

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1967, HEFT 4

HERBERT VON EINEM

Hans von Marées

Vorgelegt am 9. Januar 1967

MÜNCHEN 1967
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen

Vortrag, gehalten am 9. Januar 1967 im Rahmen der Vortragsreihe
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Printed in Germany
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen

In Konrad Fiedlers Nachruf auf Hans von Marées, der tiefstinsten zeitgenössischen Deutung des Künstlers, heißt es: „In-dem Marées seinem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis eine Form suchte, die von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt war, tat er einen neuen Schritt; er erhob sich über das hergebrachte Dienstverhältnis, in dem der bildende Künstler zu allen möglichen Gebieten menschlichen Empfindens, Denkens und Handelns steht, er machte die Kunst zu einem ganz unzweideutigen Ausdruck sichtbarer Wirklichkeit und stellte sie damit als etwas Selbständiges, sich selbst Genügendes neben die anderen großen Betätigungsarten des menschlichen Geistes“.¹

Hier ist das für das Verständnis Marées' entscheidende geschichtliche Problem gesehen worden: das Problem der Eigengesetzlichkeit der Bildkunst. Freilich war sogleich die Gefahr eines Mißverständnisses gegeben. „Von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt“: diese Kennzeichnung darf nicht formalistisch verstanden werden. Der Gegenstand ist bei Marées zwar nicht mehr vorgegeben, aber keineswegs ausgeschaltet. Je weiter Marées auf seinem Wege voranschritt, um so mehr öffnete sich ihm ein Reich neuer Gegenständlichkeit.

Ein Brief an Konrad Fiedler vom 26. Dezember 1880 über das früheste seiner Dreiflügelbilder, das „Parisurteil“, gewährt uns in die Welt seiner Gegenstände verblüffenden Einblick. „Es lag in meiner Absicht“ – so schreibt er – „es mit anderen Bildern, die entworfen, vorbereitet und zum Teil aufgezeichnet sind, der Öffentlichkeit zu übergeben. Diese . . . sind folgende Gegenstände: Drei Reiterbilder als Complex, St. Georg, St. Martin, St. Hubertus, eine Amazonenschlacht in mäßiger Größe mit einem Raub der Sabinerinnen als Predella und endlich die keusche Susanne

¹ Konrad Fiedlers Schriften über Kunst. Hrsg. von Hermann Konnerth. I, München 1913, S. 430.

und Lot und seine Töchter“.^{1a} Gleichzeitig treiben also scheinbar sehr gegensätzliche Themen in seiner Phantasie ihr Spiel. Ist es erlaubt, über die thematische Gegensätzlichkeit nach einem übergreifenden symbolischen Zusammenhang zu fragen? Paris-Urteil: Werbung und Raub. Amazonenschlacht und Sabinerinnen: Kampf und Raub. Susanne und Lot: Dämonie der Geschlechter. Die heiligen Reiter: Bilder ritterlich erhöhten Mannestums. Es sind allgemeinste Lebensvorgänge und Lebenszustände, die den Urgrund der Maréesschen Kunst bestimmen und für die der Künstler auf der Grundlage der Eigengesetzlichkeit nach Bildsymbolen sucht. Dazu kommt die Traumwelt eines goldenen Zeitalters – Hesperidenland, wie Marées selbst mehrfach gesagt hat.²

II

Seit dem Verfall des Barock am Ende des 18. Jahrhunderts, des letzten europäischen Stils, der mit der Kunst zugleich das ganze Leben umfaßt hatte, war Eigengesetzlichkeit der Kunst das Stichwort der Zeit gewesen. Entweder bejahte man sie (wie der Klassizismus), indem man die notwendige Erneuerung aus der Kunst selbst suchte, oder man verneinte sie (wie Romantik, Nachromantik und Geschichtsmalerei) indem man den vergeblichen Versuch machte, auf die Quellen, die früher die Kunst gespeist hatten (Religion, Sage, Geschichte) zurückzugreifen. Auch wo die Eigengesetzlichkeit bejaht wurde, machte man sich aber aus der Umklammerung der Überlieferung nicht frei. Das galt für die deutsche Kunst noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert.³ Selbst ein so eigenwilliger Künstler wie Anselm Feuerbach zerriß das Band nicht, das ihn an die Vergangenheit knüpfte.⁴ Allein für Marées

^{1a} Briefe a. a. O. S. 195.

² Vgl. Briefe Marées' an Fiedler vom 17. März und 3. Juli 1880. Hans von Marées, Briefe. München 1923. S. 177 und 187.

³ Vgl. Herbert von Einem, Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVII, 1965.

⁴ Vgl. Herbert von Einem, Gedanken zu Anselm Feuerbach und seiner Iphigenie in Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, XVIII, 1964.

wurde die Eigengesetzlichkeit zur unabdingbaren Voraussetzung und zum Ziel seines Schaffens. Wie aber muß sie bei ihm verstanden werden?

III

Wie ein Vorspiel des Späteren ist das Münchner Frühwerk des Sechszwanzigjährigen von 1863 „Bad der Diana“ (München, Staatsgalerie). Das Motiv ähnelt den anderen Werken der Frühzeit: Waldinneres, Wasser, Menschen. Malerisches Zusammensehen von Figur und Landschaft statt novellistischer Handlung. Hier zum ersten Mal aber ein mythologisches Thema: Bad oder (wie Marées selbst gesagt hat) Rast der Diana.

Das Thema „Bad der Diana und ihrer Nymphen“ kommt in Verbindung mit Aktäon und Kallisto, auch als Thema für sich, in der bildenden Kunst seit der Renaissance oft vor⁵ – aber man hat nicht den Eindruck, daß Marées sich an ein bestimmtes literarisch oder bildnerisch bereits fixiertes Motiv angeschlossen hat. Man könnte von der Formgestaltung aus auch an das Bildmotiv der „Bathseba im Bade“ denken.⁶ Nicht um ein besonderes sondern um ein allgemeines Thema ist es dem Künstler zu tun: einfaches, natürliches Dasein in Stellungen und Gebärden, die diesem Dasein entsprechen. Der Blick der Göttin ist weder auf die Dienerin links vor ihr noch auf den Betrachter gerichtet. Er ist in keiner Weise inhaltlich zu deuten. Aber seiner stillen Gewalt, die das ganze Bild zum Sprechen bringt, kann man sich nur schwer entziehen. Hier zum ersten Mal gewinnt man den Eindruck, daß Marées hinter der Augenblickswelt der Wirklichkeit eine Traumwelt höheren Daseins sucht. Marées sollte über die Stufe dieses Bildes weit hinauswachsen. Er mußte das hier bereits Erreichte wieder preisgeben, um auf die Stufe seiner letzten großen Bildschöpfungen zu gelangen. Aber das Diana-Bild enthält doch keimhaft alles Spätere. Was hier – fast unbewußt und daher mit

⁵ Vgl. Andreas Pigler, *Barockthemen II.*, Budapest 1956, S. 65 ff.

⁶ Vgl. Elisabeth Leifels-Kunoth, *Über die Darstellungen der „Bathseba im Bade“*, Essen 1962.

beglückender Selbstverständlichkeit – Gestalt gewonnen hat, steht am Ende in reinerer, größerer aber auch bewußterer und damit problematischerer Form vor uns. Dazwischen liegen Jahre ernster Arbeit und bitteren Ringens.

