Rhein, Karin. „Künstler-Kult“. In *Genie Idol Star: Verehrung im 19. Jahrhundert*, von Karin Rhein mit einem Beitrag von Veronika Zink, 174–195. Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2026. Ausst.Kat. GNM, Nürnberg. Heidelberg: arthistoricum.net, 2026. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1774.c26454.

7

Künstler-Kult

Schon vor dem 19. Jahrhundert repräsentierte der Künstler ein Idealbild des genialen, schöpferischen und außergewöhnlichen Menschen. In seiner Person sollten Kreativität, Bildung, technische Fähigkeiten und Originalität zusammenfinden, gepaart mit Freiheit und Persönlichkeit. Seine Aufgabe war die Erschaffung des Schönen und Bedeutsamen.

Mit dem 19. Jahrhundert fanden sowohl Konsolidierung als auch Wandel dieses Künstlerbildes statt. Die Konsolidierung bezog sich auf traditionelle Künstler-Mythen und Klischees, die durch Kunstkritik, Kunstgeschichte, Kunstsammler, Literaten und Literatinnen und viele Künstler und Künstlerinnen selbst immer wieder aufgegriffen wurden. Ursachen des Wandels waren die Verbürgerlichung der Gesellschaft und die Entwicklung neuer Infrastrukturen des Kunstmarktes. Diese umfassten regionale, nationale und internationale Ausstellungen, Kunstvereine, Galerien, teils spezialisierte Zeitungen und Zeitschriften, Künstler-Biografien und -Romane als Möglichkeiten zum Verkauf und zur Erzeugung von Aufmerksamkeit. Der Künstler und die Künstlerinnen mussten in diesem Geflecht versuchen, die eigene Wahrnehmung zu steuern. Für Erfolg und Überleben waren teils sehr bürgerliche, unternehmerische Fähigkeiten gefragt wie Innovation, Effizienz, Reaktion auf Nachfragen, Spezialisierung und Vermarktung. Franz von Lenbach (1836 – 1904) soll einen Neun- bis Zehn-Stunden-Arbeitstag gehabt haben, schuf etwa 4000 Gemälde, setzte die Fotografie als unterstützende Technik ein, pflegte geschickt seine Rolle im gesellschaftlichen Leben und repräsentierte mit Haus und Atelier.

In München waren 1890 um die 1000 Maler und Bildhauer tätig.[1] 1899 schrieb Alfred Lichtwark (1852 – 1914): „Es gab seit dem 2. Drittel des Jahrhunderts unendlich viel mehr Künstler, als das Leben brauchte."[2] Auf den großen Kunstausstellungen wurden teils über 3000 Werke gezeigt. Dabei galt es, sich von der Masse abzuheben – mit ungewöhnlichen Formaten, Motiven, einem unverkennbaren Stil oder auch mit der eigenen Persönlichkeit und Erscheinung. Die Selbstinszenierung nahm an Bedeutung zu. Selbstdarstellung in Selbstporträts, im eigenen (Schau-)Atelier, in Wohnung oder Künstler-Villa, Auftreten und Kleidungsstil spielten dabei eine Rolle. Verschiedene Künstlerrollen gewannen an Profil: der Künstlerfürst, der Bohemien, der Rebell, der Ästhet.

Galten einerseits bürgerliche Regeln für den Erfolg auf dem Kunstmarkt, so musste andererseits die Exponiertheit von der bürgerlichen Welt demonstriert werden. Das Publikum erwartete und respektierte radikalisierte Subjektivität bis hin zur Egomanie, Konventionsbruch, Außenseiter-

1 Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler: Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, 2. Aufl. (Suhrkamp, 2000), 128.
2 Alfred Lichtwarck, „Schlusswort zu den Böcklin-Ausstellungen in Berlin und Hamburg", in Ders. *Die Seele und das Kunstwerk* (Bruno und Paul Cassirer, 1899), 52.

tum, Exzentrik, selbst Wahn, obwohl dies auf die wenigstens Künstler zutraf. Es sah den Künstler als Projektionsfläche für eine Gegenwelt zum eigenen Leben, das durch Versachlichung, Nützlichkeits- und Vernunftdenken geprägt war. Der Künstler sollte diese Welt wieder verzaubern, Sehnsüchte aufgreifen, Regeln überschreiten.

