

GERD BLUM

## GELTUNG UND GRENZEN VON FIEDLERS URTEIL ÜBER MARÉES

Von den *Lebensaltern* zu den *Hesperiden*

Konrad Fiedler und Adolf Hildebrand waren sich in ihrer Anerkennung der künstlerischen Ziele Hans von Marées' ebenso einig wie in ihrer Einschätzung der tatsächlichen Resultate. An seinen Gemälden war der Künstler gescheitert. Fiedler, der nach dem Tod des Malers umgehend nach Rom gereist war, faßt in seinem Nachruf die Eindrücke aus dem verwaisten Atelier so zusammen: »Kein einziges zu überzeugender Klarheit gebrachtes Werk war vorhanden. Nirgends begegnete man derjenigen Vollendung, in der allein inmitten eines allgemeinen Schaffens für das einzelne Werk die Bürgschaft dauernden Wertes liegen kann« (I, 223).<sup>1</sup>

Der Kunsttheoretiker geht nicht auf einzelne Gemälde ein, um ihr »Seltsames und Befremdliches« (vgl. I, 248), ihre »Unvollkommenheiten« (I, 249) näher zu beschreiben. Vielmehr benennt er die konzeptuellen Gründe des Maréesschen Scheiterns. Gottfried Boehm hat Fiedlers Analyse auf ihre philosophischen Implikationen hin untersucht und einen Passus des Nachrufs hervorgehoben, in dem Fiedler das Schaffen des Künstlers durch einen gravierenden Widerspruch gekennzeichnet sieht.<sup>2</sup> Einerseits habe Marées »seinem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis eine Form gesucht, die von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt war« (I, 256) und damit eine autonome bildnerische Gestaltung – »was man im eigentlichen Sinne Komposition nennen mag« (I, 259) – angestrebt. Darin »tat er einen neuen

<sup>1</sup> Unter dem frischen Eindruck der Bilder des Verstorbenen schreibt Hildebrand, der mit Fiedler gemeinsam das Atelier besuchte, er habe »den starken Eindruck bekommen, daß da ein krankes Hirn tätig war. Es war Alles wieder im traurigsten Zustand, ganz ungeheuerlich bei einer schönen Vision. Herrliche Zeichnungen, die aber gemalt zu unheimlichen Fratzen wurden.« (Brief an Kleinenberg vom 8. Juni 1887, abgedruckt in: Adolf von Hildebrand und seine Welt, Briefe und Erinnerungen, besorgt von Bernhard Sattler, München 1962, 303). Vgl. I, 224. Über die »allmähliche Wandlung von Hildebrands Urteil« in den folgenden Jahren siehe Sigrid Braunfels-Esche, *Marées und Hildebrand*, in: Christian Lenz (Hrsg.), *Hans von Marées, Katalog einer Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, München 1987, 131 (im folgenden wird der Katalog zitiert als »Ausstellungskatalog München«).

<sup>2</sup> Vgl. Gottfried Boehm, »*Sehen lernen ist Alles*«, Konrad Fiedler und Hans von Marées, in: *Ausstellungskatalog München 1987*, S. 145 ff. sowie I, LXXXIII f.

Schritt« (I, 256).<sup>3</sup> Andererseits habe Marées dennoch mimetische Plausibilität erreichen wollen und dadurch seine Einsichten in das Wesen des künstlerischen Schaffens in schwer begreifbarer Weise selbst relativiert: »Marées wendete einen großen Teil seiner Kräfte, eine staunenswerte Energie darauf, seine Bilder in der Vollendung so weit zu treiben, daß sie die *Illusion des Lebens* erwecken mußten. Und das war der Punkt, an dem er scheiterte.« (I, 259 [Hervorhebung v. Verf.]) Fiedler konstatiert an den Gemälden Marées' einen unlösbaren Widerstreit zwischen den Erfordernissen der Bildkomposition und der Gegenstandsdarstellung.

### Fiedlers Wirkung auf die Marées-Interpretation

Der überwiegende Teil der Literatur zu Marées wird von Fiedlers Nachruf bis heute entscheidend bestimmt. Unter einseitiger Berufung auf diejenigen Aussagen des Nachrufs, welche die neuartige Rolle der Bildsyntax bei Marées betreffen, hat sich die Forschung bis in die sechziger Jahre vor allem mit Fragen der Bildkomposition beschäftigt. Jene Äußerungen Fiedlers wurden für die Interpretation der Gemälde herangezogen, die Marées retrospektiv als einen Wegbereiter der gegenständlichen Kunst erscheinen lassen. Die große Mehrheit der Beiträge vertritt die Auffassung, daß es Marées vor allem anderen um die Erschaffung einer von jeder gegenständlichen Bedeutung unabhängigen formalen Bildsyntax gegangen sei. Das Thema sei dabei als bloßer Vorwand der bildnerischen Gestaltung anzusehen.<sup>4</sup> Die Figuren, von denen die Marées'sche Bildwelt bestimmt wird, werden als bloßes »Mittel zur Rhythmisierung des Bildes« aufgefaßt.<sup>5</sup> Dies hatten sinngemäß schon Heinrich Wölfflin (1892)<sup>6</sup> und Karl Scheffler (1909)<sup>7</sup> konstatiert. Ihre Haltungen