IV

Der Umwandlungsprozeß, dem sich Marées in Italien, wohin er 1864 übersiedelte, unterwarf, war nach seinem eigenen Wort ein „fortwährender Kampf zwischen Tod und Leben“.⁷ Fiedler spricht von „Augenblicken erhebender Erkenntnis, die mit Augenblicken tiefer Niedergeschlagenheit wechselten“.⁸ „Er war nun einmal“ – so sagt Fiedler – „in die Zeit gebannt, in der er geboren war, nur zu deutlich wurde er auf Schritt und Tritt daran gemahnt, daß er mit dem ganzen Streben seiner Natur allein stehe“⁹ – das Schicksal aller großen Künstler seit dem Ende der Romantik.

Worum ging es Marées bei seiner italienischen Wende? In Gustav Flörkes Buch „Zehn Jahre mit Böcklin“ heißt es über Marées: „Der Mensch in der Natur war das, was ihn ganz erfüllte. Bis zum Gewand, seinen Gesetzen und seiner Rolle im Zusammenhang . . . kam er nicht . . . Er sei ein Anfänger, meinte er und könne sich noch nicht so weit vorwagen“.¹⁰

Neben dem Menschen findet sich in Marées' Werk mancherlei Getier, am häufigsten das Pferd – wie Marées sagt „der homerische Begleiter des Mannes“.¹¹

Der Mensch in der Natur, das heißt der Mensch im gesetzmäßigen Zusammenhang mit dem ihn umgebenden Raum: das war die gestalterische Aufgabe, um deren künstlerische Bewälti-

⁷ Zitiert von Fiedler a.a.O. S. 403.

⁸ Fiedler a.a.O. S. 395.

⁹ Fiedler a.a.O. S. 395.

¹⁰ Gustav Flörke, 10 Jahre mit Böcklin, München 1901.

¹¹ Karl von Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées 1890. Neuausgabe Augsburg 1930, S. 24.
Zitat nach Marées.

gung Marées in Italien rang. In der menschlichen Gestalt abstrahierte er mehr und mehr vom individuellen Eindruck und suchte das Typische der Erscheinungen im Aufbau der Gestalt, in Haltung und Gebärde.

Von hier aus wird seine Kritik an den Weggenossen Feuerbach und Böcklin verständlich. „Feuerbach fange“ – so sagt er einmal – „viel zu weit oben an mit dem Ausdruck, wo erst die Gestalt nach ihren elementaren Momenten aufzubauen gewesen wäre“. ¹² „Der Grund“ – so schreibt er ein andermal – „daß selbst so künstlerische Menschen wie Böcklin doch so wenig befriedigend in ihren Leistungen sind, liegt wohl vorzüglich darin, daß . . . alle von der Erscheinung ausgehen. Die Erscheinung muß . . . das letzte Resultat der künstlerischen Arbeit sein“. ¹³

Marées' Ideal sind (um einen Ausdruck Konrad Fiedlers zu gebrauchen) „sinnliche Abstraktionen“ ¹⁴, das heißt nicht abstrakte Schemen, sondern durchaus Gestalten, aber ohne das Zufällige individueller Erscheinungen. Jede einzelne Gestalt soll dem Verstehenden den Blick in eine ganze Welt von Vorstellungen eröffnen. Hinter anscheinender Einfachheit soll sich unendlicher Reichtum verbergen. So erklärt sich in seinen besten Werken der Reichtum der Bildideen und auch das eigentümlich Gesättigte der Bilderscheiung mit der Fülle ganz freier und meist sehr zarter individueller Motive.

Mit der Idealität seiner Gestalten in Aufbau, Haltung und Gebärden und ihrer rhythmischen Verbindung hängt die Idealität seiner Raumdarstellung zusammen. Der reife Marées entwirft den Raum gleichsam von den Figuren aus. „Die Figur“ – so sagt sein Schüler Karl von Pidoll – „war der Ausgangspunkt aller seiner Entwürfe“. ¹⁵ Raum an sich kennt Marées nicht. Den die Figuren umgreifenden Raum nennt er schlechtweg „Hintergrund“. ¹⁶

¹² Vgl. Heinrich Wölfflin, *Der „klassische“ Böcklin. Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel, 2. Auflage 1941, S. 61.

¹³ Brieffragment an Konrad Fiedler vom 20. Dezember 1875, a. a. O. S. 106.

¹⁴ Brief Fiedlers an Marées vom 1. September 1879. Hans von Marées Briefe a. a. O. S. 165.

¹⁵ Pidoll, a. a. O. S. 24.

¹⁶ Pidoll, a. a. O. S. 31.

Wie aber die Gestalten Leben atmen, so auch der umgebende Raum. Das reizvolle Formenspiel einfacher Elemente wollte Marées so verwendet wissen, daß (wie Pidoll sagt) „in jedem Bilde ein Gesamteindruck von Hintergrund entstehe, als ob man es mit der ganzen Welt zu tun hätte“.¹⁷

Diese Auffassung des Raumes brachte es mit sich, daß für Marées die linearperspektivische Konstruktion mehr und mehr unwesentlich wurde, ja, daß er sie gelegentlich sogar aufhob. Tiefenräumliche Schrägen finden wir bei ihm kaum. Immer wird das Räumliche den Gesetzen der Bildfläche unterworfen (Pidoll spricht von „Flächenraum“).¹⁸ Marées hat (wie kaum ein anderer deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts) um das Gesetz der Bildfläche für die Malerei gewußt und gerungen – von seiner Kunst führen Wege auch zu kunstgeschichtlichen Grundvorstellungen, wie sie für uns heute noch wichtig sind: zu Vorstellungen Wölfflins, vor allem Friedrich Rintels und Theodor Hetzers.

Marées' Wunsch nach strenger Bildgesetzlichkeit, das heißt nach Unterwerfung der Gestalten und des Grundes unter das gleiche Bildgesetz, führten ihn als ersten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts zu scheinbaren Verzerrungen der natürlichen Proportionen. Die Bildnotwendigkeit schien er noch über die Naturnotwendigkeit zu stellen. Wölfflin spricht sogar von „lächerlicher Mißbildung“. „Die lauterste Schönheit“ – so sagt er – „war gepaart mit lächerlicher Mißbildung . . . , doch wohnt den Bildern eine Kraft inne, die Seele zu berühren, die so groß war, daß man die Fehler vergaß . . . Die Ahnung kam, daß hier ein Höchstes in der Kunst erstrebt worden war.“¹⁹

V

In Italien war Marées Bedeutung und Größe der Monumentalmalerei aufgegangen. Seine Entwicklung von realistischer zu ide-

¹⁷ Pidoll, a. a. O. S. 32.

¹⁸ Pidoll, a. a. O. S. 37.

