



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

B., K.: Anselm Feuerbachs Leben und Kunst

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

noch schöner geklungen!): die künstlerische Verzierung, kann ich nur hinnehmen, wie man die Gaben der Natur hinnimmt: in schweigender Bewunderung.“ Da haben wir noch einmal den ganzen Henry Thode. Gnadengeschenke des Genius — diese harmlosen Blättchen!

Was fange ich aber nun mit den zwei Ringen des Frangipani an? Das eine Exemplar muß ich natürlich zurückschicken, es hilft nichts. Das andre aber werde ich einem „teuersten“ Freunde schenken, der kuriose Bücher sammelt, alte und neue. Ich hoffe, er wird es auch „in schweigender Bewunderung hinnehmen.“

* * *



Anselm Feuerbachs Leben und Kunst



nselm Feuerbach, der Maler, gehörte zu den vielen Stiefkindern der Zeit, der wir die Eisenbahnen, die Photographie, die künstlichen Nahrungsmittel und die Sozialdemokratie verdanken. Heinrich von Treitschke ist eben dabei, diese wunderliche Zeit zu schildern, in der sich das „Volk der Dichter und Denker“ in die Notwendigkeit versetzt sah, aus der Welt des schönen Scheins zu dem mitunter sehr unschönen Wesen der politischen und sozialen Dunglehre überzugehen, sich von der Kritik der reinen Vernunft zu der Produktion und Konsumtion der radikalen Phrase zu wenden.

Anselm Feuerbach war im Jahre 1829 (12. September) geboren. So geriet er gleich mit seinem ersten Lebensjahr in die Julirevolution des selbstherrlich gewordenen Philistertums hinein. Gleich in diesem Jahre und an seiner Geburt, d. h. durch ihre Folgen, verlor er seine Mutter, ein Wesen, „das hätte Jean Paul sie gefannt, als er seinen Titan schrieb, jedermann für das Urbild der Diane gehalten haben würde.“ Er war der Nefte jenes Ludwig Feuerbach, der nach einer verzweifeltsten dialektischen „Selbsterzergung des Christentums“ unter jedenfalls noch verzweifelteren materialistischen Verdauungsbeschwerden dazu kam, die Lehre der französisch-englischen Kraftmeier und Stoffhuber zu verschlingen und durch ein bäurisches Einsiedlerleben der Welt zu beweisen, daß auch im Lande Immanuel Kants der Mensch in seiner Weise „das ist, was er ist.“ Diese Daten sagen genug. Er war aber zugleich der Sohn Anselm Feuerbachs, des Freiburger Archäologen, des Verfassers eines für die Wissenschaft mustergiltigen Buchs über den vatikanischen Apoll, eines Buchs, das sich freilich noch überwiegend mehr an Winkelmann und Goethe, als

an Epigraphik und Anthropologie geschult zeigt. Er war der Enkel Anselm Feuerbachs, des bairischen Humanitätsjuristen aus der Zeit der Befreiungskriege. Welch eine Welt übertrug sich von Vater und Großvater auf den Sohn, um in welcher einer anders gewordenen Welt vertreten zu werden!

Das ist der Kern des unglückseligen Zwiespalts auch in dieser traurigen Künstlerlaufbahn, die uns soeben ein Freund des früh Verstorbenen, Julius Allgeyer in München, mit der Hingebung und Sorgfalt entworfen hat,*) wie sie nur möglich ist, wenn man einer Sache, hier der Vertretung eines künstlerischen Freundes, sein Leben opfert. Allgeyer lernte den genialen badischen Landsmann im Jahre 1856 in Rom kennen. Feuerbach war schon damals sehr mißtrauisch gegen alles, was aus seinem Vaterlande und besonders aus seinem engern Vaterlande kam, das ihn die Teilnahmlosigkeit für die Interessen seiner Kunst mit einer Härte fühlen ließ, wie sie den jung verwöhnten Sprößling der Geistesaristokratie doppelt enttäuschen und verletzen mußte. In diesem Falle trat er aus seiner Isolierung heraus. Allgeyer hat dann bis an Feuerbachs Lebensende (1880) in engen Beziehungen zu ihm gestanden. Er blieb mit Feuerbachs (erst kürzlich verstorbenen) Stiefmutter, Henriette gebornen Heydenreich, der mütterlichsten aller Stiefmütter, die in diesem Lebenskampfe den Heroismus einer opferfreudigen, hingebungsvollen Mutter vielleicht noch überboten hat, in dieser ganzen Zeit der ständige unverbrüchliche Rückhalt der geistigen und materiellen Existenz des Künstlers.

