



Prometheuslandschaft bezeichnet, wie gesagt, nicht nur den Höhepunkt von Böcklins Schaffen, sondern zugleich auch den Gipfel, zu welchem die heroische oder ideale Landschaft im Bunde mit dem modernen Kolorismus geführt werden konnte. Was der Klassizismus in gleicher Vereinigung auf dem Gebiete der Historienmalerei, der Malerei grossen Stils zu erreichen vermochte, wird durch die Künstlergestalt Anselm Feuerbachs verkörpert.

#### 7. Anselm Feuerbach.

Das Leben des letzten Ausläufers der klassischen Richtung war wie dasjenige ihres Begründers eine Tragödie, eine Kette von Verhängnissen, welche diesen glänzenden Geist frühzeitig brachen und zur Verzweiflung an einer besseren Zukunft trieben. Nicht bloss in Feuerbachs Werken lesen wir die einzelnen Phasen seines tragischen Schicksals, seines unablässigen Kämpfens und Ringens: seine hinterlassenen Aufzeichnungen, die unter dem Titel »Ein Vermächtniss« nach seinem Tode herausgegeben wurden, liefern einen beredten Kommentar zu seiner künstlerischen Thätigkeit. Sie gewähren uns einen Einblick in einen edlen, nach den höchsten Zielen strebenden Geist, aber auch in ein zerrissenes, früh verdüstertes Gemüth, welches den Stürmen des Lebens nicht lange Trotz zu bieten vermochte\*).

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 »vaticanischen Apollo« in der gelehrten Welt bekannt gemacht hat. Die Lieblingsbeschäftigung des Vaters erweckte schon frühzeitig in dem Sohne die leidenschaftliche Liebe für das klassische Alterthum, die ihn später ganz beherrschte. Er konnte sich keinen verständnisvolleren Führer wünschen, als den begeisterten Gelehrten, dem sich der Genius 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 umzu-

\*) Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach. Zweite Auflage. Wien, 1885. Vergl. dazu F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. I. Nördlingen 1877. S. 238—268. — Katalog der Ausstellung des künstlerischen Nachlasses in der Berliner Nationalgalerie mit Biographie von Dr. M. Jordan. Berlin 1880. — Graf von Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1881. S. 93—116. — O. Berggruen, Die Galerie Schack in München. Wien 1883. Mit Radirungen nach Feuerbachs besten Werken in der Galerie Schack. — Der obigen Charakteristik liegen Aufsätze und Kritiken des Verfassers in den »Grenzboten« und in der »Zeitschrift für bildende Kunst« zu Grunde.



setzen versuchte. »So wurde mir recht eigentlich, schreibt er in seinen Erinnerungen, die Klassizität mit der Muttermilch eingetränkt; eine Klassizität auf menschlich Wahres und Grosses gerichtet, die denn auch nicht verfehlte, mein Leben zu einem hoffnungslosen Kampfe gegen meine Zeit zu gestalten.« Als sich sein Talent offenbarte und die Familie über seine Zukunft berathschlagte, wurden Zeichnungsproben nach Düsseldorf an Lessing und Schadow geschickt. Lessing antwortete: »Der junge Mensch soll sein Gymnasium absolviren und dann weiter sehen.« Schadow schrieb, der junge Feuerbach »könne nichts anderes werden als Maler und möge sogleich kommen.« Dieser Zwiespalt der Meinungen begleitete ihn sein ganzes Leben hindurch. Während die einen ihm hartnäckig jedes Talent absprachen, hoben ihn die andern, freilich die Minorität, in den Himmel. Recht gehabt hat vielleicht Lessing. Im Gegensatz zu dem alten Schadow, der als Direktor der Berliner Akademie bei der Aufnahme von Schülern äusserst rigoros verfuhr, konnte Wilhelm Schadow der Sohn, um den Glanz der Düsseldorfer Akademie, wie er glaubte, seiner Schöpfung, zu heben, nicht genug Schüler heranziehen, um die er sich später, wenn sie da waren, nicht mehr kümmerte. Feuerbach charakterisirte ihn kurz und scharf, aber gerecht: »Seinem durch und durch aristokratischen Wesen wird er die Direktion der Akademie zu danken haben; als Maler zählte er nicht.« Und da sollte Feuerbach durch ihn gefördert werden? Er, dessen Geist frühzeitig mit den Idealen der antiken Kunst angefüllt worden war und der jetzt nur darnach strebte, für dieselben auch den farbigen Ausdruck zu finden? Ueberdies behagte dem Enthusiasten für die Antike der streng kirchliche Geist nicht, der damals in der rheinischen Kunststadt herrschte. Gelegentlich ging Feuerbach auch zu Lessing, den er hochschätzte. Aber dieser hatte von vornherein eine Antipathie gegen alle, die von Schadow protegirt wurden, und in diesem Falle eine doppelte, da Feuerbach gegen seinen Rath nach Düsseldorf gekommen war. Stärker fühlte sich Feuerbach durch Alfred Rethel angezogen. Einen bedeutsamen Einfluss hat dieser auf den jungen Maler jedoch nicht ausgeübt, soweit sich wenigstens aus zehn Kompositionen zu Shakespeares »Sturm« erkennen lässt, welche Feuerbach 1847 in Düsseldorf ausführte. Er billigte nur nachträglich Feuerbachs Entschluss, die Akademie zu verlassen, die ihm nichts bieten konnte. »Jehen Sie nach Paris zu Delaroche, sonst wird nischt aus Ihnen« — das waren Schadows letzte Worte zu Feuerbach. Hätte er nur diesen Rath befolgt! Wenn er auch nicht zu Delaroche ging, dessen ganzes Wesen dem seinigen schroff gegenüberstand. Denn die Kleider- und Theatermalerei war ihm gründlich verhasst. Wir finden in seinen



Aufzeichnungen der zornigen Worte genug, deren Spitzen unverkennbar gegen Piloty und Makart gerichtet sind. Aber nach Paris hätte er gehen sollen. Er ging zunächst nach München, wo er wiederum keinen Anknüpfungspunkt fand, und abermals zwei Jahre nutzlos verstrichen. Dann folgte ein Jahr des Studiums an der Antwerpener Akademie unter Wappers, das ihn auch nicht besonders förderte. Endlich im Frühjahr 1851 ging er nach Paris als einer der ersten deutschen Maler, welche durch den Glanz der französischen Schule dorthin gezogen wurden. Anfangs war er auf sich selbst angewiesen. Sein erstes grösseres Bild »Hafis in der Schenke« (im Besitz des Herrn von Harder in Karlsruhe) darf als das Resultat der Studien angesehen werden, die er an französischen Bildern in seiner Umgebung machte. Wäre er doch bei dieser gesunden, frischen, lebhaften und doch harmonischen Farbgebung geblieben! Erst Ende 1852 oder Anfang 1853 trat er in Coutures Atelier ein, der damals und auch für die nächste Zeit der gesuchteste Lehrer in Paris war. Feuerbach spricht mit grosser Begeisterung von ihm. »Nicht genug danken kann ich dem Meister, welcher mich von der deutschen Spitzpinselei zu breiter pastoser Behandlung, von der akademischen Schablonenkomposition zu grosser Anschauung und Auffassung führte.« (Vgl. Band I. S. 168.) In dem Abschnitte des »Vermächtnisses« über Paris befindet sich auch eine Stelle, die insofern bemerkenswerth ist, als sie den Zweck kennzeichnet, welchen Feuerbach mit der Veröffentlichung seiner Aufzeichnungen im Auge gehabt hat. »Ich wünsche Verständigung mit meinen Zeitgenossen. Die Anweisung auf die Nachwelt ist kein Ersatz für den lebendigen Pulsschlag verwandter Herzen und für liebevoll ermunterndes Eingehen und Aufnehmen, dessen der Künstler für sein Schaffen bedarf, wie die Pflanze das Licht der Sonne zum Wachsen. Ich habe mich bis jetzt vergeblich darnach geseht. Jeder Accord, den ich anschluss, und von dem ich glaubte, dass er richtig und rein sei, ist zum Missklang geworden, sowie er über den Atelierraum hinausdrang.« Paris wurde, wie er selbst bekennt, der Wendepunkt seines Künstlerlebens, das Fundament seiner künstlerischen Bildung. Er lernte hier einsehen, welchen Werth die Franzosen auf die Behandlung und Durchbildung der Form legten, und er gab sich mit Eifer dem Studium der Natur und der alten Meister, besonders Tizians, hin, unter dessen Einflusse er auch eine »Grablegung Christi« malte.

