



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Braun, Felix: Anselm Feuerbach und seine Zeit

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



Anselm Feuerbach und seine Zeit

Von Dr. Felix Braun in Wien



Die Lebensgeschichte Anselm Feuerbachs, des Malers, für sich allein als das Geschick eines edlen und hochstiegender Geistes betrachtet, würde ohne Gedanken an die Zeit, die es eben so und nicht anders vollenden ließ, die tragische Wirkung nicht erzielen, mit der sie uns besonders nach der Lektüre des „Vermächtnisses“ und der Briefe an die Mutter ergreift. Abgelöst von dem Grunde des neunzehnten Jahrhunderts, zeigt sie sich im Verlauf einer einzigen Linie: als der Lebensweg eines Malers, der in nichts als in seinen Bildern lebt und nichts will als nur durch und für sie leben. Er war im Grunde eine arkadische Natur und darauf nicht vorbereitet, daß diesem einfachen Ansinnen an das Schicksal widersprochen, ja mit einer solchen Kette von Beinigungen und Dualen erwidert werden sollte. Er lebte in sich und seinen Bildern und faßte nicht, warum man ihm entgegenstand. Sein Wesen war aufrecht und lauter. Dieses einlinige Moment, das in seinem Lebenslauf erkannt wurde, waltet auch in seinem Charakter vor und zeigt sich besonders in seinen menschlichen Beziehungen: wie es dort die Kunst ist, so hier die Gestalt der Mutter, der er voll zugewandt bleibt bis zum Ende und mit solcher inneren Vermähltheit, daß in ihm für eine andere Frau, auch für eine geliebte, kaum noch Raum ist. Dem Ideal, das er für diese hegt, bleibt er treu wie dem Modell, das ihm dient und ihn begeistert: der dunkle romanische Frauentopf lehrt in allen seinen Bildern wieder. So sehen wir in jedem, auch im kleinsten, die Einfachheit und Geschlossenheit eines starken Willens und einer großen Seele.

Aber wenden wir den Inbegriff der Zeit, in der er scheinbar ein Fremdling war, auf ihn an, so gewinnt dieses einsame Leben typische Bedeutung. Er ist durchaus ein Sproß des neunzehnten Jahrhunderts, voll gereifte Frucht jener aufs stärkste bewegten Epoche deutschen Geisteslebens, die man vielleicht als eine im höchsten Sinne literarische ansprechen kann. Es ist das letzte Jahrhundert des Humanismus, der sich mit den Ideen der Romantik vervollkommen hat, das sich jetzt in künstlerischen Wellengängen abenteuerlich auslebt. Es ist die große Zeit der Anregungen: die Systeme der Philosophie folgen einander, die Vorstellungen der Antike, des mittelalterlichen Christentums, der Sage, der

Geschichte sind in den Gehirnen und Herzen mit gleichen Kräften wirkend, die Berufung zur Kunst war nie verlockender, nie gefährlicher als jetzt, denn ihre Quellen entspringen der Vergangenheit. Der ungeheure Irrtum des Jahrhunderts war, die Kunst ausschließlich im Historischen zu sehen, was nicht nur im Stofflichen, auch für die Formgebung galt. Die philosophische Unterscheidung zwischen Romantik und Klassik wird tatsächlich: die Geister strömen hierhin und und dorthin ab. Die eigene Zeit wird blind durchgelebt. Der künstlerische Mauthausen verliert sich in Epigonentum und daran ist die Erinnerung noch lebendig, wie sich die ausgehende Epoche in den achtziger Jahren zur naturalistischen Empörung zusammenrafft und mit den leichtesten Mitteln eine Scheinkunst stürzt, welche aus den größten Kräften der Welt, doch ohne eigene schöpferische Macht gebildet war.

Es ist hier von einer Literatur gesprochen, die ihre Zeit beherrscht hat und heute ohne Leben ist. Immerhin darf nicht vergessen werden, daß die großen Gestalten abseits stehen. Dem neunzehnten Jahrhundert gehören Gottfried Keller, Theodor Storm, Wilhelm Raabe, Theodor Fontane, vor allem Friedrich Hebbel und Richard Wagner an. Sie sind wohl von all diesen Quellen genährt worden, allein sie waren eigen, sie besaßen schöpferische Kraft: also Stil. Stil aber war es, was die Zeit suchte und in sich nicht fand, am wenigsten dort, wo er sichtbar zu sein pflegt: in den bildenden Künsten.

Ein kurzer Überblick über die Plastik des neunzehnten Jahrhunderts besagt alles: man vermeinte, die Antike nachzuahmen und besaß kaum die Kunst der Zopfzeit. Die deutsche Malerei stand im Banne der romantischen Ideen: die Nazarener kehrten auch in der Formgebung, auch im Kolorit zur Vergangenheit zurück und sahen das florentinische Quattrocento für die letzte Vollkommenheit der Malerei an. Ein Genie wie das des Cornelius mußte an diesen zeitlichen Vorurteilen scheitern. Einige Dezennien später und wir sehen die deutsche Kunst tief im Historismus befangen: man war von den Florentinern des fünfzehnten zu den Venezianern des sechzehnten Jahrhunderts vorgeschritten. Man malte Geschichte, Sage, Dichtung; das Leben nur dort, wo es sich lyrisch anließ: im Genre. Man blieb bei der großen und der gewinnenden Geste, beim Theater, man wirkte durch aller Art äußerliche Mittel. Es ist das Zeitalter der Dekoration, das hier anhub und sich mit großem Aufwand vollendete. In einer Erscheinung wie Makart gewann diese Renaissanceromantik ihren höchsten Gipfel. Das Publikum widerstand nicht, es begeisterte sich am Schaugepränge, wie es sich an der Lieblichkeit der Genrebilder entzückte. In einer Zeit, in der alles Kostüm war, mußte Menzels „Eisenwalzwerk“ mit einer erschreckenden Fremdheit, einer drohenden Richterlichkeit wirken.

