

»SYMBOLISCHE AKTE«

ZUM MITTELBILD DES HESPERIDENTRIPTYCHONS VON HANS VON MARÉES<sup>1</sup>

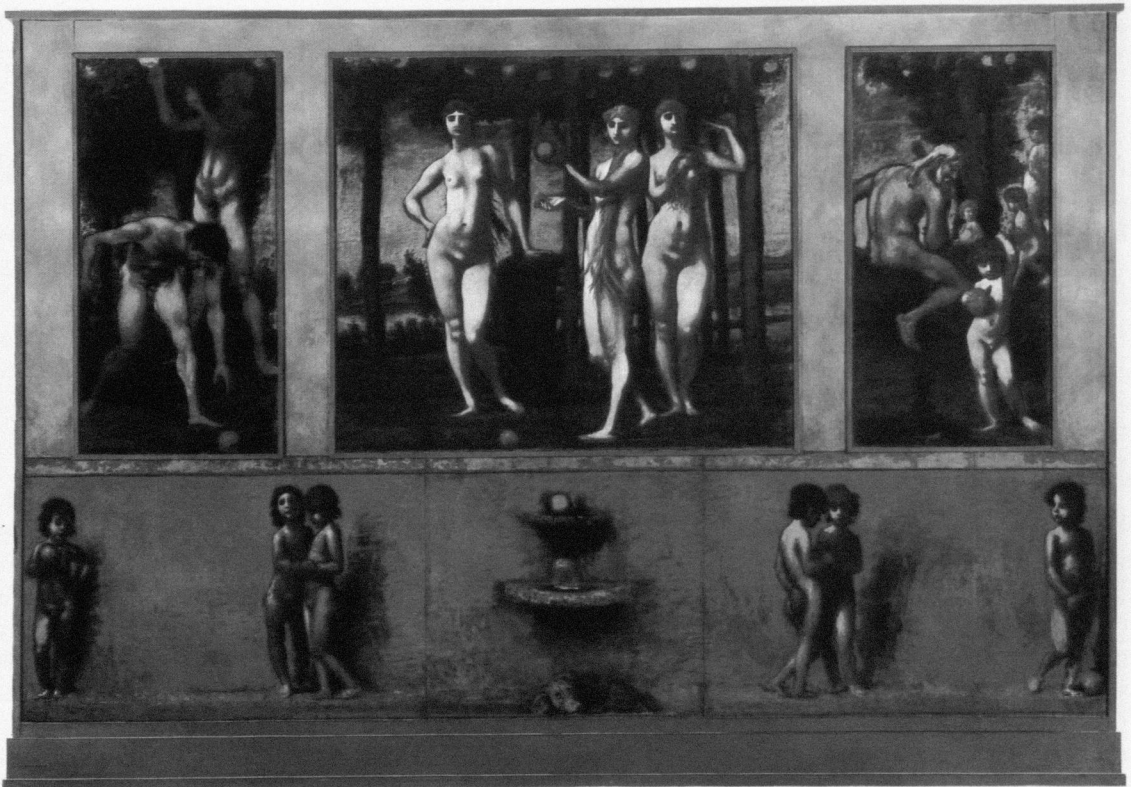
Von Gerd Blum

*Der Forschungsstand*

Die Marées-Interpretation wird bis heute von einem Deutungsansatz bestimmt, den zuerst Konrad Fiedler in seinem Nachruf auf den Künstler formuliert hat. Marées habe »seinem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis eine Form« gesucht, »die von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt war«<sup>2</sup>. In dieser Sicht erscheint das Bildthema bei Marées als bloßer Vorwand einer gegenstandsunabhängigen, autonomen Komposition<sup>3</sup>. Die Figuren, welche die Marées'sche Bildwelt bestimmen, werden als »Mittel zur Rhythmisierung des Bildes« (Klaus Lankheit)<sup>4</sup> betrachtet. Ihre Haltungen und Gebärden dienen auch nach Uta Gerlach-Laxner nicht »einer inhaltlichen Aussage, sondern der

formalen Gliederung der Gesamtkomposition«<sup>5</sup>. Marées wird so als ein gegenständlicher Maler wider Willen charakterisiert, für den die historische Stunde noch nicht gekommen war. Er erscheint in der entwicklungsgeschichtlichen Rolle eines Wegbereiters der ungegenständlichen Kunst: »Marées hat die Vorherrschaft des Gegenständlichen gebrochen und die Autonomie der bildnerischen Form verwirklicht«<sup>6</sup>.

Erst in jüngerer Zeit ist die Geltung dieser Auffassung, nach der es dem Künstler vor allem anderen um die Erschaffung einer gegenstandsunabhängigen Bildsyntax gegangen sei, von verschiedenen Seiten relativiert worden. In einem Vergleich der von Marées überlieferten Aussagen mit der Kunsttheorie Fiedlers hat Gottfried Boehm gezeigt,



1 Marées, Die Hesperiden. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

daß beider Kunstauffassungen durchaus nicht – wie gewöhnlich vorausgesetzt – identisch waren<sup>7</sup>. Es erscheint daher unangemessen, die Gemälde von Marées allein im Rahmen der Fiedlerschen Interpretation zu betrachten. Boehm hat weiterhin darauf aufmerksam gemacht, daß der Mäzen sogar selbst eine Differenz zwischen seinen theoretischen Postulaten und der künstlerischen Praxis des Freundes konstatiert hat: Fiedler betonte zwar, daß Marées in historisch neuartiger Weise – und im Gleichklang mit seinen kunsttheoretischen Bestrebungen – eine autonome bildnerische Gestaltung angestrebt habe. Er hat aber auch festgestellt, daß der Künstler gleichzeitig eine mimetisch überzeugende Darstellung, die »Illusion des Lebens«<sup>8</sup> habe erreichen wollen. Fiedler sah in diesen beiden Intentionen einen gravierenden Widerspruch und die Ursache des Maréesschen Scheiterns<sup>9</sup>. Innerhalb der Deutungsgeschichte der Gemälde von Marées ist demzufolge bislang nur ein Aspekt der Marées-Interpretation Fiedlers zur Kenntnis genommen worden.

Gegen den eingangs geschilderten, rein formalen Deutungsansatz spricht auch die Tatsache, daß es Marées nach den Worten von Max Imdahl »wie kaum einem anderen Maler des späten neunzehnten Jahrhunderts (...) um die Darstellung der menschlichen Figur (...) zu tun«<sup>10</sup> war. Diese Feststellung wird von Aussagen des Künstlers bestätigt<sup>11</sup>.

Die formalistische Interpretation wurde weiterhin dadurch entscheidend in Frage gestellt, daß Leopold D. Ettlinger<sup>12</sup> und Christian Lenz<sup>13</sup> auf die persönlichen Gehalte der Maréesschen Gemälde aufmerksam gemacht haben. So beschäftigen sich einige Bilder mit dem zeitweise angespannten Verhältnis des Künstlers zu Hildebrand und Fiedler. Marées hat sie sogar als persönliche Botschaften an die Freunde gesandt<sup>14</sup>. Lenz hat herausgearbeitet, daß nicht nur die Werke mit biographischer Thematik, sondern auch die antikischen und religiösen Gemälde in der künstlerischen Gestaltung ihres motivischen Gehaltes ernst genommen werden müssen<sup>15</sup>.

Das Hesperidentriptychon<sup>16</sup> (Abb. 1) gilt allgemein als Hauptwerk von Marées. Diese Einschätzung bezieht sich vor allem auf die Mitteltafel<sup>17</sup> (Abb. 2). Dennoch hat dieses Werk bislang keine Würdigung vor dem Hintergrund der angeführten neueren Forschungen erfahren<sup>18</sup>. Die hier vorgelegte Untersuchung möchte die verbreitete formalistische Interpretation der Mitteltafel (im folgenden auch »Hesperidenbild« genannt) kritisch befragen. Dabei wird sich zeigen, daß die wichtigen Beobachtungen der älteren Forschung zur formalen Komposition mit den Ergebnissen einer Analyse des motivischen Bestandes vereinbar sind.

Eine solche Analyse muß sich vor allem mit drei Thesen über das »Hesperidenbild« auseinandersetzen, die zu Topoi geronnen sind. Sie bestimmen die Literatur bis heute, können aber einer Betrachtung des Gemäldes im Kontext anderer Werke von Marées und vor dem Hintergrund seiner überlieferten Äußerungen nicht standhalten.

Eine erste, verbreitete Auffassung betrifft die drei *Einzelfiguren* und ihre Haltungen. Sie werden fast durchweg als statisch posierende Figuren von »handlungslosem Dasein«<sup>19</sup> angesehen. Keine dargestellte Bewegung, keine erzählerische Komponente lenke so von der Entfaltung eines reinen Formensehens ab<sup>20</sup>. Dem widerspricht der anschauliche Befund, aber auch die Tatsache, daß Marées öfter seine Absicht betont hat, die Bewegung und die Bewegungsfähigkeit von Figuren überzeugend darzustellen.

Die zweite These betrifft den *szenischen Zusammenhang der Figuren*. Einen solchen gibt es es nach verbreiteter Auffassung entweder nicht oder er ist bedeutungslos<sup>21</sup>. Diese Meinung scheint dadurch bestätigt zu werden, daß die drei Frauen keine Handlungsbezüge aufweisen, die einem traditionellen Sujet entsprechen – trotz vieler Anklänge an klassische Themen. Es soll hier dagegen gezeigt werden, daß die Figuren motivisch in einer komplexen und bedeutungsvollen Verbindung stehen, die Marées auch in anderen Werken gestaltet hat.

Eine dritte Überzeugung betrifft *das Verhältnis des Gemäldes zum Hesperidenmythos*. Dieser ist gemäß einhelliger Meinung der Forschung nicht mehr als ein Etikett, das dem Bild nur sehr äußerlich anhaftet. So schreibt Herbert von Einem: »Das antike Motiv der Hesperiden, die die Äpfel der Unsterblichkeit hüten, scheint nur noch Vorwand zu sein«<sup>22</sup>.

Die folgende Beschreibung beginnt bei den Einzelfiguren und ihren szenischen Bezügen. Danach wird das Verhältnis des Gemäldes zum Hesperidenthema untersucht.

#### *Die kontrapostischen Haltungen der Figuren: Statuarik und Bewegtheit*

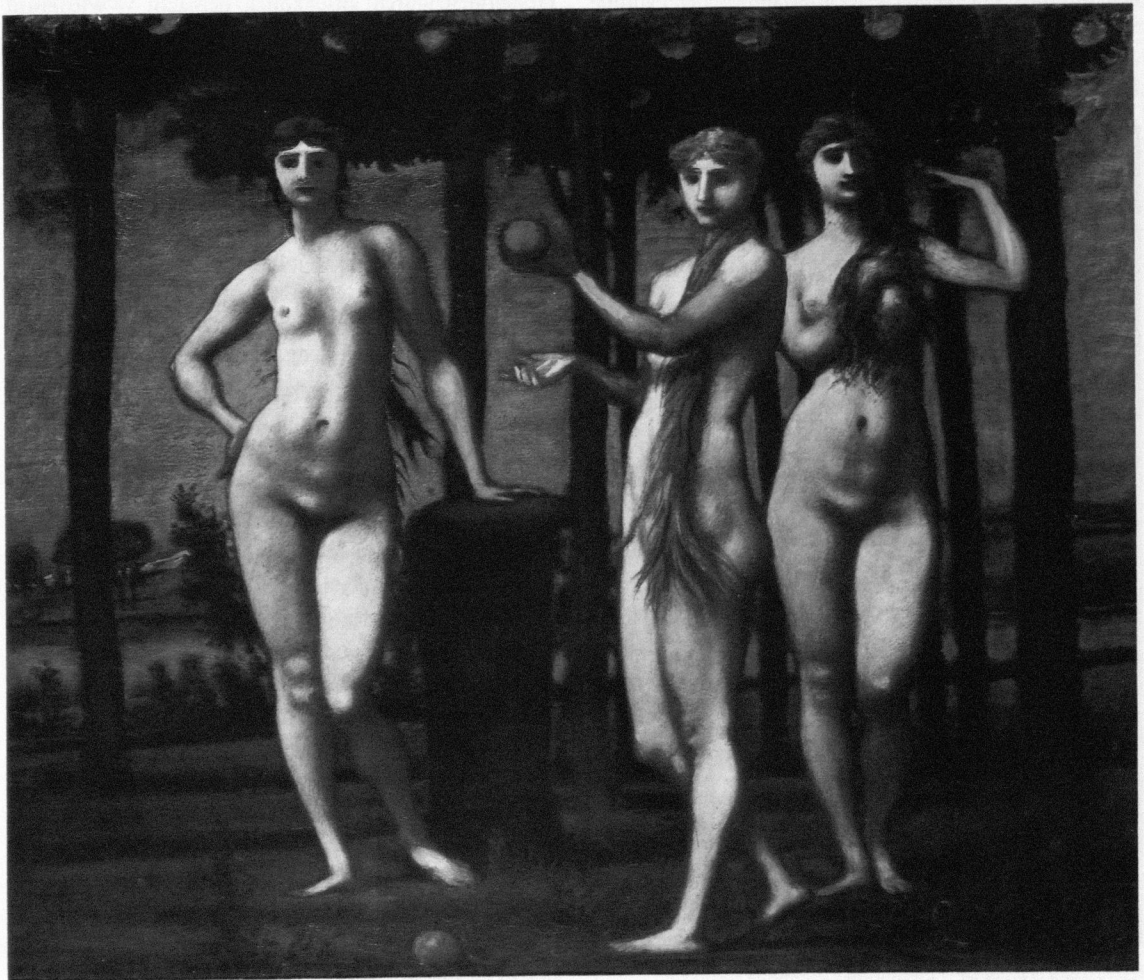
Das Hesperidenbild zeigt drei Frauengestalten in einem Orangenhain, die sich in ähnlichen kontrapostischen Haltungen präsentieren. Sie können die Herkunft aus dem Atelier nicht verleugnen. Der Sockel, auf den die linke Hesperide sich stützt, scheint nur vorhanden zu sein, um die eingenommene Haltung zu ermöglichen. Auf den ersten Blick kann sich durchaus der Eindruck einstellen, es handle sich um drei in Posen erstarrte Figuren, die szenisch unverbunden vor eine Staffage »attrappenähnlicher Baumstämme«<sup>23</sup> gestellt sind.