Künstlerinnen spielten im 19. Jahrhundert noch eine eher randständige Rolle. 1882 lag ihr Anteil im Deutschen Reich bei 5,6 %, 1907 bei 13,4 %.[3] Sie hatten deutlich weniger Ausbildungs- und Entfaltungsmöglichkeiten und schafften kaum den angedeuteten Spagat zwischen schöpferischer Außergewöhnlichkeit und Vereinbarkeit mit den bürgerlichen Normen der Zeit.

Zeitweise brachte man im 19. Jahrhundert einzelnen Künstlern der Vergangenheit eine fast religiöse Verehrung entgegen – so Albrecht Dürer (1471–1528) und Raffael (1483–1520). Der Dürer-Kult lebte um 1800 mit der Romantik und Texten wie den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) auf. Dürer wurde dabei nicht allein als herausragender Künstler für seine Werke und Ideen verehrt, sondern erschien als Personifikation einer besseren Zeit und eines sich auszeichnenden ‚deutschen Volkes'. So heißt es bei Wackenroder: „Als Albrecht den Pinsel führete, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatze unseres Welttheils noch ein eigenthümlicher und ausgezeichneter Charakter von festem Bestand […]."[4] Der Dürer-Kult des 19. Jahrhunderts hatte eine identitätsstiftende Funktion in einer Zeit der Krisen und Umbrüche.

3 Ruppert, *Der moderne Künstler*, 155.
4 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers, von einem kunstsinnigen Klosterbruder* [ohne Verlag, 1797], 36.

Platz für den Großen Raffael, 1854/55

Adolph Menzel (1815 – 1905)

Gouache und Pastell auf Papier, auf Pappe aufgeklebt
H. 47,6 cm, B. 63,7 cm
Bezeichnet unten rechts: Menzel Berlin 1854
Provenienz: 1926 erworben von der Gemäldegalerie Carl Nicolai, Berlin, für die Stadt Nürnberg. – Seit 1974 als Leihgabe der Stadt Nürnberg im GNM.

GNM, Gm1753, Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen
Foto: GNM/Monika Runge

Menzels 1859 von ihm noch einmal überarbeitetes Gemälde illustriert eine im 19. Jahrhundert bekannte Künstler-Anekdote um den Renaissance-Maler Raffael und den Vorrang des Künstler-Genies selbst vor gekrönten Häuptern. Sie wird unter anderem in Johann David Passavants (1787 – 1861) *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* von 1839 geschildert (Bd. 1, S. 302).

Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen/König August III. von Polen (1696 – 1763) hatte 1753 unter großem Aufwand die *Sixtinische Madonna* erworben, die Raffael 1512/13 im Auftrag von Papst Julius II. (1443 – 1513) für die Kirche San Sisto in Piacenza gemalt hatte. Als das Gemälde im November 1754 in Dresden eintraf und in den Thronsaal getragen wurde, ergab sich als bester Platz zu seiner Betrachtung der Ort, an dem der Thron stand. Der Kurfürst soll der Geschichte zufolge sofort aufgesprungen und seinen Thron mit dem Ausruf „Platz für den grossen Raffael“ beiseite gerückt haben.

Mit den Romantikern lebte die Raffael-Verehrung um 1800 auf und hielt das Jahrhundert über an. Als die *Sixtinische Madonna* 1855 in den neueröffneten Semperbau in Dresden einzog, gab dies Anlass zu Menzels Werk, der die übermäßige Verehrung und Anekdote allerdings humoristisch wiedergab. Von dem bewunderten Gemälde sieht man wenig, die Madonna ist kaum zu erkennen. Das Augenmerk ruht auf der übertriebenen Reaktion des Kurfürsten – der, wie Menzel schrieb, „häusliche August III. in seiner augenblicklichen Function als Möbelschieber in Sachen eines Höheren“, so genannt in einem Brief vom 1. Juli 1859 an Adolf Schöll (1805 – 1882).