Als Anselm Feuerbach in die Kunst eintrat, war er ein Knabe von fünfzehn Jahren. Er entstammte einem Hause, in dem das deutsche Bürgertum zu seiner reinsten Blüte gelangt war. Wir kennen diese Welt von den Romanen Gustav Freytags her, der ihr dichterischer Repräsentant gewesen ist, diese Sphäre ernster

Vornehmheit, gewonnen aus Bildung, sittlicher Festigkeit und gewissen konservativen und leise nationalbewußten Gefühlen. Bei Feuerbachs Familie ist dieser Hochstand ins Außergewöhnliche erhoben. Sein Großvater väterlicherseits, Anselm Ritter von Feuerbach, derselbe, der in dem Caspar-Hauser-Handel eine führende und populäre Rolle zu spielen berufen war, genoß als Jurist eines internationalen Rufes. Von seinen fünf Söhnen, deren jeder in einer Wissenschaft hervorragte, sagte er selbst, daß ihr Ruhm den seinen verdunkle. Der bedeutendste unter ihnen war Ludwig Feuerbach, dessen Philosophie vom Wesen des Christentums eine Zeitlang für das deutsche geistige Leben mitbestimmend war. Ein gewisser theoretischer Zug ist ihnen allen eigen. Nur Anselm, der Vater des Malers, zeigt durch die Wahl seiner Wissenschaft Hinneigung zur Kunst. Er war Archäologe und hat in seinem Hauptwerk über den vatikanischen Apoll eine tiefere künstlerische Anlage bewiesen. Lange nach seinem Tode schreibt der Sohn an die Mutter über dieses Buch: „Ich lese Vaters griechische Plastik. . . . Daß der verstorbene Vater so rein, so wahr, so groß sich vor mir aufrichtet, das sind Dinge, die jeden Sohn packen und bewältigen müssen, aber davon rede ich, von dem stillen Wunder der Natur, daß mir jetzt nach diesem Stück Leben, ohne daß ich eine Ahnung hatte, was Vater geschrieben, daß mir jetzt sein Geist dermaßen begegnet, indem ich bei ihm lese, was die Natur im stillen in mir vorbereitet hatte, daß ich das lesen muß, wonach ich instinktiv in meiner Kunst gerungen.“

In der Tat erklärt sich der Charakter des Malers in manchem durch die Wesensart dieses eigentümlichen, edlen, durchaus nicht unbedeutenden Mannes. Er hatte früh verzichten gelernt, hatte ein kurzes Eheglück durch den Tod seiner schönen und hochstehenden Frau gebüßt, war erst als Gymnasiallehrer, dann als Professor an der Universität von Freiburg durch seine schönsten Jahre hindurch an eine geringe Stellung verwiesen, sein bescheidener Lebenswunsch: die Professur in Heidelberg erfüllte sich ihm nicht, Zeit seines Daseins hatte er mit Geldsorgen zu kämpfen und als ihm endlich eine Reise nach Italien vergönnt war, war es eigentlich zu spät. Als ein müder Mann ging er hin, müde kehrte er wieder. Das Glück, das ihm seine zweite Frau, Henriette Heydenreich, ins Haus brachte, wird er kaum gewürdigt haben. Schmermut befiel ihn, die letzten Jahre seines Lebens brachte er, vor der Zeit gealtert, in Düsternis und Verbitterung zu. Unversöhnt mit der Welt und seinem Schicksal starb er.

Was Anselm, sein Sohn, von seiner früh hingeshiedenen Mutter geerbt haben mag, steht dahin: vom Vater erbt er den schnell umwölkten Geist; den fast schon pathologischen Zug verbitterter Melancholie, ungerechter Abkehr von der Umwelt. Die zweite Mutter, die ihn noch als Knaben bei ihrem Eintritt ins Haus fand, war gewiß von der unschätzbarsten Bedeutung für seine menschliche und wohl auch künstlerische Entwicklung. Man kennt sie aus ihren Briefen, die vor einem Jahr in Buchform (bei Meyer u. Jessen in Berlin)

erschienen sind. Aus ihnen gewinnt man das Bild einer außerordentlich edlen harmonischen, reichgebildeten Natur, deren tiefste Wurzeln in Kunst und Wissenschaft ruhen. Die Geschichte deutschen Frauentums besitzt keine Gestalt, die neben Henriette Feuerbach an reiner Geistigkeit und dabei doch tiefster Gefühlskraft und still waltender Fraulichkeit bestünde. Sie liebte vor allem die Musik, ihr Bruder Christian komponierte mit bedeutender Begabung, sie spielte auf dem Klavier mit einer Vorzüglichkeit, die ihr die Anerkennung Clara Schumanns eintrug. In das Gelehrtenhaus verpflanzte sie lebendige Kunst. In dieser Welt wuchs der junge Anselm auf und wenn sich seine Begabung als bildende auf der Seite der väterlichen Tätigkeit zeigte, so mag das Musikalische in der Natur der Mutter die Entfaltung dieses Talents, seine Bestimmung zur lautereren und rhythmischen Wirkung wohl auch beeinflusst haben.

Den Knaben schon muß es in manchen Stunden mystisch durchfunkelt haben, vom Stamme der großen alten Maler zu sein. In diesem Sinne war er ganz ein Sohn des neunzehnten Jahrhunderts, daß er mit den Blicken der Sehnsucht auf die große Zeit der Kunst Italiens gerichtet war. „Natur und die Alten ist die Lösung“, schreibt er als Schüler und dieser Lösung ist er treu geblieben. Sein Talent zeigte sich früh und mit solcher Bestimmtheit, solcher Forderung nach dem Lebensberuf, daß man — trotz der schmalen Mittel — beschloß, es heranbilden zu lassen. Man sandte den Knaben an die erste deutsche Akademie, die von Düsseldorf, der damals Wilhelm Schadow, der Sohn des großen preussischen Plastiklers, vorstand. Der einstige Nazarener war zur Antike umgefaltet und führte hier ein rationalistisches und konservatives Regiment, das einem freieren Geiste wie dem Feuerbachs bald unerträglich werden mußte. Der alte Kampf zwischen der Akademie und dem Genie wird durch ein neues Beispiel bewiesen. Immerhin darf nicht vergessen werden, daß mancher wertvolle Einfluß hier auf den jungen Künstler ausgeübt wurde und namentlich soll nicht unterschätzt werden, daß Carl Friedrich Lessing und Carl Sohn seine Lehrer waren. Insbesondere der letztere mit seinen Gemälden verherrlichter Frauen muß auf den empfänglichen Geist Anselm Feuerbachs gewirkt haben; ein Blick auf Sohns: „Donna Diana“ im Städtischen Museum zu Leipzig zeigt, wo die ersten Anregungen zur Feuerbachschen Kunst zu suchen sind. Sowohl die Gestalten und Typen der Frauen als die Landschaft tragen einen Charakter, den man direkt als Feuerbachisch bezeichnen könnte.