¹⁹ Heinrich Wölfflin, Hans von Marées. In Heinrich Wölfflin „Kleine Schriften“. Hrsg. von Josef Gantner. Basel 1946, S. 75.

aler Darstellung hatte ihn bereits in ihre Vorhöfe hineingeführt. „Marées betrachtete“, wie Pidoll berichtet, „die Arbeit an der Bildtafel als Surrogat für die Wandmalerei. Die Wandmalerei sei die eigentliche Arbeit des Meisters. Wenn die Gelegenheit dazu eintritt, soll sie den Künstler gerüstet finden.“²⁰ Diese Gelegenheit sollte ihm nur ein einziges Mal geboten werden: in dem Auftrag des Zoologen Anton Dohrn, einen Saal der von ihm begründeten zoologischen Station in Neapel, der zur Stätte musischer Sammlung bestimmt war, nach seinen Vorschlägen mit Fresken zu schmücken.²¹ Marées selbst hat später die Neapler Fresken als einen ersten Versuch bezeichnet, „der mit Hinsicht auf seine künstlerische Entwicklung in etwas zu frühe Jahre gefallen sei. Auch wäre die Sache zu eilig unternommen und ausgeführt worden, und die Arbeitszeit sei zu kurz gewesen.“²²

Marées' Neapler Fresken sind von den monumentalen Schöpfungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen durch eine tiefe Kluft getrennt. Bei den früheren Künstlern des 19. Jahrhunderts – selbst noch bei Feuerbach – steht im Sinn und im bewußten Anschluß an die Überlieferung das große Thema im Vordergrund: mythologische, sakrale oder geschichtliche Stoffe im Zusammenhang mit der jeweiligen Bestimmung des Raumes. Das gilt auch für den Schmuck von Museen, Bibliotheken, Akademien oder sonstigen wissenschaftlichen Anstalten. Bei Marées dagegen tritt – so scheint es zunächst, und das ist etwas revolutionär Neues – das Thematische hinter den Formproblemen zurück. Jegliche literarisch fixierbare Thematik ist vermieden worden. Marées scheint das Problem der Wandmalerei zunächst als ein Formproblem aufzufassen. Er sinnt den Gesetzen nach, die monumentale Größe bedingen. Der Wert tektonischer Grundformen, die Ausdrucksbedeutung von Vertikale und Horizontale, die Funktion des Ach-

²⁰ Pidoll, a.a.O. S. 41.

²¹ Bernhard Degenhart, Hans von Marées. Die Fresken in Neapel. München 1958.

Ludwig Grote, Hans von Marées. Die Fresken von Neapel. Stuttgart 1958.

Hans Wille, Vorzeichnungen zu den Neapler Fresken. In: Wuppertaler Skizzenbuch. Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1959.

²² Vgl. Pidoll, a.a.O. S. 41.

senkreuzes für die Verteilung der Bildgewichte: das alles stellte er sich in seiner Wichtigkeit für die Erzeugung monumentaler Wirkungen vor Augen.

Die Thematik der Fresken – das darf nun freilich doch nicht übersehen werden – ist aber keineswegs gleichgültig. Nur wenig früher hatte Böcklin seine Fresken für das Treppenhaus des Basler Museums geschaffen. Im Hinblick auf die naturhistorischen Sammlungen hatte er mythologische Themen: Magna Mater, Flora, Apoll behandelt, Themen, an denen dieser Künstler, der in der Welt subjektiven naturmythischen Erlebens zu Hause war, notwendig hatte scheitern müssen. Wenig später hat Feuerbach die Decke der Aula der Wiener Akademie mit der hesiodischen Götterwelt und dem Titanensturz geschmückt. Diese fast gleichzeitigen monumentalen Schöpfungen seiner bedeutendsten deutschen Zeitgenossen zeigen, wie stark der Anspruch der Überlieferung noch war.

Marées dagegen bricht mit dieser Überlieferung. Zum ersten Mal in der Monumentalmalerei des Abendlandes scheint ein Künstler sich über die Bestimmung des Gebäudes und des Raumes, den es zu schmücken gilt, und über den Motivschatz, der für solche Aufgaben zur Verfügung stand, hinwegzusetzen und sein Thema unabhängig von beiden zu wählen. Diese Tatsache ist verbunden mit dem Rollenwechsel zwischen Auftraggeber und Künstler. Der Auftraggeber tritt hinter dem Künstler zurück (wobei es soziologisch nicht gleichgültig ist, daß es sich hier um einen privaten Auftraggeber handelt, der in seinen Entscheidungen völlig frei war). Der Künstler bestimmt selbstherrlich seinen Auftrag.

Dennoch hängt das Thema mit dem Ort, an dem sich die Station befindet und mit der ursprünglichen Bestimmung des Raumes innig zusammen. Der Saal öffnet sich mit seiner Loggia auf den Golf von Neapel. Der Blick auf das Meer hat den Gedanken des Schmuckes eingegeben. Aber an Stelle der Reflexion über die Natur, oder der mythologischen Interpretation der Natur gibt Marées Bilder der Natur selbst: des Meeres, dem die Arbeit der Station gilt, der Grotten, Inseln, Felsenufer, des Orangenhaines von Sorrent und der Menschen, die in dieser Natur zu Hause sind: der „halb entkleideten Seeleute, Fischer und Arbeiter am

Meer“, die schon Winckelmann Worte der Bewunderung entlockt hatten.²³

Mit der gleichen Entschiedenheit, mit der Marées alles Allegorische, Mythologische, Historische ablehnt, weist er aber auch – und hier wachsen Inhalt und Form unlöslich zusammen – alles Genrehafte und alles Porträthafte der Landschaft (wie es der Golf von Neapel nahegelegt hätte) zurück. Sein Thema ist Natur und Mensch in ihren einfachsten Erscheinungen – noch nicht in der abstrakten Idealform der Spätzeit, aber doch so, daß das Natürliche geläutert und erhöht erscheint. Es ist die Landschaft Großgriechenlands, die ihm vor Augen steht, die Landschaft, die Künstler und Dichter des Nordens so oft in ihren Bann gezogen hat. Etwas von nordischer Sehnsucht nach der dem Norden unerreichen Harmonie von Natur und Mensch, ein arkadisches Traumelement wird spürbar, durch das das scheinbar Alltägliche in eine höhere Sphäre gerückt wird. Die Ablehnung des Allegorischen und Mythologischen, um das sich noch Böcklin bemüht hatte, führt Marées zu Idealbildern natürlichen Daseins.

Bernhard Degenhart hat in seiner schönen Veröffentlichung der Neapler Fresken mit Recht auf die Bezüge hingewiesen, die zu den benachbarten pompejanischen Wandmalereien bestehen.²⁴ Wir wissen, daß Marées und sein Freund und Mitarbeiter Adolf Hildebrand die Fresken in Neapel und Pompeji besucht haben. In der Anschauung pompejanischer Wandmalereien müssen Marées Anregungen für den Gedanken des Saalschmuckes gekommen sein.

Die Verwandtschaft mit pompejanischer Kunst, die bis in Marées' Spätwerk spürbar bleibt, liegt in der freien Natürlichkeit der Raum- und Menschendarstellung jenseits allen klassizistischen Formkanons, in der Aktbildung, der Typik der Gesichter, nicht zuletzt in der Farbgebung. Aber auch der Unterschied muß betont werden: nicht so sehr in der Thematik (die pompejanischen Wandmalereien behandeln fast ausschließlich mythologische Themen) wie vor allem in den Grundlagen der Formgebung. An Stelle antiker Freiheit tritt bei Marées – trotz aller Natürlichkeit, hier

²³ Grote, a. a. O. S. 16.

²⁴ A. a. O. S. 14.

sogar Heiterkeit – strenge Gesetzlichkeit. Der Wille, der Entartung des Monumentalen in der offiziellen Kunst des 19. Jahrhunderts entgegenzuwirken, führt diesen oppositionellen Künstler zur Wiedergewinnung und strengen Beobachtung tektonischer Grundgesetze, wie sie erst die nachantike Monumentalmalerei ausgebildet hat.

Zu diesen Gesetzen gehört die Bejahung der Bildfläche als Bildträger. Die Bildfläche bleibt als Fläche wirksam. Von hier aus wird erst der Symbolwert der Vertikalen und Horizontalen und die Bedeutung der Mittelsenkrechten für die Komposition erkennbar. Zu ihnen gehören ferner der Primat der Gestalten und der ornamental-dekorative Zusammenhang aller Formen, die auf einander bezogen werden und gegen einander austauschbar sind. Einen solchen strengen Formenorganismus hat die antike Wandmalerei nicht gekannt

Marées steht hier erst an einem Anfang. Man tut dem Künstler unrecht, wenn man die Neapler Fresken schlechtweg als Vollenendung statt als Etappe seines Weges sieht – auch das erzählerische Element ist noch zu stark, um seinen späteren Ansprüchen an Monumentalität genügen zu können. Aber sie sind ein Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung und ein Glanzpunkt der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts.

