

Universität Osnabrück

Fachbereich: 02 Kultur/Geowissenschaften

Fach: Kunstgeschichte

Masterarbeit zum Thema:

Anselm Feuerbach - Modell und Mythologie

von: Janina Majerczyk

Erstprüferin: Prof. Dr. Uta Schedler

Zweitprüfer: Prof. Dr. Klaus Niehr

Osnabrück, 2011

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S.1
2. Biografie und künstlerische Entwicklung	S.5
2.1 Zur Problematik der Rezeption.....	S.7
2.2 Zuschreibung zum Kreis der Deutsch-Römer.....	S.9
3. Zur Kunstanschauung Feuerbachs	S.10
3.1 Poesie als Schlüsselbegriff des Schaffens Feuerbachs.....	S.10
3.2 Die Antike als Vorbild.....	S.13
4. Anna Risi - Inkarnation antiker Schönheit	S.16
4.1 Die sogenannten Nanna-Bildnisse.....	S.17
4.2 Die Rollenporträts.....	S.19
4.3 Die Grundzüge der Bildnisse.....	S.21
5. Das Thema der Iphigenie	S.23
5.1 Die drei Iphigenien-Gemälde.....	S.25
5.1.1 Die erste Fassung der „Iphigenie“.....	S.25
5.1.2. Die zweite Fassung der „Iphigenie“.....	S.26
5.1.3 Die dritte Fassung der „Iphigenie“.....	S.29
5.2 Zum Motiv der Sehnsucht, Feuerbachs Iphigenie im Kontext der Bildtradition.....	S.31
5.3 Das Verhältnis zur literarischen Vorlage Goethes.....	S.35
5.4 Die Bedeutung der Iphigenien-Thematik für Feuerbach.....	S.37
6. „Orpheus und Euridyke“	S.38
6.1 Das Gemälde als kunsttheoretisches Traktat.....	S.40
6.2 Zur Bildtradition.....	S.41

6.3 Deutungsversuche.....	S.43
6.4 Lucia Brunacci – Die neue Muse.....	S.45
7. Das Thema der Medea.....	S.46
7.1 Zur Ersten und zweiten Fassung der „Medea“.....	S.47
7.1.1 Die erste Fassung der „Medea“.....	S.47
7.1.2 Die zweite Fassung der „Medea“.....	S.49
7.1.3 Die beiden ersten Medeen-Fassungen im Vergleich.....	S.52
7.1.4 Zur Problematik der Interpretation.....	S.55
7.2 Die Medeen-Fassungen von 1871 und 1873.....	S.60
7.2.1 „Medea mit dem Dolche“.....	S.60
7.2.2 „Medea an der Urne“.....	S.63
7.2.3 Zum Typus der trauernden Medea.....	S.66
7.3 Fazit Medea.....	S.69
8. “Gefällige Sujets“ - Aktmalerei in mythologischem Gewand.....	S.72
8.1 „Das Urteil des Paris“.....	S.72
8.1.1 Das Parisurteil im Kontext der Bildtradition.....	S.74
8.1.2 Zur Interpretation.....	S.77
8.2 „Ruhende Nymphe“.....	S.79
8.2.1 Das Verhältnis zur Bildtradition.....	S.80
8.2.2 Der Akt als Ausdruck von Sinnlichkeit?.....	S.82
8.3 Das Motiv der weiblichen Aktfigur in Feuerbachs Mythologien.....	S.85

9. Feuerbachs Mythologien – Sinnbilder seines reifen Stils.....	S.87
10. Modell und Mythologie – eine symbiotische Verbindung.....	S.91
10.1 Die Bedeutung der „Nanna-Bildnisse“ für Feuerbachs mythologische Werke.....	S.92
10.2 Anna Risi als Modell anderer Maler.....	S.94
10.3 Das Modellstudium, die Frage nach der Bedeutung der Naturanschauung.....	S.97
10.4 Typus und Ideal.....	S.102
11. Schlussbetrachtung.....	S.109
12. Literaturverzeichnis.....	S.116
13. Quellenverzeichnis.....	S.121

1. Einleitung

Die Glorifizierung der genuinen Schöpferkraft des Künstlers im Sinne eines Geniekults spielte für die Betrachtung und das Verständnis von Kunst im 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle. In der Epoche, die auch als „Zeitalter der Idolbildungen“ bezeichnet wird,¹ nahm das Verhältnis zwischen Künstler und Modell, welches seit der Antike immer wieder als eine mystische Verbindung wahrgenommen wird, eine zentrale Position ein. Insbesondere der traditionelle Topos der Museninspiration gewann nun vermehrt an Bedeutung, dies offenbarten auch die Künstlerromane jener Zeit. Wie Vogelberg feststellt, „...ist der Blick auf die Maler-Modell-Beziehung vor allem in der Romantik und Frühmoderne von einer übertriebenen und mit obsessiv-manischen Zügen behafteten Verehrung des weiblichen Künstlermodells geprägt.“² Auch Mildenerger verweist darauf, dass im 19. Jahrhundert einzelne Modelle „...aus ihrer passiv bestimmten Existenzform heraus[traten]“ und „in extremen Fällen [...] zum Anlaß kultischer Verehrung“ avancierten. Eine Erscheinung, die jedoch nicht gebunden an eine bestimmte Stilrichtung auftrat.³

Auch das künstlerische Schaffen Anselm Feuerbachs ist eng mit einer kulthafte anmutenden Modellbehandlung seiner beiden aufeinanderfolgenden römischen Modelle Anna Risi und Lucia Brunacci verbunden. Mit diesen beiden Frauen realisierte er seine berühmtesten Schöpfungen, denen überwiegend ein mythologisches Thema zugrunde liegt. Insbesondere das Verhältnis zu Anna Risi ist als eine der bedeutendsten Maler-Modell-Beziehungen in die Kunstgeschichte eingegangen und erregte bereits zu Lebzeiten des Malers Aufmerksamkeit.⁴ Auf die außerordentliche Bedeutung dieser Künstler-Modell-Verbindung für das Schaffen des Malers wird in der Forschung immer wieder verwiesen, während Annas Nachfolgerin Lucia hingegen meist als beliebiger Ersatz angesehen wird.⁵

Obgleich in der Forschungsliteratur zu Feuerbach immer wieder die intensive Auseinandersetzung des Malers mit seinen Modellen angesprochen wird, geschieht dies jedoch nur anhand von Einzelwerken und ohne genauer auf ihren Stellenwert innerhalb seines Gesamtschaffens einzugehen. Zwar beschäftigen sich einige Publikationen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausschließlich mit dem Feuerbachschen Modellkult, jedoch

¹ K. Lankheit, zitiert nach G. A. Vogelberg, 2005, S.5.

² G. A. Vogelberg, 2005, S.5.

³ Als Beispiele sind unter anderem das berühmte Modell der Nazarener, die erst 14jährige Winzertochter Vittoria Caldoni zu nennen oder auch die französische Schauspielerin Sarah Bernhardt, die in der Zeit des Jugendstils zu einer Kunstikone stilisiert wurde. Eine ebenfalls kultische, in geradezu okkulte Bereiche führende Verehrung erfuhr Elisabeth Siddal, die dem Kreis der Präraffaeliten Modell stand und besondere Rossetti in starkem Maße inspirierte.

⁴ Vgl. A. Hoberg, 1987, S.239.

⁵ Vgl. P. Hartwig, 1904, S.8.

sind diese - obgleich sie vielfach im Kreise der Forschungsliteratur auftauchen - der Gattung der Belletristik zuzuordnen und insofern hinsichtlich ihres wissenschaftlichen Anspruchs als eher fragwürdig zu beurteilen. Aus diesem Grunde sind sie auch für die vorliegende Untersuchung unberücksichtigt geblieben.⁶ Intensiver setzte sich erstmals Gabriele Maria Vogelberg in ihrer Dissertation unter dem Titel „Imagination und Wirklichkeit“ von 2005 mit Feuerbachs Modellbehandlung auseinander, in der diese neben weiteren Beispielen der kulthaften Modellverehrung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts behandelt wird. Ihre Analyse bleibt jedoch auf das Bildthema der Iphigenie beschränkt. Entsprechend mangelt es bisher an einer detaillierten Analyse des Feuerbachschen Modellkultes in seinem Gesamtzusammenhang.

Unter der Fragestellung „Anselm Feuerbach - Modell und Mythologie“ soll in der vorliegenden Arbeit, basierend auf dem aktuellen Stand der Feuerbach-Forschung, die Modellbehandlung des Malers in Bezug auf die von ihm bevorzugte Gattung, die Historienmalerei mythologischen Inhalts, untersucht werden. Grundlegende Fragen, die im Rahmen der Untersuchung beantwortet werden sollen, sind jene nach dem Verhältnis zwischen Modellbehandlung und kunstästhetischer Haltung des Malers, sowie den Folgen des Modellwechsel für seine mythologischen Darstellungen, unter Berücksichtigung der Untersuchung der Bedeutung Lucia Brunaccis im Vergleich mit Anna Risi. Zudem wird auf die Rolle, welche das Modellstudium im Sinne einer Naturerfahrung für den Schaffensprozess des Malers spielte, eingegangen und geklärt inwiefern von einer Idealisierung, bzw. Typisierung des Modells gesprochen werden kann.

Von der überkommenen Herangehensweise an das Werk des Malers, das in der Forschung lange Zeit - zum Teil sogar bis heute - durch den Filter der erhaltenen schriftlichen Äußerungen des Malers rekonstruierten Persönlichkeit gesehen wird, möchte ich bewusst Abstand nehmen und vielmehr den Fokus auf die Bilder selbst legen.

Eine Vielzahl der mythologischen Werke Feuerbachs ist in der Forschung bereits untersucht worden, besonders hervorzuheben sind in diesem Kontext Marianne Arndts Dissertation unter dem Titel „Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs, Studien zur Bildentwicklung“ aus dem Jahre 1968 und die Kataloge zu den Feuerbach gewidmeten Ausstellungen aus den Jahren 1976 und 2002.

Abgesehen von den Gemälden „Das Gastmahl des Plato“ und der „Amazonenschlacht“, die in der vorliegenden Arbeit nur am Rande gestreift werden, werden alle mythologischen Bilder seiner reifen Schaffenszeit analysiert. Diese Bilderauswahl liegt in dem Umstand

⁶ Zu nennen wären an dieser Stelle Emil Pirchan: Titanensturz der Liebe, Feuerbach und Nanna, Graz 1948 sowie Herbert Eulenberg: Nanna und Feuerbach, Wahn und Wirklichkeit, Wiesbaden 1946.

begründet, dass die beiden nicht eingehender zu behandelnden Themenkomplexe bereits in der Forschung ausführlich untersucht wurden⁷ und zudem für die, der Arbeit zugrunde liegenden Fragestellung, nicht in dem Maße Relevanz besitzen, da das weibliche Modell in diesen eine untergeordnete, gewandelte Funktion besitzt. Darüber hinaus impliziert das Motiv der Amazonenschlacht eine tiefgreifende Auseinandersetzung, bzw. Eingliederung in den Themenbereich des Schlachtenbildes im 19. Jahrhundert, dessen Untersuchung den Rahmen dieser Arbeit zwangsläufig sprengen würde.

Einleitend werden zunächst knapp die Biografie und die künstlerische Entwicklung des Malers vorgestellt, sowie in einem kurzen Exkurs die Problematik der Rezeptionsgeschichte, die sich im Zuge der Nachlassverwaltung ergab und das Feuerbach-Bild nachhaltig prägte, dargelegt. Auch seine Zuschreibung zum Kreis der sogenannten Deutsch-Römer soll an dieser Stelle Erwähnung finden. Als Grundlage der Beschäftigung mit Feuerbachs Bildern werden daraufhin seine kunstästhetischen Anschauungen, die als elementar für das Verständnis des Schaffens des Malers zu betrachten sind, genauer beleuchtet. Sowohl Feuerbachs Leitgedanke der Poesie, als auch die Vorbildhaftigkeit der antiken Kunst werden in diesem Zusammenhang erörtert.

Dem schließt sich unter Punkt 3. die Betrachtung der Bildnisse Anna Risis an, die hinsichtlich seiner künstlerischen Beschäftigung mit ihr als Modell eine zentrale Rolle spielen.

Im Folgenden werden einzelne mythologische Werke vorgestellt. Im Zentrum stehen dabei die Iphigenie- und Medea-Thematik (Punkt 5 und 7.). Diese stellen fundamentale Bildgegenstände innerhalb des Oeuvres Feuerbachs dar, die ihn über Jahre hinweg immer wieder beschäftigten und von denen er mehrere Fassungen schuf. Aufgrund der über Jahre andauernden Auseinandersetzung Feuerbachs mit diesen Stoffen und der Notwendigkeit, die einzelnen Fassungen gemeinsam zu analysieren, können die ausgewählten Bilder insgesamt nicht in einer chronologisch korrekten Abfolge vorgestellt werden. Ein weiteres, hinsichtlich seines programmatischen Anspruches bedeutsames Bild stellt das Gemälde „Orpheus und Eurydike“ dar (Punkt 6.), welches dennoch in der Forschung noch nicht einer umfassenden Analyse unterworfen worden ist. Anhand dieses Werkes kann exemplarisch die konkrete malerische Umsetzung der kunsttheoretischen Vorstellungen Feuerbachs veranschaulicht sowie der sich vor der Entstehung des Bildes ereignete Modellwechsel und dessen Folgen für das Schaffen des Malers thematisiert werden.

⁷ Unter anderem wurde eine Ausstellung in der Alten Nationalgalerie in Berlin 1992 allein den beiden Fassungen des „Gastmahls“ gewidmet; siehe Claude Keisch: Um Anselm Feuerbachs "Gastmahl", Ausst. Kat., Karlsruhe 1992.

Darüber hinaus werden zwei weitere Bildthemen behandelt, die eher als „gefällige Sujets“ innerhalb seines Gesamtwerks bezeichnet werden können, das „Urteil des Paris“ und „Ruhende Nymphe“, die ebenfalls von der Forschung bislang nicht eingehender untersucht wurden. Diese beiden Gemälde sind insofern interessant, als dass in diesen erstmals weibliche Akte in mythologischer Verkleidung auftauchen. Die in diesem Kontext angestellten Vergleiche sowohl zur zeitgleichen französischen Salonmalerei als auch zu den Aktdarstellungen seines Künstlerkollegen Böcklin dienen nicht nur der Erläuterung der spezifischen Gestaltungsweise äußerst populärer Motive durch Feuerbach, sondern können auch Aufschluss in Hinblick auf seine Modellinszenierung geben.

In umfassenden Bildanalysen sollen die Werke hinsichtlich ihrer Umsetzung der ihnen zugrunde liegenden mythologischen Erzählung, bzw. ihrer Abhängigkeit von möglichen literarischen Vorlagen betrachtet werden. Zudem soll sowohl ihr Verhältnis zur bestehenden Bildtradition, als auch - Bezug nehmend auf den einleitenden Textteil unter Punkt 3 - die Umsetzung seiner kunsttheoretischen Zielsetzung näher beleuchtet werden. Ebenfalls wird die Problematik, die sich hinsichtlich der Ausdeutung einzelner Arbeiten - insbesondere der zweiten Fassung der Medea - in der Forschung ergibt, Erläuterung finden. Innerhalb der Bilduntersuchungen soll nicht nur die Bedeutung der Arbeit mit dem Modell hinsichtlich der Entwicklung und Umsetzung von Kompositionsideen, sondern auch die jeweilige Inszenierung des Modells erforscht werden.

Unter Punkt 9 werden die Grundzüge der mythologischen Arbeiten Feuerbachs in einem Zwischenfazit kurz zusammengefasst. Ausgehend von den herausgearbeiteten Ergebnissen der Bildanalysen wendet sich die Arbeit im nächsten Komplex ausführlich der Bedeutung des Modells für das künstlerische Schaffen Feuerbachs und der spezifischen Verbindung von Modellinszenierung und Umsetzung mythologischer Themen zu. Insbesondere die Bedeutung der werkzentralen „Nanna-Bildnisse“ soll in diesem Zusammenhang thematisiert werden. Zudem ermöglicht der bemerkenswerte Aspekt, dass Anna Risi nicht nur als Modell für Feuerbach fungierte, sondern zuvor bereits als Modell für den englischen Maler Leighton gearbeitet hat, einen interessanten Vergleich in Hinblick auf den Umgang mit ihr als Modell. Die Gegenüberstellung ist insbesondere für die Beurteilung der Form der Idealisierung Feuerbachs interessant und aus diesem Grund für die beiden nachfolgenden Punkte bedeutsam, die sich in Auseinandersetzung mit den Positionen der Forschung der Frage nach der Bedeutung des Modellstudiums im Sinne einer Naturerfahrung und der

Entwicklung eines Ideal-Typus widmen.⁸ Auf diese Weise kann die Funktion des Modells innerhalb der Werkgenese genauer definiert werden.

Im Rahmen der Schlussbetrachtung werden die Ergebnisse unter Punkt 11 nochmals zusammengefasst und die Bedeutung des Modells für die Umsetzung der Historienbilder mythologischen Inhalts Feuerbachs dargelegt. Zudem wird seine Einordnung und Beurteilung in Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte der Malerei im 19. Jahrhundert beleuchtet.

2. Biografie und künstlerische Entwicklung

Anselm Feuerbach wurde am 12. September 1829 in Speyer als Sohn eines bedeutenden Archäologen geboren. Sein Vater weckte schon früh sein Interesse an der griechischen Mythologie und der antiken Kunst.⁹ Wie der Maler selbst rückblickend bemerkte: „So wurde mir eigentlich die Klassizität mit der Muttermilch eingetränkt...“.¹⁰ Seine künstlerischen Ambitionen wurden nach Kräften durch die Eltern gefördert, vor allem durch seine Stiefmutter Henriette, die ihre ganze Aufmerksamkeit auf ihn richtete und für ihn die wichtigste Bezugsperson werden sollte.

1845 brach Anselm das Gymnasium frühzeitig ab, um sich an der Düsseldorfer Akademie einzuschreiben.¹¹ Die seit 1826 von Wilhelm Schadow geleitete Institution zählte zu den bedeutendsten Zentren der Kunstausbildung, deren Einfluss sogar über die Grenzen Deutschlands hinausreichte. Obgleich sich Feuerbach in späteren Jahren äußerst abfällig über den Düsseldorfer Lehrbetrieb und die Fähigkeiten seines Lehrers Schadow äußerte, hat ihn dessen Kunstanschauung in entscheidendem Maße geprägt. (Siehe Punkt 3.) Auf der Suche nach „Höherem und Besserem“ verließ Feuerbach 1848 die Düsseldorfer Akademie, um für zwei Jahre nach München überzusiedeln.¹² Mit großem Eifer widmete er sich dem Studium der alten Meister in der Pinakothek, vor allem die Werke Rubens’,

⁸ Die in diesem Zusammenhang verwendeten Begriffe des „Naturstudiums“, der „Naturanschauung“ und der „Naturerfahrung“ beziehen sich auf die direkte Anschauung des lebenden Modells als einem „Naturobjekt“ gegenüber der Malerei als reinem Gedankenkonstrukt und werden deshalb synonym mit dem Begriff des Modellstudiums gebraucht. Keineswegs impliziert die Verwendung dieser Termini, die eng mit der Arbeitsweise der Maler des Realismus verbunden sind, eine Anlehnung des Malers an diese Stilrichtung, sondern bezieht sich auf den Arbeitsprozess, in dem das lebendige Objekt quasi als Arbeitsmaterial fungiert.

⁹ M. Annibali, 2002, S.63, D. Kupper, 1993, S.11-21.

¹⁰ Vermächtnis, 1992, S.24.

¹¹ Mit der Aufnahme seines Studiums setzte auch der Briefwechsel mit seiner Stiefmutter ein, den er bis zu seinem Tod führen sollte. Die erhaltenen, insgesamt ungefähr 1000 Seiten umfassenden Briefe des Malers sind 1911 erstmals durch Uhde-Bernays publiziert worden. Es handelt sich dabei um die Korrespondenz eines Zeitraums von beinahe 35 Jahren. Sowohl den Großteil ihrer Antwortbriefe als auch eine unbestimmte Anzahl von Feuerbachs Schreiben sind jedoch von Henriette vernichtet worden. (Vgl. D. Kupper, 2002, S.82.)

¹² Briefe, 1911, Bd. I, S.118.

van Dycks und Murillos begeisterten ihn. Zudem erhielt er wichtige Anregungen von Karl Rahl, dem sich Feuerbach alsbald anschloss und der ihn mit dem Kolorismus der venezianischen Malerei vertraut machte.¹³ 1850 begab sich Feuerbach nach Antwerpen, um in dem begrenzten, der Familie zur Verfügung stehenden Rahmen, sein Studium weiterführen zu können.¹⁴ Aber bereits 1851 verließ Feuerbach Antwerpen wieder, um in der Hoffnung auf größere künstlerische Freiheit, nach Paris zu reisen. Während dieses ersten Parisaufenthaltes kopierte er fleißig im Louvre; vor allem interessierte ihn die Malerei der italienischen Renaissance, die wegweisende Bedeutung für ihn haben sollte.¹⁵ Ein Jahr später trat Feuerbach in das Atelier Coutures ein, dessen Einfluss seine Malerei ebenfalls nachhaltig prägte.¹⁶

Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten verließ Feuerbach Paris 1854 überstürzt und reiste nach Karlsruhe, wo Henriette seit dem Tod von Anselms Vater lebte. Seine Werke stießen jedoch beim deutschen Publikum nicht auf die erhoffte Anerkennung.¹⁷

Ausgestattet mit einem Stipendium des badischen Landesherrn brach Feuerbach 1855 gemeinsam mit dem befreundeten Dichter Joseph Victor von Scheffel nach Italien auf. Aufgrund der Ablehnung seines Gönners gegenüber Feuerbachs Gemälde „Poesie“ kam es jedoch bereits ein Jahr später zum Bruch. Zutiefst enttäuscht reiste Feuerbach nach Rom, wo er bis 1873, abgesehen von kurzen Aufenthalten in Deutschland arbeitete. Die 60iger Jahre bildeten die produktivste Zeit innerhalb des Gesamtschaffens Feuerbachs. Dies kann

¹³ Zu der Bedeutung Rahls für die Entwicklung Feuerbachs siehe W. Leitmeyer, 2002, S.17; D. Kupper, 1993, S.37; E. Mai, 1987, S.84.

¹⁴ Es war vor allem die maltechnische Raffinesse der belgischen Schule, welche viele deutsche Maler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Antwerpen zog. Auch Feuerbach spricht immer wieder in den Briefen jener Zeit von den „belgischen Effekten“, die er sich anzueignen suchte. (Briefe, 1911, Bd. I, S.244.) Der Versuch Feuerbachs, die effektvolle Malerei seines Lehrers Wappers zu imitieren, ist in dieser Zeit deutlich an seinen Werken ablesbar. Kupper führt in diesem Zusammenhang das Gemälde „Junge Hexe“ an. Sowohl der kräftige Farbenreichtum, als auch die deutliche Herausarbeitung von Stofflichkeiten, sowie die Bemühung um eine dramatische Inszenierung mit Hilfe diagonaler Kompositionslinien spiegeln Feuerbachs Streben nach einer Annäherung an die Malerei seiner Antwerpener Lehrer wieder. Doch auch die Antwerpener Akademie stellte für ihn eine Enttäuschung dar: 1851 schreibt er „hier gilt bloß Wirkung und frappante Natur, selbst wenn sie unschön ist. Ich habe oft Sehnsucht nach einem höheren, idealischen Kunsttreiben.“ (Briefe, 1911, Bd. I, S.249.)

¹⁵ Vgl. J. Ecker, 2002, S.35; W. Leitmeyer, 2002, S.112.

¹⁶ Couture verdankte er die Lösung, von der, wie er schreibt, „deutschen Spitzpinselei“. (Vermächtnis, 1992, S.52.) Tatsächlich schlägt sich der Einfluss Coutures in der zeitweiligen Veränderung der Malweise Feuerbachs nieder, die sich nun durch einen breiteren, pastosen Farbauftrag auszeichnet. (D. Kupper, 1993, S.48.)

¹⁷ Die konservativen deutschen Kunstkritiker reagieren mit Unverständnis und Befremden auf seine Bilder französischer Manier. (Vgl. W. Leitmeyer, 2002, S.19.) Ein wichtiges Werk dieser Periode ist der „Tod des Pietro Aretino“ von 1854, welches sowohl hinsichtlich seiner Formoffenheit und der Entfaltung des Kolorits als auch in Bezug auf die dramatische Inszenierung einen künstlerischen Wandel offenbart. Die Orientierung an der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts, insbesondere an Veronese, ist augenfällig. Nicht nur das Kolorit, sondern auch die Schilderung der Szene vor einer architektonischen Einfassung sowie der gezeigte Frauentypus sind Veronese verpflichtet. Dieser Einfluss ist allerdings, wie Theissing bemerkt, „...modifiziert durch französische Anregungen, insbesondere durch Couture.“ (H. Theissing, 1976, S.72.)

nicht zuletzt auf die Arbeit mit seinem Modell Anna Risi zurückgeführt werden, die er 1860 kennen lernte und die fünf Jahre lang als Modell und Geliebte sein Leben teilte. Als sie ihn 1865 verließ, löste dieser Verlust eine Monate andauernde Schaffenskrise aus. Erst ein Jahr später fand er in Lucia Brunacci ein neues Modell, mit dem er fortan arbeitete. Auch der Zuspruch durch den Freiherrn Adolf Friedrich von Schack regte den Künstler zur Umsetzung einer Reihe von bereits geplanten Arbeiten an. Seit 1862 führte Feuerbach Aufträge für den Mäzen aus, der eine Privatsammlung zeitgenössischer Malerei zusammenstellte und neben Lenbach auch Böcklin und Marées förderte. Insgesamt fertigte Feuerbach elf Arbeiten für diesen Mäzen, bis es 1868 zum Zerwürfnis kam.¹⁸

Im August 1872 folgte Feuerbach seiner Berufung zum Professor der Meisterklasse der Historienmalerei an der Wiener Akademie. In Wien hatte er jedoch keinen leichten Stand; die neue Konkurrenzsituation mit dem erfolgverwöhnten Hans Makart und die Intrigen seiner Kollegen machten ihm schwer zu schaffen. Nachdem seine Bilder bei der Ausstellung im Wiener Kunstverein einmündig in der Presse verspottet wurden, isolierte sich Feuerbach, schwer getroffen und zutiefst enttäuscht, immer mehr und erwog die Aufgabe seiner ungeliebten Stellung.¹⁹ Als sich infolge einer zugezogenen Lungenentzündung sein Gesundheitszustand rapide verschlechterte, reichte er 1876 ein Entlassungsgesuch ein. Noch im selben Jahr zog er sich desillusioniert, entkräftet und depressiv nach Venedig zurück. Resigniert arbeitete er kaum noch und wartete vergebens „auf den Anlauf zum neuen Leben [...] von außen...“.²⁰ Einsam verstarb Feuerbach am 4. Januar 1880 vermutlich an einem Herzschlag im Hotel Luna in Venedig.²¹

2.1 Zur Problematik der Rezeption

In der Einleitung des Speyerer Katalogs, einer dem Maler gewidmeten Ausstellung aus dem Jahre 2002, wird Feuerbach zu den „bedeutendsten Vertretern der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert“ gezählt.²² Obgleich sein künstlerisches Schaffen bereits zu Lebzeiten als umstritten zu bezeichnen ist und er lange Zeit von der Wissenschaft etwas stiefmütterlich behandelt wurde, konnte Feuerbach sich diesen Platz in der Kunstgeschichte sichern.²³

¹⁸ Vgl. W. Leitmeyer, 2002, S. 20-25.

¹⁹ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.237.

²⁰ Briefe, 1911, Bd. II, S.383.

²¹ Vgl. W. Leitmeyer, 2002, S.28-29; D. Kupper, 1991, S.94.

²² C. Ewigleben, 2002, S.9

²³ Bis heute wird in der Literatur zum Teil die Frage aufgeworfen, wodurch diese Stellung überhaupt zu rechtfertigen sei. (Vgl. D. Kupper, 1993, S.7/123.)

Zwar erfreute sich Feuerbach zu Lebzeiten durchaus eines gewissen Bekanntheitsgrades und er wurde auch zu jeder Ausstellung zugelassen, die er beschickte, dennoch gelangte er zeitlebens nicht zu dem von ihm erwünschten Erfolg und geforderten Anerkennung.²⁴ Erst nach seinem Tod und in Folge der Berliner Jahrtausendausstellung von 1906, die im Sinne einer Wiederentdeckung sogar als „Feuerbach-Ausstellung“ bezeichnet wurde, begann sich ein breiteres Publikum für seine Kunst zu interessieren. Es kam nun vermehrt zu privaten wie auch öffentlichen Ankäufen und eine Vielzahl an Publikationen zu seiner Person wurde zwischen 1910 und 1930 herausgegeben.²⁵ Wie Vey es formuliert, setzte nun „...eine seltsame nachträgliche Entdeckungsgeschichte ein...“ und das Leben des Malers als „...Muster heroischen Scheiterns [...] wurde zum Besitz jedes `gebildeten Deutschen`“ erklärt.²⁶ Ausschlaggebend für diese zunehmende Popularität waren jedoch weniger die Bilder Feuerbachs als vielmehr das von seiner Stiefmutter Henriette editierte sogenannte „Vermächtnis“, welches 1882 erstmals erschien und sowohl auf Briefen als auch unfer-tigen Aufzeichnungen des Malers basierte. Hinsichtlich des Quellenwertes ist das „Vermächtnis“ jedoch äußerst kritisch zu betrachten, da die Schriftzeugnisse des Malers, zugunsten des Erfolgs der Publikation und der damit verbundenen Rehabilitation ihres Sohnes durch Henriette stark verfremdet wurden.²⁷

Wie Zeller feststellt, war „der Preis der Popularisierung [...] das Mißverständnis Feuerbachs als eines rückwärtsgewandten Klassizisten...“.²⁸ In der wilhelminischen Ära, der Zeit des Kulturpessimismus, fungierte er als eine Art Identifikationsfigur für das gebildete Bürgertum.²⁹ Einer sachlich-nüchternen Auseinandersetzung und vor allem auch der Eingliederung in die allgemeine Entwicklungsgeschichte stand diese Stilisierung Feuerbachs um die Jahrhundertwende durchaus im Wege. Während zunächst die extreme Überhöhung und die ihm in den manipulierten Lebenserinnerungen zugeschriebene Sonderrolle des verkannten Genies eine Eingliederung in die Entwicklungsgeschichte der Kunstgeschichte ausschloss, begegnete man der angeblich rückwärtsgewandten, ohne

²⁴ Vgl. H. Vey, 1976, S.7; H. Theissing, 1967, S.64.

²⁵ Vgl. D. Kupper, 1993, S.119.

²⁶ H. Vey, 1976, S.7.

²⁷ Die von Henriette vorgenommene Manipulation und der sich daraus ergebende Streit mit Allgeyer um den handschriftlichen Nachlass des Malers sind hinlänglich in der Forschung untersucht worden und sollen an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Zu den von Henriette vorgenommenen Veränderungen siehe Zeller, 1967, S.58-60 sowie D. Kupper, Phil. Diss. Berlin 1989.

²⁸ M. Zeller, 1987, S.57.

²⁹ Zudem kann das neuerliche Interesse an der Malerei Feuerbachs in dieser Zeit auf die gleichzeitig wachsende Ablehnung gegenüber der sich entwickelnden innovativen Kunst der Avantgarde zurückgeführt werden. Wie Kupper bemerkt, bot „Feuerbachs Werk, seine klassischen Themen [...] die Möglichkeit, angesichts der politischen und kulturellen Verunsicherung die ins Wanken geratenen Fundamente des humanistischen Bildungsguts zu sichern.“ (D. Kupper, 1993, S.120.)

Nachfolge bleibenden Malerei Feuerbachs nach dem zweiten Weltkrieg ohne großes Interesse, bzw. verdamnte sie als einen Irrweg, der ins Nichts führe. Zwar wurde die „überzeitliche Bedeutung“ seiner Werke im Sinne des Erfassens des „Ewig-Schönen“ durchaus erkannt, gleichzeitig aber auch das „Beziehungslose ihres Ideals“ und das Zelebrieren eines „einseitigen Kultus des Schönen“ bemängelt.³⁰

Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein variierten die Meinungen über Befähigung und Bedeutung Feuerbachs und spaltete die Interpreten seines Werkes in enthusiastische Anhänger und vehemente Gegner.³¹

Die historische Wirklichkeit genauer zu untersuchen, setzte sich erstmals die Ausstellung 1976 in der Karlsruher Kunsthalle zum Ziel. Obgleich man sich bewusst war, dass Feuerbach „...keine prägende Gestalt, kein großer Beweger...“³² innerhalb der Kunstentwicklung im Verlauf des 19. Jahrhunderts gewesen ist und seine Malerei nicht zukunftsweisende Bedeutung besessen hat, war man erstmals um eine Art „neutrale“ Wiederentdeckung bemüht. Basierend auf einem kritischen Umgang mit den überkommenen Schriftquellen, intendierten die Ausstellungskonzeptoren, einen neuen Blick auf Feuerbachs Werke zu geben.³³ Die nächste umfangreiche Feuerbach gewidmete Ausstellung ereignete sich 2003 im Historischen Museum der Pfalz in seiner Geburtsstadt Speyer. Als große Retrospektive war man um eine umfangreiche Werkschau und facettenreiche Beleuchtung der Entwicklung und des Schaffens des Malers bemüht.

2.2 Zuschreibung zum Kreis der Deutsch-Römer

Zusammen mit Böcklin und Marées wird Feuerbach in der Forschung dem Kreis der sogenannten Deutsch-Römer zugeschrieben. Dieser Begriff ist jedoch insofern irreführend, als er suggeriert, dass es sich bei den Malern, die unter diesem subsummiert werden, um eine homogene Künstlergruppe gehandelt habe.³⁴ Alle drei zog es, nachdem sie eine akademische Ausbildung in Deutschland genossen hatten, nicht in die moderne Kunstmetropole Paris, sondern nach Italien. Vorrangig waren sie in der Stadt Rom tätig, die für ihre jeweilige Entwicklung von entscheidender Bedeutung werden sollte. Wie Heilmann konstatiert, wird „das Phänomen der Deutsch-Römer...“ wie er es nennt „...erst verständlich durch die Anbindung eines jeden an die Folie der historischen und geistesgeschichtlichen

³⁰ K. Scheffler, Bd.4, 1906, S.36; J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S.216; H. Vey, 1976, S.9.

³¹ Vgl. D. Kupper, 1993, S.8.

³² H. Vey, 1976, S.9.

³³ Vgl. H. Vey, 1976, S.9.

³⁴ Vgl. E. Mai, 1987, S.80.

Zusammenhänge in ihren divergierenden Strömungen.“³⁵ Gemeinsam war diesen Künstlern eine programmatische, wenn auch auf unterschiedlichen Wegen angestrebte „...Verlebendigung der klassischen Antike, bzw. der italienischen Renaissance.“³⁶ Zudem teilten sie ein ähnliches Schicksal, insofern, als ihre Arbeiten auf Unverständnis und Ablehnung beim zeitgenössischen Publikum und den Kritikern stießen.³⁷ Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass sie ein einheitlicher Stil einte. Trotz gewisser formaler Gemeinsamkeiten gingen alle drei ihren eigenen Weg und gelangten zu sehr unterschiedlichen spezifischen künstlerischen Artikulationsweisen.³⁸ Aus diesem Grund wird in der Forschung überwiegend die singuläre Stellung Feuerbachs, Böcklins und Marées betont und Vergleiche werden in erster Linie nur zur Untermauerung der individuellen künstlerischen Ausprägung der drei Maler angestellt.

3. Zur Kunstanschauung Feuerbachs

3.1 Poesie als Schlüsselbegriff des Schaffens Feuerbachs

Feuerbachs Schaffen wird, wie aus seinen zahlreichen Briefen hervorgeht, von idealistischen Vorstellungen bestimmt, die im Sinne immer wieder auftauchender Schlüsselbegriffe als höchstes Ziel seiner Kunst deklariert werden. Neben Schönheit wird vor allem Poesie zu einem zentralen Leitmotiv in den Werken des Malers und seiner geistigen Auseinandersetzung mit diesen. Im Hinblick auf die Erhebung des poetischen Charakters als primäres Anliegen der Malerei stellt Feuerbach allerdings keine singuläre Erscheinung im 19. Jahrhundert dar. Vielmehr handelt es sich um eine weitverbreitete ästhetische Vorstellung, die vor allem von akademischer Seite vertreten wurde. Wie Leitmeyer aufzeigt, waren „Vorrangigkeit der Idee und poetischer Inhalt [...] Grundforderungen, die bereits Friedrich Schelling und die Romantiker Novalis, Tieck und Wackenroder an die Kunst gestellt haben.“³⁹ Diese romantische Poesie-Idee prägte nachhaltig die Kunstanschauung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Insbesondere in den Lehrsätzen bestimm-

³⁵ C. Heilmann, 1987, S.12.

³⁶ C. Heilmann, 1987, S.12.

³⁷ Allein Böcklin war im letzten Jahrzehnt seines Lebens noch Erfolg und öffentliche Anerkennung vergönnt, während Feuerbach und Marées einsam und unverstanden beide im Alter von nur 50 Jahren verstarben - Feuerbach 1880 und Marées 1887.

³⁸ Sowohl Kupper, als auch Heilmann verweisen darauf hin, dass sich unter den sogenannten Deutsch-Römern nur in sehr geringem Maße ein künstlerischer Austausch, bzw. eine gegenseitige Beeinflussung ereignete hat. Auch in den überkommenen Stellungnahmen zu den Arbeiten ihrer Kollegen grenzten sie ihr Schaffen vehement voneinander ab. (Vgl. D. Kupper, 1993, S.65; C. Heilmann, 1987, S.12.) Zu den divergierenden künstlerischen Zielsetzungen der drei Maler siehe C. Heilmann, 1987, S.11-18.

³⁹ W. Leitmeyer, 2002, S.15.

unter Akademien wurde das romantische Poesie-Ideal tradiert. In diesem Kontext kann Feuerbachs Studienzeit an der Düsseldorfer Akademie hinsichtlich der Entwicklung seines Poesiebegriffs als bedeutende und prägende Erfahrung gewertet werden. Mit seinem Streben nach einer poetischen Kunst als der bedeutendsten Aufgabe eines Künstlers, entsprach er der in Düsseldorf propagierten Lehrmeinung, wie sie in erster Linie durch den Direktor Wilhelm Schadow vertreten wurde. Der poetische Gehalt stellte für Schadow das bedeutsamste Kriterium eines wahren Kunstwerkes dar, der diesem erst Größe und Qualität verleihe; eine Ansicht die er unter anderem mit Couture, Feuerbachs Lehrer in Paris, teilte.⁴⁰ Von den Grundsätzen der Nazarener, als auch der klassizistischen Tradition ausgehend, sah Schadow die Aufgabe „wahrer“ Kunst in der idealen Schilderung erhabener Bildgedanken.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang Schadows Verhältnis zum Studium der Natur. Wie Mai es formuliert, gilt er als „unbestritten[er] Urheber und Vater des Modell-naturalismus der Düsseldorfer Schule“.⁴¹ Nach Ansicht Schadows visualisiert „das Kunstwerk [...] eine verwirklichte Idee, fehlt die ideale Vorstellung, so verdient es nicht den Namen eines solchen, fehlt aber die naturgemäße Wirklichkeit, so bleibt es mindestens ein unvollkommenes Kunstwerk.“⁴² Wie aus diesem Zitat hervorgeht, wurde dem Studium nach der Natur im Düsseldorfer Lehrbetrieb zwar großer Wert beigemessen, sie sollte aber nicht um ihrer selbst willen wiedergegeben werden, wie es die Künstler des Realismus forderten.⁴³ Dennoch erfüllte das Naturstudium eine wichtige Funktion, da sich, wie Mai aufzeigt, die poetische Empfindung „...als Ausdruck der [...] Geistesschöpfung und Wahrheit“ nur durch die Vollendung des Handwerks adäquat artikulieren könne.⁴⁴ In der Praxis arbeiteten die Akademieschüler demgemäß nicht nur nach Gipsabgüssen und Stichen, sondern auch nach dem lebenden Modell. „Der spezifische Ansatz der Düsseldorfer Malerschule...“ lag somit, wie Leitmeyer konstatiert, „...in der Synthese des poetischen Gedankens, der dem Bild zugrunde liegen soll[te], und der naturgemäßen Ausführung des Werkes.“⁴⁵ Eine Verbindung, die für Feuerbachs Malerei charakteristisch werden sollte. (Siehe Punkt 10.3.)

Den jungen Feuerbach scheinen bereits Schadows Anschauungen in starkem Maße beeinflusst zu haben. Wie seine schriftlichen Äußerungen belegen, begann er sich intensiv

⁴⁰ Vgl. E. Mai, 1987, S.83/2010, S.126.

⁴¹ E. Mai, 2010, S.129.

⁴² W. Schadow, 1854, S.82.

⁴³ Vgl. E. Mai, 2010, S.127.

⁴⁴ E. Mai, 2010, S.126.

⁴⁵ W. Leitmeyer, 2002, S.15.

mit der Poesie-Vorstellung auseinander zu setzen. Bereits 1846 verkündete er in einem Brief an seine Eltern: „Ich glühe vor Sehnsucht, das darzubringen, was ich fühle und will, ich möchte nicht bloß Nachäffer und Anstreicher nach der Natur werden, ich möchte gerne Seele, Poesie haben, es schlummert in mir, aber es muss geweckt werden [...] Es tauchen mir oft wunderliche Ideen auf, Träume, Fantasien, ich fürchte mich vor der Nüchternheit und Hohlheit, die die jetzige Welt regiert...“⁴⁶ Schimpf weist hinsichtlich dieser Textpassage darauf hin, dass Feuerbach in dieser bereits „...den Hauptwesenszug seiner Kunst formuliert, der als Leitlinie sein gesamtes Werk durchzieh[en sollte].“⁴⁷

Feuerbach griff nicht nur häufig Themen auf, denen ein lyrischer Stoff zugrunde lag, sondern es verband sich mit seiner Malerei auch der Anspruch, sich der Dichtung als solcher anzunähern. Der sich durch die Epochen hindurch zu einem Topos entwickelte Vergleich zwischen Dichtung und Malerei spielte auch in der Kunstanschauung des 19. Jahrhunderts noch eine wichtige Rolle.⁴⁸ Wie Kupper bemerkt, hat „...die als Folge des Laokoon-Streits tradierte Frage des *Ut pictura poesis* und *Ut poesis pictura* – also dem Rangstreit zwischen Dichtung und Malerei - die Malerei-Poesie, die literarische Grundlage der Malerei Feuerbachs begründet.“⁴⁹ Feuerbachs Haltung bezüglich dieses Diskurses spiegelt allerdings weniger eine Erhebung der Malerei über die Gattung der Dichtkunst, als vielmehr den Glauben an eine ursprüngliche Verbundenheit der beiden Kunstzweige. Er bemerkte diesbezüglich: „Wenn der Dichter malt und der Maler dichtet, so betreten beide nur einen kleinen Teil des Gebietes, über welchen sie zu herrschen berufen sind.“⁵⁰ Diese Vorstellung entspricht der Auffassung Horaz', wie er sie in seiner Schrift „*Ars poetica*“ aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. darlegt. Erstmals verglich dieser die Malerei mit der Dichtkunst und

⁴⁶ Briefe, 1911, Bd. I, S.93.

⁴⁷ H. Schimpf, 1982, S.54. Es ist davon auszugehen, dass Feuerbach, unabhängig von der praktizierten Lehre Schadows, durch die Lektüre bedeutender romantischer Schlüsselwerke eines Tiecks, Wackenroders und Novalis, für die er sich bereits in früher Jugend begeisterte mit dem romantischen Poesiegedanken in Berührung kam. Ecker weist diesbezüglich darauf hin, dass Feuerbach mit seinem Streben nach der Poesie als „edlem Ziel [...] die Anschauung von Poesie, wie sie Novalis in seinem 'Heinrich von Ofterdingen' formuliert“, teilte. (J. Ecker, 2002, S.32.) Auch die Zuordnung des Poetischen zu einer transzendenten Traumwelt, wie auch die Gegenüberstellung dieser poetischen Traummetaphorik der prosaischen Lebenswirklichkeit, bildet eine Parallele zu romantischem Gedankengut. In Feuerbachs schriftlichen Äußerungen wird dieses empfundene Spannungsgefühl von der Trivialität der ihn umgebenden Realität und der verklärten Welt des Traumes mehrfach thematisiert. (Vgl. H. Theissing, 1967, S.74.)

⁴⁸ Während bei den antiken Schriftstellern, wie Horaz und Aristoteles keine eindeutige Bewertung, bzw. Hierarchisierung der einzelnen Gattungen aufgestellt wird, erfuhr der sogenannte Paragone-Streit in der Renaissance eine immense Bedeutung. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts propagierte Gotthold Ephraim Lessing im Rahmen seiner Laokoon-Abhandlung ein Ende des Rangstreites der Künste aufgrund der unterschiedlichen Konzeptionen der Malerei und Dichtung, die eine prinzipielle Unvergleichbarkeit der Gattungen bedinge. Nichts desto trotz war der Paragone-Gedanke auch im 19. Jahrhundert weiterhin existent. (Vgl. A. Schnitzler, 2007, S.37-39; T. W. Gaegtgens/U. Fleckner, 1996, S.257.)

⁴⁹ D. Kupper, 1993, S.27.

⁵⁰ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.46.

erkannte im Sinne des „ut pictura poesis“ eine enge Bindung zwischen diesen beiden Gattungen.⁵¹

Die Beseelung der Malerei wird zum erklärten, höchsten Ziel der künstlerischen Bestrebungen Feuerbachs. Zwar zeigt er sich hinsichtlich seines Poesie-Verständnisses deutlich durch die Forderungen seines Düsseldorfer Lehrers Schadow und die Düsseldorfer Lehrmeinung, in der noch spätromantisches Gedankengut weiterlebte, geprägt. Ausgehend von diesen entwickelte er den Begriff jedoch insofern für sich weiter, als er ihn dezidiert mit seinem Antiken-Ideal verknüpfte.

3.2 Die Antike als Vorbild

In der Kunst der Antike sah Feuerbach den Poesie-Gedanken verwirklicht und wünschte „...sich zurück[zu]flüchten zu den alten Göttern, die in seliger, kräftiger, naturwahrer Poesie den Menschen darstellen wie er sein sollte...“.⁵² Als prägend und richtungweisend für Feuerbachs Schaffen können in diesem Bezug die kunstästhetischen Anschauungen seines Vaters bezeichnet werden, mit dessen Schriften er sich intensiv auseinandersetzte.⁵³ Basierend auf „...Winkelmanns Glauben, daß allein die Rückkehr zur griechischen Kunst als dem selbst von der Renaissance kaum erreichten Ideal künstlerischer Form, Schönheit und Ethos der verdorbenen Welt Heilung bringen könne...“, hebt Feuerbach d. Ä. in seinem bedeutenden Traktat über den „Vaticanischen Apoll die Lebendigkeit und Beseeltheit antiker Kunstwerke hervor.“⁵⁴ Den Poesiebegriff verwendete er allerdings primär im Kontext der Umschreibung griechischer Skulpturen. Ausgehend von der Überzeugung seines Vaters, nach dessen Ansicht insbesondere die Plastik des 4. Jahrhunderts v. Chr. den Inbegriff überzeitlicher Schönheit darstellte, fungierten vor allem antike Skulpturen jener Epoche als bedeutendes Vorbild für Feuerbach, da diese „...die natürliche

⁵¹ Vgl. Horaz, *Ars poetica*, übers. und hrsg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2008.

⁵² Briefe, 1911, Bd. I, S.93.

⁵³ Der Maler verwies selbst mehrfach auf die richtungsweisende Bedeutung der Schriften seines Vaters für sein künstlerisches Schaffen; „den Geist des teuren Vaters [zu] verherrliche[n]“ hatte er sich zum Ziel gesetzt. (Briefe, 1911, Bd. I, S.269.)

⁵⁴ Vgl. F. Baumgart, 1974, S.51. Wie Schrader bemerkt, hatten Winkelmanns Abhandlungen als „...Ausgangspunkt ästhetischer Theorienbildungsprozesse...“ eine immense Wirkung. (M. Schrader, 2005, S.20/19.) Einen zeitaktuellen Bezug herzustellen war ein wesentliches Anliegen Winkelmanns, der eine grundlegende Erneuerung der Kunst, bzw. der Historienmalerei zu indizieren bestrebt war. In seinen „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“ von 1756 proklamiert er aus diesem Grund keine „...allgemein[e] Forderung der Antikennachahmung [...], sondern auf neuartige Weise, was das Wesen des Antiken sei wie und warum es unter dem Blickwinkel der Gegenwart nachzuahmen sei und wogegen sich das Nachahmungspostulat richte.“ (T. W. Gaegtens/U. Fleckner, 1996, S.235.)

Sprache der Seele“ auszudrücken vermochten.⁵⁵ Es ist im Übrigen bezeichnend, dass Feuerbach in Hinblick auf die Beschreibung seiner eigenen Bilder auch immer wieder die Worte Winkelmanns von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ aufgreift.⁵⁶

Diese leidenschaftliche Hinwendung zur Antike und ihrer Kunst musste Feuerbach schließlich nach Italien führen. Insbesondere Rom verkörperte für ihn einen idealen, göttlichen Ort der Offenbarung, der seiner Kunst eine neue Wende geben sollte.⁵⁷ „Rom war mein Schicksal.“⁵⁸ Diesen bedeutungsschweren Ausspruch Feuerbachs überliefert uns sein enger Freund Allgeyer und tatsächlich bildet die 17 jährige römische Schaffensphase die zentrale und fruchtbarste Periode innerhalb der künstlerischen Laufbahn Feuerbachs. Die Ewige Stadt, in der er, wie Leitmeyer schreibt, „...die Vergegenwärtigung der Antike“ erlebte,⁵⁹ fungierte für ihn als Zuflucht vor der modernen Welt und den tiefgreifenden Umwälzungen, die sich im Zeitalter der Industrialisierung in Deutschland vollzogen. Die Gegenwart erschien ihm arm an großen Werten und Idealen, die er in der antiken Vergangenheit zu finden glaubte.⁶⁰ Wie Annibali es formuliert, kommt erst „in Rom [...für] Feuerbach der rechte Augenblick, dem Gestalt zu verleihen, was seit langem in ihm herangereift ist.“⁶¹

Es erstaunt in diesem Zusammenhang nicht, dass sein erstes selbstständiges Bild in Italien aus dem Jahre 1856, welches einen entscheidenden Wandel innerhalb seiner künstlerischen Entwicklung offenbart, eine Personifikation der Poesie wiedergibt. Als Beginn eines Stilwandels beschreibt Feuerbach das Werk selbst als „Verkünderin einer neuen Richtung“ und misst dem „Meisterwerk“ große Bedeutung innerhalb seines Oeuvres bei.⁶² Die

⁵⁵ Es erstaunt in diesem Bezug nicht, dass Feuerbach an Coutures Malerei, die richtungsweisend für seine künstlerische Entwicklung in den 1850er Jahren gewesen ist, in erster Linie dessen Annäherung an die antike Kunst und die Orientierung an antikem Formenvokabular schätzte. „Coutures Gestalten haben eine solche plastische Noblesse und Schönheit wie die Antiken. Mir geht ein Licht über dem anderen auf [...] und wenn ich auch spät zur Erkenntnis gelangte, so ist die Erfahrung für mein ganzes Leben“ schreibt er begeistert in einem Brief an Henriette. (Vermächtnis, 1992, S.52.)

⁵⁶ Vgl. J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S. 404.

⁵⁷ Briefe, 1911, Bd. I, S.227.

⁵⁸ J. Allgeyer, 1904, Bd. I., S.441.

⁵⁹ W. Leitmeyer, 2002, S.23.

⁶⁰ Vgl. Briefe, 1911, Bd. II, S.30; M. Hofmann, 2002, S.58; E. Mai, 1987, S.95; W. Leitmeyer, 2002, S.23. Neben Feuerbach bildete die Ewige Stadt für eine Reihe deutscher Maler einen Rückzugsort im Zeitalter der fortschreitenden Industrialisierung und Technisierung. (Siehe Punkt 2.2.) Die in Bildungskreisen weitverbreitete Sehnsucht nach Italien als Wiege der Kultur und Kunst war nicht zuletzt durch Goethes und Winkelmanns Abhandlungen forciert worden. Vor allem Rom wurde in Künstlerkreisen vermehrt als mythischer, arkadischer Ort wahrgenommen. Heilmann weist darauf hin, dass die zentrale Italiensehnsucht der Deutsch-Römer auf die Unzufriedenheit der Künstler mit der Profanität ihrer Zeit und der sie umgebenden modernen Gesellschaft zurückzuführen sei. Ein Umstand der nicht nur durch die überkommenen schriftlichen Äußerungen der Maler genährt wird, sondern durchaus auch an ihren Werken ablesbar ist. (Vgl. C. Heilmann, 1987, S.12.)

⁶¹ M. Annibali, 2002, S.65.

⁶² Briefe, 1911, Bd. I, S.412/405.