Mit der weiterschreitenden Kraft und Zeit mußte das klassizistisch erstarrte Düsseldorf dem jungen Maler endlich unerträglich werden. Seine Sehnsucht, zu schaffen, ward zur Leidenschaft. „Ich bin manchmal ganz erfüllt von so erhabenen und wohlthuenden Gefühlen,“ schreibt er an die Eltern, „daß, sollte ich sie mitteilen, ich ganz in Verwirrung käme; es ist mir oft so wohl und so wehe in dieser Welt, ich fühle eine solche innere Kraft und Entzücken, daß ich auf einem feurigen Drachen oder sonst einem fabelhaften Geschöpfe in der ganzen Welt herumfliegen möchte. Ich trage immer innerlich ein Etwas herum,

was eben zuzeiten übersprudelt, ich bin eben ein Feuerbach und werde feuriger von Jahr zu Jahr." Es wird niemanden wundernehmen, daß einem solchen Gemüte Direktor Schadow und seine Professoren nicht weiter von Belang sein konnten. Anselm setzte es durch, die Akademie verlassen zu dürfen. Schon damals war er entschlossen, sich der Historienmalerei zu widmen, was ihm das Bedeutendste seiner Kunst dünkte und der starken geistigen Neigung seines Naturells am ehesten entsprach.

In München, wohin er sich zunächst wandte, wirkte als Lehrer vor allem Karl Rahl auf ihn ein. Wie vorhin von Sohn gesagt wurde, daß Elemente seines Stils im Feuerbachschen leicht zu entdecken seien, so wird man auch Rahls herben Ernst und Adel im Deuvre unseres Künstlers erkennen können. Doch blieb er nicht lange an der Isar, 1850 treffen wir ihn in Antwerpen wieder, das damals für den Hauptsitz der Historienmalerei galt. Die Blämen Gallait und Biévre hatten mit ihren großen geschichtlichen Gemälden: „Die Abdankung Karls des Fünften“ und „Das Kompromiß des niederländischen Abels gegen die Inquisition“ geradezu revolutionierend gewirkt. Die Frucht dieser Anregung war in Deutschland Kaulbach; Feuerbach verließ die belgische Akademie ohne Gewinn und wandte sich, halb verzweifelt, daß sein Weg sich nicht gestalten wollte, nach Paris.

Er trat in das Atelier von Couture ein und von diesem Augenblick an hatte er sich gefunden. Couture war ein Schüler von Delaroche, weniger als Maler, denn als Lehrer angesehen. In seinen Bildern wird man nicht viel an Bedeutendem finden, in seinem Atelier jedoch war schon das junge Frankreich lebendig, das sich in der Schule von Barbizon, in Millet und Courbet, repräsentierte. Feuerbach lernte hier malen und indem er sich im Traum des Kolorits vertiefte, vertiefte er sich zugleich in die Bilder seines Innern. Seine Phantasie mußte daran tiefer erglüht sein, stärker als je muß es ihn durchdrungen haben, daß er berufen war, größten Zielen der Kunst zu dienen. An einem Septembertage, als er gerade eine kleine italienische Begräbnissskizze malte, erhielt er die Nachricht vom Tode seines Vaters.

Er mußte nun nach Deutschland zurück. In Karlsruhe siedelt er sich an, voll Eifer ist er tätig, allein die Heimat gönnt ihm den Erfolg nicht; Intrigen aller Art erschweren ihm das Dasein. So begrüßt er es als Erlösung, als ihm der Großherzog von Baden ein Stipendium nach Venedig verleiht, mit der Bedingung, die *Assunta* des Tizian zu kopieren. Voll Glück, voll Hoffnungen tritt er die Reise an, ihn begleitet der Dichter des „Ekkehard“, Josef Victor Scheffel.

Es gehört zu den schönsten Stellen des „Vermächtnisses“, wo von Venedig die Rede ist. Hat Feuerbach in Paris seine Form endgültig gefunden, in Venedig sieht er den innersten Traum seiner Künstlerschaft bestätigt. In einem Briefe an die Mutter sagt er, „eine Welt von Ideen, Grazie und Ernst“ hätte sich ihm aufgetan und man weiß wahrhaftig nicht, welche Worte sonst die

Eigenart seiner Gemälde besser charakterisierten als diese drei, welche Griechenland, Italien und den deutschen Geist gemeinsam in sich zu fassen scheinen. Sein ganzes Wesen erhöht sich ihm wunderbar. „Mein Leben ist mir manchmal wie ein Traum,“ schreibt er. „Wie kommt es doch, daß meine Bilder so fest und unberührbar dastehen und ich bin wie ein schwankendes Rohr? Oft sehe ich hundert Jahre voraus und wandle durch alte Galerien und sehe meine eigenen Bilder in stillem Ernste an den Wänden hängen. Ich bin zu Großem berufen, das weiß ich wohl. Zur Ruhe werde ich erst im Tode kommen. Leiden werde ich immer haben, aber meine Werke werden ewig leben.“

Für die Leiden war bald gesorgt, man entzog Feuerbach das Stipendium. Es traf ihn wie „ein scharfes Schwert“, „aber tödlich ist die Wunde nicht, nur sehr schmerzhaft“. Diese Stunde war für ihn Entscheidung und Schicksal. „Es gibt kein Drama,“ schreibt er an die Mutter; „dazu gehören zwei, das richtige tragische Schicksal und der richtige dumme Mensch. Der bin ich nicht. Ich schlage mich durch.“ Sein Entschluß war gefaßt; er kehrte der undankbaren Heimat den Rücken und blieb in dem Lande, das ihn mit Tiefstem begnadet hatte. Sein Ziel war Rom.