<sup>3</sup> Hildebrand schrieb Fiedler als Reaktion auf die Zusendung einer Vorfassung des Nachrufs: »Wenn man die architectonische Thätigkeit von ihren speciellen Formen absondert und an sich behandelt, so kann man wohl sagen, daß Marées in diesem Sinne mit der Natur und ihrer Erscheinung verfuhr und sie zu einem Gesamtbau verbunden und sich gegenseitig bedingend geschaut hat. Darin war er wirklich neu und alleinstehend.« (Brief vom 29. Februar 1888 (*Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Konrad Fiedler*, herausgegeben von Günther Jachmann, Dresden 1927, 263))

<sup>4</sup> Vgl. schon Karl von Pidoll, *Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées*, Augsburg 1930 (1. Aufl. 1890), 10. Dort aufgezeichnete Aussagen von Marées selbst widersprechen allerdings dieser Auffassung.

<sup>5</sup> Klaus Lankheit, *Hans von Marées. Die Wiederentdeckung der Form*, Wuppertal 1952, 14.

<sup>6</sup> Wölfflins Besprechung der Nachlaßausstellung, die 1891 im Glaspalast in München stattfand, erschien in der Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge, III, 1892, 73 ff. Der Text ist wiederabgedruckt in: Heinrich Wölfflin, *Kleine Schriften* (1886–1933), herausgegeben von Joseph Gantner, Basel 1946, 75–83.

<sup>7</sup> Vgl. Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk*, Dritter Band, München und Leipzig 1910, 369 ff. Im folgenden werden Zitate aus den drei Bänden dieser Monographie mit dem Kürzel »MG« und nachgestellter lateinischer Ziffer abgekürzt; »MG« ohne lateinische Ziffer steht vor der jeweiligen Nummer des Werkkatalogs von Meier-Graefe.

und Gebärden dienen auch nach Uta Gerlach-Laxner (1980) nicht »einer inhaltlichen Aussage, sondern der formalen Gliederung der Gesamtkomposition.«<sup>8</sup> Klaus Lankheit schreibt 1952 aus entwicklungsgeschichtlicher Perspektive: »Marées hat die Vorherrschaft des Gegenständlichen gebrochen und die Autonomie der bildnerischen Form verwirklicht.«<sup>9</sup> Marées wird unter Berufung auf Fiedler als ein gegenständlicher Maler wider Willen charakterisiert, für den die historische Stunde noch nicht gekommen war.

Eine entgegengesetzte, auf die thematischen Gehalte der Maréesschen Gemälde gerichtete Forschungstendenz verdankt einem 1972 erschienenen Beitrag Leopold D. Ettlingers den Anstoß, sich mit den biographischen Bezügen der Gemälde zu beschäftigen.<sup>10</sup> Viele Werke Marées' erweisen sich als Selbstdarstellungen, die sich besonders mit dem angespannten Verhältnis des Künstlers zu Hildebrand und Fiedler beschäftigen. Die inhaltliche Dimension einer ganzen Reihe von Gemälden, etwa auch der Bilder mit religiösen Themen, hat Christian Lenz 1987 im expliziten Widerspruch zur formal orientierten Deutungstradition herausgestellt.<sup>11</sup>

Innerhalb der Forschungsgeschichte wurden zunächst vor allem Fragen an die Bildkomposition, darauf an die thematischen Bildgehalte gestellt. Die wichtigen Ergebnisse der beiden Ansätze stehen scheinbar im Widerspruch und können je für sich der Ambiguität der Maréesschen Bildlichkeit nicht gerecht werden. Dabei hatte Fiedler schon 1889 den Hinweis gegeben, daß durch eine Untersuchung des problematischen und neuartigen *Verhältnisses* von Bildkomposition und Bildgegenstand, das die Maréesschen Gemälde aufweisen, zu einer adäquaten Einschätzung des Malers gelangt werden kann. Fiedlers beide Aspekte einbegreifende Analyse ist für die Interpretation der Werke bislang nicht fruchtbar gemacht worden. Die Angemessenheit der Diagnose Fiedlers soll nun erstmals an einem Gemälde des Malers untersucht werden. Dies erscheint um so interessanter, da Fiedler sich bekanntlich nur selten zu einzelnen Künstlern und Werken geäußert hat. Hier kann eine theoretische Analyse Fiedlers am Einzelwerk auf die Probe gestellt werden.

<sup>8</sup> Uta Gerlach-Laxner, *Hans von Marées*, Katalog der Gemälde, München 1980, S. 11. Zur formalistischen Marées-Deutung siehe Christian Lenz, *Zur Kunst von Marées*, in: Ausstellungskatalog München 1987, 9 ff. Zur frühen Rezeption: Anne S. Domm, *Der »klassische« Hans von Marées und die Existenzmalerei am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts* (Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 146), Diss. München 1990.

