



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Anselm Feuerbach.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

samkeit oder die innere Güte eines jeden Dings nehmen. So hat ein Pferd, so hat das Eisen seine Tugenden, und der Held auch, der seinen gehörigen Antheil Stahl, Härte, Kälte und Hitze besitzt. Die Anwendung soll sein Verdienst, und die Menge der Wirkungen, welche das menschliche Geschlecht davon zieht, die Größe seines Verdienstes bestimmen."

Knselm Feuerbach.

Goethe hat im zweiten Theile seines „Faust“ zuerst mit Bewußtsein das Problem aufgestellt, an dessen Lösung im Laufe des Jahrhunderts die erlesensten Geister unseres Volkes mitgewirkt haben, das Problem, die Klassizität des antiken Griechenthums mit den Idealen der modernen Kunstanschauung, insbesondere mit der Romantik, zu verschmelzen und dadurch eine neue Renaissance heraufzuführen. Auf den verschiedenen Gebieten der Kunst ist die Lösung dieses Problems verschiedenartig angestrebt worden. In der Bildhauerkunst wurde der Ausgang zu dieser Renaissance von dem eifrigsten Studium der Natur genommen, welches aber durch die Vorbilder der Antike geregelt wurde. Thorwaldsen und Rauch waren in der Plastik die Chorführer dieser Renaissance, die sich — und wie bald! — heute schon wieder ausgelebt hat. Rietschel machte bereits einen großen Schritt von der Antike dem reinen, nicht durch ein anderes Medium hindurchgeleiteten Naturalismus entgegen, und in unseren Tagen krönt der Beifall der Menge und das Glück des Erfolges die Werke eines Reinhold Begas, der in seinem derben, wuchtigen Naturalismus, in seiner dramatischen Leidenschaftlichkeit an Michel Angelo und das Zeitalter des Barocco anknüpft.

Ganz denselben Verlauf hat die Geschichte der modernen Architektur und Malerei genommen. An der edlen, einfachen, stilvollen Klassizität Schinkel's geht man heute fast theilnahmlos vorüber. Man versucht nicht mehr die Wiebergeburt der deutschen Kunst aus dem Geiste des Griechenthums, sondern knüpft an die voll und üppig entwickelte Renaissance des 16. Jahrhunderts an, wie sie sich in Italien, Frankreich und Deutschland, den Bedürfnissen eines jeden Landes entsprechend, gestaltet hat. Die Renaissance des 16. Jahrhunderts liegt dem modernen Geiste ungleich näher als die kühle Höhe der Antike. Ich habe viele Leute theilnahm- und verständnißlos an der „hohen Frau von Milo“ vorübergehen sehen; aber vor der allgewaltigen, ergreifenden Herrlichkeit

der „Himmelfahrt Mariae“ von der Hand Tizian's habe ich Türken und Mohren, wie von einem blizartigen Instinkt gebannt, stehen sehen. Auch die Malerei unserer Zeit hat sich längst von den Idealen eines Cornelius und Overbeck abgewandt, um fast ausschließlich dem Kolorismus zu huldigen, den jene Meister absichtlich ignorirten. An die Venetianer des 16. Jahrhunderts an Rubens, van Dyck und Rembrandt schließt sich die Renaissance der modernen Malerei, wie sie von Belgien und Frankreich ausgegangen und neuerdings auch in Deutschland zu reicher Blüthe aufgezozen worden ist.

Nichtsdestoweniger fehlt es weder in Frankreich noch in Deutschland an Künstlern, die an dem Probleme Goethe's weiterarbeiten, jenseits des Rheins freilich mit größerem Erfolge als bei uns, weil die Franzosen, ihrem Racen- zuge folgend, der Romantik und der Farbe ungleich größere Konzessionen machen als die Deutschen. In Kunst und Wissenschaft bleibt der Deutsche allemal der Theoretiker, während der lebhaftere Franzose auch die sprödesten Theorieen in gangbare Münze umzusetzen weiß. Der bedeutendste und eigen- artigste Vertreter dieser klassisch-romantischen Richtung in der modernen deutschen Kunst ist Anselm Feuerbach, dessen Name gerade jetzt wieder, anlässlich einer jüngst vollendeten „Titanomachie“, durch die Zeitungen geht. Hat sich um ihn auch nicht ein Streit entsponnen, der alle Kreise der Gebildeten so heftig bewegte wie der um die drei Sensationsmaler Böcklin, Makart und Gabriel Max, so war doch der Streit in dem engen Zirkel, in welchem er ausgefochten wurde, nicht minder heftig. Man muß indessen dem Künstler den Ruhm lassen, daß er trotz der heftigsten Anfeindungen und trotz herber Ent- täuschungen und Entbehrungen unbeugsam bei seinem Prinzip beharrt hat.