In Florenz ergreift ihn die alte Kunst wieder; in der ersten Nacht, der Mond schien hell, wandert er durch die Gassen, er kommt auf die Piazza, weiß strahlt der riesige David des Michelangelo, der damals noch vor dem Palazzo Vecchio stand, auf ihn, an dem Perseus des Benvenuto Cellini vorbei, kommt er zum Arno. Jeder Schritt Saat der Seele, die aufgehen sollte in Bildern von Unsterblichkeit. In den Uffizien aber erfährt ihn die Kunst der alten Meister mit solcher Gewalt, daß er die Galerie sofort verlassen muß, die Tränen liefen ihm unaufhaltsam die Wangen herab. In heftigem Fieber kommt er in Rom an.

Damit hatte Feuerbach den Boden erreicht, auf dem er einzig gedeihen konnte. Rom war seine Stadt und blieb es durch zwei Jahrzehnte. Hier entstanden die großen Bilder: der Dante, die Iphigenie, Ariost, die Medea, Francesca da Rimini, die Pietà, das Gastmahl. Man erkennt aus diesen Titeln die Tiefe der Einwirkung dichterischen Geistes. Die Phantasien und Gestalten der Dichter zu malen, lag in der Zeit; es sei nur an die Dante-Barke von Delacroix, an die Gemälde der englischen Präraphaeliten, an Kaulbach und Piloty erinnert. Aber Feuerbach war selbst dichterlicher Art, ihn ergriff die Idee des Bildes wie der Stoff den Dramatiker ergreift. Und wo eine Idee nur edel, hoch und rein war, da war er schon im Innersten von ihr berührt. Er hatte das lyrische Gefühl für die heroische oder elegische Vorstellung, darum ging ihm Dante stets nahe, darum ließ ihn Iphigenie und Medea nicht, bis er sie endgültig gestaltet hatte; von beiden wie auch vom Gastmahl des Plato existieren zwei Fassungen. Die Stoffe gehören den Vorstellungskreisen der Antike und der Renaissance an, darin zeigt sich Feuerbach als ganz im neunzehnten Jahrhundert befangen, aber er gewann aus ihnen

an Gestalt und Ausdruck mehr als die historische Erscheinung oder die theatralische Figur; ihm gelang das Ewige des menschlichen Gefühls aus ihnen zu heben, Sehnsucht, Traum und Schmerz in der Verklärung der Vergangenheit rein darzustellen; so wuchs er über die Zeit hinaus und steht in der Sphäre der alten Meister Italiens.

Umgeben von diesen Bildern, erfüllt von hohen Träumen und Ideen hätte er in Rom eines glücklicheren Lebens kaum teilhaftig werden können. Seine stolze Natur fand Genuß an sich selbst und er empfand es tief, daß ihr schaffende Gewalt und Macht über Schönheit gegeben war. Aber es war ihm nicht bestimmt, zu ruhen und sich zu entfalten. Die Sorge um das Leben, die gemeine Not des Brotes ward sein Dämon, der ihn nie verließ. Kaum einer seiner Briefe an die Mutter ist aus freier Seele gekommen. Geld, immer wieder Geld müssen sie fordern. Seine Bilder werden nicht verkauft, auf jedes neue setzt er seine ganze Hoffnung, in der Welt draußen enttäuscht es ihn. Bitterste Tage des Glends und der Demütigung macht er durch. Die Mutter, die sich selbst nur kümmerlich mit Klavierstunden und literarischen Arbeiten fortbringt, muß ihn unterstützen; sie führt für den in geschäftlichen Dingen gänzlich Unbewanderten die Korrespondenz mit den Galerien, Ämtern, Ausstellungen, sie richtet ihn mit gutigem Wort, mit Trost und Glauben immer wieder auf. Er ist leicht verletzlich und mißtrauisch, er leidet mehr, als ihm zu leiden auferlegt ist, sie erfüllt an ihm in der edelsten, schönsten Weise das Amt fraulichen Beistandes. An geistiger Höhe ihm jedenfalls überlegen, menschlich reicher und reifer, dient sie ihm mit rührender Treue. Ihrer festen und ruhigen Natur wird das sanguinische, nervöse, ungerechte Temperament des Sohnes nicht stets sympathisch gewesen sein, aber das Edle im Kern beider Menschen war gleicher Art. „Ich glaube wirklich,“ schreibt er, „daß ein solches Verhältnis zwischen Mutter und Sohn, ein solches inneres Verständnis ein Stück Glückseligkeit auf Erden ist.“ Sie wieder schreibt an ihren Freund Michael Bernays über den Sohn: „Wir stehen gut und schön zusammen. Was ich weiß und habe, kann ich ihm gegenüber wenig brauchen, aber was ich geworden bin, dient zum Aufnehmen und Verständnis ganz neuer wunderbarer Lebensseiten. Ich komme mir dabei selbst sehr unbedeutend und doch sehr glücklich und reich vor . . . Ich bin gar zu glücklich, meinen Sohn ganz auf eigenem Grund und Boden begrüßen zu können.“

Der Haß gegen Deutschland, der in ihm allgemach aufkam und immer tiefer ging, erklärt sich daraus, daß man ihn überall, nicht nur in seiner engeren Heimat Baden, geradezu übersah oder fallen ließ. In den Ausstellungen wurden seinen Bildern stets die ungünstigsten Stellen angewiesen, die Kritik fiel ihn an, die Bilder wanderten von Stadt zu Stadt, nirgends fanden sich Käufer. Aufträge, um die er sich bewarb, erhielt er nicht. Er war gezwungen, Portraits und kitschige Köpfe um des nackten Lebens willen zu malen und er wäre buchstäblich verhungert, hätte sich ihm nicht in letzter Stunde in der Gestalt des

Grafen von Schack ein Ketter gewiesen. Die wundervollen Bilder, die heute die Zierde der Schackschen Galerie in München sind — vor allem die prachtvolle Pietà, Paolo und Francesca, Dante und die Frauen, der Hafis, die Kinder am Meere — wurden dem Grafen damals um ein ganz geringes Geld gemalt und verkauft. Auch dieses Verhältnis sollte nicht allzulange währen. Differenzen zwischen Schack und seinem Maler, der eigene Ideen und nicht die des schöngeistigen Grafen gestalten wollte, erschwerten es und hoben es endlich auf.