Als Maler ein Wunderkind, wie es bei seinem urwüchsig schöpfungsfreudigen Talent in der Atmosphäre eines künstlerischen Hauses nicht anders sein konnte, kam Feuerbach schon Anfang 1845 als Fünfzehnjähriger, etwas früh, auf Schadows entschiednen Rat auf die Kunstschule zu Düsseldorf, 1848 vertauschte er sie mit München. Er teilte als Aufstrebender natürlich den Wett-eifer, der gerade damals in Deutschland durch die glänzenden Erfolge der farbigen Lebendigkeit belgischer und französischer Künstler entfacht war. Er setzte es durch, noch in Antwerpen und Paris zu studiren, und die letztere Zeit betrachtete er immer als die fruchtbarste für seine Bildung. Aber ganz entschieden zeigte sich dabei von Anbeginn in ihm die eigentümliche, der Zeit ganz entgegengesetzte Richtung auf große, klassische, dem eng und beschränkt Menschlichen und in diesem negativen Sinne sogar dem Nationalen gänzlich entrückte Vorwürfe. Shakespeare, und zwar gerade die Weltferne des „Sturms,“ blieb das Gebiet, das sich ihm aus der Spätromantik der spezifischen Düsseldorferei befruchtend heraus hob. Im übrigen versuchte er sich an antikisirenden Graburnenträgerinnen und einem merkwürdigen Mythologem, worin die antike

*) Anselm Feuerbach. Sein Leben und seine Kunst. Dargestellt von Julius Allgeyer. Mit einem in Kupfer gestochnen Selbstbildnis des Künstlers und 38 Text-illustrationen in Autotypie. Bamberg, C. C. Buchner (Kud. Koch), 1894.

Mythe mit Byron eine wilde Ehe eingegangen zu sein schien: „Bacchus unter den Seeräubern.“ In Antwerpen freilich hatte er bescheidne Ansätze gemacht, in den Niederungen des zeitgenössischen Realismus heimisch zu werden. Er malte das obligate, gegen die Pfäfferei lärmende, aufdringliche Statistenbild jener Zeit: „Junge Heze auf dem Wege zum Scheiterhaufen.“ Auch Allgeyer meint davon: „Man kann sagen, es sei dies das einzige Bild von Feuerbach, in dem reinen Füllungs- und Verlegenheitsgestalten, unter Zurückdrängung der wesentlichen Handlung in dem rückwärtsliegenden Plan des Ganzen, räumlich ein solches Übergewicht zugeteilt ist.“ Das Bild ist erhalten. Ehe ein Reinigungsversuch den Namen Feuerbachs an den Tag brachte, galt es bei einem französischen Patrioten als die „Jungfrau von Orleans“ eines unbekanntes Meisters. Ein zweites Bild dieser Zeit, auf das der Künstler mehr Wert legte: „Kirchenräuber“ im nächtlichen Dunkel einer Kapelle von ein paar unheimlichen Lichtern gestreift, ist verschollen.

