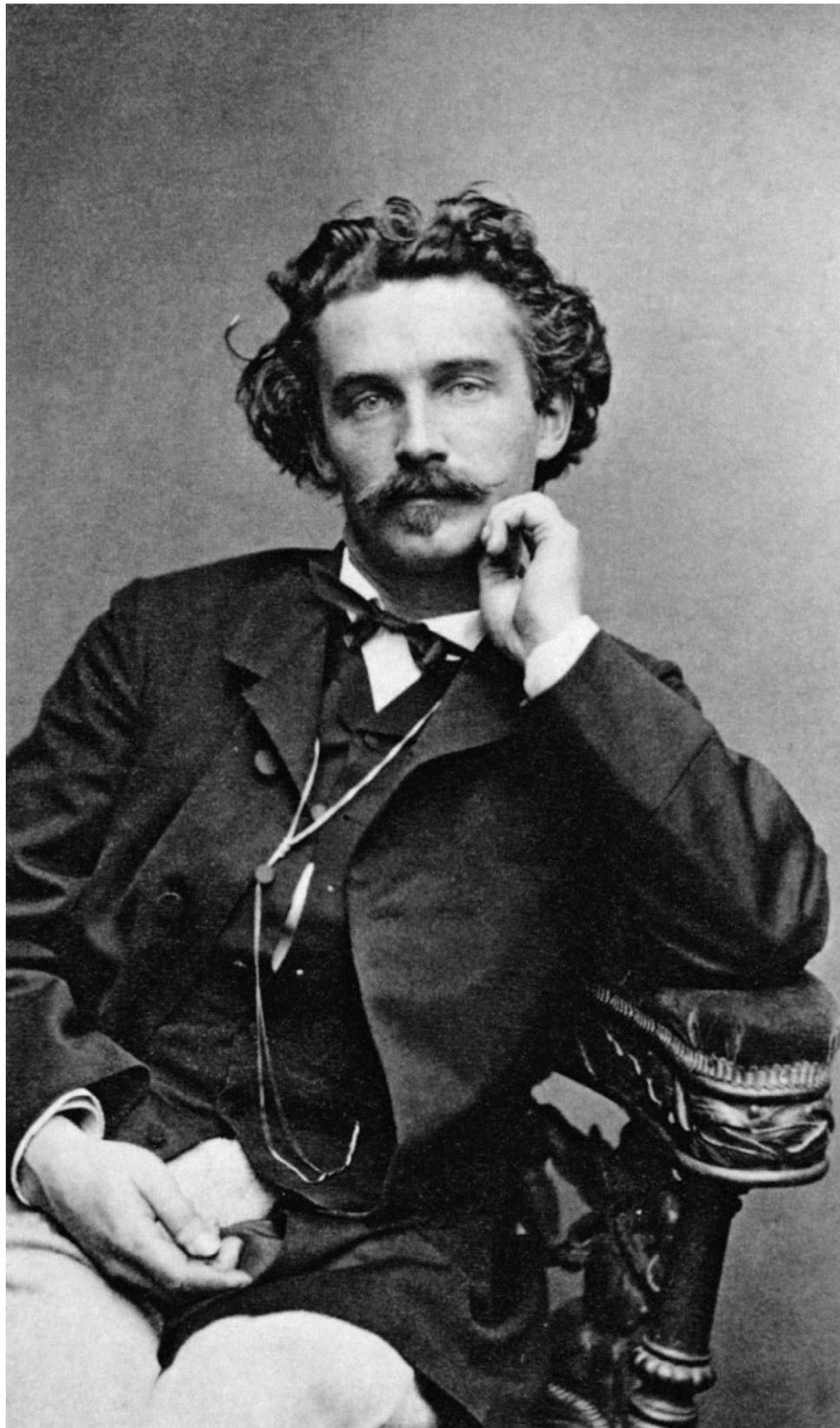
böhlau

A detailed oil painting of a man with dark, wavy hair and a prominent mustache. He is wearing a dark suit jacket over a white shirt and a dark vest. He is holding a lit cigarette in his right hand. The background is a plain, light brown color.

Ekkehard Mai **ANSELM
FEUERBACH**

EIN JAHRHUNDERTLEBEN

böhlau



Ekkehard Mai **ANSELM**
FEUERBACH
(1829–1880)

Ein Jahrhundertleben



2017

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Anselm Feuerbach, Selbstbildnis, 1878, Hannover, Niedersächsisches
Landesmuseum. Ausst.-Kat. Speyer 2002, S. 207.

© 2017 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Elena Mohr, Köln
Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln
Satz: büro mn, Bielefeld
Reproduktionen: Satz + Layout Werkstatt Kluth, Erfstadt
Druck und Bindung: Westermann Druck, Zwickau
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-412-50580-6

Inhalt

Vorwort · 7

Prolog – Feuerbach und das 19. Jahrhundert · 9

- I. Anselm Feuerbach 1829–1880: Leben für die Kunst · 17
- II. Akademie, Poesie und alte Meister – Von Düsseldorf nach Antwerpen · 59
- III. Pariser Moderne – Couture, Courbet und die „allégorie réelle“ · 69
- IV. Renaissancismus – Literarische Sujets · 79
- V. „Natur nehmen“ – Nanna in jedem Weibe · 91
- VI. Mythos als Synthese – Moderne Denkbilder · 103
- VII. Menschheitsbilder – Antike in philosophischer Deutung · 117
- VIII. Angesichts der Natur – Landschaft und Genre · 131
- IX. Letzte Werke – Historische Kunst · 139
- X. Selbstbild und „gestörte Form“ – Klassik und Moderne · 151

Tafeln · 161

Stammbaum · 203

Anmerkungen · 204

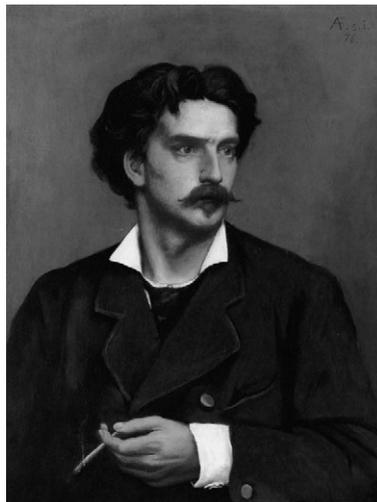
Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur · 212

Bildnachweise · 215

Prolog – Feuerbach und das 19. Jahrhundert

In kaum einem anderen Künstler vereinigen und offenbaren sich die Widersprüche einer ganzen Epoche so wie in Anselm Feuerbach (Abb. 1, Taf. 1). Sie warten mit einer geradezu singulären Präsenz in Werk und Leben dieses zwischen Paris und Wien, von der Jugend zum Alter international gewordenen Deutschen auf. Neben dem älteren Arnold Böcklin und dem jüngeren Hans von Marées ist er der Dritte im Bunde der großen Deutschen in Rom und Italien Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts. Bereits zu Lebzeiten, aber mehr noch durch ihr Nachleben, sind sie zu ungewöhnlichen Fallstudien modernen Künstlertums geworden. Werk und Leben waren von Heimat und Welt, von Ferne und Nähe, Flucht und Wiederkehr geprägt, von Suchen, Erwartung und Erfüllung, und standen bei ihnen allen für ein schwieriges, von inneren und äußeren Nöten getriebenes Schaffen. Böcklin wurde einst zu einem „Fall“, Marées' gefeierte Figurenklassik ist es heute eigentlich noch viel mehr. Werk, Leben und Widersprüche bedingen einander, aber keiner machte sie so intim offenbar wie Feuerbach. Und bei keinem ist man so versucht, in der Spanne und Spannung von Kunst und Leben auch nach mehr als 100 Jahren immer noch ein ebenso seltsames wie verlockendes Mysterium zu sehen, das nicht nur beider Wechselbeziehung betrifft, sondern gerade auch Fragen nach dem Standort und Stellenwert, nach den unverkennbaren Problemen von Feuerbachs Malerei aufwirft. Zu ihr zählen aus kunstgeschichtlicher Sicht Ikonen wie die zu Insignien gewordenen „Iphigenien“, „Medeen“ und „Gastmähler Platons“. Anfangs verkannt, post mortem gefeiert und seitdem kunsthistorisch sakrosankt geworden, sind sie für ein breites Publikum vor allem museales Bildungsgut. Insbesondere aus heutiger, längst historisch abgeklärter Sicht nehmen sich diese meist stillgestellten Bilder der