<sup>9</sup> Lankheit, op. cit., 21.

<sup>10</sup> Leopold D. Ettlinger, *Hans von Marées and the Academic Tradition*, in: Yale University Art Gallery Bulletin, No. 3, October 1972, Bd. XXXIII, 67 ff.

<sup>11</sup> Christian Lenz, *Zur Kunst von Marées*, in: Ausstellungskatalog München 1987, 9 ff. sowie in Katalogbeiträgen zu einzelnen Werken.

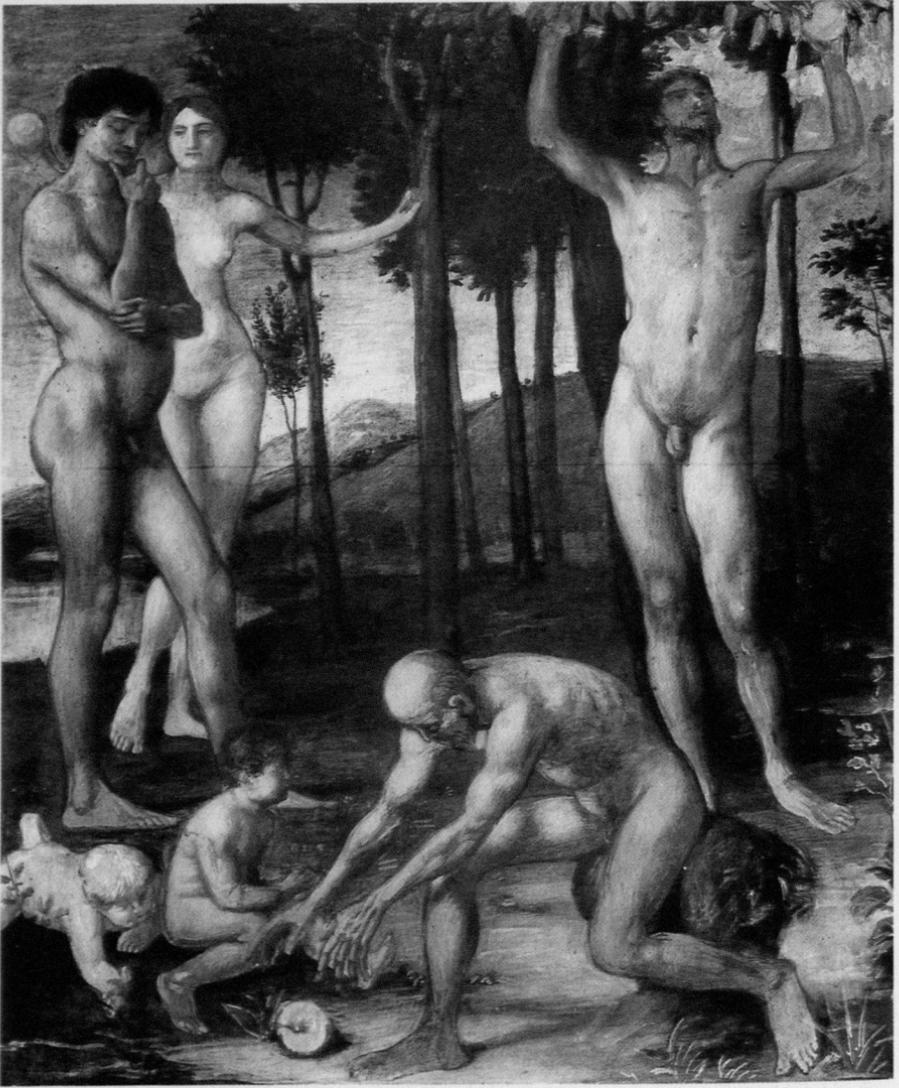


Abb. 1: Orangenbild (Die Lebensalter), Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie.

## Die »Lebensalter«

Marées hat die »Lebensalter«<sup>12</sup> (Abb. 1) Fiedler »zum Hochzeitsangebinde bestimmt«. <sup>13</sup> Das Gemälde ist die einzige anspruchsvolle figürliche Komposition von Marées, die der Freund und Mäzen vor dessen Tod um sich gehabt hat. Innerhalb der Werkentwicklung nimmt es eine wichtige Stellung ein: es ist das erste der »Hesperidenbilder« (I, 260) – Aktdarstellungen in Landschaft, die erstmals Fiedler als die für Marées charakteristische Bildwelt beschrieben hat (I, 260 f.).