Dabei wird allerdings die Modernität der Darstellungsweise des Hesperidenbildes übersehen. Nach einer Aussage von Marées soll sich die angestrebte »Illusion des Lebens« im Prozeß der Bildwahrnehmung erst nach und nach erschließen: »Die Illusion des Lebens soll erweckt werden. Nicht so, daß man beim ersten Blick auf ein Kunstwerk glaubt, es lebe, worauf nachher mit der Entdeckung des Gegenteils eine Enttäuschung und Herabstimmung eintritt. Man soll vielmehr das Menschenwerk sofort als solches erkennen, aber beim Betrachten soll dieser Eindruck mehr und mehr verschwinden, das Werk soll den Beschauer erst fesseln und dann dermaßen überzeugen, daß es vor seinen Augen scheinbar zu leben anfängt.«<sup>24</sup>

Die Lebendigkeit, durch die sich die Hesperidenfiguren bei eingehenderer Betrachtung auszeichnen, zeigt sich

nicht zuletzt in ihrem Bewegungspotential. Generell kann eine kontrapostische Haltung sowohl als statuarisches Stehen, wie auch als Schrittstellung aufgefaßt werden. Diese Ambivalenz rührt daher, daß der Kontrapost aus einer Schrittbewegung hervorgeht und für eine weitere offen ist. Der Kontrapost enthält ein Bewegungspotential, entspricht aber gleichzeitig in seiner Statuarik der vorgegebenen Statik des Bildträgers<sup>25</sup>.

Der statuarische Aufbau der Hesperidenfiguren ist besonders von Max Imdahl analysiert worden. Die »Körperhaltung der Figuren« wird durch die Gestaltung des Helldunkels und durch Deformationen gegenüber dem anatomischen Sachverhalt »in ihrer Statuarik in einer neuartigen Weise optisch geklärt und vereinfacht«<sup>26</sup>. Im Aufbau des Helldunkels der beiden äußeren Figuren wird

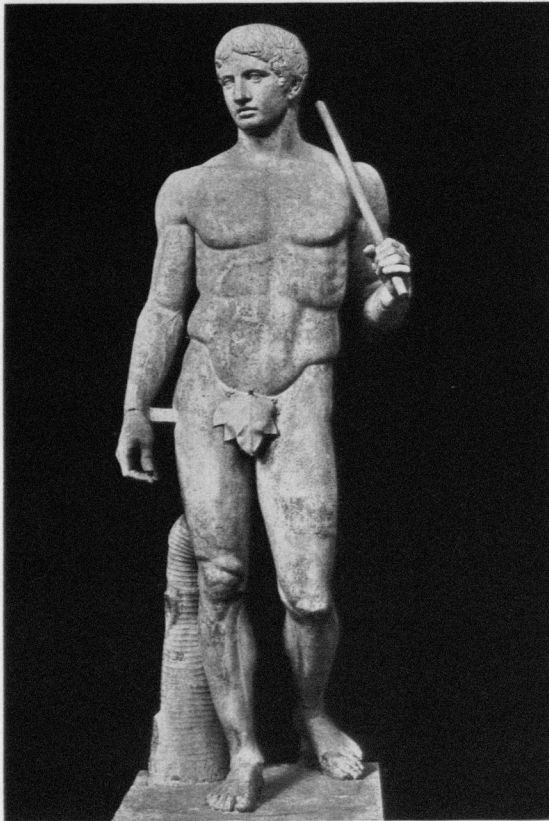


2 Marées, Die Hesperiden, Mitteltafel. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek



beispielsweise augenfällig, daß die beinahe gleichmäßig hellen Flächen der Oberschenkel ihrer Spielbeine sich weiter vorn befinden als deren stark verdunkelte Unterschenkel und das jeweilige Standbein.

Deutlich wird die stützende Wirkung des Standbeines der rechten Hesperide – die hier exemplarisch betrachtet werden soll – durch seine nach oben sich verbreiternden und das Auge nach oben leitenden Helligkeitsbereiche. Mit diesen korrespondiert die Aufwärtstendenz der – vom Betrachter aus – linken Kontur, die den Blick nach oben weist und im nach oben gerichteten, vor den Oberkörper gelegten Arm aufgenommen wird. Dagegen führen die Schattenzonen der rechten, lastenden Körperhälfte den Blick nach unten: Unter der dunklen Gesichtshälfte fließt das Haar teils in eine Schattenzone hinab. Diese leitet den Blick in die verschatteten Partien von Standbein und Spielbein hinunter. Die Statuarik der kontrapostischen Haltung



3 Polyklet, Doryphoros (Römische Kopie). Neapel, Museo Archeologico Nazionale

wird als lebendiger Ausgleich gegensinniger Kräfte durch die gewissermaßen selbst ponderierte Lichtschattengebung anschaulich<sup>27</sup>. Der antike Kontrapost ist in einer modernen Weise erneuert<sup>28</sup>, die auf akademische Modellierung verzichtet.

Marées hat sich mit der klassischen Formulierung des Kontrapost, dem Doryphoros des Polyklet (Abb. 3), in einer Reihe von Zeichnungen beschäftigt<sup>29</sup>. Bemerkenswerterweise ist der Doryphoros im späteren neunzehnten Jahrhundert häufig als »im Schreiten begriffen«<sup>30</sup> gedeutet worden. Seine Haltung wurde als »Wiedergabe einer momentanen Situation«, das heißt als »Schrittstellung«<sup>31</sup> verstanden. Es war lange eine Streitfrage der Archäologie, ob der Doryphoros steht oder geht<sup>32</sup>.

Wie seine Statuarik, so wird auch die »Bewegungsfähigkeit«<sup>33</sup>, die den antiken Kontrapost kennzeichnet, an den Hesperidenfiguren anschaulich gemacht – wiederum vor allem durch die Gestaltung des Helldunkels<sup>34</sup>. Dies soll exemplarisch ebenfalls an der rechten Figur beschrieben werden. Dem anatomischen Sachverhalt entsprechend, ist ihr Spielbein von dem geschlossenen Gefüge von Standbein und Rumpf besonders durch die isolierte helle Fläche des Oberschenkels abgesetzt<sup>35</sup>. Die Bewegungsfähigkeit des Spielbeins wird so deutlich. Dessen Unterschenkel ist durch seine Verschattung wiederum entschieden vom Oberschenkel abgesetzt, wodurch beide als einzeln bewegungsfähige Glieder kenntlich gemacht sind. Im Vergleich zur Helligkeit des Oberschenkels zeigt der dunkle und verjüngte Unterschenkel einen stark nach hinten gerichteten Impuls. Durch diesen betonten Gegensatz kann es im Zusammenwirken mit gestalterischen Maßnahmen, die im folgenden beschrieben werden, erscheinen, als ob das Spielbein gerade angehoben wird.

Nach Maßgabe der Lage des Unterschenkels müßte sich die Fußspitze des Spielbeins hinter dem Standbeinfuß befinden. Unerwarteterweise scheint aber der Fuß des Spielbeins auf gleicher Höhe – oder sogar vor dem anderen Fuß – aufgesetzt zu sein. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, daß der vordere Fußbereich des Spielbeins als ein Helligkeitswert dargestellt ist, der von der Dunkelheit der Wade und des hinteren Fußbereichs abgetrennt erscheint. Der Fuß des Spielbeins zeigt sowohl vordere als auch hintere Raumwerte, an denen sich ein Fuß in Wirklichkeit nicht gleichzeitig befinden könnte. Da der Betrachter danach strebt, den Zusammenhang des Beines in der Vorstellung zu erhalten, faßt er diese Werte zu einer Abfolge zusammen. Es kann nun schei-



nen, als würde sich der Unterschenkel der Figur aktuell nach vorne bewegen. Insgesamt kommen ineinander übergehende Phasen einer Schrittbewegung – am selbst ruhenden Bild – zur Erfahrung. Die Figur zeigt im Sinne der Maréesschen Forderungen an die bildliche Darstellung von Bewegung eine »Summe von Momenten« die das »Gefühl der Fortsetzung von Bewegung«<sup>36</sup> erwecken.

Daß sukzessive Blickbewegungen des Betrachters aufeinanderfolgende Bewegungsphasen einer Figur vergegenwärtigen, kennzeichnet auch gleichzeitige Werke Rodins, die ebenfalls den Vollzug des Gehens thematisieren: ›Johannes der Täufer‹ bzw. ›L' Homme qui marche‹ aus den Jahren 1877/78<sup>37</sup>.

Über die der bildenden Kunst mögliche Vergegenwärtigung von Bewegungsabläufen hat der Physiologe Ernst Brücke, den Marées in einem Brief<sup>38</sup> erwähnt, im Jahr 1881 einen Aufsatz publiziert. Dieser Text, der sich ausführlich mit der Darstellung des Gehens beschäftigt, ist in der damals verbreiteten ›Deutschen Rundschau‹ erschienen<sup>39</sup>. Mit wahrnehmungspsychologischen Argumenten stellt Brücke die These auf, daß »bei allen Bewegungen die Lagen, die dem Minimum der Geschwindigkeit entsprechen, die Umkehrpunkte, Ausgangspunkte und Endpunkte, sich uns am deutlichsten und haltbarsten einprägen, und daß es deshalb diese Lagen sind, welche wir bei der bildlichen Darstellung benutzen müssen.«<sup>40</sup> Für die Darstellung des *Gehens* ist dieser »charakteristische Moment«<sup>41</sup> nach Brücke die *kontrapostische Haltung*: »Wollen wir ein Bein für die Bewegung frei haben, so muß die Schwerlinie durch die Sohle des anderen gehen. Dies letztere heißt dann das Standbein, das zur Unterstützung des Körpers nicht mehr benützte heißt das Spielbein. Heben wir das Spielbein vom Boden ab und neigen unseren Körper nach vorn, so rückt auch der Durchschnittspunkt der Schwerlinie in der Sohle des Standbeins nach vorn und passiert den Ballen und die Zehen. Wir würden nach vorn überfallen, wenn nicht zu gleicher Zeit das vom Boden abgelöste Spielbein eine Schwingung nach vorne gemacht hätte. Dieses setzen wir nun auf den Boden und machen es zum Standbein, während dadurch das bisherige Standbein zum Spielbein wird. Beim weiteren Verschieben des Körpers schwingt nun dieses wieder nach vorwärts, wird von neuem zum Standbein und so fort.(...) Es ist klar, daß sich hierbei die Beine eines um das andere (...) nach vorwärts bewegen, daß aber dies nicht mit gleichförmiger Geschwindigkeit geschieht,

sondern daß periodisch Hemmungen eintreten, und zwar jedesmal, wenn das nach vorn gelangte Bein auf den Boden gesetzt, das zurückgebliebene aber noch nicht vom Boden abgelöst ist. Dies ist also der Moment, welcher uns das ruhende Erinnerungsbild des Gehenden einprägte, und dem entspricht auch die bildliche Darstellung«<sup>42</sup>. Das Bewegungspotential des Kontraposts besteht in anderen Worten darin, daß »entweder eine neue Bewegung gerade anzusetzen oder eine alte gerade zum Stillstand zu kommen scheint«<sup>43</sup>. Es ist im Hesperidenbild durch die bildnerische Gestaltung in einem hohen Maße aktualisiert.