„Was das Studium betrifft, so heißt es hier in Antwerpen immer »Natur,« gleichviel ob schön oder häßlich, und »frappante Effekte.« Das alles kann ich ja brauchen.“ Diese treuherzige Schülerbriefstelle des Jünglings von 1850 klingt jetzt beim Rückblick auf sein Leben wie drastische Ironie. Es hat kaum je einen Künstler der Fläche und Farbe, und nun gar unter den Neuesten gegeben, der dem Effekt so beharrlich, so sorgfältig aus dem Wege gegangen wäre, wie der vornehme Geist dieses deutschen Gelehrtensohnes. Charakteristisch ist eine andre Briefstelle noch kurz vorher aus der Münchner Zeit: „Zu Schorn hätte ich gefollt? Nun wohl, ich war überrascht von so wenig Geist und Gemüt bei so brillanter Technik. Das gleißt und glänzt. Seine Schüler malen einer wie der andre. Die Bilder sehen prächtig aus; schimmernde Stoffe! Die Technik hat mich kleinmütig gemacht, aber die Bilder haben mich kalt gelassen. Schorns Schüler werden Maler, ich will ein Künstler werden.“ Seine Technik bekennt er in Paris unter Couture von der „deutschen Spitzpinselerei“ befreit zu haben. Dieser Lehrer habe ihn zu „breiter, pastoser Behandlung“ und damit auch „von der akademischen Schablonenkomposition zu großer Anschauung und Auffassung geführt.“ Die heimische Kritik warf ihm „genial sein sollende Nachahmung französischer Spachtelmalerei“ vor, als er sein erstes selbständiges Werk ausstellte. Heute, wo man nach einer Anregung der Fliegenden Blätter galvanoplastische Abgüsse von „modernen“ Bildern nehmen kann, sind wir in dieser Hinsicht weit-sichtiger. „Heutzutage überrascht uns an dem Bilde nicht sowohl die Zartheit des Tones, als gerade der vorwiegend dünne, durchsichtige Farbauftrag.“ Nur Titus Ulrich in Berlin übersah über der ungewohnten Technik nicht die durchaus ungewöhnliche Art, die sich in dem Vorwurf des Bildes und seiner Auffassung durch den erst vier- undzwanzigjährigen Künstler ausdrückte: „Hafis in der Schenke,“ offenbar durch Daumers eben erschienene zweite Sammlung von Hafisübersetzungen angeregt.

Der orientalische Mystiker des Lebensgenusses, nur zwischen drei in ihrer bescheidenen Zurückhaltung meisterhaft gestellte und behandelte Umgebungsfiguren äußerst glücklich hineingesetzt, schreibt, mit der einen Hand den Becher haltend, den Gesang, der seinen Lippen entströmt, auf die rebenumrannte Schenkenwand. Das „paradiesische Lächeln“ dieses weltfrohen klassischen Greisenkopfes mit dem südlichen, halborientalischen Typus enthält nach Ulrichs Voraussage wirklich den ganzen zukünftigen Meister. Es ist keineswegs der Meister „genial sein sollender Nachahmung französischer Effekte.“ Den hat ihm die Kunstentwicklung alsbald als äußersten Antipoden seiner Richtung gegenübergestellt. Er mußte den Weg seines Triumphs unmittelbar kreuzen, als er in Wien im Schatten von Makarts Ruhme den ersten und letzten allzuspäten und bedingten schüchternen Ansatze zum Erfolg machte.