Nach seiner Rückkehr in die Heimath wurde er bald das Opfer kleinlichster Chikane. Mit seinem »Hafis in der Schenke« hatte er etwas geleistet, was unter allen Umständen einer ernsthaften Beachtung werth war. In Karlsruhe nahm man keine Notiz davon. Er malte sodann im Geiste



der Venetianer den »Tod Aretinos« (1854, im Besitz des Hofkapellmeisters Levi in München), ebenfalls ein Bild von genialem Wurf und fesselndem Kolorit. 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 Coutures grossem Bilde, den »Römern der Verfallzeit«; doch war die Abhängigkeit von dem Franzosen nur eine äusserliche. Viel schärfer trat hier der auch schon stofflich bedingte Einfluss der Venezianer, insbesondere Paul Veroneses, hervor, und zum ersten Male zeigten sich auch bereits die Spuren jener mit grauen und grünlichen Tönen operirenden Malweise, an welcher Feuerbach bis kurz vor seinem Tode 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 und jenes elegisch oder melancholisch gefärbten Bildes durch den grauen Gesamttton noch gehoben. Aber auf die Dauer wurde diese Vorliebe für graue Abtönungen zu einer leidigen Manier, welche den meisten Bildern Feuerbachs den Stempel des Greisenhaften aufdrückte. Es scheint, als ob die Absicht des Malers dahin ging, 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 hatte. Wenn die Komposition des Aretinobildes auch der Geschlossenheit und des echt dramatischen Lebens entbehrte, so war die Erfindung und Auffassung ungemein geistreich. Trotzdem wurde es von der Kommission, welche über die Ankäufe für die grossherzogliche Galerie in Karlsruhe zu entscheiden hatte, zurückgewiesen. Feuerbach sah übrigens die Mängel der Komposition später selbst ein. Aus dem Jahre 1877 existirt ein Entwurf in Aquarell, auf welchem einige klaffende Lücken der ersten Ausführung durch Einfügung neuer Figuren sehr geschickt ausgefüllt worden sind. Ohne durch jenen Misserfolg entmuthigt zu sein, machte sich der Künstler von neuem an die Arbeit und malte ein Bild, das er »Versuchung« nannte: ein junger, betender Mönch in einer Waldschlucht, dem eine holde Frauengestalt als Versucherin naht. Das Gemälde war für die Pariser Weltausstellung bestimmt; aber es wurde von der Karlsruher Jury abgelehnt, und Feuerbach erhielt vom Ministerium den Bescheid, »dass man des Gegenstandes wegen Anstand nehme, das



Bild nach Paris zu schicken.« In seinem Unmuth zerriss er seine Arbeit und übergab die Stücke dem Feuer. »Es ist dies der erste Ring in der langen Kette von Missverständnissen und Begriffsverwirrung, schreibt er, die meinem Künstlerleben zum Fluch geworden sind. Ein kräftiger Arm, der mich über die kleinen Sorgen des Lebens hinweggehoben hätte, und ich würde in einem Freudensturm den Gipfel erreicht haben, auf den meine Natur sich erheben konnte. Aber die Hilfe kam immer zu spät und immer nur halb. So habe ich zehn Jahre, die für die Kunst entscheidenden, verloren, ein Verlust, der nie zu ersetzen ist.« Ein Hoffungsstern leuchtete ihm dennoch. Der damalige Prinzregent von Baden ertheilte ihm den Auftrag, freilich unter karg zugemessenen Bedingungen, eine Kopie von Tizians »Himmelfahrt Mariä« in Venedig anzufertigen. Mit seinem Einzug in Venedig, den er in Gemeinschaft mit Viktor Scheffel hielt, that Feuerbach einen zweiten entscheidenden Schritt: die grossen Venezianer, die er endlich an der Quelle studiren durfte, wurden die Vorbilder für die nächste Periode seines Schaffens. Die Kopie der »Himmelfahrt« in halber Grösse des Originals gelang so vorzüglich, dass selbst seine Gegner in Karlsruhe in das allgemeine Lob einstimmten. Der Akademiedirektor Schirmer schrieb sogar einen Brief voll warmer Anerkennung an die Hofrätin Feuerbach, die zweite Mutter des Künstlers, welche sein ganzes Leben mit aufopfernder Fürsorge begleitet hat. Aus Dankbarkeit malte nun der Künstler für die bevorstehende Verlobung des nachmaligen Grossherzogs ein Bild nach Art des Palmavecchio, eine hohe Frauengestalt, welche die musikalische Poesie darstellen sollte. Aber dieses Bild bewirkte das Gegentheil des gehofften Eindrucks. Feuerbachs Bitte um Fortsetzung der Pension wurde rundweg abgeschlagen und das Bild in eine Rumpelkammer verbannt, aus der es erst später in die grossherzogliche Galerie kam, zugleich mit dem 1859 angekauften »Dante in Ravenna«, wider Willen des Galeriedirektors K. Fr. Lessing, der, sonst ein Mann von lauterer und ehrenhafter Gesinnung und wohlwollendem Charakter, sich in allem, was Feuerbach betraf, ablehnend verhielt. »Lessing, schreibt Feuerbach, trat mit seinem Gewicht zwischen den fürstlichen Herrn und mich. Er konnte mir nicht verzeihen, dass ich einst glaubte, in Düsseldorf nicht genug lernen zu können. Als zehn Jahre nachher ein Münchener Kunstmäcen (Schack ist gemeint) mir seine Aufmerksamkeit zuwendete, gereichte ihm dies zu grösster Verwunderung. Nur ein Mecklenburger Baron könne Solches thun, meinte er.«

