

Hans von Marées: Der Maler als Modell. Werk und Wirkung zwischen Moltke und Duchamp

Gerd Blum

Hans von Marées, 1837 in der preußischen Rheinprovinz geboren, hat – wie die befreundeten Deutsch-Römer Arnold Böcklin und Anselm Feuerbach – einen großen Teil seines Werkes in Italien geschaffen. 1887 stirbt er, nahezu unbekannt, in Rom. Seine größte öffentliche Resonanz erfährt der zu Lebzeiten nur einem engen Kreis von Künstlern und Kennern bekannte Maler in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg: Seine Bilder und Briefe entfalten für kurze Zeit eine breite Wirkung, die zur politischen Vereinnahmung als »Moltke der deutschen Form«¹ und zur Militarisierung seiner Motive im »Neuidealismus« eines Fritz Boehle führt, aber auch auf Franz Marc und August Macke, auf den frühen Max Beckmann und den *Blauen Reiter* ausstrahlt. Eine Marées-Retrospektive wird 1909 im Pariser Salon d'Automne ausgerichtet und gibt Anlass zur doppelbödigen Fortschreibung Maréesscher Motive bei Marcel Duchamp.

Et in arcadia – ego

In den diesjährigen Ausstellungen zu Marées in Berlin und Wuppertal lässt sich ein zentrales Sujet von Marées' autobiographischer Malerei verfolgen: Die Selbstdarstellung in Ganzfigur innerhalb »arkadischer« und zunehmend antikisch aufgefasster, mehrfiguriger Szenen. Marées zeigt sein Autorenporträt in wechselnden Haltungen und Handlungen innerhalb autobiographischer Konstellationen, die er zunehmend zu »verallgemeinern« sucht. Er nähert seine ganzfigurigen Selbstporträts dabei Idealbildern des Künstlers an. So stilisiert er sich – in den *Lebensaltern*, den *Drei Jünglingen unter Orangenbäumen* in München und in der linken Seitentafel des *Hesperiden-triptychons* – zu einem neuen Adam und in einer ganzen Reihe von Gemälden zum Krieger und Kämpfer für die Kunst.

In den sechziger Jahren entstehen frühe autobiographische Rollenporträts: das »Selbstbildnis als Raphael« im Zentrum der *Römischen Landschaft I* und – als pagan-bukolisches Gegenbild dieses nazarenisch inspirierten Kunstpriesters – die Selbstdarstellung als nackter Hirte innerhalb des wenig bekannten Bildes *Schäferszene*, die Manets Skandalbild *Déjeuner sur l'herbe* variiert, in dem Zeitgenossen (wie Cézannes Variationen belegen) eine Selbstdarstellung von Manet erkannten.

Von der Akademie zur Autobiographie

Nach seiner Berliner Akademieausbildung erlebt Marées eine schwierige Zeit als freischaffender Künstler in München, bis er schließlich als Kopist des Grafen Schack nach Italien geht. Dort lernt er den Kunsttheoretiker Konrad Fiedler und den jungen Bildhauer Adolf Hildebrand kennen, mit denen ihn bald eine enge Freundschaft verbindet. Fiedler wird Marées bis zu seinem Tod mit einer ansehnlichen Pension unterstützen, da der Maler nach seiner Tätigkeit für Schack, ab 1869, nur ein einziges Gemälde verkaufen wird. Die einzige Einzelausstellung zu Lebzeiten, auf die Marées jahrelang hinarbeitete, bei Gurlitt in Berlin (1885), wird ein legendärer Misserfolg.

Nur im Sommer 1873, als Marées, unterstützt von Hildebrand, innerhalb von wenigen Monaten die Fresken in der Bibliothek der neugegründeten Zoologischen Station in Neapel malt, ist von

¹ Georg Fuchs: *Deutsche Form: Betrachtungen über die Berliner Jahrhundertausstellung und die Münchner Retrospektive*, München/Leipzig 1907, 2. Aufl., S. 231.



Giorgione, *La tempesta (Das Gewitter)*, 1507, Venedig, Gallerie dell' Accademia

2 »Dein letzter Brief hat mich recht erfreut, indem ich daraus ersehe, dass Du bei der Stange bleibst; lasse Dich nur nicht irre machen.« Marées an Hildebrand, Juni 1872; Meier-Graefe III, S. 61. Ähnlich in einem Brief an den Bruder Georg, Oktober 1879: »Die Hauptsache aber bleibt, dass ich nur selber immer bei der Stange bleibe, unbekümmert um Lob und Tadel anstrebe, selber ein Beispiel zu werden [...]«. Meier-Graefe III, S. 192. Und am 18. Juli 1871 schreibt er an Fiedler: »Ich werde das [Ziel meiner Arbeit, G.B.] erreichen, aber ich darf nicht von der Stange lassen und muss mein Terrain Schritt vor Schritt sichern.« Meier-Graefe III, S. 49 [Hervorhebungen von G.B.].

3 Meier-Graefe II, S. 110.

4 Gerlach-Laxner 1980, S. 100.

5 Jacob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, in: Jacob Burckhardt: Gesammelte Werke, Bde. 9 u. 10, Basel 1957 [Nachdruck der ersten Auflage von 1855], S. 314 f.

6 Meier-Graefe II, S. 110.

7 Gerlach-Laxner 1980, S. 103 f.

8 H. Reinhart: Castelfranco und einige weniger bekannte Bilder Giorgione's, in: Zeitschrift für bildende Kunst I (1866), S. 251. – Vgl. auch: »The picture represents Giorgione himself in a dress somewhat brigand-like, looking on his wife and child, dressed in – nothing at all.« Christmas 1851, zit. nach Jaynie Anderson: Bryon's Tempesta, in: The Burlington Magazine 136 (1994), S. 316.

9 Reinhart 1866, wie Anm. 8, S. 252.

10 Joseph Archer Crowe/Giovanni Battista Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan, Bd. IV, Leipzig 1876, S. 175. – »Ein Titel [La Famiglia di Giorgione, G.B.], den – wie Calvesi gezeigt hat – das Bild fast durch Zufall erhielt, zog so eine genaue Identifikation nach sich: Giorgione, seine Frau, ihr gemeinsames Kind, vom fernen Blitz bedroht.« Salvatore Settis: Giorgiones »Gewitter«, Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance. Aus dem Italienischen von Maja Pflug, Berlin 1982, S. 56.

Glück und Gelingen die Rede. Aus dieser Zeit sind Ölskizzen des gewöhnlich so langsam und zäh »zermalenden« Malers zu sehen – Szenen des Lebens am Golf von Neapel, in die Marées sein Selbstporträt sowie das Porträt Hildebrands und anderer Freunde eingefügt hat.

Aus dem Fresko des Orangerhaines entwickeln sich die *Hesperidenbilder* – Konstellationen antiker Akte in südlicher Landschaft. Das *Orangenbild* (Kat. 38), das Marées im Jahr 1879 seinem Freund Konrad Fiedler nachträglich zur Hochzeit schenkte und das Arnold Böcklin und Hildebrand begeisterte, zeigt links Hildebrand und seine künftige Frau Irene Koppel, rechts – wie Christian Lenz gezeigt hat – eine Selbstdarstellung als Orangenpflücker, der die Früchte der Kunst begehrt und erlangt. In Haltung und Kontur dieser Figur folgt Marées einer Skulptur des Freundes Hildebrand, schlüpft gewissermaßen in die Haut von dessen erstem *Adam*, wie Sigrid Esche-Braunfels erkannte.