Das Gemälde besitzt keine »Einheit der Handlung«, seine Figuren sind in keinen übergreifenden Handlungszusammenhang integriert. Die Bildtafel weist eine latente Teilung in drei szenische Bereiche auf.<sup>14</sup> Der untere Bildbereich zeigt zwei Kinder und einen Greis, der sich darum bemüht, eine Orange zu ergreifen. Diese untere Gruppe ist einem halbkreisförmigen Segment einbeschrieben, das sich durch formale Verbindungen der drei Köpfe sowie der Rückenkontur des Alten mit der Rückenkontur des mittleren Knaben ergibt. Sie bildet gewissermaßen den Sockel, über dem die stehenden Gestalten des oberen Bildbereichs aufragen. Der Stamm, der die Mittelsenkrechte des Bildes angibt, teilt diesen oberen Bereich in zwei hochrechteckige Binnenfelder. Auf der rechten Seite pflückt ein stehender Mann mit großer Aufmerksamkeit eine Orange. Auf der anderen Seite ist ein Paar dargestellt: ein jüngerer Mann in versunkener Haltung steht vor einer weiblichen Gestalt, die ihm eine Orange darzubieten scheint.

Die einzelnen Handlungskontexte sind unverbunden und – im Gegensatz zu einigen vorbereitenden Zeichnungen<sup>15</sup> – auch nicht durch Blickbezüge miteinander verknüpft; diese sind höchstens noch zu errahnen. Der szenischen Aufteilung entsprechend, ist das Bild ebenfalls formal klar in drei Bereiche geteilt.<sup>16</sup> Die Auto-

<sup>12</sup> Tempera auf Holz, 98×78cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie. Marées nannte das 1878 fertiggestellte Gemälde – wie auch andere Bilder – einfach »Orangenbild«. Vgl. Suse Barth, *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Ikonographische Studien, Diss. München 1971, 49 f.

<sup>13</sup> Brief von Marées an Fiedler vom 3. Juli 1880, abgedruckt bei MG III, Nr. 341 (213). – Zur Entwicklung des Verhältnisses von Fiedler und Marées vgl. in diesem Band den Beitrag von Andreas Beyer.

<sup>14</sup> Diese Aufteilung ist mit ausschließlich formalen Argumenten schon von Oskar Schürer, *Der Bildraum in den späten Werken Hans von Marées'*, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 1934, Bd. XXXVIII, 175 ff. festgestellt worden.

<sup>15</sup> Vgl. etwa MG 261 und MG 271.

<sup>16</sup> Die Feststellung: »Die Glieder der einzelnen Körper verhalten sich zu ihrer Ganzheit wie die Gestalten zur Gruppe« (H. Börsch-Supan, *Das »Orangenbild« von Hans von Marées in der Berliner Nationalgalerie*, in: Festschrift Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, 2) verdankt sich keiner deskriptiven Analyse, sondern zitiert einen Topos der klassischen Kunsttheorie, welcher der durchaus modernen Bildlichkeit der »Lebensalter« ebensowenig gerecht wird wie die Beschreibung Lankheits, die sich auf Begriffe Theodor Hetzers bezieht, die dieser Autor an der klassischen italienischen Malerei entwickelt hatte

nomie der drei Szenen und der ihnen zugeordneten Bildfelder wird dadurch verstärkt, daß das Gesamtbild keinen einheitlichen Raumaufbau zeigt. Die drei Binnenfelder sind durch eine jeweils unterschiedliche Ansichtigkeit gekennzeichnet.<sup>17</sup>

Das Gemälde besitzt also weder eine einheitliche Bildszene noch eine einheitliche Räumlichkeit. Dennoch gibt es eine das gesamte Bild übergreifende, einheitliche formale Komposition. Die gesamte Bildfläche ist durch die Exponierung sowohl der Mittelsenkrechten als auch der Mittelwaagerechten gegliedert, die durch das rückwärtige Ufer des Sees und nach rechts durch die auch farblich gekennzeichnete Grenze zwischen Mittelgrund und Hintergrund angegeben wird. Weiterhin wird die gesamte Bildfläche durch eine Fülle von Korrespondenzen zwischen Richtungswerten der Landschaft und der Figuren gegliedert. So beziehen sich die Konturen der Anhöhen des Hintergrundes auf den ähnlich geschwungenen Richtungswert, zu dem man die drei Köpfe der unteren Gruppe zusammenschauen kann. Die Figurenkonturen und die öfter leicht gebogenen Vertikalen der Baumstämme sind formal vielfältig aufeinander bezogen.

Der Baumstamm, der innerhalb der motivisch beinahe leeren Mitte des Bildes die Mittelsenkrechte einnimmt, bestimmt die Gesamtkomposition. Dieser – im aufgestellten Unterschenkel des Greisen fortgesetzte – Senkrechtwert trennt nicht nur zwei Einzelszenen. Gleichzeitig sind die beiden Seiten des oberen Bildbereichs, welche diese Szenen zeigen, über ihn formal aufeinander bezogen. Der Stamm gibt die Achse an, auf die sich die bildeinwärts gewandten Konturen des Pflückers und der Frau und zwei ebenfalls in je gleichem Abstand zu ihm sich befindende Baumstämme annähernd symmetrisch beziehen. Teils in ähnlichem Abstand zum mittleren Stamm befinden sich außerdem zueinander parallele Schrägen, die an den Figuren und an Baumstämmen der beiden Bildhälften vorkommen.