Es hat etwas Rührendes, wie sich das deutsche Gefühl bei Feuerbach im Jahre 1871 plötzlich aus der Tiefe hebt. Er bittet die Mutter, ihm die Einnahme von Paris sogleich telegraphisch zu melden, damit er der erste sei, der die Fahne heraussteckt. „Was die Deutschen an mir gesündigt haben, soll man mir nicht ansehen,“ schreibt er. „Wenn ich glaubte, mich nützlicher zu machen, indem ich meine Glieder den Kugeln der Franzosen preisgebe, so würde ich es sorglos und ohne Säumen tun.“ Er liebt sein Vaterland, obgleich er ihm nichts zu danken hat, sein Haß gilt denen, die ihn ins Elend gebracht haben; aber er konnte auch schreiben: „Daß ich mein Vaterland hasse, das ist meine süße und bittere Rache“ und: „Hat Dante Erfolg in Paris, so wird der Augenblick der Rache und Triumph mir Jahre vergessen machen.“ Not und Enttäuschungen zerstören und verbittern ihn, er ist manchmal an der Grenze des Lebens und kaum noch einen Schritt vom Selbstmord entfernt. Ähnlich Schiller faßt er den Plan, sich durch eine Geldheirat zu retten, aber doch vermag er sich nicht zu entschließen. Der Anblick seiner Bilder nur gibt ihm Trost. „In der Abenddämmerung, um diese Stunde, sehen meine Bilder, die mich umstehen, so aus, als trügen sie die Berechtigung zu existieren in sich.“ „Warum,“ sagt er ein andermal, „ergreift mich der bloße Gedanke an Iphigenie so sehr, warum rührt mich diese uralte Geschichte so sehr, daß ich nicht Ruhe habe und Raß, sie durchzubilden, währenddem ich mit Juden, Geldmangel, Reid und Kränkung im Leben zu kämpfen habe!“

Dennoch wird Feuerbach von dem Vorwurf nicht freizusprechen sein, daß er allzu weich, allzu sensibel gewesen ist, nennt er sich doch selbst einmal einen „weichen launischen Knaben“. Die schnelle Verdüsterung seines Wesens scheint sein Erbteil vom Vater her gewesen zu sein. „Es mag eine Dosis unberechtigter Melancholie in mir sitzen vom Vater her,“ sagt er selbst, „und ich selbst mag an vielem schuld sein, obgleich ich nichts bereue, aber manchmal will es mir bedünken, als sei es unedel von meiner Zeit, daß sie der aufblühenden Blumen nicht wartet, nicht pflegt, sondern rasch pflückt oder — zertritt. — Wie kann ich meine Kunst in Rapport mit dem Leben bringen, wenn mir letzteres nichts bietet!“ Seine Melancholie, seine Sucht zu klagen, hat ohne Zweifel einen pathologischen Zug. Die Lektüre seiner Briefe, die in zwei umfangreichen Bänden unlängst (bei Meyer u. Jessen in Berlin) erschienen sind, wird durch die ständige Wiederkehr derselben Dinge und Beschwerden erheblich beeinträchtigt,

der zweite Band ist kaum noch erträglich. Freilich war er wehrlos, sein Schicksal unverdient und jeder Gedanke daran Empörung und wer sagen kann, daß der Schmerz wie ein Raubtier an ihm hänge, dem darf man wohl glauben, daß er leidet.

Man fragt sich, was die Ursache dieses dauernden Mißerfolges sein könne? Feuerbach stand im Grunde ganz auf dem Boden seiner Zeit; er war Historienmaler wie Piloty und Makart, er ging in der Vergangenheit auf wie sie. Er war kein Revolutionär, nirgends stieß er an, nur das Edelste war ihm gemäß, und die Schönheit sein oberstes Gesetz. Man kann sagen, daß es die Tiefe war, in die er sich stets begab, was ihm den Erfolg vorenthielt. Er war eine im Innersten lyrische Natur, alle seine Bilder sind von einem lyrischen Grundgefühl geschaffen, und dafür hatte die Zeit kein Herz. Er ging den Dingen auf den Grund und so auch seinen Träumen. Die Welt, die ihm hätte erwidern sollen, liebte den Prunk, die Oberfläche, den vergehenden Rausch. Das Pathos und die Dekoration siegten, er, der die Reinheit einer Seele zu geben hatte, unterlag. Als er auf dem Höhepunkte seiner Existenz ankam, wollte es sein Schicksal, daß auch die deutsche Nation ihren Gipfel erstieg; das Jahr der deutschen Einigung ward ihm zum Untergang. Denn nun war man voll von sich, von den Triumphen lärmend, und die stille Stimme der Kunst verklang. Die Gründerjahre, der wirtschaftliche Aufschwung, das Erwachen eines neuen materiellen und sozialen Geistes schlossen die Idealitäten einer ewig verlorenen Traumwelt aus, in der Feuerbach lebte. Dieselbe Epoche, die Niezsch überhörte, über sah auch ihn. Das Selbstbewußtsein der Nation gestattete ihr nicht, einer Kunst entgegenzukommen, die ihr fremd war; was hingegen ihr durch Gefälligkeit oder Pathetik entgegenkam, unterstützte sie und schien sich edel dabei.