Er ist der Meister jener wunderbaren weltabgewandten Weltlichkeit, jenes traumhaft in sich versunkenen Brütens der Natur über sich selbst und ihrem größten Geheimnisse der menschlichen Form, wie es in seinen „Sphingenien“ und „Medeen,“ seinen Götterbildern zur Titanenschlacht, in seinen allegorischen und mythologischen Darstellungen so gut wie in seinen Zustandsbildern und in seiner „Madonna“ und „Pietà“ zum Ausdruck kommt. Daran ist Feuerbach sofort kenntlich und wird es bleiben, wenn er in späterer Zeit, wo der Kunstjahrmart unsrer Zeit längst in alle vier Winde zerstoßen sein wird, mit wenigen Edeln das künstlerische Streben dieses Zeitabschnitts verkörpern wird: ein Streben, das in dem wohlverstandnen Bewußtsein seiner historischen Stellung ganz besonders konservativ und in dem steten Hinblick auf die völlige künstlerische Verwahrlosung, ja Kunstfeindseligkeit der Zeit durchaus sich selbst genug sein mußte. Die gesteigerten Selbstanprüche, die aus jenem (von Feuerbach selbst genügend betonten) Konservativismus, aus dem Bestreben, die Stufe der großen alten Meister nicht zu verlieren, hervorzugehen, die Resignation, die die aufgezwungne Selbstgenügsamkeit zur Folge hatte, vervollständigen das kunstgeschichtliche Bild Anselm Feuerbachs. Für ihn war es nötig, der allgemeinen selbstherrlichen Stillosigkeit gegenüber nicht bloß den großen Stil, sondern den Stil überhaupt hochzuhalten, ihn über die Zeit seiner geflissentlichen Verhöhnung durch die Stümperei aller Reviere hinüberzuretten. Dies erklärt vorwiegend seine Selbstabschließung und sein trotz aller Ansätze seiner stark heimatbedürftigen Natur, irgendwo in Deutschland Wurzel zu schlagen, immer wieder als notwendig gefühltes Zurückziehen in die italienische Umgebung, nach Rom. Durch das Verhalten der ausschlaggebenden Kräfte im Vaterlande wurde ihm die Selbstverbanung sehr erleichtert, ja nahegelegt. Er sagte später, als er endlich in Wien eine Stätte fand, in einem Anfall von Bewunderung über sich selbst gerade in dieser künstlerischen Umgebung: „In meiner Kunst war ich bis jetzt zu einfach, wie ich jetzt wohl einsehe. Daran ist die fortwährende Stilübung schuld, das

Unwesentliche wegzulassen; dann die Einsamkeit in Italien, wo nur Himmel und Meer glänzen und die Seidenmanufakturen in zweiter Linie stehen; endlich die Gegenstände meiner Bilder selbst, bei denen die menschliche Form wichtiger erschien als die besten Schneiderkünste.“ Es war ohne Zweifel von Vorteil für die Entfaltung und Wahrung seines strengen Stilprinzips und für dessen Bewährung in rastloser Übung, daß Feuerbach dem Verkehr mit den modernen historischen Schneider- und Toilettenkünstlern der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre entrückt blieb. So konnte er sich einsam inmitten des allgemeinen Taumels in Makart'schem Farbenrausch zum Troste sagen: „Dennoch möchte ich hier nicht auf einen Tausch eingehen. Mit brillanter Farbe die Unkenntnis des menschlichen Körpers verdecken, ist auch keine Freude. Mein bescheidenes Glück ist, daß meine Figuren Füße haben, zu stehen und zu gehen, und Hände, um etwas anzufassen.“