(op. cit., 12). Dabei hatte schon Meier-Graefe geäußert, daß die Gestalten »jede über das Motiv (sc. das Thema der Lebensalter) hinausgehende Beziehung untereinander« verloren hätten. Später hat Herbert von Einem festgestellt, daß von einer »Bildfigur« im Sinne Hetzers, »die alles einzelne bindet«, gerade nicht die Rede sein könne, wohl aber von einem »zusammenhanglosen Nebeneinander« der Figuren. (Herbert von Einem, *Hans von Marées*, Bayer. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Jg. 1967, Heft 4, 15). Von der Tatsache, daß es einen »organischen Zusammenhang der Gruppe nicht gibt« (Lenz, op. cit., 10) nimmt die vorliegende Analyse ihren Ausgang. – In diesem Punkt ebenfalls kunsthistorischer Topik verpflichtet: Elisabeth Decker, *Die künstlerischen Beziehungen zwischen Marées, Fiedler und Hildebrand*, Diss. Basel 1967, 149.

<sup>17</sup> Die untere Gruppierung ist größtenteils in Aufsicht gezeigt. Dem Paar hingegen scheint der Betrachter auf gleicher Höhe gegenüberzustehen. Dagegen weist der Pflücker eine Abfolge von Augpunkten auf, welche das Aufstreben der Figur verdeutlichen. »Die Menschen sind von einem Standpunkt aus gesehen, der immer nur gerade eine Gestalt umfaßt« (MG I, 357). Die oberen Figuren sind gegenüber der topographischen Plausibilität erhöht. Auch die Gestaltung des Bildraumes unterstützt den Eindruck, als würden die stehenden Figuren auf einem erhöhten »Sockel« stehen. Vgl. Lankheit a.a.O., 14 f.

Über die Mittelachse des Stammes, die als bestimmende Senkrechte normative Geltung für die Gesamtkomposition besitzt, sind die Bildhälften syntaktisch aufeinander bezogen, werden ähnliche Formwerte über ihre szenische Getrenntheit hinweg in der Betrachtung in Relation zueinander gesetzt. Der Baumstamm ist als Mittelachse Garant einer formalen Bildordnung, die das gegenständlich und in seiner räumlichen Lage Unterschiedene innerhalb der simultan überschaubaren formalen Bildstruktur gleichwertig aufeinander bezieht.

In dieser harmonischen Simultaneität der Gesamtkomposition, die Marées selbst gelegentlich als eine »versteckte Symmetrie«<sup>18</sup> charakterisiert hat, zeigt sich, um in den Worten Fiedlers zu sprechen, »die Verarbeitung der Natureindrücke zu einer in sich geschlossenen Gesichtsvorstellung.« (I, 259).<sup>19</sup> Es kommt eine Verbindung der Bildhälften zur Anschauung, die sich nur einem reinen Formensehen erschließt, gegenständlich und szenisch aber keineswegs vorliegt. Deutlich tritt in der Anschauung des *Bildganzen* das, »was man im eigentlichen Sinne Komposition nennen mag« (I, 259), in den Vordergrund. Für *diese* Betrachtungsweise ist die Aussage Schefflers aus dem Jahre 1909 zutreffend: (Bei Marées gibt es) »kaum ein Stoffinteresse ... Schwingung ist alles .... Wir sehen auf seinen Bildtafeln ein System von Vertikalen, Horizontalen, Parallelen und Winkeln aus menschlichen Gliedern gebildet, ... gegenstandslos im dramatischen Sinn. ... Alles ist Raummathematik, aber diese Mathematik ist das Leben selbst.«<sup>20</sup> In Anschauung der formalen Gesamtordnung des Bildes wird – unter der Norm der Mittelsenkrechten – das Gegenständliche in seiner Besonderheit und Verschiedenheit im anschaulichen Prozeß des Relationierens von Formwerten überspielt.

<sup>18</sup> »Es gibt aber auch eine sogenannte versteckte Symmetrie, von der Marées viel redete und die er in den meisten seiner Werke anwandte, d.h. eine Komposition, deren eine Seite von der anderen verschieden ist, die Anordnung aber derart, daß der Beschauer das Gefühl des Gleichgewichts erhält, das im Kunstwerk nie fehlen darf.« Artur Volkmann, *Vom Sehen und Gestalten*. Ein Beitrag zur Geschichte der jüngsten deutschen Kunst, Jena 1912, 64. Für das anschauliche Gleichgewicht der beiden Bildhälften ist es entscheidend, daß die beiden Figuren links von wenigen Baumstämmen, die Figur des Orangenpflückers dagegen von mehreren Stämmen hinterfangen ist.