1 Anselm Feuerbach,
Selbstbildnis, 1878,
Hannover, Niedersäch-
sisches Landesmuseum



„ruhenden Leidenschaft“ – Feuerbachs Worte – abgewandt, verschlossen, manchmal bedrückend aus, ihren Inhalten, aber auch ihrer Gestaltung nach. Sie erheben Anspruch auf Größe und sind des Künstlers Traum und Botschaft, weisen aber mehr nach innen als nach außen und sind sich selbst genug. Wer versteht sie, vor allem, wer kann sie noch empfinden? Als 1913 „Briefe“ und „Vermächtnis“ als mehrbändiges „Feuerbach-Denkmal“ mit den Worten „der letzte deutsche Klassiker“ im Börsenblatt des Deutschen Buchhandels angepriesen wurden, hieß es bei Richard Hamann zur selben Zeit: „Man hat Respekt vor seinen Bildern, aber die wenigsten liebt man“.¹

Und wie die Bilder, so der Mensch. Feuerbachs früher und plötzlicher Tod in Venedig 1880 schrieb nicht nur die Legende vom Künstler in der Spielart von Genie und Tragik fort, was zu einer strategisch zum Topos entwickelten Lieblingsvorstellung im 19. Jahrhundert avanciert war, seine Bilder und Worte – und diese in Gestalt vor allem seiner Briefe – gewährten früh auch Einblick in Psyche und Drama des modernen Künstlers: In das Ringen um Möglichkeiten und Grenzen eigener Ideen und zeitgemäßer Gestaltung, um Anerkennung und Erfolg sowie bei Misserfolg in das Leiden an sich selbst und an der Welt. Lichtwark hatte als erster formuliert: „Man hat das Gefühl, Feuerbach sei an erfrorenem Herzen gestorben“.² Auch in dieser Hinsicht war Feuerbach ausnehmend exemplarisch, weckte und weckt er Interesse, das mehr ihm als seinen Bildern gilt – ein Mensch mit seinen Widersprüchen, die der eigenen Veranlagung, aber auch der Zeit geschuldet waren,.

Diese Widersprüche speisten sich ganz erheblich aus dem Blick zurück und nach vorn eines janusköpfigen 19. Jahrhunderts. Es war ein Jahrhundert voller Spannungen und des Selbstversuchs für den Einzelnen wie für die Masse, die als bürgerliche Gesellschaft Selbstfindung und politische Selbstbestimmung erst auszubilden, zu praktizieren und neue Erfahrungen mit dem privaten wie öffentlichen Leben zu machen hatte. Ereignisse der politischen Geschichte, die für Wandel stehen, gab es

viele. Eines der wichtigsten nach dem Ende des Ancien Régime 1789, nach Revolution und Klassizismus und mit dem Aufkommen des Realismus war das von 1848. Dessen Wirkung und Symbolik, das Vorher und Nachher beschrieb Leopold Zahn treffend in seiner Biographie Feuerbachs von 1940: „An Stelle der Stände traten die Klassen, an Stelle der historisch gewachsenen die nach dem Nationalitätenprinzip sich organisierenden Staaten, an Stelle des Handwerkers der Fabrikarbeiter, an Stelle des patriarchalischen Prinzipals der Unternehmer. Im Geistigen verdrängte der Materialismus den Idealismus, der Wille den Gedanken, die Tatsache den Traum. Die Wissenschaft orientierte sich naturwissenschaftlich, die Geisteswissenschaften verloren an Boden. Welt und Menschen wurden härter, kälter, illusionsärmer, aufrichtiger und hässlicher. Der religiöse, philosophische, ästhetische Mensch wich dem technischen, ökonomischen, politischen [...].“³ Bisherige Gewissheiten schwanden, und so viel Aufbruch war nie dagewesen in Wirtschaft, Wissenschaft, Technik, Industrie und in den davon geprägten Lebensformen. Beschleunigung und Beharrung bedingten einander im wechselseitigen Prozess. Das Jahrhundert versicherte sich so einerseits immer wieder nachhaltig der großen Geschichte und der eigenen Vergangenheit, war aber andererseits einer im Umbruch befindlichen Gegenwart, wenn nicht ungewissen Zukunft ausgesetzt. Es ging um das, was an Tradition zu bewahren, an Moderne zu erfinden und wie zwischen beiden zu vermitteln war. Der Prozess der Moderne berührte insofern auch Feuerbach und zwar ganz wesentlich. Es war ein ihn befeuernder Prozess, eben wahrlich ein „Feuerbach“, wie er selbst einmal sich nannte.

Künstler waren von den Umwälzungen im besonderen Maß betroffen, lebten und erlebten sie, fühlten sich oft genug als deren Opfer, wiewohl sie vor allem Täter waren. Seit der Französischen Revolution, seit Aufklärung und Romantik aus geistigen, meist normativen Sicherheiten von Ausbildung, Bildung und Auftraggebern entlassen, war auch „Künstlers Erdenwallen“ zu einem Abenteuer und Experiment, waren

Selbstbehauptung und Ringen um Anerkennung und Verdienst im Wettbewerb mit anderen zu einem Problem der Existenz geworden. Zur Genüge haben seitdem der verkannte, arme und leidende Künstler, aber auch sein Gegenbild, der Held und Künstlerfürst, in Selbstzeugnissen, Nachleben und romantisierenden Klischees geradezu inflationär ihre Darstellung gefunden. Überhöht zum *Deus artifex*, stilisiert und stigmatisiert zum Rebell und Märtyrer, jedenfalls zum Außenseiter der Gesellschaft, gehören solche Vorstellungen, wie oft genug beleuchtet, spätestens seit 1800 zum Repertoire von Bild und Selbstbild des Künstlers welcher Art auch immer.⁴ Gerade in der bildenden Kunst wuchsen sie sich – im Wortsinne – sichtbar zu Rollenbildern aus, nach deren gesellschaftlichem Grund bzw. nach deren Funktion zu fragen ist. Diese Rollen wurden nämlich gleichermaßen gelebt wie inszeniert und oft genug künstlich in die Welt gesetzt, und zwar vom Künstler selbst wie von seinem Publikum. Sie fanden nicht nur in bekennenden Porträts, sondern auch in Biographien, Novellen und nachgelassenen Erinnerungen eine ebenso auffällige wie typische Verbreitung. Des Künstlers Dasein gestaltete sich wie *im*, mehr noch *als* Roman, der freilich erst danach, in der Mythenbildung Nachgeborener, zur Ausführung und zum Zuge kam. Eben wie im Falle Feuerbachs. Wie Peter Gay in seinem großen Panorama des 19. Jahrhunderts darzustellen wusste, handelte gerade dies von „Bürger und Bohème“, von Lebensentwürfen zwischen Reaktion und Revolution, d. h. es handelt nicht zuletzt auch und gerade von der Entstehung der Moderne.⁵