Nach eigenem Bekunden ging es Marées, ganz im Unterschied zur angeführten Meinung der Forschung, darum, »den bewegungsfähigen Menschen im Zusammenhang zu erkennen, künstlerisch zu erfassen«<sup>44</sup>: »In der wirklichen Erscheinung (...) bewegt sich der Mensch und zeigt in den Bewegungen das feine Spiel seiner Organisation. Weil wir nun in der Darstellung die Bewegungen, welche wir den Figuren geben, so einrichten müssen, daß das Verharren in denselben natürlich aussehe, so dürfen wir keine Mittel versäumen, den Figuren zum Scheine jenes Leben zu verhelfen, das sie in der Natur auszeichnet«<sup>45</sup>. Die Hesperidenfiguren veranschaulichen exemplarisch die von Marées überlieferte Lehre, gemäß derer »der Torso« (der Rumpf) »als ein Geschlossenes (...), Gewölbtes« behandelt werden soll, während in den Gelenken »mit der Bewegungsfähigkeit die Gelegenheit zur Richtungs- und Lageveränderung gegeben« sei<sup>46</sup>.

Artur Volkmann berichtet von einem ungewöhnlichen ›paragone‹: »Marées ließ gerne das lebende Modell vor seinen Bildern *herumgehen*, um zu sehen, ob seine gemalten Figuren mit der Natur konkurrieren könnten«<sup>47</sup>. Nach der Aussage dieses Schülers von Marées besteht das »Leben« einer Figur darin, »daß bei der Betrachtung das Gefühl erweckt wird, sie könne jeden Augenblick ihre Stellung ändern. Die Bewegung selbst kann nur angedeutet werden, da sie in Wirklichkeit nicht erfolgt. Hüten muß man sich davor, einen isolierten Moment für die Darstellung herauszugreifen, wodurch eine unangenehme, erstarrte momentphotographieartige Wirkung entsteht«<sup>48</sup>.

Marées strebte nach eigener wie auch nach Fiedlers Aussage eine »Illusion des Lebens« an. Die angeführten Zitate belegen, daß er darunter vor allem eine überzeugende Darstellung der Bewegung und des Bewegungspotentials von Figuren verstand, die den kategorialen Möglichkeiten des selbst statischen Bildes gerecht wird.

## Die szenische Abfolge der Figuren

Die Anordnung der drei Figuren des Hesperidenbildes suggeriert einen szenischen Ablauf und verstärkt so das Bewegungspotential ihrer kontrapostischen Haltungen<sup>49</sup>.

Die nahe beieinander befindlichen Frauen der rechten Bildseite sind von einer einzelnen Frau durch einen deutlichen Zwischenraum abgesetzt. Sie nehmen Haltungen ein, die ambivalent als ein Stehen oder auch Schreiten aufgefaßt werden können, während die linke Gestalt ein reines Standmotiv zeigt. Sie hat eine Hand an die Hüfte angewinkelt und stützt sich mit der anderen auf.

Sowohl die Figuren als auch die Komposition der rechten haben einen bewegteren Charakter als die linke Bildhälfte. In Gebärden und Gestimmtheit der Figuren zeigen sich grundsätzliche Unterschiede. Im Vergleich zur selbstsicheren Haltung der linken Gestalt wirkt die schon beschriebene rechte Figur zurückhaltender. Sie blickt als einzige Figur nicht auf den Betrachter. Auch die Brüste der mittleren Hesperide sind verdeckt. Sie überschneidet die hinter ihr stehende Gestalt, wenn auch nur leicht. Dagegen wird die einzelnstehende Figur nirgendwo überschritten und exponiert sich in selbstsicherer und geradezu herausfordernder Haltung.

Der Gegensatz zwischen der Bewegtheit der rechten und der beruhigten Statik der linken Bildhälfte zeigt sich auch an der Gestaltung der Hände der mittleren Hesperide, die in die linke Bildhälfte hineinragen. Die Helligkeit des Armes, der die Orange darbietet, bricht an der linken Kontur des Baumes ab, welcher die Mittelsenkrechte des Bildes angibt. Ebenso unvermittelt endet hier die Dunkelheit des zeigenden Armes. Durch den abrupt abgesetzten Dunkelwert der oberen und den unvermittelten Helligkeitswert der unteren sind beide Hände aus dem Bewegungsvollzug des Reichens und Zeigens herausgelöst. Zudem sind diese Gesten von zwei Stämmen wie in einem ›Bild im Bild‹ gerahmt. Diese ›Entzeitlichung‹ entspricht dem insgesamt zuständlicheren Charakter der linken Bildhälfte.

Die trotz aller typenhaften Ähnlichkeit sehr unterschiedlichen Figuren legen eine Lektüre von rechts nach links nahe – besonders dann, wenn die kontrapostischen Haltungen der beiden rechten Frauen auch als Schrittmotive wahrgenommen werden. Dann nämlich können die Haltungen der rechten und der mittleren Hesperide als zeitlich aufeinanderfolgende, auseinander hervorge-

gangene Schrittbewegungen wahrgenommen werden, die gleichzeitig dargestellt sind. Man kann die beiden Haltungen als Visualisierung der Schrittbewegung *einer* Frau auffassen, wogegen allerdings die unterschiedliche Haarfarbe spricht<sup>50</sup>. Plausibler erscheint es, das anhebende Schreiten der rechten Figur als Moment eines Bewegungsablaufes zu betrachten, den die mittlere Frau bereits hinter sich hat. Gemäß dieser Deutung bezeichnet die mittlere Frau ein Bewegungsstadium, das die rechte Frau noch erreichen wird. An nahe »aufeinanderfolgenden« Bildorten sind auseinander hervorgehende Bewegungen dargestellt: Die rechte Figur hebt das Spielbein gerade an, die mittlere hat es wieder aufgesetzt. Auch die Haltungen der Arme der mittleren könnten aus der Armhaltung der rechten Hesperide hervorgegangen sein<sup>51</sup>.

In Betrachtung dieser beiden Figuren bauen sich Erwartungen hinsichtlich der Lage einer nächsten Figur auf. Die Schrittstellung der mittleren Hesperide läßt erwarten, daß die begonnene Bewegung fortgesetzt wird, d.h. daß eine dritte Gestalt eine weitere Phase der Gehbewegung zeigt. Wo diese dritte Figur zu erwarten wäre, sind aber lediglich die von einem Leerraum suggestiv hinterfangene Orange und die Zeigegebärde dargestellt.

Der Gestus, mit dem die Orange präsentiert wird, ruft die Erwartung hervor, daß weiter links auf das Darreichen der Frucht reagiert wird. Dies ist aber nicht der Fall. Vielmehr sieht man dort eine dritte, im Typus ähnliche Frau. Die Haltung dieser Figur überrascht, steht aber dennoch in einer subtilen Verbindung mit der szenischen Abfolge der rechten Bildhälfte.

Diese Verbindung ist in einer Darstellungsweise begründet, die mit Erwin Panofsky als »stringente Zerlegung« eines »Bewegungsablaufes in mehrere kinemographisch aufeinanderfolgende Einzelphasen«<sup>52</sup> bezeichnet werden kann. Eine solche Art der Bewegungsdarstellung ist lange vor der Photographie häufig zu beobachten<sup>53</sup>. Im Falle des Hesperidenbildes ist eine Beeinflussung durch die in den siebziger Jahren entwickelte Phasenphotographie von Bewegungsabläufen nicht auszuschließen<sup>54</sup>.

Wenn Momente einer Schrittbewegung in gleichen zeitlichen Abständen – wie ähnlich in der Phasenphotographie – dargestellt werden, dann befinden sich die Figuren in gleichem Abstand auf der Bildfläche<sup>55</sup>. Im Hesperidenbild wird ein ›erster‹ Zeitpunkt bzw. Bildort von der rechten Figur eingenommen, ein ›zweiter‹ von der mittleren; aufgrund der Schrittbewegung wäre zu erwar-

ten, daß ein unmittelbar darauffolgender ›dritter‹ Bildort von einer dritten Figur eingenommen würde. Diese Figur fehlt aber. An einem ›vierten‹ Bildort befindet sich die aufgestützte Frau. Durch ihre Lokalisierung im Bildfeld kann sie als ›vierte Phase‹ eines von rechts nach links sich vollziehenden Bewegungsablaufs erscheinen.

Es ist allerdings nur schwer vorstellbar, wie ihre Haltung aus jener der mittleren hervorgegangen sein kann. Am Ort des Ausbruchs aus der Bewegungslogik werden lediglich die Orange und die zeigende Hand suggestiv gezeigt. Diese weist auf die linke Figur. In ihrer stehenden, freimütig sich präsentierenden Haltung kommt die Bewegungsabfolge an ihr Ziel. Dieser Figur wird auch die Orange dargeboten.

Die beschriebene Abfolge der drei Hesperiden wird durch das Abfallen der Landschaft nach links unterstützt. Mit der Beruhigung der szenischen Bewegung verändert sich der landschaftliche Charakter. Nach links hin verbreitert sich das zunächst flußartige Gewässer. Der Blick ruht auf einer mit Bäumen und Büschen bestandenen fernen Landschaft.

Die linke Frau ist nicht nur dadurch, daß sie am Ende des Bewegungsablaufes steht, sondern auch durch ihre farbliche Gestaltung vor den anderen Figuren ausgezeichnet. Hierauf hat Lenz hingewiesen: »Die drei Frauen sind so komponiert, daß die linke – abgesetzt und von wärmerem, vollerem Licht getroffen – hervorgehoben erscheint«<sup>56</sup>. Vor dem Blau des Himmels und der ins Purpur gesteigerten Abendröte leuchten die Gelbtöne ihres Inkarnats in einer feierlichen Farbtrias auf<sup>57</sup>.

Ihre selbstsichere Haltung steht in einem entschiedenen Gegensatz zur Verhaltenheit der rechten Figur. Deren Arme weisen nach oben, die Arme der linken Hesperide hinab. Die rechte Figur verbildlicht ein Anheben, die linke einen Abschluß, die mittlere den Übergang.

### *Bildrhythmik und Bewegungsdarstellung*

Trotz ihrer statuarischen Eigenständigkeit sind die Figuren nicht nur szenisch, sondern auch kompositorisch verbunden: »Zueinander verhalten sich die Figuren durch eine Anzahl möglicher Verbindungsstellen und Richtungsbezüge, die wiederum die Gelenkstellen besonders hervorheben, und zwar derart, daß etwa die Schräge des aufgestützten Armes der linken Figur im rückwärtigen Spielbein der mittleren sich fortsetzt; daß umgekehrt die Hände dieser mittleren Figur wieder auf Schultern und Ellbogen der linken hindeuten; daß fer-

ner die vorgehaltene Hand der rechten Figur auf deren eine Schulter hinweist, während die andere zur vorderen Schulter der Mittelfigur abfällt; daß endlich solche Richtungswerte in den verschiedenen Stellungen der Füße sich kundtun, die abermals auf deren Gelenke hindeuten«<sup>58</sup>.

Imdahl beschreibt in harmonischen Abständen gesetzte, »glänzend abgewogene Intervalle«<sup>59</sup> zwischen den Figuren. Die geschilderten formalen Bezüge erschaffen eine »dem Auge gerechte Situation«<sup>60</sup>, an der eine Prozessualität der Anschauung erfahrbar werden kann, die sich in wechselnden Abfolgen vollzieht. Diese ist in der Literatur häufig mit der Metapher des Rhythmus oder der Musik umschrieben worden<sup>61</sup>. Eine solche formale Sichtweise kann sich – wie seit Wölfflin<sup>62</sup> öfter beschrieben – von der Wahrnehmung des Bildmotivs ablösen.

