

Gerd Blum

## Bismarck-Barometer.

# Militaristische Stereotype in Künstlerdarstellungen der Gründerzeit und des Wilhelminismus

Die Übertragung des in der Dichter- und Künstlerbiographik der Renaissance vorbereiteten und in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts formulierten Geniebegriffes auf den Herrscher und Staatsmann hatte sich im 19. Jahrhundert, ausgehend vom Napoleonkult, vollzogen<sup>1</sup> und in Deutschland breiten Anklang gefunden<sup>2</sup>. Nietzsche hat in zwei nachgelassenen Fragmenten die paradigmatische Rolle Michelangelos für den modernen Geniebegriff herausgestellt und zugleich Napoleon als Vollender und Vollstrecker des neuzeitlichen Geniebegriffes herausgestellt. Es muß wohl als Anspielung nicht nur auf den auf Vasari zurückgehenden Topos „Michelangelo als Erfinder neuer Regeln der Kunst“, sondern auch auf Michelangelos Statue des Gesetzgebers Mose gelten, wenn Nietzsche in einem nachgelassenen Text aus dem Umfeld der *Genealogie der Moral* andeutet, dass Michelangelo ein „Gesetzgeber von neuen Werthen“ gewesen sei<sup>3</sup>:

„NB. Ich ehre M(ichel) Angelo höher als Raffael, weil er, durch alle christlichen Schleier und Befangenheiten seiner Zeit hindurch, die Ideale einer vornehmeren Cultur gesehn hat, als es die christlich-raffaelische ist: während Raffael treu und bescheiden nur die ihm gegebenen Werthschätzungen verherrlichte und keine weitersuchenden, sehnsüchtigen Instinkte in sich trug. M(ichel) Angelo aber sah und empfand das *Problem des Gesetzgebers von neuen Werthen*: ebenso das Problem des Siegreich-Vollendeten, der erst nöthig hatte, auch „den Helden in sich“ zu überwinden; den zuhächst gehobenen Menschen, der auch über sein Mitleiden erhaben ward und *erbarmungslos das ihm Unzugehörige zerschmettert und vernichtet*, – glänzend und in ungetrübter Göttlichkeit“.

Der ‚Mann Michelangelo‘ erscheint hier – in impliziter Verknüpfung des alttestamentarischen Mose, der das Goldene Kalb einer überwundenen Religion und eine Vielzahl von dessen Anhängern „zerschmettert(e) und vernichtet(e)“, mit dem vasarianischen Michelangelo als Urheber neuer Regeln der Kunst – als neuer Mose einer postchristlichen und gewaltvollen Kunstreligion des genialischen „Übermenschen“<sup>4</sup>. In einem weiteren posthum veröffentlichten Fragment charakterisiert Nietzsche Michelangelo als Vorläufer desjenigen Gesetzgebers und Eroberers, der aus Nietzsches Sicht mit dem Programm des modernen Künstler-Genies – einer Neugestaltung der Welt und ihrer Werte – ernst machte, als Vorläufer von Napoleon Bonaparte<sup>5</sup>:

„(Revue des deux mondes, 15. Febr. 1887. Taine über Napoleon:) Plötzlich entfaltet sich die *faculté maitresse*: der Künstler, eingeschlossen in den Politiker, kommt heraus de sa gaine; er schafft *dans l'idéal et l'impossible*. Man erkennt ihn wieder als das, was er ist: der posthume Bruder des Dante und des Michelangelo: und in Wahrheit, in Hinsicht auf die festen Konturen seiner Vision, die Intensität, Kohärenz und innere Logik seines Traums, die Tiefe seiner Meditation, die übermenschliche Größe seiner Konzeption, ist er ihnen gleich *et leur égal*: *son génie a la même taille et la même structure; il est un des trois esprits souverains de la renaissance italienne*. Nota bene – – Dante, Michelangelo, Napoleon“.

Im neuen deutschen Reich von 1870/1 ist es Bismarck, der zur Verkörperung des genialen Helden und charismatischen Führers stilisiert wird. Die Bedeutung Bismarcks für den Heroen- und Geniekult der gründerzeitlichen Malerei haben Hamann und Hermand zu Recht betont, in neueren Darstellungen der Entwicklung des Geniebegriffs im Deutschland des 19. Jahrhunderts kommt dieser Aspekt zu kurz<sup>6</sup>. Die Bedeutung des „Mythos Bismarck“ für den Siegeszug der Rechtsparteien und des Nationalsozialismus in der Weimarer Republik hat jüngst Robert Gerwarth herausgearbeitet, wobei allerdings bildliche Formulierungen des Mythos dieser Gründer- und „Führer“-Figur kaum eine Rolle spielen<sup>7</sup>.

Analog zu Napoleon konnte Bismarck als ein Staats-Gründer und Staats-Gestalter von eigenen Gnaden gelten – ging seine Macht doch weder auf die Anwartschaft auf einen Thron von Gottes Gnaden zurück noch auch auf eine demokratische Legitimation, sondern, wie im Kaiserreich oft zu hören war, auf das „Genialische“ und „Charismatische“ seiner „einzigartigen Persönlichkeit“ und auf seinen „eisernen“, unbeugsamen Willen<sup>8</sup>.

Bismarck ist im Kaiserreich die politische Figur der deutschen Zeitgeschichte, auf welche (die aus dem Kunstdiskurs stammende) Kategorie des Genies übertragen wird. Bismarck wird als charismatische Führerpersönlichkeit zu einem Hauptgegenstand des gründerzeitlichen Geniekultes. So schreibt Rudolf von Ihering, ein einstiger Kritiker Bismarcks, schon 1866, drei Monate nach der Schlacht von Königgrätz:

„Ich beuge mich vor dem Genie Bismarcks, der ein Meisterstück der politischen Kombination und der Tatkraft geliefert hat. Ich habe dem Mann alles, was er bisher getan hat, vergeben, ja mehr als das, ich habe mich überzeugt, dass es notwendig war, was uns Uneingeweihten als frevelhafter Übermut erschien, es hat sich hinterher herausgestellt als unerlässliches Mittel zum Ziel. (...) Ich gebe für einen solchen Mann der Tat (...) hundert Männer der liberalen Gesinnung, der machtlosen Ehrlichkeit“<sup>9</sup>.

Noch nach dem Ende des ersten Weltkrieges äußert Thomas Mann:

„Was will man? Uns das Erlebnis Goethes, Luthers, Friedrichs und Bismarcks austreiben, damit wir uns „in die Demokratie einfügen“. Ich bereue kein Wort der Betrachtungen“<sup>10</sup>.

## Capillar-Barometer.

(Sollte bei keinem Minister, Reichs- oder Landboten fehlen.)

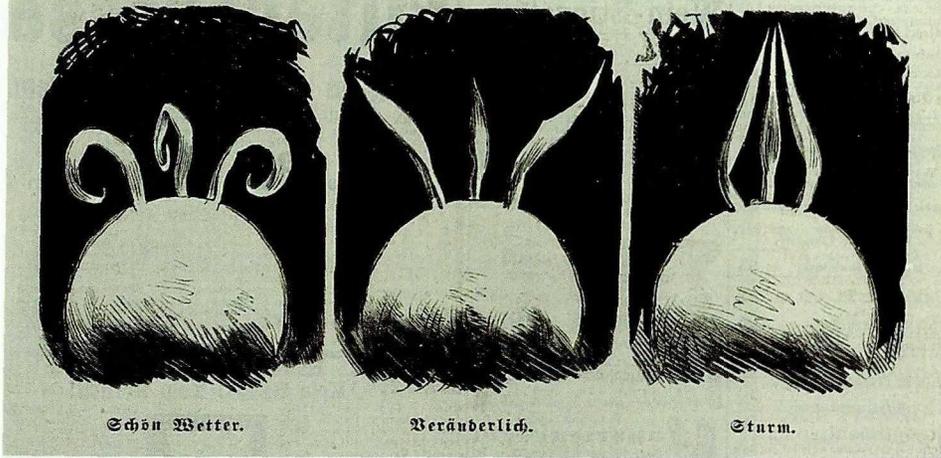


Abb. 1: Wilhelm Scholz, Bismarck-Barometer, Karikatur aus Kladerradatsch (1881), Abdruck aus Langemeyer 1984, S. 127

### 1. Selbstbildnis als Bismarck:

#### Zur Ikonographie der deutschen Glatze

Nach 1870/71 greifen Künstler in ihren Selbstdarstellungen auf Merkmale der in der Hochkunst besonders von Werner und Lenbach formulierten, in der Karikatur eindringlich von Wilhelm Scholz (1824-93) ausgebildeten Bismarck-Ikonographie des „deutschen Helden-schädels“ zurück, um sich selbst als Kämpfer für den „Geist“ und die (deutsche) „Kultur“ zu stilisieren.

Die Ikonographie des Bismarckschen Heldenschädels und der deutschen Glatze geht noch auf Bismarcks Zeit als Preussischer Minister zurück. Scholz verschmilzt schon 1863 die Darstellung von Bismarcks Kopf mit den Merkmalen eines Helmes, zunächst „durch die direkt auf die Glatze gepflanzte Spitze der deutschen Pickelhaube“<sup>11</sup>, so dass die Umrisse eines stilisierten Heldenschädels bzw. „Helmschädels“ in seiner Karikatur *Bismarck-Barometer* (aus dem Jahre 1881) selbst in Rückenansicht als pars pro toto Bismarcks erkannt wurden (Abb. 1)<sup>12</sup>.

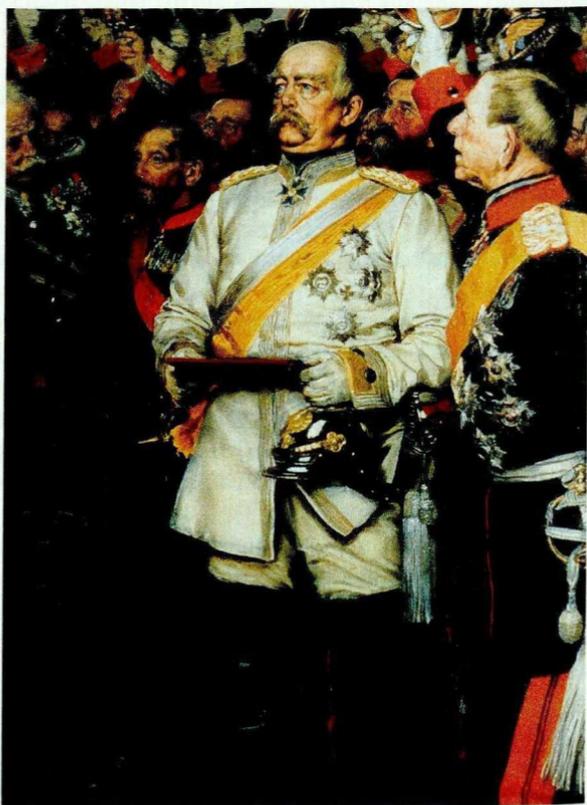
Mit den verschiedenen Fassungen der *Kaiserproklamation von Versailles* hat Anton von Werner Prototypen der kaiserzeitlichen Bismarck-Ikonographie geschaffen. Hier begründet er den Typus des glatzköpfigen Gewaltheros (Abb. 2 und 3), der in der deutschen Malerei und Skulptur schon vor dem Bismarck-Denkmal in Hamburg von Lederer und Schaudt aus dem Jahr 1906 (Abb. 4) öfter auftritt.

In der *Kaiserproklamation* nimmt der barhäuptige Otto von Bismarck in Stulpenstiefeln und weißer Gardeneruniform die breitbeinige Pose eines „mittelalterlichen Recken“ ein (Abb. 3), wie sie etwa von „Roland“-Statuen, so dem bekannten Standbild in Bremen, vertraut waren.

Abb. 2: Anton von Werner, *Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches* (18. Januar 1871), 1877 Öl auf Leinwand, etwa 430x800 cm. Ehem. Berlin, Schloß  
Foto: Historisches Großdia aus dem Archiv des Verfassers



Abb. 3: Anton von Werner, *Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches* (18. Januar 1871), Öl auf Leinwand, etwa 430x800 cm (Detail). Ehem. Berlin, Schloß  
Foto: Historisches Großdia im Besitz des Verfassers



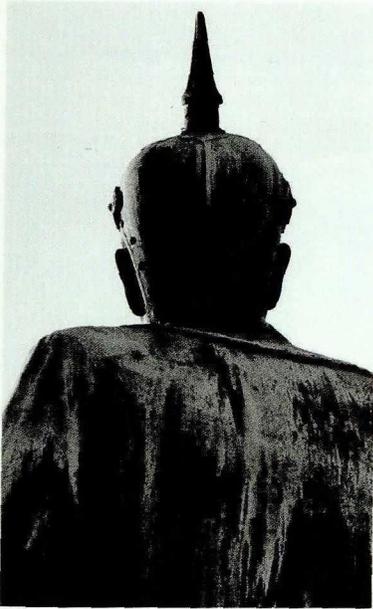


Abb. 4: Hugo Lederer und Johann Emil Schaudt, Bismarck-Denkmal. Hamburg, St. Pauli/Landungsbrücken  
Foto: Dirk Reinartz. (Mit freundlicher Genehmigung der Galerie m, Bochum).

Marées hat sich in einer Darstellung Hildebrands in breitbeiniger Reckenpose aus dem Umkreis der *Adam-Zeichnungen* aus den Jahren 1874/75 nicht nur auf Donatellos *Heiligen Georg*, sondern auch auf die entstehende Bismarck-Ikonographie bezogen<sup>13</sup>.

Auch bei von Werner findet sich die historische Legitimation zeitgenössischer Stereotype (hier des „eisernen Kanzlers“) durch den Rückgriff auf kanonische Kunstwerke der Vergan-

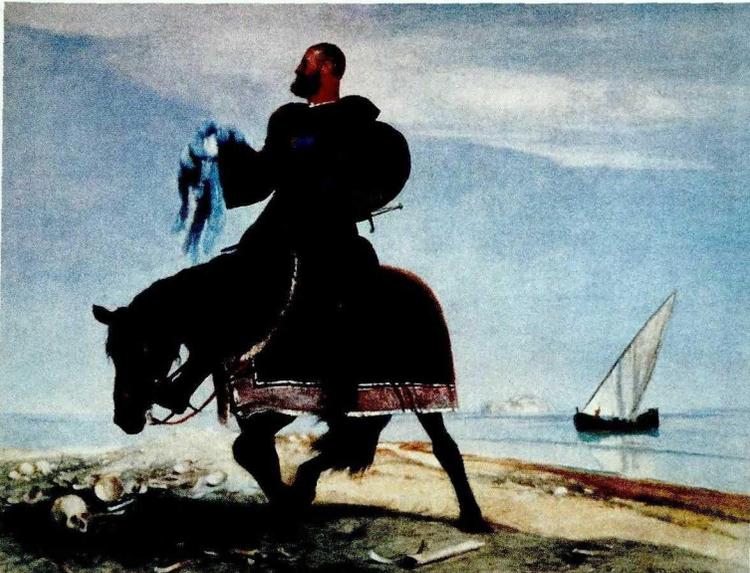
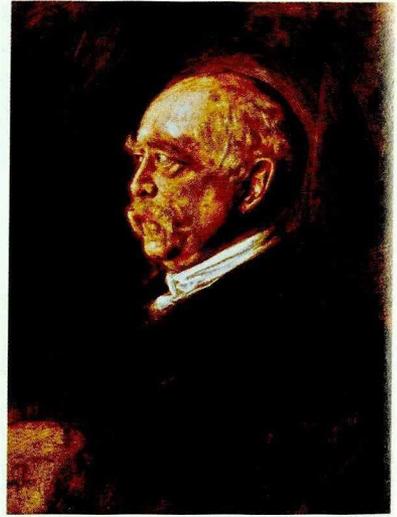


Abb. 5: Arnold Böcklin, *Der Abenteurer*, Öl auf Leinwand, 115x150 cm. Bremen, Kunsthalle  
Foto: Museum

Abb. 6: Franz von Lenbach, Otto Fürst von Bismarck, Öl auf Leinwand, Wuppertal, Von der Heydt-Museum  
Foto: Bildarchiv Foto Marburg, Archivnummer 190.857



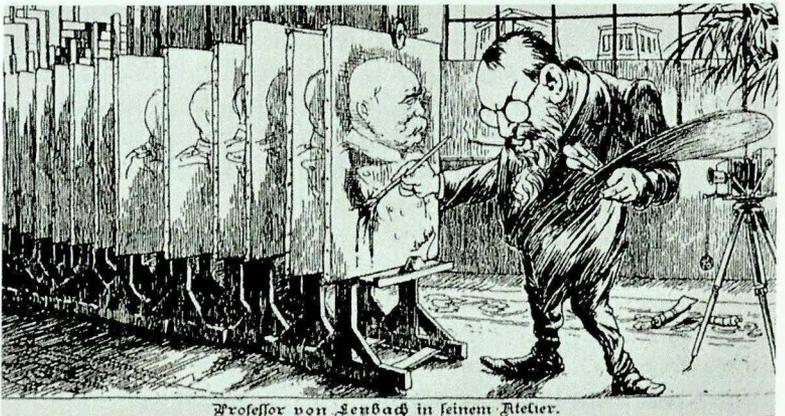
genheit (in diesem Fall des Mittelalters). Werners Stilisierung Bismarcks zum glatzköpfigen Recken wird in dem *Abenteurer* von Marées' Schweizer Freund Arnold Böcklin aus dem Jahr 1882 (Abb. 5) – einerseits selbstidentifikatorisch und andererseits wohl nicht ohne kritischen Unterton – aufgenommen<sup>14</sup>.