Tradition und/oder Moderne – in ihrer Ambivalenz ist diese Frage für Feuerbach von besonderer Bedeutung. Sie ist geradezu konstitutiv für die Bewertung seines Werks und Lebens, das in Abstammung und Habitus einerseits zutiefst bürgerlich, andererseits in innerer Einstellung und nach äußeren Umständen von ruheloser Bohème gezeichnet war. War er denn der große Künstler, der jene Meisterwerke schuf, von denen er und kollektiv das 19. Jahrhundert träumten? Malte er denn nicht emphatisch seine Bilder für

die eigene Zeit, obwohl ihn diese zu Lebzeiten, wie er meinte, angeblich nicht verstand und erst nach ihm seinem Selbstverständnis folgen sollte? Heißt das dann, Feuerbach war unverstanden, weil der eigenen Zeit voraus? Und sind da nicht auch lieb gewordene Stereotypen einer Betrachtung und Bewertung am Werk, die es zu überprüfen gilt? Bildungs- und Gedankenkünstler, Idealist, Klassizist und einer, der mit seinen großen Bildern und Mythen aus der Zeit gefallen war – stimmt das so? Überhaupt, was das Verhältnis Mythos und Moderne anbetrifft: Heißt das bei ihm etwa Mythos *als* Moderne, weil abstrakt gedeutet, wie es um und nach 1900 immer mehr der Fall sein sollte? Diente Feuerbachs Remythisierung etwa einer „Spurensuche des Seelischen“ (Jürgen Ecker) und setzte sich hier Gustave Courbets „allégorie réelle“ nur mittels modern gefasster Archetypen fort?⁶ Und was das Verhältnis zu „la vie moderne“ und zu alten Meistern anbelangt – sind da nicht Parallelen zu Edouard Manet, der zur gleichen Zeit Schüler Thomas Coutures gewesen ist? Wenn Formen und Themen von Feuerbachs Kunst konservativ erschienen, waren sie dann in ihrer zwanghaften Selbstbehauptung nicht auch Ausdruck moderner Befindlichkeit? Richard Muther sprach von Feuerbachs „moderner Melancholie“, „müder Seele und blasirtem Gefühl“, nannte ihn „keinen nachgeborenen Sohn der Renaissance, sondern einen Modernen“⁷, und Max Klinger erkannte in ihm einen Wahlverwandten – „einigermaßen meiner Richtung verwandt“⁸. Ist Feuerbach in seinem leid- und lustvoll gelebten Zwiespalt also ein Traditionalist aus progressiven Gründen? Brauchte er diese Ambivalenz, um produktiv zu sein? Was ist es, das ihn angesichts einer reichen Literatur und ihrer Deutungen nach wie vor untersuchenswert erscheinen lässt? Dass Feuerbach als begnadeter Briefautor sein eigener suggestiver Interpret geworden ist, die Interpretation von der Stiefmutter Henriette Feuerbach und Julius Allgeyer in Gang sowie von Hermann Uhde-Bernays fortgesetzt, und die Rezeption davon erheblich beeinflusst wird, ist nicht zuletzt ein weiterer Grund, Feuerbach erneut zu hinterfragen.⁹

Was also ist im Folgenden gewollt? Es gilt vor allem, kritisch bis ketzerisch seine Stärken und Schwächen in und an seinem Werk zu sehen, was im Wortsinne Ansichtssache ist. Und es gilt, allzu Gewohntes, zum Klischee Erstarrtes, d. h. den Kokon seiner Stilisierung und Verehrung aufzubrechen. Was alles verbindet man mit ihm – Selbstbezug seit Kindheitstagen, hohe Bildung und Begabung seitens der Familie, Unbedingtheit eines Lebens für die Kunst, ein exorbitantes Reiseleben mit Atelierbohème, ständig im Kampfe mit sich selbst zwischen Hochgefühl und Depression, ein selbstverliebter *Élégant*, ja Dandy auf Kosten anderer, vor allem der Stiefmutter Henriette, die sich für ihn opferte und deren Verhältnis zu ihm, der er bindungslos geblieben ist, die Frage einer Ersatzerotik, generell die Frage nach Feuerbachs Verhältnis zu den Frauen stellen lässt¹⁰ – bedurfte er doch der Natur und des Modells, um seiner Kunst zum Leben zu verhelfen. Warm wurde es ihm dabei nicht wirklich, denn seine Leidenschaft blieb die Distanz, an der er dann ständig krankte. Eine „gestörte Form“ beherrscht so manche seiner Bilder – ist dies Absicht oder schlicht Misslingen, Ausfluss einer „gestörten“ Persönlichkeit oder gar alles drei? War Feuerbach ein Psychopath, wie z. B. die Studien von Theodor Spoerri und Rudolf Leppien nahelegen könnten, ein Getriebener, ein Heimatloser, gebannt von einem allzu künstlichen Kunst- und Künstlerideal als Bildungsziel, das die Kunst als Wille und Vorstellung begriff und nur so Lebenshalt versprach?¹¹ „Inneres Müssen ist Genie des Willens“, hatte Henriette schon 1842 an ihren Bruder Christian Heydenreich geschrieben und ihre Gedanken zu Müssen und Wollen als den Kräften des Lebens in wenigen Zeilen dargelegt. „Eine immerwährende Sehnsucht treibt mich, etwas zu ergreifen, was mich ganz erfüllt“.¹² Die Rolle, die sie für Anselm seit Kindes- und dann in Mannesjahren übernahm, lässt sich damit gut verbinden. Denn dessen Lebens- und Kunstprobleme aus innerem Zwang erfüllten sie ein Leben lang.

Nachstehend geht es daher um diesen Zusammenhang zwischen seiner Biographie und seinen Werken, die nach den Schwerpunkten ihrer Themen in den Kontext seiner Zeit zu stellen sind. Die hier getroffene Auswahl nimmt dabei vor allem seine Historien exemplarisch in den Blick, spart Facetten wie Studien und Porträts, mit denen er sich selbst erprobte, Geld verdiente, auch Großes zu leisten imstande war, jedoch bis auf das Selbstbild aus. Sein Trachten zielte auf große Kompositionen und finale Werke. Um sie hatte er regelrecht gerungen, in ihnen legte er ein persönliches Bekenntnis ab. Als Denkbilder lassen sie zumal die Frage danach stellen, ob und in welcher Hinsicht sie gelungen, ob Feuerbachs Selbstverständnis und die Urteile über ihn nicht jenseits einer affirmativ gewordenen Genierhetorik auch zu korrigieren sind. Zu ihrer Zeit umstritten, sind es seine Bilder heute immer noch, vielleicht nur aus anderer Sicht. „Das noble Scheitern Feuerbachs nicht zu verklären, sondern als exemplarisch einsehbar zu machen, könnte einer zeitgemäßen Feuerbach-Rezeption entgegenkommen“.¹³ 1976 anlässlich der bislang umfassendsten Ausstellung in Karlsruhe geäußert, gilt dies nach wie vor.