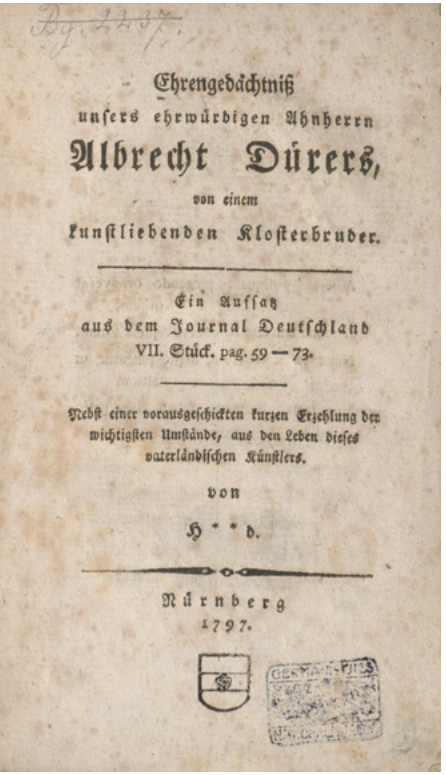
→ Brink 2005. – Pilz-Nürnberg 1935.

Kat. 109

Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers [...], 1797

H**d [Wilhelm Heinrich Wackenroder]
Ein Aufsatz aus dem *Journal Deutschland* VII. Stück. pag. 59–73

GNM, Dürer 8 Kc 179/4 [Kapsel]
Foto: GNM



Ehrengedächtniß
unsers ehrwürdigen Ahnherrn
Albrecht Dürers,
von einem
kunstliebenden Klosterbruder.

Ein Aufsatz
aus dem Journal Deutschland
VII. Stück. pag. 59 — 73.

Nebst einer vorausgeschickten kurzen Erzehlung der wichtigsten Umstände, aus den Leben dieses vaterländischen Künstlers.

von

H * * d.

Nürnberg
1797.

Während seines Studiums 1793 in Erlangen entdeckte der junge Wilhelm Heinrich Wackenroder auf Wanderungen die Stadt Nürnberg und Albrecht Dürer. 1797 entstanden daraus die bekannten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in denen insbesondere Raffael und Dürer als Ideale einer religiösen Malerei sowie als Idealgestalten und Vorbilder für Enthusiasmus und Inspiration, aber auch für Empfindung, Gefühl, Seele und Geist dargestellt werden. Wackenroder prägte damit Ideen der Romantik.

Schon 1796 war in der Zeitschrift *Deutschland* der Aufsatz *Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers, von einem kunstliebenden Klosterbruder* in Nürnberg gedruckt worden. Hier beschreibt Wackenroder den Nürnberger Maler als „Vater der deutschen Kunst“ und nationalen Stolz – es ist Dürer, „um dessentwillen es mir lieb ist, daß ich ein Deutscher bin.“ (S. 23) Er schildert Biografie, Äußeres, Charakter und Geist, Werke und Wirkungsstätten in Nürnberg. Die Dürerzeit erscheint als Inbild der Blütezeit Nürnbergs mit Zeitgenossen wie Hans Sachs, Adam Kraft, Willibald Pirckheimer. So heißt es etwa: „Gesegnet sey mir deine goldene Zeit, Nürnberg! Die einzige Zeit, da Deutschland eine eigene vaterländische Kunst zu haben sich rühmen konnte.“ (S. 47) Nürnberg und Dürer fungieren als Projektionsflächen für nationale und kulturelle Sehnsüchte.

Ankündigung einer Aufführung des Schauspiels *Albrecht Dürer* am 7. April 1828

Friedrich Campe, Nürnberg (Druck)

Einblattdruck
H. 43,0 cm, B. 26,0 cm

GNM, HB25327
Foto: GNM

NÜRNBERG, MONTAG DEN 7. APRIL 1828.

INTERIMS-THEATER AUF DER SCHÜTT.

AUSSERORDENTLICHE VORSTELLUNG

AUSSER DEN CYCLUS DER PRÄNUMERATION.

Zur Feier des Säculfestes

ALBRECHT DÜRERS

geb. am 20. Mai 1471, gest. am 6. April 1528.

Nach einer Symphonie von Beethoven

DEN ERSTEN MAI

Albrecht Dürer

EIN SCHAUSPIEL IN EINEM ACT VON A. W. GRIESEL.

PERSONEN.

ALBRECHT DÜRER . . . . . Herr Bell.
MARIA, seine Nichte . . . . . Dem. Lechner
ERHARD SCHÖN, sein Schüler . . . . . Herr Kaltofen.
MELCHIOR von Augsburg . . . . . Herr Wenzel.
ULRICH SCHOPPERUS, ein Maler . . . . . Herr Hartl.

Schauplatz: Albrechts Arbeitszimmer.