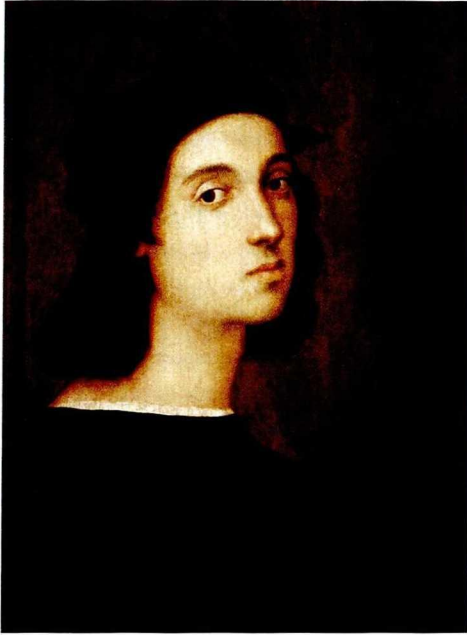
Vom Kunst-Priester zum Künstler-Krieger: Bildnisse des Künstlers als junger Mann

Es ist für Marées' Bildwelt charakteristisch, dass er sprachliche Metaphern und Vergleiche seiner Briefe in erstaunlich direkter, gewissermaßen wörtlicher Weise in seinen Bildfindungen umsetzt. Auch die gebräuchliche Redewendung des »bei der Stange Bleibens«, die Marées in Briefen verwendet, in denen er die Beharrlichkeit hervorhebt, mit der er an seinen künstlerischen Idealen festhält, und in denen er diese Eigenschaft von Hildebrand fordert,² übersetzt er in ein bildliches Äquivalent: Den »Stabträger«.

Erstmals verkörpert die zentrale Figur der *Römischen Landschaft I* (Kat. 8) durch ihre Abwendung von der benachbarten Frauengestalt und durch das demonstrative Festhalten des Stabes das konsequente »Festhalten« von Marées an seinen künstlerischen Vorhaben (»bei der Stange bleiben«). Schon Meier-Graefe hat darauf hingewiesen, dass der blonde Mandolinspieler, der im Vordergrund der *Römischen Landschaft I* dargestellt ist, die »Züge Hildebrands«³ trägt. Das Gemälde variiert die Gesamtdisposition und die Figurenanordnung eines berühmten, heute unter dem Titel *La Tempesta* bekannten Gemäldes Giorgiones.⁴ *Das Gewitter* (Abb.) galt in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts als eines der Hauptwerke des Venezianers.⁵ Marées, der die *Römische Landschaft I* im Juni 1868 fertigstellte,⁶ sah die *Tempesta* wahrscheinlich während seines ersten venezianischen Aufenthaltes 1865.⁷ Ähnlich wie ihr venezianisches Vorbild zeigt die *Römische Landschaft I* im unmittelbaren Vordergrund einen jungen Mann und eine junge Frau, die sich jeweils am seitlichen Bildrand befinden und durch einen breiten Zwischenraum voneinander getrennt sind. Den Großteil der Bildfläche nimmt auf beiden Gemälden die Landschaft ein, die jeweils in hohem Maße vertikal und horizontal gegliedert ist. Die Frau stillt bei Giorgione ein Kind, während bei Marées zwei ältere Kinder in ihrer Nähe sind. Auf beiden Gemälden ist eine »kontemplative« männliche Gestalt auf eine weibliche Figur ausgerichtet.

Ein »gemaltes Bekenntnis«

Reinhart ist sich in der *Zeitschrift für bildende Kunst* (1866) sicher, dass der »Jüngling« des *Gewitters* Giorgione selbst darstelle.⁸ Die weibliche Figur zeigt nach Reinhart »wahrscheinlich seine Geliebte«.⁹ Man interpretierte die *Familie Giorgiones* (wie Giorgiones *Gewitter* damals genannt wurde) als ein »gemaltes Bekenntnis des Künstlers«.¹⁰ Die *Famiglia di Giorgione* zeigt demnach ein Porträt ihres Urhebers. Ähnlich stellt auch Marées im Vordergrund seiner *Römischen Landschaft I* ein Künstlerbildnis in Ganzfigur dar: das Porträt Hildebrands. Wie nach einer Reihe von Deutungen der *Famiglia di Giorgione* aus der Zeit der *Römischen Landschaft I*, so stellt auch letztere das Verhältnis eines Künstlers zu einer Frau, zu erotischer Liebe und Familie dar.



Raffael, *Selbstbildnis*, um 1506, Florenz, Galleria degli Uffizi



Hans von Marées, *Römische Landschaft I* (Ausschnitt), 1868, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek

Und es besteht eine weitere inhaltliche Übereinstimmung zur *Famiglia di Giorgione* mit ihrer vermeintlichen Selbstdarstellung Giorgiones: Marées hat sich in der schwarz gekleideten männlichen Figur des Mittelgrundes selbst dargestellt. Dieses verschlüsselte Selbstporträt ist zwar in wesentlich kleinerem Maßstab als die vorderen Figuren gehalten, befindet sich aber im wörtlichen Sinne im Zentrum des Bildes – im Schnittpunkt von Mittelsenkrechter und Mittelwaagerechter. Die Kleidung des Mannes verweist zusammen mit der Kopfwendung, dem intensiven Blick, der Kappe sowie der Frisur (Abb.) auf eines der berühmtesten Selbstporträts der Renaissance – auf Raphaels *Selbstbildnis* in den Uffizien (Abb.). Mit diesem Porträt stimmt auch das Detail des am Hals über dem schwarzen Gewand sichtbaren weißen Hemdstreifens überein.

Selbstporträts als Stabträger

Der »Stab«, den die Figur ostentativ präsentiert, wird auch durch seine kompositorische Funktion – er teilt das Bild in einen helleren und einen dunkleren Bereich – bedeutungsvoll hervorgehoben. Er spielt auf die vermeintliche Selbstdarstellung Giorgiones im »Soldaten« der *Tempesta* an. Marées wird sich auch später in einer Reihe von Bildern als Stabträger darstellen: Sowohl die *Drei Männer*¹¹ (Kat. 35) als auch der *Mann mit der Standarte* (Abb. S. 22) zeigen Stabträger, die zweifelsfrei als Selbstdarstellungen zu identifizieren sind.¹² In diesen Bildfindungen konkretisiert sich die Bedeutung des Stabes innerhalb von Marées' privater Ikonographie zu einem Symbol der »Beharrlichkeit« der eigenen Künstlerexistenz, die er in Briefen als ein »bei der Stange bleiben« umschreibt. Marées hat sich in der *Römischen Landschaft I* als einsamen und von der erotischen Liebe zu einer Frau abgewandten Künstler dargestellt. Gleichzeitig thematisiert er sein Verhältnis zu Hildebrand. Mit seinem starren, durch die Uferlinie formal akzentuierten Blick auf den jüngerlinghaften Freund mit dessen androgynen Gesichtszügen drückt er ein Begehren aus, das aus einer unüberbrückbaren Distanz auf Hildebrand gerichtet ist. Er präsentiert ihm mit auffordernder Gebärde den im Kontext von Selbstdarstellungen noch häufiger anzutreffenden Stab als Symbol des eigenen Künstlertums.