IV. Renaissancismus – Literarische Sujets

„Italien, nach dem ich auch pilgern werde, sobald ich die Mittel habe“, hatte Feuerbach der Mutter im Brief vom 1. März 1854 mitgeteilt.²⁴⁵ Im Mai 1855 wurde daraus Wirklichkeit. Die Katastrophen des Aretino- wie Antonius-Bildes hatten dank Schirmer eins zur Folge. Mit 1000 Gulden sandte ihn der Großherzog zwecks Kopie der „Assunta“ Tizians nach Venedig. Zunächst auf drei Monate, die bei günstiger Entwicklung für Florenz und Rom verlängert werden konnten. Das dazu erstellte Gutachten Schirmers bezog sich dabei vorsorglich auch auf die Art der „Behandlung“ und „Pinselführung“ in „Vollendung“ und „Treue“ der zum Vorwurf genommenen alten Meister, da „unser Künstler [...] in grosser Gefahr steht, sich in eine schlechte Decorationsmanier zu verirren. Zugleich kann demselben angedeutet werden, dass selbst die genannten großen Meister zuweilen in Erweckung sinnlicher Ergötzlichkeiten die Grenzen sittlicher Endbedeutung eines jeden Kunstwerkes übersprungen und darin gerade nicht als Vorbilder zu betrachten seien“²⁴⁶. Feuerbach hing also noch die „Venus“ nach, stattdessen war jetzt „Maria“ angesagt. Damit wurde nach Karlsruhe ein neues, in Länge und Ertrag das wichtigste Kapitel im Leben und Werk des noch Suchenden und Ruhelosen aufgeschlagen. Italien wurde seine Heimat in der Fremde und blieb dies mit Unterbrechungen bis zum Ende. Hier erst entstanden die Bilder, die ihn technisch und thematisch die Natur und die alten Meister verbinden, deren Tradition modern deuten und einzelne zu bleibenden Existenz- und Gedankenbildern werden ließen. Die sich entwickelnden Themenkreise griffen dabei ineinander oder bauten aufeinander auf.

Einer der ersten galt dem Feuerbach seit Düsseldorf vertrauten Prinzip des „ut pictura poesis“ als „ut poesis pictura“ – dem Bildkreis von Malerpoesien.

So entstanden gleich zu Beginn seiner italienischen Zeit poetische Stimmungsbilder, die sich motivisch und assoziativ mit der italienischen Renaissance beschäftigten. Teils noch der Bewegtheit des „Hafis“, teils Veronese und Tizian im figürlichen Repertoire und in der dargestellten Landschaft verpflichtet, dienten vor allem die Kostüme und Musikinstrumente dem venezianischen Dekor von Genreszenen, die heute als „Gartenszene“, „Waldszene“, „Renaissancestimmung“ oder „venezianische Szene“ bezeichnet werden (Abb. 46, 47).²⁴⁷ Sie lassen kaum größeren Anspruch erkennen. Als Gelegenheitsschöpfungen mit Studiencharakter waren sie wohl eher zur Übung und für den schnellen Verkauf gedacht und füllen, soweit sie sich erhalten haben, in den Werkverzeichnissen den Platz zwischen konzeptionellen Bildern mit Dichtungsthemen aus. „Es soll ein Stück altes Italien sein“, schrieb er über die Bildgruppe, die sich um „Italienisches Dichterleben“, auch „Der Garten Boccaccios“ genannt, scharen sollte.²⁴⁸ Dass sich seit Juni 1855, soweit bekannt, zudem der Begriff „modern“ in seinem Wortschatz finden lässt, führte man auf eben diese Erfahrung Italiens als Gegensatz zurück.²⁴⁹

Die gerade mit Venedig verbundenen Themen Musik und Poesie hielten sogar als Allegorien zu großen Figuren her. Als Pendant gedacht, ist nur Letztere Wirklichkeit geworden, als „musikalische Poesie“ (Abb. 48, Taf. 11) eine ganzfigurige weibliche Gestalt mit Violine statt Laute, wie sonst auf Bildern der Italiener anzutreffen. Die den Betrachter anblickende Gewandfigur erscheint statuarisch und gedrungen, das Instrument auf das vorgestellte linke Bein gestützt, das anatomisch kaum nachvollziehbar vom Körper abgesondert ist. Die Rechte hält den Bogen hinter dem Rücken verborgen. Der Kopf mit ziemlich verschatteten Augen ist sehr rund gefasst, das auf den freigelegten kurzen Hals fließende Haar trägt einen Lorbeerkranz. Hinter der Figur

- 46 Anselm Feuerbach, Renaissancestimmung, 1856, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum
47 Anselm Feuerbach, Venezianische Szene, 1856, Privatbesitz



baut sich ein riesiges, reliefbesetztes Postament mit knapp angeschnittener Säule auf, rechts davon geht der Blick auf eine Landschaft mit dünnen Bäumchen, wie man sie von Perugino kennt. Auch das Säulenpostament ist ein Motivzitat, das oft bei Darstellungen der Sacra Conversazione wie etwa, hier stets als Vorbild genannt, Sebastiano del Piombos Hochaltarbild mit der hl. Maria Magdalena in S. Giovanni Chrisostomo in Venedig, aber auch bei Tizian und vielen anderen anzutreffen ist. Einmal mehr dient also historisierend ein Motiv der Renaissance zur Erläuterung und Stimmungsuntermalung. Bewusst werden damit Italien, Venedig und die Renaissance beschworen. Feuerbach dürfte noch gut in Erinnerung gewesen sein, dass Wilhelm von Schadow seine Italien- und Raffaelverehrung Jahrzehnte zuvor programmatisch ebenfalls in einer „Poesie“, gefolgt von einer „Mignon“, verewigt hatte (Abb. 9). Auch Feuerbach erkannte neben Tizian Raffael als Vorbild an. Schon bald sollte ihn dessen „Hl. Cäcilie“ (Abb. 49) in Bologna wie einst seinen Vater zu Tränen rühren, und nachfolgend in Florenz bemühte er sich um einen Kopistenplatz vor dessen Bildern. Dass er sich hier mit einer *aemulatio* am ehemaligen Düsseldorfer Lehrer maß, ist nicht auszuschließen. Nach den Enttäuschungen in Karlsruhe wurde jetzt die „Poesie“ zum Hoffnungsträger. Eindringlich ließ er sich dazu gegenüber der Mutter im November und Dezember 1855 aus. „Die Poesie ist eine stehende bekleidete weibliche Figur, ernst und schwarz, mit einem Lorbeerkranz, sie hat auf einer altmodischen Violine gespielt und steht nun da in tiefe Gedanken versenkt [...]“²⁵⁰ Zu dem Zeitpunkt war noch von sie begleitenden Kindern die Rede. Wenig später heißt es: „Die Poesie alles überschauend, hat jetzt eine schöne Architektur, und sie hebt sich feurig dunkel von weißem Marmor, auch steht sie auf Marmor, hinter ihr eine einfache dunkle Landschaft.“²⁵¹ „Einfachheit und stille Größe“ attestiert er ihr mit Winckelmann; „[...] es ist kein Bild nach der Mode, es ist zu streng und schmucklos [...]“ „In Frankfurt wird sie das Hafisische Andenken verwischen, da sie die Verkünderin einer neuen Richtung ist, auch ist sie nicht Poesie nach Tizian