Auch die Entziehung der Pension raubte Feuerbach noch nicht den Muth zu weiterem Vorwärtstreben. »Obgleich durch diese unvorgesehene Ungnade fast aller Mittel bar, so berichtet Pecht, liess sich der Künstler



im Vollgefühl seiner Kraft und seines Berufes doch nicht abschrecken und wanderte mit hundert Franken in der Tasche nach Rom (Mai 1856). . . . Er hatte den Muth, lieber die Dornenkrone langjähriger Misshandlung auf sich zu nehmen, als seine künstlerischen Ueberzeugungen zu verleugnen.« Die Reise nach Rom führte ihn über Florenz, und hier fesselten ihn die Kunstwerke der Tribuna dergestalt, dass er seinen Aufenthalt bis zum September 1856 ausdehnte. Als er zum ersten Mal die Tribuna betrat, kam eine Empfindung über ihn, »die man in der Bibel mit dem Wort Offenbarung zu bezeichnen pflegt. Die Vergangenheit war ausgelöscht, die modernen Franzosen wurden Spachtelmaler, und mein künftiger Weg stand klar und sonnig vor mir . . . . Das erste römische Bild, Dante, und die ganze Reihenfolge der bei aller Strenge doch weichen Werke ist nur der Nachklang jener ersten Empfindung in der Tribuna.« Wie sich diese Eindrücke, die venezianischen Erinnerungen und die ersten römischen Studien nach Raffael in Feuerbachs Phantasie zu einem Ganzen verschmolzen, zeigt jenes Dantebild, welches unter dem Titel »Dante in Ravenna« 1857 vollendet wurde. In der Abenddämmerung lustwandelt der Dichter der göttlichen Komödie, auf dessen linke Schulter sich, in tiefes, schmerzliches Sinnen verloren, seine Tochter Beatrice lehnt, in einer Landschaft, deren Horizont von Bergen umsäumt wird. Zu seiner Rechten schreitet eine edle Frau im Stile der Venezianerinnen 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 gekehrt 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. Wie die »Poesie« sind auch diese Figuren mehr plastisch als malerisch gedacht, namentlich die Gruppe der drei mittleren Figuren, die in ihrer statuarischen Ruhe trotz der modernen Gewandung den Geist der Antike athmen. Aber aus dem Bilde weht uns ein seltsam erkältender Hauch entgegen, welcher der Begleiter aller Schöpfungen Feuerbachs geblieben ist. Es ist in erster Linie stets der Verstand, welchen die Bilder Feuerbachs 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 trotz heisser Bemühungen nicht einzuhauchen vermochte. Zwei Jahre lang musste der Dante warten, bis er in dem Grossherzog von Baden einen Käufer fand. Es waren Jahre harter Entbehungen für



Feuerbach, und seine Lage wurde auch nur vorübergehend gebessert. Er war genöthigt, alle grossen Gedanken, welche seine Seele erfüllten, zurückzudrängen und Madonnenbilder, Kindergruppen und Portraits zu malen. Schon damals beschäftigten ihn die grossen Kompositionen des »Gastmahls des Plato« und der »Amazonenschlacht«; aber sie kamen vorläufig nicht über die Skizzen hinaus. Dennoch gelang es ihm, zwei bedeutsame Werke grossen Stils, eine »Iphigenie« und eine »Pietà«, in den Jahren 1862 und 1863 zu vollenden. Von der letzteren, welche nach München auf die Kunstausstellung geschickt wurde, datirt ein entscheidender Umschwung in Feuerbachs Leben. Die »Pietà« wurde nämlich von dem Freiherrn von Schack angekauft. Es entspann sich daraus ein engeres Verhältniss zwischen dem Künstler und dem edlen Mäcen, welcher bis zum Jahre 1868 fast sämtliche hervorragenden Arbeiten Feuerbachs ankaufte und ihm damit die Möglichkeit sorgenfreien Schaffens gewährte.

Die »Pietà« 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 nach der Antike drapirten Gewänder, die verhältnissmässig grosse Flächen des Bildes einnehmen, ohne dem entsprechend durch das Kolorit und das Spiel des Hell-dunkels belebt zu sein. Feuerbach verschmähte absichtlich jeden starken Farbeneffekt und begnügte 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 knieen betend die drei Marien, 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 und stand dem Herzen Feuerbachs nahe — findet sich in der Galerie Schack. Dort heben sich die energischen Linien des schönen Angesichts und das reiche, blauschwarze Haar von einem grünen Vorhang ab, der nicht verfehlt, die beliebten graugrünen Schatten auf den gelben Teint der Römerin zu werfen, aus deren Augen eine merkwürdig fesselnde Schwermuth spricht. Der herrliche Kopf und die majestätische Gestalt dieser Frau haben Feuerbach ein Jahrzehnt lang gewissermaassen seine Formensprache diktirt und sind von bestimmendem Einfluss auf die Bildung seines Stils gewesen. Wir finden sie auch als Iphigenie, als Eurydice, die Orpheus aus der Unterwelt emporführt, als Minerva auf dem Parisurtheil, als Medea, die sich zur



Flucht rüstet, die über Mordgedanken brütet und an der Urne ihrer Kinder trauert.

Die grandiose Einfachheit der Silhouette und das schöne, schwungvolle Linienspiel, das wir auf der »Pietà« bewundern, hat Feuerbach nur noch einmal wieder gefunden, auf seiner »Iphigenie in Tauris«, die schon etwas früher, 1861—1862, entstand, die er aber nach zehn Jahren noch einmal für die Stuttgarter Galerie wiederholte.

Auf dem ersten Exemplar (im Besitz des Dr. C. Fiedler in München) entfaltete der Künstler eine Farbenfrische, einen Reichthum voller, ungebrochener Töne, welche gleichsam die gehobene Stimmung reflektiren, die damals seinen Geist erfüllte. Iphigenie sitzt, das volle Profil dem Beschauer zukehrend, auf einem kleinen Hügel am grünen Strande und blickt nachdenklich in die Ferne. Die ruhige Meeresfläche mit ihrem wundervollen Blau in verschiedenen Abstufungen giebt eine wirksame Folie für die hehre Gestalt. Das lichte Weiss ihrer Gewandung wird durch einen um Schooss und Knie geschlungenen Purpurmantel unterbrochen. Hat diese erste Iphigenie noch einen stark romantischen und sogar etwas sentimentalsten Zug, den Feuerbach damals, als er an dem Bilde malte, selbst nicht herausfand, so darf die zweite Iphigenie als die vollendetste Verschmelzung des klassischen und romantischen Stils gelten, welche der modernen deutschen Kunst gelungen ist. Mit einer Virtuosität, die auch Feuerbach nicht wieder erreicht hat, ist hier ein statuarischer Typus in das rein Malerische übersetzt worden, ohne dass die leiseste Disharmonie zwischen der plastischen Erfindung und der malerischen Durchführung übrig geblieben ist. Auf diesem zweiten Bilde sitzt die Priesterin der Artemis, »das Land der Griechen mit der Seele suchend«, am Meeresstrande auf einer Steinbank, hinter der sich eine steinerne Brüstung erhebt, auf welche die Sehnsüchtige den Arm stützt. Das schöne Angesicht ist nur im tiefen Profil sichtbar; von der Seele, die sich im Antlitze spiegeln soll, sieht man also nur wenig. Der Hauptaccent ist offenbar auf das Statuarische gelegt, auf das kunstvoll angeordnete Gewand, dessen grossartiger Faltenwurf an die Skulpturen der höchsten griechischen Kunstblüthe gemahnt. Die grauen Halbtöne in den Falten und im Inkarnat des Angesichts und der Hände dürfen hier als charakteristisch für die trübe, von der Sehnsucht beherrschte Stimmung Iphigeniens gelten. Mit der »Pietà« gehört die Iphigenie in beiden Exemplaren zu denjenigen Schöpfungen Feuerbachs, vor denen sich der Beschauer einem 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 Petrarka, der in der Kirche