Gestalt, für die vermutlich die Figur der Maria Magdalena des Gemäldes „Sacra Conversazione“ Raffaels in der Kirche S. Giovanni Crisostomo als Vorbild diente, bildet wie Theissing es formuliert, „...eine bildgewordene Kunstreflexion“, da sie „...die Poesie und damit einen Grundbegriff des Feuerbachschen Kunstdenkens“ verkörpert.⁶³ Im Vergleich mit seiner, im Rahmen der Biografie skizzierten Entwicklung, die ihn in Folge seines Parisaufenthaltes zu einer an Couture angelehnten, das Kolorit betonenden Malweise führte, stellt die „Poesie“ tatsächlich einen auffälligen Stilwandel dar. Die Farbe ist stark zurückgenommen und deutlich der Sprache der Linie unterworfen. In diesem Gemälde kündigt sich bereits wie Ecker es formuliert „...Feuerbachs Streben nach Größe, Ruhe und Einfachheit...“ an, Merkmale, die seine späteren Arbeiten bestimmen sollten.⁶⁴

Ausgehend von dem Wunsch der Annäherung an die antike Kunst griff Feuerbach neben literarischen vermehrt mythologische Stoffe auf. Seinem ersten eigenständig komponierten Gemälde, welches während seiner Ausbildungszeit an der Düsseldorfer Akademie entstand, liegt bereits ein mythologisches Sujet zugrunde. Es handelt sich um das Werk „Silen, Doppelaulos spielend, mit schlafendem Bacchusknaben“, welches in das Jahr 1848 datiert wird. Im selben Jahr malte er ein weiteres mythologisches Gemälde in München, das Bildmotiv beschreibend, wird es „Windgötter, dem Bacchusknaben Trauben stehend“ genannt. Seine Orientierung an der Malerei Rubens, die er eingehend während seines Aufenthaltes in München studierte, schlägt sich deutlich in dem hellen Kolorit und der Bemühung um eine dynamische Kompositionsweise in diesem Werk nieder.⁶⁵ Interessanterweise griff er für derartige Bilder in jener Zeit keine konkrete überlieferte mythische Geschichte auf, sondern kreierte fiktive Szenen, in denen bekannte mythologische Wesen auftauchen. Das Thema des Schlafes, welches in den erwähnten Darstellungen eine wichtige Rolle spielt, bestimmt auch das Bild „Selene und Endymion“ von 1855, welches nun allerdings eine bekannte mythische Erzählung visualisiert.

Während seiner siebzehnjährigen Schaffensperiode in Rom entstanden Feuerbachs berühmteste Schöpfungen, denen ausnahmslos mythologische Themen zugrunde liegen. In dieser Periode malte er das „Gastmahl des Plato“ und die verschiedene Varianten umfassenden Gemälde der „Iphigenie“ und „Medea“, für die zunächst Anna Risi und ab der Mitte der 1860er Jahre Lucia Brunacci als Modelle fungierten.

⁶³ H. Theissing, 1967, S.73.

⁶⁴ J. Ecker, 2002, S.36.

⁶⁵ Vgl. W. Leitmeyer, 2002, S.108; J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S.125.

4. Anna Risi - Inkarnation antiker Schönheit

1860 ereignete sich die schicksalhafte Begegnung Feuerbachs mit Anna Risi. Auf einem Spaziergang mit seinem Freund und späteren Biografen Julius Allgeyer begegnete der Maler der jungen Schusterfrau aus dem Handwerkerviertel Trastevere, deren Schönheit ihn sogleich zur Anfertigung eines Madonnenbildes angeregt haben soll. Als einen künstlerisch inspirierenden Moment für den Maler schildert Allgeyer den Anblick der jungen Frau, die „...mit einem Kinde auf den Armen unter einem offenen Fenster stand, dessen Rahmen den natürlichen Abschluss um den reizvollsten Vorwurf bildete, den der Zufall einem Künstler für eine Madonna größten Stils liefern konnte [...] Von dem wundersamen Bilde überrascht und gefesselt, zögerte Feuerbach unwillkürlich einige Augenblicke im Weiter-schreiten...“⁶⁶ Die Begebenheit sollte bestimmend für die künstlerische Entwicklung Feuerbachs werden. Wie Leitmeyer richtig erkennt, fand Feuerbach in Anna Risi „...die perfekte Inkarnation antiker Schönheit.“⁶⁷ Julius Allgeyer beschrieb sie als „...eine Erscheinung von geradezu imponierender Hoheit [...] eine Last von dunklen Haaren umrahmte die strengen, von einem melancholischen Ausdruck gemilderten Züge, deren Schnitt von der reinsten römischen Abstammung zeugte...“⁶⁸

Seit Feuerbach im Herbst 1860 nach einem Aufenthalt in Deutschland wieder in Rom weilte, stand Anna ihm Modell. 1861 trennte sie sich für den Maler von ihrem Mann und ihren Kindern, um die folgenden fünf Jahre sein Leben als Geliebte, Modell und Haushälterin zu teilen. Er arbeitete in dieser Zeit ausschließlich mit ihr. Zahlreichen weiblichen Figuren auf seinen Werken verlieh sie ein Gesicht; unter anderem malte er sie als Julia, Francesca, Laura und als Iphigenie. Zudem fertigte er rund 20 Porträts seiner Geliebten, in denen sie zum Teil ebenfalls in historische Rollen schlüpfte. Wie Kupper bemerkt, zählen diese Arbeiten zu den besten Schöpfungen Feuerbachs und finden „...in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht ihresgleichen.“⁶⁹

⁶⁶ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.164. Möglicherweise entstand das 1860 datierte Madonnenbild mit musizierenden Engeln, das von Feuerbach „le réveil“ genannt wurde, in diesem Zusammenhang. Die Orientierung an Madonnendarstellungen der italienischen Renaissance scheint allerdings in erster Linie ausschlaggebend gewesen zu sein.

⁶⁷ W. Leitmeyer, 2002, S.23.

⁶⁸ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.164.

⁶⁹ D. Kupper, 2005, S.117.

4.1 Die sogenannten Nanna-Bildnisse

Es existiert eine Reihe an Bildnissen Anna Risis unter der meist nicht weiter differenzierten Titulierung „Nanna“, wie Feuerbach seine Geliebte nannte. In seinen Aufzeichnungen zum Vermächtnis erwähnt er, dass „der Künstler [...] zuerst der menschlichen Erscheinung nach allen Seiten hin gerecht zu werden [sucht].“⁷⁰ Tatsächlich studierte er sein Modell in umfassender Weise, sein Interesse richtete sich dabei auf die Physiognomie ihres Gesichtes, welches er in verschiedenen Ansichten und unter unterschiedlichen Beleuchtungsverhältnissen wiedergab.⁷¹ Besonders fasziniert scheint Feuerbach von Nannas ebenmäßigem, als klassisch zu bezeichnenden Profil gewesen zu sein, da diese Ansichtsvariante die rund 20 Bildnisse Nannas dominiert. Als prototypisch kann in diesem Zusammenhang ein Brustbild aus dem Jahre 1861 angeführt werden, das sie im Linksprofil vor einem monochromen Hintergrund zeigt. Der Oberkörper ist in kontrapunktischer Weise zu der strengen Profilan­sicht des Gesichtes in einer leichten Drehung dem Betrachter zugewendet. Die schönen klaren Züge der Frau werden von ihrem dichten schwarzen Haar gerahmt, welches in einer aufwendigen Flechtfrisur im Nacken zusammenge­nommen ist. Ihre rechte Hand ist in gefällig eleganter Geste leicht an die Brust gelegt. Unter dem weiche Falten schlagenden, delikat gemalten dunkelroten Samtkleid, trägt Nanna ein schimmerndes, helles Seidengewand. Der Hintergrund des Bildes ist als Farbkontrast zu dem Rot-Ton des Kleides in einem dunklen Grün gehalten. Bei der Betrachtung dieses Bildnisses wird ersichtlich, was Allgeyer in seiner Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes Anna Risis mit den Worten, dass ihre Gesichtszüge „...von der reinsten römischen Abstammung zeugte[n]“, meinte. Mit der kurzen Stirnpartie, der langen geraden Nase, dem schmalen Abstand zwischen Mund und Nase und dem weich gerundeten Kinn sind ihre Gesichtsproportionen als klassisch-schön zu bezeichnen.

Die Verwendung des wirkungsvollen Farbkontrasts von Rot und Grün zeichnet eine Vielzahl der Porträt­darstellungen Nannas aus. Der Maler setzte ihn auch in einem weiteren, im Jahre 1861 entstandenen Gemälde ein, das in der Forschung als „Nanna, mit der Rechten am Kinn“ bezeichnet wird. Während der Hintergrund in einem abgedunkelten Rot-Ton gehalten ist, zeichnet sich Nannas Gewand durch ein ins gelblich-rote changierendes dunkles Grün aus. Diesmal tritt sie allerdings nicht völlig losgelöst von jeglicher Räumlichkeit in Erscheinung, da mit der in der linken Bildhälfte befindlichen Stuhllehne

⁷⁰ Vermächtnis, 1992, S.118.

⁷¹ Bemerkenswert erscheint der Umstand, dass sich diese „Rundumbefragung der menschlichen Erscheinung“, wie Ecker es nennt, auch in der Signatursetzung des Malers niederschlägt, die hinsichtlich ihrer Platzierung stark variiert und in diesem Sinne zu einem integralen Bestandteil der Gesamtkomposition wird. (J. Ecker, 2002, S.156.)

zumindest der Umstand, dass sie sitzend dargestellt ist, kenntlich gemacht wird. Wiederum handelt es sich wie bei der zuvor beschriebenen Profilansicht um ein Brustbildnis. Bemerkenswert ist jedoch der Umstand, dass die Porträtierte diesmal en face wiedergegeben ist, ein Darstellungstypus, in dem Nanna nur äußerst selten von Feuerbach präsentiert wird. Die herb wirkenden Gesichtszüge mit der recht dunkel gehaltenen Augenpartie strahlen Trauer und Abwesenheit aus. Der ernste Blick ist gedankenverloren zu Boden gerichtet. Die rechte Hand ist erhoben und in einer sinnenden Geste ans Kinn gelegt, welche den nachdenklichen, versunkenen Ausdruck Nannas noch unterstreicht.⁷² Auch die abgedunkelten Farbwerte sind auf den schwermütigen Gefühlszustand der Dargestellten abgestimmt.

Ein besonders bemerkenswertes Bildnis, das ebenfalls im Jahre 1861 entstand, zeigt Nanna im Links-Profil. Aufgrund der starken koloristischen Reduziertheit, die dem Werk den Charakter einer Studie verleiht, unterscheidet es sich von den übrigen Porträts Anna Risis. Das Gemälde zeigt ein Brustbild Nannas vor einem monochromen sandfarbenen Hintergrund. Der Oberkörper, von einem umfangreichen Stoff verhüllt, ist leicht schräg ins Bild gesetzt. Das Gesicht ist im Profil mit einer leichten bildeinwärts gerichteten Drehung des Kopfes nach rechts gewandt, so dass die beleuchteten Muskeln des Halses sich vorwölben. Die Kontur des verschatteten Gesichts zeichnet sich klar vor dem hellen Hintergrund ab und erfährt auf diese Weise besondere Betonung. Mit der linken Hand hält sie den schweren, um die Schultern gelegten roten Umhang vor der Brust zusammen. Wie Vogelberg aufzeigt, verstärkt die Geste der an die Brust gelegten Hand „...die Befangenheit und Selbstbezüglichkeit der Figur...“⁷³ Zusammen mit der bildeinwärts gewandten Kopfhaltung erscheint diese Armhaltung wie eine abschirmende Geste gegenüber dem Betrachter.

Das Porträt beeindruckt vor allem durch die einfache Komposition und die reduzierte Farbpalette. Auch die Schmuckaccessoires sind auf diesem Bild zurückhaltend eingesetzt worden, nur die zierliche Goldkette, die runden Ohrringe, und der am Handgelenk unter dem Gewand hervorschauende Schlangenumarmreif bereichern das Bildnis als kleine Glanz-

⁷² Hinsichtlich dieser grüblerischen Pose verweist Ecker auf die Personifikationsdarstellungen der Melancholie in der Nachfolge des Stiches Dürers, an die sich Feuerbach formal anlehnen würde. (Vgl. J. Ecker, 2002, S.158.) Von Borries zieht zudem eine mögliche Inspiration durch Michelangelos Skulptur Lorenzos de Medici in Erwägung, die eine ähnliche Gestik aufweist und als Verkörperung des Melancholikers gilt. (Vgl. J. Eckart von Borries, 1976, S.172.) Angesichts des nachweislich intensiven Studiums der Werke Michelangelos durch Feuerbach, dessen Figuren er in einigen Gemälden direkt zitiert, erscheint diese Vermutung durchaus plausibel.

⁷³ G. M. Vogelberg, 2005, S.73.

lichter. Die subtile Lichtführung, die mit der abgewandten Haltung und dem wehmütig, traurigen Blick korrespondiert, verleiht dem Bild eine bemerkenswerte Ausdruckskraft.

4.2 Die Rollenporträts

Feuerbach malte seine Nanna auch in verschiedenen historischen oder allegorischen Rollenporträts. Ihn faszinierten die großen tragischen Frauengestalten der Geschichte, so präsentiert er sie als Virginia, Bianca Capello oder als Lucrezia Borgia.

1861 malte Feuerbach Nanna als „Virginia“. Er selbst bezeichnet das Werk in einem Brief als „das schwarze Porträt“, auf Ausstellung wurde es jedoch stets unter dem Titel „Virginia“ oder „Schwarze Dame“ gezeigt.⁷⁴ Der Ausschnitt ist für dieses Bildnis größer gewählt und Nanna vom Betrachter weiter abgerückt.⁷⁵ Vor einem bräunlichen monochromen Hintergrund ist sie in aufrecht sitzender Haltung im Dreiviertelporträt in einem prachtvollen schwarzen Gesellschaftskleid präsentiert. Der pyramidale Aufbau und die leichte Untersicht des Kniestückes steigern in diesem Bild die monumentale Wirkung der Figur. Die starken Verschattungen im leicht nach unten geneigten Gesicht verstärken den Ausdruck der Undurchdringlichkeit. Auch auf diesem Porträt ist Nannas Haar in einer aufwendigen Frisur, die durch ein hauchdünnes Netz mit goldenem Besatz geziert wird, im Nacken zusammengenommen. Die voluminöse Draperie des schwarzen Kleides mit den weiten Ärmeln verhüllt Nannas Körper und lässt nur ihren Hals sowie ein Stück des rechten Unterarms und die Hände frei. Das Weiß des am V-förmigen Halsausschnitt hervorschauenden Unterkleides wird im weißen Tuch, das auf ihrem Schoß liegt, nochmals aufgegriffen. In ihren Händen ruht ein geschlossener rosafarbener Federfächer. Darüber hinaus trägt sie kostbaren Goldschmuck, der in Form von leuchtenden Akzenten das Bildnis bereichert.

Zweifellos fesselt das ausdrucksstarke Gemälde den Betrachter. In welchem starkem Maße es ambivalente Gefühle in diesem auszulösen vermag, belegen die divergierenden Deutungsansätze des Bildes: Während Ecker die Wirkung des Bildes im positiven Sinne interpretiert und Nannas Ausstrahlung als sanftmütig und hoheitsvoll umschreibt, empfindet Waldmann das Gemälde als unheimlich und düster. Er ist der Überzeugung, dass sich die dämonische Natur Nannas in diesem Bildnis offenbare.⁷⁶

⁷⁴ Vgl. J. Eckart von Borries, 1976, S.168. Seit der Renaissance wurde die sich im 5. Jahrhundert v. Chr. zugelegene, von Livius überlieferte Geschichte der Virginia in der Malerei vermehrt thematisiert; siehe hierzu H. Krauss/E. Uthemann, 2003, S.126.

⁷⁵ Das Werk weist mit 118,5 x 97,5 auch größere Maße auf als die meisten anderen Porträts Nannas.

⁷⁶ Vgl. E. Waldmann, 1921, S.190. Das Aufbegehren gegen Unterdrückung und der Kampf um Freiheit, die mit der Thematik der Virginia verbunden wurden, bildeten Aspekte von überzeitlicher Bedeutung und

Ein Gemälde, das sich hinsichtlich seiner dezidierten Anlehnung an Madonnenbildnisse der italienischen Renaissance ebenfalls dem Kreis der Rollenporträts zuschreiben lässt, ist das „Bildnis einer Römerin“, welches 1861 begonnen wurde, aber wie aus den erhaltenen Briefen des Künstlers hervorgeht, erst im Jahre 1862 vollendet werden konnte. In aufrechter Haltung vor einem grünen Vorhang sitzend, wird Nanna auf diesem en face präsentiert. Die Züge erscheinen jedoch weicher und das Gesicht runder als auf dem Porträt von 1861, das sie ebenfalls frontal wiedergibt; die markanten Kieferknochen treten auf diesem stärker in Erscheinung und die Gesichtszüge wirken insgesamt herber. Zudem arbeitete der Maler im „Bildnis einer Römerin“ nicht mit den starken Verschattungen im Gesicht. Ihr streng gescheiteltes, glänzendes schwarzes Haar, das wiederum im Nacken hochgesteckt ist, umrahmt harmonisch ihr weich modelliertes Antlitz. Das Haupt wird durch eine rote Kopfbedeckung bekrönt, die mit der Farbe ihres engen rechteckig ausgeschnittenen dunkelroten Kleides, das durch einen weißen Brusteingang geziert wird, korrespondiert. Über die Schultern ist ein umfangreicher schwarzer Umhang gelegt, der nur im Bereich der rechten Schulter und der Handgelenke seine Transparenz offenbart. Die sorgfältig geschilderte zeitgenössische Kleidung, die reichen Schmuckaccessoires und der in der Hand ruhende zugeklappte Fächer verleihen dem Gemälde ein prächtiges Erscheinungsbild, konterkarieren gleichzeitig allerdings den Eindruck des Madonnenbildes. Dieser wird - abgesehen von der deutlichen Nähe zu Madonnendarstellungen der italienischen Renaissance - in erster Linie durch die weiche Lieblichkeit und Ebenmäßigkeit des frontal gezeigten Gesichtes und die Platzierung der Dargestellten vor einem sie wie ein Ehrentuch hinterfangenden Dorsale hervorgerufen.⁷⁷ Auf diese Weise verleiht der Maler dem Bildnis eine höchst ambivalente, rätselhafte Wirkung.

ermöglichten aktuelle Bezüge. Ecker vertritt aus diesem Grund die These, dass Nanna in diesem Bild, im Sinne einer Personifikation, römische Tugenden verkörpere. Zugleich sei das Werk als „eine Hommage an die römische Herkunft seines Modells“ zu verstehen. (Vgl. J. Ecker, 2002, S.162.) Diese Sichtweise befremdet angesichts der wenig glorifizierenden Wiedergabe, die wenig Raum für positiv vorbildhafte Assoziationen zu lässt. Durch die dominierenden dunklen Tonwerte und die starken Verschattungen des Gesichtes evoziert das Bildnis eher eine düstere melancholische Stimmung. Für die Ausdeutung als einem Sinnbild römischer Tugendhaftigkeit spricht allein der Titel „Virginia“. Es sei jedoch nochmals darauf verwiesen, dass das Werk diesen nur auf den Ausstellungen, auf denen es gezeigt wurde, trug und vom Maler als „das schwarze Porträt“ bezeichnet wurde. Es ist durchaus vorstellbar, dass Feuerbach den Titel „Virginia“ im nachhinein für die Ausstellungspräsentation des Gemäldes wählte, um ihm dadurch eine historische Dimension zu verleihen, in der Hoffnung auf diese Weise größeren Zuspruch beim Publikum zu erhalten.

⁷⁷ Feuerbachs Orientierung an der Porträtmalerei der Hochrenaissance kommt in diesem Bildnis Nannas in starkem Maße zum Ausdruck. Vor allem die satte Farbigkeit erinnert an venezianische Vorbilder. Hoberg verweist in diesem Zusammenhang auf die Porträts Sebastiano del Piombos, von denen sich Feuerbach möglicherweise inspirieren ließ. (A. Hoberg, 1987, S.242.) Hinsichtlich der Haltung und Mimik Nannas mit dem leicht angedeuteten Lächeln fühlt sich der Betrachter allerdings in erster Linie an die Mona Lisa Leonardos erinnert. Während jedoch der Blick der Mona Lisa auf den Betrachter gerichtet ist, dem große Bedeutung bezüglich der Wirkung des Gemäldes zu kommt, sind die Augen Nannas niedergeschlagen und

4.3 Die Grundzüge der Bildnisse

Die Porträts Nannas, ob es sich nun um reine Bildnisse ihrer Person oder um Rollenporträts handelt, weisen insgesamt deutliche Kongruenzen auf.⁷⁸ Die Hintergründe der Bildnisse sind fast immer monochrom gehalten und nur in seltenen Fällen wird durch kleine Details eine Art Ambiente angedeutet; die Konzentration richtet sich ausschließlich auf die Gestalt, bzw. überwiegend nur auf das Gesicht Nannas. Alle Darstellungen kennzeichnet eine melancholische Grundstimmung in Verbindung mit geistiger Absenz und stiller Versunkenheit der Präsentierten. Die ruhige, kontemplative Wirkung der Bildnisse wird noch unterstrichen durch die ruhende Pose des Sitzens, welches ein charakteristisches Merkmal der Porträtkompositionen Feuerbachs bildet. Bedeutsam ist darüber hinaus der Umstand, dass Nanna nie Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt; entweder ist sie im strengen Profil gezeigt oder ihre Augen sind niedergeschlagen. Durch diese Nach-Innen-Gekehrtheit ist die Dargestellte ganz bewusst vom Bildrezipienten abgeschlossen. Die deutliche Abgrenzung vom Betrachter durch Pose, Blick und Bildaufbau verleiht der Dargestellten eine Selbstbezogenheit und Unnahbarkeit, die vielfach als Kälte wahrgenommen, immer wieder kritisiert wurde.

Gegenüber den sogenannten Nanna-Bildnissen zeichnen sich die, im übrigen verhältnismäßig weniger zahlreich vertretenen, Rollenporträts nur durch tendenziell größere Formate, eine reichere Gestaltung in Bezug auf die Schilderung erlesener Gewandstoffe und Schmuck-Accessoires aus.⁷⁹ Vor allem in Hinblick auf die Bildnisse, in denen Nanna in die Rolle großer historischer Frauen schlüpft, ist es bemerkenswert, dass auf die jeweils dargestellte Person allein der Titel verweist und sich aus den Porträts selbst durch keinerlei Verweise unterschiedliche Personen für den Betrachter erkennen lassen. Auf charakterisierende Attribute zur Identifizierung der jeweils dargestellten historischen Person wird verzichtet. Auch die Kleidung, in der Nanna in den verschiedenen Rollen posiert ist nicht historisierend; so trägt sie beispielsweise als antike Virginia ein schwarzes Gesellschaftskleid der Mode der Gründerzeit. Auch die monochrome Hintergrundgestaltung entspricht

verweigern jegliche Kontaktaufnahme mit dem Bildrezipienten. Mit der Mona Lisa und ihrem undeutbaren Blick und Lächeln wird immer der Begriff der Rätselhaftigkeit verbunden; auch die Darstellung Nannas erscheint rätselhaft, wenn auch in ganz anderer Weise.

⁷⁸ Unverständlich erscheint in diesem Kontext, dass Ecker als Merkmal der Nanna-Bildnisse vor allem den „...facettenreichen Blick auf die Frau, ihre Wandlungsfähigkeit, ihre Rollen“ hervorhebt. (J. Ecker, 2002, S.164.)

⁷⁹ Die Porträts, die Feuerbach von Nanna anfertigte, präsentieren sich als aufwendige, bis ins Detail überlegte Inszenierungen, nichts überließ der Maler dem Zufall. Er gestaltet nicht nur die Haltung und Beleuchtung, sondern kreierte auch die Kostüme, Frisuren und Accessoires, die nach seinen Entwürfen von Schneidern und Goldschmieden gefertigt werden. Selbst die Rahmen wurden von ihm entworfen und genau auf die Kompositionen abgestimmt. (Vgl. J. Ecker, 2002, S.164.)

einer klassischen Porträtdarstellung und wird somit nicht zur Charakterisierung der dargestellten Persönlichkeit nutzbar gemacht. Scheinbar ging es Feuerbach nicht um eine historisierende Darstellung von hohem Wiedererkennungswert. Es ist vor diesem Hintergrund durchaus vorstellbar, dass er den "Rollenbildnissen" erst nach Vollendung ihren Titel gegeben hat, um auf diese Weise die Attraktivität der Porträts seiner Geliebten für potenzielle Käufer zu steigern.

Das „Bildnis einer Römerin“ bildet innerhalb der Nanna-Porträts eine Ausnahme, da es sich sowohl durch die lieblichere Weichheit, als auch die symmetrische Organisation der Gesichtszüge von den übrigen Darstellungen unterscheidet. Ihre Physiognomie erscheint in starkem Maße geglättet und idealisiert, um auf diese Weise, trotz des unverbindlichen Titels die Assoziation zu einer Madonnendarstellung zu evozieren. Nach Meinung Eckers lassen sich die Bildnisse Nannas generell „...in naturnahe Porträts unter Betonung der charakteristischen Züge des Modells...“ (als Beispiel führt er das Gemälde „Nanna, mit der Rechten am Kinn“ an) und „...ideal überhöhte“ unterteilen.⁸⁰ Den Idealisierungsgrad anhand des einzigen Bildnisses, auf dem Nanna - abgesehen von dem ganz bewusst geschönten „Bildnis einer Römerin“ - en face dargestellt ist, im Vergleich mit den die Mehrzahl ausmachenden Profilansichten, die sich im übrigen hinsichtlich der Wiedergabe der Physiognomie Nannas alle in starkem Maße entsprechen, eruieren zu wollen, erscheint jedoch wenig sinnvoll, zumal Feuerbachs künstlerische Bestrebungen zu keinem Zeitpunkt auf eine reine Naturnachahmung abzielten. (Siehe hierzu Punkt 11.3.) Eine Kategorisierung wie sie Ecker vorschwebt, die voraussetzt, dass Feuerbach bei seinen Porträts unterschiedliche Intentionen verfolgte und bewusst in einen naturnahen und einen idealisierenden Darstellungstyp unterschied, erscheint demnach nicht die richtige Zugangsweise zum Verständnis und zur Erschließung der Bildnisse Anna Risis.⁸¹

Die Bildnisse Nannas sind nicht als realistische Abbilder ihres Äußeren, im Sinne einer Dokumentation ihrer natürlichen Schönheit und individuellen Persönlichkeit zu bewerten. Im Grunde erfährt man in den Bildern nichts über Nannas Wesen.⁸² Die Annahme, es sei

⁸⁰ J. Ecker, 2002, S.156.

⁸¹ Auch Hoberg bemerkt in Bezug auf die Nanna-Bildnisse, dass, „...eine fortschreitende Idealisierung und Abklärung des Gesichts zu beobachten [ist], die mit dem Realismus im Detail in ein Wechselspiel tritt, die Figur wie ein Monument entrückt und durch die Widersprüche verrätselt.“⁸¹ (A. Hoberg, 1987, S.242.) Es ist jedoch anzumerken, dass die Mehrzahl der Bildnisse zwar signiert, oft aber ohne Jahreszahl versehen ist, so dass sich die Ermittlung der genauen zeitlichen Abfolge, in der diese entstanden sind als höchst problematisch erweist.

⁸² Dennoch ist in der älteren Forschung der Versuch unternommen worden, aus den Bildern etwas über den Charakter der Dargestellten herauszulesen; so behauptet Waldmann in Bezug auf die Untersuchung des Gemäldes „Virginia“ neben der „...große[n] Gelassenheit der Erscheinung und des Wesens [...], aber auch das Böse, Habgierige und Verräterische...“ Nannas zu erkennen. Die gesetzten Verschattungen im Gesicht sieht er nicht als ein gestalterisches Mittel, sondern interpretiert sie als Hinweis darauf, „...daß nicht alles an

ein Anliegen des Malers gewesen, „...die letzten seelischen Tiefen [seines Modells zu] enthüllen“,⁸³ zielt in eine vollkommen falsche Interpretationsrichtung, die dem Anliegen des Malers nicht gerecht wird. Wäre die Wiedergabe der Persönlichkeit Nannas eine Intention des Malers gewesen, hätte er sie nicht von allen Hinweisen auf ihre Identität gelöst und mit großer Wahrscheinlichkeit ihre Augen, als das „Fenster zur Seele“ geschildert. Doch gerade den Blick in Nannas Augen verwehrt uns Feuerbach. Weder die Persönlichkeit, noch die emotionale Befindlichkeit Anna Risis sind Gegenstand ihrer Porträts. (Siehe hierzu Punkt 11.3.)

5. Das Thema der Iphigenie

Der Name Anselm Feuerbach ist eng mit seiner berühmten Iphigeniedarstellung aus dem Jahre 1871 verbunden, welche durchaus als Programmbild verstanden werden kann. Inspiriert durch Goethes „Iphigenie auf Tauris“ und die gleichnamige Oper Christoph Willibald Glucks, beschäftigte die Idee einer malerischen Umsetzung des Iphigenien-Mythos den Maler über Jahre.⁸⁴ Bereits im Frühjahr 1858 schrieb Feuerbach „...warum ergreift mich der bloße Gedanke an Iphigenie so sehr, warum rührt mich diese uralte Geschichte so sehr, dass ich nicht Ruhe habe und Rast, sie durchzubilden.“⁸⁵ Jedoch erst die Arbeit mit Anna Risi sollte es ihm ermöglichen, die in ihm schlummernde Bildidee zu konkretisieren. Bereits im Januar 1861 berichtet Feuerbach in einem Brief an seine Stiefmutter: „Das Modell ist sehr schön und dürfte später einmal Iphigenie werden.“⁸⁶

Bei dem Gemälde aus dem Jahre 1871 handelt es sich um die zweite Variante von drei Iphigenien-Fassungen, die Feuerbach zwischen 1862 und 1875 fertigte. Bereits die erste Version ist das Resultat einer langen Entwicklungsgeschichte, deren Entstehungsprozess durch mehrere Kompositions- und Detailskizzen wie auch durch verschiedene briefliche Erwähnungen dokumentiert ist. Wie aus einem schriftlichen Zeugnis hervorgeht, plante der Maler zunächst - noch vor seiner Bekanntschaft mit Nanna - eine vielfigurige Komposition. Seine anfänglichen Überlegungen legt er in einem Brief von 1858 dar, in dem er die

diesem Menschen heiter und groß war.“ (E. Waldmann, 1921, S.190.) Gestützt auf Aussagen Henriettes und den späteren „Verrat“ Nannas sucht Waldmann eine Persönlichkeit zu rekonstruieren und im Bild wiederzufinden; eine Vorgehensweise die jedoch zwangsläufig in eine Sackgasse führen muss. Darüber hinaus würde eine derartige Ausdeutung beinhalten, dass der Maler Nanna tatsächlich so gesehen hat, dafür existieren jedoch keinerlei Belege. Im Gegenteil: Zu diesem Zeitpunkt hat er sein Modell immer verteidigt und vor jedweden Anfechtungen geschützt. (Briefe, 1911, Bd. II, S.76.)

⁸³ E. Waldmann, 1921, S.190.

⁸⁴ Vgl. M. Arndt, 1968, S.16. Zur Mythologie der Iphigenie siehe Ovid, Metamorphosen, 12,24; Euripides, Iphigenie in Aulis.

⁸⁵ Briefe, 1911, Bd. I, S.499.

⁸⁶ Briefe, 1911, Bd. II, S.16.

Bildidee beschreibt, die sich hinsichtlich eines umfangreicheren Figurenpersonals und der narrativen Komponente noch im konventionellen Rahmen eines Historienbildes bewegt: „Der Gegenstand ist Iphigenie, welche an der Pforte des Tempels sitzt und über das weite Meer nach Griechenland hinschaut; neben ihr zwei Frauen, zu deren Füßen zwei Kinder, wovon eines die antike Doppelflöte bläst. - Was ich will im Bilde, ist tiefe Leidenschaft, plastische und höchste Vollendung, und wenn Gott seinen Segen dazu gibt, möge das Ganze einem anmuten wie `stille Musik` oder `ein Gesang des Homer` wie Goethe sagt.“⁸⁷ Erst mit dem Wiederaufgreifen der Thematik im Zuge der Beschäftigung mit seinem Modell Nanna entschied sich Feuerbach für die Konzentration auf nur eine Figur und arbeitet zunächst an einer Reihe von Entwurfszeichnungen einer einzelnen stehenden Gestalt.⁸⁸ In Feuerbachs schriftlichen Äußerungen dieser Zeit wird deutlich, wie sehr er, auch nachdem er den ausschlaggebenden Impuls zur Verwirklichung seiner Iphigenie-Darstellung durch die intensive Auseinandersetzung mit seinem Modell Nanna erhalten hat, um die angemessene Kompositionsform, bzw. die angemessene Haltung der Figur ringt. Ein nach den erhaltenen Skizzen begonnenes Gemälde einer stehenden Iphigenie - die sich bezüglich des Motivs der am Meer stehenden Frauengestalt noch an Goethes Schilderung anlehnt - wird durch den Künstler alsbald zerstört. Daraufhin beginnt er erneut mit Modellstudien und entwickelt nun eine sitzende Iphigenie; über diese erste Fassung aus dem Jahre 1862 schrieb der Maler an seine Stiefmutter, dass „nun [...] das Iphigenienrätsel gelöst...“ sei.⁸⁹

⁸⁷ Briefe, 1911, Bd. I, S.511.

⁸⁸ Auch über diese Phase erfahren wir aus einem Brief an die Stiefmutter, der er von den Überlegungen zu zwei Figurentwürfen berichtet: „Die erstere, ganz weiß gekleidet, tritt heraus aus dem Wald und hält im Schreiten inne beim Anblick des brandenden Meeres. Die zweite lehnt sich an die Säule und ist ganz versunken im Anblick des Meeres und im Gedenken der fernen Heimat.“ (Briefe, 1911, Bd. II, S.30.) Diese Phase der Bildentwicklung ist durch eine erhaltene Studie nach Anna Risi dokumentiert. Die Bedeutung des Hintergrundelementes des Meeres klingt - in Entsprechung der literarischen Vorlage - bereits zu diesem Zeitpunkt in der Auseinandersetzung und kompositorischen Bildfindung an. Im Hinblick auf die Beschreibung der ersten von Feuerbach überlegten Variante geht Arndt zudem bezüglich des Motivs des Schreitens von einer bewussten Anlehnung an Goethes Monolog aus, zu dessen Beginn Iphigenie aus dem Wald austritt. (Vgl. M. Arndt, 1968, S.20; J. W. Goethe, Erster Aufzug, 12.)

⁸⁹ Vermächtnis, 1882, S.101.

5.1 Die drei Iphigenien-Gemälde

5.1.1 Die erste Fassung der Iphigenie

Auf der ersten Iphigenie-Fassung aus dem Jahr 1862 wird die mythische Frauengestalt in die vorderste Bildebene gerückt, auf einem mit rankendem Lorbeer sich begrünenden Felsvorsprung sitzend präsentiert. Die verharrende Frauenfigur wird auf der linken Bildhälfte von einer dunklen Baumkrone hinterfangen, während sich auf der rechten Seite im Hintergrund der Blick auf ein türkisfarben leuchtendes Meer öffnet. Während ihr Oberkörper eine leichte Schrägstellung aufweist, ist ihr verschatteter Kopf nach links ins Profil gewendet, das sich vor dem bewölkten Himmel deutlich abzeichnet. Den rechten Ellenbogen auf den Felsen aufgestützt, ist die rechte Hand in einer eleganten Geste an die Brust gelegt, während ihre Linke auf den Knien ruhend einen Lorbeerzweig hält. Nur durch einen leuchtenden roten Umhang, der auf die felsige Bank gelegt ist, wird ihr Sitz etwas gepolstert. Die Gestalt weist eine starke Affinität zu einer antiken Statue auf. Ein Eindruck, der vor allem durch die Gestaltung der Gewandung hervorgerufen wird.⁹⁰ Die umfangreiche Drapierung ihres weißen ins beige-graue abgestuften bodenlangen Gewandes verhüllt ihren Körper und gibt den Blick nur auf den Hals, den rechten Unterarm, die linke Hand und die Fußspitze ihres rechten Fußes frei. In der Art eines griechischen Gewandes ist es an der Taille gerafft. Von gleicher Stofflichkeit und gleichem Farbton ist ihr zudem eine Stoffbahn über die linke Schulter gelegt und um die Beine geschlungen. Zum einen entsteht auf diese Weise eine bewegte Faltengebung, zum anderen wird die Unbeweglichkeit, das körperliche Verhaftetsein der im Exil lebenden Königstochter an jenem Ort verdeutlicht. Die um die Beine geschlungene Draperie wirkt wie eine Fessel, welche die Figur am Aufstehen hindert. Auch Vogelberg betont die statische Wirkung, der wie „...aus Stein gehauene[n] Gewandfigur“, deren Draperiegestaltung „die fast gefängnishafte Hermetik der Figur innerhalb der Komposition [...] intensiviert.“⁹¹

Bemerkenswert erscheint insbesondere die enge Beziehung zwischen der Darstellung der Iphigenie und den Porträts Anna Risis. Die dem Betrachter zugewandte Haltung des

⁹⁰ Diese Nähe zur antiken Plastik ist durch den Maler ganz bewusst angelegt worden. Wie aus einem Brief hervorgeht, ließ er extra ein griechisches Gewand für das Gemälde fertigen, in welchem ihm Nanna wie „...eine Statue von Phidias...“, erschien. (Briefe, 1911, Bd. II, S.28.) Möglicherweise ließ sich Feuerbach auch durch antike Skulpturen, die er in nächster Nähe studieren konnte, inspirieren; wie beispielsweise die Statue der sitzenden Agrippina im Kapitolinischen Museum in Rom, die hinsichtlich ihrer Körperhaltung gewisse Übereinstimmungen mit Feuerbachs Iphigenie aufweist. (Vgl. H. Ubell, 1912, S.95; B. Schröder, 1924, S.107; B. Richter, 1967, S.171.) Zudem könnten die eigentümlichen Proportionen der Figur, die sich durch einen recht massigen Körper im Gegensatz zum kleinen Kopf auszeichnet, ebenfalls auf das Studium antiker Skulpturen zurückgehen, da einige plastische Figuren des 4. Jahrhunderts v. Chr. ebenfalls dieses auffällige Verhältnis zwischen Körper und Haupt charakterisiert. (Vgl. G. M. Vogelberg, 2005, S.74.)

⁹¹ G. M. Vogelberg, 2005, S.67/68.

Oberkörpers, bei gleichzeitiger Wendung des Kopfes ins klassische Profil, die aufwendig geflochtene, im Nacken zusammengefasste üppige Haarpracht, sowie die Geste der an die Brust gelegten Hand sind bereits in den sogenannten Nanna-Bildnissen vorbereitet. Auch die Vielzahl an ausgesuchten Schmuckaccessoires, welche Iphigenie trägt, entspricht der Inszenierung Nannas auf ihren Bildnissen, in denen delikat gemalter Schmuck eine wichtige Komponente bildet. (Siehe Punkt 4.) Abgesehen von diesen formalen Übereinstimmungen zeichnet sich die Figur der Iphigenie ebenfalls durch einen wehmütig-melancholischen Ausdruck und Introvertiertheit aus, Merkmale, die als charakteristisch für die Nanna-Bildnisse festgestellt werden konnten. Ecker sieht in diesem Zusammenhang das unter Punkt 4.1 besprochene Porträt Nannas aus dem Jahre 1861 „...als Vorstufe zur ersten Fassung der Iphigenie.“⁹² Hinsichtlich der alle Bildnisse Nannas einenden, erläuterten Gestaltungsprinzipien ist diese Verknüpfung jedoch nicht belegbar. Die stimmungsvolle Beleuchtung der Figur mit der auffälligen Verschattung des abgewandten Kopfes, bei gleichzeitig erhellter Halspartie, ist darüber hinaus auf dem, ebenfalls 1861 entstandenen Porträt Nannas bereits eingesetzt worden. „Durch die leichte, bild- einwärts gerichtete Drehung des Kopfes aus dem strengen Profil heraus“ ist in diesem, wie Ecker bemerkt „das Sehnsucht evozierende Motiv [bereits] angelegt“.⁹³ Festzuhalten bleibt dennoch, dass nicht ein ganz bestimmtes Bildnis als Vorstufe der ersten Iphigenie-Fassung angeführt werden kann, sondern vielmehr in dem Gemälde, die als programmatisch zu bezeichnende, in den Bildnissen entwickelte Modellinszenierung erkennbar wird.

5.1.2 Die zweite Fassung der Iphigenie

Im Jahr 1871 griff Feuerbach die Thematik der Iphigenie nochmals auf, bzw. entwickelte seine erste Fassung weiter. Lucia Brunacci stand ihm diesmal Modell, mit der er seit 1866 arbeitete. Auch diese Variante unterlag einer intensiven Auseinandersetzung und umfangreichen Entwicklung, die immer wieder Abänderungen zur Folge hatte.

Es handelt sich bei dieser zweiten Fassung - wie bereits erwähnt - um eine seiner herausragendsten Schöpfungen, und auch der Maler selbst maß dem Werk eine immanente Bedeutung zu. Stolz und voller Begeisterung berichtete er seiner Stiefmutter von dem Gemälde: „Ich wünsche nicht, daß sie an die Öffentlichkeit gelange, sondern uns bleibe. Es ist von solcher holder Schwärmerei in seiner Einfachheit, daß man tagelang davorsitzen kann, so wie es mich selbst im Sessel gebannt hält.“⁹⁴ Für den Verbleib in der Familie

⁹² J. Ecker, 2002, S.156.

⁹³ J. Ecker, 2002, S.160.

⁹⁴ Briefe, 1911, Bd. II, S.222.

vorgesehen, ging er davon aus, dass der Inhalt des Gemäldes sich nicht jedem erschließe: „Damit das Bild in der Familie bleibt, habe ich es so eingerichtet, dass sie für Laien Skizze, für uns aber eines meiner vollendetesten und besten Bilder ist.“⁹⁵

Auch auf diesem Gemälde ist Iphigenie als sitzende Figur in der vordersten Bildebene präsentiert. Diesmal ist sie jedoch noch näher an den Betrachter herangerückt. Auf einer Art steinernen Stufe an einer verwitterten Brüstung sitzend, ist ihr Gesicht in die linke Hand des auf der Brüstung aufgestützten Armes gelegt, ins verlorene Profil gedreht. Die Wangen und ein Teil der Halspartie sind weich beleuchtet, während ihr Gesicht ansonsten verschattet bleibt. Das dichte glänzende schwarze Haar ist, wie in der ersten Fassung, in einer aufwendigen Flechtfrisur im Nacken zusammengenommen und wird durch eine zarte Perlenkette geschmückt. Abgesehen von diesem schimmernden Akzent spart der Maler diesmal mit Schmuckaccessoires; an der rechten Hand, die auf der steinernen Balustrade ruht, trägt sie einen unauffälligen Ring mit einem bläulichen Stein. Eine goldene Kette, die um den Hals gelegt ist, bleibt nur angedeutet. Ihr Körper ist in einen umfangreichen Gewandstoff gehüllt, dessen weiße Farbe stark ins Graue changiert, versehen mit einzelnen gelblich-beigen Höhungen, welche dazu dienen, die Faltengebung zu beleben. Das dunkelrote Unterkleid tritt nur am rechten Handgelenk und dem linken Unterarm unter der voluminösen Drapierung zum Vorschein. Ihr Blick richtet sich auf den in weiter Ferne liegenden Horizont im Hintergrund. Der Himmel ist leicht bewölkt und das ruhige in kühlen grau-blauen Tönen gehaltene Meer nur durch wenige Wellen bewegt. Hinsichtlich dieser Ausrichtung der Iphigenie bleibt der Maler gegenüber der ersten Fassung näher an Goethes Monolog, der den traurigen Dialog zwischen Figur und Meeresbrandung in den Zeilen „und gegen meine Seufzer bringt die Welle nur dumpfe Töne brausend mir herüber“ aufnimmt.⁹⁶ Die Ansicht Arndts, die konstatiert, dass „...das Meer selbst [...] als Raumwert nicht mehr so wirksam [ist] wie in dem Darmstädter Gemälde“ - gemeint ist die erste Fassung - und sich ihrer Meinung nach deshalb „...der Ausdrucksgehalt ganz in der Figur konzentriert...“ erscheint unverständlich,⁹⁷ da diese Annahme der dem Bild zugrunde liegenden Konzeption widerspricht, welche gerade gegenüber der ersten Fassung von 1862 eine Hinwendung der Figur zu dem im Hintergrund befindlichen, die Ferne versinnbildlichenden Meer als entscheidende Vertiefung des Sehnsuchtgedankens beinhaltet. Dem Motiv des Meeres kommt somit eine der literarischen Vorlage entsprechende immanente Bedeutung innerhalb der Komposition zu.

⁹⁵ Briefe, 1911, Bd. II, S.201.

⁹⁶ J. W. Goethe, Iphigenie auf Tauris, Erster Aufzug, 12.

⁹⁷ M. Arndt, 1968, S.29.

Die anklingende Zurückhaltung in der farblichen Gestaltung, die bereits in der ersten Fassung als bewusstes Stilmittel zur Steigerung der Monumentalität der Figuration eingesetzt ist, wird in der zweiten Version des Bildthemas ins beinahe Monochrome gesteigert. Die Farbpalette ist auf kühle grau-bläuliche Töne beschränkt, die durch bräunlich-beige Akzente bereichert werden. Das Grün der sparsam wuchernden Vegetation ist deutlich abgedunkelt. Auf diese Weise wird die Konzentration noch stärker auf die Figur und ihre Hinwendung in die Ferne gelegt. Darüber hinaus wird durch die koloristische Reduktion die Nähe zu skulpturalen Werken der Antike akzentuiert. Insbesondere die vorherrschenden Grautöne der Gewandschilderung verleihen der Figur, noch in stärkerem Maße als in der ersten Fassung, eine statuenhafte Wirkung.

Gegenüber der ersten Iphigenie-Fassung gelang Feuerbach in der zweiten Variante eine Steigerung der Ausdruckskraft und durch die Betonung des Gefühlszustandes eine Verdichtung der Bildaussage. Während Iphigenie auf dem 1862 entstandenen Gemälde in sich versunken ist, worauf auch die auf sie selbst bezogene Gestik und der gesenkte Kopf verweisen, ist die Figur der zweiten Fassung in Haltung und Blick in die Ferne gerichtet. Wie es Von Einem formuliert, ist „...aus der Ruhe [...] verhaltene Bewegung geworden.“⁹⁸ Der gesamte Körper drückt die Bewegtheit der Seele aus, ohne dabei in ein starres Posieren zu verfallen. Auch die Beleuchtung erscheint ausgewogener gegenüber der schlaglichtartigen Inszenierung der Figur der ersten Fassung. Darüber hinaus kommt das physische Verhaftetsein der Iphigenie am Ort noch stärker zum Ausdruck. Die Brüstungsmauer, an der sie sitzt und die horizontal durch das Bild verläuft, bildet eine feste Barriere und Trennlinie. Auch die Massigkeit der Gestalt und die Schwere ihres umfangreichen Gewandes drücken Statik und Verharren aus. Mit dem grauen, in festen Falten fallenden Stoff mutet sie wie eine Statue an und schmiegt sich an die verwitterte Mauer, als sei sie bereits ein unverrückbarer Teil von dieser geworden. Dieser Gedanke, dass der Körper zum Gefängnis der Seele wird, spielte bereits in der ersten Fassung eine wichtige Rolle, erfährt aber in der zweiten Fassung noch eine deutliche Steigerung. Der Kontrast zwischen dem sehnsüchtig in die Ferne ausgerichteten Körper und der erdschweren Draperie, die wie eine Last auf die Figur drückt, erzeugt eine fühlbare Spannung und verleiht dem Bild zusammen mit der gedämpften Farbigkeit eine melancholische Stimmungskraft.⁹⁹

⁹⁸ Von H. Von Einem, 1964, S.139.

⁹⁹ Betrachtet man das Gemälde etwas genauer, bemerkt man einen kleinen gelben Falter in der unteren rechten Bildhälfte, der keineswegs als schmückendes Beiwerk fungiert, sondern vielmehr in seiner Symbolik der barocken Emblematik entlehnt ist. Feuerbach verweist im Vermächtnis im Kontext der Thematisierung der Iphigenie von 1871 mit der Anmerkung „der Schmetterling bedeutet die Seele“ dezidiert auf diese symbolische Anreicherung. (Vermächtnis, 1882, S.254.)

Wie Richter feststellt, gelingt Feuerbach „mit der deutlichen Bild einwärts gerichteten Wendung des Körpers Iphigeniens und dem verlorenen Profil ihres Hauptes [...] gegenüber der ersten Fassung von 1862 die Steigerung des Sehnsuchtsmotivs und zugleich die Überwindung [...] sich mehr bildparallel in der Fläche ausbreitender antiker Sitzfiguren.“¹⁰⁰ Anhand erhaltener Vorstudien zur zweiten Fassung konnte Arndt nachweisen, dass Feuerbach zunächst bestrebt war, das Gesicht der Iphigenie von 1871 ebenfalls im klassischen Profil wiederzugeben, während ihr Körper bereits eine bildeinwärts gewandte Haltung aufweisen sollte.¹⁰¹ In der Abkehr von der in den Nanna-Bildnissen entwickelten, seinem Antiken-Ideal verpflichten klassischen Profildarstellung, die in seinen Werken der 1860er Jahre in Hinblick auf die Präsentation weiblicher Figuren Verbindlichkeit besaß, offenbart sich eine Loslösung. Diese ist jedoch keineswegs auf den Modellwechsel zurückzuführen. Wie eine Vielzahl an Gemälden belegen, hielt Feuerbach an der sich erstmals - innerhalb eines Historienbildes - in der ersten Iphigenien Fassung manifestierenden Wiedergabe der weiblichen Physiognomie im Verlauf der Arbeit mit seinem zweiten Modell Lucia fest. (Siehe hierzu die folgenden Bildanalysen unter Punkt 6, 7 und 8.) Die Wahl des verlorenen Profils für die zweite Variante der Iphigenie ist vielmehr dem Bildgedanken im Sinne einer Intensivierung der Ausdruckskraft geschuldet. Zugleich verwendet er mit der Geste des in die Hand gelegten Hauptes eine seit der Antike tradierte Formel des Trauerns und Nachsinnens. In beiden Fassungen bildet das Gesicht den wichtigsten Ausdrucksträger, in dem sich die innere Bewegtheit und Empfindung der Dargestellten spiegeln. Obgleich Hoberg die Ansicht vertritt, dass in der zweiten Fassung Lucias individuelle „...weichere Züge als die Anna Risis im verlorenen Profil erkennbar werden“,¹⁰² ist diese leichte Differenz für den Betrachter, ohne eine direkte Gegenüberstellung, nicht augenscheinlich, da die als klassisch zu bezeichnenden physiognomischen Merkmale im Sinne eines Festhaltens an dem mit Nanna gefundenen Typus erhalten bleiben. (Siehe hierzu Punkt 10.3.)

5.1.3 Die dritte Fassung der Iphigenie

Betrachtet man die beiden ersten Iphigenien-Bilder unter Berücksichtigung des skizzierten Entwicklungsprozesses, erscheint die erste Variante wie eine Vorstufe für die zweite Fassung, in der das Motiv eine deutliche Ausdruckssteigerung erfährt. Der Maler schrieb selbst über die zweite Fassung, in der er seine Zielvorstellungen erreicht sah: „Wenn einer

¹⁰⁰ E. Richter, 1967, S.186.

¹⁰¹ Vgl. M. Arndt, 1968, S.30.

¹⁰² A. Hoberg, 1987, S.267.

die Personifikation der Sehnsucht will, so hat er sie in diesem Bild.“¹⁰³ Dennoch schuf er im Jahre 1875 eine dritte Fassung des Iphigenie-Themas, in der er nochmals das Motiv der sehnsuchtsvoll aufs Meer hinausblickenden Frauengestalt umsetzte. Allerdings unterscheidet sich dieses Gemälde in gewissem Sinne von den beiden zuvor entstandenen Versionen. Interessanterweise wählte Feuerbach nun eine stehende Einzelfigur und nahm insofern, eine am Beginn der Beschäftigung mit der Iphigenie-Thematik erwogene, während des Modellstudiums mit Nanna entwickelte Bildidee wieder auf. (Siehe Punkt 5.) Wiederum ist die weibliche Gestalt in der vordersten Bildebene präsentiert. Vor einem mächtigen Felsbrocken stehend, auf den sie sich mit dem linken Ellenbogen stützt, blickt sie auf die Meereskulisse im Hintergrund. Ähnlich wie auf der zweiten Fassung ist ihr Gesicht ins verlorene Profil gewendet und ihr volles Haar durch eine schimmernde Perlenkette zusammengehalten. Die griechisch anmutende Gewandung ist nun einem zeitgenössischen bodenlangen Kleid gewichen. Zudem wird die Figur durch einen um die Schultern gelegten, bis über die Hüfte reichenden Umhang verhüllt. Die Enden dieser Stoffdraperie sind in etwas gekünstelt wirkender Weise um den linken Unterarm geschlungen, aus der die linke Hand hervorschaut, während die Rechte an die Brust gelegt ist. Die Farbigkeit ist stark reduziert und auf grünlich-braune Töne beschränkt. Selbst der Himmel ist in einen fahlen Branton getaucht. Allein das Meer ist in kühlem Hellblau gehalten, wodurch zum einen der Eindruck von allzu großer Eintönigkeit abgeschwächt, zum andern die Bedeutsamkeit des Motivs des Meeres im Bild hervorgehoben wird. Durch die Kargheit der Landschaft und die düstere monotone Farbigkeit, in die das gesamte Gemälde getaucht ist, wird eine triste Stimmung von bedrückender Hoffnungslosigkeit geschaffen. Bereits Kupper verwies darauf, dass in dieser Variante „...mehr über das bräunliche Kolorit als über die Form der Eindruck der Schwermut vermittelt...“ würde.¹⁰⁴

Bemerkenswert erscheint der Aspekt, dass diese dritte Fassung von Feuerbach in seinen Briefen unter anderem als „moderne Iphigenie“ titulierte wird, während sie in Allgeyers Aufzeichnungen unter der Bezeichnung „Die Frau am Meer“ geführt ist.¹⁰⁵ Kupper, den Gemäldetitel Feuerbachs negierend und sich allein auf die Titulierung Allgeyers beziehend, unterstreicht die „...Austauschbarkeit der Namensgebung...“ und hebt den allgemeinen Charakter des Werkes gegenüber den vorangegangenen beiden Darstellungen hervor.¹⁰⁶ Bezüglich dieser Sichtweise bestehen allerdings Kontroversen in der Forschung:

¹⁰³ Briefe, 1911, Bd. II., S.252.