Anselm Feuerbach wurde am 12. September 1829 in Speyer geboren. Sein Vater, Professor am dortigen Lyceum, war ein geistvoller Philolog und Archäolog, der sich namentlich durch sein feinsinniges Buch über den „vatika- nischen Apollo“ in der gelehrten Welt bekannt gemacht hat. Es ist anzunehmen, daß die Lieblingsbeschäftigung des Vaters schon frühzeitig in dem Sohne die leidenschaftliche Liebe für das klassische Alterthum erweckte, die ihn später so ganz beherrschte. Und er konnte sich keinen verständnißvolleren Führer wünschen als den begeisterten Gelehrten, dem sich der Geist des Griechenthums so voll und ganz erschlossen hatte. Durch den Vater wurde der junge Feuerbach zuerst mit den plastischen Schöpfungen der Antike vertraut, die der fertige Künstler in Farbe und Leben umzusetzen versuchte. Nach solcher Vorbildung konnte Anselm keine Befriedigung finden, als er im Jahre 1846 nach Düssel- dorf ging, um sich dort unter Wilhelm v. Schadow's Leitung seiner Kunst zu widmen. Der streng kirchliche Geist, welcher in der rheinischen Kunststadt herrschte, behagte dem in dem Enthusiasmus für die Antike großgezogenen

Jüngling nicht, und so begab er sich schon nach zwei Jahren, nachdem er der Düsseldorfer Richtung durch einen Cyclus von Umrizzeichnungen zu Shakespeare's „Sturm“ seinen Tribut gezollt, nach München. Dort fand er in Rahl und Genelli die Männer, welche den in ihm schlummernden Keim zum Leben erweckten. Sein erstes Bild, „Meernymphen“, war denn auch dem Kreise der klassischen Mythologie entlehnt. Aber der Maler muß malen können! Dieser Grundsatz machte sich in dem damaligen München, trotz Cornelius und Genelli, mit solcher Macht geltend, daß sich ihr keiner der aufstrebenden Kunstjünger entziehen konnte. Die Antwerpener Akademie war damals das Mekka aller derjenigen, welche ihre Palette mit frischem Glanze versehen wollten, und so ging auch Feuerbach 1849 nach der Scheldestadt, wo er sich ein Jahr lang aufhielt. Hier entstanden mehrere Bilder, u. a. ein „Hexenprozeß“. Von Antwerpen begab er sich 1851 nach Paris, wo damals gerade Couture, noch am frischen Ruhme seiner „Römer der Decadence“ zehrend, eine Anzahl Schüler aus aller Herren Ländern um sich versammelte, welche von ihm das Rezept seines blendenden Kolorits und seiner virtuoson Mache erlangen wollten. Feuerbach hielt nicht lange bei ihm aus. Das äußerliche Treiben in Couture's Atelier mochte seinem auf das Ernste gerichteten Sinne nicht zusagen. Aber im allgemeinen war der Aufenthalt in Paris für seine Entwicklung von großem Nutzen. Er sah, welchen Werth die Franzosen auf die Behandlung und Durchbildung der Form legten, und gab sich mit Eifer dem Naturstudium hin. Vielleicht hat auch Ingres, mit welchem Feuerbach im Großen und Ganzen verwandter ist, als seine Verehrer zugeben wollen, schon damals auf den jungen Künstler einen bestimmenden Einfluß geübt, der sich nicht bloß in der Wahl der Stoffe, sondern auch in der Behandlung der in breiten Faltenmassen arrangierten Gewänder und in der Durchbildung des nackten Körpers kundgibt. Doch war der Stoff des ersten größeren Bildes, welches Feuerbach in Paris vollendete, nicht dem Kreise der Antike entlehnt. „Hafis in der Schenke“ steht vielmehr auf durchaus romantischem Boden, und ebendahin gehört auch das nächste Bild, welches Feuerbach nach seiner Rückkehr aus Paris in Karlsruhe malte: „Der Tod Pietro Aretino's“ (1853). Nach einer historisch nicht ganz verbürgten Tradition soll Aretino bei einem Gelage, welches er gleichgesinnten Freunden gab, über die Erzählung eines Liebesabenteuers einer seiner Schwestern so heftig gelacht haben, daß er vom Stuhle fiel und dadurch seinen Tod fand. Es war eine Art geistigen Seitenstücks zu Couture's großem Römerbilde; doch war die Abhängigkeit von den Franzosen nur eine äußerliche. Viel schärfer trat hier der auch schon stofflich bedingte Einfluß der Venetianer, insbesondere Paul Veronese's, hervor, und zum ersten Male zeigen sich auch bereits die Spuren jener mit grauen und grünlichen Tönen operirenden Malweise, an