<sup>19</sup> Adolf von Hildebrand hat in seiner von Marées inspirierten, 1893 erstmals erschienenen Schrift *Das Problem der Form* zwischen »Bewegungs-« und »Gesichtsvorstellungen« unterschieden, oder in den Worten Max Imdahls, zwischen »tastend bewegungsvollem« und »schauend ruhendem Sehen.« Hildebrand, der seine Kategorien im Austausch mit Fiedler entwickelte, hat eine anschaulich geklärte Simultaneität der Gesamtkomposition nachdrücklich gefordert. Vgl. Max Imdahl, *Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne*. Bilder und Zitate, in: Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert. Festschrift für Benno von Wiese, herausgegeben von Hans Joachim Schrimpf, Bonn 1963, 174 ff. (Wiederabgedruckt in: M. I., *Reflexion – Theorie – Methode*. Gesammelte Schriften, Band 3, hrsg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1996, 42 ff.

<sup>20</sup> Kunst und Künstler, Jg. VII, Heft VII, 1909; zitiert nach MG III, 371.

Betrachtet man den mittleren Stamm dagegen in Hinblick auf die separaten szenischen Einheiten als Unterteilung des Bildes, so wird die Aufmerksamkeit auf die gegenständliche Besonderheit der einzelnen Felder und ihrer Figuren gelenkt.

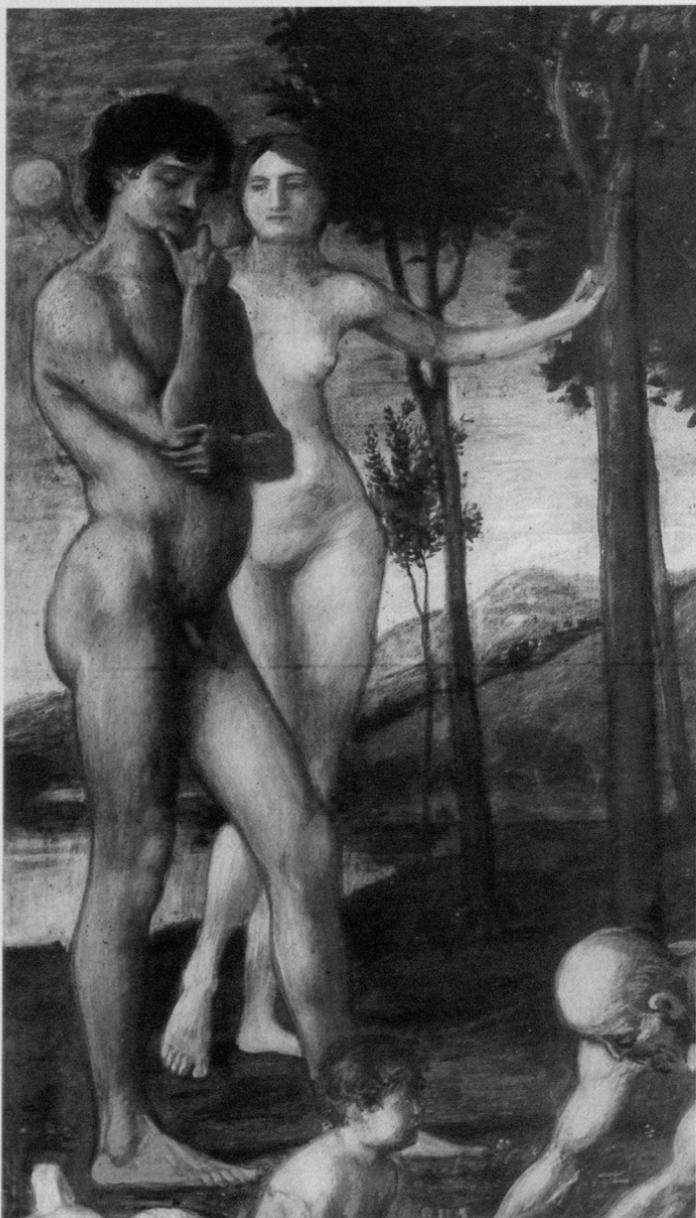


Abb. 2: Die Lebensalter, Ausschnitt (Das Paar)

Marées hat das »Paar«, das sich links vom Baumstamm befindet (Abb. 2), in einer Fülle von Zeichnungen vorbereitet, auf die teilweise noch einzugehen sein wird. Die anschauliche Prägnanz dieser Figuration ist kaum in wenigen Sätzen zu erfassen. Der Mann steht ruhig und fest da und stützt den gesenkten Kopf auf seinen angewinkelten rechten Arm, der wiederum von seinem linken, ebenfalls angewinkelten Arm gehalten wird. Die Figur des Mannes ist durch einen wohlabgewogenen, auch selbständig vorstellbaren formalen Aufbau gekennzeichnet: man beachte etwa das aus mehreren Dreiecken gebildeten Stützgefüge der Arme oder die gegeneinander verschobenen Rundformen von Gesäß und Bauch. Die Rückenkontur zwischen Armsatz und Gesäß verläuft parallel zur dunklen Silhouette des hinteren Oberarms und diese Linien verlaufen wiederum parallel zu den beiden Konturen des vorgesetzten Oberschenkels. Ebenso wie im Gesichtsausdruck drückt sich in dieser ruhigen, formalen und körpersprachlichen Tektonik selbstbezogene Versunkenheit aus.