zu Avignon zum ersten Male seine Laura erblickt. Auf beiden Bildern versuchte der Künstler, von seinem zum rein plastischen Ideale führenden 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 kreidig im Ton, zerfahren in der Komposition und oberflächlich in der Charakteristik. Feuerbach verzichtete bald auf solche Farbenexperimente und fand sich selber wieder in Dantes berühmtem Liebespaar, Francesca von Rimini und Paolo Malatesta (1864), ebenfalls wie die vorigen in der Schackschen Galerie. Die süsse, holdselige Sentimentalität der Liebenden, welche bei der Lektüre des Lanzelot-Romans ihre Gefühle verrathen, ist freilich nicht so fesselnd zum Ausdruck gebracht, dass man darüber den etwas eintönigen Faltenwurf der Gewänder übersähe. In geistiger Beziehung höher steht die Darstellung eines anderen berühmten Liebespaares, Romeos und Juliens, die aus dem Jahre 1873 stammt. Da sich der Künstler hier einer grösseren Enthaltbarkeit in der Anwendung der grauen Töne befleissigt hat, so gehört das Bild nach der Seite des Kolorits zu seinen erfreulicheren. Doch ist die Auffassung der beiden Figuren befremdend. Statt uns das romantische Liebespaar vorzuführen, welches uns vom Theater her und aus zahllosen sentimental 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.

Hier reihen wir am besten Feuerbachs Bilder aus dem Kinderleben an, in welchen sich eine bei dem ernstesten Stilisten auffallende Naivetät, sogar ein leises Hinneigen zum Humor ausspricht. Aber die fatalen grauen Töne lassen auch vor diesen sonst so gefälligen Darstellungen kein rechtes Behagen aufkommen\*). Am empfindlichsten leidet darunter

\*) Feuerbach selbst begründete diese Hinneigung zum Grauen damit, dass er absichtlich bei dem Uebergang in die grosse Historie um des plastischen Vortrags willen einen etwas



eine Komposition von fünf Figuren: eine Mutter, die von vier Kindern in verschiedenem Alter umgeben in einer Landschaft vor einem reichskulpirten Brunnen sitzt (1866, bei Schack). Die grauen, ins 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, schwer-müthige Stimmung des Ganzen kontrastirt auffällig mit den fröhlichen, offenen Kindergesichtern, die durch die Laune des Malers einen unangenehmen greisenhaften Zug erhalten haben. Bei Schack befinden 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, denen sich Feuerbach mit seltenem und desto rühmenswürdigerem 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 liebenswürdigen und anmuthig, frisch und klar kolorirten Bilde beim Grafen v. Schack »Hafis am Brunnen« (1866) abgeschlossen. Drei junge Mädchen und zwei Kinder lauschen an der Fontaine den Worten des Sängers, während ein viertes Mädchen, eine schöne Gestalt von statuarischer Haltung, mit dem gefüllten Wasserkrüge auf dem Haupte die in den Fels gehauenen Stufen einer Treppe emporsteigt, die in mehrfachen Windungen durch Gebüsch zum Dorfe hinaufführt.

Die Gemälde der Schack'schen Galerie, die der Künstler nach den Weisungen und unter dem materiellen Zwange eines feinsinnigen Kunstfreundes malte, sind die reifsten, vollendetsten und auch in der Farbe erfreulichsten seiner Schöpfungen. Graf Schack ist kein Mäcen gewöhnlichen Schlages, der die Künstler nach den Eingebungen einer flüchtigen Laune behandelt. Selbst ein Künstler, verstand er es, das Selbstgefühl

knappere Ausdruck in der Farbe gewählt habe, »welcher jedoch in der Behandlung dem Gegenstand ganz auf den Leib gepasst war.«



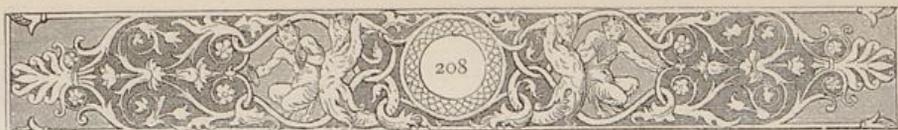
der Künstler und auch wohl ihren Eigensinn zu schonen. Aus seinem Buche über seine Gemäldesammlung erfährt man, mit welchem Gefühle innigster, reinsten Freude und Dankbarkeit er gerade die Feuerbach gewidmeten Seiten des Buches geschrieben hat, die zu einer beredten Apologie des viel angefeindeten Künstlers geworden sind. Und dagegen halte man die folgenden, auf Schack bezüglichen Worte Feuerbachs: »Es war meine schlimmste Periode, und ich hatte alle Ursache, sehr dankbar zu sein. Dass dies sich so verhielt, war freilich auch wieder ein eigenthümliches Zeichen für unsere Zeit. In den Tagen der Kunstblüthe war die Dankbarkeit zwischen dem Künstler und Besteller getheilt.«

Schon seit dem Ende der fünfziger Jahre trug sich Feuerbach mit dem Gedanken, gewaltige Kompositionen im Stile Michelangelos auf die Leinwand zu werfen. Zuerst war es die »Amazonenschlacht« (1857), der das »Gastmahl des Plato« (1860) folgte. Beide bot er später dem Baron von Schack an. Auf das »Gastmahl« ging letzterer ein, aber nur unter der Bedingung, dass das Bild in Drittellebensgrösse ausgeführt würde. Die »Amazonenschlacht« dagegen lehnte er ab, weil er, wie er selbst sagt, der Ansicht war, dass »derartige grosse bewegte Kompositionen nicht das ihm durch sein Talent angewiesene Feld seien.« Schack glaubt, dass Feuerbach deshalb auf dieses Feld der Verirrung gerathen sei, weil seine bisherigen Bilder in Deutschland nicht die gebührende Anerkennung gefunden hätten, und weil er nun mit Gewalt durch staunenerregende Kompositionen sich Ruhm und Ansehen erzwingen wollte. Diese Meinung Schacks trifft nicht das Richtige, wie Feuerbachs Aufzeichnungen klar angeben. Der »Drang seines Talent« führte ihn dazu. Fast aus jedem Briefe spricht die Sehnsucht nach grossen figurenreichen Kompositionen, nach einer grossen Leinwand, auf der er sich nach Herzenslust austoben könnte. Nicht also die Kritik hat ihn auf Irrwege getrieben, sondern sein eigener Genius. »Die Bilder für Herrn von Schack, schreibt er im Juni 1864, sind nahezu vollendet. Ich arbeite doch mit grosser Liebe daran; es sind künstlerisch schöne Aufgaben . . . . Wäre das Gastmahl nicht, so könnte ich glücklich sein; aber es macht sich breit und drängt sich vor und verengt in mir das Denken. Es nährt sich von meinem Herzblut und greift mir ins innerste Leben. Wenn ich an das Machen auf der Leinwand denke, so ist das die pure Seligkeit. Soll ich mich nochmals an Herrn Baron von Schack wenden? Todtschlagen kann ich das Bild nicht; denn ich träfe mich selber.« Da Schack, wie oben erwähnt, nur das Gastmahl in einer reduzirten Ausführung annehmen wollte, erfolgte der Bruch zwischen beiden, den Feuerbach bereits vorausgesehen hatte. Er schreibt darüber in seinen Aufzeichnungen sehr