welcher Feuerbach bis auf den heutigen Tag festgehalten hat. Diese grauen, sich oft zum Grünlichen neigenden Töne umspielen die Konturen und hüllen die Lokalfarben in einen dämpfenden Schleier. Sie dominiren oft so sehr, daß sie den Grundton des ganzen Gemäldes angeben. Freilich wird die Stimmung dieses oder jenes elegisch oder melancholisch gefärbten Bildes durch den grauen Gesamttton noch gehoben. Aber auf die Dauer wird diese Vorliebe für graue Abtönungen zu einer leidigen Manier, welche allen Bildern Feuerbach's den Stempel des Greisenhaften aufdrückt. Es scheint, als ob die Absicht des Malers dahin ginge, dem kühlen Geiste der Antike durch Dämpfung der Farben möglichst nahe zu kommen und die Augen des Beschauers von den Reizen des Kolorits ab- und ausschließlich auf die Plastik der Formen und die Linien der Komposition zu lenken, welche er den griechischen Reliefs abgesehen hat.

Ein Stipendium der badischen Regierung machte es dem jungen Künstler möglich, im Jahre 1854 nach Venedig zu gehen. Doch erfreute er sich dieses Benefiziums nicht allzulange, da eine Kopie von Tizian's „Himmelfahrt“, welche er in Venedig gemalt und nach Karlsruhe als Ausweis seines Studienfleißes geschickt hatte, an maßgebender Stelle so wenig gefiel, daß man ihm das Stipendium wieder entzog. Die Figur einer „Poesie“, eine selbständige Komposition, welche er gleichfalls mit einschickte, fand ebensovwenig Gnade vor den Augen der Akademiker, die dort vielleicht an den grauen Tönen, hier an der mehr plastischen als koloristischen Behandlung Anstoß nahmen. Wie Feuerbach's Biograph, Friedrich Pecht, erzählt, wurde das Bild in eine Kumpelkammer gesteckt, wo es lange Jahre blieb. „Obgleich durch diese unvorgesehene Ungnade fast aller Mittel bar — erzählt Pecht weiter —, ließ sich der Künstler im Bollgefühl seiner Kraft und seines Berufes doch nicht abschrecken und wanderte mit hundert Franken in der Tasche nach Rom (1855) . . . Er hatte den Muth, lieber die Dornenkrone langjähriger Mißhandlung auf sich zu nehmen, als seine künstlerischen Ueberzeugungen zu verleugnen.“ Was aber auf der einen Seite als ehrenwerthe Charakterfestigkeit gilt, kann nach der anderen Seite leicht in Starrsinn und schadenbringende Einseitigkeit umschlagen. Der graue Schleier, welchen Feuerbach in unbeugsamem Festhalten an seinem „Prinzip“ über sein Kolorit breitete, sollte nachmals ein gut Theil seines Ruhmes verdunkeln.

Mit welchem Eifer sich Feuerbach in Rom dem Studium Raffael's und der römischen Frauennatur hingab, davon legte sein erstes größeres, in Rom vollendetes Werk: „Dante in Ravenna“ (1857) ein beredtes Zeugniß ab. In der Abenddämmerung lustwandelt der Dichter der göttlichen Komödie, auf dessen linke Schulter sich, in tiefes, schmerzliches Sinnen verloren, seine Tochter lehnt, in einer Landschaft, deren Horizont von Bergen umsäumt wird. Zu seiner

Rechten schreitet eine edle Frau, im Stile der Venetianerinnen eines Veronese oder Paris Bordone, und lauscht aufmerksam den Worten des Dichters, der seine Rechte in sprechender Geberde erhebt. Eine andere Frau, deren voller Oberkörper und deren Hinterhaupt in einen durchsichtigen Schleier gehüllt ist, geht der Gruppe voraus, den Kopf nach links gewandt und die Augen auf den Sänger gerichtet, der sich zur Seite wendet, wo ihm zwei andere vornehme Frauen folgen. Die eine reicht ihm mit der erhobenen Rechten einen Lorbeerzweig. Auch diese Figuren sind mehr plastisch als malerisch gedacht, namentlich die Gruppe der drei mittleren Figuren, die in ihrer statuarischen Ruhe trotz ihrer modernen Gewandung den Geist der Antike athmen. Aber aus dem Bilde weht uns ein merkwürdig erkältender Hauch entgegen, welcher der Begleiter aller Schöpfungen Feuerbach's geblieben ist. Vor seinen Bildern will sich niemals jener innere, seelische Rapport zwischen dem Herzen des Beschauers und dem Kunstwerke herstellen, der sich vor jeder Offenbarung eines echten Genies so leicht und mit so rapider Geschwindigkeit vollzieht. Es ist in erster Linie stets der Verstand, welchen die Bilder Feuerbach's beschäftigen, und nicht die Phantasie. Seine Gestalten sind in dem stolzen Fluß ihrer prachtvollen Gewänder majestätisch und imponirend; aber es fehlt ihnen die Seele, das innere Feuer, welches ihnen ihr Schöpfer nicht einzuhauchen vermochte, weil er es selbst nicht besitzte.

