



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die fünf Sinne“ (1872-1879) von Hans Makart im internationalen Vergleich

Verfasserin

Simone Kapella

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Univ.- Prof. Dr. Walter Krause

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	5
1 EINLEITUNG	7
1.1 MAKARTS KÜNSTLERISCHER WERDEGANG (1840-1879)	7
1.2 MAKART UND DIE MALEREI DER WIENER RINGSTRASSE	9
1.3 MAKART ALS SALONMALER.....	10
1.4 DIE IKONOGRAPHISCHE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER FÜNFSINNE- DARSTELLUNGEN – EINE KURZE EINFÜHRUNG.....	13
2 DIE FÜNF SINNE (1872-1879)	16
2.1 PROVENIENZ	16
2.2 BILDBESCHREIBUNG	19
2.2.1 <i>Das Gesicht</i>	20
2.2.2 <i>Der Geruch</i>	22
2.2.3 <i>Der Geschmack</i>	24
2.2.4 <i>Das Gefühl</i>	24
2.2.5 <i>Das Gehör</i>	26
2.3 DIE AUSSTELLUNGEN UND KRITIKEN DER „FÜNF SINNE“	27
3 DER FÜNFSINNE – ZYKLUS VON HANS MAKART IM INTERNATIONALEN VERGLEICH	30
3.1 NIEDERLANDE.....	31
3.1.1 <i>Peter Paul Rubens (1577-1640)</i>	31
3.1.2 <i>Rembrandt van Rijn (1606-1669)</i>	34
3.2 DEUTSCHLAND.....	37
3.2.1 <i>Albrecht Dürer (1471-1528)</i>	37
3.2.2 <i>Hans Baldung Grien (1484/85-1545)</i>	39
3.3 ITALIEN	41
3.3.1 <i>Tizian (1488/90-1576)</i>	41
3.3.2 <i>Paolo Veronese (1528-1588)</i>	44
3.4 FRANKREICH	47

3.4.1	<i>Eugène Delacroix (1798-1863)</i>	47
3.4.2	<i>Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)</i>	50
3.5	ENGLAND.....	52
3.5.1	<i>Frederic Leighton (1830-1896)</i>	52
4	DER EINFLUSS DES FÜNFSINNE- ZYKLUS AUF NACHFOLGENDE KÜNSTLER	56
4.1	KOPIEN UND REPRODUKTIONEN DER „FÜNF SINNE“	56
4.2	FERDINAND HODLER (1853-1918)	58
4.3	GUSTAV KLIMT.....	62
5	ZUSAMMENFASSUNG.....	65
6	ABBILDUNGSNACHWEIS.....	66
7	LITERATURVERZEICHNIS.....	69
8	ABBILDUNGSTEIL	75

Vorwort

Das Thema der Sinneswahrnehmung ist vor allem in der heutigen Zeit der Medienüberflutung hochaktuell. Kürzlich ist das Buch „Die fünf Sinne – Von unserer Wahrnehmung der Welt“ im Fischer Taschenbuch Verlag erschienen, dessen Titelblatt „Die fünf Sinne“ von Hans Makart ziert. Makart verbindet das Thema der Sinne mit der ebenfalls unermüdlichen Darstellung des weiblichen Aktes. Auch für mich haben diese beiden Themen eine große Anziehungskraft und sie brachten mich schlussendlich zu dem Titel dieser Diplomarbeit. Die angesprochenen Themen sind natürlich Spiegel ihrer Zeit und geben Aufschluss darüber, wie sich die Denkweise des Betrachters im Wandel der Zeit verändert. Makart hat mit seiner Darstellung der Sinne bedeutend Neues hervorgebracht aber natürlich war auch er Maler seiner Epoche. Ein internationaler Vergleich soll die künstlerische Position, die Makart mit diesen fünf Gemälden eingenommen hatte, erläutern. Inwieweit er die Nachwelt mit seiner innovativen Darstellung der fünf Sinne beeinflusste, wird am Schluss dieser Arbeit behandelt.

1 Einleitung

1.1 Makarts künstlerischer Werdegang (1840-1879)

Hans Makart ist 1840 am 28. Mai in Salzburg geboren worden (Abb. 1). Sein Vater Johann Baptist Alois Makart war „Schlossverwaltungskontrollor“ und ab 1843 Zimmeraufseher im Schloss Mirabell. Seine Mutter hieß Maria Katharina Rüsse Mayer (1820-1901) und war die Tochter eines aus Braunschweig stammenden Knopfmachers. Makarts Vater starb jedoch bereits 1849 in einem Lazarett in Imola als Angehöriger des k.k. Steirischen Freibataillons. Makarts Onkel Johann Rüsse Mayer besetzte darauf die noch freie Stelle des Verstorbenen im Schloss Mirabell und wurde Vormund von Hans und dessen Bruder Fritz. Bereits Makarts Lehrer an der Realschule, der Landschaftsmaler Josef Mayburger (1813-1908), wurde auf sein künstlerisches Talent aufmerksam. 1858 kam er im Sommersemester als Schüler der Maler-Vorbereitungsklasse an die Akademie der Bildenden Künste in Wien. Er studierte bei Christian Ruben (1805-1875), verließ jedoch schon nach zwei Monaten Wien, da er für untalentierte gehalten wurde.¹

Zurück in Salzburg wollte er Graveur werden, wobei er bald darauf 1859, aufgrund seiner guten Arbeiten, in München dem Maler Josef Schiffmann (1822-1883), einem Schwager von Onkel Rüsse Mayer anvertraut wurde. Erst zwei Jahre später 1861 wurde er in das Atelier des Malers Karl von Piloty (1826-1886) aufgenommen. Natürlich standen Makarts Lehrjahre unter dem Einfluss des Historienmalers, was sich vor allem in der Themenwahl ausdrückte: „Pappenheims Tod“, „Lavoisier im Gefängnis“, „Graf Hoyer von Mansfeld vor der Schlacht am Wölfesholz“. Zu seiner Ausbildung gehörten ebenso, 1863, gemeinsam mit seinem Mitschüler Franz von Lenbach, (1836-1904) eine Reise nach Rom und Neapel, sowie der Besuch der Welt-Ausstellung in London und danach in Paris.² Dass Makart vor allem Ausstattungskünstler war, zeigt sich an seinem frühen und bedeutenden Werk den „Modernen Amoretten“. Die Bilder

¹ Pecht 1888, S. 315

² Schaffer 2007, S. 19

waren weder als Wandschmuck, noch als Galeriebilder gedacht. Sie sollten als architektonisch gebundener Teil einer Raumausstattung fungieren. Wie bei vielen Werken Makarts fehlt auch hier ein konkretes Thema, was Teil des geplanten Verwendungszweckes war. Die Bilder sind Fenster in eine Phantasiewelt und sollten als Bilder wirken. Die Farbigkeit spielte dabei eine vordergründige Rolle.

1868 heiratete Makart nach seinen ersten großen Erfolgen die Münchner Fleischhauerstochter Amalie Roithmayr (Abb. 2). Bald darauf 1869 wurde er von Kaiser Franz Joseph (1830-1916) nach Wien berufen.³ Die Initiative für die Berufung nach Wien ging von einflussreichen Persönlichkeiten wie von Hans Graf Wilczek, Josef von Berres und dem Obersthofmeister Prinz Konstantin Hohenlohe-Schillingsfürst aus. Das österreichische Kunstleben, vor allem auf dem Gebiet der Monumentalmalerei und der Ausstattungskünste sollte belebt werden, vorausgesetzt man konnte Makart dauerhaft an Wien binden.⁴

Die Berufung nach Wien änderte allerdings nichts an der Tatsache, dass Makart als Skandalmaler bezeichnet wurde, wofür die „Pest in Florenz“ hauptverantwortlich war. Es handelt sich dabei um drei Querformate in Anlehnung an Hieronymus Boschs Weltgerichtstriptychon. Makart brachte den sakrosankten Kanon der Historienmalerei durcheinander. Eine überfeinerte Gesellschaft steuert dem Untergang entgegen und lebt aus diesem Grund noch einmal alle Leidenschaften aus. Die ineinander geflochtenen anonymen Gestalten ergeben eine endlose Bewegung, die keinen Mittelpunkt hat.⁵ Makart rückt die Sünde in all ihren Erscheinungsformen in den Vordergrund, das Weltgericht und damit auch der Erlösungsgedanke fehlen bei Makart völlig. In der Farbgebung richtete sich Makart nach den Altvenetianern, was in Kombination mit den lasziven Frauengestalten einen opulenten Eindruck macht. Dieses Zusammenspiel der Präsentationsform, dem Triptychon, und dem Bildinhalt war schlussendlich das skandalträchtige.

³ Frodl 1974, S. 8

⁴ Schaffer 2007, S. 22-23

⁵ Ebenda, S. 89

Zehn Jahre später versuchte sich Makart von seinem Image als skandalträchtigen Maler zu befreien und er brachte nunmehr Bilder zur Ausstellung, die seinem neuen Status als Professor der Akademie 1879 angemessen waren. Dieser Wendepunkt im Schaffen Makarts machte sich durch die größere Seriosität der Themenwahl und der Ausführung bemerkbar. Das Gemälde des „Kentaurenkampfes“ sollte seine Eignung als Professor für Historienmalerei verdeutlichen. Er nutzte dabei das mythologische Sujet zur Anfertigung eines großformatigen Demonstrationsstücks unterschiedlicher Körperformen. In dieser Zeit widmete sich Makart verstärkt der Vollendung älterer Werke, die er anschließend erstmalig zur Schau stellte und mit denen er seine neue Reputation hervorheben konnte. So stellte er auch den Zyklus „Die fünf Sinne“ 1879 fertig, mit dem er seine Fähigkeit zur Innovation traditionsreicher Bildthemen präsentieren konnte.⁶ Die Darstellung der fünf Sinne war Teil des klassischen Bildprogramms eines Historien- und Dekorationsmalers, die Makart auf eine sehr neuartige Weise hervorbrachte, was ich im Kapitel 2 eingehend erläutern werde.

1.2 Makart und die Malerei der Wiener Ringstraße

Bereits in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts begannen in der Wiener Malerei erste Auseinandersetzungen mit den künstlerischen Ausdrucksformen des österreichischen Spätbarock und des Rokoko. Dazu gehörten etwa die neuen Farbqualitäten der 1865 entstandenen Skizzen für die Wandbilder im Haupttreppenhaus der Wiener Oper, sowie die Bewegungsdynamik im Spätwerk Josef von Führichs. Carl Rahl hatte bereits bevor Makart 1869 nach Wien kam bezüglich des kräftigen Kolorismus Vorarbeit geleistet. Zu den Vorbildern Makarts zählten die französische Malerei des zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, sowie die Werke der Venezianer des 16. Jahrhunderts. Makarts malerische Charakteristika waren der verschwimmende Umriss, das Durchdringen jeden Tones mit der Hauptfarbe des benachbarten, sowie die breit fließende Mischung

⁶ Lehmann 2007, S. 137/138

der Töne. Makart brachte aus seiner Münchener Ausbildung die hohe Schätzung der persönlichen künstlerischen Handschrift sowie die Erzielung der Wirkung von skizzenhafter Spontaneität im fertigen Werk mit. Hierbei spielten die Maler Delacroix, Diaz und Monticelli als Vorbilder eine wesentliche Rolle. Makart schuf in seinen ersten Jahren in Wien mehrere Raumdekorationen, die sich jedoch alle nicht am ursprünglichen Ort und im originalen Zustand erhalten haben.⁷

Es fehlte seit dem Tode Karl Rahls 1865 eine Leitfigur in der österreichischen Historienmalerei. Elf Jahre bevor Makart nach Wien kam, hatte Kaiser Franz Joseph begonnen die Festungsmauern abzureißen, da sie immer mehr zum Hindernis einer Stadterweiterung wurden. 1857 wurde damit begonnen an Stelle der bisherigen Mauern einen Prachtboulevard zu errichten, die Wiener Ringstraße. Architekten aus dem In- und Ausland wie Gottfried Semper (1803-1879) aus Hamburg, Theophil von Hansen (1813-1891) aus Kopenhagen, Friedrich von Schmidt (1825-1891) aus Württemberg, die Wiener Heinrich von Ferstel (1828-1883), Karl von Hasenauer (1833-1894), Eduard van der Nüll (1812-1868) und August von Sicardsburg (1813-1868) wurden beauftragt, eine Reihe von Monumentalbauten wie Rathaus, Universität, Parlament etc. zu planen.⁸

1.3 Makart als Salonmaler

In der Malerei des 19. Jahrhunderts änderten sich einige Prinzipien, die bisher gegolten hatten. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein waren religiöse und staatlich repräsentative Werke im Stellenwert vor profanen gestanden. Adel und Klerus waren die beiden Hauptauftraggeber und haben Meisterwerke wie jene von Raffael, Tizian und Rubens geprägt. Napoleons Herrschaft und der damit einhergehende Atheismus schwächten die Kirche als omnipotente gesellschaftliche Macht. Subjektivierung und Verpersönlichung der

⁷ Kitlitschka 1981, S. 118 ff.

⁸ Chang 1997, S. 6

künstlerischen Aussage waren die Folge. Es kam zum Verlust eines einheitlichen Stils, die Ikonographie spielte keine Rolle mehr. Diese Epoche vereinte mehrere Kunstströmungen miteinander, welche von der Romantik bis zum Symbolismus reicht und Biedermeier, Realismus und Impressionismus mit einbezieht. Der romantische Maler Caspar David Friedrich zum Beispiel wollte nicht mehr das malen, was er vor sich sah, sondern was er in sich sah und leitete somit die Epoche der Subjektivierung ein. Es fand keine Einheitlichkeit der Stile mehr im neuen Historismus statt. Dies bedeutete für die Architektur, dass nunmehr alle vorangegangenen Stile in einen Baukörper einfließen konnten. Beispiele dafür sind der zuvor erwähnte neugotische Bau des Wiener Rathauses oder das Parlament, welches in Anlehnung an die griechische Antike erbaut wurde. In Österreich entwickelte sich parallel zu den avantgardistischen Strömungen, wie Realismus, Impressionismus und Symbolismus, die Salonmalerei. Eine Malerei, die der Repräsentation der *bourgeoisie* diente mit Genreszenen, Porträts, religiösen und mythologischen Werken, sowie Orientmalerei.⁹

Auch der Stellenwert des Künstlers in der Gesellschaft hatte sich im 19. Jahrhundert verändert. Künstler galten nun als freie Unternehmer und waren keine von Klerus und Adel abhängigen Subjekte mehr. Dieser Rang in der Gesellschaft zeigt sich bei Makart deutlich an der Tatsache, dass ihm ein Atelier samt Wohnung mit mindestens fünf Zimmern, wie er es damals gefordert hatte, auf Staatskosten zur Verfügung gestellt wurde. Dies stellte ein bis dato nicht da gewesenes Privileg dar. Das Atelier befand sich auf dem Areal der k.k. Kunsterzgießerei im IV. Gemeindebezirk in der Gußhausstraße 5. (Abb. 3). Als Makart 1870 nach Wien kam, sollte er nicht nur die großen kunstpolitischen Erwartungen des Kaiserhauses erfüllen, sondern wurde auch von der Klientel reicher großbürgerlicher Mäzene mit offenen Armen aufgenommen und akzeptiert. Mit der prachtvollen Ausstattung seines eigenen Ateliers gab er sein glanzvolles Debüt als Ausstattungskünstler und sollte in weiterer Folge die Wohnmode der ganzen Stadt bestimmen. Für die Wiener Gesellschaft wurde es chic, sich die Wohnungen von ihm ausstatten zu lassen.¹⁰

⁹ Tayfun 2006, S. 8ff.

¹⁰ Doppler 2000, S. 74

Die so genannte „Gründerzeit“ brach mit dem Ende des deutsch-französischen Krieges 1870/71 heran und dauerte bis zur großen Depression 1873. Kennzeichen dieser Zeit waren die schnell fortschreitende Industrialisierung und die damit einhergehende Verelendung ganzer Bevölkerungsschichten zum Vorteil einer kleinen Unternehmerelite. Das gehobene Großbürgertum und der Adel genossen seinen neuen Wohlstand, wobei die Angst vor dem bevorstehenden Untergang immer wieder dazwischen kam. Man flüchtete sich in eine Traumwelt, die sich vor allem in der mondänen Repräsentation äußerte.¹¹ Zur Faschingszeit fanden in Wien „historische“ Kostümfeste statt, die von der Künstlerschaft veranstaltet wurden. Diese Feste illustrierten das Verhältnis des Menschen zur Gründerzeit am besten. Frodl erwähnt in seiner Monographie über Makart ein Zitat von R. Hamann bezüglich der Gründerzeit:

„ Wie die großen „historischen“ Gemälde und wie die damals so beliebten historischen Festzüge wollte sie das „gesellschaftliche Leben ins Geschichtliche erbeben.“(R. Hamann). Die Geschichte diente dazu, das Leben zu gestalten, man bediente sich ihrer wie eines Nachschlagewerkes, ohne Rechenschaft über innere Zusammenhänge.“¹²

Dem steten Verlust politischer Geltung Österreichs zum Trotz, entstand das städtebauliche Projekt des Gesamtkunstwerks der Wiener Ringstraße.¹³ Stilistisch griff man bei den Ringstraßenbauten auf Vergangenes zurück, um die eher unbefriedigende Gegenwart zu umgehen. Makart erfüllte weitgehend das Bedürfnis nach Maskierung in seiner Zeit und feierte die Epoche des Historismus in kaum zu überbietendem Glanz. Er gab zum Beispiel Luxuswaren wie aufwendigen „Makart-Hüten“, dem „Makart-Bouquet“ oder dem süßen „Makart-Baiser“ seinen Namen. In Makarts Malereien dienen geschichtliche oder legendäre Ereignisse nur noch als Anlass um opulente und ungewöhnliche Ausstattungsstücke zu schaffen. Wichtig ist dabei die Unterbringung einer

¹¹ Apke 2005, S. 77

¹² Frodl 1974, S. 24

¹³ Dürriegel 1973, S. 10

möglichst vielfältigen weiblichen Staffage. Natürlich lösten diese halbnackt bis nackten weiblichen Erscheinungen, die sich lustvoll räkelnd darboten, offizielle Kritik aus. Der Erfolg der Makart-Ausstellungen war jedoch groß, bei denen diese erotischen Sensationen zu sehen waren.¹⁴

1.4 Die ikonographische Entwicklungsgeschichte der Fünfsinne-Darstellungen – Eine kurze Einführung

Das Thema der fünf Sinne erschien erstmals im frühen Mittelalter mit der „Fuller Brooch“, eine Anstecknadel, die sich im British Museum befindet und aus dem 9. Jahrhundert stammt.¹⁵ Die Sinne traten zunächst als profane Bildmotive auf und wurden erst im 13. Jahrhundert häufiger. Es gab zwei Darstellungsweisen. Eine davon war sie mit fünf verschiedenen Tieren zu symbolisieren, da man davon ausging, dass bei bestimmten Tieren einzelne Sinne besser ausgeprägt sind, als beim Menschen. Diese Idee wurde erstmals von frühgotischen Enzyklopädisten festgelegt und von Thomas de Cantimpré in seinem „Liber de naturis rerum“ zitiert.

Die Übersetzung des Werkes „Parva naturalia“ von Aristoteles war der Ursprung für den anderen Darstellungstypus der fünf Sinne. Obwohl Aristoteles damit vertraut war, dass einige Tiere den Menschen in seiner sinnlichen Wahrnehmung übertreffen, passten zu seiner psychologischen Umgangsweise mit dem Thema besser menschliche Figuren. Diesen Figuren wurde jeweils passend zum dargestellten Sinn ein Attribut verliehen. Der Spiegel für das Sehen, ein Instrument für das Hören, eine Blume für das Riechen, eine Frucht für das Schmecken und eine Harfe für das Tasten.¹⁶ Bei den „fünf Sinnen“ von Makart

¹⁴ Apke 2005, S. 77

¹⁵ Bruce-Mitford 1952, S.75-76

¹⁶ Carl Nordenfalk, „The five Senses in late Medieval and Renaissance Art“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XLVIII, S. 1-22

finden wir all diese Objekte, den Tastsinn stellt er jedoch lediglich durch eine Berührung der weiblichen Allegorie mit einem Putto dar.

Da die lateinischen Begriffe für die fünf Sinne maskulin sind, wurden sie daher ursprünglich auch männlich dargestellt. Ein plötzlicher Wechsel fand um 1500 statt, ab diesem Zeitpunkt sollten die Sinne vorwiegend weiblich dargestellt werden. Der Hauptgrund dafür dürfte die traditionelle Assoziation der Weiblichkeit mit der Sinnlichkeit im Allgemeinen sein, wobei das Weibliche auch gerne als Inbegriff für Gut und Böse, sowie Tugend und Laster herangezogen wurde.¹⁷

Die Erfindung des Drucks symbolisiert gleichzeitig das Ende des Mittelalters und ist charakteristisch für das Renaissance-Kapitel der Darstellungsgeschichte der fünf Sinne. Seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert trat das Thema vorwiegend in der grafischen Kunst auf. Die Tatsache, dass die fünf Sinne häufig Gegenstand grafischer Werke waren, insbesondere des Kupferstichs, brachte eine weite Verbreitung des Themas und eine Standardisierung der Ikonographie mit sich. Die grafische Kunst stellte später vor allem eine Hilfe bei der Identifizierung der Ikonographie in anderen künstlerischen Disziplinen, wie der Malerei dar.

Die Darstellungen der Sinne entwickelten sich von Serieldarstellungen, wie zum Beispiel jene von Cornelis Cort nach Frans Floris (Abb. 4), zu vereinigten Präsentationen in einem Bild, wie es der Stich von A. Collaert aus dem späten 16. Jahrhundert zeigt (Abb. 5). Bei Collaert sehen wir, wie bei Makart, die Allegorie als weiblichen Akt dargestellt, die sowohl eine Vorderansicht, als auch einen Rückenakt zeigt. Die Sinne sind hier nicht mehr in einzelnen voneinander abgetrennten Handlungen dargestellt, sondern sind vereint bei einem Fest, wobei jede Allegorie noch mit mehreren Attributen ausgestattet ist. Der Adler, der Spiegel und das Feuer, letzteres als Sinnbild des Sonnenlichts, sind beim Sehsinn zu finden. Der Früchtekorb, der Affe und der Wein sind in der Nähe der Allegorie

¹⁷ Putscher 1978, S. 72

des Geschmacks angeordnet. Makart wird in seiner Darstellung der Sinne die Attribute stark reduzieren, wie Bernd Apke schreibt:

„Die „Durchbildung des Nackten“ besagt zweierlei: Zum einen erzielt Makart in den Darstellungen der „Fünf Sinne“ eine fast haptische Präsenz der Frauengestalten, zum anderen vermag er die Nacktheit mit kleinstem Aufwand zu allegorisieren und damit für die Zeitgenossen sittlich zu legitimieren.“¹⁸

In der Malerei fand die Darstellung der fünf Sinne erst mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts Einzug. Auch noch im 17. Jahrhundert entstanden vollständige Zyklen, Einzeldarstellungen wurden jedoch häufiger. Das früheste nachweisbare Gemälde, das die fünf Sinne als Thema hatte, ist die um 1600 entstandene „Ausgelassene Gesellschaft“ und stammt von Louis Finson zu Antwerpen. Das Fünf Sinne Thema war typisch für die niederländische Malerei, Sylvia Ferino Pagden weist aber eingehend in einem Ausstellungskatalog auch auf italienische Darstellungen hin.¹⁹ Bei diesen werden die fünf Sinne allerdings nicht in Form einer Figurengruppe dargestellt, welche ein ausgelassenes Fest der Sinne feiert, sondern sind herausgelöst in einzelnen alltäglichen Handlungen zu sehen.