Wie sich dieser Triumph „brillanter“ Farben schon nach zwei Jahrzehnten ausnehmen sollte, das wissen wir jetzt, wenn wir an den toten Flächen blau- und braunschwarzer Finsternis vorübergehen, deren glänzende Buntheit einst die Massen bezaubert hat. Feuerbach war auch hierin von einer alle Zumutungen des Effekts peinlich abweisenden Zurückhaltung und Gewissenhaftigkeit. Er ließ keines seiner Bilder vor Ablauf eines Jahres firnissen; manche, wie das (erste) „Gastmahl des Platon,“ haben diese Politur erst nach zwanzig Jahren erhalten. Dafür sprechen aber auch ihre Farben jetzt mit einer ursprünglichen Klarheit, abgegrenzten Bestimmtheit und abgetönten Sicherheit, wie der Meister sie reden lassen wollte, um „nach fünfzig Jahren zu verkündigen, wer er war.“ In dem genannten Bilde, das Feuerbachs Ruhm gegenwärtig in die weitesten Kreise hinausträgt, tadelte man die vollkommene Stumpfsheit und Abgestorbenheit der Farbe, die man auch in andern Bildern dieser Zeit, so in dem Frühlingsbilde (moderne Frauen in Frühlingslandschaft um eine Sängerin gruppiert) finden wollte. Man suchte die Achseln über des Künstlers „graue Periode“ und sprach auch bei ihm, wie in andern Beziehungen bei Böcklin, dem größten Künstler des Kolorits, den das sinkende Jahrhundert noch reifen ließ, von „Farbenblindheit.“ In beiden Fällen hat die Farbe den Malern dazu dienen müssen, großen künstlerischen Endabsichten zur Wirkung zu verhelfen. Böcklin brauchte die ungebrochenen Farbengegenätze der südlichen Landschaft, um durch ihre elementaren Wirkungen den sinnlichen Eindruck des sonst leicht leeren und abstrakten Phantasiebildes zu erhöhen. Feuerbach bekennt, „um des plastischen Vortrags willen beim Übergang in die große Historie einen knappen Ausdruck in der Farbe gewählt zu haben.“ Beide Künstler vermochten es nicht, wie es jetzt das eindringende Banalium zu fordern begann, die Farbe gesondert als ein Ding für sich, als außerhalb der Kunstmittel liegend zu behandeln. Wie ganz anders hatte es doch Kaubach verstanden, das historische *al fresco* mit seiner einfachen, offenen, monumen-

talent Farbengebung dem neuen Jahrmarktspublikum der Kunst in die bunten, glatten Lichter einer Laterna magica zu übertragen! Feuerbachs Weise lief hier wieder den Effekten der Zeit schnurstracks zuwider, während sich diese mit Böcklins überreichem Farbauftrag schließlich ausöhnte. Feuerbach, den wir als den ersten deutschen Maler in Paris die neuen koloristischen Wirkungen an der Quelle studiren sahen, dem man zunächst „genial fein sollende Nachahmung“ der neuen Malweise vorgeworfen hatte, und dessen wunderbar unzeitgemäße Erfindungen man lange nur wegen ihrer koloristischen Virtuosität hatte gelten lassen wollen, Feuerbach setzte sich auch hierin jetzt gegen die ins Unkünstlerische ausgeartete Zeitströmung, die nur noch Moderichtung war. Er forderte die geistlose Farbenschwelgerei nun geradezu heraus und konnte seinen mehr oder minder wohlmeinenden Kritikern über die glücklichern Rivalen dasselbe entgegenhalten, was schon der alte Cornelius zu sagen Gelegenheit hatte: „Sie haben vollkommen erreicht, was ich mich mein Lebtag sorgfältig zu vermeiden bemüht habe.“

Allgeyer hebt übrigens in dem besondern Falle des „Platonischen Gastmahls“ hervor, daß „sich das koloristische Verbrechen Feuerbachs auf den klaren bewußten Versuch beschränkte, eine der Zeit der dargestellten Handlung, der ersten fahlen Morgendämmerung entsprechende Stimmung durchzuführen. Sicherlich gründete sich dieser Versuch auf eine ganz bestimmte, der Wirklichkeit entnommene und vom Künstler sehr wohlstudirte Beobachtung. Denn Feuerbachs allem phantastischen Wesen durchaus abholder Sinn war künstlerisch viel zu sehr auf die objektive Anschauung gerichtet, als daß willkürliche, nicht auf genauer Erfahrung beruhende Vorstellungen in seiner Kunst hätten Raum gewinnen können.“ Hierin ist nun Feuerbach der ausgesprochne Antipode des von ihm bewunderten Böcklin, dessen originale Technik ihm bei dem ersten Bekanntwerden mit dem seit langen Jahren schon in Rom darbedenden Künstler die Worte entlockte: „Ich muß von vorn anfangen“ und „Darf ich unter solchen Umständen für mich besseres erwarten?“ Er teilte allerdings mit dem großen Phantastiker das Schicksal, in der Vollkraft des Schaffens mit einer verschwenderischen Produktivität im ganzen unbeachtet, im einzelnen bekritlet, verhöhnt und zurückgewiesen durch ein teilnahmsloses, von sich völlig in Anspruch genommenes Geschlecht hindurchgehen zu müssen. Allein den endlichen Triumph über die erregten und erregungsüchtigen Nerven des nachgerade bis zur Überspannung angespannten Zeitalters hätte ihn seine, eher nach der Seite der Erstarrung überreizte Kunst nicht, wie Böcklin die seine, noch erleben lassen. Feuerbach wird mit seiner schroff in sich selbst und ihren eigensten Anforderungen beruhenden Stil- und Dauerkunst, die die innern Gesetze der Komposition oft in des Wortes verwegenster Bedeutung „inkarniren“ zu wollen scheint, die sich nicht genug thun kann in statutarischer Festlegung der fließenden Erscheinung und unbedingter Wiedergabe der thatsächlichen Form, Feuerbach