Feuerbachs Unstern fügte es überdies, daß er als Professor der Akademie nach Wien berufen wurde, der Stadt Makarts, den er stets als seinen glücklicheren Nebenbuhler ansah. Hier nun war es, wo ihm die bösesten Demütigungen angetan wurden. Der Geschmack der Stadt, an Makarts Kolossalgemälden geschult, duldete seine Kunst nicht, die Kritik rezensierte ihn mit Hohn und Spott, man verfolgte ihn geradezu und Speidel, der zu seinem Freundeskreise in Wien gehörte, erzählt, daß sogar im Gasthaus, darin Feuerbach zu Mittag aß, unter seinem Ruvert Zettel mit Schmähs- oder Spottworten lagen. Allmählich ergriff den reizbaren Mann Erbitterung gegen die feindliche Stadt. Seine einzige Freude waren seine Schüler, allein er bekam kein Atelier in der Akademie und war gezwungen, täglich von einem Schüler zum anderen zu fahren. Als die Linienwälle fielen und Wiens große Bauzeit anbrach, zog man Feuerbach für die Ausschmückung der Universität, des Parlaments und der Akademie heran. Es ist bekannt, daß man dem Künstler die schon erteilten Aufträge wieder entzog, nur das Deckengemälde in der Akademie wurde ihm belassen: es stellt den Sturz der Titanen dar, keineswegs seine bedeutendste Arbeit: vor dramatischen Aufgaben — wie auch bei der Nürnberger Amazonenschlacht — mußte

er scheitern. Die Kämpfe, die er hier mit den Behörden, dem Unterrichtsminister Stremayr, dem Architekten Hansen, dem Akademiedirektor Eitelberger auszusechten hatte, untergruben seine Gesundheit, verbitterten ihm den Wiener Aufenthalt völlig. Seine Mutter stand ihm auch hier aufs treueste zur Seite, sie bestärkte ihn nicht, zu bleiben, sie wußte, daß Wien ihm schädlich war; „ich hasse Wien,“ schrieb sie. Er nahm, um ein Ende zu machen, einen Krankheitsurlaub nach Italien, von dem er nicht mehr in sein Amt zurückkehrte.

„Was mich betrifft,“ schreibt er im „Vermächtnis“, „so hatte ich Ursache, die Gemütlichkeit der Wiener etwas ungemütlich zu finden. . . . Ich habe vollständig begriffen, daß ein Lessing oder Goethe in Oesterreich unmöglich gewesen wäre; selbst dem bescheidenen Grillparzer hat man den Lorbeer erst auf das Grab gelegt.“ Man kann nicht leugnen, daß die Bitterkeit dieser Anklage berechtigt war. Wien war die letzte und wohl auch schwerste Leidensstation dieses Künstlerlebens.

Feuerbach hatte seine Mutter überredet, von dem ihr liebgewordenen Heidelberg fort nach Nürnberg zu ziehen. Dort nahm er selbst für eine Zeit Aufenthalt, dann ging er wieder nach Italien. In Venedig sieht er die Assunta wieder, es entsteht das schöne Gemälde: „Das Konzert“, das sich heute in Berlin in der Nationalgalerie befindet. Er kommt wieder nach Rom, seine Stimmung ist gleichmäßig still, als wäre schon Abendlicht über seinem Leben. Er hat Lust, die kleine Insel Ischia im Venezianischen anzukaufen, er denkt an ein Hotel, das man einrichten könne, er wolle auf der Insel begraben sein und seine Grabinschrift hätte er sich auch schon gedichtet; sie lautet:

Hier liegt Anselm Feuerbach,
der im Leben manches malte,
fern vom Vaterlande, ach! —,
das ihn immer schlecht bezahlte.

Noch einmal sollte er über die Alpen fahren und die Mutter wiedersehen. In dieser letzten Zeit überkommt ihn immer stärker eine Müdigkeit an der Kunst; je friedlicher es ihm im Innern wird, um so stiller wird ihm der Wunsch, zu schaffen. Als er wieder südwärts reist, hat er abgeschlossen mit allem. „Wenn man bei mir überhaupt noch von Zukunft sprechen kann,“ schreibt er aus Bozen, „so ist das Mißverhältnis so kraß, daß von Heiterkeit keine Rede sein kann, auch dann, wenn man mir nach unsäglichen Kämpfen zuletzt eine Stellung gibt. Ich sehe jetzt alles ein und habe keine Illusionen mehr, ich stehe allein und kann nicht eine kleine Welt in der kurzen Lebenszeit überzeugen.“ — Während ist, wie die Mutter um ihn sorgt, wie sie ihn bittet, allem Bösen auszuweichen, nur sich selbst und den innersten Stimmen zu leben. Seine letzten Briefe aus Venedig sind trüb und müde. Am 21. Dezember 1879 schreibt er zum letztenmal an die Mutter. „Einstweilen steht wieder ein großes Kapital in meinem Atelier“, mit einer Hoffnung schließt er auch diesen Brief. Ihr letztes Schreiben, wieder voll Güte und Treue, wird man nur mit der innigsten

Rührung lesen. Es ist vom 30. Dezember datiert und als Neujahrsgruß gedacht. „Da ich die Abschiede nicht leiden kann,“ meint sie, „sag ich Dir lieber guten Tag im neuen als Adieu im alten Jahr, ohne Verdruß, ohne Sentimentalität im vollen Verständnis dessen, was fehlt und was Du innerlich leidest, und doch, nach dem bisher Errungenen, hoffend und in Zuversicht und im guten Glauben. Die Wege sind offen. Was ich bitten möchte, ist einfach, Dich möglichst ruhig und unbekümmert zu halten und Deiner künstlerischen Stimmung in Muße oder in der Tätigkeit freien Raum zu lassen.“ Und in der Nachschrift noch sagt sie das tiefste Wort, das letzte, das sie an den Sohn gerichtet hat: „Das ist mein Trost von einem Jahr zum andern, bis es endlich zu einer wirklichen Heimat kommt.“

Dazu kam es nur zu bald; fünf Tage nachher, am 4. Januar 1880 tritt Feuerbach der Tod unvermittelt an. Ein Herzschlag fällt ihn in seinem Gasthause in Venedig. — Sein Leichnam wurde nach Nürnberg gebracht, wo er auf dem Johannis-Friedhof zur letzten Ruhe beigesetzt ward.