Dagegen zeigt die weibliche Figur eine außerordentlich labile Haltung. Ihre Arme scheinen sich in einem beinahe balancierenden »Schwebegestus«<sup>21</sup> zu befinden. Instabilität suggeriert auch die eigentümliche Haltung ihres rechten Fußes, der kaum nur mit den Zehen den Grund berührt. Wie schon Meier-Graefe festgestellt hat, ist die weibliche Gestalt darüber hinaus anschaulich geradezu fragmentiert.<sup>22</sup>

Beide Figuren sind evident zu *einer* Figuration zusammengeschlossen. Sie »konfigurieren sich ... zu einem ausgewogenen, ruhigen Formgebilde«<sup>23</sup> durch vielfältige Korrespondenzen ihrer Konturen. Die Oberschenkelkontur der weiblichen verhält sich symmetrisch zur – vom Betrachter aus – rechten Oberschenkelkontur der männlichen Figur. Diese beiden Konturen ergeben zusammen eine Dreiecksform, die instabil auf dem spitzen Winkel zu stehen scheint. Weiter oben verläuft ihre Hüftkontur parallel zum – wiederum von Betrachter aus gesehen – rechten Oberarm der männlichen Figur. Insgesamt erscheint die äußere Kontur der Frau als ein »Echo« der ihr zugewandten Kontur des Mannes.

Durch ihren flächigen Zusammenschluß scheinen die Figuren sehr nahe beieinander zu stehen. Diesem Eindruck wird dadurch entgegengewirkt, daß die Füße

<sup>21</sup> »Indem sie mit ihrem linken Fuß den Boden lediglich leicht berührt, ihre Beine eng aneinander gerückt hat und ihre Arme – wie zu einem Schwebegestus – weit ausgebreitet hält, wirkt sie fast schon visionär, leicht und vor allem labil.« Heike Schmidt, *Figur und Raum bei Hans von Marées*. Magisterarbeit, Ruhr-Universität-Bochum, 1989, 38. Heike Schmidt sei für die Überlassung ihrer Arbeit herzlich gedankt. Vgl. a. Lankheit, op. cit., 15: »Das seltsam Unräumliche der Landschaft wird vielleicht an dem senkrechten Stamm in der Mitte am deutlichsten. Da der Fußpunkt dieses Baumes unklar ist, bleibt auch seine räumliche Stellung unklar .... Dadurch, daß die Frau diesen Stamm mit der linken Hand berührt, erhalten wiederum ihre räumlichen Bezüge etwas Schwebendes.«

<sup>22</sup> »Man sieht von der Frau ... wirklich nur die Hälfte, begreift nicht, wo die schemenhafte Hand mit der Frucht neben dem Kopf herkommt.« (MG I, 357).

<sup>23</sup> Schmidt, op. cit., 38.

der Frau von denen des Mannes räumlich recht weit entfernt zu sein scheinen. Im Gegensatz zur plastischen Figur des Mannes ist die Frau weniger deutlich modelliert, ihr Gesichtsausdruck fast schematisch. Durch ihr kühles, liches Inkarnat wird die Frau geradezu luftperspektivisch in die Ferne gerückt, was durch den Kontrast zum warmen, rötlichen Braun des Mannes noch verstärkt wird.

Ebenfalls fernsichtig ist der Bildraum hinter dem »Paar«.<sup>24</sup> Die Figur der Frau, deren ausgebreiteter Gestus die ganze Breite des Teilfeldes einnimmt und mit den Anhöhen der Landschaft korrespondiert, ist mit dem landschaftlichen Hintergrund optisch verbunden – auch in ihrer lichten Farbigkeit. Außerdem ist die weibliche Figur mit einer Tiefenraum schaffenden Abfolge von Bäumen, die in ihrer Größe stark abnehmen, formal verknüpft. So geht die linke Verzweigung des fernsten Baumes – als Linienwert betrachtet – in ihren Hüftkontur über.

Beide Figuren sind vor allem durch flächige Korrespondenzen ihrer Konturen eng miteinander verbunden und befinden sich dennoch in einer völlig unterschiedlichen Beziehung zum landschaftlichen Raum.<sup>25</sup> Insgesamt erfüllt sich das Zusammensein der beiden Figuren bei aller formalen Verbindung in keinem dialogischen Bezug: Der Mann reagiert weder auf den Blick der Frau noch auf den dargehaltenen Apfel. Das formal artikulierte Verhältnis der Figuren zueinander und zum Landschaftsraum ist prägnanter Ausdruck einer unerfüllten szenischen Situation, die wesentlich durch ihre Mehrdeutigkeit charakterisiert wird.<sup>26</sup>