Ist man allerdings auf die szenischen Verbindungen der Figuren aufmerksam geworden, so liegt es nahe, ihre anschaulichen Verbindungen in Abfolgen zu vollziehen, die mit dem motivischen Bewegungsablauf korrespondieren. Dies wird durch die Richtungswerte der Figurenkonturen und des Helldunkels unterstützt. So befinden sich viele der von Imdahl genannten formalen Werte auf einer Bahn, die vom angehobenen Arm der rechten bis zum in die Hüfte gestützten Arm der linken Figur abfällt. Der Blick wird von der erhobenen Hand der rechten Frau auf die Schulter der mittleren und von dort auf die präsentierte Orange geleitet. Diese bezieht sich formal sowohl auf den Kopf als auch auf die Brüste der linken Hesperide<sup>63</sup>. Von ihr aus weisen Richtungswerte nach rechts, indem etwa »die Schräge (ihres) aufgestützten Armes im rückwärtigen Spielbein der mittleren sich fortsetzt«<sup>64</sup>. Auch die optisch zur mittleren Hesperide zurückführende Funktion des eingewinkelten Armes ist offensichtlich. Von der mittleren Figur wird der Blick – etwa über nach rechts weisende Haarsträhnen und die Schräge ihres Spielbeins – schließlich zur rechten Hesperide zurück geleitet. Von ihr aus kann die geschilderte Abfolge von neuem aktualisiert werden.

Der szenisch in der linken Hesperide zu Ende gekommene Verlauf wird – formal betrachtet – erneuert. Die geschilderten formalen Verweise ermöglichen ein zyklisches Kreisen der Anschauung, das beliebig wiederholbar ist. Im wiederholten anschaulichen Durchmessen dieser Richtungsbezüge gewinnen die kontrapostischen Haltungen eine tänzerische Bewegtheit, die sie als Momente einer unabschließbar reigenartigen Bewegung erscheinen läßt.



Aus geistesgeschichtlicher Sicht beruht diese Weise bildlicher Bewegungsdarstellung auf einem neuartigen Bewußtsein des Subjekts von seiner eigenen Anschauungstätigkeit, einer Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung gewissermaßen. Eine solche Aktbewußtheit ist im späteren 19. Jahrhundert<sup>65</sup> und besonders in den Schriften Fiedlers<sup>66</sup> vielfältig dokumentiert. Auch Hildebrand spricht vom Sehen als einer »sich bewegenden Augentätigkeit«<sup>67</sup>. Im Falle des Hesperidenbildes überträgt sich die Lebendigkeit der »sich bewegenden Augentätigkeit« auf die gegenständlich nur angedeutete Figurenbewegung. Diese ist vom Betrachter – im Sinne der eingangs zitierten Maréesschen Forderung (siehe Seite 151 f.) – erst zu realisieren. Der von Marées' Schüler Artur Volkman stark beeinflusste Ludwig Volkman hat diesen Sachverhalt so ausgedrückt: »Indem wir diesen (in einem Bild formal angelegten, Verf.) Richtungen folgen, werden wir selbst zu *Augenbewegungen* veranlaßt und übertragen diese Empfindung dann auf den gesehenen Gegenstand«<sup>68</sup>. Im Hesperidenbild überlagern sich »dargestellte Zeit«<sup>69</sup> und konkrete Anschauungszeit.

Die Gesamtkomposition des Bildes trägt zum anschaulichen Zusammenhang der drei Figuren bei und unterstützt gleichzeitig die bisher erörterten Maßnahmen der Bewegungsdarstellung. Die in ihrem Helldunkelaufbau sehr ähnlichen seitlichen Frauen sind auf der Bildfläche parallel angeordnet und befinden sich in einem jeweils gleichen Abstand zum mittleren Baum<sup>70</sup>. Zu diesem Verhalten sich ihre bildeinwärts gewandten Oberschenkel- und Hüftkonturen symmetrisch. Ein Zusammensehen der beiden äußeren Figuren ist so unausweichlich. Die unterschiedlichen Haltungen ihrer Füße und Arme können aufgrund der sonstigen Ähnlichkeiten der Figuren als auseinander hervorgegangene Bewegungen erscheinen. Jedenfalls sind einem vergleichenden Sehen die »Bewegungs-Fähigkeiten der Gelenke«<sup>71</sup> und Glieder der beiden seitlichen Hesperiden offensichtlich.

Für dieses Motiv gibt es antike Vorbilder, auf die bisher nicht hingewiesen worden ist. Es handelt sich um die sogenannten »Danzatrici« im Archäologischen Nationalmuseum zu Neapel, eine Gruppe von fünf weiblichen Peplosstatuen aus Herculaneum. Die Skulpturen, die »l'una accanto all'altra«<sup>72</sup> aufgefunden worden sind, zeigen ein ähnliches Stehen und eine ähnliche Gewandmotivik, aber sehr unterschiedliche Gebärden der Arme. Diese können besonders bei Inv. 5604 und Inv. 5620 (Abb. 4, 5) als auseinander hervorgegangene Bewegungs-

momente aufgefaßt werden. Auch die Armhaltung der rechten Hesperide ist von einer der Bronzen (Inv. 5619; Abb. 6) inspiriert.

Ähnlich wie im Falle des Doryphoros hat die Archäologie des späteren neunzehnten Jahrhunderts auch in dieser Figurenabfolge eine Verbildlichung von Bewegungen gesehen. So hat Rayet das Ensemble im Jahre 1884 als Darstellung einer »danse grave« gedeutet und mit historisch bezeugten antiken Tänzen in Verbindung gebracht<sup>73</sup>.

Im Hesperidenbild ist das Motiv der wechselnden Armhaltungen der »Danzatrici« so umgesetzt, daß die Haltung der rechten Hesperide – in Gegenrichtung zum szenischen Ablauf – wie eine Metamorphose der Haltung der linken erscheinen kann, wie ähnlich die Haltung der mittleren aus jener der rechten sich entwickelt zu haben scheint. Dadurch tritt im Zusammensehen der beiden äußeren Figuren eine formale Verbindung auf subtile Weise an die Stelle eines szenischen Zusammen-



4 »Danzatrice«.  
Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 5604)

hangs. Da diese Frauen, die den Anfang und das Ende der motivischen Bewegungsabfolge einnehmen, durch formale Maßnahmen zu einem – szenisch paradoxen – Bewegungsablauf verbunden sind, können die Haltungen der drei Figuren als Momente einer reigenartigen Bewegung erscheinen.

Überhaupt trägt die Gesamtkomposition mit ihrem »harmonischen Wechsel von Figuren, Bäumen und Leerräumen«<sup>74</sup> zum Eindruck einer sich vollziehenden Figurenbewegung bei. Imdahl schreibt am Ende seiner eindringlichen Kompositionsanalyse: »Sehr wohl drängt (...) der Begriff des Rhythmus oder gar der Eurhythmie sich auf. Freilich besteht ganz offensichtlich Rhythmus hier nicht nur als ein bloß sukzessiv einfühlbarer Verlauf verschiedener Werte, sondern zugleich als Teilungsprinzip eines insgesamt gegenwärtigen, simultan überschaubaren Ganzen«<sup>75</sup>. Diese formale Bildrhythmik korrespondiert mit der hier aufgewiesenen Bewegungsabfolge der Figuren. So verdeutlicht eine gedrängte Reihe von

Stämmen die größere Bewegtheit der beiden rechten Figuren. Der szenischen Beruhigung nach links entspricht eine Dehnung der Baumabstände. Die Bildrhythmik überträgt sich auf die dargestellten Figuren als rhythmisch artikulierte, wie tänzerische Bewegtheit.

#### *Entwicklung und Varianten des ›Drei-Frauen-Motivs‹*

Es wurde gezeigt, daß es sich bei den Hesperidenfiguren im Unterschied zur gängigen Auffassung keineswegs um parataktisch aneinandergereihte Posen handelt. Sie sind vielmehr szenisch vielfältig aufeinander bezogen. Was bedeutet diese Gruppierung dreier Frauen? Zur Beantwortung dieser Frage ist es hilfreich, die Entwicklung des Motivs im Werk von Marées zu untersuchen.

Die Entstehung des Hesperidenbildes läßt sich weiter als in das von Meier-Graefe genannte Jahr 1878 zurückverfolgen<sup>76</sup>. Das Drei-Frauen-Motiv des Gemäldes entwickelt sich – zunächst ohne einen Bezug auf überlie-



5 ›Danzatrice‹.  
Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 5620)



6 ›Danzatrice‹.  
Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 5619)



7 Marées, ›Die Lebensalter‹ (MG 264), Tusche und Kohle. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

ferte Bildthemen – in Zeichnungen aus dem Vorfeld der ›Lebensalter<sup>77</sup>. Da diese Blätter bruchstückhaft erhalten sind, läßt sich dessen Genese allerdings nur schlaglichtartig nachvollziehen:

Auf dem Blatt MG 264 (Abb. 7) aus dem Jahre 1873/74 ist im Mittelgrund eine Gruppe dreier heranschreitender Frauen dargestellt<sup>78</sup>. Dieser Bildgedanke ist in der Zeichnung MG 266 (Abb. 8) weitergeführt. Das Blatt zeigt rechts oben zwei gehende Frauen in nahem Abstand<sup>79</sup>. Sie nehmen eine Station des Weges ein, den die links von ihnen stehende Frau schon hinter sich hat. Diese ist nun gegenüber den beiden anderen deutlich hervorgehoben. Auch auf einer von Meier-Graefe in das Jahr 1876 datierten Zeichnung (MG 349) ist eine ähnlich artikulierte Abfolge dreier Frauen dargestellt.

Eine Metamorphose dieser Konstellation dreier weiblicher Figuren zeigen die Varianten des Gemäldes ›Lob der Bescheidenheit‹. Auf den beiden Fassungen in Mün-

chen (Abb. 9) und Leipzig (Abb. 10)<sup>80</sup> ist hinter einer männlichen Figur jeweils eine fast tänzerisch bewegte Gruppe dreier Frauen zu sehen. Beide Bilder suggerieren eine Abfolge der Figuren und heben eine der Frauen deutlich hervor<sup>81</sup>. Die Haltung der rechten Frau auf dem späteren Leipziger Bild weist Ähnlichkeiten zur linken Hesperide auf.

Das Mittelbild der zweiten Fassung des ›Paris-Urteils‹ (Abb. 11) ist mit dem Hesperidenbild besonders eng verwandt. Es zeigt eine seitenverkehrte Variante der Abfolge der Hesperidenfiguren<sup>82</sup>. Zwei nahe beieinander befindliche Frauen nehmen bewegte Schrittstellungen ein. Von dieser Gruppe ist eine dritte Frau abgesetzt. Die Lokalisierung der Figuren vermittelt dennoch den Eindruck, daß sie Positionen eines gemeinsamen Weges einnehmen. Den Anfang macht eine Gestalt, die – ähnlich wie die rechte Figur des Hesperidenbildes – eine Hand vor die Brust hält. An zweiter Stelle des Bewegungsablaufes



befindet sich eine Frau, die ihren vorderen Arm angewinkelt hat und so an die mittlere Hesperidenfigur erinnert. Durch eine Zäsur, die von zwei Baumstämmen markiert ist, wird die einzelne Figur, welche – wie die linke Hesperide – einen Arm in die Hüfte gestützt hat, von der Gruppe der beiden Frauen getrennt. Ihre Haltung ist aus einer Schrittbewegung hervorgegangen, ihr Spielbein steht jedoch fest auf. Ihr Inkarnat ist wesentlich heller als das der beiden anderen Frauen – auch dies eine auffällige Parallele zum Hesperidenbild. Sie erscheint gegenüber den anderen Figuren ausgezeichnet. Dennoch ist sie mit diesen sowohl formal – etwa durch symmetrische Bezüge zur hinteren Frau – als auch szenisch verbunden.

Die beschriebenen Werke sind Formulierungen eines von Marées individuell ausgearbeiteten Sujets: Drei Frauengestalten zeigen Phasen einer Abfolge. Die Bewegung einer Frau ist jeweils zu Ende gekommen. Sie ist von den beiden anderen abgesetzt und vor ihnen ausgezeichnet.

Eine reigenartige Erneuerung einer Bewegungsabfolge, aus der dennoch eine – auch sonst hervorgehobene – Figur heraustritt, findet man auf Zeichnungen, die nach dem Beginn der Arbeit an der ersten Fassung des Hesperidenbildes entstanden sind. Auf dem Blatt MG 534 A (um 1880) sind Frauen zu einem Kreis angeordnet, aus dem sich eine durch deutlicheren Strich ausgezeichnete Figur herausgelöst hat (Abb. 12)<sup>83</sup>.