Vom Stab zur Standarte

In späteren Selbstdarstellungen schließlich transformiert Marées den Stab in semantisch eindeutigere Gegenstände: eine Fahne oder eine Lanze, wie sie auf einigen Zeichnungen dargestellt werden. Die Selbstdarstellung in Ganzfigur, die Marées 1880 im Atelier von Hermann Prell gemalt hat, stützt sich auf eine um einen Stab eingerollte Fahne. Ettlinger hat diese in Meier-Graefes Werkkatalog als »Mann mit der Standarte« benannte Figur, unter Berufung auf eine Briefstelle, die in diesem Akt »wörtlich« übersetzt wird, als Selbstdarstellung von Marées deuten können: »Meinem Lebensprogramm werde ich treu bleiben und wenn ich auch, wie die Leute es nennen, darüber zu Grunde gehen sollte, so geschieht es mit der Fahne im Arm«.¹³

Hildebrand am Scheidewege

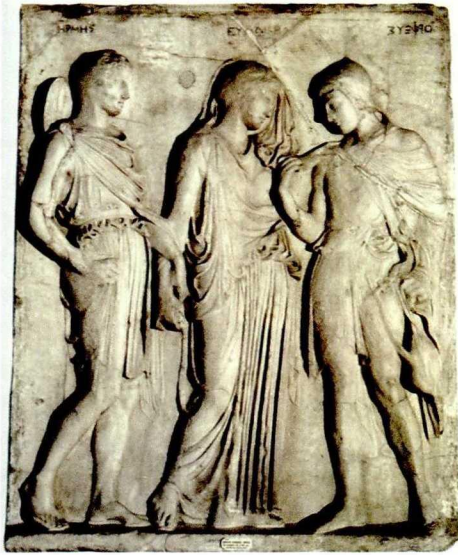
Das Wuppertaler Gemälde *Drei Männer* (Kat. 35) und die zugehörigen Vorzeichnungen (Kat. 49) sind unmittelbar nach einem Konflikt der Jahre 1874/75 entstanden, der das letzte Lebensjahrzehnt von Marées entscheidend prägen sollte: die Auseinandersetzungen mit seinem engsten Freund Adolf Hildebrand um dessen spätere Frau Irene Koppel, mit der ihn selbst eine Liebesbeziehung verbunden hatte. Es war 1875 zum endgültigen Bruch mit dem zukünftigen Ehepaar Hildebrand gekommen – ein doppeltes Trennungs-Trauma, das Marées immer und immer wieder bildnerisch bearbeitet hat. Analog zur *Römischen Landschaft I* und zum *Mann mit der Standarte* kann der Umstand, dass die linke Figur der *Drei Männer* ihren Stab fest umschlossen hält, als bildliches

¹¹ Blum 2005, VI.2.

¹² Blum 2005, III.3. und VI.2.1.

¹³ Marées an Fiedler, 23. Dezember 1877; Meier-Graefe III, S. 169. – Mit der auch in Fiedlers und Hildebrands Briefen häufig anzutreffenden Metapher des »Kampfes« charakterisiert Marées seine Tätigkeit häufig. So schreibt er an Fiedler bereits am 14. Juni 1870: »Vor Allem befinde ich mich ja in einem fortwährenden Kampf auf Leben und Tod, den ich auskämpfen will, muss und wahrscheinlich auch kann.« Meier-Graefe III, S. 34.

¹⁴ Blum 2005, VI.2.2.



Relief mit Hermes, Eurydike und Orpheus, römische Marmor-
kopie nach einem attischen Relief des 5. Jahrhunderts v. Chr.,
Neapel, Museo Archeologico Nazionale

15 Marées an Artur Volkman am 7. Dezember 1881; Meier-Graefe III, S. 223. – Vgl. folgende Passage aus einem Brief an Melanie Tauber vom 19. September 1873: »Wer etwas leisten will, darf den Teufel danach fragen, was man sagt, sondern muss unverrückt sein Ziel vor Augen haben [...]. Man muss sich mehr für eine Sache als für die Leute interessieren.« Meier-Graefe III, S. 83 [Hervorhebungen von Marées].

16 Marées an Hildebrand am 21. November 1868; Meier-Graefe III, S. 22.

17 Ebd.

18 Meier-Graefe fand es dort in stark restaurierungsbedürftigem Zustand auf: »Grosse Flächen waren durch darüber gegossene Farben und Firnis bedeckt.« Meier-Graefe II, S. 244. – Die »darüber gegossene Farbe und Firnis« könnte durchaus von Hildebrand herrühren, in dessen Atelier noch nach 1896 die erste Fassung des Mittelbildes des *Hesperidentrychons* »abgehobelt wurde, um das Holz zu neuen Bildern zu verwenden; ebd., S. 292. Nach Meier-Graefe ist auch die »Photographie [dieser Tafel, G.B.] [...] zerstört worden; ebd.

19 Zum »Freundschaftsbild« bei Marées vgl. Krückmann in Ausst.-Kat. München 1987 I. Zu dessen Tradition siehe Lankheit 1952, der den Terminus »Freundschaftsbild« geprägt hat. Zum Gemälde als Gabe bei Marées' Zeitgenossen Manet siehe Barbara Wittmann: Gesichter geben: Édouard Manet und die Poetik des Portraits, München 2004.

20 Bemerkenswert sind Ähnlichkeiten zu einem Ölgemälde *Herkules am Scheidewege* des Klassizisten Eberhard Wächter in der Staatgalerie Stuttgart, das sich ebenfalls auf attische Dreifigurenreliefs bezieht. Zum Thema »Herkules am Scheidewege« in künstlerischen Programmbildern des Klassizismus siehe Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997, S. 61 ff.

21 Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1988, S. 314, der erstmals eine autobiographische Dimension dieses Gemäldes benannt hat.