kühl: »So kam denn endlich nach längerem stillen Kampfe der Moment, wo unsere Wege auseinandergingen. Herr Baron von Schack war in seinem vollen Rechte als Kunstliebhaber; ich war es auch im Drange meines Talents. Von meinen Bildern für die Schack'sche Galerie waren die in den ersten Jahren eingelieferten die besten und freudigsten. Dies ist bezeichnend. Ich denke mit ungeschmälerter Anerkennung und uneigennützigem Bedauern an diese Vorgänge zurück, doch ohne Reue. Ich konnte nicht anders.«

Das »Gastmahl des Plato«, welches 1869 auf der Münchener Kunstausstellung zuerst erschien, ging, schon wegen der reicheren Komposition, über die erste Iphigenie hinaus und bezeichnete für die damalige Zeit zugleich den Inbegriff seiner künstlerischen Prinzipien. In diesem Bilde kam er seinem Ideale, der Verschmelzung des hellenischen Geistes mit dem modernen, der Uebertragung der plastischen Formensprache der Griechen in die malerische Ausdrucksweise der Modernen wiederum einen grossen Schritt näher. Zwar war ihm gerade hier 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. Das Bild wurde, wie Feuerbach selbst berichtet, durch »eine kunstverständige Dame (die Malerin Fräulein Röhrs aus Hannover) aus der Meute aufgeregter Kritikerschaaren mit wohlthätiger Hand« errettet, und er selbst »aus schwierigen, bedenklichen Verhältnissen.« Doch muss er am Ende auch nicht mit dem Gemälde zufrieden gewesen sein, da er es später mit Veränderungen wiederholte. Zuvor entstanden jedoch noch einige grosse Bilder aus der antiken Sage »Orpheus und Eurydice« (1869, im Besitz des Professors Bluntschli in Zürich), »Medea« (1870, Neue Pinakothek in München), »Urtheil des Paris« (1870, Kunsthalle in Hamburg) und die bereits erwähnte zweite »Iphigenie«, welche auf der Wiener Weltausstellung von 1873 erschien und für Feuerbach, der kurz zuvor auf Veranlassung des Direktors des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Eitelberger von Edelberg, einen Ruf als Lehrer an die Kunstakademie in Wien erhalten hatte, ein gutes Vorurtheil erweckte. Die Geschichte der Medea hat Feuerbach sehr lebhaft beschäftigt, wie wir aus folgenden Briefstellen vom Oktober und November 1869 entnehmen:



»Ich bin in Arbeit an einem grossen Bilde, welches ich bereits seit sechs Jahren in der Seele trage und das sich durch verschiedene Perioden seines Daseins in meinem Kopfe allmählig bis zur Reife hindurchgearbeitet hat, nachdem es eine Reihe von Skizzen in Kreide, Aquarell und Oel glücklich passirt ist . . . . Medea vor der That, Medea nach der That, Medea auf der Flucht am nächtlichen Meeresstrande, Medea als liebende Mutter, als mörderische Furie, im Schlaf, im Wachen, in Reue und Leid! . . . . Am meisten dramatisch wirkt, glaube ich, unter all' diesen Versuchen eine Skizze, auf der Medea als Flüchtende dargestellt ist, in Nacht und Sturm am Meeresufer, die aufgelösten Haare im Winde flatternd und einen Knaben an der Hand führend.« Eine Reihe von Skizzen und Studien illustriert diese Briefstelle. Er schwankte mehrfach, ob er die Kolchierin stehend oder sitzend darstellen sollte, ob vor oder nach dem Morde. Wir besitzen eine Medea mit dem Dolche, den sie zu tödtlichem Stosse gegen die Kinder zückt, und eine träumende Medea mit der Urne. Das Hauptbild ist aber die »Medea zur Flucht gerüstet« in der Münchener Pinakothek. Links vom Beschauer sitzt die Unheil brütende Mutter mit dem jüngsten Kinde auf ihrem Schoosse, während sie den älteren Knaben, welcher neben ihr steht, mit der Rechten umfasst. Im Mittelgrunde hockt die in dunkle Gewänder gehüllte Amme und birgt trauernd ihr Haupt in die Hand. Ganz rechts sind sieben kräftige Matrosen bemüht, das Boot vom Strande in die Meeresfluth zu stossen. In Porto d'Anzo hat Feuerbach die trefflichen Studien für das Meer und die stimmungsvolle Wolkenbildung gemacht.

Der Künstler hatte schon früher Einladungen zu einer Lehrthätigkeit nach Karlsruhe, Weimar und München erhalten. Dass er sich schliesslich für Wien entschied, war eine unglückliche Wahl. Der stille, schon von Natur zur Melancholie geneigte und durch seine Misserfolge verbitterte Mann passte nicht in das Treiben einer genussüchtigen Weltstadt, in den bürokratischen Organismus einer Akademie, eines Staatswesens, in welchem er nur als »Beamter« betrachtet wurde. Das Missgeschick, welches ihn sein Leben lang nicht verlassen hatte, verfolgte ihn auch nach Wien, wo er neben der nunmehr in Grosse ausgeführten »Amazonenschlacht« auch das zweite Exemplar des »Gastmahls des Plato« in neu erwachter Schaffenslust sehr schnell vollendete. Als er diese beiden Bilder zuerst in Wien ausstellte, brach, wie er selbst sagt, ein Sturm über ihn los. »Ich setzte mich nicht zu Tische, ohne Spott- und Hohnkarikaturen — leider waren sie immer schlecht — neben meinem Kouvert zu finden, und ich legte mich nicht zu Bett, ohne von den Dachtraufen meine Niederlage erzählen zu hören . . . Man sagte mir, dass vom Professor