Auch das Dantebild fand in Karlsruhe keinen Beifall, und der Großherzog, der das Bild bestellt hatte, nahm es vorläufig in seine Privatsammlung, wo es so lange blieb, bis die Feuerbach feindliche Strömung einer anderen gewichen war, und das Gemälde seinen Platz in der öffentlichen Galerie erhielt. Indessen konnte sich Feuerbach über dieses Ungemach trösten, weil er in dem Freiherrn v. Schack, dem feinsinnigen Förderer der Künste, einen Mäcen fand, der fast ein Jahrzehnt lang alle Bilder, welche Feuerbach in Rom schuf, für seine köstliche Galerie ankaufte. Die Sammlung des Barons v. Schack ist unzweifelhaft die erlesenste und mit dem feinsten, vornehmsten Geschmack zusammengesezte Privatgalerie, welche Deutschland besitzt. Gewisse moderne Künstler wie Böcklin, Schwind, Feuerbach und Genelli können in der Totalität ihres Schaffens nur in der Schack'schen Galerie voll und ganz gewürdigt werden. Von Böcklin besitzt die Sammlung sechzehn der besten Bilder, von Feuerbach zwölf, welche die mittlere Periode des Künstlers charakterisiren.

Die „Pietà“, das erste Werk in dieser Reihe, 1863 vollendet, schließt sich in Komposition und Stilbildung noch eng an das Dantebild an: derselbe düstre, schwermüthige Ton, hier wie dort durch den Abend und die Stimmung bedingt, dieselbe Gruppierung zu drei und zwei Figuren und dieselbe Anordnung der „klassisch“ drapirten Gewänder, die verhältnißmäßig große Flächen des Bildes

einnehmen, ohne dem entsprechend durch das Kolorit und das interessante Spiel des Hellbunkels belebt zu sein. Feuerbach verschmäh't absichtlich jeden Farbeffekt und begnügt sich mit der statuarischen Wirkung seiner Gestalten. Ueber den langausgestreckten Leichnam des Erlösers, der auf einem felsigen Bette am Eingange einer Grotte liegt, hat sich die Schmerzensmutter geworfen, mit der Rechten das Antlitz bergend. Hinter ihr knien betend die drei Marieen, drei edle Frauengestalten in rhythmischer Gruppierung mit verschiedener Profilstellung. Die mittlere im profil perdu ist eine prächtige Vollblutrömerin, welcher wir fortan öfter auf den Bildern des Künstlers begegnen. Auch ihr Bildniß — sie war die Frau eines Schuhmachers — findet sich in der Galerie Schack. Dort heben sich die energischen Linien des schönen Angesichts und das reiche, blaushwarze Haar von einem grünen Vorhang ab, der nicht verfehlt, die beliebten grau-grünen Schatten auf den gelben Teint der Römerin zu werfen, aus deren Augen eine merkwürdig fesselnde Schwermuth spricht.

Die grandiose Einfachheit der Silhouette und das schöne, schwungvolle Linien-spiel, das wir auf der „Pietà“ bewundern, hat Feuerbach nur noch einmal wieder erreicht, auf seiner „Iphigenie in Tauris“, die schon etwas früher, 1861, entstand, die er aber nach zehn Jahren noch einmal für die Stuttgarter Galerie wiederholte. Die Priesterin der Artemis sitzt, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“, am Meeresstrande auf einer Steinbank, hinter der sich eine steinerne Brüstung erhebt, auf welche die Suchende den Arm stützt. Das schöne Angesicht ist nur im tiefen Profil sichtbar; von der Seele, die sich im Antlitz spiegeln soll, sieht man also nur wenig. Auch hier muß wieder das kunstvoll angeordnete Gewand, dessen großartiger Faltenwurf an die Skulpturen der höchsten griechischen Kunstblüthe gemahnt, die hauptsächlichsten Ansprüche des Beschauers befriedigen. Die grauen Halbtöne in den Falten und im Infarnat des Angesichts und der Hände mögen hier wohl die trübe, sehnfüchtige Stimmung Iphigeniens symbolisiren. Mit der „Pietà“ gehört die Iphigenie in beiden Exemplaren trotzdem zu denjenigen Schöpfungen Feuerbach's, vor denen sich der Beschauer einem verhältnißmäßig reinen Genuße hingeben kann.

Das Thema, welches er im „Dante“ angeschlagen, wandelte er später noch zweimal in erheblich schwächeren Variationen ab: Ariosto mit schönen Frauen im Parke zu Ferrara, und Petrarca, der in der Kirche zu Avignon zum ersten Male seine Laura erblickt. Auf beiden Bildern versuchte der Künstler, von seinem einförmigen Wege abzuweichen und einmal reichere koloristische Akkorde anzuschlagen; aber beide Experimente mißglückten ihm. Ariosto, bunt und unruhig in der koloristischen Haltung, fesselt wenigstens durch interessante Einzelheiten, durch eine gewisse heitere Stimmung und durch die Charakteristik

der Figuren. Das Petrarkabild hingegen ist kalt und freidig im Ton, zerfahren in der Komposition und oberflächlich in der Charakteristik.