¹⁰⁴ D. Kupper, 1993, S.76.

¹⁰⁵ Vgl. J. Ecker, 2002, S.204. In der Forschungsliteratur hat sich allerdings der Titel „Am Meer“ durchgesetzt.

¹⁰⁶ D. Kupper, 1993, S.76.

Während für einige Wissenschaftler in Entsprechung der Überlegungen Koppers die dritte Fassung eine Loslösung vom mythologischen Iphigenie-Stoff, bzw. der Bearbeitung desselben durch Goethe beinhaltet,¹⁰⁷ gehen andere von einer neuerlichen Anbindung an die literarische Vorlage aus. Ecker schreibt in diesem Zusammenhang, dass gegenüber den beiden zuerst entstandenen Varianten „...hier den einleitenden Worten Goethes stärker gefolgt [wird]: heraustreten und innehalten.“¹⁰⁸ Zwar lässt sich formal eine stärkere Anlehnung an die literarische Vorlage durch den Umstand erkennen, dass die Figur - wie im Monolog des ersten Aufzuges des Dramas - am Ufer steht.¹⁰⁹ In ihrer zeitgenössischen Kleidung hat die gezeigte Frau aber nur wenig mit der griechischen Prinzessin gemein. Feuerbachs Anliegen scheint tatsächlich eine größtmögliche Loslösung von dem narrativen Rahmen der mythologischen Begebenheit zu Gunsten einer Fokussierung auf das Sehnsuchtsmotiv gewesen zu sein, dessen überzeitlicher Anspruch durch den deutlichen Zeitbezug hergestellt werden sollte. Feuerbachs Titel „Moderne Iphigenie“ steht für das moderne Sehnsuchtsbild bzw. eine moderne Personifikation der Sehnsucht von überzeitlichem Charakter.¹¹⁰ Ein Anspruch, den er bereits in seiner zweiten Fassung des Themas erhob. Die Titulierung als „modern“ lässt erkennen, dass Feuerbach gegenüber dem vorausgegangenen Gemälde von 1871 um eine Weiterentwicklung bemüht war.¹¹¹ Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass er die kompositorische Ausgeglichenheit und die durch Gegensätze evozierte Tiefe der Gestaltung in der zweiten Fassung nicht mehr erreichte. Zudem transportiert die Figur der dritten Fassung mehr Resignation und Schwermut, als dass sie für den Betrachter Sehnsucht verkörpert.

5.2 Zum Motiv der Sehnsucht, Feuerbachs Iphigenie im Kontext der Bildtradition

Seit der Antike ist das Schicksal der Iphigenie als Episode aus dem Trojanischen Krieg als Bildmotiv in der Kunst aufgegriffen worden. Bemerkenswert erscheint der Umstand, dass Feuerbach von Anbeginn seiner Beschäftigung mit dem Iphigenie-Thema mit der bestehenden Darstellungstradition brach. Während in der Bildüberlieferung stets die dramatische Szene der Opferung der Königstochter präsentiert wurde, wählte Feuerbach

¹⁰⁷ Vgl. E. Richter, 1967, S.186.

¹⁰⁸ J. Ecker, 2002, S.204.

¹⁰⁹ Vgl. Goethe, Iphigenie auf Tauris, Erster Aufzug.

¹¹⁰ Nach Meinung Eckers bezieht sich die Bezeichnung „modern“ allein auf die nicht sehr antik anmutende Gewandung der Figur. Diese These erscheint jedoch wenig befriedigend. (J. Ecker, 2002, S.204.)

¹¹¹ Darüber hinaus sollte nicht außer acht gelassen werden, dass an der ersten Iphigenie-Fassung aus dem Jahre 1862 unter anderem der Mangel an Modernität kritisiert wurde. Der im Titel bereits formulierte Anspruch könnte somit unter anderem auch als eine Reaktion auf den Vorwurf Fontanes gewertet werden, der die Figur als „antimodernen Typus“ bezeichnete und beklagte dass, „wenn dieser Iphigenie auch das Moderne fehlt, so fehlt ihr doch vielleicht schon das Griechische, gewiss das Iphigenische.“ (T. Fontane, zitiert nach J. Ecker, 2002, S.188.)

ganz bewusst einen anderen, bis dahin noch nie dargestellten Moment der Episode und begründete auf diese Weise einen neuen Iphigenie-Typus. Indem er das Sehnsuchtsmotiv zum Ausgangspunkt seiner Darstellung erhob, zeigt sich der Maler stärker durch die literarischen Vorlagen als durch die bestehende künstlerische Tradition beeinflusst.¹¹² Angeregt zu der neuartigen Darstellungsweise, bzw. Motivwahl wurde Feuerbach - wie bereits erwähnt - durch den Eingangsmonolog des Dramas „Iphigenie auf Tauris“ Goethes, in welchem die Trauer und das Sehnen nach der Heimat der im Exil lebenden Frau thematisiert wird.¹¹³ Wie Kupper in diesbezüglich richtig aufzeigt, ist es jedoch „...nicht eine bestimmte Sehnsucht nach einem bestimmten Land, sondern die unbestimmte Sehnsucht des Künstlers nach allem Klassischen“, die sich in den Iphigenien-Figurationen Feuerbachs manifestiert.¹¹⁴

Im Verlauf der intensiven Auseinandersetzung mit dem Bildgegenstand der Iphigenie entfernte sich Feuerbach von einem narrativen Bildgeschehen, indem er sich allein auf die Frauengestalt konzentrierte und eine Sehnsucht versinnbildlichende Körperhaltung suchte. Er erkannte im Zuge seiner intensiven Modellstudien, dass „der Gefühlszustand, welchen wir Sehnsucht nennen, [...] körperlicher Ruhe [bedarf]. Er bedingt ein Insichversenken, ein sich Gehen- oder Fallenlassen. Es war ein Moment der Anschauung...“¹¹⁵ Liest man diese Zeilen, so wird der Eindruck erweckt, die von Feuerbach kreierte Bildkomposition unterläge einer reinen Naturanschauung, der er die Bedeutung einer Offenbarung beimaß. Obgleich Feuerbach, wie erläutert, eine innerhalb der Ikonografie des Iphigenie-Mythos in der Kunst noch nie abgebildete Szene wiedergibt und insofern, nicht auf eine etablierte Bildtradition für seine Darstellung zurückgreifen konnte, wurde er, wie Richter feststellt, aber durch „verwandte Bildvorstellungen [...] in einem allgemein prägenden Sinn...“ beeinflusst. Richter führt in Anlehnung an Arndt in diesem Zusammenhang die Bildtradition von sinnenden und trauernden Figuren, wie dem sehnsüchtigen Odysseus oder der verlassenen Ariadne an.¹¹⁶

Einen ersten Versuch Feuerbachs Iphigenien-Darstellungen in die allgemeine Bildüberlieferung einzugliedern, bzw. ihr Verhältnis zu dieser zu untersuchen, unternahm Von

¹¹² Vgl. H. Von Einem, 1964, S.134; A. Hoberg, 1987, S.267.

¹¹³ Vgl. B. Richter, 1967; S.169, M. Arndt, 1968, S.16. Erst in Goethes Umsetzung des mythischen Stoffes avanciert die Figur der Iphigenie zum Symbol der Sehnsucht, mit dem sich allerdings wie Von Einem aufzeigt ein zeitgenössisches Phänomen, „... die Griechensehnsucht, der Traum höheren menschlichen Daseins, das man in Griechenland verwirklicht glaubte - der Traum, der auch Feuerbachs Leben erfüllte“ verband. (H. Von Einem, 1964, S.135.) Feuerbach wurde diesbezüglich nachweislich durch die Vorstellungen Winkelmanns beeinflusst, der als Begründer der Griechensehnsucht gilt und dieser eine religiöse Dimension verlieh. (Siehe Punkt 3.2)

¹¹⁴ D. Kupper, 1993, S.72.

¹¹⁵ Vermächtnis, S.206.

¹¹⁶ Vgl. M. Arndt, 1968, S.32-35; B. Richter, 1967, S.171.

Einem, der darauf verwies, dass sie in den Rahmen des zu dieser Zeit bereits etablierten Typus der nachsinnenden Trauergestalt einzuordnen sind.¹¹⁷ Innerhalb dieser Untersuchung führte er auch zwei Werke als direkte Vorbilder für Feuerbachs Iphigenien an: Neben Eberhard Wächters „Cornelia“, deren Entsprechungen jedoch auf eine allgemein typologische Ebene beschränkt bleiben,¹¹⁸ verweist Von Einem auf Philipp Veits Fresko „Italia“ aus dem Jahre 1834 als „...unmittelbare Vorstufe...“ für Feuerbachs erste Fassung der Iphigenie.

Auf Trümmern antiker Bauwerke thronend, ist die Personifikation Italiens in umfangreiche Gewänder gehüllt mit gesenktem Haupt präsentiert, in ihrer Rechten den Stab mit dem dreifachen Kreuz des Papstes haltend. Neben dem Sitzmotiv und der reichen Falten- drapierung der Gewandung erinnern sowohl das gesenkte, im Profil gezeigte Haupt, als auch der in der linken Hand gehaltene Lorbeerzweig an Feuerbachs Iphigenie von 1862. Eine inhaltliche Entsprechung sieht Von Einem zudem in der „...sehnsuchtsvollen Trauer um das Klassische“, die Veits Personifikation transportiere und sich mit der Griechen- sehnsucht Iphigenies vergleichen ließe.¹¹⁹ Einzuwenden bleibt hinsichtlich dieser Ausleg- ung jedoch, dass die auf antiken Relikten thronende Personifikation der „Italia“, konzipiert als linke Flügel- seite eines dreiteiligen Freskos unter dem Titel „Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum“ mit dem dezidierten Verweis auf das Papsttum den Triumph des Christentums über die heidnische Antike versinnbildlicht.¹²⁰ Das gesenkte Haupt drückt nach Ansicht Gross` weibliche Demut aus und nicht wie im Falle der Iphigenie sehnsuchtsvolles Empfinden. Auch Arndt schließt eine direkte Beeinflussung aufgrund des Umstandes, dass der Sehnsuchts- gedanke in der „Italia“ Veits keine Rolle spielt, aus.¹²¹ Eine dezidierte Bezugnahme Feuerbachs auf das Fresko Veits, welches eine geradezu konträre Haltung zur Antike transportiert, erscheint somit als recht unwahr- scheinlich.

¹¹⁷ Generell begegnet, wie Arndt aufzeigt, „der Bildtyp der einsamen am Meeresufer trauernden oder sich sehnen- den Gestalt [...] im 18. und 19. Jahrhundert auch in Verbindung mit einer Reihe anderer, zumeist literarischer Themen.“ (M. Arndt, 1968, S.35.) Zur Entwicklung des Sehnsuchtsmotivs in der Bildenden Kunst siehe H. Von Einem, 1964, S.135-137.

¹¹⁸ Bereits Köster wies auf die formalen Entsprechungen der beiden Werke hin, ließ jedoch die Frage nach einer möglichen Abhängigkeit der Komposition Feuerbachs von Wächters Darstellung offen. Obgleich Von Einem zugibt, dass in diesem Gemälde weniger „...die Sehnsucht wie die Trauer...“ im Zentrum steht, erkennt er dennoch Kongruenzen, die auf einer direkten Rezeption beruhen würden. (H. Von Einem, 1964, S.139.) Da sich das Gemälde bis 1859 in einer Heidelberger Sammlung befunden hat, geht Von Einem davon aus, dass Feuerbach das Werk während einem seiner Aufenthalte in Heidelberg, wo seine Stiefmutter seit 1851 lebte, gesehen haben könnte. Richter hingegen schließt eine Beeinflussung durch Wächters „Cornelia“ aus, da die Übereinstimmungen so allgemein bleiben, dass nicht von einem direkten Vorbild gesprochen werden kann. (Vgl. B. Richter, 1967, S.171.)

¹¹⁹ H. Von Einem, 1964, S.139.

¹²⁰ Vgl. Gross, 1986, S.378.

¹²¹ Vgl. M. Arndt, 1968, S.155.

Während sich Von Einems motivgeschichtliche Analyse fast ausschließlich auf die erste Gemäldefassung der Iphigenie bezieht, nennt Becker Feuerbachs zweites Iphigenie-Gemälde in einem Atemzug mit bildverwandten Darstellungen, die junge Italienerinnen auf Felsen sitzend in Betrachtung des Meeres zeigen. Als Beispiele führt er Leopold Roberts' „Jeune fille italienne assise sur les rochers à Capri“ aus dem Jahre 1827 und Hermann Winterhalters „Béatrice“, die in das Jahr 1844 datiert ist, an.¹²² Der Vergleich dieser drei Werke zeigt jedoch, dass die Übereinstimmungen nicht über formale Entsprechungen hinausgehen; zwar weisen die Bilder hinsichtlich des Aufgreifens des Typus der sinnenden, in die Ferne schweifenden Gestalt eine Korrespondenz, bzw. eine formale gemeinsame Ausgangsbasis auf, die künstlerischen Intentionen sind jedoch unterschiedlich gelagert. Während das Motiv sowohl von Roberts als auch von Winterhalter mit dem Interesse an einer volkstümlichen Schilderung, die sich in der minutiösen Beschreibung der landestypischen Trachten niederschlägt, kombiniert ist, wird es von Feuerbach durch die deutliche Annäherung an antike Skulpturen mit seinem Antikenideal verschmolzen. Durch die Massigkeit der das Bildformat beinahe sprengenden Figur und ihr statuenhaftes Erscheinungsbild, wie auch die reduzierten Farbpalette erhält das Gemälde eine sich deutlich von den Darstellungen Roberts' und Winterhalters unterscheidende Wirkung und Ausdruckskraft.

Es ist davon auszugehen, dass Feuerbach mit der Bildtradition und dem Formenvokabular des zu dieser Zeit bereits etablierten Typus der sehnsüchtigen, trauernden Figuration vertraut war. Dennoch geht seine Anlehnung an diesen nicht über formale Entsprechungen hinaus, so dass kein Gemälde als direktes Vorbild benannt werden kann. Bemerkenswert erscheint darüber hinaus, die bereits unter Punkt 5.1 erläuterte enge Verwandtschaft zwischen der ersten Iphigenie-Fassung und den zuvor entstandenen Bildnissen Nannas, in denen sowohl die Körperhaltung als auch der melancholische, in sich gekehrte Ausdruck bereits angelegt sind. In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf verwiesen, dass Feuerbach dem Studium des Modells hinsichtlich des Prozesses der Bildfindung ausschlaggebende Bedeutung einräumte.

Die zweite Fassung hingegen, für die eine bewusste Loslösung von den Darstellungsprinzipien der Nanna-Bildnisse festgestellt werden konnte, scheint obgleich auch diese sich durch eine Verknüpfung des tradierten Typus der sinnenden Figuration mit empfangenen Anregungen durch das Modellstudium auszeichnet, in stärkerem Maße durch die bestehende Bildtradition geprägt zu sein. Dies schlägt sich zum einen in der gegenüber der ersten

¹²² Vgl. W. Becker, 1971, S.30.

Fassung gewandelten, seit der Antike tradierten Trauergestik nieder, zum anderen steht die Figur durch ihre Abgewandtheit vom Betrachter in der Tradition der romantischen Rückenfigur, welche ebenfalls den sehnsüchtigen Menschen verkörpert. Die Bezugnahme auf ein der romantischen Malerei entlehntes Gestaltungsmittel für seine „Personifikation der Sehnsucht“ erscheint nicht abwegig, da Feuerbach nachweislich durch romantisches Gedankengut beeinflusst wurde. (Siehe Punkt 3.1.) Auch für Kupper ist in Feuerbachs Iphigenie „...noch die Verwurzelung in der Malerei der Romantik sichtbar.“¹²³ Trotz dieser Anlehnung ist die Bildgestaltung und -wirkung dennoch eine völlig andere: Die skulpturale Auffassung der monumentalen Figur und ihre Dominanz gegenüber ihrer Umgebung, unterscheidet sie grundlegend von den kleinen, stets in Betrachtung der sie umgebenden Natur versunkenen Gestalten eines Caspar David Friedrich.¹²⁴

Die vollzogene Betrachtung veranschaulicht zum einen die formalen Parallelen, die Feuerbachs Iphigenien-Darstellungen zu einer Reihe zeitgenössischer Bildwerke aufweisen, zum anderen offenbart sich, dass der Versuch, eine direkte Beeinflussung durch konkrete Vorbilder zu konstruieren, sich als wenig sinnvoll erweist. Feuerbach leistete somit seinen ganz eigenen Beitrag zu dem äußerst populären zeitgenössischen Bildmotiv des sinnenden, trauernden Menschen. Wie von Einem schreibt, bildet Feuerbachs zweite Fassung der Iphigenie von 1871 „...die reifste Frucht seines Ringens um das Thema der Sehnsucht und nimmt in der Geschichte der Sehnsuchtsdarstellungen einen hervorragenden Platz ein.“¹²⁵

5.3 Das Verhältnis zur literarischen Vorlage Goethes

In Anbetracht der festzustellenden Loslösung von der mythologischen Thematik, bzw. deren literarischen Bearbeitung durch Goethe innerhalb der dritten Fassung drängt sich geradezu die Frage nach der Bedeutung der literarischen Inspirationsquelle in Hinblick auf die beiden vorangegangenen Iphigenien-Varianten auf. Bereits über die erste Fassung des Jahres 1862 schrieb der Maler, das Gemälde sei „...nicht Eurypideisch, auch nicht Goethisch, sondern einfach Iphigenie am Meeresstrand sitzend“ und hebt auf diese Weise den selbstständigen, von Vorlagen befreiten Charakter des Werkes hervor.¹²⁶ In Anlehnung

¹²³ D. Kupper, 1993, S.76.

¹²⁴ Wie Hoberg aufzeigt, wird in Feuerbachs zweiter Fassung der Iphigenie „...nicht die romantische Sehnsucht mit einer verbindlichen Unendlichkeit konfrontiert [...], vor deren Größe sie als winzige Rückenfigur steht und nach seinsentgrenzender Aufnahme verlangt, sondern [...] der sehnsüchtige Mensch [steht vielmehr] selbst im Vordergrund. [...] Thema ist allein die innere Gefühlslage der Figur, deren Sehnsucht zudem anderer Natur ist als die romantische.“ (A. Hoberg, 1987, S.267.)

¹²⁵ Von H. Von Einem, 1964, S.139.

¹²⁶ Vermächtnis, 1882, S.206.

an diese Aussage vertritt Zeller die Ansicht, dass sich die Iphigenie „...im Verlauf des malerischen Arbeitsprozesses fast völlig entliterarisiert und allenfalls zu einer bloßen Sehnsuchtschiffre verflüchtigt...“¹²⁷ Von einer völligen Entliterarisierung kann allerdings nicht gesprochen werden, da Feuerbach einen Schlüsselsatz Goethes aufgreift und zum Thema seines Bildes erhebt: „Das Land der Griechen mit der Seele suchend.“¹²⁸ Durch die Reduktion der Figur auf den Gefühlszustand der Sehnsucht gelangte Feuerbach zu einer neuen, von seiner eigenen Vorstellung geprägten Iphigenie-Darstellung, die als solche für den Betrachter nicht sofort erkennbar ist, da sie eines narrativen oder attributiven Rahmens entkleidet wird.¹²⁹ Der Schritt zur Schaffung einer Personifikation der Sehnsucht, um auf diese Weise ein Bild von überzeitlicher Gültigkeit menschlichen Empfindens zu schaffen, vollzieht sich, wie gezeigt werden konnte, in der zweiten Fassung. Es erscheint bemerkenswert, dass Feuerbach, wie aus einem seiner Briefe hervorgeht, in Erwägung zog, das Gemälde umzubenennen und ihm den Titel „Ariadne“ zu verleihen.¹³⁰ Das Motiv der verlassenen Ariadne avancierte bereits in der Antike zu einem beliebten Gegenstand künstlerischer, wie auch literarischer Bearbeitung und entwickelte sich seit dem 18. Jahrhundert in der Malerei zum Synonym des sinnenden, sehnsüchtigen Menschen.¹³¹ (Siehe Punkt 5.3.) Dieser Aspekt, sowie die unter Punkt 5.1.3 angestellten Überlegungen zur dritten Gemäldefassung der Iphigenie im Vergleich mit den sich in den ersten Modellstudien offenbarenden anfänglichen Bestrebungen stärkerer Anlehnung an die

¹²⁷ M. Zeller, 1987, S.55. Er stellt in diesem Kontext das Gemälde einer Madonnendarstellung Feuerbachs gegenüber, die zunächst nur im Sinne einer Naturbeobachtung eine Mutter mit ihrem Kleinkind wiedergab und welcher zwecks eines stärkeren Publikumszuspruches der bedeutungsschwere Titel einer Madonna verliehen wurde. Eine Vorgehensweise die häufiger im 19. Jahrhundert praktiziert wurde, unter anderem auch von Feuerbachs Malerkollegen Böcklin. (Vgl. M. Zeller, 1987, S.55.) Bei der Iphigenie-Darstellung verhält es sich jedoch etwas anders, da diese von Anbeginn an als Iphigenie geplant war und sich erst im Laufe der Zeit im Sinne eines Entwicklungsprozesses im Zuge des Modellstudiums von einer den literarischen Vorlagen verpflichteten Version, mit hohem Wiedererkennungswert entfernte. (Siehe Punkt 5.)

¹²⁸ J. W. Goethe, Erster Aufzug, 12.

¹²⁹ Interessant erscheint der Aspekt, dass die Nähe zur Protagonistin des Dramas Goethes, bzw. der Mangel an derselben als Kriterium der Bewertung der Bilder Feuerbachs herangezogen wurde und das Urteil diesbezüglich konträr ausfiel. Der Ankauf durch die Galerie in Karlsruhe, der Feuerbach die erste Gemäldefassung anbot, wurde mit der Begründung abgelehnt, da unter anderem „...der dargestellte Character dem Originalgedanken nicht entsprechend [ist]; er erinnert vielmehr an römische Modellköpfe, als an die in dem Göthe’schen Gedicht so meisterhaft gezeichnete Persönlichkeit.“ (Akte vom 29. April 1862, General-Landesarchiv Karlsruhe, Abt. 56/1601, zitiert nach B. Richter, 1967, S.171.) Während hingegen der Literaturhistoriker Bernays hervorhob, dass das Gemälde „...vom lautersten Geist der Goetheschen Dichtung erfüllt und durchdrungen [ist]; auch über ihm ruht der Hauch jener Kunst, welche die Schönheit des Alterthums mit der tiefen Innerlichkeit, mit dem Gefühlsleben der neuern Welt vereinigt.“ (M. Bernays, zitiert nach B. Richter, 1967, S.171.)

¹³⁰ Vgl. M. Arndt, 1968, S.34.

¹³¹ Bereits Winkelmann verwendete als Metapher für seine Griechensehnsucht am Ende seiner 1764 publizierten „Geschichte der Kunst des Altertums“ das Bild der verlassenen Ariadne. (Vgl. M. Arndt, 1968, S.35.)

literarische Vorlage, verdeutlichen die sukzessive Loslösung von der Iphigenie-Thematik im Verlauf der Beschäftigung mit dieser.

5.4 Die Bedeutung der Iphigenie-Thematik für Feuerbach

Es erscheint bemerkenswert, dass das Thema der Iphigenie Feuerbach über Jahre beschäftigte, bzw. immer wieder von ihm aufgegriffen wurde. Zurückzuführen ist dieser Umstand auf den persönlichen Bezug, den der Maler ganz offensichtlich zu diesem Bildgegenstand besaß. Die drei Gemälde stellen nicht nur die Umsetzung der künstlerischen Bestrebungen und ideellen Vorstellungen des Malers dar, sondern sind darüber hinaus Manifest seiner psychischen Befindlichkeit, indem sie das tiefe sehnsüchtige Empfinden und die Einsamkeit Feuerbachs widerspiegeln. Auf diese sehr persönliche Bindung an die Thematik hat der Maler selbst mehrfach verwiesen. Noch vor seiner Bekanntschaft mit Anna Risi berichtete er Henriette von seinen Ideen zu einem Iphigenie-Bild: „Die Komposition wird ganz einfach und ist mir vor die Seele getreten, in den bitteren Stunden des Heimwehs, der Sehnsucht, der Qual...“.¹³² Die Identifikation des Malers mit der mythologischen Gestalt der Iphigenie betont sowohl Richter, der davon ausgeht, dass Iphigenies „...Griechenlandsehnsucht gleichsam als Verkörperung [...des] eigenen Strebens nach einem höheren, am klassischen Griechentum orientierten Dasein...“ von Feuerbach empfunden wurde, als auch Kupper, der vor allem den sehr persönlichen Charakter der zweiten Fassung, in welcher Feuerbach seine „...Seele bloß[legt]“ unterstreicht.¹³³

Eine Erklärung für seine, wie eine Besessenheit anmutende Hinwendung zu der Iphigenie-Mythologie wurzelt somit in dem Umstand der Identifikation des Malers mit der mythologischen Figur, die, wie er es formuliert, sein „...innerstes Gefühl aus[drücke], was leider recht oft in Heimweh besteht.“¹³⁴ Die Visualisierung des Iphigenie-Stoffes als ein wichtiges persönliches Anliegen, beschäftigte ihn darum über Jahre, trieb ihn um, wie er selbst schreibt und wurde immer wieder als Inbegriff seiner eigenen, von Einsamkeit

¹³² Briefe, 1911, Bd. I, S.511.

¹³³ B. Richter, 1967, S.169, D. Kupper, 1993, S.75. In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf hingewiesen, dass diese zweite Fassung von Anfang an von Feuerbach nicht für den Verkauf und somit die Öffentlichkeit vorgesehen war. Ein Aspekt, der die persönliche Bindung an die Thematik noch unterstreicht.

¹³⁴ J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S.477. Der immer wieder im Kontext der Beschreibung seiner Iphigenie-Darstellungen auftauchende Begriff des Heimwehs, darf nicht mit einem Sehnen nach seiner tatsächlichen Heimat Deutschland verwechselt werden, der er aufgrund der ausbleibenden, von ihm erwarteten uneingeschränkten Anerkennung äußerst ablehnend gegenüberstand. Er beinhaltet vielmehr sein Streben nach einer zum Ideal stilisierten vergangenen Antike, die er der prosaischen Gegenwart gegenüberstellt. (Siehe Punkt 3.2.) Bereits 1851 schrieb er: „Ich habe oft Sehnsucht nach einem höheren, idealischen Kunsttreiben.“ (Briefe, 1911, Bd. I, S.249.)

geprägten, quälenden Seelenlage aufgegriffen.¹³⁵ Nicht zufällig wird die zweite Fassung der Iphigenie als zentrales und bedeutendstes Werk des Malers angesehen. Sie ist der Inbegriff seines seelischen Empfindens.

6. „Orpheus und Eurydike“

Das Gemälde „Orpheus und Eurydike“ entstand im Jahre 1869. Es handelt sich bei diesem Sujet ebenfalls um eine Thematik, die Feuerbach schon länger beschäftigte und die er seit 1866 zu gestalten suchte.¹³⁶ Wiederum wurde der Maler durch ein literarisches Erlebnis zu seiner Darstellung angeregt, nämlich eine Privataufführung der Oper „Orfeo ed Euridice“ Glucks, welcher Feuerbach nachweislich während eines Aufenthaltes in Heidelberg beiwohnte.¹³⁷ Auf diese Inszenierung bezieht sich, wie Von Knorre erwähnt, sehr wahrscheinlich die Aussage Feuerbachs, dass „der Orpheus [...] seiner musikalischen Erzeugung hoffentlich Ehre machen[wird].“¹³⁸ Vielleicht drückte der Maler mit diesen Worten aber auch seinen mehrfach formulierten Anspruch aus, seine Werke sollten wie Dichtungen oder „stille Musik“ empfunden werden.¹³⁹ Die mythische Gestalt des Orpheus, der bei den Griechen als göttlicher Sänger, zum Teil sogar als der Erfinder der Musik überhaupt galt, muss Feuerbach, den musikalische Erlebnisse, wie er selbst mehrfach in seinen Briefen erwähnt, emotional aufwühlten und nachhaltig tief beeindruckten, besonders fasziniert haben.

In vorderster Bildebene wird Orpheus zusammen mit Eurydike nach links schreitend in dem Gemälde präsentiert; die beiden lebensgroßen Figuren füllen das Format zur Gänze aus. Um sie herum ist das Bild in tiefe Dunkelheit gehüllt.¹⁴⁰ Orpheus' im Profil gezeigtes

¹³⁵ Aus diesem Grunde erstaunt es auch nicht, dass Feuerbach trotz der in der zweiten Iphigenie-Fassung erreichten Ausdrucksstärke eine weitere Fassung schuf.

¹³⁶ Bereits in einem Brief an seine Stiefmutter aus dem Jahre 1866 ist eine verschollene Skizze zu dem Mythos erwähnt, die möglicherweise, wie Arndt vermutet, als Aquarell-Entwurf konzipiert war, um den potenziellen Auftraggeber Schack für die Ausführung eines großformatigen Gemäldes zu gewinnen. (Vgl. M. Arndt, 1968, S.264, E. v. Knorre, 1967, S.181.) Von einem weiteren Entwurf für eine Darstellung Orpheus' und Eurydikens ist darüber hinaus in einem Brief von 1867 die Rede. (Briefe, 1911, Bd. II, S.202.) Im März 1868 berichtet der Maler: „Ich habe den Orpheus lebensgroß gemalt, bereits in voller Wirkung, ich war heute ganz verblüfft, als ich ins Atelier kam, über die Wirkung, ich glaube, daß kein Mensch, ohne ergriffen zu werden, davorstehen kann, ich wußte es voraus.“ (Briefe, 1911, Bd. II, S.209.) Demzufolge waren die Arbeiten an dem Gemälde zu diesem Zeitpunkt bereits weit fortgeschritten und wurden nicht, wie von Einem annimmt, zugunsten einer neuen Bildidee wieder verworfen. (Vgl. E. v. Knorre, 1967, S.181.) Ecker geht in Bezug auf verschiedene briefliche Erwähnungen davon aus, dass das Gemälde bereits 1868 vollendet worden sei und entweder von dem Maler vordatiert worden ist, oder noch kleinere Feinheiten 1869 ausgeführt wurden. (Vgl. J. Ecker, 1991, S.292.)

¹³⁷ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.125.

¹³⁸ Vermächtnis, S.107.

¹³⁹ Briefe, 1911, Bd. I, S.511.

¹⁴⁰ Wie eine erhaltene Kompositionsstudie des Münchner Skizzenbuches offenbart, plante Feuerbach zunächst die Figuren von links nach rechts schreiten zu lassen, änderte diese Konzeption jedoch in der

Haupt ist erhoben und sein Blick richtet sich auf das schwach schimmernde Licht in der linken oberen Bildecke. Seine Leier in der rechten Hand haltend, hat er seinen linken Arm um Eurydikes Taille gelegt. Über einem grauen ins beige changierenden Gewand trägt er einen um den Oberkörper drapierten braunen Umhang, der ihm bis über die Hüfte fällt. Während sich sein Schrittmotiv deutlich in seinem sich unter dem Stoff abzeichnenden vorgestellten rechten Bein ausdrückt, wirkt die verharrende Figur der Eurydike statischer, obgleich ihr unter dem Gewand erkennbarer linker, leicht angehobener Fuß eine Bewegung andeutet. Ihr ebenfalls im Profil gezeigter Kopf ist gesenkt und ihre Augen sind traurig auf den Boden gerichtet. Ihr Gewand weist die gleiche grau-beige Farbigkeit wie jenes ihres Begleiters auf, zudem ist ihr ein langer Umhang über das Haupt gelegt. Diesen hält sie mit der linken an die Brust gelegten Hand, während ihre rechte sanft auf Orpheus' Schulter ruht. Die Figuren werden durch die umfangreichen Gewanddraperien in starkem Maße verhüllt, so dass sich ihre Körper kaum unter diesen erahnen lassen. Die in langgezogenen, großen Falten fallenden Stoffe erscheinen von starrer fester Konsistenz, wie aus Stein gemeißelt zu sein. Auch die monochrom anmutende Farbigkeit unterstreicht diesen skulpturalen Charakter der Gestalten, der nur wenig durch den bräunlichen Ton des Umhangs des Orpheus gemildert wird. In der Körperhaltung der Eurydike mit dem über das Haupt gelegten Umhang, dem gesenkten Kopf und der zur Brust geführten Hand zitiert Feuerbach darüber hinaus bekannte Klagegesten antiker Trauergestalten.¹⁴¹

Auch in diesem Gemälde zeigt Feuerbach nicht den dramatischen Höhepunkt der mit der mythologischen Geschichte assoziiert wird, sondern wählt einen Augenblick vor diesem.¹⁴² Feuerbach gibt den Moment wieder, als das Paar kurz davor ist, den ersehnten Ausgang zu erreichen, auf dessen Lichtschein Orpheus bereits seine Aufmerksamkeit gerichtet hat. Es ist der Moment, bevor sich Orpheus umdrehen und Eurydike dadurch für

Gemäldekomposition, so dass die Bewegungsrichtung der Dargestellten nun der Leserichtung des Betrachters konträr gegenübersteht. (Abb. 35.) Ecker ist der Ansicht, dass mit Hilfe dieser Gestaltung der Bildrezipient in stärkerem Maße in die Handlung integriert würde. Zudem wäre das Liebespaar „...für ihren Teil dem Leben - wofür Betrachter und Licht der Oberwelt stehen - näher, als in den Entwürfen.“ (J. Ecker, 1991, S.292.) Von Einem geht hingegen davon aus, dass die Umkehrung der Bewegungsrichtung inhaltlichen Aspekten geschuldet sei, insofern als „das Paar gegen die natürliche Bildbewegung von rechts nach links schreitet“ und auf diese Weise „der Widerstand, den es auf dem Wege aus der Unterwelt zu überwinden gilt, und die Anstrengung der das Paar ausgesetzt ist, für die Anschauung unmittelbar deutlich“ wird. (H. Von Einem, 1974, S.307.) Die Zeichnung offenbart zudem, dass der Maler ursprünglich deutlich mehr von dem die Figuren umgebenden Raum wiederzugeben beabsichtigte. Diese anfängliche Idee wird jedoch bereits in dieser ersten Skizze korrigiert. Dies ist an den die Komposition auf die beiden Figuren beschränkenden nachträglichen Einfassungslinien ablesbar. Ansonsten entspricht die Auffassung des Figurenpaares bereits dem 1868/9 ausgeführten Ölgemälde.

¹⁴¹ Eine gewisse Ähnlichkeit lässt sich außerdem zu einer als römische Kopie überlieferten Demeterstatue aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., die auch als „Große Herkulanerin“ bezeichnet wird, feststellen, durch deren Körperhaltung sich Feuerbach bereits 1857/58 für eine Figur in „Dante und die edlen Frauen von Ravenna“ inspirieren ließ.

¹⁴² Zur Mythologie Orpheus und Eurydikes siehe Ovid, 10. Buch, übers. 1958, S.664.

immer verlieren wird. Gegenüber der vorwärtsstrebenden Bewegung des Orpheus' und seinem dem Licht zugewandten hoffnungsvollen Gesicht kündigen die verharrende Haltung Eurydikes und ihr trauriger gesenkter Blick bereits das bevorstehende tragische Ende an, als würde sie dieses bereits erahnen. Ihre kraftlos auf seiner Schulter liegende Hand drückt ihre Fügsamkeit in ihr Schicksal und ihre Mutlosigkeit aus. Wie Ecker es formuliert spiegelt sich in ihrer „...Erscheinung [...] die Unentrinnbarkeit vor dem Tod.“¹⁴³

6.1 Das Gemälde als kunsttheoretisches Traktat

Das Orpheus-Gemälde veranschaulicht in mustergültiger Weise die Umsetzung der kunstästhetischen Vorstellungen des Malers, die wie erläutert, in entscheidender Weise durch die Lehren Winkelmanns geprägt sind. Feuerbachs Streben sich der griechischen Plastik als dem „...Gipfel allen Kunstschaffens“ anzunähern,¹⁴⁴ schlägt sich nicht nur in der Auffassung der Faltengebung nieder, sondern spiegelt sich auch in der Darstellung der Figuren im klassischen Profil und ihren formelhaften Gesten wider und verleiht dem Gemälde seinen besonderen Reiz. Darüber hinaus weist das Bild in seiner Platzierung der Figuren vor einem dunkel-monochrom gehaltenen Hintergrund einen reliefartigen Charakter auf.¹⁴⁵

Voller Begeisterung erkennt Christoffel in der Darstellung die Verwirklichung kunstästhetischer Bemühung der Zeit und bekräftigt: „wenn sich sowohl die Bildhauerei wie die Malerei seit Schadow und Carstens um die Aufgabe bemühten, zwei Figuren zu einer sprechenden Einheit zu verbinden und durch diese Doppelung zu einem rhythmisch bewegten und im Plastischen schwebenden Bildausdruck zu gelangen, hat Feuerbach diese stilistischen Versuche zu einem glücklichen Abschluß gebracht.“¹⁴⁶

Es ging Feuerbach jedoch keineswegs nur um eine formale Annäherung an die äußerliche Erscheinungsform antiker Plastiken, vielmehr war er bestrebt das Wesen der antiken Kunst zu erfassen. So ist die auffällige abweisende Introvertiertheit der Figuren auf die von seinem Vater als „Hauptkennzeichen eines griechischen Bildwerks“ deklarierten Charakteristika der „Ruhe und Abgeschlossenheit“ zurückzuführen.¹⁴⁷

¹⁴³ J. Ecker, 1991, S.294.

¹⁴⁴ K. Wranek, 2010, S.237.

¹⁴⁵ Ecker zieht in Hinblick auf diese Gestaltung eine Orientierung Feuerbachs an römischen Sarkophagreliefs, die der Maler in Rom oder auch Neapel studiert haben könnte, in Erwähnung, ohne jedoch konkrete Beispiele als Belege anzuführen. (J. Ecker, 1991, S.294.) Ob sich Feuerbach für sein Gemälde „Orpheus und Eurydike“ tatsächlich auf bestimmte Vorbilder bezieht konnte bislang nicht bewiesen werden, scheinbar ging es dem Maler vielmehr um eine formale Anlehnung an den Typus des antiken Reliefs, als um den dezidierten Bezug auf konkrete Vorbilder.

¹⁴⁶ U. Christoffel, 1944, S.80.

¹⁴⁷ Feuerbach d. Ä., 1853, S.12. In der angeblichen Selbstbezogenheit und Introvertiertheit der antiken Statuen sah er die „...innere Welt des Gedankens gleichsam in unmittelbare Nähe gerückt.“ (Feuerbach d. Ä., 1853, S.15.) Man fühlt sich bezüglich dieser beschriebenen Nach-Innen-Gekehrtheit unwillkürlich an

Darüber hinaus stellt die bewusste Abkehr von der Wiedergabe des eigentlichen Höhepunktes einer mythologischen Episode zugunsten eines Augenblicks zuvor, wie es das Orpheus-Gemälde exemplarisch vorführt, einen programmatischen Aspekt in Feuerbachs Schaffen dar. Auch hinsichtlich dieser Gestaltungsweise entspricht Feuerbachs Malerei den Vorstellungen seines Vaters, der in Anlehnung an Lessing forderte, dass der moderne Künstler „einen Moment vor dem fruchtbarsten Augenblick zu wählen [hat], das hauche dem Kunstwerk umso mehr Leben und Seele ein.“¹⁴⁸ Auf diese Weise wird eine aufwühlende, dramatische Inszenierung, gemäß den kunstästhetischen Vorstellungen sowohl Winkelmanns als auch Lessings vermieden, die eine allzu große Leidenschaftsschilderung ablehnten und eine Mäßigung der Affekte forderten.¹⁴⁹ Mit dem Verzicht auf die Wiedergabe des eigentlichen Handlungshöhepunkts verbindet sich Feuerbachs Vorstellung der Schaffung eines Kunstwerks von ewiger Größe und Erhabenheit. Diese Haltung expliziert er in einem Brief aus dem Jahre 1869 an seine Stiefmutter, in dem er konstatiert, „...ein Historienbild soll [...] in einer Situation ein Leben darstellen, es soll vor- und rückwärts deuten und in und auf sich beruhen für alle Ewigkeit.“¹⁵⁰ Dieser Gedanke entspricht ebenfalls in starkem Maße Winkelmanns Forderungen, nach dessen Ansicht „Idealische Bilder“ die „Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge“ veranschaulichen.¹⁵¹ Diese Auffassung sollte insbesondere für Feuerbachs Umsetzung der Medea-Thematik eine entscheidende Rolle spielen. (Siehe Punkt 7.1.4.)¹⁵²

6.2 Zur Bildtradition

Zwar ist die Wahl des Moments kurz vor dem Höhepunkt eines beschriebenen Geschehnisses, wie dargelegt, resultierend aus seiner kunstästhetischen Anschauung als programmatisch für Feuerbachs Umsetzung mythologischer Inhalte zu betrachten, hinsichtlich der Bildüberlieferung des Orpheus-Stoffes lässt sich allerdings seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in der Kunst eine Tendenz zu einer eher undramatischen

Gedanken Novalis' erinnert, der erkannte: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und die Zukunft.“ (Novalis, zitiert nach W. Schmied, 2002, S.437.)

¹⁴⁸ Feuerbach d. Ä., 1833, S.59.

¹⁴⁹ Vgl. M. Hofmann, 2002, S.59.

¹⁵⁰ Brief, 1911, Bd. II, S.184. Hinsichtlich dieses formulierten Anspruchs ein ewiges Kunstwerk erschaffen zu wollen, zeigt sich Feuerbach von den Schriften Lessing beeinflusst, der die Schilderung vorübergehender Affekte der Wiedergabe überzeitlicher Schönheit gegenüberstellt. Gefiltert durch das bedeutende Traktat seines Vaters „Der vatikanische Apoll“ war Feuerbach mit Lessings Vorstellungen bereits früh in Berührung gekommen.

¹⁵¹ Winkelmann zitiert nach M. Schrader, 2005, S.23.

¹⁵² Vgl. M. Hofmann, 2002, S.59; T. W. Gaehtgens/U. Fleckner, 1996, S.235-236.

Wiedergabe der Thematik feststellen.¹⁵³ Es ist davon auszugehen, dass Feuerbach mit der Bildtradition des Sujets, das sich seit der Antike großer Beliebtheit erfreute, vertraut war. Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert beschäftigten sich unter anderen Angelika Kauffmann und Friedrich Rehberg mit dem Orpheus-Thema und fanden zu einer Feuerbachs Komposition entsprechenden ruhigen Auffassung des Stoffes.¹⁵⁴ Nicht nur die Farbgestaltung, sondern auch die Integration der Figuren in den sie umgebenden Bildraum unterscheidet sich allerdings wesentlich von Feuerbachs Variante. Sowohl bei Kauffmann als auch bei Rehberg wird dem Hintergrundmotiv mehr Bedeutung beigemessen. Die Protagonisten sind kleiner gehalten und die Umgebung ist detaillierter geschildert, während Feuerbachs Figurenpaar das Gemälde ausfüllt und der dunkle Hintergrund nicht weiter definiert wird. Aus dieser Gestaltungsweise resultiert, dass die narrative Komponente in seiner Version des Themas noch stärker zurückgedrängt erscheint. Wie Von Einem feststellt, prägte Feuerbach in diesem Gemälde „...den überkommenen Bildtyp im Sinne seines [...] neuen Stils zugunsten strenger, auf das Plastische der figuralen Erscheinung bedachten Monumentalität um.“¹⁵⁵ Sowohl durch die stärkere Zusammenschließung der Figuren, als auch durch ihre aufeinander bezogene Gestik betont er die Innigkeit der Gefühle der beiden zueinander. Bereits Falkner von Sonnenburg hebt bezüglich der Gegenüberstellung des Werkes Feuerbachs mit vergleichbaren Kompositionen des Sujets die stärkere Herausarbeitung der inneren seelischen Befindlichkeit der Dargestellten hervor und stellt fest, dass „...in die Auffassung des Orpheusmythus [...] ein ganz neuer Ernst, eine Vertiefung in einem Maße, wie das in den Darstellungen früherer Jahrhunderte bei weitem nicht zu finden ist“, einfließe.¹⁵⁶ Es ist jedoch nicht der „...Zustand zwischen Leben und Tod...“, wie Falkner von Sonnenburg annimmt, der „...zum Hauptinhalt des Bildes erhoben“ wird,¹⁵⁷ sondern vielmehr die Tragik des Verlustes der Geliebten, nachdem Orpheus für ihre Rückgewinnung allen Gefahren der Unterwelt trotzte und bereits die ersehnte Oberwelt und damit ein Leben mit Eurydike in greifbare Nähe gerückt war.

¹⁵³ Gleichzeitig läßt sich allerdings auch eine Vielzahl an Umsetzungen des Orpheus-Motivs anführen, die in dramatischer Ausdrucksweise den Handlungshöhepunkt schildern. Als Beispiel kann an dieser Stelle George Frederic Watts Gemälde „Orpheus und Eurydike“ genannt werden, welches 1860 entstand und den Moment wiedergibt, in dem sich Orpheus verzweifelt über die entschwindende Geliebte beugt.

¹⁵⁴ Vgl. H. Von Einem, 1974, S.304.

¹⁵⁵ H. Von Einem, 1974, S.306.

¹⁵⁶ H. Falkner v. Sonnenburg, 1952, S.44.

¹⁵⁷ H. Falkner v. Sonnenburg, 1952, S.44.

6.3 Deutungsversuche

Von Einem äußert die These, dass die Gestalt des Orpheus auf Feuerbachs Gemälde in Anlehnung an Vorstellungen Goethes den Künstler als solchen verkörpere. Er stellt diesbezüglich eine Verbindung zu Goethes Elegie „Euphrosyne“ her, in welcher an einer Stelle vermerkt ist, dass „nur die Muse [...] einiges Leben dem Tod [gewährt].“¹⁵⁸ Darüber hinaus führt er als Beleg für den engen Zusammenhang zu der Orpheusthematik den Umstand an, dass den Elegien ein Stich Johann Heinrich Meyers vorgeschaltet ist, der Orpheus und Eurydike zeigt.¹⁵⁹ Von Knorre, der sich der Theorie Von Einems anschließt, verweist in diesem Kontext auf die Bezugnahme des Malers auf den Gott Apoll in Form des wörtlichen Zitats des schmückenden Reliefs auf der von Orpheus mitgeführten Leier. Auf dieser befindet sich eine Darstellung des geschundenen Marsyas, welche, wie Muthmann bemerkte, von einem Relief auf der Leier einer Apollostatue in der Sala Terrena des Vatikan übernommen ist.¹⁶⁰ Möglicherweise deutet das Kunstzitat des geschundenen Leibes des Marsyas auf der Kithara aber auch, im Sinne eines Verweises auf kommende Geschehnisse, nämlich die Orpheus noch bevorstehende körperliche Qual hin. Der Legende nach wendete sich Orpheus in seiner Trauer um den Verlust Eurydikes vom weiblichen Geschlecht ab und wurde daraufhin von rasenden Bacchantinnen in Stücke gerissen. Nur sein Haupt blieb verschont, das auf einem Fluss zum Meer trieb, immer noch um die verlorene Geliebte klagend.¹⁶¹ Insofern, als der Maler, basierend auf seiner Idee der Andeutung von Handlungsverläufen als Obliegenheit eines Historienbildes, auch in anderen mythologischen Gemälden derartige Verweise auf Zurückliegendes, bzw. Zukünftiges integriert, wäre eine derartige Assoziation durchaus denkbar. (Siehe Punkt 7.1.4.)

Darüber hinaus vertritt Ecker die Meinung, dass Feuerbach bei der Ausführung seines Gemäldes durch Vorstellungen Glucks beeinflusst wurde, der eine Reform des Opernwesens anstrebte und beabsichtigte „die Musiker zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie [zu] dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindung und den Reiz der Situation verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch überflüssige Zierraten abzuschwächen.“¹⁶² Dass die Ideen Glucks, dessen Oper schließlich den entscheidenden Anstoß zur Durchgestaltung des mythischen Stoffes lieferte, inspirierend auf Feuerbach eingewirkt haben könnten, erscheint in Anbetracht ihrer Deckung mit den künstlerisch-

¹⁵⁸ J. W. Goethe, zitiert nach H. von Einem, 1974, S.305.

¹⁵⁹ H. von Einem, 1974, S.305.

¹⁶⁰ F. Muthmann, 1951, S.97.

¹⁶¹ Vgl. H. Krauss/E. Uthemann, 2003, S.55.

¹⁶² Aus Glucks Vorrede zur Oper „Alceste“, zitiert nach J. Ecker, 1991, S.294.

ästhetischen Vorstellungen des Malers durchaus denkbar.¹⁶³ Auch Feuerbach ging es in seinem Gemälde „Orpheus und Eurydike“ um poetischen Gehalt und tiefe Empfindung. Wie er bemerkte, war er selbst überrascht über die Wirkung des Bildes und glaubte, „...daß kein Mensch, ohne ergriffen zu werden, davorstehen könne.“¹⁶⁴

Zwei Elemente sind es, die Feuerbach an der mythischen Begebenheit offensichtlich faszinierten: Zum einen das tragische Schicksal einer großen Liebe, zum anderen die Person des göttlichen Sängers, der seinen Empfindungen durch Musik Ausdruck zu verleihen vermochte und dadurch beinahe den Tod überwindet. Die dargestellte Kithara ist insofern, mehr als ein die mythologische Figur als ikonografisches Attribut charakterisierendes Element. Dies lässt sich bereits an ihrer Ausführung erkennen. Mit dem Zitat des Reliefs auf der Leier der Apollostatue betont der Maler nicht nur die inhaltliche Bedeutung des Musikinstrumentes innerhalb seiner Darstellung, sondern sie erhält gleichzeitig einen verweisenden Charakter, der durch die Assoziation zu Apoll auf den göttlichen Ursprung der Musik hindeutet. Gleichzeitig kann sie als Fingerzeig auf die vorausgegangene Handlung sowie den weiteren Verlauf der Geschichte und das leidvolle Lebensende des Orpheus' verstanden werden.

Wie Feuerbach selbst äußerte, strebte er danach Bilder erfüllt von „...musikalischem Geiste...“ zu erschaffen.¹⁶⁵ Insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Orpheus-Thematik musste dieser Aspekt Berücksichtigung finden. Für Feuerbach verband sich mit der Musik als etwas Göttlichem, überirdisch Ewigem sein Poesiebegriff, der die ideelle Grundlage seines künstlerischen Schaffens bildete. (Siehe Punkt 3.1)¹⁶⁶ Wie Ecker schreibt, bedürfe es „...nicht der Darstellung von Musizierenden, um den Bezug zur Idee der Musik herzustellen.“¹⁶⁷ Es lassen sich eine Vielzahl an Werken Feuerbachs anführen, die musizierende Menschen wiedergeben. Neben diesen existieren aber auch Bilder, die erfüllt sind von einem „...Moment des Anklingens und Verklingens, [von] Musik, die aus der Stille kommt und im Verklingen in die Stille hineinwirkt“, ohne dass der eigentliche

¹⁶³ Wie Kupper in anderem Zusammenhang feststellt, beschäftigte sich Feuerbach intensiv mit der Oper seiner Zeit und insbesondere die Werke Glucks hätten den Vorstellungen des Malers „...von klarer Form und reiner Bildung“ entsprochen. (D. Kupper, 2008, S.91.) Auf Feuerbachs Haltung in Bezug auf den Rangstreit zwischen Musik und Poesie kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht näher eingegangen werden; siehe hierzu Kupper, 2008, S.91-96.

¹⁶⁴ Briefe, 1911, Bd. II, S.209.

¹⁶⁵ Briefe, 1911, Bd. I, S.160.

¹⁶⁶ Hinsichtlich dieses Gedankens der Durchdringung von Musik, Poesie und Kunst, der in der Malerei des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte, zeigt sich Feuerbach durch romantisches Gedankengut beeinflusst, insofern, als sich in der Romantik, um es mit Theissings Worten auszudrücken „...geradezu eine musikalische Welt- und Kunstanschauung“ entfaltete. (H. Theissing, 1967, S.75.)

¹⁶⁷ J. Ecker, 2002, S.40.