Über Böcklins Ähnlichkeit zu Bismarck schreibt noch 1951 Carl Georg Heise:

„(...) und sein kraftgenialisches Wesen, seine optimistische, selbstbewußte Frohnatur gesellte ihn den besten Männern der zweiten Jahrhunderthälfte zu. Seine äußere Erscheinung hat manche an Bismarck erinnert. In seiner Kunst aber schien er gegen den Strom zu schwimmen“<sup>15</sup>.

Wie man 1951 noch auf den Einfall kommen konnte, Bismarck als einen der „besten Männer der zweiten Jahrhunderthälfte“ zu bezeichnen, sei dahingestellt. Böcklin hat jedenfalls selbst eine Identifikation mit Bismarck nahegelegt, indem er den Typus des Renaissance-Gewalt-

Abb. 7: Professor von Lenbach in seinem Atelier: Serienfabrikation eines erfolgreichen Musters (Kladderadatsch, 26. Februar 1893)  
Foto: Archiv des Verfassers



Professor von Lenbach in seinem Atelier.



Abb. 8: Lovis Corinth, *Salome II*, Öl auf Leinwand, 127x147 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste © Museum der bildenden Künste, Leipzig  
Foto: Ursula Gerstenberger

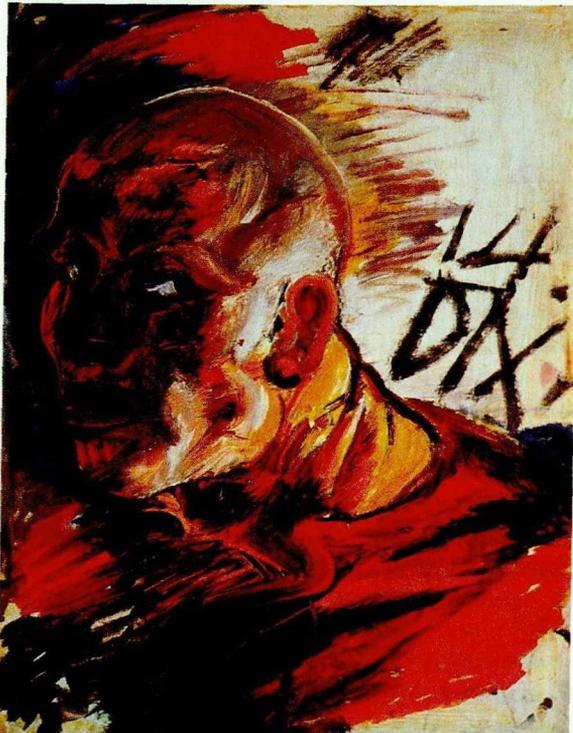


Abb. 9: Otto Dix, *Selbstbildnis als Soldat (1914)*, Öl auf Papier, 68x53,5cm. Kunstmuseum Stuttgart  
Foto: Kunstmuseum Stuttgart  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2005

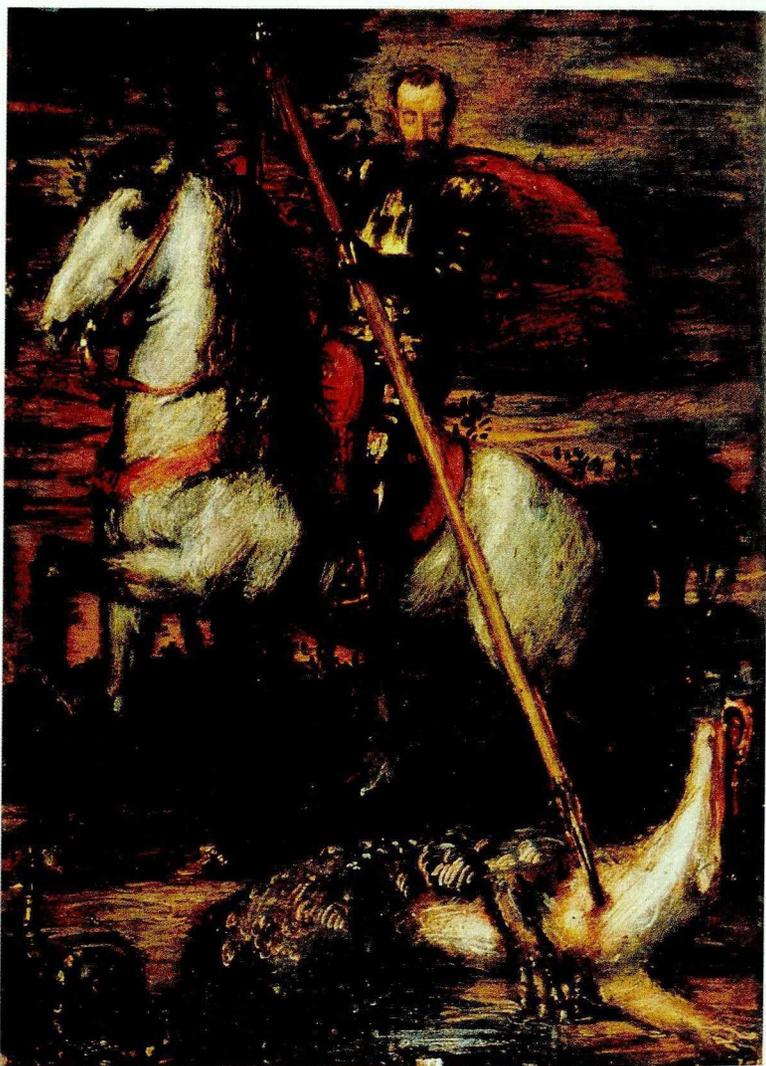


Abb. 10: Hans von Marées, Hl. Georg (Drachentöter), MG 506, GL 151, Tempera und Öl auf Holz, 65x45 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie  
Foto: Historisches Großdi aus dem Archiv des Verfassers

menschen Burckhardtscher Provenienz mit Anspielungen auf den „eisernen Kanzler“ einerseits und mit Aspekten einer Selbstdarstellung andererseits verband<sup>16</sup>.

Bismarck hat seine bildliche Popularisierung durch Photographie und Malerei aktiv gefördert<sup>17</sup>. Zu nennen sind hier die Serie der Bismarckporträts Franz von Lenbachs (Abb. 6, 7) einschließlich der von Lenbach angefertigten Repliken. Später verwandelt Lovis Corinth innerhalb seiner Leipziger *Salome* die eigene Selbstdarstellung dem Topos des Bismarckschen Heldenschädels an (Abb. 8).

Dies gilt auch für eine Reihe weiterer von Corinth ritterlich gerüsteten Selbstdarstellungen. Otto Dix hat Anton von Werner als Verkörperung jener Vorstellungen von Kunst bezeich-

net, die er nicht einlösen und verwirklichen wollte<sup>18</sup>. Ein Vergleich zwischen Dix' *Selbstbildnis als Soldat* (Abb. 9) von 1914<sup>19</sup> und Anton von Werners *Rotem Prinzen* von 1886 erweist jedoch, wie sehr Dix an einem gründerzeitlichen Stereotyp des Gewaltmenschen fortschrieb.

Auch Marées' *Heiliger Georg* (Abb. 10), eine an Fiedler gerichtete Selbstdarstellung aus dem Jahr 1880, ist dem neuen Bildtypus des glatzköpfigen Siegerhelden zuzurechnen. Über den Reichskanzler hat sich Marées nicht nur anerkennend geäußert, sondern sich auch mit ihm identifiziert:

„Was meine Angelegenheiten anbelangt, so verlange und erwarte ich allerdings von keinem Anderen die Eigenschaften eines Bismarck, von mir selbst aber wohl, so weit es allgemein menschliche Eigenschaften sind“<sup>20</sup>.

## 2. Vom Stab zur Standarte: Der Künstler als Krieger

Es ist bezeichnend für eine bestimmende militaristische Tendenz im kulturellen Leben der Gründerzeit, dass Marées mit Stab, Fahne und Standarte sowie Ritterrüstung militärische Motive zur Selbstcharakterisierung als Künstler benutzt. Ebenso bezeichnend ist es für das kulturelle Klima des Wilhelminismus, dass nicht nur ein damals weithin geschätzter „neu-deutscher“ Maler wie Fritz Boehle<sup>21</sup>, sondern auch ein Lovis Corinth sich mehrfach als ritterlich gerüstete Kämpfer für die Kunst dargestellt haben<sup>22</sup>.

„Sich gegen den Strom der Zeit nach Kräften stemmen“<sup>23</sup> erklärte Hans von Marées, der die Ikonographie des Künstlerkriegers maßgeblich geprägt hat, – in der Wendung gegen seine Zeit durchaus zeitgebunden – zu seinem zentralen Anliegen. Er wandte sich von Sujets ab, die motivisch seiner Epoche offensichtlich verpflichtet waren. Nur in seiner Frühzeit malte er patriotische Schlachtenbilder<sup>24</sup>. Hans von Marées illustrierte weder die „großen“ politischen Ereignisse noch das Alltagsleben der Gründerzeit. Dennoch hat er verbreitete Konzepte und Stereotype der bildungsbürgerlichen Eliten des frühen deutschen Kaiserreiches in seinen Bildern dargestellt und fortgeschrieben<sup>25</sup>. Sie erscheinen zunächst in altmeisterlicher Einkleidung, nach 1873 werden sie dann in Figuren von antiker Nacktheit verkörpert. Daher sind diese Klischees auf den ersten Blick häufig nicht ersichtlich. Unter ikonologischer Perspektive ist eine subkutane Imprägnierung mit zeitgenössischen Topoi festzustellen, obwohl die Bilder des „verkannten Künstlers“<sup>26</sup> vom Geschmack ihrer Zeit merklich und für ihre Marktgängigkeit unvorteilhaft abwichen.

Es ist für Marées' Bildsprache 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 bzw. in denen er diese Eigenschaft von Hildebrand fordert<sup>27</sup>, übersetzt er in ein bildliches Äquivalent: Den „Stabträger“. Erstmals verkörpert die zentrale Figur der *Römischen Landschaft I* (MG 134) 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“). Um

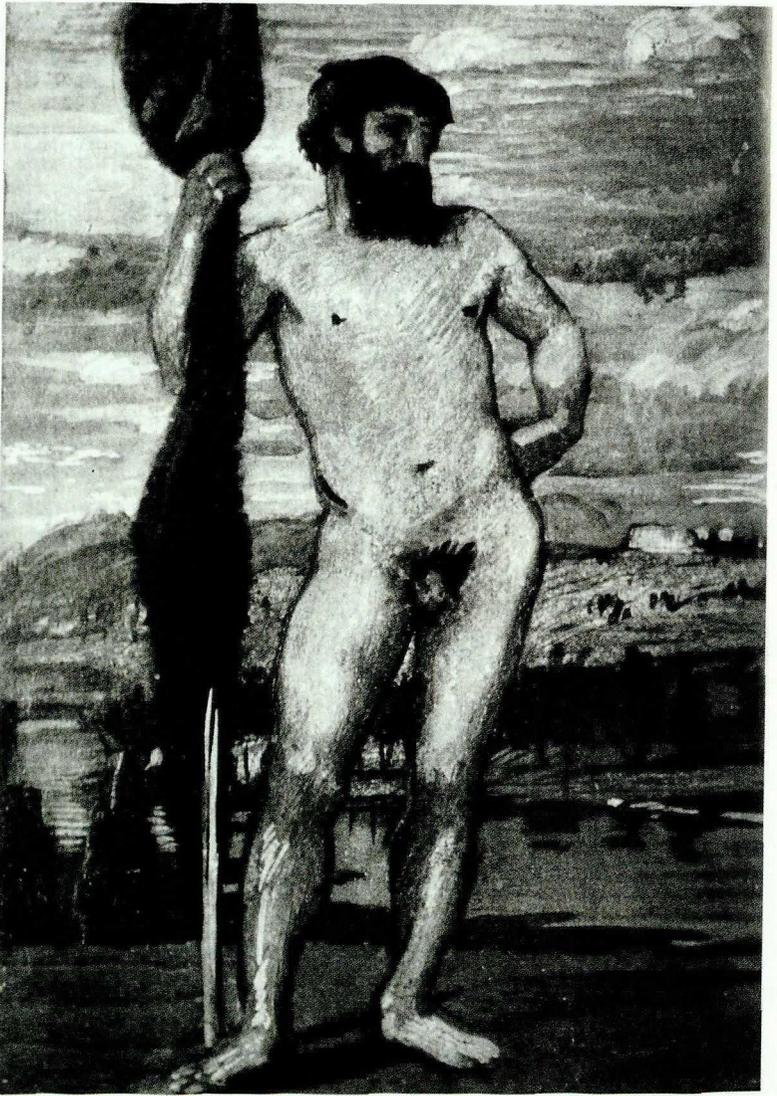


Abb. 11: Hans von Marées, „Der Mann mit der Standarte“, MG 549, GL 150, Bremen, Kunsthalle.  
Foto: Museum

1870, während der gemeinsamen Zeit mit Hildebrand in Berlin, taucht das Stabmotiv in Arbeiten sowohl des Lehrers als auch des Schülers wieder auf. So malt Marées einen *Jüngling mit Stab*<sup>28</sup>, der wohl nicht als semantisch indifferente Darstellung einer männlichen Aktfigur mit Modellstab anzusehen ist. Das von fremder Hand innerhalb des Gesichtes retuschierte Gemälde dürfte ausdrücklich als Darstellung Hildebrands intendiert sein<sup>29</sup>, der einen Stab – innerhalb der kryptischen Privatikonographie der frühen Jahre offenbar eine Art Insignie künstlerischer Würde – umfasst hält, allerdings erst etwas zögerlich im Begriff ist, voranzuschreiten. Das Stabmotiv nimmt Marées dann in den Vorzeichnungen zu den *Drei Männern* wieder auf. In späteren Selbstdarstellungen schließlich transformiert er den Stab in semantisch eindeutiger Gegenstände: Eine Fahne oder eine Lanze. Die im Vergleich mit dem *Jüng-*

ling mit Stab wesentlich monumentaler, bärtige Figur, die Marées 1880 im Atelier von Heinrich Prell gemalt hat, stützt sich auf eine um einen Stab eingerollte Fahne.

Ettlinger hat diesen sog. *Mann mit der Standarte* (Abb. 11) im Hinblick auf eine Briefstelle, die in diesem Akt wiederum frappierend „wörtlich“ übersetzt wird, als Selbstdarstellung von Marées deuten können. Sie lautet:

„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“<sup>30</sup>.

Im selben Jahr ist der bereits erwähnte Heilige Georg als Drachentöter (Abb. 10) entstanden. Der Ritter trägt die Gesichtszüge von Marées, der das Gemälde, in der die massive Lanze des Ritters sowohl kompositorisch als auch farblich hervorgehoben ist, im Verlauf einer Auseinandersetzung an Fiedler geschickt hat.

Analog zur *Römischen Landschaft I* und zum *Mann mit der Standarte* kann der Umstand, dass die linke Figur der *Drei Männer* (MG 312) ihren Stab fest umschlossen hält, als bildliches 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“<sup>31</sup>. Marées präsentiert sich in den *Drei Männern* als gereiften Mann, der seine Berufung „ergriffen“ hat und an seinen Idealen unbeirrbar „festhält“. Sein fester, intensiv aus dem Bild gerichteter Blick wird wiederum als direkte körper-sprachliche Verbildlichung des Vorsatzes aufgefasst werden können, „sein Ziel unter allen Umständen im Auge zu behalten“<sup>32</sup>. Insgesamt drückt die stabile, entschiedene und wie unverrückbare Haltung des Künstlers gerade im Kontrast zu den beiden anderen männlichen Gestalten des Gemäldes „Beharrlichkeit“<sup>33</sup> aus. Diese galt ihm als die „männlichste aller männlichen Eigenschaften“<sup>34</sup>.

## Exkurs: Stab und Lanze – Vom soldatischen Attribut zur Künstlerinsignie

Sowohl in seinen ganzfigurigen Selbstdarstellungen zu Pferde im *Heiligen Georg* (Abb. 10) und den beiden Fassungen des *Reitertriptychons* als auch in seinen Selbstdarstellungen als Stab- und Standartenträger greift Marées auf Bildformeln und Attribute des traditionellen Herrscher- und Soldatenbildnisses zurück. Der Rückgriff auf den zuvor Herrschern und Militärs vorbehaltenen Bildtypus des Reiterbildnisses ist offensichtlich<sup>35</sup>. Was die kunsthistorische Provenienz des Stabmotivs bei Marées anlangt, so kann es nicht nur auf Giorgiones vermeintliches Selbstporträt als Stabträger<sup>36</sup> und auf ein pompejanisches Wandgemälde zurückgeführt werden<sup>37</sup>, sondern auch auf Fürstenbildnisse der Renaissance mit Stab und Zepter (etwa Michelangelos und Tizians), auf Selbstbildnisse Rembrandts und auf graphische Darstellungen von Reissläufern und Landsknechten in der schweizerischen und deutschen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Zuge der gründerzeitlichen Hochschätzung der sogenannten „altdeutschen“ Kunst in den Jahren nach 1870/71 fanden neben Dürers Meisterstich *Ritter, Tod und Teufel* auch die ganzfigurigen Zeichnungen und Graphiken von Söldnern und Soldaten in Dürers Werk und bei anderen Künstlern der Reformationszeit verstärkte Beachtung<sup>38</sup>.