wird immer ein Künstler für die zehn Kenner unter den tausend Freunden seiner Kunst überhaupt bleiben. Böcklins eigentümliche Idealisierung des Charakteristischen, ja Bizarren, seine Wirkungen auf die Empfindung, die von Natur statt auf Dauer der Erscheinung auf das Übergehende, Schwankende, Schwellende und Wogende des Augenblicks gerichtet sind, sie leuchteten schließlich dem tiefern Bestreben in der „modernen“ Anschauungsweise ein, die im Moment lebt und doch zu sehr Anschauung ist, um in ihm aufzugehen. Für sie ist Böcklin mit seinen „blauen“ Wundern, seinen wallenden Wogen und wehenden Lüften, seinen Schaum- und Luftgeschöpfen, deren Verrenkungen und Verzeichnungen nur das eigentümlich Hutschende, Standlose, Wesenlose der Hallucination noch erhöhen, der rechte Mann. Feuerbach stößt ab. Denn er giebt und — fordert Beharrung, Zusammenfassung, ja in gewissem Sinne Anziehung. Man muß sich mit dem Blicke festsaugen an diesen trotzigen Gestalten eines nicht vom Plaze und nicht aus der Zeit weichenden sinnlichen Vollenbens. Man hat es hier mit einem Maler zu thun, der es sich in den Kopf gesetzt zu haben scheint, das, „was in schwankender Erscheinung schwebt,“ statt in Gedanken „in dauernden Figuren“ in des Wortes sinnlicher Bedeutung festzuhalten. Darum sind seine bis auf den heutigen Tag am meisten angefochtenen unter seinen Kompositionen (die zuerst in Wien ausgestellt und „gerichtete“ Amazonsenschlacht und die Deckenbilder für die Aula der Akademie in Wien) gerade der entschiedenste Ausdruck seines künstlerischen Bestrebens. Hier — bei den Deckenbildern zum Titanensturz — hat er einmal die überschwengliche Empfindung ausgesprochen, „für ein Menschenleben genug“ gethan zu haben. In diesen Kompositionen hat es der Maler unternommen, sein Streben nach unbedingter plastischer Bestimmtheit im Ausdruck der fließenden Erscheinung menschlicher Körper in den größten Verhältnissen und an den widerstrebendsten Vorwürfen durchzuführen. Das Recht zu jenen großen Dimensionen für seine Darstellungen hat ihm sein zeitweiliger Mäcen Schack bestritten. Feuerbach hat sich durch seinen Zug ins Große mancher Stütze seines äußern Lebens beraubt, die einem ihm möglichst unähnlichen und ungleichwertigen Talente, dem ziel- und gestaltungslosen Experimentirer, Hans Marées, zu gute kam.*) Feuerbach mußte ins Große, ja ins Größte malen, wenn seine Art Bedeutung erhalten, wenn sie die seinem eisernen Fleiß entsprechende Entfaltung seines besondern Vermögens zulassen sollte. Dieses galt aber der höchstmöglichen malerischen Festbannung der plastischen Körperform in allen Lagen und Verhältnissen. Bis dahin hatte Feuerbach streng statutarisch bestimmte Vorwürfe in Gruppenbildern, Doppel- und Einzelfiguren vorgezogen: Dante mit den edeln Frauen, die Gärten des Ariost, das Urtheil des Paris, Hasis am Brunnen, Pietà; Paolo und Francesca, die Versuchung des heiligen Antonius (vom Maler im Arger