Akt der Musikerzeugung abgebildet ist.¹⁶⁸ Dies gilt vor allem für das Gemälde „Orpheus und Eurydike“, zumal es in diesem Falle eine für die dargestellte mythische Begebenheit essentielle Komponente beinhaltet. Auch der betont skulpturale Charakter der Figuren ist in diesem Zusammenhang bedeutsam, insofern als er sich möglicherweise auf einen Gedanken seines Vaters bezieht, welchen dieser im Rahmen seiner Analyse des Vatikanischen Apolls formulierte. In dieser Schrift äußert Feuerbach d. Ä. in Anlehnung an Novalis, dass „die Skulptur und die Musik [...] sich, wie Novalis sich ausdrückt, als entgegengesetzte Härten gegenüber [stehen]. Die Malerei macht schon den Übergang.“¹⁶⁹ Vielleicht strebte Feuerbach genau diesen Ausgleich in seinem Gemälde an.¹⁷⁰

6.4 Lucia Brunacci – Die neue Muse

Sowohl aufgrund der Motivwahl als auch der Art der Schilderung ist eine persönliche Beziehung Feuerbachs zu der Bildthematik des Orpheus', im Sinne einer Identifikation des Malers mit dem Schicksal des mythischen Sängers nicht auszuschließen, dem genau wie ihm selbst die Geliebte entrissen wurde: 1865 hatte Nanna Feuerbach für einen wohlhabenden Engländer verlassen. Einen Beleg für die Annahme, dass das Gemälde eine mit diesem Ereignis zusammenhängende persönliche Dimension besitzt, sieht Ecker in dem Umstand, dass „Orpheus und Eurydike [...] annähernd die Züge von Anselm Feuerbach und Anna Risi [besitzen].“¹⁷¹ Dies ist vor allem deshalb bemerkenswert, da er zu diesem Zeitpunkt bereits mit seinem neuen Modell Lucia Brunacci arbeitete.

Ähnlich wie Nanna stammte die erst siebzehnjährige Lucia aus Trastevere, war die Frau eines Wirtes und bereits Mutter von zwei Kindern. Lucia stand nach dem Weggang Nannas für nahezu jedes Gemälde Modell, das Feuerbach zwischen 1867 und 1873 malte.

Ogleich ihm die „neue Iphigenie“, wie der Maler sein zweites römisches Modell in einem Brief bezeichnete, ebenfalls „unentbehrlich“ wurde,¹⁷² erlangte Lucia aber anscheinend nicht die Bedeutung, die Nanna in Feuerbachs Leben gespielt hat. Wie Vogelberg formuliert, veranstaltete Feuerbach aufgrund der bitteren Erfahrung, die er mit Anna erlebt hatte, um sein zweites Modell „...nicht jene feierliche Inthronisation...“, wie sie zuvor Nanna zuteil wurde, die er mit Kleidern und Schmuck beschenkte und mit der er stolz

¹⁶⁸ J. Ecker, 2002, S.40.

¹⁶⁹ Feuerbach, 1855, S.8.

¹⁷⁰ Vgl. J. Ecker, 2002, S.38.

¹⁷¹ J. Ecker, 1991, S.292. Eine persönliche Bindung zu dem dargestellten Bildinhalt erscheint, obgleich keine schriftlichen Zeugnisse existieren, die diese These stützen könnten, durchaus vorstellbar, da ein vergleichbarer Zugang auch andere Werke des Malers auszeichnet, wie die bereits erläuterten Umsetzungen des Iphigenie-Mythos. (Siehe Punkt 5.4.)

¹⁷² Briefe, 1911, Bd. II, S.225.

vierspännig durch Rom fuhr.¹⁷³ In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass er von Lucia auch keine Bildnisse schuf wie im Falle Anna Risis.

Bei dem Werk „Orpheus und Eurydike“ handelt es sich um eines der ersten Gemälde mythologischen Inhalts, für das Lucia Modell stand. Bemerkenswert ist die starke physiognomische Ähnlichkeit Lucias zu ihrer Vorgängerin. Auch Lucia besaß, wie eine erhaltene Fotografie belegt, ebenmäßige klassische Gesichtszüge und volles schwarzes Haar. Der Modellwechsel ist für den Betrachter auf dem Gemälde nicht ersichtlich. Erst ein Vergleich mit einem Bildnis Anna Risis offenbart leichte Abweichungen in der Wiedergabe der Mundpartie und der Nasenflügel. Abgesehen davon, dass die scheinbar übereinstimmende Physiognomie suggeriert, dass es sich um dieselbe Frau handelt, entspricht sowohl die Haltung, als auch der Ausdruck Eurydikes den in den Nanna-Bildnissen entwickelten paradigmatisch anmutenden Darstellungsmodi: Das Haupt ist gesenkt, ihre Gesichtszüge spiegeln Introvertiertheit und Trauer. Die Selbstbezogenheit der Figur wird wiederum durch die Geste der an die Brust geführten linken Hand unterstrichen. Im Vergleich mit den beiden bereits untersuchten Iphigenien-Darstellungen, für die Lucia ebenfalls Modell gestanden hat, wirken die Züge Eurydikes herber, um nicht zu sagen androgyn gegenüber der runderen weicheren Physiognomie der Iphigenien. (Siehe hierzu Punkt 7.3.)

7. Das Thema der Medea

Ein weiteres mythologisches Thema, das Feuerbach neben dem Motiv der Iphigenie seit 1866 in starkem Maße beschäftigte, ist jenes der Medea.¹⁷⁴ Obgleich die Tragödie Feuerbach gewiss seit frühester Jugend vertraut war, empfing er die entscheidende Anregung zu seiner Bildidee in Analogie zur Bildentwicklung der Iphigenie wiederum durch eine Theateraufführung. Anfang des Jahres 1866 hatte er in Rom die Inszenierung „Medée“ von Ernest Legouv e gesehen, von der er tief beeindruckt seiner Stiefmutter berichtete. Dieses Erlebnis kann als Anstoß seiner Beschäftigung mit dem Medeen-Stoff

¹⁷³ G. M. Vogelberg, 2005, S.113. Wie Spoerri belegt, ereignete sich aber auch mit dem Eintritt Lucias in Feuerbachs Atelier eine Produktionssteigerung, wie es bereits für die Arbeit mit Anna Risi festgestellt werden konnte. Inwiefern diese auf die angeblich schizoide Persönlichkeitsstruktur des Malers zurückgeführt werden kann, sei dahingestellt. (Vgl. T. Spoerri, 1952, S.111.)

¹⁷⁴ Zur Mythologie der Medea siehe Euripides, Medea; Ovid, Metamorphosen 7,159. 431 v. Chr. wurde der Medea-Mythos von Euripides erstmals zu einem Theaterstück verarbeitet, welches die Grundlage aller späteren Bearbeitungen des Stoffes bilden sollte. Hinsichtlich der Interpretation des Stoffes holte sich aber, wie Hagen aufzeigt, „jeder [...] aus dem Stoff, was seine Zeit hören wollte.“ (R. M u. R. Hagen, 2005, S.628.)

gewertet werden.¹⁷⁵ Der Umsetzung der Iphigenie-Thematik verwandt, erscheint zudem die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medea-Stoff, der ihn sieben Jahre lang immer wieder beschäftigte. Der Maler äußerte selbst diesbezüglich: „Das ist nun wieder ein Gegenstand, in den ich mich so zu sagen verbissen habe, von dem ich nicht loskomme.“¹⁷⁶ Insgesamt malte Feuerbach vier Gemäldefassungen der Medea, für die Lucia Brunacci jeweils Modell stand.

7.1 Zur Ersten und zweiten Fassung der „Medea“

7.1.1 Die erste Fassung der „Medea“

Kurze Zeit nachdem Feuerbach Legouvés Drama gesehen hatte, entstand eine erste Entwurf-Skizze, die noch eine deutliche Beeinflussung durch pompejanische Wandfresken zeigt, welche Feuerbach im Frühjahr desselben Jahres studierte. Medea ist in einem ange deuteten Innenraum an einem Tisch sitzend präsentiert. Nachdenklich, in sich versunken ist ihr Kopf in die rechte Hand gestützt. Die beiden Kinder spielen zu ihren Füßen auf dem Boden.¹⁷⁷ Diese erste nur als Skizze angelegte Komposition ist jedoch von Feuerbach nicht weiter ausgearbeitet worden und zu Gunsten einer anders gelagerten Auffassung des Themas für die erste Gemäldefassung der Medea unberücksichtigt geblieben. Diese neue Bildidee konsolidierte sich erstmals in einem Gemäldeentwurf in Tempera, welcher nun tatsächlich eine Vorstudie für die erste Medea-Fassung bildete und nach seinem Aufenthalt an der Küste von Porto d’Anzio entstanden ist.¹⁷⁸ Unter dem Eindruck seiner dort angefertigten Landschaftsstudien zeigt der Entwurf eine felsige Küstenlandschaft, an deren Ufer Medea mit ihren Kindern in der linken Bildhälfte steht. Während sie den jüngeren ihrer beiden Söhne auf ihrem rechten Arm trägt, hält sie den anderen unbedeckten Jungen an der Hand. Dieser hat den Kopf zur Seite gewandt und blickt auf eine Gruppe von Ruderknechten, die in der rechten Bildhälfte damit beschäftigt sind, ein Boot vom Strand

¹⁷⁵ Allegeyer führt irrtümlicherweise Feuerbachs Medeen-Darstellungen auf ein Stück Vittorio Alfieris zurück, dessen Werke der Maler ebenfalls sehr schätzte. (J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.160.) Zelle belegt jedoch, dass sich unter Alfieris Dramen keines mit dem Titel Medea befindet. (Vgl. K. G. Zelle, 2007, S.114.) Eigenartig erscheint vor diesem Hintergrund, dass die widerlegte Annahme Allgeyers von Ecker in seiner Besprechung der Medea dennoch vertreten wird. (Vgl. J. Ecker, 2002, S.162.)

¹⁷⁶ Brief, 1911, Bd. II, S.184.

¹⁷⁷ Abb. siehe M. Arndt, 1968, Katnr.73.

¹⁷⁸ Im Jahre 1861 besuchte Feuerbach erstmals die circeische Küste. Bei seinem zweiten Aufenthalt, fünf Jahre später, fertigte Feuerbach drei große Landschaftsstudien von Porto d’Anzio an. Begeistert berichtet er Henriette in einem Brief von 1861: „Die Ufer sind ganz homerisch. In der Ferne der Circefelsen und in der Nähe die Grotten vom Meere gespült, wo der Apoll gefunden ist.“ (J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S.447.) Auch die recht großen Formate, die deutlich größer sind als die seiner übrigen Landschaftsskizzen, weisen auf die Bedeutung dieser Studien hin.

ins Meer zu schieben. Schräg hinter der Figurengruppe der Medea mit ihren Kindern und deutlich von dieser abgerückt sitzt eine weibliche zusammengekauerte Gestalt, welche die Hände vor ihr Gesicht geschlagen hat und als Amme identifiziert wird. Hinsichtlich ihrer Körperhaltung und Gestik erinnert sie an antike Klagefiguren.¹⁷⁹

Auf dieser Studie basiert die erste Gemäldefassung der Medea-Thematik unter dem Titel „Medeas Abschied“ aus dem Jahre 1867. Das sich einstmals in der Nationalgalerie Berlins befindene Ölgemälde ist jedoch leider im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen und nur als Schwarz-Weiß-Aufnahme überliefert. Das Gemälde entspricht in starkem Maße dem vorausgegangenen Temperaentwurf; im Vergleich lassen sich Veränderungen innerhalb der Komposition nur für Details feststellen. Die Figurengruppen des Gemäldes sind näher zusammengerückt, zudem ist der Ausschnitt noch etwas enger gewählt, wodurch das Motiv des zu Wasser gelassenen Bootes vom rechten Bildrand angeschnitten wird. Die Gestalt der Medea ist durch umfangreichere Gewanddrapierungen stärker verhüllt, so dass die sich in dem Entwurf unter der Gewandung abzeichnende Kontrapoststellung nicht zum Ausdruck kommt und die Figur wie eine massive Säule im Bild vertikal aufragt. Das Motiv des Schiffes ist nicht nur durch seine Größe betont. Auch durch den Blick des älteren Sohnes Medeas wird die Aufmerksamkeit des Betrachters wiederum auf die Nebengruppe der Ruderknechte gelenkt.¹⁸⁰ Zudem erfährt die Darstellung insgesamt eine Steigerung hinsichtlich ihrer dramatischen Wirkung. Hervorgerufen wird dieser Eindruck durch die Suggestion eines stürmischen Windgangs, der den Umhang Medeas und ihr offenes flatterndes Haar ergriffen hat. Auch der von düsteren Wolken verhangene Himmel und die schäumende Gischt der Brandung, die im Hintergrund gegen die schroffen Felsklippen und im Vordergrund gegen die Bootswände peitscht, unterstreicht den von Feuerbach angestrebten dramatischeren Charakter des Gemäldes.

Motivgeschichtlich weist Arndt auf die Nähe der Figurengruppe der Medea mit ihren Söhnen auf die Bildtradition der Caritas-Allegorie des sogenannten „Quercia-Typus“ hin, der die Personifikation der Caritas stehend mit einem Kind auf dem Arm und einem weiteren an ihrer Seite präsentiert. Im 15. Jahrhundert in Italien entwickelt, erfreute sich

¹⁷⁹ Vgl. M. Hofmann, 2002, S.186; M. Arndt, 1968, S.44.

¹⁸⁰ J. Ecker, 1991, S.273. Dieses Bildmotiv erscheint besonders bemerkenswert, da es sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Malerei einer gewissen Popularität erfreute. Neben Preller d.Ä. und Delacroix schilderte auch Couture eine vergleichbare Strandsituation mit Seeleuten, die ein Boot vom Ufer ins Meer schieben. Auffällig ist jedoch der Umstand, dass das Motiv von den Malern stets als untergeordnetes Staffageelement innerhalb einer größeren Landschaftsdarstellung aufgegriffen wurde. Erst Feuerbach verlieh diesem Bildgegenstand in seinem Gemälde monumentale Größe und gestand ihm in den Vordergrund gerückt, einen den Bildcharakter dominierenden Rang zu. (Vgl. M. Arndt, 1968, S.45.)

dieses Motiv bis in den Klassizismus hinein großer Beliebtheit.¹⁸¹ Für die von Feuerbach formulierte Gesamtszene existiert jedoch, wie Arndt aufzeigt, „...innerhalb der Bilddarstellungen der Medea vor der Tat keine Parallele.“¹⁸²

7.1.2 Die zweite Fassung der „Medea“

In Analogie zur ersten Gemäldefassung präsentiert sich die zweite Variante - die in der Forschung auch als das „Münchner Gemälde“ bezeichnet wird - aus dem Jahre 1870 im extremen Längsformat; allerdings übersteigt es mit 197 x 395 cm die Maße des vorangegangenen Bildes, die sich auf 120 x 265 cm beliefen. Die der ersten Fassung zugrunde liegende Bildidee griff Feuerbach nun nochmals auf und entwickelte diese aber mit Hilfe einiger Umformulierungen weiter. Die Komposition ist gestrafft, indem die Bildmotive etwas variiert und dichter zusammengerückt sind. Am Ufer der felsigen Meeresbucht thront Medea nun auf einem Felsvorsprung in vorderster Bildebene der linken Hälfte des Gemäldes. Ihr im Profil gezeigtes Haupt ist gesenkt und ihr Blick richtet sich auf den jüngeren ihrer beiden Söhne, der den Kopf zu ihrer Brust gedreht auf ihrem Schoß sitzt und durch ihre linke Hand gehalten wird,¹⁸³ während ihr rechter Arm um ihren zweiten Sohn gelegt ist, der dicht neben ihr stehend seine Arme um ihre Taille geschlungen und den Kopf an ihre Brust geschmiegt hat. Das dichte schwarze Haar der Frau ist am Hinterkopf gerafft und wird durch eine doppeläufige, um die Stirn gelegte Perlenkette zusammengehalten. Des Weiteren trägt Medea goldene, mit blauen Steinen besetzte Ohrringe, eine zarte goldene Halskette und einen schmalen Fingerring an der rechten Hand. Bekleidet ist sie mit einer weißen, ins Cremefarbene changierenden Bluse, die mit einer Spitzenborte verziert ist, sowie einem schweren bodenlangen grauen Rock. Um die Hüfte und die Knie ist ihr zudem ein leuchtender roter Umhang gewunden, der ihr über den linken, das Kleinkind haltenden Arm gelegt ist. Unter ihrem rechten Arm fällt die Drapierung in großen Falten bis zum Boden. Durch diesen pyramidalen Aufbau wird die statische Ruhe der Figurengruppe unterstrichen.

Etwas abgerückt von der Medea und ihren Kindern kauert die, von einem braunen Umhang verhüllte, nun genau in die Mittelachse des Bildes versetzte Amme, die in einer zweifelten Geste wiederum ihr Gesicht in den Händen verbirgt. Wie bereits im Temperamentwurf und der ersten Gemäldefassung ist das Bootsmotiv in der rechten Bildhälfte

¹⁸¹ M. Arndt, 1968, S.42.

¹⁸² M. Arndt, 1968, S.39.

¹⁸³ Möglicherweise wurde diese Mutter-Kind-Figuration durch Michelangelos Madonna der Medici-Kapelle inspiriert, die Feuerbach nachweislich studierte.

platziert. Es ist nun allerdings eine Bildebene tiefer angeordnet als die direkt am Ufer sitzende Amme, so dass eine die einzelnen Figurengruppen verbindende und die Komposition bestimmende Diagonale entsteht. Sieben Seemänner sind damit beschäftigt, ein Boot zu Wasser zu lassen. Die Anspannung der Muskeln ihrer überwiegend entblößten Oberkörper veranschaulicht die physische Anstrengung dieses Aktes. Indem sowohl das Rot ihrer phrygischen Mützen, als auch der rote Anstrich des Bootes den dominanten Farbton des leuchtenden Umhangs der Medea aufgreifen, wird von dem Maler ein farblicher Ausgleich geschaffen und die beiden Bildhälften werden miteinander verbunden.

Im Hintergrund peitscht die Brandung des in kühlem Weißgrau gehaltenen Meeres mit Abwandlung in bläuliche bis grünliche Töne an die schroffen dunklen Felsklippen. Erst an der Horizontlinie wandelt sich die Farbe der See in Form eines abrupten Übergangs in ein tiefes Blau und markiert auf diese Weise die Grenze zum bewölkten, düsteren Himmel.

Auffällig erscheint im Hinblick auf die Komposition die Beziehungslosigkeit der einzelnen Figuren, bzw. Figurengruppen zueinander. Hamann führt diesen Umstand, dass es keine „...an- und absteigende Handlung, sondern [nur noch] Haupt- und Nebengruppen gibt“, auf die Anordnung der im Bild gezeigten Parteien zurück, die „...immer eine Raumstufe tiefer angebracht sind“ und sich auf diese Weise isolieren.¹⁸⁴ Innerhalb dieser gestaffelten Bildebenen scheint die Bewegung zum Hintergrund hin mit dem Motiv der das Schiff ins Meer schiebenden Seeleute in der rechten Bildhälfte zuzunehmen. Trotz der Wiedergabe der schäumenden Gischt und der Schilderung der körperlichen Kraftanstrengung der Männer wird dennoch nicht der Eindruck einer dynamischen Vorwärtsbewegung suggeriert, vielmehr wirkt die Handlung wie eingefroren. Auch die Amme in ihrem Trauergestus verschmilzt in ihrem dunklen Überwurf mit dem felsigen Untergrund zu einer statischen Erhebung in der Mittelachse des Bildes.

Bemerkenswert erscheint der Umstand, dass Feuerbach in Analogie zur Darstellung der Iphigenie und des Orpheus wiederum nicht den dramatischen Höhepunkt der Handlung - in diesem Fall die Kindstötung - zeigt. (Siehe Punkt 6.1.)¹⁸⁵ Darüber hinaus gibt Feuerbach in

¹⁸⁴ R. Hamann, 1914, S.224.

¹⁸⁵ Das Motiv der Medea als kindermordende Mutter wurde vielfach in der Kunst dargestellt. Das wohl bedeutendste Beispiel bildet in diesem Zusammenhang das 1838 entstandene Gemälde „Rasende Medea“ von Delacroix, welches Feuerbach, der ein glühender Verehrer der Kunst Delacroix war, durchaus während seines Parisaufenthaltes gesehen und studiert haben könnte. (Abb. 49.) In seiner dramatischen Schilderung und dynamischen Komposition stellt es einen Gegenpart zu Feuerbachs Umsetzung der Thematik dar. Wie eine besessene Furie mutet die mit gezücktem Dolch zur Tat schreitende Medea an. Aufgrund dieser Charakterisierung wird sie in der Literatur mehrfach mit einem „wildes Tier“ verglichen. (A. Reuter, 2003, S.249.) Auch Hagen spricht hinsichtlich der Emotionalität und Erregtheit der Medea Delacroix' von „...wilder, ungezügelter Leidenschaft...“ (R. M u. R. Hagen, 2005, S.629.)

seinen ersten beiden Gemäldefassungen der Medea aber auch keine andere der Mythologie bzw. deren literarischer Umsetzung direkt entlehnte zu identifizierende Szene wieder.¹⁸⁶ Betrachtet man die zentrale Figurengruppe der Medea mit ihren Söhnen, erweckt diese zunächst tatsächlich den Anschein, als hätte der Maler - um es mit Hagens Worten auszudrücken - „seinem Publikum Mutterglück am Meer zeigen wollen.“¹⁸⁷ Hervorgerufen wird dieser Eindruck einer fürsorglichen, ihre Kinder über alles liebenden Mutter durch das gesenkte, ihren Söhnen zugewandte Haupt und die beschützende Körperhaltung ihrer um beide Kinder gelegten Arme. Zudem wird die Figurengruppe sowohl durch die zärtliche Zugewandtheit der Jungen zu ihrer Mutter, als auch durch die Drapierung des roten Stoffes, welche die Umarmung Medeas noch verstärkt, zusammengeschlossen. Auf die bevorstehende unabwendbare Katastrophe wird jedoch durch verschiedene Elemente im Gemälde, wie der dunklen, genau im Zentrum des Bildes platzierten Trauergestalt und dem am vorderen Bildrand befindlichen Pferdeschädel verwiesen. Auch die Landschaftskulisse mit der schroffen, vegetationslosen Steilküste, in der sich das Geschehen abspielt, zeichnet sich durch einen unwirtlichen, menschenfeindlichen Charakter aus und schafft eine unheilvolle Atmosphäre.¹⁸⁸ Diese bedrückende Stimmung in die das gesamte Bild gehüllt ist, wird in erster Linie durch die gedämpfte dunkle Farbigekeit evoziert. Der leuchtende Rot-Ton der Gewandung der Medea ist nicht nur der Betonung ihrer königlichen Stellung geschuldet, sondern hebt die Gruppe vor der trostlosen Umgebung hervor und verdeutlicht die Wärme und den Halt der Mutter, an die sich die Kinder klammern. Während Medeas Körper durch die umfangreichen Draperien stark verhüllt in Erscheinung tritt, sind die Kinder nackt, bzw. der ältere Junge ist nur mit einem spärlichen gegürteten kurzen Gewand bekleidet. Unterstreicht nicht diese Nacktheit der Kinder innerhalb der beklem-

¹⁸⁶ Dieser Umstand der mangelnden Wiedererkennbarkeit des verarbeiteten literarischen Stoffes stieß bei den Betrachtern des 19. Jahrhunderts auf Unverständnis und Ablehnung, da ein Historienbild für den Betrachter leicht lesbar sein und einen hohen Wiedererkennungswert besitzen sollte. Ein Kritiker schrieb im Zuge der Ausstellung der zweiten Fassung in Berlin 1871 über das Werk: „Eine mächtige Gestalt sitzt in bequemer Pose am Meer, von ihren beiden Kindern umgeben [...] von einer Medea keine Spur, als die nicht gerade ausschließliche Eigentümlichkeit, zwei Kinder zu haben.“ (B. M., in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 6, 1871, S.146, zitiert nach J. Ecker, 2002, S.186.) der dargestellten Bildthematik noch überwiegend negativ beurteilt, insofern als nicht emotionale Aufgewühltheit, „...nicht der Entschluß, Schmerz und Zweifel [...] der herrschende Affekt“ sei, der nach gängiger Meinung eine Medea charakterisiere. (R. Hamann, 1914, S.224.)

¹⁸⁷ R. M u. R. Hagen, 2005, S.627.

¹⁸⁸ Obgleich das Gemälde, wie bereits erwähnt, aufgrund der sehr eigenen, von der gängigen Bildüberlieferung des Themas abweichenden Schilderung zu Lebzeiten Feuerbachs viel negative Kritik erntete, wurde die Ausdruckskraft hinsichtlich der bedrückenden, wiederum der Thematik angemessenen Wirkung durchaus gewürdigt. Beispielsweise räumte Franz von Rebers 1884 ein, dass „...das Ganze eine großartig düstere Melancholie [atme], die uns selbst das nicht ausreichend Königliche in der Physiognomie der Medea vergessen ...“ ließe. (F. v. Reber, 1884, S.465.) Auch der Kunstkritiker Friedrich Pecht betonte in einem Rückblick über das Gemälde, das „...den Eindruck tödlicher Schwermut...“ trage, insbesondere den Stimmungsgehalt, welchen das Werk transportiere mit den Worten: „...man fühlt, daß hier Entsetzliches geschehe oder bevorstehe.“ (F. Pecht, 1877-85, S.259.)

menden Gesamtszenerie in beunruhigender Weise ihre Schutzbedürftigkeit und ihr Ausgeliefertsein? Obgleich Medeas Gesicht ihren Kindern zugewandt ist, bemerkt man bei genauerem Betrachten, dass sich dennoch ihr Blick nicht auf diese richtet, sondern vielmehr leer und abwesend erscheint. Während ihre Körperhaltung mit den um ihre Kinder gelegten Armen mütterliche Zuneigung ausdrückt, spricht aus ihren regungslosen Gesichtszügen keinerlei Emotion. In dieser äußerlichen Diskrepanz offenbart sich der innere Zwiespalt der zwischen Rachedurst und Liebe hin und her gerissenen Medea vor ihrer schrecklichen Tat, wie er von Euripides eindrucksvoll beschrieben wird.¹⁸⁹

Obgleich Feuerbach die zentrale Tat der grausamen Kindstötung, die in der Bildüberlieferung bis dahin untrennbar mit der Figur der Medea verbunden schien, nicht darstellt, ist sein Gemälde von einer unheilschwangeren Stimmung erfüllt und einer unterschweligen Spannung, die von dem drohenden Unheil kündigt. Trotz der statischen Ruhe oder vielleicht auch gerade aufgrund der eigentümlichen Unbewegtheit in der die Figuren verharren als seien sie eingefroren, wird dieser bedrückende Eindruck erzeugt.

7.1.3 Die beiden ersten Medeen-Fassungen im Vergleich

Durch die Veränderung der Platzierung der Bildelemente und deren stärkerer Bezugnahme aufeinander in Form der durch das Bild verlaufenden Diagonale, wirkt die Komposition der zweiten Fassung in sich geschlossener als die des ihr vorangegangenen ersten Medea-Gemäldes. Auf diese Weise ist das, die erste Fassung noch beherrschende Schiffsmotiv, indem es in eine tiefere Bildebene versetzt und stärker angeschnitten wird, deutlich als Nebengruppe charakterisiert.¹⁹⁰ Beherrscht wird die zweite Fassung durch die überlebensgroße monumentale Figurengruppe der Medea mit ihren Kindern, deren herausragende Bedeutung sowohl durch die farbliche Gestaltung, als auch durch ihre Platzierung in der vordersten Bildebene hervorgehoben ist. Zwar kündigt sich die Dominanz der Figur der Medea bereits in der ersten Fassung von 1867 an, in der sie wie eine unverrückbare mächtige Säule im Sturm erscheint an die sich die Kinder schmiegen. Ihre statische Wirkung ist durch das Sitzmotiv und die damit verbundene Dreiecksform in der zweiten Fas-

¹⁸⁹ Vgl. Euripides, Prolog, V.1-130. Hinsichtlich dieser Ambivalenz zwischen ihrer den Kindern zugewandten, beschützenden Körperhaltung und ihrer zärtlichen Berührung einerseits und ihrer gleichzeitigen Introvertiertheit, die sich in ihrem Gesicht spiegelt, offenbart sich wiederum eine Parallele zu den Madonnendarstellungen Michelangelos. Trotz der physischen Nähe erscheinen diese unnahbar und mental absent, in Vorahnung der Passion Christi. (Vgl. W. E. Wallace, 1999, S.34/115.)

¹⁹⁰ Bereits Allgeyer schrieb über die Komposition der ersten Fassung: „Wie störend wirkt da die Gleichwertigkeit der Gruppe, ja, wie drückt sie durch ihre starke Bewegtheit auf die drei ruhigen Gestalten der Medea und ihrer beiden Kinder, daß das Auge, statt auf diese, als die bedeutsamsten, stets wieder auf jene abgelenkt wird.“ (J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.158.) Dieses die Gesamtkomposition schwächende Ungleichgewicht zwischen Neben- und Hauptgruppe redigiert Feuerbach in seiner zweiten Gemäldefassung.

sung allerdings noch gesteigert worden. Arndt geht in Hinblick auf diese kompositorische Veränderung davon aus, dass diese nicht nur eine Monumentalisierung der Figur beinhalte, sondern auch der zu Grunde liegende Bildinhalt eine Wandlung erfahren habe. In dem Umstand, dass die Figurengruppe durch innige Gesten stärker zusammengeschlossen wird, sowie die den Kindern zugewandte Kopfhaltung der Medea, deren Blick nicht mehr wie in der ersten Fassung „...von finsterem Nachsinnen...“ geprägt „...ziellos in die Ferne...“ schweift, erkennt Arndt die „...Festlegung des Gehalts auf das Thema der Mutterliebe...“.¹⁹¹ Arndt verweist in diesem Zusammenhang wiederum auf die Bildtradition der Caritas, die sie als Vorbild in der zweiten Fassung verarbeitet glaubt.¹⁹² Merkwürdig erscheint hinsichtlich dieser Argumentationsführung, dass Arndt bereits in ihrer motivgeschichtlichen Bildanalyse der ersten Medea-Fassung von einer Orientierung am Darstellungstypus der Caritas ausgeht und diese Anleihe somit nicht erst zur Fundamentierung eines neu gelagerten Bildinhalts in der zweiten Version auftaucht. (Siehe Punkt 7.1.1.) Unter Berücksichtigung dieses Aspekts lässt der Vergleich der beiden Varianten vielmehr eine Manifestierung eines bereits in der ersten Fassung anklingenden Bildgedankens im Sinne einer Weiterentwicklung erkennen. Zugleich bleibt die Interpretation der Hauptgruppe des Bildes als Visualisierung von Mutterglück an der Peripherie der Darstellung und wird der komplexen tiefgreifenden Schilderung des inneren Zwiespalts, welche sich in der Ambivalenz der Figur der Medea offenbart, nicht hinlänglich gerecht. (Siehe Punkt 7.1.2.)

Bezüglich der Landschaftsschilderung geht Arndt von einem entscheidenden sich in der zweiten Fassung vollziehenden Wandel aus, insofern, als das Küstenmotiv nur noch „...den Schauplatz [...] im Sinne einer Kulisse [kennzeichnet], ohne für die Stimmung des Bildes Entscheidendes auszusagen.“¹⁹³ Dadurch, dass die Figuren in ihrer monumentalen Größe stärker das Bild bestimmen, wird der Landschaft tatsächlich weniger Raum zugestanden und die Tiefenräumlichkeit verringert. Auch die stürmische Wetterlage ist nicht in dem Maße wie auf der Fassung von 1867 herausgearbeitet, auf welcher der Wind an Medeas Umhang und ihrem offenen Haar zerrt. Die statuarische Gestalt der Medea bleibt auf dem „Münchner Gemälde“ von den Kräften der Natur unberührt. Doch trägt nicht gerade der Gegensatz der statuengleichen Ruhe der Mutter mit ihren Kindern in der rauen,

¹⁹¹ M. Arndt, 1968, S.50.

¹⁹² Vgl. M. Arndt, 1968, S.50. Tatsächlich lässt sich eine gewisse Nähe zu Andrea del Sartos Gemälde „Caritas“ von 1518 feststellen, das er möglicherweise während seines Paris Aufenthaltes im Louvre studiert haben könnte. Dafür spricht Feuerbachs große Begeisterung für die Arbeiten dieses Malers. (Vgl. Briefe, 1911, Bd. II, S.37.)

¹⁹³ M. Arndt, 1968, S.49.

unwirtlichen Umgebung in entscheidendem Maße zu der beunruhigenden Wirkung des Bildes bei? Wirkt die schützende Geste der Medea innerhalb dieser Szenerie nicht noch ausdrucksstärker? Obgleich der Hintergrund des Bildes in seiner summarischen Ausführung, wie eine Bühnenkulisse anmuten mag, die mit dem ruhigen Hauptmotiv in Kontrast gesetzt ist, so dass Natur und Menschen sich nicht aufeinander beziehen, kann von Beliebigkeit eines variierten Landschaftsmotivs und einer Bedeutungslosigkeit desselben für die Gesamtwirkung des Bildes nicht gesprochen werden.¹⁹⁴ Wie bereits Von Einem bemerkte, ist auf der zweiten Fassung „Tragisches ins Stille umgeprägt [...], ohne aber das Tragische zu verheimlichen.“¹⁹⁵

Soweit die erhaltene Schwarz-Weiß-Abbildung einen Vergleich der beiden Gemäldefassungen zulässt, kann festgestellt werden, dass die Bildidee in der zweiten Version vertieft und subtiler in seiner Wirkung angelegt erscheint. Die Zurücknahme der äußerlichen Dramatik zugunsten einer stärkeren Konzentration auf die innere Befindlichkeit der Dargestellten intensiviert die rätselhafte Spannung des Bildes. Hinsichtlich dieser „Verinnerlichung“ klingt hier bereits ein Aspekt an, der in den beiden nachfolgenden Medeen-Gemälden von Feuerbach noch weiter entwickelt werden sollte. (Siehe Punkt 7.2.) Leider erlaubt die schlechte Qualität der überkommenen Schwarz-Weiß-Fotographie der ersten Medea-Fassung keine eingehendere Untersuchung der Wiedergabe des Modells. Bezüglich Lucias Darstellung in der zweiten Gemäldevariante von 1870 lassen sich allerdings deutliche Parallelen zu der Inszenierung Nannas aufzeigen. Der Körper der Frau ist auch in diesem Gemälde in umfangreichen Stoffen verhüllt und ihre gesamte Erscheinung durch statische Ruhe geprägt. Ihr Gesicht ist in der von Feuerbach bevorzugten Profilansicht gezeigt, die Augen sind niedergeschlagen und ihr prächtiges schwarzes Haar ist im Nacken zusammengenommen. Wiederum ist sie durch verschiedene Preziosen geziert. Doch nicht nur in Hinblick auf diese formalen Kongruenzen, sondern auch bezüglich der Ausstrahlung der Medea offenbart sich eine grundlegend gleichgelagerte Inszenierung des Modells. In

¹⁹⁴ Während einige Wissenschaftler, wie Vogelberg, in Anlehnung an die Aussagen Allgeyers davon ausgehen, dass Feuerbach nur an die Küste Antiums reiste, „...um den bereits im Geiste konzipierten neuen Bildgedanken anhand von Naturstudien auszuarbeiten“, erachten Wissenschaftler, wie Bratke/Schimpf, Feuerbachs künstlerische Auseinandersetzung mit der Landschaft Porto d'Anzios als ausschlaggebend für die Entwicklung seiner Komposition und sehen diese Naturerfahrung als den entscheidenden Impuls an, der zur Durchgestaltung der Thematik führte. (G. M. Vogelberg, 2005, S.69; J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.158; E. Bratke/H. Schimpf, 1980, S.9.) Auch Hoberg hebt die inspirierende Wirkung des „...elementare[n] Naturerlebnis[es] in Porto d'Anzio...“ hervor und konstatiert, dass die Naturerfahrung in Antium „...zu den wenigen ganz tiefgreifenden Landschaftserlebnissen Feuerbachs“ zählte. (A. Hoberg, 1987, S.250.) Für diese These spricht die Bedeutung, welche dem Landschaftsmotiv als wichtigem Stimmungsträger, sowohl in den beiden ersten Gemäldefassungen, als auch in der „Medea mit dem Dolche“ beigemessen wird. (Siehe Punkt 7.2.1.) Zudem wendete sich Feuerbach von seiner, wie die erste Kompositionsskizze offenbart, zunächst geplanten Interieurdarstellung aufgrund seiner Naturstudien in Antium ab.

¹⁹⁵ H. v. Einem, 1982, S.9.

Analogie zu der Wiedergabe Nannas auf ihren Bildnissen und als Iphigenie strahlt Lucia in Gestalt der Medea geistige Absenz und melancholische Introvertiertheit aus.

7.1.4 Zur Problematik der Interpretation

Sowohl die Komposition, als auch die Frage nach dem eigentlichen Bildinhalt des Münchner Medea-Gemäldes gibt den Kunsthistorikern bis heute Rätsel auf und führte bislang zu einer Reihe an unterschiedlichen, zum Teil allerdings recht unbefriedigenden Interpretationsversuchen. Aufgrund des Umstandes, dass die literarischen Vorlagen scheinbar keine Deutungsansätze für das Gemälde bargen, versuchten einige Wissenschaftler, die Darstellung im Sinne einer Loslösung von dem Medea-Mythos aus sich selbst heraus zu erklären. Infolge der angenommenen Unvereinbarkeit mit den literarischen Vorbildern hebt beispielsweise Hamann, der den „...dramatischen und bildnerischen Zusammenhang [als] zerrissen“ beschreibt, die Indifferenz und die Negierung des Narrativen des Bildes hervor.¹⁹⁶ Die Medea Feuerbachs stellt seiner Meinung nach, wie er an anderer Stelle formuliert ein „...denkmalhaftes Sitzbild einer Mutter mit Kind, halb Madonna, halb Schauspielerin, die eine Göttin spielt“ dar. Die einzige Nähe zu dem Drama Medea sieht Hamann in der bühnenhaften Darbietung des Geschehens, das „...nur Schauplatz und Abklang [bietet], in dem der Wille und Entschluß einer Heroine verweht.“¹⁹⁷ Tatsächlich evoziert der statische Charakter insbesondere der Figurengruppe der Medea mit ihren Kindern einen denkmalhaften, an Madonnenbilder gemahnenden Eindruck. Es erscheint jedoch recht einseitig das Gemälde allein auf dieses Motiv zu reduzieren, zumal diese These der Gesamtkomposition und der bereits beschriebenen eindrücklichen Stimmung nicht gerecht wird.

In Anlehnung an die These Hamanns gelangte Ecker, indem er versucht, die kompositorischen Eigenheiten des Bildes stärker zu berücksichtigen, zu einer als feministisch zu bezeichnenden Deutung. Er geht davon aus, dass die Kontrastierung des „...denkmalhaft gegebenen Motivs der liebenden Mutter [...] mit dem Aktionspathos der Ruderknechte“ die Gegenüberstellung „...der Mutterliebe und des Mutterrechts“ der „männerbündischen Machtstruktur“ zum Ausdruck bringe.¹⁹⁸ Dieser moderne Ansatz erscheint jedoch nicht sehr plausibel in Anbetracht der recht frauenfeindlichen Einstellung des Malers.¹⁹⁹ Auch

¹⁹⁶ R. Hamann, 1914, S.224.

¹⁹⁷ R. Hamann/J. Hermand, 1971, S.67.

¹⁹⁸ J. Ecker, 1991, S.307. Ecker vermutet in diesem Zusammenhang, dass Feuerbach durch die 1861 publizierte Schrift „Das Mutterrecht“ des Schweizer Altertumsforschers Johann Jakob Bachofen, welche eine Deutung der antiken Mythologie aus romantischer Sicht beinhaltet, angeregt wurde. Diese Annahme lässt sich jedoch durch keinerlei erhaltene schriftliche Äußerungen des Künstlers stützen.

¹⁹⁹ Vgl. D. Kupper, 1993, S.60; K. G. Zelle, 2007, S.115.

Hagen geht im Rahmen eines Aufsatzes über das Gemälde auf die Figurenkonstellationen der beiden Bildhälften ein, deren Gegenüberstellung seiner Meinung nach der Betonung des Ranges der Medea diene. Allerdings zielen seine Überlegungen keineswegs auf eine feministische Ausdeutung im Sinne einer visualisierten Stellungnahme des Malers zum Geschlechterkampf, sondern sind vielmehr dem Thema verpflichtet. Der innerbildliche Kontrast zwischen den Seeleuten und Medea, deren Bedeutung als Hauptfigur des Bildes schon allein in ihrer monumentalen Größe ersichtlich ist, wird auch durch die Verhüllung ihrer Gestalt und ihre Passivität, die sie von den nur dürftig bekleideten, körperlich tätigen Männern unterscheidet, erzeugt. Hagen erkennt in dieser Konstellation eine Erhöhung Medeas „...über das normalmenschliche Maß“ und begründet diese Annahme mit dem Gedankengut „...der abendländischen Tradition“ demzufolge „Kraft und Körper niedriger eingestuft werden als das, was wir Geist und Seele nennen...“²⁰⁰ Möglicherweise stellt die monumentale Erscheinung der Medea - würde sie aufstehen, würde sie das Format des Bildes sprengen - aber auch eine bedrohliche negative Komponente dar, indem sie auf ihre von Euripides beschriebene düstere Natur verweist: Für die Griechen war Medea eine unheimliche Barbarin, die über dunkle übernatürliche Kräfte verfügte. Zwar kann von einer dämonischen Charakterisierung der Medea auf Feuerbachs Gemälde nicht gesprochen werden, es wäre aber durchaus vorstellbar, dass der Maler in dem auffälligen divergierenden Größenverhältnis auf ihre den Verlauf der Geschichte dominierende Bedeutung und ihre Macht das Schicksal anderer Menschen zu bestimmen, anspielt, aber nicht im Sinne einer auf das weibliche Geschlecht bezogenen Aussage, sondern vielmehr sehr spezifisch an die mythologische Figur der Medea gebunden.²⁰¹

Während die Mehrzahl der Deutungsansätze des Gemäldes nur bestimmten Aspekten Aufmerksamkeit schenken, unternahm der Kunsthistoriker Zelle 2007 nochmals den Versuch, die Darstellung auf ein konkretes literarisches Vorbild zurückzuführen. In diesem Zusammenhang untersuchte er die Tragödie des Euripides und die Inszenierung des Dramas durch Legouvé. Den Briefen Feuerbachs zufolge scheint Legouvés Aufführung, von der er sich tief bewegt zeigte, als eine wichtige Inspirationsquelle fungiert zu haben. Insbesondere die in ganz Europa berühmte italienische Schauspielerin Adelaide Ristori,

²⁰⁰ R. M u. R. Hagen, 2005, S.631.

²⁰¹ Bei Euripides wird Medea als überlegene Siegerin, die sich jedem menschlichen Urteil entzieht, charakterisiert. Zwar ist sie als „schrecklich, unbeugsam starr und unversöhnlich“ im Prolog beschrieben, aber ihr Handeln wird durch den Eidbruch des Jason begründet und ihre Kinder tötet sie letztendlich nur, um sie vor dem Zorn und der Vergeltung der Griechen zu sch tzen (Vgl. K. Roeske, 2007, S.130.)

welche die Medea in Legouvés Drama spielte, begeisterte den Maler.²⁰² Zelle geht davon aus, dass ihre „...Bedeutung für Feuerbachs Bild bisher in der Forschung nicht [ausreichend] gewürdigt worden ist.“²⁰³ Interessant erscheint der Umstand, dass Adelaide nachweislich antike Statuen studierte und versuchte deren Posen auf der Bühne zu imitieren.²⁰⁴ Dieses antikisierende Gebaren in Kombination mit ihrem bemerkenswerten Äußeren - sie entsprach mit ihrem vollen schwarzen Haar und ihren klassischen Zügen dem Schönheitsideal des Malers - wird diesen durchaus inspiriert haben. Der von Legouvé herausgearbeitete und von Adelaide so meisterhaft wiedergegebene innere Konflikt der Medea, die zwischen Liebe und Hass hin und hergerissen ist, war es scheinbar, der Feuerbach an dem Drama interessierte und den er nachzubilden suchte.²⁰⁵ Abgesehen von der Figurengruppe der Medea und ihren Kindern lässt sich jedoch die Gesamtkomposition nicht als eine direkte Rezeption des Dramas Legouvés erklären.²⁰⁶

Zwar erweist sich die Suche nach einer der Darstellung Feuerbachs entsprechenden Szene innerhalb des Dramas des Euripides ebenfalls als vergebliches Unterfangen. Eine Analyse des vorangehenden Prologs erbrachte hingegen bemerkenswerte Erkenntnisse, da dieser deutliche Parallelen zu den dargestellten Bildmotiven des Gemäldes aufweist, insofern, als in diesem „...die anscheinend unverbundenen Elemente des Bildes - ein Schiff, die Amme, Medea und die Kinder, sämtlich...“ auftauchen.²⁰⁷ Geht man von Zelles Interpretation des Gemäldes in Anlehnung an den Prolog als einer „...Zusammenschau der Medea-Tragödie, nicht als Darstellung einer Einzelszene...“ aus, erschließt sich sowohl der symbolhaft verweisende Charakter der einzelnen Bildelemente, als auch der Gesamtzusammenhang der

²⁰² Nachdem er die Aufführung des Dramas 1865 oder 1866 in Rom gesehen hat, schrieb er an Henriette „Ristori in Medea hat mir zum ersten Male hier einen Genuss bereitet, ich glaubte, endlich einmal einen verwandten Geist zu sehen.“ (Allgeyer, 1904, Bd. II, S.159.)

²⁰³ K. G. Zelle, 2007, S.118.

²⁰⁴ Vgl. M. Arndt, 1968, S.156.

²⁰⁵ Unter den zahlreichen erhaltenen Fotografien der Schauspielerin existiert auch eine aus dem Jahre 1858, die sie in der Rolle der Medea in einer Aufführung in Rom zeigt. Auf dieser steht sie, den einen Sohn an sich gedrückt auf dem Arm haltend mit geschlossenen Augen, während sich das zweite neben ihr befindliche Kind an sie schmiegt. Diese Bühnenszene weist somit in der formalen Anlage gewisse Ähnlichkeiten zu Feuerbachs Figurengruppe auf. (Vgl. M. Hofmann, 2002, S.190.) Zelle spricht diesbezüglich sogar von einem Einfluss im wörtlichen Sinne. (Vgl. K. G. Zelle, 2007, S.118.)

²⁰⁶ Vgl. K. G. Zelle, 2007, S.118. Sowohl Arndt, als auch Ecker gehen von einer möglichen Illustration der Geschehnisse der dritten Szene des zweiten Aktes des Dramas Legouvés aus. (Vgl. J. Ecker, 1991, S.273; M. Arndt, 1968, S.40.) „...Während die Ruderknechte das Boot bereiten, das Medea in die Verbannung führen soll, ringt diese noch mit der Entscheidung, sich von ihren Kindern zu trennen oder sie zu töten.“ (M. Arndt, 1968, S.40.) Allerdings kann die Anwesenheit der beiden Kinder nicht durch eine Orientierung an dieser Vorlage motiviert sein, da diese sich bei Legouvé von ihrer Mutter abwenden und erst diese Abkehr Medea zur Tötung ihrer Söhne veranlasst. Auch die Annahme, die sich in der linken Bildhälfte befindende Trauergestalt der Amme sei auf das Drama Legouvés zurückzuführen, erweist sich als äußerst unwahrscheinlich. Zwar taucht die Figur einer Amme auf, sie ist jedoch die Vertraute Kreusas und ihre Wiedergabe im Bild wäre demnach unverständlich.

²⁰⁷ K. G. Zelle, 2007, S.118.

Komposition.²⁰⁸ Die Trauergestalt der Amme, von dem Wissen um das kommende Unheil belastet, ist ins Zentrum des Bildes gesetzt, wie sie auch bei Euripides dem Leser die Geschehnisse und das drohende Unheil vermittelt. Auch das Schiff der Argonauten, die Argo, weist in zweifacher Weise auf die Entwicklung der Handlung hin: Zum einen auf die Fahrt nach Kolchis, die am Anfang des Dramas steht und mit der das Schicksal seinen Lauf nahm, zum anderen auf die Erfüllung der Rache Medeas an Jason, der durch die Argo seinen eigenen Tod finden wird. Somit zeichnet sich das Gemälde wie Zeller zusammenfasst, durch eine Verknüpfung von drei unterschiedlichen Zeitebenen aus: „Die Vergangenheit mit Schiff Argo und Meer, eine Gegenwart vor der Katastrophe, in der Medea zwischen Kindesliebe und Rachedurst schwankt, und eine schreckliche Zukunft, welche der Amme deutlich vor Augen steht.“²⁰⁹ Es handelt sich bei der zweiten Gemäldefassung demnach nicht um willkürlich und zusammenhanglos aneinandergereihte Bildelemente, ebenso wenig wie um eine Illustration einer konkreten Szene. Nach Meinung Zelles lieferte der Prolog der Tragödie des Euripides das Vorbild des Gemäldes, welches als Zusammenfassung der gesamten Handlung alle immanenten Motive beinhaltet. Auf diese Weise verliert die Komposition Feuerbachs, um es mit Zelles Worten auszudrücken, „...jede Belieblichkeit und erscheint als zwingende Umsetzung des literarischen Motivs.“²¹⁰

Obgleich Zelles Argumentation zunächst äußerst stimmig erscheint, bleibt aber einzuwenden, dass dem Leser des einführenden Prologs tatsächlich eine Szene von narrativer Qualität geschildert wird. Die Figur des auftretenden Erziehers wird von Feuerbach ebenso wenig wie das Haus der Medea wiedergegeben, vor dem das Geschehen spielt. Zudem wird der innere Zwiespalt der Medea im Prolog des Euripideischen Stückes gar nicht thematisiert, sondern erst innerhalb ihres letzten Monologes, welcher der blutigen Kindstötung vorausgeht.²¹¹ Von einer „zwingenden Umsetzung“ kann demnach nicht gesprochen werden. Vielmehr lehnte sich Feuerbach an die Idee des Prologs, einen Überblick des Handlungsverlaufs zu geben, an, indem er sinnbildhafte Motive von zentraler Bedeutung des Dramas integrierte. Eine Orientierung am Prolog ist demnach vorstellbar, allerdings nicht im Sinne einer direkten Illustration desselben und bei gleichzeitiger Verarbeitung anderer Anregungen.

²⁰⁸ K. G. Zelle, 2007, S.119.

²⁰⁹ K. G. Zelle, 2007, S.119. Diese unterschiedlichen Zeitebenen, die durch die einzelnen Bildkomponenten versinnbildlicht werden, veranschaulicht der Maler möglicherweise auch durch die verschiedenen Raumebenen, in denen er diese präsentiert, sowie durch die variierenden Beleuchtungsverhältnisse, dem Farbeinsatz und dem Gegensatz von statischer Ruhe und körperlicher Aktion.

²¹¹ Vgl. Euripides, Prolog, V.1-130.

Bemerkenswert erscheint zudem der Umstand, dass Zelle sowohl den Temperaentwurf als auch die erste Gemäldefassung von 1867 innerhalb seiner Analyse nicht berücksichtigt, obgleich in diesen alle Bildmotive der zweiten Fassung bereits auftauchen. Wie unter Punkt 7.1.3 aufgezeigt werden konnte, bildet die Münchner Medea-Fassung nicht die Umsetzung einer neuen Bildidee, sondern ihr liegt vielmehr ein Entwicklungsprozess zugrunde. Sowohl für den Temperaentwurf als auch für die erste verschollene Gemäldefassung kann jedoch nicht von einer engen Anlehnung an den Prolog gesprochen werden. Die von Zelle auf die Orientierung an dem Prolog zurückgeführte Platzierung der Amme im Zentrum des Bildes ist in diesen beiden Varianten noch nicht angelegt, in denen sie am linken Bildrand platziert ist und ihr insofern, noch nicht die dem Prolog geschuldete zentrale Bedeutung zukommt. Die Veränderungen innerhalb der Gesamtkomposition der zweiten Gemäldefassung gegenüber der ihr vorausgegangenen sind in erster Linie künstlerisch-kompositorischen Aspekten geschuldet. Es ist darüber hinaus natürlich möglich, dass die - allerdings nicht nachweisbare - intensive Beschäftigung mit Euripides' Einführung hinsichtlich der Veränderungen und Positionierung der Amme innerhalb des Münchner Medea-Bildes ebenfalls eine wichtige Rolle spielte und daraus bezüglich der Gestaltung der zweiten Fassung eine deutlichere Anlehnung an den Prolog resultierte. Darüber hinaus entspricht die Idee einer Zusammenschau, wie sie in der zusammenfassenden Einführung des euripideischen Dramas gegeben ist den am Beispiel des Orpheus-Gemäldes skizzierten künstlerischen Vorstellungen des Malers. (Siehe Punkt 6.1.) Erwähnenswert erscheint vor diesem Hintergrund, dass die angemessene Schilderung der Affekte von Lessing und Diderot speziell anhand des Bildthemas der Medea diskutiert wurden. Emotionalität und Leidenschaft sollten keineswegs negiert werden. In Bezug auf die bildnerische Darstellung der Medea lehnte Lessing die Visualisierung des Kindermordes als transitorisches Moment jedoch ab, da er die Wirkung des Kunstwerkes schwäche.²¹² Feuerbach d. Ä. führt in Anlehnung an Lessing als vorbildhaftes Beispiel die nicht erhaltene Medeadarstellung des Atheners Timomachos an, „...den die Weisen und Dichter besungen, weil er, statt die Medea und ihre Kinder zu ermorden [...], sie vor der Tat mit mütterlicher Zärtlichkeit kämpfend darstellt.“²¹³ Er stützte sich hinsichtlich dieser Aussage auf ein überliefertes Epigramm und einen Verweis durch Plinius. Indem auch Feuerbach den eigentlichen Höhepunkt der Kindstötung nicht wiedergibt und den inhaltlichen Schwerpunkt seines Bildes auf den Zwiespalt der Medea legt „...bezieht [er]

²¹² Vgl. M. Hofmann, 2002, S.59-61.