- 48 Anselm Feuerbach,
Die musikalische Poesie,
1856, Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle
49 Raffael, Die hl.
Cäcilie, um 1514,
Bologna, Pinacoteca
Nazionale



sondern schlechtweg ein Feuerbach“, sie sei feiner noch in der Ausführung als die Kopie der „Assunta“. ²⁵² Letztere war Pflichtaufgabe für das venezianische Stipendium, die „Poesie“ hingegen bestimmte er zum Hochzeitsgeschenk für den Regenten in Karlsruhe. Mitte April 1856 ging sie auf die Reise. Brieflich fügte er hinzu, „dass das Bild in seiner strengen Einfachheit Alles ist, nur nicht modern“, wollte er doch für die Kgl. Hoheit etwas malen, „was der Mode des Geschmackes nicht unterworfen ist, dafür aber vielleicht etwas Dauerndes in sich trägt“. Verknüpft mit der Bitte, Venedig verlassen zu dürfen, eine weitere bescheidene Summe Geldes zu erhalten – beides direkt gewährt – , sah er sich ohne Grund falsch verstanden und musste zudem ein belehrend- pädagogisches Schreiben Schirmers zur „Poesie“ hinnehmen. Zwar habe Feuerbach Fortschritte gemacht, „die tadelnden Bemerkungen (des Regenten) berührten das fast farblose, etwas geschwollene Fleisch, die vereinzelt zu dunkle Augenparthie der Lichtseite, Zweifel (wegen) der richtigen Proportions-Verhältnisse, nebst deren Zusammenhang und der absichtliche in der Haltung, der erste Eindruck unansprechend, etwas kaltes starres“ ²⁵³. Nach kurzer Präsentation wurde das Bild ins Depot verbannt. Einmal mehr verbittert und wie immer von sich selbst eingenommen, wusste er der Mutter später aus Florenz darauf zu entgegnen: „[...] ich weiß, was ich sage, ich habe Raffael hier gesehen und sage Dir, lassen wir sie stehen wie sie steht. Es könnte manches darin schöner sein, das ist alles. – Der Arm von Raffaels Fornarina fällt aus dem Gelenk, Michelangelos David hat einen zu großen Kopf, dicke geschwollene Hände und Füße, wer sieht das? Mein Leben wollte ich aufgeben, hätte ich beide gemacht. [...] Meine Assunta nebst Tizians sind voll Achsel- und Schenkelbrüche, warum hat man da nichts gesagt?“ ²⁵⁴ War Feuerbachs „Misslingen“, daran gemessen, nicht eher Sache seines Stils, den man nicht verstand? Die Frage wird sich noch öfter stellen. Eines aber, da er selbst von „neuer Richtung“ sprach, wurde der „Poesie“ jedoch schon früh bescheinigt, ein „Stilwandel“ mit Blick auf spätere Werke. Es gehe um eine „ernste, tiefe Wirkung“, „einfach und dramatisch“, wolle er doch,

so schon Voigtländer 1911, mit seinem Kunstwollen „in seinen Bildern den Eindruck von Ruhe, Einfachheit, Strenge, Ernst“ hervorbringen.²⁵⁵ Die innehaltende Figur in ihrer Versunkenheit kann als Vorgriff auf jene „ruhende Leidenschaft“ verstanden werden, die er dann in Rom in seinen großen mythologischen Bildern verwirklichte. Da „der Künstler sich in den neuen Mitteln noch nicht ganz sicher fühlt, und in dem Wunsch, recht einfach und schmucklos zu wirken, ist eine gewisse Kahlheit und allzu strenge Zurückhaltung herausgekommen“²⁵⁶. Freilich ist diese Einschätzung eher eine wohlwollende retrospektive Rechtfertigung aus Sicht der späteren „Iphigenie“ als dass sie dem unmittelbaren Eindruck entsprechen würde. Das Bild hat ohne Zweifel Schwächen.

Doch das Thema „Dichterbild“ ließ ihn nicht los. Als Begriff fand es schon 1856 Eingang in seine Briefe vor allem in Gestalt des „Dichtergartens“, ehe es zum sog. „Dantebild“ mutierte. Nachdem Ende 1855 die Kopie nach Tizians „Assunta“ in Karlsruhe angekommen war, nutzte Feuerbach die Gunst der Stunde und berichtete im Januar dem Hofsekretariat, dass er neben der „dramatischen Poesie“ noch drei andere Arbeiten in Vorbereitung habe, ein heute verschollenes Bild „Das Kind des Dichters“²⁵⁷. „Die zwei andern sind ‚Ein Dichtergarten‘, worin historische Portraits, wie Petrarca und Zeitgenossen sich darin befinden, ein anderes sind ‚Musicirende Hirtenknaben im Walde‘.“²⁵⁸ Im Brief an die Mutter vom 13. Januar beschrieb er Ersteres: „Ein Dichter, sein schönes Weib an seiner Seite, im ernsten Florentinerkostüm, hebt lächelnd, wie Hafis, sein kleines blondes Söhnchen in die Höhe, unten spielt ein Engelchen Violine“, und äußerte zugleich, „[der] Dichtergarten für Merian ist untermalt und wird seinen Zweck erfüllen“.²⁵⁹ Die Bildidee des Dichterlebens bzw. Dichtergartens sollte also gleich zweifach Früchte tragen: In seinem Bild „Dante und die edlen Frauen von Ravenna“ (Abb. 50, Taf. 12) und – Jahre später – im „Garten des Ariost“, beide nunmehr in Rom entstanden, wo er am 1. Oktober 1856 eingetroffen war. Sein erstes Atelier, das er im Palazzo Costa beziehen konnte, verdankte er dem Auftrag zum „Dantebild“. Dieser ging

50 Anselm Feuerbach,
Dante und die edlen
Frauen von Ravenna,
1857/58, Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle



vom Komponisten und „Kapellmeister“ Ludwig Landsberg aus, der in der römischen Kolonie der Deutschen einen musikalischen Salon unterhielt, Kunst sammelte und Feuerbach im ehrwürdigen Deutschen Künstlerverein als Mitglied des Gesangsquartetts begegnet war, dem auch Arnold Böcklin, Julius Allgeyer und Reinhold Begas angehörten, den neuen Freunden Feuerbachs in Rom. Das Bild war „für die Rückwand seines Musiksalons im Palazzo Lozzano am Corso“²⁶⁰ bestimmt, „eine flüchtige Skizze, einen Spaziergang holder Frauen, die einen Mann belauschten, darstellend, war die Grundlage der Bestellung gewesen“²⁶¹. Mit Dante hatte sich Feuerbach bereits in seiner Pariser Zeit beschäftigt. Die „Göttliche Komödie“ war ihm ebenso vertraut wie die Darstellungen des Liebespaars Paolo und Francesca im 5. Gesang, die von Deutschen wie Füssli, Carstens, Genelli und Koch, aber auch von Ingres und Delacroix zu Inbildern tragischer Liebe auserkoren wurden und die schon im 18. Jahrhundert und vor allem in der Romantik für Empfindsamkeit und Gefühl, für „Seelenbilder“ der Leidenschaft standen. Zwei Kompositionen von 1854 und 1857 mit Dante und Vergil in der Unterwelt, über denen Paolo und Francesca als Vision schweben, gingen dem Dichtergarten bzw. Dantebild voraus (Abb. 51, Taf. 13).²⁶² Feuerbach griff dabei auf Bildtraditionen nicht zuletzt der Graphik zurück, eben auf Flaxman und Genelli, wobei er sich, was das Liebespaar im Wirbelsturm der Hölle im zweiten Bild anging, formal auch der Figurengewalt Michelangelos in dessen „Jüngstem Gericht“ annahm.