Nach einer Symphonie von Mozart

zum Beschluss

Noris Ihrem Dürer

EINE SCENE DER HULDIGUNG

gesprochen von M. v. Deinhardstein.

EINTRITTSPREISE.

Reservelogen: 1 fl. 12 Xr. Logen des Balcons: Eine Viertelkrone. Logengallerie: 36 Xr. Parterre: 30 Xr. Amphitheater: 12 Xr.

Die Kasse wird um 4 Uhr geöffnet.

Anfang 6 Uhr. Ende halb 8 Uhr.

Anlass der Aufführung von August Franz Wenzel Griesels (1783 – 1825) Schauspiel im Nürnberger Interims-Theater auf der Schütt war das „Säkularfest“ Albrecht Dürers, der 300. Todestag des am 6. April 1528 verstorbenen Künstlers. Unter dem bekannten Dürer-Monogramm heißt es auf der Ankündigung:

> Der DÜRER ist's! Mit Ehrfurcht nennt den Namen /
> Das deutsche Vaterland. / Er brach die Bahn; zur deutschen
> Kunst den Saamen [sic] / Den streute seine Hand.

Umrahmt wurde die Aufführung der „dramatischen Skizze“ durch eine Beethoven-Sinfonie, eine Mozart-Sinfonie und eine Huldigungsrede.

Das einaktige Schauspiel mit fünf Personen ist in Dürers Arbeitszimmer verortet. Dürers Nichte Maria und sein Schüler Martin (bei der Nürnberger Aufführung Erhard) bitten um den Segen Dürers für ihre Heirat. Der Künstler reagiert darauf erstaunlich kritisch, was sich schließlich als Prüfung des jungen Paares herausstellt. Der Haupthandlung sind die Besuche eines böhmischen Malers und eines jungen Mannes, der Künstler werden soll, beigesellt. Durch sie entspinnen sich Gespräche über Motivation und Bestimmung zum Maler-Beruf, über Ideal und Realität des Künstler-Standes. Zeitweise Zweifel an Dürer selbst enden in allgemeiner Anerkennung seiner Überlegenheit als Mensch und Künstler.

Kat. 111

Der Künstler mit seinen Söhnen vor der Büste Albrecht Dürers, 1828

Matthäus Christoph Hartmann (1791 – 1839)

Deckfarben auf Karton, goldene Einfassungslinie, grau lavierter Rand
H. 31,8 cm, B. 24,7 cm
Bezeichnet unten links: No 85; mittig: M. C. Hartmann, fecit 1828.

GNM, StN10545, Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen
Foto: GNM/Georg Janßen

Ehrfürchtig stehen die Kinder des Malers und Kupferstechers Matthäus Christoph Hartmann vor einer Monumentalbüste Albrecht Dürers, während ihr Vater von der Bedeutung des Künstlers zu erzählen scheint. Dieser, in einen antikisch drapierten Umhang gekleidet, erweist dem Ideal der Renaissance Respekt; der ältere Sohn Carl trägt den ‚altdeutschen Rock' als Zeichen nationaler Verbundenheit.

Die dargestellte Dürer-Büste orientiert sich an Arbeiten von entweder Ernst Mayer (1796 – 1844) oder Jakob Daniel Burgschmiet (1796 – 1858). Sie steht in einem Raum, der sich an die romanische Doppelkapelle der Nürnberger Burg anlehnt. Im Hintegrund öffnet sich ein Ausblick auf Dürerhaus, Neutorturm, Tiergärtnertorturm und den Stadtteil St. Johannis, in dem Dürers Grabstätte liegt.

Das kleine Gemälde stammt aus dem Dürer-Stammbuch, das am 6. April 1828 zum 300. Todestag Dürers in Nürnberg auf der Kaiserburg ausgestellt wurde.

→ Kosfeld 1992, Abb1, S. 5. – Nürnberg 1973, S. 82–84.

