

## Die Erweckung der Tochter des Jäirus: Markus 5, 21–43, Gabriel v. Max und Albert v. Keller

Kay Ehling

### Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Ehling, Kay. 2016. "Die Erweckung der Tochter des Jäirus: Markus 5, 21–43, Gabriel v. Max und Albert v. Keller." *Mitteilungen des Instituts für Europäische Kulturgeschichte*, no. 23: 83–116.



# Die Erweckung der Tochter des Jairus. Markus 5, 21–43, Gabriel v. Max und Albert v. Keller

KAY EHLING

Dieser Beitrag versteht sich als ein Plädoyer für die Verwendung von Bildern im universitären Seminarbetrieb. Nicht gemeint sind Photographien als historische Quelle, sondern Kunstgemälde als heuristisch-didaktische Bildschlüssel zur Vertiefung der Lektüre insbesondere biblischer Texte. Als Lehrbeauftragter, Privatdozent und Professor hat der Verfasser immer wieder die erfreuliche Erfahrung machen können, dass etwa das Vorweisen von Münzen aus der Zeit Jesu, also Realien, oder die Betrachtung von bedeutenden neuzeitlichen Gemälden mit Darstellungen christlicher Themen den Unterricht in ungeahnter Weise dynamisieren. In vielen Fällen öffnet das Medium des Kunstwerks einen ganz neuen Blick auf die literarischen Texte und strahlt von diesen wieder zurück auf das Kunstwerk. Bei den vergleichenden Diskussionen von Text und Bild, Bild und Text ist visuelles Vermögen gefragt, die oft einseitige Textlastigkeit wird aufgehoben und im Seminar übernehmen nicht selten Teilnehmer das Wort, die bislang eher ruhig waren. Insgesamt wird das Gespräch reger und intensiviert sich.

Am Beispiel von Gabriel v. Max' und Albert v. Kellers *Die Erweckung der Tochter des Jairus* aus den Jahren 1878 bzw. 1886 soll gezeigt werden, wie die genaue Betrachtung von Gemälden das Verständnis des markinischen Textes vertiefen kann und umgekehrt, wie das gründlichere Lesen des Textes das Sehen der Bilder verstärkt. Zum besseren Verständnis der beiden ‚Erweckungsbilder‘ sollen zunächst die Biographien der Künstler und ihre Oeuvre kurz vorgestellt und eingeordnet werden; anschließend erfolgt eine Analyse des Textes im Markusevangelium. Vor diesem Hintergrund werden schließlich die beiden Gemälde (Abb. 13 und Abb. 14) mit einander verglichen und gedeutet.

Gabriel v. Max und Albert v. Keller verbindet, so gänzlich verschieden sie als Personen und Künstler sein mögen, doch einiges: Beide sind herausragende Vertreter der Münchner Schule, doch nicht in München geboren. Sie sind fast gleichaltrig und wurden beide, als Anerkennung ihrer künstlerischen Verdienste, von Prinzregent Luitpold in den Adelsstand erhoben. Sowohl v. Max als auch v. Keller waren Mitglied der von Carl du Prel gegründeten ‚Psychologischen Gesellschaft‘ und führten im Jahr 1887 in ihren Ateliers zusammen mit dem Parapsychologen Albert Baron v. Schrenck-Notzing spiritistische Sitzungen mit dem ‚Medium‘ Lina Matzinger durch. Als Anhänger des aus Amerika aufkommenden Okkultismus haben sich schließlich beide Künstler mit der im

Neuen Testament erzählten Erweckung der tot geglaubten Tochter des Jäirus beschäftigt, sind dabei aber zu völlig verschiedenen Lösungen gekommen (Abb. 13 und 14).

## I. Biographischer Abriss: Gabriel v. Max

Gabriel v. Max (\* 23. August 1840 Prag, † 24. November 1915 München, seit dem 23. August 1900 Gabriel Cornelius Ritter von Max), ist Spross einer böhmischen Handwerker- und Künstlerfamilie aus Bürgstein (Sloup v Čechách), die sich bis in die Mitte des 17. Jhs. zurückverfolgen lässt.<sup>1</sup> In der väterlichen Bildhauerwerkstatt bekommt der junge v. Max seinen ersten Zeichenunterricht. Schon im Knabenalter sammelt er Versteinerungen und besucht das Sternbergsche Palais in Prag. Als Jugendlicher liest v. Max in den Werken von Charles Darwin und Jean-Baptiste de Lamarck, was sein späteres Interesse am Ursprung des Menschen und der Evolution erklärt.<sup>2</sup> 1857 geht er an die Prager Kunstakademie; sein erstes größeres Bild, von dem nur mehr Vorzeichnungen erhalten sind, trägt den Titel *Richard Löwenherz tritt an die Leiche seines Vaters und sie blutet*.<sup>3</sup> Ab 1858 studiert v. Max an der Akademie der Bildenden Künste in Wien mit Stipendium, das ihm 1861 jedoch entzogen wird. Für kurze Zeit kehrt er nach Prag zurück.<sup>4</sup> Im August 1863 zieht er nach München und wird am 31. Dezember 1863 in die Komponierklasse von Carl Theodor von Piloty aufgenommen.<sup>5</sup> Enge Verbindung besteht mit dem gleichaltrigen Hans Makart.<sup>6</sup> 1864 lernt v. Max Emma Kitzing (1844–1929) kennen, die zehn Jahre später seine erste Ehefrau wird und ihm drei Kinder schenkt (Colombo, Corneille, Ludmilla). 1893 wird die Scheidung vollzogen und v. Max heiratet Ernestine Harlander (1863–1938).<sup>7</sup>

Mit dem Gemälde *Märtyrerin am Kreuz*, das im Frühjahr 1867 im Münchner Kunstverein gezeigt wird, stellt sich der erste große Erfolg ein. Die Märtyrerin (*Hl. Julia*), zu deren Füßen ein junger Römer Rosen niederlegt, entlockt, wie F. Pecht berichtet, mit ihrem träumerischen, ja lustvoll-verzückten Gesichtsausdruck dem Münchner Kunstpublikum Tränen.<sup>8</sup> Gleichzeitig sitzt v. Max an Illustrationen für eine Prachtausgabe

<sup>1</sup> Karin Althaus und Susanne Böller, Gabriel von Max 1840–1915, in: Ausstellungskatalog hg. von Karin Althaus und Helmut Friedel, Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, München 2010, S. 18.

<sup>2</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 23.

<sup>3</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 20.

<sup>4</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 21.

<sup>5</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 22.

<sup>6</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 22. Vgl. die Bemerkung von Gabriel v. Max in seinen autobiographischen Aufzeichnungen zitiert nach Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 42. – Makart wurde auch von v. Keller sehr geschätzt: Hans Rosenhagen, Albert von Keller (Künstler-Monographien [hg. von H. Knackfuß] 104), Bielefeld/Leipzig 1912, S. 20 f.

<sup>7</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 22.

<sup>8</sup> Karin Althaus, Märtyrerinnen, in: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 76.

des „Faust I.“ die beim Berliner Grote-Verlag erscheinen sollen.<sup>9</sup> Im Jahr 1867 erlöschten die Klassikerprivilegien von Cotta, so dass auch andere Häuser daran gehen können, Klassiker-Prachtausgaben auf den Markt zu bringen.<sup>10</sup> Der Künstler fertigt rund 60 Faust-Zeichnungen an.<sup>11</sup> Während die Ausgabe der „Wahlverwandtschaften“ mit Bildern von Leopold Venus bei Grote erscheint, kommt der v. Maxsche „Faust I“ am Ende jedoch nicht zustande, da seine Zeichnungen von Verlagsseite als für das Publikum zu wenig „conventionell und theatralisch“ angesehen werden, wie der Künstler in seinen Erinnerungen schreibt.<sup>12</sup> Wie H. Pereña feststellt, sind die Vorbehalte „gegenüber Max’ Entwürfen nachvollziehbar, denn die für ein solches Ausstattungsstück geforderte feierliche Stimmung der üblicherweise groß angelegten Szenen mit einer Fülle an historischen Details fehlt in dessen Darstellungen vollkommen.“<sup>13</sup> Hinzu kommt, dass sein Faust wenig heroisch in Szene gesetzt wird. Eine Identifikation mit dem geradezu ‚tatenlosen Helden‘ ist in der nationalen Hochstimmung vor und nach der Reichsgründung von 1871 wohl nur schwer möglich.<sup>14</sup> Faust erscheint bei v. Max als Suchender und Zweifler, nicht als Titan und Täter. Auch vom Habitus her wirkt sein Faust nicht germanisch genug.<sup>15</sup> Im Gegensatz zu Seibertz’ Darstellungen bei Cotta (Abb. 1)<sup>16</sup> erfüllt v. Max also weder durch pathetische Bildkompositionen noch durch die Präsentation Fausts als identitätsstiftenden Nationalhelden die hohen Erwartungen, die das bürgerliche Publikum mit einer solchen Prachtausgabe verbindet. Ein Buch mit seinen Illustrationen hätte sich schlicht nicht verkauft. So sind die v. Max’schen Zeichnungen eher als Vorläufer zu jenen antiheroischen Gegenentwürfen zu sehen, wie sie dann von Käthe Kollwitz, 1899, und Emil Nolde, 1911, realisiert werden.<sup>17</sup> 1880 wird schließlich eine Mappe mit zehn Holzschnitten zu „Faust I“ veröffentlicht (Abb. 2), mit deren Umsetzung und Qualität der Künstler zwar nicht zufrieden ist, die aber doch eine Vorstellung davon geben, wie die Ausstattung des Prachtbandes hätte aussehen können.

Der ‚ganze‘ v. Max steckt dann schon in dem 1869 geschaffenen programmatischen Bild *Der Anatom* in der Münchner Neuen Pinakothek (Abb. 3): Es zeigt einen sinnenden Arzt oder Pathologen mittleren Alters neben dem aufgebahrten Leichnam

<sup>9</sup> Helena Pereña, Bilder zu Goethes Faust, in: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 64 f.

<sup>10</sup> Pereña (wie Anm. 9), S. 65.

<sup>11</sup> Pereña (wie Anm. 9), S. 65 mit Anm. 6. Nach v. Max’ eigener Aussage entwarf er sogar 80 Zeichnungen: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 42.

<sup>12</sup> Zitiert nach Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 42.

<sup>13</sup> Pereña (wie Anm. 9), S. 65.

<sup>14</sup> Kay Ehling, Zu den „Faust“-Illustrationen des Münchner Malers Gabriel von Max, in: Goethe-Jahrbuch 129, 2012, S. 192.

<sup>15</sup> Ehling (wie Anm. 14), S. 192.