²¹³ Feuerbach d. Ä., 1833, S.64.

sich damit direkt auf das unbekannte antike Vorbild“, wie Hofmann feststellt.²¹⁴ Da die Darstellung des Timomachos die Zeit nicht überdauert hat, gestaltet sich ein Vergleich der beiden Werke als äußerst schwierig. Allein antiken Beschreibungen ist zu entnehmen, dass die Medea des Timomachos im Gegensatz zu Feuerbachs introvertierter Figur deutlich expressiver hinsichtlich der Schilderung ihrer Emotionen gewirkt haben muss. In dem bereits erwähnten Epigramm wird sie beschrieben als „flammend vor Zorn mit dem Schwert in der Hand, und den rollenden Augen, / dem das Muttergefühl schmerzliche Tränen entlockt. / Alles vereint er [Timomachos] und mischt durch Kunst, was nimmer vereint war; / doch vor dem blutigen Mord hat er die Hände bewahrt.“²¹⁵ Feuerbach ließ sich demnach nicht von der Darstellungsweise inspirieren, dessen knappe Beschreibung er gewiss gekannt hat, sondern vielmehr von der immer wieder in kunsttheoretischen Abhandlungen als vorbildlich hervorgehobenen Fokussierung auf die psychische Befindlichkeit der Figur, die zwischen Mutterliebe und Rachsucht schwankt. In der bewussten Abkehr von einer aufwühlenden, dramatischen Inszenierung, veranschaulicht er auf subtile Weise ein verinnerlichtes Ringen.

Insgesamt kann somit konstatiert werden, dass die zweite Medea-Fassung gekennzeichnet ist durch eine Vermengung verschiedener Inspirationsquellen, sowohl literarischer Art als auch im Sinne von Natureindrücken und den programmatischen Prinzipien des Malers.

7.2 Die Medeen-Fassungen von 1871 und 1873

7.2.1 „Medea mit dem Dolche“

Auf dem Gemälde unter dem Titel „Medea mit dem Dolche“ aus dem Jahre 1871, in dem sich Feuerbach zum dritten Mal mit der Medeen-Thematik beschäftigte, ist das Bildmotiv allein auf die Figur Medeas reduziert. In vorderster Bildebene, ganz dicht an den Betrachter herangerückt und das Bildformat fast gänzlich ausfüllend, sitzt sie an einer steinernen Mauer auf einem Felsvorsprung. Ihr gesenktes, im Profil gezeigtes Haupt ist in die Armbeuge ihres linken auf die Steinbrüstung aufgestützten Armes gelegt. Die Hand ruht ausgestreckt auf ihrem dunklen Haar, das in einer aufwendigen Frisur, geschmückt durch eine schimmernde Perlenkette im Nacken, zusammengefasst ist. Ihr nackter rechter Arm, um den sich ein metallener Schlangenumreif windet, hängt schlaff herab. Sie trägt ein weißes, ins grau-beige abgetöntes Kleid, welches unter der Brust zusammengefasst ist

²¹⁴ M. Hofmann, 2002, S.61.

²¹⁵ Zitiert nach H. Sichtermann, 1996, S.155.

und kurze bauschige Ärmel aufweist. Am unteren Bildrand ragt ihr rechter mit einer Sandale bekleidete Fuß unter dem bodenlangen Kleid hervor, das im verschatteten Beinbereich einen dunklen Grauton angenommen hat. Darüber hinaus wird Medeas Körper zusätzlich durch einen mächtigen roten Umhang mit goldener Borte verhüllt, der in einer komplizierten Drapierung um ihre Hüfte und ihre Beine geschlungen ist. Während das eine Ende dieses voluminösen Stoffes hinter ihren Kniekehlen bis zum Boden fällt, ist ihr das andere um den linken aufgestützten Arm gelegt. Auf diese Weise wird die gesamte Figur von der gewaltigen Stoffdraperie hinterfangen, die nicht nur ihre monumentale Wirkung unterstreicht, sondern ihr auch durch die starke Faltengebung plastische Fülle verleiht. Am unteren Bildrand liegt, wie aus ihrer Hand geglitten zwischen den Falten des roten Stoffes ein Dolch, dessen kalte, metallene Klinge sich nur schwach aus der dunklen, verschatteten Zone hervorhebt.²¹⁶

Die Szenerie ist in eine düstere, nächtliche Stimmung gehüllt. Im Hintergrund lässt sich eine gespenstische Meereskulisse erkennen, die von einer dunklen Felsküste dominiert wird. Dem bewölkten nächtlichen Himmel wird nur wenig Raum in der oberen rechten Bildecke eingeräumt. Obgleich eine Situation bei Nacht geschildert wird, ist die Gestalt der Medea, gegenüber der nur von fahlem Mondlicht beschienenen Meereslandschaft in der Ferne, merkwürdig schlaglichtartig beleuchtet. Diese unnatürlich anmutende Beleuchtungssituation steigert die dramatische, beunruhigende Wirkung des Bildes.

Bereichert wird das Gemälde durch verschiedene symbolhafte Elemente, wie die hinter dem Kopf Medeas platzierte, von den Bildrändern bereits angeschnittene, den Betrachter fixierende Eule, die sowohl als Symbol der Nacht, als auch der Melancholie interpretiert werden kann.²¹⁷ Auffällig erscheint darüber hinaus der übergroße Schlangenumarmreif, der Medea um den Arm gewunden ist und mehr wie eine Fessel als ein zierendes Schmuckstück wirkt. Es ist abgesehen von der Perlenkette, welche die schwarze Haarpracht der Frau durchzieht, das einzige Schmuckaccessoire, das Medea trägt.²¹⁸ Der schwere Armreif der Medea ist von dunkel-glänzender, nicht klar zu bestimmender Materialität und bildet eine deutliche Anspielung auf ein lebendiges Reptil, das ihr mit geöffnetem Maul in den Arm zu beißen scheint. Möglicherweise dient dieses ins Auge stechende Motiv der zu-

²¹⁶ Wie aus einer Entwurfsskizze hervorgeht, plante Feuerbach zunächst, anstelle des Dolches in der linken unteren Bildecke einen Tierschädel zu platzieren, entschied sich dann aber offensichtlich während des Entstehungsprozesses für das Attribut des Dolches, das deutlicher auf die geschehene Tat verweist. (Vgl. M. Arndt, 1968, S.59.)

²¹⁷ Vgl. M. Hofmann, 2002, S.190.

²¹⁸ Dieser Aspekt erscheint recht bemerkenswert, da Feuerbach, wie aus den bereits untersuchten Gemälden hervorgeht, größten Wert auf derartige Akzente legte; die weiblichen Protagonistinnen seiner mythologischen Werke tragen stets dezenten, überwiegend von Feuerbach selbst entworfenen Schmuck. Insofern als die Preziosen auf den massiven Armreifen reduziert sind, wird dessen symbolhafte Bedeutung unterstrichen.

beißenen Schlange, wie Kepetzis annimmt, der Vergegenwärtigung der „Gewissensbisse“, die Medea quälen.²¹⁹

Wie auf der vorangegangenen Fassung aus dem Jahre 1870 ist der Höhepunkt der Handlung, die Kindstötung, auch in dem Gemälde „Medea mit dem Dolche“ nicht wiedergegeben worden. Gegenüber dem Münchner Medea-Bild, das einen Moment noch vor der grausigen Tat zeigt, ist diese in der dritten Fassung jedoch bereits geschehen. Dies geht aus einem Brief des Malers aus dem Jahre 1871 hervor, in dem er berichtet: „Habe eine Medea nach der Tat allein entworfen, Mondschein sehr erschütternd.“²²⁰ Auf die Ermordung ihrer Söhne verweist nur der am unteren Bildrand liegende Dolch, auf den der Betrachter bereits durch den Bildtitel hingewiesen wird. Feuerbach schrieb diesbezüglich in dem soeben erwähnten Brief an Henriette: „Auf dem Medeenstudienbild sieht man zwar die Kinder nicht, aber doch den Dolch zur Beruhigung des Publicums“.²²¹ Wie aus dieser Bemerkung des Malers hervorgeht, reagierte er mit der Integration des Mordinstrumentes auf die an der zweiten Medea-Fassung geübten Kritik der mangelnden Erkennbarkeit des Bildsujets. (Siehe Punkt 7.1.2.)²²²

Die unheilswangere, beunruhigende Stimmung des Münchner Gemäldes ist in „Medea mit dem Dolche“ einer nicht minder bedrückenden düsteren Trauer gewichen, die vor

²¹⁹ E. Kepetzis, 1997, S.203-204. Die Schlange wird Medea in Anlehnung an den Ausgang der mythischen Geschichte, nach der Medea, nachdem sie ihre Söhne getötet hat, in einem von Schlangen gezogenen Himmelswagen flieht, in verschiedenen Gemälden zugeordnet. Es existieren zudem aber auch Darstellungen, in denen die Schlange als traditionell negativ konnotiertes Tier auf das düstere Wesen Medeas verweist. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang das Gemälde „Jason“ von Moreau aus dem Jahre 1865 genannt, auf dem dieser gemeinsam mit Medea nach der Tötung des Drachen, der das Goldene Vlies bewachte, gezeigt ist. Durch verschiedene Attribute wird Medea als mächtige Zauberin charakterisiert: neben dem Alabastron mit dem Zaubermittel, welches sie in der Hand hält und mit dessen Hilfe sie den Drachen einschläferte und einer um ihre Hüfte gelegten Ranke des giftigen Nachtschattengewächses, windet sich auch eine Schlange als Anspielung auf ihre übernatürlichen Kräfte um ihren rechten Arm. (Vgl. S. Brosi, 1992, S.187.) Es ist durchaus vorstellbar, dass der Schlangenarmreif in Feuerbachs Medea-Bild ebenfalls einen Verweis auf die unheimliche Zaubermacht Medeas enthält. In diesem Kontext könnte das Element auf die vorausgegangenen Geschehnisse hinweisen, da Medea nur mit Hilfe ihrer Magie Jason zum Goldenen Vlies verhelfen konnte.

²²⁰ Briefe, 1911, Bd. II, S. 270.

²²¹ Briefe, 1911, Bd. II, S.270. Trotz der Äußerungen des Künstlers gehen einige Wissenschaftler davon aus, dass das Gemälde der „Medea mit dem Dolche“, diese vor der Tat im inneren Seelenkampf begriffen zeige. (Vgl. C. Warncke, 1990, S.170.) Der von Feuerbach erwähnte „Mondschein“ kann sich jedoch nur auf diese dritte Gemäldefassung beziehen, da die ansonsten infrage kommende Variante „Medea an der Urne“ eine Interieursituation wiedergibt. (Siehe Punkt 7.2.3.)

²²² Interessant erscheint der Umstand, dass Feuerbach für die dritte Fassung der „Medea mit dem Dolche“ ganz offensichtlich eine Fotografie Lucias als Vorlage benutzte, die in das Jahr 1869 datiert wird. Auf dieser sitzt sie auf einem Stuhl, den Kopf auf die linke Hand gestützt. Ihr langes schwarzes Haar flutet ihr über die Schultern. Ihr Gesicht ist in leichter Untersicht im Profil gezeigt und ihr Blick ist auf das in ihrem Schoß liegende Buch gerichtet. Diese Körperhaltung entspricht in starkem Maße jener der Medea. Ob Feuerbach sich auch in anderen Fällen für die Bildgestaltung des Mediums bediente, ist nicht belegbar. Aus seinen Schriften geht nur hervor, dass er seine Arbeiten über fotografische Abzüge, die sein Freund Allgeyer anfertigte, zu verbreiten suchte, um sie auf diese Weise einem breiteren Publikum bekannt zu machen. (Vgl. H. Vey, 1976, S.14.) Auch in Bezug auf eine Vielzahl seiner Selbstbildnisse geht die Forschung davon aus, dass der Maler zu ihrer Erstellung Fotografien benutzt haben könnte. (Vgl. C. Keisch, 1992, S.27.)

allem durch die dunkle Farbigkeit des Bildes und die eigentümliche Beleuchtung hervorgehoben wird. Während jedoch die Figur der Medea in dem Gemälde von 1870 durch den Kontrast zwischen Körperhaltung und Gesichtsausdruck die Ambivalenz ihrer Gefühle spiegelt, ist sie auf dem ein Jahr später entstandenen Werk noch in viel stärkerem Maße in sich gekehrt, ihre Körperhaltung und ihr Gesicht spiegeln Trauer und Bedrücktheit. Die quälende Schuld lastet wie das schwere rote Tuch auf Medea.²²³ Anders als in der Tragödie Euripides' ist sie nicht als triumphierende Siegerin, die sich jeglicher Schuldzuweisung entzieht, geschildert, wie sie beispielsweise Van der Loo in seinem Gemälde „Medea und Jason“ ein Jahrhundert früher präsentiert.

Gegenüber dem Münchner Gemälde ging Feuerbach mit der dritten Fassung der Medea und der Fokussierung auf die Einzelfigur - im Sinne einer noch stärkeren Loslösung von einer narrativen Umsetzung der literarischen Vorlage - noch einen Schritt weiter. Die mythologische Geschichte, auf die in den vorangegangenen beiden Fassungen durch einzelne Motive zumindest verwiesen wird, ist in der dritten Variante auf die Visualisierung der inneren Befindlichkeit der Protagonistin reduziert. (Siehe Punkt 7.1.4.) Das gespenstisch anmutende, düstere Hintergrundmotiv sowie die integrierten symbolischen Bildelemente dienen allein dazu, die Seelenqual und das Leid der Figur zu unterstreichen. In Anbetracht der Konzentration auf die psychische Verfassung der Figur kann somit von einer Steigerung oder Intensivierung des Bildgedankens gesprochen werden.

7.2.2 „Medea an der Urne“

Nachdem Feuerbach bereits im Herbst des Jahres 1872 erste Skizzen angefertigt hatte, malte er 1873 seine letzte Medeen-Version unter dem Titel „Medea an der Urne“, die eine deutliche Nähe zu dem zwei Jahre zuvor entstandenen Werk „Medea mit dem Dolche“ aufweist. Wie auf dieser, ist die mythische Frauengestalt sitzend in vorderster Bildebene präsentiert. Allerdings ist sie nun nicht mehr vor einer unwirtlichen-felsigen Küstenlandschaft gezeigt, sondern befindet sich in einem repräsentativ ausgestatteten Interieur.²²⁴ Medea, nun erstmals nach links gewandt, auf einer mit Ornamenten

²²³ Ecker sieht den entscheidenden Unterschied zwischen den beiden Medeen-Bildern in dem Umstand, dass in der zweiten Medea-Fassung aus dem Jahre 1870 „...in erster Linie die Mutterliebe...“ thematisiert würde, während in dem Gemälde „Medea mit dem Dolche“ „Tragik, Psyche und Ohnmacht“ inhaltlich bildbestimmend seien. (J. Ecker, 2002, S.53.) Wie unter Punkt 7.1.3 dargelegt, ist es jedoch vielmehr der innere Zwiespalt, das Schwanken zwischen Rachedurst und ihrer mütterlichen Zuneigung, welche die Figur Medeas in der Münchner Darstellung charakterisiert. Zudem lassen sich die recht unspezifischen Begriffe „Tragik, Psyche und Ohnmacht“ ebenso auf die ein Jahr später entstandene Variante beziehen.

²²⁴ Dass Feuerbach für sein letztes Medea-Gemälde auf die ursprüngliche Idee einer Innenraumsituation zurückgreift, wie sie in der ersten Kompositionsskizze bereits erwogen wurde, erscheint bemerkenswert. Diese Vorgehensweise ist jedoch nicht ungewöhnlich für sein Schaffen; etwas Vergleichbares konnte bereits

geschmückten Bank sitzend, hält ihren ins Profil gedrehten Kopf gesenkt. Ihre rechte Hand ist in einer etwas seltsam anmutenden Pose an die Stirn gelegt, als würde sie den Ellenbogen aufstützen, während der linke Arm wiederum schlaff herunterhängt. Zwar lässt sich durch den hervorschauenden rechten Fuß erkennen, dass ihre Beine übereinandergeschlagen sind, das Sitzmotiv wird jedoch durch die gewaltige Draperie ihres goldbraunen Rockes verborgen. Über einer ärmellosen weißen Bluse trägt Medea zudem einen schweren schwarzen Umhang mit breitem Besatz, der vor der Brust mit einer goldenen, mit Edelsteinen besetzten Spange zusammengehalten wird. Schräg hinter ihr ist eine auf einem Marmorpedest stehende riesige Urne platziert, die mit ornamentalem Dekor und einem Medusenhaupt geschmückt, in dramatischer Expressivität die Szene der Kindstötung zeigt. Feuerbach schrieb selbst über den Bildgegenstand, er zeige „eine schlafende Medea, hoffentlich die letzte, deren grausiger Traum sich auf der Urne spiegelt.“²²⁵ In stärkerem Maße als das in der Medea-Fassung von 1871 integrierte Attribut des Dolches bildet die Bild-Im-Bild-Darstellung der Medea als rasende Furie auf der Urne einen Hinweis auf die geschehene furchtbare Kindstötung.

Der Boden des Raumes ist mit in ihren Farben alternierenden quadratischen Kacheln gefliest. Im Hintergrund lässt sich in der linken Bildhälfte eine durch Marmorinkrustationen geschmückte Wand erkennen, während sich hinter der Figur der Medea ein roter Vorhang bauscht.²²⁶ Das Bild wird durch einen goldbraunen Farbton bestimmt. Dieser monochrome Charakter wird nur durch das Weiß des Hemdes der Medea und ihren schwarzen Umhang, sowie durch ihre schwarze Haarpracht gemildert.

In Anbetracht der verschiedenen Gemäldefassungen der Medea, die sich, abgesehen von der letzten Variante, eingebettet in eine felsige Küstenlandschaft präsentieren oder diese zumindest als Hintergrundmotiv aufgreifen, stellt sich die Frage, warum der Maler seine letzte Medea-Darstellung nun in einen Innenraum verlegt hat. Zugleich bildet die bewusst beschränkte Farbigkeit, die wesentlich die Bildwirkung steigert, einen bedeutenden neuen Aspekt der Bildgestaltung. Zwar arbeitete Feuerbach in einer Vielzahl zuvor entstandener Gemälde, wie unter anderem dem „Gastmahl des Plato“ aus dem Jahre 1869 und der Iphigenie von 1871, mit einer monochrom anmutenden Farbpalette. Diese setzte sich

hinsichtlich seiner Bearbeitung des Iphigenie-Themas festgestellt werden, für dessen letzte Fassung er ebenfalls auf eine zunächst verworfene Bildidee zurückgriff. (Siehe Punkt 7.1.1 und 5.4.)

²²⁵ Vermächtnis, 1882, S.110.

²²⁶ Der Draperie kommt in dieser Fassung wiederum eine große Bedeutung zu, so dass Christoffel sogar in Bezug auf diese von Entfaltung „...einer Kraft und einem Schwung der Linie von hochdramatischer, barocker Gewalt“ spricht. (U. Christoffel, 1944, S.90.) Ecker hingegen verweist darauf, dass „der schmale Bildraum mit dem schweren Vorhang hinter Medea [...] den Eindruck von Schwermut und Enge“ verstärke. (J. Ecker, 1991, S.330.)

jedoch in erster Linie aus divergierenden Grautönen zusammen; eine Gestaltungsweise, die dem Maler zum Teil heftige Kritik einbrachte.²²⁷ Die kühle Wirkung dieser Bilder, die bewusst eine Assoziation zu antiken skulpturalen Werken erwecken sollte, ist demnach eine ganz andere als jene des Gemäldes der „Medea an der Urne“, welches in warme bräunliche Töne gehüllt andere ästhetische Bestrebungen des Malers spiegelt. Da sich Feuerbach zu dem besonderen Charakter der farblichen Gestaltung des Gemäldes schriftlich nicht geäußert hat, können in diesem Zusammenhang nur Mutmaßungen über die Umstände angestellt werden, die diesen koloristischen Wandel bewirkt haben mögen. Möglicherweise spielte die seiner Berufung folgende Übersiedlung des Malers nach Wien im Frühjahr des Jahres 1873 diesbezüglich eine wichtige Rolle. Wie aus seinen Briefen hervorgeht, sah sich Feuerbach dort alsbald in Konkurrenz zu dem der Piloty-Schule entstammenden Hans Makart, dessen Bilder, welche sich durch einen wahren Farbenrausch und luxuriöse Prachtentfaltung auszeichneten, das Wiener Publikum begeisterten und der kühlen Strenge der Arbeiten Feuerbachs konträr gegenüber standen. Niedergeschlagen befürchtete er, dass seine eigenen Arbeiten „...zu einfach aussehen...“ würden neben der exotischen Pracht der monumentalen Gemälde Makarts und der koloristischen Virtuosität, mit der sie ausgeführt waren.²²⁸ Obgleich Feuerbach im Laufe der Zeit eine immer größer werdende Ablehnung gegenüber der Kunst Makarts bekundete, scheint sie dennoch seine Malerei kurzzeitig beeinflusst zu haben.²²⁹ Es ist durchaus vorstellbar, dass Feuerbach in der Hoffnung auf größeren Publikumszuspruch seine „Medea an der Urne“ bewusst innerhalb eines repräsentativen prunkvollen Ambientes wiedergibt und dem Gemälde mit seinem goldschimmernden Glanz dekorativen Reiz zu verleihen suchte.²³⁰

Die Konzentration auf die Trauer und Reue der Medea und somit auf ihren Gefühlszustand als eigentlichem Bildthema steht nichts desto trotz auch in dieser Variante im Zentrum der Darstellung. Die Idee der „Medea an der Urne“ ist somit in etwas variiert prächtigerer Bildsprache nochmals aufgegriffen worden. Allerdings wurde ein neuer Aspekt integriert. Zwar ist die Tragik des Geschehenen auch in diesem Gemälde hervorgehoben und Medea als Leidende im Trauergestus wiedergegeben, gleichzeitig wird sie aber auch, wie

²²⁷ Siehe hierzu M. Bringmann, 1976, S.124-153.

²²⁸ Briefe, 1911, Bd. II, S.274.

²²⁹ Besonders augenfällig wird der Versuch einer Annäherung an den sogenannten neobarocken Stil Makarts in der zweiten Version des Gemäldes „Das Gastmahl des Plato“, das gegenüber der ersten Fassung reicher ausgeschmückt wurde, um ihr auf diese Weise einen prunkvollen, dekorativen Charakter zu verleihen. (Vgl. D. Kupper, 1991, S.88-89; C. Keisch, 1992, S.23.) Zur Konkurrenzsituation, bzw. der gegenseitigen Beeinflussung Feuerbachs und Makarts siehe D. Lehmann, *Historienmalerei in Wien, Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik*, Köln 2011.

²³⁰ Möglicherweise sollte mit dem prachtvollen Ambiente, welches Medea umgibt auch ihre königliche Abstammung zum Ausdruck gebracht werden; der mangelnde Adel stellte schließlich unter anderem einen Aspekt dar, der an Feuerbachs Medeen mehrfach kritisiert wurde. (Siehe Punkt 7.1.2.)

Hofmann bemerkt „...der antiken Tragödie gemäß, als Gereinigte“ charakterisiert. Sie bezieht sich in diesem Zusammenhang auf eine vorbereitende Skizze des Gemäldes auf der Feuerbach die Worte „Katharsis, Reinigung, Sühnung“ notiert hat.²³¹ Katharsis bildet, wie Bratke/Schimpf schreiben, den „...zentrale[n] Begriff der griechischen Dramen-Theorie, die besagt, daß durch das Mitleid, welches im Zuschauer beim Anblick des tragischen Geschehens erregt wird, auch eine Reinigung der in ihm angelegten schuldhaften Leidenschaften erfolgen soll.“²³² Der Verweis auf Läuterung der durch den Mord an ihren Söhnen schuldbeladenen Medea bringt die Bedeutung des Gemäldes als den eigentlichen Endpunkt der Beschäftigung Feuerbachs mit dem Medea-Thema zum Ausdruck. Wie er selbst schrieb, schien ihm die Darstellung nun als „erschöpft“.²³³ Auch Arndt erkennt in der „Medea an der Urne“ den Abschluss der Umsetzung des Bildgegenstandes, insofern, als „...in der sühnenden Gestalt [...] der Konflikt zwischen Mutterliebe und Mord an den Kindern aufgehoben“ würde.²³⁴

7.2.3 Zum Typus der trauernden Medea

Wie bereits Arndt aufzeigt, konnte Feuerbach bezüglich der Darstellung der trauernden Medea nach der Tat weder an eine bereits bestehende Bildtradition dieses Motivs anknüpfen noch sich an einer literarischen Vorlage orientieren, da „...die antiken und neuzeitlichen Dichtungen mit der Flucht der Medea oder dem Mord an den Kindern enden.“²³⁵ Abgesehen von einer Ausnahme findet sich in der literarischen Bearbeitung des Stoffes keine Szene, in der Medea nach der Bluttat verzweifelt von Reue gequält geschildert wird. Nur die 1821 uraufgeführte Tragödie Grillparzers charakterisiert Medea nach dem Mord an ihren Kindern nicht als „...Zauberin, die sich in den Schlangenwagen rettet, sondern [als] eine stille Dulderin“, gezeichnet von Schuld und Trauer.²³⁶ Es lässt sich aber nicht belegen, ob Feuerbach die Medea-Version Grillparzers kannte, da keine Äußerungen des Malers überliefert sind, welche diese Annahme stützen würden. Arndt geht im Hinblick auf die Entwicklung der Bildidee von einer anderen Inspirationsquelle aus: In den von Feuerbach nachweislich studierten kunsttheoretischen Traktaten Winkelmanns wird nämlich neben der Darstellung der Medea ein weiteres Gemälde des Timomachos als besonders vorbildhaft angeführt. Es handelt sich bei diesem um den von Scham und Verzweiflung gepeinig-

²³¹ M. Hofmann, 2002, S.190.

²³² E. Bratke/H. Schimpf, 1980, S.64.

²³³ Vermächtnis, 1982, S.110.

²³⁴ M. Arndt, 1968, S.62.

²³⁵ M. Arndt, 1968, S.59.

²³⁶ M. L. Kaschnitz, 1966, S.104.

en Ajax, der seine Schande erkennend seinen Selbstmord erwägt.²³⁷ Winkelmann beschrieb die dem Werk zugrunde liegende Bildidee mit den Worten: „Der rasende Ajax des berühmten Malers Timomachos war nicht im Schlachten der Widder vorgestellt, die er für Heerführer der Griechen ansah, sondern nach geschehener Tat, und da er zu sich selbst kam und voller Verzweiflung und niedergeschlagen sitzend sein Vergehen überdachte.“²³⁸ Allerdings muss bezüglich dieser als Vorbild angeführten Darstellung darauf verwiesen werden, dass sie auch als Motiv vor einer bedeutungsschweren Tat - dem folgenden Suizid - angesehen werden kann, während die Medea Feuerbachs - ihre Rache vollzogen - von einer stärkeren Resignation und Passivität geprägt ist. Zudem sei angemerkt, dass dieses Werk des Timomachos in Feuerbachs Aufzeichnungen nirgends erwähnt ist, während er auf dessen Medea-Darstellung hinsichtlich ihrer Vorbildhaftigkeit dezidiert verweist. (Siehe Punkt 7.1.4.) Es ist anzunehmen, dass der Maler in erster Linie die von Lessing propagierte Forderung der Mäßigung allzu starker Affekt- und Leidenschaftsschilderung beherzigte.

Ogleich in der Forschungsliteratur mehrfach die singuläre Stellung der Medeen-Figurationen Feuerbachs innerhalb der ikonografischen Bildtradition hervorgehoben wird,²³⁹ begründete der Maler aber - anders als in seinen Iphigenien-Darstellungen - keinen vollkommen neuen Medea-Typus. Zwar wurde vermehrt seit der Antike die grausige Kindstötung selbst oder der Moment, in dem Medea mit gezücktem Schwert zur Tat schreitet, in der Malerei wiedergegeben, zugleich lassen sich jedoch auch eine Reihe sowohl antiker, als auch nachantiker Werke anführen, die das Motiv der in sich versunkenen, nachdenklichen Medea vor der Tat in Anlehnung an den Monolog des Euripides wiedergeben.²⁴⁰ Kepetzis weist diesbezüglich auf eine Medea-Darstellung Carstens' hin, die ebenfalls eine niedergeschlagene, von Leiden gezeichnete Frau präsentiert. Auch eine Zeichnung des englischen Malers Romney zeigt Medea in düsterem Brüten versunken über die bevorstehende Tat nachsinnend. Die Pose des in die Hand gestützten Kopfes unterstreicht ihre Betrübnis und ihr Grübeln. Zwar können derartige Beispiele nicht als direkte, von Feuerbach rezipierte Vorbilder angesehen werden, sie dokumentieren jedoch, dass bereits vor Feuerbachs Auseinandersetzung mit der Thematik vergleichbare bildnerische Schilderungen der in sich versunkenen Medea kreiert wurden, im Sinne einer

²³⁷ Vgl. M. Arndt, 1968, S.60.

²³⁸ Winkelmann zitiert nach J. Ecker, 1991, S.322.

²³⁹ Vgl. J. Ecker, 1991, S.320-322.

²⁴⁰ Vgl. M. Arndt, 1968, S.38.

„...psychologischen Ausdeutung einer menschlichen Extremsituation [gefasst] in einer monumentalisierten Einzelfigur...“²⁴¹

Insofern, als Feuerbachs letzte Medeen-Bilder, wie Kepetzis bemerkt, „...zu bildfüllenden Allegorien des Kummers geworden [sind] und [...] sich damit von der bisherigen Auffassung des Stoffes weitgehend gelöst [haben]“,²⁴² entsprechen sie der Umsetzung des Iphigenie-Themas. (Siehe Punkt 5.3)²⁴³ Insbesondere das Medea-Gemälde von 1871 weist nicht nur kompositorisch, sondern auch angesichts der Loslösung von jeglichem narrativen Geschehen zu Gunsten einer Fokussierung auf die seelische Verfassung einer monumentalen Einzelfigur eine enge Verbindung zu der im selben Jahr entstandenen zweiten Fassung der Iphigenie auf. Hofmann geht davon aus, dass Feuerbach in der Medea „...eine Personifikation der Melancholie...“ darzustellen beabsichtigte, „ebenso wie die Iphigenie die Sehnsucht verkörpert.“²⁴⁴ Als einsame, die Bildformate fast gänzlich ausfüllende weibliche Gestalten, die, zuständig gefasst, ganz bestimmte Gefühlszustände verkörpern, erinnern Medea und Iphigenie in starkem Maße an den Darstellungstypus von Personifikationen. Auch durch die Integration von charakterisierenden Attributen, - dem Schmetterling auf dem Iphigenie-Gemälde und der Eule in der „Medea mit dem Dolche“ – nähern sich die Werke dem Typus der Allegorischen Darstellung an.²⁴⁵

In diesem Zusammenhang ergibt sich eine interessante Parallele zu Winkelmanns Allegorie-Theorie, der zufolge das „höchste Ziel“ in der Kunst nur durch die Stilform der Allegorie zu erreichen sei. Aus diesem Grund forderte Winkelmann, dass „der Pinsel, den der Künstler führet, [...] im Verstand getunkt seyn [sollte...]: Er soll zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeiget, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt hat.“²⁴⁶ Durch die Allegorisierung werden nach Ansicht Winkelmanns „...allgemeine Begriffe dichterisch

²⁴¹ E. Kepetzis, 1997, S.176.

²⁴² E. Kepetzis, 1997, S.204.

²⁴³ In Analogie zur Iphigenie-Thematik kann auch für die intensive Beschäftigung mit dem Stoff der Medea ein persönlicher Bezug nicht ausgeschlossen werden. Wie der Maler selbst in einem Brief bemerkte, glaubte er, in Ristori als Medea „...endlich einmal einen verwandten Geist zu sehen.“ (J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.159.)

Scheinbar barg die Rolle der verzweifelten, innerlich zerrissenen Medea, deren Liebe wie die seinige verratenen wurde, eine Identifikationsmöglichkeit für Feuerbach. Auch in der Zeit, in der er bereits mit Lucia als Modell arbeitete, klingt die Verbitterung über Nannas „Verrat“ in seinen Briefen nach.

²⁴⁴ M. Hofmann, 2002, S.190. Tatsächlich scheint der melancholische Grundcharakter der Medea Feuerbach besonders wichtig gewesen zu sein. Eine erhaltene Kopfstudie seines Modells Lucia, die als Vorzeichnung für das Gemälde der Medea fungierte, trägt unter der Signatur des Künstlers die Bezeichnung „Melancholie“. Offensichtlich sollte von Beginn seiner Arbeit an der dritten Fassung der Medea düstere Schwermut als Grundton der Stimmung die Figur auszeichnen. Auf diesen Aspekt verweist der Maler auch in einem aus dem Jahre 1875 stammenden Brief an seine Stiefmutter. (Briefe, 1911, Bd. II, S.355.)

²⁴⁵ Vgl. M. Arndt, 1968, S.61; H. Falkner v. Sonnenburg, 1952, S.42; B. Richter, 1976, S.187.

²⁴⁶ J. J. Winkelmann, 1962, S.44.

gebildet...“.²⁴⁷ Wie Schrader feststellt, „erscheint „die Allegorie [...] als diejenige Stilform, durch die ‚die Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge‘ als Gegenstand der Nachahmung zu verwirklichen ist.“²⁴⁸ In starkem Maße entspricht dieser Gedanke Feuerbachs bereits dargelegtem Streben, Historienbilder von poetischer Kraft und damit überzeitlicher Gültigkeit zu erschaffen.

7.3 Fazit Medea

Von Anbeginn seiner Beschäftigung mit dem Thema der Medea ist es nicht die Tat der Kindstötung, die Feuerbach abzubilden suchte. Zudem kündigt sich bereits in seinen ersten Entwürfen die Abkehr von einem narrativen Bildgeschehen zu Gunsten einer Konzentration auf eine Art Psychologisierung an, insofern, als sich sein Interesse verstärkt auf die innere Bewegtheit der Protagonistin richtet. (Siehe Punkt 7.1.1.) Auf diese Weise entspricht seine Behandlung des Medea-Stoffes dem von seinem Vater geforderten sogenannten „beseelenden Prinzip“, demzufolge die Kunst den „unmittelbaren Ausdruck eines bestimmten Seelenzustandes“ zu visualisieren habe.²⁴⁹ Wie Kepetzis aufzeigt, interessierten Feuerbach „...nicht Medeas Morde und deren Motivation, sondern vielmehr die Folgen der Taten für die Psyche der Täterin.“²⁵⁰ Diese Hinwendung zeichnet bereits die ersten beiden Medeen-Gemälde aus und wird schließlich in den beiden letzten Varianten zum ausschließlichen Bildgegenstand erhoben.

Allgeyer stellte die These auf, dass Feuerbach anstrebte, mit den verschiedenen Medeen-Fassungen eine Art Zyklus zu begründen: Das Gemälde „Medea mit dem Dolche“, das von Allgeyer als eine Darstellung vor der Tat gedeutet wird, stellt er an den Anfang, während die Münchner-Fassung gemeinsam mit dem nicht ausgeführten Kindermord, von dem nur

²⁴⁷ J. J. Winkelmann, I 164, 53, zitiert nach M. Schrader, 2005, S.31.

²⁴⁸ M. Schrader, 2005, S31.

²⁴⁹ Feuerbach d. Ä., 1855, S.28/36.

²⁵⁰ E. Kepetzis, 1997, S.204. Die Kindstötung selbst ist von Feuerbach nur auf der Urne des letzten Medea-Gemäldes und einer Federzeichnung dargestellt worden. Während Arndt unter Berücksichtigung stilistischer Merkmale die undatierte Skizze in zeitliche Nähe zu dem 1871 entstandenen Gemälde der „Medea mit dem Dolche“ einordnet, geht Kepetzis davon aus, dass die Zeichnung deutlich früher zu datieren sei, da diese als Kompositionsskizze für eine nicht ausgeführte Gemäldefassung zu werten ist. Sie begründet diese These mit dem Argument, dass sich Feuerbach 1871 bereits hinsichtlich seiner Auffassung des „...Medeathema[s] von der narrativen Erzählung ab- [und] der monumentalisierten Einzelfigur als Bildlösung zugewandt hatte...“. (E. Kepetzis, 1997, S.201.) Darüber hinaus fällt die große kompositorische Nähe zu der Fassung des Jahres 1870 auf, als würde die Zeichnung zeitlich einen kurzen Moment später abbilden. Es erscheint unwahrscheinlich, dass die Zeichnung allein als Vorskizze für die Darstellung der Mordtat auf der Urne des letzten Medea-Bildes fungierte, da das in der Kompositionsskizze noch integrierte Bootsmotiv auf dem Urnenbild nicht mehr auftaucht. Zudem ist abweichend von anderen erhaltenen Detailskizzen auch die Gestaltung eines einfassenden Rahmens bereits angedeutet, ein Aspekt, der für die Funktion der Kompositionsskizze als Gemäldevorlage spricht. Dass der Maler scheinbar doch erwog, die Mordtat innerhalb eines Gemäldes zu visualisieren, indem er die in der Münchner Variante gefundene Bildlösung nur wenig abwandelte, kann als Reaktion auf die heftige Kritik gewertet werden, die das Werk erntete, als es 1870 in Karlsruhe ausgestellt war.

eine Skizze existiert, den Höhepunkt markieren und das zu letzt entstandene Werk „Medea an der Urne“ den Abschluss bilde.²⁵¹ Bereits Arndt erhob Einwände gegenüber dieser These: Sie weist darauf hin, dass es zwar möglich sei, dass die „Medea mit dem Dolche“ im Prozess der Entstehung der „Medea an der Urne“ eine neue Interpretation erfahren haben könnte - dass die beiden Werke sich in starkem Maße aufeinander beziehen, ist nicht von der Hand zu weisen - nichts desto trotz ist die „Medea mit dem Dolche“ aber ursprünglich unter einem anderen Vorzeichen entworfen worden. Dass sie als Darstellung der Medea nach der Tat konzipiert wurde, geht eindeutig aus erhaltenen schriftlichen Zeugnissen des Malers hervor. Zudem existieren keine eindeutigen Belege, die darauf schließen lassen, dass die Skizze, die den Kindermord zeigt, tatsächlich von dem Maler in ein Gemälde umgesetzt werden sollte. Darüber hinaus scheint die narrative Komponente, die sich zwangsläufig mit einer zyklischen Umsetzung der Thematik verbindet, den eigentlichen künstlerischen Zielsetzungen des Malers diametral gegenüber zu stehen. (Siehe Punkt 6.1.) Den Einzelwert seiner Gemälde hebt Feuerbach auch selbst an einer Stelle in seinem „Vermächtnis“ hervor, von denen „...jedes einzelne einen umgebenden Kreis von Studien und Skizzen und kleineren Bildern, gleichsam als dienenden Hofstaat“ aufweist.²⁵² Wie die Bildanalysen gezeigt haben, offenbaren die einzelnen Werke einen Entwicklungsprozess, im Sinne eine Vertiefung bestimmter Ideen. Vor allem der Vergleich zwischen der ersten und der zweiten Fassung veranschaulicht die gestalterischen Veränderungen zu Gunsten einer Intensivierung des Bildgedankens. (Siehe Punkt 7.1.3.)²⁵³ Interessant erscheint hinsichtlich der Betrachtung der verschiedenen Medeen-Fassungen die Frage nach der Bedeutung des Modells, bzw. der Inszenierung desselben. In Analogie zu dem bereits unter Punkt 6 besprochenen Gemälde „Orpheus und Eurydike“, ist der Modellwechsel auf dem Münchner Medea-Gemälde hinsichtlich der äußeren Erscheinung der Frauenfigur für den Betrachter zunächst nicht augenscheinlich. Die Profilansicht, mit

²⁵¹ Vgl. J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.158.

²⁵² Vermächtnis, 1885, S.104. Ähnlich wie Allgeyer deutet auch Ecker „die verschiedenen Fassungen der Medea [...] nicht als Weiterentwicklung des Bildgegenstandes [...], sondern als unterschiedliche Aspekte einer Stoffbehandlung“. (J. Ecker, 1991, S.273.) Als Beleg für seine Annahme führt Ecker eine Briefzeile des Malers aus dem Jahre 1869 an, in der dieser über den mythologischen Bildgegenstand schreibt: „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.“ (Briefe, 1911, Bd. II, S.184.) Es ist jedoch nicht, wie Ecker annimmt, davon auszugehen, dass Feuerbach hier von unterschiedlichen Bildmotiven, die seinen vier Medeen-Gemälden zugrunde liegen, spricht. Vielmehr führt der Maler zum einen die verschiedenen möglichen Varianten vor Augen, welche die Thematik biete, zum anderen tauchen Aspekte auf, die er innerhalb seiner in sich sehr komplexen Medeen-Darstellungen gleichzeitig herauszuarbeiten suchte.

²⁵³ In einem Brief aus dem Jahre 1869 schreibt der Maler über seine Arbeit an der zweiten Fassung, dass er die Komposition „...bereits seit sechs Jahren in der Seele trage und [es] sich durch verschiedene Perioden seines Daseins allmählich bis zur Reife hindurch gearbeitet hat...“ (Briefe, 1911, Bd. II, S.246.)

der kurzen Stirnpartie, der geraden Nase und dem schmalen Abstand zwischen Mund und Nase in Kombination mit der aufwendig im Nacken drapierten üppigen schwarzen Haarpracht wie auch der nach innen gerichtete Blick entsprechen den Bildnissen Nannas. Bei einer direkten Gegenüberstellung werden für den Betrachter jedoch leichte physiognomische Abweichungen erkennbar; die Nasenspitze Nannas ist weicher gerundet und die Nasenflügel weniger fleischig. Zudem treten ihre Kieferknochen markanter in Erscheinung. Während diese "Detail-Aberrationen" nur bei genauer Betrachtung wahrgenommen werden, offenbart sich in den letzten beiden Medeen-Bildern „Medea mit dem Dolche“ und „Medea an der Urne“ hingegen eine deutliche Variation des Typus. Zwar ist die sogenannte klassische Profillinie, unter geringfügiger Veränderung der Nase, die ein wenig kürzer erscheint und deren Rücken auch nicht die gerade Strenge Iphigenies oder Eurydikes kennzeichnet, erhalten geblieben, die Gesichtszüge der beiden Medeen sind jedoch deutlich voller. Auf beiden Gemälden sind die Kinn- und Wangenpartie rundlicher geformt und auch die Frauengestalt insgesamt erscheint üppiger und weiblicher. Diese Abweichung könnte natürlich auf die, trotz aller Ähnlichkeit zu Nannas Zügen individuelle Physiognomie Lucias zurückgeführt werden. Es stellt sich hinsichtlich dieser Überlegung jedoch die Frage, weshalb weder Eurydike noch die Medea der zweiten Fassung derartig runde Gesichtszüge aufweisen.²⁵⁴ Auch der geschilderten Thematik kann diese zwar leichte, aber dennoch wahrnehmbare Variation des Typus nicht geschuldet sein. Möglicherweise ist hier von einer ganz bewussten Veränderung bei gleichzeitiger größtmöglicher Beibehaltung des idealen Typus auszugehen, in der Hoffnung auf diese Weise einen größeren Publikumszuspruch zu erhalten. Unter anderem wurde an Feuerbachs Figuren beanstandet, dass sie mager und unansprechend seien. Dies geht aus einem Artikel zu Feuerbachs 1869 auf der Münchner Ausstellung gezeigtem Programmbild „Das Gastmahl des Plato“ hervor, in welchem die Figuren als „hässlich und mager“ und „allesamt zu schlank“ kritisiert wurden.²⁵⁵

²⁵⁴ Auch die Akte im „Parisurteil“ und der „Ruhenden Nymphe“, die 1870 entstanden, für die sie Modell stand sind von schlankerem Statur. (Siehe Punkt 8 und 9.)

²⁵⁵ Eugène Müntz, 1869, zitiert nach M. Bringmann, 1976, S.136.

8. „Gefällige Sujets“ - Aktmalerei in mythologischem Gewand

8.1 „Das Urteil des Paris“

Kurze Zeit nach der Entstehung der zweiten Fassung der Medea schuf Feuerbach, ebenfalls in monumentalem Format, das Gemälde „Das Urteil des Paris“, welches er 1870 vollendete.²⁵⁶ Innerhalb seiner mythologischen Darstellungen fällt es sowohl durch seine Detailvielfalt, als auch durch seine kräftige Farbigkeit auf. Gegenüber der reduzierten dunklen Farbpalette der Mehrzahl der Werke Feuerbachs wird es durch leuchtende Grüntöne in Kombination mit der hellen Tonigkeit des Inkarnats der Akte bestimmt. Wie der Maler selbst in einem Brief aus dem Jahr 1870 anmerkte, sei es „das heiterste Bild“, welches er in seinem Leben gemalt habe.²⁵⁷

Während Paris den goldenen Apfel in der Rechten haltend von einem Jagdhund begleitet in lässiger Pose auf einer Art Rasenbank im Schatten am rechten Bildrand lagert, sind die drei Göttinnen näher an den Bildbetrachter herangerückt. In der linken Bildhälfte sitzt Athena dem Betrachter frontal zugewandt. Sie ist gerade damit beschäftigt die Schnüre ihres weißen Gewandes an der linken Schulter zu lösen. Ein dunkler Umhang ist ihr über die Beine gelegt, der in breiten Falten bis zum Boden fällt. Ihr gesenktes Haupt ist ins Profil gedreht und ihre Aufmerksamkeit richtet sich auf die Tätigkeit ihrer Hände. Geschmückt wird sie neben Ohr- und Fingerringen durch eine verzierte Goldkette und einen schweren goldenen Armreif, der um ihren rechten Oberarm gewunden ist. Hinter Athena befindet sich ein ebenfalls im Profil gezeigter kindlicher Engel, der ihr hüftlanges schwarzes Haar flechtet. Halb verdeckt wird dieser durch einen weiteren Putto, der sich verträumt mit verschränkten Armen auf den Helm der Athena aufstützt. Abgesehen von diesem verweist das zu ihren Füßen liegende von einer Schlange umwundene Schwert auf die Bedeutung Athenas als Göttin der Kriegskunst und der Weisheit. Zu ihrer Linken steht bereits entkleidet Hera im eleganten Kontrapost. Ihr rechter von einem zierlichen Schlangenumarmreif

²⁵⁶ Zur Mythologie des Parisurteils siehe Ovid, Heroiden 5,35 u. 16,71.

²⁵⁷ Briefe, 1911, Bd. II, S.247. Allegeyer berichtet, dass Feuerbach das Bild unbedingt auf der Wiener Ausstellung zeigen wollte, aber während der Arbeit an diesem aus Krankheitsgründen längere Zeit ans Bett gefesselt war. Aufgrund dieses Zeitdrucks bat er den jungen Maler Ferdinand Keller, der ein Bewunderer der Kunst Feuerbachs war, ihm bei der Ausführung zu helfen. Allegeyer zur Folge führte er aber unter Anweisungen Feuerbachs nur „...Nebenwerk und der Landschaft mancherlei vorhandene Lücken aus...“ (Allegeyer, 1904, Bd. II, 151.) Ecker weist zudem darauf hin, dass das Werk von Feuerbach in Heidelberg nochmals überarbeitet worden ist, so dass der Anteil Kellers an dem Gemälde heute schwer zu bestimmen ist. Ohne seine Annahme zu begründen geht Ecker davon aus, dass der „...Hund und Ziegenbock zur Seite des Paris von seiner [Kellers] Hand [sind]. Der figürliche Teil des Bildes war selbstverständlich von vorneherein davon ausgeschlossen.“ (J. Ecker, 1991, S.304.) Nur in einer Briefstelle erwähnt Feuerbach die Beteiligung Kellers an dem Werk, in der er anmerkt, dass dieser den Ziegenbock ausgeführt habe. (Briefe, 1911, Bd. II, S.247.)

geschmückter Arm ist vor den Körper gelegt, so dass sich ihre Hände in einer zarten Geste berühren. Von ihrer linken Schulter fällt ein dünner weißer Stoff, zudem wird sie von einem roten Samtumfang hinterfangen, der ihr über den linken Unterarm drapiert ist und auf der steinernen Brüstung hinter ihr aufliegt. Ihr frontal wiedergegebenes Gesicht wird von ihrem hochgesteckten, von Perlen durchzogenen Haar gerahmt. Ihr Blick ist gesenkt und auf den zu ihren Füßen lagernden Engel gerichtet, der die Bänder ihrer Sandale öffnet. Begleitet wird die Göttin von einem Pfau, der als charakteristisches Attribut der Hera gilt. Zudem trägt sie ein goldenes Diadem, welches sie als Gattin des Göttervaters Zeus kennzeichnet. Ein wenig aus der Mittelachse nach rechts gerückt ist die ebenfalls entkleidete im Kontrapost stehende Aphrodite gezeigt, die dem Betrachter als Rückenakt präsentiert wird.²⁵⁸ Über ihren rechten erhobenen Arm ist ein weißes bis zu ihren Knien fallendes, vom Wind leicht bewegtes Tuch gelegt. In den Händen hält sie eine Strähne ihres langen perlendurchwirkten Haares. Bemerkenswert erscheint der Umstand, dass ihr Haar in einem hellen Braunton gehalten ist und nicht das tiefe Schwarz wiedergibt, welches ausnahmslos alle anderen weiblichen Gestalten in Feuerbachs Werken mythologischen Inhaltes auszeichnet. Es stellt sich die Frage, ob der Maler auf diese Weise einer allzu großen Gleichförmigkeit entgegenzuwirken beabsichtigte, die ihm hinsichtlich seiner weiblichen Figurationen durchaus von Kritikern vorgehalten wurde. Die große physiognomische Ähnlichkeit zwischen den drei gezeigten Göttinnen spricht jedoch gegen diese Überlegung. Eventuell dient diese Differenzierung dazu, Venus als die Auserwählte des Paris besonders auszuzeichnen.

Ogleich die Figur der Venus leicht aus der Mittelachse des Bildes nach rechts gerückt ist, wird sie dennoch vom Betrachter als zentraler Bildgegenstand wahrgenommen. Dies wird sowohl durch die Beleuchtung als auch durch den Umstand, dass sich über ihrem Haupt der Hintergrund in Form eines Ausblicks auf ein fernes Gestade öffnet, evoziert. Der Körper der Venus ist weich modelliert und von anmutiger Schönheit. Das Haupt der Göttin der Liebe ist gesenkt; sie blickt in einen von einem Engel gehaltenen Spiegel. Während die Darstellung Heras und Athenas, abgesehen von der Beigabe ihrer tradierten Attribute nicht auf eine spezifische Bildtradition der beiden Göttinnen Bezug nimmt, greift der Maler mit der in einen Spiegel schauenden Figur der Venus ein seit der Renaissance etabliertes Motiv auf.²⁵⁹

²⁵⁸ Möglicherweise wurde Feuerbach hinsichtlich der zentralen Platzierung einer nackten Rückenfigur durch ein Gemälde Raffaels angeregt, das durch einen Stich Raimondis überliefert ist.

²⁵⁹ Als berühmte Beispiel der Neuzeit gelten unter anderen Velázquez Gemälde „Venus und Cupido“, das zwischen 1641 und 1651 entstand oder auch Tizians „Venus mit Amor und einem Spiegel“, ein Motiv, das dieser mehrfach variierte.

Die Szene ist eingebettet in eine Waldlandschaft, die sich im Mittelteil des Bildes öffnet und den Blick auf den Horizont und eine ferne Meeresküste freigibt. Durch verschiedene Gegenstände, Tiere und die Integration kleiner narrativer Szenen wird die Komposition darüber hinaus bereichert. In der vorderen rechten Bildecke sind zwei Engelknaben in ein Boccia-Spiel vertieft und im Hintergrund ist eine Gruppe sich balgender Putten wiedergegeben, ein Thema, das Feuerbach bereits seit längerem beschäftigte.²⁶⁰

8.1.1 Das Parisurteil im Kontext der Bildtradition

Das Sujet des Parisurteils hat in der Bildenden Kunst eine lange Tradition und erfreute sich auch im 19. Jahrhundert großer Popularität.²⁶¹ Zwar ist die Bildthematik des Gemäldes im Gegensatz zu der Mehrzahl der zuvor entstandenen Feuerbachschen Werke mythologischen Inhalts auf den ersten Blick identifizierbar, dennoch lassen sich für das künstlerische Schaffen des Malers charakteristische Eigenheiten, sowohl kompositorischer, als auch inhaltlicher Art aufzeigen.

In Anlehnung an die bestehende Bildtradition ist Paris in sitzender Haltung wiedergegeben. Abgesehen von dem an seiner Seite platzierten Hund wird er durch einen Ziegenbock begleitet, der zu seinen Füßen am rechten Bildrand lagert und auf die Stellung des Paris als Ziegenhirt verweist. Beide Tiere tauchen zur Charakterisierung des Protagonisten in einer Vielzahl an Darstellungen des Parisurteils auf, während hingegen die kleinen Szenen der spielenden Putten eine eigene Zutat des Malers beinhaltet und sich nicht aus der Ikonografie der Bildthematik erklären lässt. Auch die Integration der Assistenzfiguren, die damit beschäftigt sind den Göttinnen zur Hand zu gehen, stellen ein neues Motiv innerhalb der Bildüberlieferung des Sujets dar. Allein die Figur der Venus wird in einigen Beispielen von Amor begleitet, der dann quasi die Funktion eines charakterisierenden Attributs einnimmt. Anders als in der Mehrzahl der Bilder der Paris-Thematik seit der Antike, in denen die drei Göttinnen eng zusammengerückt sind, zeigt sie Feuerbach isoliert voneinander, jede in sich selbst versunken. Keine wendet sich Paris zu, wie es für die Darstellung dieses Bildgegenstandes ausnahmslos bis dato gängig war. Wie Ecker bemerkt, sind die Göttinnen „in ihrer Anordnung [...] mehr auf den Bildbetrachter als auf Paris bezogen, wodurch der Betrachter zum (Mit-)Urteilenden wird.“²⁶² Diese Ausdeutung der Einbeziehung des Bildrezipienten erklärt die Komposition jedoch nicht in ausreichender

²⁶⁰ Seit 1846 fertigte Feuerbach Kinderstudien, die er zu Gemälden wie den beiden Fassungen des „Kinderständchen“ oder „Balgende Buben“ weiterverarbeitete. Inspiriert wurde er, wie Ecker vermutet, möglicherweise von den beiden Kinderbacchanalen Poussins. (Vgl. J. Ecker, 1991, S.304-305.)