Dadurch, dass die fünf Sinne in immer alltäglicher werdenden Handlungen präsentiert wurden und die Attribute ebenfalls mehr und mehr verschwanden, sind eindeutige Interpretationen als Thema der fünf Sinne immer schwieriger geworden. Makart hält sich also mit seiner Darstellungsweise der fünf Sinne, was die Attribute betrifft, in sehr reduzierter Form, an die traditionellen allegorischen Darstellungen des 16. Jahrhunderts. Seine Innovation ist eindeutig die herausragende kompositionelle Lösung, indem er die Drehung eines weiblichen Körpers um die eigene Achse zeigt. Damit gelingt es ihm die fünf einzelnen Bilder, die ursprünglich Teile einer geschlossenen Raumausstattung sein sollten, miteinander in Beziehung zu setzen. Die sehr dekorativ aufgefassten Landschaftshintergründe mit den stilllebenhaft angeordneten Attributen wirken

¹⁸ Apke 2005, S. 82

¹⁹ Ferino-Pagden 1996/1997, S. 3

dabei ebenfalls stark vereinheitlichend.²⁰ Auf diesen Aspekt werde ich jedoch unter anderem im Kapitel der Bildbeschreibung noch näher eingehen.

2 Die fünf Sinne (1872-1879)

2.1 Provenienz

Als Auftraggeber des Fünfsinne – Zyklus wird in der Literatur Joseph Alexander Freiherr von Helfert (1820-1910), ein aus Prag stammender Jurist, Historiker und konservativer Politiker genannt. Unter anderem war er 1860/61 Minister für Kultus und Unterricht und verfasste mehrere Schriften zur österreichischen Geschichte, insbesondere zum Revolutionsjahr 1848. 1854 gründete er das Institut für Österreichische Geschichtsforschung.²¹ Helfert beauftragte Ludwig Tischler mit dem Bau eines Palais am Parkring 18, einem fünfgeschossigen Wohn- und Geschäftshaus. Es ist in den Jahren 1871 bis 1873 im Stil der Wiener Neorenaissance entstanden.²² Makart begann ab 1872 an dem Zyklus zu arbeiten, wobei die einzelnen extrem hochformatigen Gemälde als Pilasterfüllungen für den Salon des Palais dienen sollten. Die fünf Sinne blieben jedoch zunächst unvollendet und wurden nie an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort aufgehängt. Schuld daran ist vermutlich jener Börsenkrach, der am 9. Mai 1873 stattgefunden hatte, und als dessen Folge es zum Untergang zahlreicher Unternehmen und Industriegesellschaften kam. Die damit einhergehende hohe Arbeitslosigkeit und die Schwächung der Wirtschaft hielten noch mehrere Jahre an.²³

Makarts Tätigkeit als Ausstattungskünstler konzentrierte sich vor allem auf seine ersten drei Jahre in Wien bis 1873. Es entstanden mehrere Bilderzyklen, mit denen sich die Auftraggeber ihre repräsentativen Palais und Wohnungen, vor

²⁰ Doppler 2000, S. 46

²¹ Ebenda, S. 46

²² Kieslinger 1972

²³ Doppler 2000, S. 74-76

allem entlang der Ringstraße, ausstatten ließen.²⁴ Erst 1879 wurde der Fünfsinne-Zyklus fertig gestellt, da der Kunsthändler H. O. Miethke Makart den Auftrag dazu gegeben hatte und in dessen Besitz er 1901 gelangte. Über die Beziehung Makarts zu Miethke gibt es einen interessanten Artikel in der Neuen Freien Presse aus dem Jahre 1901, der auch etwas mehr Aufschluss über die Entstehung dieser fünf Gemälde gibt:

„Das Unterrichtsministerium hat für die in Bildung begriffene neue Galerie fünf Makart-Bilder erworben, welche sämtlich – bei Makart-Bildern ist das leider bekanntlich nicht immer der Fall – tadellos erhalten sind. Es sind dies die „Fünf Sinne“ und ein Deckengemälde. Diese Bilder haben sich bisher im Besitze des Kunsthändlers Miethke befunden und werden die schönsten Zierden der neuen Galerie bilden. [...] Herr Miethke, der mit Makart sehr befreundet war, kam eines Tages ins Atelier des Künstlers und bemerkte eine lange Leinwand. Auf die Frage, was er damit beabsichtige, sagte Makart: „Ich möchte einen hübschen weiblichen Act in diesem langen Format malen.“ Kurze Zeit darauf besuchte Miethke wiederum seinen Freund, sah zu seinem Erstaunen neben der ersten Leinwand noch eine zweite und meinte im scherzhaften Tone: „Es wäre jetzt gar nicht schlecht, wenn Sie noch drei Stücke solcher Leinwand bestellten und die fünf Sinne malten.“²⁵

Nach einigen Wochen saß der Kunsthändler in der „alten Stadt Frankfurt“, wo Makarts Freunde immer zusammenkamen, als Makart in Zimmer trat und eine Reihe von Briefen aus der Tasche zog. Makart hatte die Angewohnheit immer seine ganze Korrespondenz mit sich zu tragen. Schließlich suchte Makart den Brief eines englischen Kunstliebhabers hervor und gab ihn Miethke zu lesen, worin, laut der Neuen Freien Presse, stand:

„Ich habe von ihren hervorragenden Leistungen Kenntniß, habe Bilder von Ihnen gesehen, und möchte nun den Wunsch aussprechen, für das Boudoir meiner Frau zur Ausschmückung eine Serie von fünf Bildern zu erhalten, und

²⁴Ebenda, S. 74

²⁵ Staatlicher Ankauf von Makart-Bildern, in: Neue Freie Presse vom 7. 11. 1901.

zwar in einem sehr sonderbaren Format...“ Im Folgenden gibt der Engländer dem Künstler das Format an, welches später das sogenannte Makart-Format geworden ist. Das Format war das Einzige, das Makart an dem Brief des Engländers interessierte.“²⁶

Der Engländer schrieb des Weiteren: *„Sie wissen vielleicht, daß der englische Geschmack etwas prüde ist, und ich bitte Sie also, keine allzu großen Nacktheiten zu malen.“*²⁷ Laut dieses Artikels der Neuen Freien Presse hat Makart den Brief des Engländers nicht beantwortet, aber er bekam erneut die Anregung zu den „Fünf Sinnen“. Über sieben Jahre also erstreckte sich die Entstehungszeit des Zyklus, ein ungewöhnlich langer Zeitraum für Makarts Arbeiten. Bindet man diesen Artikel in die Überlegungen bezüglich der Entstehung des Zyklus mit ein, so ist es wahrscheinlich, dass Makart zwar den Auftrag für die Ausstattung des Salons von Alexander Freiherr von Helfert bekommen hat, der Auftraggeber selbst allerdings kaum am tatsächlichen „Endprodukt“ beteiligt gewesen war. Es spricht viel dafür, dass die Idee für das Thema der fünf Sinne erst nach Abbruch des Auftrages von Helfert geboren wurde. Wohl eher war, wie auch im Artikel angeführt, der Kunsthändler Miethke an der Entstehung beteiligt. Wie auch aus dem Artikel hervorgeht, wurden die Gemälde, die im Besitz von Miethke standen, durch das Unterrichtsministerium für Bildung 1901 erworben und in die damals im Entstehen begriffene Neue Galerie eingegliedert. Auch heute noch befinden sich die Bilder in der Österreichischen Galerie Belvedere Inv. Nr. 427 a-e.²⁸

²⁶ Ebenda

²⁷ Ebenda

²⁸ Frodl 1974, S. 387

2.2 Bildbeschreibung

Makart stellt die fünf Sinne in Form von fünf einzelnen extrem hochformatigen Bildern dar, die jeweils eine weibliche Allegorie, also Gefühl, Gehör, Gesicht, Geruch oder Geschmack zeigen. Durch das extreme Hochformat, an das er offenbar aus architektonischen Gründen gebunden war, bleibt Makart im einzelnen Bild wenig kompositorischer Spielraum. Auf originelle Weise gelingt es Makart aber, diese fünf in sich geschlossenen Gemälde miteinander in Beziehung zu setzen. Die Allegorien sind so angeordnet, dass sie, dem Betrachter den Eindruck einer kompletten Drehbewegung um die eigene Körperachse geben. Kitlitschka nennt in seinem Werk über die Malerei der Wiener Ringstraße den sogenannten Drehscheibeneffekt, der sich im Uhrzeigersinn vollzieht und erwähnt Ferdinand Hodler:

„Die Einbindung aller fünf Allegorien in eine einheitliche Drehbewegung, die Makarts ureigenster Einfall gewesen zu sein scheint, nimmt ein wichtiges Kompositionsschema der Kunst um 1900 vorweg, das etwa im Schaffen Ferdinand Hodlers eine wesentliche Rolle spielt.“²⁹

Auf Ferdinand Hodler möchte ich noch gegen Ende in dieser Arbeit näher eingehen. Makart ist es gelungen ein Monotonie, die sich in der Reihung dieser Frauenakte ergeben könnte, zu vermeiden. Gustav Künstler legt in seiner Untersuchung des Zyklus Hauptaugenmerk auf das Mittelbild der „Fünf Sinne“, „Das Gesicht“, und schreibt dazu folgendes:

„Wie schon, abgesehen von der Darstellung in fünf getrennten Bildern, der jeweils verschiedene landschaftliche Hintergrund sinnfällig macht, führt jeder der fünf Sinne nach des Künstlers Auffassung ein Einzeldasein; [...] Sowohl die leicht gegen die Mitte gewandten Rückenakte außen, als auch die gleichfalls der Mitte zugewandten halb von vorne gesehenen Akte neben ihnen sind auf den in strenger Vorderansicht dargestellten Akt in der Mitte bezogen.“³⁰

²⁹ Kitlitschka 1981, S. 124

³⁰ Künstler 1940, 31

Wie es Makart gelingt, trotz der unterschiedlichen Standmotive und Gestiken der sinnlichen Allegorien diese einheitliche Wirkung zu erzielen, werde ich nun in den folgenden Bildbeschreibungen herausarbeiten.

2.2.1 Das Gesicht

Das Gesicht ist unbezeichnet, wurde aber auf der Rückseite beschrieben: „H. Makart gemalt für H. O. Miethke. 1879 Wien (Abb. 6a). Vervielfältigung vorbehalten. H. O. Miethke.“³¹ Dieses, wie auch die anderen fünf Gemälde sind in Öl auf Leinwand gemalt und haben die Maße 314 x 70cm. Es bildet, wie bereits erwähnt, die mittlere Tafel des fünfteiligen Zyklus und stellt auch sozusagen den Hauptteil des Zyklus dar, was zum Beispiel Emil Pirchan 1942 erwähnt:

„In der gesteigerten Mitte das allegorische Sinnbild des „Gesichts“ – für den Augenschmaus Makart das offenbarende Bekenntnis: im Anfang war das Sehen!“³²

Die junge, weibliche, fast völlig unbedeckte Allegorie steht vor einer Palme in einem gartenähnlichen Ambiente. Diese Palme galt, wie vieles andere auch, als Markenzeichen Makarts, und befand sich natürlich in seinem Atelier, wie man in Abb. 3 rechts oben sehen kann. Im letzten oberen Bildteil ist blauer, teilweise bewölkter, Himmel zu sehen. Das „Gesicht“ steht mit einem starken Hüftschwung auf ihrem rechten Bein und beugt dabei auch ihre rechte Schulter Richtung Hüfte nach unten. Diese Haltung erwirkt den Eindruck, sie würde sich nach links drehen. Die Drehung mündet in der nächsten Allegorie, im Geruch, die auf ihrem linken Bein steht und auch ihre linke Achselhöhle preisgibt. Die Gesamtansicht der Allegorie hat sich nun von einer Frontalansicht des Gesichts zu einer leichten Seitenansicht des Geruchs gewandelt (Abb. 6).

³¹ Frodl 1974, S. 387

³² Pirchan 1942, S. 88

Die Allegorie des Gesichts blickt außerdem in einen goldenen Handspiegel, den sie in ihrer linken Hand hält. Diese Gestik und auch der Blick nach links in den Spiegel leiten ebenfalls den Blick des Betrachters in die, von der Allegorie aus gesehen, linke Richtung. Den Ellenbogen der spiegelhaltenden Hand stützt sie auf einem Steinsockel ab, an dem ein Löwenkopf und Tierpfoten zu erkennen sind. Direkt unter dem Löwenkopf ist auch eine Maske im Steinsockel zu sehen. Um die Hüften trägt die Allegorie einen golden verzierten Gürtel, der ein weißes Tuch hält, das zwischen ihren Schenkeln die Schamgegend bedeckt. Auch dieser Gürtel kann sich in ein Kompositionsschema einbinden lassen. Betrachtet man die fünf Gemälde aneinandergereiht (siehe Abb. 6) lässt sich eine Wellenlinie von Hüfte zu Hüfte der Allegorien ziehen. Die untersten Kurven der Wellen befinden sich dabei jeweils zwischen den Bildern. Auch das Tuch, das vom Gürtel nach oben zum Steinsockel führt, leitet den Blick in diese Wellenlinie.

Neben dem gerade erwähnten Kunstgriff Makarts zur Verbindung der fünf einzelnen Gemälde, erkennt Gustav Künstler einen weiteren. Er sieht eine paarweise Rhythmisierung der Figuren zur Mitte, also zum „Gesicht“ hin. Hierbei bilden die beiden äußeren Rückenakte „Gefühl“ und „Geschmack“ ein Paar, sowie die beiden inneren Allegorien „Gehör“ und „Geruch“, die sich halb dem „Gesicht“ zuwenden und es dadurch flankieren.³³ Künstler erwähnt außerdem die mögliche Befürchtung Makarts, dass sich durch die strenge Vorderansicht des „Gesichts“ ein „Sinken der Wirkung“ ergebe. Um die mögliche Starrheit also auszugleichen, stellt Makart das „Gesicht“ betont bewegt dar. Bachelin schließt aus dieser bewegten Körperhaltung des „Gesichts“, dass diese wohl keinem natürlichen Vorbild entsprungen sein kann.³⁴

Makart vermischt ägyptische und japanische Elemente, was sowohl an den Halsketten als auch am Haarschmuck zu erkennen ist. Die zahlreichen Ketten, die das Gesicht um den Hals trägt, kommen in ähnlicher Weise bei der „Ägyptischen Tänzerin“ (Abb. 7) oder bei „Der Tod der Kleopatra“ vor. Die lange Haarnadel findet man in mehrfacher Form im Bild „Die Japanerin“ wieder (Abb. 8). Der

³³ Künstler 1940, S. 31

³⁴ Ebenda, S. 31

bereits erwähnte Handspiegel und die Maske, sind offensichtliche Attribute des „Gesichts“ und nicht zufällig im Bild. Auch der Raubtierkopf im Steinsockel kann, als Augentier, auf den Sehsinn hinweisen. In den traditionellen allegorischen Darstellungen der Sinne wurde des Öfteren die Katze als Tiersymbol für das Sehen eingesetzt. Im Katalog der Österreichischen Galerie Belvedere von 1924 wird in der Werkbeschreibung unter anderem die Farbigkeit des Inkarnats und der Palme erwähnt, sowie das Pflanzenwerk zu Füßen der Allegorie:

„Die stehende Aktfigur mit gelblich rosigem Inkarnat und grauen Schatten, hält einen Spiegel in der aufgestützten linken, an einen Steinbaluster gelehnt. Zu ihren Füßen Erdbeeren und Azaleen auf graugrünem Rasen. Hinter ihr die braun=grüne Palme vor blauem, weißbewölktem Himmel“³⁵

Dass die Haarfarben der Allegorien, vor allem des „Gesichts“ und des „Gehörs“ rotstichig sind, ist natürlich nicht zufällig gegeben. Makart hatte eine Vorliebe für rötlich schimmernde Haare, wie zum Beispiel der Botticelli-Blondinen. Als junger Akademiker hatte er aus dem Stehparkett des Münchner Hoftheaters eine rotblonde Frau in einer Loge entdeckt. Die Dame hieß Helene Rakowitzka und er hatte ihre leuchtende Haarpracht im Bild einer Walküre porträtiert.³⁶ Makart malte gerne aus dem Gedächtnis, und setzte so seine für ihn idealen Figuren zusammen.

2.2.2 Der Geruch

Dieses Gemälde ist rechts unten mit H. M. bezeichnet. Die Allegorie steht auf ihrem linken gestreckten Bein, das andere ist abgewinkelt. Auch hier steht die Allegorie in einem natürlichen Ambiente vor Bäumen und einer Rosenhecke, wobei sie mit ihrer rechten Hand nach einer blassrosafarbenen Blüte greift und daran riecht. Ihr Kopf ist dadurch nur im Profil zu sehen. Mit ihrem linken Arm greift sie nach oben über ihren Kopf, vermutlich nach einem Zweig.

³⁵ Schroll, 1924, S. 104

³⁶ Pirchan 1942, S. 46

Diese Pose erscheint nicht logisch, sondern inszeniert viel mehr den Körper, denn sie gibt dadurch ihre Achselhöhle preis, die mit mehreren Perlenketten und dergleichen geziert ist. Ein eleganter und sinnlicher Hinweis auf die körpereigenen Duftstoffe. Die Allegorie trägt auch in diesem Gemälde einen Hüftgürtel, der ein weißes, goldbesticktes Tuch mit einem Karabiner vor ihrer Schamgegend zusammenhält. Der Gürtel und das Tuch rahmen förmlich ihre linke Hüfte ein. Die beiden Punkte in diesem Bild auf die also Hauptaugenmerk gelegt wurde, sind einerseits die Achselhöhle und andererseits die elfenbeinfarbene nackte Haut der Hüfte. Sie sind die nächsten beiden Anhaltspunkte für den Betrachter nach der Frontalpräsentation des „Gesichts“.

Als Attribute des Geruchs sind die Rosen zu deuten, wobei, abgesehen von jener an der die Allegorie riecht, auch zwei weitere am Boden verstreut sind. Diese sind so angeordnet, dass sich eine Diagonale von der rechten unteren Bildecke nach links über den Fuß der Allegorie ergibt. Diese Diagonale verstärkt die Tiefenwirkung des Bildes und somit auch die bevorstehende Rotation der Figur. Der Schmuck, der Gürtel und auch der Haarschmuck sind stofflich sehr genau herausgearbeitet. Die blassrosafarbenen Blüten stehen im Einklang mit dem ebenfalls zarten Inkarnat der Allegorie, das ebenfalls wie ein Schmuckstück wirkt. Frodl schreibt über die Malweise von Schmuck und Inkarnat in seiner Makart-Monografie folgendes:

„Das Ausnützen beziehungsweise das Schaffen von Kontrasten ist eines der Hauptmerkmale von Makarts Malerei.[...] So ist hervorzuheben, dass er in den Porträts die Oberfläche des Inkarnats durch einen besonders glatten, dünnen Farbauftrag, der der Haut oft etwas Elfenbeinernes verleiht, gegenüber Haar, Schmuck oder Stoffen absetzte, wobei vor allem die Schmuckstücke oft durch Pastosität plastisch hervortreten.“³⁷

Dadurch, dass die Allegorie auf ihrem linken Bein steht und das rechte bereits nach hinten verschwindet, wird eine Rechtsdrehung vorbereitet. Ihre rechte Schulter und auch ihr Blick neigen sich schon in die Drehrichtung. Diese Drehung

³⁷ Frodl 1974, S. 50

leitet zum Geschmack über, der eine seitlich nach links geneigte Rückenansicht darstellt.

2.2.3 Der Geschmack

Die Allegorie des Geschmacks steht auf ihrem linken Bein, das andere ist locker abgewinkelt. Wie auch der „Geruch“ ist das Gemälde rechts unten mit H. M. bezeichnet. Das obere Bilddrittel ist mit einer herbstlichen Baumkrone versehen, wobei blauer Himmel hervorblitzt. Links zu ihren Füßen sind Weintrauben und Zwetschken am Boden verteilt. Rot-, Beige- und Braunnuancen überwiegen im Bild. Die Allegorie ist in einer leicht seitlichen Rückenansicht zu sehen, diesmal präsentiert sie sich dem Betrachter in völliger Nacktheit. Mit ihrer linken Hand hält sie einen Zweig des Baumes fest und pflückt mit der anderen eine Frucht. Diese Allegorie wirkt nicht so stark in sich verdreht, wie die anderen beiden bereits genannten. Es ändert sich auch von dieser zur nächsten Ansicht, dem Gefühl, nicht bedeutend viel, da diese ebenfalls in einer Rückenansicht zu sehen ist. Hier ist jedoch ist die linke Körperhälfte der Allegorie zum Betrachter geneigt, beim Gefühl beugt sich die Figur eher nach rechts. Die Früchte weisen symbolisch auf den Geschmack hin und die herbstliche Stimmung auf die Nahrung bringende Erntezeit. Das Gesicht der Allegorie bleibt uns in diesem Bild vollständig verborgen. Der Kopf neigt sich jedoch leicht nach rechts und deutet somit gemeinsam mit dem rechten Spielbein auf eine leichte Rechtsdrehung hin.

2.2.4 Das Gefühl

Dieses Gemälde ist links unten mit Hans Makart signiert. Hier hat sich die Allegorie bereits nach rechts gedreht und steht auf ihrem rechten Bein in einer Vorwärtsschrittbewegung auf einem Steinsockel. Das linke Spielbein zeigt uns in Schrittstellung einen Teil der Fußsohle. Sie trägt einen Putto auf ihrer linken Schulter und neigt dabei ihren Kopf nach rechts. Mit ihrem rechten Arm stützt sie sich auf einem hüfthohen Steinsockel ab. Bei dieser Stellung hält sie gleichzeitig

ein drapiertes Tuch, das vom Sockel aus nach links unten eine Diagonale bildet, und ihre Waden leicht bedeckt. Diese Diagonale verstärkt ihre Rechtsdrehung, die sich von der Hüfte aufwärts in einem Bogen nach rechts äußert. Die Tatsache, dass hier das erste und einzige Mal im Zyklus eine zweite Figur, nämlich der Putto, abgebildet ist, weist auf den Aspekt der Berührung hin. Der Putto fungiert hier also als Attribut. Ihre Haare sind wie beim Geschmack hochgesteckt und ihr Gesicht bleibt verborgen.

Eine Ähnlichkeit in der Kopf-, Schulter- und Rückenpartie der Allegorie lässt sich mit der Darstellung „Dame mit Federhut in Rückenansicht“ von Makart feststellen (Abb. 9). Das Bild ist zeitnahe 1874/75 im Winter entstanden und befindet sich im germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Makart betont hier den Flächencharakter auf die gleiche Weise, wie Elke Doppler in ihrem Beitrag über die Damenporträts Makarts schreibt:

„Das Beispiel der „Dame mit Federhut in Rückenansicht“ zeigt, wie die Linie der Schulter oder das im Gegenlicht erscheinende Profil zur Absetzung zweier verschiedenfarbiger Flächen und somit als flächenformendes Element eingesetzt werden.“³⁸

Die große helle Partie des Rückens im „Gefühl“ hebt vom dunklen Hintergrund ab und wird zur harmonisch dekorativen Fläche. Die leicht nach rechts geneigte Stellung, kündigt eine Rechtsdrehung an, die im anschließenden „Gehör“ vollzogen ist.

³⁸ Doppler 2000, S. 136-137

2.2.5 Das Gehör

Das Bild ist rechts unten mit H.M. bezeichnet. Die Allegorie hat sich wieder ein Stück weiter nach rechts gedreht und zeigt sich jetzt in einer seitlichen Ansicht, wobei ihre linke Körperhälfte im Hintergrund verdunkelt verschwindet. Sie steht auf ihrem linken Bein, das rechte ist locker abgewinkelt. Hier befindet sich die Figur, wie beim Gesicht vor einem palmenartigen Hintergrund. Diese Allegorie ähnelt überhaupt am meisten gegenüber den anderen dreien dem Gesicht, da diese auch die gleiche Frisur trägt. Die Haare sind kunstvoll partiell hochgesteckt, das restliche Haar fällt locker über die Schultern. Geht man von einer Hierarchie unter den Sinnen bei Makart aus, so müsste demnach das „Gehör“ nach dem „Gesicht“ kommen. Das Gehör ist zuständig für die Rezeption der anderen Kunstgattung, nämlich der Musik. Vielleicht hat Makart deshalb die Figuren einander ähnlich gestaltet.

Beim „Gehör“ zeigen sich die Gesichtszüge im Profil, wobei eine eher markante Nase, sowie ein spitzes Kinn auffallen. Mit ihrer rechten Hand greift die Allegorie zu einem Ohr und verdeutlicht somit den Gestus des Hörens. In ihrer linken Hand hält sie eine Querflöte, ein Musikinstrument als Attribut des Gehörs.