<sup>16</sup> Zu Seibertz und seinem „Faust“: Andrea Teuscher, Engelbert Seibertz 1813–1905. Leben und Werk eines westfälischen Porträt- und Historienmalers (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 53), Paderborn 2005, S. 103–136 mit sämtlichen Illustrationen.

<sup>17</sup> Petra Maisak, Illustrationen, in: Hans-Dietrich Dahnke u. Regine Otto (Hrsg.), Goethe Handbuch, Band 4,1: Personen, Sachen, Begriffe, A–K, Stuttgart/Weimar 1998, S. 518.



Abb. 1 Engelbert Seibertz, Faust-Illustration, Fassritt, in: „Goethes Faust. Eine Tragödie“, Stuttgart 1864 (bei Cotta), zu S. 114. – Altmayer: „Ich hab' ihn selbst hinaus zur Kellertüre – / Auf einem Fasse reiten sehn –“ (FA I, 7, 1 V 2329 f.). Mephisto und Faust reiten auf einem Weinfass aus Auerbachs Keller



Abb. 2 Gabriel v. Max, Faust-Illustration, In Marthes Garten. – Faust: „Süß Liebchen!“ Margarete: „Laßt einmal!“ (FA I, 7, I V 3179 f.). Die Szene kommentiert Max ironisch durch den schwarzen Kater außen in der Mitte links, der Jagd macht auf das Vögelchen im Baum über Mephisto und Marthe. Typischweise hat v. Max wieder eine ganz und gar unheroische Faustszene ausgewählt

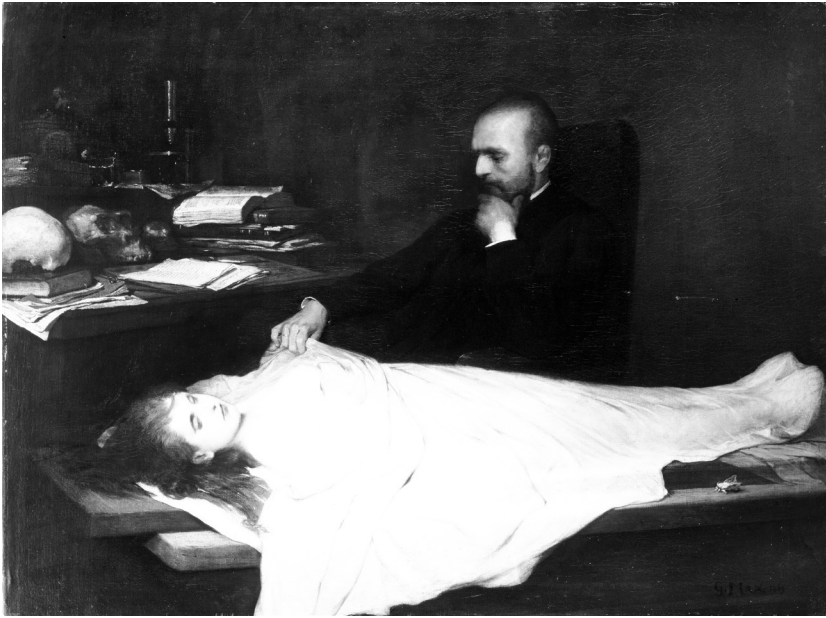
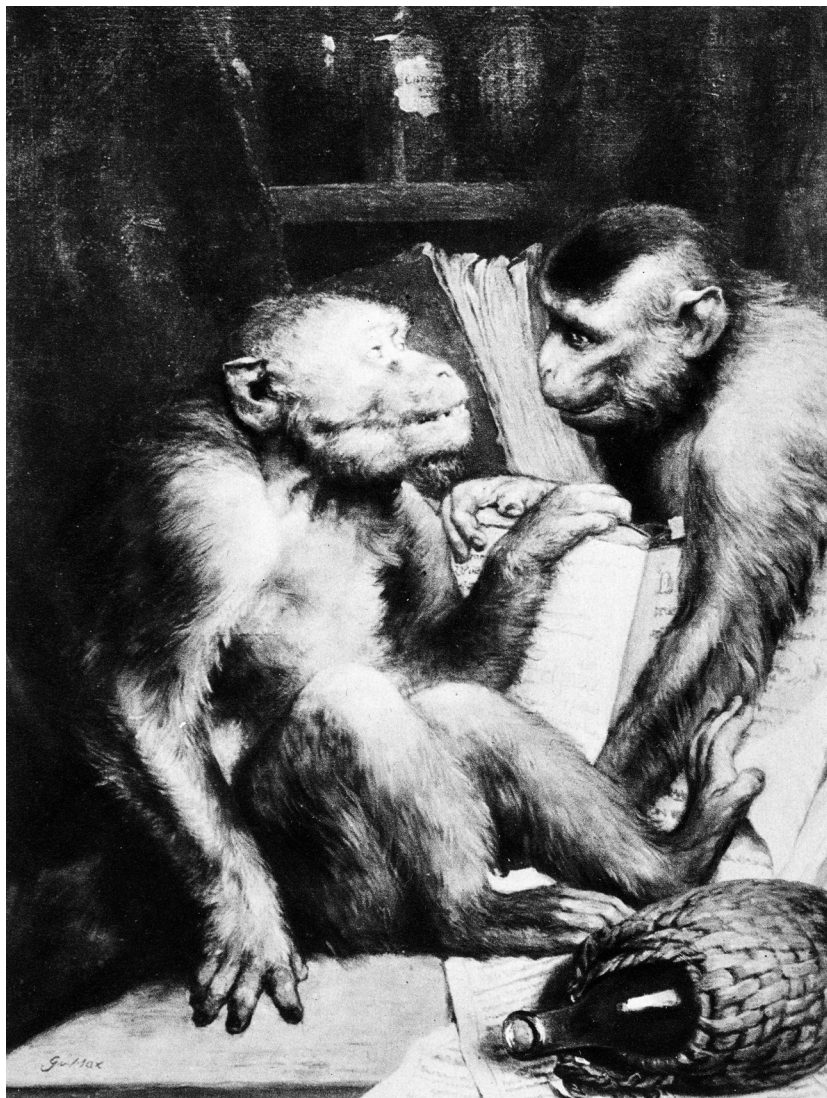


Abb. 3 Gabriel v. Max, *Der Anatom*, Öl auf Leinwand, 1869, Bayerische Gemälde-sammlungen, Neue Pinakothek, München (© ARTHOTHEK Nr. 909)

einer jungen Frau sitzen. Mit seiner rechten Hand zieht er das fast durchsichtige Tuch von der Leiche und gibt damit den Blick auf Gesicht und Oberkörper einer schönen, marmorweißen Frauengestalt mit langen braunen Haaren frei. Die Frau ist erst wenige Stunden tot; ihre Seele sitzt in Gestalt eines Nachtfalters noch zu ihren Füßen, hebt aber schon die Flügel an, um im nächsten Augenblick ins dunkle Nichts zu entschwinden. Das Mikroskop, die Bücher, Skripte und urzeitlichen Schädel auf dem im Bildhintergrund zu sehenden Schreibtisch geben Hinweise auf die faustischen Gedanken, denen der Anatom, in sich versunken und doch auf die Tote blickend, nachhängt: Mikrokosmos – Makrokosmos, Leben, Schönheit, Eros, Psyche, Vergänglichkeit, Tod, Sinn. Wo kommen wir her – wo gehen wir hin?<sup>18</sup> – Während Piloty mit spektakulären Historienbildern Berühmtheit erlangt, kehrt v. Max die übersteigerte Theatralik seines Lehrers „ins Gegenteil und verlegt() sich auf bis zur Leblosigkeit beruhigte Frauengestalten“, wie S. Böller treffend schreibt.<sup>19</sup> In den nächsten Jahren entstehen Bilder, in

<sup>18</sup> Ehling (wie Anm. 14), S. 193.

<sup>19</sup> Susanne Böller, Poesie mit malerischen Mitteln – Einige frühe Genrebilder, in: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 112.



*Abb. 4 Gabriel v. Max, Scholastiker, Öl auf Leinwand. Zwei Affen mit Büchern, Schriften und ausgeleerter Weinflasche, im Hintergrund weitere Flaschen auf einer Stange, Versteigert bei Hugo Helbing am 15. Februar 1921 (Kat.-Nr. 153). Verbleib unbekannt*

denen Tod und Scheintod ästhetisiert werden, z. B. *Julia Capulet am Hochzeitsmorgen* (1874).

Ebenfalls im Jahr 1869 müssen alle älteren Piloty-Schüler ihre Akademieateliers verlassen;<sup>20</sup> v. Max zieht in die Schwanthalerstraße<sup>21</sup> und schafft sich im September 1869 seine ersten Affen an. Zeitweise hält er bis zu 14 Tiere gleichzeitig. Da viele der Primaten trotz intensiver Pflege sterben, präpariert, seziiert und fotografiert er diese nach wissenschaftlichen Maßstäben. Skizzen und Fotos finden später für die Ölbilder Verwendung.<sup>22</sup> 1871 malt v. Max das erste Affengemälde (*Schmerzvergessen I*).<sup>23</sup> Aus dem Jahr 1889 stammt sein wohl bekanntestes Bild *Affen als Kunstrichter* in der Münchner Neuen Pinakothek. Bis zu seinem Lebensende hält und malt er Affen und bezeichnender Weise stellt sich v. Max auf dem einzigen bekannten Selbstporträt von 1910 mit seinem Lieblingsaffen Paly dar.<sup>24</sup>

1874 entsteht das Sensationsbild *Christuskopf auf dem Schweißstuch der hl. Veronika*. Je nach Standort des Betrachters erscheint Christus mit geschlossenen oder geöffneten Augen. Das Gemälde wird in Prag, Wien, Berlin, London und St. Petersburg, schließlich in der österreichisch-ungarischen Botschaft in Rom und in den Appartements von Papst Leo XIII. gezeigt.<sup>25</sup> Auf der Pariser Weltausstellung 1878 steht v. Max' im deutschen Saal gezeigtes Bild *Christus erweckt eine Tote (Die Erweckung von Jairus' Tochterlein)* im Zentrum der allgemeinen Bewunderung (s. u.).<sup>26</sup> F. Pecht bezeichnet es 1881 als „eines der schönsten wie ergreifendsten“ Bilder des Malers und rechnet es „unbedingt zum künstlerisch Vollendesten und Eigenartigsten“, das die „moderne Kunst überhaupt hervorgebracht hat“.<sup>27</sup> Man wird wohl sagen dürfen, dass v. Max für das Jahrzehnt zwischen 1869 und 1879 zu den innovativsten und kreativsten Malern Deutschlands gehört.<sup>28</sup> Am 17. November 1878 wird der Künstler zum ordentlichen Professor für Historienmalerei und religiöse Stoffe an der Akademie der Bildenden Künste in München berufen, tritt jedoch schon 1883 freiwillig von seinem Amt (unter Beibehaltung des Professorentitels) zurück.<sup>29</sup> Gabriel v. Max begründet

<sup>20</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 23.