²⁶¹ Vgl. Gross, 1986, S.283.

²⁶² J. Ecker, 1991, S.305.

Form. Vielmehr kann die gewählte Darstellungsweise in Entsprechung zu dem Gemälde „Orpheus und Eurydike“, sowie der zweiten Medea-Fassung ebenfalls auf die künstlerische Zielsetzung Feuerbachs zurückgeführt werden. Auch im Gemälde des Parisurteils ist nicht der eigentliche Höhepunkt der wiedergegebenen Episode, nämlich der eigentliche Urteilsspruch gezeigt, sondern vielmehr ein Augenblick zuvor, in dem sich die Göttinnen für den bevorstehenden Wettbewerb entkleiden und durch ihre kleinen Gehilfen zurechtgemacht werden.²⁶³ Gleichzeitig wird bereits auf den Ausgang der mythischen Episode verwiesen, insofern als Venus sowohl durch ihre Platzierung, als auch durch den schwebenden, eine Pfauenfeder über ihr Haupt haltenden Putto als zukünftige Siegerin des Wettstreits ausgewiesen ist.

Indem Feuerbach verschiedene Körperansichten der entkleideten Göttinnen in dem Gemälde kombiniert, stellt er sich in die Darstellungstradition, die seit dem 16. Jahrhundert für die mythologische Begebenheit des Parisurteils bestand und von den Malern gerne dazu genutzt wurde, drei weibliche Akte in unterschiedlichen Posen vorzuführen. Es ist darüber hinaus aber auch davon auszugehen, dass der Maler mit dem expliziten Hinweis auf die unterschiedlichen Ansichten der Frauenkörper eines ähnlich anmutenden Standmotivs auf den Topos der Vielansichtigkeit eines Kunstwerkes anspielen wollte, dem im Hinblick auf den Wettstreit der Kunstgattungen der Malerei und der Bildhauerei seit der Renaissance eine ausschlaggebende Bedeutung beigemessen wurde. Auch im 19. Jahrhundert spielte der Paragone-Gedanke noch eine wichtige Rolle.²⁶⁴ Wenngleich Feuerbach nicht dezidiert in seinen schriftlichen Äußerungen darauf verweist, dass er mit der verschiedenartigen Ansichtigkeit der Frauengestalten im Parisurteil Stellung hinsichtlich des Wettstreits der Künste zu beziehen beabsichtigte, ist seine Beschäftigung mit dieser kunsttheoretischen Debatte durchaus vorstellbar. Zumal er sich intensiv mit plastischen Kunstwerken auseinandersetzte. Entsprechend Feuerbachs, unter Punkt 3.1 dargelegten, synthetischem Verständnis hinsichtlich des Verhältnisses von Dichtkunst und Malerei, kann davon ausgegangen werden, dass er auch in Bezug auf die Gegenüberstellung von Malerei und Bildhauerei keine hierarchische Klassifikation vertrat. Diese Annahme wird auch dadurch gestützt, dass er sein Ideal der poetischen Beseeltheit in der antiken Skulptur verwirklicht sah. (Siehe Punkt 3.2.)

²⁶³ Vor diesem Hintergrund wird auch die Integration der kleinen narrativen Elemente verständlich, wie das Flechten der Haare der Athena durch einen kleinen Engel und die Lösung der Sandalenbänder der Hera durch einen weiteren Putto, für die es in der Bildtradition des Parisurteils keine Vorbilder gibt: Sie visualisieren, dass der eigentliche Wettbewerb noch nicht begonnen hat.

²⁶⁴ Zur Relevanz des Paragone-Diskurs im 19. Jahrhundert siehe A. Schnitzler, 2007, S.38.

In diesem Kontext sei erwähnt, dass bereits seit den 1920er Jahren der Versuch unternommen worden ist, für einzelne Figuren des Gemäldes konkrete antike Statuen als Vorbilder ausfindig zu machen; für den Rückenakt der Venus wird als Inspirationsquelle die Kapitolinische Venus vermutet, bei der es sich um eine römische Kopie einer aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammenden Statue handelt, während die Körperhaltung Heras auf die Venus von Knidos, der Kopie einer Figur des Praxiteles zurückgeführt wird. Für die Haltung des Paris wird eine Giebelskulptur des Parthenon als Vorbild erwogen, die Feuerbach in Form einer Reproduktion gekannt haben könnte.²⁶⁵ Der Vergleich der Gemäldefiguren mit den genannten Skulpturen offenbart jedoch keineswegs direkte Kongruenzen. Demzufolge muss die These, dass diese antiken Werke als direkte Vorbilder für Feuerbachs Figuren fungierten, zurückgewiesen werden. Die Anlehnung des Malers an die skulpturale Kunst der Antike scheint im „Urteil des Paris“ in stärkerem Maße allgemeinen Charakter zu besitzen, deren Formenvokabular er sich in Hinblick auf die deutliche Kontrapoststellung der beiden Akte, ihren Kopfhaltungen und Gesten anzunähern sucht, ohne sich dabei dezidiert auf konkrete Plastiken zu beziehen. Darüber hinaus greift Feuerbach bezüglich seiner zentralen Venusfigur, indem er diese stehend von hinten zeigt und den Blick des Betrachters auf ihr wohlgeformtes Gesäß lenkt, auf den Typus der „Venus Kallipygos“ zurück, der auf eine Skulptur des Praxiteles zurückgeht. Diese begründete einen Darstellungstypus der sich in der Kunst des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute. Indem die Venus mit beiden Händen in ihr Haar greift, bezieht sich Feuerbach zudem gleichzeitig auf eine charakteristische Pose der Venus Anadyomene, einem ebenfalls populären Bildmotiv, insbesondere in der französischen Salonmalerei. Traditionellerweise wird die Venus Anadyomene allerdings in stehender Pose von vorne präsentiert. Feuerbach kombinierte somit zwei unterschiedliche Venus-Typen in seinem „Parisurteil“ und gelangte auf diese Weise zu einer, wenn auch durch die Antike und deren zeitgenössische Interpretation inspirierten, sehr eigenen Variante. Die Aussage des Malers, das Werk sei „...ein plötzlicher Einfall, geschichtslos, absichtslos, ohne mühseliges Studium, aus meinem Kopf auf die Leinwand geflossen, ein sanfter, warmer Strom, unmittelbar und ungesucht“ entspricht dem zur Folge nicht ganz der Wahrheit.²⁶⁶

²⁶⁵ Vgl. G. Hopp, 1986, S.294.

²⁶⁶ Briefe, 1911, Bd. II, S.247.

8.1.2 Zur Interpretation

Interessanterweise bezeichnete Feuerbach das Gemälde als „das Seiten- oder Gegenstück zur Medea“, die kurz zuvor entstanden war.²⁶⁷ Allgeyer äußerte hinsichtlich dieser in den beiden Werken angelegten Polarität, dass die Medea „...die gärenden Untiefen des menschlichen Gemüts...“ verdeutliche, während das Parisurteil durch „...das äußerliche Schauspiel einer übermütigen Laune“ bestimmt würde.²⁶⁸ Der Grund für das Aufgreifen der Paris-Thematik könnte durch die an der Medea geäußerte Kritik bedingt gewesen sein. Das Parisurteil, konzipiert für die 1870 stattfindende internationale Ausstellung in Wien, wollte er „...reich und schön machen...“, denn wie der Maler gesteht: „Ich hatte mich über die Aufnahme der Medea in Baden geirrt; daraus ist in gesundem Rückschlag das Urtheil des Paris entstanden.“²⁶⁹ Dass Feuerbach mit diesem sehr populären Bildthema tatsächlich den Versuch unternahm, den Geschmack seiner Zeitgenossen in stärkerem Maße anzusprechen, offenbart zum einen die gewandelte Farbpalette, die durch kräftige frische Tonwerte bestimmt wird, zum anderen die Wiedergabe weiblicher Akte eingekleidet in ein mythologisches Thema, die innerhalb seines Oeuvres nur selten vertreten sind.

Gross konstatiert, dass „grundsätzlich [...] das Parisurteil die erotische Wahl durch den Mann“ veranschauliche, da sich „selbst die olympischen Göttinnen [...] dem Urteil eines Sterblichen [unterwerfen].“ Er ist der Ansicht, dass sich in Feuerbachs Gemälde „...diese patriarchalische Grundsituation [...] besonders prägnant [ausdrückt].“²⁷⁰ In Anbetracht der passiven Haltung, der an den Bildrand gedrängten im Schatten sitzenden Figur des Paris gegenüber den das Gemälde bestimmenden Göttinnen, die in keiner Weise auf Paris reagieren, erscheint diese Annahme jedoch wenig zutreffend. In stärkerem Maße von der individuellen Kompositionslösung Feuerbachs ausgehend, vertritt Ecker hingegen die These, dass Feuerbach in dem Gemälde das Naturgefühl und den Urzustand, im Sinne der pastoralen Idylle, den die Darstellung suggeriert, problematisiert, insofern, als der teilnahmslos wirkende, passiv verharrende Paris auf das Geschehen keinerlei Einfluss auszuüben scheint. Ecker deutet das Werk aus diesem Grund als Visualisierung der „Schicksalsbestimmung des Menschen. [...] Paris wird seiner Entscheidungsmöglichkeit beraubt und damit auch seiner Freiheit.“²⁷¹ Der Mythos wird demnach durch den Maler in Anlehnung an aufklärerisches Gedankengut interpretiert, indem Paris den unmündigen

²⁶⁷ Briefe, 1911, Bd. II, S.247.

²⁶⁸ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.169.

²⁶⁹ Briefe, 1911, Bd. II, S.247.

²⁷⁰ F. Gross, 1986, S.283.

²⁷¹ J. Ecker, 1991, S.306.

Menschen verkörpert.²⁷² Aufgrund der Tatsache, dass Ecker hinsichtlich seines Deutungsversuchs von der tatsächlichen Bildgestaltung ausgeht, erscheint seine Theorie recht plausibel, obgleich angemerkt werden muss, dass sich bezüglich einer derartigen Auslegung keine schriftlichen Aussagen des Malers anführen lassen.

Den Umstand, dass alle drei Göttinnen die gleichen Züge tragen, wertet Ecker als eine dem thematischen Inhalt geschuldete Gestaltung, da auf diese Weise „...den eigentlichen Wettbewerbsbedingungen besonders...“ Rechnung getragen würde, „...denn die Wahl sollte nicht der Schönsten gelten, sondern den bevorzugten, der von den Göttinnen vertretenen verschiedenen Eigenschaften und Tugenden.“²⁷³ Auch Hopp geht davon aus, dass die physiognomische Gleichartigkeit der Göttinnen der Ikonographie des Bildthemas verpflichtet sei. Wie sie schreibt, betone Feuerbach indem er „...die Göttinnen nach einem einzigen Modell gestaltete, [...] bei aller statuarischen Vereinzelnung ihre Dreieinheit, wie sie über alle symbolhaften Zwistigkeiten hinweg auch in der Antike empfunden wurde.“²⁷⁴

Hinsichtlich dieser Ausdeutung ist jedoch anzumerken, dass die wiederkehrenden Gesichtszüge des Modells, im Sinne eines Idealtypus ein charakteristisches Merkmal der Arbeiten der reifen Schaffenszeit Feuerbachs sind und an diesem als mangelnde Variation erachteten Charakteristikum auch mehrfach bereits zu Lebzeiten des Künstlers Kritik geübt wurde. Als Beispiel sei in diesem Zusammenhang nur auf die Pietàdarstellung aus dem Jahre 1863 verwiesen, in der ebenfalls drei unterschiedliche Frauen dieselben Gesichtszüge tragen, ohne dass dieser Umstand inhaltlich zu begründen wäre. Während für die weiblichen Figuren der „Pietà“ noch Anna Risi als Modell fungierte, tragen die drei Göttinnen des Parisurteils die Züge Lucia Brunaccis. Zwar sind sie wiederum in sich gekehrt und verweigern den Blickkontakt mit dem Betrachter, es fällt jedoch gegenüber den zuvor besprochenen mythologischen Werken Feuerbachs auf, dass im „Urteil des Paris“ die Gesichter, nur mehr als Standardtypus erscheinen und nicht mehr den wichtigsten Ausdrucksträger bilden. Im Zentrum stehen nun die Körper der Frauen, die zuvor ganz bewusst verhüllt werden. Dieser Aspekt verdeutlicht nochmals das dem Bild zugrunde liegende Bestreben dem Geschmack des Publikums entgegen zu kommen.

²⁷² J. Ecker, 2002, S.53.

²⁷³ J. Ecker, 1991, S.304.

²⁷⁴ G. Hopp, 1986, S.295.

8.2 „Ruhende Nymphe“

In der „Ruhenden Nymphe“ aus dem Jahre 1870 wird der weibliche Akt zum ausschließlichen Bildgegenstand erhoben. Mitten im Grünen auf einem matrattenartigen, dick gepolsterten von einem weißen Stoff umspannten Lager ruht die im Schlaf versunkene weibliche Gestalt. Ihr Körper ist nah an den Betrachter herangerückt und diesem zugewandt. Während sich ihr rechter Arm an den Körper schmiegt, die rechte Hand in gefälliger Weise auf ihrer Hüfte ruhend und auf diese Weise ihre Körperrundungen noch unterstrichen werden, hängt der linke Arm schlaff von ihrem Lager herab, so dass ihre Fingerspitzen das Gras streifen.²⁷⁵ Der Kopf der Nymphe ist ins Dreiviertelporträt nach links zur Seite gedreht und wird durch ein Leopardenfell hinterfangen, dessen eines Ende hinter ihrem linken Arm bis zum Boden fällt, während das andere hinter ihrem Rücken drapiert unter ihren Füßen sichtbar wird. Ihre Augen sind geschlossen und ihr Mund zeigt den Anflug eines leichten Lächelns. Ihr volles schwarzes Haar, das durch ein leuchtendes rotes Band geschmückt wird, ist geöffnet und flutet in einzelnen Strähnen über das Tierfell. Ihr Schmuck ist auf kleine goldene Ohringe und einen zierlichen goldenen Armreif reduziert. Der kraftlos herabhängende linke Arm verdeutlicht zum einen den Zustand des Schlafes in dem sich die Gestalt befindet, zum andern mildert er den Eindruck der kunstvollen Inszenierung des präsentierten Frauenkörpers.

Das matrattenartige Lager, auf dem die Nymphe liegt, mutet mitten in der Landschaft etwas eigenartig und unglaubwürdig an, obgleich der Maler versucht das Motiv einigermaßen harmonisch in die Umgebung zu integrieren, indem er im Vordergrund minutiös verschiedenste Gräser schildert, die den Übergang zwischen der Wiese und dem Ruhelager der Nymphe kaschieren sollen. Den Hintergrund bildet ein in dunklen Grüntönen gehaltener Wald, der in der oberen linken Bildecke den Blick auf eine in der Ferne befindliche karge Küstenlandschaft freigibt. Diese Art der Hintergrundgestaltung erinnert an das „Urteil des Paris“, in dem ebenfalls eine Waldlandschaft mit dem Ausblick auf ein fernes Gestade kombiniert ist.²⁷⁶ Ecker verweist diesbezüglich auf die ungewöhnliche

²⁷⁵ Paas sieht in dieser Körperhaltung ein Zitat einer im Vordergrund des Gemäldes „Die Römer der Verfallszeit“ lagernden weiblichen Gestalt. Zwar existiert eine Zeichnung Feuerbachs nach dem berühmten Werk seines Lehrers Couture. Ob dieses für die Gestaltung der „ruhenden Nymphe“ bewusst als Vorbild fungierte bleibt jedoch dahingestellt. (Vgl. S. Paas, 1967, S.184; J. Ecker, 1991, S.310.)

²⁷⁶ Abgesehen von der besonderen Bedeutung des Küstenmotivs für Feuerbach, welches in nahezu jedem seiner Gemälde mythologischen Inhalts integriert ist, bildet die Öffnung des Bildes in der oberen linken Bildhälfte mit dem Ausblick auf das ferne Gestade in diesem Fall ein wichtiges Gestaltungsmittel. Auf diese Weise wird die Komposition für den Blick des Betrachters aufgelockert und eine gewisse Tiefenräumlichkeit suggeriert. Wenngleich auch die Kombination der fernen Meeresküste mit der dicht bewachsenen Waldlandschaft etwas synthetisch anmutet, hätte der Maler auf einen derartigen Ruhepunkt nicht verzichten können, da das Bild ansonsten eine allzu drückende Wirkung durch die flächige Gestaltung

Verknüpfung der Nymphe mit dem Motiv des Meeres anstelle einer Quelle oder eines Flusses. Seiner Meinung nach unterstreicht diese „...ikonografisch recht seltene Zuordnung [...] den wohl angestrebten heroischen Charakter des Bildes.“²⁷⁷ Der Hintergrund ist in für Feuerbachs Werke charakteristischer Weise recht summarisch wiedergegeben. Diese flächenhafte Behandlung des bühnenbildhaft wirkenden landschaftlichen Hintergrundes steigert die Plastizität der nackten Frauengestalt. Bereits Voigtländer hob den „Dualismus von malerischen und plastischen Interessen...“ in dem Gemälde hervor.²⁷⁸ Durch das sich in die Natur nur schwerlich eingliedernde Ruhelager der Schlafenden wird die unterschiedliche malerische Behandlung des eigentlichen Bildgegenstandes und seines Hintergrundes zudem noch betont.

Auffällig erscheint darüber hinaus die starke Nähe des Bildes zu Feuerbachs Darstellungen von Bacchantinnen, die er ebenfalls mit geöffnetem Haar zeigt.²⁷⁹ Auch das Leopardfell und der über ihrem Haupt rankende wilde Wein, von dem eine kleine Rebe im Vordergrund, direkt neben der linken Hand der Nymphe platziert ist, unterstreichen als bedeutende dionysische Attribute diese Assoziation. Insofern als Bacchantinnen im Gefolge des Dionysios traditionsgemäß musizierend in ekstatischem Tanz wiedergegeben werden, könnte die Verknüpfung dionysischer Charakteristika mit dem Motiv des Schlafes im Sinne einer Anspielung auf schlummernde Leidenschaft gedeutet werden.²⁸⁰

8.2.1 Das Verhältnis zur Bildtradition

Ogleich die schlafende Schönheit als Nymphe bezeichnet ist, entspricht die Art der Darstellung der Bildtradition eines bestimmten Venustypus, an dessen Anfang Giorgiones berühmte „Schlummernde Venus“ steht, die wahrscheinlich im Jahre 1510 entstand und von Tizian mehrfach variiert wurde. Wie aus einem Brief hervorgeht, hat Feuerbach, der ein großer Verehrer des Venezianers war, 1856 mindestens eine der beiden in den Uffizien

des Waldhintergrundes und die Platzierung der überlebensgroßen Figur in vorderster Bildebene erhalten hätte.

²⁷⁷ J. Ecker, 1991, S.311.

²⁷⁸ E. Voigtländer, 1912, S.68.

²⁷⁹ Zu nennen wären als Beispiele an dieser Stelle das Gemälde „Nanna als Bacchantin“ von 1861, wie auch eine Ölstudie, die eine junge Bacchantin in Form eines Brustbildes zeigt und in das Jahr 1869 datiert wird. (Abb. Ecker, 1991, S.217/291)

²⁸⁰ Bemerkenswert erscheint, dass die „Ruhende Nymphe“ deutliche Parallelen zu dem Gemälde „Selene und Endymion“ aufweist, das Feuerbach 1855 malte. Nicht nur hinsichtlich der Körperhaltung der - allerdings männlichen - schlafenden Figur, sondern auch bezüglich der, auch in diesem Falle nicht ikonografisch zu begründenden Anspielung auf den Weingott Dionysos, durch integrierte dionysische Attribute, zeigen sich Kongruenzen. Zu nennen sind das Tierfell auf dem Endymion ruht, der Thyrsosstab, der ihm aus der Hand gegliitten scheint und der Blätterkranz, der ihm um das Haupt gewunden ist. Das Motiv des Schlafes ist allerdings im Falle des Endymion der mythischen Erzählung verpflichtet.

befindlichen Venusdarstellungen Tizians kopiert.²⁸¹ Hinsichtlich der Platzierung des Aktes in der freien Natur knüpfte Feuerbach jedoch an die Venus Giorgiones an, zudem übernahm er das Motiv des Schlafes aus dieser, das in Tizians Varianten keine Rolle spielt. Wie Wetzel bemerkt, wurzelt „die Entfaltung des liegenden Aktes in der neuzeitlichen Kunst“ in Verbindung mit dem „Verständnis des Ruhens als erdgebundener Naturhaftigkeit“ in Giorgiones „Schlummernder Venus“, da es sich in dieser erstmals manifestiert.²⁸² Diese harmonische Einbettung in die umgebende Natursphäre, welche Giorgiones Venusdarstellung auszeichnet, gelingt Feuerbach jedoch in seiner „Ruhenden Nymphe“ nicht, die durch ihre dick gepolsterte Schlafstätte nicht direkt mit der Landschaft verbunden scheint. Zudem wird durch die divergierende malerische Gestaltung des Aktes und des landschaftlichen Hintergrundes die übergeordnete Wertigkeit der Figur deutlich, welche demnach nicht als Teil der Natur in Erscheinung tritt. Das Hintergrundmotiv wird somit in diesem Gemälde auf die Funktion einer Kulisse reduziert.

Paas verweist in ihrer Analyse des Gemäldes auf die besondere Bedeutung des Schlafes innerhalb der Tradition der Aktdarstellung und führt die Verwendung dieses Motivs für die Nymphe auf das menschenscheue Wesen dieser Naturgeister zurück: In verschiedenen mythologischen Erzählungen büßen Sterbliche die Betrachtung einer Nymphe mit dem Tod oder verfallen dem Wahnsinn. Indem Feuerbach seine Nymphe schlafend wiedergibt wird die „...fiktive gegenseitige Wahrnehmung verhindert und der Betrachter bleibt unentdeckt und ungefährdet.“²⁸³ Es sei jedoch nochmals darauf hingewiesen, dass abgesehen vom Titel die Dargestellte kaum als Nymphe erkennbar ist und vielmehr den Typus der lagernden Venusfigur mit bacchantischen Charakteristika vereint.

Ein erstes Interesse an einer bildzentralen weiblichen Aktdarstellung offenbart sich in einer erhaltenen Entwurfsskizze Feuerbachs unter dem Titel „Schlafende Nymphe“ aus dem Jahre 1857. Diese belegt, dass sich Feuerbach mindestens 13 Jahre vor Entstehung des Gemäldes „Ruhende Nymphe“ mit dem Bildgegenstand auseinandersetzte.²⁸⁴ Die recht weit

²⁸¹ Briefe, 1911, Bd. I, S.428.

²⁸² C. Wetzel, 1995, S.79.

²⁸³ S. Paas, 1967, S.184.

²⁸⁴ Das Thema badender Nymphen beschäftigte Feuerbach bereits zwischen 1854 und 1858. In dieser Zeit entstand eine Reihe kleinformatiger Ölskizzen, meist in Ovalformat, die der Maler als „Kleine Geschichten“ bezeichnete. (Briefe, 1911, Bd. I, S.344.) Interessanterweise ist das Verhältnis zwischen den Figuren und der sie umgebenden Landschaft in diesen im Vergleich mit der „Ruhenden Nymphe“ noch ein gänzlich anderes. Insofern, als die Badenden stets recht klein gehalten und nur skizzenhaft umrissen sind, weisen sie den Charakter von Staffagefiguren auf. Ob es sich tatsächlich um mythologische Wesen oder um das ebenfalls im 19. Jahrhundert äußerst populäre Motiv badender Frauen handelt, ist allein dem jeweiligen Titel zu entnehmen. Christoffel lobt an diesen Arbeiten „...die rokokohafte Leichtigkeit und Feinheit der Linie“ sowie den „...stimmungsmäßigen poetischen Reiz...“. (U. Christoffel, 1944, S.27.) Der Einfluss französischer Genremalerei ist deutlich ablesbar; unter anderem wird in der Forschung in diesem Zusammenhang auf die Verwandtschaft zu Badeszenen des Salonmalers Diaz verwiesen. (Vgl. J. Ecker, 1991,

ausgearbeitete Zeichnung zeigt allerdings deutliche Unterschiede zu dem späteren Ölgemälde: Die Nymphe ist weiter vom Betrachter weggerückt und lagert in einer dem Schlaf wenig zuträglichen Körperhaltung halb auf einem Vorsprung, der in seiner Materialität nicht klar definiert ist.²⁸⁵ Bemerkenswert erscheint insbesondere der Aspekt, dass der Maler sich im Hinblick auf seine erste Bildidee stärker an der Ikonografie der dargestellten mythischen Figur orientierte, indem er die Nymphe an dem schilfbewachsenen Ufer eines Sees platziert, während sie in dem Gemälde von 1870 in einer Waldlandschaft mit Ausblick auf eine in der Ferne befindliche Küste präsentiert wird. In der Entwurfskizze ist die Nymphe in stärkerem Maße mit der sie umgebenden Natur verbunden und ihr Charakter als Naturgeist ist in Entsprechung ihrer Ikonographie betont. Unklar bleibt, weshalb sich Feuerbach in dem späteren Gemälde „Ruhende Nymphe“ in entschiedener Weise von einer an der Bildtradition orientierten Einbettung löste, und stattdessen dionysische Elemente integrierte.

8.2.2 Der Akt als Ausdruck von Sinnlichkeit?

Ohne einen direkten Vergleich zwischen Feuerbachs „Schlafender Nymphe“ und Aktdarstellungen der zeitgleichen französischen Salonmalerei anzustellen, geht Paas davon aus, dass der Maler bewusst „...die Nymphe schlafend dar[stellt], um das Sich-Feilbieten der Salonschönheiten von vorneherein zu verhindern.“²⁸⁶ Diese Argumentation erscheint etwas befremdend in Anbetracht des Umstandes, dass die Präsentation der Nymphe als im Schlaf versunken einen voyeuristischen Blick des Betrachters impliziert; eine Art der reizvollen Darbietung nackter Weiblichkeit, die der französischen Salonkunst keineswegs fremd war.²⁸⁷ Dennoch sind die Unterschiede zwischen Feuerbachs „Ruhender Nymphe“ und Aktdarstellungen zeitgleich arbeitender französischer Salonmaler wie Gérôme, Cabanel oder Bouguereau virulent, die unter dem Deckmantel mythologischer Bildthemen erotische Frauenakte präsentierten, welche den Wünschen des Publikums entsprachen. Im Vergleich mit der berühmten Venus Cabanels, die 1863 einen großen Triumph im Pariser Salon feierte, werden diese Differenzen augenscheinlich. Insbesondere die Schilderung des Inkarnats zeigt eine geradezu gegensätzliche Auffassung. Während die makellose Haut der

S.141.) Sehr wahrscheinlich malte Feuerbach diese kleinen gefälligen Bilder zum schnellen Gelderwerb zu Beginn seines Romaufenthalts. (Vgl. J. Ecker, 1991, S.141/164; D. Kupper, 1993, S.54.)

²⁸⁵ Vgl. M. Hofmann, 2002, S.132.

²⁸⁶ S. Paas, 1967, S.184.

²⁸⁷ Auch Prettejohn verweist darauf, dass „an dem Motiv des Schlafes in der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts [...] kritisiert [wurde], dass es die weibliche Figur lediglich als Objekt für den männlichen Blick darbierte, ohne ihr eigenes Handeln oder psychologische Tiefe zuzugestehen.“ (E. Prettejohn, 2009, S.53.)

Liebesgöttin aus hellen weiß-rosa Tönen weich modelliert ist und die rhythmische Umrisslinie in für Cabanel charakteristischer Manier flimmernd aufgelöst erscheint, ist der dunklere Körper der Nymphe von fester Konsistenz und ihre Kontur streng umrissen. In stärkerem Maße ist Feuerbach um Plastizität seiner Figur bemüht, während hingegen, wie Celebonovic bemerkt, durch den „...gefällige[n] Umriß und die Süßigkeit der Schatten die Körpervolumen des Modells [der Venus] sozusagen bagatellisiert“ werden.²⁸⁸ Die Strenge der Linie und die Grautönigkeit des glanzlosen Inkarnats der Nymphe verleihen dieser im Vergleich mit der verführerischen Suggestionskraft der Venus einen herberen Charakter, dem die erotische Sinnlichkeit des Aktes Cabanels fehlt.

Mit ihren üppigen sinnlichen Formen entsprach Cabanels Venus einem genormten Schönheitsideal, wie auch Kunstideal des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich keineswegs um die Schilderung eines individuellen weiblichen Körpers, sondern um die Erschaffung einer ideal-schönen sinnlichen Gestalt. Konzessionen in Bezug auf Voraussetzungen, die das Modell mit sich brachte, wurden vollkommen negiert und die plastische Wirkung gedämpft.²⁸⁹ Auch die Nymphe Feuerbachs erscheint nicht als individueller Körper, obgleich Paas die Meinung vertritt, dass Feuerbach „...entgegen allen Gepflogenheiten der akademischen Malerei, nicht idealisiert“, da an den „...Oberschenkeln und Knien [...] der Realismus des Modellstudiums überdeutlich hervor[tritt].“²⁹⁰ Zudem führt sie in diesem Zusammenhang die wenig stimmigen, dem zeitgenössischen Schönheitskanon nicht entsprechenden Proportionen der Frauengestalt an, deren Oberkörper zu lang und zu mager wirke.²⁹¹ Feuerbach bezüglich dieses Gemäldes realistische Bestrebungen im Sinne eines Courbet unterstellen zu wollen, zielt jedoch sowohl an den künstlerischen Bestrebungen, als auch an der tatsächlichen Wiedergabe des Aktes vorbei. Sowohl die inszenierte Darbietung der Frauengestalt, als auch die Schilderung des etwas unnatürlich anmutenden langgezogenen Oberkörpers mit den zu weit auseinander stehenden Brüsten sprechen gegen die Absicht, „nur“ den individuellen Körper seines Modells wiederzugeben. Zwar erscheint Feuerbachs Nymphe im Vergleich mit dem Akt Cabanels im Detail stärker dem Modellstudium verpflichtet, von einer wirklichkeitsnahen Wiedergabe kann jedoch ebenfalls nicht gesprochen werden, da auch er bestrebt ist, ein Bild idealer Schönheit zu erschaffen. Die Feststellung Körners, dass die Arbeit mit dem Modell in Feuerbachs Schaffen, dazu diene „...den mimetischen Charakter der Darstellung zu garantieren“ und sich seine Werke somit

²⁸⁸ A. Celebonovic, 1974, S.11.

²⁸⁹ Vgl. H. Körner, 1996, S.76; M. Hilaire, 2011, S.13.

²⁹⁰ S. Paas, 1967, S.184.

²⁹¹ Vgl. S. Paas, 1967, S.184.

durch das „Spannungsfeld zwischen ‚bloßer‘ Naturwahrnehmung und künstlerischer Darstellung“ auszeichnen,²⁹² scheint bei Betrachtung der „Nymphe“ sehr zutreffend. (Siehe hierzu Punkt 10.2.)

In stärkerem Maße als bei Feuerbach spielten weibliche Aktdarstellungen in den mythologischen Werken seines Künstlerkollegen Böcklin eine Rolle. Anhand des leider seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen geltenden und nur als Schwarz-Weiß-Abbildung erhaltenen Gemäldes „Triton und Nereide“ aus dem Jahre 1875 lassen sich exemplarisch die Unterschiede zwischen den beiden Deutsch-Römern aufzeigen. Das Werk lässt sich in eine größere Serie von Meeresszenen Böcklins einordnen, ein Sujet, dem sich der Maler in den 70er und 80er Jahren intensiv widmete. Die dunkle, wild bewegte See und der düstere, wolkenverhangene Himmel sind charakteristisch für diese Meeresdarstellungen Böcklins und verleihen dem Gemälde eine unheimliche mysteriöse Stimmung. Auf einem schroffen, aus dem Meer herausragenden Felsen ruht die schöne Nereide auf dem Rücken liegend, von der schäumenden Gischt umspielt. Sich mit den Armen auf die Klippe stützend erhebt sich hinter ihr der Triton, halb Mensch, halb Meerestier. Durch diese Figurenkonstellation erhält das Gemälde eine narrative Komponente, obgleich es, wie in der Mehrzahl der mythologischen Bilder Böcklins, keine konkrete Geschichte wiedergibt. Auffällig erscheint zudem im Vergleich mit Feuerbachs Nymphe, dass die Akte bei Böcklin stets in den sie umgebenden landschaftlichen Raum, als Teil der Natur integriert sind und als Sinnbild der aus ihr stammenden Kräfte ihrer Beseelung dienen.²⁹³ Wenngleich sich Böcklins weibliche Aktdarstellungen ebenfalls deutlich von der süßlichen Erotik und Verführungskraft der französischen Salonmalerei unterscheiden, zeichnen sie sich dennoch durch eine wirkungsstarke vitale Sinnlichkeit aus, die in ihrer naturhaften Ursprünglichkeit als satyrisch-bukolisch bezeichnet werden kann.²⁹⁴ Diese sinnliche Wesensart strahlt auch die Nereide in ihrer lasziven Körperhaltung mit den leicht geöffneten Schenkeln und dem nassen an ihrer schimmernden Haut haftenden durchsichtigen Tuch aus, welches die Reize ihrer Körperrundungen betont.²⁹⁵

²⁹² P. Märker, 1987, S.113.

²⁹³ Primär interessierten den Maler die naturnahen mythischen Gestalten, wie Faune und Nymphen, bzw. ihre im Meer lebenden Gegenstücke - Tritonen und Nereiden, die seine detailliert geschilderten Landschaften bevölkern. Wie Heilmann diesbezüglich bemerkt, hat Böcklin „nicht die über das Menschenschicksal bestimmenden Götter [...] dargestellt, sondern die menschlichen Wesenszügen urtümlich verwandten, naiv existierenden Naturgottheiten aus der Phantasie der antiken Welt.“ (C. Heilmann, 1987, S.15.)

²⁹⁴ Bildern wie „Triton und Nereide“ haftet, wie Heilmann konstatiert, „...nichts Literarisches an [...], sondern [sie sind erfüllt] mit naturimmanentem Leben und sinnlich körperhafter Phantasie...“ (C. Heilmann, 1987, S.15.) Auch Schmidt bezeichnet sie als „...vom Eros erfüllt...“ (K. Schmidt, 2001, S.16.)

²⁹⁵ Es sei in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, dass Böcklin noch zwei weitere Versionen des Motivs schuf, in denen allerdings die Szene noch durch eine mächtige Meeresschlange im Vordergrund bereichert

Ganz anders als die Nymphe Feuerbachs, die durch ihr Polsterlager von der sie umgebenden Landschaft abgesetzt erscheint, ist die Nereide Teil der wilden Naturkraft des Meeres. Generell ist das Verhältnis zwischen den dargestellten Figuren und der Landschaft bei Böcklin und Feuerbach ein gänzlich unterschiedliches. Während die mythischen Naturwesen in Böcklins Bildern, wie Volpi es umschreibt, „...aus der Landschaft heraus[zu]quellen“ scheinen²⁹⁶ und in einem immanenten, im ursprünglichsten Sinne verstandenen Dialog mit der Natur stehen, sind Feuerbachs Figuren bereits in ihrer bilddominierenden Größe der sie hinterfangenden Landschaft übergeordnet.²⁹⁷

Doch nicht nur hinsichtlich ihrer vitalen naturverbundenen Sinnlichkeit unterscheiden sich Böcklins Meereswesen von Feuerbachs statuarisch isolierten Aktfiguren. Wie die Mehrzahl der mythologischen weiblichen Akte Böcklins wird die Nereide nicht alleine präsentiert, sondern ihr ein männliches Pendant zugeordnet. Diese antithetische Gegenüberstellung der Geschlechter ist ein charakteristisches Element in den Meeresszenarien Böcklins und bildet einen grundsätzlichen Unterschied zu Feuerbachs Darstellungen. Wie Linnebach feststellt „...sind die Paarkonstellationen nach Art von `Triton und Nereide‘ von der zeitgenössischen Geschlechterkodifizierung dem herrschenden männlichen Blick geprägt“ und spiegeln die Geschlechterproblematik der damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse wider.²⁹⁸ Eine derartige Bezugnahme auf den Zustand des zwischenmenschlichen Zusammenlebens seiner Zeit lag Feuerbach fern. Zwar taucht im Parisurteil eine männliche Figur in Kombination mit weiblichen Akten auf, wie aus der Bildanalyse jedoch hervorging, bildet Paris keineswegs einen virilen Gegenpart zu den dominierenden Frauenakten. Die mythologische Geschichte wird nicht im Sinne eines chiffrierten Verweises auf die aktuelle Geschlechterproblematik interpretiert, sondern in Anlehnung an

wird, die von der Nereide am Kopf gestreichelt wird und eine zusätzliche erotische Anspielung bildet. (Vgl. C. Lenz, 2001, S.244; A. Wesenberg, 2001, S.78.)

²⁹⁶ M. Volpi, 1976, S.129.

²⁹⁷ Auch die zum Teil recht summarische und flächige Schilderung der Naturgegebenheiten unterstreichen ihre dienende Funktion als eine Art Kulisse für das in vorderster Bildebene sich ereignende figurativ bestimmte Geschehnis. Zwar scheint insbesondere die raue Küstenlandschaft Porto d'Anzios Feuerbach in starkem Maße beeindruckt zu haben, da sie, abgesehen von der ersten Iphigenie-Fassung, die vor seinem Aufenthalt an der Attischen Küste entstand, in allen Gemälden mythologischen Inhalts als Hintergrundmotiv auftaucht, die nicht eine Interieursituation wiedergeben. In dem „Parisurteil“ und der „Ruhenden Nymphe“ ist das Motiv allerdings nur in Form eines recht summarisch gemalten, weit entfernten Ausblicks gezeigt. In der Kombination mit der üppigen Waldlandschaft wirkt es beinahe, als ob der Maler das Motiv zwanghaft in diese beiden Gemälde integrieren wollte. Seine Bedeutung als Stimmungsträger, wie auch seinen Stellenwert als der wiedergegebenen Mythologie verpflichtete Bildkomponente, als das es in den Medea- und Iphigenie-Fassungen fungierte, hat es verloren und wirkt nur noch wie ein Staffageelement. (Siehe Punkt 5.2 und 7.1.3.)

²⁹⁸ A. Linnebach, 1991, S.18. Zur Entschlüsselung und psychoanalytischen Ausdeutung in Bezug auf die Geschlechterproblematik in Böcklins Bildern in der neueren Forschung siehe Schmidt, 2001, S.16; F. Zelger, 1991, S.26-30/2001, S.286.

aufklärerisches Gedankengut, insofern als Paris für den unmündigen Menschen steht. (Siehe Punkt 8.1.2.)

8.3 Das Motiv der weiblichen Aktfigur in Feuerbachs Mythologien

In Analogie zur Gestaltung des Parisurteils versuchte Feuerbach durch das Aufgreifen des beliebten Sujets eines weiblichen liegenden Aktes in mythologischer Verkleidung mit seiner „Ruhenden Nymphe“ den Geschmack der Zeit zu treffen und sich von dem ihm häufig von der Kunstkritik aufgedrückten Stempel des leblosen, die Antike kopierenden Klassizismus zu lösen. Der Maler beklagte sich in diesem Kontext: „Wenn man doch endlich aufhören wollte von der herben Keuschheit meiner Bilder zu reden.“²⁹⁹ Ganz offensichtlich ist er in seinem Gemälde „Ruhende Nymphe“ um Sinnlichkeit bemüht. Diese erreicht aber nicht die erotische Ausstrahlung der Aktdarstellungen der populären französischen Salonmalerei, deren Laszivität und sinnlicher Oberflächenreiz ihm fremd bleiben. Doch auch der Aktmalerei Böcklins stand er, wie aufgezeigt werden konnte, nicht näher, dessen Figurationen insbesondere ein Feuerbachs bildnerischer Auffassung konträr gegenüberstehendes Verhältnis zu der sie umgebenden Natur aufweisen. Deutlicher als bei diesen offenbart sich Feuerbachs Orientierung an den Venusdarstellungen der venezianischen Renaissance, obgleich die für Feuerbach charakteristische Grautonigkeit des Inkarnats, die immer wieder an seinen Werken bemängelt wurde, nicht auf diese Vorbilder zurückgeht, sondern vielmehr in der Vorbildhaftigkeit antiker Skulpturen gründet.³⁰⁰

Darüber hinaus fällt auf, dass die Idee einer weiblichen Aktdarstellung in mythologischem Gewand Feuerbach vor seiner Arbeit mit Anna Risi beschäftigte und erst mit seinem zweiten Modell Lucia wieder aufgenommen wurde. (Siehe Punkt 8.2.1.) Von Nanna sind weder Aktstudien erhalten, noch weisen schriftliche Aussagen des Malers darauf hin, dass er solche angefertigt hat. Allgeyer zur Folge, sollen Gesicht und Körper der „Ruhenden Nymphe“ allerdings nach zwei unterschiedlichen Modellen entstanden sein.³⁰¹ Sich auf diese Anmerkung stützend, geht Paas davon aus, dass die Darstellung bereits vor 1870 mit Nanna als Modell begonnen worden sei und erst im Zuge der Arbeit mit Lucia vollendet

²⁹⁹ Briefe, 1911, Bd. II, S.379.

³⁰⁰ Wie Vogelberg in ihrer Analyse der Iphigenie bemerkt, äußert sich „die Zurücknahme des Lebendigen und damit Sinnlichen [...] auch im Inkarnat der Figur, das schlicht schmutzig und fahl anmutet.“ (G. M. Vogelberg, 2005, S.79.) Diese Gestaltung kennzeichnet ebenfalls die „Nymphe“ aus. Vogelberg führt dieses stärker auf Plastizität gerichtete Interesse auf die Vorstellung Feuerbachs d. Ä. zurück, der in seinem Traktat über den „Vaticanischen Apoll“ schreibt, dass „nur ein Anflug Karnation“ genüge, um „den Scheintod der Wachfigur“ zu vermeiden. (Feuerbach d. Ä., zitiert nach G. M. Vogelberg, 2005, S.79.)

³⁰¹ Vgl. J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.187.

wurde, die nur für den Kopf der Nymphe als Modell fungiert habe.³⁰² Entsprechende Untersuchungen der aufgetragenen Farbschichten des Gemäldes, die darüber Aufschluss geben könnten, wurden jedoch bislang nicht vorgenommen. In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres mythologisches Bildthema innerhalb Feuerbachs Oeuvre verwiesen, in dem weibliche Akte auftauchen: Das Motiv der Amazonenschlacht. Bemerkenswerterweise belegt eine erhaltene Ölskizze aus dem Jahre 1857 die frühe Beschäftigung des Malers mit dem Bildgegenstand, der wiederum erst im Zuge seiner Arbeit mit Lucia aufgenommen und in verschiedenen Fassungen ausgeführt wurde. (Siehe hierzu Punkt 10.4.) Anna Risi stand somit für keine Aktdarstellung Feuerbachs Modell. Dies belegen auch die Entwurfszeichnungen und Modellstudien des Malers, von denen sich die Mehrzahl erhalten hat. Unter diesen befinden sich nur Aktskizzen aus der Zeit vor 1860 und nach 1865. Unter Berücksichtigung dieser Auffälligkeit erscheint die These, dass der Körper der „Ruhenden Nymphe“ nach seinem ersten Modell Nanna ausgeführt wurde, eher unwahrscheinlich.

9. Feuerbachs Mythologien – Sinnbilder seines reifen Stils

Die untersuchten mythologischen Bilder Feuerbachs können als Musterbeispiele des reifen Stils des Malers betrachtet werden, dessen Entwicklung untrennbar mit seinen Erfahrungen in Italien verknüpft ist. Erst in Rom gewinnen seine Vorstellungen im wahrsten Sinne des Wortes eine klare Form, während die Ausbildungszeit in Düsseldorf, Antwerpen und Paris noch sein Suchen und Ringen nach einer angemessenen Ausdruckssprache veranschaulicht. (Siehe Punkt 2.) Annibali verweist zudem darauf, dass sich Feuerbach nun von „...einem vorrangig malerischen Stil abwendet und zu formal-plastischen Tendenzen übergeht.“³⁰³ Wie dargelegt, ist diese neue Ausdrucksweise in erster Linie auf seine intensive Auseinandersetzung mit der antiken Plastik zurückzuführen. Auf diese Weise gelangte er zu einer statuarisch anmutenden, skulptural aufgefassten Figuration von monumentaler Ausdruckskraft, die seinen Werken eine denkmalhafte Wirkung verleiht, wie es das Gemälde „Orpheus und Eurydike“ exemplarisch vorführt. (Siehe Punkt 6.) In dieser Darstellung ist Feuerbachs Streben nach Annäherung an die antike Skulptur auf den Höhepunkt getrieben worden. Gleichzeitig ist aber auch ein sehr differenzierter Umgang mit den plastischen Vorbildern festzustellen, der offenbart, dass es Feuerbach keineswegs nur um eine effektvolle Malerei, die den Eindruck skulpturaler Erscheinung nachzuahmen

³⁰² Vgl. S. Paas, 1967, S.184.

³⁰³ M. Annibali, 2002, S.63; E. Mai, 1987, S.91.

strebte, ging. In den skulpturalen Bildwerken der Antike erkannte er „...die Ewigkeit der Kunst...“, die er seinen Werken zu inkorporieren strebte.³⁰⁴

Immer wieder ist in der Forschung der Versuch unternommen worden, die einzelnen Figuren der mythologischen Gemälde Feuerbachs auf konkrete skulpturale Werke als direkte Vorbilder zurückzuführen.³⁰⁵ Mai bemerkt diesbezüglich, dass Feuerbachs „...Umgang mit antiken Vorbildern und kunsthistorischen Leitbildern [...von einem] Formenzwang besetzten Schaffensdrang [zeugt], der allemal Gefahr lief, nicht nur eklektizistisch erborgt, sondern [...] sprachlos zu werden.“³⁰⁶ Die vorgenommenen Bilduntersuchungen verdeutlichen jedoch, dass Feuerbach keineswegs kopierte und seine Figurationen mehrheitlich nicht auf konkreten Vorlagen basieren.³⁰⁷ Vielmehr suchte er das Wesentliche der antiken Kunst zu durchdringen, sich anzueignen und seinen Vorstellungen entsprechend mit der Natur abzugleichen. Bereits Schröder bemerkte, dass ein „Plagiatjäger bei unserem Meister nicht weit kommen“ würde, schließlich strebte Feuerbach keineswegs nach einem „archäologischen Costümmalen.“³⁰⁸

Wie sich gezeigt hat, ließ sich Feuerbach bezüglich der Themenwahl für seine mythologischen Darstellungen vielfach von literarischen Quellen inspirieren. Diese konnten sowohl in der privaten Lektüre, als auch in Theater- oder Opernerlebnissen bestehen.³⁰⁹ Die erhaltenen Aufzeichnungen des Malers veranschaulichen, in welchem starkem Maße er durch rezipierte Literatur, aber vor allem auch durch Musikerlebnisse emotional aufgewühlt und erschüttert war. Diese nachhaltigen Eindrücke verarbeitete er vielfach in seinen Kunstwerken. „Alle meine Werke sind aus irgendeiner seelischen Veranlassung und nie aus Büchern entstanden“ konstatiert der Maler innerhalb seines „Vermächtnisses“.³¹⁰ Die sich häufig über Jahre hinziehende, gedankliche Beschäftigung Feuerbachs mit bestimmten Themen scheint tatsächlich weniger auf eine intellektuell-künstlerische Durchdringung, als vielmehr auf eine emotionale, persönliche Bindung an diese zurückzuführen zu sein. Seine brieflichen Zeugnisse offenbaren seine leidenschaftliche Hinwendung, innere Bewegtheit, bzw. Identifikation mit der jeweiligen Protagonistin, insbesondere im Hinblick auf seine

³⁰⁴ Briefe, 1911, Bd. II, S.30/458.

³⁰⁵ Vgl. M. Arndt, Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs, Studien zur Bildentwicklung, Diss., Bonn 1968, J. Ecker, Anselm Feuerbach, Leben und Werk, München 1991.

³⁰⁶ E. Mai, 1987, S.91.

³⁰⁷ Eine reine Nachahmung lehnt er sogar vehement ab. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Feuerbach einen Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom zurückwies, das ihn um die Anfertigung einer Reihe von Zeichnungen der antiken römischen Ruinen und Kunstwerke gebeten hatten; anscheinend widersprach eine derartige nüchterne Bestandsaufnahme den künstlerischen Bestrebungen und der Auseinandersetzung des Malers mit den antiken Relikten. (Vgl. M. Hofmann, 2002, S.58.)

³⁰⁸ B. Schröder, 1924, S.93. Eine Ausnahme bildet die Amazonenschlacht.

³⁰⁹ Vgl. M. Arndt, 1968, S.126.

³¹⁰ Vermächtnis, 1992, S.72.

großen, mehrfach aufgegriffenen Kernthemen der Iphigenie und Medea.³¹¹ Auch für das Gemälde „Orpheus und Eurydike“, ließ sich diese persönliche Dimension feststellen.

Hinsichtlich der jeweiligen Themenbehandlung kennzeichnet die besprochenen Gemälde - abgesehen von der „Ruhenden Nymphe“, der keine narrative mythologische Episode zugrunde liegt - die paradigmatische Abkehr von der Schilderung des eigentlichen Handlungshöhepunktes. In den meisten Fällen entfernen sich die Werke bezüglich dieser Gestaltung von der bestehenden Bildtradition, bzw. begründen sogar, wie im Falle der Iphigenie, einen neuen Typus. Indem Feuerbach sich auf wenige Themen beschränkt und strikt seinen kunsttheoretischen Dogmen folgt, weisen seine Gemälde mythologischen Inhalts deutliche Kongruenzen auf. Wie Theissing konstatiert, spiegeln „...viele Bilder Feuerbachs nicht ein äußeres, sondern ein inneres Geschehen. [...] Der Mensch zeigt sich als geistig tätiges, nicht als praktisch tätiges Wesen.“³¹² Aufgrund der damit verbundenen Schwierigkeit der Identifizierung der Thematik, eine Kritik, die sich vor allem mit Feuerbachs Iphigenien- und Medeen-Darstellungen verband, wird häufig in der Forschung von einer Loslösung vom jeweiligen, den Werken zugrunde liegenden mythologischen Stoff gesprochen. Die Analyse der verschiedenen Fassungen dieser Themenkomplexe zeigte jedoch, dass es sich zum Teil um sehr subtile Verknüpfungen mit den literarischen Vorlagen handelt. Indem er sich im Prozess seiner Beschäftigung mit diesen Bildgegenständen auf die Visualisierung ganz bestimmter Aspekte konzentrierte gelangte er allerdings tatsächlich, im Sinne der Allegorie-Theorie Winkelmanns, zu sinnbildhaften Darstellungen, die in ihrer Reduktion eine Loslösung beinhalten. Insbesondere gilt dies für die Behandlung des Medea- und Iphigenie-Stoffes, die, wie Volpi feststellt, „...fundamentale Themen in Feuerbachs malerischem Werk...“ bilden.³¹³

Das Zurückdrängen einer äußeren Handlung zugunsten einer Fokussierung auf das Seelenleben der Dargestellten, die sich im Verlauf der Beschäftigung in den einzelnen aufeinander folgenden Varianten vollzieht, zeichnet beide Themenkreise aus. Diese Konzentration auf die innere seelische Bewegtheit der Protagonistinnen, mündet sowohl hinsichtlich der Medeen- als auch der Iphigenien-Darstellungen in einer, wie Arndt schreibt, „...am Ende der Bildentwicklung stehende[n], ans Sinnbildhafte grenzende[n]

³¹¹ Welch große Rolle seine psychische Befindlichkeit für den Entstehungsprozess seiner Werke besaß, offenbart sein Widerwille, als er eine Kopie, die er als Auftragsarbeit in kleinerem Format von der Iphigenie anfertigen sollte, da ihm wie er in einem Brief äußerte, nicht „iphigenerisch“ zumute sei. (Briefe, 1911, Bd. II, S.369.)

³¹² H. Theissing, 1967, S.65.

³¹³ M. Volpi, 2002, S.71.