Die Bedeckung der Schamgegend durch ein Tuch, das von einem Gürtel gehalten wird, lässt sich hier sehr gut mit der um 1979 entstanden „Allegorie der Liebe“ von Makart vergleichen (Abb. 10). Makart leitet in beiden Bildern den Blick auf die leuchtend weiße Hüft- und Bauchpartie. Das Zentrum bildet dabei der sinnliche weiche Bauch.³⁹ Zu beobachten ist hier vor allem die offene pastose Pinselschrift des Tuches, die im Gegensatz zum fein lasierend gemalten Inkarnat steht. Durch die skizzenhaft-malerische Behandlung verliert das Tuch seinen eindeutigen Objektcharakter und wird zur rein ornamentalen Figur.⁴⁰ Dies ist ein Hinweis auf den vordergründig dekorativen Zweck des Zyklus als Ausstattungswerk.

³⁹ Ebner/Schaffer 2007, S. 280

⁴⁰ Doppler 2000, S. 137

Welche Resonanz die fünf Gemälde beim Publikum fanden, möchte ich nun im folgenden Kapitel behandeln.

2.3 Die Ausstellungen und Kritiken der „Fünf Sinne“

Seit 1880 finden sich zahlreiche Artikel über „Die fünf Sinne“ in Zeitschriften wie der „Kunstchronik“, „Die graphischen Künste“, „Neue Freie Presse“, „Zeitschrift für Bildende Kunst“, etc. Frodl hat in seiner Monografie von 1974 alle Ausstellungen und Artikel über den Zyklus verzeichnet. Auch im Jahr 1880 wurden die fünf Gemälde das erste Mal im Kunstsalon Miethke in Wien ausgestellt:

„Die permanente Kunstausstellung Miethke's bietet eine Folge sehr interessanter Werke bedeutender moderner und alter Meister. Als Hauptwerk der diesmaligen Ausstellung müssen Makart's Gemälde „Die fünf Sinne“ bezeichnet werden, welche hier zum ersten Male vor dem Publicum erscheinen.“⁴¹

Dieser Kunstsalon war in einem Wohnhaus am Neuen Markt Ecke Plankengasse im ersten Stock untergebracht. Die Wohnung wird in einem Bericht der Kunstchronik von 1880 als herrschaftlich mit Renaissancemöbeln ausgestattet beschrieben. Nur ausgewählte, besondere Meisterwerke sollten in diesem Salon ausgestellt werden, und so auch Makart, der als Vertreter der jüngeren Wiener Koloristen bezeichnet wird. „Die fünf Sinne“ werden in diesem Artikel sehr positiv beschrieben:

„[...]die Bilder zeigen eine so meisterhafte Durchbildung des Nackten, daß wir sie unbedenklich zu den reinsten und vollendetsten Schöpfungen des hochbegabten Künstlers zählen dürfen. Vor Allem gilt dies von der Allegorie

⁴¹ Österr.-Ungar. Kunstchronik III, Nr. 9 vom 1.03.1880, S. 166

*des Geschmackes, einer zart modellierten Rückenfigur von wahrhaft bezauberndem Schmelz der Farbe.*⁴²

Etwas kritischer ist der Artikel von 1883, der über die Ausstellung in Paris im Dezember 1882 berichtet. Die Ausstellung fand in einem Saal in der Rue St. Honoré statt, wo Makart als Vertreter des Vereins „Die Jungen“ teilnahm. Dieser Verein hatte Victor Hugo zu ihrem Präsidenten gewählt. „Das Gesicht“ wird in diesem Artikel als jenes der fünf Gemälde beschrieben, das am schlechtesten vom Publikum aufgenommen wurde. Die Tatsache, dass fünf schöne weibliche Figuren fast völlig nackt dargestellt sind, wird als erfolgsversprechend kommentiert. Es wird auch bemerkt, dass der Künstler wohl keine andere Absicht hinter diesen Gemälden hatte, als jene den Sinnen zu schmeicheln. Die Zeichnung Makarts wird als durchweg korrekt bezeichnet, allerdings wird betont, dass die Beine und Füße einiges zu wünschen übrig ließen. Die Gelenke werden als zu unnatürlich dünn beschrieben, um elegant zu sein. Es wird auch auf die genaue Ausführung der Kopfpattie hingewiesen: *„Das glänzende Licht, das über die Bilder verteilt ist, hat nicht die Mission, den geistigen Teil der Darstellung, das Antlitz zu verklären.*⁴³

L. Bachelin schreibt 1883 über den Zyklus anlässlich der Ausstellung in Paris 1882, dass er ihm anfänglich wenig sympathisch gewesen sei, er sich aber später in den künstlerischen Gedanken Makarts eingelebt hätte. Gerade bei diesem Studium habe er gefunden, dass sich die fünf Gemälde besonders eignen würden, um die Eigenart des Künstlers zu studieren und zu kennzeichnen. Bachelin betrachtet Makart als den echten Repräsentanten des modernen Sensualismus, welcher die Malerei dieser Zeit beherrschte.⁴⁴

Ludwig Speidel berichtet über die Ausstellung in Berlin 1886 in der Neuen Freien Presse und erwähnt die Unvergleichlichkeit der fünf Gemälde, wobei er sich

⁴² Kunstchronik, XV, Nr. 20 vom 26. Februar 1880, Sp. 315

⁴³ Kunstchronik, XVIII, Nr. 17 vom 8. Februar 1883, Sp. 302/3

⁴⁴ Allg. Kunstchronik, VII, Nr. 16 vom 21.04.1883, S. 215

durchaus positiv äußert. Er schreibt auch über das Dekorative und die Farbgebung in der Malerei Makarts bezüglich der „Fünf Sinne“:

„Es ist glänzende Oberfläche und nichts als Oberfläche; es ist Decorations-Malerei, Farbenschmuck in einem gedachten oder gegebenen Raume.[...] Makart fragte nie den Dingen ihr Farbengeheimniß ab, vielmehr betrachtete er sie durch den subjektiven Farbenschleier seines innerlich erregten Auges.“⁴⁵

Speidel beschreibt Makart als einen oberflächlichen Maler, dem allein das Dekorative wichtig ist:

[...]was ein Gelenk ist, hat er als Künstler nie gewußt, und nie hat er das zarte Licht- und Farbenleben, das auf der menschlichen Haut spielt, einer ernsteren Betrachtung unterzogen. Ebensowenig hat sich Makart in das psychische Leben eingetaucht.“⁴⁶

In sehr lobenden Tönen werden „Die fünf Sinne“ in einem Artikel der Neuen Freien Presse von 1901 erwähnt:

„Unzweifelhaft gehören „Die fünf Sinne“ zum Besten, was Makart überhaupt geschaffen hat. Ja, man kann vielleicht sagen: sie sind, sein Reifstes, Vollendetstes.[...] Die „Fünf Sinne“ hingegen, wenn auch anfangs bescheidener in der Wirkung, halten jeder Detailkritik Stand und sind in ihrem Ensemble von solch holdem Sinnenzauber, daß man, wie in Seligkeit eingewiegt, diese idealschönen Frauenkörper betrachtet.“⁴⁷

Die eben gebrachten Zitate geben uns einen Eindruck über die Resonanz der Presse und des Publikums, welche die fünf Gemälde Makarts ausgelöst haben. Nach der Ausstellung von 1886 in Berlin folgt 1890 eine weitere in Dresden und

⁴⁵ Speidel Ludwig, Die Österreicher in Berlin, in: Neue Freie Presse vom 18.07. 1886, Morgenblatt

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Staatlicher Ankauf von Makart - Bildern, in: Neue Freie Presse, 7.11.1901, S. 7

danach wieder in Wien und Salzburg.⁴⁸ Aus welchem internationalen künstlerischen Umfeld heraus der Zyklus entstanden ist und wie er sich von angesehenen Meistern abhebt, möchte ich im folgenden Kapitel behandeln.

3 Der Fünfsinne – Zyklus von Hans Makart im internationalen Vergleich

Makart verfügte über ein hervorragendes Bildgedächtnis und einer immensen Vorstellungskraft. Aufgrund seiner zahlreichen Studienreisen erlangte er einen reichen Formenschatz, auf den er bei Bedarf zurückgreifen konnte. Sehr großen Bekanntheitswert erlangte seine Reise nach Ägypten, die ihn sicher für so manches orientalisches Bildelement anregte. Als prägender vermutet man allerdings in der Literatur seine drei Reisen nach Paris, wo er zweimal an der Weltausstellung teilnahm, seine sechs Reisen nach Rom, jene fünf nach Venedig und letztendlich die drei nach Neapel. Diese Fakten zeigen uns, dass Makart nicht nur aufgrund seiner Ausbildung mit den akademischen Regeln und den berühmten Vorbildern vertraut war.⁴⁹ Er pflegte einen sehr freien Umgang mit seinen Vorbildern und wie Lehmann schreibt: „[...]er paraphrasierte sie, indem er sie in der Ansicht drehte, miteinander kombinierte und bis zur Unkenntlichkeit variierte.“⁵⁰ Makart galt als Nachfolger großer Namen wie Veronese, Eugene Delacroix oder Rubens. An den Letzteren lehnte er seine barocken Bildthemen an. Auf keinen Fall kann bei Makart von einer vollständigen Übernahme der vorbildlichen Werke die Rede sein. Gustav Künstler schreibt dazu bezeichnenderweise:

„Das aus dem anregenden Gemälde auswahlsweise herausgegriffene Motiv wirkt auf Makart in solch hohem Maße rein optisch, daß er es im inneren

⁴⁸ Frodl 1974, S. 389

⁴⁹ Lehmann 2007, S. 135

⁵⁰ Ebenda, S. 136

*Gestaltungsprozeß in beliebiger Größe und auch in Seitenverkehrung umsetzen kann.*⁵¹

Die folgenden Vergleiche sollen einen geeigneten Rahmen dafür bieten, die „Fünf Sinne“ näher zu analysieren und grenzüberschreitende Einflüsse, sowie Parallelen und Unterschiede festzumachen.

3.1 Niederlande

3.1.1 Peter Paul Rubens (1577-1640)

Zu den bedeutendsten Vorbildern Makarts zählt vor allem Rubens. Als Makart achtzehnjährig nach Wien kam, sah er zum ersten Mal im Schloss Belvedere die Meisterwerke von Tizian, Rubens und Rembrandt.⁵² 1877 wurde die Wiederkehr des 300. Geburtstages von Rubens in Antwerpen gefeiert, an der auch Makart teilgenommen hatte. Rubens war dadurch generell wieder ins Bewusstsein gelangt und es war sehr aktuell sich auf den großen Meister und seine Zeit zu beziehen.⁵³ Frodl beschreibt die Vorbildwirkung Rubens auf Makart eher als allgemeiner Natur und sieht vor allem in der Persönlichkeit des alten Meisters einen Zusammenhang:

„Nicht viel anders steht es mit Rubens, dem in Zusammenhang mit Makart Vielzitierten, doch ist es viel weniger die Malerei des Flamen als die Person, sein Lebensstil, sein Auftreten, was Eindruck auf ihn machte.[...]Es war ja gerade die Künstlergestalt eines Rubens, die dem „Geniekult“ des späteren 19. Jahrhunderts neben vielen anderen als Vorbild diente. Die Möglichkeiten von

⁵¹ Künstler 1940, S. 38

⁵² Pirchan 1942, S. 19

⁵³ Frodl 1974, S. 42

Anregungen und Übernahmen sind sehr weit zu fassen und allgemein zu sehen[...].⁵⁴

Makart hat also vielleicht nicht die Malerei Rubens übernommen, sich jedoch durchaus von seinen Themen, oder der Art und Weise wie der alte Meister Figuren in Szene gesetzt hat inspirieren lassen. Vor allem auch das Interesse an den weiblichen Darstellungen in allen erdenklichen Varianten ist beiden Malern gemeinsam. Als guten Vergleich, bezüglich einer Anregung für den Zyklus der „Fünf Sinne“, lassen sich die beiden Gemälde „Die drei Grazien“ aus dem Jahr 1636/38, in Madrid befindlich (Abb. 11), sowie „Das Parisurteil“ von 1638-39, ebenfalls im Prado Madrid, heranziehen (Abb. 12).

Bei den drei Grazien nutzt Rubens ebenfalls das Thema aus, um ein weibliches Modell sowohl von der Seite, als auch von hinten zu zeigen. Die mittlere Figur bei Rubens lässt sich am ehesten mit der Pose des „Geschmacks“ bei Makart vergleichen. Das linke Bein ist gestreckt, während das rechte abgewinkelt ist. Bei Makart dreht sich die Figur jedoch leicht nach rechts, während die Rubensfigur nach links blickt und hier auch mehr vom Profil zu sehen ist. Wie Makart setzt auch Rubens die Frisuren ein, um eine gewisse Rhythmik oder auch Unterscheidung zwischen den Figuren zu erhalten. Rubens wählt hier wie Makart für den Rückenakt eine Hochsteckfrisur, während er bei den Seitenansichten Haarpartien in den Nacken fallen lässt. Dies ist zum Beispiel beim „Gehör“ der Fall, das sich mit der linken Figur bei Rubens vergleichen lässt. Auffallend sind hier auch die Perlen und der Schmuck im Haar, was sich in ähnlicher Weise bei beiden Malern zeigt, und die auch sehr fein und plastisch ausgeführt sind.

So wie Rubens die drei Grazien in eine natürliche Umgebung eingebettet, setzt auch Makart Blumen und Pflanzenwerk in seinen fünf Bildern ein und erlangt mit dem blauen Himmel wie sein Vorbild Tiefenwirkung. Auch Rubens führt die Blumen zu Füßen der drei Grazien wie Makart malerisch genau aus. Was die malerische Gestaltung der Figuren betrifft, so legt Rubens eindeutige mehr Wert auf Plastizität und der Ausmodellierung einzelner Körperpartien. Makart lässt

⁵⁴ Ebenda, S. 50

seine Figuren flächiger und ebenmäßiger erscheinen, was auch mit der dekorativen Funktion als Pilasterfüllung zutun haben mag. Bei beiden Künstlern sind großflächige Körperpartien sehr hell gemalt und lassen das Inkarnat dadurch rosig zart erscheinen.

Ein weiterer Aspekt, der durchaus auch bei Makart denkbar wäre, ist die Tatsache, dass hier die Gesichtszüge der Geliebten Rubens, Helene Fourment, zu erkennen sind. Diese Einfügung der Gesichtszüge der Geliebten hatte auch Pierre-Auguste Renoir in seinem Urteil des Paris nach Rubens übernommen.⁵⁵ Vergleicht man die Gesichtszüge des „Gesichts“ (Abb. 14) bei Makart mit der Fotografie seiner zweiten Ehefrau Bertha Makart (Abb. 13), so lassen sich Ähnlichkeit durchaus feststellen. Die Heirat der beiden fand allerdings erst im Jahre 1881 statt. Er müsste sie dazu allerdings noch vor 1879, dem Jahr der Fertigstellung des Zyklus, kennen gelernt haben.

Betrachtet man das Bild „Krieg und Frieden“ von Rubens so lässt sich erkennen, dass die Dame ganz links das Tuch mit einem Gürtel in ähnlicher Weise trägt wie bei Makart (Abb. 15). Die Hüfte wird dadurch quasi eingerahmt und zieht den Blick des Betrachters an. Die Hüfte mutiert bei beiden Künstlern zu einem Wesentlichen Punkt in der Bildkomposition. Makart setzt beispielsweise beim „Geruch“ und „Gehör“ diese „gerahmte Hüfte“ als Blickfang ein. Der nun folgende Künstler weist Ähnlichkeiten mit der malerischen Ausführung Makarts auf.

⁵⁵ Néret 2004, S. 74

3.1.2 Rembrandt van Rijn (1606-1669)

Rembrandt fand wie Makart außergewöhnlich neue Bildlösungen, da er nicht nur in der formalen, sondern auch in der inhaltlichen Gestaltung neue Wege ging und viele Anregungen aufgriff, wie Christian Tümpel schreibt: „*Nach den Regeln der Kunsttheorie sollte ein Künstler seine Erfindungsgabe bei der Gestaltung traditioneller Themen beweisen.*“⁵⁶ So hat Makart gerade bei einem traditionellen Thema, wie der Darstellung der fünf Sinne, eine unkonventionelle, neue Lösung gefunden. Durch seine Neigung zum Experiment und zur Grenzüberschreitung war Rembrandt ein typischer Repräsentant für die frühe Neuzeit und für das Holland des 17. Jahrhunderts. Vor allem im 19. Jahrhundert wurde sein Verstoß gegen die Regeln einer akademischen klassizistischen Kunst positiv bewertet.⁵⁷

Für Makart gilt Rembrandt auch als Vorbild in der Ateliergestaltung. Makart greift im 19. Jahrhundert, wie auch andere Künstler in den Kunstzentren Paris, London und München, das repräsentative Atelier wieder auf. Er füllt es, wie damals Rembrandt, mit zahlreichen Kunst- und Sammelobjekten, welche die Aufgabe des „Modells“ besaßen. Die Objekte sollten als Raumdekor Makart, sowie auch seine Atelierbesucher in eine andere Welt versetzen und waren gleichzeitig eine Inspirationsquelle.⁵⁸ Makart greift mit diesem Bedürfnis, sich durch einen künstlerisch gestalteten Wohnsitz darstellen zu wollen, auf die Renaissancezeit zurück. In dieser Zeit entwickelten die Künstler jene Idee, einen auf sie bezogenen Ort authentisch auszugestalten. Makart repräsentierte mit seinem Atelier das Lebensgefühl der Gründerzeit.

Was den Zyklus „Die fünf Sinne“ betrifft, so kann Rembrandt vielleicht nicht im formalen Sinne als Vorbild gedient haben, jedoch aber in der malerischen Ausführung. Rembrandt stellt 1624/25 in seinen frühesten Gemälden die fünf Sinne in Form von Szenen dar, wobei er die in einer Halbfigurenkomposition abgebildeten Akteure ins Karikaturhafte übersteigert (Abb. 17). Rembrandt hat sich damals, was seine Malweise betrifft, in der „rauen Manier“ versucht. Nach

⁵⁶ Tümpel 2006, S. 105

⁵⁷ Ebenda, S. 105

⁵⁸ Chang 1997, S. 57/58

einem Aufenthalt in Amsterdam arbeitete Rembrandt eng mit dem Maler Jan Lievens zusammen und experimentierte mit den Ölfarben. Zu dieser Zeit, 1626, entstand das Gemälde „Musizierende Gesellschaft“, in dem er die „raue“ und die „feine Manier“ einsetzt (Abb.18). Rembrandt wendet für das Inkarnat der jungen weiblichen Figur in der „Musizierenden Gesellschaft“ einen geschlossenen Duktus an, um die Zartheit der Haut zu betonen. Im Brokatkleid der Dame hingegen lässt Rembrandt die Farbe plastisch hervortreten. Diesen Kunstgriff setzt, wie bereits im Kapitel der Bildbeschreibung angedeutet, auch Makart ein. Als Beispiel lässt sich sehr gut das Gemälde des „Geruchs“ von Makart heranziehen (Abb. 6e), bei welchem ebenfalls der Kontrast zwischen der malerischen Ausführung des Inkarnats und der des Stoffes augenmerklich ist.⁵⁹ Makart führt jedoch den Stoff im Unterschied zu Rembrandt derart grob aus, dass sie zu einem rein ornamentalen Objekt werden. So schreibt Elke Doppler in einem Artikel:

„Die zahlreichen in den Porträts verwendeten Requisiten, etwa architektonische Hintergründe oder kunstvoll drapierte Stoffe, dienen ebenfalls nicht der räumlichen Definition. Sie verlieren durch eine oft sehr freie skizzenhaft-malerische Behandlung ihren eindeutigen Objektcharakter und werden zur rein ornamentalen Form, mit dem Ziel, als schmückendes Ambiente der Figur zu dienen“⁶⁰

So kann man auch das Tuch, beispielsweise im Gemälde des „Gehörs“ oder des „Geruchs“, als ornamental schmückendes Objekt betrachten, das eine teilweise sehr skizzenhafte offene Malweise aufweist. Diese Betonung der Malfaktur bekommt durch die Handschrift des Künstlergenies einen hohen künstlerischen Eigenwert. Der Betrachter kann dadurch am fertigen Bild die Entstehung des Werkes nachvollziehen und ihm wird das Erlebnis der schöpferischen Aktion vermittelt.⁶¹ Makart macht durch diese betonte Pinselschrift, welche die Hand und Persönlichkeit des Künstlers noch sichtbar in sich trägt, auf sich selbst

⁵⁹ Kelch 2006, S. 205-207

⁶⁰ Doppler 2000, S. 137

⁶¹ Kitlitschka 1981, S. 118

aufmerksam. Er inszeniert sich in seinen Gemälden, die er seinen dekorativen Idealen entsprechend gestaltet.⁶² Auch Rembrandt hatte sich durch das Experimentieren in der Malweise von anderen Künstlern abheben und vor allem sich selbst darstellen wollen. Kitlitschka schreibt über den Dualismus in der Malweise Makarts:

„Durch das Nebeneinander von Bereichen unterschiedlicher Malfaktur werden bewusst Spannungen als Erlebniswerte konstituiert. Die Gesichter und übrigen Inkarnatteile weisen einen subtilen Farbauftrag auf, der behutsame Übergänge von den dunkelsten zu den hellsten Körperpartien herstellt.[...]Dadurch, dass überwiegend helle, gelbliche Farben oder warme Rottöne auf dunkle Grundierungen gesetzt sind, erhalten die Bilder eine kostbare, geradezu mystische Leuchtwirkung[...]“⁶³

Bei den „Fünf Sinnen“ kann diese Leuchtwirkung am Inkarnat der weiblichen Allegorien beobachtet werden, das sich vom dunkel gehalten Hintergrund deutlich abhebt und geradezu hervorstrahlt. Auch Rembrandt hat vor allem die Hell-Dunkelmalerei eingesetzt, um seinen Bildern eine besondere Wirkung zu verleihen. Diesen Effekt kann man am Beispiel der „Susanna im Bade“ von 1636 sehen (Abb. 19). Der Hintergrund des Bildes ist in dunklen Rot- und Brauntönen gehalten, wobei das ebenmäßig helle Inkarnat der Susanna förmlich erstrahlt. In feinen Nuancen geht die Rückenpartie sanft in den dunklen Hintergrund über. Dieser Kunstgriff lässt sich auch beim „Gehör“ feststellen, denn hier verschwimmen die Konturen vor allem im Bereich des Bauches im dunklen Hintergrund.

Neben Rembrandt und Rubens war auch der nun folgende Künstler, vor allem in der Zeit der historischen Festzüge Mitte des 19. Jahrhunderts, von Bedeutung.

⁶² Doppler 2000, S. 137

⁶³Kitlitschka 1981, S. 121-122

3.2 Deutschland

3.2.1 Albrecht Dürer (1471-1528)

Auch Albrecht Dürer wird in der Literatur des Öfteren als Vorbild Makarts genannt. Wie auch Rubens wurde Dürer bei Festzügen gehuldigt, wie zum Beispiel bei den alljährlichen, von der Wiener Künstlerschaft veranstalteten Maifeiern anlässlich Dürers Geburtstag.⁶⁴ Mitte des 19. Jahrhunderts waren „historische“ Festzüge in Mode gekommen, und so hatte 1840 in München ein großes Dürer-Fest stattgefunden, mit dem sich Makart durch Erzählungen, sowie anhand von Illustrationen vertraut gemacht hatte.⁶⁵ Als Renaissancekünstler erlangte Dürer ein neues Selbstbewusstsein, indem er sich nicht als bloßer Handwerker sah, sondern als bedeutende Künstlerpersönlichkeit. Diesen Aspekt hatte Makart, der sich als „Malerfürst“ sah, sicher mit Dürer gemein. Eine Tagebucheintragung Albrecht Dürers bildete die Grundlage für das monumentale Riesengemälde „Der Einzug Karls V. in Antwerpen“. Bei diesem Gemälde ging es Makart wiederum nicht um historische Korrektheit, sondern um das Gebilde einer von dieser Zeit inspirierten Phantasiewelt, in der vor allem die Darstellung ungezwungener weiblicher Akte im Vordergrund stand.