Neben Dürers Kupferstich *Der Fähnrich* (um 1500–1505) sind hier ganze Serien von Bannerträgern im Werk von Albrecht Altdorfer, Hans Baldung, Nicklaus Manuel Deutsch, Peter Flötner, Urs Graf und anderen zu nennen. Auch wenn sich Marées nicht solchermäßen eng auf diese – in einigen Fällen von selbst als Söldnern tätigen Künstlern stammenden – ganzfigurigen Darstellungen von Fähnrichen und Bannerträgern bezog, dass ein ganz bestimmtes Vorbild definitiv nachgewiesen werden könnte, so ist der ikonographische Rückgriff auf diesen frühneuzeitlichen Bildtypus im *Mann mit der Standarte* dennoch aufschlussreich.

Das Motiv der Standarte kennzeichnete bereits eines der frühen Schlachtengemälde von Marées mit Szenen aus den Befreiungskriegen, das um 1860 entstandene Gemälde *Die eroberte Standarte* (MG 59). Es wurde im Jahre 1861 vom Albrecht Dürer-Verein Nürnberg erworben, von wo es 1862 durch Verlosung an den Prinzregenten Luitpold von Bayern gelangte. Das Banner bzw. die Standarte ist im Unterschied zum Stab ein unzweideutig militärisches Attribut, das dem Offizier der Reserve Hans von Marées nicht nur aus geschichtlichem Wissen, sondern auch aus eigener militärischer Erfahrung im preußischen Militär mit dessen Fähnrichen und Fahnenjunkern wohlvertraut war<sup>39</sup>.

### 3. Vom „Ritter Hans“ zum „Moltke der deutschen Form“

Zu einem Idealtypus des Künstlers hat sich Marées weniger innerhalb der Gattung des (Selbst)-Bildnisses als in seinen „Hesperidenbildern“ und seinen Darstellungen von „Ritterheiligen“ stilisiert. Diese zumeist ganzfigurigen Selbstdarstellungen sind zeitgenössischen Topoi preußisch-aristokratischer Provenienz verpflichtet. Ein folgenreiches, kämpferisches Künstlerideal verbildlicht er im *Heiligen Georg als Drachentöter* (Abb. 10), in den verschlüsselten Selbstdarstellungen als Reiter und Ritter in den beiden Fassungen des Reitertriptychons und mehrfach in ganzfigurigen Selbstdarstellungen als „Stabträger“<sup>40</sup>. Die Selbstidealisierung als Stabträger und als *Mann mit der Standarte* (Abb. 11) stehen in der Tradition einer „Heroisierung des Künstlers“<sup>41</sup> wie sie in Antike und Renaissance begründet wurde und wohl auch von Porträts Rembrandts, den Marées sehr schätzte.<sup>42</sup> Seine ganzfigurigen Selbstdarstellungen sind in ihrer zunächst nazarenisch-priesterlichen, dann aristokratisch-militärischen Ausprägung jedoch vor allem seiner eigenen Zeit verpflichtet. Die Voraussetzungen seines Männlichkeitsideals und seiner bis in den Sprachduktus der Briefe hinein militaristisch eingefärbten Konzepte von „Treue“, „Beharrlichkeit“ und „Kampf“ hat schon Anne S. Domm in Diskursen der Gründerzeit ausgemacht<sup>43</sup>.

Ein latenter „Kult der Gewalt“<sup>44</sup> ist in vielen brieflichen und bildlichen Selbststilisierungen des Künstlers aufweisbar. Marées wendet sehr zeittypisch einen Grundsatz der Evolutionstheorie Darwins auf sich selbst an, wenn er davon spricht, dass sein „Dasein“ ein „ewiger Kampf“ sei<sup>45</sup>. Gerade im Spätwerk werden Kampf und Sieg in spezifisch kaiserzeitlicher Emphase als transzendente Phänomene verabsolutiert, so in den Entwürfen zu einem *Sieger* (MG 765-772) und im *Hl. Georg des Reitertriptychons*.<sup>46</sup>

Bei aller Berufung auf antike >Mannestugend< zeigen sich hier 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 der *Mann mit der Standarte* in

Pathos und Pose von den ganzfigurigen Selbstinzenierungen eines Hans Makart nicht allzu weit entfernt<sup>47</sup>.

Hinzu kommt auch im *Reitertriptychon* eine subkutane Rückwendung zu Werken der „altdeutschen“ Kunst der Dürerzeit, die in der Gründerzeit eine breite Wirkung entfalteten. Marées dürfte sich im *Reitertriptychon* nicht nur auf die von Schmidt genannten italienischen Vorbilder<sup>48</sup>, sondern auch auf Dürers „Meisterstich“ *Ritter, Tod und Teufel* von 1513 bezogen haben. Er zeigt sich in diesen zu monumentalen Typen „ritterlichen“ Verhaltens verklärten Selbstdarstellungen von einer nach dem Krieg von 1870/1 verbreiteten Zeitstimmung historisch-heroischer Rückbesinnung geprägt, wenn auch nicht ganz in der martialischen Zuspitzung Nietzsches<sup>49</sup>.

Jüngst hat Frank Schmidt die zweite Fassung des *Reitertriptychons* mit seinen drei Ritterheiligen überzeugend als dreifach aufgefächerte Selbstdarstellung gedeutet<sup>50</sup>. In diesem Zusammenhang schreibt Schmidt über die militärisch geprägte Eigenstilisierung von Marées:

„Im Reitertriptychon bringt Marées zum Ausdruck, dass er trotz diverser Enttäuschungen weiterhin an sich und seine Kunst glaubt; für sie wird er kämpfen und durch sie wird er letztlich auch siegen. Schon Anton Dohrn hatte 1873 bemerkt, dass Marées, seine ganze Existenz für seine großen Ziele aufs Spiel setzte. Das Charaktermerkmal der Standfestigkeit drücken auch die Selbstbildnisse aus. Gerade im Münchener Bildnis um 1883 tritt uns ein Mensch gegenüber, der seine Kunst verteidigen wird und den Pinsel, wie Walter Seitter bemerkt, wie eine Gerätschaft seines Rittertums in Händen hält. In seiner Steifheit und Unnahbarkeit panzert er sich gleich einer Rüstung gegen die feindliche Welt. Den kränkenden Äußerungen Fiedlers tritt er sogar in Form des martialischen Ritters entgegen“<sup>51</sup>.

Schmidt stellt zu Recht die Frage, ob Marées seiner gänzlich unironischen Heroisierung durch Meier-Graefe zugestimmt hätte<sup>52</sup>. Aus seinen Ausführungen geht jedoch auch hervor, dass diese in der Selbsteinschätzung von Marées und seiner Konzeption von „Ritterlichkeit“ fundiert ist<sup>53</sup>.

Bei aller antikisch-mittelalterlichen Einkleidung ist diese Haltung des Offiziers der Reserve Hans von Marées offenbar seiner Sozialisation in einem preußischen Offiziershaushalt zu verdanken. Nach dem Bericht seines Schülers Artur Volkmann war „in seiner Erscheinung, seinem ganzen Auftreten“ (...) „das Männliche stark betont“. Hildebrand berichtet von Marées' „preußische(m) Offizierston“<sup>54</sup>.

Das von Marées verbildlichte Konzept des Künstlers als heroischer „Fahnenträger des Geistes“<sup>55</sup> (Abb. 11), der das „Banner neuer Gedanken“<sup>56</sup> voran trägt, entwickelte sich in den deutschen Staaten nach den napoleonischen Kriegen<sup>57</sup>. Der von Marées bewunderten italienischen Renaissance war die bildliche Darstellung des „Künstlers als Krieger“ dagegen noch weitgehend fremd<sup>58</sup>. So hatte sich Vasari gegen eine Verwendung von Michelangelos „Sieger“ für dessen Grabmahl mit dem Argument ausgesprochen, Michelangelo sei kein Soldat gewesen<sup>59</sup>.

Marées überträgt sowohl in seinen Reiter(selbst)darstellungen als auch in seinen späten ganzfigurigen „Porträts“ als Stabträger und *Mann mit der Standarte* den ikonographischen

Fundus des aristokratischen Herrscher- und Reiterbildnisses sowie von Soldatendarstellungen auf das Künstlerselbstporträt<sup>60</sup>. Diese Militarisierung des Künstlerbildes findet seit den neunziger Jahren breiten Nachhall: in der Münchener Malerei mit ihren zahlreichen und populären Darstellungen des hl. Georg als „Kämpfer des Geistes“<sup>61</sup>, in Fritz Boehles um 1910 populären Selbstbildnissen als gerüsteter Ritter mit Pferd<sup>62</sup> und auch in Kandinskys Titelblatt für den Almanach *Der Blaue Reiter*<sup>63</sup>.

#### 4. Männerbilder und Männerbünde:

##### Anton von Werner versus Hans von Marées

Die besondere Wertigkeit des „Männerbundes“ im Deutschland des 19. Jahrhunderts ist bekannt<sup>64</sup>. Gemälde mit ausschließlich männlichem Bildpersonal erfreuten sich in der Gründerzeit einer regen Konjunktur. Für Marées etwa trat, wie andernorts ausführlich geschildert, die Lebensform des Männerbundes nicht nur neben, sondern an die Stelle der für sein Umfeld mit wenigen Ausnahmen normativen ehelichen Bindung<sup>65</sup>. Dies gilt für die zu seiner Enttäuschung kurzlebige Florentiner Gemeinschaft mit Hildebrand und Fiedler und für seine Rolle



Abb. 12: Hans von Marées, *Sechs nackte Männer*, MG 302, GL 134, Öl auf Holz, 80x99,6cm. München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen

Foto: Museum

als „Nestor“ des Schülerkreises in Rom. Die um 1874/75 konzipierten Gemälde mit rein männlichem Bildpersonal bearbeiten die Florentiner Utopie einer männlichen Lebensgemeinschaft. Zeichnungen der ersten römischen Jahre wie *Nestor im Lager der Griechen* (MG 313) sind teils Reflexe, teils antizipierende Entwürfe von männerbündlerischer Verbundenheit.

Zwischen Marées' Männerbildern wie den *Sechs nackte Männern* (MG 302) und etwa gleichzeitigen offiziösen Gemälden mit rein männlichem Bildpersonal wie Anton von Werners *Kaisersproklamation in Versailles* (Abb. 2) oder Werners *Kriegsrat in Versailles* scheinen Welten zu liegen. Die Kunstgeschichtsschreibung hat von Werners Bilder als zeitgebundene Propaganda analysiert, die historische Sachverhalte (etwa die konfligierenden Interessen der deutschen Fürsten während der Einigungsverhandlungen) harmonisierend idealisieren oder – wie im Falle des *Kriegsrates* – gar fingieren<sup>66</sup>. Marées' Gemälde hingegen gelten als elementare Verkörperungen zeitlosen und allgemein-menschlichen „Daseins“. Dabei greift auch Marées auf militaristisch geprägte, borussisch-gründerzeitliche Topoi zurück – etwa in den kurz nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71 entstandenen *Drei Männern* (MG 312) und dem *Mann mit der Standarte* (Abb. 11). Dies gilt auch für den erwähnten *Sieger* und die Zeichnung MG 953, eine möglicherweise nietzscheanisch inspirierte Darstellung eines Idealtypus des Künstlers als aristokratischer Krieger zu Pferd<sup>67</sup>. So unterschiedlich die genannten Gemälde Werners und jene von Marées in Motiv und Stillage zweifellos sind, im Verfahren einer mythologisierenden Einkleidung zeitgenössischer Stereotype sind diese Bilder von Marées den Gemälden Anton von Werners durchaus vergleichbar. Dass Marées' Malerei gründerzeitliche Topoi und Männerbilder ungleich stärker bricht und „aufweicht“, ist offensichtlich – beabsichtigt war es nicht. Auch der in seinen Bildern häufig exponierte Kontrast von aktiver, kämpferischer Männlichkeit und passiver, mütterlicher Weiblichkeit geht auf eingefahrene kulturgeschichtliche Stereotype zurück<sup>68</sup>, jedoch ebenso auf kaiserzeitliche Klischees<sup>69</sup>, auf „Zeitgeist und Künstlermythos“<sup>70</sup>, wie auch der Vergleich mit Künstlernovellen der Gründerzeit ergibt<sup>71</sup>.

Dennoch scheint ein größerer Gegensatz zwischen dem Uniformenprunk und Stiefelglanz des *Kriegsrates* und von Marées' „arkadischen“ Aktbildern mit männlichem Bildpersonal aus der Serie der *Hesperidenbilder* kaum denkbar. So zeigen seine *Sechs Männer* (Abb. 12) homophil eingefärbte mann-männliche Begegnungen von einer Sensibilität in Gebärde und Kontur, die Werners Bildern nicht eignet, in einer vermeint „zeitlosen“ und „ursprünglichen“ Szenerie („natürliche“ Nacktheit in „freier“ Natur). Sie galten der Forschung lange teils als Zustandsbilder eines elementar menschlichen „Daseins“, teils als bloße Vorwände für eine inhaltsindifferente Flächenkomposition, mit der Marées die ungegenständliche Kunst und ihre Besinnung auf die „Natur“ der Darstellungsmittel vorwegnimmt. Beide Deutungen konvergieren darin, dass sie Gegensätze, aber keine Verbindungen zur offiziösen Malerei eines Anton von Werner benennen. Dagegen kann etwa am *Mann mit der Standarte* oder den *Drei Männern* gezeigt werden, wie Marées ein gründerzeitlich-heroisches Männlichkeitsideal in der Einkleidung in antike Aktmalerei aufgreift. Wie der „Stabträger“ der *Drei Männer* verbildlicht auch sein *Mann mit der Standarte* ein Künstlerideal, das in seiner malerischen Umsetzung „zeitlos“ und antikisierend erscheint, jedoch preußisch-militärische Männlichkeitsstereotype fortschreibt. Gleichzeitig enthalten die *Drei Männer* wie eine ganze Reihe weiterer Gemälde des Malers – wohl ungewollt – Ambivalenzen und Widersprüche, die auf

Brüche und Antithesen in den Mentalitäten der Gründerzeit aufmerksam machen, die in der offiziellen Kunst der Zeit weitaus weniger sichtbar werden.

Im Rückblick scheint die Kunst des 1870 gegründeten Kaiserreiches von einer tiefen Kluft zwischen militaristischer Propaganda und „reiner Malerei“ gekennzeichnet. Für erstere steht gemeinhin Anton von Werner, der Haus- und Hofkünstler der regierenden Hohenzollern, der seit 1875 als Akademiedirektor in Berlin und später als Vertrauter des Kaisers Wilhelm II. die Kunstpolitik des Kaiserreiches maßgeblich prägte und als Künstler ausserordentlich erfolgreich war. Marées hingegen blieb zu seinen Lebzeiten – wie auch noch während der siebziger Jahre Feuerbach und Böcklin – weitgehend unbeachtet, gilt heute jedoch als der weitaus bedeutendere, innovativere und „wahrhaftigere“ Künstler.

War von Werner politisch durchaus liberal und verwies antisemitisch agierende Studierende der Berliner Akademie<sup>72</sup>, war Marées, so innovativ er künstlerisch war, in seinen politischen Ansichten größtenteils reaktionären Topoi verpflichtet: ein Chauvinist und Rassist (siehe S. 470ff.). Jenseits aller stilistischen und politischen Differenzen zeigen sich jedoch in der Verbildlichung gründerzeitlicher Männlichkeitsstereotype erstaunliche „ikonologische“ Übereinstimmungen zwischen der Malerei Anton von Werners und Hans von Marées’.

Bei allen stilistischen Unterschieden sind sich die „Salonmalerei“ von Werners und die „authentische“ Kunst von Marées auf einer ikonologischen Ebene nahe, da sie ähnliche mili-

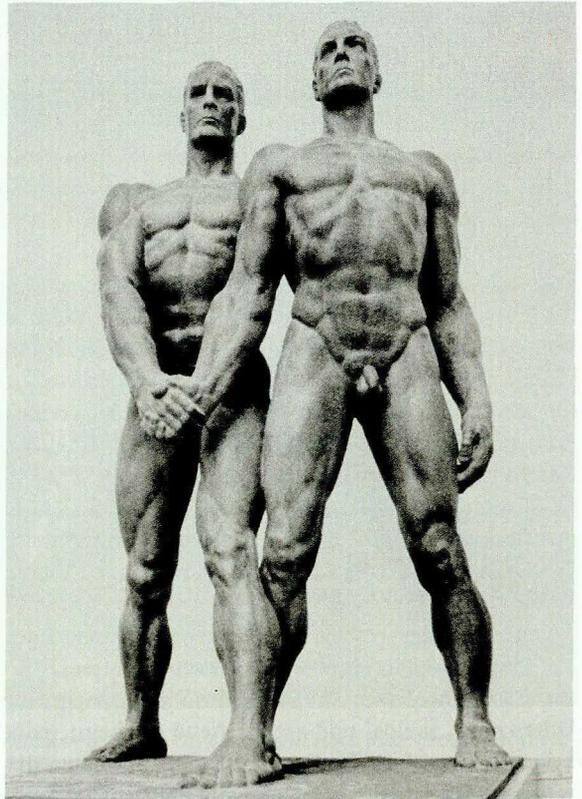


Abb. 13: Josef Thorak, Kameradschaft, Gips, Verbleib unbekannt. („Die Kunst im Dritten Reich“. Illustrierte Monatschrift für freie und angewandte Kunst, 1. Jahrgang, 7. Heft, Juli 1937, S. 56) Foto: Universitäts- und Landesbibliothek Münster

taristische Stereotype fortschreiben. Marées verleiht ihnen den Rang überhistorischer Universalien, indem er sie mythologisiert. Dies sicherte seiner Malerei eine umfangreiche Nachwirkung im „Dritten Reich“, das den Maler (als Juden) beschwieg, aber seine antikisierende Naturalisierung militaristischer Konzepte aufgriff.