Auffassung des Stoffes...“³¹⁴ Diese Loslösung von jeglichem narrativem Geschehen erscheint absolut ungewöhnlich für ein Historienbild jener Zeit. Auch Maler wie Friedrich Nehberg, George Frederic Watts und Frederic Lord Leighton griffen antike Bildmotive auf, verfolgten aber hinsichtlich ihrer narrativen Auffassung und dramatischen Inszenierungen geradezu konträre Absichten. Es wäre jedoch verfehlt anzunehmen, dass Feuerbach eine Negierung jeglicher Dramatik anstrebte. Im Gegenteil: Trotz der Ruhe und Kontemplation in der äußeren Wirkung seiner Gemälde ging es ihm um eine als innere Dramatik zu bezeichnende Spannung.³¹⁵ Wie Theissing es formuliert, suchte Feuerbach vor allem „...die verborgene Spannung, den Handlungsstrang des Inneren bei äußerer Ruhe“ zu erfassen.³¹⁶ Hofmann führt diese, von Feuerbach auch selbst artikulierte Intention auf die Vorstellung zurück, dass „im Ideal [...] der Mensch nicht leidenschaftlich handelnd [agiert], sondern leidenschaftlich fühlend“.³¹⁷

Mai wirft die Frage auf, ob die charakteristischen Merkmale des reifen Werkes des Malers, mit welchen Formenstrenge, Unnahbarkeit bis hin zu lebloser Kälte assoziiert werden, eine Reaktion im Sinne einer bewussten Gegenbewegung zur dekorativen Kunstströmung, der „Markartkrankheit“ seiner Zeit darstellt oder vielmehr als Ausdruck seines Seelenlebens seine persönlichen Gefühle widerspiegeln und somit „...nur Chiffren mühsam beherrschter Innerlichkeit ...“ bilden.³¹⁸ Sehr wahrscheinlich ist von einer Verknüpfung dieser beiden Aspekte als Triebfeder auszugehen.

Ogleich sich Feuerbachs Arbeiten in ihrer Erscheinung von jenen der Mehrzahl seiner Zeitgenossen unterscheiden, können sie dennoch hinsichtlich ihrer Zielsetzung innerhalb der divergierenden Strömungen der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts positioniert werden. Kupper verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass „Feuerbachs poetische Historienmalerei [...] einem gewünschten akademischen Paradigma [entsprach].“³¹⁹ In der Tradition Vischers, der in seinem Traktat „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen“ von 1854 zwischen „geschichtlichem und mythischem Sittenbild“ unterscheidet, propagierte Rudolph von Eitelberger, der Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, den Feuerbach im übrigen persönlich gekannt hat, eine Unterteilung in eine

³¹⁴ M. Arndt, 1968, S.61.

³¹⁵ Darauf verweist der Maler auch dezidiert in seine schriftlichen Äußerungen; beispielsweise verwendet er im Rahmen der Beschreibung einer Bildidee die Worte „dramatische Iphigenie“ und in Bezug auf seine zweite Fassung der Medea spricht er von der „dramatischen Wucht der Medea“. (Briefe, 1911, Bd. I, S.511/Bd. II, S.253.)

³¹⁶ H. Theissing, 1967, S.64.

³¹⁷ M. Hofmann, 2002, S.59. Auch Vogelberg spricht bezüglich der Kompositionsprinzipien Feuerbachs von einer „...verborgenen, nicht im sichtbaren liegenden Spannung und Dramatik.“ (G. M. Vogelberg, 2005, S.78.)

³¹⁸ E. Mai, 1987, S.81.

³¹⁹ D. Kupper, 1993, S.96.

„poetische“ und eine „einfache“ Historienmalerei. Während letztere „die Darstellung einfacher historischer Vorgänge“ bezeichnet, beinhaltet die „höhere, in aristotelischem Sinne ‚poetische Historienmalerei‘ [...] immer auch einen ethischen Imperativ...“.³²⁰ Dieser Gedanke entspricht den Vorstellungen Feuerbachs, der äußerte: „Die Historienmalerei, gleichviel, in welcher Größe sie auftritt, dokumentiert sich stets in der totalen Erschöpfung ihrer Darstellung. Sie darf nie episodisch schaffen, sondern ihre Gestaltungen müssen bei aller Individualität immer der Typus einer ganzen Gattung sein [...]. Die echte Historie kann nie zu einem archäologischen Zeit- oder Sittengemälde herabsteigen, sondern sie muß in erster Linie das Sittlich-Große, Menschliche festhalten...“.³²¹

10. Modell und Mythologie - eine symbiotische Verbindung

Die beschriebenen Charakteristika, welche als typische Merkmale der reifen Werke Feuerbachs betrachtet werden, manifestierten sich zum ersten Mal in dem bereits erwähnten Gemälde „Poesie“ aus dem Jahre 1856, das noch während seines Aufenthalts in Venedig entstand. (Siehe Punkt 3.2.) Wie Theissing aufzeigt, entwickelte der Maler in diesem Bild erstmals „...einen Figuralstil, der die Einzelfigur betont und ihre Vereinfachung und Monumentalität einschließt.“³²² Diese neue künstlerische Ausdrucksform kennzeichnet, wie aus den angestellten Bildanalysen hervorgeht, alle nachfolgenden Bilder des Malers, denen ein mythologisches Thema zugrunde liegt. Innerhalb dieser Arbeiten kristallisiert sich, wie Vogelberg bemerkt, „...deutlich eine Beschränkung auf wenige, einander verwandte Themen heraus.“³²³ Im Grunde ist diese Aussage jedoch nicht ganz richtig. Die von Feuerbach gewählten mythologischen Motive an sich sind durchaus unterschiedlich, der Eindruck der Gleichartigkeit wird vielmehr durch die Art der Umsetzung des Stoffes hervorgerufen. Dieser Aspekt steht im engen Zusammenhang mit seiner Modellinszenierung, die, wie die Bildanalysen gezeigt haben, programmatischen Charakter besessen hat. Wie Mildenberger bemerkt, konnte „die Verehrung des Modells durch einen Künstler [...] gelegentlich in eine Spiegelung künstlerischer Prinzipien um[schlagen].“³²⁴ Diese Verknüpfung lässt sich auch für Feuerbachs Modellbehandlung feststellen.

³²⁰ D. Kupper, 1993, S.96.

³²¹ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.458.

³²² H. Theissing, 1967, S.76.

³²³ G. A. Vogelberg, 2005, S.84.

³²⁴ H. Mildenberger, 1992, S.96.

Darüber hinaus ist es bezeichnend, dass erst durch die Arbeit mit seinem Modell Nanna die Frau als Protagonistin in Bildern mythologischen Inhalts in Erscheinung tritt. Wie bereits unter Punkt 3.2 dargelegt, werden seine mythologischen Gemälde, die vor seiner Begegnung mit Nanna entstanden, durch männliche Figuren - in erster Linie Knaben - bestimmt. Hingegen dominieren in den mythologischen Werken seit den 60er Jahren weibliche Gestalten die Kompositionen oder bilden sogar deren einzigen Bildgegenstand.

10.1 Die Bedeutung der Nanna-Bildnisse für Feuerbachs mythologische Werke

„Ich habe das schönste Weib von Rom zu meiner alleinigen, unbedingten Verfügung, die mir alles für Kunst bietet, eine Kombination, die alle hundert Jahre vorkommt.“³²⁵ Diese Zeilen schrieb Feuerbach in einem Brief aus dem Jahre 1862 begeistert über seine Arbeit mit Anna Risi. Die zahlreichen Bildnisse Nannas sind ein beredetes Zeugnis der intensiven Beschäftigung des Malers mit seinem Modell.³²⁶ Diesen Werken kommt innerhalb des Oeuvres Feuerbachs eine werkzentrale Stellung zu, da sie bereits wesentliche künstlerisch-ästhetische Vorstellungen des Malers transportieren. Wie unter Punkt 6.1 dargelegt, zeigt sein erstes in Rom entstandenes Gemälde mythologischen Inhalts, die Iphigenie von 1862, sowohl hinsichtlich ihrer Körperhaltung, als auch ihres Ausdrucks eine deutlich Anlehnung an die Wiedergabe Nannas auf ihren Bildnissen. Insofern, als diese Art der Inszenierung alle weiteren weiblichen Figurationen in seinen Bildern mythologischen Inhalts kennzeichnet, bildet die erste Version der Iphigenie, wie es Von Einem formuliert, „...in Feuerbachs Entwicklung als erstes Beispiel seines monumentalen Stils einen Meilenstein.“³²⁷

Feuerbach schrieb 1861 im Zuge der Entstehung des Gemäldes, dass „der Gefühlszustand, welchen wir Sehnsucht nennen [...] körperlicher Ruhe [bedarf]. Er bedingt ein In-sich-Versenken, ein Sich-gehen- oder Fallenlassen.“³²⁸ Zwar bezieht er diese Überlegung auf die Iphigenie-Darstellung, diese hat aber ebenso für die Nanna-Bildnisse Gültigkeit. Wie in

³²⁵ Briefe, 1911, Bd. II, S.74.

³²⁶ Interessant erscheint der Umstand, dass Feuerbachs Auseinandersetzung mit seinem eigenen Konterfei während der Arbeit mit Nanna stagniert. Insgesamt sind 20 Selbstbildnisse des Malers erhalten, die mit seinem Antritt an der Düsseldorfer Akademie einsetzen. Erst nach der Trennung von Nanna wendet sich der Maler ab 1868 diesen wieder zu. (Vgl. G. M. Blochmann, 1991, S.178.) Dieser Aspekt beleuchtet die immediate Verknüpfung zwischen Künstler und Modellbedeutung. Vogelberg konstatiert in diesem Zusammenhang, dass „Feuerbachs Kreisen um sich selbst, dem er in der Vielzahl seiner Selbstbildnisse – als Genie, als Märtyrer, als Dandy – Ausdruck verleiht, [...] nun auf das Modell verlagert...“ wird und sie auf diese Weise zu seinem „alter ego“ avanciert. (G. M. Vogelberg, 2005, S.111.) Tatsächlich lassen sich gewisse formale Entsprechungen zwischen den Selbstporträts und den Bildnissen Nannas aufzeigen. Auf diese mögliche Verknüpfung kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

³²⁷ H. Von Einem, 1964, S.131.

³²⁸ Vermächtnis, 1982, S.206.

den Bildnissen sind Feuerbachs mythische Frauenfiguren unabhängig von der jeweils dargestellten Thematik in sich gekehrt und wirken, selbst wenn sie in einen mehrfigurigen Bildkontext integriert auftauchen, wie in den ersten Gemäldefassungen der Medea oder dem Urteil des Paris, unnahbar und isoliert. In Analogie zu der Wiedergabe Nannas auf ihren Bildnissen präsentieren sie sich - abgesehen von den Aktdarstellungen, auf die an späterer Stelle noch eingegangen wird - durch umfangreiche Stoffdraperien stark verhüllt und durch ausgewählten Schmuck geadelt.³²⁹

Die bewusste Distanziertheit und Selbstbezogenheit seiner Frauenfiguren, die Feuerbach als „abweisende Ruhe“ bezeichnete,³³⁰ visualisiert bereits in den Porträts Feuerbachs Streben nach Annäherung an die antike Kunst, bzw. den Charakteristika antiker Skulpturen wie sie sein Vater in seinen Schriften proklamierte und für die zeitgenössische Kunst forderte.³³¹ Sowohl die Konzentration auf die Gesichtszüge Nannas, als auch die geradezu kanonisch anmutende Wiedergabe ihres Gesichtes im Profil ist auf die Anschauung seines Vaters zurückzuführen: In seiner Schrift über den Vatikanischen Apoll äußert er, dass es „im Ausdruck des Kopfes [...sei], wo der Künstler das geheimnisvolle Band zwischen Leib und Seele, zwischen Willen und Bewegung, Gedanken und Gebärden anknüpft.“³³² Auch nachdem Nanna Feuerbach verlassen und er in Lucia seine „neue Iphigenie“ gefunden hatte, blieb das Gesicht der Dargestellten der bedeutendste Ausdrucksträger innerhalb der Umsetzungen mythologischer Stoffe, wie sowohl die beiden Iphigenie-Fassungen von 1870 und 1875, als auch die Figur der Eurydike und die Medeen-Darstellungen dokumentieren. Die Vorstudien, welche Feuerbach im Zusammenhang mit diesen Gemälden fertigte, offenbaren ebenfalls die herausgehobene Bedeutung, die der Maler der Wiedergabe des Hauptes beimaß.

³²⁹ Bezüglich dieser programmatischen Inszenierung ist in der Forschung mehrfach der Versuch unternommen worden diese psychoanalytisch auszudeuten. Zum Teil prägen die in diesem Zusammenhang entwickelten Theorien bis heute das Feuerbach-Bild. Als Basis für diese psychoanalytische Auseinandersetzung fungierten die erhaltenen Briefe des Künstlers, sowie die erhaltenen Äußerungen über ihn von Zeitgenossen. Leppien, der 1876 ein Psychogramm Feuerbachs erstellte, ist der Ansicht, dass Feuerbachs Beziehung zu Frauen durch seine Psychopathie zu erklären sei und er „...seine aus Tiefenschichten seiner Seele stammenden, problembesetzten Wunschbilder in die Frauen hinein [projiziert].“ (R. Leppien, 1976, S.45.) Um seine Minderwertigkeitskomplexe und seine angebliche Femininität zu kompensieren, habe er riesige Frauengestalten gemalt. Den Umstand, dass Nanna stets mit gesenkten Augen oder im Profil wiedergegeben ist, interpretiert Leppien als Mittel, das der Künstler verwendete, um den Frauen nicht in die Augen schauen zu müssen und sich auf diese Weise einer Kontaktaufnahme entziehen zu können. (Vgl. R. Leppien, 1976, S.45.) Wie die vorgenommenen Bildanalysen zeigen, beruht die spezifische Modellbehandlung Feuerbachs jedoch auf fest formulierten ästhetischen Prinzipien. Zudem sei angemerkt, dass sich auch seine Selbstbildnisse durch die beschriebenen Charakteristika auszeichnen. Die Ansicht, dass Feuerbach „mehr ein Problem der psychologischen als der künstlerischen Analyse“ biete, (R. Muther, zitiert nach Leppien, 1976, S.42.) stellt eine äußerst einseitige Sichtweise dar, die dem Werk und den Vorstellungen des Künstlers keineswegs gerecht wird.

³³⁰ Briefe, 1911, Bd. I, S.382.

³³¹ Feuerbach d. Ä., 1855, S.12/1853, S.15.

³³² Vgl. Feuerbach d. Ä., 1853, S.47.

Feuerbachs künstlerische Bestrebungen, wie er sie zum ersten Mal in der „Poesie“ zu verwirklichen suchte, gewinnen durch die Arbeit mit Nanna Leben, Tiefe und Eindringlichkeit. Die „Poesie“, in der bereits die entscheidenden Merkmale seines reifen Stils auftauchen, wirkt noch starr und blutleer. Mit Nanna als Modell gelang es Feuerbach, seinen ästhetischen Prinzipien glaubwürdige Lebendigkeit zu verleihen; im wahrsten Sinne gab sie seiner Schönheitsvorstellung ein Gesicht. In diesem Kontext erscheint es bemerkenswert, dass auch ein Porträt Nannas aus dem Jahre 1863 den Titel „Poesie“ trägt; es wird in der Forschung häufig auch als „Zweite Poesiefassung“ bezeichnet. Sowohl hinsichtlich des Bildaufbaus, als auch des Ausdrucks bildet es ein typisches Bildnis Nannas der frühen 60er Jahre. (Siehe Punkt 4.3.) Abgesehen von dem Lorbeerkranz, der um ihr Haupt gewunden ist, tauchen keine charakteristischen Attribute auf, welche auf die Darstellung einer Poesie-Personifikation hindeuten würden. Nicht nur die Reduktion ikonografischer Verweise symbolischen Charakters auf den Lorbeerkranz, sondern vor allem auch die Wahl des Bildnisses erscheinen ungewöhnlich hinsichtlich der Wiedergabe einer Personifikation. Der Betrachter fühlt sich vielmehr an die Cäsarenbildnisse antiker Münzen erinnert, eine Assoziation, mit welcher der Maler ganz bewusst zu spielen scheint, um dem Bildnis auf diese Weise besondere Würde und Erhabenheit zu verleihen. Bemerkenswert erscheint zudem, welche Wandlung die Idee der Poesiedarstellung bei Feuerbach im Zuge seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit seinem Modell erfährt. Während er zunächst eine ganzfigurige weibliche Gestalt, eingebettet in eine architektonische wie auch landschaftliche Kulisse, präsentiert und sich auf diese Weise noch im Rahmen der tradierten Auffassung einer Personifikationsdarstellung bewegt, wählte er nun eine idealisierte Bildnisdarstellung seiner geliebten Nanna. In Anbetracht des Umstandes, dass die „Poesie“ als erklärtes künstlerisches Ziel für Feuerbachs Schaffen zentrale Bedeutung besaß, wird ersichtlich, welchen Stellenwert das Modell Anna Risi für die Verwirklichung seiner künstlerischen Bestrebungen besaß.

10.2 Anna Risi als Modell anderer Maler

Interessanterweise war Feuerbach nicht der erste Künstler, dem Anna Risi Modell gestanden hat. Bereits der englische Maler Frederic Leighton fertigte einige Bildnisse der schönen Römerin während seines Romaufenthalts in den 1850er Jahren an. Es handelt sich dabei um eine Art Bilderfolge von „La Nanna“, wie Leighton sie in einem Brief aus dem Jahr 1859 nennt, „each presenting the same person in a different attitude.“³³³ Allerdings

³³³ S. Lee, 1925, Bd. I, S.60.

trägt nur eines der vier Gemälde den Titel „Nanna“, die drei anderen Porträts zeigen sie als „Pavonia“, als „A Roman Lady“, oder unter dem Titel „Sunny Hours“.³³⁴

Im Vergleich der beiden Gemälde „Pavonia“ und „A Roman Lady“ erscheint der Umstand bemerkenswert, dass der Betrachter nicht den Eindruck hat, dieselbe Person vor sich zu haben, obgleich sich zwar gewisse Merkmale der Gesichtszüge, wie die großen dunklen Augen, die dichten Augenbrauen, die hohen Wangenknochen, der schmale Abstand zwischen Nase und Mund, sowie die kurze Stirnpartie auf den beiden Gemälden entsprechen. Während „Pavonia“ eine mädchenhafte Anmut auszeichnet, tritt uns Nanna in „A Roman Lady“ als aristokratische, kühle und im Vergleich zu Pavonia ältere Frau entgegen, obgleich beide Werke in die Jahre 1858/59 datiert werden. Das heißt, dass diese Wirkung nicht auf eine Dokumentation des natürlichen Alterungsprozesses der Frau zurückzuführen ist. Zudem ist das Gesicht der „Roman Lady“ deutlich länger und ihre Züge erscheinen markanter. In dieser Variation offenbart sich die Loslösung von der individuellen Physiognomie des Modells, die Leighton seiner jeweiligen Bildintention unterwirft und nach seinen Vorstellungen verändert. Vogelberg spricht diesbezüglich von der Ausformung einer „Kunstschönheit“, insofern, als „die Züge des Modells geglättet, veredelt und idealisiert“ werden und konstatiert, dass indem „...der Künstler im Bild eine Eigengesetzmäßigkeit entwirft, [...] der Vorrang gestalterischer Autonomie vor naturalistischer Wiedergabe offensichtlich [wird].“³³⁵

Im Vergleich mit Feuerbachs Bildnissen Anna Risis erscheinen die Unterschiede hinsichtlich der Wiedergabe und Inszenierung der Dargestellten eklatant. Die Arbeiten der beiden Maler divergieren nicht nur in Hinblick auf die farbliche und kompositorische Gestaltung, sondern auch bezüglich der Wiedergabe der Physiognomie und des Ausdrucks.³³⁶ Während Leighton die Merkmale weiblicher Schönheit betont, wie die großen dunklen

³³⁴ Vgl. J. Ecker, 2002, S.168. Zwar stand Anna Risi in den 1870er Jahren auch dem Maler Ferdinand Keller Modell, dessen Werke sollen jedoch nicht weiter erläutert werden, da sie aufgrund ihrer starken Anlehnung an Feuerbachs Inszenierung und Wiedergabe des Modells im Rahmen dieser Untersuchung nicht relevant sind. Siehe hierzu K. Wranek, 2010, S.240; G. A. Vogelberg, 2005, S.120-128.

³³⁵ G. A. Vogelberg, 2005, S.112/18. Auch Leighton geht es nicht um die Wiedergabe der authentischen Physiognomie Anna Risis. Ausgehend von ihrem Gesicht strebte auch er nach einer idealtypischen dem klassischen Schönheitskanon verpflichteten Darstellung. (Vgl. Spielmann, 1889, S.226.) Wranek, die annimmt, dass Leighton bestimmte Charakterzüge des Modells betone, ist somit vehement zu widersprechen. (Vgl. K. Wranek, 2010, S.238.)

³³⁶ Leighton scheint in starkem Maße um eine äußerlich ansprechende Ästhetik von dekorativem Reiz in seinen Werken bemüht, die seine herausragende künstlerisch-handwerkliche Befähigung dokumentieren sollten. Es erstaunt in diesem Zusammenhang nicht, dass die als Serie angelegten Bildnisse Nannas seinen Ruhm begründeten. Dass Feuerbach hingegen ganz bewusst auf die Suggestion von Sinnenreizen und eine malerisch-virtuose Schilderung der Larmoyanz der Stofflichkeiten verzichtet, offenbart seine im Vermächtnis formulierte rhetorische Frage: „Ist die Kunst dazu da, durch Technik zu verblüffen oder soll sie das veredelte Spiegelbild des Lebens sein, ein Cultus der die Seele über den Dreck erhebt?“ (Vermächtnis, 1992, S.127.)

Augen, die sinnlichen Lippen und die hohen Wangenknochen und diese durch ausgewählte meisterhaft geschilderte Accessoires, bzw. durch die Einbettung in ein gefälliges Ambiente noch zu unterstreichen weiß, konzentriert sich Feuerbach in stärkerem Maße auf Nannas Antlitz. Physiognomische Charakteristika der Weiblichkeit akzentuiert er im Gegensatz zu Leighton ganz bewusst nicht. Gegenüber der Präsentation Nannas in den Gemälden „Pavonia“ und „A Roman Lady“ - wenn auch in divergierender Interpretationsweise - als weiblich-sinnliche Schönheit, wirken Feuerbachs Bildnisse herber und vergleichsweise unsinnlich. Ihn faszinierten in erster Linie die klassischen Proportionen ihres Gesichts, die sich für ihn primär in der Kontur ihres Profils offenbarten, welches er wiederholt festhielt. Während Nanna auf den Darstellungen Leightons den Betrachter anblickt, ist die Augenpartie in Feuerbachs Bildnissen meist verschattet, der Blick gesenkt und die Figur im Zustand sinnender Schwermut begriffen. Zwar kennzeichnet auch „Pavonia“ ein trauriger melancholischer Ausdruck, dieser ist allerdings gepaart mit bezaubernder jugendlicher Sinnlichkeit und evoziert auf diese Weise nicht die In-Sich-Gekehrtheit und Strenge der Bildnisse Feuerbachs. Auch der Umstand, dass „Pavonia“ sich dem Betrachter zuwendet und diesen anblickt spielt hinsichtlich der Bildwirkung eine entscheidende Rolle. Auch die „Roman Lady“ vermittelt mit ihrer distanzierten, abweisenden Mimik und Gestik in stärkerem Maße aristokratische Kühle und Hybris, als die elegische gedankenverlorene Absenz, die Nanna auf den Bildnissen Feuerbachs charakterisiert.

Obleich sich die Darstellungen Nannas von Leighton deutlich von jenen unterscheiden, die Feuerbach von ihr fertigte, können dennoch bestimmte physiognomische Merkmale auf das reale Äußere des Modells zurückgeführt werden, da diese von beiden Malern wiedergegeben werden. Darüber hinaus liegt auf jedem ihrer Bildnisse ein Hauch von Melancholie, den bereits Allgeyer als charakteristisches Merkmal ihrer äußeren Erscheinung erwähnte.³³⁷

Interessanterweise existiert auch ein Gemälde Leightons aus dem Jahre 1859, das Nanna im Profil zeigt. Zwar ist die Inszenierung der Frau in Analogie zu den bereits besprochenen Bildern Leightons eine andere als bei Feuerbach. Während Nanna als „Pavonia“ und „Roman Lady“ - ausgehend von den Darstellungen Feuerbachs - nicht wiederzuerkennen ist, entspricht die Wiedergabe der Proportionen ihres Profils den Feuerbachschen Nanna-Bildnissen. Dass es sich um dieselbe Frau handelt ist für den Betrachter sofort ersichtlich. Bemerkenswert erscheint der Umstand, dass es beiden Malern offensichtlich nicht um eine Wiedergabe der natürlichen Schönheit und eigenständigen Persönlichkeit Anna Risis ging.

³³⁷ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.164.

Ogleich beide Künstler die Versinnbildlichung von idealer Schönheit anstrebten, gelangten sie zu ausgesprochen unterschiedlichen Bildresultaten. Wranek bemerkt diesbezüglich, dass beide Künstler ihre ganz „...eigenen Vorstellungen auf Anna Risi projizierten...“.³³⁸ Hinsichtlich der festgestellten Unterschiede und Kongruenzen der Feuerbachschen Bildnisse Nannas im Vergleich mit jenen Leightons stellt sich die Frage nach der Bedeutung der tatsächlichen äußeren Erscheinung Nannas, bzw. nach der Rolle, die das Modellstudium in diesem Zusammenhang für Feuerbach spielte.

10.3 Das Modellstudium, die Frage nach der Bedeutung der Naturanschauung

Während Feuerbach 1865 in Deutschland weilte, verließ Nanna den Maler, um mit einem reichen Engländer nach Süditalien aufzubrechen. Ihr Verlust traf ihn schwer und er verfiel, seines geliebten Modells beraubt, in eine düstere, Monate andauernde, Schaffenskrise. Hoberg warf in diesem Bezug die Frage auf, weshalb „Feuerbach für die Verwirklichung seiner hohen Formideale, seiner künstlerisch vorgeprägten Idee überhaupt auf eine derart enge Abhängigkeit vom Modell angewiesen war.“³³⁹ Die Bedeutsamkeit des Modells, auf die Feuerbach in seinen Schriften auch mehrfach verweist, veranschaulicht einen bemerkenswerten Aspekt im Schaffen des Malers und vernichtet zugleich das lange Zeit herrschende Vorurteil des leblosen, die Antike kopierenden Klassizismus' Feuerbachs. Wie Hoberg feststellt, lebt seine Malerei „...gerade aus der Verlebendigung hoher Formvorstellungen durch die Anschauung der - klassischen - Natur, von der Naturalisation seiner Stilidee, die Italien ihm brachte.“³⁴⁰ Seinem Modell Nanna kam als einem „Naturobjekt“ in dieser Hinsicht eine entscheidende Funktion zu. Bereits Allgeyer betonte die immanente Rolle, welche das Modellstudium für Feuerbach besaß. Ihm zur Folge sei dieser erst „...durch die steten Versuche raschster Skizzierung des gerade Beobachteten zu der durchgebildeten Form als solcher“ gelangt. „Erst nachdem dieses Studienmaterial vorbereitet war, schritt der Künstler an den Auf- und Ausbau der eigentlichen Komposition. [...] Die vorgefaßte dichterische Idee sollte nicht früher Gestalt empfangen als auf Grundlage der umfassendsten, der eigentlichen Niederschrift des dichterischen Gedankens vorausgegangenen Naturstudien.“³⁴¹ Die Forschung zweifelte bislang jedoch an der Glaubwürdigkeit dieser Aussage Allgeyers, der die Bedeutung des Naturstudiums bzw. des Modellstudiums für Feuerbach überschätzen würde. Basierend auf den Forschungs-

³³⁸ K. Wranek, 2010, S.238.

³³⁹ A. Hoberg, 1987, S.239.

³⁴⁰ A. Hoberg, 1987, S.239.

³⁴¹ J. Allgeyer, zitiert nach M. Arndt, 1968, S.122.

ergebnissen Arndts, die sich intensiv mit dem Entstehungs- und Bildfindungsprozess einer Reihe bedeutender Feuerbachscher Kompositionen befasst hat, geht die Wissenschaft überwiegend davon aus, dass nicht das Modellstudium, sondern die gedankliche Auseinandersetzung und Schöpfung den Ausgangspunkt der Bildgenese bilde.³⁴² Man bezieht sich hierbei auf erhaltene schriftliche Äußerungen des Künstlers, der beispielsweise in einem Brief an Henriette schreibt: „Die Bilder untermale ich in meinem Zimmer, dann zeichne ich die einzelnen Gruppen auf einen Bogen und zeichne sie alle durch nach der Natur.“³⁴³ Aus derartigen Bemerkungen des Malers rekonstruierte Arndt die Vorgehensweise Feuerbachs, der mit den Modellstudien angeblich erst begonnen habe, nachdem er einen ersten Kompositionsentwurf, basierend allein auf seiner genuinen Imaginationskraft, gefertigt hatte. Wie Arndt aufzeigt, werden folglich „...Stellung und Haltung des Modells so gewählt, wie sie in der Leinwandvorzeichnung oder auch schon in den Kompositionsskizzen bzw. -entwürfen festgelegt worden sind.“³⁴⁴ Innerhalb der Werkgenese wird dem Zeichnen und Gestalten nach dem lebenden Objekt, welches nur der Konkretisierung des bereits fixierten Bildgedankens diene, somit nur geringe Bedeutung beigemessen. Insofern als es sich wie Märker es formuliert, um eine „...von Anfang an weitgehend abgeschlossene, nur in Details veränderbare Bildvorstellung“ handele, dominiere die geistige Tätigkeit der Bilderfindung den Werkprozess in entscheidendem Maße. Voigtländer vertritt sogar die Meinung, dass „das Modell als Gegenstand nichts, die künstlerische Bildgestaltung alles bedeutet.“³⁴⁵

Die Naturerfahrung des Modellstudiums wird somit nicht nur der Invenzione untergeordnet, sondern auf die Rolle der Gewährleistung glaubwürdiger Formen beschränkt. Feuerbachs künstlerische Arbeitsweise wird folglich in der Forschung zu einem weitestgehend bewusst durch den Künstler angestrebten geistigen Entwicklungsprozess stilisiert. Auch in der aktuellen Dissertation Vogelbergs, die in ihrer Untersuchung des Modellkultes in der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts unter anderem auf die Beziehung Feuerbachs zu seinen Modellen eingeht, wird diesbezüglich kein neuer Ansatz erarbeitet, sondern wiederum die allgemeine, bereits skizzierte Forschungsmeinung nochmals fundamntiert. Feuerbachs Arbeiten als „Inbegriff höchster geistiger und damit viriler Potenz“ stellen Vogelbergs Ansicht nach reine „Kopfgeburten“ dar. Dem Modell-

³⁴² Vgl. Arndt, 1968, S.123.

³⁴³ Briefe, 1911, Bd. I, S.456. Bezüglich dieses Zitats sei angemerkt, dass es einem Brief Feuerbachs aus den 50er Jahren entnommen ist und somit aus der Zeit vor der Arbeit mit Anna Risi stammt und nicht zwangsläufig auf seine spätere Vorgehensweise übertragen werden kann.

³⁴⁴ Arndt, 1968, S.121.

³⁴⁵ E. Voigtländer, 1912, S.43.

studium räumt sie in Anlehnung an Mai nur die Funktion eines „...Korrektiv[s] seiner künstlerischen Imagination“ ein, während sie die „...Anregungen und Inspirationen aus dem Arsenal der Kunstgeschichte“ als ausschlaggebend für seine Bildkonzeptionen beurteilt; eine Sichtweise, die vor ihr bereits Märker formulierte.³⁴⁶

In Anbetracht des Wandels, der im Zuge Feuerbachs Arbeit mit dem Modell Anna Risi einsetzt (ein Aspekt den Vogelberg in ihren Ausführungen völlig negiert), muss ihre Bedeutung als leibhaftige Inkarnation antiker Schönheit jedoch in ihrer Wertigkeit für das Kunstschaffen Feuerbachs deutlich höher veranschlagt werden. Auch auf die unter Punkt 10.1 bereits dargelegte Verknüpfung der Physiognomie Nannas mit der bedeutungsschweren Poesievorstellung des Künstlers sei nochmals hingewiesen. Vogelberg argumentiert, dass für Feuerbach „...nicht der unmittelbare Anblick seines Modells den ersten Impuls zu einem Stoff liefert, sondern das eigene Bewusstsein und Empfinden.“³⁴⁷ Als Beleg führt sie, wie bereits vor ihr Märker, die lange Zeit der geistigen Beschäftigung des Malers mit bestimmten Stoffen im Vorfeld der Durchgestaltung an und verweist auf die Aussage Feuerbachs von 1857: „Nach und nach wachsen die empfangenen Bilder in der Seele riesengroß, und dieselbe Sonne beginnt dann das Innere zu beleuchten und zu wärmen.“³⁴⁸ Wie aus den Bildanalysen hervorgeht, empfand Feuerbach tatsächlich eine starke emotionale Bindung an die Mehrzahl der von ihm aufgegriffenen Themen. Nichts desto trotz darf die Bedeutung des Modells für den Werkprozess nicht unterschätzt werden. Wie aus seinen Briefen hervorgeht, konnte Feuerbach ohne geeignetes Modell nicht arbeiten, ansonsten blieben begonnene Arbeiten unvollendet oder wurden erst nach langer Verzögerung abgeschlossen.³⁴⁹ Dieser bemerkenswerte Aspekt wird zwar in der Forschung durchaus erwähnt, dennoch bewerten Wissenschaftler wie Märker die imaginäre Auseinandersetzung als den entscheidenden bildkonstituierenden Faktor, da „...die Klärung der Bildgestalt [...] weitgehend vor ihrer materiellen Fixierung auf dem Papier statt[finde]...“³⁵⁰ Obgleich - wie aus der Untersuchung der im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten Werke hervorgeht - die gedankliche Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Bildgegenstand ihrer Realisation häufig um Jahre vorausgeht, scheint diese den Maler in den meisten Fällen jedoch nicht zu einer festen befriedigenden Lösung zu führen. Wie den Darlegungen seiner Bildideen in seinen Briefen zu entnehmen ist, bleiben diese entweder

³⁴⁶ G. M. Vogelberg, 2005, S.118/107; E. Mai, 1987, S.91; P. Märker, 1987, S.112.

³⁴⁷ G. M. Vogelberg, 2005, S.80.

³⁴⁸ Auch dieses Zitat, welches einem Brief vom 03.06.1857 entnommen ist, gibt eine Aussage wieder, die Feuerbach vor seiner Arbeit mit Anna Risi getroffen hat. (Briefe, 1911, Bd. I, S.474.)

³⁴⁹ Briefe, 1911, Bd. I, S.342-343, 380, 461.Vgl. Arndt, 1968, S.120; G. M. Vogelberg, 2005, S.80.

³⁵⁰ P. Märker, 1987, S.112.

nur recht vage oder werden immer wieder verworfen und können erst mit dem geeigneten Modell Bildgestalt annehmen. Es sei in diesem Zusammenhang nochmals darauf hingewiesen, dass erst die Arbeit mit Nanna es Feuerbach ermöglichte, seine bereits über Jahre hinweg in ihm schlummernde Bildidee der Iphigenie zu konkretisieren und, wie er selbst schreibt, das „Iphigenienrätsel“ zu lösen. Auch Allgeyer hebt hervor, dass erst der Anblick Nannas in griechischem Gewand den entscheidenden Anstoß zur Bildfindung der Iphigenie-Thematik gegeben habe.³⁵¹ Die erhaltenen Skizzen nach Anna Risi verdeutlichen darüber hinaus Feuerbachs Ringen um die angemessene Haltung der Iphigenie. Seine zunächst geplante Idee einer vielfigurigen Komposition, die er vor seiner Bekanntschaft mit Anna entwickelte, verwarf er zugunsten einer Neuformulierung, zu der er im Verlauf des Modellstudiums gelangte (Siehe Punkt 6.). Das heißt, dass die Naturanschauung eine bildkonstituierende Rolle spielte. Der Maler erklärte selbst in einem Brief aus dem Jahre 1861 im Hinblick auf seine Modellstudien zur ersten Iphigenie-Fassung: „Es lässt sich da in Eile nichts erreichen, da heißt es Zeit und Beobachten.“³⁵²

Das Modellstudium bildete somit einen ausschlaggebenden Faktor innerhalb des Entwicklungsprozesses der Bildfindung. Dass dies nicht nur für die Iphigenie gilt, belegen die unzähligen überkommenen Modellstudien, die den Großteil der von Feuerbach erhaltenen Handzeichnungen ausmachen. Diese scheinen keineswegs nur konkrete Umsetzungen einer bereits im Kopf konstituierten festen Bildvorstellung zu sein, da sich durchaus auch Blätter anführen lassen, in denen er verschiedene Varianten für ein Motiv ausprobierte.³⁵³ (Siehe Punkt 5.2.) Dies spricht dafür, dass er zum Teil durchaus Ideen für seine Kompositionen aus der Naturanschauung heraus entwickelte, bzw. durch die erfahrenen Anregungen Veränderungen - wie im Falle der Iphigenie - vornahm.³⁵⁴ Lucia berichtete, wie Hartwig überliefert, dass Feuerbach sie häufig in zufälligen Posen skizzierte.³⁵⁵

³⁵¹ Vgl. J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S.505.

³⁵² Briefe, 1911, Bd. II, S.28. Der Ansicht Vogelbergs, dass Feuerbach nur „...über fremde, bereits vorgegebene Perspektiven und kunsthistorische Reminiszenzen zu seiner Form findet und nicht über das eigene unmittelbare Erlebnis“ ist somit zu widersprechen. (G. M. Vogelberg, 2005, S.75.)

³⁵³ Vgl. Arndt, 1968, S.120; P. Märker, 1987, S.112. Die Wertigkeit der Modellstudien offenbart sich auch in der Art wie diese ausgeführt wurden: Sie zeichnen sich durch eine relativ große Formatwahl und eine repräsentative Technik aus, zudem sind sie bereits recht detailliert angelegt. Märker führt diesen Umstand auf die Funktion der Modellstudien zurück, die nicht nur dem Künstler selbst als Material dienten, sondern auch als werbendes Anschauungsmaterial für potenzielle Auftraggeber fungierten. (Vgl. P. Märker, 1987, S.112.)

³⁵⁴ Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass sich einige Beispiele anführen lassen, die der Maler selbst in seinen Briefen erwähnt, die verdeutlichen, dass er durchaus für seine Kompositionen Anregungen durch konkrete Natureindrücke empfing und diese dann verarbeitete. Neben der bereits erläuterten inspirierenden Wirkung der Landschaft Porto d' Anzios ist dies beispielsweise für die Trauergestalt der Maria in seiner Pietà aus dem Jahre 1863 nachweisbar, die auf die unmittelbare Anschauung einer weinenden oder schlafenden Bäuerin auf den Treppen von St. Peter zurückgeht und ihn zu einer Pietädarstellung anregte. In einem Brief an Henriette schreibt er über die Entstehung des Gemäldes: „Übrigens ist dieses Bild auch in

Im Vermächtnis äußerte sich Feuerbach zu seinem Verhältnis zur Natur als Vorbild mit den Worten: „Man pflegt mich einen Idealisten zu nennen, und doch hat vielleicht kein jetzt lebender Künstler so viel und stets nach der Natur gearbeitet.“³⁵⁶ Diese Aussage muss in erster Linie auf das intensive Modellstudium des Malers bezogen werden, welches durch eine Vielzahl an Skizzen und Entwürfen belegt ist. Alle seine Figuren hätten „Naturlaut“ wie Feuerbach es 1875 selbst formuliert, da sie „...aus der Natur heraus empfunden“ seien.³⁵⁷ Derartige Formulierungen können natürlich auch als Topoi verstanden werden. Interessanterweise kritisierte aber Böcklin vor allem Feuerbachs beharrliches Modellstudium, welches er selbst strikt ablehnte und äußerte, dass Feuerbachs „...Talent [...] nur auf das Nachahmen gerichtet“ sei.³⁵⁸

Insgesamt lässt sich somit feststellen, dass die geistige Tätigkeit der Bilderfindung zwar durchaus eine wichtige Rolle spielte, aber mehr im Sinne einer noch unausgereiften vagen Vorstellung, als eines unumstößlichen Konstrukts. Entscheidend waren die Gefühle, die ihn an die Themen banden und die er auszudrücken bestrebt war. Für neue Anregungen, die ihm Natureindrücke brachten, war er durchaus empfänglich, so dass diese nachweislich Veränderungen seiner zunächst überlegten Darstellung bewirken konnten. Seinem Modell, das nach Feuerbachs Ansicht die „Seele des Künstlers“ darstellt, kam eine besondere essentielle Stellung zu, welche die Funktion eines bloßen Korrektivs überstieg, da er von dessen Realpräsenz abhängig war.³⁵⁹ Ein Umstand der sich in der Schaffenskrise des Malers offenbart, die mit dem Verlust Anna Risis einherging. Eine erneute Phase äußerster Produktivität ging wiederum mit der „Entdeckung“ Lucias einher. Welche Relevanz das Studium des lebendigen Modells für den Arbeitsprozess besaß, offenbart auch der Umstand, dass er für das nochmalige Aufgreifen übereinstimmender Figurenkonstellationen,

meinem Kopf fertig bis auf den letzten Pinselstrich. So ist es immer, wenn der Gedanke aus unmittelbarer Anschauung kommt. Ich habe die Maria gesehen, die übrigen Figuren sind hinzugetreten.“ (zitiert nach A. Hoberg, 1987, S.245.) Ein ähnliches Erlebnis beschreibt Feuerbach im Zusammenhang mit der Entwicklung der Bildidee der ersten Medea-Fassung. Wie der Maler schreibt, wurde er während seiner Studien an der Küste Antiums durch einen Geistlichen im Bademantel inspiriert, der „...auf einem Felsblock sitzend [...] in ahnungsloser Unschuld die Amme darstellte...“ (Vermächtnis, 1882, S.118.) Hoberg konstatiert, dass Feuerbach „...immer dann die stärkste Ausdruckskraft gewinnt, wenn sich seine hohe formale Kultur an einer realen Vorgabe entwickelt...“. Als Beispiel führt sie das Motiv der arbeitenden Seeleute an, welches in den ersten beiden Fassungen der Medea auftaucht. (A. Hoberg, 1987, S.245.)

³⁵⁵ Vgl. P. Hartwig, 1904, S.13.

³⁵⁶ Feuerbach, zitiert nach C. Keisch, 1992, S.17.

³⁵⁷ Briefe, 1911, Bd. II, S.358. Vor allem Feuerbachs Ausbildungszeit in Antwerpen und Paris stärkten sein Interesse am Naturstudium. Bereits in einem Brief aus dem Jahre 1850 äußert er in Bezug auf seine Erfahrungen in Belgien, dass nun „die Aus-dem-Kopf-malen-Perioden“ überstanden seien und dass er jetzt erst erkenne, „...wie stärkend ein gesunder Natursinn“ sei. Aus Paris schreibt er ein Jahr später, dass ihn „...eine Figur, ganz nach der Natur gemalt, mehr in die Höhe bring[e] als hundert kleine Figuren.“ (Feuerbach, zitiert nach Arndt, 1968, S.121.)

³⁵⁸ R. Schick, 1901, S.40.

³⁵⁹ Briefe, 1911, Bd. II, S.147.

wie im Falle der ersten und zweiten Fassung des „Gastmahls“ erneut Modellstudien fertigte. Dies gilt auch für Kopien, die er von seinen Werken ausführte.³⁶⁰

Dennoch darf die inspirative Wirkung von Naturerfahrungen, sowie die für den Schaffensprozess notwendige Naturanschauung des Modells nicht mit einer dem Realismus vergleichbaren Bestrebung verwechselt werden. Feuerbach ging es keineswegs um eine möglichst objektive Wiedergabe der Motive, bzw. des Modells im Sinne eines Selbstzwecks.³⁶¹ Auf Feuerbachs berühmten Ausspruch, er wolle „...nicht bloß Nachäffer und Anstreicher nach der Natur werden...“³⁶² sei an dieser Stelle nochmals hingewiesen.³⁶³ Es ist vielmehr von einer symbiotischen Verbindung kunsttheoretischer Vorstellungen und dem Studium der Natur auszugehen, die sich gegenseitig befruchteten. Bereits Scheffler wies darauf hin, dass Feuerbachs Schaffen durch „...das stetige Suchen eines Ausgleichs von eingeborenen Stilbedürfnissen und Wirklichkeitsanschauungen“ geprägt sei.³⁶⁴

10.4 Typus und Ideal

Immer wieder wird in der Literatur darauf verwiesen, dass Feuerbach in den Bildnissen Nannas einen Ideal-Typus entwickelt, der hoheitsvoll, groß und melancholisch, alle weiblichen Figuren seiner mythologischen Werke der reifen Schaffensperiode auszeichnet.³⁶⁵ Die Stilisierung ihrer Physiognomie zu einem Ideal führte dazu, dass alle weiblichen Gestalten auf seinen Bildern der 1860er Jahre ihr Gesicht tragen. Ein Umstand, der im Übrigen bereits von Zeitgenossen kritisiert wurde. Auch Feuerbachs bedeutender Auftraggeber in jener Zeit, der Graf Von Schack, bemängelte, dass Nannas Physiognomie jedwede Frauendarstellung Feuerbachs prägte, ein Aspekt, den er als Monotonie empfand.³⁶⁶ Dass Feuerbach diese Form der Typisierung ganz bewusst anstrebte, geht aus einem Brief vom

³⁶⁰ Vgl. C. Keisch, 1992, S.17. In Bezug auf eine Kopie die er als Auftragsarbeit in kleinerem Format von der Iphigenie anfertigen sollte, hebt er hervor, dass er die gewünschte Reproduktion nicht nach einer Fotografie fertigen könne, da die Figur „...nach dem Leben auf die Leinwand nachempfunden werden [muss], nur so kommt der Hauch hinein.“ (Briefe, 1911, Bd. II, S.369.)

³⁶¹ Möglicherweise bleiben aus diesem Grund auch anatomische Disproportionalitäten, wie sie unter anderem in den ersten beiden Iphigenie-Fassungen auftauchen, unkorrigiert. (Siehe hierzu C. P. Warncke, 1990, S.160-166.)

³⁶² Briefe, 1911, Bd. I, S.93; J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S.102.

³⁶³ Während seiner Studienzeit in Paris kam Feuerbach auch mit dem Realismus Courbets in Berührung, den er jedoch vehement ablehnte, da er wie Leitmeyer schreibt „...an dieser Kunstrichtung die literarisch-geistige Komponente [vermisste].“ (Leitmeyer, 2002, S.18.) Der wahre Stil bedeutete nach Feuerbachs Ansicht das „...richtige Weglassen des Unwesentlichen. Der sogenannte Realist bleibt immer im Detail stecken. Realismus in der Kunst ist die leichteste Kunstart und kennzeichnet stets den Verfall. Wenn die Kunst nur das Leben kopiert, so brauchen wir sie nicht.“ (Feuerbach, zitiert nach D. Kupper, 1993, S.85.)

³⁶⁴ K. Scheffler, 1906, S.507.

³⁶⁵ Vgl. J. Ecker, 2002, S.156; G. M. Vogelberg, 2005, S.111.

³⁶⁶ Vgl. A. Hoberg, 1987, S.242. In Bezug auf eine von Schack bestellte Madonnendarstellung beanstandet er in einem Brief an Henriette, dass „...der herrliche Madonnenkopf der Zeichnung zu seinem Nachteil völlig verändert“ sei und rät, dass der Malern „...von jetzt an diesem Modell, welches notwendig Monotonie in seine Werke bringen müsste, für immer entsagen möge...“ (J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.467.)

10. April 1861 hervor, in dem er über das unter Punkt 5.1 besprochene Bildnis aus dem Jahre 1861 schreibt: „Den besten Kopf, ein Profil, bringe ich mit, ich kann ihn aber nicht verkaufen, da er mir als Typus dienen soll.“³⁶⁷

Die dargelegte Bedeutung des Modellstudiums im Sinne einer Naturerfahrung und die in diesem Zusammenhang festgestellte Notwendigkeit der Realpräsenz des Modells scheint dem Gedanken der Idealisierung und der Entwicklung eines Typus zunächst konträr gegenüberzustehen. Insofern, als eine Typisierung als Loslösung von der dargestellten Person betrachtet wird, scheinen sich diese und die essentielle Bedeutung der Naturanschauung gegenseitig auszuschließen.

Vogelberg geht entsprechend ihres unter Punkt 10.3 skizzierten Standpunkts, dass das Modell nur als untergeordnetes Korrektiv innerhalb der Bildgenese fungierte, davon aus, dass die Beschäftigung Feuerbachs mit Nanna nur dazu diene, sie als „...einen Prototypen seines Repertoires zu festigen“. Auf diese Weise würde ihr „...von Beginn an der Status eines Typus bzw. eines Zeichens eingeschrieben [...] mit der Individualität des Modells kollidiert.“³⁶⁸ Dieser Gedankengang impliziert, dass die Physiognomie Anna Risis, losgelöst von ihrer Person, zu einer umfassend einsetzbaren „Hieroglyphe“ avanciert.³⁶⁹ Auch Wranek vertritt die Meinung, dass Feuerbach „...seine klassisch-idealen Wunschbilder, welche er schließlich malerisch verwirklichte, in sie [Nanna] hinein[projizierte].“³⁷⁰ Die Annahme, dass Anna Risi in ihren Darstellungen zu einem reinen Kunstprodukt in Form einer sie verfremdenden Idealisierung arrivierte, muss jedoch verifiziert werden.

Obgleich Vogelberg hinsichtlich ihrer Feststellung, dass der Maler Nanna „...von allen sozialen Verweisen auf ihre Identität [...] entleert und säubert“ zuzustimmen ist,³⁷¹ wird ihre Physiognomie dennoch nicht zu einer reinen, vom leibhaftigen Modell losgelösten Formel. Es ist davon auszugehen, dass Nanna in ihrer Funktion als Modell mehr für Feuerbach darstellte als eine Folie, auf der er seine Idee von Schönheit entfaltet. Obgleich keine Fotografie Nannas existiert, offenbaren die unter Punkt 10.2 angestellten Vergleiche zwischen Leightons und Feuerbachs Darstellungen, wie auch die Beschreibungen ihrer Erscheinung durch Allgeyer, dass Annas Gesichtszüge der Vorstellung von klassischen Proportionen und Schönheit in starkem Maße entsprochen haben müssen. Sie verkörperte

³⁶⁷ Briefe, 1911, Bd. II, S.26.

³⁶⁸ G. M. Vogelberg, 2005, S.111.

³⁶⁹ G. M. Vogelberg, 2005, S.120.

³⁷⁰ K. Wranek, 2010, 237-238.

³⁷¹ G. M. Vogelberg, 2005, S.111.

ein Schönheitsideal, welches Feuerbach bis dahin nur antike Plastiken vermittelt hatten.³⁷² In diesem Zusammenhang ist insbesondere der Verweis Seiferts auf die augenfällige Nähe der Profildarstellungen Nannas zur Aphrodite des Praxiteles, die um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert wird, bemerkenswert.³⁷³ Mit der kurzen Stirnpartie, die durch den geraden Nasenrücken verlängert wird, dem schmalen Abstand zwischen Mund und Nase und dem runden Kinn kann das Gesicht der Skulptur als Sinnbild antiker Schönheitsvorstellungen angesehen werden. Dieses idealschöne Verhältnis zeichnet auch die Profilansichten der Bildnisse Nannas aus. Vogelberg interpretiert diese auffälligen Kongruenzen als Beleg für die Abhängigkeit Feuerbachs von antiken Vorlagen und der „...Dominanz des Gedankens vor der Welt des Realen...“³⁷⁴ Die festgestellten Kongruenzen zu der Profildarstellung Leightons sprechen aber dagegen, dass Feuerbach Nannas Gesicht völlig verfremdete. (Siehe Punkt 10.2.)

Insofern, als er sie auf bestimmte Merkmale, die ihn an ihrer Physiognomie interessierten, reduzierte und diese besonders betonte, kann allerdings tatsächlich von einer Idealisierung Nannas gesprochen werden. Dies sind in erster Linie ihre von ihm als klassisch-antik erachteten Gesichtsproportionen, die er in der Wahl der Profilansicht besonders akzentuiert. Gleichzeitig war der Maler aber offensichtlich auch von dem melancholischen Ausdruck Anna Risis fasziniert, der scheinbar tatsächlich als charakteristisches Merkmal ihres Äußeren bezeichnet werden kann, da dieser wie sich gezeigt hat, nicht nur Feuerbachs Bildnisse von ihr auszeichnet, sondern auch die anderer Maler. Zudem verweist auch Allgeyer in seiner kurzen Beschreibung Anna Risis auf ihre „...strengen, von einem melancholischen Ausdruck gemilderten Züge...“³⁷⁵

Ogleich es Feuerbach, wie bereits dargelegt, keineswegs um eine möglichst objektive Wiedergabe der Naturerscheinung ging, handelt es sich somit bei seinen Darstellungen Nannas nicht um das Bild eines völligen Kunstprodukts, sondern um eine Reduktion auf ganz bestimmte Charakteristika ihrer Physiognomie und ihres Ausdrucks, die sie tatsächlich auszeichneten und Feuerbach besonders herausarbeitete. Indem er immer wieder im Zuge des Modellstudiums, das, was ihn an Anna faszinierte, was sie für ihn verkörperte in den zahlreichen Bildnissen, die er von ihr schuf, ins Bild zu bannen suchte und somit immer wieder aus der direkten Anschauung schöpfte, wirken diese trotz der spürbaren

³⁷² Es sei in diesem Zusammenhang nochmals darauf hingewiesen, dass er Nanna in einem Brief an Henriette, in welchem Feuerbach von seinen Modellstudien zur ersten Iphigenie-Fassung berichtet, mit einer Statue des Phidias vergleicht. (Vermächtnis, 1882, S.101.)

³⁷³ Vgl. H. Seifert, 1994, S.88.

³⁷⁴ G. M. Vogelberg, 2005, S.72.