<sup>21</sup> In der Schwanthalerstr. 25 hatte Albert v. Keller zeitweise ebenfalls sein Atelier: Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 38. Er malte dort 1873 seinen *Chopin*.

<sup>22</sup> Karin Althaus, Die Affen: Studienobjekte und Lebensgefährten, in: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 294.

<sup>23</sup> Althaus (wie Anm. 22), S. 315.

<sup>24</sup> Althaus (wie Anm. 22), S. 315 mit S. 329 Abb. 336.

<sup>25</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 25.

<sup>26</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 25.

<sup>27</sup> Friedrich Pecht, Gabriel von Max, in: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, Nördlingen 1891, S. 345, zit. nach Gian Casper Bott, Salons, Séances, Secession. Albert von Keller zwischen Tradition und Aufbruch, in: Gian Casper Bott, Salons, Séances, Secession (Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich), München 2009, S. 61.

<sup>28</sup> So das Urteil des Verfassers in seinem im Druck befindlichen Gabriel von Max-Artikel im AKL.

<sup>29</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 27.

dies u. a. damit, dass er sich wieder verstärkt Ausbau und Pflege seiner immer größer werdenden Sammlung widmen wolle (s. u.). Ende der 1870er Jahre kommt er mit der Parapsychologie in Berührung. Er lernt die führenden Münchner Okkultisten Carl du Prel und Albert Baron v. Schrenck-Notzing kennen.<sup>30</sup> Nach eigener Aussage ist der Spiritismus für ihn keine Pseudowissenschaft, „nicht Religion, nicht Philosophie, nicht Aberglaube sondern eine Fortsetzung der bisher erreichten Naturerkenntnis.“<sup>31</sup> Im Mai 1887 finden sowohl im Atelier von Albert v. Keller als auch in dem von Gabriel v. Max Versuche zur Gedankenübertragung mit dem Medium Lina Matzinger statt, die fotografisch dokumentiert werden.<sup>32</sup> Gabriel v. Max beschäftigt sich mit der Geschichte der sonnambulen Friedericke Hauffe und der durch den Bericht von Clemens Brentano bekannt gewordenen stigmatisierten Anna Katharina Emmerich.<sup>33</sup> Es entstehen Gemälde wie *Geistergruß* (1879) oder *Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich*, die sich heute in der Neuen Pinakothek München befinden.

Um 1890 schafft v. Max eine *Heilige Cäcilie*.<sup>34</sup> Dieses Thema hat ihn mehrfach beschäftigt. Das Werk ist vor dem Hintergrund von Raffaels, etwa 1514 entstandener *L'estasi di santa Cecilia* in der Pinakothek von Bologna zu verstehen, und an neueren Darstellungen, etwa der Nazarener zu messen. Seit Heinrich von Kleists 1810 geschriebenen und Cäcilie, der Tochter des katholischen Staatstheoretikers Adam Müller, gewidmeten Legende „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“, war die Heilige eine erfolgreiche, erzkatholische Vorkämpferin der Gegenreformation. Durch die Macht der Musik werden bei Kleist nicht nur die Bilderstürmer von ihrem frevelhaften Vorhaben abgebracht, sondern zugleich schlagartig auch zum rechten Glauben bekehrt. Auf einer Kunstausstellung lernen sich im Sommer 1892 v. Max und der Zoologe Ernst Haeckel kennen und befreunden sich.<sup>35</sup> Er widmet Haeckel zu dessen 60. Geburtstag am 17. Februar 1894 den *Pithecanthropus Alalus* (Abb. 5), eine an Giorgiones *Gewitter* angelehnte Darstellung der Urfamilie, als eine „quasi ... prähistorische Version des Bildes der heiligen Familie“, wie K. Artinger scharfsichtig beobachtet.<sup>36</sup> Zeichen des

<sup>30</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 30.

<sup>31</sup> Christine Walter: „...es geht doch nichts über die kritischen geübten Augen des Malers“. Gabriel von Max und das spiritistische Bild, in: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 213 f. Anm. 2.

<sup>32</sup> Vgl. Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 31 und Eberhard Bauer, Gabriel von Max und der Spiritismus und Okkultismus seiner Zeit, in: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 186–196 mit Abb. 168–171.

<sup>33</sup> Vgl. dazu Andrea Fronhöfer, Die ekstatische Jungfrau [Anna] Katharina Emmerich, in: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 196–201.

<sup>34</sup> Zum Thema vgl. Andrea Gott dang, „Vom Schalle geweckte Träume“. Gabriel von Max und die Musik, in: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 56–63, bes. S. 62 f. mit Abb. 36; 38–40.

<sup>35</sup> Thomas Bach, Über den wechselseitigen Einfluss von Wissenschaft und Kunst. Gabriel von Max und Ernst Haeckel in Briefen, in: Althaus/Friedel (wie Anm. 1), S. 282.

<sup>36</sup> Kai Artinger, Der beobachtete Mensch. Gabriel von Max' ‚Affen als Kunstrichter‘ und Paul Meyerheims ‚Affenakademie‘ im Kontext der Anfänge der anthropologischen Forschung, Münchner Jahrbuch der bildenden Künste 46, 1995, S. 163–174, Zitat S. 164.



*Abb. 5 Gabriel v. Max, Pithecanthropus Alalus, Öl auf Leinwand, 1894, Ernst-Haeckel-Haus der Universität Jena (© bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)*



*Abb. 6 Gabriel v. Max mit jungem Pavian, 1902, Albumin, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München*

finanziellen Erfolges und der persönlichen Anerkennung sind der Erwerb und Ausbau einer Villa in Ammerland am Starnberger See (ab 1875),<sup>37</sup> die Verleihung der Ehrendoktorwürde zum 60. Geburtstag durch die philosophische Fakultät der Universität Jena (auf Antrag Haeckels)<sup>38</sup> und die Erhebung in den Adelsstand durch den bayerischen Prinzregent Luitpold ebenfalls zum 23. August 1900.<sup>39</sup> Als v. Max im November 1915 stirbt (wenige Monate nach dem Tod seines Lieblingsaffen Paly), hinterlässt er eine natur- und kunstwissenschaftliche Sammlung aus geschätzten 60.000 bis 80.000 Objekten, die mit der Sammlung Goethes die wohl umfangreichste wissenschaftliche Privatsammlung Deutschlands im 19. Jh. bildet.<sup>40</sup> Sie umfasst Ethnographica etwa aus Afrika, Ozeanien, Sibirien und Südamerika (Kleidung, Masken, Waffen, Schmuck, kultische Gegenstände, Plastiken, Mumien) ebenso wie Arte- und Geofakte (neolithische Faustkeile, Versteinerungen, Knochen ausgestorbener Tiere) sowie zahlreiche Tiersklette, Affen- und Menschenschädel. Der allergrößte Teil der Sammlung wird 1917 von der Stadt Mannheim erworben und befindet sich heute im Reiss-Engelhorn-Museum.

## II. Biographischer Abriss: Albert v. Keller

Albert v. Keller (\* 27. April 1844 Gais [Schweiz], † 16. Juli 1920 München, seit dem 19. Juli 1898 Albert Ritter von Keller) entstammt einer alten Schweizer Familie, die sich bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen lässt.<sup>41</sup> Einer der Vorfahren, Felix, wird 1487 durch den späteren Kaiser Maximilian I. geadelt, ein anderer Altvorderer ist Johann Balthasar Keller, ein Erzgießer am Hofe Louis' XIV. Der Bruder der Mutter, Friedrich Ludwig Keller (1799–1860), ist Mitbegründer der Universität Zürich und Nachfolger von Friedrich Carl v. Savigny an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin.<sup>42</sup> Albert v. Kellers Vater ist unbekannt, wahrscheinlich handelt es sich aber um den Gesangslehrer an der Kantonsschule Zürich, Wilhelm Krauskopf.<sup>43</sup> – Um keinen Anstoß zu erregen, bringt Caroline Keller ihr uneheliches, neuntes Kind nicht in Zürich, sondern im Appenzeller Gais zur Welt und übersiedelt nach zwei Monaten in das oberfränkische Aufseß. 1847 ziehen Mutter und Kind nach Bayreuth, 1854, inzwischen bayerische Staatsbürger, nach München um. Schon der 10-jährige erhält

<sup>37</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 26.

<sup>38</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 34.

<sup>39</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 34.

<sup>40</sup> So Axel von Gagern zitiert nach Karin Althaus, „Das Übrige lese man im Darwin nach.“ Die wissenschaftliche Sammlung, in: (wie Anm. 1), S. 255.

<sup>41</sup> Zu den Familienverhältnissen ausführlich: Oskar A. Müller, Albert von Keller, 1844 Gais/Schweiz – 1920 München, München 1981, S. 254–257.

<sup>42</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 255 f.

<sup>43</sup> Gian Caspar Bott und Nico Kirchberger, Biographie von Albert von Keller, in: (wie Anm. 27), S. 202.