Dem Aufruhr der Leidenschaften in diesen Szenen antworten jetzt aber auch Stilwandel und Beruhigung im Bild des wandelnden Dichters. „Die edlen Frauen von Ravenna“ begleiten ihn aufrecht, stolz, gelassen in einer Prozession, eine vorweg, leicht zurückgewandt, zwei mit Dante folgend, zwei weitere zum Schluss. Nur Dante in der Mitte, Beatrice ihm zugeneigt zur Seite, tritt mit seinen markanten Gesichtszügen und seiner Kopfbedeckung individualisiert hervor, die Frauen hingegen vertreten eher einen Typus, wenngleich alle durchgeführt „nach der Natur“²⁶³. Denn für die fünf Frauen

51 Anselm Feuerbach,
Dante und Vergil
in der Unterwelt, 1857,
München, Neue
Pinakothek



nutzte er nur zwei Modelle, von denen eins die Tochter des Hauses war, in dem er sein Atelier bezogen hatte. Auch das Studium Raffaels und von römischen Gewandfiguren half dabei. Die als Fries rhythmisierte Gruppe im Weilen und Wandeln vor niedrigem Horizont und hinterfangen von Büschen vermittelt eine zeitlose Stimmung poetischer Traumverlorenheit, jedenfalls scheint die Absicht, venezianische Stimmung und florentinische Renaissance poetisch, wenn nicht musikalisch stimuliert ins Bild zu setzen, um Landsbergs Absichten zu entsprechen. „Wirkt ungefähr wie ein Andante“, schrieb er der Mutter am 23. Juli 1857.²⁶⁴ Wie bei der „Poesie“ ging es auch hier um „das alte Italien, wie es vor meiner Seele stand“²⁶⁵. Mehr noch, Dante, der „erst viel und schwer an Leib und Leben erfahren mußte“²⁶⁶, um in seinen letzten Lebensjahren in der Ruhe des Exils neue Kraft zu finden, hielt als Gleichnis für die eigene Entwicklung her. Dichterleben war Künstlerleben. Es wurde bereits erwähnt, dass ein solches Stimmungs- und Zustandsbild eines belauschten Dichters im Park vormals von Feuerbachs Lehrer Sohn in Düsseldorf geschaffen worden war, auch dieses Ergebnis einer Italienreise und von Goethes Dichtung. Sohn hatte 1839 „Tasso und die beiden Leonoren“ (Abb. 42) im Garten des Schlosses Belriguardo in Ferrara dargestellt, den Dichter an der Quelle, wie es alter Tradition entsprach, die beiden Leonoren „in einem Gespräch auf dem Weg zu den Hermen Vergils und Ariosts“²⁶⁷. Auch da sprach man von Feuerbachs Studium Tizians und Palma Vecchios wie bei der „Poesie“ und auch dem Dantebild. „Das Bild wird Epoche machen“, „Ehre werde ich haben und Zukunft“ und vom Wendepunkt seines Schicksals ist die Rede.²⁶⁸ Wie immer nahm Feuerbach auch den „Dante“ ganz persönlich. Dass dann Landsberg die Zahlung einstellte und Rom plötzlich verließ, kam erneut einer Katastrophe gleich. Immer wieder auf Ausstellungen ohne Verkaufserfolg verbracht, kam Rettung diesmal mit Ende 1859 aus Karlsruhe: Der Großherzog ließ es, erweicht am Ende von den Bitten der Mutter, für die Galerie erwerben.²⁶⁹

42 Carl Ferdinand Sohn, Tasso und die beiden Leonoren, 1839, Düsseldorf, Museum Kunstpalast



Von dem während der Gespräche mit Karlsruhe entwickelten Plan, „Dantes Tod“ zu malen (Abb. 52, Taf. 14), blieb nur eine Studie von 1858: Dante sterbend auf hohem Lehnstuhl, Beatrice zu Füßen, „hinten sieht man hinaus in die Landschaft, das Meer, und darüber schwebt gross auf Wolken, dunkel gegen die Glorie, die Geliebte seiner Jugend“.²⁷⁰ Dafür aber warf die Idee des Dichtergartens eine zweite Realisierung ab. 1862 entstand in Rom „Der Garten des Ariost“ vor Architektur und fernen Bergen, ein Bild, das er ganz venezianisch in jenem Stil zierlicher Figuren in stimmungsvoller, musikalisch angeregter Umgebung hielt, von denen vor dem Dantebild bereits die Rede war (Abb. 53, Taf. 15). Es handelte sich um eine träumerische Komposition, die er im Brief vom 20. Dezember 1855 der Mutter noch wie folgt beschrieben hatte: „Vor untergehender Sonne wandeln die alten Dichter Petrarca und Boccaccio in ihrem Garten umher, sie sind umgeben mit lauschenden, gehenden Frauen, der eine beendet eben mit lächelndem Gesicht ein Sonett, eine Erzählung oder Märchen, worin die Zuhörer versunken zu sein scheinen. Links, in dunklen Lorbeerbüschen, stimmen Musikanten ihre Geigen, hinten reiche Ebene mit blauen Bergen, schon dämmerig“²⁷¹. Aber erst Ende August 1862 wird das Bild mit neuem Titel wieder Gegenstand der Briefe, um als Stückgut auf die Reise nach Stuttgart zu gehen. „Es ist in der Größe des Porträts, und ist Ariost am Hofe zu Ferrara, ein Bild, so gefällig als nur möglich, es sind einunddreißig kleine Figuren, Garten, Sonne und reiche Architektur, der Preis viertausend Frank.“²⁷² „Das Kolorit zeigt die ganze Farbenpracht eines Paolo Veronese“²⁷³, äußerte Graf von Schack, der es ein Jahr später mit einem Porträt Nannas erwarb, nachdem er zuvor in einer Ausstellung in Köln das Dantebild gesehen hatte.

Wieder ging es also um das Bild der Renaissance, an die Stelle von Dante tritt nun der Humanist und Dichtervater Ludovico Ariosto, dessen Epos „Der rasende Roland“ wie Dantes „Göttliche Komödie“, Boccaccios „Dekameron“ oder Torquato Tassos „Befreites Jerusalem“ zu den Säulen der italienischen Nationalliteratur gehörte. Es ging dabei

- 52 Anselm Feuerbach,
Dantes Tod, 1858,
Speyer, Historisches
Museum der Pfalz
53 Anselm Feuerbach,
Der Garten des Ariost,
1862, München,
Schack-Galerie



weniger um eine bestimmte Szene, eine literarische Handlung, ja selbst den Dichter als solchen, als vielmehr um die Verbildlichung einer Stimmung, einer Zeit, die zwar vergangen, aber dennoch gegenwärtig war, weil sie Ausdruck, Allegorie eines Zustands war, eben des Dichterlebens und der Dichtung als reine Poesie und Traum, der immer währt und selbstbezogen Feuerbach vor Augen stand. „Der Künstler, Rühmung und Zuneigung erfahrend, prägt das Leben zur Feier“, schrieb dazu Heinrich Theissing.²⁷⁴ Die Dimension der Dichter-Bilder hob sich ins Symbolisch-Allegorische.

Auch hier ist der Gedanke wieder umfassender als die dafür eingesetzten Mittel, die angesichts der „Poesie“ und der zur gleichen Zeit angestrebten „Iphigenie“ geradezu retardierend sind. Park und Architektur sind Phantasie, die Figuren zu viel und zu zierlich, teils etwas grob und nicht von bester Proportion. Von „schwankender Uneinheitlichkeit seines Stils“²⁷⁵ war denn auch mit Recht die Rede, und in den Frauenköpfen fehlte zumindest hier einem poetischen Ideal die lebendige Natur. Dabei war er mit Nanna „im Besitz des schönsten Modells von ganz Rom“ und das, wie er die Mutter zu beruhigen suchte, aus „reiner Neigung und Verehrung“²⁷⁶.