bis zum Hausknechte herab sich alle über mein schlechtes Bild (die Amazonenschlacht ist gemeint) lustig machten.« Beide Bilder wurden auch an anderen Orten, besonders in Berlin, ausgestellt, fanden aber auch dort nicht eine bessere Beurtheilung. Das »Gastmahl des Plato« ist später in den Besitz der Berliner Nationalgalerie gelangt, wo es an der Wand des Treppenhauses einen Platz erhalten hat, auf welchem es bei der dämmerhaften Beleuchtung nur seine grossen plastischen Vorzüge entfalten kann, ohne dass der Beschauer durch die graue Grundstimmung gestört wird. In einer marmornen Halle, welche sich in der Mitte auf einen Garten öffnet, ist die geistvolle Gesellschaft versammelt, die Plato in seinem Symposion unsterblich gemacht hat und die Feuerbach selbst einmal ironisch »Thé dansant chez Mr. Agathon in Griechenland« nannte. Auf den Klinen 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 Uebermaass von körperlichen Reizen leidet, eine zweite mit einer Fackel begleitet ihn, und eine dritte mit einer Handpauke, von drei bakchantisch aufgeputzten Knäblein umringt, eilt ihm vorauf. Noch halb in der Thür wird ein Mohr sichtbar, welcher die Fackel über seinem Gebieter erhebt. Dem Eintretenden schreitet Agathon in einem gemusterten, goldumsäumten, weissen Gewande entgegen. Ein goldener Lorbeerkranz, 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 edle 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, widerspiegeln wollen. Derselbe wehmüthige Hauch lagert über der ganzen Gesellschaft, auf dem lachenden Antlitz des Aristophanes wie auf den ernsten Zügen des Sokrates. Aber noch ruht auf ihnen zugleich der letzte Abglanz perikleischer Herrlichkeit, in den sich schon die Schatten mischen, welche der nahende Untergang vor sich wirft. Und Alkibiades, der in seliger Trunkenheit eintritt, ist gerade dazu ersehen, eine bedeutsame 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 gemeiner Frivolität verzerrt sein Gesicht zu einem grinsenden, widerlichen Lachen. Seine Begleiterinnen ent-



behren, wie schon angedeutet, jedes persönlichen Reizes. Auch hat der Fleischton der Körper jenen fatalen Stich ins Karmoisinrothe 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 dämpfenden Schleier, harmonisch und kräftig. Der trotzdem noch starke Gebrauch von Grau hat die sonst wohlgelungene Charakteristik der Köpfe etwas 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. Der Rahmen ist in koloristischer Beziehung besser durchgeführt als das Bild. Nur hat er dem Maler zu einer stillösen Bizzarerie Veranlassung gegeben. An der Kline vor dem Speisetische 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 gestaltet sich auch heute noch das Urtheil über die »Amazonenschlacht«, eine Leinwandfläche von etwa vierundzwanzig Fuss Länge und fünfzehn Fuss Höhe, die von mehr als dreissig überlebensgrossen Figuren belebt ist. Hier verdirbt das unglückselige Grau, welches überall dominirt: in den Halbtönen, in den Gewändern, in den Schatten, im Fleischton, so dass man eher einen Karton als ein Gemälde zu sehen glaubt, die Freude an den wuchtig komponirten und wahrhaft dramatisch beseelten Einzelkämpfen, in welche sich die ganze Komposition auflöst. Das Gewühl der Kämpfenden im Vordergrund, die Sterbenden, die sich in den 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 Fiebervision 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 sausendem Galopp fortstürzt, und dahinter dehnt sich weithin das düstere Gefilde aus bis zur fernen Meeresküste, deren schäumende Wellen am Horizonte glänzen. Wenn man das Bild aus einiger Entfernung auf sich wirken lässt, so dass sich die feineren Einzelheiten dem Auge entziehen, muss man der Komposition eines Künstlers, der sich bis dahin fast ausschliesslich auf lyrisch-epischem und kontemplativem Gebiete bewegt hatte, hinsichtlich ihres dramatischen Gehalts



volle Anerkennung zollen. Die energische Charakteristik der Köpfe, das Feuer, die Furia der Bewegungen und die Gewalt der erregten Leidenschaften sind meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Leider hält das Bild in seinen Einzelheiten einer näheren Prüfung nicht Stand. Feuerbach hatte sich allzu sklavisch an seine Modelle, besonders an die weiblichen, gehalten und die Natur nebst allen ihren Zufälligkeiten und Bildungsfehlern mit ängstlicher Treue wiedergegeben. Schwächliche Oberkörper sitzen auf hünenhaften Unterkörpern, und hie und da begegnet man sogar gewissen Missbildungen, die nur eine Folge der modernen Kleidung, des Tragens von Strumpfbändern, Corsets u. s. w. sind. Also auch hier eine zu grosse Abhängigkeit vom lebenden Modell. 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. Wie einige andere Hauptwerke Feuerbachs hat übrigens auch die »Amazonenschlacht« auf dem Wege von der ersten Skizze bis zur definitiven Ausführung viel verloren. Während sich jetzt die Komposition in einzelne Gruppen auflöst, von denen keine die andere recht beherrscht, war auf einem um 1870 gemalten Entwurfe ein dominirender Mittelpunkt in einem Knäuel von Kämpfern geschaffen, dem von beiden Seiten Sulkurs zueilt, während sich die übrigen Gruppen jenem Centrum unterordnen. Nach der rechten Seite war die Komposition noch dadurch reicher gestaltet, dass sich der Kampf bis ans Meer fortsetzt, in welches ein Fahrzeug hineingestossen wird, vermuthlich um den Unterliegenden das Entkommen zu ermöglichen. Feuerbach strich diese ganze Partie, wahrscheinlich weil das Motiv mit der »Flucht der Medea« übereinstimmte, auf welchem Bilde auch eine Barke von Ruderern ins Meer geschoben wird. Die zahlreich vorhandenen Studien zur »Amazonenschlacht«, namentlich eine Reihe herrlicher Frauenköpfe, welche in ihrer erhabenen Formenschönheit an die Iphigenien erinnern, und die mit grosser Bravour gezeichneten Akte lassen eine ungleich werthvollere Leistung erwarten, als sie uns das vollendete Bild vor Augen führt. Besonders unbegreiflich ist, wie der grossartige, heroische Ausdruck in den Amazonenköpfen bei der Ausführung so völlig verschwinden und bis zum Trivialen und Gemeinen herabsinken konnte. Dass es Feuerbach an dramatischer Kraft nicht fehlte und dass nur die Reflexion oder vielleicht die für ihn maassgebenden Stilgesetze zwischen Skizze und Ausführung gleichsam wie erkältend traten, beweist eine gleichzeitig mit dem ersten Entwurfe zur »Amazonenschlacht« entstandene Oelskizze, welche Amazonen auf der Wolfsjagd darstellt. Hier hat der Künstler eine wahrhaft Rubens'sche Kraft



entfaltet, eine Furia, welche an die Löwen-, Bären- und Eberjagden des vlämischen Meisters erinnert.