22 Als »Ritter Hans« unterschrieb Marées Briefe an Melanie Tauber; Meier-Graefe III, S. 157.

23 Peter Gay: Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter, München 1996.

Äquivalent brieflicher Äußerungen gelten, in denen Marées im Hinblick auf seine künstlerische Tätigkeit von der Notwendigkeit spricht, »nicht von der Stange zu lassen« beziehungsweise bei der »Stange zu bleiben«.14 Marées präsentiert sich in den *Drei Männern* als gereifter Mann, der seine Berufung »ergriffen« hat und an seinen Idealen unbeirrbar »festhält«. Sein fester, intensiv aus dem Bild gerichteter Blick wird wiederum als direkte körpersprachliche Verbildlichung des Vorsatzes aufgefasst werden können, »sein Ziel unter allen Umständen im Auge zu behalten«.15 Insgesamt drückt die stabile, entschiedene und wie unverrückbare Haltung des Künstlers gerade im Kontrast zu den beiden anderen männlichen Gestalten des Gemäldes »Beharrlichkeit«16 aus. Letztere galt Marées (in seiner martialischen Rhetorik eines preußischen Reserveoffiziers) als die »männlichste aller männlichen Eigenschaften«.17

Die durch das rote Gewand hervorgehobene Gestalt trägt die Gesichtszüge Hildebrands. Dies erweist der Vergleich mit Marées' wenig früherem Porträt des Freundes (Kat. 23). Marées hat die *Drei Männer* bei seiner Abreise in dem zuvor gemeinsam bewohnten Kunst-Kloster San Francesco zurückgelassen.18 Da davon auszugehen ist, dass Hildebrand sein Porträt erkannte, ist es sehr wahrscheinlich, dass Marées das Gemälde – wie wenig später *Die Frau zwischen den beiden Männern* – an seinen jüngeren Freund als Botschaft gerichtet hat. Es handelt sich um ein »Freundschaftsbild«,19 das ein antikes Bild der Freundschaft von Orestes und Pylades aus Pompeji (Abb. S. 21) und ein berühmtes attisches Dreifigurenrelief (Abb.) variiert. Im Zentrum steht Hildebrand. Vielleicht in Anspielung auf ein bekanntes mythologisches Thema ist der junge Künstler »am Scheidewege« dargestellt. Die Figur, die seine Züge trägt, befindet sich offenbar im Konflikt, ob sie sich künftig der links oder der rechts benachbarten Figur zuwenden soll. Letztere ist wohl eine verschlüsselte Darstellung Irene Koppels, die auf den Vorzeichnungen noch ausdrücklich dargestellt ist.

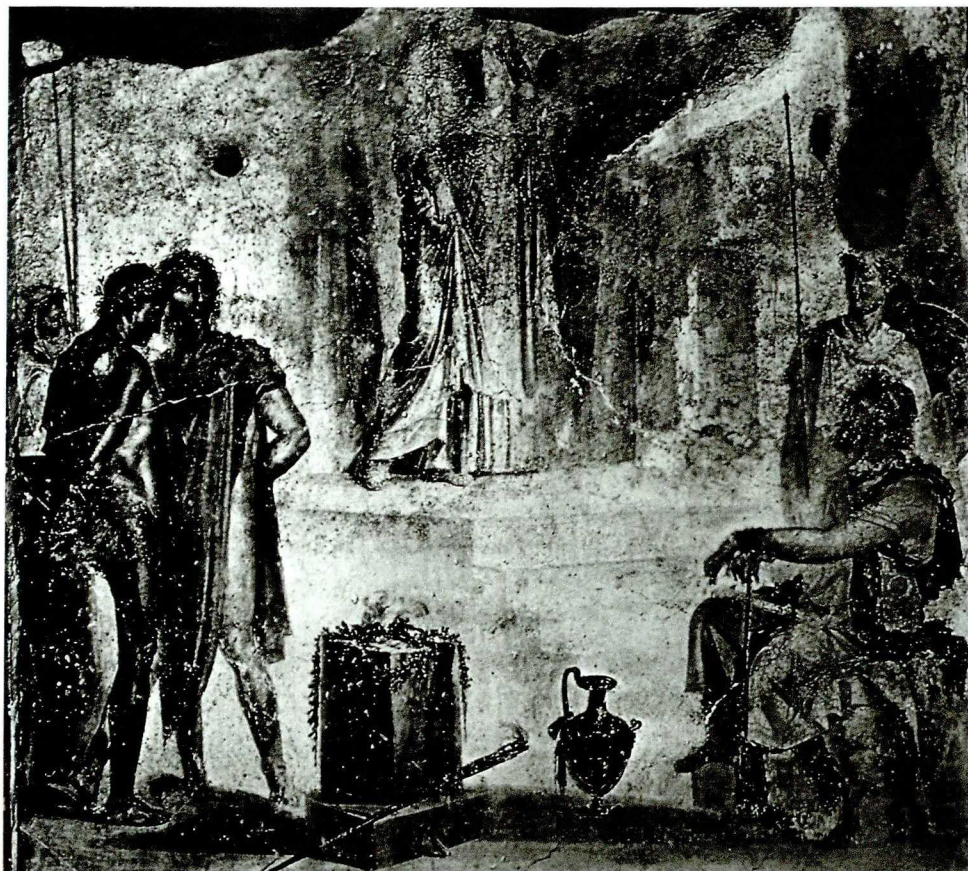
Körperhaltung und Lebenshaltung

Die Metaphorik dieser Konstellation ist offensichtlich: Hildebrand steht in der Mitte zweier Figuren, deren betont gegensätzliche Körperhaltungen alternative »Lebenshaltungen« verkörpern.20 Indem Hildebrand die rechte Gestalt gebannt anblickt, andererseits jedoch die Lanze ergriffen hat, die der Lehrer weitaus entschiedener präsentiert, ist ein dem jungen Bildhauer angesonnener Konflikt zwischen erotischer Befangenheit und dem Ergreifen des eigenen Künstlerberufs ausgedrückt, als dessen Verkörperung sich Marées selbst, in der Rolle des Lehrers und Meisters, dargestellt hat.

In der Konstellation der drei Figuren ist eine sukzessive Abfolge angelegt: Hildebrand scheint den jüngeren Mann rechts noch anzublicken, während er schon, wie der ältere, links benachbarte Marées, den Stab ergriffen hat und sich so anschickt, dem Lehrer nachzufolgen.21 Somit kann das Bild auch als Beschwörung einer von Marées gewünschten *Entwicklung* Hildebrands gelesen werden. Dass diese Lesart nicht unbegründet ist, zeigt die Metamorphose des Motivs einer sukzessiven Entwicklung – hier vom zögernden »Jüngling« zum »reifen Mann« – in den drei zentralen Frauengestalten des *Hesperidentrychons* und des *Urteil des Paris*.

»Ritter Hans«²²

Im selben Jahr, 1880, ist das Bild *Der Drachentöter* (Kat. 41) entstanden. Der Ritter trägt die Gesichtszüge von Marées, der das Gemälde, in dem die massive Lanze des Ritters sowohl kompositorisch als auch farblich hervorgehoben ist, im Verlauf einer Auseinandersetzung mit Fiedler gemalt hat. Ein latenter »Kult der Gewalt«²³ ist in vielen brieflichen und bildlichen Selbststilierungen des Künstlers nachweisbar. Marées wendet sehr zeittypisch einen Grundsatz der Evolutionstheorie Darwins auf sich selbst an, wenn er davon spricht, dass sein »Dasein« ein »ewiger



Kampf« sei.²⁴ Gerade im Spätwerk werden Kampf und Sieg in spezifisch kaiserzeitlicher Emphase als transzendente Phänomene verabsolutiert, so in den Entwürfen zu einem *Sieger* (M-G 765–772) und im *Hl. Georg* des *Reitertrptychons* (Kat. 42).²⁵