Eben dies machte er zum Gegenstand eines weiteren, längst dargestellten Liebesthemas aus der Welt der Dichtung, nämlich mit „Paolo und Francesca“ einmal mehr nach Dante (Abb. 54, Taf. 16). Es war die erst infolge der Beziehung zu von Schack 1863/64 aufgegriffene Realisierung einer alten Idee. Der Mutter gegenüber nannte er es „eines meiner lieblichsten Bilder“²⁷⁷. Erneut geben Gartenbüsche und Zypressen die Kulisse ab, reichen rote Blüten an den seiner Liebsten zugeneigten Jüngling, der sie umfängt und mit ihr im Buch auf ihrem Schoß liest. Es sind lediglich die Kostüme, die auf die Renaissance und Geschichtliches verweisen, ansonsten aber für den unwissenden Betrachter unspezifisch sind. Nur die Namen, die Feuerbach dem Bild gab, sprechen ein tragisches Geschehen an. Das aber ruht hier – im Wortsinn – im Verborgenen. Eins mit sich und der Natur steht das Paar für innige Verbundenheit, nichts von Ehebruch und

54 Anselm Feuerbach,
Paolo und Francesca,
1864, München,
Schack-Galerie



Mord an Frau und Bruder, den Gianciotto da Malatesta nach Entdeckung der Beziehung begehen sollte. Die Szene bezieht sich vielmehr auf die zeitlich früher liegende Begegnung Paolos, des jüngeren Malatesta-Bruders, mit Gianciottos Frau Francesca, als sich beide über der Lektüre der Geschichte von Lancelot und Ginevra einander näher kamen. Dieser Moment führte zum Treuebruch und Liebeskuss, dem in den Darstellungen von Ingres, Delacroix bis Dante Gabriel Rossetti der Ehemann als Voyeur und Zeuge beiwohnte. Nichts davon bei Feuerbach, weder ein Vor und Danach der Geschichte, keine Leidenschaft und keine Dramatik, sondern nur ein junges Paar ohne – so wohl die Absicht der Darstellung – alle Schuld. Einmal mehr ist die Wirkungsmacht der Kunst – „Verführer war das Buch“ (5. Gesang, Vers 137)²⁷⁸ – als auslösendes Moment für eine zutiefst innige Beziehung eingesetzt. Als Handlung völlig stillgestellt, ist damit das äußere durch inneres Geschehen abgelöst. Von Existenzbild, Daseinsbild, von reiner Poesie als Zustand und Befindlichkeit war schon die Rede.²⁷⁹ Mehr noch, es sieht so aus, als hätte Feuerbach sich selbst im Blick gehabt, ein abgeklärtes Liebessehnen, von dem er immer wieder gezeichnet war und das er nicht nur in Worte fasste, sondern auch in seine Modelle projizierte. Auch wenn Francesca rotblond und nicht mit schwarzem Haar erscheint, ein weicher Nanna-Typ spricht gleichwohl aus ihren Zügen und aus denen Paolos durchaus die von Feuerbach selbst. Nicht zum ersten Mal fand er im und über das Modell zur eigenen Wirklichkeit, suchte und spiegelte in ihm das Leben und sogar sein Ich. Stets ging es nun um das Prinzipielle in ausgewählten Bildgeschichten, an denen er persönlich Anteil nahm oder sie sogar auf sich selbst bezog. Sie stellten sich für ihn nicht nur als motivierendes, ihn treibendes Bedürfnis dar; Kunst generell, aber vor allem die eigene, mutierte damit zum Bekenntnisakt. Feuerbachs Credo „Ich kann nicht anders, ich muss“ befeuerte nicht nur, es hielt auch ständigen Zwang bereit, den Zwang, sich selbst zu finden. In den Worten seiner Briefe wird dies noch vor dem Entstehen jedes seiner Bilder manifest.

„Ut pictura poesis“ als Antwort auf die Macht der Dichtung war in diesem Bild für von Schack sinnfällig und groß, zudem sehr persönlich eingelöst. Dichtung war zum Bild geworden und dieses wiederum zur Kunst über Kunst, die einen Grundstoff des Lebens nahezu zeitlos verewigen ließ. Eine zweite Fassung mit dem Paar im Zypressen-Park mit Treppe von 1864, heute in Mannheim (Abb. 55, Taf. 17), nahm sich da als Studie oder skizzenhafte Wiederholung viel erzählerischer und kleinfiguriger zur Idylle abgemildert aus. Gleichermaßen Illustration wie Genrebild, war es weit weniger Bekenntnis.

Das Thema Liebe und Liebespaar mit persönlichem Bezug griff er nochmals großfigurig nur wenig später, Juni 1864, auf, wiederum für den Grafen von Schack und diesmal unter der Bezeichnung „Romeo und Julia“ (Abb. 56, Taf. 18). Von Schack hatte ihn zu gleich zwei Dichtungsbildern bei einem Besuch in Rom ermutigt, neben der Shakespeare-Szene, zu der ein erster Entwurf entstand, betraf dies auch „Petrarca, wie er Laura in der Kirche erblickt“ (Abb. 57, Taf. 19).²⁸⁰ „Ich male für ihn jetzt Romeo und Giulitta, die Balkonszene, ein Bild, welches größer wird als Francesca“, hieß es am 1. Mai 1864, um am 15. Juni über dessen Fortschritte an den „hochgeehrten Herrn Baron“ zu schreiben: „Ich täusche mich nicht, wenn ich Ihnen sage, dass dasselbe an Ausdruck, Innigkeit und Farbe alles andere, was Sie von mir besitzen, hinter sich lassen wird.“ „Reinheit des Seelenausdruckes“²⁸¹ verlangte dabei Ruhe, nicht die Dramatik einer Handlung, wie sie bis dahin von Ingres bis Hayez darzustellen üblich war. „Wieder steht das Streben, einen inneren Hergang in möglicher Ruhe darzustellen, in Widerspruch mit der überlieferten Vorstellung“.²⁸² Das zweite, von dem als „größeren Bild“ wiederholt die Rede ist, erklärte er dann so: „Der junge Petrarca seitwärts an eine Säule gelehnt, welcher im Anschauen das empfindet, was trotz Eisenbahn und Photographie alle Zeiten hindurch der wahre Hebel der Kunst und Poesie gewesen ist und immer sein wird.“²⁸³ Er meinte damit die Liebe und deren Sehnen. Sichtbar wurde dies schon in einem kurz zuvor entstandenen Bild, das „Laura im Park von

- 55 Anselm Feuerbach,
Paolo und Francesca,
1864, Mannheim,
Kunsthalle
56 Anselm Feuerbach,
Romeo und Julia,
1864, Eisenach,
Thüringer Museum
57 Anselm Feuerbach,
Laura in der Kirche,
1865, München,
Schack-Galerie