Obwohl Feuerbach mit frohen Hoffnungen im Sommer 1873 nach Wien gekommen war und ihm auch anfangs seine Lehrthätigkeit grosse Freude bereitete, stellten sich bald Unbehagen und Verstimmung ein. Zunächst, wie schon erwähnt, in Folge der Ausstellung der »Amazonenschlacht« und des »Gastmahls des Plato«. Dazu kam Feuerbachs Melancholie und Menschenscheu, welche sehr bald auch in dem geräuschvollen Treiben der lustigen Stadt zum Durchbruch gelangte. Eine Freundin seiner Mutter in Wien, Frau von Gerold, hat eine interessante Schilderung von Feuerbachs zurückhaltendem Wesen, wie es sich damals in Wien gab, und zugleich von seiner bezaubernden Persönlichkeit entworfen. Nachdem sie geschildert, welche Vorsicht er geübt, wenn er Abends zu Besuch kam und zunächst die bereits vorhandene Gesellschaft rekognoscirte, fährt sie fort: »Und doch wäre ihm Liebe und Anerkennung zugeströmt, wenn er sich nur ein wenig unter die Menschen gewagt hätte. Denn er war voll Geist und Herzengüte und von wunderbarer Schönheit; wer einmal dies feine blasse, traurigfreundliche, gute Gesicht sah mit den tiefen, milden, stahlblauen Augen, der weit hervorstehenden, herrlichen, reinen Stirne und der reichen Fülle schwarzer, gelockter Haare darüber, der wird es nie mehr vergessen. Aber er hatte einen eigenthümlichen Hang zur Einsamkeit, eine seltsame Scheu vor dem Zusammensein mit Menschen, was aussah wie Schüchternheit, aber es, bei seiner hohen geistigen Ueberlegenheit, doch nicht sein konnte. Kam er aber einmal mit Menschen zusammen, so brach das Liebevollen, Gemüthswarme, Kindliche seines Wesens siegreich hervor, und er war der anregendste, liebenswürdigste Gesellschafter, konnte sogar heiter werden, fröhlich jedoch oder gar lustig hat ihn in Wien Niemand gesehen. Er floh die Menschen und suchte nicht ihre Liebe, noch ihren Antheil. Die ganz wenigen Ausnahmen, die sich seiner Freundschaft und Herzlichkeit erfreuen durften, drangen niemals in sein Inneres ein«\*).

Nach dem Misserfolge der Amazonenschlacht und des Gastmahls wurde Feuerbach durch den Auftrag, den glyptischen Saal der im Bau begriffenen, neuen Kunstakademie mit Deckengemälden zu schmücken, wieder in seinem Selbstvertrauen gehoben. Aber wie Alles in seinem Leben sollte auch dieses anscheinend so verheissungsvolle Unternehmen zu seinem Unheil ausschlagen. Als die Verträge abgeschlossen waren, glaubte die Wiener Steuerbehörde zuerst ihren Vortheil daraus ziehen

\*) Citirt von O. Berggruen, Die Galerie Schack.



zu müssen und belastete den Künstler mit einer jährlichen, auf ein Jahr zurückwirkenden Steuer von nahezu 2000 Gulden. Da Feuerbach nicht zahlen wollte oder konnte, wurde er mit wöchentlichen Exekutionszetteln und Strafanordnungen geplagt. Schliesslich nahm dieses Verfahren eine so unangenehme Wendung, dass Feuerbach für geisteskrank ausgegeben wurde. »Es ist das schlimmste,« schreibt er, »was man einem ehrlichen Menschen zufügen kann.« Erst 1876 wurde die Steuerforderung durch Ministerialverfügung kassiert und nach Feuerbachs Tode die eingezahlte erste Rate zurückerstattet, weil inzwischen das österreichische Ministerium einen Theil der fertigen Bilder abgelehnt und die Bestellung auf die noch fehlenden Bilder für den Plafond zurückgenommen hatte. Berggruen nennt mit Recht diesen Konflikt mit der österreichischen Steuerbehörde einen »tragikomischen, den bei seinem Entstehen jeder Rechtsanwalt ohne weitere Behelligung des Künstlers geordnet haben würde.« Aber Feuerbachs nervöse, reizbare Natur war solchen Kleinlichkeiten des täglichen Lebens nicht gewachsen. Er passte in den bürokratischen Organismus der Akademie nicht hinein, und überdies hatte er verschiedene Misshelligkeiten wegen der Deckenbilder mit dem den Bau leitenden Architekten. Er wollte in der Mitte den »Sieg der Kultur über die rohen Naturkräfte« darstellen und wählte dazu den »Titanensturz«. Das war ein Vorwurf, um aus der Fülle der Phantasie zu schöpfen und zugleich in der gewaltigen Komposition, in dem dramatischen Pathos mit Michelangelo und Giulio Romano zu wetteifern. Dazu sollten sich noch mehrere Seitenbilder gesellen, von denen vier: »Gäa mit einem geflügelten Genius über der Erde schwebend«, »der gefesselte Prometheus von den Okeaniden beklagt«, der »schwebende Uranos« und »Venus Anadyomene in einer Muschel von Amoretten umgeben«, in der Ausführung schon ziemlich weit vorgeschritten waren, als der Auftrag auf den »Titanensturz« beschränkt wurde.

Aufs tiefste verletzt und überdies körperlich durch die klimatischen Verhältnisse Wiens verstimmt, verliess Feuerbach im April 1876 die österreichische Hauptstadt, in welche er nicht mehr zurückkehren sollte. Er liess sich zunächst für den Sommer in Nürnberg nieder, wo er den Auftrag erhielt, für den Saal der Handelskammer im Justizpalast ein grosses Gemälde »Kaiser Ludwig der Bayer empfängt die Huldigung der Nürnberger« auszuführen. Mit diesem Auftrage und der Skizze des »Titanensturzes« begab er sich im Herbst nach Venedig, wo er bis zum nächsten Herbst blieb und den Entwurf zu seiner letzten Schöpfung, dem »Concerte«, begann. Dann ging er über Bologna und Florenz nach Rom, wo er das Nürnberger Bild in Angriff nahm. Die Vollendung des-



selben erfolgte im März 1878. Obwohl dieses Gemälde zu den in der Farbe erfreulichsten des Künstlers gehört, befand er sich damals schon in einer überaus trostlosen, pessimistischen Stimmung. Todesahnungen beschlichen ihn, und er schlug für sein Grab folgende Inschrift vor:

Hier liegt Anselm Feuerbach,  
Der im Leben manches malte,  
Fern vom Vaterlande — ach —  
Das ihn immer schlecht bezahlte.

Das Bild für Nürnberg fand denn auch den vollen Beifall seiner Auftraggeber. Er hatte einem spröden historischen Stoff zu echt monumentaler Wirkung verholfen und auch in den Kostümen einen ganz ungewöhnlichen Reichtum des Kolorits entfaltet. Desto trüber sollte sich das Schicksal derjenigen Schöpfung gestalten, an welcher seine ganze Seele hing, des »Titanensturzes«. Wie stets bei Feuerbach, war der erste Entwurf geistvoll und von hoher poetischer Schönheit. Er selbst hat die Beschreibung desselben in folgende Worte gefasst: »Oben in Gold und Purpur schleudert Zeus seine Blitze, beschirmt von allen streitbaren Göttern des Olympos. Kampf des obersten Titanen mit dem Adler. Jäher Sturz kopfüber auf der linken Seite; rechts thürmen die Titanen Felsblöcke über einander. Unten nächtliches, anbrausendes Meer, klagende Weiber, Todte, Verwundete, im Wasser Leichen, ungeheuerliche Fische mit aufgesperrten Rachen, rechts Poseidon mit wild sich aufbäumenden Rossen und jugendlichem Wagenlenker, erlegt eine Hydra mit dem Dreizack; Hermes, der lachende Götterbote, bringt Botschaft von oben. Dunkler Himmel, Rauch, Brand an allen Ecken. Der leibhaftige Hesiod.« In der Ausführung zeigen sich manche Abweichungen von diesem ersten Entwürfe, da Feuerbach den Gedanken tiefer fasste und den »Titanensturz« zu einem Symbol des »Siegs der Kultur über die rohe Naturgewalt durch die Macht des Geistes und der Schönheit« erhob. Neben Poseidon erscheint die Göttin der Liebe auf einem von Delphinen gezogenen Wagen, hier in der Bedeutung des Prinzips alles irdischen Seins, und betritt den festen Boden, welcher aus dem Kampfe der wilden Naturmächte erwachsen ist. Zeus wölbt den Regenbogen als Zeichen des Friedens nach Sturm und Sturz, und Nike verkündet den Sieg des neuen Göttergeschlechts, der neuen Ordnung.