Wilhelm Lauser bringt 1885 das zeichnerisch und malerisch genaue Können Makarts in Verbindung mit Dürer:

„[...]das Makart mit dem Pinsel, gelegentlich wohl auch mit dem Pinselstiel, wie kein Anderer zu zeichnen und von Allem was kreucht, fliegt und schwimmt, phantasievolles Gebilde zu schaffen wusste, nach Art von Albrecht Dürer? Wie herrlich gezeichnet ist bei der „Nubischen Geflügelhändlerin“ der Truthan, wie geht das Gefieder des Vogels auseinander;[...]wie wirken die scheinbar absichtslosen und ganz naiv am Boden verstreuten Blumen auf den „Fünf Sinnen“, die beiläufig bemerkt, der leuchtendste Gegenbeweis gegen die angebliche Unrettbarkeit des Farbschmelzes Makarts sind!“⁶⁶

⁶⁴ Hartmann 1972, S. 166

⁶⁵ Frodl 1974, S. 42

⁶⁶ Lauser 1885, S. 92

Die Darstellung eines weiblichen Aktes in unterschiedlichen Ansichten gegeben finden wir in einem Kupferstich von Dürer aus dem Jahr 1497 mit dem Titel „Vier nackte Frauen“ oder „Die vier Hexen“ (Abb. 19). Was diese vier weiblichen Allegorien des ersten datierten Kupferstichs Dürers genau darstellen ist bis heute nicht völlig geklärt. Es wurden hierbei schon einige Deutungsvorschläge gemacht, wie Bordellszene, Liebeszauber, Hexensabbat, Parisurteil, Venus und die Grazien, Allegorie der Vergänglichkeit, der Lebensalter oder der Mäßigkeit. Entscheidend für einen Vergleich mit Makart ist jedoch vor allem dieser zwiespältige Aspekt, da für Dürer weniger der verborgene Sinn als vielmehr die unmittelbare Sinnlichkeit der Akte im Vordergrund gestanden haben muss. Im Gegensatz zu dem idealisierenden Makart, steht bei Dürer die gewagte Körperlichkeit und die sinnliche Präsenz der Aktfiguren im Vordergrund, das Ergebnis von unmittelbarer Naturanschauung, die weit entfernt von abstrakten Schönheitsidealen sind. Makart sagte selbst über seine Malerei:

„Ich begreife nicht, dass ihr euch so plagt, um ein Stück Natur minutiös genau zu kopieren. Trachtet doch einfach etwas zu machen, das in sich harmonisch ist, das eine Bildwirkung gibt und vor allem anderen nach unseren Begriffen schön ist!“⁶⁷

Für Makarts Sinnes-Zyklus ist die Theorie der Renaissance entscheidend, nämlich die dreidimensionale Allseitigkeit der Figuren.⁶⁸ Wie bei Makart finden wir sowohl Profildarstellungen, als auch Frontalansichten. Gleich geblieben ist bei Makart auch die Tatsache, dass die Darstellung des Aktes unter dem Deckmantel der Allegorie steht, wobei dies bei den „Fünf Sinnen“ nicht so drastisch moralisierend ausfällt, wie bei Dürer. Diese moralisierende Tendenz lässt sich bei Dürer aufgrund des lauerten teuflischen Dämons, sowie des Totenkopfs und des Knochens als Todesmotiv erkennen. Eine Ähnlichkeit in der Pose zur Darstellung des „Gefühls“ weist die mittlere Figur im Rückenakt auf. Der Kopf der Dargestellten ist auch in ähnlicher Weise nach rechts zur Seite geneigt. Die

⁶⁷ Pirchan 1942, S. 46

⁶⁸ Schoch 2000, S. 42

muskulösen Beine sind natürlich ganz konträr zu Makart, wobei sich die Figur auch stärker nach rechts beugt.

Ein Gemälde des nun folgenden Künstlers wurde in der Literatur mit der Darstellung des „Gesichts“ von Makart verglichen.

3.2.2 Hans Baldung Grien (1484/85-1545)

Einen interessanten Vergleich bietet uns Gustav Künstler, der das „Gesicht“ mit einem Ausschnitt aus dem um 1510 entstandenen Gemälde „Die drei Lebensalter des Weibes und der Tod“ in Verbindung bringt (Abb. 20). Das Bild ist um einiges kleiner und hat ein Gesamtausmaß von 48 x 32,5 cm. Wir sehen auf dem Bild, wie bei Makart, eine junge nackte Frau, die sich in einem Handspiegel betrachtet. Sie hält den Spiegel allerdings, anders als das „Gesicht“, nämlich in ihrer rechten Hand. Das Inkarnat der jungen Frau bei Baldung ist ebenfalls sehr hell und hebt sich, wie bei Makart, vom dunklen Hintergrund ab. Bei beiden Figuren finden wir dieselbe Festlegung von Stand- und Spielbein, denn sie stehen auf ihrem rechten Bein und auch ihre rechte Schulter beugt sich nach unten. Das Zurücknehmen des, vom Betrachter aus gesehen, rechten Oberarmes, die Gestaltung der Brüste, sowie das seitlich herabfallend blonde Haar, entlang ihres rechten Oberkörpers, sind sehr ähnlich gestaltet. Künstler bemerkt, dass der Spiegel, den das „Gesicht“ hält, eine für das 19. Jahrhundert höchst sonderbar gewölbte Form hat und sieht darin deutlich eine Anregung des Renaissancespiegels bei Baldung.⁶⁹

Natürlich sind bei den Bildern auch einige Unterschiede zu bemerken. So verschwindet zum Beispiel bei Makart das Spielbein beinahe hinter dem Standbein. Der rechte Arm des „Gesichts“ verliert sich völlig hinter dem Körper und ihr Blick ist nicht zu ihrer Rechten, sondern zu ihrer Linken geneigt. Wieder lässt sich, wie schon bei Rubens bemerkt, ein Abweichen Makarts von der naturalistischen Darstellung beobachten. Baldung zeigt eine natürliche und

⁶⁹ Künstler 1940, S. 31

anatomisch korrekte Körperstellung, während Makart die Pose übersteigert. Die rechte Hüfte ist beim „Gesicht“ viel zu stark herausgewölbt, obwohl nichts außer dem Eigengewicht auf der Allegorie lastet. Auch der Arm mit dem das „Gesicht“ den Spiegel hält holt übersteigert nach hinten aus, obwohl dieser nicht so schwer zu sein scheint. Makart wollte wohl nicht auf den reizvollen Kontrast zwischen dem rotblonden Haar, das über die rechte Schulter fällt, und dem zarten Ton des Inkarnats verzichten und malte es somit in sehr ähnlicher Weise. Im Allgemeinen erscheint Makarts Figur viel labiler, da sie förmlich auf ihrem rechten Bein balanciert. Er setzt diesen Körperschwung gezielt ein, um eine Verbindung zu den benachbarten Gemälden herzustellen.

Makart schafft mit seiner Darstellung des „Gesichts“ ein eigenständiges Werk, wobei Baldung nur eine Anregung dazu bot. Während bei Baldungs Figur das genaue Naturstudium, das Tastbare und räumlich Ausgedehnte im Vordergrund steht, sind für Makart Linien, Flächen und Farbklänge entscheidend. Hier wird die charakteristische Arbeitsweise Makarts sichtbar, nämlich, dass er aus seinem Gedächtnis heraus die Vorstellung einer zweidimensionalen, rein optischen Form auf die Leinwand bringt. So schreibt Künstler:

„[...]das im Kunstwerk zu Verwirklichung gelangende „innere Anschauungsbild“ ist bei Makart[...]eine so genannte „Sehform“; die sie beeinflussenden Anregungen sind rein optischer Natur, nur Teilstücke von Werken, und werden von ihm, infolge ihrer Losgelöstheit von kompositionellen, räumlichen und bedeutungsmäßigen Vorstellungen, die in den anregenden Werken wirksam sind, mit souveräner Freiheit seinen Formplänen eingliedert.⁷⁰

Im nächsten Kapitel werden nun Künstler genannt, die gerade durch die ästhetisch, idealisierende Körperdarstellung mit Makart konform sind.

⁷⁰ Künstler 1940, S. 32

3.3 Italien

3.3.1 Tizian (1488/90-1576)

Makarts koloristisches Talent wurde schon in seiner Ausbildungszeit bei Piloty erkannt und mit dem großen Malervorbild Tizian in Verbindung gebracht.⁷¹ In der Literatur wird er sogar als der „Wiener Tizian“ erwähnt, der sehr großen Gefallen an Italien, mit seinen Römerruinen und Renaissanceübermensch, gefunden hatte.⁷² Makart und Tizian haben vor allem die Konzentration auf die Malerei gemeinsam, wobei die Zeichnung eher in den Hintergrund rückt.

Bei den weiblichen Aktdarstellungen der „Fünf Sinne“ ist offensichtlich, dass großer Wert auf das „Schönlinige“, die Ästhetik, gelegt wurde. Die Figuren haben einen wohlgeformten glatten Körper, in den sich auch die nicht zu große weibliche Brust harmonisch einfügt. Dieser Aspekt lässt sich sehr gut mit Werken Tizians vergleichen, der seinerseits ebenfalls den weiblichen Körper ästhetisch idealisiert dargestellt hat, wie wir an den sanften Formen der „Venus von Urbino“ von 1538 erkennen können (Abb. 21). Der sinnlich geformte Bauch und die kleinere weibliche Brust finden sich in ähnlicher Weise zum Beispiel beim „Gehör“ oder auch beim „Geruch“ wieder. Wie auch Tizian hat Makart keine harten Konturen angewendet, sondern sie verschwimmen in feinen Nuancen. Die Blumen, welche die Venus bei Tizian in ihrer rechten Hand hält, wirken ebenso zufällig im Bild, wie etwa die am Boden Verstreuten beim „Geruch“, doch wohnt ihnen sicherlich ein kompositorischer Hintergrund inne. Bei Tizian bilden die Blumen einen Gegenzug zur Bildmitte. Diese ergibt sich durch die vertikale grüne Raumabgrenzung, welche direkt auf die Hand in der Schamgegend trifft. Die Blumen verbinden farblich das Rot des Diwans und das Weiß des Bettlakens um zusammen in das Inkarnat der Venus überzugehen. Bei Makart bilden die am Boden verstreuten Blumen im „Geruch“ eine diagonale Linie, welche die Schrägstellung der Figur optisch betont. Auch farblich weisen sie auf das blassrosa Inkarnat hin.

⁷¹ Pirchan 1942, S. 25

⁷² Pirchan 1942, S.25

Abschließend zu dem Aspekt der „schönlinigen“ Figuren bei Makart und Tizian lassen sich als Gegenbeispiel nochmals „Die drei Grazien“ von Rubens heranziehen (Abb. 11). Rubens legt hier viel größeren Wert auf eine authentische Körperdarstellung, anstelle einer Idealisierung. Jede Unebenheit ist herausmodelliert, wobei den üppigen Körpern auch eine gewisse Schwere anhaftet. Im Vergleich dazu geht von den Figuren bei Makart und Tizian eine spürbare Leichtigkeit aus. Bei Makart lässt sich diese Leichtigkeit vermutlich auf die besonders feingliedrigen Hände und Füße zurückführen. Betrachtet man die Füße der Allegorie des Geschmacks, bemerkt man, dass diese eher schemenhaft dargestellt sind. Die Figuren erscheinen nicht so standhaft und erdverbunden, wie jene in den „Drei Grazien“ von Rubens.

Ein anders Merkmal, das bei beiden Malern auffällt, ist das Skulpturähnliche in der Darstellung der Figuren. Tizian hat sich in seiner Komposition der „Jungen Frau bei der Toilette“ um 1514 auf die Behauptung bezogen, dass die Malerei die Skulptur übertreffe, da sie neben der allseitigen Ansicht auch noch die Farbigkeit zu bieten habe. Die junge Frau steht zwischen zwei Spiegeln, die ein Verehrer so hält, dass sie sowohl sich selbst, als auch ihn betrachten kann. Man bekommt die Dargestellte also in einer Vorder- und Hinteransicht zugleich zusehen.⁷³ Auch Makart führt diesen Gedanken weiter, indem er einen weiblichen Akt in allen Drehrichtungen darstellt.

In der Literatur wird auf das Statuarische in der Darstellung der „Flora“ von Tizian hingewiesen (Abb. 22). Die „Flora“ hält in einer starren Ruhe die Blumen in ihrer rechten Hand, wobei die marmorglatte Haut, sowie das Hemd, das ihre rechte Schulter bedeckt, an antike und damals zeitgenössische Skulpturen denken lässt.⁷⁴ Auch den fünf Allegorien bei Makart haftet etwas Statuarisches an. Die Posen der Figuren erinnern mit der Betonung von Stand- und Spielbein an antike Skulpturen (Abb. 23). Sie erscheinen ostentativ eine bestimmte Gestik veranschaulichend und wirken weniger natürlich. Die Natürlichkeit geht aber sicherlich auch durch die kompositorische Konstruktion verloren, da Makart ja

⁷³ Kennedy 2006, S. 17

⁷⁴ Ebenda, S. 18

versucht die Drehbewegungen der Figuren ineinander zu verflechten. Die Allegorien nehmen dadurch eher unnatürliche und überspitzte Position ein.

Auch die bereits erwähnte glatte Oberflächendarstellung der Figuren bei Makart, lässt sie an Skulpturen erinnern. Dabei spielt außerdem die partielle Bekleidung eine Rolle. Die gekonnte Dualität im Verdecken und gleichzeitigen Preisgeben des nackten Körpers ist ein Kunstgriff, der Spannung erzeugt und häufig bei Skulpturen vorkommt. Die hochformatigen Gemälde sollten ja ursprünglich als Pilasterfüllungen dienen, wobei Nischen generell häufig mit Skulpturen gefüllt wurden.

Ein viel kopiertes Thema in der Malerei ist die Darstellung der Dame mit dem Spiegel. Hier spielt vor allem die Zweideutigkeit und die Miteinbeziehung des Betrachters in das Bild eine große Rolle. Tizian verwendet diesen Kunstgriff in dem Gemälde „Venus mit dem Spiegel“ (Abb. 24). Auf den ersten Blick scheint die Göttin sich im Spiegel zu betrachten, doch ihr Auge richtet sich an den Betrachter und holt diesen somit ganz nahe an die intime Szene heran. Tizian entlarvt den Betrachter gleichzeitig als Voyeur.⁷⁵ Apke spricht in seinem Beitrag zu den „fünf Sinnen“ ebenfalls die Zweideutigkeit in der Darstellung des „Gesichts“ an:

„„Das Gesicht“ zeigt den Akt von vorn, der sein Gesicht entweder in einem beidseitig reflektierenden Handspiegel betrachtet, oder aber – dieses Detail ist, wie vieles in der Darstellung zweideutig – es gibt eine Frauengestalt wieder, die versucht, den Blick des Betrachters im Spiegel auf den ihren treffen zu lassen.“⁷⁶

Mit der Verwendung des Spiegels in Tizians Venusbild wurde zum ersten Mal ein Bildgedanke formuliert, der in vielfacher Weise aus- und umgedeutet werden konnte und daher die Maler und wohl auch ihre Auftraggeber immer wieder in

⁷⁵ Ferino-Pagden 2007, S. 12

⁷⁶ Apke 2005, S. 82

seinen Bann zog.⁷⁷ Makart gelingt es also, wie Tizian, ein Spannungsverhältnis zum Betrachter aufzubauen, womit er die Erotik in der Darstellung noch verstärkt. Neben der Genese des zweideutigen Spiegelmotivs ist auch die Rückenansicht von Bedeutung. Sie wird im 16. Jahrhundert zu einer künstlerisch vollgültigen Darstellungsweise des menschlichen Körpers, worauf ich in den nächsten Kapiteln noch näher eingehen werde.⁷⁸

3.3.2 Paolo Veronese (1528-1588)

Neben Tizian wird Makart in der Literatur auch des Öfteren mit Paolo Veronese verglichen. Hierbei stehen vor allem die beiden Werke „Venedig huldigt Caterina Cornaro“, sowie der Bilderzyklus für das Arbeitszimmer des Industriellen Nikolaus Edler von Dumba im Mittelpunkt. Dumba hielt Makart dazu an, extra auf seine Kosten nach Venedig zu reisen, um seine Erinnerungen an die Malerei des Cinquecento aufzufrischen. Frodl schreibt zur Rezeption Makarts folgendes:

„Makart griff nicht auf bestimmte Werke zurück; er schuf eine Art Paraphrase und verarbeitete Carpaccio, Veronese und Tintoretto wahrscheinlich ganz automatisch – immer jedoch bewusst venezianischer Farbigkeit nachstrebend.“⁷⁹

Was den Zyklus der „Fünf Sinne“ betrifft, so lässt sich, im Hinblick auf Veronese, der Aspekt des Skulpturellen in den Darstellungen weiterführen. Als Vergleich lassen sich hierzu die Fresken der Sala dell’Olimpo (1561-1570) in der Villa Barbaro in Maser heranziehen (Abb. 25). Es handelt sich dabei konkret um die acht musizierenden Damen, welche die Nischen dieser Kreuzhalle zieren. Es wird angenommen, dass es sich bei den Damen um die neun Musen handelt, wobei sich

⁷⁷ Prater 2002, S. 21

⁷⁸ Ebenda, S. 20

⁷⁹ Frodl 1974, S. 19

die neunte, Thalia, im Zentrum an der Decke befindet.⁸⁰ Jede der Damen ist, ein Instrument spielend, dargestellt. Während die dazwischen angelegten fiktiven Landschaftsausblicke die Verbindung zum Außenleben ziehen sollen, dienen die Musen der Charakterisierung des Innenlebens. Ein Raum in dem sich kulturelles Leben abspielt, der mit Harmonie und dem Klang von Musik gefüllt sein soll. So könnte die Raumdekoration der „Fünf Sinne“ für den Salon des Palais Helfert ebenfalls eine Atmosphäre erzeugende Ursprungsfunktion gehabt haben. Der Salon, ein Raum des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens, der gleichsam alle Sinne erfreuen soll.

Es handelt sich bei den Allegorien zwar um Fresken, doch wirken sie wie Skulpturen. Sie sind in eine architektonische Gesamtkomposition eingebettet und haben vor allem dekorativen Charakter. Ein Anzeichen für das Skulpturelle ist zum Beispiel die fiktive halbrunde Nische, welche jede Allegorie umgibt, sowie das statisch und schwer wirkende Gewand. Dies ist natürlich ein bedeutender Unterschied zu den Allegorien Makarts, welche nackt und leicht erscheinen. Eine Parallele lässt sich jedoch in der Verbindung der Allegorien untereinander ziehen. Veronese versucht, wie Makart, die einzeln für sich stehenden Figuren in eine Gesamtkomposition zu verbinden. Er richtet die Blickrichtungen der Allegorien zueinander und stellt sie in einer geschwungenen Körperposition dar. Betrachtet man die Abbildung, welche die beiden Allegorien an den Ecken des großen Rundbogens zeigt (Abb. 26), so sehen wir dass die Figuren zueinander in die Mitte des Raumes blicken, wobei die beiden äußeren Figuren ebenfalls in Richtung ihrer Nachbarinnen zugewandt sind. Wenn man sich das Figuren paar genauer ansieht, kann man einen Körperschwung erkennen, der die beiden verbindet. Die Figuren neigen sich mit dem Oberkörper einander zu. Die Allegorie an der Kreuzungsecke des Saales richtet ihren Blick verbindender Weise zur der Figur an der gegenüberliegenden Ecke (Abb. 26).

Veronese setzte schon damals die Rückenansicht ein, welche eine gewisse Dynamik in die Darstellung der Allegorien bringt (Abb.27). Auch diese Figur hat, wie zum Beispiel „das Gefühl“ bei Makart, eine übertrieben gedrehte

⁸⁰ Cocks 2005, S. 60

Körperhaltung. Bei Veronese steht hier ebenfalls das Dekorative, Verbindende im Vordergrund, weniger aber die naturalistische Darstellung. Der Kopf seiner Figur beugt sich sehr stark über deren rechte Schulter. Die Allegorie des Gefühls beugt ihren Oberkörper ebenfalls nach rechts unten, wobei sie ihren rechten Ellenbogen weit nach hinten streckt. Beide Figuren sind also zugunsten der Gesamtwirkung überzeichnet dargestellt.

Im Unterschied zu Veronese, sind die Allegorien jedoch Gemälde, und stehen vor einem natürlichen Hintergrund. Betrachtet man wiederum „das Gefühl“ so scheint der Baum, vor dem sich die Allegorie befindet, den vertikalen Charakter des Bildes zu verstärken. Er verleiht der Allegorie noch mehr Präsenz und Wirkungskraft. Auch Veronese und Tizian haben den Landschaftshintergrund bewusst und wirkungsvoll eingesetzt. Betrachtet man zum Beispiel das Gemälde „Die Findung des Moses“ aus dem Jahr 1581 von Veronese, so befindet sich die Prinzessin links, umgeben von ihrer Gefolgschaft, direkt vor einem schräg nach links oben führenden Baum (Abb. 28). Ihre bedeutende Rolle in dieser Szene wird dadurch verstärkt und bildet einen kompositorischen Ausgleich zu dem kleinen Moses, der mitsamt der ihn umgebenden Figurengruppe, die rechte Bildhälfte dominiert. Die Palme in der Darstellung des „Gesichts“ betont ebenfalls die Vertikalität, wobei die einzelnen Palmenblätter als Symbol der Sehstrahlen, die in mehrere Richtungen zeigen, fungieren könnten. Auffallend ist bei diesem Vergleichsbeispiel, wie auch schon bei Tizian erwähnt, die Abhebung des hellen ebenmäßigen Inkarnats vom dunkel gehaltenen Hintergrund.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Makart sich vermutlich von den beiden Italienern, Tizian und Veronese, sowohl in der Farbgebung des Inkarnats, als auch hinsichtlich kompositioneller Elemente inspirieren hat lassen. Schlussendlich bilden die fünf Gemälde Makarts jedoch eine eigene Kreation.

3.4 Frankreich

3.4.1 Eugène Delacroix (1798-1863)

Für das Schaffen von Makarts Lehrer Karl Piloty und seinen Schülern war die Auseinandersetzung mit der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts wegweisend. Im Zentrum der Aufmerksamkeit standen dabei die hohe Schätzung der persönlichen künstlerischen Handschrift, sowie die Erzielung der Wirkung skizzenhafter Spontaneität im fertigen Werk. Eine große Rolle spielen dabei Künstler wie Delacroix, Géricault, Diaz oder Monticelli.⁸¹ Seinen ersten großen Erfolg feierte Piloty 1855 mit seinem Werk „Seni an der Leiche Wallensteins“. Durch ihn verbreitete sich der Einfluss des französisch belgischen Kolorismus in der Münchner Kunst. Nicht mehr Rom, sondern die Kunstzentren Westeuropas waren richtungweisend. Piloty schloss daran sein Interesse am theatralischen Effekt und an der Wiedergabe differenzierter Stofflichkeit an. Der bereits erwähnte lockere Malstil bestimmte den „Münchner Stil“ und vernachlässigte die inhaltliche Aussage.⁸² Makart kam also schon sehr früh in Kontakt mit der französischen Malerei. Was Makart mit Delacroix gemeinsam hat, ist vor allem die Inspirationsquelle Rubens, was generell vom „Geniekult“ des späteren 19. Jahrhunderts herrührt.⁸³ Dies kann man besonders auf die polyfiguralen Gemälde, wie zum Beispiel „Der Einzug Karls V in Antwerpen“ oder „Bacchus und Ariadne“ beziehen. Beide Künstler übernehmen die dramatische Bewegtheit der Körper und verknüpfen mythologische und historische Figuren in einem turbulenten Gemenge. Hierbei steht die erotische Präsentation des weiblichen Körpers in verschiedenen Positionen im Vordergrund, wie zum Beispiel das Gemälde von Delacroix „Der Tod des Sardanapal“ aus dem Jahr 1827/8 zeigt (Abb. 29). Die Künstler lassen sich, wie bereits erwähnt, jedoch nur inspirieren und schaffen ihre eigenen Werke. Beide wollen sich von den unantastbaren Regeln des Akademismus distanzieren zugunsten eines ausgeprägten

⁸¹ Kitlitschka 1981, S. 119

⁸²Kassal-Mikula 2000, S. 20

⁸³ Frodl 1974, S. 50

Individualismus. Auch Delacroix zieht es vor, die Materialwirkung hervorzuheben und Gegensätze zu betonen.⁸⁴

Frodl schreibt, dass der Einfluss durch die Zeitgenossen Makarts, sowie der Generation seines Lehrers Piloty, sofern sie nicht dem Münchner Kreis angehörten, eher ein bescheidenes Ausmaß annahm. Makart bezog seine Anregungen hauptsächlich von den alten Meistern, jedoch gingen das Paris-Erlebnis von 1862 und der Besuch fünf Jahre später nicht spurlos an ihm vorüber. Trotz aller Verschiedenheiten zu seinen Zeitgenossen hat es um 1870-1880 so etwas wie einen „internationalen Stil“ gegeben. Die Entstehung und Verbreitung dieses Stils ist den internationalen Kunstausstellungen, den Weltausstellungen und den „Salons“ anzurechnen. Erstmals war es möglich, dass die Künstler, ohne selbst weite Reisen unternehmen zu müssen, aktuelle Kunstentwicklungen verfolgen konnten. Zeitschriften und Fotoserien nach den Bildern bekannter zeitgenössischer Meister spielten dabei eine ebenso große Rolle. Die Pariser „Salonkunst“ war in neuester Zeit wieder etwas ins Blickfeld geraten, wobei Makart hauptsächlich in der Themenwahl mit jener in Beziehung stand.⁸⁵ In Bezug auf das Thema der Fünf Sinne, fügt sich dieser Zyklus sicher gut in die Vorstellungen des Pariser Salons ein. Der Voyeurismus der Oberschicht konnte zur Genüge befriedigt werden, wobei in sehr reduzierter Beifügung von Attributen das Thema „Die fünf Sinne“ einen geeigneten „Deckmantel“ für solche Aktdarstellungen bildete. Der Zyklus ist zwar nicht direkt für den Pariser Salon gemalt worden, doch ist er in die Mode der damaligen Zeit einzugliedern. Der Auftraggeber Freiherr Alexander von Helfert war ein Politiker, der sicher mit dem Geist seiner Zeit ging, jedoch einen skandalträchtigen Zyklus nicht gebrauchen konnte. Aus den Kritiken ist bekannt, dass die fünf Gemälde einer durchaus positiven Resonanz gegenüberstanden.

Um jedoch konkret auf Delacroix einzugehen lässt sich bei beiden Malern die bereits erwähnte skizzenhafte Spontaneität finden, die zum Beispiel in der Darstellung des Tuches im „Gehör“ auftritt und ein indirekter Hinweis auf die

⁸⁴ Néret 1999, S. 13

⁸⁵ Frodl 1974, S. 51-52

persönliche Handschrift des Künstlers ist. Betrachtet man die Darstellung des Stoffes in dem Gemälde „Frau einen Papageien streichelnd“ von Delacroix, so ist auch hier eine grobe, skizzenhafte malerische Ausführung, sowie ein gewisser Goldschimmer in der Farbigkeit zu erkennen (Abb. 30). Die Malerei war lange genug unter jener Kuratel sorgfältiger Ausführung, verbunden mit zeichnerischer Präzision, gestanden. Makart und Delacroix schöpften aus den Möglichkeiten des allgemeinen Zeittrends, nämlich des Nonfinito. Makarts Malerei hat dadurch den Charakter des Vorläufigen, Unabgeschlossenen, womit sie dem schwankenden, wandelbaren Wesen des Traumes und der Phantasie entspricht.⁸⁶

Beide Maler sind Farbkünstler und setzen gerne Rot- und Goldtöne ein, was die sinnliche Bildwirkung unterstreicht.⁸⁷ Dies lässt sich ebenfalls in der Gegenüberstellung der beiden zuvor genannten Gemälde beobachten. Eine Modesache, welcher beide Künstler erlagen, ist der orientalische Einfluss vor allem in der Darstellung des Schmucks auf der nackten Haut. Die mehrreihigen Halsketten, die bewusst den Blick des Betrachters auf den nackten Oberkörper lenken sollen, kommen in ähnlicher Weise sowohl beim „Gesicht“, als auch bei der „Frau, einen Papageien streichelnd“ vor. Gerade bei Makart lässt sich der Kontrast zwischen dem altmeisterlich geglätteten Inkarnat und den pastosen Höhungen in der Malerei des Schmucks beobachten. Der Schmuck oder auch das Stoffmuster wirken richtiggehend appliziert.⁸⁸ In ähnlicher Weise ist der Schmuck in „Der Tod des Sardanapal“ von Delacroix dargestellt, wie eine Detailansicht dieses Gemäldes zeigt (Abb. 31). Die Perlen erinnern an jene im Bildnis des „Geruchs“ (Abb. 6e), wobei Makart das Inkarnat viel zarter und feiner malt als Delacroix. Néret schreibt dazu bezeichnenderweise folgendes über Delacroix, was auch an Makart erinnert:

⁸⁶ Schaffer 2007, S. 114

⁸⁷ Néret 1999, S. 18

⁸⁸ Schaffer 2007, S. 114

„Anstatt den glatten Farbauftrag und die feinen Schattierungen zu praktizieren, zieht er es vor die Materialwirkung hervorzuheben und die Gegensätze zu betonen.“⁸⁹

Beide Künstler galten eher als schnelle Maler, die sich nicht mit lange mit Vorstudien aufhielten. So wurden die Farb- und Figurenkompositionen zum Teil direkt auf die Leinwand skizziert, um so auch besser einer „inneren Eingebung“ folgen zu können. Ganz gegenteilig agiert der nächste französische Maler, auf den ich im folgenden Kapitel eingehen werde. Makart lässt sich, meiner Meinung nach, mit seinen „Fünf Sinnen“ zwischen diesen beiden Malern einordnen.

3.4.2 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)

Ingres steht im Gegensatz zu dem romantischen Maler Delacroix und führt die akademischen Werte, wie etwa die genaue Zeichnung und Modellierung, weiter. Seine feine sensualistische Malweise kontrastiert mit dem offenen Duktus bei Delacroix. Wie ich bereits im vorigen Kapitel einleitend erwähnt habe, lässt sich Makart zwischen diese beiden Maler stellen, da wir bei ihm sowohl die eine, als auch die andere Malweise finden. Die idealisierten und erotisierten Körper bei Ingres erinnern an die fünf Allegorien Makarts, die ebenfalls vordergründig ihren sinnlichen Körper preisgeben. Ingres hatte sich wiederholt dem Sujet des Rückenaktes angenommen und ihn förmlich zum Charakteristikum seiner erotischen Malerei gemacht. Er eignet sich hervorragend um das ausgewogene Zusammenspiel von intimer Nähe und kühler Distanz zum Betrachter zu wahren. Er ist auch ein Mittel, um das rein Körperliche der Darstellung in den Vordergrund zu rücken, da der Betrachter keine Möglichkeit hat einen Charakter wahrzunehmen, sprich in das Gesicht der Dargestellten zu blicken. Auch Makart setzt das Zusammenspiel von Nähe und Distanz ein, wobei er den Betrachter beim

⁸⁹ Néret 1999, S. 13

„Gesicht“, quasi dem höchsten der Sinne, am unmittelbarsten einbezieht. Die beiden äußersten Gemälde „Gefühl“ und „Geschmack“ sind im Rückenakt gegeben, welche den Zyklus links und rechts beschließen.

Um bei der Allegorie des Gesichts zu bleiben, lässt sich ein interessanter Vergleich zu der „Vénus anadyomène“ von Ingres ziehen (Abb. 32). Der idealisierte glatt gemalte Körper, sowie die hell erscheinende, weich wirkende Partie am Bauch weisen Ähnlichkeiten zum „Gesicht“ auf. Auffallend ist auch der goldig schimmernde Handspiegel, der in seiner Form dem Spiegel bei Makart ähnelt. Die weiblichen Aktfiguren scheinen bei beiden Malern förmlich zu erstrahlen, da sie sich vom dunklen Hintergrund abheben.

Wie schon bei Hans Baldung Grien angeführt, ist auch bei Ingres zu beobachten, dass hier ebenfalls die langen Haare auf einer Seite bis zur Hüfte locker herunterfallen. Die Figur befindet sich bei Ingres, wie auch bei Makart, in einer geschwungen Körperposition, wobei hier wiederum deutlich wird, dass Makart überspitzt darstellt. Während der rechts abgebogene Ellenbogen bei Ingres noch natürlich wirkt und sichtbar bleibt, verschwindet er beim „Gesicht“ im dunklen Hintergrund. Die Darstellung der, vom Betrachter aus gesehenen, rechten Hand ist bei beiden Figuren ähnlich, doch führt Ingres die Hand noch genauer aus und lässt sie nicht so fragil erscheinen. Auch die Hüfte des Standbeins hat bei Makart einen viel größeren Schwung. Trotz der Parallelen ist Makarts Darstellung völlig eigen, die Allegorie hält den Spiegel selbst in der Hand, denn die Gruppe der Putti zu ihren Füßen fehlt gänzlich.

Auch Ingres war von der sich neu eröffnenden Welt des Orients beeinflusst und stellt die exotischen Damen im Gemälde „Le Bain turc“ mit allerhand Ketten bestückt dar (Abb. 33). Die scheinbar fotografische Genauigkeit der Dargestellten täuscht jedoch. Die Gliedmaßen stellt er oft gegen alle anatomischen Gesetzmäßigkeiten dar, wie wir es bereits bei Makart an der Allegorie des Gesichts beobachtet haben. Die Figuren erscheinen teilweise sogar so, als wären sie knochenlos. Schon in den publizierten Kritiken über die „Fünf Sinne“ haben wir erfahren, dass zum Großteil alles malerisch Ungenau und von der Natur abweichende von den Kritikern des 19. Jahrhunderts als „Schwäche“ bezeichnet

wird.⁹⁰ Auffallend dabei ist, dass „das Gesicht“ am schlechtesten beurteilt wird. Bei dieser Allegorie sind die anatomischen Ungenauigkeiten und Verzerrungen am auffälligsten. Betrachtet man die vorderste, im Rückenakt dargestellte Dame im Gemälde „Le Bain turc“, fällt der sehr lang erscheinende Oberkörper auf. Ingres verwendet diesen Kunstgriff auch im Gemälde der „Grand Odalisque“ (Abb. 34), um den Körper geschmeidiger erscheinen zu lassen.⁹¹ Die Tatsache, dass sowohl bei Makart, als auch bei Ingres die Realität und das Bild von jener nicht immer übereinstimmen, ist ein Schritt in die moderne Malerei. Was damals als künstlerisches Unvermögen galt, ist in der heutigen Bildwelt kein Widerspruch mehr.⁹²

3.5 England

3.5.1 Frederic Leighton (1830-1896)

Mit dem zuvor behandelten französischen Maler Ingres hat auch Leighton seine malerischen Verbindungen. Aufschluss kann uns dieser Maler, und auch andere seiner Landsmänner, über das bereits erwähnte Skulpturelle, sowie das extreme Hochformat der „Fünf Sinne“ geben. In Kontakt mit englischen Künstlern ist Makart bereits 1862 gekommen, als er gemeinsam mit seinem Lehrer Carl Theodor von Piloty und seinem Künstlerkollegen Franz Lenbach die Weltausstellung in London und anschließend in Paris besuchte. Als junger Maler passte sich Makart optimal den Gegebenheiten der Münchner Kunstszene an und entwickelte ein Gespür für den Geschmack des Publikums. So ließ er sich unter anderem von Frederic Leighton inspirieren, der mit seinen salonerotischen Darstellungen, wie etwa „Der Fischer und die Sirene, nach einer Ballade von Goethe“ um 1856-1858, große Erfolge feierte.⁹³

⁹⁰ Grimme 2006, S. 10

⁹¹ Bazin 1965, S. 33

⁹² Grimme 2006, S. 10

⁹³ Lehmann 2007, S. 133

In Großbritannien hatte es zwar schon seit dem 18. Jahrhundert eine antikisierende Tradition in der Aktdarstellung gegeben, doch diese erfuhr einen neuen Aufschwung, als eine Gruppe von „progressiven“ jungen Künstlern in den 1860er Jahren eine stärker international orientierte Konzeption der Figur entwickelte.⁹⁴ Alison Smith schreibt dazu:

„Viele dieser Maler waren im Ausland ausgebildet worden, manche in Pariser Ateliers, wo ihnen die zeichnerische Überlegenheit der französischen Schule, wie sie Ingres und seine Nachfolger exemplarisch verkörperten, bewusst geworden war.“⁹⁵

Charakteristisch für diese Malerei ist also die fast schon fotografische Genauigkeit. Durch die Anknüpfung an die Antike konnte man den Akt von sexuellen Implikationen fernhalten. Man schloss auf die von Winckelmann im 18. Jahrhundert getroffene Einteilung an, wobei den griechischen Skulpturen des 4. und 5. Jahrhunderts v. Chr. der höchste Wert zugesprochen wurde. Die Basis dafür lieferte eine gängige Interpretation der antiken Geschichte, nach der diese ihren moralischen Zenit im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. erreichte, während im Hellenismus und im Römischen Reich der Niedergang zu Korruption und Indolenz stattfand.⁹⁶

Ingres galt als Meister des klassischen Aktes, und seine Figuren wurden als Typus gepriesen, der mit idealer Schönheit, einer aristokratischen Kultur und der Stabilität der antiken Tradition gleichgesetzt wurde. Die Ausstellung von Ingres' Gemälde „Die Quelle“ (Abb. 35) bei den Weltausstellungen in London und Paris der Jahre 1862 und 1867 machte großen Eindruck auf die englischen Kritiker und Maler. In diesem Gemälde wurden die Keuschheit und die formalen Merkmale der Skulptur in die Malerei übertragen. „Die Quelle“ wurde zum Prototyp eines neuen antikisierenden Stils in der Aktmalerei, der Ende der sechziger Jahre in

⁹⁴ Smith 2001/02/03, S. 88

⁹⁵ Ebenda, S. 88

⁹⁶ Smith 2001/01/02/03, S. 88

Großbritannien entstand, und die Form über den Inhalt stellte.⁹⁷ Ein Wesenszug, der uns auch von Makart bekannt ist. Das Gemälde „Venus sich zum Bade entkleidend“ 1866/67 von Leighton (Abb. 35) leitete diese Renaissance des Aktes ein.⁹⁸ Das zarte helle Inkarnat in Kombination mit dem rötlichen Haar, sowie die Betonung der Weichheit des Fleisches, finden wir auch in den Allegorien Makarts. Makart bleibt ebenfalls in der Darstellung des Aktes bei einem Idealbild, einem wohlgeformten glatten weiblichen Körper, der zwar erotisch aber nicht anrühlich wirkt. Hierbei fällt uns der im Kapitel über die Provenienz erwähnte Brief eines englischen Kunstliebhabers ein, der Makart bat keine allzu große Nacktheit zu malen, da der englische Geschmack eher prüde sei.⁹⁹ Die fünf Akte bleiben sozusagen salonfähig und erinnern in ihrer Erscheinung eher an antike Skulpturen, als an naturgetreue Darstellungen seiner Modelle.

Makart war scheinbar nicht der einzige Maler, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen stehenden weiblichen Akt in einem extremen Hochformat dargestellt hatte. Dies zeigt das Gemälde „Thetis“ von George Frederic Watts aus dem Jahre 1867-69 (Abb.36). Er war der Erste einer Reihe von stehenden weiblichen Akten in dem Format, das durch Ingres' Bilder wie „Venus Anadyomene“ und „Die Quelle“ berühmt geworden war. Auch wenn der Titel auf die Nereide aus Homers „Ilias“ verweist, legt das Bild selbst doch kein Gewicht auf die Eigenheiten der Gestalt oder die narrative Situation. Im Gegensatz zu Makart, ist in diesem Bild jedoch wenig Erotik zu spüren, da es ein sehr schlankes pubertierendes Mädchen zeigt. Watts zeigt mit diesem Bild eine radikale Abkehr von den fleischigen Akten, welche er in den vierziger Jahren gemalt hatte.¹⁰⁰

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich des Vergleiches mit den englischen Malern feststellen, dass Makart mit seinen „Fünf Sinnen“ von den strengen akademischen Regeln abkehrt, einen Teil jedoch einbezieht. Die Darstellung der fünf Sinne gehörte zum klassischen Bildprogramm eines Historien- und

⁹⁷ Ebenda, S. 90

⁹⁸ Ebenda, S. 88

⁹⁹ Staatlicher Ankauf von Makart-Bildern, in: Neue Freie Presse vom 7. 11. 1901.

¹⁰⁰ Smith 2001/02/03, S. 93

Dekorationsmalers.¹⁰¹ Die ideale Formung des Körpers und die feine Malweise des Inkarnats sind mit den akademischen Prinzipien durchaus konform, seine persönliche Handschrift allerdings in der Pinselführung etwa der Stoffe, oder aber auch die eher schemenhafte Darstellung der Hände und Füße weichen davon ab. Es ist allerdings bekannt, dass Makart oft sehr schnell malte, um an Geld zu kommen und deshalb Werke öfters im Zustand des Nonfinito beließ. Dafür sprechen beim Zyklus die nicht sorgfältig ausgeführten Hände und Füße der Allegorien. Interessant ist die gute Beurteilung des „Geschmacks“ bei den Kritikern, wie ich es bereits im Kapitel 2.3 erwähnt habe. Dieser Rückenakt bietet von allen fünf Gemälden am wenigsten Kritikpunkte. Die Figur hat keinen Stoff um ihren Körper, ihre Hände verschwinden in den rotbraunen Ästen und vor allem ihr Rücken ist sehr fein modelliert. Er bildet das Hauptaugenmerk des Gemäldes. Dieser Rückenakt ist den englischen Darstellungen des klassischen Aktes noch am ähnlichsten. Dass Makart in der Darstellung des Nackten vom akademischen abweicht, beschreibt der Kunstkritiker Ludwig Hevesi treffend:

„Die ganze Welt [...] war [...] kostümiert. Es gab nichts anderes. Was blieb ihm also übrig[...]? Er kostümierte das Kostüm. [...] Und wie er alle Formen und Farben ineinander verkleidete, kostümierte er auch die Nacktheit als eine Art von Blöße, die den Korrekten die Augen empörte und den akademischen Akt zum Narren hielt. Makartsche Nacktheit – [...] sie war eben das ungewöhnlichste Kostüm, aber, wie alles Makartische, ein Phantasiekostüm: Traum, Schaum, Seifenblase.“¹⁰²

Mit Makarts Tod im Jahre 1884 und der, durch den verschwenderischen Lebensstil des Künstlers, ein Jahr später notwendig gewordenen Versteigerung seines Ateliers durch seine Familie dringt in Wien allmählich die Ernüchterung in den kostümierenden Traum der Gründerzeit ein.¹⁰³ Makart hat jedoch seinen

¹⁰¹ Lehmann 2007, S. 138

¹⁰² Hevesi 1906, S. 266f.

¹⁰³ Apke 2005, S. 78

Einfluss auf nachfolgende Künstler hinterlassen, was ich im nächsten Kapitel beleuchten möchte.

4 Der Einfluss des Fünfsinne- Zyklus auf nachfolgende Künstler

4.1 Kopien und Reproduktionen der „Fünf Sinne“

Die starke Rezeption des Zyklus macht deutlich, dass er durchaus beliebt war. Verbreitung fand der Zyklus zum Beispiel durch das auflagenstarke „Makart-Album“ aus den 1880ern, das die bekanntesten Gemälde in Holzschnittreproduktionen mit erläuternden Texten zeigt.¹⁰⁴ Auch die Heliogravuren von C. Klič werden in der Kunstchronik aus dem Jahr 1880 erwähnt:

„Makarts „Fünf Sinne“ sind im Verlage von H.O. Miethke in Wien, in dessen Salon sie letzten Winter hindurch ausgestellt waren, soeben in heliographischen Reproduktionen von C. Klič erschienen. Die Ausführung der Heliogravuren steht an bestimmter und zarter Wiedergabe der Originale den mit Recht berühmten Goupil'schen Publikationen kaum nach und kann des allgemeinen Beifalls sicher sein. Der „Geschmack“, das malerisch vollendetste der Bilder, gehört auch in den Heliogravuren zu den gelungensten Blättern.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Schaffer 2007, S. 46

¹⁰⁵ Kunstchronik XV, Nr. 41, 12.08. 1880, Sp. 664

Von einem unbekanntem Künstler aus dem 19. Jahrhundert wurde der „Geruch“ kopiert (Abb. 38).¹⁰⁶ Das Gemälde ist in Öl auf Leinwand gemalt, welche auf einer Platte appliziert ist, und hat die Maße 58 x 34 cm. Der Künstler weicht vom extremen Hochformat ab, übernimmt aber die Pose und den Hintergrund, wobei er vor allem die Komposition der drei Bäume nachahmt und diese auf sein Format „auseinander zieht“. Dieser Vergleich verdeutlicht das künstlerische Können Makarts im Gegensatz zu dem Kopisten. Makarts Allegorie zeichnet sich durch die anatomische Korrektheit der Proportionen aus, während beispielsweise die Hüfte der Allegorie des Kopisten unbeholfen wirkt. Unelegant erscheint die Falte, die sich am Ende des Oberschenkels zum Bauchansatz ergibt. Der Oberschenkel des Standbeins ist viel zu dünn im Vergleich zum Oberkörper. Das Inkarnat und im speziellen die Brüste sind bei dem Kopisten vergleichsweise grob ausgeführt, die zarte Modellierung, wie sie bei Makart der Fall ist, bleibt aus. Der Oberkörper ist viel länger, als bei seinem Vorbild und der Kopf ist proportional zu klein. Der Oberarm, den die Figur zum Baum hinaufstreckt, wirkt sehr kurz, da die Schulter zu hoch angesetzt ist. Der zusätzlich gewonnene Raum im Gemälde des Kopisten unterstützt die Bildwirkung kaum, er erscheint fast wie ein Leerraum.

Victor Schützenhofer, der um 1900 tätig war, kopiert ebenfalls die fünf Gemälde. Ausgeführt sind die Allegorien in Aquarell-Grisaille auf Papier und haben ein Ausmaß von je 56,5 x 12 cm, wie man am Beispiel des „Gehörs“ sieht (Abb. 38).¹⁰⁷ Schützenhofer behält in etwa das extreme Hochformat bei aber er kürzt es nach oben hin etwas. Im Gegensatz zu dem zuvor besprochenen Kopisten bleibt er näher am Vorbild. Der Körperbau und die Pose sind in etwa gleich, das Haar reicht jedoch um einiges weiter nach unten, was die Figur etwas gedrungener erscheinen lässt.

Auch Makart selbst hat Wiederholungen von den Gemälden angefertigt, wobei es sich vermutlich um Auftragswerke handelte, die einzeln und nicht als Gesamtzyklus entstanden sind. Ein Beispiel dafür ist die Wiederholung des „Gefühls“ (Abb. 39), welches in Öl auf Leinwand gemalt wurde und etwas kleiner

¹⁰⁶ Reimüller 2001, Kat. Nr. 83

¹⁰⁷ Krautgartner 2008, Kat. Nr. 241

ist als die Originale, nämlich 259 x 69,5 cm.¹⁰⁸ Makart holt die Figur näher heran indem er das Format nach oben hin kürzt. Die Farbigkeit wirkt intensiver, was vor allem an dem kräftig blau hervorblitzenden Himmel zu erkennen ist. Auch die Haare der Allegorie und des Putto leuchten in der Farbkraft mehr, wobei das Gemälde generell rotstichiger erscheint. Durch die Farbigkeit und das Format könnte das Gemälde eher als Einzelbild stehen als das Original, da die Bildwirkung verstärkt wurde. Die Haare und das Laub im Hintergrund sind im Original genauer ausgeführt worden. Dies lässt auf eine schnellere Arbeitsweise bei der Kopie schließen.

Die genannten Beispiele zeigen die große Beliebtheit und die weite Verbreitung des Zyklus. Inwieweit hat sich jedoch das innovative Kompositionsschema der fünf aneinander gereihten Figuren in der Kunst ausgewirkt? Hat Makart die Darstellung des weiblichen Aktes beeinflusst? Diese Fragen möchte ich in den folgenden Detailkapiteln beleuchten.

4.2 Ferdinand Hodler (1853-1918)

Die Tatsache, dass Makart die fünf Allegorien in eine einheitliche Drehbewegung einbindet, scheint sein urreigenster Einfall gewesen zu sein, womit er ein wichtiges Kompositionsschema der Kunst um 1900 vorwegnimmt.¹⁰⁹ Mit diesem Parallelismus ebnet Makart den Weg für eine symbolistische Figurenauffassung, die vor allem im Werk Ferdinand Hodlers vertreten ist.¹¹⁰ Der Schweizer Maler gilt als Vertreter des Symbolismus und des Jugendstils. Ab 1885 entstanden Bilder in dem von ihm entwickelten als Parallelismus bezeichneten Stil. Das um 1900 entstandene Gemälde „Der Tag“ zeigt uns die wichtigsten

¹⁰⁸ Wolf 2007, Kat. Nr. 242

¹⁰⁹ Kitlitschka 1981, S. 124

¹¹⁰ Lehmann 2007, S. 138

Kompositionsschemata dieses Stils (Abb. 40). Wir finden eine vertikalparallele Reihung der Figuren, wobei der erste Eindruck, den der Betrachter vor dem Bild empfängt, durch sie bestimmt wird. Die Figuren sind in regelmäßigen Abständen zueinander angeordnet und unterscheiden sich in diesem Fall koloristisch kaum voneinander.¹¹¹ Je zwei Figuren sind in spiegelbildlicher Entsprechung zueinander gegeben. Die beiden äußersten Figuren haben in etwa dieselbe Pose, die Schenkel sind geschlossen, die Gesichter sind im Profil zu sehen und die dunklen Haare bedecken wellenförmig den Oberkörper. Sie wirken wie zwei „Klammern“, die das Bild beschließen. Die beiden inneren Figuren sind ebenfalls in einer sich spiegelnden Pose dargestellt. Sie halten ihre Hände vor das Gesicht, sodass es unkenntlich wird. Die Schenkel sind im Vergleich zu den beiden äußersten Figuren leicht geöffnet und die Haare sind etwas heller, wobei sie nur direkt am Kopf zu sehen sind, keine Strähnen also die den Körper bedecken. Durch diese Axialsymmetrie merkt man genau wo die Bildmittelachse liegt, nämlich bei der Figur in der Mitte, die in diesem Gemälde symbolisch für den Mittag steht. Sie hat logischerweise kein Pendant und sie ist gegenüber allen anderen am frontalsten zu sehen. Sie nimmt im Unterschied zu ihren Nachbarinnen eine sehr offene Pose ein, denn ihre Schenkel sind gespreizt und ihre Arme streckt sie im rechten Winkel abgebogen vom Körper weg.

Das letzte Merkmal des Parallelismus bei Hodler ist außerdem die Anordnung der Figuren über einem Kreisbogensegment. Damit erzeugt er nochmals eine in sich geschlossene Bildform und begrenzt das Bild auch horizontal. Durch die weiße halbrunde Fläche in der oberen Bildzone verleiht er dem Gemälde einen inneren Rahmen.¹¹²

Es kann vorkommen, dass eines der eben genannten Kompositionsmerkmale in anderen Gemälden Hodlers leicht variiert, wie zum Beispiel im „Jüngling vom Weibe bewundert“, wo bezeichnenderweise die Axialsymmetrie aufgegeben wird (Abb. 41), aber das sind Einzelfälle.¹¹³ Diesen Parallelismus, also das

¹¹¹ Dietschi 1957, S. 35

¹¹² Ebenda, S. 36

¹¹³ Ebenda, S. 36

Zusammenfassen verschiedener Ansichten einer weiblichen Figur, die auf einen Blick für den Betrachter ersichtlich werden, hat bereits Makart bei den „Fünf Sinnen“ angewendet, was durch die Drehung um die eigene Achse möglich geworden war. Der Ausdruck Parallel auch deshalb, da sich die Figuren untereinander sehr ähneln, zum Beispiel in der Körperform und im Kolorit, also eine sich wiederholende Einheit bilden. In diesem Fall ist das erste Merkmal, die vertikalparallele Reihung der Figuren, eine Ordnung, die dem Betrachter sofort auffällt. Der nächste Punkt, den wir auch bei Hodler finden, ist die Axialsymmetrie. Sie fällt bei Makart vielleicht nicht so stark aus wie beim „Tag“, doch die Rhythmisierung der Gemälde ist eindeutig zu erkennen. Die beiden Rückenakte „Gefühl“ und „Geschmack“ bilden ein Paar und beschließen den Zyklus nach außen. Die beiden inneren Figuren „Gehör“ und „Geruch“ sind in ihrer seitlichen Ansicht konform und weisen beide zur Mittelachse der Bilderreihe hin, dem „Gesicht“. Dietschi schreibt über die formale Komposition Hodlers:

*[...]durch das Zusammenfallen von Bild- und Kompositionsachsen, durch die strenge Beobachtung der reinen axialsymmetrischen Frontalität, dem Bilde hieratische Feierlichkeit, Geschlossenheit und Monumentalität zu geben.*¹¹⁴

Auch Makarts Gemäldereihe erscheint durch diese axialsymmetrische Komposition als eine geschlossene Einheit. Sie ist ein Mittel diese fünf Gemälde miteinander in Beziehung zu setzen und unter ihnen einen Mittelpunkt zu schaffen. Hiermit kommt auch die im Zitat erwähnte hieratische Feierlichkeit zur Geltung, die den Gesichtssinn eindeutig als Symbol für den Hauptsinn eines Malers erhebt. Mit dem Spiegel holt er gleichzeitig den Betrachter heran, welcher gerade Kunst visuell wahrnimmt.

Bezeichnend bei beiden Künstlern ist die Anzahl der Figuren. Die die Reihung von fünf Figuren eignet sich hervorragend zur Rhythmisierung und Mittelpunktsschaffung, wie es zum Beispiel im Gemälde „der Tag“ der Fall ist. Da Makart, wie es in der Literatur oft erwähnt wird, die Wirkung seiner Gemälde wichtiger war als der Inhalt, ist es durchaus möglich, dass die Darstellung der fünf

¹¹⁴ Dietschi 1957, S. 86

Sinne keine tiefere Bedeutung in sich trägt, sondern lediglich ein willkommenes Thema zur Veranschaulichung dieser rhythmisierten Figurengruppe bot.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Künstlern ist jedoch, dass Hodler nicht fünf Gemälde aneinanderreicht, sondern diese vertikalparallele Komposition in einem einzigen Gemälde vereint. Hodler geht einen Schritt weiter und wird noch schemenhafter, denn um einen derartigen Konformismus im Bild erzielen zu können weicht, er vom natürlichen Vorbild ab, wie Dietschi schreibt:

„Das Kunstwerk, als Ergebnis einer schöpferisch-willensmässigen Aktion, darf infolgedessen nicht als Abschrift des sinnlichen Wahrnehmungsbildes verstanden und beurteilt werden, obgleich es zu diesem in dauernder Wechselbeziehung verharrt[...]“¹¹⁵

Hodler ist im Vergleich zu Makart zeichnerischer und weicht noch mehr vom natürlichen Vorbild ab. Betrachtet man das Gemälde „Jüngling vom Weibe bewundert“, fällt das unnatürliche Kolorit des Inkarnats auf, das dem Hintergrund entspricht. Die Figuren gehen sanft in den Hintergrund über, werden also stärker als bei Makart zum Ornament. Während bei Makart die Konturen sanft im dunklen Hintergrund verschwimmen, beschließt Hodler seine Figuren mit einer dunklen Konturlinie. Wir schreiten also seit Makart schon in Richtung Jugendstil, was die unnatürlichen Verrenkungen und Verdrehungen der weiblichen Figuren in den „Fünf Sinnen“ vor allem aber auch im Gemälde „Der Tag“ anklingen lassen. Bei dieser neuen künstlerischen Tendenz sind es meistens Wesen weiblichen Geschlechts, die zu klingenden Ornamenten umstilisiert werden, was für den vegetativen, gefühlsbetonten Charakter dieser Kunst spricht.¹¹⁶

Makart galt als Frauenmaler in der Gründerzeit, eine Zeit in der man sich die prachtvollen Wohnungen und Palais mit Bildern schmückte, welche die Frau als „Dekor“ der Gesellschaft zeigten. Was die Stellung der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts betrifft, so waren sie von der Erwerbsarbeit so

¹¹⁵ Ebenda, S. 67

¹¹⁶ Ebenda, S. 95

gut wie ausgeschlossen. Ihre Rolle war die Versorgung des privaten Daseins, was sich in der Verwendung im Raumdekor sichtbar ausdrückt.¹¹⁷ Dieser Aspekt führt uns abschließend weiter zu dem auch als Nachfolger Makarts bezeichneten Dekormaler schlechthin, Gustav Klimt.¹¹⁸

4.3 Gustav Klimt

Der junge Gustav Klimt wird auf künstlerischem Gebiet als der Nachfolger Makarts angesehen. Für das vom Wiener Verlag Martin Gerlach seit 1882 erschienene Vorlagenwerk „Allegorien und Embleme“, das zu seinen frühen Arbeiten gehört, hatte Klimt einzelne Kompositionselemente und Motive direkt von Makart entlehnt. Bernd Apke bezeichnet die Nacktheit der Makartfiguren als Kostüm und betont, dass Klimt, der sich vorwiegend dem weiblichen Körper in seinem künstlerischen Lebenswerk widmet, diese Kostümierung übernimmt. Er übernimmt diese allerdings nur bis zu den Auseinandersetzungen um seine Fakultätsbilder. Das Vorlagenwerk ist im Grunde nicht mehr zeitgemäß und ein Beispiel dafür, wie das Tabu der Nacktheit in der Kunst aufgehoben werden kann. Als Verhüllung der Nacktheit diente, wie dies auch bei den „Fünf Sinnen“ der Fall ist, der Deckmantel der Allegorie oder Emblematik.¹¹⁹ Die reine Nacktheit, in der die dargestellten Frauen nur sie selbst sind, war noch nicht denkbar.

Makart bereitet mit seinem Gemäldezyklus den künstlerischen Weg, den Gustav Klimt einschlagen wird vor. Makart schafft es mit sehr reduzierten Mitteln die Frauengestalten zu allegorisieren, was uns zeigt, dass er sich deutlich von den traditionellen Allegorien wegbewegt und die meisterhafte „Durchbildung des Nackten“ in den Vordergrund rückt. Er bleibt somit in einem gesellschaftlich akzeptierten Bereich.

¹¹⁷ Doppler 2000, S. 138

¹¹⁸ Apke 2005, S. 78

¹¹⁹ Ebenda, S. 78-79

Als Beispiel für den weiteren Entwicklungsschritt, das heißt den Abschied von der Allegorie, vollzieht Klimt eindeutig mit dem Gemälde der „Nuda Veritas“ von 1899 (Abb. 42). Der Aphorismus von Friedrich Schiller verdeutlicht die Aussage des Bildes, das die personifizierte Wahrheit zeigt: „Kannst Du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk, mach es wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm“. Klimt hat also keine Scheu mehr vor Abweisung. Die von ihm verbildlichte Wahrheit hat alle historischen Verschleierungen abgelegt und lenkt den Blick des Betrachters auf ihre Nacktheit, die völlig unverhüllt ist. Als Personifikation der Wahrheit steht sie also auch sinnbildlich für den wahren Grund ihrer Darstellung. Die verruchte rothaarige Figur soll so verführerisch sein, wie die biblische Eva, worauf die Schlange im unteren Bildteil hinweisen soll. Klimt polt allerdings die Zuweisung von Schuld um.¹²⁰ Nicht mehr die Dargestellte gilt als schuldig, sondern möglicherweise der voyeuristische Blick des Betrachters, erkennbar durch die Schlangenlinie, welche aus dem Bild herauszuführen scheint.

Wie in der Darstellung des „Gesichts“ bei Makart, hält die Figur einen Spiegel in der Hand. Der Unterschied der beiden Darstellungen ist frappant. Während Makarts Allegorie den Blick vom Betrachter weg in Richtung Spiegel lenkt, blickt die Wahrheit ohne Scheu direkt aus dem Bild heraus. Sie hält ihren Spiegel direkt auf den Betrachter gerichtet. Das heißt also, diese neue Kunst bezieht sich auch auf eine Veränderung im Betrachter selbst, eine neue Denkweise, die diese Kunst abverlangt.

Bernd Apke hat auf die Zweideutigkeit im Gemälde des „Gesichts“ hingewiesen. Diese besagt entweder, dass der Handspiegel so wirkt, als ob er beidseitig reflektierend wäre und die Allegorie darin ihr Antlitz bewundert, oder aber die Figur würde versuchen den Blick des Betrachters durch den Spiegel auf den ihren treffen zu lassen.¹²¹ Von dieser Zweideutigkeit ist bei Klimt keine Spur mehr, er befindet sich bereits in einer neuen Epoche.

¹²⁰ Apke 2005, S. 108

¹²¹ Ebenda.

Was das immer wieder erwähnte Dekorative in den fünf Gemälden Makarts betrifft, so spinnt Klimt auch diesen Gedanken weiter. Während sich die Allegorien der fünf Sinne noch deutlich vom Hintergrund abheben, verschwimmt die Wahrheit bereits in ihm. Klimt verdeckt nicht mehr seine Absicht den weiblichen Körper zum Ornament zu machen, sondern er wird eindeutig dazu. Fast nahtlos fügt sich die Figur in die Ornamentik des Hintergrundes ein.

Schlussendlich werden die Expressionisten Egon Schiele und Richard Gerstl der Nacktheit die Maske vollständig entnehmen, die ihr von Makart und zunächst von Klimt aufgesetzt worden ist.¹²²

¹²² Apke 2005, S. 79

5 Zusammenfassung

„Die fünf Sinne“ zählten zu den beliebtesten Gemälden, die Hans Makart geschaffen hatte. Warum sie nie an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort, dem Salon des Palais Helfert in Wien, angebracht wurden kann nur vermutet werden, da ein Schriftverkehr zwischen dem Auftraggeber Alexander Freiherr von Helfert und Hans Makart nicht aufzufinden ist. Ein Einbruch der finanziellen Potenz Helferts, aufgrund des Börsenkrachs von 1873, war vermutlich der Grund warum Makart die Arbeit vorerst niederlegte. Über die Anregung zur Themenwahl der fünf Sinne gibt ein Zeitungsartikel der Neuen Freien Presse aus dem Jahr 1901 Aufschluss. Nach diesem war Makart durch den Brief eines englischen Kunstliebhabers auf das extreme Hochformat gekommen. Der Kunsthändler H. O. Miethke, der mit Makart befreundet war und den Fünfsinne - Zyklus nach Fertigstellung gekauft hatte, soll ihn auf die Idee des Themas gebracht haben.

Makart war ein Maler, der ein gutes Formen- und Farbgedächtnis hatte und so entstanden seine Bilder meist aus vielen verschiedenen Anregungen heraus. Als Maler in der Zeit des Historismus wusste er das Bedürfnis der Menschen nach alten Traditionen zu stillen, dennoch kreierte er mit den „Fünf Sinnen“ eine völlig neue Darstellung des Themas und wurde Wegbereiter für Malereien des Symbolismus und des Jugendstils. Inwieweit sich Makart von den großen Malern, wie Rubens oder Tizian, aber auch von anderen Künstlern beeinflussen ließ, soll der internationale Vergleich zeigen. Es ergibt sich daraus der Schluss, dass Makart sehr viele verschiedene Anregungen einholte, die er in seiner Phantasie zusammenfügte und als völlig eigenständige Kreation auf die Leinwand brachte. Als Maler der Gründerzeit erfüllte er die Sehnsucht der Menschen nach Sinnesfreuden und Körperlichkeit, wenngleich er die Nacktheit dezent zu „kostümieren“ wusste. „Die fünf Sinne“ stellen einen Kompromiss dar, der einerseits aus dem Aufbruch in eine freiere künstlerische Ausdrucksweise besteht und andererseits aus den noch nicht völlig verlassenen alten Konventionen. Gerade dieser Konflikt macht diese fünf Gemälde so faszinierend.

6 Abbildungsnachweis

Abb. 1: Erich Marx/Peter Laub (Hg.), Hans Makart (1840-1884), Salzburg 2007, Abb. S. 15

Abb. 2: Erich Marx/Peter Laub (Hg.), Hans Makart (1840-1884), Salzburg 2007, Abb. S. 27

Abb. 3: Erich Marx/Peter Laub (Hg.), Hans Makart (1840-1884), Salzburg 2007, Abb. S. 31

Abb. 4: Görel Cavalli-Björkman (Hg.), Netherlandish Mannerism – Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984, Abb. S. 136

Abb. 5: Görel Cavalli-Björkman (Hg.), Netherlandish Mannerism – Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984, Abb. S. 149

Abb. 6, a-e: Österreichische Galerie Belvedere, Bildarchiv

Abb. 7: Hans Makart – Malerfürst, Kat. Ausst., Wien 14. Oktober 2000 – 04. März 2001, Abb. S. 125

Abb. 8: Erich Marx/Peter Laub (Hg.), Hans Makart (1840-1884), Salzburg 2007, Abb. S. 100

Abb. 9: Hans Makart – Malerfürst, Kat. Ausst., Wien 14. Oktober 2000 – 04. März 2001, Abb. S. 151

Abb. 10: Erich Marx/Peter Laub (Hg.), Hans Makart (1840-1884), Salzburg 2007, Abb. S. 28

Abb. 11: Néret Gilles, Peter Paul Rubens (1577-1640). Der Homer der Malerei, Köln 2004, Abb. S. 89

Abb. 12: Néret Gilles, Peter Paul Rubens (1577-1640). Der Homer der Malerei, Köln 2004, Abb. S. 90/91

Abb. 13: Erich Marx/Peter Laub (Hg.), Hans Makart (1840-1884), Salzburg 2007, Abb. S. 41

Abb. 14: Österreichische Galerie Belvedere

Abb. 15: Brejon de Lavergnée, Arnaud, Rubens, Kat. Ausst., Lille Palais de Beaux Arts, 6. März-14. Juni 2004/Paris, S. 195

- Abb. 16:** Rembrandt. Genie auf der Suche, Kat. Ausst., Berlin 2006, Abb. 4, S. 206
- Abb. 17:** Rembrandt. Genie auf der Suche, Kat. Ausst., Berlin 2006, Abb. 7, S. 207
- Abb. 18:** Rembrandt. Genie auf der Suche, Kat. Ausst., Berlin 2006, Abb. S. 349
- Abb. 19:** G. Ulrich Großmann, Dürer. Achtzig Meisterblätter, Kat. Slg., München 2000, Abb. S. 43
- Abb. 20:** Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Abb. 21:** Prater Andreas, Im Spiegel der Venus – Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen, München, 2002, Abb. S. 15
- Abb. 22:** Kennedy Ian G., Tizian um 1490-1576, Köln 2006, Abb. S. 23
- Abb. 23:** Prater Andreas, Im Spiegel der Venus – Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen, München, 2002, Abb. S. 53
- Abb. 24:** Prater Andreas, Im Spiegel der Venus – Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen, München, 2002, Abb. S. 29
- Abb. 25:** Wundram, Andrea Palladio, Köln 1992, Abb. S. 131
- Abb. 26:** Cocke Richard, Veronese, London 1980, S. 41
- Abb. 27:** Charles Hope, Veronese and the Venetian Tradition of Allegory, London 1986, Tafel XXVI
- Abb. 28:** Cocke Richard, Veronese, London 1980, S. 100
- Abb. 29:** Néret Gilles, Eugène Delacroix (1798-1863) – Der König der Romantiker, Köln 1999, Abb. S. 20
- Abb. 30:** Néret Gilles, Eugène Delacroix (1798-1863) – Der König der Romantiker, Köln 1999, Abb. S. 19
- Abb. 31:** Néret Gilles, Eugène Delacroix (1798-1863) – Der König der Romantiker, Köln 1999, Abb. S. 23
- Abb. 32:** Grimme H. Karin, Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780-1867, Köln 2006, Abb. S. 79
- Abb. 33:** Grimme H. Karin, Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780-1867, Köln 2006, Abb. S. 86
- Abb. 34:** Vigne G., Jean-Auguste-Dominique Ingres, München 1995, Abb. S. 123
- Abb. 35:** Grimme H. Karin, Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780-1867, Köln 2006, Abb. S. 78

Abb. 36: Alison Smith (Hg.), Prüderie und Leidenschaft: der Akt in viktorianischer Zeit, Kat. Ausst., London/Tokio/Ostfildern-Ruit 2001/2002/2003, Abb. 20, S. 88

Abb. 37: Alison Smith (Hg.), Prüderie und Leidenschaft: der Akt in viktorianischer Zeit, Kat. Ausst., London/Tokio/Ostfildern-Ruit 2001/2002/2003, Abb. 29, S. 93

Abb. 38: Dimitra Reimüller, Bilder Varia, 6. Februar 2001, Verst. Kat., Dorotheum GmbH & Co KG, Wien, Kat.-Nr. 83

Abb. 39: Richard Krautgartner, Sonderauktion 18.03.2008, Verst. Kat., Dorotheum GmbH & Co KG, Salzburg, Kat. Nr. 241

Abb. 40: Wolf Peter, 19. Jhdt. Alte Meisterzeichnungen 10.12.2007, Verst. Kat., Dorotheum GmbH & Co KG, Wien, Kat. Nr. 242

Abb. 41: Kunstmuseum Bern, Bildarchiv

Abb. 42: Hirsh L. Sharon, Ferdinand Hodler, München 1981, S. 97

Abb. 43: Tobias G. Natter/Max Holbein (Hg.), Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale, Kat. Ausst., Frankfurt/Wien 2005, Abb. S. 109

7 Literaturverzeichnis

Apke 2005

Bernd Apke, Der nackte Körper: Verschleierung und Tradition, in: Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale, Kat. Ausst., Frankfurt, Wien 2005, S. 77ff.

Bernd Apke, Abschied von der Allegorie, in: Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale, Kat. Ausst., Frankfurt, Wien 2005, S. 108

Bazin 1965

Germain Bazin, Französische Malerei des 19. Jahrhunderts von David bis Cézanne, Kat. Ausst., München 1965

Bruce-Mitford 1952

Rupert Bruce-Mitford, The Fuller Brooch, British Museum Quarterly, XVI, 1952

Chang 1997

Kai-Dien Chang, Das Atelier Hans Makarts in der Gusshausstraße, phil. Dipl. (ms.), Wien 1997

Cocke 2005

Richard Cocke, Veronese, London 2005

Dietschi 1957

Peter Dietschi, Der Parallelismus Ferdinand Hodlers – Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst, phil. Diss. (Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. XVI), Basel 1957

Doppler 2000

Elke Doppler, „ich male meine Bilder am liebsten mit Rücksicht auf eine architektonische Umgebung(...). Hans Makart als Ausstattungskünstler, in: Hans Makart Malerfürst. Kat. Ausst., Wien 2000, S. 74

Elke Doppler, Galerie der Schönheit – Hans Makarts Damenporträts, in: Hans Makart Malerfürst, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 137

Düriegel 1973

Günter Düriegel, Wien 1850-1900, in: Wien 1850-1900. Welt der Wiener Ringstraße, Kat. Ausst., Wien 1973, S. 10

Ebner/Schaffer 2007

Tanja Ebner/Nikolaus Schaffer, Hans Makart. Gemälde. Allegorie der Liebe, in: Erich Marx/Peter Laub (Hg.) Hans Makart 1840-1884, Salzburg 2007, S. 280

Ferino-Pagden 1996/1997

Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), Immagini del sentire. I cinque sensi dell'arte, Kat. Ausst., Cremona 1996/1997, S. 3

Ferino-Pagden 2007

Sylvia Ferino-Pagden, Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Kat. Ausst., Wien 2007

Frodl 1974

Gerbert Frodl, Hans Makart - Monographie und Werkverzeichnis - Mit einem Beitrag von Renata Mikula, Salzburg 1974

Grimme 2006

Grimme H. Karin, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Köln 2006

Hartmann 1972

Hartmann, Wolfgang, Makart und der Wiener Festzug 1879, In: Katalog der Makart-Ausstellung, Baden-Baden, 1972, S. 166

Hevesi 1906

Ludwig Hevesi, Hans Makart und die Sezession, in: Acht Jahre Sezession (März 1897- Juni 1905). Kritik-Polemik-Chronik, Wien 1906, S. 266f.

Kassal-Mikula 2000

Renata Kassal-Mikula, München, in: Hans Makart Malerfürst, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 20

Kelch 2006

Kelch Jan, Rembrandt damals und heute. Kunstkritik und Kennerschaft, in: Rembrandt, Genie auf der Suche, Kat. Ausst., Berlin 2006

Kennedy 2006

Kennedy G. Ian, Tizian um 1490-1576, Köln 2006

Kieslinger 1972

Kieslinger Alois, Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche Bd. IV, Wiesbaden 1972

Kitlitschka 1981

Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1981

Krautgartner 2008

Richard Krautgartner, Sonderauktion 18.03.2008 (Verst. Kat.), Dorotheum GmbH & Co KG, Salzburg, Kat. Nr. 241

Künstler 1940

Künstler Gustav, Über Hans Makart und die alte Kunst, in: Kunst dem Volk, 11. Jg., Wien 1940, S. 31-38

Lauser 1885

Wilhelm Lauser, Makart und kein Ende II, in: Allgemeine Kunstchronik IX, Nr. 5 vom 31.10.1885, S. 92

Lehmann 2007

Doris Helga Lehmann, „Der eigentlich künstlerische Zug“: Schönheit, Innovation und Paraphrase im Werk von Hans Makart, in: Erich Marx/Peter Laub (Hg.), Hans Makart (1840-1884), Salzburg 2007, S.133

Néret 1999

Gilles Néret, Eugène Delacroix (1798-1863) – Der König der Romantiker, Köln 1999

Néret 2004

Gilles Néret, Peter Paul Rubens (1577-1640) – Der Homer der Malerei, Köln 2004

Nordenfalk

Carl Nordenfalk, „The five Senses in late Medieval and Renaissance Art“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XLVIII, S. 1-22

Pecht 1888

Pecht Friedrich, Geschichte der Münchner Kunst, München 1888

Pirchan 1942

Emil Pirchan, Hans Makart – Leben Werk und Zeit, Wien 1942

Prater 2002

Andreas Prater, Im Spiegel der Venus – Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen, München 2002

Putscher 1978

Putscher Marielene, Die Fünf Sinne: Beiträge zu einer medizinischen Psychologie, München 1978

Reimüller 2001

Dimitra Reimüller, Bilder Varia, 6. Februar 2001, Verst. Kat., Dorotheum GmbH & Co KG, Wien, Kat.-Nr. 83

Schaffer 2007

Nikolaus Schaffer, Biografie von Hans Makart, in: Erich Marx/Peter Laub (Hg.), Hans Makart 1840-1884, Salzburg 2007, S. 19-23

Nikolaus Schaffer, Das große Liebesspiel. Ein Versuch über Hans Makart- unter besonderer Berücksichtigung seiner Kritiker, in: Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.), Hans Makart 1840-1884, Salzburg 2007, S. 114

Schoch 2000

Schoch, Rainer, Vier nackte Frauen (Die vier Hexen), in: Albrecht Dürer- 80 Meisterblätter, Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung Otto Schäfer, Slg. Kat., München 2000, S. 42

Schroll 1924

Schroll, Galerie des Neunzehnten Jahrhundert im Oberen Belvedere (Sammlungskatalog der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien), Wien 1924, „Gesicht“, Nr. 225, S. 104

Smith 2001

Alison Smith, Der klassische Akt, in: Prüderie und Leidenschaft. Alison Smith (Hg.), Der Akt in viktorianischer Zeit, Kat. Ausst., London/Tokio/Ostfildern- Ruit 2001/02/03, S. 88

Speidel 1886

Speidel Ludwig, Die Österreicher in Berlin, in: Neue Freie Presse vom 18.07. 1886, Morgenblatt

Tayfun 2006

Belgin Tayfun (Hg.), Triumph der Schönheit - Die Epoche der Salonmalerei von Makart bis Rossetti, Kat. Ausst., Krems 2006

Tümpel 2006

Tümpel, Christian, Rembrandts Ikonographie: Tradition und Erneuerung, in:
Rembrandt, Genie auf der Suche, Kat. Ausst., Berlin 2006

Wolf 2007

Wolf Peter, 19. Jhdt. Alte Meisterzeichnungen 10.12.2007, Verst. Kat., Dorotheum
GmbH & Co KG, Wien, Kat. Nr. 242

Zeitungen/Zeitschriften:

Allg. Kunstchronik, VII, Nr. 16 vom 21.04.1883, S. 215.

Kunstchronik, XV, Nr. 20 vom 26. Februar 1880, Sp. 315

Kunstchronik, XVIII, Nr. 17 vom 8. Februar 1883, Sp. 302/3

Österr.-Ungar. Kunstchronik III, Nr. 9 vom 1.03.1880, S. 166

Staatlicher Ankauf von Makart-Bildern, in: Neue Freie Presse vom 7. 11. 1901.

8 Abbildungsteil



Abbildung 1: Die früheste Aufnahme von Hans Makart 1856, Fotografie von Johann Baptist Scheidl, Salzburgmuseum Fotosammlung



Abbildung 2: Amalie Makart im schweren Prunkkostüm der Caterina Cornaro, Fotografie von Victor Angerer, Wien 1873, Salzburgmuseum. Fotosammlung



Abbildung 3: Makarts Atelier, Fotografie von Josef Löwy, Wien. Salzburgmuseum, Fotosammlung



Abbildung 4: Serie der Fünf Sinne, Kupferstiche von Cornelis Cort nach Frans Floris, 1561

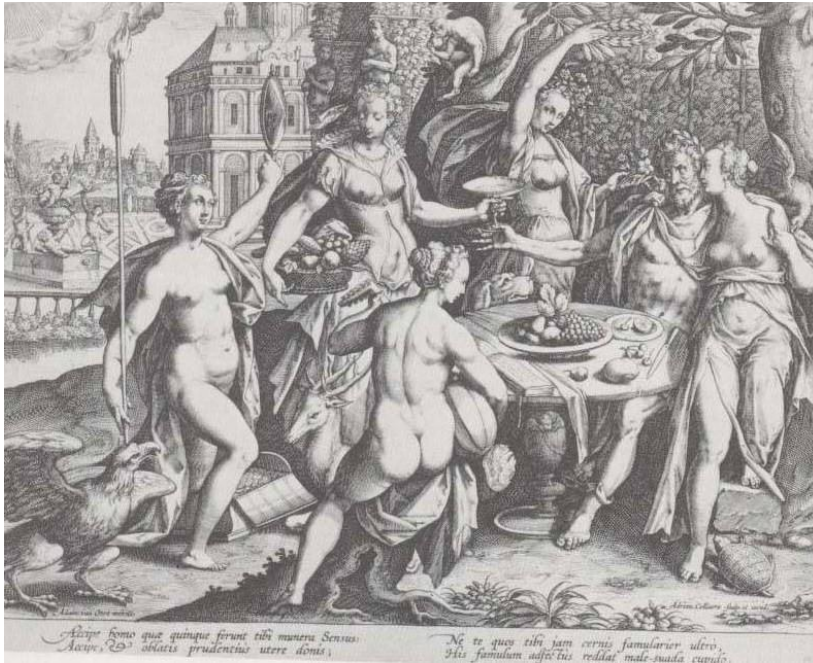


Abbildung 5: Mann der von den fünf Sinnen unterhalten wird, A. Collaert nach Adam van Noort, Kupferstich, spätes 16. Jahrhundert



Abbildung 6, a-e: Die fünf Sinne, Hans Makart, 1872-1879, 314 x 70cm, Öl auf Leinwand, Österreichische Galerie Belvedere, Wien



Abbildung 6a: Das Gesicht



Abbildung 6b: Das Gehör



Abbildung 6c: Das Gefühl



Abbildung 6d: Der Geschmack



Abbildung 6e: Der Geruch

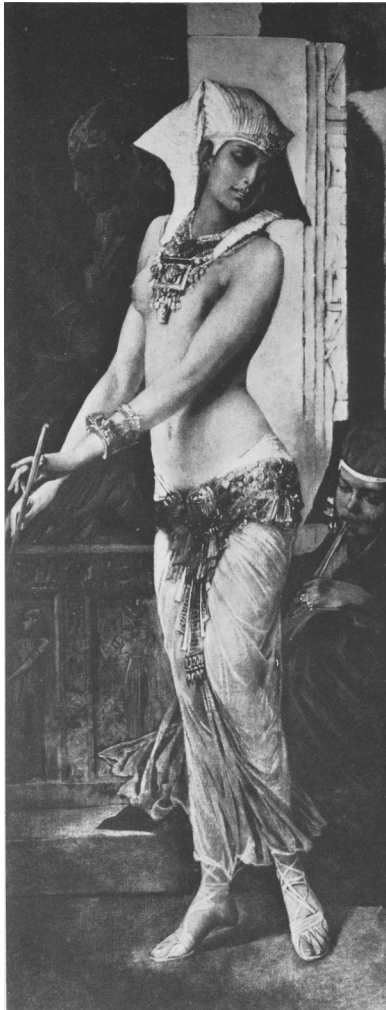


Abbildung 8: Ägyptische Tänzerin, 1876, Xylographie nach Hans Makart, Tafel XXX in: Makart Album, Verlag Franz Bondy, Wiener Stadt- und Landesbibliothek

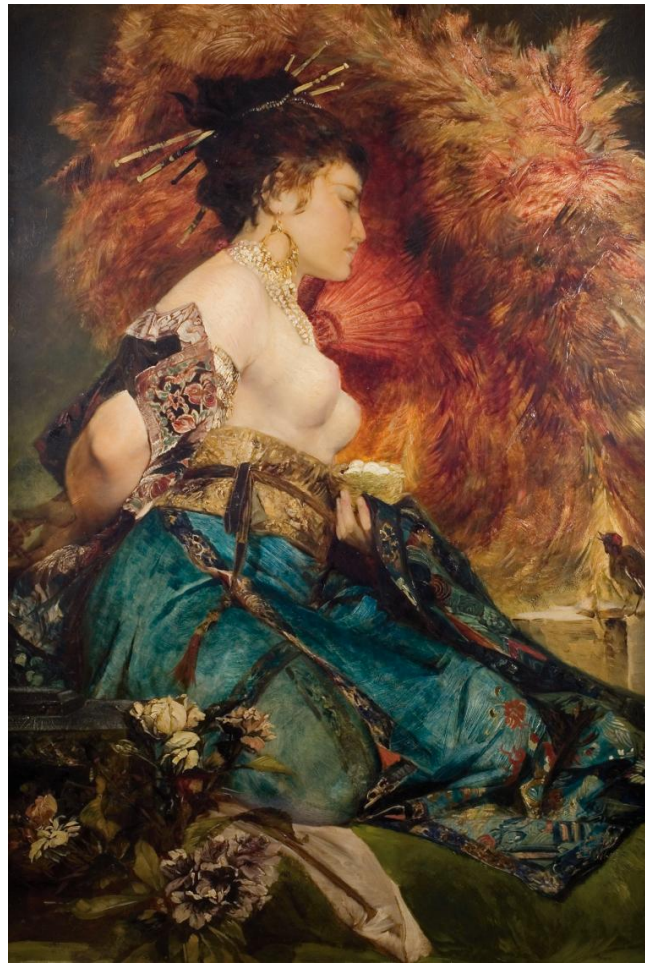


Abbildung 7: Die Japanerin, Hans Makart, 1875, Öl auf Holz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz



Abbildung 9: Dame mit Federhut in Rückenansicht, Hans Makart, 1874/75, Öl auf Leinwand, 135 x 82cm, Germanisches, Nationalmuseum Nürnberg

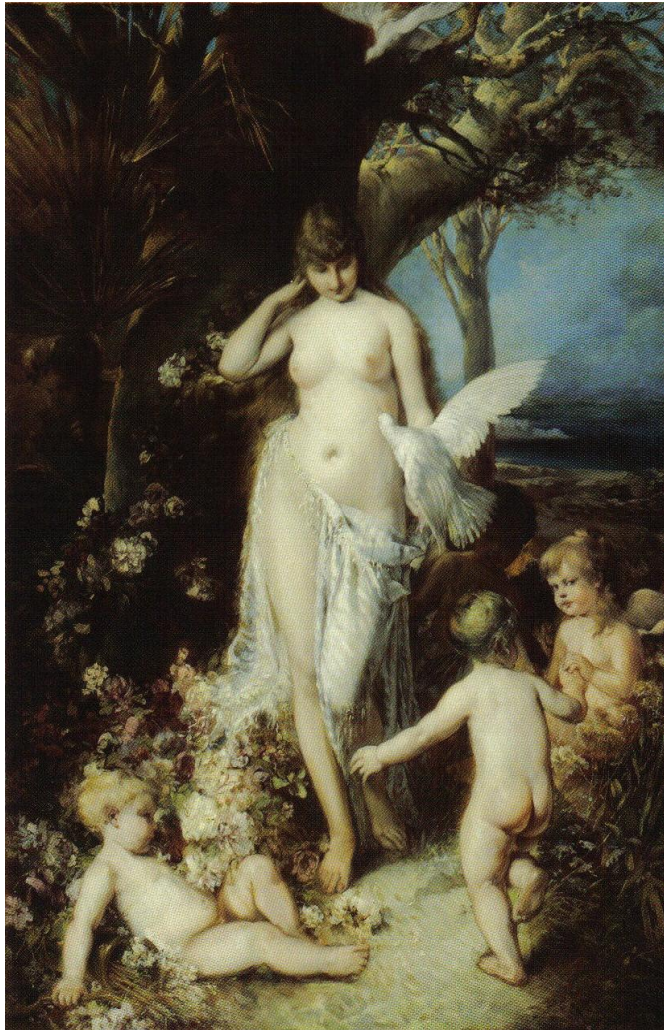


Abbildung 10: Allegorie der Liebe, Hans Makart, ca. 1879, Öl auf Leinwand, 148 x 96,5cm, Privatbesitz, Salzburg



Abbildung 11: Die drei Grazien, Peter Paul Rubens, 1636-1638, Öl auf Holz, 221 x 181, Museo Nacional del Prado, Madrid



Abbildung 12: Das Urteil des Paris, Peter Paul Rubens, 1638-39, Öl auf Holz, 199 x 379 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid



Abbildung 13: Bertha Linda, Makarts zweite Frau, Fotografie von M. Müller jun. Wien, Salzburg, Fotosammlung



Abbildung 14: Das Gesicht, Detail, Hans Makart, siehe Abb. 6



Abbildung 15: Krieg und Frieden, Peter Paul Rubens, 1629-1630, Öl auf Leinwand, 203,5 x 298, London National Gallery



Abbildung 16: Die Operation (Das Gefühl), Rembrandt, 1624/25, Öl auf Holz, 21,5 x 17,7cm, Privatbesitz



Abbildung 17:
Musizierende Gesellschaft,
Rembrandt, 1626, Öl auf
Holz, 63,4 x 47,6 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



Abbildung 18: Susanna im
Bade, Rembrandt, 1636, Öl auf
Eichenholz, 47,2 x 38,6cm,
Koninklijk Kabinet van
Schilderijen Mauritshuis, Den
Haag

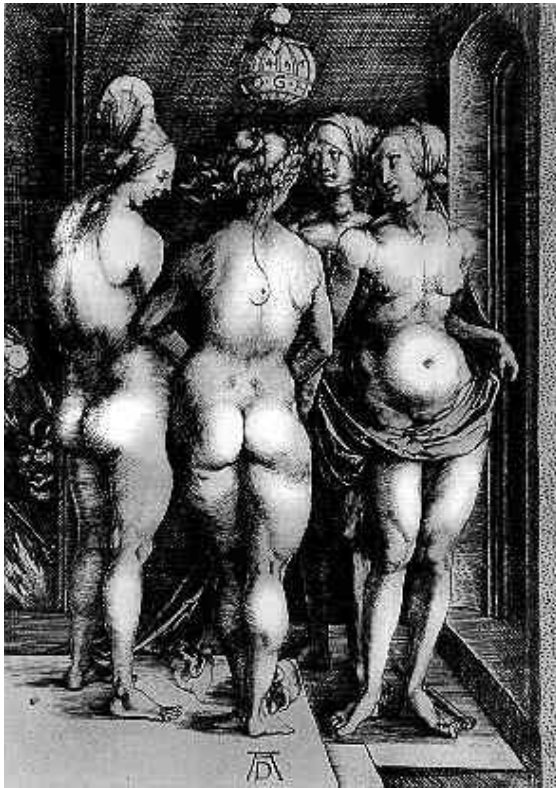


Abbildung 19: Vier nackte Frauen (Die vier Hexen), Albrecht Dürer, 1497, Kupferstich, 190 x 134mm, Sammlung Otto Schäfer



Abbildung 20: Die drei Lebensalter und der Tod, Hans Baldung Grien, um 1509-1510, Öl auf Holz, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

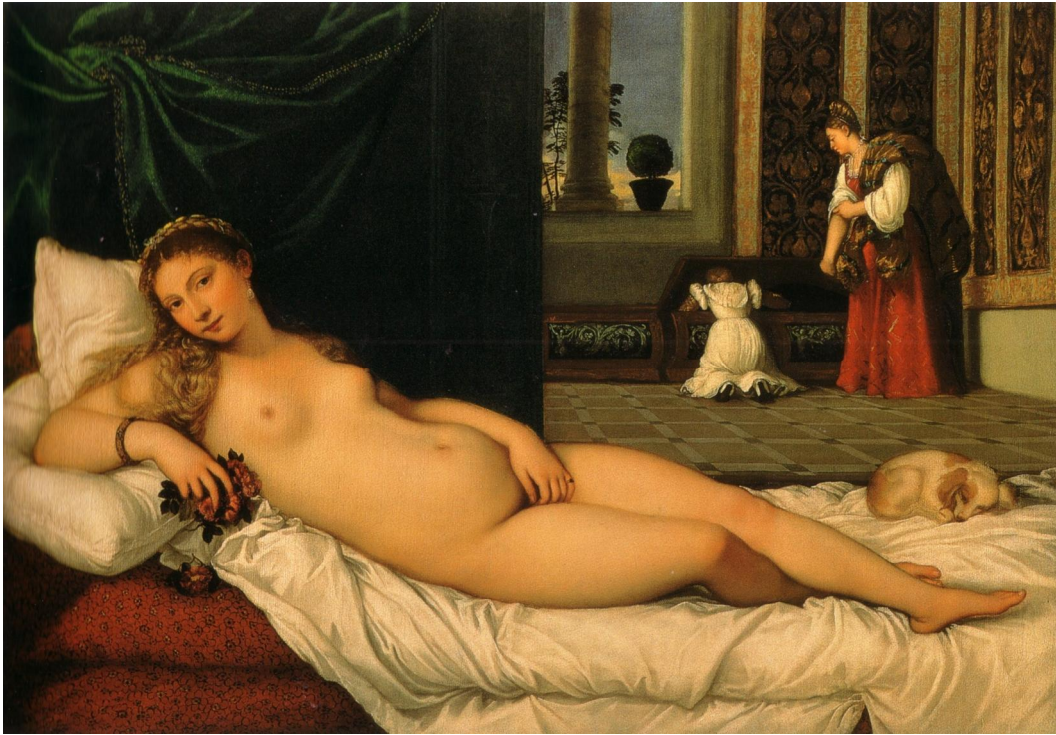


Abbildung 21: Die Venus von Urbino, Tizian, ca. 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165cm, Uffizien, Florenz



Abbildung 22: Flora, Tizian, um 1515-1520, Öl auf Leinwand, 79,7 x 63,5cm, Uffizien, Florenz

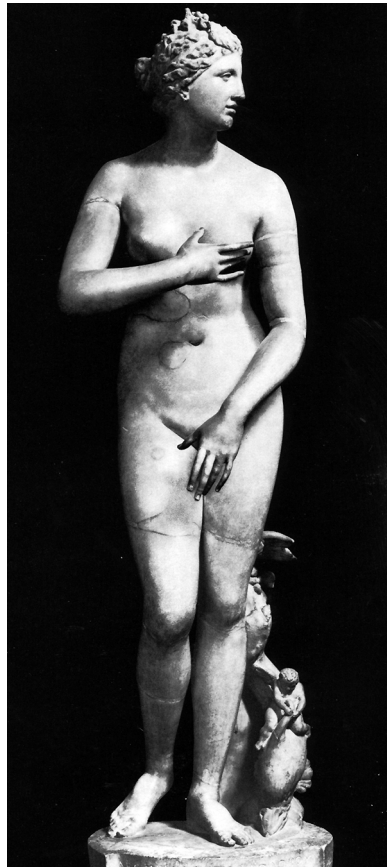


Abbildung 23: Medici-Venus, 3. Jh. v. Chr., Marmor, Uffizien,

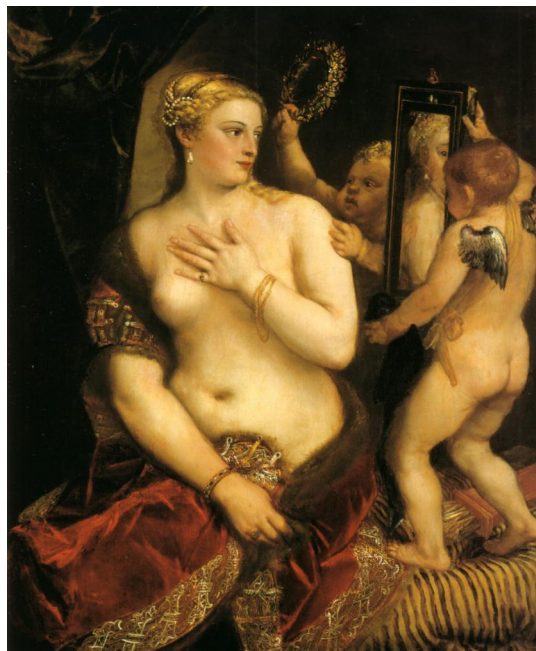


Abbildung 24: Venus mit dem Spiegel, Tizian, um 1555, Öl auf Leinwand, 124,5 x 105,5cm, National Gallery of Art, Washington

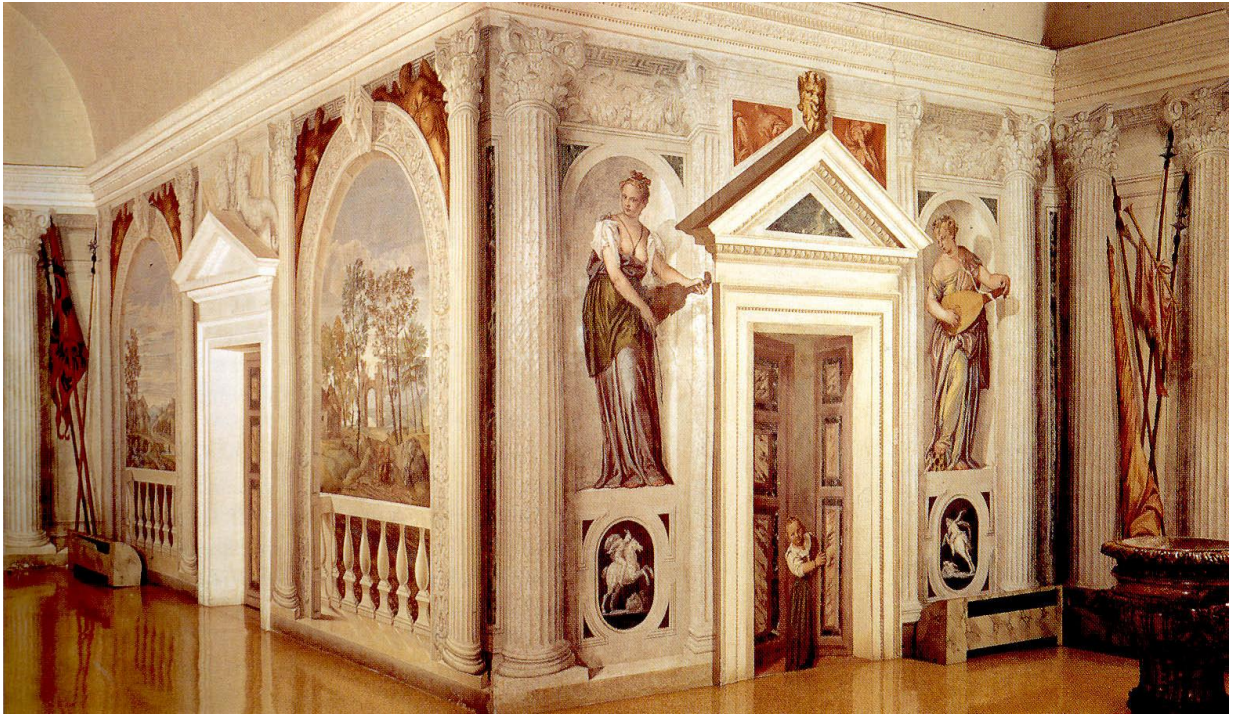


Abbildung 25: Maser, Villa Barbaro, Fresko, Veronese, 1560-1561



Abbildung 26: Die neun Musen, Villa Barbaro , Maser, Fresko, Veronese (1560- 1561)

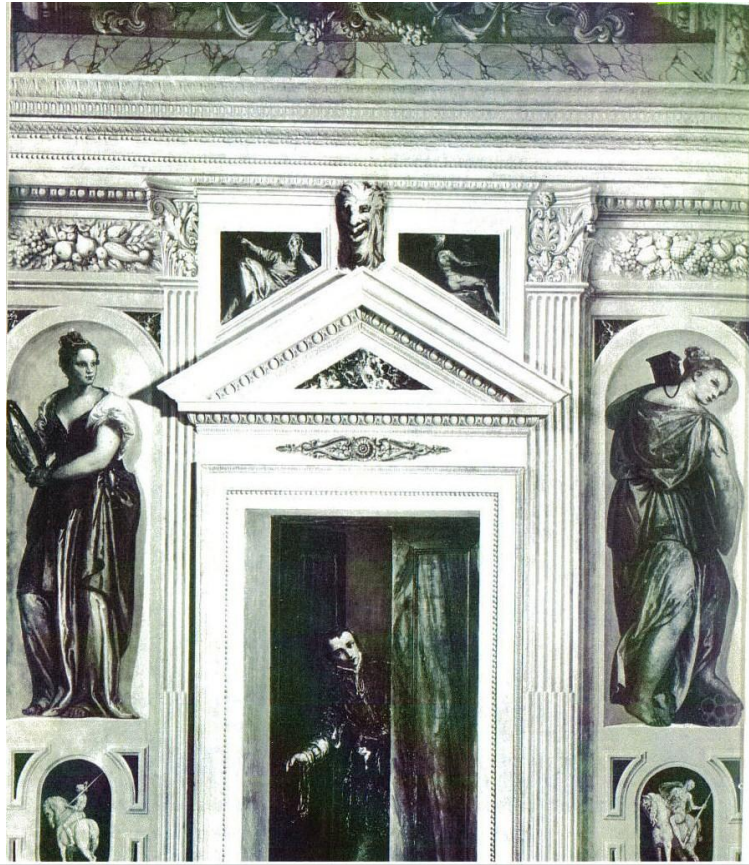


Abbildung 27: Die neun Musen, Villa Barbaro , Maser, Fresco, Veronese (1560- 1570)



Abbildung 28: Die Findung des Moses, Veronese, Öl auf Leinwand, 50 x 43cm, Museo del Prado, Madrid



Abbildung 29: Der Tod des Sardanapal, Delacroix, 1827-28, Öl auf Leinwand, 392 x 496cm, Musée du Louvre, Paris

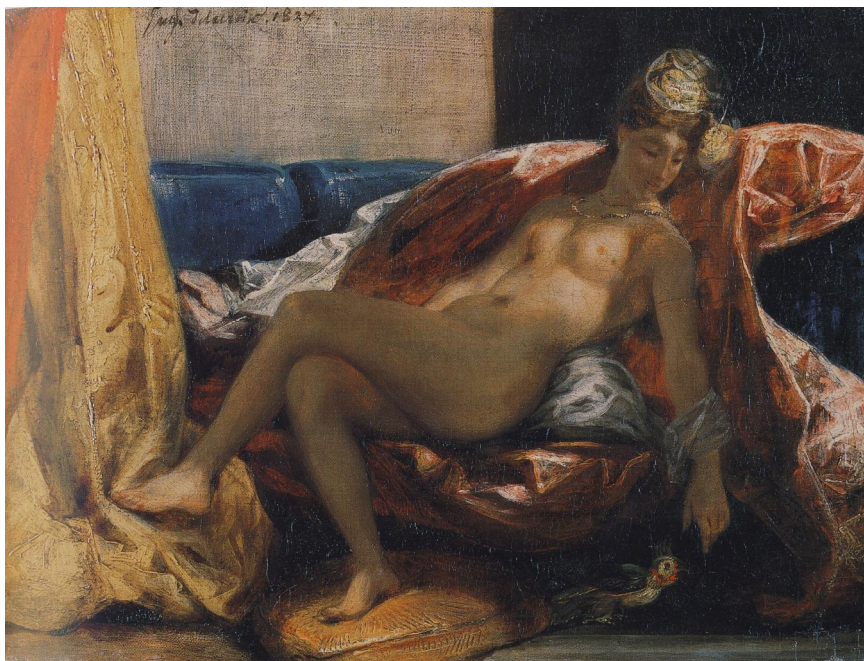


Abbildung 30: Frau, einen Papageien streichelnd (Frau mit Papagei), Delacroix, 1827, Öl auf Leinwand, 24,5 x 32,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon

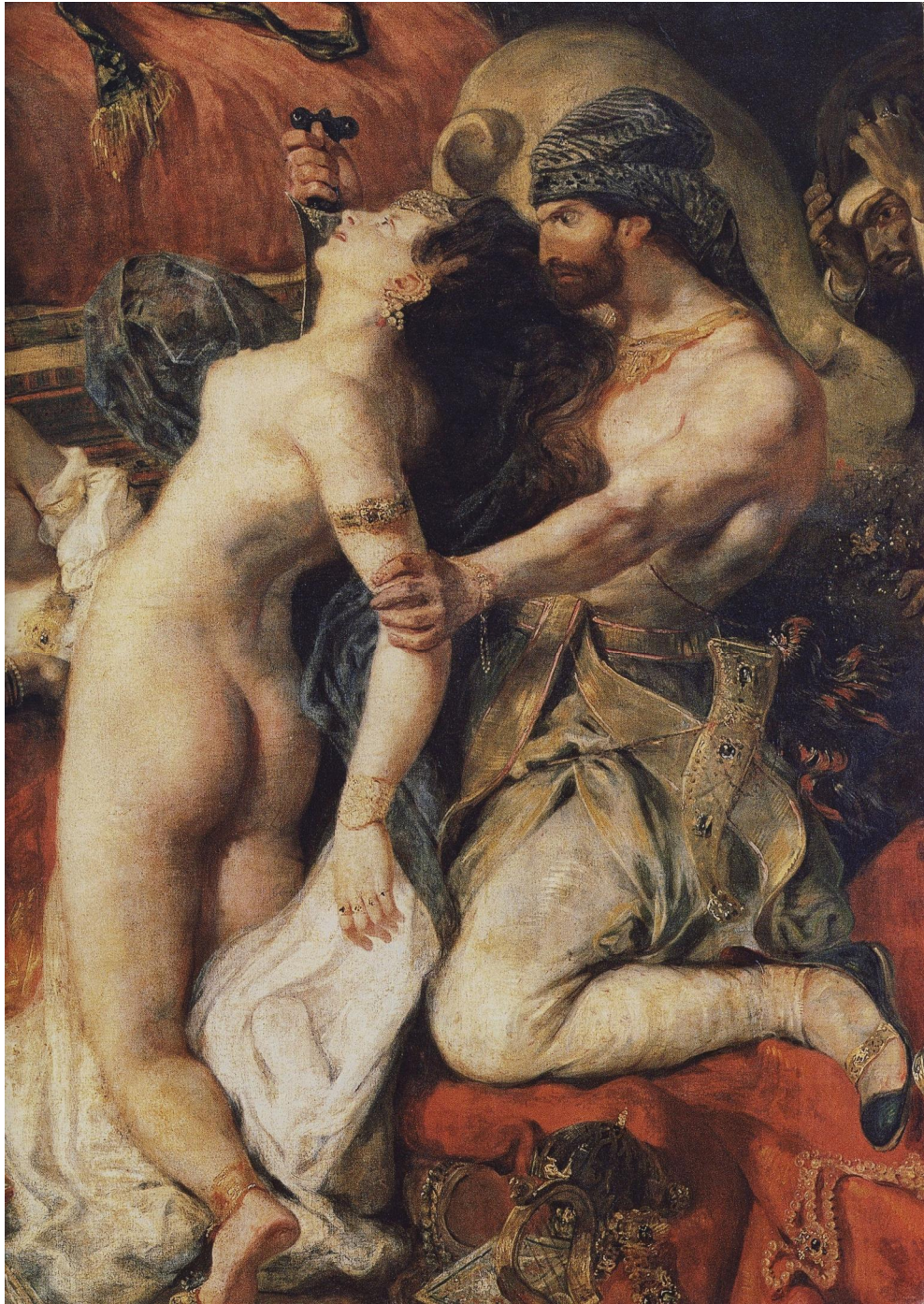


Abbildung 31: Tod des Sardanapal Detail, siehe Abb. 29



Abbildung 32: Venus Anadyomene, Ingres, 1808-1848, Öl auf Leinwand, 163 x 92 cm, Musée Condé, Chantilly

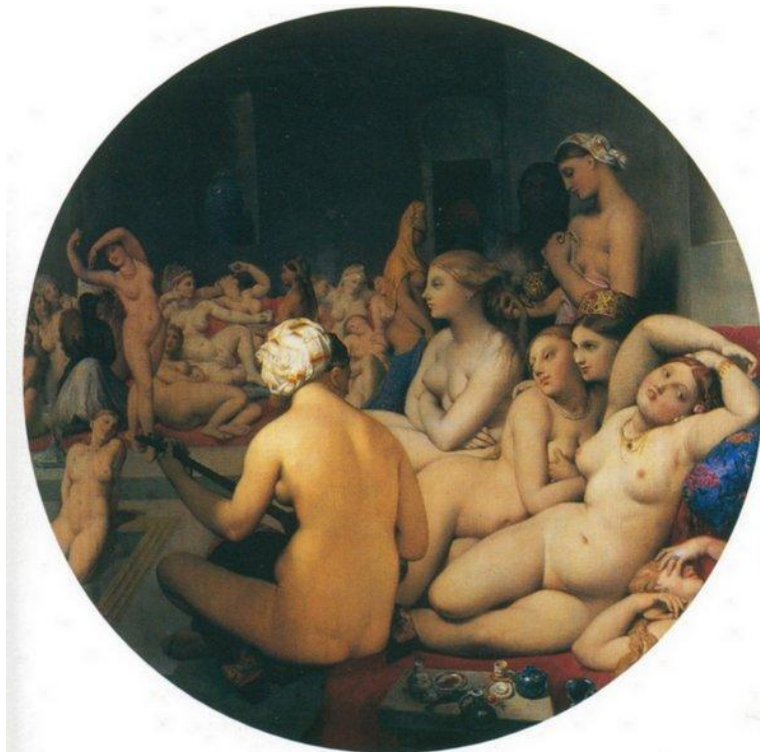


Abbildung 33: Das Türkische Bad, Ingres, 1863, Öl auf Leinwand, Durchmesser 108 cm, Musée National du Louvre, Paris

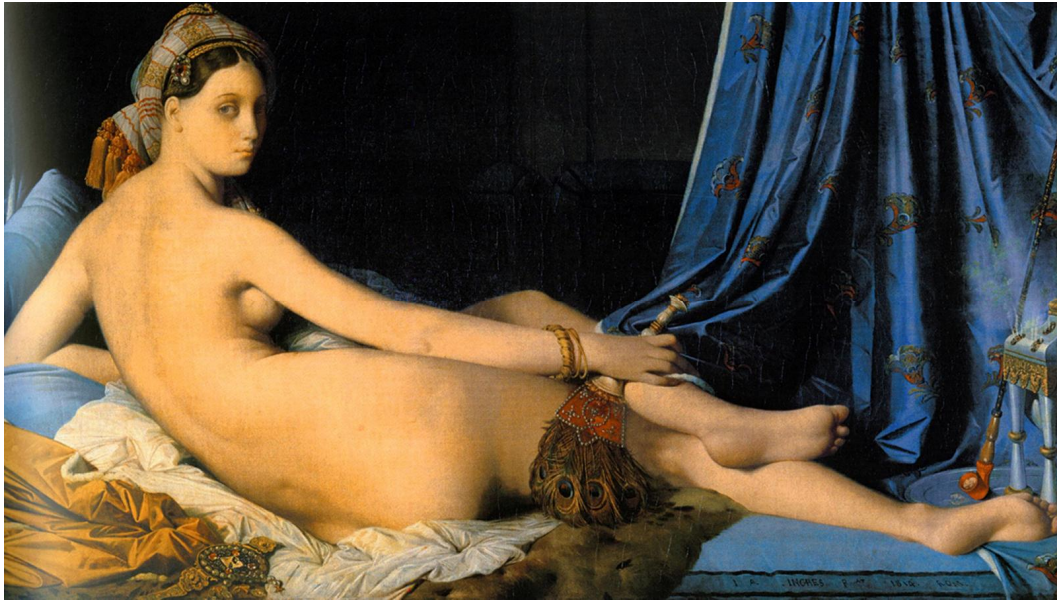


Abbildung 34: Die große Odaliske, Ingres, 1813, Öl auf Leinwand, 91 x 62cm, Musée National du Louvre, Paris



Abbildung 35: Die Quelle, Ingres, 1856, Öl auf Leinwand, 163 x 80cm, Musée d'Orsay, Paris

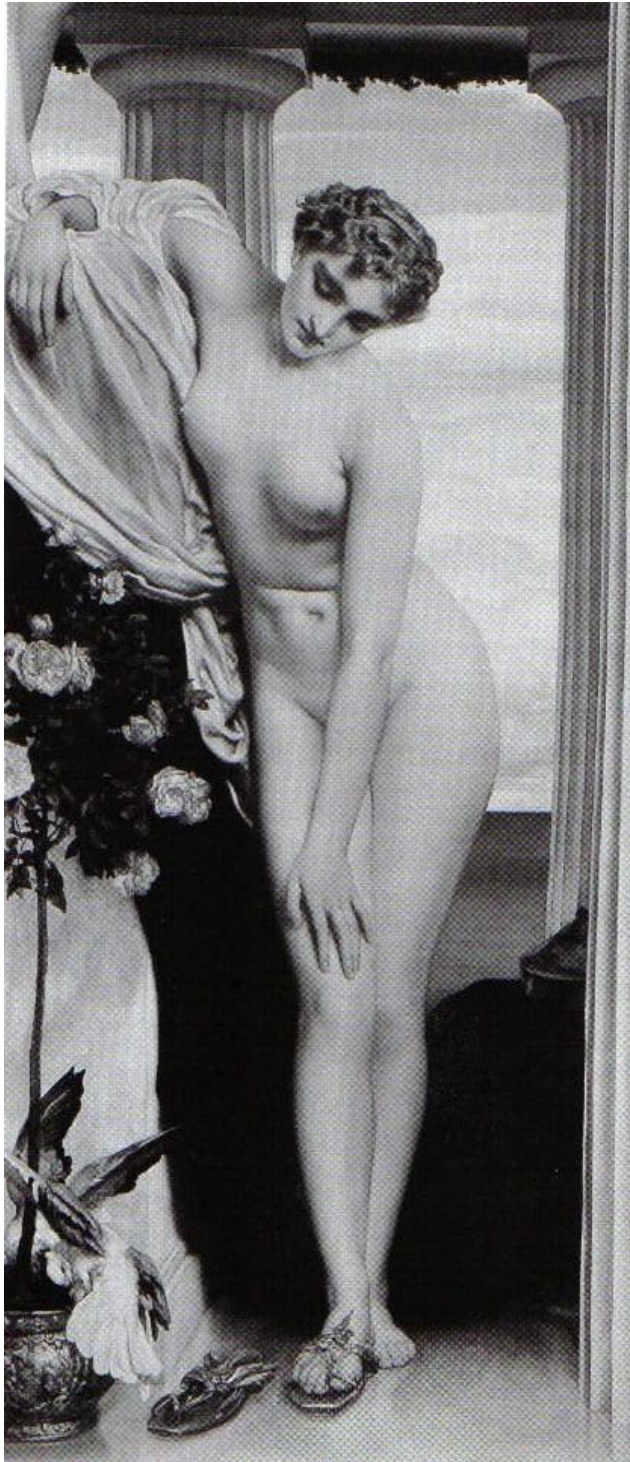


Abbildung 36: Venus sich zum Bade entkleidend, Lord Frederick Leighton, 1866/67, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

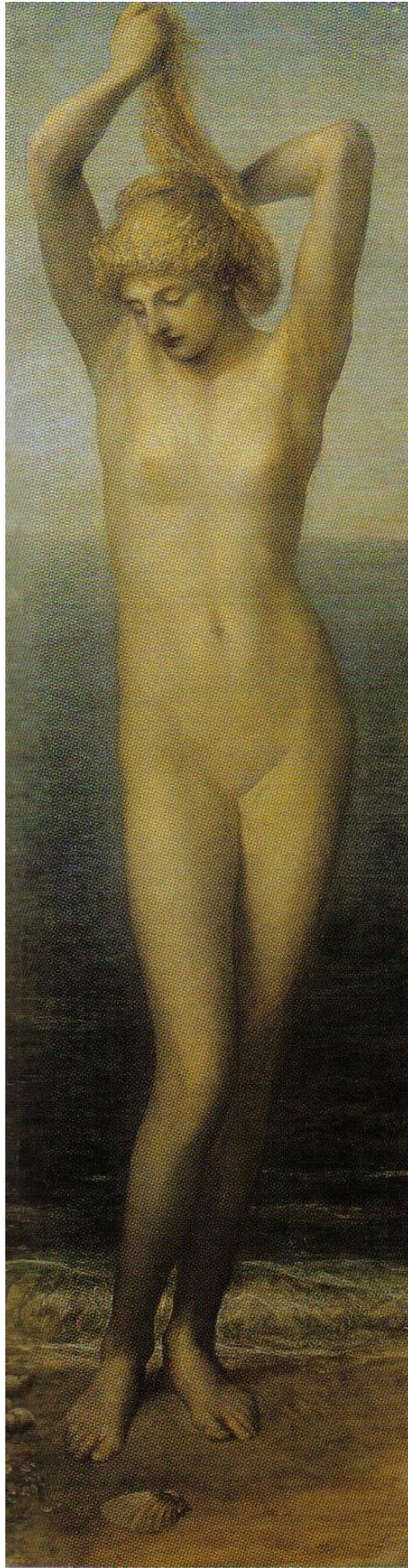


Abbildung 37: Thetis, George Frederic Watts, 1867-1869, Öl auf Leinwand, 192 x 54cm, Trustes of the Watts Gallery



Abbildung 38: Der Geruchssinn, Künstler 19. Jahrhundert, Kopie nach Hans Makart, Öl auf Leinwand auf Platte, 58 x 34cm, Privatbesitz



Abbildung 39: Das Gehör, Victor Schützenhofer in Anlehnung an Hans Makart, 1906, Aquarell-Grisaille auf Papier, Privatbesitz



Abbildung 40: Das Gefühl, Hans Makart, Kopie nach dem gleichnamigen Gemälde aus der Folge „Die fünf Sinne“, rückseitig bezeichnet „Cit“, Öl auf Leinwand 259 x 69,5cm,

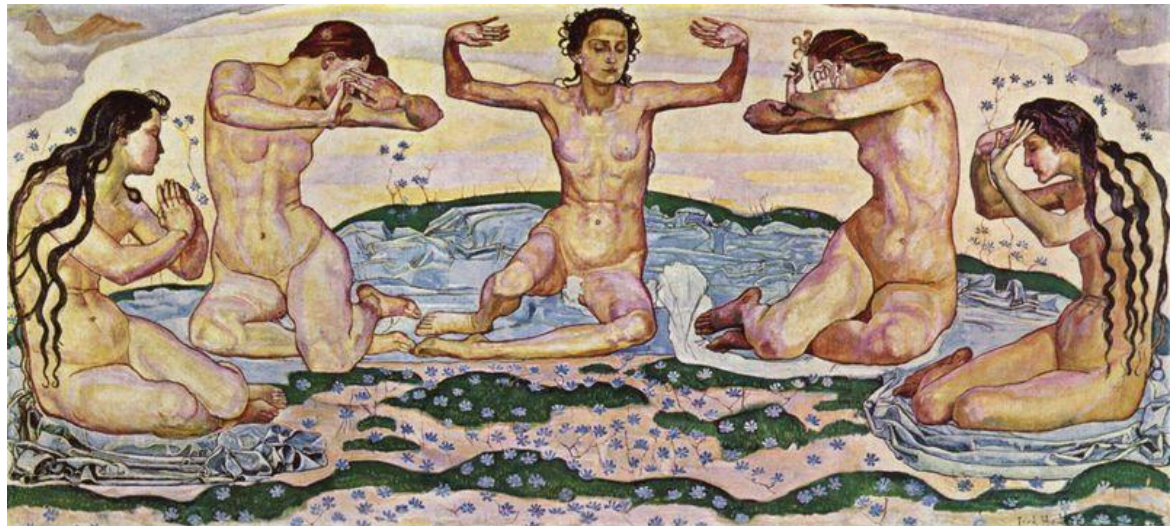


Abbildung 41: Der Tag (1. Fassung), Ferdinand Hodler, 1899, Öl auf Leinwand, 160 x 340cm, Kunstmuseum, Bern



Abbildung 42: Jüngling vom Weibe bewundert (I), Ferdinand Hodler, 1903, Öl auf Leinwand, 213,5 x 288cm, Kunsthhaus Zürich

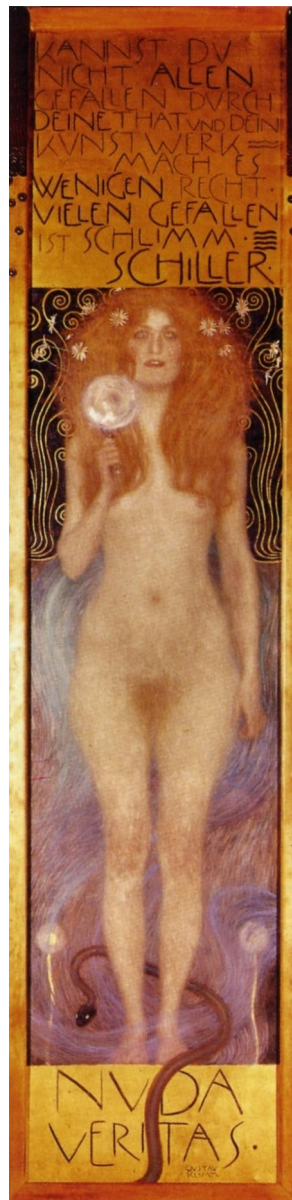


Abbildung 43: Nuda Veritas, Gustav Klimt, 1899, Öl auf Leinwand, 252 x 56cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien

LEBENS LAUF

Simone Kapella
Linzer Straße 434/3/20
1140 Wien
0650/9908118
a9908118@unet.univie.ac.at

Ausbildung

1987-1991 4 Klassen Volksschule in Wien
1991-1999 Bundesrealgymnasium in 1160 Wien
1999-2008 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2002/03 Erwerb des Bürozettifikats der Wirtschaftskammern Wien

Berufserfahrung

2001

Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Praktikum

- Verfassen von Saaltexten und Texten für Drucksorten
- administrative Tätigkeiten
- Betreuung des Informationsstandes

2002

Im Kinsky Kunst Auktionen GmbH, Wien

- Betreuung der Schaustellung
- Assistenz bei den Auktionen

2003

Albertina Wien

- Erwachsenen- und Kinderführungen
- Atelierbetreuung nach den Kinderführungen
- Betreuung des Informationsstandes
- administrative Tätigkeiten

2003-2005

Kaiserappartements und Silberkammer, Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsgesellschaft MBH.

- Führungen durch die Schaustellungsräume

2006-2008

Dorotheum GmbH & Co KG

- Kundenberatung in der Galerie
- Warenmanagement
- administrative Tätigkeiten

Sprachenkenntnisse

Englisch, Italienisch