Aber sein Tod beschloß sein Schicksal nicht, er sollte glorreich auferstehen. Die Mutter, die bald siebzigjährige Frau, beschloß, ein letztes Lebenswerk zu tun und wie sie das Andenken des Vatten gerettet hatte, so rettete sie nun das des Sohnes. Sie ging daran, seine Aufzeichnungen und die bedeutendsten Stellen aus seinen Briefen in ein Buch zusammenzufassen, das von Anselm Feuerbachs edler Art und Kunst Zeugnis geben sollte einer Nation, für die er nicht gegolten hatte. So entstand, unter unsäglichen Mühen, als Frucht aufopferndsten Fleißes, Anselm Feuerbachs Vermächtnis, das seinen deutschen Ruhm begründete. 1882 erschien die erste Auflage bei Gerold in Wien und fand sogleich starken Absatz; eine zweite Auflage mußte in kurzer Frist gedruckt werden. Eine Gesamtausstellung aller Werke in Berlin hatte endlich gewiesen, wer er war. Der bayrische Staat erwarb den Nachlaß und setzte der Frau Feuerbach eine lebenslängliche Rente aus. Sämtliche Gemälde waren verkauft, nur die „Amazonenschlacht“ wollte niemand, da schenkte sie Frau Feuerbach der Stadt Nürnberg. Es war ihr beschieden, den vollen Ruhm des Sohnes zu erleben. Die Feier des zehnten Todestages ihres Anselm hatte ihr die letzte Erhebung bereitet: sie sah das Andenken des Sohnes geehrt, er stand im Ruhm, ihr Werk war getan, sie konnte scheiden. Knapp vor ihrem achtzigsten Geburtstag, noch inmitten eifriger geistiger Tätigkeit, am 5. August 1892 entschlief sie zu Ansbach.

Anselm Feuerbachs Zeit ist heute voll gekommen, die Bücher, die von seiner Kunst und seinem Leben Zeugnis geben, finden die stärkste Teilnahme, seine Gestalt erscheint verehrungswert und märtyrhaft und nationaler Stolz hängt sich nur zu gern an sie. Neben Leibl, Marées, Menzel, Böcklin zählt er zu den repräsentierenden Männern der deutschen Malkunst im neunzehnten Jahrhundert und diese Stellung dürfte unverrückbar bleiben. Man könnte sagen: die Entwicklung habe er nicht mit beeinflusst, ihre Linie gehe nicht über

ihn, und wenn man sie mit einem Strom vergliche, so stelle er keinen neuen Zufluß dar, sondern eher eine Insel mitten in der Flut, diese jedoch von höchster Schönheit, gleicherweise aus der Kraft des Nordens wie aus der Süße des Südens gewonnen. Nun — es scheint, als ob die heute so beliebte künstlerische Wertung, die vor allem das Moment der allgemeinen Entwicklung ins Auge faßt, allgemach gefährlich wird. Die prästabilierte Harmonie einer wohlgeordneten Entwicklungsreihe wird in der Naturbetrachtung oft genug in Frage gestellt, erst recht in der Geschichte der Kunst. So gewiß die Mitarbeit der Zeit und der sozialen Sphäre des Künstlers an Weg und Wert ist, so gewiß walten aber auch mystische Kräfte, die durch nichts, auch nicht die genaueste Analyse der Einzelpersönlichkeit erklärbar sind. Der späteren Betrachtung liegt ob, die Grenzen zu ziehen und das Maß der erreichten Werte festzustellen. Unsere Gegenwart leidet an einer Überschätzung des Neuen; im blinden Fortschritt begriffen, gewahrt sie nicht das grauenvoll-schnelle Veralten und Verflachen des kaum erst als neu und bahneröffnend Gepriesenen. In maßlosem Stolze auf Errungenschaften einer in der Tat bewundernswerten Zeit vergiftet sie jener uner schöpflicher Urquellen, die seit je die Welt nähren und an den Tiefen des Menschentums gebildet haben. Dort, auf jener Seite ewigen Werts, zeitloser Schönheit, finden wir Anselm Feuerbachs Gestalt. Seine Kunst ist die eines absoluten Geistes, dem das Zufällige, Zeitliche, Unerhörte nicht mehr gilt. Seine Bilder sind — wenn dies zu sagen gestattet ist — schon Ideen von Bildern. Eine Welt von Reinheit, Erhabenheit, Adel und Freiheit ist in ihnen aufgeschlagen, eine „Welt von Ideen, Grazie und Ernst“, wie er sie selbst genannt hat, als sie ihm unter italischem Himmel dämmerte.

Man warf ihm vor, daß er sich allzu sehr an die Alten halte, selbst die Mutter konnte diesen Tadel nicht ganz unberechtigt finden. Es scheint in der Tat, als hätte jene frühe Kopie der *Assunta* den Charakter des noch werdenden Künstlers venezianisch bestimmt. Immerhin darf nicht vergessen werden, daß seine gesamte Zeit von den größten Werken der Kunst abhing, freilich in äußerlich-epigonischer Weise, während er in der Tiefe begriff, daß Vollkommenheit in der Erscheinung Schönheit war und daß er als einzelner zu denselben Erfüllungen reisen mußte, die einer künstlerisch und menschlich tausendfach reicheren Zeit von selbst innewohnten. Er war — trotz Holbein — der einzige deutsche Renaissance-Künstler, der in der Wirkung den alten italienischen Meistern nahekam. Er bezwang die große Linie der Venezianer als der einzige Deutsche nach fast vier Jahrhunderten; im Kolorit freilich blieb er Nordländer, seine verhängte Farbe ist dort am grandiossten, wo sie Melancholie und Ernst zu begleiten hat. Seine Gestalten wirken monumental. Was seiner Natur an Freiheit und Heiterkeit mangelte, ersetzte er mit einem ungeheuren, stets entflammten Willen zur edelsten Bildung, zur reinsten Figur. Sein Maß war die Schönheit, die eine ferngewordene Zeit aus sich selbst erreicht hatte, und man darf von ihm sagen, daß auch er ihrer teilhaftig ward, allerdings unter

welchen Opfern! Er war kein Liebling der Grazien, aber er warb um sie so lange, bis sie ihn dulden mußten.