Marées' kulturkritische, gegen den Zeitgeist gerichteten Äußerungen legen es nahe, sein Werk als zeitlosen „erratischen Block“ zu betrachten. Vor der Einschätzung des Künstlers als kulturgeschichtlicher Solitär bewahrt jedoch nicht zuletzt die Kenntnis der zumeist stark nationalistisch geprägten Marées-Begeisterung in der deutschen Malerei und Kunstkritik seit Ende des 19. Jahrhunderts. Zwar forciert diese die chauvinistischen Untertöne der Briefe sowie von Werken wie *Der Mann mit der Standarte* (Abb. 11). Ein reines Missverständnis liegt jedoch nicht zugrunde, sondern eine teilweise übereinstimmende kulturelle und weltanschauliche Grundhaltung.

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<sup>73</sup>. Auch ging er nicht so weit, sein Leben zu einer für die ganze Nation exemplarischen „Heldengeschichte“<sup>74</sup> zu verklären. Nur in Meier-Graefes Imagination leuchtet in den *Drei Männern* „ein Banner im Felde“<sup>75</sup>. Auch 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“<sup>76</sup> von Marées gepriesen wurde.



Abb. 14: Hans von Marées, Entwurf für das Mittelbild der Werbung, MG 885, Kohle und Kreide auf grauem Papier, 58x44cm. Düsseldorf, Stiftung museum kunst palast  
Foto: Museum

Dennoch boten besonders die Briefe von Marées mit ihren chauvinistischen und militaristischen Untertönen genügend Anknüpfungspunkte, um ihn in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zum messianischen „Erzieher“ der Nation auszurufen<sup>77</sup>. Dies unternahm besonders erfolgreich Meier-Graefe. In Malerei und Skulptur wurden die Posen und Geschlechterrollen der *Hesperidenbilder* seit etwa 1900 in den malerischen Jargon chauvinistischer „Daseinsschilderung“ fortentwickelt<sup>78</sup>. Marées' antikisierende Naturalisierung zeitgenössischer, militaristisch getönter Konzepte wurde dann in der offiziellen Plastik des „Dritten Reichs“ stilprägend, obwohl seine Gemälde wegen seiner jüdischen Herkunft teilweise in den Depots gelagert haben dürften<sup>79</sup>.

Die berühmt-berüchtigte Plastik *Kameradschaft* von Josef Thorak (Abb. 13) für den deutschen Pavillon bei der Weltausstellung in Paris von 1937,<sup>80</sup> während derer Picassos *Guernica* gezeigt wurde, dürfte auf eine Beschäftigung mit der Zeichnung MG 885, die im zweiten Band der Monographie von Meier-Graefe abgebildet ist, zurückgehen (Abb. 14).

## 5. Notizen zur Rezeption des Künstlerkriegers in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Kulturgeschichtlich aufschlussreich ist ein Blick auf die – für die Kaiserzeit schon skizzierte – Karriere des innerhalb der deutschen Malerei seit der Gründerzeit populären, mit auf Marées zurückgehenden Stab- und Fahnenmotivs in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts bis 1945. Sind Corinths und vielleicht noch Barlachs gerüstete Lanzenträger<sup>81</sup>, sind Rilkes *Cornet* (Fähnrich) und möglicherweise noch Carl Hofers Stabträger<sup>82</sup> ebenfalls als Kämpfer für (die deutsche) Kunst und Kultur intendiert, so werden nach dem Fahnen- und Standartenkult des Nationalsozialismus traditionelle Stab-, Lanzen- und Fahnenmotive in der deutschen Nachkriegskunst nurmehr gebrochen aufgenommen: So in Georg Baselitz' frühen, pathetisch gebrochenen Gemälden von Fahnenträgern<sup>83</sup> und in Aktionen von Josef Beuys. In dessen Selbstinszenierung als griechisch-germanisch-keltischer Doryphoros/Parsifal in der Aktion *Celtic (Kinloch-Rannoch)*, *Schottische Symphonie* von 1970 wird das von Marées und Corinth vertraute Motiv der Selbstdarstellung als „Kunstsoldat“ in seinem Pathos ikonographisch und materialiter (durch Anspielung auf die heilende Lanze Parsifals, durch Tesafilm und Infusionsleitung), sowohl bestätigt als auch durchkreuzt<sup>84</sup>.

Durchdringen sich in diesen Werken von Beuys und Baselitz kritische Absetzung und innere Bindung an die wohl spezifisch „deutsche“ Künstler – und Kriegerikonographie zwischen Stab und Standarte, zwischen Landsknecht und „Cornet“, so haben sich Timm Ulrichs mit seiner Selbstinszenierung als Träger eines (Blinden)stabes in seiner Aktion *Ich kann keine Kunst mehr sehen* von 1975<sup>85</sup> und Sigmar Polkes Parodie *Der Mann, der des Stabes mächtig* von der Präntion omnipotenten künstlerischen Kämpfens doppelbödig verabschiedet<sup>86</sup>. Umso erstaunlicher, dass zeitgenössische Deklarationen von Thomas Hirschhorn durchaus Anklang finden: „Ich kämpfe nicht für mich, ich schulde anderen meinen Sieg“. Hirschhorn sieht sich als „Missionar“ und als „Arbeiter, Künstler, Soldat“<sup>87</sup>.

## 6. Universalismus und Ressentiment

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 greift 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 zeitenthobene Bildsprache und auf eine mit ihr verbundene empathisch-emphatische Rezeptionshaltung des Betrachters. Er baute auf die in seinem Verständnis unmittelbare, natürliche Bedeutsamkeit des körperlichen Ausdrucks antiker Akte, die sich dem Beschauer aus eigener leiblicher Erfahrung erschließen sollte. Und er vertraute auf ein durch die Bildkomposition veranlasstes, vermeintlich ebenso natürliches „reines Sehen“ als unmittelbares Medium bildlicher Sinnvermittlung, über das seiner Meinung nach schon die Kinder verfügten<sup>88</sup>.

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 „naturegebenen“ Inhalte des Mythos für die Moderne zu retten und als gültige Orientierungen für die eigene Zeit wieder zu entdecken. 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<sup>89</sup>. Die „Malerei des modernen Lebens“ Edouard Manets formulierte eine konträre zeitgenössische Position.

Hans von Marées hätte es für die Erfüllung seiner künstlerischen Laufbahn gehalten, mit monumentaler Wandmalerei für staatliche oder kommunale Gebäude in Deutschland beauftragt zu werden. Als den Adressaten seiner „Hesperidenbilder“ wünschte er die Öffentlichkeit. Auch hieraus kann geschlossen werden, dass er seine Bilder als Appell an die moderne deutsche Gesellschaft verstand, zu „ursprünglichen“ Lebensformen zurückzufinden. Diese Auffassung haben Hildebrand und andere Künstler seines Schülerkreises aufgegriffen. Hildebrand hat sie sogar zu einem Lösungsvorschlag für die „Arbeiterfrage“ konkretisiert<sup>90</sup>. Als soziale Utopie, die gleichzeitig den gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit ausweicht, hat Hubert Faensen die Malerei von Marées charakterisiert<sup>91</sup>. Angesichts einer Moderne, die überkommene Rollenbilder zunehmend in Frage stellte, setzte er auf traditionelle Identitätszuschreibungen. Diese wollte er allerdings mittels einer neuartigen Bildsprache der subjektiven „Evidenz“<sup>92</sup>, dem „unmittelbaren“ Erlebnis den Betrachtern 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. Wie folgenreich diese Stilisierung geblieben ist, zeigen wichtige neuere Darstellungen zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreiches. Hier wird Marées nicht oder nur am Rande berücksichtigt<sup>93</sup>. Die zeitgenössischen Stereotype in seinen „zeitlosen Daseins-schilderungen“ 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. 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“<sup>94</sup>. In Briefen an sie und Melanie Tauber hat er sich zum ritterlichen Kämpfer für die Kunst stilisiert. Sein forciert aristokratisch-militärisches Selbstverständnis veranlasste Koppel, „eine unwillkürliche Komik in seiner Person“ zu konstatieren. Diese sei „der größte Feind aller Liebe“<sup>95</sup>.

Was Marées' Nationalismus angeht, so ist ein an Conrad Fiedler gerichteter Brief des Jahres 1870 von erschreckender Deutlichkeit:

„Wenn man unsere Männer so in Masse zusammensieht, so kräftige Gestalten und so intelligente Bürger, dann kann man unmöglich glauben, dass wir je einer andren Nation unterliegen könnten. Zu bedauern ist nur, dass das Blut, was auf unserer Seite vergossen wird, so ungleich edler ist, als das unserer Feinde. Was man bei den durchgehenden Verwundeten-Transporten, die nur zu zahlreich sind, von Franzosen sieht, zeichnet sich äusserlich entweder durch Gemeinheit, Erbärmlichkeit oder Stumpfsinn aus (...)“<sup>96</sup>.

Den einzigen Galeristen, der eine Ausstellung mit ihm unternahm, Fritz Gurlitt, verunglimpfte er als „Kunstjude(n)“<sup>97</sup>. Auch aus zwei Briefstellen geht unmissverständlicher Antisemitismus hervor. An Fiedler, der wie er jüdische Vorfahren hatte, schreibt Marées eher nebenbei:

„Da auch der Hausbesitzer, wenn auch Jude, doch ein recht anständiger Mann zu sein scheint, so gebe ich mich der Hoffnung hin, hier endlich mal für längere Zeit zur Ruhe zu kommen“<sup>98</sup>.

Seinem Bruder Georg erklärt sich Marées am ersten Weihnachtsfeiertag des Jahres 1877:

„Am Tagesruhm ist mir gar nichts gelegen, denn heut zu Tage berühmt zu sein, heisst nichts andres, als seinen Namen in dem Munde einer Anzahl frecher Juden zu wissen, ein ziemlich stinkiger Aufenthalt“<sup>99</sup>.

Über Marées' Ressentiments gegenüber Frauen berichtet Charles Grant in einem empfehlenden Brief an den Gründer der Zoologischen Station in Neapel. Der Maler hege „die tiefste intellektuelle Verachtung für Frauen und das Christentum“<sup>100</sup> – eine bemerkenswerte Kombination. Für seine misogynen Haltung sind neben Briefen an Melanie Tauber, in denen er sie als Pallas Athene „vergöttert“, Äußerungen wie diese bezeichnend:

„Eben erhalte ich die Nachricht, dass Böcklin von einem großen Familienunglück betroffen sei. Da dieselbe jedoch von Weibern kommt, so hoffe ich, es ist nur erlogen“<sup>101</sup>.

Explizit chauvinistisch ist dieser Bericht aus der Korrespondenz mit dem verheirateten Bruder:

„Was die Weiber anbelangt, bin ich ganz auf meine Römerinnen zurückgekommen, die bei wenig Ansprüchen viel Vergnügen gewähren“<sup>102</sup>.

Solche Sätze sind gerade in ihrer Beiläufigkeit erschreckend. Ihre böse Banalität zeigt, wie selbstverständlich sie in Marées' Milieu waren. Bemerkenswert ist in seinem Fall, dass sie sich häufig gegen die eigene Herkunft und gegen sich selbst richteten. Marées war, wie erwähnt, väterlicherseits französischer, mütterlicherseits jüdischer Abstammung und besaß außerdem eine homoerotische Orientierung, die zu dem in seinen Briefen propagierten Männlichkeit-ideal im Gegensatz steht.

Entlarvend für die frühe Rezeption des Malers ist wiederum der Sachverhalt, dass Meier-Graefe nicht nur die französischen Ursprünge der Familie beflissen zu relativieren suchte, sondern, dass die zitierten Aussagen seine Heldenverehrung in keiner Weise schmälerten. Marées' Ressentiments sind, ähnlich wie diejenigen Nietzsches und Wagners, bezeichnend für die deutsche Kultur der Gründerzeit und für die beginnende Radikalisierung des „nationalen“ Denkens im Kaiserreich. Letztere erreichte zur Zeit der Popularisierung des Malers um 1910 einen ersten Höhepunkt.

Marées lebte als künstlerisch innovativer Außenseiter im fernen Rom. Durchaus repräsentativ für die Kultur des Deutschen Kaiserreichs ist dennoch die Kluft zwischen künstlerischer Sensibilität und habitueller Grobschlächtigkeit. Letztere zeigt sich besonders in brieflichen Äußerungen über seine Schüler, die er als „Pygmäen“ und „Schlappschwänze“ bezeichnet<sup>103</sup>.

Der Universalitätsanspruch „allgemein-menschlicher“ Werte in der Kultur der Gründerzeit erweist sich auch bei Marées als hegemoniale Verabsolutierung eigener Positionen<sup>104</sup>. Der Zusammenhang von Universalitätspostulat und Chauvinismus ist nur scheinbar paradox.

## 7. Brüche und Brutalismen

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. Dennoch veranschaulichen seine Werke verborgene Brüche und Antithesen: Persönliche und solche innerhalb der Mentalitäten von Eliten des neu gegründeten Deutschen Reiches, denen der Maler und Offizier der Reserve sowohl durch die schöngeistige als auch die borussisch-militärische Prägung seines Elternhauses von Jugend an verbunden war.

Dem nationalistischen Diskurs des zweiten deutschen Kaiserreiches gingen Einheit, Ganzheit und Geschlossenheit „über alles“. Und doch war es, und zwar uneingestanden, im höchsten Maße ambivalent und widersprüchlich<sup>105</sup>. Die mentalen 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* (Abb. 12) durchdringen sich bildungsbürgerlich-klassizistische und preußisch-militaristische Motive zu ungewollt ambivalenten Konstellationen. Diese können geradezu paradigmatisch entstehen für die „hybride“ kulturelle Identität weiter Teile des gründerzeitlichen Bürgertums<sup>106</sup>. Hans von

Marées, ein „Ritter Hans“<sup>107</sup> 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. In seiner Abkehr von, wie auch in seiner Ausgeliefertheit an die Modernität war Marées – wider Willen – modern. Die Widersprüche seiner eigenen Herkunft blendete Marées aus seinem Selbstbild jedoch aus. Der Kontrast der eklektischen Vielschichtigkeit von Werken wie *Römische Landschaft I* und dem späten *Ganymed* zur markig-schlichten Selbsteinschätzung als „Kerl von echtem Schrot und Korn“<sup>108</sup> ist nicht nur für Marées, sondern auch für die Gründerzeit bezeichnend.

## 8. 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.

Sie beinhalten, wie in den vorangegangenen Abschnitten gezeigt, mehrdeutige, ambivalente Sinneffekte, die seine Briefe an Komplexität überbieten. Damit vermitteln sie, bei allen Übereinstimmungen, auch in diesen nicht auffindbare Bedeutungen. Das soll nicht heißen, dass sich die Briefe, zumal nach ihrer noch ausstehenden ungekürzten Veröffentlichung, als einsinnige Ansammlung von Stereotypen darbieten. Auch sie entfalten eine durchaus vielschichtige Selbststilisierung ihres Autors, die aber nicht die uneindeutige Dichte seiner Gemälde erreicht.

Marées' „Männerbilder“ entsprechen nicht zuletzt wegen ihrer homoerotischen Motive dem gründerzeitlichen Kult viriler Männlichkeit<sup>109</sup>, wie sie etwa Gemälde Anton von Werners überliefern, nur partiell. Darin erscheinen sie – wohl ungewollt – subversiv. Oder sind etwa auch die Briefe autobiographisches Masken- und Muskelspiel? Jedoch ungleich eindimensionaleres.

In den Jahren 1874/75, in denen Marées ein Zusammenleben in einem „Dreierbund“ von Männern plante, malt er Gemälde mit explizit homoerotischen Motiven: die *Kassettenbilder I und II* (MG 315-16), *Drei Männer in einer Landschaft* (MG 329) und die eben erwähnten *Sechs nackten Männer am Meer* (Abb. 12), an denen er nach Meier-Graefe bis 1880 arbeitete<sup>110</sup>. In den römischen Zeichnungsreihen *Cheiron und Achill* sowie *Zeus und Ganymed* wird das Verhältnis zu den jungen Künstlern seines Kreises emotional ausgelotet.

Die Bilder von Marées mit rein männlichem Bildpersonal machen in ihren Ambivalenzen zwei „konträre männergesellschaftliche Attitüden zur Homosexualität“ anschaulich, die Nicolaus Sombart unterscheidet: „jene (...), welche die latente Homosexualität diskreditiert und einen rein maskulinen Männertypus fordert“ und die „männerbündlerische, in der mann-männliche Beziehungen durchaus eine sexuelle Konnotation haben“<sup>111</sup>.