M. C. Hartmann, fecit 1828.

Kat. 112

Medaille auf die Errichtung des Albrecht Dürer-Denkmals in Nürnberg 1840

Ludwig Christoph Lauer (1817 – 1873, Medailleur)

Silber, geprägt
Dm. 3,1 cm
Umschrift Vs. ALBRECHT DÜRER GEB. 20 MAI 1471 GEST. 6 APRIL 1528;
Umschrift Rs. DAS IHM ERRICHTETE MONUMENT IN SEINER VATERSTADT;
im Abschnitt: NÜRNB. 21 MAI / 1840; Inschrift auf Sockel: ALBRECHT /
DÜRER; auf dem Sockel: ALBRECHT / DÜRER

GNM, Med11777
Foto: GNM

Die Vorderseite zeigt die Büste Albrecht Dürers mit seinen Lebensdaten, die Rückseite das Nürnberger Denkmal mit dem Datum seiner Einweihung am 21. Mai 1840. Der Grundstein war bereits zum Dürer-Jubiläum 1828 gelegt worden. Einen Anstoß zu einem solchen Denkmal gab König Ludwig I. von Bayern (1786 – 1868). Es war das erste Dürer-Denkmal in Deutschland. Der Entwurf dazu stammte von Christian Daniel Rauch (1777 – 1857), der Guss von Jacob Daniel Burgschmiet (1796 – 1858).

→ Mende 1983, Nr. 84.

Kat. 113

Medaille auf die Errichtung des Albrecht Dürer-Denkmals in Nürnberg 1840

Johann Thomas Stettner (1785 – 1872, Medailleur)

Zinn, geprägt
Dm. 3,7 cm
Umschrift Vs. A. DÜRERS DENKMAL.; rechts unten Künstlersignatur: ST.;
Inschrift Rs. ERRICHTET / DEN 21. MAI. 1840. / ZU/ NÜRNBERG.;
unter Abschnittslinie: STETTNER.

GNM, Med10330
Foto: GNM

→ Mende 1983, Nr. 86.

Kat. 114

Medaille auf die Errichtung des Albrecht Dürer-Denkmals in Nürnberg 1840

Johann Georg Löffler d. J. (1787 – 1843, Medailleur)

Zinn, gegossen
Dm. 6,5 cm
Umschrift Vs. ALBRECHT DÜRER; im Abschnitt: ERRICHTET. D.
21 Mai / 1840
Provenienz: 1965 erworben.

GNM, Med8906
Foto: GNM/Dirk Messberger

Kat. 115

Medaille auf den 400. Geburtstag Albrecht Dürers 1871

Ludwig Christoph Lauer (1817 – 1873)

Bronze, geprägt
Dm. 4,0 cm
Umschrift Vs. ALBRECHT. DÜRER. GEB: 21: MAI. 1471 GEST: 6: APRIL. 1528;
Umschrift Rs. ZUM 400 JÄHRIGEN GEDÄCHTNISS; im Abschnitt 1471–1871;
unten: LAUER

GNM, Med20053
Foto: GNM

→ Mende 1983, Nr. 100.

Prunkpokal mit Porträtmedaillons von Albrecht Dürer, Veit Stoß, Adam Kraft, Peter Vischer und Wenzel Jamnitzer, 1895

Wohl Heinrich Schwabe (1847 – 1924, Entwurf 1885),
Villeroy & Boch, Mettlach

Steinzeug, glasiert, Applikationen
H. 40,5 cm, Dm. 17,5 cm
Auf dem Boden: Merkurmarke, Mettlach; Modellnummer 1247,12
Provenienz: 2006 erworben aus dem Nürnberger Kunsthandel.

GNM, HG13187
Foto: GNM/Monika Runge

Auch noch Ende des Jahrhunderts war das ‚Altdeutsche' in Mode und galt als Nationalstil. Es bildete mit seiner Hinwendung zum Handwerklichen einen Gegenpol zum industrialisierten Zeitalter. Überregional bekannt und im Verkauf von Trinkgefäßen im altdeutschen Stil erfolgreich war die Firma Villeroy & Boch. Sie produzierte für verschiedene bürgerliche Käufergruppen, für Vereine und Korporationen. Mehrfach zeigen solche Krüge namhafte Künstler, Dichter oder Komponisten und spiegeln Bildungs- und Kulturwerte der Zeit, aber auch Nationalstolz.

→ Peters 2013, S. 286, Abb. S. 285–286.