³⁷⁵ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.164.

Überhöhung nicht wie blutleere formelhafte Symbole, eines sublimen Gedankenkonstrukts.³⁷⁶

Es kann konstatiert werden, dass es Feuerbach nicht um die individuelle Schönheit Nannas ging, sondern um das, was er als überzeitlich schön an ihr erachtete. Insofern, als er sie darauf reduzierte, bzw. ganz bestimmte Charakteristika betonte, idealisierte er sein Gegenüber. Wiederum offenbart sich die Verschmelzung von Ideal und Wirklichkeit.³⁷⁷ Folglich ist Märker zuzustimmen, dass „die Modellstudie [...] nicht unreflektierte, ‚zufällige‘ Natur...“ wiedergibt.³⁷⁸ Trotz dieser Idealisierung werden ihre Gesichtszüge aber nicht zu einer schematischen, vom Modell sich ablösenden Formel, so dass er von Nannas Realpräsenz abhängig bleibt und folglich nach ihrem Weggang in eine Schaffenskrise verfällt. Erst im Zuge der Arbeit mit seinem neuen Modell Lucia Brunacci ereignete sich wieder eine Produktionssteigerung. Vogelberg geht davon aus, dass Feuerbach wiederum in ihr „...jenes antikisch-klassische Frauenideal wieder[erkannte], das ihm zur Verwirklichung seiner Bildgedanken unentbehrlich“ war.³⁷⁹ Dass die beiden Modelle auf den Bildern Feuerbachs für den Betrachter angeblich nicht zu unterscheiden seien, führt Vogelberg als Argument für die Bedeutungslosigkeit des jeweiligen Modells an. Wie die Bildanalysen gezeigt haben, sind die beiden Modelle bei einer direkten Gegenüberstellung der einzelnen Werke jedoch unterscheidbar. Auf die starke physiognomische Ähnlichkeit Lucias zu ihrer Vorgängerin, die durch die erhaltene Fotografie belegt ist und für eine dezidierte Suche und Auswahl seines zweiten Modells spricht, wurde bereits verwiesen.³⁸⁰ Dieser Aspekt erscheint im Hinblick auf die bereits untersuchte Bedeutung der

³⁷⁶ Dieser Aspekt wird insbesondere im Vergleich mit den Darstellungen des Präraffaeliten Rossetti von seiner Lebensgefährtin Elizabeth Siddal deutlich. Obgleich Feuerbachs intensive Auseinandersetzung mit seinem Modell immer wieder in der Forschung der obsessiven Modellbehandlung Rossettis als wesensverwandt gegenübergestellt wird, (Vgl. D. Kupper, 1993, S.70, G.M. Vogelberg, 2005, S.111.) offenbaren die Bilder der beiden Maler eine divergierende Verwendung des jeweiligen Modells. Die Physiognomie Elizabeth Siddals arriviert in Rossettis Bildern tatsächlich zu einer sich vom Modell gänzlich lösenden Formel. Dies wird sowohl durch Aussagen von Zeitgenossen, als auch durch Fotografien der Frau belegt, die völlig verfremdet wird. Im Gegensatz zu Feuerbach für den das Modell die Verlebendigung seiner Ideale bildet und seinen Figurationen erst Tiefe und Leben verleiht, ist für Rossettis Modellinszenierung im Grunde eine Umkehrung festzustellen, insofern, als er sein Modell in eine leblose schematisierte Ikone verwandelt.

³⁷⁷ Auf Feuerbachs Bemerkung, dass der wahre Stil das „...richtige Weglassen des Unwesentlichen“ beinhalte, sei in diesem Zusammenhang nochmals verwiesen. (Feuerbach, zitiert nach D. Kupper, 1993, S.85.)

³⁷⁸ P. Märker, 1987, S.113.

³⁷⁹ G. M. Vogelberg, 2005, S.86.

³⁸⁰ Allgeyer äußerte in diesem Bezug: „In allen nach 1866 datierten oder entstandenen Werken Feuerbachs darf man Nanna überhaupt nicht mehr suchen wollen. Wenn sich in seinen späteren Frauenköpfen, bei oberflächlicher Betrachtung, noch ein Zusammenhang mit Nanna zu ergeben scheint, so hat dies seinen Grund nur in dem Umstand, daß Lucia [...] mit Nanna die allgemeine Ähnlichkeit der römischen Rasse und gewisse Äußerlichkeiten teilte, so dieselbe Fülle tiefschwarzen und gleichgeordneten Haares, denselben tiefen Haaransatz und übereinstimmenden Bau des Schädels, aber die Physiognomie selbst zeigt eine größere Weichheit der Linie und Formen und bei weitem nicht die herbe Strenge im Ausdruck, wie Nanna.“ (J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.117.)

Naturanschauung äußerst bemerkenswert. Zwar offenbart sich hierin die vom Maler bewusst vorgenommene Selektion des „Naturobjekts“, auf der anderen Seite wird aber gleichzeitig wiederum die starke Abhängigkeit vom lebenden Objekt für die Durchgestaltung seiner Bildideen veranschaulicht. Wie der Maler selbst schreibt, wurde ihm auch sein zweites römisches Modell für sein künstlerisches Schaffen „unentbehrlich“.³⁸¹ Um seine künstlerischen Vorstellungen, die er mit Hilfe seines Modells Nanna in angemessener Weise hatte artikulieren können, weiterhin umsetzen zu können, bedurfte er eines Modells, das seinem Schönheitsideal, welches er in Nannas Physiognomie gefunden hatte, entsprach. Dass der Mitte der 60er Jahre stattgefundenen Modellwechsel für den Betrachter in den einzelnen Werken nicht sofort ersichtlich wird, ist aber nicht nur auf die starke Ähnlichkeit der beiden Frauen zurückzuführen, sondern auch auf den Umstand, dass mit Lucias Eintritt in das Atelier des Malers kein stilistischer Wandel einherging; wie die Bildanalysen gezeigt haben, hielt er paradigmatisch an der in den Nanna-Bildnissen entwickelte Inszenierung fest. Aus diesem Grund fasst Vogelberg den Abschnitt, den sie in ihrer Dissertation Lucia Brunacci widmet, unter den Schlagworten „Beliebigkeit und Redundanz“ zusammen.³⁸² Ihre Wahl war zwar alles andere als beliebig, die Bedeutung die Nanna besessen hatte, kam Lucia anscheinend jedoch nicht zu. Die in den Nanna-Bildnissen entwickelte programmatische Art der Inszenierung wendete Feuerbach weiterhin konsequent an. Im Falle Lucias kann somit tatsächlich, wie Märker es formuliert, von einer „Anpassung der Natur an die künstlerische Vorstellung“ gesprochen werden.³⁸³ Bemerkenswert erscheint der Umstand, dass Lucia nachweislich auch als Modell für männliche Figuren in den Werken Feuerbachs fungierte. Beispielsweise belegen dies seine Studien für die Figuren des Gemäldes „Das Gastmahl des Plato“ aus dem Jahre 1873, deren Geschlecht an den Gesichtszügen nicht ablesbar ist.³⁸⁴ Diese Androgynität erfährt im Gemälde der Amazonenschlacht, für dessen Figuren Lucia ebenfalls posierte, noch eine Steigerung. Unter Negierung weiblicher Weichheit werden ihre Gesichtszüge ins herbe, androgyne überführt, wie es insbesondere die Skizzen zu dem Gemälde verdeutlichen. Die muskulösen, athletischen Körper der Amazonen erinnern in starkem Maße an die Frauendarstellungen Michelangelos, den er auch mehrfach in dem Gemälde direkt zitiert. Anhand ihrer Physiognomie sind die Amazonen von den männlichen Kriegerinnen nicht zu unterscheiden. Wenngleich primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale nicht völlig

³⁸¹ Briefe, 1911, Bd. II, S.225.

³⁸² G. M. Vogelberg, 2005, S.113.

³⁸³ P. Märker, 1987, S.113.

³⁸⁴ Unter anderem sind Studien nach Lucia für die Figur des Alkibiades und des Agathon erhalten. Letztere weist im Übrigen eine deutliche Nähe zum Studienkopf zur zweiten Fassung der Iphigenie auf.

getilgt werden, entwickelte Feuerbach auf diese Weise ausgehend von den Gesichtszügen seines Modells einen geschlechtsunspezifischen Menschen-Typus. Dieses Interesse an einem Schönheitsideal, das geschlechtsunspezifisch ist, klingt bereits in den Bildnissen Anna Risis an, in denen weibliche Charakteristika negiert werden. Dieser Aspekt offenbarte sich insbesondere im Vergleich mit der Bilderserie „La Nanna“ von Leighton. (Siehe Punkt 10.2.)

Einige Wissenschaftler, wie Zeller, gehen davon aus, dass die Abhängigkeit des Malers von seinen Modellen „...nicht in ästhetischer Theorie, sondern in erotischer Ausstrahlung der Modelle auf Feuerbach...“ begründet gewesen sei.³⁸⁵ Auch Locher vertritt die Ansicht, dass die Frauendarstellungen Feuerbachs durchdrungen seien von „...der künstlerischen Konkretisierung erotischer Wunschvorstellungen...“.³⁸⁶ Diese Annahme erscheint hinsichtlich der Betrachtung der weiblichen Figurationen Feuerbachs recht befremdlich; nicht nur aufgrund des festgestellten Zuges der Androgynität der Physiognomie, sondern auch angesichts des Umstands, dass die Weiblichkeit des Körpers, der meist in mächtigen umfangreichen Gewanddraperien verhüllt wird, keinerlei Betonung findet. Selbst die Untersuchung der mythologischen Aktdarstellungen innerhalb Feuerbachs Oeuvre veranschaulichte, im Vergleich mit der zeitgleichen französischen Salonmalerei, wie auch den Figurationen seines Künstlerkollegen Böcklin, nur eine sehr zurückgenommene Sinnlichkeit in der Wiedergabe des nackten Körpers. (Siehe Punkt 8.) Genauso wenig zutreffend mutet der Begriff der „Femme-Fatale“ an, den Kupper in Bezug auf die Modellinszenierung in Feuerbachs Bildern verwendet.³⁸⁷

Inwiefern sich Feuerbach von seinen Modellen, mit denen er auch jeweils eine Liebesbeziehung unterhielt, körperlich angezogen fühlte, soll nicht Thema dieser Arbeit sein. Festgestellt werden kann jedoch, dass die Erotik der Schönheit der beiden Frauen keine den Bildinhalt bestimmende Komponente in seiner Kunst bildete.

Feuerbach strebte in Entsprechung zu den Vorstellungen Winkelmanns nach der Entwicklung eines idealen Menschentypus. Wie Schrader feststellt, beziehen sich Winkelmanns

³⁸⁵ M. Zeller, 1967, S.55.

³⁸⁶ H. Locher, 2005, S.161.

³⁸⁷ D. Kupper, 1993, S.70. Feuerbach lehnte vehement die, wie er sie nannte, „Hurenmalerei“ seiner Zeit ab. Diese Kritik bezog sich nicht nur an die Salonmalerei, sondern insbesondere explizit auf die Werke Makarts und Dietz'. (Feuerbach, zitiert nach E. Mai, 1987, S.93.) Darüber hinaus sei darauf verwiesen, dass insbesondere der Verzicht auf sinnlich-erotische Effekte in den Arbeiten Feuerbachs von der zeitgenössischen Presse mehrfach bemängelt wurden. (Vgl. M. Bringmann, 1976, S.131-133; E. Bratke/H. Schimpf, 1980, S.19.)

Gedanken zur Kunst und ästhetischen Kriterien auf die Entwicklung „vollendeter Menschheit“.³⁸⁸

Interessant erscheint darüber hinaus die Nähe der sitzenden Medeen- und Iphigenien-gestalten zu den monumentalen Sybillen Michelangelos der Sixtinischen Decke. Auch bei diesen handelt es sich um mächtige Gewandfiguren, von androgyn-maskuliner Ausstrahlung. Obgleich Michelangelos Kunst, die Feuerbach nachweislich intensiv studierte, nicht zwingend als direktes Vorbild für die einzelnen Figurationen fungiert haben muss, erscheinen die einander verwandten künstlerischen Bestrebungen bezüglich der Suche nach dem Idealbild des Menschen bemerkenswert. Für Michelangelo bildeten Platonische Vorstellungen die Grundlage seines Schaffens. Die vollkommene Schönheit des Universums und des Menschen galten ihm als Widerschein der göttlichen Vollkommenheit. Auch Feuerbach strebt mit seinem Ziel der poetischen Malerei nach göttlicher Vollendung. Dies visualisiert sich in der Entrückung seiner Gestalten in eine überirdische, der diesseitigen Profanität enthobenen Sphäre.³⁸⁹ Wie der Maler selbst bemerkte, hätten seine Bilder „...nichts Menschliches mehr.“³⁹⁰

Während allerdings Michelangelo vom männlichen Körper ausging, bildete für Feuerbach die Physiognomie seiner weiblichen Modelle den Ausgangspunkt, deren griechischen Skulpturen entsprechende Gesichtsproportionen ausschlaggebend für die Beschäftigung waren.³⁹¹ In diesem Zusammenhang kann nochmals auf Winkelmanns Forderung nach Annäherung an die antike Kunst verwiesen werden, da diese, im Gegensatz zu der modernen sinnlich profanen Kunst, das Menschliche mit dem Göttlichen verbinde.³⁹²

³⁸⁸ M. Schrader, 2005, S.34.

³⁸⁹ Bemerkenswert erscheint, dass sich in Feuerbachs Aufzeichnungen eine Randnotiz findet, in der er unter der Überschrift „Michel Angelo (Poesie)“ den zweiten Teil des Madrigals Michelangelos „Per fido esempio“ ins Deutsche übersetzt aufführt: „Weh` Jedem, der vermessen & verblendet/Die Schönheit nieder zu den Sinnen reißt!/ Zum Himmel trägt sie den gesunden Geist./Doch wen uns Gott nicht seine Gnade sendet/Kans unserm schwachen Auge nie gelingen/Vom Sterblichen zum Göttlichen zu dringen. (Vermächtnis, 1992, S.127.)

³⁹⁰ Briefe, 1911, Bd. II, S.210.

³⁹¹ Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass die beschriebene charakteristische Profilansicht griechischer Plastiken des 4. Jahrhunderts v. Chr. einen geschlechts-unspezifischen Idealtypus bildete, der sowohl weibliche, als auch männliche Figuren auszeichnete.

³⁹² Vgl. M. Schrader, 2005, S.29.

12. Schlussbetrachtung

Wie Hoberg konstatiert, zählt das Verhältnis zwischen Feuerbach und seinem Modell Nanna „zu den berühmtesten und inspiriertesten der Kunstgeschichte...“.³⁹³ Hinsichtlich Feuerbachs Modellbehandlung kann tatsächlich von einer obsessiven Verehrung gesprochen werden, die, wie die vorliegenden Bildanalysen offenbaren, in entscheidender Weise die Malerei seiner reifen Schaffensperiode bestimmt hat. Auch aus Feuerbachs Briefen geht der besondere Stellenwert, den der Maler seinem Modell beimaß, hervor. Leider sind aus seiner römischen Schaffenszeit nur sehr wenige erhalten geblieben, da eine Vielzahl an schriftlichen Zeugnissen von Henriette vernichtet wurde. Seine Stiefmutter betrachtete mit Skepsis und Missfallen das Verhältnis zu Anna Risi und machte ihm Vorwürfe wegen des verschwenderischen Lebensstils, den er seinem Modell ermöglichte.³⁹⁴ Feuerbach wies jedoch alle mütterlichen Vorhaltungen zurück und verteidigte seine Beziehung zu Nanna, der er, wie er schreibt, seine „...besten Ideen verdanke...“ und die für seine Kunst „unentbehrlich“ geworden sei.³⁹⁵

Interessanterweise gibt der Dichter Viktor von Scheffel, der Feuerbach nach Venedig begleitete, in seinem Reisebericht aus dem Jahre 1855 eine Aussage des Malers wieder, die dieser im Hinblick auf das Verhältnis zu Frauen getätigt haben soll. Wie Scheffel schreibt, war Feuerbach der Ansicht, „...daß ein Künstler eigentlich nur eine Frau haben darf, die als Ausdruck und Vollendung der Schönheit ihn umschwebt wie ein stetes Ideal, immer neue Glut anfachend, wenn der Funke der Begeisterung im scharfen Luftzug des Lebens zu erlöschen droht.“³⁹⁶ Die Forschung geht jedoch überwiegend davon aus, dass es sich bei dieser Textpassage um eine reine Fiktion Scheffels handle, die seine eigenen idealistischen Vorstellungen widerspiegelt und weniger Gedanken des Malers.³⁹⁷

Wie am Beispiel der Iphigenie verdeutlicht, sollte Nanna jedoch tatsächlich zur größten Inspirationsquelle für den Maler werden und seine künstlerische Entwicklung entscheidend beeinflussen. Bereits Allgeyer verwies auf die herausgehobene Bedeutung Anna Risis für

³⁹³ A. Hoberg, 1987, S.239.

³⁹⁴ Aufgrund der äußerst ablehnenden Haltung Henriettes gegenüber dem Verhältnis ihres Sohnes zu seinen beiden römischen Modellen ist die bedeutsame Rolle, welche diese beiden Frauen im Leben und in der Kunst des Malers spielten in dem von ihr editierten „Vermächtnis“ negiert, ein Umstand den bereits Hartwig bedauerte. (Vgl. P. Hartwig, 1904, S.4.)

³⁹⁵ Briefe, 1911, Bd. II, S.94.

³⁹⁶ J. V. Scheffel, o. J., S.170.

³⁹⁷ Zeller führt in diesem Zusammenhang an, dass sich in den schriftlichen Hinterlassenschaften Feuerbachs angeblich keine entsprechenden Aussagen finden ließen. (Vgl. M. Zeller, 1976, S.54.) Auch der Umstand, dass Feuerbach immer wieder Heiratspläne verfolgte, um sich auf diese Weise finanziell abzusichern, spricht nach Ansicht Zellers gegen die Suche nach „...einer beflügelnden Muse...“. (M. Zeller, 1976, S.54.) In diesem Zusammenhang muss aber angemerkt werden, dass Feuerbach diese Heiratsabsichten erst nach dem Verlust seines Modells Nanna äußerte. (Vgl. Briefe, 1911, Bd. II., S.28/ S.244/S.214/S.392/S.403.)

die Kunst Feuerbachs, da, wie er schreibt, „die Wandlung Feuerbachs auf das Stilvolle und Große [...] unmittelbar an diese Frau an[knüpft]. Hehre Gestalten, die bis dahin nur halb traumhaft seine Seele bewegt hatten, gewannen durch sie unwiderstehliche Gewalt über sein Dichten, Denken und Dasein...“.³⁹⁸ Feuerbach scheint durchaus bewusst gewesen zu sein, dass er sich hinsichtlich seiner Modell-Obsession in einer großen Tradition bewegte. Bezüglich seines Verhältnisses zu Nanna äußerte er in einem Brief an Henriette: „Gehe das Leben aller bedeutenden Menschen durch, so wirst Du finden, daß es so sein muß.“³⁹⁹ Er bezieht sich in diesem Kontext sehr wahrscheinlich auf verschiedene überlieferte Künstler-Modell-Beziehungen der Renaissance, die sich in ihrer inspirierenden Wirkungskraft im 19. Jahrhundert großer Popularität erfreuten.⁴⁰⁰ Auch Allgeyer bemerkte: „...so steht was sie dem Künstler war, in seiner Kunst geschrieben, in der sie fortdauern wird, wie Mona Lisa, Fornarina oder Lavinia.“⁴⁰¹ Durchaus besaß Nanna für Feuerbach die Bedeutung einer Muse, die ihn zur Umsetzung einer Vielzahl an Bildideen anregte und ausschlaggebende Bedeutung hinsichtlich der Ausbildung seines reifen Stils und der gesteigerten Produktivität des Künstlers in den frühen 1860er Jahren besaß.⁴⁰² Wie aus der vorliegenden Untersuchung hervorgeht, bilden insbesondere die Bildnisse Nannas einen werkzentralen Komplex innerhalb des Gesamtschaffens des Malers und sind für die besprochenen mythologischen Darstellungen von entscheidender Bedeutung. Es verwundert somit nicht, dass die sogenannten „Nanna Heroinen“ häufig in der Literatur in einem Atemzug mit seinen Hauptwerken, dem Gastmahl des Plato, Iphigenie und Medea genannt werden.⁴⁰³ Bemerkenswert ist darüber hinaus der Umstand, dass es eine Art „Gegentypus“

³⁹⁸ J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S.474.

³⁹⁹ Brief, 1911, Bd. II, S.94.

⁴⁰⁰ Zu nennen sind an dieser Stelle Raffaels Modell Fornarina oder auch La Gioconda Leonardos. Mildenerger verweist darauf, „daß man im 19. Jahrhundert mit seinem Interesse an lehrhaften Details, seinen häufig sehr auf Einzelpersonlichkeiten ausgerichteten historischen Fragestellungen, Modelle aus alten Kunstwerken gewissermaßen in einem umkehrenden Schaffensprozeß wieder herausfiltern wollte.“ In diesem „...intensive[n] Interesse an biographischen Umständen historischer Malermodelle“ erkennt Mildenerger die für das 19. Jahrhundert charakteristische Vergangenheitssehnsucht. Wie er schreibt, suchten die Künstler auf diese Weise „...einen individuell geprägten, ganz persönlichen Zugang zu vergangenen Zeiten.“ (H. Mildenerger, 1992, S.98.)

⁴⁰¹ J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S.474.

⁴⁰² Vogelberg führt gegen die Bedeutung Anna Risis als Künstlermuse den Umstand an, dass diese Funktion bereits durch seine Stiefmutter ausgefüllt worden sei und der Maler darüber hinaus auch keinerlei Interesse an seinem Modell als einem eigenständigen individuellem Wesen zeigte. (Vgl. G. M. Vogelberg, 2005, S.106.) Bezüglich des letzten Arguments muss jedoch angemerkt werden, dass das Desinteresse an Nannas Persönlichkeit die Bedeutung einer inspirierenden Muse nicht zwangsläufig ausschließt. Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass Henriette zweifellos der wichtigste Mensch in Feuerbachs Leben gewesen ist, eine künstlerisch anregende Wirkung hat sie jedoch nicht auf ihn ausgeübt. Wie Kupper bemerkt, ist sogar eher das Gegenteil festzustellen, da sie durch ihren „...biedermeierlichen Geschmack [...] jeden revolutionären Ausschlag in der Kunst verabscheute“ und somit vielmehr zu einer die Entwicklung des Sohnes hemmenden, „...ihn ständig moralisch beeinflussenden Instanz... avancierte.“ (D. Kupper, 1993, S.49.)

⁴⁰³ Vgl. C. Kleisch, 1992, S.6; E. Mai, 1990, S.271.

in seinem Oeuvre gibt, der eine deutliche Anlehnung an die Frauendarstellungen Raffaels aufweist. Es sind runde, liebevolle Gesichter von mädchenhafter Unschuld, die helles, meist blondes Haar besitzen und häufig frontal wiedergegeben sind. Dieser „Gegentypus“ taucht jedoch niemals in einem Gemälde mythologischen Inhalts auf, während Nannas, bzw. Lucias Züge sich auch in Historien literarischen Inhalts wie auch zum Teil in Genreszenen finden lassen. Dass für Feuerbach seine beiden Modelle mit den mythologischen Figuren seiner Bilder verschmolzen, lässt sich zudem aus einzelnen Textstellen erhaltener Briefe des Malers entnehmen, in denen er von seinen beiden Modellen häufig als „alte“ und „neue Iphigenie“ spricht.⁴⁰⁴

Wie aus den Bildanalysen hervorgeht, nahm Lucia zwar Nannas Platz ein, ihre Bedeutung für Feuerbachs künstlerisches Schaffen hat sie jedoch nie erreicht. Gegenüber Anna Risi wird sie in Allgeyers Biografie darum auch nur flüchtig erwähnt. Obgleich Nanna nur für die erste Fassung der Iphigenie Modell stand, ist ihr Name Synonym geworden für Feuerbachs mythologische Frauenfiguren. Bereits Hartwig wies auf die unterschiedliche Gewichtung der beiden Modelle hin, insofern als „die eine als die künstlerische Verwirklichung dessen, was in jener Zeit Feuerbachs Seele erfüllte, die andere wie ein trauriger Schatten“ erscheine.⁴⁰⁵

Feuerbachs intensive Auseinandersetzung mit seinem Modell Nanna ist als Versuch zu werten, Poesie, die sich mit seinem der Antike verpflichteten Schönheitsideal verknüpfte, als etwas der Vergangenheit Angehöriges in die prosaische Welt zu holen und durch die tatsächliche Gestalt der wirklichen Frau glaubwürdiges Leben einzuhauchen und damit überzeitliche Werke zu erschaffen. Programmatisch erscheint in diesem Zusammenhang die Feststellung des Malers: „Kunst muß griechisch empfunden werden, das ist das einzig stille Leben, was noch über die Gräber hinausdauert.“⁴⁰⁶ Wie unter Punkt 10.4 ausführlich erläutert, stellte Nanna für ihn die Inkarnation antiker Schönheit dar. In diesem Sinne konnte sie tatsächlich für ihn die fleischgewordene Personifikation der Poesie bilden. In Unnahbarkeit, vom Betrachter abgerückt und isoliert verharrend, wird sie in seinen Bildern zum Boten einer verlorenen Welt, die sich uns letztendlich verschließt. Wie Leitmeyer bemerkt, werden ihre Darstellungen zum „...Spiegel seines Verlangens nach einer fernen Welt.“⁴⁰⁷ Die Trauer um die vergangene Antike bildete somit nicht nur für die Umsetzung des Iphigenie-Themas, sondern generell für seine mythologischen Arbeiten einen

⁴⁰⁴ Briefe, 1911, Bd. II, S.225.

⁴⁰⁵ P. Hartwig, 1904, S.8.

⁴⁰⁶ Briefe, 1911, Bd. I, S.511.

⁴⁰⁷ W. Leitmeyer, 2002, S.23.

grundlegenden Aspekt. Wie Theissing aufzeigt, empfand Feuerbach die Vergangenheit „...nicht als Voraussetzung der Gegenwart und damit als Faktor der Zeitlichkeit [...], sondern als Etwas-Für-Sich, als Etwas-Ganz-Anderes.“⁴⁰⁸ Dies visualisiert er in seinen weiblichen Figurationen, denen, wie der Maler selbst betonte, die Dialektik des „Festen und Unberührbaren“ zugrunde liegt.⁴⁰⁹ So unerreichbar und fern wie sein Ideal, wie die Poesie der Antike in der prosaischen Gegenwart, werden die Frauen ins Monumentale gesteigert und unnahbar entrückt. Die Zurückdrängung des Narrativen, zugunsten einer Fokussierung auf die Befindlichkeit der Einzelfiguren und somit die Konzentration auf das Seelische strebte er an. Feuerbach spricht diesbezüglich immer wieder in seinen Briefen von der „Reinheit des Seelenausdrucks“ oder auch vom „Seelenton“ der Dargestellten.⁴¹⁰ Dieses Bestreben ist, wie dargelegt, keineswegs als Wunsch nach bildlicher Fixierung der einzigartigen Individualität der Person zu werten, sondern, insofern als er Seele mit Poesie gleichsetzt, bzw. die beiden Vokabeln synonym verwendet, auf sein Poesie-Ideal bezogen.⁴¹¹

Die poetische Kunst bleibt ein Leben lang in seinem Schaffen bestimmendes ästhetisches Ziel. In der dargelegten Verknüpfung des Poesiebegriffs mit der Vorstellung göttlich-überzeitlicher Vollkommenheit, gewinnt dieser eine Art religiöse Dimension für Feuerbach. In diesem Kontext wird das geradezu manische Kreisen um sein Modell Nanna erklärbar; sie war mehr für ihn als eine Muse, sie war ein Medium.

Im Unterschied zu dem vielfach in den Untersuchungen des Verhältnisses von Maler und Modell festgestellten männlichen Blick auf die Frau als Objekt der Begierde, sind Feuerbachs Darstellungen nicht von viriler Potenz geprägt. Sein Interesse richtet sich nicht auf die Schaffung einer idealen Frauenschönheit, sondern vielmehr spiegelt seine Modellbehandlung die Idee des Idealbildes des Menschen wieder. Dieses Bestreben kündigte sich, wie gezeigt werden konnte, bereits in den Bildnissen Nannas an und tritt im Verlauf der Arbeit mit seinem zweiten Modell Lucia deutlich zu Tage. Interessant erscheint in diesem Bezug die Überlegung Mildenbergers, den „dieser fast metaphysische Rapport [...] in ganz subjektiver Ausdeutung an den traditionellen Topos der Museninspiration als Liebesbeziehung“ erinnert und darauf verweist, dass „im spekulativen Neuplatonismus bei Ficino [...] Eros magister artium et gubernator [ist], er vermittelt zwischen der göttlichen und menschlichen, der intelligiblen und sinnlichen Welt.“⁴¹² Dass Feuerbach sich mit dem Ge-

⁴⁰⁸ H. Theissing, 1967, S.69.

⁴⁰⁹ Feuerbach, zitiert nach E. Mai, 1990, S.272.

⁴¹⁰ Briefe, 1911. Bd. II, S.288.

⁴¹¹ Briefe, 1911, Bd. I, S.93.

⁴¹² H. Mildenberger, 1992, S.100.

dankengut des Neuplatonismus auseinandersetzte und dieses seine eigenen Vorstellungen beeinflusste, erscheint durchaus denkbar. Auf die Vorbildlichkeit der Kunst Michelangelos sei in diesem Zusammenhang nochmals hingewiesen.

Im Zuge seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Physiognomie seiner geliebten Nanna gewann das Modellstudium, wie unter Punkt 10.3 erläutert, einen neuen immanenten Stellenwert innerhalb des künstlerischen Arbeitsprozesses und wurde neben die Leitbilder der Antike und der Renaissance-Vorbilder gestellt. Wie Mai feststellt, entwickelte sich „die Natur als leibhaftig erfahrene Wirklichkeit vor Ort und im Atelier [...] zu Feuerbachs zweiter Säule neben dem Studium der Antike und der alten Meister.“⁴¹³ Ganz im Sinne seines Vaters nach dessen Ansicht die antike Kunst die harmonische Verknüpfung von Natur, Schönheit und Ideal verkörperte, strebte auch Feuerbach in seinen eigenen Werken nach der Verbindung dieser drei Merkmale, da nur auf diese Weise wahrhaftige Kunst erschaffen werden könne.⁴¹⁴ Vor diesem Hintergrund sei angemerkt, dass Ecker Feuerbach sogar als „...einen Maler des poetischen Realismus“ bezeichnet.⁴¹⁵ Obgleich die Verwendung des Begriffs „Realismus“ in Bezug auf Feuerbachs Schaffen, wie bereits dargelegt, äußerst problematisch, bzw. unzutreffend erscheint, veranschaulicht dieser Versuch einer Benennung der Kunstaussprägung des Malers zum einen den wahrnehmbaren hohen Stellenwert, den die Naturanschauung für Feuerbach einnahm, zum anderen die Schwierigkeit, diese einzuordnen. Dieser Aspekt schlägt sich auch in der bis heute in der Forschung bestehenden Unklarheit der Zuschreibungen des Malers zu einer bestimmten Stilrichtung nieder. Wie Kupper es formuliert „...gehört [es] zu den Eigentümlichkeiten der Feuerbach-Rezeption, dass es bis heute keine einheitliche Einordnung seines Werks in den Wertekanon der Malerei des 19. Jahrhunderts gibt.“⁴¹⁶ Die Vermengung von romantischen Vorstellungen und idealistischen kunsttheoretischen

⁴¹³ E. Mai, 1987, S.91.

⁴¹⁴ Vgl. M. Hofmann, 2002, S.59. Entscheidend hat Feuerbach auch seine Ausbildungszeit in Düsseldorf hinsichtlich der von Schadow propagierten Dialektik zwischen Imagination und Naturanschauung geprägt. Allerdings maß Feuerbach gegenüber Schadow dem Naturstudium einen höheren Stellenwert innerhalb des Schaffensprozesses zu. Wie unter Punkt 3.1 dargelegt, war Schadow der Ansicht, dass ein Kunstwerk „...eine verwirklichte Idee [ist], fehlt die ideale Vorstellung, so verdient es nicht den Namen eines solchen, fehlt aber die naturgemäße Wirklichkeit, so bleibt es mindestens ein unvollkommenes Kunstwerk.“ (W. Schadow, 1854, S.82.) Feuerbach schrieb hingegen in einem Brief aus dem Jahre 1858: „Der deutsche Künstler fängt mit dem Verstande und leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden und benutzt die Natur nur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt, auszudrücken; dafür rächt sich nun die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werk den Stempel der Unwahrheit auf. Der Grieche und der Italiener macht es umgekehrt, er weiß, daß nur das Reale die größte Poesie ist, er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er bildet, schafft, geschieht das Wunder, was wir Kunstwerk nennen, der Idealismus wird zur Wahrheit, und die Wahrheit ist die Poesie.“ (Feuerbach, zitiert nach E. Bratke/H. Schimpf, 1980, S.8.)

⁴¹⁵ J. Ecker, 2002, S.53.

⁴¹⁶ D. Kupper, 2002, S.81.

Dogmen in der Tradition Winkelmanns sowie der Annäherung an das Ideal der antiken Kunst, bei gleichzeitiger Abhängigkeit von der Realpräsenz seines Modells, bereiten der Forschung bis heute Kopfzerbrechen. In Folge dessen wird er von den einen als Neoklassizist, von den anderen als Romantiker, als Idealist oder sogar als Symbolist bezeichnet, ohne jedoch sich mühelos einer Stilausprägung einfügen zu lassen - zumal die Begriffe Neoklassizismus und Idealismus hinsichtlich ihrer Definition bereits selbst als problematisch zu bezeichnen sind. Als eine Art Kompromiss oder Notbehelf erscheint seine Zuordnung zum Kreis der Deutsch-Römer, die jedoch nicht das ganze Phänomen der Feuerbachschen Malerei zu fassen vermag.

Die analytische Auseinandersetzung mit Feuerbachs reifen Werken mythologischen Inhalts offenbarte starke Redundanzen, welche aus der konsequenten Anwendung kunst-ästhetischer Prinzipien resultiert, so dass tatsächlich, wie Mai es formuliert, von „späten Programmbildern geradezu kunsttheoretischen Stils“ gesprochen werden kann.⁴¹⁷ Feuerbachs Kunst gilt bis heute als Paradebeispiel einer strengen Manier, getragen von großen Idealvorstellungen. Als Inbegriff bildungsbürgerlicher Vorstellungen und humanistisch-literarischer Ideale stand sie, wie Allgeyer bemerkt, bereits zu Lebzeiten des Malers „nicht in Rapport mit der Zeit, mit dem Leben“.⁴¹⁸ Auch Hofmann vertritt die Ansicht, dass Feuerbachs Werke „...das allgemein Wahre, Große, Heroische, Edle, Sittliche und die reine Schönheit [personifizieren].“⁴¹⁹

Eine neue Perspektive der Feuerbach-Rezeption bietet Mais Beurteilung, der sich dezidiert mit der Frage der Modernität der Arbeiten Feuerbachs beschäftigte und konstatiert, dass Feuerbach „...objektiv um die Wiedergewinnung großer Figurenmalerei, um die Grundlagen altmeisterlicher Kunst und um eine zeitgenössisch angemessene, wenn auch historische, allegorisch oder ideell überhöhte und eingekleidete Thematik bemüht gewesen ist.“⁴²⁰ Die Erneuerung der Historienmalerei war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein bedeutsames, um nicht zu sagen nationales Anliegen in den deutschen Kunstakademien. Auch Feuerbach strebte nach der Schaffung von „Historienbilder[n] großen Stils“ und der Erneuerung der Grand-peinture, wenn auch in recht individueller Ausprägung und unter vehementer Ablehnung dekorativer und illustrativer Geschichtsdarstellung.⁴²¹ Wie Mai feststellt, ging es ihm „...nicht um die Realisierung abstrakten Ideals, ihm ging es um die

⁴¹⁷ E. Mai, 1987, S.81.

⁴¹⁸ J. Allgeyer, 1904, Bd. I, S.216.

⁴¹⁹ M. Hofmann, 2002, S.59.

⁴²⁰ E. Mai, 1987, S.82.

⁴²¹ J. Allgeyer, 1904, Bd. II, S.34.

Wirklichkeit der Kunst in und aus sich selbst“ und auch Nanna war „...Idee und auch Natur, Vorstellung und Wirklichkeit, nicht Kunstfigur, sondern ganz konkret.“⁴²²

Als rückgewandte, leblose Bildungskunst wurde Feuerbachs Werk lange Zeit abgestempelt und aufgrund seiner nicht in die Zukunft weisenden Rolle wird er bis heute vielfach in der Forschung als gescheitert bewertet.⁴²³ Mangelnde Nachfolge und zukunftsweisende Bedeutung können jedoch nicht die einzigen Kriterien der Bewertung der Qualität des Werkes eines Malers bilden. Es sei dahingestellt, ob Feuerbach wirklich als gescheitert zu bezeichnen ist. In jedem Fall hat er mit der zweiten Fassung der Iphigenie, insofern, als er in dieser eine fundamentalen Stimmung des Menschen - die Sehnsucht ins Bild gebannt hat, ein Werk von überzeitlicher Wirkung geschaffen, das bis heute zu berühren vermag.

⁴²² E. Mai, 1990, S.272.

⁴²³ Vgl. M. Annibali, 2002, S.67; D. Kupper, 1993, S.10; M. Volpi, 1985, S.350.

13. Literaturverzeichnis

Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach, hrsg. v. Carl Neumann, 2 Bd., Berlin/Stuttgart 1904.

Andree, Rolf: Arnold Böcklin, München 1977.

Annibali, Manuela: Feuerbach und die Antike, in: Anselm Feuerbach, Ausstkat. Speyer 2002, S.63-68.

Arndt, Marianne: Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs, Studien zur Bildentwicklung, Diss., Bonn 1968.

Anders, Stefanie: Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs, in: Anselm Feuerbach, Ausstkat. Speyer 2002, S.75-80.

Bandmann, Günter: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln/Opladen 1960.

Baumgart, Fritz: Idealismus und Realismus – 1830-1880, Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft, Köln 1975.

Baumgart, Fritz: Vom Klassizismus zur Romantik 150-1832, Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Aufklärung, Köln 1974.

Becker, Wolfgang: Paris und die deutsche Malerei 1750-1840, Passau 1971.

Blochmann, Georg M.: Zeitgeist und Künstlermythos, Untersuchungen zur Selbstdarstellung Deutscher Maler der Gründerzeit – Marées – Lehnbach – Böcklin – Makart – Feuerbach, Münster 1991.

Börsch-Supan, Helmut: Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, 1760-1870, München 1988.

Bratke, Elke/Schimpf, Hans: Anselm Feuerbach, in: Kunst und Künstler im Rheinland, Nr.8, Koblenz 1980.

Bringmann, Michael: Ein erträumter Lorbeerkranz und die Flohstiche der Realität, in: Anselm Feuerbach, Gemälde und Zeichnungen, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 1976, S.64-98.

Brosi, Sibylle: Der Kuß der Sphinx, Weibliche Gestalten nach griechischem Mythos in Malerei und Graphik des Symbolismus, Münster/Hamburg 1992.

Celebonovic, Aleksa: Bürgerlicher Realismus, Die Meisterwerke der Salonmalerei, Berlin, 1974.

Christoffel, Ulrich: Anselm Feuerbach, München 1944.

Ecker, Jürgen: Poesie und Vernunft, in: Anselm Feuerbach, Ausst. Kat. Speyer 2002, S.31-56.

Ecker, Jürgen: Anselm Feuerbach, Leben und Werk, München 1991.

- Von Einem**, Herbert: Gedanken zu Anselm Feuerbach und seiner „Iphigenie“, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 18., Berlin 1964, S. 127-140.
- Von Einem**, Herbert: Die Kunst Anselm Feuerbachs, in: Das Feuerbachhaus, Heft 2, Speyer 1982.
- Von Einem**, Herbert: Anselm Feuerbachs „Orpheus und Eurydike“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd.36, 1974, S.295-310.
- Falkner v. Sonnenburg**, Hubertus: Die antike Mythologie in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Diss, München 1952.
- Fiedler**, Conrad: Schriften über Kunst, hrsg. v. H. Konnerth, München 1913.
- Floerke**, Gustav: Zehn Jahre mit Böcklin, München 1901, S.127.
- Gahtgens**, Thomas/**Fleckner**, Uwe: Historienmalerei, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. I, Berlin 1996.
- Gerstenberg**, Kurt: Die grossen Deutschrömer und der Geist der Antike, Offenbach a.M. 1955.
- Gross**, Friedrich: Verkünderin der Schönheit, in: Eva und die Zukunft, Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hrsg. v. Werner Hofmann, München 1986, S.97-124.
- Gross**, Friedrich: Drei Frauen, in: Eva und die Zukunft, Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hrsg. v. Werner Hofmann, München 1986, S.283-302.
- Gross**, Friedrich: Fron oder Aufbruch, in: Eva und die Zukunft, Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hrsg. v. Werner Hofmann, München 1986, S.345-435.
- Hagen**, Rose-Marie/Rainer: Meisterwerke im Detail, Bd. II, Köln 2005.
- Hamann**, Richard: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Bd.I., Leipzig 1914.
- Hamann**, Richard/**Hermand**, Jost: Gründerzeit, in: Epochen der deutschen Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, München 1971.
- Härtl-Kasulke**, Claudia: Karl Theodor Piloty, Diss., München 1991.
- Hartwig**, Paul: Anselm Feuerbachs Medea, Lucia Brunacci, Leipzig 1904.
- Heilmann**, Christoph: Einleitende Anmerkungen zur Kunst der Deutsch-Römer, in: „In uns selbst liegt Italien“ – Die Kunst der Deutsch-Römer, hrsg. von Heilmann, Christoph, München 1987, 11-18.
- Hilaire**, Michel: Cabanel, neu gesehen, in: Alexandre Cabanel - die Tradition des Schönen, hrsg. v. Andreas Blühm, Ausst. Köln Wallraf-Richartz Museum, München 2011, S.10-23.
- Hillebrand**, Karl: Unser Verhältnis zur Kunst, in: Abendländische Bildung, München 1924.

- Hoberg**, Annegret: Anselm Feuerbach – Katalogteil, in: „In uns liegt Italien“ – Die Kunst der Deutsch-Römer, hrsg. v. Christopher Heilmann, München 1987, S.230-278.
- Hofmann**, Mira: Feuerbachs Verhältnis zur antiken Kunst, in: Anselm Feuerbach, Ausstkat. Speyer 2002, S.57-62.
- Hofmann**, Werner: Das irdische Paradies, 2. Aufl., München 1974.
- Hopp**, Gisela: Drei Frauen, Katalogbeitrag zu Anselm Feuerbach, in: Eva und die Zukunft, Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hrsg. v. Werner Hofmann, München 1986, S.294-295.
- Kaschnitz**, Marie Luise: Franz Grillparzer, Medea, Dichtung und Wirklichkeit, Frankfurt/Berlin 1966.
- Keisch**, Claude: Anselm Feuerbachs 'Gastmahl', Ausst. Kat. Der Alten Nationalgalerie in Berlin, Berlin 1992.
- Kepezis**, Ekaterini: Medea in der Bildenden Kunst vom Mittelalter zur Neuzeit, in: Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte, Bd. 305, Frankfurt a. M. 1997.
- Von Knorre**, Eckhard: Katalogteil, in: Anselm Feuerbach, Gemälde und Zeichnungen, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 1976, S.155-193.
- Körner**, Hans: Eduard Manet - Dandy - Flaneur – Maler, München 1996.
- Krauss**, Heinrich/**Uthemann**, Eva: Was Bilder erzählen, Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum, 5. Aufl., München 2003.
- Kupper**, Daniel: Julius Allgeyer und der Streit um den Feuerbach-Nachlass, in: Anselm Feuerbach, Ausstkat. Speyer 2002, S.81-87.
- Kupper**, Daniel: Anselm Feuerbachs „Nanna mit Fächer“, Zur Entstehung eines Erotikons, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung Baden-Württemberg, Bd.42, Berlin 2005, S.117-138.
- Kupper**, Daniel: Bemerkungen zu Anselm Feuerbachs „Mandolinenspieler“ , in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 45, 2008, S.87-96.
- Kupper**, Daniel: Anselm Feuerbach, Reinbek 1993.
- Kupper**, Daniel [Hrsg.]: Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“, Die originalen Aufzeichnungen, in: Quellen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd.2, Berlin 1992.
- Lee**, Sidney: Edward VII., A Biography 1844-1901, Bd. I, London 1925.
- Lehmann**, **Doris**: Historienmalerei in Wien, Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Köln 2011.
- Leitmeyer**, Wolfgang: Anselm Feuerbach – Ein Leben, in: Anselm Feuerbach, Ausstkat. Speyer 2002, S.13-30.

- Lenz**, Christian: Katalog, in: Arnold Böcklin, Ausst. Kat. München, hrsg. v. der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Heidelberg 2001, S.140-332.
- Lenz**, Christian [Hrsg.]: Adolf Friedrich Graf von Schack, Kunstsammler, Literat und Reisender, München 1994.
- Leppien**, Rudolf: Anselm Feuerbach aus ärztlicher Sicht. Ein Psychogramm, in: Anselm Feuerbach, Gemälde und Zeichnungen, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 1976, S.42-50.
- Linnebach**, Andrea: Arnold Böcklin und die Antike – Mythos, Geschichte, Gegenwart, München 1991.
- Locher**, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005.
- Mai**, Ekkehard: die deutsche Kunstakademie im 19. Jahrhundert, Künftlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Böhlau 2010.
- Mai**, Ekkehard: Klassizismus – Historismus, Feuerbachs 'historische Kunst', in: Historienmalerei in Europa, Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hrsg. v. Ekkehard Mai, Mainz a. R. 1990, S.263-274.
- Mai**, Ekkehard: Im Widerspruch zur Zeit oder von der Tragik der Ideale. Feuerbachs Kunstentwürfe, in: „In uns liegt Italien“ - Die Kunst der Deutsch-Römer, hrsg. v. Christopher Heilmann, München 1987, S.80-97.
- Märker**, Peter: Nachahmung und Vorstellung der Wirklichkeit. Zu Feuerbachs und Böcklins zeichnerischem Verhalten, in: „In uns liegt Italien“ - Die Kunst der Deutsch-Römer, hrsg. v. Christopher Heilmann, München 1987, S.111-119.
- Meier-Graefe**, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. II, München 1914.
- Mildenberger**, Hermann: Vittoria Caldoni und der Kult des Modells im 19. Jahrhundert, in: Künstlerleben in Rom, Bertel Thorvaldsen - Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Ausstkat., Nürnberg 1991, S.95-103.
- Muthmann**, Friedrich: Alkibiades und Agathon, Über die antiken Grundlagen von Anselm Feuerbachs Gastmahl des Plato, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr.14, Berlin, 1951.
- Pecht**, Friedrich: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Bd. I., Nördlingen 1877-1885.
- Prettejohn**, Elizabeth: Frederic Leightons Klassizismus, in: Frederic Lord Leighton, 1830-1896 – Maler und Bildhauer der viktorianischen Zeit, hrsg. v. Margot Th. Brandlhuber, Michael Buhrs, München/Berlin/London/New York 2009, S.31-77.
- Prettejohn**, Elizabeth: Morality versus aesthetics in critical interpretations of Frederic Leighton, in: Burlington Magazine 138, 1996, S.79-86.

- Reuter**, Astrid: Der Weg in den Wahnsinn: Hamlet, Medea, Gretchen (Katalogteil), in: Eugène Delacroix, Ausst. Kat. Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2003.
- Richter**, Burkhard: Katalogteil, in: Anselm Feuerbach, Gemälde und Zeichnungen, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 1976, S.155-193.
- Roeske**, Kurt: Die verratene Liebe der Medea, Text, Deutung, Rezeption der Medea des Euripides, Würzburg 2007.
- Scheffler**, Karl: Feuerbach, in: Kunst und Künstler, IV, 1906, S.449-507.
- Schick**, Rudolf: Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin, hrg. v. H. von Tschudi, Berlin 1901.
- Schmidt**, Katharina: Non omnis moriar, eine Einführung zu Arnold Böcklin, in Arnold Böcklin, Ausst. Kat. München, hrsg. v. der Bayrischen Staatsgemäldesammlung, Heidelberg 2001, S.11-22.
- Schmied**, Wieland: Vollendung und Unendlichkeit, in: Harenberg – Museum der Malerei, hrsg. v. Wieland Schmied, 2. verb. Aufl., Dortmund 2002, S.436-489.
- Schrader**, Monika: Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“, Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winkelmann, (Mendelsohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Hildesheim 2005.
- Schröder**, Bruno: Feuerbach und die Antike, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 45, Berlin 1924, S.85-111.
- Seifert, Helene**: Anselm Feuerbach und die Antike, Neue Betrachtungen, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd.31, o. O. 1994, S.85-108.
- Sichtermann**, Hellmut: Kulturgeschichte der Klassischen Archäologie, München 1996.
- Theissing**, Heinrich: „Die Ewigkeit der Kunst“ – Zu Anselm Feuerbachs Schaffen und Denken, in: Anselm Feuerbach, Gemälde und Zeichnungen, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 1976, S.64-98.
- Tucholski**, Barbara Camilla: Friedrich Wilhelm von Schadow, 1789-1862, Künstlerische Konzeption und poetische Malerei, Diss., Bonn 1984.
- Vey**, Horst: Einleitung, in: Anselm Feuerbach, Gemälde und Zeichnungen, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 1976, S.7-15.
- Vogelberg**, Gabriele Maria: Künstler und Modell – Zwischen Imagination und Wirklichkeit, Frankfurt a. M., 2005.
- Voigtländer**, Emmy: Anselm Feuerbach. Versuch einer Stilanalyse, Leipzig 1912.
- Volpi**, Marisa: Anselm Feuerbach in Rom und Latium: das Italien der Deutsch-Römer, in: Anselm Feuerbach, Ausstkat. Speyer 2002, S.69-74.

Volpi, Marisa: Imagination und Wirklichkeit in den Landschaften der Deutsch-Römer, in: „In uns selbst liegt Italien“ – Die Kunst der Deutsch-Römer, hrsg. von Heilmann, Christoph, München 1987, S.120-132.

Wallace, William E.: Michelangelo, Skulptur – Malerei – Architektur, Köln 1999.

Warncke, Carsten: Anselm Feuerbachs poetische Sendung, Über die Modernität eines Idealisten, in: Iconographia, Anleitung zum Lesen von Bildern, München 1990.

Wesenberg, Angelika: Böcklin und die Reichshauptstadt, in Arnold Böcklin, Ausst. Kat. München, hrsg. v. der Bayrischen Staatsgemäldesammlung, Heidelberg 2001, S.75-88.

Wranek, Kathrin: Nanna Risi, Von der Verführungskraft eines römischen Künstlermodells, in: Viaggio in Italia - Künstler auf Reisen 1770-1880, München/Berlin 2010, S.236-243.

Zelger, Franz: Katalog, in Arnold Böcklin, Ausst. Kat. München, hrsg. v. der Bayrischen Staatsgemäldesammlung, Heidelberg 2001.S,140-332.

Zelle, Karl-Günter: Zur Ikonographie von Anselm Feuerbachs Medea, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 70, München/Berlin 2007.

Zeller, Michael: Zur Rekonstruktion eines Mythos. Anselm Feuerbach in seinen Briefen und Aufzeichnungen, in: Anselm Feuerbach, Gemälde und Zeichnungen, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 1976, S.51-63.

12 Quellenverzeichnis

Euripides: Medea, griechisch/deutsch, übers. u. hrsg. v. Karl Heinz Eller, Stuttgart 2002.

Euripides: Iphigenie in Aulis, übers. v. J. J. Donner, Stuttgart 2008.

Euripides: Iphigenie bei den Taurern, übers. von J. J. C. Donner, neubarb. von Curt Woyte, Nachwort u. Anm. von Hans Strohm, Stuttgart 2007.

Feuerbach, Joseph Anselm: Der Vatikanische Apoll. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen, o. O. 1833.

Feuerbach, Joseph Anselm: Der Vatikanische Apoll. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen, Stuttgart 1855.

Feuerbach, Henriette [Hrsg.]: Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach, Wien 1882.

Feuerbach, Anselm: Briefe, Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter, hrsg. v. Guido Kern und Hermann Uhde-Bernays, 2 Bd., Berlin 1911.

Goethe, Johann Wolfgang: Iphigenie auf Tauris, hrsg. v. Joachim Angst u. Fritz Hackert, Stuttgart 2007.

Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica*, Lateinisch/Deutsch, übers. und mit einem Nachw. hrsg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2008.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

Ovid: *Metamorphosen*, hrsg. u. überst. Von Hermann Breitenbach, Zürich 1958.

Ovid: *Heroiden*, lateinisch/deutsch, hrsg. v. Walter Gerlach, 2 Aufl. o. O. 1952.

Pecht, Friedrich: *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen*, Bd.3 Nördlingen 1877-84.

Reber, Franz, unter Mitwirkung von Friedrich Pecht: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. III, Leipzig 1884.

Schadow, Wilhelm: *Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers*, in: *Berliner Kunstblatt* 1, Berlin 1828, S. 264–273.

Schadow, Wilhelm: *Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben*, Berlin 1854.

Von Scheffel, Victor: *Gedenkbuch über stattgehabte Einlagerung auf Castell Toblino im Tridentinischen*, In: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Stuttgart o. J., S.170.

Winkelman, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, in *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. I, Straßburg 1962, S.1-44.