Bei aller Berufung auf antike »Mannestugend« zeigen sich in vielen Gemälden spezifisch borussisch-militaristische Haltungen, die in ihrer Zeitgenossenschaft jedoch nicht reflektiert werden. Vielmehr wird ihnen durch Rückgriff auf die Antike und die kirchliche Heiligenlegende die Patina des vermeintlich Überzeitlichen verliehen. Dabei ist etwa der *Mann mit der Standarte* in Pathos und Pose von den ganzfigurigen Selbstinszenierungen eines Hans Makart und von Anton von Werners Darstellung Bismarcks als reckenhaftem »Roland« in der *Kaiserproklamation von Versailles* nicht allzu weit entfernt.²⁶

Marées sah sich, bei aller Selbststilisierung zum heroischen Kämpfer für die Kunst, allerdings denn doch nicht als »Moltke der deutschen Form«, als der er im Jahr 1907 titulierte wurde.²⁷ Auch ging er nicht so weit, sein Leben zu einer für die ganze Nation exemplarischen »Heldengeschichte«²⁸ zu verklären. Nur in Meier-Graefes Imagination leuchtet in den *Drei Männern* »ein Banner im Felde«.²⁹ Die *Sechs Männer am Meer* tragen keine militärischen Attribute – im Gegensatz zu den von ihnen abgeleiteten *Badenden Soldaten* von Fritz Boehle, der zu Anfang des 20. Jahrhunderts als »Vollender«³⁰ von Marées gefeiert wurde.

Dennoch boten besonders die Briefe von Marées mit ihren chauvinistischen und militaristischen Untertönen genügend Anknüpfungspunkte, um ihn kurz vor dem Ersten Weltkrieg zum messianischen »Erzieher« der Nation auszurufen.³¹ Dies unternahm besonders erfolgreich Meier-Graefe. In Malerei und Skulptur wurden die Posen und Geschlechterrollen der *Hesperidenbilder* um 1900 in eine »neudealistische« »Daseinsschilderung« transformiert.³² Marées' antikisierende Naturalisie-

²⁴ Schmidt 2003, S. 91 f.

²⁵ Zu den Reiter- und Ritterdarstellungen von Marées grundlegend: Schmidt 2003.

²⁶ Siehe Abb. 83 und 84 in Blochmann 1991, S. 150.

²⁷ Fuchs 1907, wie Anm. 1, S. 231.

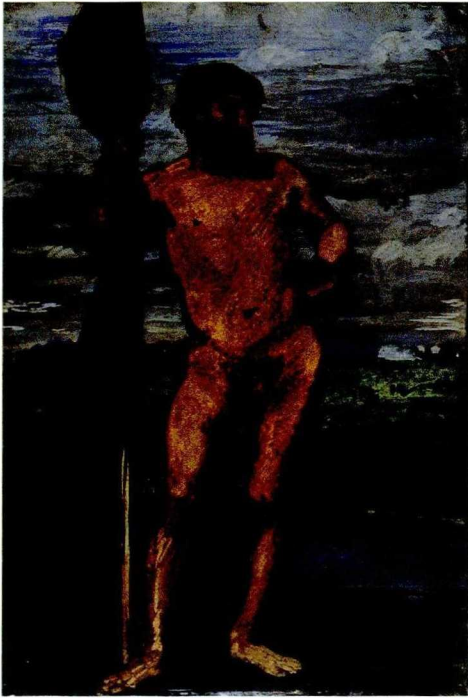
²⁸ Meier-Graefe 1987, S. 20.

²⁹ So Meier-Graefe I, S. 300.

³⁰ Vgl. Blum 2005, S. 297.

³¹ Vgl. zur Marées-Rezeption im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Kunstgeschichte und Kunstkritik die Beiträge von Domm; Hamann / Hermand 1977 (1965); die zu wenig beachtete, materialreiche Studie von Neckenig 1982 sowie De Rosa 2002.

³² Zur »neuklassischen« Marées-Rezeption in der Bildenden Kunst des Kaiserreiches um 1910: Hamann / Hermand 1977 (1965); Neckenig 1982; Domm 1989. Andeutungen zur Bedeutung seines Werkes für die Plastik des »Dritten Reiches«, auch über Vermittlung von Hildebrand und Schülern wie Louis Tuaillon, finden sich bei Berthold Hinz: *Die Malerei des deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974, S. 89–93; Ausst.-Kat. Berlin / Düsseldorf 1983/84, S. 101 f.; Reinhard Müller-Mehlis: *Die Kunst im Dritten Reich*, München 1976, S. 11 ff.



Hans von Marées, *Mann mit der Standarte*, 1880, Kunsthalle Bremen

³³ Müller-Mehlis 1976, wie Anm. 32, S. 83; Joachim C. Fest: *Hitler. Eine Biographie*, Berlin 1973, S. 726 und Abb. S. 730. Die ambivalente Stellung von Marées innerhalb der offiziellen Kunstdiskurse und der Kunstpraxis im »Dritten Reich« ist bisher nicht zusammenhängend untersucht worden. Hinweise bei Paul Ortwin Rave: *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Berlin o.J. (1949), S. 109; Hinz 1974, wie Anm. 32, S. 28; Müller-Mehlis 1976, wie Anm. 32, S. 111 ff. und 163; Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Die Kunststadt München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«*, München 1987, S. 33; Christoph Zuschlag: *»Entartete Kunst«. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland* (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F. 21), Worms 1995, S. 80, 141 und 336.

³⁴ Zuschlag 1995, wie Anm. 33, S. 80, 141 und 336.

³⁵ Schnell 1989. Zu den *Hesperidenbildern* insgesamt: Blum 2005, S. 183–279, mit Analysen insbesondere der *Lebensalter* und des *Hesperidentriptychons* sowie weiterer Gemälde und ihrer Serien von Vorzeichnungen.

³⁶ Eine instruktive Zusammenstellung von diesbezüglichen Briefstellen in *Ausst.-Kat. München 1987 I*, S. 188. – Vgl. zur Modernitätskritik bei Marées und in seinem Kreis auch Neckenig 1982, S. 93 ff. und S. 176 ff.

³⁷ Brief an den Bruder Georg vom 6. Mai 1884; Meier-Graefe III, S. 269.

³⁸ Diese Zitate sind zusammengestellt und kommentiert bei Blum 2005, S. 303 f..

³⁹ Bayerische Staatsbibliothek München, Abteilung Handschriften und seltene Drucke: Ana 550, Mappe: »Irene von Hildebrand, gesch. Koppel, geb. Schöffelen, Aufzeichnungen über ihre Mutter, Jessy Hildebrand [...]«, Hans von Marées.

⁴⁰ Ebd.

rung zeitgenössischer, militaristisch getönter Konzepte war dann in der offiziellen Plastik des »Dritten Reichs« – in vergrößernder Fortschreibung – stilprägend. Hitler sah in seinen Plänen für ein *Deutsches Nationalmuseum* von 1925 noch einen Raum für Marées vor.³³ Die jüdische Herkunft des Malers verbot jedoch die Fortsetzung der spätkaiserzeitlichen Marées-Verehrung im Nationalsozialismus.³⁴ Dennoch dürfte die Plastik *Kameradschaft* von Josef Thorak (Abb. S. 23) vor dem deutschen Pavillon bei der Pariser Weltausstellung von 1937 auf eine Beschäftigung mit einer Vorzeichnung zur *Werbung* (Abb. S. 23) zurückgehen, die im zweiten Band der Monographie von Meier-Graefe abgebildet ist.