Klavier- und Zeichenunterricht. Nach Abschluss des Gymnasiums wird Albert v. Keller 1863 in das Königliche Maximilianeum aufgenommen.<sup>44</sup> Zweck der Stiftung ist die Förderung besonders begabter Studenten für den höheren Staatsdienst. Er beginnt mit dem Jurastudium und tritt der schlagenden Verbindung Corps Isaria bei.<sup>45</sup> Seine technische Begabung zeigt sich in der Entwicklung einer Übersetzungsdrehbank, die auf einer Industrieschau ausgestellt und prämierte wird. Finanziell abgesichert bereist er Italien, Frankreich, Holland, Belgien und die Schweiz und entscheidet sich für die Malerei.<sup>46</sup> Am 24. April 1866 tritt v. Keller in die Antikenklasse des gerade von Weimar nach München gewechselten Arthur v. Rambergs (1819–1875) an der Akademie der Künste ein.<sup>47</sup> Arthur v. Ramberg wirkt „richtungsweisend“ für den angehenden Künstler.<sup>48</sup> Wie Hans Rosenhagen schreibt, gehörte dieser „zu den beliebtesten Lehrern der Münchner Akademie“.<sup>49</sup> Schon im Mai 1868 macht v. Ramberg seinem Schüler den Vorschlag, sein Atelier im Akademiegebäude mitzubenzuzen<sup>50</sup> und im darauffolgenden Jahr fahren beide für drei Wochen zusammen nach Venedig.<sup>51</sup> Eine enge Freundschaft verbindet v. Keller auch mit Mimi, der Tochter v. Rambergs und späteren Ehefrau des Bildhauers Wilhelm v. Rümhans.<sup>51</sup> 1869 entsteht *Faun und Nymphe*, das auf der 1. Internationalen Kunstausstellung in München gezeigt wird.<sup>52</sup> Im Jahr 1871 beziehen v. Keller und seine Mutter eine repräsentative Fünfstübchen-Wohnung in der Maximilianstraße 8 (heute 27), in der der Künstler bis zu seinem Tode wohnt.<sup>53</sup> Sein erstes Meisterwerk schafft v. Keller mit *Zur Audienz* oder *Die Dubarry führt dem König ein junges Mädchen zu*, so der Titel nach Rosenhagen.<sup>54</sup> Albert v. Keller versetzt den Betrachter nach Versailles in die Zeit vor der Französischen Revolution (Abb. 7 a und b). Vor einem schimmernd-goldenen Rokokointerieur mit grünlichen Marmorsäulen und zierlichen Konsolen, auf denen chinesische Vasen stehen, befindet sich ein livrierter Diener, der im Begriff ist, leise jene Tür zu öffnen, die zu den Privatgemächern Ludwigs XV. führt. Davor stehen zwei vornehmen Damen,

---

<sup>44</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 15.

<sup>45</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 15.

<sup>46</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 15.

<sup>47</sup> Zu Ramberg vgl. Horst Ludwig, Ramberg, Arthur Freiherr von, in: *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, Bd. 3, München 1982, S. 323 f. Für Albert von Keller war er Vater, Freund und Lehrer, aber auch Ramberg lernte von v. Keller: Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 16; 40.

<sup>48</sup> Ludwig (wie Anm. 47), S. 323.

<sup>49</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 25.

<sup>50</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 16; Bott (wie Anm. 27), S. 10. Vgl. auch das später fertig gestellte Venedig-Bild bei Müller (wie Anm. 41), S. 39 Abb. 35 bzw. Bott (wie Anm. 27), S. 23 Abb. 15.

<sup>51</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 16.

<sup>52</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 16; Bott (wie Anm. 27), S. 9. Das Bild befindet sich heute im Westfälischen Landesmuseum Münster.

<sup>53</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 262–264 mit Abbildungen.

<sup>54</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 36.



Abb. 7 a und b (gegenüberliegende Seite) Albert v. Keller; Entwurf und Endfassung Zur Audienz oder Die Dubarry führt dem König ein junges Mädchen zu, Öl auf Leinwand, 1872, Bayerische Gemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Inv.-Nr. 8496 und Kunsthaus Zürich



auf sprichwörtlich spiegelglattem Parkett:<sup>55</sup> Die ältere von beiden, die Dubarry, mit langem seidenglänzendem Kleid, Schühchen mit rotem Absatz, kostbarem Halsband und einer Blume im Haar, weist mit dem geschlossenen Fächer in der rechten Hand gebieterisch auf diese Tür hin und hinterfängt mit dem über ihren linken Arm dra-

---

<sup>55</sup> Bott (wie Anm. 27), S. 11.

pierten Stoffbausch, das vor ihr stehende Mädchen, so das es für sie gleichsam kein Entkommen mehr gibt. Die Hauptperson des Bildes, das ganz in schwarz gekleidete junge Mädchen, zögert sichtlich. Ihr Blick geht halb zurück, halb schaut sie nach einem auf dem Boden liegenden Taschentuch. Sie weiß, dass der nächste Augenblick ihr Leben vollkommen verändern wird, denn wenn sie durch die Tür schreitet, diese Schwelle übertritt, wird sie in der nächsten Stunde ihre Unschuld verlieren, wie eben das weiße Tuch, wenngleich dafür mit kostbaren Geschenken überhäuft und einer glänzenden Stellung bei Hofe belohnt. Die Dubarry selbst ist einmal vor diese Tür geführt worden und weiß, was kommen wird. Ihr Gesichtsausdruck ist grandios eingefangen; darin spiegelt sich eine gewisse Abschätzung für dieses ‚Ding‘ aus der Provinz; „komm‘ zier Dich nicht so“, scheint sie sagen zu wollen. Gleichzeitig liegt in ihrem Blick die schmerzliche Gewissheit, dass sie von dem Mädchen an erotischer Attraktivität übertroffen wird. Deren Reiz liegt gerade in ihrer schönen Einfachheit und Natürlichkeit, die die Dubarry durch Alter und Hofintrigen verloren hat. Vielleicht triumphiert sie aber auch im Geheimen, weil sie genau weiß, dass auch dieses heute so begehrte Mädchen, zur Frau geworden, eines Tages selbst wieder eine Jüngere an jene Schwelle wird bringen müssen.

Albert v. Kellers Durchbruch zu einem eigenen Stil erfolgt 1873 mit *Chopin*. Das Gemälde verkauft er für 14.000 Mark:<sup>56</sup> Wir sehen eine junge Dame, die ihrer Freundin beim Pianospielen lauscht, wobei ihr vor lauter süßer Liebesträumerei die Stickereiarbeit aus den Händen gegliitten ist. Durch die Farbgebung der Kleider wird gleichsam die „Haschischstimmung“ der Chopinschen Musik eingefangen.<sup>57</sup>

In den nächsten Jahren wechseln sich Reisen und erste Ausstellungenserfolge ab. Albert v. Keller ist oft in der Schweiz. Im Glaspalast wird 1876 *Die Maske* gezeigt; bei dem Nacktmodell mit Maske handelt es sich um Bonicella Berteneder aus Landshut (1858–1901), die spätere Ehefrau von Hans Thoma.<sup>58</sup> Nach v. Kellers eigener Aussage beginnt mit dem Jahr 1878 seine zweite Malperiode.<sup>59</sup> Am 28. September diesen Jahres heiraten er und die 20-jährige Irene Isabella v. Eichthal in der neuen protestantischen Markuskirche an der Gabelsbergerstraße. Sie gilt als eine der schönsten und elegantesten Frau Münchens (Abb. 9). Die näheren Umstände sind lange Zeit Stadtgespräch.<sup>60</sup> Seine Ehefrau, die er in Kitzbühl kennengelernt hat,<sup>61</sup> ist die jüngste Tochter des sehr vermögenden Karl Friedrich Freiherr v. Eichthal, dem Sohn des Mitbegründers der

<sup>56</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 38.

<sup>57</sup> „Zu Beethoven würden diese Farben nicht passen“ meint Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 37 treffend. Vgl. außerdem Bott (wie Anm. 27), S. 24 f. Zur Wertschätzung Chopins durch Heine und Nietzsche ebenda S. 24. Der Ausdruck ‚Haschischstimmung‘ nach Josef Popp, Albert von Keller, in: *Kunst unserer Zeit* 19, 1908, S. 140 zitiert nach Bott (wie Anm. 27), S. 24.

<sup>58</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 20. Abb. S. 18 Abb. 14.

<sup>59</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 49.

<sup>60</sup> Hermann Uhde-Bernays, *Im Lichte der Freiheit. Erinnerungen aus den Jahren 1880 bis 1914*, München 1963, S. 15.

<sup>61</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 44.

Bayerischen Hypotheken- und Wechsel-Bank,<sup>62</sup> Simon v. Eichthal; dieser gilt 1854 als der größte Steuerzahler Münchens.<sup>63</sup>

Anfang der 1880er Jahre entsteht „eines der merkwürdigsten Werke“: *Kaiserin Faustina im Junotempel zu Praeneste*.<sup>64</sup> Die 1882 fertig gestellte Endfassung, die sich im Besitz der Baronin von Hewald in Berlin befand, ist heute verschollen und nur mehr durch Reproduktionen bekannt. In der Neuen Pinakothek München befindet sich allerdings eine große Vorstudie (Abb. 8).<sup>65</sup>

Die um 400 n. Chr. verfasste *Historia Augusta* (nicht Aurel Victor, wie sich v. Keller irrtümlich erinnert)<sup>66</sup> weiß zu berichten, dass die Ehefrau des Philosophenkaisers Marc Aurel (161–180 n. Chr.), Faustina II. († 176 n. Chr.), eines Tages in Liebe zu einem Gladiator entbrannt sein soll. Da sie sich vor Leidenschaft und Kummer verzehrt, gesteht Faustina II. alles ihrem Mann, der den Fall chaldäischen, d. h. östlichen, Wahrsagern, vorlegt. Diese raten, den Gladiator zu töten. Anschließend soll Faustina II. in dessen Blut baden und sich so zu ihrem Ehemann legen, um den Liebesbann zu brechen. Dies gelingt auch, doch zeugen sie mit ihrem Sohn Commodus einen Kaiser, der sich, wie der antike Leser wusste, später bevorzugt als Gladiator im römischen Zirkus produzierte (HA *vita Marci* 19, 2–6). Die Geschichte diente offensichtlich zur Verunglimpfung der Faustina II., ist aber durchaus keine Erfindung der *Historia Augusta*, sondern gibt Gerüchte wieder, die in der römischen Bevölkerung kursierten und das unstandesgemäße Verhalten des Commodus (180–192 n. Chr.) erklären sollten. Ohne engeren Rückbezug auf die antike Überlieferung, mehr aus der ungefähren Erinnerung und Phantasie heraus, verlegt v. Keller die Episode großzügig in den Junotempel von Praeneste, südlich von Rom (Abb. 8). In einer hohen antikischen Säulenkulisse sieht man links das thronende Kultbild der Göttin Juno, etwa in der Mitte, von Priesterschaft und Hofstaat umgeben, das weibliche Orakel mit erhobenen Armen. Ihren Spruch, dass die Kaiserin erst frei sein wird, wenn sie im Blute des geliebten Gladiators gebadet hat, vernimmt Faustina II. in diesem Moment. In ihrem Gesicht spiegeln sich Trauer und Schmerz, und dass sich ihr Herz förmlich zusammenzieht machen die vor der Brust verschränkten Arme deutlich. Gian Casper Bott erinnert an die einsame Frau auf Arnold Böcklins *Villa am Meer*, in der Münchner Schack-Galerie.<sup>67</sup>

In den 1880er und 1890er Jahren avancierte v. Keller zu dem Münchner Frauenmaler.<sup>68</sup> Höhepunkt seiner Tätigkeit sind Porträtsitzungen mit Zarin Alexandra 1898

<sup>62</sup> Die Bank hatte bis 1898 im Preysing-Palais hinter der Feldherrenhalle ihre Sitz: Müller (wie Anm. 41), S. 258.