8 Marées, ›Die Lebensalter‹ (MG 266), Tusche. München, Staatliche Graphische Sammlung



- 9 Marées, »Das Lob der Bescheidenheit«. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek  
10 Marées, »Das Lob der Bescheidenheit«, Zweite Fassung. Leipzig, Museum der bildenden Künste

Die sogenannten ›Singenden Mädchen‹, späte Zeichnungen, die mit dem Münchener Pastell zusammenhängen, zeigen ähnliche Figurengruppierungen. So stellt eine gegen 1885 entstandene Zeichnung<sup>84</sup> (MG 921) ein gelöstes, tänzerisches Miteinander von weiblichen Figuren dar (Abb. 13). Eine Frau tritt wiederum aus diesem Kreis heraus. Die tänzerische Bewegtheit der Hesperidenfiguren wird in diesen Blättern in das Motiv des Reigens gesteigert. Das Münchener Pastell (MG 924; Abb. 14) schließlich zeigt »links drei weibliche Akte (...), die sich ihrer Haltung und ihren Posen nach sowohl mit den ›Hesperiden‹ als bis zu einem gewissen Grade auch mit dem Urteil des Paris, ehem. Berlin, berühren.«<sup>85</sup>

### ›Symbolische Akte‹

Das Drei-Frauen-Motiv überlagert sich im Verlauf seiner Entwicklung mit traditionellen Themen. Im beschriebenen Gemälde ›Das Urteil des Paris II‹ (Abb. 12) wird das klassische Sujet umgedeutet. Allein die bildliche Gestaltung macht die Sonderstellung einer Frau deutlich. Paris, der nach der Sage einer der drei Göttinnen den goldenen Apfel zuspricht, ist nicht gezeigt<sup>86</sup>. Nur die sowohl im individuellen Drei-Frauen-Motiv angelegte, als auch in der Parissage thematisierte Auszeichnung einer Frau wird dargestellt. Andere Bestandteile des traditionellen Bildschemas des ›Paris-Urteils‹ fallen weg.

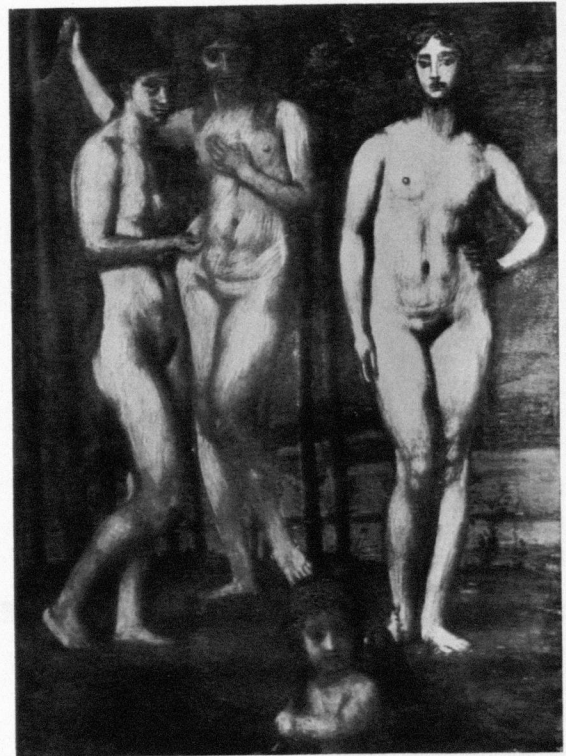
Das Hesperidenbild ist auch vom klassischen Motiv der ›Drei Grazien‹ inspiriert, das eine ähnliche Übereinstimmung der Haltungen der seitlichen Figuren aufweist<sup>87</sup>. Die Figurengruppierung der Hesperiden verbindet die im ›Paris-Urteil II‹ dargestellte Auszeichnung einer Frau mit der traditionellerweise durch die ›Drei Grazien‹ verbildlichten gleichgewichtigen Gemeinschaft dreier weiblicher Figuren.

Vor allem aber ist es kein – wie in der Forschung angenommen – rein äußerlicher Zusammenhang, der dieses Bild mit dem Titel ›Die Hesperiden‹<sup>88</sup> verbindet. In der antiken Mythologie sind die Hesperiden Schwestern<sup>89</sup> göttlicher Abstammung, welche goldene Äpfel in einem fernen Paradiesgarten, der von einem Fluß durchzogen wird, behüten. Diese Früchte haben bei den antiken und späteren Autoren ein recht weites Bedeutungsfeld. Sie sind Symbole sowohl der ›Fruchtbarkeit und Liebe‹<sup>90</sup> als auch der Unsterblichkeit<sup>91</sup>. Die spezifische Bedeutung der im Zentrum des Triptychons und inmitten der Hesperidenfiguren wie in einem ›Bild im Bild‹

symbolhaft präsentierten Frucht wird dadurch veranschaulicht und geklärt, daß sie am Ort des Übergangs einer szenischen Entwicklung zu dauernder Vollkommenheit, die sich in der linken Figur verkörpert, gezeigt wird. Die Frucht wird als Symbol dieser Verwandlung zur Vollkommenheit präsentiert. Gleichzeitig wird sie der linken Figur »wie ein Preis«<sup>92</sup>, als Auszeichnung erreicht.

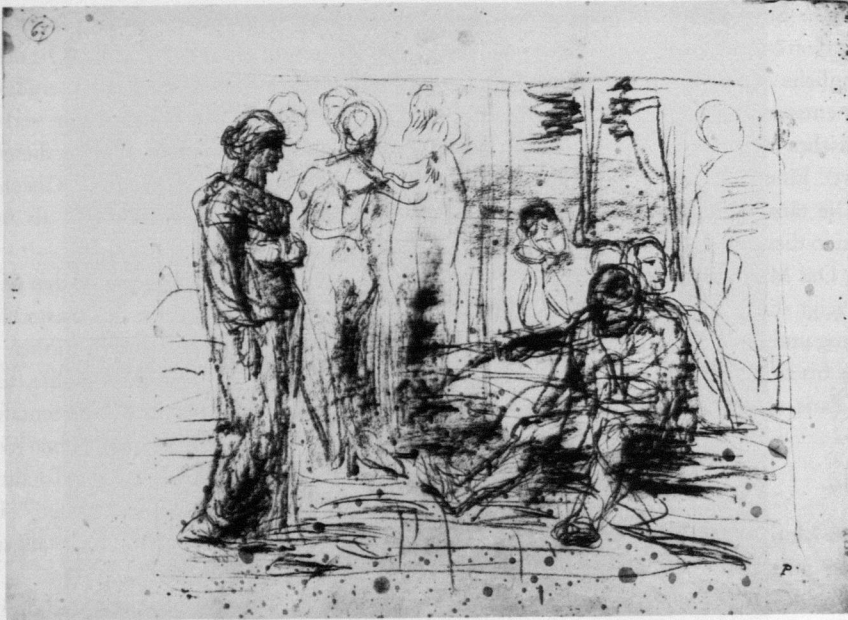
Marées hat in diesem Gemälde den Mythos der Hesperiden, welche die Früchte der Unsterblichkeit bewahren, auf seine zeitlichen Implikationen hin ausgelegt. Die drei Frauen besitzen die Früchte, um die sich die Männer bemühen, die auf den Seitentafeln des Triptychons gezeigt sind. Diese männlichen Gestalten veranschaulichen die Lebensalter – die Totalität der Lebenszeit von der Kindheit bis zum Alter<sup>93</sup>. Die Mitteltafel thematisiert Zeit in einem noch allgemeineren und grundsätzlicheren Sinne.

Im Zentrum des Triptychons sind drei Frauen dargestellt, die derselben Alterstufe angehören. Auch in ihrer eingangs nur kurz beschriebenen Statuarik scheinen die Hesperiden dem Ablauf der Zeit nicht unterworfen zu



11 Marées, Das Urteil des Paris, Zweite Fassung, Mitteltafel. Berlin, Nationalgalerie (verschollen)





12 Märées, »Männer und Frauen in einer Landschaft« (MG 534 A). Rötel.  
Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadgarten

sein. Der ausgewogene formale Bildaufbau verstärkt diesen Eindruck dauernder Monumentalität, da er bei der kleinsten Veränderung der Positionen der Figuren zerstört würde. Innerhalb der Bildkomposition erscheinen die Haltungen insofern unveränderlich und notwendig.

Gleichzeitig aber – dies wurde ausführlicher beschrieben – können die kontrapostischen Haltungen als Momente einer Schreitbewegung aufgefaßt werden. Wie die Haltungen der Figuren durch eine Ambivalenz von Stehen und Gehen gekennzeichnet sind, so bestätigt auch die formale Bildkomposition die vorgegebene Statik des Bildträgers, um sie gleichzeitig zu überwinden: In der Komposition ist, wie beschrieben, eine Bildrhythmik angelegt, die sich in der zeitlichen Prozessualität der Anschauung entfaltet und sich auf die dargestellte Bewegung der Hesperiden überträgt.

Die Hesperidenfiguren sind dauernd anwesend und befinden sich gleichzeitig in Bewegung. Das bildgestiftete Verhältnis von Dauer und Zeitlichkeit ist paradox. Das Hesperidenbild ermöglicht Erfahrungen von Zeitlichkeit, die in ihrer Komplexität die möglichen Erfahrungen von Zeit an einer tatsächlich sich vollziehenden Schreitbewegung übertreffen. Marées selbst hat einen solchen Vergleich vorgenommen, indem er, wie oben

angeführt, »das lebende Modell vor seinen Bildern herumgehen« ließ, »um zu sehen, ob seine gemalten Figuren mit der Natur konkurrieren könnten«<sup>94</sup>. Am Ablauf einer wirklichen Schreitbewegung kann der Beschauer nur vorübergehende Momente, keine monumentalen Haltungen wahrnehmen. Bewegten sich die Hesperidenfiguren, wie es die Bildgestaltung nahelegt, so könnten sie ihren bildlich fixierten Ort nicht dauernd einnehmen.

Die Anschauung des Bildes kann sich auf eine Figur besonders konzentrieren, sie wird dabei – aufgrund der Einbindung der drei Gestalten in eine einheitliche, simultan auffaßbare Komposition – die anderen Figuren nicht aus dem Blick verlieren: Zukünftige, gegenwärtige und vergangene Momente sind nicht nur aufeinanderfolgend, sondern gleichzeitig zu sehen. Vergangene Bewegungsmomente gehen in der Anschauung des Bildes nicht verloren, zukünftige sind immer schon da.

Die Marées'schen Hesperiden sind dauernd anwesend, ohne ihre Bewegung doch jemals zu beenden, zur leblosen Pose zu erstarren. Sie sind in der Zeit und sind ihr doch enthoben. Den Figuren ist diese paradoxe Zeitlichkeit inkorporiert<sup>95</sup>. Sie hüten die Zeit. Der dargestellte Bewegungsablauf der Figuren zeigt auch szenisch eine

paradoxe zeitliche Struktur: er endet in der linken Hesperide als seinem Ziel, gleichzeitig erneuert er sich in einer unabschließbaren, reigenartigen Bewegtheit aller drei Hesperiden. Unsterblichkeit ist als Identität von zeitenthobener Vollkommenheit und lebendiger Erneuerung in der Zeit gedeutet<sup>96</sup>.

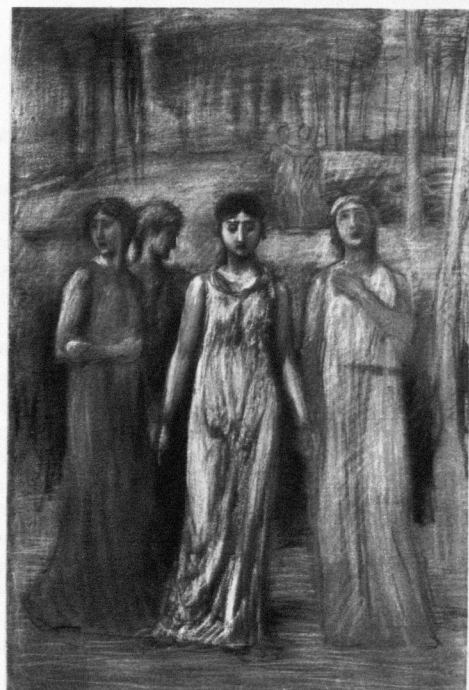
Marées hat das Bild wohl selbst als sein Hauptwerk angesehen<sup>97</sup>. Es ist eine moderne Aktualisierung des Hesperidenmythos, gleichzeitig aber bringt es die künstlerischen Bestrebungen von Marées in programmatischer Weise zum Ausdruck. Auch hierin bestand für Marées vielleicht ein Bezug zum Unsterblichkeitsgedanken, der im Hesperidenthema angelegt ist. Das Gemälde erfüllt die von Marées nachdrücklich erhobene Forderung nach einer »Illusion des Lebens« in hohem Maße. Indem sich die motivisch angelegte Figurenbewegung und die formale Bildrhythmik überlagern, fangen die Hesperidenfiguren »scheinbar zu leben« an<sup>98</sup>. Dabei wird dennoch nicht über die vorgegebene Statik des Bildträgers hinweggetäuscht<sup>99</sup>. So exponiert das Hesperidengemälde ein grundlegendes Paradox bildlicher Darstellung.