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 Thematik<sup>112</sup> sei hier auf den zärtlichen und nicht ganz unzweideutigen Abschiedsgestus des Düsseldorfer Bildes der *Drei Männer in einer Landschaft* (MG 329) verwiesen, auf die elegische Weichheit des Freundespaars der späten *Werbung* und auf deren *Narziß*.

Die Bilder von Marées sind keine transparenten Realisationen seiner Absichten. Gerade die späten, wieder und wieder übermalten Tafeln entfalten in ihrer syntaktischen Komplexität und ihrer Fülle kunsthistorischer Verweise einen semantischen Überschuss zu ihren intentionalen Vorgaben<sup>113</sup>. Produktive Abweichungen zwischen künstlerischen Konzeptionen und bildlichen Realisationen können die ästhetische Komplexität eines Kunstwerkes und seinen Wert als historische Quelle ausmachen<sup>114</sup>. Peter Paret hat solche Differenzen zwischen (in sich wiederum 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<sup>115</sup>. Solche Abweichungen sind auch für die Bildsprache von Marées in hohem Maße konstitutiv – obwohl er eine seine Absichten eindeutig übermittelnde Bildsprache intendierte.

Die beträchtlichen Differenzen zu ihren Intentionen und ihre in sich hochgradig widersprüchliche, ambivalente Bildlichkeit machen seine Zeichnungen und Gemälde zu kulturgeschichtlich ungewöhnlich aufschlussreichen Zeitzeugnissen. Die Abweichungen gegenüber ihren häufig wenig originellen Darstellungsabsichten machen Marées' Bilder zu dichten mentalitätsgeschichtlichen Dokumenten der Gründerzeit.

Einerseits teilt Marées in seinen überlieferten Äußerungen zentrale Intentionen des deutschen Bürgertums seiner Zeit. Er veranschaulicht bildungsbürgerliche Stereotype und schreibt sie in neuartigen, nach 1900 breit rezipierten Bildformeln fort. Andererseits zeigt sein Werk gänzlich ungewollt jene Ambivalenzen und Ambiguitäten einer Modernität, die im Kaiserreich häufig verdrängt wurden. Die vielfältigen, teils konfligierenden Sinnschichten und kunsthistorischen Verweise seiner Werke zeigen insgesamt, wie hybride, wie wenig „einheitlich“ und „ursprünglich“ das von Marées brieflich beschworene und von einem Großteil der Forschung in den Bildern wahrgenommene „ursprüngliche Dasein“ ist. Wenn Abweichungen und Widersprüche zwischen Intentionen und Realisation – wie Jacques Derrida und Paul de Man gezeigt haben, – *nolens volens* für jeden Text und für jedes Bild mehr oder weniger konstitutiv sind<sup>116</sup>, so sind sie in Marées' Oeuvre – und zwar gänzlich ungewollt – von zentraler Bedeutung. Erst vermöge der produktiven Differenzen zu den Darstellungsabsichten ist etwa das Gemälde *Drei Männer* (MG 312) mehr als ein Abklatsch längst bekannter gründerzeitlicher Künstler-Ideologeme.

Marées' Werk ist von der Intention geleitet, in der Abkehr von der modernen, arbeitsteiligen Welt mit ihren kontingenten Lebensentwürfen zu Einheit, Ganzheit und Universalität, zum „ganzen Menschen“ zurück zu finden<sup>117</sup>. Seine Malerei ist eine Suche nach den Ursprüngen. Sie zeigt jedoch gleichzeitig die Unmöglichkeit, die hybriden und vielfältigen Konfigurationen der europäischen Bildgeschichte zu reinen und widerspruchsfreien Urbildern zurück zu führen, zu denen Marées im Rückgriff auf die Antike zu gelangen hoffte.

Die Bilder 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 künstlerische Entwicklung vorgezeichnet, die diese Ambiguitäten einebnen wird. Marées hat mit dem *Hl. Georg als Drachentöter* und dem *Reitertriptychon* zur späteren „neuidealistischen“ Ikonographie des martialischen Kriegers und Helden beigetragen.

Marées hat bei allen produktiven Abweichungen, Brüchen und Antithesen, die sich besonders auch in den Zeichnungserien zeigen, die seine späten Gemälde vorbereiten, erstarrte Rollen- und Geschlechterklischees der Gründerzeit verbildlicht und, indem er ihnen den Anschein des Natürlichen und Ursprünglichen gab, folgenreich fixiert und fortgeschrieben. Insofern sind auch seine Gemälde „nicht bloße Widerspiegelung“ (...), sondern, indem sie „Denken und Verhalten der Menschen beeinfluss(t)en (...), Dokumente und geschichtlicher Faktor in einem“<sup>118</sup>. Die Transformierung modern-militaristischer Stereotype in vermeintlich zeitlose und überhistorische „Existenzbilder“ sicherte seiner Malerei eine umfangreiche Nachwirkung im sogenannten Neueidealismus und in der Kunst des „Dritten Reiches“.

## 9. Krieger als Künstler/Künstler als Krieger: die Götterdämmerung einer neuzeitlichen Analogie

Der seit Condivis Charakterisierung Michelangelos als „Principe dell'arte“ virulenten Gleichsetzung von Künstler und König sind in letzter Zeit fundierte Beiträge gewidmet worden, die sich sowohl mit der Tradition des „Königs als Künstler“ als auch des „Künstlers als König“ beschäftigen<sup>119</sup>. Die Gleichsetzung von Künstler und Krieger ist, wie angesprochen, jüngeren Datums. Napoleon und Bismarck galten als Genies, als gewaltsame und gewaltige Gestalter neuer Regeln. Zugleich begannen sich in der Gründerzeit und im Wilhelmsismus Künstler zunehmend als Krieger und Kämpfer zu verbildlichen. Die missliche Analogie von Kunst-Genie und charismatischem „Führer“ wurde bekanntlich durch die Propaganda des Nationalsozialismus auf die Spitze getrieben. Goebbels schreibt in Anspielung auf Hitler in seinem Roman *Michael* schon im Jahr 1931: „Der Staatsmann ist auch ein Künstler.“ Für den Staatsmann sei „das Volk nichts anderes, als was für den Bildhauer der Stein ist. Führer und Masse, das ist ebensowenig ein Problem wie etwa Maler und Farbe. (...) Genies verbrauchen Menschen. Das ist nun einmal so“<sup>120</sup>. In einer Goebbels-Rede zum 19. April 1941 heißt es mit Bezug auf Hitler: „Wir erleben das größte Wunder, das es in der Geschichte überhaupt gibt: Eine Genie baut eine neue Welt“<sup>121</sup>!

## Literaturverzeichnis

Abgekürzt zitiert werden hand- und maschinenschriftliche Quellen von und über Hans von Marées, die nicht oder nur teilweise publiziert sind. Sie befinden sich in Abteilung für Handschriften, Seltene und Alte Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek in München (BSB) und sind nachstehend aufgeführt. Dies gilt auch für die in der vorliegenden Studie zitierten, teils oder ganz unveröffentlichten Briefe von und an Irene und Adolf von Hildebrand, Conrad

Fiedler und Hans von Marées, die dort im Nachlass Irene und Adolf von Hildebrands (Signatur: „Ana 550“), in den *Fiedleriana* und – was die Briefe von Marées an Fiedler betrifft – unter der Signatur Cgm 7354a aufbewahrt werden. Teilweise oder ganz unveröffentlichte Briefe aus dem Bestand der Abteilung für Handschriften, Seltene und Alte Drucke der BSB werden in den Anmerkungen nach Absender, Empfänger und Datum zitiert.

- Eichneriana* Nachlass des Kunsthistorikers Johannes Eichner (1886-1958) mit umfangreichen handschriftlichen Materialien zu einer Fiedler-Biographie (*Eichneriana*)
- Fiedleriana* Nachlass Konrad Fiedler (Überblick über die Bestände in Fiedler 1991, Bd. I, S. XXV-XXVIII)
- F, Tagebücher* *Fiedleriana*, IV,1-IV,3 (Tagebücher und Aufzeichnungen aus den Jahren 1858 bis 1875; nur teilweise publiziert bei Meier-Graefe 1909-1910 und Sattler 1962)
- IK, Aufzeichnungen* Ana 550, Mappe: „Irene von Hildebrand, gesch. Koppel, geb. Schäufler, Aufzeichnungen über ihre Mutter, Jessy Hillebrand [...], Hans von Marées“ (Abschrift von Bernhard Sattler aus den Tagebüchern und Erinnerungen; unveröffentlicht)
- IK, Erinnerungen* Ana 550, Mappen: „Irene von Hildebrand, Erinnerungen“ (umfangreiche Manuskripte, bisher unveröffentlicht [vgl. Ana 550, Mappen: Irene von Hildebrand, Erinnerungen, Abschrift (Typoskript von Bernhard Sattler)])
- IK, Tagebücher* Ana 550, Mappen: „Irene von Hildebrand, Tagebücher 1862-1920“ (unveröffentlicht)
- BS, Annalen* Ana 550, Mappen: „Bernhard Sattler, Annalen zu Hildebrands Leben“ (Detaillierte chronologische Aufstellung der Lebensdaten [Typoskript mit handschriftlichen Nachträgen]; unveröffentlicht)
- BS, Vorarbeiten* Ana 550, Mappen: „Bernhard Sattler, Vorarbeiten zu >Adolf von Hildebrand und seine Welt<, Abschriften von Korrespondenzen Hildebrands und parallelen Überlieferungen, zum Teil grob chronologisch geordnet“ (teilweise von Sattler 1962 publiziert)
- Allihn 1871 – Max Allihn, Dürer-Studien. Versuch einer Erklärung schwer zu deutender Kupferstiche A. Dürers von kulturhistorischem Standpunkte, Leipzig 1871
- Andersson 1978 – Christiane Andersson, Dirnen, Krieger, Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf, Basel 1978
- Andree 1962 – Rolf Andree, Arnold Böcklin. Beiträge zur Analyse seiner Bildgestaltung, Düsseldorf 1962
- Andree 1997 – Rolf Andree, Arnold Böcklin. Die Gemälde (Ceuvrekatalog Schweizer Künstler, Bd. 6), aktualisierte Auflage, München 1997
- Arnold 2004 – Alice Laura Arnold: Zwischen Kunst und Kult: Lenbachs Bismarck-Porträts und Repliken/Alice, in: München 2004, S. 149-177
- Barthes 1964 – Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964 (<sup>1</sup>1957)
- Bartmann 1985 – Dominik Bartmann, Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985
- Bätschmann 1997 – Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997

- Berend-Corinth 1958 – Charlotte Berend-Corinth, Die Gemälde von Lovis Corinth. Werkkatalog, München 1958
- Berlin 1971 – Dürers Gloria. Katalog einer Ausstellung der Kunstbibliothek Staatlicher Museen Preußischer Kulturbesitz 1971, Berlin 1971
- Berlin 1990a – Bismarck. Preussen, Deutschland und Europa. Katalog einer Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin 1990, Berlin 1990
- Berlin 1990b – Georg Baselitz. Bilder aus Berliner Privatbesitz. Katalog einer Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin, Nationalgalerie 1990, hg. von Hartmut Ackermeier, Berlin 1990
- Berlin 1993 – Anton von Werner. Geschichte in Bildern, Katalog einer Ausstellung des Berliner Museums und des Deutschen Historischen Museums Berlin, hg. von Dominik Barthmann, Berlin 1993
- Berlin/Düsseldorf 1983/84 – Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Katalog einer Ausstellung in der Akademie der Künste Berlin 1983 und in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf 1984, hg. von Magdalena Bushart et al., Berlin 1983
- Bern 1979 – Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann, Katalog einer Ausstellung des Kunstmuseums Bern 1979, Bern 1979
- Bielefeld/Winterthur 1987 – Hans von Marées und die Moderne in Deutschland. Katalog einer Ausstellung der Kunsthalle Bielefeld und des Kunstmuseums Winterthur 1987, hg. von Erich Franz, Bielefeld 1987
- Blochmann 1991 – Georg M. Blochmann, Zeitgeist und Künstlermythos: Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Marées – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach, Münster 1991
- Blum 2005a: Gerd Blum, Hans von Marées. Autobiographische Malerei zwischen Mythos und Moderne, Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2005
- Blum 2005b – Gerd Blum, Hans von Marées a Napoli. Arte e autobiografia/Kunst als Autobiographie. Hans von Marées und die antiken Kunstwerke Neapels, in: Groeben/Ritter Santini 2005, S. 217-236, S. 237-254
- Blum 2005c: Gerd Blum, Abschied von der Analogie. Arnulf Rainers Malerei und die Theorie des neuzeitlichen Bildes. In: Reinhard Hoeps (Hg.), Arnulf Rainer, Bild und Theologie, München/Paderborn 2005, S. 93-106
- Blum 2008: Gerd Blum, Michelangelo als Moses: Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann (Arbeitstitel), in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Heft 53/1, 2008, S. 73 – 106
- Blume/Scholz 1999 – Eugen Blume und Dieter Scholz (Hgg.), Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937, Köln 1999
- Boehle 1911 – Fritz Boehle. Ein Buch seiner Kunst, mit einer Einleitung von Wilhelm Kotzde, Mainz 1911
- Bonn 1997 – Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei. Katalog einer Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997 und im Hamburger Bahnhof, Berlin 1997-1998, Bonn 1997
- Bredenkamp 2006: Horst Bredenkamp: Antipoden der Souveränität – Künstler und Herrscher, in: Vom Künstlerstaat – Ästhetische und künstlerische Utopien, hg. von Ulrich Raulff, München/Wien 2006, 31-40

- Cook 1993 – Roger F. Cook, *The Demise of the Author. Autonomy of the German Writer, 1770-1848*, New York 1993
- Corinth 1993 – Lovis Corinth, *Selbstbiographie*, hg. von Renate Hartleb, Leipzig 1993
- Detering et al. 2002 – Heinrich Detering et al. (Hg.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, (DFG-Symposium 2001, Germanistische Symposien-Berichtsbände, 24), Stuttgart/Weimar 2002
- Detroit/Ottawa 1983 – *From a Mighty Fortress: Prints, Drawings and Books in the Age of Luther, 1483 – 1546*, Katalog einer Ausstellung des Detroit Institute of Arts und der National Gallery of Canada in Ottawa, 1981-1982, hg. von Christiane Andersson und Charles Talbot, Detroit 1983
- Dombrowski 2000 – André Dombrowski, *Hans von Marées. Das unvollendbare Bild als Krise der Männlichkeit?*, Magisterarbeit Universität Hamburg, Hamburg 2000
- Dombrowski 2007 – André Dombrowski, *The untimely classicism of Hans von Marées*. In: Wojtech Jirat-Wasiutynski (Hg.), *Modern art and the idea of the Mediterranean*, Toronto 2007, S. 84-115
- Dommm 1987a – Anne-Sibylle Dommm, *Die „Väter“ der Marées-Rezeption*. Konrad Fiedler und Julius Meier-Graefe, in: Bielefeld/Winterthur 1987, S. 66-76
- Dommm 1987b – Anne-Sibylle Dommm, *Nachwort*, in: dies., *Hans von Marées, Briefe*, München 1987, S. 329-381
- Dommm 1989 – Anne-Sibylle Dommm, *Der „klassische“ Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts* (Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 146), München 1989
- Emission 2004: Patricia A. Emission: *Creating the „Divine“ Artist – from Dante to Michelangelo* (Cultures, Beliefs and Traditions; 19), Leiden (u.a.) 2004.
- Fach 1983 – Joseph Fach (Hg.), *Fritz Boehle Gedächtnisausstellung*, Frankfurt am Main 1983
- Finck 1999 – Almut Finck, *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie* (Geschlechterdifferenz und Literatur, Bd. 9), Berlin 1999
- Finke 1976 – Ulrich Finke, *Französische und deutsche Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert* (Renaissance-Vorträge, Stadtgeschichtliches Museum Nürnberg), Nürnberg 1976
- Floerke 1902 – Gustav Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin*, München 1902
- Franzke 1988 – Andreas Franzke, *Georg Baselitz*, München 1988
- Früchtl 2004 – Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt am Main 2004
- Gerlach-Laxner 1980 – Uta Gerlach-Laxner, *Hans von Marées. Katalog der Gemälde*, München 1980
- Gerwarth 2005: Robert Gerwarth: *The Bismarck Myth. Weimar, Germany and the Legacy of the Iron Chancellor*, Oxford University Press 2005
- Gerwarth 2007: Robert Gerwarth, *Der Bismarck-Mythos. Die Deutschen und der Eiserner Kanzler*, München 2007
- Gieseke/Markert 1996 – Frank Gieseke und Albert Markert, *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biografie*, Berlin 1996
- Grimm 1867 – Herman Grimm, *Einfluß griechischer Kunst auf Albrecht Dürer*, in: ders., *Über Kunst und Künstler*, Berlin 1867, S. 230-231
- Grimm 1875 – Herman Grimm, *Dürers Ritter, Tod und Teufel*, in: *Preußische Jahrbücher*, Bd. 36, 1875, S. 543-549