Feuerbach verzichtete bald auf solche Farbenexperimente und fand sich selber wieder in Dante's berühmtem Liebespaar, Francesca von Rimini und Paolo Malatesta (1864), ebenfalls wie die vorigen in der Schack'schen Galerie. Die süße, holdselige Sentimentalität des Liebespaares, welches bei der Lektüre des Lancelot-Romans seine Gefühle verräth, ist freilich nicht so fesselnd zum Ausdruck gebracht, daß man darüber den etwas langweiligen Faltenwurf der Gewänder übersehe. In geistiger Beziehung höher steht die Darstellung eines anderen berühmten Liebespaares, Romeo's und Juliens, die aus dem Jahre 1873 stammt. Da sich der Künstler hier einer größeren Enthaltfamkeit in der Anwendung der grauen Töne befleißigt hat, so gehört das Bild nach der Seite des Kolorits zu seinen erfreulicheren. Doch dürfte die Auffassung der beiden Figuren nicht Jedermann behagen. Statt uns das romantische Liebespaar vorzuführen, welches uns vom Theater her und aus zahllosen sentimentalen Bildern genugsam bekannt ist, hat Feuerbach — es ist die Balkonszene dargestellt — ein paar Typen aus dem italienischen Volke herausgegriffen, wie sie alle Tage anzutreffen sind. Sein Romeo ist ein Jüngling, der eben dem Knabenalter entwachsen ist. Aber gerade bei solchen Naturen, die noch in einem halb traumhaften Dasein befangen sind, bricht die Leidenschaft mit vulkanischer Heftigkeit hervor, und diese Charaktereigenthümlichkeit hat Feuerbach mit unleugbarem Glück verwerthet. Wie Funken unter der Asche, die bei dem leisesten Hauche auflodern, glüht es in dem gebräunten Gesichte. Und dementsprechend hat der Künstler auch die Julia, getreu den Worten des Dichters folgend, als vierzehnjähriges Mädchen in der ersten Blüthe der Jungfräulichkeit dargestellt.

An diese Stelle reihen wir am besten seine Bilder aus dem Kinderleben an, in welchen sich eine bei dem ernststen Stilisten auffallende Naivetät, sogar ein leises Hinneigen zum Humor ausdrückt. Aber die fatalen grauen Töne lassen auch vor diesen sonst so gefälligen Darstellungen kein rechtes Behagen aufkommen. Am empfindlichsten leidet darunter eine Komposition von fünf Figuren: eine Mutter, die von vier Kindern in verschiedenem Alter umgeben in einer Landschaft vor einem reichskulptirten Brunnen sitzt (1866, bei Schack). Die grauen, in's Violette spielenden Töne sind hier zwar äußerlich durch den grauen Himmel, der den weiten Horizont bedeckt, und die Abenddämmerung motivirt; aber man begreift nicht recht, warum das blühende Leben der rosigen Kinderleiber durch diese Schleier abgedämpft wird. Die tiefe, schwermüthige Stimmung des Ganzen kontrastirt auffällig mit den fröhlichen, offenen Kinder- gesichtern, die durch die unausrottbare Laune des Malers einen unangenehmen

greisenhaften Zug erhalten haben. Bei Schack befindet sich auch noch eine Kinderschaar, die in einem kleinen Gewässer badet, ein die Guitarre spielender Knabe mit einem Mädchen an einem Wasserfall sitzend und zwei musizierende Kinder von einer Nymphe belauscht, mit dem See von Nemi im Hintergrunde (1864). Eine Madonna mit dem Kinde von einigen musizierenden Engeln umgeben, ein Rundbild im Stile der älteren Venezianer, ebendasselbst, ist wohl nur ein Versuch, der auch nicht über das Stadium der Skizze hinausgekommen ist. Endlich gehört noch zu dieser Gruppe von Bildern ein singender Knabe und ein Mädchen, ähnlich den oben erwähnten von einer Waldnymphe belauscht, in Basel. Sie alle sind ein Beleg für das unablässige Studium und die Durchbildung der Form, der sich Feuerbach mit seltenem und desto rühmenswertherem Eifer hingab. Freilich vermochte er sich vor einer mit dem eifrigen Naturstudium verbundenen Gefahr, nämlich der, in eine zu große Abhängigkeit von seinem jeweiligen Modell zu gerathen, nicht immer zu schützen.

Die mittlere Periode seines Schaffens wird mit dem lebenswürdigen und anmuthig, frisch und klar kolorirten Bilde beim Freiherrn v. Schack „Häsis am Brunnen“ (1866) abgeschlossen. Vier junge Mädchen und zwei Kinder, mit denen der Sänger eben gescherzt, entfernen sich und steigen den felsigen Pfad empor, der durch blühende Gärten führt.