Jedes Fresko ist eine in sich geschlossene Komposition, dennoch bilden sie zusammen ein dekoratives Ganzes. Der niedrige Horizont des Meeres zieht sich durch alle hindurch. Auch in der Farbe sind sie auf einen Grundton (in grau-grün gebrochenes Ocker) und auf eine Tageszeit (später Nachmittag bis Abend) gestimmt. Die Figuren haben den gleichen Maßstab und sind gleichmäßig nach vorn genommen. Der Raum ist – nach Marées Forderung „Hintergrund“. Auch die Lichtverhältnisse des Saales sind in die künstlerische Rechnung einbezogen worden.

Einzelnes ist von packender Ursprünglichkeit, so in der Mitte der Nordwand die Ruderer, im rechten Feld Fischer, Frau und Kind. Der Padrone mit neapolitanischer Kappe, die Frau, die den Kopf stützt und gedankenverloren auf die Wellen schaut, der Knabe am Steuer. Die südliche Fensterwand zeigt in einem Orangenhain links zwei Frauen und ein schlafendes Kind: das romantische Thema des Freundschaftsbildes, aber in klassischer Ein-

fachheit. Rechts klingt in den männlichen Gestalten zum ersten Mal der symbolische Gedanke der Lebensalter an, der Marées später noch oft beschäftigen sollte.

VI

Die Jahre nach Vollendung der Fresken führten den Künstler scheinbar abwärts. Eine tiefe Krise bemächtigte sich seiner, aus der erst das Jahr 1878 Befreiung bringen sollte. So arm diese Jahre an vollendeten Werken sind, in ihnen bereitete sich doch die Wendung zu der „sinnlichen Abstraktion“, um Fiedlers Ausdruck noch einmal zu gebrauchen, vor, die seine späten Werke kennzeichnen.

Das erste Werk des Spätstils, das Resultat seiner Selbstüberwindung (wie der Künstler es genannt hat)²⁵ sind die „Lebensalter“ (Berlin, Nationalgalerie), ein Geschenk an seinen Freund Konrad Fiedler, 1878 vollendet.

In einem Orangerien mit hohen Bäumen, die vom oberen Bildrand überschritten werden, stehen links ein Jüngling und ein junges Weib, rechts ein Mann, der Orangen pflückt, vorn ein Greis, der sich nach Früchten auf dem Boden bückt und zwei spielende Kinder. Alle Figuren sind nackt.

Das Thema der Lebensalter, das in den Neapler Fresken anklang, ist nun zum Hauptthema geworden. Alles Zufällige ist abgestreift. Der Mensch wird in natürlicher Nacktheit gegeben, dem Jüngling das junge Weib zugesellt.

Mit der thematischen Vervollständigung geht die formale Vertiefung zusammen. Hier zuerst wird das Verhältnis von Figur und Raum strenger Gesetzlichkeit unterworfen. Die Figuren werden zur Hauptsache. Sie füllen groß die Bildfläche und reichen fast bis zum oberen Bildrand. Die Bewegungen verlieren das Zufällige. Ruhiges Insichverharren, Greifen nach oben, sich Bücken, Spielen: jede Gebärde gewinnt aus sich Symbolkraft, ja, das ein-

²⁵ Brief vom 3. Juli 1880 an Marées. Briefe a. a. O. S. 187.

fache Stehen gewinnt eine über das bloß Faktische hinausgehende Bedeutung.

Auch die neue Raumauffassung tritt hier zuerst in Erscheinung. In Neapel noch ein natürlicher, perspektivisch konstruierter Raum, wie er seit der Renaissance die abendländische Malerei beherrscht hatte. Hier wird das Raumvolumen eingeschränkt, der Raum vom Menschen her entworfen, und zwar jeweils vom einzelnen, so daß es nicht einmal einen einheitlichen Augenpunkt mehr gibt.

Zur Naturnotwendigkeit tritt – hier zuerst mit neuer Betonung – die Bildnotwendigkeit. Die Naturform wird nicht nur der Gesetzlichkeit ihrer eigenen Bestimmung, sondern der Gesetzlichkeit des Bildganzen unterworfen. Allein von hier aus werden die Deformationen verständlich, die in den Spätwerken so häufig begegnen.

Den „Lebensaltern“, dem ersten Werk seines Spätstils, haftet noch etwas Lehrhaftes, Gekünsteltes, Unfreies an. Man versteht vor ihm Adolf von Hildebrands Kritik an Marées: „Viele Bedürfnisse sind bei Marées vollständig eingeschlafen oder beiseite geschafft worden, vermöge seiner doktrinären Ader, auf die Hauptsache loszugehen. Wenn ich denke, wie er in München oder Italien gemalt hatte, wo er alles beisammen hatte an den notwendigen Gaben, so muß man doch sagen, daß er, um zu sich zu kommen, sich ganz abgenagt habe und nur das geblieben, worin seine eigentliche Fähigkeit liegt“.²⁶

Einen Schritt weiter sind die „Drei Jünglinge unter Orangenbäumen (München, Staatsgalerie). Das Thema ganz allgemein, aber es würde nicht schwer sein, entsprechend den „Lebensaltern“ für das Bild einen symbolischen Titel, etwa „Jugend“ oder „Frühling“ zu finden.

Die Anlage ist den „Lebensaltern“ verwandt: nackte Figuren, groß, bestimmend, mehreren Planen zugeordnet, der Raum von den Figuren aus entworfen. Haltung und Gebärden – Stehen, aufrechtes Sitzen, am Boden Hocken, ruhige Entspannung, Aufstützen, Aufrecken – haben keinen anderen Sinn als das einfache Dasein der Figuren zu möglichst klarem Ausdruck zu bringen.

²⁶ Vgl. Bernhard Degenhart, Marées Zeichnungen. Berlin 1963, S. 24.

In den „Lebensaltern“ war noch ein zusammenhangloses Nebeneinander. Hier ist ein Ineinandergreifen der Formen. Neu ist die Bedeutung der Kurve: wie der Sitzende durch sie zusammengefaßt wird, wie sie von ihm auf den Hockenden übergreift und dann zu dem Stehenden ansteigt. Von einer solchen „Bildfigur“, ²⁷ die alles einzelne bindet, war Marées in den „Lebensaltern“ noch weit entfernt. Durch die übergreifende Kurve, die zugleich den Gegensatz der Menschengestalten zu den Vertikalen der Bäume betont, wandelt sich die Ruhe der Bilderscheinung in heimliches Leben. Auch in der Farbe (den braunen, graugrünen, grauweißen und blauen Tönen) gelingt es Marées, zu stärkerer Vereinheitlichung zu kommen.

VII

In Konrad Fiedlers Nachruf heißt es: „Marées wußte wohl, daß er Besseres und Reiferes leisten könne als die schnell unternommene und gleichsam im Fluge beendete Bilderreihe (der Neapler Fresken); aber er wußte auch, daß er sein Höchstes nur würde leisten können, wenn er vor eine ähnliche Aufgabe gestellt würde. Das Ziel seiner Wünsche war, daß ihm einmal ein sympathischer Raum übertragen werden möchte, den er in voller Freiheit nach seinem eigenen Gutdünken ausschmücken könnte“. ²⁸

Und nun entwirft der Freund die Vision eines vom späten Marées geschmückten Raumes: „Der ihm anvertraute Raum“ – so sagt er – „würde ihm zu dem Schauplatz geworden sein, auf dem er alles, was sein Auge der in ihrer Weite, ihrer Fülle, ihrem Reichtum unfaßbaren Natur an Anregungen, Eindrücken, Einsichten verdankt hatte, zu einem umfassenden, einheitlichen und doch reich gegliederten bildnerischen Ausdruck erhoben haben würde. Wäre es ihm dabei gelungen, seine Bilder bis zu dem Grad überzeugender Lebendigkeit zu bringen, den er immer anstrebte, so

²⁷ Theodor Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts*. Berlin 1929, S. 77.

²⁸ A.a.O. S. 439.

würde der Betrachter einen ebenso bedeutenden als ungewöhnlichen Eindruck erlebt haben. Indem er eingetreten wäre in den bildgeschmückten Raum, würde er, der Wirklichkeit entrückt, die Dinge der Welt wie im Traum wiedererblickt haben. Je mehr er sich aber in den Anblick der ihn umgebenden Gestalten vertieft hätte, desto mehr würde es ihm klar geworden sein, daß er hier nicht vor einer fremden Welt, sondern vor dem offenbar gewordenen Geheimnis der sichtbaren Natur selbst sich befände. Wie unzusammenhängend, verworren, flüchtig hätte ihm nun alles vorkommen müssen, was sein Auge da draußen in dem Reiche der Sichtbarkeit erlebt und erfahren hatte, nun, da ihm klar und bestimmt, übersichtlich und einheitlich, ein Bild entgegengetreten wäre, in dem ein überlegener Geist die in ewiger Flucht begriffenen Erscheinungen sich ihm in gestalteter Form darzustellen und ihm Rede zu stehen gezwungen hätte“.²⁹

Nicht klarer als in diesen Worten kann zum Ausdruck gebracht werden, um was es Marées in seinen monumentalen Spätwerken ging: um das Offenbarwerden des Geheimnisses der sichtbaren Natur, um die Sichtbarmachung der geheimen Gesetze, die den in ewiger Flucht begriffenen Erscheinungen zugrunde liegen.

Einmal noch sollte ihm – und zwar durch Herman Grimm in Berlin – die Aussicht auf einen Monumentalauftrag eröffnet werden. Aber auch diese Aussicht hat sich zerschlagen.³⁰

Marées schuf sich Ersatz in einer dem späten Mittelalter entlehnten Form, dem Dreiflügelbild, das er den Zwecken einer monumentalen Raumdekoration dienstbar zu machen suchte. Dieser Form gehören seine letzten großen Werke an: das Parisurteil, die Hesperiden, die Drei Reiter und die Werbung.

Das Dreiflügelbild gestattete ihm, thematisch und formal die Grenzen des Tafelbildes zu sprengen und eine höhere Bildeinheit zu verwirklichen.

Freilich blieb es Ersatz. Die Wandmalerei alten Stils war die natürliche Dekoration eines Raumes gewesen. Zwischen Funktion des Raumes und Programm des Schmuckes war eine selbst-

²⁹ A.a.O. S. 439 ff.

³⁰ Vgl. Marées' Brief vom 28. April und 10. Mai 1880 an Konrad Fiedler. A.a.O. S. 177 ff.

verständliche Einheit. Das Dekorative – das heißt die Schmuckfunktion – hatte sich dabei gleichsam von selbst verstanden.

Bei Marées war es umgekehrt. Hier ist es der Künstler, der sich eine eigene Welt erschafft. Diese eigene Welt, völlig unabhängig von einem Auftraggeber, drängt über die gegebene Form des Tafelbildes hinaus. Das Tafelbild – soziologisch die Kunstform des beginnenden Individualismus – wird hier von der Ebene des Individualismus wieder in Frage gestellt: darin liegt die geschichtlich paradoxe Situation, die wir in Marées' Wendung zum Dreiflügelbild vor uns haben. An Stelle bloßen Ausschnittes soll wieder ein Ganzes treten, an Stelle zufälliger Beschränkung eine höhere Einheit.

Wie das Tafelbild so blieb aber auch das Dreiflügelbild isoliert – ohne Bezug zu einem bestimmten Raum, dessen es, um seinen Sinn ganz zu erfüllen, notwendig bedurft hätte.

Hier wird die tragische Stellung des Künstlers in seiner Zeit deutlich. Der einzige deutsche Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der in seiner Spätzeit die inneren Bedingungen einer Monumentalkunst erfüllte, blieb von den monumentalen Aufgaben, die die Zeit bereithielt, ausgeschlossen.

Indem Marées die alte Sakralform des Dreiflügelbildes aufgriff (ohne sich aber in irgend einer Weise an die Stoffe der Überlieferung zu binden) führte er seiner Kunst sakrale Kräfte zu. „Die frei gewordene Hülle dient zur Sakralisierung des Profanen.“³¹ Auch hier aber wird das tragische Zeitverhältnis deutlich. Marées' Dreiflügelbilder sind Kultbilder ohne Kult. Sie sind ohne Auftrag – allein aus dem inneren Bedürfnis des Künstlers entstanden und den Zeitgenossen mit Ausnahme weniger Freunde fremd geblieben. Es sind die Werke eines Abseitsstehenden und Einsamen.

Wenn man freilich den heute geschlossenen Münchner Marées-Saal betrat, in dem die Dreiflügelbilder (mit Ausnahme des 1945 in Berlin verbrannten Parisurteils) ihre Aufstellung gefunden hatten, so war es doch, als ob man einen Kultraum beträte: Triumph der absolut gewordenen Kunst.

In der Malerei des Abendlandes hatte Giotto das unmittelbare Ansprechen des Betrachters, wie es das Mittelalter geübt hatte,

³¹ Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*. Heidelberg 1959, S. 5.

überwunden. Seit Giotto gibt es in der abendländischen Malerei eine Bildwelt, die zwar mit dem Betrachter rechnet, aber doch von ihm unabhängig ist. Wo Handlung dargestellt wird, wird sie als kausale, in sich begründete Handlung gegeben.

Wenn auch die sakralen Bedürfnisse der auf Giotto folgenden Jahrhunderte immer wieder das mittelalterliche Verhältnis zum Betrachter haben erneuern wollen, zum Teil auch erneuert haben, so ist doch die Grundlage Giottos nicht wieder preisgegeben worden.

Beim späten Marées dagegen gibt es keine in sich selbst geschlossene kausale Handlung mehr. Der Künstler entwirft – das ist das Neue – eine Bildwelt, die erst im Nachvollzug des Betrachters ihre volle Wirklichkeit gewinnt. Der Betrachter ist es, der sich die Teileinheiten zur Einheit des Bildganzen ergänzen muß. Die Objektivität, die Marées erstrebt, bedarf des betrachtenden Subjekts zu ihrer Verwirklichung. Das Bild der Idealwelt bleibt Bild, ist nur da, insofern es angeschaut wird.

In den „Hesperiden“ steht uns Marées' spätes Bildideal rein vor Augen. Während er in dem „Parisurteil“ noch einen bestimmten antiken Mythos im Sinne hatte (wenn er ihn auch ganz frei variierte und nicht mehr als Erzählung gestaltete), so kann hier nicht einmal davon mehr gesprochen werden. Das antike Motiv der Hesperiden, die die Äpfel der Unsterblichkeit hüten, scheint nur noch Vorwand zu sein. Es ergibt sich keinerlei Handlung oder Bezug, die einem bestimmten antiken Mythos entsprächen. Der Greis rechts ist nicht etwa Atlas, die Jünglinge links sind nicht mit irgendwelchen benennbaren antiken Gestalten zu identifizieren.

Und doch – darin liegt das Geheimnis dieses Werkes – befinden wir uns im Bereich des Mythischen: im Bereich einer Welt, die den uralten Traum eines goldenen Zeitalters in uns wach ruft, Erinnerung und Traum einer Welt, die aber nicht wie von Feuerbach in einer irgendwie historisch bestimmten Vergangenheit gesucht wird, sondern gleichsam hinter den Erscheinungen als eine ewig daseiende, aber unserem Sinn verborgene Welt vom Künstler ins Licht gehoben wird.

In den schlanken Gestalten der Mitte ist alles beschwingte Bewegung geworden. Die Symmetrie – im Parisurteil noch gewahrt –

scheint aufgehoben zu sein, stellt sich aber im Ganzen doch wieder her. Die linke Gestalt steht in reiner Vorderansicht. Ihre Rechte in die Seite gestützt, die Linke lose auf den Baumstumpf gelehnt, ist sie gleichsam nach beiden Seiten hin offen. Die Bildbewegung, die in ihr aufsteigt, schwingt weiter: links zum Flügel, rechts zu den beiden Gestalten zu ihrer Seite. Diese sind als Gruppe gefaßt: die linke in Schreitbewegung, wobei Schrittstellung und Armbewegung korrespondieren, die rechte stehend, aber so, daß sie erst in der Schreitenden zu voller Wirkung gelangt.

Der Ausdruck scheint aus großer Tiefe zu kommen. Kein Gedanke, daß es sich hier um individuelle Wesen mit bestimmten Namen handeln könnte.

Hinter den Gestalten schlanke Baumstämme, vom oberen Bildrand überschritten, deren Vertikalen für die schmiegsamen Gestalten nach der Tiefe zu den durchlässigen Flächengrund bilden und in ihren Abständen auf die Gestalten genau abgestimmt worden sind.

Linke und rechte Tafel sind auf die Mitte bezogen. Links klingen organische Bewegung und Bildbewegung besonders schön zusammen. Der aufrechtstehende Jüngling nimmt die Bewegung der Mitte auf, der sich nach vorn Beugende lenkt mit seiner Gegenbewegung den Blick zur Mitte zurück. Marées knüpft in diesem Flügel unmittelbar an die „Lebensalter“ an, aber es ist deutlich, wie er bestrebt ist, das Lehrhafte des früheren Bildes zu überwinden. Die aufrechte Gestalt ist in den Halbschatten gerückt.

Auch im rechten Flügel wird die von der Mitte ausstrahlende Bewegung gleichsam aufgefangen und leise zurückgelenkt.

Im Fries Putten um einen Brunnen. Der Brunnen ruft – ob bewußt oder unbewußt – die Erinnerung an die alte Vorstellung des Lebensbrunnens wach.

Die Farben haben die gleiche Unwirklichkeit wie die überlängten Gestalten zwischen den schlanken Bäumen. Nichts von natürlicher Atmosphäre. Licht und Schatten dienen der plastischen Modellierung. Hinter den dunklen Stämmen wirkt der violette Himmel fast wie Goldgrund. Davor das „perlmutterhafte Inkarnat“ der Frauen, die von Gold bis Rotbraun spielenden Haare und das Orange der Früchte.

So hoch das Werk steht (sowohl innerhalb von Marées' Kunst wie innerhalb der deutschen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), so darf doch aber die Problematik nicht übersehen werden, die für alle Spätwerke des Künstlers gilt.

Marées' Bildwelt ist nicht mehr wie die Bildwelt der großen Kunst früherer Jahrhunderte natürlicher Ausdruck sondern Ergebnis angestrengtester Bemühungen. An Stelle gewachsenen Stils steht künstliche Stilisierung. Das Künstliche, ja, Gekünstelte wird um so schmerzlicher fühlbar, als es Marées selbst gerade darauf ankam, seine Gestalten so natürlich wie möglich zu bilden: natürlich nicht im Sinn des Zufalls sondern der Notwendigkeit. Den reinen Naturlaut hat er aber nicht mehr treffen können. Die Bewegungen seiner Figuren behalten, trotz allem, was über ihre Notwendigkeit und ihre Bedeutung für die Rhythmik des Ganzen gesagt werden kann und gesagt werden muß, doch etwas, das nach Absicht und rationaler Überlegung aussieht. Der rechte Flügel ist am freiesten davon. Aber im Mittelbild, dem unsere ganze Bewunderung gehört (Wölfflin sagt, die Komposition atmet Notwendigkeit³²) wird man den Eindruck des Posierten nicht ganz los. Am stärksten ist er links.

Marées' nächstes Dreiflügelbild sind die „Drei Reiter“ (München, Staatsgalerie): In der Mitte Hubertus vor dem Hirschkniend, der mit dem Kruzifix zwischen dem Geweih dem heiligen Jäger entgegengetreten ist. Links der heilige Martin mit dem Bettler seinen Mantel teilend, rechts der heilige Georg als Drachentöter.

Das Pferd stand Marées seit seiner Lehrzeit nahe. So mußte es ihn reizen, hier nun Mann und Roß, mythisch überhöht, zu einem Dreiflügelbild zu vereinen.

Marées schreitet mit diesem Werk von der Existenzgebärde zur Ausdrucksgebärde fort. D. h. er gibt nicht mehr Gebärden, die als einfache Lebensäußerungen aus der Struktur des menschlichen Körpers zu verstehen sind, sondern inhaltlich bestimmte, freilich allgemein gültige Ausdrucksgebärden: ehrfürchtiges Knien, hilfreiches Ausbreiten der Arme, Kampfgebärde. Insofern auch sie als notwendige Gebärden verstanden werden müssen, und alles Novellistisch-Erzählerische streng gemieden wird,

³² A. a. O. S. 81.

wächst ihnen der gleiche Symbolcharakter wie den Existenzgebärden zu. Es mag erstaunen, aber man muß es aussprechen, daß Marées' heiliger Martin in der reichen Martinsikonographie der abendländischen Kunst einen hervorragenden Platz einnimmt. Nie sonst ist der körperliche Vorgang so ins Geistig-Seelische transponiert worden – fern aller bloßen Handlung. Ähnliches gilt für Hubertus und Georg. Marées, dem an einer Wiederbelebung der christlichen Sakralkunst nicht das geringste gelegen war, stößt hier dennoch in ihren Bereich vor. Nichts kann die Bedeutung und den Tiefgang seiner Kunst in helleres Licht setzen.

Marées scheut sich hier so wenig wie in seinen anderen Spätwerken, der Bildnotwendigkeit die natürliche Richtigkeit aufzuopfern. Der Schimmel des Hubertus hat überlange Beine – aber es wird sofort deutlich, daß diese Pferdebeine innerhalb des Bildorganismus mit den schlanken Stämmen der Birken zusammen gesehen werden sollen (auch von der Farbe her – dem gelblichen Weiß – wird das erkennbar). Daß Natürlichkeit und Bildnotwendigkeit so sehr auseinandertreten, ist freilich in der nachmittelalterlichen Kunst etwas Neues, das erst der Moderne wieder zur Selbstverständlichkeit werden sollte.