Universalismus und Utopie

Universale Werte des Menschlichen waren in der Sicht von Marées in Antike und Renaissance zu Bildern von normativer und überzeitlicher Geltung geronnen. Auf diese Vorbilder griff er bei der verallgemeinernden Fortentwicklung autobiographischer Motive in den *Hesperidenbildern* immer wieder zurück. In diesen Gemälden setzte Marées auf eine in seinen Augen allgemein-menschliche und damit vermeintlich zeitenthobene Bildsprache. Er baute auf die in seinem Verständnis unmittelbar einsichtige, natürliche Bedeutsamkeit des körperlichen Ausdrucks antikischer Akte, die sich dem Beschauer aus eigener leiblicher Erfahrung erschließen sollte. Und er vertraute auf ein durch die Bildkomposition veranlasstes, in seiner Auffassung ebenso natürliches »reines Sehen«, über das schon die Kinder verfügten,³⁵ als unmittelbares Medium bildlicher Sinnvermittlung.

Marées intendierte eine Rückkehr zu – vermeintlichen – anthropologischen Ursprüngen der menschlichen Natur als Heilmittel für eine als defizitär empfundene Moderne. Er hoffte offenbar, mit seinen Bildern die zeitlosen Inhalte des Mythos für die Moderne zu retten und als gültige Orientierungen für die eigene Zeit wiederzugewinnen. Insofern ist sein Werk bei allen künstlerischen »Fortschritten« im Bereich der formalen Stilisierung durchaus reaktionär. Es ist Flucht aus der Gegenwart und ganzheitlicher Gegenentwurf zu einer Modernisierung, die Marées als Prozess der Entfernung von der ursprünglichen Natur des Menschen beklagte.³⁶ Die »Malerei des modernen Lebens« Édouard Manets formulierte eine konträre zeitgenössische Position.

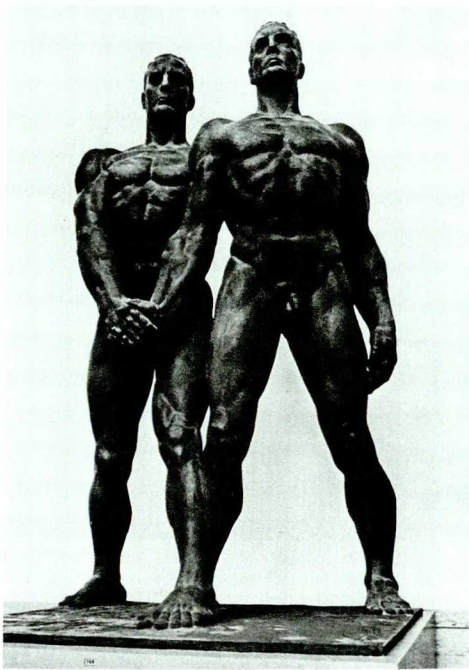
Angesichts einer Moderne, die überkommene Rollenbilder zunehmend in Frage stellte, setzte Marées auf traditionelle Identitätszuschreibungen. Diese wollte er allerdings mittels einer neuartigen, formal geklärten Bildsprache der subjektiven »Evidenz«³⁷ und dem »unmittelbaren« Erlebnis der Betrachter seiner Werke erschließen.

Es ist wenig überzeugend, Marées als einen der Historie enthobenen und gänzlich unpolitischen Künstler einzuschätzen, weil er sich selbst so beschrieben hat und sein Kreis ihm darin gefolgt ist. Die zeitgenössischen Stereotype in seinen »zeitlosen Daseinsschilderungen« belegen jedoch, dass die Gemälde von Marées durchaus einer (kultur-)historischen Untersuchung zugänglich sind.

Die späteren Gemälde von Marées verdanken sich einer Emphase des Zeitlosen, des Universalen und Idealen. Wie die einhergehende Antikenbegeisterung war sie für weite Teile des deutschen Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts charakteristisch. Einen Anspruch auf »allgemein menschliche« Werte artikulieren auch viele seiner Briefe. Gleichzeitig enthalten sie erschreckende Äußerungen von Militarismus, Nationalismus, Antisemitismus und Chauvinismus.³⁸ Diese Ressentiments waren in den bürgerlichen Eliten jener Tage ebenfalls verbreitet. »Martialisches Preußentum« konstatierte Irene von Hildebrand bei Marées. Für sie stand es »[...] zum Künstler im Widerspruch«.³⁹ In Briefen an sie und Melanie Tauber hat Marées sich zum ritterlichen Kämpfer für die Kunst stilisiert. Sein forciert aristokratisch-militärisches Selbstverständnis veranlasste Koppel, »eine unwillkürliche Komik in seiner Person« zu konstatieren.⁴⁰



Hans von Marées, Entwurf für das Mittelbild der *Werbung*, um 1884, MG 885, museum kunst palast Düsseldorf



Josef Thorak, *Kameradschaft*, Gips, 1937, Verbleib unbekannt

⁴¹ Vgl. zum gründerzeitlichen Bildungsbürgertum und dessen Kultur- und Kunstverständnis einführend: Hamann/Hermand 1977 (1965); Frank Büttner, *Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800*, in: Reinhart Koselleck, *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart 1990; Wolfgang J. Mommsen: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte, 1830–1933*, Frankfurt am Main 2002 (2000).

⁴² Marées an Fiedler, 29. Januar 1882; Meier-Graefe III, S. 234.

⁴³ Meier-Graefe III, S. 291, 302, 312, 315, 331, 339.

⁴⁴ Blum 2005, IV, 143–155.

Moderne und Anti-Moderne

Marées teilte die verbreitete Sehnsucht des Bildungsbürgertums seiner Zeit, in Kunst und Kultur jene Ganzheit und Unmittelbarkeit zu erleben, deren Verlust auch er als Modernitätsdefizit beklagte. Seine künstlerischen Absichten nahmen jedoch zugleich Leitlinien des Modernismus vorweg.

Einheit, Ganzheit, Verständlichkeit – das waren die Anforderungen, die Marées an das gelungene Kunstwerk stellte. Dennoch veranschaulichen seine Werke verborgene Brüche und Antithesen: persönliche und solche innerhalb der Mentalitäten der Eliten des neu gegründeten Deutschen Reiches, denen der Maler und Offizier der Reserve sowohl durch die schöngestige als auch die borussisch-militärische Prägung seines Elternhauses von Jugend an verbunden war.