Kat. 117

Münchener Internationale Kunstausstellung im Glaspalast

Thomas Theodor Heine (1867 – 1948)
In *Simplicissimus,* Jg. 1, H. 46, 1896/97, Titel

H. 39,5 cm, B. 28,5 cm

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Z-Sim-00029
Foto: Museum Georg Schäfer, Schweinfurt/Matthias Langer

Der Künstler und Karikaturist Thomas Theodor Heine schildert die Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast als Hauen und Stechen der Künstler. Diese fallen auf der Jagd nach dem Lorbeer mit Keulen, Messern, Regenschirm und Hammer übereinander her. Es geht, wie man sieht, im wahrsten Sinne um die Wurst und Medaillen, um Ruhm, Anerkennung und Aufmerksamkeit. Sarkastisch nennt der Untertitel die Künstlerschar die „vereinigten" Münchner Maler. Wenig ist von künstlerischer Sensibilität oder Entrücktheit von der Welt zu spüren. Humorvoll und auf die Spitze getrieben werden stattdessen der gnadenlose Konkurrenzkampf, Erfolgsdruck und daraus entstehende Feindschaft und Missgunst deutlich.

Prunkkanne mit Porträtmedaillons von Hans Makart, Johannes Schilling und Richard Wagner, 1900

Matthias Hein (1859 – 1932, Entwurf),
Villeroy & Boch, Mettlach

Steinzeug, glasiert, Applikationen
H. 67,3 cm, B. 27,0 cm, Dm. Fuß 16,5 cm
Signatur im Bildhauereiemblem: M. Hein; auf dem Boden: Turmmarke Mettlach/VB/GES. GESCH/1568/00/9; Inschrift auf der Kannenschulter: Kunst ohne Gunst ist umsunst
Provenienz: 2010 erworben aus dem Kunsthandel.

GNM, HG13282
Foto: GNM/Sebastian Tolle

„Kunst ohne Gunst ist umsunst“ lautet die Inschrift auf der Kanne über den Porträts der zu dieser Zeit höchstes Ansehen genießenden Künstler Hans Makart (1840 – 1884), Johannes Schilling (1828 – 1910) und Richard Wagner (1813 – 1883). Der Maler, der Bildhauer und der Komponist werden von einem opulenten Dekor aus Festons, Genien, Erfolgssymbolen und Zeichen ihrer Kunst gerahmt.

Johannes Schilling war der Schöpfer zahlreicher Denkmäler, darunter das Niederwalddenkmal bei Rüdesheim am Rhein, das an die Einigung Deutschlands 1871 erinnert.

Kat. 119

Lenbach vor dem Papst, 1885

Friedrich August von Kaulbach (1850 – 1920)

Farblithografie
H. 27,5 cm, B. 23,3 cm
Bezeichnet unten rechts: Lenbach vor dem Papst

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, G12065
Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Ruhm und Öffentlichkeit hatten für erfolgreiche Künstler manchmal ihre Tücken: Ein Höhepunkt in der Karriere Franz von Lenbachs war der Auftrag für ein Bildnis Papst Leos XIII. (1810 – 1903), das er 1885 für den *Münchener Central-Verein für Kirchenbau* ausführte und zu dem er den Papst treffen durfte (heute Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München). Das Porträt wurde nach seiner Vollendung in mehreren deutschen Städten gezeigt. Lenbach schuf auf dessen Grundlage weitere Papstporträts. Leo XIII. war mit seiner Darstellung im Sitzen jedoch weniger zufrieden. Zur Besänftigung wollte der Künstler dem an Bismarck interessierten Papst deshalb eines seiner Bismarck-Porträts schenken. Dies führte zu einem kleinen Skandal und diplomatischen Verwicklungen aufgrund der offenen Romfeindlichkeit Bismarcks.

Kaulbach griff dies in seiner Karikatur auf, die dann in *Allotria Kneip-Zeitung – Ein Beitrag zur Bismarck-Feier* erschien. Lenbach kniet darauf mit Palette und Rosenkranz vor dem Papst, die Sohle dessen Schuhs küssend. Lenbach selbst hatte erzählt, dass er bei seinem Treffen mit dem Papst, diesem die Füße küssen sollte, obwohl er als „arger Heide“ galt. Der Papst segnet ihn für das neue Porträt im Hintergrund, das ihn stehend im Profil zeigt, und hält dabei das geschenkte Bismarck-Porträt im Arm.

→ Vgl. München 2004, Abb. 10. – München 1987, S. 493, Kat. 456.