Er sagt in den Anmerkungen zum Vermächtnis: „Der landesübliche Vergleich der Historienmalerei mit der dramatischen Dichtung, das Genre mit der Lyrik, ist ganz unbrauchbar, weil in der Dichtkunst Dinge erlaubt sind, die die Grenzen der Malerei überschreiten und umgekehrt.“ Dennoch hat er diese Grenzen oft überschritten. Ein Funke des Wagnerschen Gedankens von der Vereinigung aller Künste im Gesamtkunstwerk muß geheim in ihm geleuchtet haben. Er malte nie ein Bild ohne die Sehnsucht nach jener innerlichsten Wirkung, wie sie dem Dichter gelingt. Er beneidet den Musiker um die tiefere Macht des Ergreifens: „Selig ist Mendelssohn zu preisen,“ schreibt er, „dessen ganze Seele wogt die Welt hinauf und hernieder, all sein Sehnen . . . all sein Dichten liegt klar in der lieblichsten Form da . . . selig all die großen Geister, deren Innerstes mit Riesengewalt und Zauberkraft aufs Papier gebracht ist, aber so ein Maler! . . . Wenn der Musiker komponiert, denkt er in Tönen und die Töne sind die Noten, also so gedacht, so gemacht, der Dichter denkt in Worten, also schreibt er die gedachten hin und da ist seine ganze Seele, der Maler denkt, und wenn er ans Malen geht, so kommen diese hundert Schwierigkeiten, da muß Kontur sein, da Farbe und Zeit . . . so malt er und malt in sich hinein, wird immer kühler und kühler und zuletzt kann er sich nicht mehr denken, wie er anfangs gedacht und macht sich weis am Ende, er hätte so gedacht, wie sein Gemälde dasteht.“

„Ich wollte,“ ruft er aus, „es käme ein Engel vom Himmel, der malte mit Götterhand so wie man denkt!“ — Das ist wohl mehr, als die metaphysische Unzulänglichkeit des Künstlers, und wenn Feuerbach in einer freieren Stunde sagen konnte, um ein guter Maler zu sein, bedürfe es vier Dinge: ein weiches Herz, ein feines Auge, eine leichte Hand und immer frisch gewaschene Pinsel, so vergaß er des Dämons, der ihn am bittersten leiden gemacht, allein ihm auch die Pforte der Unsterblichkeit eröffnet hat: seiner menschlichen Seele.

Seine Iphigenien zeigen am besten, wie er war, in dieser Figur von äußerster Erhabenheit und Reinheit ist die Idee seiner selbst immanent. „Deine Iphigenie ist identisch mit Dir geworden,“ schreibt ihm die Mutter, „es kann keinem anderen Maler mehr einfallen, diesen Gegenstand zu wählen“. Man gedenke der tief in sich ruhenden, weißgewandeten hohen Gestalt, an die Böschung gelehnt, einen Ölweig in der Hand, am Rande des Meeres, und jener zweiten mit dem Perlenband im Haar, lauschend auf den Laut der Flut, deren Ferne die Heimat birgt. Und man wird der ewigen Gestalt begegnen, die seit Goethe in uns lebt.

Aller dieser Schöpfungen gedenke man wieder, jener Poesie in der Karlsruher Galerie, an der Raffael gebildet zu haben scheint, des Dante zwischen den Frauen, der Madonna, die Musik von Engeln umklingt, der Frauen, die

die Züge der schönen Römerin Nanna tragen, der Knienden vor der Leiche des Herrn, der Mater dolorosa, deren Rücken und Gewandung so von Schmerz zeugen, daß man nicht die Verborgenheit des Antlitzes bemerkt. Der Kinder gedanke man, mit den Mandolinen, im Wald und am Meere und der Nymphe mit bekränzttem Haar, die sie heimlich belauscht, vor allem aber jenes wunder-vollen Bildes in Berlin, das er *Ricordo di Tivoli* genannt hat und darin das Schweigen seliger Natur tiefer dargetan ist als in den Allegorien von Böcklin. Groß erstehe die Medea mit den beiden Kindern und das Schiff, das die Ruderknechte ins Meer hinabbrängen, und es sprengt der Reiter auf dem schwarzen Pferd von der Amazonenschlacht wieder einher. Die edle Erscheinung der Selbstbildnisse von München und Wien veranschaulicht mehr als hier mit Worten gesagt werden kann, und mehr als alles liebevolle und bewundernde Gedanken wird das Bild bewegen, das er von der Mutter gemalt hat. Das letzte Gemälde, das Konzert, gemahnt wieder an die raffaelische Weise der Poesie, das letzte Bekenntnis zu der großen Zeit, der nicht angehört zu haben Anselm Feuerbachs tiefste Tragik ausmacht.

Sein Kampf ist vorüber, sein Ziel für alle Zeiten erreicht. Seine Passion ergreift uns, sein Sieg aber erhebt uns auch über sie. Aufs neue lernen wir erkennen, welche Opfer an zeitlichem Glück der Genius erheischt. Umso verehrenswerter wird uns das Bild des Abgeschiedenen, um so entrückter in eine Sphäre, in der er wohl schon bei Lebzeiten geatmet hat. Und man begreift, daß sich der Ringende schmerzvoll auf jenen Ausspruch des Vasari berufen konnte, daß Glück und Kunst in steter Feindschaft miteinander leben, denn wenn sie sich in einem Menschen vereinigen wollten, so wäre das etwas so Vollendetes, daß es alle anderen vor Neid nimmer aushalten könnten. „Das Leben war ihm gut genug für seine Kunst,“ schreibt die Mutter in einem ihrer erschütternden Dankbriefe auf Kondolenzen. „Er ist ein Opfer des Unverstandes, der schlechten Zeit, des Neides und schließlich seiner eigenen, feinen, reizbaren Natur geworden, die kampfesmäde war und die Waffen niederlegte. Er starb nicht an einer Krankheit, es ist ihm einfach das Herz gebrochen,“ klagt sie zu Konrad Fiedler. Aber zu Algeyer schon findet sie das Wort, das wie als ein Motto hoch steht über seinem Leben. „Es hat nie einen Menschen gegeben, der so rein er selbst war als Anselm.“

Johannes Brahms war es, der dem Toten die höchste Ehre verlieh: er weihte ihm seine „Nänie“. Und die Worte, die Henriette Feuerbach nach dem Tode Anselms über sie an Brahms schrieb, es war eine abendliche Winterstunde, scheint in ihnen nicht die lebendige Seele des gefeierten Geistes selber hinzuschweben? Ist es nicht Anselm Feuerbachs Kunst, die gleich dem Liede „über den Abgründen des irdischen Lebens in Verklärung“ steht, „nicht so hoch, daß der Schmerzenshauch es nicht erreichen kann und nicht so tief, daß es von ihm getrübt wird?“ Auch sie „nimmt alles auf und löst es zu ewigem Genügen“.