Das „Gastmahl des Platon“, welches 1869 auf der Münchener Kunstausstellung zuerst erschien, bezeichnet den Höhepunkt von Feuerbach's künstlerischer Entwicklung und zugleich den Inbegriff seiner künstlerischen Prinzipien. In diesem Bilde kam er seinem Ideale, der Verschmelzung des hellenischen Geistes mit dem modernen, der Transposition der plastischen Formensprache der Griechen in die malerische Ausdrucksweise der Modernen am nächsten. Zwar war ihm gerade auf diesem Bilde die malerische Haltung mehr verunglückt als je zuvor, dergestalt, daß selbst seine intimsten Verehrer ein Schreck durchfuhr, als sie die riesige, ganz in Grau getauchte Leinwand zu Gesicht bekamen. Wie Pecht erzählt, war nämlich das „Gastmahl“ anfänglich neben „lauter stark naturalistisch gewürzte Meisterstücke der Piloty'schen und anderer moderner Münchener Schulen“ gekommen, neben denen es sich ausnahm „wie ein Stück Eismeer, das sich ungebeten in einen Parfümerieladen drängt“. Als man das Bild später neben die Kartons plazirte, konnte man es unbefangener würdigen. Wir lassen das Bild jedoch bei Seite, weil Feuerbach es nachmals mit einigen Abänderungen, die sich als Verbesserungen erwiesen, wiederholte und auf dieser Replik nicht mehr von dem gewohnten Grau einen so reichlichen Gebrauch machte.

Auf das „Gastmahl“ folgten erst noch mehrere Bilder aus dem Kreise der antiken Sage: „Orpheus und Eurydice“ — „Medea“ — das „Urtheil

des Paris" — die zweite „Iphigenia“, die aber mit Ausnahme der letzteren ziemlich eindrucklos vorübergingen. Mit frischer Kraft begann der Künstler erst wieder zu schaffen, als er 1873 eine Professur an der Kunstakademie in Wien erhielt. In dieses Jahr fallen seine bedeutendsten und umfangreichsten Schöpfungen, die Wiederholung vom „Gastmahl des Platon“ und „die Amazonenschlacht“, welche im Winter und Frühjahr 1874 in den größeren Städten Deutschland's zur Ausstellung gelangten und überall zu lebhaften Kontroversen Anlaß gaben. Das „Gastmahl“ ist inzwischen in den Besitz der königlichen Nationalgalerie in Berlin gelangt, wo es einen Platz an einer Wand des Treppenhauses erhalten hat unter einer etwas dämmerigen Beleuchtung, welche die Feuerbach eigenthümliche koloristische Behandlungsweise etwas weniger störend hervortreten läßt.

In einer marmornen Halle, welche sich in der Mitte auf einen Garten öffnet, ist die geistvolle Gesellschaft versammelt, die Platon in seinem Symposion unsterblich gemacht hat. Auf den Kissen lagern die Gäste des Agathon, der seinen Tragödiensieg feiert, Aristophanes, Phädrus, Sokrates, Glaukon und die andern. Sie werden in ihrer Unterhaltung durch den geräuschvollen Eintritt des Alkibiades unterbrochen, welcher nach durchschwärmter Nacht bei Morgengrauen halbtrunken unter die Festgenossen tritt. Er stützt sich auf eine Tänzerin, die gerade unter keinem Uebermaß von körperlichen Reizen leidet, eine zweite mit einer Fackel begleitet ihn, und eine dritte mit einer Handpauke, von drei bacchantisch aufgeputzten Knäblein umschwärmt, eilt ihm voraus. Noch halb in der Thür wird ein Mohr sichtbar, welcher die Fackel über seinem Gebieter erhebt. Dem Eintretenden schreitet Agathon in einem schön gemusterten, goldumsäumten, weißen Gewande entgegen. Ein goldener Lorbeerkrantz, der Preis des Sieges, beschattet sein feines Angesicht, welches dem Beschauer im Profil zugekehrt ist, und mit der Rechten bietet er dem Ankömmling die goldene Schale zum Willkommengruß. Diese schöne Gestalt bildet den Glanzpunkt des ganzen Bildes. Wenn man dieses Angesicht betrachtet, glaubt man, der Künstler habe darin die tiefe Melancholie, die stille Trauer um die verlorene Größe, welche die untergehende Sonne des Griechenthums begleitet, wiederpiegeln wollen. Und dieser wehmüthige Hauch lagert über der ganzen Gesellschaft, auf dem lachenden Antlitz des Aristophanes wie auf den ernstesten Zügen des Sokrates. Aber noch ruht auf ihnen zugleich der letzte Abglanz perikleischer Herrlichkeit, in den sich schon die Schatten mischen, welche das nahende Verderben vor sich wirft. Und dieser Alkibiades, der in seliger Trunkenheit eintritt, ist gerade dazu ausersehen, eine bedentsame Rolle in dieser Tragödie zu spielen. Leider hat der Künstler uns in dieser Figur nichts weniger als den „Liebling der Grazien“ vor Augen geführt. Ein Zug ge-

Grenzboten III. 1879.

meiner Frivolität verzerrt sein Gesicht zu einem grinsenden, widerlichen Lachen. Seine Begleiterinnen entbehren, wie schon angedeutet, jedes persönlichen Reizes. Auch hat der Fleischton der Körper jenen fatalen Stich in's Carmoisinrothe erhalten, der bei Feuerbach ebenso stereotyp ist wie die grauen Töne.