<sup>63</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 49; Müller (wie Anm. 41), S. 258.

<sup>64</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 48.

<sup>65</sup> Vgl. auch Oskar A. Müller, Albert von Keller. Seine Zeichnungen S. 129–133 mit Abb. 131–135.

<sup>66</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 48.

<sup>67</sup> Bott (wie Anm. 27), S. 53.

<sup>68</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 44.



*Abb. 8 Albert v. Keller: Vorstudie zu Kaiserin Faustina im Junotempel zu Praeneste. 1881, Bayerische Gemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Inv.-Nr. 8496*

in Darmstadt.<sup>69</sup> Der Künstler hat sein Thema, das seinen Ruhm begründet, gefunden:<sup>70</sup> elegante, reich gekleidete Damen in bürgerlich-aristokratischen Salons. Häufig steht ihm seine schöne Frau Irene Modell. Das Bild *Irene in Weiß* von 1888 wird gefeiert und mit Preisen versehen.<sup>71</sup> Etwa in dieser Zeit entsteht das mehrfach ausgeführte und leicht variierte Porträt seiner Frau (Abb. 9). Schon 1886 tritt Keller der neugegründeten ‚Psychologischen Gesellschaft‘ bei (s. o.), der auch Adolf Bayersdorfer, der Konservator der Alten Pinakothek angehört.<sup>72</sup> In den kommenden Jahren finden rund 50 Sitzungen mit Medien statt.<sup>73</sup>

Anfang 1892 treten über 100 Künstler aus der Münchner Künstlergenossenschaft aus.<sup>74</sup> Unter Führung von Hugo Freiherr von Habermann, Bruno Piglhein, Heinrich Zügel, Ludwig Dill, Franz von Stuck, Fritz von Uhde u. a. wird die Münchner Secession gegründet.<sup>75</sup> Die Aufregung und Unruhe, die dieser Vorgang in der Münchner Kunstwelt auslöst und in die selbst der Prinzregent hineingezogen wird,<sup>76</sup> sind noch bei Hermann Uhde-Bernays zu spüren.<sup>77</sup> Zwei Motive, ein wirtschaftliches und ein künstlerisches, kommen dabei zusammen: Die berechtigte Sorge gegenüber den französischen Impressionisten als unmodern angesehen zu werden, und der Wunsch nach besseren Verkaufsmöglichkeiten als im laufenden Betrieb des Glaspalastes.<sup>78</sup> Zu den älteren Führern der Secession gehört auch v. Keller.<sup>79</sup> Bei der ersten, sehr erfolgreichen Ausstellung von 1893 in der Prinzregentenstraße stellt v. Max zwei Bilder aus. Es bleibt dann allerdings „bei diesem einmaligen Auftritt“.<sup>80</sup> Als die Münchner Secession im selben Jahr in Berlin ausstellt, darf v. Keller Kaiser und Kaiserin führen.<sup>81</sup>

Albert v. Keller findet höchste künstlerische und gesellschaftliche Anerkennung: 1887 wird ihm, nachdem im Vorjahr sein Erweckungsbild fertig geworden ist, der Titel

<sup>69</sup> Keller hatte sich zuvor mit Ölporträts der Zarin empfohlen Müller (wie Anm. 41), S. 110 Abb. 142 und S. 219 Abb. 273.

<sup>70</sup> Matthias Eberle, Albert von Keller, in: Bruno Bushart/Matthias Eberle/Jens Chr. Jensen (Hg.), Museum Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 2002, S. 119.

<sup>71</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 269.

<sup>72</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 62.

<sup>73</sup> Vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), Neue Pinakothek/München, Band VI: Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog, bearbeitet von Horst Ludwig, München 1977, S. 131.

<sup>74</sup> Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert II. Teil: 1850–1900, München 1925, S. 234; Müller (wie Anm. 41), S. 269.

<sup>75</sup> Uhde-Bernays (wie Anm. 74), S. 234. Erster Vorsitzender wird Piglhein, gefolgt von Dill (1894) und Uhde (1899): Uhde-Bernays (wie Anm. 74), S. 238.

<sup>76</sup> Uhde-Bernays (wie Anm. 74), S. 238.

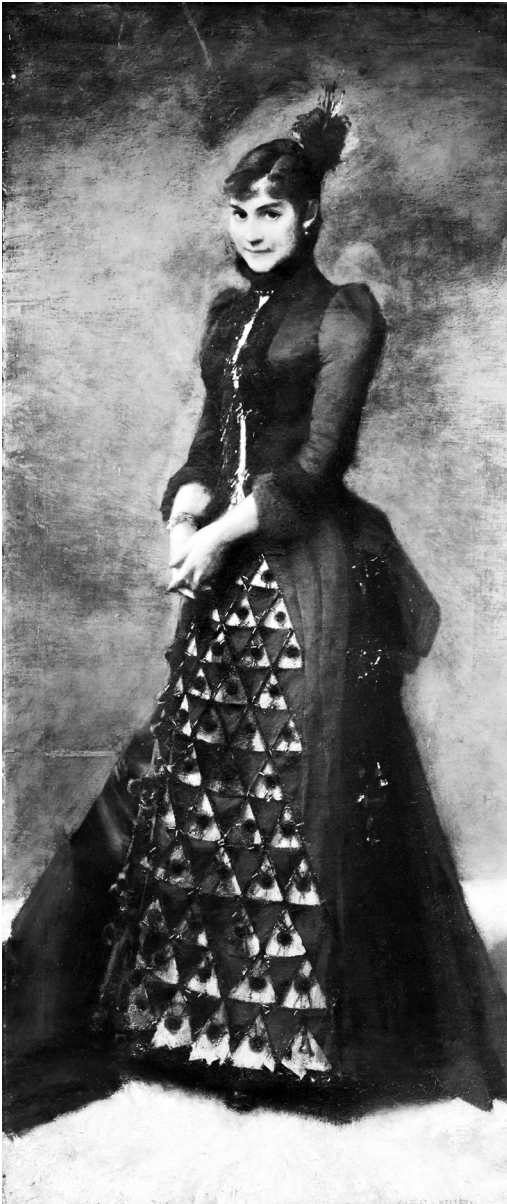
<sup>77</sup> Uhde-Bernays (wie Anm. 74), S. 233–240.

<sup>78</sup> Vgl. das Memorandum des Vereines bildender Künstler München, abgedruckt in: Heidi C. Ebertshäuser (Hg.), Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983, S. 158–161.

<sup>79</sup> Uhde-Bernays (wie Anm. 74), S. 242.

<sup>80</sup> Althaus/Böller (wie Anm. 1), S. 32.

<sup>81</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 269.



*Abb. 9 Albert v. Keller; Irene v. Keller, Öl auf Leinwand, um 1888, Bayerische Gemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München (Inv.-Nr. 12552)*



*Abb. 10 1918 schafft Hans Schwegerle für die Mitglieder der Secession München die abgebildete Eisenmedaille mit dem Vereinsblem, dem behelmten Kopf der Athena (W. Hasselmann, Hans Schwegerle Medaillen, München 1990, Nr. 152). Piclhein ist der erste Vorsitzende des Session, ihm folgen Dill, dann Uhde (Staatliche Münzsammlung München, Photo: Nicolai Kästner)*

eines königlichen Professors verliehen, und 1898 wird er durch Prinzregent Luitpold in den königlichen Verdienstorden der bayerischen Krone aufgenommen und als Albert Ritter von Keller mit Adelsmatrikel versehen.<sup>82</sup> Ein vom Glück Begünstigter – aber auf den Senex legt sich der Schatten des Todes: Sein 1884 geborener Sohn Balthasar, der als Fähnrich beim III. Artillerie-Regiment dient, verletzt sich beim Hantieren mit dem Revolver schwer und stirbt am 31. Januar 1906. Über den Tod kommt Irene v. Keller nicht hinweg; sie folgt ihm kein Jahr später am 6. Januar 1907. „Ich bin allein“ heißt es in v. Kellers Tagebuch.<sup>83</sup> Mit diesen einschneidenden Ereignissen endet die zweite Malperiode; in der dritten und letzten Periode wird seine Malweise deutlich expressiver. In Gisela v. Wehner und Anni Söldner findet der Künstler nochmals zwei schöne Modelle. Ehrungen und Ausstellungserfolge werden nicht weniger. Im Katalogvorwort zur Winter-Ausstellung in den Räumen der Secession am Königsplatz 1908 schreibt v. Keller, dass Freiheit in jeder Hinsicht, sei es in der Wahl des Gegenstandes oder der Art der Behandlung sowie die Orientierung an der Natur, die Grundlagen seiner künstlerischen Arbeit seien.<sup>84</sup> Als 1914 die Neue Pinakothek umgestaltet und neu geordnet wird, werden 17 seiner Werke an drei Wänden gehängt.<sup>85</sup> Neben verschiedenen baye-

<sup>82</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 166.

<sup>83</sup> Zitiert nach Müller (wie Anm. 41), S. 271.

<sup>84</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 164.

<sup>85</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 271 mit Abb. auf S. 165.

rischen Orden erhält er 1910 den russischen St. Stanislaus-Orden.<sup>86</sup> 1918 wird mit einer Medaille des renommierten Münchner Medailleurs Hans Schwegerle an v. Kellers Einsatz für die Münchner Secession erinnert (Abb. 10). Der Maler stirbt am 16. Juli 1920 und wird im Familiengrab auf dem Münchner Südfriedhof beigesetzt (Abb. 12).

Gabriel v. Max setzt Piloty auf seine ganz eigene Weise fort, ist vor allem aber ein später Romantiker, und zwar in den Extremen: Einerseits greift er auf Themen der schwarzen Romantik zurück, andererseits können seine Affenbilder (Abb. 4) im Sinne der romantischen Ironie verstanden werden. Ganz anders Albert v. Keller, der sich keiner Strömung der Münchner Schule zurechnen lässt. Wenn Hans Rosenhagen gerade in *ihm* einen romantischen Maler in der Nachfolge Moritz von Schwinds sieht,<sup>87</sup> wird man dieser Einschätzung heute, kaum mehr zustimmen wollen. Albert v. Keller ist in erster Linie Gesellschafts- und Frauenmaler. Seine Sphäre ist die sich selbst genügende, vornehme Welt des Großbürgertums und Adels vor der Katastrophe des Ersten Weltkriegs, aber, um es kritisch zu formulieren, ohne Theodor Fontanes Diensthofen und deshalb ohne weiteren sozialen Anspruch. Richtig stellt Hans Rosenhagen fest: „In Kellers Oeuvre gibt es weder Bauern, noch Arbeiter, noch arme Leute. Der Salon ist seine Heimat, ...“ Scharf urteilt Hermann Uhde-Bernays, der meint, für v. Keller sei „das Bildnis nur Mittel zu einer eleganten farbig umglänzten Interieurswiedergabe“ gewesen.<sup>88</sup> Dies trifft freilich für die innovativsten Bilder v. Kellers nicht zu, etwa für die *Hexenschlaf*<sup>89</sup> und *Mondschein*-Gemälde,<sup>90</sup> seine *Somnambulen*<sup>91</sup> und *Kreuzigungen*<sup>92</sup> oder seine Erweckung der Tochter des Jairus. Uhde-Bernays unterschätzt die stilistische Wandlungsfähigkeit und ‚Bandbreite‘ v. Kellers.