- Groblewski/Bätschmann 1993 – Michael Groblewski und Oskar Bätschmann, Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 1993
- Groeben/Ritter Santini 2005 – Christiane Groeben und Lea Ritter Santini (Hgg.), *Arte come autobiografia. Hans von Marées/Kunst als Autobiographie. Hans von Marées (Pubblicazioni della Stazione Zoologica Anton Dohrn)*, Napoli 2005
- Hagemann 1998a – Karen Hagemann, Venus und Mars. Reflexionen zu einer Geschlechtergeschichte von Militär und Krieg, in: Hagemann/Pröve 1998, S. 13-48
- Hagemann 1998b – Karen Hagemann, Der „Bürger“ als „Nationalkrieger“. Entwürfe von Militär, Nation und Männlichkeit in der Zeit der Freiheitskriege, in: Hagemann/Pröve 1998, S. 74-102
- Hagemann/Pröve 1998 – Karen Hagemann und Ralf Pröve (Hgg.), *Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel*, Frankfurt am Main/New York 1998
- Hale 1988 – John Rigby Hale, *Mičiel and the Tempesta. The Soldier in a Landscape as a Motif in Venetian Painting*, in: Peter Denley und Caroline Elam (Hgg.), *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honor of Nicolai Rubinstein*, London 1988, S. 405-418
- Hale 1990 – John Rigby Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven/London 1990
- Hamann/Hermand 1977a – Richard Hamann und Jost Hermand, *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 1: Gründerzeit, Frankfurt am Main 1977 (<sup>1</sup>1965)
- Hamann/Hermand 1977b – Richard Hamann und Jost Hermand, *Epochen deutscher Kunst von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 4: Stilkunst um 1900, Frankfurt am Main 1977 (<sup>1</sup>1959)
- Hausen 1976 – Karin Hausen, Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1976, S. 363-393
- Hedinger 1976: Hans-Walter Hedinger: Der Bismarckkult. Ein Umriß. In: Günther Stephenson (Hg.): *Der Religionwandel in unserer Zeit im Spiegel der Religionswissenschaft*, Darmstadt 1976, S. 201-215.
- Heiland/Lüdecke 1955 – Susanne Heiland und Heinz Lüdecke (Hgg.), *Dürer und die Nachwelt*. Berlin (Ost) 1955
- Hellmold/Kampmann et al. 2003 – Martin Hellmold und Sabine Kampmann et al. (Hg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003
- Hentschel 1997 – Martin Hentschel, *Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes*, in: Bonn 1997, S. 41-95
- Herford 2005 – Jan Hoet, Friederike Fast, Michael Kröger, Véronique Souben (Hgg.), (my private) *Heroes*, Katalog einer Ausstellung des MARTa, Herford 2005, Bielefeld 2005
- Heubach 1997 – Friedrich Wolfram Heubach, *Sigmar Polke – Frühe Einflüsse, späte Folgen*, in: Bonn 1997, S. 285-294
- Heyse 1998 – Paul Heyse, *Novellen (Auswahl)*, hg. von Rainer Hillenbrand, Zürich 1998
- Hinz 1974 – Berthold Hinz, *Die Malerei des deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974
- Hochhuth 1991 – Rolf Hochhuth, *Menzel. Maler des Lichts*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991

- Hoffmann-Curtius/Wenk 1997 – Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hgg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Marburg 1997
- Hofmann 1982 – Werner Hofmann, *Der Künstler als Kunstwerk*, in: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, 1982, S. 50-65
- Hofmann 1999 – Werner Hofmann, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*, Leipzig 1999
- Imdahl 1963 – Max Imdahl, Marées, Fiedler, Riegl, Hildebrand, Cézanne. *Bilder und Zitate*, in: *Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert* (Festschrift Benno von Wiese, hg. von Hans Joachim Schrimpf), Bonn 1963, S. 142-195
- Jannidis et al. 2000 - *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000
- Klemm 1995: David Klemm, *Von Napoleon zu Bismarck: Geschichte in der deutschen Druckgraphik*. Ausstellungskatalog Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1995.
- Kocka 1988 – Jürgen Kocka (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, 3 Bde., München 1988
- Kohlrausch 2005 – Martin Kohlrausch, *Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie* (Elitenwandel in der Moderne, 7), Berlin 2005
- Krauskopf 2002: Kai Krauskopf, *Bismarckdenkmäler: ein bizarrer Aufbruch in die Moderne* (zugl. Diss. Hamburg, Hochschule für Bildende Künste 2001), Hamburg 2002
- Kris/Kurz 1995 – Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1995 (1934)
- Kunz 1978 – Josef Kunz, *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*, Berlin 1978
- Kusch-Arnhold 2005 – Britta Kusch-Arnhold: *Solcher Tugend gebührte nicht weniger – Die Exequien Michelangelo Buonarrotis und das Grabmahl des Künstlers*, in: *Praemium virtutis – Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus* (Schriftenreihe des Sonderforschungsbereiches 496; 9), hg. von Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel, Münster 2005, S. 65-91.
- Kuspit 1995 – Donald Kuspit, *Der Kult vom Avantgardenkünstler*, Klagenfurt 1995
- Lang 1996 – Karen Lang, *The Hamburg Bismarck monument as „lighthouse of national thought“*, in: *Memory & oblivion: proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1.-7. September 1996*, hg. von Wessel Reinink, Dordrecht [u.a.] 1999
- Lange 1999 – Barbara Lange, *Josef Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*, Berlin 1999
- Langemeyer 1984: Gerhard Langemeyer (Hg.), *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München 1984
- Lejeune 1994 – Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt am Main 1994
- Lenman 1994 – Robert Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserzeitlichen Deutschland, 1871-1918*, Frankfurt am Main 1994
- Lenman 1997 – Robert Lenman, *Artists and Society in Germany, 1850-1914*, Manchester/New York 1997

- Lenz 1987a – Christian Lenz, Zur Kunst von Marées. Eine Einführung, in: München 1987a, S. 9-24
- Lewis 2003 – Beth Irwin Lewis, Art for all? The Collision of Modern Art and the Public in Late-Nineteenth-Century Germany, Princeton 2003
- Lindner 1989 – Ines Lindner (Hg.), Blick – Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989
- Locher 2005 – Hubert Locher, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005
- Locher 2006 – Hubert Locher, The Artist as Hero – Art History as the History of Heroes, in: NCU Journal of Art Studies (National Central University, Taiwan) 1 (2006), 129-153
- Löhr 2003 – Wolf-Dietrich Löhr, „Genie“, in: Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, 117-122
- London/Barcelona/Berlin 1996 – Dawn Ades et al. (Hgg.), Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, Katalog einer Ausstellung der Hayward Gallery, London, 1995-1996, des Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996, und des Deutschen Historischen Museum, Berlin 1996, Stuttgart 1996
- London/Den Haag 1999 – Rembrandts Selbstbildnisse, Katalog einer Ausstellung der National Gallery London und des Königlichen Gemäldekabinetts Mauritshuis in Den Haag, 1999/2000, hg. von Christopher White und Quentin Buvelot, deutschsprachige Ausgabe, Stuttgart 1999
- Lott-Reschke 2004 – Dagmar Lott-Reschke, Ritter Lovis – Tugendheld und Freiheitskämpfer. Zu Corinths Selbstbildnissen im historischen Kostüm, in: Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse. Katalog einer Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 2004-2005, Ostfildern-Ruit 2004, S. 11-30
- Mahlendorf 1985 – Ursula R. Mahlendorf, The Wellsprings of Literary Creation. An Analysis of Male and Female „Artist Stories“ from the German Romantics to American Writers of the Present (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture, Vol. 18), Columbia, South Carolina 1985
- Mai et al. 1981-1989 – Ekkehard Mai et al. (Hgg.), Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, 9 Bde., Berlin 1981-1989
- Marées 1987 – Hans von Marées, Briefe. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Anne-Sibylle Domm, München 1987
- Matzner 2002 – Florian Matzner, Von der Öffentlichkeit in der Kunst. Einige Anmerkungen zum Werk von Gregor Passens, in: Gregor Passens, Flying Walls. Katalog einer Ausstellung in der Galerie der Künstler, München 2002, hg. von Florian Matzner, Frankfurt am Main 2002
- Meier-Graefe 1909-1910 – Julius Meier-Graefe, Hans von Marées, Sein Leben und Werk, 3 Bde., Bd. I: 1909, Bde. II und III: 1910, München/Leipzig 1909-1910
- Molderings 2002 – Herbert Molderings, Relativismus und historischer Sinn. Duchamp in München (und Basel), in: Marcel Duchamp, Katalog einer Ausstellung des Museum Jean Tinguely Basel, 2002, Ostfildern-Ruit 2002, S. 15-23.
- Mommsen 1990 – Wolfgang J. Mommsen, Der autoritäre Nationalstaat. Politik und Kultur im deutschen Kaiserreich, Frankfurt am Main 1990
- Mommsen 1994 – Wolfgang J. Mommsen, Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kunst und Politik im deutschen Kaiserreich, 1870-1918, Frankfurt am Main/Berlin 1994

- Mommsen 2002 – Wolfgang J. Mommsen, Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte, 1830-1933, Frankfurt am Main 2002 (<sup>1</sup>2000)
- Mosse 1985 – George L. Mosse, Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Jörg Trobitius, München 1985
- Mosse 1996 – George L. Mosse, *The Image of Modern Masculinity*, New York/Oxford 1996
- Müller-Mehlis 1976 – Reinhard Müller-Mehlis, *Die Kunst im Dritten Reich*, München 1976
- Münch 1998 – Paul Münch, Changing German perceptions of the historical role of Albrecht Dürer, in: Eichberger/Zika 1998, S. 181-199
- München 1987a – Lenz, Christian (Hg.), Hans von Marées, Katalog einer Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Neuen Pinakothek München 1987-1988, München 1987
- München 1987b – Scheffler, Gisela (Hg.), Hans von Marées, Zeichnungen. Eigener Bestand, Katalog einer Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München 1987-1988, zugleich Bestandskatalog, München 1987
- München 2004 – Reinhold Baumstark (Hg.), Lenbach. Sonnenbilder und Porträts, Katalog einer Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München 2004, München/Köln 2004
- Nicolai 1996 – Bernd Nicolai, Tektonische Plastik, in: London/Barcelona/Berlin 1996, S. 334-337
- Nietzsche/Colli/Montinari 1988: Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1884-1885 (Kritische Studienausgabe, Bd. 11), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988.
- Nietzsche/Schlechta 1966: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, hg. von Karl Schlechta, München <sup>5</sup>1966
- Nipperdey 1998 - Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, 2 Bde., Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1998
- Ortland 2001 – Eberhard Ortland, Genie, in: Karlheinz Barck et al., *Ästhetische Grundbegriffe*, Historisches Wörterbuch, 7 Bde., Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 661-709
- Panofsky 1926 – Erwin Panofsky, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1926, S. 142-192
- Paret 2001 – Peter Paret, *German Encounters with Modernism, 1840-1945*, Cambridge 2001
- Paret 1990 – Peter Paret, *Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane*, München 1990 (Princeton <sup>1</sup>1988)
- Parr 1992 – Rolf Parr, „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust!“ – Strukturen und Funktionen der Mythisierung Bismarcks (1860-1918). Fink, München 1992
- Petsch 1987 – Joachim Petsch, *Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik*, Köln 1987
- Pevsner 1986 – Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986 (<sup>1</sup>1940)
- Plagemann 1999 – Volker Plagemann: *Hermannsdenkmäler und Bismarckdenkmäler: Reichseinigung ohne die Monarchen*. In: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokumen*, Festschrift für Hans-Ernst Mittag, hg. v. Annette Tietenberg, München, 1999, S. 81-99

- Poetter 1978 – Jochen Poetter, Studien zum Mythos im Werke Arnold Böcklins, Diss., München 1978
- Rave o.J. – Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, hg. von Uwe M. Schneede, Berlin o.J. (1949)
- Rogg 2002 – Matthias Rogg, Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts (Krieg in der Geschichte, 5), Paderborn u.a. 2002
- Roh 1993 – Franz Roh, Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens, Köln 1993 (1948)
- Ruppert 2000 – Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2000
- Scheler 1957 – Max Scheler, Vorbild und Führer, in: ders., Schriften aus dem Nachlaß, Bd. 1, Bern 1957
- Schilling 2006 – Jürgen Schilling, „Distanz halten“: das Hamburger Bismarckdenkmal und die Monumentalität der Moderne, Göttingen 2006 (zugl. Hamburg, Univ.-Diss. 2003)
- Schmidt 1890 – Erich Schmidt, Der christliche Ritter. Ein Ideal des 16. Jahrhunderts, in: Deutsche Rundschau, Bd. 64, 1890, S. 194-210
- Schmidt 1985 – Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945, 2 Bde., Darmstadt 1985
- Schmidt 2003 – Frank Schmidt, Fresken malen ohne Wände. Zur Funktion, Genese und Bedeutung der Triptychen Hans von Marées', Diss. München 2001, Weimar 2003
- Schmidt 2005 – Frank Schmidt, Il „racconto“ dei trittici/Die „Erzählung“ der Triptychen, in: Groeben/Ritter Santini 2005, S. 255-268, S. 269-277
- Schneede 1994 – Uwe M. Schneede, Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1994
- Scholz 1890: Bismarck-Album des Kladderadatsch/mit dreihundert Zeichnungen von Wilhelm Scholz, Berlin 1890 N (= Die schönsten Bismarck-Karikaturen: ein Bismarck-Album des Kladderadatsch – Nachdruck der Ausg. Berlin 1890, Hildesheim, Olms, 1981)
- Schuster 1987 – Peter-Klaus Schuster (Hg.), Die Kunststadt München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, München 1987
- Schuster 1993 – Peter-Klaus Schuster, Vom Tier zum Tod. Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc, in: Erich Franz (Hg.), Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, Katalog einer Ausstellung der Staatsgalerie moderner Kunst, München 1993-1994 und des Westfälischen Landesmuseums Münster, Münster 1994, Ostfildern-Ruit 1993, S. 168-189
- Schwarz 1997 – Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp, 2 Bde., Third Revised and Expanded Edition, New York 1997
- Seib 1989: Gerhard Seib, Der „Eiserne Kanzler“ in Eisen: ein Beitrag zur Bismarck-Ikonologie des Trivialen. In: Bildende Kunst und Lebenswelten, hg. von Ursula Schumacher-Hamedat (o. J., ca. 1989), S. 219-226
- Sombart 1997 – Nicolaus Sombart, Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt – ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos, Frankfurt am Main 1997 (1991)
- Soussloff 1997 – Catherine M. Soussloff, The Absolute Artist. The Historiography of a Concept, Minneapolis 1997

- Speidel 1891 – Ludwig Speidel, Ein unbekannter Maler, in *Neue Freie Presse* vom 29. März 1891. Wiederabgedruckt in: Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S. 380–381
- Sternberger 1974 – Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1974
- Sternweiler 1984 – Andreas Sternweiler, *Kunst und schwuler Alltag*, in: *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. Katalog einer Ausstellung im Berlin Museum 1984*, Berlin 1984
- Storm 1988 – Theodor Storm, *Psyche und andere Künstlernovellen*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Rudolf Wolff, Berlin 1988
- Streidt/Feierabend 1999 – Gerd Streidt und Peter Feierabend (Hgg.), *Preußen. Kunst und Architektur*, Köln 1999
- Stückelberger 1996 – Johannes Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996
- Stüttgen 1981 – *Similia similibus. Josef Beuys zum 60. Geburtstag*, hg. von Johannes Stüttgen, Köln 1981
- Suckale 1998 – Robert Suckale, *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute*, Köln 1998
- Swales 1978 – Martin Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton 1978
- Syndram 1989 – Karl Ullrich Syndram, *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches, 1871-1914 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 9)*, Berlin 1989
- Theweleit 2000 – Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, unveränderte Taschenbuchausgabe, erweitert durch ein Nachwort, 2 Bde., Frankfurt am Main/Basel 2000 (<sup>1</sup>1977/78)
- Thomas W. Gaetgens: *Anton von Werner, die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs; ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*. Fischer, Frankfurt/M. 1990
- Thürlemann 1986 – Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986
- Uhlmann 1995 – Hans-Peter Uhlmann, *Das Deutsche Kaiserreich, 1871-1918*, Frankfurt am Main 1995
- Ulrichs 1973 – Timm Ulrichs, *selbst-darstellung im selbst-versuch*. In: Wulf Herzogenrath, *Selbstdarstellung. Künstler über sich*, Düsseldorf 1973, S. 200-222
- Ulrichs 1980 – Timm Ulrichs: *Wie heiter ist die Kunst, wie ernst ist das Leben zu nehmen?* (1978), in: ders., *Totalkunst. Katalog einer Ausstellung der Städtischen Galerie Lüdenscheid 1980*, Lüdenscheid 1980, S. 62-63.
- Waetzoldt 1935 – Wilhelm Waetzoldt, *Dürer und seine Zeit*, Wien 1935
- Wagner-Egelhaaf 2000 – Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie (Sammlung Metzler, Bd. 323)*, Stuttgart/Weimar 2000 (<sup>2</sup>2005)
- Waldmann 1906 – Emil Waldmann, *Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer*, Straßburg 1906
- Walther 1898: K. Walther (Hg.), *Bismarck in der Karikatur: 230 französische, englische, russische, italienische, amerikanische, Wiener, deutsche, Schweizer etc. Karikaturen*, Stuttgart 1898.