Die mentalen Ambivalenzen und Brüche der Gründerzeit sind in der bildenden Kunst selten psychologisch so tiefgründig ausgelotet worden wie bei Marées. Schon in frühen Werken wie der *Römischen Landschaft I* und den Wuppertaler *Drei Männern*, aber auch in Werken des »klassischen Marées« wie den *Sechs Männern* durchdringen sich bildungsbürgerlich-klassizistische, preußisch-militaristische und homoerotische Motive zu ungewollt ambivalenten Konstellationen.⁴¹ Hans von Marées, ein »Ritter Hans« von jüdischer Abstammung, mit französischem Nachnamen und italienischem Wohnsitz, ist geradezu ein Musterbeispiel für die vielfältigen kulturellen Ursprünge und für die vielschichtige Identität eines Künstlers der europäischen Moderne. Marées war wider Willen modern. Die Widersprüche seiner eigenen Identität blendete Marées aus seinem Selbstbild jedoch aus. Der Kontrast der eklektischen Vielschichtigkeit von Werken wie *Römische Landschaft I* oder dem späten *Ganymed* zur markig-schlichten Selbsteinschätzung als »Kerl von echtem Schrot und Korn«⁴² ist nicht nur für Marées, sondern auch für die Gründerzeit bezeichnend. Vergleicht man jedoch die Gefechtsszene aus den 60er Jahren mit dem fünfundzwanzig Jahre später entstandenen Gemälde *Ganymed* und den zugehörigen Vorzeichnungen (Kat. 79–81), so zeigt dies, wie sehr sich Marées in seiner Malerei von solcher Panzerung lösen konnte.

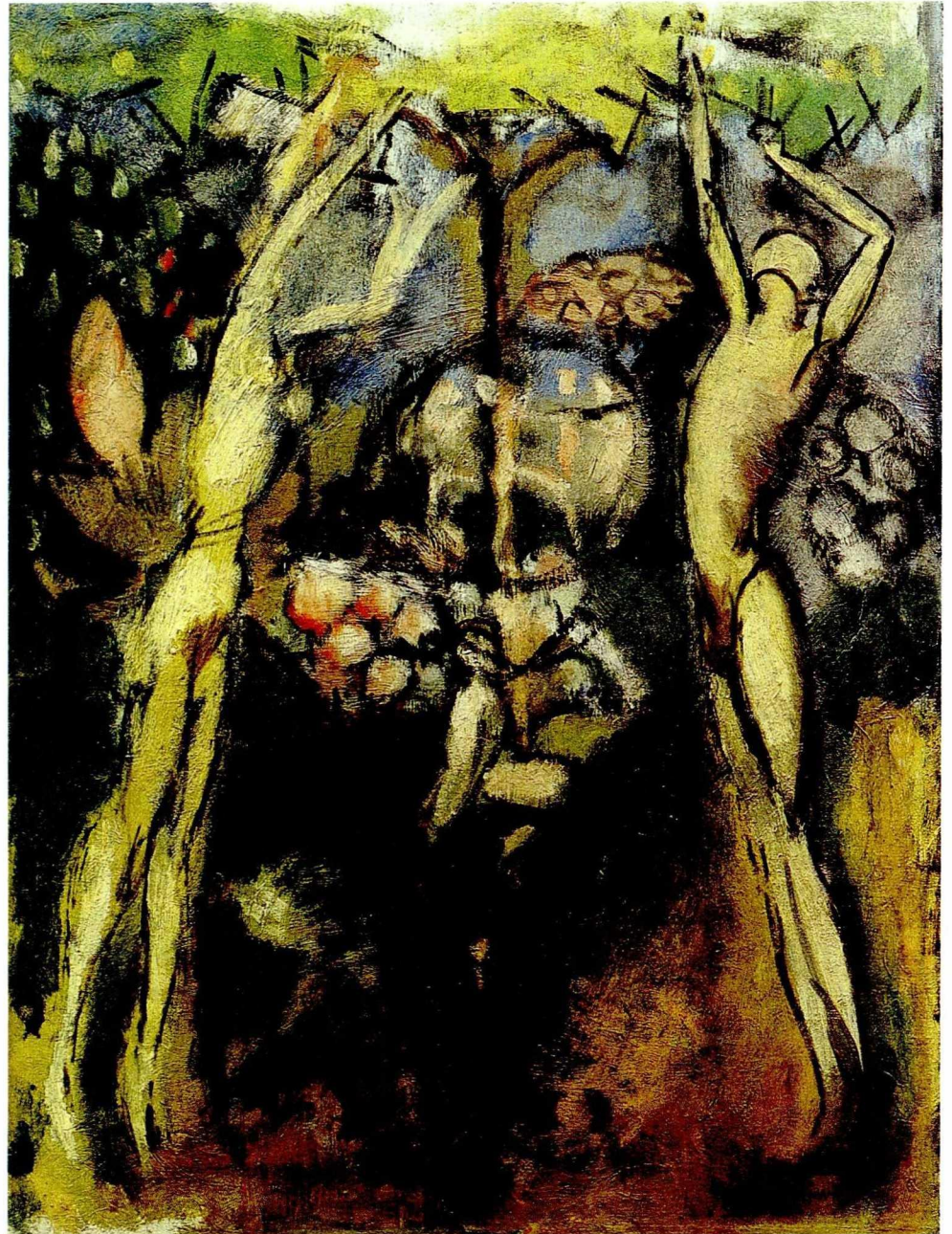
Stereotyp und Subversion

Die Zeichnungen und Gemälde von Marées bilden nicht nur verbreitete Mentalitätsmuster des frühen Kaiserreiches ab, sie weichen auch in vielerlei Hinsicht signifikant von ihnen ab. Darin, dass die Bilder keine transparenten Illustrationen seiner durch diese Stereotype maßgeblich geprägten Weltanschauung sind, liegt ihre doppelte Bedeutsamkeit als Kunstwerke und als historische Dokumente besonderer Dichte.

In den Jahren 1874/75, in denen Marées ein Zusammenleben in einem »Dreierbund« von Männern plante, malte er Gemälde mit explizit homoerotischen Motiven: die *Kassettenbilder I und II* (Kat. 31, 32), *Drei Männer in einer Landschaft* (Kat. 36) und die erwähnten *Sechs nackten Männer am Meer*, an denen er nach Meier-Graefe bis 1880 arbeitete.⁴³ In den römischen Zeichnungsreihen *Cheiron und Achill* (Kat. 53) sowie *Zeus und Ganymed* (Kat. 79–81) – Meisterwerke der Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts – wird das Verhältnis zu den jungen Künstlern seines Kreises emotional ausgelotet.

Dagegen hat Marées ein eindimensionales militaristisches Männlichkeitsethos in seinen Briefen, paradoxerweise besonders in denjenigen an Hildebrand, vehement vertreten. In seinen Gemälden und Zeichnungen zeigen sich jedoch Abweichungen von dieser sozialen Norm. Sie sind voller »Schwächen« und Unentschiedenheiten. Diese gestand der Maler in seinen Briefen sich und seinen Schülern nicht zu. Neben den erörterten Bildfindungen mit latenter oder offener homoerotischer Thematik⁴⁴ sei hier auf den zärtlichen und nicht ganz unzweideutigen Abschiedsgestus

Marcel Duchamp, *Jüngling und Mädchen im Frühling*, 1911,
Jerusalem, Israel Museum



des Düsseldorfer Bildes der *Drei Männer in einer Landschaft* (Kat. 36) verwiesen, auf die elegische Weichheit des Freundespaars der späten *Werbung* und auf deren *Narziss* (Kat. 43).