Das letzte der Dreiflügelbilder ist die „Werbung“ (München, Staatsgalerie). Mitte: Hochzeit. Links: Liebespaar. Rechts: Jüngling am Wasser. Hier nun ein neuer Schritt – Gewandfiguren. Konrad Fiedler sagt in seinem Nachruf: „Nicht ohne Rührung kann man vor dem letzten Entwurf stehen, der ihn beschäftigt hat. Vor einer Säulenhalle bewegen sich in anmutigen Stellungen männliche und weibliche Gestalten, nach der Mitte zu ein Jüngling in werbender Bewegung sich einer jungen Frau nähernd, ein Bild zartgestimmten erwartungsvollen Daseins; auf den Stufen, die zum Eingang der Halle emporführen, eine männliche Figur, in ihrer Bildung entfernt an den Künstler erinnernd, mit einladender Gebärde die Außenstehenden zum Eintritt auffordernd. Eine herrliche Vorbereitung für das, was der Künstler dem schauenden Sinn würdiger Menschen zu bieten gedachte“.³³

Wiederum müssen die drei Bilder zusammen gesehen werden. Die Mitte zeigt das Geschehen (wenn man überhaupt von Ge-

³³ A. a. O. S. 440 ff.

schehen sprechen darf) auf seinem Höhepunkt. Auch von der Farbe her wird das deutlich. Die in den Flügeln verhaltenen Farben gewinnen im Mittelbild die stärkste Leuchtkraft. Rechts ein Jüngling einsam, träumend, seinem Spiegelbild im Wasser nachsinnend, das uralte mystische Narzißmotiv, das hier als erstes Ahnen der Liebe verstanden werden muß. Links das Liebespaar noch in zarter Zurückhaltung, der Jüngling fast werbend.

Das Mittelbild stellt die Hochzeit dar. Das Paar, wieder getrennt, wird nun einander zugeführt: rechts die Jungfrau, von einer Gespielin begleitet, links der Jüngling mit einem Freund.

Das Thema der Liebe gehört durchaus in den Themenkreis der Marésschen Kunst und zwar in vielfacher Spiegelung: die Freundinnen der Neapler Fresken, zahlreiche Zeichnungen verschiedener Thematik. Nunmehr gab er ihm die zarteste Form. Keine Handlung, nichts, was sich literarisch ausdeuten ließe (obwohl, wie wir wissen, eine motivische Anregung aus Shakespeares „Timon von Athen“ zugrunde liegt). Gestalten, nicht individuell sondern stellvertretend für Allgemeines, aus allem Täglichen, Alltäglichen weit hinausgerückt, Haltungen und Gebärden: Stehen, Sitzen, Stützen, zartes Sich Anschmiegen, wiederum nicht nur als Existenz- sondern als Ausdrucksgebärden so einfach wie möglich und doch so, daß sich in ihnen etwas Urmenschliches auszudrücken scheint.

Aus dem Ganzen tönt eine Melodie, die in den Flügeln anklingt und sich in der Mitte zu festlichem Hymnus steigert. Der Betrachter wird nicht angesprochen, aber doch einbezogen: erst in seinem Nachvollzug scheint sich das Bild zu vollenden.

Als sich Marées in seinen letzten Lebensjahren die Möglichkeit zu bieten schien, seine großen Werke zusammenhängend auszustellen, da entwarf er zum Schmuck des Saales einen Fries, dessen Ausführung er Touaillon und Volkmann anvertrauen wollte. Dieser Fries ist aber niemals zustande gekommen.

Zu den Entwürfen dieses Frieses gehören die Rötélblätter antiker Rennwagen. In ihnen strömen des Künstlers Kräfte (wie nur selten in seinen Gemälden) frei und ungebunden aus: wie die Formen in den Grund eingebettet bleiben, wie sie sich vor unseren Augen aus dem Ungestalteten zur Gestalt zusammenschließen, wie sich aber in der Gestalt das volle Leben erhält.

Das Thema des Wagenrennens ist für Marées ohne jeden Wirklichkeitsbezug. Um so eher sind wir berechtigt, auch hier den Symbolcharakter zu betonen, der dem Thema seit der Antike innewohnt, und der, einer Vision gleich, hier wieder aufzuleuchten scheint.

Pindar preist in seiner 8. Nemeischen Ode die Meisterschaft unter dem Bilde des Rosselenkers. Auf diese Ode spielt Goethe in seinem berühmten Brief vom 10. Juli 1772 an Herder an: „Über den Worten ἐπικρατεῖν δύνασθαι (sich beherrschen können) ist mir's aufgegangen. Wenn Du kühn im Wagen stehst und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Kraft lenkst: . . . bis alle 16 Füße in einem Takt ans Ziel tragen, das ist Meisterschaft, ἐπικρατεῖν, Virtuosität“.³⁴

Platon vergleicht im Phaidros die Anstrengungen der Seele, eine Sphäre zu erreichen, in der sie an der majestätischen Bewegung der Gestirne teil hat, mit dem Wettkampf der Wagenlenker. Auch Horaz (Carmina I) spricht von der Gottähnlichkeit jener, die in einem Wagenrennen siegreich waren. Von dort ist das Motiv in die Grabplastik eingegangen.³⁵

Die nicht zu zügelnden Rosse als Emblem der Verwegenheit begegnen bei Alciati,³⁶ und noch einmal kann an Goethe erinnert werden: an die Worte Egmonts, mit denen „Dichtung und Wahrheit“ schließen: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts als –, – mutig gefaßt, die Zügel festzuhalten und bald rechts –, – bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder abzulenken. Wohin geht es, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam“.³⁷ So stoßen wir – ob bewußt, ob unbewußt – auch mit diesen Zeichnungen in den Themenbereich geheimer uralter und doch ganz neu empfundener Symbolik hinein.

³⁴ Johann Wolfgang Goethe, Briefe der Jahre 1764–1786. Artemisausgabe XVIII, Zürich 1951, S. 173 ff.

³⁵ Vgl. hierzu F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Paris 1942 und vor allem Erwin Panofsky, *Grabplastik*. Köln 1964, S. 26.

³⁶ Alciati, *Omnia Emblemata*. Lyon 1580, S. 67.

³⁷ Goethes Werke, Hamburger Ausgabe X, S. 187.

Als Marées fünfzigjährig 1887 in Rom starb, stand auf seiner Staffelei der „Ganymed“ (München, Staatsgalerie). Wir wissen nicht, wie Marées auf dieses Thema gekommen ist, vielleicht im Zusammenhang mit einer Bronzefigur seines Schülers Arthur Volkmann, die dieser nach Marées' Tod für Konrad Fiedler ausführte und für die Marées mehrere Zeichnungen angefertigt hat.³⁸

Das Thema der Entführung des Götterliebings durch den Adler muß ihm aber aus Dichtung und bildender Kunst geläufig gewesen sein.

Der Ganymed-Mythos ist schon in der Antike allegorisch ausgelegt worden.³⁹ Durch seinen Symbolgehalt ist er bis in die neue Zeit lebendig geblieben. Aus der Dichtung genügt es allein an Goethes Verse aus dem Frühjahr 1774 zu erinnern:

Umfangend umfängen!
Aufwärts
An Deinem Busen
Alliebender Vater!⁴⁰

Hier zum ersten Male ist an die Stelle bestimmter Allegorik das allgemeine Symbol himmlischer Sehnsucht getreten. Damit war dem Thema eine ganz neue Wirkungsmöglichkeit gegeben. Es ist schwer vorstellbar, daß Marées' Bild ohne Kenntnis der Goetheschen Verse gedacht werden könnte.

Als Bildquelle muß auf Correggios Wiener Bild hingewiesen werden: allein der Hund auf beiden Entwürfen (Meier-Graefe 144/5) ist ein Beweis dafür, daß eine wirkliche Beziehung vorliegt.