- Warnke 1996 – Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln <sup>2</sup>1996 (<sup>1</sup>1985)
- Warnke 2006: Martin Warnke, Könige als Künstler (Gerda Henkel Vorlesung), hg. v. d. Gerda Henkel Stiftung, Münster 2006, 45–75
- Waschinsky 1989 – Angelika Waschinsky, Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 109), Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1989
- Wehler 1995 – Hans-Ulrich Wehler, Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, 1849–1914 (Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 3), München 1995
- Werber/Stöckmann 1997 – Niels Werber/Niels Stöckmann, Das ist ein Autor! Eine polykontextuale Wiederauferstehung, in: Henk de Berg und Matthias Prangel (Hgg.), Systemtheorie und Hermeneutik, Tübingen/Basel 1997, S. 233–262
- Wesenberg 2008 – Angelika Wesenberg, Wechselvolle Geschicke. Hans von Marées und die Nationalgalerie, in: Dies. (Hg.), Hans von Marées. Suche nach Gemeinschaft. Katalog einer Ausstellung der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 2008/09, Dresden 2008, S. 27–30
- Woods-Marsden 1998 – Joanna Woods-Marsden, Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, Yale University Press, New Haven/London 1998
- Wulf 1963 – Joseph Wulf, Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963
- Zilsel 1926 – Edgar Zilsel, Die Geschichte des Geniebegriffs, Tübingen 1926
- Zilsel 1990 – Edgar Zilsel, Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal mit einer historischen Begründung, Frankfurt am Main 1990 (<sup>1</sup>1918)
- zur Nieden 2005 – Susanne zur Nieden (Hg.), Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945 (Geschichte und Geschlecht; Band 46), Frankfurt am Main 2005
- Zuschlag 1995 – Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen; N.F., 21), Worms 1995

## Anmerkungen

- 1 Schmidt 1985, Bd. 2; Ortland 2001. Zur Napoleon-Panegyrik als Ausgangspunkt von Menzels Friedrich-Illustrationen: Paret 1990, S. 38f. Zur Verklärung Napoleons zum genialen Helden – Hegels „Weltgeist zu Pferde“ – als ein Paradigma der deutschen Genieverherrlichung des 19. Jahrhunderts: Schmidt 1985, Bd. II, S. 68–74; Ortland 2001, S. 698ff. Zur Genese und Kritik des modernen Geniebegriffs noch immer lesenswert: Zilsel 1990 (1918) und ders. 1926. Zu philosophischen Konzepten des „Ich als Held der Moderne“: Früchtl 2004. Zur Vorgeschichte des Geniebegriffs in der italienischen Renaissance: Sousloff 1997, Emison 2004, Blum 2008 (jeweils mit ausführlichen bibliographischen Angaben).
- 2 Richard Hamann/Jost Hermand: Gründerzeit – Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus (1964), Bd. I, Frankfurt a.M. 1977.
- 3 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, hier Bd. 11, *Nachgelassene Fragmente* 1884–1885, 470/Z. 19–471/Z. 9 (gesperrte Hervorhebungen im Text; kursiv gesetzte Hervorhebungen vom Verfasser).

- 4 Vgl. Barolsky: *Michelangelo's Nose* (Anm. 112), 153.
- 5 Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München 51966 (Sonderausg. Darmstadt 1997), hier Bd. 3, 857. Vgl. zu Napoleon als Genie: Heinrich Heine: *Das Buch Le Grand*, in: ders., *Sämtliche Werke*, 4 Bde., München 1994, hier Bd.2: *Dichterische Prosa, Dramatisches*, 128 (u. passim); Rainer Schoch: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München, 1975; Pierre Boyries: *De plâtre, de marbre ou de bronze. Napoléon, essai d'iconographie sculptée*, Samonac 1998; Werner Telesko: *Napoleon Bonaparte – Der „moderne Held“ und die bildende Kunst – 1799-1815*, Wien/Köln/Weimar 1998; Claudia Hattendorff: *Napoleon und die Bildende Kunst. Drei Neuerscheinungen*, in: *Kunstchronik* 53 (2000), 46–55; dies.: *Napoleon I. und die Bilder* (Habilitationsschrift im Fach Kunstgeschichte, eingereicht dem Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg, Marburg 2005, im Druck); Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 2006; Warnke 2006.
- 6 So bei Schmidt 1985, Ortlund 2001.
- 7 Gerwarth 2005 und Gerwarth 2007. – Zur Bismarck-Ikonographie des Kaiserreiches vgl. Seib 1989; Krauskopf 2002 und Schilling 2006 (mit ausführlicher Bibliographie). Zum Bismarck-Kult: Hedinger 1976, Parr 1992.
- 8 Zum historischen Hintergrund: Ein konstitutioneller Verfassungsstaat mit verbrieften Bürgerrechten einerseits, die Einheit des im Jahre 1789 in unzählige Einzelstaaten gegliederten ehemaligen Deutschen Reiches andererseits waren die Ziele des deutschen Bürgertums. Beide Anliegen waren in der Revolution von 1848 gescheitert. Unter dem Kanzler Otto von Bismarck führt Preußen 1866 erfolgreich Krieg gegen das habsburgische Österreich und schließt es dadurch aus dem Einigungsprozeß zugunsten einer „kleindeutschen“ Lösung unter preußischer Führung aus. Eine diplomatische Krise zwischen Frankreich und Preußen über die spanische Thronfolge im Jahr 1870 führt zu der von Bismarck provozierten Kriegserklärung Frankreichs an Preußen, auf dessen Seite sich die übrigen deutschen Staaten schlagen. Es kommt zu einem schnellen militärischen Erfolg; Napoleon III. wird gefangengenommen, das Deutsche Reich nach langwierigen Verhandlungen zwischen den deutschen Staaten am 18. Januar 1871 in Versailles ausgerufen. Bismarck hatte sein Ziel der Sicherung der Adelherrschaft und der Dominanz Preußens und der Hohenzollern durch eine Revolution „von oben“ erreicht, indem er voll auf die nationale Karte setzte und eingeschränkte Zugeständnisse bei der verfassungsmässigen Mitwirkung des Bürgertums im Reichstag machte. Vgl. einführend: Nipperdey 1998, Uhlmann 1995, Wehler 1995.
- 9 Wolfgang Pleister, *Persönlichkeit, Wille und Freiheit* in Werke Iherings, Ebelsbach 1982, S. 311.
- 10 Tagebucheintrag vom 16.9.1918. Vgl. Peter de Mendelssohn (Hg.), *Thomas Mann, Tagebücher 1918 – 1921*, Frankfurt am Main 1979, S. 7.
- 11 Langemeyer 1984, S. 124.
- 12 Abb. ebda.; Vgl. a. Scholz 1890; Walther 1898; Seib 1889.
- 13 Berlin, Kupferstichkabinett, SZ Hans von Marées, Nr. 74.
- 14 Zu Böcklins *Abenteurer* siehe Andree und Andree.
- 15 Carl Georg Heise, *Arnold Böcklin gestern und heute. Zur 50. Wiederkehr seines Todestages am 16. Januar*, *Die Zeit*, Nr. 2 vom 11. Januar 1951, S. 5.
- 16 Vgl. Andree 1997, S. 441, Nr. 369.
- 17 Arnold 2004.
- 18 Serge Sabarsky (Hg.), *Otto Dix*, AK Staatliche Kunsthalle Berlin u.a. 1987, Stuttgart 1987, S. 18.
- 19 Den Hinweis auf eine gründerzeitliche Ikonographie des glatzköpfigen Heldenschädels verdanke ich Manfred Schneckenburger. Die folgenden Ausführungen gehen auf Blum 2005a und Blum 2005b zurück.
- 20 An Fiedler, 9. Mai 1883; Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S.250. Vgl. zu Marées und Bismarck auch Meier-Graefe 1909-1910, III, S. 178. In dem an dieser Stelle abgedruckten Brief an Conrad Fiedler vom 15. August 1878 äußert sich Marées zu Bismarck auch kritisch: „Was man vom lieben Vaterland hört, erfreut wenig; doch bei alledem wird Bismarck zeigen, dass er nicht der Mann ist, ein zweites Canossa zuzulassen. Im Uebrigen glaube ich, dass es schwer halten wird, die Verbreitung sozialistischer Ideen zu verhindern; eine Regeneration oder Reform scheint mir fast in allen Dingen nöthig zu sein; dass durch die Durchführung des Nationalitäten-Prinzips wenig genug für das Fortkommen des Menschengeschlechtes geschieht, stellt sich eigentlich schon jetzt heraus. Schliesslich gehen die Dinge wie sie gehen. Man selbst kann wohl schwerlich mehr thun, als nach Klarheit zu ringen und gegen den Strom der Zeit sich nach Kräften stemmen.“
- 21 Vgl. Bock 1995.
- 22 Vgl. Berend-Corinth 1958, Corinth 1993 und jüngst Lott-Reschke 2004.
- 23 Brief an C. Fiedler, 15. 8. 1878; Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S. 178.
- 24 Vgl. Börsch-Supan 1987a.
- 25 Für den Aufweis kulturgeschichtlicher Tiefenstrukturen von Bildern sind Analysen unverzichtbar, die den medialen und formalen Besonderheiten bildlicher Darstellung gerecht werden und außerdem zeitgenössische

- Rezeptionshorizonte berücksichtigen. Das Fehlen einer medien- bzw. bildspezifischen Methodik kennzeichnet auch diejenigen Studien, die sich den gründerzeitlichen Prägungen der Gemälde von Marées bisher angenommen haben: Das grundlegende, jedoch in der Marées-Literatur kaum berücksichtigte Buch von Hamann/Hermann (1977a [1965]) und die Studien von Domm (Domm 1989 und dies. 1987a, dies. 1987b) gehen von einem pauschalen Vorbegriff der formalen und thematischen Eigenschaften der Bilder aus. Dies gilt auch für die Schriften von Faensen 1965, Liebmann 1971 und Neckenig 1982. Dadurch beleuchten diese Beiträge wichtige Motive der Briefe, jedoch nur wenige, plakativ hervortretende Merkmale des bildnerischen Schaffens von Marées. Einen mangelnden Blick für die medien-spezifische Eigentümlichkeit bildlicher Geschichtszeugnisse sowie jedenfalls an dieser Stelle fehlende historische Distanz kennzeichnet auch Thomas Nipperdeys Aussagen zu Marées innerhalb seiner *Deutsche(n) Geschichte 1866-1918*. Hier wird ein geschichtliches Phänomen mithilfe jener Stereotype beschrieben, die eine Epoche für ihre eigenen Hervorbringungen geprägt hat. Eine historische Analyse, die sich auf die Selbstdeutung eines Künstlers, seines Kreises und seiner zeitnahen Interpreten verlässt, gerät häufig affirmativer als ihr Gegenstand: „Die großen einfach-monumentalen Figuren, schicksalsbedingte Lebensstationen (sic!) (...) radikale Unbedingtheit der Form, (...), Spiritualität und Strenge (...)“ Nipperdey 1998, S. 701. Dies gilt zum Teil auch für die inhaltvolle und materialreiche Studie von Schmidt 2003.
- 26 Vgl. Roh 1993 (1948). Zu Marées: S. 268-272.
- 27 „Dein letzter Brief hat mich recht erfreut, indem ich daraus ersehe, dass Du bei der Stange bleibst: lasse Dich nur nicht irre machen“ (an Hildebrand, „ohne Datum, Dresden, Juni 1872“; Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S. 61; Hervorhebung von G.B.). Ähnlich äußert sich Marées in einem Brief an den Bruder Georg vom 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, anstatt von solchen zu reden.“ 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 1909-1910, Bd. III, S. 49; Hervorhebung von G.B.). Bezeichnend ist die Aufeinanderfolge der Stab-Metapher mit einer Redewendung aus dem militärischen Bereich („Terrain sichern“).
- 28 Nicht bei Meier-Graefe; GL 98. Öl auf Karton über Holz, 64,5 x 49 cm, Hamburg, Privatbesitz.
- 29 Das Gemälde zeigt nach Gerlach-Laxner Retuschen, „durch die sich der für Marées etwas befremdliche Ausdruck des Kopfes und der Gesamteindruck des Bildes leicht verändert haben könnten“ (Gerlach-Laxner 1980, S. 111). Vielleicht sind die Gesichtszüge Hildebrands nachträglich übermalt worden.
- 30 An Conrad Fiedler, 23. Dezember 1877; Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S. 169. Mit der auch in Fiedlers und Hildebrands Briefen häufig anzutreffenden Metapher des „Kampfes“ charakterisiert Marées sein Leben und 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 1909-1910, Bd. III, S. 34).
- 31 Vgl. o. Anm. 27.
- 32 Brief an Artur Volkmann vom 7. Dezember 1881; Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S. 223. Auf ähnliche Äußerungen in den Briefen weist Domm 1989, S. 45, Anm. 148, hin (siehe Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S. 130, 169, 187, 223, 281, 297). Vgl. auch 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 1909-1910, Bd. III, S. 83, Hervorhebungen von Marées).
- 33 Für die Interpretation des Stabträgers ist es bedeutsam, dass Marées das Motiv des Stabes bzw. der Stange in seinen Briefen im Kontext von Aussagen über die „Beharrlichkeit“ (an Hildebrand 21. November 1868; Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S. 22) verwendet. Über „Beharrlichkeit“ schreibt er im soeben angeführten Brief: „Ohne ein bestimmtes, wenn auch noch fernes Ziel, ist sie nicht denkbar, ohne die Kraft, alles Dazwischenliegende zu ertragen, nicht ausführbar. Viele lachen über dergleichen und meinen, es sei das Klügste, den Augenblick zu nutzen; diese bedenken nicht, dass sie selber auf diese Weise von der Zeit vernutzt werden, ehe sie es gewahr werden, und ihre Leben arm und gewöhnlich dahinfließt.“ „Beharrlichkeit“ und „Treue“ zu den einmal erkannten Leitbildern waren für Marées entscheidende Tugenden des gegen seine Zeit, für seine Ideale, „kämpfenden“ Künstlers, als den er sich selbst sah und zu dem er auch Hildebrand heranbilden wollte: „Besser, richtiger glaube ich, wäre es zu sagen: Handle, lebe Deiner Überzeugung treu, sollte auch Deine Person darüber zu Grunde gehen. So und nicht anders sind alle Menschenwerke entstanden, die das Leben, die Welt auch nach dem Hingange ihres Schöpfers zusammenhalten“ (Brief an Melanie Tauber vom Juni 1877; Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S. 297; Hervorhebung von Marées). Vgl. Domm 1989, S. 30.
- 34 An Hildebrand 21. November 1868; Meier-Graefe 1909-1910, Bd. III, S. 22.
- 35 Vgl. Warnke 1996, S. 326f.