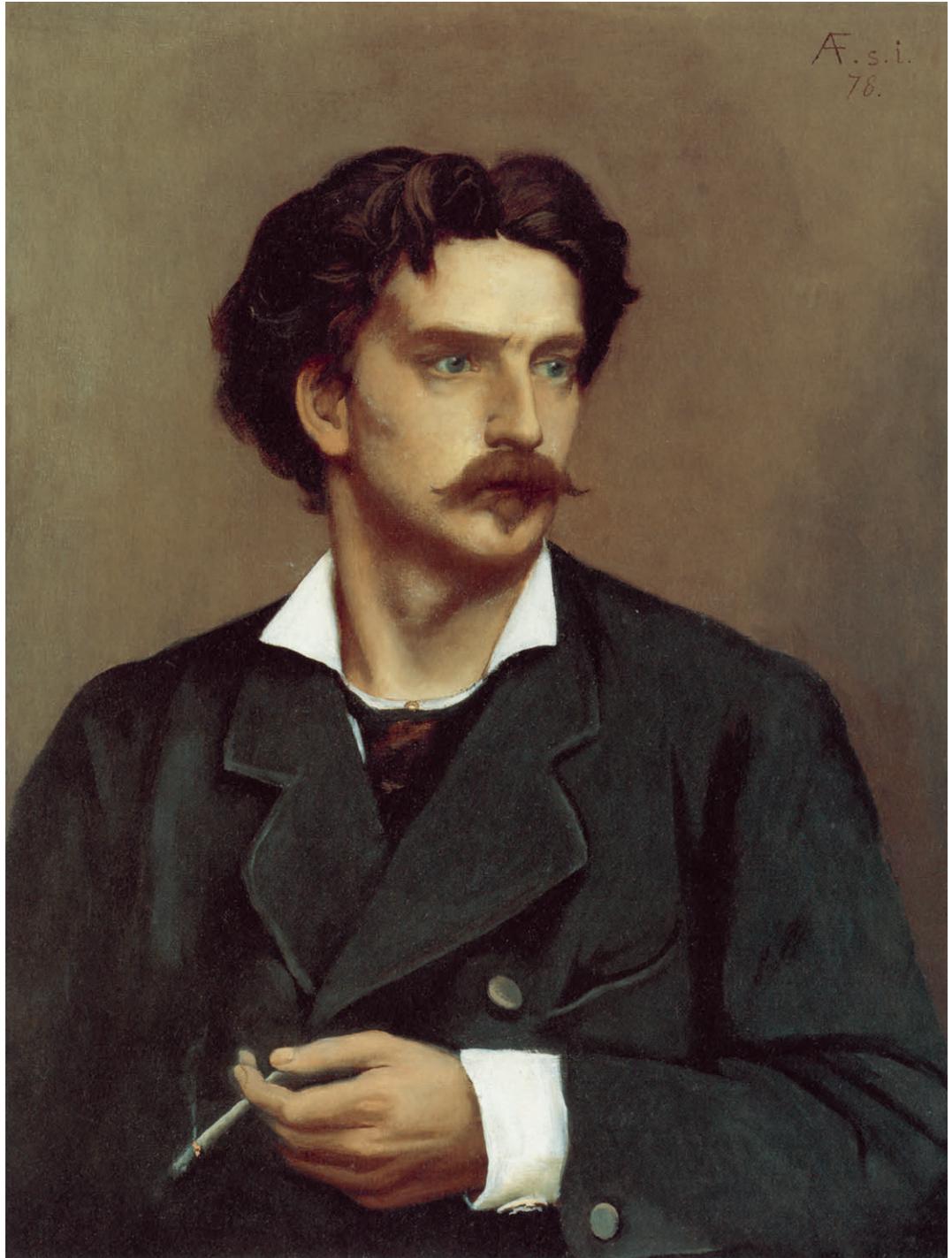
Vaucluse“ bei der Lektüre zeigt, während der Dichter entfernt hinter Fels und Baum den Blick auf sie gerichtet hat (Abb. 58, Taf. 20). Sein bedachtes Sehen ist mehr ein ruhiggestelltes Sehnen, das der in sich geschlossenen Erscheinung Lauras inmitten der Natur gewidmet ist. Ist Petrarca durch sein Gewand als Dichter in der Vergangenheit verortet, könnte Laura hingegen als Nanna der Gegenwart verstanden werden, nicht nur hinsichtlich der Züge des Gesichts, auch die Kleider sind danach. Ganz offensichtlich hatte das Beziehungsthema Feuerbach persönlich angerührt. Das mag durch die Gestalt Romeos in der Hingabe an Julia auf dem Balkon bestätigt werden. Vergleicht man Romeos Gesicht mit Feuerbachs Selbstbildnis von 1864 (St Petersburg, Ermitage), dann ist die Physiognomie des Malers der des Jünglings auf der Brüstung sehr verwandt. Schon Allgeyer hatte dies erkannt.²⁸⁴ Eine zweite, heute verlorene Fassung zeigte Romeo denn auch eindeutig mit Bärtchen auf der Oberlippe.²⁸⁵ Es wäre zu eng und zu kurz gesehen, damit nur die Frage des möglichen Modells geklärt zu haben; es ging letztlich um mehr, es ging um Feuerbach und die Koexistenz von Kunst und Leben. Das Thema „Frau“ trieb ihn damals um.

58 Anselm Feuerbach,
Laura im Park von
Vaucluse, 1864, Speyer,
Historisches Museum
der Pfalz

59 Anselm Feuerbach,
Windgötter rauben
Bacchus die Trauben,
1848, Verbleib unbekannt



Tafeln



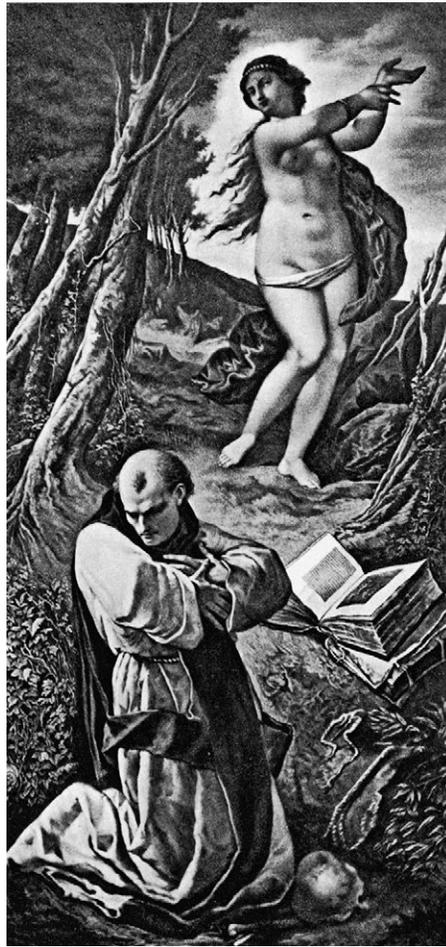
Tafel
1 Anselm Feuerbach,
Selbstbildnis, 1878,
Hannover, Niedersäch-
sisches Landesmuseum

Tafel

2 Anselm Feuerbach,
Die Versuchung des
hl. Antonius, 1854/55,
zerstört

3 Anselm Feuerbach,
Himmelfahrt Mariä
(Kopie nach Tizian), 1855,
Karlsruhe, Staatliche
Kunsthalle

4 Anselm Feuerbach,
Silen, Flöte spielend, mit
Bacchusknaben, 1847,
Karlsruhe, Staatliche
Kunsthalle





Tafel
5 Anselm Feuerbach,
Bildnis Julius Allgeyer,
1857, München,
Neue Pinakothek

Anselm Feuerbach gilt als eine der singulären Gestalten der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert. In kaum einem anderen Künstler vereinigen und offenbaren sich die Widersprüche einer ganzen Epoche so wie in Anselm Feuerbach. Das neue Buch von Ekkehard Mai stellt den Zusammenhang zwischen der Biographie und den Werken des Künstlers im Kontext seiner Zeit heraus.



9 783412 505806

ISBN 978-3-412-50580-6 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM