

DOROTA KOWNACKA-ROGULSKA  
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-7791-9088  
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK

## LITERACKI *TESTAMENT* ANSELMA FEUERBACHA – WYZNANIA GENIUSZA ODRZUCONEGO

**Słowa kluczowe:** wyznania, teoria sztuki, Konrad Fiedler, artysta niespełniony, romantyzm

**Keywords:** confessions, art theory, Konrad Fiedler, unfulfilled artist, romanticism

**Abstrakt:** Anselm Feuerbach był malarzem znanym, choć niepopularnym, po części klasycznym, ale też romantycznym i nowoczesnym. Rozczarowany niepowodzeniami postanowił pisemnie przedstawić koncepcję sztuki, którą chciał uprawiać. Przygotowany przez jego macochę, Henriettę Feuerbach materiał – *Testament (Ein Vermächtnis)* – to zbiór nowatorskich, niekiedy prekursorskich myśli o sztuce, często bliskich teoriom Konrada Fiedlera, ale też nierzadko je porzucających w poszukiwaniu prawdziwej sztuki.

**Abstract:** Anselm Feuerbach was a well-known but unpopular painter, partly classical but also romantic and modern. Disappointed by his failures, he decided to put into writing the concept of the art he wanted to create. The material prepared by his stepmother, Henrietta Feuerbach – *Testament (Ein Vermächtnis)* – is a collection of innovative, sometimes precursory thoughts about art, often close to the theories of Konrad Fiedler, but also often abandoning them in search for the true art.

Anselm Feuerbach (1829–1880) wydaje się być artystą niespełnionym. Z jednej strony znany, z drugiej strony niepopularny tak za życia, jak i po śmierci, zasłynął z obrazów w jego mniemaniu nieidealnych i dzieła literackiego, w którym dopowiadał to, czego nie udało mu się namalować. Krytycy naprzemiennie przyglądali się realizacjom wizualnym i komentującemu słowu twórcy, zresztą czynią to nadal. Pisali o nim choćby Julius Meier-Graefe, Richard Muther, Hermann Uhde-Bernays, Julius Allgeyer, Bruno Schröder, marginalnie Konrad Fiedler, a współcześnie Jürgen Ecker czy Ekkehard Mai. Feuerbach malarz i Feuerbach pisarz to dwie różne historie. Pierwsza pełna udręki, klasyczna, druga zaskakująco ciekawa, zwłaszcza że wiecznie poszukujący odpowiednich środków wyrazu artysta potrafił bardzo nowocześnie pisać o zmaganiach z materią i samym sobą. Nowatorstwo myśli uderzające z kart jego rozważań zasługuje z całą pewnością na odświeżenie i wnikliwe przebadanie.

## KLASYCZNY – ROMANTYCZNY – NOWOCZESNY

Feuerbach, niemiecki malarz, uważany za jednego z najważniejszych twórców klasycznych, przechodzący mimowolnie od klasycyzmu do praktyk romantycznych, wymieniany jest często w towarzystwie Arnolda Böcklina i Hansa von Maréesa jako typowy przedstawiciel renesansyzmu. Należał wraz z Maréesem do grupy skupionej wokół Konrada Fiedlera, inicjatora myślenia o wewnętrznej sile obrazu jako tworu nieustannej produkcji duchowej. Poza wyłącznie estetycznym działaniem, które Fiedler jako pustą formę odrzucał, interesowało go głównie rozwiązywanie problemów formalnych w obrębie dzieła<sup>1</sup>. Feuerbach, promując w praktyce, również pisarskiej, teorie Fiedlera, przez zindywidualizowany charakter twórczości, ustępującej stopniowo wewnętrznemu przymusowi dzieła, oddalał się od uznanych kanonów, stąd wymykał arbitralnym sądom i jednoznacznej klasyfikacji, tym bardziej że poza rysem klasycznym dostrzegano w jego dziele symptomy myśli nowej. W zbiorze poświęconym sztuce niemieckiej i austriackiej figuruje jako czołowy reprezentant klasycyzmu niemieckiej szkoły rzymskiej, a autor tomu nazwał Feuerbacha pierwszym szlachetnym i wielkim niemieckim malarzem nowoczesnym<sup>2</sup>. Wprawdzie Meier-Graefe, z którym zgadzał się zresztą także Uhde-Bernays<sup>3</sup>, był zdania, że Feuerbach realizował postulat nowoczesności przez wybór na nauczyciela Thomasa Couture'a, jako najprostszego wyraziciela nowości, za którą trzeba było podążyć<sup>4</sup>, to chyba można by zaryzykować stwierdzenie, że zainspirowany Fiedlerem, rozwinął równolegle osobliwe rozważania teoretyczne i to właśnie ten zbiór przemyśleń w wielu aspektach potraktować należy jako pionierski, nawet wizjonerski.

## ARTYSTA PISZĄCY

Z literatury rozstrzygającej o jego dziele wynikałoby, że zasłynął nie tyle z malarstwa, co literackiego autokomentarza twórczego, dzięki któremu potomni postrzegali go jako geniusza niedocenionego i odrzuconego. Obdarzony silną osobowością, dążący do pełnej subiektywizacji, nie chciał być malarzem, lecz artystą, co wielokrotnie podkreślał. Jego spuściznę artystyczną stanowią z jednej strony obrazy, nie do końca namalowane zgodnie z pierwotnym zamysłem, bardziej na miarę malarza, niż artysty, z drugiej strony dzieła literackie, nie w pełni spisane ani też przygotowane do wydania przez samego malarza, a jedynie pozostawione w postaci zgromadzonych listów, luźnych notatek, setek aforyzmów, które planował rozwinąć w przyszłości, lecz nie zdążył. Do publikacji rozpoczętego dzieła doprowadziła macocha artysty, Henriette Feuerbach (1812–1892), druga żona ojca Anselma, Josepha Anselma Feuerbacha (1798–1851). Z wielkim oddaniem wychowywała dzieci męża. Szybko stała się najwytrwalszą powiernicą wszelkich trosk i problemów młodego artysty<sup>5</sup>, była pierwszym czytelnikiem ujętych w słowa przeżyć malarza, adresatem ogromu listów.

## „HISTORIA CIERPIENIA OPOWIEDZIANA ŚWIATU”

Materiał, który pozostawił po sobie Feuerbach, to wyznania twórcze będące świadectwem wierności własnym wizjom, ale także dowodem na małoduszność oceniających go wówczas sędziów. Zbiór ten jest pewnego rodzaju skargą na los. Dzięki zapiskom obrazy artysty otrzymują kontekst tekstualny, po części teoretyczny, po części krytyczny wobec recepcji dzieła, ale też autokrytyczny, gdyż artysta cały czas obserwował własną pracę i analizował towarzyszące jej stany psychiczne<sup>6</sup>. Feuerbach wpisywał się w nurt refleksyjnego malarstwa, w którym obok tematu i środków formalnych, namysłowi poddawał także samo

<sup>1</sup> K. Fiedler, *Schriften über Kunst*, Köln 1977, s. 425–426.

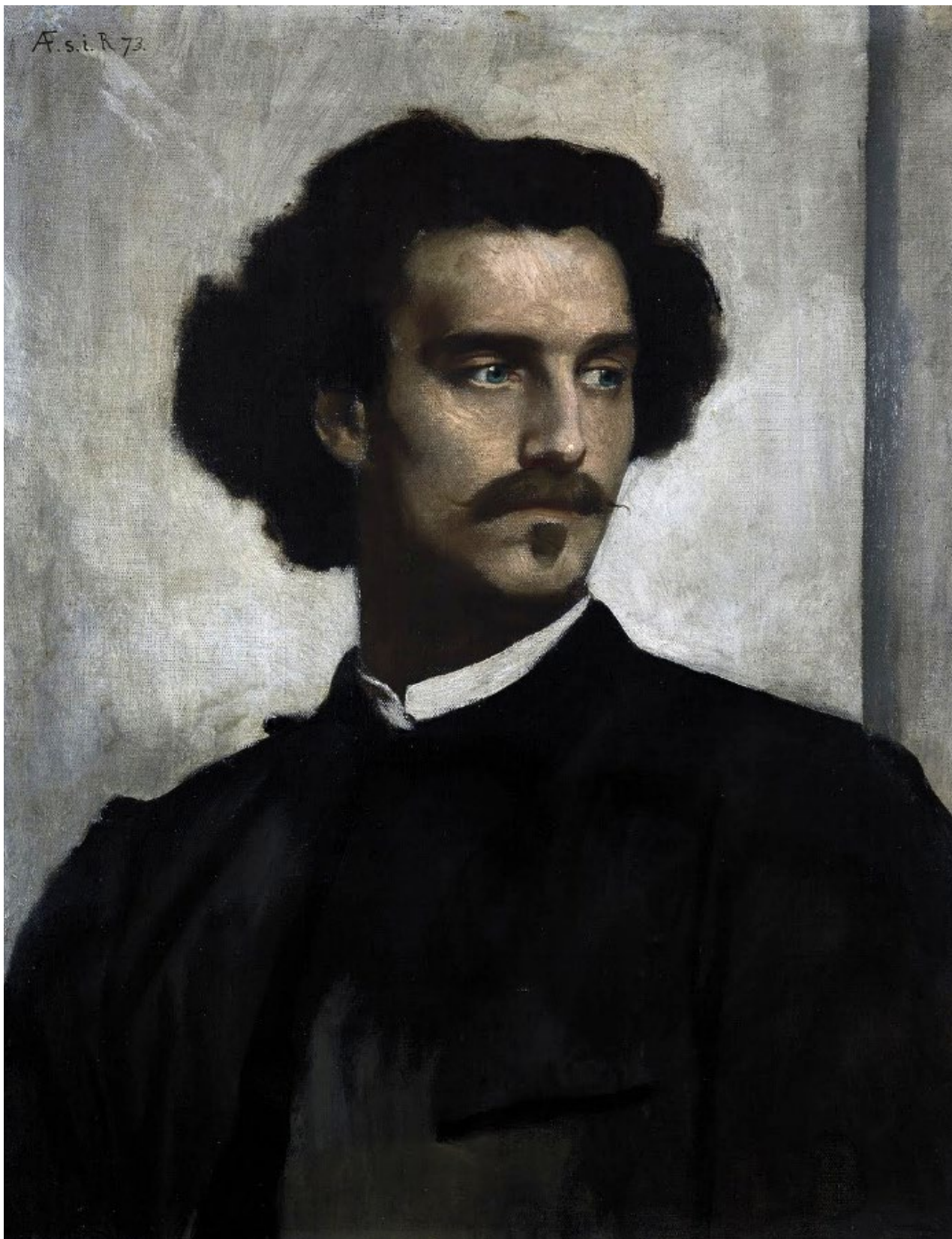
<sup>2</sup> *Modern paintings by German and Austrian masters*, red. J. Stransky, New York 1916, s. 1.

<sup>3</sup> H. Uhde-Bernays, *Feuerbach, mit 80 Vollbildern*, Leipzig 1922, s. 67.

<sup>4</sup> H. Uhde-Bernays, *Anselm Feuerbachs Lehrer Thomas Couture*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 1907, s. 105.

<sup>5</sup> *Henriette Feuerbach, ihr Leben in ihren Briefen*, red. H. Uhde-Bernays, Berlin–Wien 1913, s. 343.

<sup>6</sup> Wyabstrahowane fragmenty listów Feuerbacha do macochy drukowane były w czasopiśmie o sztuce jeszcze długo po jego śmierci, choćby w „Die Kunstwelt: deutsche Zeitschrift für die bildende Kunst” z 1912 r., gdzie ukazał się wyjątek zatytułowany *Der Kampf eines Künstlers*, w którym malarz opisywał szeroko dręczące go dylematy twórcze i predyspozycje psychiczne. Wyimek ten miał równocześnie przypomnieć o wydanym właśnie w 1911 r. w Berlinie zbiorze korespondencji: *Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter* opracowanym przez Guido Josepha Kerna i Hermanna Uhde-Bernaysa. Materiał ten doczekał się licznych opracowań i wznowień.



1. A. Feuerbach, *Selbstbildnis*, 1873, olej na płótnie, 62cm x 50 cm, Alte Nationalgalerie Berlin.  
Źródło reprodukcji: domena publiczna





2. A. Feuerbach, *Henriette Feuerbach, die Stiefmutter der Künstlers*, 1871, olej na płótnie, 63cm x 50 cm, Belvedere Wiedeń.  
Źródło reprodukcji: domena publiczna

malarstwo jako medium<sup>7</sup>, o czym również wspominał w swym dziele literackim, zapewne zainspirowany koncepcją Fiedlera. Fiedler skupiał wokół siebie wielu artystów i teoretyków, przyjaźnił się z Hansem von Maréesem, miał ogromny wpływ na teorie Adolfa Hildebrandta, do jego obozu przyłączyli się na dłużej bądź krócej także Arnold Böcklin, Hans Thoma, jak również Feuerbach<sup>8</sup>. Namysł nad czasem w dziele zbliżył malarza do rozważań Fiedlera. Aspekt nowoczesności, a raczej aktualności, obecny był stale w dziele Feuerbacha, mimo beczasowych wątków klasycznych, ku którym, za sprawą swych mistrzów, skłaniał się zwłaszcza na początku nauki<sup>9</sup>. Fiedler wierzył, że dzieło tworzone z wewnętrznej konieczności, zachowujące w sobie moment najgłębszego poznania, z jednej strony starzeje się, niejako zstępuje z artystą do grobu, istnieje bowiem tylko jako cień siebie z czasów, gdy współistniało z życiem artysty i spełnione było w tamtym tylko momencie<sup>10</sup>, z drugiej strony pozostaje jego potencjał, który dostrzec może przyszły odbiorca i wypełnić przysposobionym do obcowania z dziełem duchem. Czas przedstawiony, okoliczności ani moment powstania dzieła nie liczyły się. Istotna była jedynie jego niemierzalna zdolność przekazu treści, trafiająca w predyspozycje intuicyjno-intelektualne odbiorcy. W takim rozumieniu dzieła pozostaje ono dla potomnych albo nieprzeniknione, albo oczywiste, zrozumiałe<sup>11</sup>. Bez znaczenia były zabiegi uciekania od przemijalnej zwykłości w stronę wyższego beczasu, bowiem to uniwersalny, wewnętrzny kod decydował o aktualności sztuki, nie zaś wybrany rodzaj narracji.

Feuerbach zdawał się podzielać ten pogląd. „Jestem powołany do wielkich rzeczy, wiem to dobrze. Spokoju zaznam po śmierci. Cierpienie będę odczuwał zawsze, ale moje dzieła będą żyć wiecznie”<sup>12</sup>. Przeżywał, podobnie jak Fiedler, że trwanie dzieła nie tylko budowane jest za życia artysty, ale w nieobliczalny sposób kontynuować będzie się już po jego śmierci. Pisał: „Życie to tylko chwila, sztuka zaś jest wieczna, a to, co człowiek prawdziwie odczuł, musi być coś warte”<sup>13</sup>. Przelewał na płótno głównie zasoby wnętrza, w mniejszym stopniu odwzorowując wszelkie zewnętrzności. Choć cechowało go dogłębne zrozumienie antyku, historię postrzegał jako element teraźniejszości, sztuka była kroniką bieżących dziejów, notatki zaś komentarzem. Fiedler dostrzegał i doceniał zmagania Feuerbacha z problemem czasowości i aktualności w dziele sztuki: „W naszych czasach prawdziwe talenty, że wymienię tylko mężów takich jak Feuerbach, Böcklin czy Thoma, odwracają się od prezentacji tego, czego domagałoby się zainteresowanie czasem. Jest to aż nazbyt oczywiste, jeśli się pamięta, że dziś produkcja opanowana została żądzą przedstawień reprezentacyjnych. Czas wymaga udziału sztuki we wszystkich swoich zadaniach, nie dociekając zbytnio, czy aby sztuka jest w stanie sprostać równocześnie swoim zadaniom”<sup>14</sup>. Właśnie to zakorzenie w przeszłości i jej wymiar współczesny stały się przedmiotem rozważań nie tylko wizualnych, ale też literackich malarza.

W książce *Ein Vermächtnis (Testament)*<sup>15</sup>, taki bowiem tytuł otrzymało ostatecznie dzieło Feuerbacha, artysta rozprawił się z tradycją, wskrzeszając ją i jednocześnie subiektywizując. Ekkehard Mai wyraził opinię, jakoby nie było lepszego przykładu tak dobitnie ukazującego wszystkie przeciwności targające twórcą żyjącym w XIX w. jak właśnie postać Anselma Feuerbacha<sup>16</sup>. Podobnego zdania musiał być Fiedler. W *Pismach o sztuce* poświęcił kilka słów książce Feuerbacha, postrzegając ją jako świadectwo artysty tamtych czasów: „Książka pokroju *Testamentu* Anselma Feuerbacha może skłaniać do myślenia. A przypadek Feuerbacha nie jest odosobniony. Oficjalnemu światu sztuki przeciwstawiony jest nieoficjalny; podczas gdy przychylności zyskują podrzędne talenty podporządkowane nieuczciwym dążeniom do niezасłużonego blasku i sławy, prawdziwe życie sztuki tego czasu odnaleźć można tam, gdzie na próżno szuka się poważania, uznania i wsparcia. Właśnie ci, którzy wykazują się prawdziwym talentem i ambicją, wykluczeni są z przyjaznych relacji, cierpią najniegodniejszy ucisk, lekceważenie i niezrozumienie. Niektórym, po długiej walce, udaje się ustalić swą pozycję; Feuerbach był jednym z nich i jakąż historię cierpienia opowiedział światu!”<sup>17</sup>.

<sup>7</sup> E. Mai, *Feuerbach in Paris*, München–Berlin 2006, s. 7.

<sup>8</sup> Fiedler, *op. cit.*, s. X.

<sup>9</sup> Mai, *Feuerbach in Paris...*, s. 7.

<sup>10</sup> Fiedler, *op. cit.*, s. 68.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 68–69.

<sup>12</sup> A. Feuerbach, *Ein Vermächtnis*, wyd. H. Feuerbach, München 1920, s. 102. Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 105.

<sup>14</sup> Fiedler, *op. cit.*, s. 425–426.

<sup>15</sup> Zdecydowałam się, by przetłumaczyć tytuł *Ein Vermächtnis* jako testament, ponieważ z notatek artysty powstała książka, która jest wypełnieniem testamentu twórcy, niepozbawionym wkładu interpretacyjnego wykonawców.

<sup>16</sup> Mai, *Feuerbach in Paris...*, s. 7.

<sup>17</sup> Fiedler, *op. cit.*, s. 449.



3. *Ein Vermächtnis*, strona tytułowa, Wien 1882, C. Gerold's Sohn,  
źródło: <https://archive.org/details/einvermachtniss1882feue/page/n5/mode/2up>

#### MIT SŁAWY

Dorobek artysty cieszył się sławą, choć, co podkreślił Allgeyer, nie popularnością, natomiast książka malarza w krótkim czasie doczekała się trzykrotnego wznowienia<sup>18</sup>. Tak szeroki oddźwięk wśród publiczności był zadziwiający, biorąc pod uwagę fakt, że malarz, choć znany, był jednak mało popularny, szczególnie zaś niedoceniony w Niemczech, swojej ojczyźnie. Intrygować musiały zatem zawarte w wyznaniach treści.

<sup>18</sup> J. Allgeyer, *Anselm Feuerbach, sein Leben und seine Kunst*, Bamberg 1894, s. 1.



Literackie dzieło Feuerbacha, zdaniem Allgeyera, najsilniej naznaczone było pierwiastkiem ludzkim, na dalszym planie dopiero można w nim było znaleźć elementy artystyczne i estetyczne<sup>19</sup>. Nie malarz czy artysta, lecz człowiek torował drogę do sztuki i to obnażona natura ludzka, nie wizja artystyczna, zdawała się najlepiej przemawiać do czytelnika. Malarz niejednokrotnie notował, że jego myśl i oko rozwinęły się znacznie bardziej niż ręka, która za nimi nie podążała: „Jak długo duch nie opanuje formy, trwa wyniosły, później, gdy poddaje się formie, stoi obok, mały. A co jeszcze później, gdy duch zaczyna nad formą górować?”<sup>20</sup>.

### ZMAGANIA TWÓRCZE

Malarz pisał o bardzo osobistym spotkaniu ze sztuką. W notatce z 1846 r. wyznał: „Gdy jestem sam, to doznaję takiego uczucia, jakbym wiedział, czym jest sztuka i wyobrażam sobie, że można zostać artystą bez namalowania jednej kreski. Sztuka jest czymś dobroczynnym, uspokajającym, bliskim. Kiedy tylko podchodzę do innych malarzy bądź wstępuję na akademię, wszystkie te ideały nagle znikają. Stoją tam profesorowie, a z ich twarzy można wyczytać, że są doświadczeni ludźmi i nigdy się nie mylą. Wtedy wydaję się sobie żaloszny, a problemy gigantycznie narastają”<sup>21</sup>. Labilność nastrojów i sądów nie opuszczały malarza. Mimo obniżonego samopoczucia Feuerbach starał się być wierny swym przekonaniom, odchodził od klasycznej praktyki studiów, w tym rezygnował stopniowo z modelu. W notatce bez daty zauważył, jak wspaniale wyszedł mu Bachus, którego namalował bez wstępnego rysunku, lecz bezpośrednio przelewając z głowy na płótno i realizując farbami. Taki sposób pracy uznał jednocześnie za najlepszą, jedyną dla siebie właściwą i rozsądną drogę twórczą<sup>22</sup>. Jednak po kilku dniach nie mógł uwierzyć w swojego Bachusa, małego, źle narysowanego, jakby ideał prysł w drodze między duchem a ręką. Z rozpaczy pociął i zniszczył płótno<sup>23</sup>. W 1849 r. Feuerbach zwierzył się z bezsilności wobec swoich ideałów, których nie potrafił zrealizować na płótnie. Ubolewał, że pod prąd może podążać jedynie artysta, on zaś topi się, gdyż nim nie jest<sup>24</sup>. Jego dramat wydaje się tym większy, że prawdopodobnie nie był też w stanie iść z prądem, gdyż jego artystyczny duch sprzeciwiał się rozwiązaniom popularnym.

### ORYGINALNY TWÓRCA

Można by wiele zarzucić malarzowi, ale nie to, że kopiował mistrzów bądź rzeczywistość, sam zresztą przywiązywał do tego duże znaczenie: „Zawsze się starałem stronić od tego co typowe i od konwencji”<sup>25</sup>. Brzydził się również mechanicznym kopiowaniem przyrody: „Tak zwany realista zawsze utknie na detalu. Realizm jest najprostszym rodzajem sztuki i zawsze oznacza upadek. Jeśli sztuka tylko kopiuje życie, to jej nie potrzebujemy”<sup>26</sup>. Feuerbachowi konsekwentnie zależało na sztuce koniecznej, będącej źródłem poznania, o jakiej pisał Fiedler: „Sztuka jest niczym innym jak tylko środkiem, dzięki któremu człowiek po raz pierwszy pozyskuje rzeczywistość”<sup>27</sup>.

Jego realizacje zawsze były oryginalne, nigdy nie powielały cudzych rozwiązań<sup>28</sup>. Krytycy zgodnie pochwalali jego odrębność i niekonwencjonalność, przy czym świadomość odmienności i poniechanie odwzorowywania artystycznego nie szły u niego w parze ze spokojem realizacji i pewnością kreacyjną, wręcz przeciwnie. Feuerbach, mimo własnych wizji, starał się wykorzystać to, czego nauczył się od innych, stawiając sobie ambitne cele spajania wielu elementów, co nie przynosiło zazwyczaj pożądaných skutków, a pogłębiało rozczarowanie i przygnębienie: „Jednak by naśladować wielkich mistrzów, jak kazała mu dumna ambicja, zespolić antyk, renesans i nowoczesne uczucie, należało dane przedstawienie zjednoczyć z dramatycznym

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>20</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. 30–31.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 28–29.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 50–51.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 123.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 126.

<sup>27</sup> Fiedler, *op. cit.*, s. 180.

<sup>28</sup> Allgeyer, *op. cit.*, s. 385.

ruchem w wyobrażeniach poetyckich, formalnych i malarskich; najwyższe idee wyrazić doskonałą naturą, to przerastało jego siły, ludzkie siły. Tak zameczał się próbą zharmonizowania przeciwieństw nie do pogodzenia i kończył na kompromisach, które nikogo nie zadowalały”<sup>29</sup>.

### MODEL GENIUSZA

Analiza rozterek twórczych artysty przeprowadzona przez Allgeyera pokazuje cechy idealnego modelu geniusza i kryteria, które Feuerbach spełniał bądź pod wieloma względami niemal spełniał. Autor omówienia przywołał również Arnolda Böcklina jako jedyne przedstawiciela tamtego czasu, który mógł się z nim równać, a ostatecznie przerósł Feuerbacha sławą. On także cierpiał lata niezrozumienia i nieszczerzej popularności, a jednak ostatecznie sprostał oczekiwaniom odbiorców<sup>30</sup>. Böcklin miał jeszcze bardziej dryfować pod prąd ogólnych upodobań w swoich rozwiązaniach artystycznych niż Feuerbach<sup>31</sup>, a jednak udało mu się zyskać przychylność publiczności, albo za sprawą pewnego kompromisu między osobistą predylekcją do inności a gotowością widza na przyjęcie trudnych do zaakceptowania nowości, albo przez rezygnację z działań niezrozumiałych i w danym momencie niepopularnych estetycznie. Allgeyer, podejmując próbę wyjaśnienia okoliczności zaaprobowania Böcklina i chłodnego odbioru Feuerbacha, wprowadził kryterium oryginalności, wyróżniając w jego obrębie dwie wartości skrajne, mianowicie „originell” i „original”. Pierwsze słowo należałoby przetłumaczyć jako „oryginalny”, a za źródło pomysłów oryginalnych w tym rozumieniu, odpowiedzialnym uczynić należy umysł, zatem intelekt; sens zaś drugiego można by oddać poniekąd słowem „cudaczny” bądź „osobliwy”, zatem „oryginalny w znaczeniu swoisty”, co sugerowałoby, że autentyczny jest taki twór, który bierze swój początek w poezji, zatem w duszy<sup>32</sup>. Zarówno Feuerbacha, jak i Böcklina można by nazwać z powodzeniem oryginalnymi, lecz ten pierwszy przekroczył granicę oryginalności, by podążać za realizacją wyobrażeń swej duszy, ku temu co cudaczne, osobiste, tym samym ustąpił pierwszeństwa drugiemu<sup>33</sup>, który pozostając jedynie oryginalnym, tworzył sztukę „łatwiej przyswajalną”, w końcu bardziej pożądaną i akceptowaną przez masy w ogóle, a odbiorcę niemieckiego w szczególności<sup>34</sup>. Feuerbach zrealizował potrzebę poezji, pozostał narratorem własnych myśli, co udało mu się zwłaszcza w sferze tekstowej, mniej być może w obrazowej. Meier-Graefe zdawał się podzielać pogląd Allgeyera, podsumowując dorobek artysty: „Feuerbach miał naturalną powściągliwość, która umożliwiła mu ucieczkę przed barbarzyństwem, przed którym przestrzegał Goethe. Uniknął słabości form estetycznych, symbolizował zdrowe rzeczy, wyrażał ekspresję wysokiej cywilizacji. Jego powściągliwość nie sugerowała takiego kompromisu z publicznością jak puste frazesy jego nauczyciela, to był naturalny kompromis pomiędzy pasją człowieka, a intelektem prawdziwego artysty. Jej rezultatem była arystokratyczna sztuka stanowiąca przeciwieństwo sztuki Böcklina, który go przeżył. Böcklin dał Niemcom dokładnie to, czego chcieli”<sup>35</sup>.

Feuerbach, na co zwrócił uwagę Allgeyer, nie reprezentował „wulgarnego” patriotyzmu, nie podejmował, z nielicznymi wyjątkami, tematów ojczyźnianych, ale też nie zawsze to, co ojczyźniane, szło, zdaniem malarza, w parze ze sztuką<sup>36</sup>. Z jednej strony świadomy był wartości dziedzictwa przodków, świadczyć o tym mogą różne zapiski z *Testamentu*: „Tak na marginesie i między nami mówiąc, uważam, że Niemcy są wystarczająco silne, żeby pokonać ośmiu Rafaelów”<sup>37</sup>. Z drugiej strony jednak podróże sprawiały, że stopniowo dystansował się wobec kraju swego dzieciństwa. Francja przez czar Paryża i Włochy, zwłaszcza Florencja, Wenecja i Rzym, przyniosły nowe doświadczenia zarówno wielkości, jak też małości i trudu lekcji nowej kultury: „Utarte to przeświadczenie, że Niemiec musi w Rzymie ogołocić się z wszelkiego romantyzmu.

<sup>29</sup> B. Schröder, *Anselm Feuerbach und die Antike*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, 45, 1924, s. 110.

<sup>30</sup> Allgeyer, *op. cit.*, s. 387.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 388.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 389–390.

<sup>34</sup> O wzrastającym kulcie Böcklina pisał także R. Muther, *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, t. 1, München 1893, s. 413–414.

<sup>35</sup> J. Meier-Graefe, *Modern art. A contribution to a new system of aesthetics*, t. 2, tłum. F. Simmonds, G.W. Chrystal, London–New York 1908, s. 115.

<sup>36</sup> Allgeyer, *op. cit.*, s. 393.

<sup>37</sup> „Die Kunst. Monatsheft für freie und angewandte Kunst”, München 21, 1910, 25, s. 115.



Rzym wskazuje każdemu miejsce jego powołania. [...] To, co nazywamy poezją, jest nie do wykorzystania”<sup>38</sup>. Feuerbach przyznawał w warstwie teoretycznej, że poezji nie da się wykorzystać w produkcji artystycznej, ale chyba nie potrafił w praktyce od niej stronić, zwłaszcza że postawił na wierność swoim przekonaniom i osobistemu przeżyciu, owej swoistej cudaczności. *Testament* jest dziełem nastrojowym o zmiennym rytmie i dynamice wypowiedzi<sup>39</sup>, gdzie osobiste zmagania stały się niemal misją kulturową, co, zdaniem wydawcy, stanowiło główną wartość i gwarantowało aktualność literackiego dzieła sztuki<sup>40</sup>. Wydanie *Testamentu* znacząco przyspieszyło proces uprawomocnienia dzieł Feuerbacha. Można zatracić się w domysłach, czy druk książki pomógł sławie malarza, grzebiąc jednocześnie pamięć o obrazach, a wynosząc jedynie słowo, czy też nie. Wydawca klasycznemu wykształceniu spadkobierczyni przypisywał zdecydowane działania w kierunku publikacji dzieła. Wiedziała bowiem, że „naród niemiecki zdobywa się rozumem, nie okiem”<sup>41</sup>. Słowa te nabierają głębszego znaczenia zważywszy na fakt, że macocha Feuerbacha miała rzekomo słaby wzrok, ponoć nawet musiała poddać się operacji<sup>42</sup>, co z kolei mogło wpłynąć na błędne datowanie dokumentów, w tym listów, którego po śmierci pasierba sama dokonywała. Zarzucano jej też nadmierną ingerencję w ostateczny kształt dzieła, lecz bez jej udziału domknięcie przedsięwzięcia byłoby niemożliwe. Odegrała rolę warsztatu artysty, domalowywała mniej istotne z pozoru części, konieczne dla dopełnienia całości, włączała romantyczne frazy pasierba w klasyczne umocowanie rodzinne. Wartość *Testamentu* jako źródła wiedzy naukowej bywa podważana z powodu gorliwości redakcyjnej. Rozum zmuszany jest bowiem do przyjęcia informacji niepewnych, a dzieło obrasta nimbem romantycznym i mitycznym. Trudno wyrokować, do jakiego stopnia macocha zmieniła pierwotną koncepcję syna. Odbiorcy pozostaje jedynie „czucie i wiara”.

#### PRZECIWI CZASOM WSPÓŁCZESNYM

Feuerbach opowiadał o swoim artystycznym zmaganiu, niezrozumieniu i upokorzeniach. Znosił je, by móc przebywać w miejscach, w których odnajdywał siebie i, jak mniemał, prawdziwą sztukę, wynikającą z natury ludzkiej. Przedstawiał siebie jako dziecko skazane na podstawy wpajane w domu przez ojca, profesora filologii klasycznej, autora książki *Apollo Watykański*<sup>43</sup>, który przekazał mu miłość do Grecji, cytując liczne wyjątki z *Iliady* i opowiadając synowi o bóstwach olimpijskich przed snem<sup>44</sup>. Feuerbach podkreślał, że przyswojone w domu rodzinnym wartości stały się powodem dozgonnej walki przeciw współczesnym czasom<sup>45</sup>. Akcentował w swoich notatkach, że stulecie, w jakim przyszło mu żyć, hołdowało głównie średniactwu, zamykało się w utartych schematach i modach, nie wychodząc poza nie. Ponoć krytycy sztuki, których sam malarz nazywał chętniej sędziami, oceniali jego twórczość jako pracę samouka<sup>46</sup>, bo zbyt mało było w niej śladów obowiązującej manieri. Feuerbach wielokrotnie poruszał kwestię smaku. Uważał, że: „Styl jest prawdziwym odrzuceniem tego, co nieistotne”<sup>47</sup>. Artysta nie krył oburzenia i żalu z powodu notorycznego niedoceniańa jego twórczości. Wzorował się na sztuce rewolucyjnej Francji z roku 1848, a także sztuce włoskiej, młodej i dawnej, antyku, mistrzach renesansu i baroku, Niemcom zaś zawdzięczał złe traktowanie i spadające na niego upokorzenia<sup>48</sup>. W zestawieniu z malarstwem Friedricha Overbecka, Wilhelma von Kaulbacha i Petera von Corneliusa jego realizacje okrzyknięto przykładem niepoprawnego koloryzmu, co dotknęło mistrza o tyle, że dekoracyjna barwność kojarzyła mu się z ozdobnym stylem scenograficznym bądź nowelistycznymi rozwiązaniami artystycznymi, za którymi nie przepadał, dlatego konsekwentnie stronił od krzykliwej barwy. Był przekonany, że rozpasanie kolorystyczne i nadmierna zdobność niszczy prawdziwą sztukę<sup>49</sup>. Richard Muther w niechęci do soczystego koloru, pewnej posępności dzieł dostrzegł

<sup>38</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. 121.

<sup>39</sup> Allgeyer, *op. cit.*, s. 5.

<sup>40</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. II.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. VI.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. XVIII.

<sup>43</sup> J.A. Feuerbach, *Der vaticanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen*, Nürnberg 1833.

<sup>44</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. 45.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 1.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 126.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 129.

potrzebę zachowania godności przedstawienia, Feuerbacha zaś postrzegał jako ducha przesyconego klasyczną formą renesansu, zbyt czystą jak na jego czasy, dlatego w klasycyzmie i wierności własnym ideałom dostrzekał się malarza zbyt nowoczesnego jak na przebrzmiewający klasycyzm. Malarz trwał niewzruszenie, promując „brak” koloru, zachował chłodny ton obrazów, nie dynamizował przedstawień, nie inspirował się nawet bliskimi jego sercu wielkimi twórcami. Nie zauważył niemal soczystości barw Eugène’a Delacroix, nie zwrócił się w stronę dzieł Michała Anioła, nie uległ rozumowo myśli romantycznej. Zdaniem Muthera dysponował duchem zbyt potężnym jak na swoje czasy, zadziwiającym wśród Niemców<sup>50</sup>. Wielokrotnie potępiał naśladownictwo praktykowane w Niemczech. Jego zdaniem całe malarstwo podporządkowane zostało bardzo zmiennym gustom publiczności, dlatego produkowano to, co w danym czasie wydawało się modne, głównie z zagranicy. Tłumaczono, jak się wyraził, Jacques’a-Louisa Davida na niemiecki, powoływano się na rzymskie tradycje<sup>51</sup>. W wielu miejscach *Testamentu* Feuerbach pogłębiał swoje spostrzeżenia dotyczące pustego kopiowania nowinek: „Nagle stało się dla mnie zupełnie jasne coś, czego wcześniej nie mogłem pojąć. Często zadawałem sobie pytanie, co czyni starych mistrzów wielkimi i dlaczego w zimnych Niemczech jednopłaszczyznowy idealizm ma tak słabe oddziaływanie. Odpowiedź leży we Włoszech, jasna i otwarta. Jest zatem tak: niemiecki artysta rozpoczyna działanie rozumem i względną fantazją, by wyobrazić sobie przedmiot, a naturę wykorzystuje tylko po to, by wyrazić swoje myśli, które zdają mu się ważniejsze, niż wszystko, co widzialnie dane. Za to też natura mści się, wiecznie piękna, i wyciska na dziele pieczęć nieprawdy. Grek czy Włoch postępowali odwrotnie. Wiedzieli, że tylko w najdoskonalszej prawdzie skrywa się największa poezja. Brali więc naturę, przypatrywali jej się bystro, a przez to, że tworzyli i budowali w oparciu o nią, dokonywał się cud, który nazywamy dziełem sztuki. Ideał staje się rzeczywistością, a rzeczywistość poezją idealną. Coś takiego można tylko przyswoić i pojąć we Włoszech. Owo przecucie zawsze skrywało się w mojej naturze, teraz nabrało kształtu i stało się pięknym przekonaniem”<sup>52</sup>.

#### MALARZ MIMO WSZYSTKO NIEMIECKI

Artysta nie mógł pogodzić się z marnotrawieniem przez swoich krajan potencjału Włoch, poświęcił temu zagadnieniu cały rozdział *Testamentu* zatytułowany „Niemcy w Rzymie”. Jest to część traktująca o artystach niemieckich terminujących w wiecznym mieście, przekonanych o swoich racjach, z wyrobionym zdaniem o historii, nawet jeśli rzeczywistość zastana kazała w sposób diametralny zweryfikować stan wiedzy. Wszystkowiedzący artysta niemiecki wracał do zimnych Niemiec i tam starał się uporać z doświadczeniem odbiegającym od założonego z góry wyobrażenia. Malarz nie godził się ani na tani patriotyzm, ani na tani romantyzm. Uhde-Bernays twierdził, że Feuerbach nie chciał uchodzić za Niemca ponoć nie z braku patriotyzmu, lecz z patriotycznego poczucia wstydu, a mimo to jego sztuka była przesycona pierwiastkiem germańskim i rozumiana jako prawdziwa sztuka niemiecka<sup>53</sup>. Jak na ironię ponoć tylko Niemcy mieli szansę w pełni zrozumieć sztukę Feuerbacha, bowiem tylko duch niemiecki mógł zrozumieć dążenie do połączenia harmonii zewnętrznej i wewnętrznej poprzez muzyczne przenikanie się osobowości z tym, co nie jest organiczne<sup>54</sup>. Dążenie do wyzyskania muzyki w rozumieniu sztuk wizualnych i poezji, mimo całej niechęci Feuerbacha do swego matecznika, miało bogate tradycje germańskie.

Ekkehard Mai w swej analizie twórczości artysty wyprowadził zasadę liryczno-romantyczną, ukazując podobieństwo pomiędzy poezją obrazu a romantyczną koncepcją poezji uniwersalnej poczynawszy od Friedricha Schlegla, przez Novalisa, Friedricha Tiecka i Ludwiga Uhlanda aż po Heinricha Wackenrodera. Wszyscy oni dążyli do osiągnięcia synestezji treści muzycznych i poetyckich przez przypisanie medium malarstwa nowych możliwości i rozszerzenie spektrum jego wpływów. Starania te podjął krąg Friedricha Wilhelma von Schadowa, mając za wzór Ferdinanda Freiligratha, Heinricha Heinego, Karla Immermanna, Friedricha von Uechtritz i Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego<sup>55</sup>. Schadow przyswoił sobie szeroki kanon poetycki,

<sup>50</sup> R. Muther, *Geschichte der Malerei 18 und 19 Jahrhundert*, t. 3, Berlin 1912, s. 458–459.

<sup>51</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. 130.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 114–115.

<sup>53</sup> Uhde-Bernays, *Feuerbach...*, s. 64.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>55</sup> Mai, *Feuerbach in Paris...*, s. 16.

od Homera, przez Calderona, Williama Shakespeare’a po Johanna Wolfganga von Goethego<sup>56</sup>, zapewne swym zamiłowaniem do poezji podzielił się ze swym uczniem, a uczeń przyjął naukę i przefiltrował ją przez własną osobowość.

#### MISTRZOWIE, UCZNIOWIE

Losy talentu Feuerbacha rozstrzygnęły się za sprawą opinii dwóch autorytetów, którym przedłożono pierwsze gimnazjalne próby plastyczne młodego adepta sztuki. Przyszły malarz otrzymał jednak dość sprzeczne komunikaty. Karl Friedrich Lessing, jeden z zapytanych, bliski ideom romantycznym, polecił mu najpierw skończyć gimnazjum, a decyzję o przyszłym zawodzie odłożyć na potem. Drugi orzekający, naziemny, Friedrich Wilhelm von Schadow, uważał natomiast, że młody Anselm nie może zostać nikim innym, jak tylko malarzem<sup>57</sup>. Niebawem został więc uczniem tego ostatniego, terminując u Schadowa w Düsseldorfie. Jego malarstwo od samego początku cechowały ponoć braki, zwłaszcza brak talentu do koloru i brak rozsądku, nad czym Schadow szczególnie miał ubolewać<sup>58</sup>. Feuerbach dążył do synestezji poezji, malarstwa i muzyki przez całe swoje życie. Dążył do tego przez studiowanie antyku i natury, przez historię sztuki, poezję i własny sposób malowania i komponowania<sup>59</sup>. Notował: „Akademicki przeżytek do dzisiaj nie pojął, że rysowanie z antyku musi poprzedzać rysunek aktu, przez to, że antyk jest jedynie idealnym wyrazem doskonałego studium z natury, lub, innymi słowy: zanim zaczniesz się szkicować antyk, trzeba zrozumieć formę ludzką”<sup>60</sup>. Wielokrotnie odnosił się to tego, co sztukę, nawet najlepszą, poprzedzało i inspirowało: „Czytam ojca plastykę grecką. Któż pojmuje cud natury w jej organicznym związku”<sup>61</sup>. Jego fantazja syciła się formami średniowiecznymi, jak mieli w zwyczaju Gotthold Ephraim Lessing czy Hermann Plüddemann<sup>62</sup>, oni też inspirowali go do namysłu nad łączeniem swej przyszłości z malarstwem historycznym. Feuerbach ulegał wpływom paryskim, a Francja chłonęła w tym czasie zdobycze belgijskie, choćby malarstwo Gustaafa Wappersa, goszczącego w Paryżu w 1826 r. Był on bliski dążeniom realistyczno-naturalistycznym, chętnie posługiwał się kolorem i hołdował romantycznym odczuciom charakterystycznym dla nowoczesnej sztuki francuskiej<sup>63</sup>. Feuerbach odwiedził Paryż po raz pierwszy dopiero w 1851 r. i od razu postanowił zacząć wszystko od nowa, zwłaszcza że czas był po temu dobry. Następowala zmiana pokoleniowa, po Davidzie, Jeanie Augustie Dominique’u Ingrze i Delacroix przychodzili nowi, z bardziej zindywidualizowanym sposobem uprawiania sztuki: „Wybierali między spuścizną klasycyzmu i przesiąkniętą romantyzmem nowoczesnością, akademicką doktryną linii, kompozycji i czasami zakrojonego na szeroką skalę idealizmu materii i formy z jednej strony, a subiektywizmem wyznawanym obok wolności malarskiej i inwencji tematycznej terażniejszości z drugiej strony”<sup>64</sup>. Nie bez znaczenia okazało się też umiłowanie Francji do Orientu czy motywów afrykańskich, tak bardzo oddziałujących na wyobraźnię<sup>65</sup>. Paryż był punktem zwrotnym w karierze malarskiej Feuerbacha. Wprawdzie artysta musiał zrezygnować z niemal połowy umiejętności nabytych wcześniej, by iść nowo wytyczoną drogą<sup>66</sup>, ale się nie zawahał. Ekkehard Mai uważał, że Feuerbach usiłował połączyć rozum z uczuciem, formę i zmysłowość, klasykę z nowoczesnością. Rozwiązań poszukiwał wszędzie, podczas swych licznych podróży i pobyków twórczych, terminując w różnych warsztatach, jednak, choć przyjęło się sądzić, że to Włochy, a ściślej mówiąc Rzym, był miejscem dopełnienia się jego mistrzowskiej pełni, Mai wskazał na Paryż jako przełomowe miejsce wypracowania równowagi pomiędzy licznymi zainteresowaniami artysty. Jest też miejscem idealnego współdziałania wpływów francusko-niemieckich, a Feuerbach w pośredniczeniu dokonań francuskich w sztuce niemieckiej zajął prekursorskie miejsce<sup>67</sup>.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>60</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. 127–128.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>62</sup> Mai, *Feuerbach in Paris...*, s. 20.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 34–35.

<sup>66</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. 64.

<sup>67</sup> Mai, *Feuerbach in Paris...*, s. 12.



## BLIŻEJ KONIECZNOŚCI

W Paryżu dojrzywał artysta, zniknął gdzieś uczeń aspirujący do bycia mistrzem, pracował niezależnie od wartości swojej sztuki: „Nie znam już chimerycznej lekkomyślności, praca jest koniecznością”<sup>68</sup> – pisał. W innym miejscu zauważył: „Dzieło sztuki jest tylko wtedy, gdy wyraża się w nim cała miłość artysty”<sup>69</sup>. Wierzył, że sztuka to jedność w sobie zamknięta<sup>70</sup>, a zgodnie z ideą Fiedlera doprowadził swoją siłę twórczą do wewnętrznej konieczności, uzyskanie zamierzonych walorów dzieła przestało być istotne: „Wszystko, co prawdziwe, jest dobre, przy głębszym oglądzie także piękne”<sup>71</sup>. Na kartach *Testamentu* wyznawał też bezbronność wobec piękna bezwarunkowego: „Chciałbym tu wspomnieć osobliwość mej istoty, która jak dotąd, w trakcie dotychczasowego życia, pozostała mi wierna. Chodzi mi o dar, by nie ulec zadziwieniu rzeczami zewnętrznymi, by nie dać się wyprowadzić z równowagi. Moja wyobraźnia jest nadal wystarczająco silna, by dotrzymać kroku otoczeniu, by nad nim zapanować. [...] Tylko absolutne piękno ma nade mną przewagę”<sup>72</sup>. Pisał także o konieczności i niemożności realizowania rzeczy, które od niego nie pochodziły: „Tego, czego nie czułem, nie malowałem”<sup>73</sup>.

## POEZJA PISANA I STOSOWANA

Feuerbach łączył ową konieczność twórczą z poezją, często przyrównując do niej malowanie. Głęboko przesiąknięty myślą Fiedlera, tłumaczył w ten sposób wewnętrzny nakaz, pobudzenie, któremu nie sposób się oprzeć: „O mojej poezji: to żaden obraz dyktowany modą, jest surowy i pozbawiony ozdób. Nie oczekuję dla tego zrozumienia, jednak inaczej nie potrafię. Gdy ktoś jednak zada sobie trud, by przyjrzeć mu się dłużej, na tego spłynie rozpoznanie, że obraz ten nie jest obrazem z naszego czasu. Tylko nieliczni tak czują, niech Bóg im pobłogosławi”<sup>74</sup>. Feuerbach nie zakładał masowego rozpoznania wartości obrazu, przewidywał trudności poznawcze. Wierzył jednak, że znajdzie się odbiorca jego sztuki, najpewniej wywodzący się z grona malarzy i poetów<sup>75</sup>, grupy najbardziej predystynowanej do przeżycia estetycznego, choć w jednym z fragmentów *Testamentu* nakłaniał do obcowania ze sztuką także niewyuczonych.

Za ojczyznę poezji uznawał Wenecję<sup>76</sup>, kojarzyła mu się z muzyką, była miejscem, w którym poznał także granice tego, co pochodziło ze sztuki oraz te, które intelektualnie sam wyznaczał: „niestety skusił mnie mój artystyczny demon, by zniszczyć przez działanie nadmiaru to, co było wystarczające”<sup>77</sup>. Dążył do równowagi, ale nie warsztatowej czy kompozycyjnej, ale wewnętrznej: „W pełnym błogostanie tworzenia wymalowuję swoją poezję, nawet jeśli po części wadliwie, to przecież obraz wewnętrznie należycie przeżyty przyzwala, by w obliczu treści duchowej można było pominąć zewnętrzne niedostatki. Chciałem w tym jednym kształcie przedstawić całe Włochy, jakie ukazały się mej duszy. Jak mógłbym nazwać tę postać inaczej niż poezją?”<sup>78</sup>.

## ZWĄTPIONY DUCH

Po pobycie w Wenecji, wspominając czasy paryskie, Feuerbach skarżył się na brak stabilizacji, przyrównując swój los do doli cygana lub nomady<sup>79</sup>. Swoją radością i smutkiem dzielił się z matką bez wstydu<sup>80</sup>. Z jednej strony „romantyczny” artysta, z drugiej strony człowiek, który musiał podejmować prace,

<sup>68</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. 69.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 123.

<sup>71</sup> A. Feuerbach, *Gedanken über Kunst*, „Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur”, 25, München 1909–1910, 5, s. 115.

<sup>72</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. 59.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 99.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 112.

by to artystyczne życie jakoś mogło się toczyć, mimo nieraz bardzo nikłego rozeznania: „Zawsze dobrze jest wiedzieć, po co się umiera, gdy się nie wie, po się ma żyć. Wydaje mi się jednak, że brakuje mi talentu by odczuwać prawdziwą wolę rzezi”<sup>81</sup>. Feuerbach powołany został do wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie miał uczyć w randze profesora, co sobie chwalił. Podobało mu się nauczanie i relacje z uczniami<sup>82</sup>. Uważał, że swój najlepszy obraz mógłby namalować tylko we Włoszech<sup>83</sup>, skoro jednak mu się nie powiodło, a nie odnalazł w sobie pasji do działań ostatecznych, dostosował więc wielkość swojego ducha do potrzeb dydaktycznych uczelni.

#### CEL W MALARSTWIE

„Aby być dobrym malarzem, należy spełniać cztery wymogi: mieć miękkie serce, dobre oko, lekką rękę i zawsze świeżo umyty pędzel”<sup>84</sup>, pisał Feuerbach w jednym z rozdziałów *Testamentu*. Po tym zabawnym wstępie sformułował krótki rozdział o barwach, kolorycie jako najważniejszej części obrazu, o głębokim duchowym ładunku i o iluminatorach, potrafiących w sposób prosty, żeby nie powiedzieć schematyczny, wyzyskać odpowiednie zestawienia barwne. Omówił kolejno Giovanniego Battistę Tiepola, Paola Veronese, dowodził, że natarczywy kolor jest cechą nowoczesnych artystów, a Veronese tworzył jako dawny mistrz. Feuerbach widział w mistrzach prawdziwe artystostwo, w naśladowcach zaś trudne przetransponowanie wzorów, znacznie bardziej krzykliwe niż stonowane prace ich poprzedników. Podziwiał umiejętności Veronesego do tworzenia typów wiecznych<sup>85</sup>, stanowiących integralną część przedstawianych miejsc, pozbawionych pierwiastka sztucznego, kostiumowego. Zauważył: „Jest taka tendencja w sztuce naszych czasów, która powoduje zniszczenie wszystkiego, co idealne, wzrastanie romantycznego materializmu, teatralnego sentymentalizmu, jednym słowem tryumf lalki z ruchomymi kończynami”<sup>86</sup>. Bardzo ciekawy jest rozdział poświęcony pozornym podobieństwom i fundamentalnym różnicom pomiędzy malarstwem historycznym i rodzajowym. Wywód Feuerbacha kończy się konkluzją, że malarz historyczny określa dany temat, dobiera postaci uosabiające pewien kanon, a w samym obrazie zawarta jest pewna nauka, malarz rodzajowy zaś skupia się na indywidualnościach, a jego sztuka zabawia i rozwesela, stąd różnią się głównie doborem postaci, aby za ich pośrednictwem wypełnić cel. Istnieje zatem aktualna sztuka rozrywkowa i monumentalna sztuka uniwersalna. Jego ambicją było tworzenie sztuki aktualnej i monumentalno-universalnej zarazem.

#### WEZBRANY ROMANTYZM

Ostatnia część książki opatrzona jest tytułem: „Różne”. „Kto nie jest ze mną, ten jest przeciwko mnie – dotyczy bardzo utalentowanych ludzi”, rozpoczął wywód Feuerbach<sup>87</sup>. Bardzo wyraźnie, zarówno w sposobie realizowania tematu, jak i w sposobie odbierania sztuki, dokonał ostrego podziału na bezrefleksyjną bądź niedouczoną grupę tak twórców, jak i odbiorców, zakładając istnienie nielicznych posiadających nieco rozeznania. Dostrzegał doniosłą rolę religii, nie tylko w wymiarze boskiego talentu, ale przede wszystkim jako ważne odniesienie ludzkości do wyższych celów<sup>88</sup>. Całym pisarskim dorobkiem pracował zatem na rzecz idealnego artysty romantycznego, pełnego religijności, umocowanego w życiu, a tym samym dążącego do ideałów, postrzegającego nie rozumem, lecz uczuciem. Co więcej, w swych przemyśleniach wysoko stawiał także rolę humoru, odpowiedzialnego za duchowe dźwiganie się z małości, bowiem, jak twierdził, sztuka zawsze stoi na drodze temu, co ziemskie<sup>89</sup>. Nie wstydził się wypowiedzi ryzykownych, jak choćby niechętnych wobec teatru, dekoracyjności, scenografii, które miały pogryźć sztukę autonomiczną, zmuszając ją do podległości wobec miejsca i tematu przedstawienia. Przemyczał zawołowaną wiarę w sztukę po nic, choć nadal

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 183.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 188.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 234.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 237.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 238.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 258.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 265.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 263.

widział ją w kostiumie z epoki; jednak, niezależne od panującej w danej chwili konwencji, najważniejsze było dla niego jej istnienie, stąd predylekcja do malarstwa olejnego, zapewniającego trwałość doskonałości. Trzeźwo rozstrzygał między nauką a sztuką: „Sztuka tłumaczy na język ludzki boską siłę twórczą, nauka reprodukuje w duchu to, co stworzone. Czy można sobie wyobrazić większe zróżnicowanie zadań?”<sup>90</sup>. Pomiedzy sztuką po nic, a sztuką w służbie boskiej kreacji występuje pewne podobieństwo, obie dotykają absolutu, niedosiężnego pragnienia nicości i pełni przy niepodważalnym założeniu istnienia nieskończoności.

#### OSTATECZNIE CZYM JEST SZTUKA

„Życzyłbym sobie porozumienia ze współczesnymi” – wyznał w jednym z rozdziałów rozżalony malarz<sup>91</sup>. Bezsilny i zdesperowany zdecydował się na akt dla artysty wizualnego rozpaczliwy: „Czego nie zdołała osiągnąć moja sztuka, chcę spróbować dokonać w słowach, a na kolejnych kartach spróbuję powiedzieć prawdę, która tkwi w mojej duszy”<sup>92</sup>. Poza próbami tłumaczenia swego malarstwa, artysta prowadził narrację edukacyjną, starał się wytłumaczyć, czym jest widzenie i spotkanie z dziełem. Jego spostrzeżenia nierzadko są bardzo nowatorskie: „Kto chce zrozumieć i podziwiać dzieło, ten, najlepiej bez towarzystwa, powinien nabyć krzesło, jeśli byłoby to możliwe, usiąść w odpowiednim oddaleniu i spróbować, wyciekając, w milczeniu, zapomnieć o swoim szanownym ego przez przynajmniej kwadrans. Jeśli mu się to nie uda, powinien przyjść ponownie, a jeśli nadal po ośmiu dniach jest tak samo, może uspokoić się ze świadomością, że ze swej strony zrobił już wszystko. Jeśli jednak w tym czasie zaczyna w nim kiełkować ów magiczny przekaz, zrobi mu się ciepło wokół serca, i poczuje, że jego dusza zaczyna się wznosić ponad konkretne wyobrażenia dnia codziennego i zwykłe ciągi myślowe, jest wtedy na dobrej drodze, by pojąć, czym jest sztuka i co może zdziałać”<sup>93</sup>. Feuerbach kazał widzowi czekać na objawienie dłużej niż powstawał świat. Chciał, by ten przeczekał moment wyłaniania się z chaosu, doświadczył cudu tworzenia sensu, a także cudu rozumienia dnia ósmego. Bez uczestnictwa w procesie powstawania, sens nie zostałby w pełni ukształtowany. Czytelnik znów bez trudu może odkryć podobieństwo myśli Feuerbacha do fragmentów teorii Fiedlera, którą Ryszard Kasperowicz omawia następująco: „traktował sztukę jako samodzielne kształtowanie na podstawie zasady »produkcji rzeczywistości«. Wolne od sensu przedmiotowego, będące w istocie wyrazem bardzo skomplikowanej, duchowo zmysłowej reakcji zachodzącej w umyśle twórcy, kształtowanie to pojmował Fiedler na podobieństwo kantowskiego aktu spontanicznej samorefleksji czystego rozumu, tyle że tutaj akurat skierowanej na czynność tworzenia formy artystycznej, jako jednocześnie procesu »ukazywania aktu stawania się kształtu«, czyli ujęcia jakiejś zmysłowej rzeczywistości w kategorii czysto plastycznego wyrazu”<sup>94</sup>. Wydaje się, że Feuerbach, mimo bliskości myśli Fiedlera, nie ograniczał się do formy artystycznej, bowiem jego słowa mówiły więcej o człowieku niż artyście, a pierwiastek ludzki dominował założenia estetyczne. Wychodził poza teorie i schematy w malarstwie, zapewne czynił to też w teorii i tekście.

#### KRYTYKA W OCZACH MALARZA

Malarz był zdania, że obcowanie z obrazem możliwe jest jedynie w galerii, kościele czy zbiorach prywatnych, na wystawie nie ogląda się obrazów, co najwyżej odnotowuje się ich istnienie. Uszczypliwie twierdził, że jednorazowy, czyli też pobieżny kontakt z dziełem większość ludzi w zupełności zadowala, co więcej, artyście miał wystarczać w takim samym stopniu, bowiem twórca jest w stanie zobaczyć więcej, niż laicy mogliby pojąć godzinami wpatrując się w przedstawienie<sup>95</sup>. Feuerbach krytykował cały system wystawienniczy, w którym ilością nadrabiano jakość prezentowanych dzieł. Stowarzyszenia artystów były kuźniami błądych talentów, a dzięki sprzedaży obrazów „historycznych” malowanych na miarę ro-

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 260.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 249.

<sup>94</sup> R. Kasperowicz, *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004, s. 138–139.

<sup>95</sup> Feuerbach, *Ein Vermächtnis...*, s. 249.



zumu mieszczańskiego, nie umierali z głodu. Plebs jednak gustował w malarstwie rodzajowym<sup>96</sup>. Zarysował też zmieniające się preferencje wystawiennicze. Pokazywane dzieła nie są już zapyziałymi obrazami za szkłem o zamazanych kształtach i niewyraźnych kolorach, lecz jawią się jako barwne, wychodzące do widza „courbety”, „cabanele”, zatrważające i niepojęte, ale nie z powodu ich walorów artystycznych, lecz oczekiwań i przyzwyczajęń publiczności<sup>97</sup>. Wiedział, że nie ma szans na sukces i nie zostanie oceniony należycie. Jeśli namaluje coś wielkiego, padną na niego podejrzenia, że pomysł skradł wielkim mistrzom, jeśli zaś polegnie na rozwiązaniach formalnych, sam będzie sobie winien. Stan owej niesprawiedliwości wpisanej w zawód porównał do zawodu lekarza: jeśli zdoła uratować życie pacjentowi, chwała przypadnie woli Boskiej, jeśli jednak poszkodowany umrze, winien będzie zawsze nie dość sprawny lekarz<sup>98</sup>. Malarz dostrzegał niedostatki krytyki. Twierdził, że łatwiej ganić, niż sprawnie i rozsądnie chwalić, dlatego tak nieliczni porywali się na pozytywne opinie, więcej było tych dostrzegających mankamenty wykonania, a im mniej wiedzy, tym więcej uwag. Wymagał podążania za wrażeniem także od krytyków, ganił zaś ich skłonności do nowelistycznego podejmowania opisu dzieła, które wyjaśniali na subiektywnie dobranych przykładach. Feuerbach był zdania, że prawdziwe dzieło nie wymaga pośrednictwa, przemawia bądź milczy w zależności od natury odbiorcy<sup>99</sup>. Ucieszyła go niepomierne krytyka wypowiedziana pod adresem jednego z jego obrazów: „Kiedy się stoi przed obrazem Feuerbacha, nie wiadomo, co powiedzieć”<sup>100</sup>. Słowa te wyjątkowo satysfakcjonowały malarza, w dobie pustego wielomówstwa: „Nigdy nie mówiono więcej o sztuce i nigdy mniej jej nie odczuwano niż w naszych czasach. Silnym i wiernym duszom schodzi się z drogi, a epidemie dotyczące smaku dziwnym trafem wybuchają równocześnie w wielu krajach”<sup>101</sup>. Dowodził, że sztuki nie można odbierać rozumowo, dla niej trzeba uruchomić duszę i fantazję i poddać się dziełu, jego czarowi, nawet gdy widz ma do czynienia z pozornie łatwym w odbiorze malarstwem realistycznym<sup>102</sup>. Upojenie dziełem było pożądane. Myśl Feuerbacha okazała się nie tylko romantyczna i idealistyczna, ale też bardzo nowoczesna.

#### TRUDNE OKOLICZNOŚCI ŻYCIA

Julius Meier-Graefe przedstawiał Feuerbacha jako wykształconego, prawdziwego, wrażliwego artystę, którego obrazy, w tłumie współczesnej mu produkcji, działały orzeźwiająco, ukazując bardziej nobliwy charakter ludzkości, niż małe nieprawdziwe historie i pompatycznie wzniosłe sceny<sup>103</sup>. Uważał, że: „W niemal wszystkich dziełach Feuerbacha widać przeszłość. Wrażenie to nie jest spowodowane archaicznością, bardziej dzieje się tak za sprawą Psyche, ulatującą ponad rzeczywistość. Psyche jest sama z siebie zbyt pełna, by zajmować się rzeczywistością, a każda próba zbliżenia do niej naraziłaby ją na pęknięcie. Wewnętrzna pełnia zdaje się istotnie obroną”<sup>104</sup>. Meier-Graefe doceniał, że Feuerbach wyjechał z Niemiec w poszukiwaniu wzorów artystycznych, których w ojczyźnie nie znalazł. Chciał sztuki, a nie zwykłego malowania, stawiał swym dziełom inne cele niż większość jego kolegów. Przejechał przez Włochy, jako pierwszy Niemiec dotarł do Paryża, lepiej niż jego następcy zrozumiał ducha czasu i sztuki, w tym rozpoznał doniosłość malarstwa Gustave’a Courbete’a. Krytyk ukazał linię rozwoju twórczości Feuerbacha od ponadprzeciętnie zdolnego naśladowcy pustych form do mniej przerysowanego, uspokojonego malarza idei, jakim stał się w Rzymie. Odziedziczone obciążenie starożytności złagodził etap nauki paryskiej u Couture’a, lecz niedostatecznie, a proces oczyszczania z naleciałości i manier nie został doprowadzony do końca, lecz przerwany na pewnym etapie, na którym nie zatrzymała się jego myśl. Ową myśl zresztą, zgodnie z opinią kolejnych badaczy Feuerbacha, zaliczano do najbardziej niebezpiecznej własności Niemiec<sup>105</sup>. Feuerbach realizował wzniosłe tematy zupełnie prawdziwie, sztuczność w jego wypadku, jak można by wnioskować z różnych analiz jego twórczości, pochodziła z nieprzystawalności wizji artysty do pospolicie postrzeganej rzeczywistości.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 251.

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 201.

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 252.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 253.

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 243.

<sup>102</sup> *Ibidem*, s. 245.

<sup>103</sup> J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, t. 2, München 1924, s. 348.

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 349.

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 355.

Meier-Graefe, podsumowując fazy twórczości Feuerbacha przyznał, że okoliczności nie sprzyjały malarzowi od samego początku<sup>106</sup>, a jego mistrzowie przekazywali mu wzorce, które nie mogły utrafić w sens jego sztuki. Wprawdzie, na co zwrócił uwagę krytyk, wśród uczniów Couture'a w tym samym czasie znaleźli się zarówno Pierre Puvis de Chavannes, jak i Edouard Manet, prezentujący przecież bardzo różne stanowiska artystyczne, lecz Feuerbach odszedł od mistrza zbyt wcześnie, bo już w 1854 r. i nie miał szans zainspirować się postępowymi kolegami, uprawiającymi w owym czasie sztukę przyszłości<sup>107</sup>. Jednocześnie opuścił Paryż zanim zdążył zapoznać się bliżej z pracami Delacroix. Krytyk podkreślał, że temperament i potencjał artysty niemieckiego bardziej odpowiadały subtelniejszemu malarstwu Delacroix niż monumentalnemu pod względem formatu i doboru tematów malarstwu Couture'a. Co więcej, wyraził pogląd, że wszyscy jego trzej uczniowie w sposób zdecydowanie celny uwypuklili niedostatki warsztatu Couture'a w dalszych wyborach artystycznych. Manet po rozstaniu z mistrzem zainteresował się Delacroix, Feuerbach niestety tego nie zrobił, a przez gorliwość i spory talent zdecydowanie najbardziej z jego uczniów zbliżył się do manieri mistrza, która oddaliła go od istoty malarstwa, jakie chciał uprawiać<sup>108</sup>. Ostatecznie dzieła Feuerbacha przypominały mieszankę niemieckiej szkoły kompozycji i stylu Delacroix, potencjalnie najlepszego mistrza Feuerbacha, co zauważył nie tylko Meier-Graefe, ale także Uhde-Bernays<sup>109</sup>. Ten ostatni, snując rozważania dotyczące zbawienego i zgubnego wpływu nauczycieli i lokalnych szkół odwiedzanych podczas licznych podróży na indywidualną ścieżkę twórczą Feuerbacha, był przekonany, że malarz przefiltrował idealizm Couture'a przez swą wysoko duchową potrzebę odczuwania natury w zupełnej opozycji do panujących klasycznych ideałów piękna. W realizacji artystycznej Feuerbach był antyklasycystą<sup>110</sup>, ponieważ także dlatego, że dzięki ojcu tak dobrze poznał założenia klasyczne. Uhde-Bernays z ubolewaniem przyznał, że dopiero pośmiertna wystawa mistrza z 1880 r. w Berlinie, a potem wystawa światowa z 1906 zaprezentowały światu, a wcześniej narodowi niemieckiemu, doniosłość i bogactwo artystyczne dzieł Feuerbacha<sup>111</sup>. Współcześnie zresztą, także kilkakrotnie organizując wystawy artysty, podejmowano próbę przywrócenia blasku jego obrazom, czyniącym go postacią ważną mimo uprawianej sztuki, choć niewolną od jej oddziaływania.

Mit stał się parabolą teraźniejszości, dla której antyk stanowił archetypiczne tło. W takim rozumieniu starożytności pracował Feuerbach, po doświadczeniach Paryża, gdzie pomiędzy idealizmem Couture'a a realizmem Courbета zawiązywała się sztuka coraz bliższa człowiekowi<sup>112</sup>, a wiele tematów, pozornie pasujących do dawnych kryteriów, rodziło się w wyobraźni<sup>113</sup>. Feuerbacha trudno nazwać malarzem klasycystą, mieści się gdzieś między historią a nowoczesnością, jest, co zauważył już Mai, malarzem koncepcyjnym, subiektywnym, nieidealnym. Dążył do uzyskania pożądanego efektu kosztem kolorytu, braków formalnych i tematycznych. Nie przekazywał treści symbolicznych, nie tworzył typów, lecz przemawiał sam w swych formach, jak ujął to Mai: „jego działanie stawało się zarazem aktem psychicznym i mentalnym. [...] Przedstawiona obiektywność budowy i formy obrazów miała swe źródło w subiektywizmie, była stałym wyzwaniem i nie dawała się zdobyć”<sup>114</sup>. Dorobek malarski Feuerbacha i dziś jest wyzwaniem dla miłośników klasycyzmu, idealizmu, romantyzmu. Mimo deklarowanej suwerenności artystycznej pozwala śledzić wpływy mistrzów, z którymi artysta polemizował na płótnie. W końcu poza obrazami pozostał dziennik, autorskie wyznania geniusza odrzuconego. *Testament* to nie tyle komentarz do powstałych prac wizualnych, ile dzieło, w którym niespełniony malarz stawał się artystą, jakim zawsze chciał być, a nie potrafił. Obrazy ustępowały pola ważnym kwestiom teoretycznym, formułowanym nieraz znacznie odważniej niż rozwiązania plastyczne pozwalałyby przypuszczać. W dziele literackim Feuerbach nie miał mistrzów, do Fiedlera nawiązywał, ale decydujące były jego refleksje twórcze, nie musiał się ich uczyć i zapominać, nie pracował na opinię krytyków, są świadectwem walki człowieka z artystą o prawdziwą sztukę.

<sup>106</sup> Meier-Graefe, *Modern art...*, s. 113.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*, s. 114–115.

<sup>109</sup> Uhde-Bernays, *Feuerbach...*, s. 22.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>111</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>112</sup> E. Mai, *Anselm Feuerbach (1829–1880). Ein Jahrhundertleben*, Wien 2017, s. 117.

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 151.

## LITERACKI TESTAMENT ANSELMA FEUERBACHA – WYZNANIA GENIUSZA ODRZUCONEGO

## Streszczenie

Anselm Feuerbach (1829–1880) wydaje się być artystą niespełnionym. Z jednej strony znany, z drugiej strony niepopularny tak za życia, jak i po śmierci, zasłynął z obrazów w jego mniemaniu nieidealnych i dzieła literackiego, w którym dopowiadał to, czego nie udało mu się namalować. Uważany za jednego z najważniejszych twórców klasycznych, przechodzący mimowolnie od klasycyzmu do praktyk romantycznych, wymieniany jest często w towarzystwie Arnalda Böcklina i Hansa von Maréesa, jako typowy przedstawiciel renesansyzmu. Należał wraz z Maréesem do grupy skupionej wokół Konrada Fiedlera, inicjatora myślenia o wewnętrznej sile obrazu jako tworu nieustannej produkcji duchowej. Obdarzony silną osobowością, dążący do pełnej subiektywizacji, nie chciał być malarzem, lecz artystą, co wielokrotnie podkreślał. Jego spuściznę artystyczną stanowią z jednej strony obrazy, nie do końca namalowane zgodnie z pierwotnym zamysłem, ostatecznie bardziej na miarę malarza niż artysty, z drugiej strony dzieło literackie, nie w pełni spisane ani też przygotowane do wydania przez samego malarza, a jedynie pozostawione w postaci zgromadzonych listów i notatek, które planował rozwinąć w przyszłości, lecz nie zdążył. Do publikacji jego dzieła literackiego doprowadziła macocha Anselma, Henriette Feuerbach. Zbiór pism zatytułowany *Ein Vermächtnis* jest Testamentem twórczym malarza. O ile malarstwo Feuerbacha zmieniło się pod wpływem kolejnych mistrzów i stale wykazywało niedostatki warsztatowe czy realizacji tematu, gdyż ręka nie nadążała za umysłem i refleksją twórcy, o tyle myśl artysty okazała się nie tylko romantyczna i idealistyczna, ale też bardzo nowoczesna. Feuerbach promował sztukę dla sztuki, ale i twórczy odbiór dzieła, którego istnienie miało wielki wpływ na poznawanie rzeczywistości i jej wyższych sensów.

## THE LITERARY TESTAMENT OF ANSELM FEUERBACH – CONFESSIONS OF A REJECTED GENIUS

## Summary

Anselm Feuerbach (1829–1880) was seemingly an unfulfilled artist. On the one hand well-known, on the other unpopular both during his lifetime and after his death, he was famed for his paintings, which he considered imperfect, and his literary work, in which he added what he failed to paint. Regarded as one of the leading classicist artists, moving naturally from Classicism to Romanticism, he is often mentioned in the company of Arnold Böcklin and Hans von Marées, as a typical representative of Renaissanceism. Together with Marées, he belonged to a group concentrated around Konrad Fiedler, who started the school of thought about the inner power of a painting as a creation of constant spiritual production. Gifted with a strong personality and striving for full subjectivisation, he did not want to be a painter but an artist, something he stressed on many occasions. His artistic legacy consists on the one hand of paintings, which were not painted entirely in accordance with the original idea, more to the measure of a painter than an artist, and on the other hand of a literary work, which was neither fully written down nor edited for publication by the painter, but merely left in the form of collected letters and notes, which he planned to develop in the future but did not manage to do. The publication of his literary work was brought about by Anselm's stepmother, Henriette Feuerbach. The collection of writings, entitled *Ein Vermächtnis*, is the painter's creative Testament. Feuerbach's paintings changed under the influence of successive masters and always showed deficiencies in terms of technique or depiction of the subject, as the hand could not keep up with the artist's mind and thought. His thinking, however, turned out to be not only romantic and idealistic, but also very modern. Feuerbach promoted art for art's sake, but also the creative reception of a work of art, which had a great influence on the perception of reality and its higher meaning.

Transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

## BIBLIOGRAFIA

- Allgeyer Julius, *Anselm Feuerbach, sein Leben und seine Kunst*, Bamberg 1894.
- Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. In einer Auswahl von Hermann Uhde-Bernays, mit biographischen Einführungen und Wiedergaben seiner Hauptwerke*, Berlin 1912.
- Feuerbach Anselm, *Der Kampf eines Künstlers*, „Die Kunstwelt: deutsche Zeitschrift für die bildende Kunst”, 1911–1912, s. 135–138.
- Feuerbach Anselm, *Ein Vermächtnis*, red. Henriette Feuerbach, München 1920.
- Feuerbach Anselm, *Gedanken über Kunst*, „Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur”, 25, München 1909–1910, 5, s. 114–115.
- Feuerbach Joseph Anselm, *Der vaticanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen*, Nürnberg 1833.
- Fiedler Konrad, *Schriften über Kunst*, Köln 1977.
- Henriette Feuerbach, ihr Leben in ihren Briefen*, red. Hermann Uhde-Bernays, Berlin–Wien 1913.
- Kasperowicz Ryszard, *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004.
- Mai Ekkehard, *Feuerbach in Paris*, München–Berlin 2006.
- Mai Ekkehard, *Anselm Feuerbach (1829–1880). Ein Jahrhundertleben*, Wien 2017.



Meier-Graefe Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, t. 2, München 1924.

Meier-Graefe Julius, *Modern art. A contribution to a new system of aesthetics*, t. 2, tłum. Florence Simmonds, George W. Chrystal, London–New York 1908.

*Modern paintings by German and Austrian masters*, red. Josef Stransky, New York 1916.

Muther Richard, *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, t. 1, München 1893.

Muther Richard, *Geschichte der Malerei 18 und 19 Jahrhundert*, t. 3, Berlin 1912.

Schröder Bruno, *Anselm Feuerbach und die Antike*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, 45, 1924, s. 85–111.

Uhde-Bernays Hermann, *Feuerbach, mit 80 Vollbildern*, Leipzig 1922.

Uhde-Bernays Hermann, *Anselm Feuerbachs Lehrer Thomas Couture*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 1907, s. 135–149.