Die Komposition erinnert in ihrer Uebersichtlichkeit und Klarheit an die eines antiken Reliefs. Auch das Kolorit ist, abgesehen von dem üblichen dämpfenden Schleier, harmonischer und kräftiger als auf seinen früheren Schöpfungen. Der trotzdem noch starke Gebrauch von Grau hat die sonst wohlgelungene Charakteristik der Köpfe sehr beeinträchtigt, da sich bei dem gleichmäßig trüben Fleischton die verschiedenen Altersstufen der Männer zu wenig von einander unterscheiden. Um die ganze Darstellung hat Feuerbach einen goldenen Rahmen gemalt, welcher mit Stierschädeln, Satyrmasken, Muscheln und reichen Fruchtgehängen verziert ist. Dieser Rahmen ist in koloristischer Beziehung besser durchgeführt als das Bild. Leider hat er dem Maler zu einer geschmack- und stillosen Bizarrerie Veranlassung gegeben. An der Kline vor dem Speisische steht nämlich ein Gefäß, von dem ein prächtiges blaues Tuch — auf den Rahmen herabfällt! Ebenso hängen von der oberen Seite des Rahmens Fruchtschnüre in das Bild hinein.

Weniger günstig gestaltete sich das Urtheil über die „Amazonenschlacht“, eine riesige Leinwand von etwa 24 Fuß Länge und 15 Fuß Höhe, die von mehr als 30 überlebensgroßen Figuren belebt ist. Hier verdarb das unglückselige Grau, welches überall dominirte: in den Halbtönen, in den Gewändern, in den Schatten, im Fleischton, so daß man eher einen Karton als ein Gemälde zu sehen glaubte, die Freude an den wuchtig komponirten und wahrhaft dramatisch beseelten Einzelkämpfen, in welche sich die ganze Komposition auflöst. Es ist schwer, von dem Bilde eine übersichtliche Beschreibung zu geben. Das Gewühl der Kämpfenden im Vordergrund, die Sterbenden, die sich in die Mähnen der dahinjagenden Rosse einkrampfen, die Verwundeten, die aus dem Kampfe fortgetragen werden, die todt dahingestreckten Riesenleiber — es ist ein wirres Durcheinander, das wie eine unheimliche Fiebertvision auf den Beschauer wirkt. Im Mittelgrunde des Bildes liegt links vom Beschauer eine brennende Stadt, daran schließen sich weitere Gruppen von Kämpfenden, Verwundete, die sich mühsam aus dem Kampfe geschleppt haben, um an einsamer Stelle in Ruhe zu sterben, eine Amazone auf einem sich hochaufbäumenden Rosse, ein reiterloses Pferd, das in tausendem Galopp fortstürzt, und dahinter dehnt sich weithin das düstere Gefilde aus bis zur fernen Meeresküste, deren schäumende Wellen am Horizonte glänzen. Wenn man die gewaltige Komposition aus einiger Entfernung auf sich wirken läßt, so daß sich die feineren Einzelheiten dem Auge entziehen, so wird man der Komposition

eines Künstlers, der sich fast ausschließlich auf lyrisch-epischem und kontemplativem Gebiete bewegt hat, hinsichtlich ihres dramatischen Gehalts seine volle Anerkennung nicht versagen können. Die energische Charakteristik der Köpfe, das Feuer, die Furia der Bewegungen und die Gewalt der erregten Leidenschaften sind meisterhaft zum Ausdruck gebracht worden. Leider hält das Bild in seinen Einzelheiten einer näheren Prüfung nicht Stand. Feuerbach hat sich allzu slavisch an seine Modelle, besonders an die weiblichen, gehalten und die Natur mit allen ihren Zufälligkeiten und Bildungsfehlern mit ängstlicher Treue wiedergegeben. Schwächliche Oberkörper sitzen auf hünenhaften Unterkörpern, und hie und da begegnet man sogar gewissen Anomalieen, die nur eine Folge der modernen Kleidung sind. Man bemerkt u. a. deutlich unterhalb der Kniee die Einschnitte und Marken, welche das Tragen von Strumpfbändern zu hinterlassen pflegt, obwohl doch anzunehmen ist, daß die Amazonen diesen Nothbehelf der modernen Damentoilette noch nicht gekannt haben. Abgesehen von diesen Ausstellungen wird man gegen die formale Durchbildung der Körper nichts einzuwenden haben, mehr wiederum gegen die Pferde, die merkwürdig steif, hölzern und vernachlässigt sind.