### III. Die Erweckung der Tochter des Jairus im Markusevangelium

Im Neuen Testament finden sich bei den Wundertaten Jesu 15 Heilungen, neun Naturwunder, sieben Exorzismen und drei Totenerweckungen: Die Erweckung des Lazerus (Joh 11, 1–45), die Erweckung des Jünglings von Nain (Lk 7, 11–17) und die Erweckung der Tochter des Jairus.<sup>93</sup> Diese Geschichte wird von Markus in 5, 21–43 erzählt

<sup>86</sup> Vgl. die Liste der Ehrenpreise und Orden bei Müller (wie Anm. 41), S. 166.

<sup>87</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 1. Allerdings hat Rosenhagen S. 62 insofern Recht, als er die romantische Seite von v. Kellers Interesse am Übersinnlichen und Okkulten hervorhebt.

<sup>88</sup> Uhde-Bernays (wie Anm. 74), S. 235.

<sup>89</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 88 f. mit Abb. 110–112; Bott (wie Anm. 27), S. 103 ff. mit Textabb. 10 und Abb. 79; 80.

<sup>90</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 90 f. mit Abb. 113–115; Bott (wie Anm. 27), S. 115 ff. mit Textabb. 11 und Abb. 82; 84.

<sup>91</sup> Bott (wie Anm. 27), S. 102 f. mit Abb. 76.

<sup>92</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 101 f. mit Textabb. 8 und 9 und Abb. 76.

<sup>93</sup> Statistik nach Marius Reiser, *Der unbequeme Jesus* (Biblich-Theologische Studien 122), Neukirchen-Vluyn 2013, S. 168. Vgl. außerdem Ernst Haenchen, *Der Weg Jesu. Eine Er-*



*Abb. 11 Albert v. Keller im Jahr 1898 in der Ordenstracht eines Ritters des königlichen Verdienstordens der bayerischen Krone (nach Auktionskatalog Hugo Helbing am 15. Februar 1921)*



Abb. 12 Grabstein der Familie v. Keller im neuen Teil des Alten Südfriedhofs München. – Gegenüber liegen Angehörige der Veduten-, Schlachten- und Katzenmaler-Familie Adam (Photo: Verf.)

und von Lukas (8, 40–56) und Matthäus (9, 18–26) nacherzählt. Lukas hält sich fast wörtlich an Markus lässt nur seiner Tendenz gemäß den Aramäismus weg,<sup>94</sup> während Matthäus seine Vorlage stark kürzt, aber Flötenbläser und Klageleute hinzu schreibt.<sup>95</sup> Ihren Namen trägt die Perikope nach einem der Synagogenvorsteher (*archisynágonos*) Jaïrus, der gräzisierten Namensform von hebräisch Ja'ir oder Ja'ir, was je nach Kontext soviel wie „die Gottheit möge erstrahlen“ oder „Er, Gott, wird erwecken“ heißt;<sup>96</sup> der Name des Mädchens (*korásion*, genau genommen, des kleinen Mädchens), an der das Wunder geschieht, wird in den Evangelien nicht genannt; der Leser erfährt aber, dass es zwölf Jahre alt (Mk 5, 42) und damit im heiratsfähigen Alter ist.<sup>97</sup> Markus schreibt wörtlich:

21.) Und als Jesus im Boot wieder ans jenseitige Ufer übergesetzt war, versammelte sich eine große Menschenmenge bei ihm, und er war am See. 22.) Und es kommt einer der Synagogenvorsteher mit Namen Jaïrus, und als er Jesus sah, wirft er sich vor seine Füße. 23.) Und er bittet ihn sehr und sagt: „Mit meinem Töchterchen geht es zu Ende, komm' und lege deine Hände auf sie, damit sie gerettet wird und lebt!“ 24.) Und Jesus ging mit ihm und es folgte ihm eine große Menge und umdrängte ihn.

[5, 25–34: Heilung der Blutflüssigen]

35.) Während Jesus noch so sprach, kommen sie vom Synagogenvorsteher und sagen: „Deine Tochter ist gestorben, warum behelligst du noch den Lehrer?“ 36.) Jesus aber, der diese Worte nebenbei hörte, sagt zum Synagogenvorsteher: „Fürchte dich nicht, glaube nur!“ 37.) Und keinen ließ er mitgehen, außer Petrus, Jakobus und Johannes, den Bruder des Jakobus. 38.) Und sie kommen in das Haus des Synagogenvorstehers, und er (= Jesus) sieht den Tumult und wie sehr sie heulen und weinen. 39.) Und als er hineinging, sagt er zu ihnen: „Warum lärmt und weint ihr? Das Kind ist nicht gestorben, sondern schläft!“ 40.) Und sie lachten ihn aus. Er aber trieb alle hinaus und nimmt den Vater des Kindes und die Mutter und die, die mit ihm sind und geht hinein, wo das Kind

---

klärung des Markus-Evangeliums und der kanonischen Parallelen, Berlin <sup>2</sup>1968, S. 211 f., der darauf hinweist, dass die „Befreiungstat“ Jesu von Jaïri Töchterlein über den Jüngling von Nain zu Lazarus gesteigert wird. Letzterer ist schon vier Tage tot, und die Verwesung hat bereits eingesetzt. Für die frühchristlichen Gemeinden waren diese Perikopen hinsichtlich der Auferstehungsfrage von besonderer Bedeutung.

<sup>94</sup> Friedrich Blass/Albert Debrunner/Friedrich Rehkopf, Grammatik des neutestamentlichen Griechisch, Göttingen <sup>18</sup>2001, S. 5 Anm. 4.

<sup>95</sup> Flötenbläser und Klageleute gehören „zum Requisite jedes jüdischen Begräbnisses“: Joachim Gnlika, Das Evangelium nach Markus. 1. Teilband: Mk 1–8, 26 (EKK Band II/1), Solothurn – Düsseldorf – Neukirchen-Vluny <sup>4</sup>1994, S. 217.

<sup>96</sup> Rudolf Pesch, Das Markusevangelium I. Teil (Herders Theologischer Kommentar zum Neuen Testament). Einleitung und Kommentar zu Kap. 1, 1–8, 26, Freiburg – Basel – Wien <sup>3</sup>1980, S. 300. Peter Dschulnigg, Das Markusevangelium (Theologischer Kommentar zum Neuen Testament), Stuttgart 2007, S. 162.

<sup>97</sup> Haenchen (wie Anm. 93), S. 205.

war. 41.) Und er ergriff die Hand des Kindes und sagt zu ihm: „Talita kum!“, das heißt übersetzt: Mädchen, ich sage dir, steh’ auf! 42.) Und sogleich stand das Mädchen auf und ging herum. Es war aber zwölf Jahre alt. Und sie gerieten (augenblicklich) außer sich vor großer Verwunderung. 43.) Es aber befahl ihnen sehr, dass keiner davon erfahren dürfe und sagte, man solle ihr zu essen geben.

Es handelt sich um ein altes Textstück, bei dem noch durchscheint, dass es ursprünglich in aramäischer Sprache erzählt wurde.<sup>98</sup> An welchem Ort sich die Geschichte zgetragen hat, weiß Markus aber schon nicht mehr; am wahrscheinlichsten wäre Kapernaum. Der redaktionellen Überleitung des zweiten Evangelisten zufolge sind Jesus und die Jünger aus der Dekapolis zurück und wieder am Westufer des Sees Gennesaret angekommen. Inzwischen sind die Wundertaten Jesu in ganz Galiläa bekannt, so dass er schon von einer großen Menschenmenge erwartet wird. Da kommt einer der Synagogenvorsteher mit Namen Jaïrus und wirft sich Jesus zu Füßen,<sup>99</sup> so wie sich die Untertanen ihrem in Tiberias residierenden König Herodes Antipas genähert haben werden. Weil sein Töchterlein im Sterben liegt, fleht Jaïrus den Wunderheiler um Hilfe an. Innerhalb der jüdischen Hierarchie, zumal in der kleinen Welt Galiläas, stellt der *Archisynagogos* eine herausragende Persönlichkeit dar. Jesus geht mit ihm. Auf dem Weg zum Haus des Synagogenvorstehers trifft er auf eine blutflüssige Frau;<sup>100</sup> durch ihre Heilung entsteht eine unerwartete Verzögerung.<sup>101</sup> Nun kommen Angehörige oder Hausgesinde des Jaïrus, um ihm zu melden, dass seine Tochter inzwischen verstorben sei. Er solle den Lehrer (*didaskalos*) deshalb nicht länger behelligen.<sup>102</sup> Wo aber Jesus ist, müssen Angst, Krankheit und Tod weichen.<sup>103</sup> Mehr nebenher hört er,<sup>104</sup> was passiert ist.<sup>105</sup> Mit einem meisterlichen Befehl, den er kraft seiner *exousia* („Machtvollkommenheit“) ausspricht, fordert Jesus Jaïrus zum Glauben auf.<sup>106</sup> Es ist eine Besonderheit christlicher Wunder, dass zur Heilung der rechte Glaube gehört.<sup>107</sup> Gemeinsam mit den Jüngern gehen sie zum Haus. Zu den dort Versammelten, die klagen und wei-

<sup>98</sup> Mk 5, 41. Vgl. Pesch (wie Anm. 96), S. 309.

<sup>99</sup> Die Proskynese gehört zu solchen Wundergeschichten, vgl. etwa auch Mk 1, 40.

<sup>100</sup> Nur hier sind in den synoptischen Evangelien zwei Wundergeschichten so eng in einander verwoben: Haenchen (wie Anm. 93), S. 205.

<sup>101</sup> Mit der Verzögerung wird erzähltechnisch natürlich auch die Spannung erhöht.

<sup>102</sup> Nur am Rande möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Markus hier für „Lehrer“ nicht *ῥαββί* verwendet, obwohl dies in seiner Vorlage gestanden haben dürfte.