Dass Feuerbach bei der Ausführung dieses Riesengemäldes über alles Maass hinausging, dass er vor den schlimmsten Gewaltsamkeiten in Verdrehung der Glieder nicht zurückschreckte und dass er Geschmacklosigkeiten in der Anordnung der Glieder der Stürzenden und Gefallenen beging, erklären wir heute — nach seinem Tode — aus seiner Nervosität,



aus seiner überreizten Gemüthsstimmung. Die Kritik, welche sich dem Werke eines Lebenden gegenüber, der sich bis dahin in verbissenes und abstossendes Stillschweigen gehüllt hatte, nicht in eine feine Analyse seiner psychischen Verfassung einlassen konnte, hat ehrlich ihre Meinung gesagt, ehrlich und schroff, und sie durfte es, weil Niemand voraussehen konnte, dass Feuerbach sich diese Kritik so zu Herzen nehmen würde, dass sie zur Veranlassung seines Todes werden konnte. Die aus seinem Nachlass herausgegebenen Briefe und Aufzeichnungen lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass die allgemeine Verurtheilung seines »Titanensturzes« ihm die letzte Lebenskraft geraubt hat. Es bedurfte übrigens nur noch eines kleinen Stosses, um diese haltlose Natur vollends aus dem Gleichgewicht zu bringen. Seine Gemüthsstimmung war schon seit dem Herbste 1876 so verdüstert, dass kein äusserer Erfolg ihm hätte aufhelfen können. Um diese Zeit kam ihm der Gedanke zu einem freundlichen Genrebilde. »Ein Quartett oder Concert«, wie er es nannte. Er trug diesen Gedanken mehrere Jahre mit sich herum, und er hatte das Bild bis »auf die letzte Hand« vollendet, als ein trauriger Zwischenfall seine Stimmung von neuem trübte. Die Musikgesellschaft, welche ihm als Modell zu diesem Bilde diente, erkrankte bei einer nächtlichen Lustfahrt auf dem Lido. Dieser Unglücksfall machte auf Feuerbach einen so tiefen Eindruck, dass er keine Modelle mehr zu den Figuren nahm. Das Gemälde ist, trotz der Andeutung in seinen Briefen, unfertig nach seinem Tode vorgefunden worden und später in den Besitz der Berliner Nationalgalerie gelangt. Er starb am 4. Januar 1880 vereinsamt in einem Hotel Venedigs. Niemand ist in seiner Todesstunde zugegen gewesen und hat den letzten Schlag seines Herzens gehört. In der Kunst wie im Leben hatte er sich über seinesgleichen emporgehoben, eine geheimnissvolle, ideale Faustnatur, in welche man trotz seiner Memoiren nur spärliche Einblicke gewinnt. Keine Todtenklage ist edler als diejenige, welche ihm Graf von Schack gewidmet hat, der kurze Zeit nach Feuerbachs Tode dessen Atelier in Venedig besuchte. Er schreibt: »Freudig und gerührt zugleich sah ich, wie er in seinen letzten Arbeiten ganz wieder zu sich, zu seinem eigensten Selbst zurückgekehrt war. Vor Allem schien mir das Gemälde, bei dem ihn der Tod überraschte und das deshalb noch unfertig dastand, singende Jungfrauen im Chor einer Kirche (das Concert), nicht hinter dem Besten, was er und seine Zeit geschaffen, zurückzustehen. Wie viel herrliche Früchte würde dieses reiche Talent noch seinem Vaterlande getragen haben, wenn letzteres ihm das günstige Terrain zu seinem vollen Gedeihen gewährt hätte! Nun beginnt es, ihm die Kränze in das Grab nachzuwerfen, die es dem Leben-



den versagt hat.« Und mit Rücksicht auf das letzte Werk, an welchem er arbeitete, das »Concert«, schliesst Jordan seine Lebensbeschreibung des Künstlers mit folgenden warm empfundenen Worten: »In diesem Gleichniss höherer Harmonie ist sein Geist verklungen . . . . War ihm versagt, das höchste Ziel auf seiner dornenvollen Lebensbahn zu erreichen, so gehört er zu denen, welche dies verdient hätten. Der Nachwelt wird es Pflicht sein, durch liebevollen Glauben und redliches Verständniss zu ersetzen, was ihm die Zeitgenossen schuldig geblieben sind.« Feuerbach selbst hatte eine gleiche Empfindung über sein Schaffen. Er hat ihr Ausdruck gegeben in der »letzten Aufzeichnung«, welche sein literarisches »Vermächtniss« so herb und bitter abschliesst, dass man daraus einen Schluss auf die Stimmung seiner letzten Lebenstage ziehen möchte. »Viel heiter Belehrendes, schreibt er, habe ich meinem Vaterlande in meiner Kunst geboten. Es hat mich nicht aufgenommen und ist anderen Künsten nachgegangen. Nicht meine Schuld ist es, wenn die Blüthe meiner Kunst nicht voll und freudig in das Dasein getreten ist. Was die gütige Natur mir in die Seele legte, das hat die Härte und das Unverständniss meiner Zeitgenossen in seinem Wachsthum aufgehalten und verkümmert. Dieses wollte ich sagen, nicht um meiner selbst willen — was würde es mir jetzt noch nützen? — aber um der Wahrheit willen und für künftige Zeiten. Denn die Gerechtigkeit wohnt in der Geschichte, nicht im einzelnen Menschenleben.«

Wir haben in unserer Charakteristik des Künstlers gesehen, wie viel von diesen Anklagen auf ihn selbst zurückfällt. Unter den Vertretern des Klassizismus, die wir bisher betrachtet haben, war Feuerbach die am grossartigsten angelegte und genialste Natur. Demnach waren auch seine Tugenden und Fehler grösser und schärfer ausgeprägt. Um so grösser waren sein Eigensinn, seine Hartnäckigkeit, um so stärker war der Zwiespalt in seiner Brust, der den tragischen Ausgang eines Lebens voll harter Kämpfe beschleunigte. Wenn er selbst auch unzufrieden aus dem Leben schied, so muss ihm die Geschichte das Zeugniss geben, dass er in einigen seiner Schöpfungen, vornehmlich in den beiden »Iphigenien« und dem »Gastmahl des Plato«, zur Höhe des klassisch-romantischen Ideals emporgestiegen ist.

#### 8. Cornelius' erstes Auftreten in Deutschland und Rom.

Während Feuerbach der letzte Ausläufer einer Richtung war, die wir ein ganzes Jahrhundert hindurch verfolgt haben, lässt sich die künstlerische Persönlichkeit des Cornelius nicht in gleichem Maasse historisch klassifiziren. Cornelius war sein Leben lang eine isolirte Erscheinung,