*) Unseres Wissens war es aber nicht Schack, der Marées hauptsächlich förderte. D. R.

über die Ablehnung vernichtet), Nymphenbild (bei Schack); die Med-eeen, Iphigenien, die Poesie, die Madonna. Nur gelegentlich in dem „Tod des Pietro Aretino“ und in der Alcibiadesgruppe im „Gastmahl des Platon“ hatte er schon gezeigt, daß sich seine Art mit der Festhaltung der ruhenden Erscheinung nicht zufrieden zu geben gedenke, daß ihn der bewegteste Vorgang nicht zurückschrecke. Jetzt wagte er sich rückhaltlos, wie im Sturme, mit diesem innersten Anliegen seiner Kunst heraus. Auch hier gleich in des Wortes sinnlicher Bedeutung! Denn Sturmbilder sind zugleich diese (in der wildesten Bewegung gleichsam erstarrten mächtigen) Kampfgruppen der Mannweiber und der Halbgötter: die übereinanderstürzenden Amazonenleiber mit der gespenstischen Silhouette des stürmenden Reiters im Hintergrund und die schiebenden, stürzenden Titanen mit der erstarrten Niobe in der Mitte. Im Sturme fährt sein Uranos einher, der Gestalt, in der ein deutscher Meister mit Raphaels „Vision des Ezechiel“ in der malerischen Überetzung des Michelangeloschen plastischen Typus wetteifert, im Sturme seine Gaa, und auf den Wogen des Meeres seine Venus Anadyomene. Unter den göttlichen Einzelgestalten der Wiener Muladecke sind es diese drei, die Feuerbach noch ganz allein gefertigt hat. Die übrigen sind teils Ausführungen Feuerbachscher Entwürfe von seinem Schüler Tenschert, teils in der Hauptsache eigne Erfindungen Griepenkerls. Als Feuerbachs Devise für die ungeheure malerische Idee dieser Decke und zugleich für seine Malerei überhaupt erscheint mir das Pendant zum Titanensturz, das zweite große Oval*) „Der gefesselte Prometheus.“ Nicht in irgend welchem trivialen stürmerisch-drängerischen Sinne. In dieser Hinsicht bildet Feuerbachs theoretisch nüchterne Natur vielmehr einen wohlthuernden Gegensatz gegen die phrasenraffelnden Kunstbramarbasse und Litteraturtitanen unsrer Zeit. Nein, wir meinen das wieder durchaus sinnfällig. Genau wie der von Muskeln und Bewegungsdrang geschwellte Riesenleib des Prometheus hier gefesselt liegt, von heranschwimmenden Okeaniden, den Verkörperungen der ans Ufer schlagenden Wogen getröstet, so möchte Feuerbach den ganzen riesigen Körper der bewegten Natur in die Fesseln seiner strengen Konturen legen, so faßt er seine Aufgabe als Künstler der Farben, dieser heitern, beweglichen Trösterinnen des schweren, lastenden Daseins.