Vielleicht läßt sich aus diesem Zusammenhang erklären, daß die hervorgehobene Frucht nicht nur der linken Hesperide, sondern auch dem Betrachter dargeboten wird. Die statisch präsentierte Orange ist auch insofern das Zentrum der Komposition, als sich in ihr eine Vielzahl von formalen Richtungsbezügen überschneiden und sammeln. Indem diese im lebendigen Prozeß der Anschauung aktualisiert werden, kann die Frucht als Inbegriff bildgestifteter Lebendigkeit überhaupt erscheinen. Das Symbol des ewigen Lebens im Hesperidenmythos ist so gleichzeitig ein Symbol bildgestifteten und also dauernden »Lebens«, das für Marées – wie aus seinen eingangs angeführten Äußerungen deutlich wird – im Zentrum seines Bemühens stand.

Es läßt sich gegen die hier vorgelegte Deutung des Bildes als einer Interpretation des Hesperidenmythos einwenden, daß der Künstler alle seine Bilder von Akten in Landschaft »Hesperidenbilder« genannt hat<sup>100</sup>. Als Generaltitel für seine Lebensarbeit scheint dieser Begriff für Marées darum geeignet gewesen zu sein, weil der Hesperidenmythos von einem Paradiesgarten erzählt, der sich



13 Marées, »Mädchengruppe« (MG 921), Rötel.  
München, Staatliche Graphische Sammlung



14 Marées, »Singende Mädchen« (MG 924), Pastell.  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

in unerreichbarer Ferne befindet<sup>101</sup>. Marées hat auch von seiner »Sehnsuchtslandschaft«<sup>102</sup> gesprochen. Aber nur das Mittelbild des Hesperidentryptichons bezieht sich näher auf diesen Mythos.

Im Zuge der Anverwandlung des schon anfänglich entwickelten Drei-Frauen-Motivs an die Hesperiden-sage erfährt es eine langwierige formale Klärung. Die Formalisierung des Dargestellten – die sich etwa in den Deformationen der Figuren<sup>103</sup> zeigt – verhält sich zum thematischen Gehalt des Bildes keineswegs indifferent, sondern bringt ihn erst hervor.

Im Unterschied zu klassischen Darstellungen ist zum Verständnis des Hesperidenbildes kein ikonographisches Vorwissen notwendig. Nach dem Ende der traditionellen Ikonographie<sup>104</sup> gründet sich die Vermittlung des Bildgehalts nicht mehr auf inhaltliche Konvention, sondern auf eine aus sich selbst heraus verständliche Bildstruktur. Semantik und Syntax überlagern sich in einer

modernen Vergegenwärtigung des Hesperidenmythos. Die Meinung, dieser sei bloßer »Vorwand« einer gegenstandsindifferenten Komposition, läßt sich aber nicht halten.

Das Hesperidenbild erscheint weniger als Vorbote der gegenstandslosen Kunst denn als eine Lösung des historischen Problems, nach dem Verfall der klassischen Bildsprache ein antikes Thema mit kunstimmanenten Mitteln zu veranschaulichen, oder – besser gesagt – neu hervorzubringen.

Friedrich Rintelen hat dieses Verhältnis von Bildform und Bildgegenstand in einem Satz charakterisiert, der von der Forschung unbeachtet geblieben ist: »Wir fassen die Rhythmik von Gestalt zu Gestalt und vor allem den Zusammenklang der Figuren mit dem sich dehnenden Hintergrund auf, aber was sich in diesem schönen Spiele bewegt, sind nicht Menschen, sondern – symbolische Akte.«<sup>105</sup>

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Gespräche, die ich mit Max Imdahl führen konnte, waren der Ausgangspunkt der vorliegenden Überlegungen. Er hat mich, gerade wegen unserer abweichenden Auffassungen, ermuntert, meine Thesen über Marées zu formulieren. Einen Aspekt der Vorgeschichte des Hesperidenbildes, der hier nicht zur Sprache kommt, behandelt mein Beitrag: »Geltung und Grenzen von Fiedlers Urteil über Marées. Von den 'Lebensaltern' zu den 'Hesperiden'« (in: Auge und Hand · Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext. Akten des Forschungskolloquiums zum 100. Todestag. Bonn, 14-18 Juni 1995. Hrg. von Stefan Majetschak. München 1997). Für kritische Auseinandersetzung und hilfreiches Engagement danke ich Christian Lenz. Wichtige Hinweise verdanke ich Werner Busch, in dessen Berliner Kolloquium ich meinen Ansatz vorstellen konnte. Für wertvolle Anregungen bin ich Gottfried Boehm, Herbert Molderings und Manfred Wundram dankbar. Freundschaftliche Diskussionen, namentlich mit Heidrun und Raphael Rosenberg, Georg Imdahl, Harald F. Müller und Babette Warncke gaben mir weiterführende Anstöße.

<sup>2</sup> Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Gottfried Boehm. 2. Auflage, Band 1, München 1991, S. 256.

<sup>3</sup> So schon: Karl von Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. 3. Aufl., München 1930 (Erstausgabe 1890), S. 10. S. 2.: Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler. Hrg. von Günther Jachmann. Dresden 1927, S. 260 ff. (Brief an Fiedler v. 29. 2. 1888).

<sup>4</sup> Klaus Lankheit, Hans von Marées. Die Wiederentdeckung der Form. Wuppertal 1952, S. 14.

<sup>5</sup> Uta Gerlach-Laxner, Hans von Marées. Katalog der Gemälde. München 1980, S. 11. Zur formalistischen Marées-Deutung: Christian Lenz, Zur Kunst von Marées. Eine Einführung. In: Ders. (Hrg.), Hans von Marées. Katalog einer Ausstellung in der Neuen Pinakothek München, München 1987 (im folgenden: Katalog München 1987), S. 9. Dort sind eine Reihe von charakteristischen, hier teilweise wiedergegebenen Äußerungen angeführt.

<sup>6</sup> Lankheit (wie Anm. 4), S. 21

<sup>7</sup> Gottfried Boehm, »Sehen lernen ist Alles«. Conrad Fiedler und Hans von Marées. In: Katalog München 1987 (wie Anm. 5), S. 145 ff.

<sup>8</sup> Fiedler (wie Anm. 2), S. 259.

<sup>9</sup> Boehm (wie Anm. 7), S. 149; Blum (wie Anm. 1)

- <sup>10</sup> Max Imdahl, Marées, Fiedler, Riegl, Hildebrand, Cézanne. Bilder und Zitate. In: *Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert* (Festschrift für Benno von Wiese). Bonn 1963, S. 148.
- <sup>11</sup> Vgl. etwa: Pidoll (wie Anm. 3), S. 24; Artur Volkmann, *Vom Sehen und Gestalten. Ein Beitrag zur Geschichte der jüngsten deutschen Kunst*. Jena 1912, S. 60.
- <sup>12</sup> Leopold D. Ertlanger, Hans von Marées and the Academic Tradition. In: *Yale University Art Gallery Bulletin*, Vol. xxxiii, 1972, S. 64 ff.
- <sup>13</sup> Lenz (wie Anm. 5), S. 9 ff. und Katalogtexte S. 193 ff.. Zum biographischen Hintergrund s. weiterhin: Anne S. Domm, *Der ›klassische‹ Hans von Marées und die Existenzmalerei am Anfang des 20. Jahrhunderts* (Miscellanea Bavarica Monacensia), München 1990, S. 48 ff.
- <sup>14</sup> Vgl.: Lenz (wie Anm. 5), S. 10 (zu den ›Lebensaltern‹), S. 12 (zum ›Drachentöter‹); Domm (wie Anm. 13), S. 50 f. (zu ›Die Frau zwischen den beiden Männern‹); Blum (wie Anm. 1)
- <sup>15</sup> Lenz (wie Anm. 5), bes. S. 15.
- <sup>16</sup> München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek (Schenkung Conrad Fiedler).
- <sup>17</sup> Sie läßt sich auf Marées zurückführen. Mit Bezug auf die erste Fassung schreibt er von einer »sehr großen Tafel«, »dazu bestimmt eine äußerste Anstrengung aufzunehmen.« (Brief vom 24. Juli 1878 an Fiedler. In: Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk*. München, Leipzig, 1909 und 1910 (im folgenden zitiert als MG). Band III, S. 177. Zur Beurteilung des Hesperidenbildes in der Forschung siehe zusammenfassend: Gerlach-Laxner (wie Anm. 13), S. 162 ff. (mit ausführlicher Bibliographie).
- <sup>18</sup> Besonders für die ›Lebensalter‹ (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz) ist die Unzulänglichkeit einer formalistischen Marées-Interpretation erwiesen worden. (S. Ertlanger (wie Anm. 12, S. 76 f.; Lenz (wie Anm. 5), S. 10; Blum (wie Anm. 1)
- <sup>19</sup> Hermann Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*. München 1944, S. 231. Eine Zusammenstellung ähnlicher Aussagen bei Gerlach-Laxner (wie Anm. 5), S. 162 ff. Die Auffassung, die Maréeschen Figuren seien statisch und bewegungslos, ist schon bei Fiedler, (wie Anm. 2), S. 261 angelegt. Sie hat außerdem mit der besonders am Anfang unseres Jahrhunderts verbreiteten Topik des ›Existenzbildes‹ zu tun. Vgl. Domm (wie Anm. 13), S. 58 ff. Friedrich Rintelen und Alfred Neumeyer, auf deren Äußerungen noch einzugehen sein wird, haben dieser Ansicht widersprochen.
- <sup>20</sup> Dieses Argument läßt sich etwa aus Imdahl 1963 (wie Anm. 10), S. 154 erschließen.
- <sup>21</sup> Gerlach-Laxner (wie Anm. 5), S. 36; Domm (wie Anm. 13), S. 33: »(...) ein szenischer Zusammenhang fehlt.«
- <sup>22</sup> Herbert von Einem, Hans von Marées. In: *Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte*, Jg. 1967, Heft 4, München 1967, S. 18. Diese Meinung besteht nach Gerlach-Laxner (wie Anm. 5), S. 162 »in der Literatur... einstimmig.«
- <sup>23</sup> Gerlach-Laxner (wie Anm. 5), S. 163.
- <sup>24</sup> Diese Aussage von Marées überliefert A. Volkmann (wie Anm. 11), S. 68 f.
- <sup>25</sup> Insofern entspricht diese Haltung der im Marées-Kreis öfter erhobenen Forderung, auch eine bewegte Figur müsse »einen gewissen Grad von Ruhe (...) haben, weil sie sonst wie ein fixierter Moment, wie eine Versteinering wirkt, also ohne inneres Leben ist.« (A. Volkmann (wie Anm. 11), S. 49.)
- <sup>26</sup> Imdahl 1963 (wie Anm. 10, S. 148. Nach Pidoll ging es Marées nicht um die Darstellung der menschlichen Anatomie in ihrer tatsächlichen Beschaffenheit, sondern um die »spezielle Modifikation der Formen, in welchem jener organische Bau sich dem Auge darstellt« (Pidoll (wie Anm. 3), S. 17).
- <sup>27</sup> Dabei korrespondieren »Linearismus und Lichtschattengebung der Figuren sinnfällig miteinander« (Imdahl 1963 [wie Anm. 10], S. 184).
- <sup>28</sup> Zum Verhältnis Marées' zur Antike: Rudolf Kuhn, *Beobachtungen zu Figur und Komposition in der modernen Erneuerung einer antiken Malerei durch Marées*. In: *Katalog München 1987* (wie Anm. 5), S. 71 ff.; Lenz (wie Anm. 5), S. 19.
- <sup>29</sup> Studien zu einer plastischen Figur des Bacchus von Arthur Volkmann, MG 745-764. Eine ähnliche Umsetzung des klassischen Kontrapostes in einen Helldunkelkaufbau zeigt besonders die Zeichnung MG 759 (Privatbesitz, Katalog München 1987, Nr. 88 [Abb. S. 293]). Auf die Auseinandersetzung mit dem Doryphoros hat Lenz (wie Anm. 5), S. 293 hingewiesen.
- <sup>30</sup> Adolf H. Borbein, Polyklet. (Rezension der in Anm. 32 genannten Studien von Thuri Lorenz und Hans von Steuben.) In: *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 234. Jg., 1982, S. 200.
- <sup>31</sup> Borbein (wie Anm. 30), S. 200.
- <sup>32</sup> Borbein (wie Anm. 30), S. 200: »Geprägt vom Naturalismus des 19. Jh.s hatte die ältere Forschung die »Schrittstellung« als Wiedergabe einer momentanen Situation verstanden und etwa den Doryphoros als »im Schreiten begriffen« oder als »im Schreiten innehaltend« gedeutet. Lorenz und von Steuben vertreten demgegenüber mit Recht die heute weitgehend akzeptierte Meinung: der Doryphoros steht. (...) Nach dem oben Gesagten läßt sich generell ausschließen, daß ponderiert stehende Figuren der Klassik den Vorgang des Schreitens als solchen abbilden. Möglich ist allerdings, daß die »Schrittstellung« mit einem entlastet vor- oder zurückgesetzten Bein ein »Innehalten im Schreiten«, d.h. die Ruhestellung zwischen zwei Bewegungsschritten bedeutet und auf diese Weise die dargestellte Person als schreitend kennzeichnen will. (...) Obwohl die Schrittstellung als solche »Stehen« bedeutet, unterscheidet sie sich von einer bloß passiven Ruhestellung. (...) Bewegungsfähigkeit – eine Grundbedingung menschlichen Lebens – ist eine wesentliche Aussage der kontrapostischen Darstellungsweise, und es stimmt mit den Gesetzen des Kontrapost überein, daß sie nur als Potenz sichtbar werden kann.« (S.a.: Thuri Lorenz, Polyklet. Wiesbaden 1972; Hans von Steuben, *Der Kanon des Polyklet. Doryphoros und Amazone*. Tübingen 1973; Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Katalog einer Ausstellung des Liebieghauses. Frankfurt a. M., 1990. Dort S. 473 ff. eine Übersicht über die Forschungsgeschichte von Rolf Michael Schneider.)
- <sup>33</sup> Borbein (wie Anm. 30), S. 198: »Die ponderierte Figur macht Lebendigkeit und Bewegungsfähigkeit unmittelbar anschaulich (...).«
- <sup>34</sup> Über den Zusammenhang von Helldunkel und Zeiterfahrung im Allgemeinen: Lorenz Dittmann, *Über das Verhältnis*