Selbstbildnis, 1902/03

Franz von Lenbach (1836 – 1904)

Öl auf Pappe
H. 99,0 cm, B. 87,5 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, L52, aus dem Nachlass Franz von Lenbach, Schenkung Lolo von Lenbach 1925
Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, aus dem Nachlass Franz von Lenbach, Schenkung Lolo von Lenbach 1925

Franz von Lenbach zählt neben Hans Makart und Franz von Stuck (1863 – 1928) zu den Malerfürsten der Gründerzeit und um 1900. Er wurde zum Porträtisten einiger der bedeutendsten Vertreter aus Adel, Bürgertum, Politik und Kultur, zum Maler von Bismarck, Wagner und dem Papst. Seine geschickte Selbstdarstellung und sein Lebensstil rückten ihn in die Nähe seiner Kunden. Lenbach knüpfte stilistisch zudem bewusst an die Maler der Renaissance und des Barock an, die mit ihrer Kunst den Fortschritt der Gesellschaft mitbefördert hatten. Dies entsprach dem bürgerlichen Ideal seiner Zeit und garantierte eine gewisse Zeitlosigkeit, Größe und Unsterblichkeit seines Werkes. Zugleich arbeitete er als moderner Künstler mit der Technik der Fotografie, so auch für das Selbstbildnis. Es handelt sich um das wahrscheinlich letzte Selbstporträt von ihm. Er zeigt sich seitenverkehrt mit Palette und Pinseln, gestützt auf Bücher, als gebildeter Maler und genauer Beobachter mit stechendem Blick – eine Art Markenzeichen – und einer Handhaltung, die mit den gespreizt greifenden Fingern an Dürers bekanntes Selbstporträt von 1500 erinnert.

→ München 2004, S. 95, S. 227, Kat. 42; S. 119, Abb. 42. – München 1987, S. 370, Kat. 211. – München 1980, S. 176, Taf. XI, Kat. 360.

Kat. 121

Selbstbildnis, 1849/50

Anselm Feuerbach (1829 – 1880)

Öl auf Leinwand
H. 43,8 cm, B. 36,4 cm
Signiert links unten an der Kante des Gewandes: Feuerbach
Provenienz: Privatsammlung des Gymnasialrektors Schmitt-Blank, Freiburg i. Br. – 1928 aus der Ludwigs-Galerie Otto H. Nathan, München, von der Stadt Nürnberg erworben. – Seit 1974 als Leihgabe im GNM.

GNM, Gm1731, Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen
Foto: GNM/Georg Janßen

Das Selbstporträt des etwa 20-jährigen Künstlers entstand am Ende seiner Studienzeit in München. Er zeigt sich darauf den Betrachtenden gegenüber zugleich zu- und abgewandt, mit einem Blick, der über die Schulter an ihnen vorbeischaut. Ein ähnlich intensiver Blick von unten findet sich in mehreren Selbstporträts des Malers.

Feuerbach schuf über 30 Jahre hinweg eine ganze Reihe von Selbstbildnissen. Sie sind mehr als nur Dokumentation seines äußeren Erscheinungsbildes. In vielen von ihnen nimmt er die Rolle des melancholischen, weltfernen, teils auch sehr selbstbewussten und oft etwas geheimnisvollen Künstlers ein. Wenige Jahre später, im November 1855, schrieb er in einem Brief an seine Stiefmutter:

> Ich bin zu Großem berufen, das weiß ich jetzt, mein Leben wird erst zur Ruhe kommen, wenn ich tot bin. Leiden werde ich immer haben, aber meine Werke werden ewig leben.

Feuerbachs Selbstverständnis als Genie und Einzelkämpfer, dessen Schöpfungen oft auf Unverständnis stießen, der unter der modernen Welt und dem Zeitgeist litt und sich deshalb ins Vergangene oder zeitlos Ideale flüchtete, entspricht bis heute einem verbreiteten Künstler-Bild.

→ Ecker 1991, S. 82–83, Nr. 54; Abb. S. 83. – Uhde-Bernays 1928, Abb. S. 484. – Fischer 1922, S. 26 (Zitat)

Selbstbildnis, 1881

Lesser Ury (1861 – 1931)

Öl auf Leinwand
H. 50,8 cm, B. 42,5 cm
Signiert und datiert oben links: Lesser Ury / Brüssel 1881
Provenienz: Gemälde-Galerie Carl Nicolai, Berlin. – 1923 Carl Schapira. – 1964 erworben bei Weinmüller/Neumeister, München.