Diese Beziehung ist von Anfang an da. Aber Marées hat nicht die Absicht, Correggio zu folgen. Sein Wunsch geht vielmehr von Anfang an dahin, Adler und Jüngling enger zu verbinden, als das bei seinem Vorbild der Fall ist.

Im Gemälde entschließt er sich, das Armmotiv von Correggio zu übernehmen. Nun aber geht er weit über das Vorbild hinaus. Bei Correggio nichts als ein Liebesabenteuer des Zeus. Marées dagegen gelingt es, das Thema ins Mystische zu vertiefen. Sein „Ganymed“ ist eine der schönsten und tiefsinnigsten Ausdeutun-

³⁸ Meier-Graefe, Nr. 944 und 960 ff.

³⁹ Vgl. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*. New York 1939, S. 213 ff.

⁴⁰ Goethes Werke, Hamburger Ausgabe I, S. 47.

gen des Ganymed-Mythos: der Jüngling als Gleichnis mystischer Hingabe, der Adler ein einziges Aufwärts. Unten versinkt die Landschaft. Der Hund (im Gegensatz zu Correggio nunmehr umgewendet) wie ein fernes Schemen.

Formal stößt Marées hier noch einmal in einen neuen Bereich vor: große, schwingende Kurven, zum erstenmal das Oval, aber nicht als Bildformat sondern als innere Form, vom Rahmen oben und unten überschritten, bedingt durch die schwingenden Kurven von Jüngling und Adler. Die Formen so, daß sie aller Naturwirklichkeit weit entrückt zu sein scheinen und doch vollkommen natürlich wirken. Wieder ist die Existenzgebärde zur Ausdrucksgebärde geworden.

VIII

Aus Marées' Werk wird überall deutlich, daß die Erscheinungswelt (die sichtbare Welt) sein höchstes Interesse hatte, und daß sie es war, die sein Schöpfungstum hervorrief und beflügelte. Was er in seiner Kunst wollte, war (nach Fiedlers Wort) „sichtbares Sein zu immer bestimmterem und reicherem Ausdruck zu entwickeln“.⁴¹

Man ist vor Marées' Werken versucht, an Goethes berühmtes Wort zu denken: „Man suche ja nichts hinter den Phänomenen, sie selbst sind die Lehre“.⁴²

Je mehr es Marées gelang, diesem Ziel nahe zu kommen, um so natürlicher und gleichsam wie von selbst wuchsen seiner Kunst wieder mythische Themen und Vorstellungen zu. Marées ging nicht (wie Feuerbach) von ihnen aus, aber er fand zu ihnen zurück, und sie verwandelten sich unter seinen Händen zu etwas bisher nicht Dagewesenem. Sein Interesse haftete (wie wir gesehen haben) nicht am Gegenständlichen sondern am Symbolischen der Mythen. Seine Bilder haben niemals das Packende unmittelbarer Schilderung. Der Künstler scheint vielmehr die mythischen Stoffe nur wie von fern zu berühren und anklingen zu lassen. Niemals

⁴¹ A. a. O. S. 390.

⁴² Maximen und Reflexionen, Goethes Werke, Hamburger Ausgabe XII, Nr. 488.

sind sie volle Wirklichkeit. Eher könnte man (obwohl sich Marées um strengste objektive Gesetzlichkeit und Wahrheit mühte) von einem Traumreich sprechen. Immer scheint uns der Traum verlorener Urzeit anzuwehen.

Marées lehnte es ab, sich seinen Weg durch Nachfolge bereits geprägter Kunst abzukürzen. Er ging nicht (wie Feuerbach) den bequemen Weg des Klassizismus sondern den steilen Weg der Klassik. Wenn sein Werk im ganzen nicht das glückliche Siegel klassischer Vollendung trägt, so deswegen, weil das Ziel der Klassik für den Künstler des 19. Jahrhunderts nicht mehr erreichbar war.

Marées' Kunst stößt durch die Beharrlichkeit, mit der sie den Weg der Überlieferung verläßt und durch die Konsequenz ihres Strebens nach Realisierung eigengesetzlicher Bildnotwendigkeit stärker als die Kunst eines seiner deutschen Zeitgenossen in die Kunst unseres Jahrhunderts vor (in dieser Konsequenz des Strebens nach Realisierung eigengesetzlicher Bildnotwendigkeit steht sie der Kunst Cézannes nah⁴³). Dennoch weist sie zugleich janusartig in die Vergangenheit zurück.

Was Marées vor Augen stand, und was er in sein Werk zu bannen suchte, war das Bild einer ursprünglich heilen Welt, in dem die Kräfte des Daseins zu reinem Ausdruck kommen.

Wo aber findet sich in unserer Gegenwart Vergleichbares? Unsere Kunst spiegelt einerseits Bilder einer brüchigen, zerbrochenen, dämonisch verdunkelten oder verzerrten Welt, Bilder getriebenen oder geworfenen Daseins. Wo sie andererseits ideale (gelegentlich sogar arkadische) Vorstellungen zu verwirklichen strebt, verläßt sie gern den Bereich der Natur, der für Marées der Quell seiner Kunst war. Das Sichtbare (im Sinne Goethes und Fiedlers) ist für sie kein darstellerischer Wert mehr.

Mag es der Kunst der Gegenwart gelungen sein, den Kreis der Invisibilia wieder stärker in ihren Bereich einzubeziehen, so ist hier doch ein Weg beschritten worden, der in keiner Weise als Fortsetzung von Marées verstanden werden kann.

⁴³ Vgl. Oskar Hagen, Marées und Cézanne. In: *Ganymed* I 1919. Alfred Neumeyer, Paul Cézanne, Die Badenden. Stuttgart 1959 und Hans Fegers, Hans von Marées und Paul Cézanne. Das Werk des Künstlers. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag, 1960, S. 325 ff.

Zu Marées' Bild einer ursprünglich heilen Welt gehört das Humane als Bejahung der Gottnatur des Menschen. Aus seiner Kunst weht uns überall der Hauch eben dieses Humanen an.

Auch dieses Wertes wollen wir uns bewußt bleiben, wenn wir an Marées und sein Werk denken.

„Es ist etwas in mir“ – so schreibt er am 24. Dezember 1881 an Konrad Fiedler – «was mich immer und immer wieder über jeden traurigen Zustand erhebt. Und dieses Etwas ist nichts anderes als meine unmittelbare Beziehung zum Reiche der Erscheinung, wenn auch nicht ein Verstehen so doch ein fortwährendes Fühlen und Ahnen des Göttlichen, oder, wie man es nennen will, in der Schöpfung. Darum kann ich auch, und wenn die ganze Welt den Kopf dazu schüttelt, still und geduldig meinen Weg gehen und es dünkt mich wohl der Mühe wert zu sein, daß auch einmal Einer sein ganzes volles Dasein diesem Nachgehen hingebe.“⁴⁴

LITERATUR

Julius Meier-Graefe, Hans von Marées. Sein Leben und Werk. 3 Bände. München 1910.

Oskar Schürer, Der Bildraum in den späten Werken des Hans von Marées. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Band 38, 1934.

Alfred Neumeyer, Hans von Marées and the classical doctrine in the 19th century. The Art Bulletin, Band XX, 1938.

Max Imdahl, Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne in:

Literatur und Gesellschaft, Festschrift für Benno von Wiese, Bonn 1963.

⁴⁴ Brief an Konrad Fiedler vom 24. Dezember 1881. Briefe a. a. O. S. 199.