- von Zeitstruktur und Farbgestaltung in der Malerei. In: Festschrift für Wolfgang Braunfels, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Träger, Tübingen 1977, S. 93ff.; ders., Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. In: Neue Hefte für Philosophie, 18/19 (Anschauung als ästhetische Kategorie), hrsg. von Rüdiger Bubner u. a., Göttingen 1980, S. 133ff.
- <sup>35</sup> Diese Art der Umsetzung des Kontraposts in ein Helldunkelgefüge ist vielleicht von einer Kopie nach Leonardos ›Leda‹ inspiriert.
- <sup>36</sup> A. Volkmann (wie Anm. 11), S. 52.
- <sup>37</sup> »Sieht man (...) die Figur (des Johannes) der Anweisung Rodins gemäß sukzessiv, zum Beispiel von den gleichermaßen belasteten Füßen den zurückgesetzten zuerst und dann den vorgesetzten« so mag »der zu diesem Blickwechsel notwendige Zeitaufwand derjenigen Zeit entsprechen (...), in der sich der Belastungswechsel vom einen zum anderen Fuß vollzieht« (Max Imdahl, Vier Aspekte der Grenzüberschreitung in der Bildenden Kunst. In: Die nicht mehr schönen Künste (Poetik und Hermeneutik III). Hrsg. von H. R. Jauf, München 1968, S. 502). Ausführliche Äußerungen Rodins zur Bewegungsdarstellung finden sich in: Auguste Rodin, L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris 1919, S. 79ff. Vgl. hierzu: Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hrsg. und übersetzt von H. W. Arndt. Hamburg 1984, S. 38f.
- <sup>38</sup> Brief an seinen Bruder Georg v. 30. Dezember 1875 (MG III, S. 134).
- <sup>39</sup> Ernst Brücke, Die Darstellung der Bewegung durch die bildenden Künste. In: Deutsche Rundschau, Band xxvi, Januar-Februar-März 1881, S. 39ff. Die ›Deutsche Rundschau‹ wurde in verschiedenen Städten Italiens, so auch in Rom, von Buchhändlern geführt ( Th. Dietzel, H. O. Hügel, Deutsche literarische Zeitschriften 1880-1945. Ein Repertorium. Bd. 1, 1988, S. 300ff.).
- <sup>40</sup> Brücke (wie Anm. 39), S. 43.
- <sup>41</sup> »Es handelt sich immer darum, charakteristische Momente aufzusuchen, in denen die Bewegung eine solche Verlangsamung erleidet, daß sich ein dominierendes Erinnerungsbild entwickelt« (Brücke [wie Anm. 39], S. 47).
- <sup>42</sup> Brücke (wie Anm. 39), S. 44. Der Terminus »Kontrapost« wird zwar nicht verwendet, ist aber der Sache nach gemeint.
- <sup>43</sup> Erwin Panofsky, Albrecht Dürers rhythmische Kunst. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1926, S. 142. Panofsky bezieht sich in seinen Ausführungen zur Bewegungsdarstellung auf Aristoxenos von Tarent. Brücke scheint diesen trotz Übereinstimmungen nicht gekannt zu haben. Vgl.: Max Imdahl, Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. 1. Aufl., München 1980, S. 135f. (Anm. 121).
- <sup>44</sup> Gustav Flerke, Zehn Jahre mit Böcklin. München 1902, S. 171.
- <sup>45</sup> Pidoll (wie Anm. 3), S. 59.
- <sup>46</sup> Pidoll (wie Anm. 3), S. 18.
- <sup>47</sup> A. Volkmann (wie Anm. 11), S. 48. Vgl. dort auch S. 93: »Als sich in Marées' Gesellschaft einmal jemand bewogen fühlte, Raffael zugunsten Michelangelos herunterzureißen, sagte Marées in gerechter Entrüstung: »Das ist anders, mein Lieber! Auf Michelangelos Gestalten kann das Auge spazieren gehen, die Raffaelschen können selbst spazieren gehen. Kunst ist eben die rechte Mitte zwischen zuviel und zuwenig.«
- <sup>48</sup> A. Volkmann (wie Anm. 11), S. 52. Vgl. auch Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 6. vermehrte Aufl., Strassburg 1908, S. 81ff. Ebenfalls aufschlußreich: Ludwig Volkmann, Das Bewegungsproblem in der Bildenden Kunst. Esslingen 1908. Der Autor verdankt seinem Vetter Artur, dem schon öfter zitierten Marées-Schüler, die »beste Anregung in diesen Fragen« (Ludwig Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk. Dresden 1902, S. 37).
- <sup>49</sup> Nach Borbein (wie Anm. 30), S. 200 drückt die Schrittstellung des Kontraposts »nur dann Bewegung aus, wenn die Figur durch ihre Gestik oder durch Zuordnung zu anderen Figuren (...) in einem erzählenden Zusammenhang steht, der ihre Bewegtheit eindeutig motiviert«.
- <sup>50</sup> Vergleichbare Werke von Marées bestätigen, daß diese Interpretation nicht ganz abwegig wäre. Auf dem Gemälde MG 329 stellen nach Meier-Graefe (wie Anm. 17), Bd. 11, S. 258 die »drei Gestalten denselben Mann« dar. Lankheit (wie Anm. 4), S. 18: »Die vier Einzelstudien eines Blattes geben einen sich bückenden Mann in verschiedenen Phasen und von verschiedenen Seiten aus.«
- <sup>51</sup> So kann der erhobene Arm der rechten Figur als Vorstufe der Armhaltung aufgefaßt werden, mit der die mittlere Gestalt die Orange präsentiert. Zwar hat die rechte Frau keine Orange in der Hand. Man kann aber in der Gebärde ihrer rechten Hand ein Greifen nach hinten erahnen. Ein solches Greifen ist auf den vorbereitenden Zeichnungen MG 289 und MG 391 etwas deutlicher zu erkennen. Unterhalb der linken Hesperide liegt schließlich eine Orange am Boden.
- <sup>52</sup> Panofsky (wie Anm. 43), S. 143.
- <sup>53</sup> Imdahl 1980 (wie Anm. 43), 61ff. Eine ähnliche Darstellungsweise findet sich in Ingres' ›Goldenem Zeitalter‹: »Analytisch wird der Tanz in seine einzelnen Momente zerlegt. Ingres stellt die Positionen nebeneinander, die nacheinander eingenommen werden.« (Stefan Germer, Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes (Studien zur Kunstgeschichte, 47). Hildesheim 1988, S. 169; zur Bewegungsdarstellung: S. 167ff.)
- <sup>54</sup> Brücke spricht in seinem zitierten Aufsatz aus dem Jahr 1881 von »Instantan-Photographien von gehenden Menschen« (wie Anm. 39, S. 46). Muybridge wird ausdrücklich genannt, in dessen späterer ›Animal Locomotion‹ von 1887 Aufnahmen gehender Akte breiten Raum einnehmen. Auch A. Volkmann (wie Anm. 11), S. 52 und Hildebrand (wie Anm. 48), S. 83 beziehen sich auf Photographie. Die Figuren von Marées zeigen im Unterschied zur Momentphotographie öfter mehrere Bewegungsmomente, wie dies an der rechten ›Hesperide‹ exemplarisch beschrieben worden ist. Solche »eklektischen« Haltungen fordert Brücke (wie Anm. 39), S. 47. Zur photographischen Phasendarstellung des späteren 19. Jahrhunderts: Otto Stelzer, Kunst und Photographie. München 1978, S. 108ff; Marlene Schnelle-Schneyder: Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert. Marburg 1990; Rosemarie Schönbach, Form und Gehalt der Bewegungsdarstellung in der europäischen Bildkunst um 1900. Diss., Frankfurt am Main 1971.