Es hat Feuerbach nicht an Humor gefehlt. „Eine gewisse großartige Heiterkeit, die ihm im Leben versagt blieb,“ schrieb er sich selbst bei seinem künstlerischen Schaffen zu. Das Leben und Treiben des Kindes hat sein malerisches Auge immer angezogen und zu den tiefgehenden Studien im Festhalten des bewegten kindlichen Körpers angeregt, die seine beiden Kinderbilder „Balgende Buben“ und „Ständchen“ wie in einem Kanon zusammenfassen. Selbst

*) Der Titanensturz war ursprünglich als Oblong geplant, die Farbenstizze dazu hängt in der Münchner neuen Pinakothek.

mitten in dem Sturz seiner Titanen sollte sein Poseidon das olympische Lachen der seligen Götter zum Ausdruck bringen. Aber im wesentlichen äußerte sich der besondere Humor dieser ernstesten Künstlererscheinung doch mehr in einer praktischen Fähigkeit des Humoristen: nämlich in entgegengesetzte Stimmungen anstandslos überzugehen, verschiedene Stoffwellen gleichzeitig zu beherrschen. Zu derselben Zeit am Ende seines Lebens, wo er die Titanenbilder für Wien entwarf, malte er in Oberitalien das große Krönungsbild Kaiser Ludwigs des Baiern für Nürnberg und die Krone seiner Schöpfungen für viele, denen er sonst ein Fremder bleiben würde, das „Konzert“ in der Berliner Nationalgalerie. Der privilegierte dicke Bäckermeister im Huldigungszuge des Krönungsbildes, wie der übermütige Putto über der Gruppe der Handelsherren sind lustig genug. Aber der sonnige Eindruck dieser beiden Goldgrundbilder beruht doch auf etwas anderm und tieferm als gewöhnlicher Heiterkeit. Es ist etwas wie Heimat in diesen Bildern gegenüber der sonstigen strengen klassischen Abgeschlossenheit der Feuerbachschen Muse. Wie die endliche Landung im Hafen der vaterländischen Fürsorge sie eingegeben hat, so regt es sich darin wie ein frohes Wiederanknüpfen an die bürgerlichen und gemüthlichen Beziehungen der Heimat. Nicht zufällig ist es die Musik, diese gemeinsame Lebensmitgabe der (doch wohl meist und im letzten Grunde nur aus Mittellosigkeit harten) deutschen Mutter an ihre Söhne, die in dem Quartett der vier musizierenden Frauen so wahrhaft musikalisch gefeiert wird. Feuerbach war eine musikalische Natur, ein sicherer Quartettsänger, ein leidenschaftlicher Musikfreund. In den zarteren verschwebenden Konturen der Töne fand er das, was sein heißes künstlerisches Bestreben bei den strengen, unnachlässigen Formen seiner Bildkunst nicht aufkommen ließ, Freiheit, Nachlassung, Lebensfreude.

Welch ein Jammer, daß ein hartes, unnachsichtiges Geschick den edeln Meister alsbald hinwegraffte, da er künstlerisch am Ziel war, aber den verdienten Lohn seines mühe- und arbeitreichen Daseins eben erst gewinnen sollte! Was hätte er noch schaffen können, um die vielen unwegsamen Höhen seiner künstlerischen Sphäre auch den minder geübten unter seinen Landsleuten zu erschließen! Freuen wir uns, daß Zugänge hierfür vorhanden sind, und daß jeder, von welcher Seite es auch sei, sich den hohen Anliegen dieses musterhaften Künstlerdaseins nähern kann, das der Freund des Berewigten in seinem schönen Buche der Nation vorlegt. Wenn nicht vom künstlerischen, so schlage man vom ethischen Standpunkte diese Biographie auf, die an einem frischen Beispiele das in unsern Tagen doppelt nötige Muster eines rein geistigen Bestrebens aufstellt. In dem gemeinen Nützlichkeitsfinne der Zeit war es ein Leben pro nihilo. In dem Sinne der wirklichen Aufgabe menschlichen Daseins in dieser Welt des Scheins und des Nichts war es ein Leben für das Wahre und das All, ein unsterbliches Leben.

München, Dezember 1894

K. B.