Die großen Hoffnungen, welche man an die Lehrthätigkeit Feuerbach's in Wien knüpfte, sollten nicht in Erfüllung gehen. Schon nach drei Jahren suchte der Künstler einen längeren Urlaub nach, dem später das Gesuch um Entbindung von seinen amtlichen Obliegenheiten folgte, welches auch bewilligt wurde. Feuerbach ging nach Venedig, und hier vollendete er inmitten der von ihm so hochverehrten alten Meister ein Deckengemälde für die Aula der neuen Akademie der bildenden Künste in Wien, welches den Titanenkampf darstellt. Das Bild ist erst vor wenigen Wochen in Wien zur Ausstellung gekommen. Nach übereinstimmenden Berichten scheint der Maler noch hinter der Amazonenschlacht zurückgeblieben zu sein. Ein kompetenter Beurtheiler nennt das Bild einen „Gernegroß, eine mehr genial thuende als wirklich geniale Schöpfung“. „Die Komposition,“ sagt derselbe, „ist weder dramatisch, noch reich, noch klar; sie ist so kurz und untersezt gerathen, daß der hohe Olymp, der über den Pelion gethürmte Ossa und die flache Erde sich unmöglich gehörig sondern können, zumal auch noch die Figuren in der Höhe und in der Tiefe wesentlich einerlei Schlages und von demselben Wuchs und Maß sind. Der felsenaufthürmenden Titanen sind nur drei mit ebensoviel grollenden Titanenweibern zur Seite. Der streitenden Götter in der Höhe sind auch nur drei: Zeus auf der Quadriga, Pallas Athene, die mit dem Speer tändelt, und Apollo, der in's Blaue zielt. Dagegen stürzen sechs Himmelsstürmer von einem räthselhaften Oben niederwärts und gefallen sich in michelangelesken Verkürzungen und Ueberpurzelungen. Zu ebener Erde zieht Venus, von Delphinen gezogen, als Siegerin und Frie-

denzgöttin auf, gibt Neptun einen vertrauten Zuschauer ab, unterhalten sich ein paar Flußgötter mit lächerlichen Seeungeheuern und liegt ein todttes Weib von gewaltigem Gliederbau. Der Künstler strebte ersichtlich einen großen Wurf an, aber sein Vermögen hielt mit der Absicht nicht gleichen Schritt. Mehr als die Form glückte ihm noch das Kolorit; denn diesem ist ein einheitlicher Habitus und ein würdiger Ernst nicht abzusprechen."

Feuerbach steht noch in der Blüthe seines Schaffens, in einem Alter, welches noch bedeutende Schöpfungen zur Reife bringen kann, aber freilich nicht mehr in den Jahren, von denen sich noch Umkehr und Einker zurück erwarten läßt. In einseitiger, starrer Vertretung eines halbwahren Prinzips hat er, dem alle Kräfte eines hochgebildeten Talentes zur Seite stehen, die koloristischen Errungenschaften der Neuzeit beharrlich ignorirt und dadurch mit eigener Hand zwischen sich und dem Volke eine Scheidewand errichtet, welche niemals das Verständniß des schlichten Mannes überwinden wird. Aber auch die Elite des Volkes wendet sich allmählich von der kühlen Vornehmheit des eigenwilligen, jeder Konzeßion abgeneigten Künstlers ab.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

Politische Briefe.

XIV.

Konstitutionelle und föderative Garantien.

Zu verschiedenen Malen ist in diesen Briefen die Behauptung wiedergekehrt, das Zentrum werde, wie imponirend seine angenommene Miene immer ausfallen möge, für die Finanzreform schließlich kein gefährlicher Gegner sein. Das stand bereits im ersten Politischen Briefe in den Grenzboten vom 20. Februar, und wiederum in dem zwölften Briefe vom 19. Juni, nachdem es inzwischen mehrfach gesagt worden. Die Bewahrheitung dieser Voraussicht liegt nun vor, aber der Liberalismus, der in dieser Frage nicht geschlagen ist, jedoch, wie uns vorkommt, auf den Schein brennt, geschlagen zu sein, der Liberalismus also erhebt ein furchtbares Geschrei um den Sieg des Zentrums über den Reichsgebanten.

Der Verfasser dieser Briefe möchte fast bedauern, daß er nicht früher dargelegt, auf welche Weise das Zentrum den Rückzug vor dem Reichsgebanten decken würde, dessen Austritt ihm keinen Augenblick zweifelhaft war. Die Prophezeiung wäre wenigstens seit der Generaldiskussion über die Tarifvorlage nicht schwer gewesen, denn bei dieser Diskussion hatte der Abgeordnete