<sup>103</sup> Walter Grundmann, *Das Evangelium nach Markus* (Theologischer Handkommentar zum Neuen Testament 2), Berlin <sup>10</sup>1989.

<sup>104</sup> Zur Mehrdeutigkeit des Verbs *παρακούειν* vgl. Dschulnigg (wie Anm. 96), S. 164 Anm. 145.

<sup>105</sup> Das passt zum Theios Aner, der hört und sieht, was anderen verborgen bleibt: Ludwig Bieler, *ΘΕΙΟΣ ΑΝΗΡ*. Das Bild des „göttlichen Menschen“ in Spätantike und Frühchristentum, Bd. I, Wien 1935 (ND Darmstadt 1967), S. 87 f.

<sup>106</sup> Zum Glauben an den „lebendig machenden Gott“: Karl Kertelge, *Markusevangelium* (Kommentar zum Neuen Testament mit der Einheitsübersetzung), Würzburg 1994, S. 59.

<sup>107</sup> Bieler (wie Anm. 105), S. 113 ff. Das ist in heidnischen Wundergeschichten anders.

nen, sagt Jesus, um sie zu beruhigen,<sup>108</sup> dass das Mädchen nicht gestorben sei, sondern schlafe.<sup>109</sup> Die aber lachen ihn aus, die einzige Textstelle im Neuen Testament, in der Jesus verlacht wird.<sup>110</sup> Er schickt die Trauernden vor die Tür, die also auf diese Weise nicht zu unmittelbaren Zeugen des Wunders werden, sondern allein die Wirkung erleben. Mit den Eltern, Petrus, Jakobus und Johannes<sup>111</sup> geht Jesus zu dem Mädchen hinein. Er nimmt deren Hand<sup>112</sup> und spricht die Worte „Talita kum!“. Durch die Berührung der Hand und den Befehl „Mädchen, ich sage dir, steh’ auf!“ wird das Kind ins Leben zurückgeholt. Dabei übernimmt das „Talita kum!“ jedoch nicht die Funktion einer Zauberformel.<sup>113</sup> Ein heidnischer Wundermann wie Apollonios von Tyana bedarf der Zauberwort (Flavius Philostratos, *vita Apollonii* 4, 45), Jesus nicht. Er heilt und rettet aus eigener, nicht abgeleiteter Macht, allein durch seine ihm innewohnende, göttliche *dýnamis* („Wunderkraft“). Sobald Jesus das Mädchen berührt und seinen Befehl gesprochen hat, fließt<sup>114</sup> seine *dýnamis* und geht auf das Mädchen über.<sup>115</sup> Aus dem Wort kommt das Leben „und die Berührung mit der Hand vermittelt die Lebenskraft“, wie Walter Grundmann treffend schreibt. Die Wirkung tritt unmittelbar ein und gleichsam übergangslos steht das Mädchen auf und geht als Beweis seiner Lebendigkeit im Raum umher.<sup>116</sup> Inzwischen kommen jene, denen Jesus die Tür gewiesen hatte, zurück, sehen das Wunder und geraten (augenblicklich) „außer sich vor großer Verwunderung“ (καὶ

<sup>108</sup> In diesem Sinne möchte man das „Rätselwort“ auffassen, dass das Mädchen nicht gestorben sei, sondern schlafe. Es bereitet den Exegeten „große Schwierigkeiten“. Nach Pesch (wie Anm. 96) S. 308 ist es in einem „metaphorisch-paradoxen“ Sinne zu verstehen, d. h. Jesus sagt dies, obwohl er weiß, dass das Mädchen tatsächlich tot ist. Gnilka (wie Anm. 95), S. 217 schreibt, dass Jesus hier als „Gottessohn“ redet, „für den der Tod nur Schlaf bedeutet“.

<sup>109</sup> Wie Dschulnigg (wie Anm. 96), S. 165 schreibt, ist das Kind *nicht* Scheintod. Vielmehr sei vom Tod als Schlaf die Rede.

<sup>110</sup> Grundmann (wie Anm. 103), S. 154. Das Lachen der Trauernden ist nach Dschulnigg (wie Anm. 96), S. 165 ein „Skepsismotiv“. Spott und Unglaube sind allerdings ein bekanntes Motiv in Wundergeschichten: Otto Weinreich, *Antike Heilungswunder. Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer*, Giessen 1909, S. 87 f.

<sup>111</sup> Dschulnigg (wie Anm. 96), S. 164 nennt die Drei „Spitzenjünger“; sie gehören zu den Erstberufenen (Mk 1, 16–20).

<sup>112</sup> Legt also nicht die Hände auf, wie Jaïrus in Mk 5, 23 fordert. Vgl. auch Mk 1, 31: Jesus heilt die Schwiegermutter des Petrus durch das Fassen der Hand. Gnilka (wie Anm. 95), S. 218 (mit den Belegen) erinnert an Jahwes schützende, helfende, mächtige Hand. Zur heilenden Hand vgl. besonders O. Weinreich, *Antike Heilungswunder. Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer*, Heidelberg 1909 S. 1–66.

<sup>113</sup> Gnilka (wie Anm. 95), S. 218. Allerdings behalten die aramäischen Worte für den griechischsprachigen Leser, „vom Autor wohl gewollt, den Charakter des Fremden, Ungewöhnlichen, Geheimnisvollen“, wie Kertelge (wie Anm. 106), S. 60 feststellt.

<sup>114</sup> Dass die *dýnamis* als fließende Wunderkraft vorgestellt wird, geht aus Mk 5, 30 hervor. Gnilka (wie Anm. 95), S. 215 beschreibt die *dýnamis* als „geistige Dynamis, die sich wie ein Fludium dem anderen mitteilt“.

<sup>115</sup> Vgl. Mk 1, 40–42: Jesus heilt einen Aussätzigen durch Berührung und den Befehl „Werde rein!“ Im gleichen Augenblick verschwindet der Aussatz.

<sup>116</sup> Für Kertelge (wie Anm. 106), S. 60 Ausdruck des Erfolgs.

ἐξέστησαν [εὐθὺς] ἐκστάσει μεγάλη). Jesus erstaunt die Menschen immer wieder; er vermag sie durch seine Wundertaten zu entsetzen, und dann fürchten sich selbst die Jünger vor ihm. Das Vokabular ist θαυμάζειν („wundern, bewundern“), ἐκπλήσσεσθαι („außer sich geraten“), φοβεῖσθαι („fürchten“), ἐξιστάναι („in Verwirrung bringen, von Sinnen kommen“), ἐκστασις („Verwunderung, Entsetzen, Verzückung“). Ein echt volkstümlicher Zug ist Jesu Befehl, dem Mädchen zu essen zu geben: Wer tot war und ins Leben zurückgekehrt ist, muss mächtigen Hunger haben. Das Leben ist wieder hergestellt.<sup>117</sup>

#### IV. Die Bilder

Gabriel v. Max legt die Szene in ein kellerartiges Gewölbe (Abb. 13). Zu sehen sind nur das Mädchen und Jesus, Eltern und Jünger fehlen. Das Bild hat eine Licht-, und eine Schattenseite, aber gleichsam auf den Kopf gestellt, denn der Leben spendende Wundertäter sitzt im Dunkeln, während das tote Mädchen im Hellen liegt. Es ist auf einen Divan gebettet, der in einem bürgerlichen Wohnzimmer gestanden haben könnte und über den große weiße Tücher und Kissen drapiert sind. Das Mädchen ist noch ein Kind; es trägt ein rosafarbenes Gewand und zu seinen Füßen liegt ein Rosenbouquet in der gleichen Farbe, vielleicht ein Totenkranz. Sein schlafendes Gesicht ist der Mittelpunkt des Bildes. Vom Gesicht des Mädchens wechselt der Blick zur Gestalt Jesu, von dem der Betrachter jedoch nur die rechte Gesichtshälfte sehen kann. Jesus ist nicht blond, ‚arisiert‘, wie in der deutschen Malerei der Romantik gerne, sondern braunhaarig. Er trägt ein schwarzes Gewand. Mit seiner dunklen, von der Sonne gebräunten linken Hand hält er das helle zarte Händchen des Mädchens. Dieses ist schon vom Tod gezeichnet: Das Haar wirkt verschwitzt, die Frisur hat sich aufgelöst und eine schwere Haarlocke hängt vom Kopfkissen herab. Gabriel v. Max stellt den Augenblick dar, als Jesus seinen Befehl „Talita kum!“ gerade leise gesprochen hat (Mk 5, 41) und sie dabei ansieht. Die göttliche *dynamis*, die in diesen Worten liegt, fließt als Kraftstrom durch seine Hand in das Mädchen ein. Im selben Moment kehrt das Leben zurück; unmerklich beginnt sich das rechte Auge der Kleinen schon zu öffnen. Völlig benommen hat sie Jesus noch nicht bemerkt. Auch die winzige schwarze Fliege, die auf ihrem weißen, rechten Arm sitzt, hat zwar den Tod mit ihrem feinen Gespür schon ‚gewittert‘, aber den Wiedereinzug des Lebens spürt selbst sie noch nicht. Erst im nächsten Augenblick wird sich das Mädchen schwach bewegen und damit auch die Fliege auf seinem Arm aufscheuchen.

Jesus ist nicht nimbiert und wirkt durchaus unheimlich, wie eine Art Rasputin. Er hat nichts Triumphales. Den Tod besiegt er still, ohne viel Aufhebens. Fast ist man

<sup>117</sup> Haenchen (wie Anm. 93), S. 211 Anm. 5. Darin drückt sich eine „Rückkehr zur Normalität“ aus: Kertelge (Anm. 106), S. 60.



*Abb. 13 Gabriel v. Max, Die Erweckung der Tochter des Jaïrus, Öl auf Leinwand, 1878, The Montreal Museum of Fine Arts, Gift of Lord Atholstan*

versucht zu sagen, dass der Betrachter eher eine Beunruhigung als echte Freude über das geschehene Wunder empfindet.

Gut neun Jahre hat sich Albert v. Keller mit dem Auferweckungsthema beschäftigt und insgesamt mehr als hundert Zeichnungen und Ölstudien angefertigt.<sup>118</sup> Die ersten Skizzen gehen auf das Jahr 1877 zurück.<sup>119</sup> Eine detaillierte Auflistung der in der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindlichen Zeichnungen bietet Horst Ludwig.<sup>120</sup> Schon 1882 entsteht ein Ölgemälde mit den Maßen 151 mal 226,5 cm, das 1921 bei Helbing in München versteigert wird und nach Zürich kommt: Gewählt ist der Moment, als Jesus nach Markus 5,41 das „Talita kum!“ spricht und die *dynamis* durch seine Hand in das Mädchen fließt; mit dem rechten Arm wird die Bewegung des sich Aufrichtens unterstrichen und befördert. Nicht ganz deutlich wird, wie viel Lebenskraft schon in das Mädchen eingeströmt ist; doch scheinen die Finger ihrer linken Hand bereits nach etwas greifen zu wollen.