GNM, Gm1638, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland
Foto: GNM/Monika Runge

Nach dem frühen Tod des Vaters in eher ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, brach Lesser Ury eine Schneiderlehre ab, um Maler zu werden. Er studierte in Düsseldorf, Brüssel, Paris und München. In Brüssel entstand 1881 das Selbstbildnis, das ihn im Alter von 20 Jahren zeigt. Es steht am Beginn einer ganzen Serie der Selbstdarstellungen.

Das frühe Selbstporträt ist eine geschickte Mischung aus interessanter Lichtinszenierung, moderner Malweise in Anlehnung an das künstlerische Vorbild Eduard Manet (1832 – 1883) sowie Mystifizierung seiner Person als Künstler. Ury malte sich unbewegt und frontal im Anzug mit Schleife, spärlich von rechts beleuchtet, sodass die gesamte linke Seite seines Gesichts im Dunkel bleibt. Er erscheint als Beobachter, dessen eigene Augen, Züge oder Empfindungen jedoch verborgen bleiben. Die Betrachtenden lässt er auf diese Weise über sich selbst rätseln.

→ Seyppel 1987, S. 198, Nr. 8 mit Abb. 1. – Servaes 1932.

Kat. 123

Selbstbildnis, 1895

Max Slevogt (1868 – 1932)

Öl auf Leinwand
H. 73,4 cm, B. 59,0 cm
Bezeichnet und datiert rechts unten auf dem Rock und Ärmel:
M. Slevogt / 95
Provenienz: 1931 Schenkung des Künstlers anlässlich der Erwerbung *Der Hörselberg* an die Stadt Nürnberg. – Seit 1974 als Leihgabe im GNM.

GNM, Gm1768, Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen
Foto: GNM/Georg Janßen

Max Slevogt war seit 1890 als freier Maler in München tätig und seit 1892 Mitglied der Münchner Secession. Im Jahr 1895, dem Jahr der Entstehung seines Selbstporträts, war die allgemeine Anerkennung für seine Kunst noch begrenzt, aber Slevogt arbeitete an seiner Bekanntheit. In dieser Zeit präsentierte er einige Werke, die für größere Aufmerksamkeit sorgten und ihm den Namenszusatz „der Schreckliche“ eintrugen, da sie auf das damalige Publikum brutal, grausam oder skandalös wirkten. Hierzu zählten etwa *Ecce Homo, Frau Aventiure* und das 1895 gemalte *Danaë*-Gemälde.

In seinem Selbstporträt zeigt sich Slevogt elegant gekleidet mit Zwicker, Kaiser-Wilhelm-Bart und kritischem Blick von oben herab auf seine Betrachter schauend. Der Hintergrund ist dunkel gehalten, aber durch die kleine Figur auf einem Sockel als Atelier oder Ausstellungsraum deutbar.

Slevogt malte sich immer wieder selbst. Allein 1895 schlüpfte er in Selbstdarstellungen in zwei ganz unterschiedlichen Rollen: hier in die Rolle des selbstbewussten Bürgers, in einem anderen Gemälde im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Dortmund in die Rolle des freizügigen Malers in kurzärmeligem, fast transparentem Hemd bei der Arbeit mit zwei Frauen im Hintergrund.

→ Berlepsch 1896, Abb. S. 226
(Zustand ohne Figur und Taschentuch).

Abguss der Hände von Lovis Corinth

Hersteller unbekannt

Bronze, braun patiniert
H. 9,0 cm, B. 27,0 cm, T. 22,5 cm
Provenienz: Nachlass des Künstlers. – 1988 von Corinths Sohn erworben und als Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland dem GNM überlassen.

DKA, Corinth, Lovis, I, D-9
Foto: GNM/Georg Janßen

Der Abguss gibt die Hände Lovis Corinths (1858 – 1925) bei der Arbeit mit dem Grabstichel wieder. Das 19. Jahrhundert war eine Blütezeit des Handabgusses. Vor allem die schaffenden Hände von Künstlern und Musikern, durch die das Schöpferische Gestalt oder Klang annahm, finden sich in größerer Zahl, so etwa von den großen Klaviervirtuosen Chopin und Liszt oder den großen Zeichnern und Bildhauern wie Menzel, Rodin oder eben Lovis Corinth.

→ Kammel 2020, S. 13, Abb. 5.