Die Bilder von Marées sind keine transparenten Realisationen seiner Absichten. Gerade die späten, wieder und wieder übermalten Tafeln entfalten in ihrer syntaktischen Komplexität und in ihrer Fülle von kunsthistorischen Verweisen einen semantischen Überschuss gegenüber den ihnen zugrunde liegenden Absichten. Peter Paret hat Differenzen zwischen (in sich selbst häufig zwiespältigen) Intentionen einerseits und Werken und ihren Wirkungen andererseits in seinem glänzenden Buch *Art as History: Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth Century Germany* bei Rethel, Menzel und von Werner eindrucksvoll analysiert. Werner Hofmann hat den Widerstreit konfligierender Bedeutungsangebote als bestimmendes Merkmal der Kunst des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet. Ambivalenzen und Abweichungen von vorgefassten Absichten sind auch für die

Bildsprache von Marées in hohem Maße konstitutiv – obwohl er eine eindeutige und unmittelbar verständliche, eine widerspruchsfreie Bildsprache anstrebte.

Nicht zuletzt die Abweichungen gegenüber ihren häufig wenig originellen Darstellungsabsichten machen Marées' Bilder zu dichten Kunstwerken und zugleich zu mentalitätsgeschichtlichen Dokumenten der Gründerzeit. Dabei war Marées von der Absicht geleitet, in der Abkehr von der modernen, arbeitsteiligen Welt mit ihren widersprüchlichen Lebensentwürfen zu Einheit, Ganzheit und Universalität, zum »ganzen Menschen« zurückzufinden.⁴⁵ Seine Malerei ist eine Suche nach den Ursprüngen, sie entwirft zugleich Utopien und vertraut auf die Unmittelbarkeit des Bildes: Darin ist sie trotz der antimodernen Haltung ihres Autors modern.

Wirkungen im Widerstreit

Die Gemälde von Marées veranschaulichen einige jener mentalen und sozialpsychologischen Ambivalenzen, die später in der Eulenburg-Affäre das Selbstverständnis des Kaiserreiches in den Grundfesten erschüttern sollten. In seinem Werk ist jedoch auch eine Entwicklung vorgezeichnet, die diese Ambiguitäten in einen militaristischen »Körperpanzer« (Theweleit) einzwängen wird. Marées hat mit dem *Drachentöter* und dem *Reitertriptychon* zur späteren »neuidealistischen« und nationalsozialistischen Ikonographie des martialischen Kriegerhelden beigetragen, die seine Absichten vergrößerte und die Ambivalenzen seiner Werke »übersah«. So wurde Marées einerseits zu einem Kronzeugen der Anti-Moderne »neuklassischer« Provenienz. Andererseits hat der Künstler, wie eingangs bemerkt, Wirkungen auf die europäischen Avantgarden um 1910 und die ungegenständliche Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entfaltet, die Erich Franz in einer wichtigen Ausstellung dokumentiert hat.⁴⁶

Auch einer der subversivsten Künstler des 20. Jahrhunderts, Marcel Duchamp, hat sich mit Marées beschäftigt. Nachdem Duchamp die Pariser Marées-Retrospektive von 1909 besucht hatte, bezog er sich, wie Herbert Molderings erkannte,⁴⁷ in einem frühen Gemälde (Abb. S. 24) auf Marées und sein *Orangenbild*. War das *Orangenbild* (Kat. 38) ein Hochzeitsgeschenk von Marées an Fiedler, so ist das Gemälde Duchamps ein Hochzeitsgeschenk an seine Schwester Susanne – anlässlich ihrer Heirat mit Charles Desmares (sic!). Duchamp stellte es 1911 auf dem Pariser Herbstsalon aus, wo Marées 1909 mit einer Retrospektive geehrt worden war. 1912 hielt sich Duchamp für einige Monate in München auf. Auch dort scheinen ihn Gemälde von Marées, die in ihrem damaligen Domizil in Schloss Schleißheim ein beliebtes Ziel der Avantgarde waren, weiterhin beschäftigt zu haben, nachdem er bereits in seinem Skandalbild *Nu descendant un escalier* auf Marées' Beschäftigung mit der Moment- und Chronophotographie im Mittelbild des *Hesperidetriptychons* zurückgegriffen haben könnte, dessen drei Figuren Momente eines reigenartigen Bewegungsablaufes vor Augen stellen.⁴⁸ Im Jahr 1912 malt Duchamp brauntonige Akte, die sich in ihrer Zerlegung von Figuren in Bewegungsphasen allerdings von Marées' antikischem Figurenideal noch weiter entfernen, so das Münchener Gemälde *La Mariée*,⁴⁹ eine Vorstufe zu Duchamps Hauptwerk *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Même*.

⁴⁵ George L. Mosse: Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Jörg Trobitius, München 1985, S. 18; Neckenig 1982, S. 93 ff. und passim.

⁴⁶ Zur Marées-Rezeption in der bildenden Kunst nach 1945 vgl. Lichtenstern in Ausst.-Kat. München 1987 I; Franz in Ausst.-Kat. Bielefeld/Winterthur 1987.

⁴⁷ Diesen Hinweis verdanke ich Herbert Molderings. Die *Lebensalter* waren zwar auf der Pariser Ausstellung (im Unterschied zum *Orangenpflücker des Hesperidetriptychons*) nicht zu sehen, aber in der sog. Fiedler-Mappe und bei Meier-Graefe abgedruckt worden. Vgl. demnächst den angekündigten Beitrag von Herbert Molderings, in: Christian Fuhrmeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans (Hrsg.): American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange (im Erscheinen). Zu Marées' Wertschätzung in München um 1912 vgl. Thierry De Duve: Pikturaler Nominalismus: Marcel Duchamp, die Malerei und die Moderne, München 1987.

⁴⁸ Siehe zu diesen Rückgriffen auf die Fotografie und zu Marées' Beschäftigung mit den Lehren Ernst Brückes: Blum 2005, S. 252–260.

⁴⁹ Marcel Duchamp, *La Mariée*, 1912, Öl auf Leinwand; Inschrift: Mariée/ Marcel Duchamp/ august 12, 89,5 x 55 cm. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia. Vgl. zu Duchamp und München auch Steffen Bogen: Duchamp in München. Ein Technikmuseum macht Kunstgeschichte, in: Alexander Gall: Konstruieren, Kommunizieren, Präsen-
tieren. Bilder von Wissenschaft und Technik, Göttingen 2007.

*Der vorliegende Beitrag fasst Ergebnisse folgender Studien des Autors zusammen: Blum 2005 (hier findet man genaue bibliographische Angaben und Quellenverweise), Blum 2005 a und Blum 2008. Aus Gründen der Übersichtlichkeit mussten solche Angaben hier sehr knapp gehalten werden. Eine umfangreiche Marées-Bibliographie bis ca. 1985 findet sich in Ausst.-Kat. München 1987 I; neuere Bibliographien bieten Schmidt 2003 und Blum 2005. Ritter-Santini/Groeben 2008 bringt die Bibliographie auf dem neuesten Stand.

Für wertvolle Hinweise danke ich Gottfried Boehm, Christian Lenz und Angelika Wesenberg.