Die Hauptfassung des Bildes vollendet v. Keller im Jahr 1886 (Abb. 14) und präsentiert diese in seinem Atelier.<sup>121</sup> Mit 213 mal 353,5 cm ist es das größte Ölwerk des Künstlers. Es hängt heute in Raum 14 der Neuen Pinakothek (über den *Affen als Kunstrichter*, dem *Anatom* und der *Ekstatischen Jungfrau Anna Katharina Emmerich*. Bei Hans Rosenhagen trägt es den schlichten Titel *Auferweckung einer Toten*, der es als das Hauptwerk des Künstlers bezeichnet.<sup>122</sup> Dargestellt bzw. Ausgangspunkt der Szene ist Markus 5,42: Jesus hat sein „Talita kum!“ bereits gesagt, und das Mädchen sich schon halb aufgerichtet, worüber die Umstehenden teils in Furcht, teils in Stauen geraten.

In der Münchner Fassung ist, verglichen mit der Züricher, fast alles verändert: Gleich geblieben sind allein die architektonische Rahmung, ein offener Raum mit ionischen Säulen und das ebenfalls antikisch wirkenden ‚Möbelstück‘, auf dem sich das Mädchen befindet, und das sich zwischen Opfertisch, Altar und Sarkophag bewegt. Jesus hat seine Position getauscht, er ist jetzt ganzfigurig gegeben und hilft dem Mädchen behutsam mit beiden Händen hoch. Hinter den Beiden ist die Aussicht in die dämmerige Landschaft durch ein schwarzes Tuch verhängt; dadurch kommen das warme Rot von Jesu Gewand und das saubere Weiß der Leinentücher zum Leuchten.<sup>123</sup>

<sup>118</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 51; Müller (wie Anm. 65) S. 119 mit S. 143–148 Abb. 146–148; Bott (wie Anm. 27), Abb. 47–53. Siehe auch Anm. 120.

<sup>119</sup> Die erste Idee zu dem Bild ist bei Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 22 Abb. 19 und Müller (wie Anm. 41), S. 75 zu sehen. Weitere Skizzen bei Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 56 ff. Abb. 51; 52; 54 ebenda S. 75–79 Abb. 83–93

<sup>120</sup> Horst (wie Anm. 73), S. 131 ff.

<sup>121</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 60.

<sup>122</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 15.

<sup>123</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6) schreibt S. 60, dass man bei diesem Bild eigentlich nur zwei Farben im Gedächtnis behält: das „unbeschreiblich schöne Weiß der Hüllen und Leinentücher ... und das ganz eigentümliche scharlachne Rot im Gewande des Heilands“. Zur besonderen Farblichkeit des Bildes vgl. auch Horst (wie Anm. 73), S. 130.



*Abb. 14 Albert v. Keller; Die Erweckung der Tochter des Jairus, Öl auf Leinwand, 1886, Bayerische Gemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München (Inv.-Nr. 7753)*

Die Tochter des Jairus ist noch ganz betäubt, obwohl sie die Augen geöffnet hat. Es scheint, als ob sie versuchen würde, sich an das Geschehene zu erinnern; ihr Gesicht drückt die Fragen aus: wo war ich? was ist geschehen? „Ihre Seele weilt noch in dem dunklen Land. Sie ist noch gar nicht bei sich selbst angelangt“, heißt es bei Rosenhagen treffend.<sup>124</sup> Offenbar bereitete es v. Keller die größte Schwierigkeit, Körperposition und Mimik des Mädchens überzeugend darzustellen. Deshalb sein jahrelanges experimentieren. Wie aus Rosenhagens Monographie hervorgeht, die in diesem Detail auf ein mündliches oder briefliches Zeugnis des Künstlers beruhen muss, stammt die entscheidende Idee von v. Kellers Frau Irene: „Sie machte ihm klar, daß, wenn jemand aus einem tiefen Schlafe oder einer Ohnmacht erwacht, er zuerst nicht wüßte, wo er sich befände. Er würde also zunächst seine Gedanken zu sammeln suchen, sich besinnen. Und wie säße man gewöhnlich da, wenn man sich auf etwas besänne? Man bringe die Hand an den Kopf, suche diesen zu stützen. Und sie machte ihm vor, wie ein graziöses weibliches Wesen ganz unwillkürlich die Hand an die Wange legt, um sich aus einer Verwirrung ihres Denkens wieder in die Wirklichkeit hinauszufinden. Nun ging es an die Ausführung des großen Bildes“.<sup>125</sup> – Ohne sich dessen bewusst zu sein, sitzt das Mädchen schon fast. Sie bemerkt weder Jesus, noch die umstehenden Personen, noch, dass die Leichentücher von ihrem Oberkörper gerutscht sind und damit den Blick auf ihre Brüste freigeben. Der Bildbetrachter erkennt, dass es sich bei ihr kaum um ein *korásion* handeln kann, wie Markus in 5, 42 schreibt. Albert v. Keller möchte damit sagen: Aus der Welt des Todes kehrt man nicht als der- oder dieselbe zurück. So sind also zwei Schwellen überschritten worden: die vom Leben in den Tod und wieder zurück ins Leben und die vom Mädchen zur Frau. Mit seinem Bild geht es v. Keller vor allem um die Darstellung der verschiedenen Reaktionsweisen der Zuschauer des Wunders. Körperstellung und Gesichtsausdruck spiegeln deren ganz unterschiedliche Empfindungen wieder, die von ängstlichem Zurückweichen und furchtsamen Staunen bis zu gläubiger Freude reichen. Es ist das bei Markus 5, 42 b geschilderte außer sich geraten vor großer Verwunderung, was v. Kellers künstlerische Aufmerksamkeit erregt. Auch sonst, etwa bei den Hexenverbrennungen,<sup>126</sup> kontrastiert er den Gesichtsausdruck der wie in Träumen versunkenen, schönen, jungen „Hexen“<sup>127</sup> mit den mitleidigen bis wütenden Gesichtern der jungen und alten Schaulustigen. Die ganze mimische Bandbreite interessiert v. Keller auch an den Gesichtern der Somnambulen<sup>128</sup> oder Theaterschauspielerinnen wie Madeleine Guipet und Camilla Eibenschütz.<sup>129</sup> – Unter den umstehenden Personen fällt eine besonders auf: Der

<sup>124</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 60.

<sup>125</sup> Rosenhagen (wie Anm. 6), S. 58.

<sup>126</sup> Vgl. die „Hexenbilder“ Müller (wie Anm. 65), S. 149; 153; 160 mit Abb. 158; 159; 170.

<sup>127</sup> Die an v. Max' *Martyrerin am Kreuz* erinnert (s. o.).

<sup>128</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 83 Abb. 102; S. 84 f. Abb. 104–106 a.

<sup>129</sup> Müller (wie Anm. 41), S. 51 f. Ausführlich Bott (wie Anm. 27), S. 156–158 mit Textabb. 23–26 und Abb. 112–114; 116.

junge Mann mit der nach oben gerichteten Fackel, die ihn nach antiker Vorstellung und Ikonographie als Genius des Lebens ausweist. Sein Oberkörper ist ebenfalls frei und sein Blick zeigt weniger Erschütterung oder Verwunderung über das Geschehen als vielmehr unverhohlene, fragende Neugier, die dem Mädchen als erotischem Wesen gilt.

## V. Resümee

Gabriel v. Max und Albert v. Keller sind zwei Münchner Maler, die sich mit übersinnlichen Phänomenen beschäftigt haben; beide treten der 1886 gegründeten ‚Psychologischen Gesellschaft‘ bei und nehmen an Experimenten teil. Die Künstler malen auch eine Erweckung der Tochter des Jäirus; v. Max vollendet sein Bild 1878 (Abb. 13), v. Keller 1886 (Abb. 14), nachdem er sich neun Jahre lang mit dem Thema auseinander gesetzt hat. Im Vorfeld haben beide Maler intensiv über die neutestamentliche Geschichte (Mk 5, 21–43) nachgedacht, aber für ihre Darstellung je einen anderen Ausgangsmoment aus Markus gewählt: v. Max geht von Mk 5, 41, v. Keller von Mk 5, 42 aus. Dementsprechend kommen beide zu konträren Bildentwürfen: Bei v. Max geschieht etwas Unglaubliches, ohne das etwas ‚geschieht‘: Obwohl die *dynamis*, die durch Jesus in das Kind fließt, gewaltig wie ein Blitzstrahl ist, wird diese ungeheure, den Tod besiegende Kraft (fast) nicht durch äußerliche Bewegung sichtbar gemacht, sondern muss vom Bildbetrachter gleichsam erspürt werden. Bei v. Keller hingegen ist die Wirkung der rettenden *dynamis* ganz in Aktion und Emotion umgesetzt. Er kontrastiert das aus dem Tode aufgewachte Mädchen mit den unterschiedlichen Reaktionsweisen in den Gesichtern der umstehenden Zeugen, von denen einer erkennt, dass bei der Rückkehr ins Leben eine Verwandlung stattgefunden hat: Aus dem Mädchen ist eine Frau geworden.

## VI. Zusammenfassung

Ausgangspunkt der oben stehenden Überlegungen ist die im Seminarunterricht gemachte Beobachtung, dass die gemeinsame Betrachtung und Diskussion künstlerisch bedeutender Gemälde auf die Teilnehmer in hohem Maße anregend wirkt. Am Beispiel der im Markusevangelium überlieferten Perikope von der Erweckung der Tochter des Jäirus (Mk 5, 21–43) und der künstlerischen Umsetzung dieses Themas durch Gabriel v. Max (1840–1915) und Albert v. Keller (1844–1920) wird exemplarisch aufgezeigt, inwieweit ihre Bilder (Abb. 13 und 14) das Verständnis der markinischen Wundergeschichte befördern können: Während v. Max den Bildbetrachter zu der Frage drängt, von welcher Art die Wunderkraft ist, die durch Jesus in das Mädchen fließt, stellt v. Keller die Wirkung der Kraft in der Verwirrung des Mädchens und in dem ungläu-

big-ängstlichen Staunen der umstehende Menschenmenge dar. Von den mit neuen Augen gesehenen Kunstwerken kehren die Gedanken wieder zum Text zurück: die Hand Jesu, das „Talita kum!“, die *dynamis* Jesu und die *ékstasis* der Leute bekommen eine neue, geschaute Bedeutung.