- 36 Vgl. in der vorliegenden Arbeit II. 1.2.3. und Hale 1988.
- 37 Vgl. Blum 2005b.
- 38 Vgl. Schuster 1994 (mit Literatur zur Rezeption von Dürers >Meisterstich<) und Allihn 1871.
- 39 Über die Fahnenräger in der schweizerischen und deutschen Graphik des 16. Jahrhunderts schreibt Andersson: „Die Imponiergestalt des Bannerträgers hatte (...) die ehrenvollste und ruhmreichste Aufgabe im Fußvolk des Heeres inne: Denn das Banner – später die Fahne – wurde im Kampf vorangetragen und diente als Orientierungspunkt im Kampfgewühl. Seine Niederlage bedeutete eine schwere Schmach. Dementsprechend galt es als Symbol für Tapferkeit und es war eine große Auszeichnung das Banner tragen zu dürfen“. (Andersson 1978, S. 193-194; vgl. auch den Abschnitt „Fahne und Fähnrich“ in Rogg 2002, S. 109-115.) Dem Soldaten der Renaissance sollte, wie es in einem zeitgenössischen Zeugnis heißt, die Fahne lieber sein „dann sein Weib/so jhme zur Ehe gegeben ist“ (Rogg 2002, S. 109). Dürers Kupferstich *Das Fräulein zu Pferde mit dem Landsknecht* (um 1497–1500) kann als Illustration dieses auch bei Marées häufig anzutreffenden Thema verstanden werden. (Der Kupferstich ist zusammen mit dem schon erwähnten Fähnrich wie auch einer Marées möglicherweise bekannten Dreifigurenkomposition Dürers, den sogenannten Drei Bauern im Gespräch, auf einer Doppelseite der Dürer-Monographie von Wilhelm Waetzoldt abgebildet (Waetzoldt 1935, Abb. 223, 224, 226). Dürers Kupferstich *Die sechs Krieger* könnte für die erörterten mehrfigurigen Aktgemälde mit rein männlichen Protagonisten (MG 129, 134) vielleicht als Anregung gedient haben. Als Vorbild für einen ganzfigurigen Fahnenräger als Selbstdarstellung mit Porträtzügen im *Mann mit der Standarte* kommen Dürers bekannter Seitenflügel des *Paumgärtner-Altars* in Frage. Sie zeigen Stefan Paumgärtner als hl. Georg und Lucas Paumgärtner als hl. Eustachius mit explizit porträthaften Gesichtszügen. – Zu „Artists and Warfare in the Renaissance“ im Überblick siehe Hale 1990.
- 40 Vgl. jüngst Schmidt 2003, S. 72–110, der ironische Brechungen im *Drachentöter* (Abb. 10) ausmacht.
- 41 Vgl. Kris/ Kurz 1995 (1934).
- 42 Vgl. besonders Rembrandts *Flaggenträger* (Paris, Privatsammlung) von 1636, das lange für ein Selbstporträt des Malers gehalten wurde sowie Selbstbildnisse Rembrandts in soldatischem Kostüm (siehe Stückelberger 1996, S. 158ff.). Vgl. auch Katalog London/Den Haag 1999, Nr 29a (*Selbstbildnis in orientalischer Kleidung*, 1631, Paris, Musée du Petit Palais) und 71 (*Selbstbildnis*, 1658, New York, The Frick Collection).
- 43 Domm 1989.
- 44 vgl. Gay 1996.
- 45 Vgl. Schmidt 2003, S. 91f.
- 46 Ulrich Gotter (Universität Konstanz) bin ich für wertvolle Anregungen verpflichtet.
- 47 Siehe Abb. 83 und 84 in Blochmann 1991, S. 150.
- 48 Schmidt 2003, S. 84ff.
- 49 Schuster 1994 (mit Literaturangaben zur gründerzeitlichen und wilhelminischen Dürer-Rezeption). Vgl. Grimm 1875 (H. Grimm war mit Irene Koppel befreundet, wie aus Irene Koppel, *Erinnerungen* hervorgeht); Münch 1998. Zum Stangen-, Lanzen- und Fahnenmotiv bei Dürer: Waldmann 1906; zum wilhelminischen Verständnis des „christlichen Ritters“: Schmidt 1890. S. in der vorliegenden Studie VI. 2.2.
- 50 Schmidt 2003, S. 105ff.
- 51 Ebd., S. 108. Meier-Graefe schrieb diese Topoi weiter: In den Augen Meier-Graefes wurde Marées zum „Ritter Georg“, indem er sich zum einen auf Marées' Auftreten und Charakter beruft: „>die derbe Natur, der feste Schritt, die stolze Männlichkeit, die edle Geste. Reckenhaft war er, gegen die Freunde, gegen die Frauen, gegen sich und seine Kunst. Reckenhaft ist er gestorben; zum anderen war er gleich dem Ritter ein „siegreicher Held“, der für seine Kunst gekämpft hat. (...) So erschien Artur Volkman die Verbindung zum heiligen Georg durchaus plausibel, als er seinen Lehrer in einem Entwurf zu einem Marées-Denkmal von 1909 als Drachentöter darstellte<“. (Schmidt 2003, S. 108).
- 52 Ebd.
- 53 „Der ritterliche Mensch. Heilige und Held war ihm eine solche ‚Modifikation des Menschentums‘, die auch den Künstler einschloss: „Die Kunst ist durchaus aristokratisch. Adel der Gesinnung ist für Kunststrebende und Kunstfördernde die *conditio sine qua non*. (...) gerade diese Ritterlichkeit offenbart sich im Briefwechsel mit Melanie Tauber (...): er bezeichnet sie dort als unerreichbare Pallas, der er die gebührende Verehrung und Kniebeugung entgegenbringt, um schließlich mit getreuer Ritter Hans zu unterzeichnen.“ (Schmidt 2003, S. 90f.)
- 54 Vgl. Schmidt 2003, S. 91.
- 55 Vgl. Mommsen 2002 (2000), S. 245: „Im Zuge der sich anbahnenden Reichsgründung schien es den bürgerlichen Schichten opportunt, Freiligrath (...) als einem ‚Fahnenräger des Geistes‘ zu huldigen (...)“.
- 56 Treitschke zitiert nach Hamann/Herman 1977a (1965), S. 39.

- 57 Hamann/Hermand 1977a (1965), S. 48ff. und passim; Lenman 1997, S. 40ff. (Kap. „The Artist as Hero“); Blochmann 1981, S. 17ff.
- 58 Vgl. Hale 1988; Hale 1990.
- 59 Vgl. Kusch-Arnhold 2006, S. 87.
- 60 Beide Typen von Selbstdarstellungen werden in Blochmanns Studie über die Selbstporträts gründerzeitlicher Künstler von 1991 nicht behandelt.
- 61 Schuster 1994, S. 184f.
- 62 Vgl. den Werkkatalog von Bock 1995.
- 63 Vgl. Schuster 1994, S. 183. Nach Felix Thürlemann hat man die Werke Kandinskys, die „auf die traditionelle Bildkonfiguration „Drachenkampf mit dem hl. Georg“ zurückgehen – wie im Titelblatt für den Almanach „Der Blaue Reiter“ – (...), mit gutem Grund selbstreflexiv, als Selbstdarstellungen des Avantgarde-Künstlers (...) gedeutet.“ Vgl. Thürlemanns Vortrag „Die Sintflut malen. Kandinsky inszeniert eine große ästhetische Wende nach dem Libretto der Bibel“ anlässlich einer von Steffen Bogen und Albert Kümmel veranstalteten Konstanzer Tagung zum Thema „Deus artifex/artifex divinus“ im Jahr 2004.
- 64 Vgl. Theweleit 2000 (1977), Bd. II; Mosse 1985, S. 84ff.; Sombart 1997 (1991), S. 52ff.; Friedrich 1997, S. 132 f. und Gay 1996.
- 65 Vgl. Blum 2005 und Nipperdey 1998 (1990), S. 43ff.
- 66 Zu von Werners Kaiserproklamation: Bartmann 1984; Paret 1990; Gaetgens 1990; Berlin 1993, S. 332ff.; zum Kriegsrat Berlin 1993, S. 296ff. sowie zu den historisch dokumentierten Ereignissen Wehler 1996, besonders S. 326ff. Werners Gemälde kann als borussische Propaganda gelten, da das Ereignis, wie schriftliche Quellen bezeugen, sowohl in der ersten wie in den späteren Fassungen gegenüber dem tatsächlichen, unspektakulären Hergang stark verändert und „geschönt“ wurde. Gleiches gilt für den „Kriegsrat bei Versailles“, ein Gruppenporträt der in der Gründerzeit herorisierten „Gründerväter“ des Reiches, die – horribile dictu – beraten, ob Paris ausgehungert oder beschossen und eingenommen werden soll (vgl. Berlin 1993, S. 296ff.). Das Treffen hat in dieser Zusammensetzung nie stattgefunden, zwischen Moltke und Bismarck herrschte bittere Feindschaft und beide rivalisierten um die Gunst des Kaisers (vgl. Wehler 1995). Auch dieses Gemälde darf als propagandistische Darstellung gelten; u.a. in der Reduktion eines modernen, technisierten Krieges auf den Ratschluss „großer Männer“ und in der versuchten Evokation der Einigkeit einer treuen Tischrunde von Palladinen um eine weißhaarige Kaisergestalt – einer Einigkeit, die es nie gab (ebd.). Dass allerdings die entgegen allen Einheitsbekundungen konfligierende „Polykratie“ des 2. Kaiserreiches (s. Wehler 1995) in diesem Bild insofern antizipiert ist, als eine „innere Einheit“ im Gruppenporträt nicht vorliegt, erscheint im Rückblick nolens volens zeitdiagnostisch.
- 67 Das Motiv des Künstlers zu Pferd gibt es erst seit etwa 1850; es geht auf Herrscher- und Heerführerporträts zurück: Warnke 1996, S. 326.
- 68 Vgl. zu Geschichte und Struktur dieser Kontrastierung: Hausen 1976; Bronfen 1995 und dies. 1996; Schade-Wenk 1995, S. 376ff.; Hagemann 1998a; Vinken 2001.
- 69 Nipperdey 1998 (1990), S. 48f.
- 70 Blochmann 1991
- 71 Vgl. Paul Heyse Novelle, *Der letzte Zentaur*, die für das Sujet der Cheiron- und Achill-Zeichnungen anregend gewesen sein könnte. Die Novelle entstand 1859 und wurde 1869-1870 überarbeitet. Vgl. Heyse 1998, S. 197ff., besonders S. 213. Marées war mit Heyses Vater näher bekannt (Meier-Graefe 1987, S. 489). Vgl. zur Künstler-novelle und zum Künstlerroman des 19. Jahrhunderts in Deutschland: Kunz 1978; Hofmann 1982; Mahlendorf 1985; Schmidt 1985, Bd. II; Swales 1987 und Waschinsky 1989.
- 72 Paret 1990, S.
- 73 Fuchs 1907, S. 231 zitiert nach Domm 1989, S. 151. Vgl. zur zunehmend martialischen Verherrlichung von >Geistesheroen< um 1900: Schilling 1998, S. 129ff. (am Beispiel Körners).
- 74 Meier-Graefe 1987, S. 20.
- 75 So Meier-Graefe 1909-1910, Bd. I., S. 300.
- 76 Vgl. Domm 1989, Bock 1995.
- 77 Vgl. zur Marées-Rezeption im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Kunstgeschichte und Kunstkritik: Domm 1987; dies. 1 1987a; dies. 1989 sowie Hamann/Hermand 1977a (1965) und dies. 1977b (1959), die zu wenig beachtete, materialreiche Studie von Neckenig 1982 und De Rosa 2002.
- 78 Vgl. Domm 1989; Hamann/Hermand 1977b (1959).
- 79 Vgl. Rave o.J. (1949), S. 109 und jüngst Wesenberg 2008. Die ambivalente Stellung von Marées innerhalb der offiziellen Kunstdiskurse im „Dritten Reich“ ist bisher nicht zusammenhängend untersucht worden. Hinweise bei Wulf 1969, S. 75; Hinz 1974, S. 28; Müller-Mehlis 1976, S. 83 (Hitler sah in seinen Plänen für ein Deutsches

- Nationalmuseum von 1925 noch einen Raum für Marées vor) und 163; Schuster 1987, S. 33; Zuschlag 1995, S. 80, 141 und 336. Zum Stellenwert der Marées-Schule für die Plastik im „Dritten Reiches“ vgl. Müller-Mehlis 1976, S. 111ff. Deutlich von Marées inspiriert auch Georg Kolbes Gefangenenehrenmal in Stralsund von 1933–1935 (Berlin/Düsseldorf 1983, Abb. S. 80) und die plastische Gruppe *Krieg und Frieden* im Auftrag des Preussischen Bergwerkes und der Hütten-Aktiengesellschaft Preussag-Kaliwerk Bleicherode für die gefallenen Bergleute des Ersten Weltkrieges (1938) des bei der Ausstellung *Entartete Kunst* gezeigten Gerhard Marcks (Abb. S.83 in Berlin/Düsseldorf 1983; zu Marcks s. ebd., S. 96f.).
- 80 Abb. einer Fassung in Gips in Berlin/Düsseldorf 1983, S. 81.
- 81 Abb. in Paret 2001, S. 179.
- 82 London/Barcelona/Berlin 1986, Abb. S. 304, 335, 337.
- 83 Vgl. etwa Berlin 1990, Nr. 2
- 84 Siehe Stüttgen 1981; Schneede 1994; Gieseke/Markert 1996; Lange 1999.
- 85 Vgl. die Kritik, die Timm Ulrichs 1978 mit Bezug auf „Ich kann keine Kunst mehr sehen“ „am Künstler als dem ... selbsternannten „Seher“ ... und im Hinblick auf „die Begrenztheit und Beschränktheit des Wahrnehmungsvermögens“ vorbrachte (Ulrichs 2000 [1978], S. 62–63.)
- 86 S. Hentschel 1997.
- 87 Vgl. etwa Matzner 2002, S. 7f. Dort findet sich auch die hier wiedergegebene Äußerung Hirschhorns.
- 88 Vgl. Schnell 1989. Zu den Hesperidenbildern insgesamt: Blum 2005a.
- 89 Eine instruktive Zusammenstellung von diesbezüglichen Briefstellen in München 1987a, S. 188. Vgl. zur Modernitätskritik bei Marées und in seinem Kreis auch Neckenig 1982, S. 93ff. und S. 176ff.
- 90 Hierzu ausführlich Neckenig 1982, S. 92ff., S. 176 ff. und passim. Besonders aufschlussreich der Hinweis auf Hildebrands Aufsatz *Arbeiter und Arbeit*, S. 183ff.
- 91 Faensen 1965, S. 140–142. Vgl. a. Hamann/Hermand 1977a (1965), S. 193ff.; Neckenig 1982, S. 183ff.
- 92 Vgl. Brief an den Bruder Georg, 6. Mai 1884; Meier-Graefe 1909–1910, Bd. III, S. 269.
- 93 Mommsen 1994; Paret 1990; Lenman 1997; Paret 2001; Lenman 1994; Mommsen 2002.
- 94 IK, *Aufzeichnungen*.
- 95 IK, *Aufzeichnungen*.
- 96 An Fiedler, 10. August 1870; Meier-Graefe 1909–1910, Bd. III, S. 36f. Liebmann 1971 betont, dass sich Marées im weiteren Verlauf des Krieges kritisch und ernüchtert äußert. Vgl. auch Neckenig 1982, S. 182, und Faensen 1965, S. 140–142.
- 97 An Fiedler, 7. Mai 1884. Diese Passage wird bei Domm 1987b, S. 274, wiedergegeben. Bei Meier-Graefe 1909–1910, Bd. III, S. 270 ist die Stelle entschärft abgedruckt.
- 98 An Fiedler, 15. November 1870; Meier-Graefe 1909–1910, Bd. III, S. 40.
- 99 Meier-Graefe 1909–1910, Bd. III, S. 170.
- 100 Grant an Dohrn, Dezember 1871, zitiert nach Groeben 1995, S.11.
- 101 An Kleinenberg, 13. Dezember 1877; Meier-Graefe 1909–1910, Bd. III, S. 168.
- 102 An den Bruder Georg, 25. Dezember 1877; Meier-Graefe 1909–1910, Bd. III, S. 170.
- 103 Vgl. Domm 1987b, S. 351–353.
- 104 Zur Debatte über Universalismus als Hegemonialismus siehe Ashcroft et al. 2002; Butler et al. 2000; Bhaba 1984a, S. 104.
- 105 Jüngere historische Darstellungen des frühen Kaiserreiches machen diesen Aspekt deutlich. Vgl. Nipperdey 1998; Uhlmann 1995; Wehler 1995; Mommsen 2002. Vgl. hierzu innerhalb der kunsthistorischen Literatur Paret 1990.
- 106 Vgl. zum gründerzeitlichen Bildungsbürgertum und dessen Kultur- und Kunstverständnis einfühend: Hamann/Hermand 1977a (1965); Büttner 1990; Nipperdey 1998; Mommsen 2002. Zum Begriff der >Hybridität< in der neueren kulturwissenschaftlichen Diskussion siehe Ashcroft et al. 2002.
- 107 Als „Ritter Hans“ unterschrieb Marées Briefe an Melanie Tauber, siehe Meier-Graefe 1909–1910, Bd. III, S. 157.
- 108 Meier-Graefe 1909–1910, Bd. III, S.
- 109 Vgl. Hamann/Hermand 1977a (1965); Mosse 1985; Mosse 1996.
- 110 Vgl. a. MG 291, 302, 312, 315, 331, 339.
- 111 Sombart 1997, S. 52.
- 112 Vgl. in der vorliegenden Arbeit IV.3.2.2.
- 113 Vgl. Derrida 1967.
- 114 Am Rande sei bemerkt, dass Marcel Duchamp noch vor dem Beginn der einschlägigen poststrukturalistischen Debatten produktive Differenzen zwischen Intentionen und Realisationen als einen Gradmesser künstlerischen

Gelingens bezeichnet hat. Duchamp scheint sich mit Marées beschäftigt zu haben und hat sich, nachdem er die Pariser Marées-Retrospektive von 1909 besucht hatte, in einem frühen Gemälde (*Young Man and Girl in Spring*, Jerusalem, Israel Museum (Schwarz No. 220); s. Schwarz 1997, Bd. II, S. 546)) wahrscheinlich auf die Lebensalter bezogen (Diesen Hinweis verdanke ich einer Vorlesung von Herbert Molderings an der Ruhr-Universität Bochum im Jahre 1989).

115 Vgl. Paret 1990.

116 Vgl. einführend Norris 1996 sowie De Man 1993 (1973). Zur neueren Diskussion von Autorintention und Werk siehe die instruktive Anthologie von Jannidis et al. 2000 und den Beitrag von Kurt W. Forster über Giuseppe Terragni (Forster 1996). Der Gedanke einer Differenz zwischen realisierten Werken und künstlerischen Konzepten war dem Marées-Kreis durchaus bewusst: „Fiedler hebt als Eigenmacht des Kunstwerks die Tatsache hervor, dass zwischen dessen Forminhalten und den Wahrnehmungs- und Empfindungsinhalten des Künstlers ein unüberbrückbarer Abstand klafft“ (Neckenig 1982, S. 27; vgl. Fiedler 1991, Bd. I., S. 235 und 336). Zu Widerspruch und Widerstreit, Ambivalenz und Antithese als bestimmenden Motiven der Kunst des 19. Jahrhunderts vgl. die einschlägigen Studien Werner Hofmanns (Hofmann 1979 und 1995).

117 Vgl. Mosse 1985, S. 18; Neckenig 1982, S. 93ff. und passim.

118 Vgl. Paret 1990, S. 15. In diesem Zusammenhang sei auf die konzisen Ausführungen von Wolfgang J. Mommsen über die Bedeutung kultureller Bilder für politische Konzepte und Handlungen von Einzelnen und Gruppen am Beispiel der (Vor)geschichte des ersten Weltkrieges verwiesen (Mommsen 2002, S. 1ff.).

119 Bredekamp 2006; Warnke 2006 (mit weiterführenden bibliographischen Angaben).

120 Zitiert nach: Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens, 207.

121 Zitiert nach: ebd., 209.