- <sup>55</sup> Vgl. beispielsweise: Edgar Degas, Tänzerinnen, Pastell, ca. 1903, Slg. Hillman, New York (s. Otto Stelzer, Kunst und Photographie. München 1978, Abb. 98). Auf Marées' Bild sind die dargestellten »Einzelphasen« gleichzeitig auch ruhend einnehmbare »Halte- und Wendepunkte« einer Bewegung.
- <sup>56</sup> Lenz (wie Anm. 5), S.14.
- <sup>57</sup> Zum Kolorit des Hesperidenbildes: Lorenz Dittmann, Die Farbe bei Marées. In: Katalog München 1987, S.102; ders., Zur Klassizität der Farbgestaltung bei Hans von Marées. In: Klassizismus, Epochen und Probleme. Festschrift für Erich Forssman, hrg. von Jürg Meyer zu Capellen und Gabriele Oberreuter-Kronabel, Hildesheim 1987, S. 99 ff.
- <sup>58</sup> Imdahl 1963 (wie Anm. 10), S. 151.
- <sup>59</sup> Meier-Graefe (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 90 (mit Bezug auf die »Schwemme«).
- <sup>60</sup> Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers. München 1909, S. 131.
- <sup>61</sup> So etwa bei: Heinrich Wölfflin, Hans von Marées. In: Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge, III, 1892, S. 73ff. (wiederabgedruckt in: Ders., Kleine Schriften. Hrg. von J. Gantner, Basel 1946, S. 75ff.); Imdahl 1963 (wie Anm. 10), S. 152; Dittmann 1987 (wie Anm. 57), S. 104. Zu Fragen der Bildrhythmik: Ders., Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei. In: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Hrg. von Hannelore Paflik, Weinheim 1987, S. 89ff.
- <sup>62</sup> Wölfflin (wie Anm. 61).
- <sup>63</sup> Diese formalen Bezüge werden in der Zeichnung MG 373, die Aufschluß über die zerstörte erste Fassung des Hesperidenbildes gibt, durch die Richtungen der Spitzen zweier Blätter verdeutlicht, die sich an der dargereichten Orange befinden.
- <sup>64</sup> Imdahl (wie Anm. 10), S. 151.
- <sup>65</sup> Sie gewinnt seit dem 18. Jahrhundert für die Malerei eine zunehmende Bedeutung. Vgl.: Michael Fried, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. London, 1980; Max Imdahl, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München 1987, S.74ff.
- <sup>66</sup> Vgl. Fiedler (wie Anm. 2), S. LXVIII der Einleitung von Gottfried Boehm.
- <sup>67</sup> Hildebrand (wie Anm. 48), S. 8.
- <sup>68</sup> L. Volkmann (wie Anm. 48), S.19. Die Hervorhebung von Volkmann.
- <sup>69</sup> Vgl. Gottfried Boehm, Bild und Zeit. In: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Hrg. von Hannelore Paflik, Weinheim 1988, S. 1ff.
- <sup>70</sup> Zur Betonung des Mittenbereichs im Hesperidenbild: Erich Franz, Transzendenz der Form. Hans von Marées und die Moderne in Deutschland. In: Hans von Marées und die Moderne in Deutschland. Katalog einer Ausstellung der Kunsthalle Bielefeld und des Kunstmuseums Winterthur. Bearbeitet von Erich Franz. Bielefeld 1988, S. 35.
- <sup>71</sup> Pidoll (wie Anm. 3), S. 18.
- <sup>72</sup> Lidia Forti, Le Danzatrici di Ercolano. Napoli 1959, S. 8. Die ursprüngliche Abfolge der Statuen ist umstritten. S. a.: L. R. Wojcik, La Villa dei Papiri ad Ercolano (Soprintendenza Archeologica di Pompei, Monografie, 1), Roma 1986.
- <sup>73</sup> O. Rayet, Monuments de l' Art Antique. Band 1, Paris 1884 (Ohne Seitenangaben).
- <sup>74</sup> Imdahl 1963 (wie Anm. 10), S. 152.
- <sup>75</sup> Imdahl 1963 (wie Anm. 10), S. 151 f.
- <sup>76</sup> Meier-Graefe bezeichnet die Zeichnung MG 372 als »vermutlich erste Idee« (wie Anm. 17, Bd. II, S. 288). Bereits aus dem Umfeld der Neapler Fresken (1873) stammt ein Blatt aus dem Wuppertaler Skizzenbuch, das drei Frauenakte zeigt (S.62). Im Hinblick auf das Hesperidenbild ist besonders die linke Figur bemerkenswert. Die Frau ist stehend dargestellt, gleichzeitig ist aber eine alternative Position der Unterschenkel in Schrittstellung angedeutet (Abb.: Hans von Marées, Skizzenbuch. Faksimile. Hrg. vom Von der Heydt-Museum. Wuppertal 1987). Im Basler Skizzenbuch von 1869 befindet sich eine Teilkopie nach Poussins »Rebekka am Brunnen« (S. 10, 1948. 100). Die kopierte Figur ist Teil einer Konstellation von drei Frauen, die das Marées'sche Drei-Frauen-Motiv beeinflusst haben mag. Imdahl 1968 (wie Anm. 37), S. 496f. hat auf Signorellis »Erziehung des Pan« (chem. Berlin) als Vorbild für die linke Hesperide hingewiesen.
- <sup>77</sup> Ein aktueller Katalog der Zeichnungen von Marées existiert nicht. Allerdings werden bei den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen Photographien aller erreichbaren Zeichnungen zusammengetragen.
- <sup>78</sup> Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
- <sup>79</sup> München, Staatliche Graphische Sammlung. (Abb. in: Hans von Marées. Zeichnungen. Katalog einer Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung. Hrg. von Gisela Scheffler, München 1987/88, S. 89.)
- <sup>80</sup> München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Neue Pinakothek (MG 440, GL 145); Leipzig, Museum der Bildenden Künste (MG 442, GL 212). Die Frage des Schüleranteils am Leipziger Bild spielt für die Betrachtung der Figurenanordnung keine entscheidende Rolle.
- <sup>81</sup> Das Bild ist insgesamt eine Variation des Hesperidentriptychons. Die stehende männliche Figur zeigt eine Gebärde der Arme, die an den orangenpflückenden Mann des linken Seitenbildes erinnert. Der rechte Bereich des »Lobes« ist ähnlich komponiert wie die rechte Seitentafel. Vgl. Meier-Graefe (wie Anm. 17), Bd. II, S. 336.
- <sup>82</sup> MG 572, GL 153. Das Bild befand sich im Besitz der Berliner Nationalgalerie und ist seit dem Ende des zweiten Weltkrieges verschollen. Es wird von Meier-Graefe in das Jahr 1884/5 datiert. In dieser Zeit beginnt Marées mit der zweiten Fassung des Hesperidenbildes.
- <sup>83</sup> Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur.
- <sup>84</sup> München, Staatliche Graphische Sammlung (Abb. bei Scheffler (wie Anm. 78, S. 13). Alle Fassungen der »Singenden Mädchen« heben eine Frauengestalt hervor.
- <sup>85</sup> Eberhard Ruhmer (Katalog München, S. 313). Fiedler hat das Pastell »Wandelnde Frauen« genannt. Wie verflochten die Bildfindungen von Marées sind, zeigt der Hinweis Meier-Graefes, der das Pastell mit dem rechten Flügel der »Werbung« in Beziehung bringt, welcher »im Hintergrund mit dem Reigen belebt« sei (wie Anm. 17, Bd. I, S. 444).
- <sup>86</sup> Zur Genese des »Paris-Urteils« schreibt Joseph Gantner, Entwicklung Marées'scher Motive (In: Ganymed, 1919, Bd. 1, S. 55 ff.): »Eine im Katalog des Maréeswerkes fehlende sehr flüchtige Rötelskizze erzählt den Vorgang getreu nach der Sage: Im Mittelgrunde eines bewaldeten Abhanges sitzt Paris,

der königliche Schäfer, und vor ihm, im Vordergrund, stehen, zu einem Reigen verflochten, die drei Göttinnen. Es ist der Augenblick, in dem das Urteil gesprochen werden soll. Von alledem zeigt das Gemälde (gemeint ist die erste Fassung) nichts mehr. In monumentaler Ausbreitung halten die Figuren allein das Mittelbild, Paris aber hat sich links zu dem sitzenden Merkur gesellt.«

- <sup>87</sup> Zur Tradition des Themas: Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit.* (Gratia 24) Wiesbaden 1994 (mit Bibliographie).
- <sup>88</sup> Marées spricht während der Arbeit an der ersten Fassung vom »Hesperiden-Äpfel-Motiv« (Brief vom 4. März 1879 an Fiedler, MG III, S. 184). Kurz darauf beschreibt er das Sujet etwas ausführlicher: »drei, allerdings ganz nackte Frauengestalten in beinahe Lebensgröße und in goldigem Abenddämmerchein« (10. März. 1879 an Fiedler, MG III, S. 184). In einem späten Schreiben an Fiedler vom 31. Mai 1885 (MG III, S. 285) werden die Tafeln des Triptychons als »Hesperidenbilder« bezeichnet. Während der Arbeit an der zweiten Fassung scheint sich der Titel in Marées' römischem Umkreis eingebürgert zu haben.
- <sup>89</sup> Die angegebene Anzahl der Hesperidenschwestern schwankt. In den weitverbreiteten »Sagen des klassischen Altertums« von Gustav Schwab (Erstauf. 1834-1840) ist von »vier Jungfrauen, Hesperiden genannt« die Rede.
- <sup>90</sup> W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Erster Band, Zweite Abteilung, Leipzig 1886-1890, S. 2595. Eine Ähnlichkeit der mittleren Hesperide zu Darstellungen der biblischen Eva ist offensichtlich.
- <sup>91</sup> »Da die Erlangung der Unsterblichkeit an den Besitz der goldenen Äpfel geknüpft ist, muß Herakles seine Taten während seines Erdenwallens damit krönen« (Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung, Achter Band, Stuttgart 1913, Sp. 1245 – dort ist auch von »goldenen Äpfeln der ewigen Jugend« die Rede [Sp. 1244]).
- <sup>92</sup> Lenz (wie Anm. 5), S. 14.
- <sup>93</sup> S. Domm (wie Anm. 13), S. 34. Weil die Lebensalter ein Thema sind, das »Allen bekannt« ist (Brief Marées' an Fiedler vom 29. September 1876 (MG III, S. 147) und für die Totalität des Lebens einstehen kann, ist es nach dem Ende der klassischen Ikonographie ein wichtiges Bildthema geworden. (Vgl. Suse Barth, *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert.* Ikonographische Studien. Diss. München, 1971, S. 177 ff., S. 185.) Ähnliches gilt für das »Goldene Zeitalter«. (Vgl. Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies, Kunst im neunzehnten Jahrhundert.* 1. Aufl., München 1960, S. 331 ff.) Die Vorliebe für dieses, ikonographisch wenig festgelegte Thema im neunzehnten Jahrhundert hängt nach S. Germer (wie Anm. 53, S. 199 ff.) mit der zunehmenden Autonomisierung der Kunst zusammen.
- <sup>94</sup> A. Volkmann (wie Anm. 11), S. 48 (s. o. Anm. 47).
- <sup>95</sup> Über das zeitliche Potential der Hesperidenfiguren haben sich Friedrich Rintelen (s. Anm. 101) und Alfred Neumeyer knapp geäußert. In einer nicht sehr differenzierten Gegen-

überstellung schreibt Neumeyer: (Die Maréeschen Figuren) "seem to incorporate possible changes of position. (...) Their 'presence' has the same characteristics as Myron's 'Disc Thrower.' A moment of fullest visibility is created, yet accompanied at the same time by an underlying awareness of imminent or possible change. This inclusion of a latent change – or in terms of time, of a 'before' and 'after' – enhances the 'here' and 'now.' Disk thrower, ignudo, Degas' bathing women and Marées' nudes – all of them include the element of movability, of change, e.g. of time in their timeless presence. It is the element which lends them the fullness of their presence" (Hans von Marées' Arcadia. In: *Intuition und Kunstwissenschaft, Festschrift für Hans Swarzenski*, Berlin 1973, S. 564).

- <sup>96</sup> Anne S. Domm (wie Anm. 13, S. 34) versucht, einen symbolischen Gehalt des Bildes zu rekonstruieren, ohne auf die anschauliche Gestalt des Gemäldes näher einzugehen. Sehr allgemein ist auch eine Äußerung Alfred Neumeyers über das Triptychon: "In the center the 'Urworte' of mere existence are spoken" (Hans von Marées and the Classical Doctrine in the Nineteenth Century. In: *The Art Bulletin*, 1938, Bd. xx, S. 306).
- <sup>97</sup> S. o. Anm. 17.
- <sup>98</sup> A. Volkmann (wie Anm. 11), S. 68 f.
- <sup>99</sup> Vgl. A. Volkmann (wie Anm. 11), S. 52.
- <sup>100</sup> Fiedler (wie Anm. 2), S. 260.
- <sup>101</sup> Hildebrand schreibt über das Hesperidenbild zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers: »Dann die drei Weiber im Hain, das Wandbild! – aber wie verzeichnet und verstümmelt. Es erinnert sehr an die Bilder in der Weinstube bei Eckel als Dekoration von Ferne« (Brief vom 3. Januar 1885 an Fiedler. In: Jachmann [wie Anm. 3], S. 220). Die produktive Wandlung von Hildebrands Urteil ist bemerkenswert. Schon 1893 stellt er in seiner einflußreichen Schrift »Das Problem der Form« (s. Anm. 48) die – von Marées beeinflusste – Kategorie des »Fernbildes« auf. Es mag mit der empfundenen Ferne sowohl zur Antike als auch zum paradisischen Leben eines verlorenen Goldenen Zeitalters zusammenhängen, daß alle späteren Werke von Marées »Fernbilder« sind. Vgl. Dittmann 1987 (wie Anm. 57), S. 108; Kurt Badt, *Die Kunst Cézannes.* München 1956 (»Exkurs über das Blau«, S. 43 ff.; »Exkurs über die Ferne«, S. 60 ff.). Zur Hildebrandschen Kategorie des »Fernbildes«: Imdahl 1963 (wie Anm. 10), S. 175 ff.
- <sup>102</sup> In einem Brief vom 12. April 1879 an Fiedler (MG III, S. 186) ist mit Bezug auf das Hesperidenbild von »Nymphen der Sehnsuchtslandschaft« die Rede.
- <sup>103</sup> Vgl. Imdahl 1968 (wie Anm. 37), S. 496 ff.
- <sup>104</sup> Zum Verfall der klassischen Ikonographie: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne.* München 1993.
- <sup>105</sup> Friedrich Rintelen, Hans von Marées. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge*, Jahrgang xx, 1909, Heft 8. Wiederabgedruckt in: F. R., *Reden und Aufsätze.* Basel 1927, S. 120 ff. (Das Zitat S. 140). Diese glänzende Charakterisierung hat durchaus kritischen Beiklang.