Ein ähnliches Ineinanderwirken von formaler Gestaltung und gegenständlicher Darstellung zeigt das Teilfeld des Pflückers (Abb. 3). Im Gegensatz zur unentschlossenen Passivität des jüngeren Mannes bringt diese einzeln stehende Figur Aktivität und zielbestimmtes Handeln zum Ausdruck. Begehren und sicheres Erlangen, beides ist im konzentrierten Gesichtsausdruck und in der Körperhaltung des Mannes zum Ausdruck gebracht. Daß er »in völliger Souveränität das erlangt, wonach er begehrt«<sup>27</sup>, wird an seiner stark überlängten Gestalt, deren »Körper mehr als zehn Kopflängen mißt«<sup>28</sup>, unmittelbar augenfällig. Die Überlängung der Figur bewirkt zusammen mit den aufstrebenden Konturen der Beine, dem Schwung der Meridianlinie und den auseinanderstrebenden Konturen des Oberkörpers ein

<sup>24</sup> Dagegen ist der Bildraum des Teilfeldes des »Pflückers« durch einen Höhenzug zur Ferne hin abgeriegelt.

<sup>25</sup> Der Mann steht als autonome Figur vor der Landschaft. Dagegen ist die Frau optisch in den Landschaftsraum integriert. Sie scheint sich in einer anderen Wirklichkeitssphäre zu befinden als die männliche Figur, ist aber durch ihre Fragmentierung und die enge formale Anbindung ohne diese kaum vorstellbar. So kann der Eindruck entstehen, daß sie eine Imagination des Mannes sein könnte, zumal seine Augen fast geschlossen sind.

<sup>26</sup> Es ist problematisch, sich für eine bestimmte szenische Interpretation zu entscheiden. Hat der Mann die Frau, die ihm in deutlicher Anspielung an Eva eine Frucht reicht, nicht wahrgenommen, oder aber wendet er sich unentschlossen von ihr ab? Ist die Frau überhaupt real anwesend oder eine Imagination des Mannes?

<sup>27</sup> Lenz op. cit., 10.

<sup>28</sup> Lankheit, op. cit., 15.

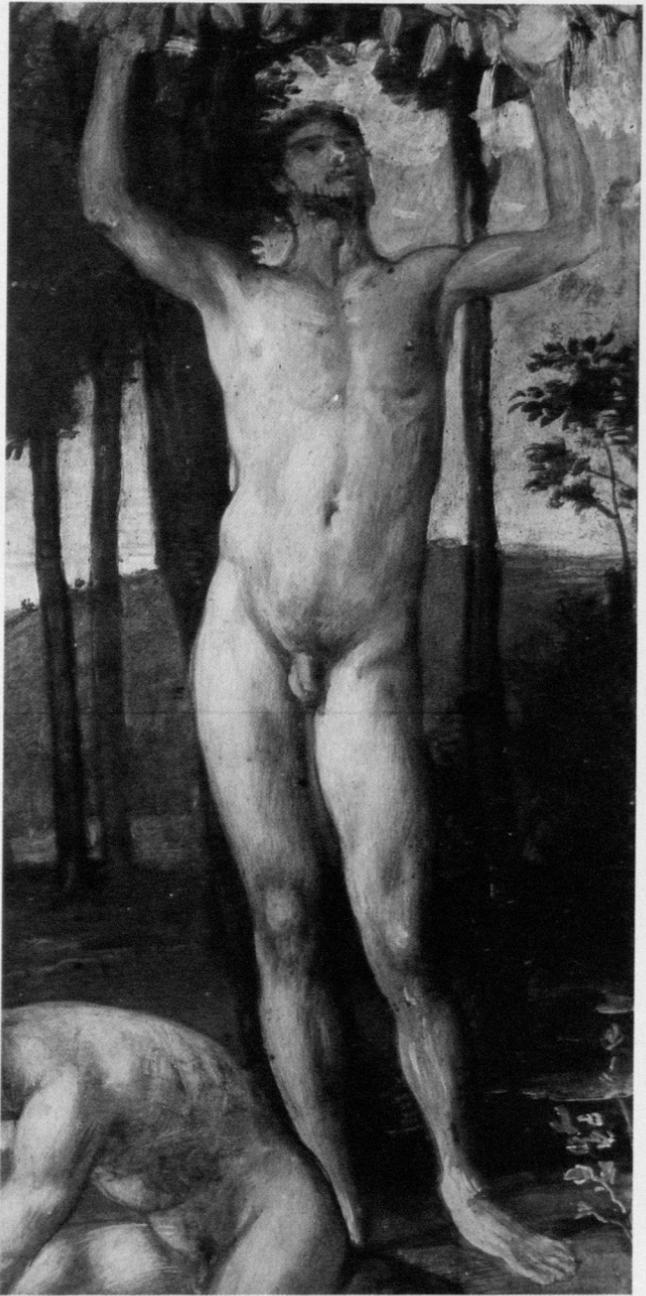


Abb. 3: Die Lebensalter, Ausschnitt (Der Pflücker)

anschauliches Hinauf, ein Aufstreben auch in der Anschauung des Betrachters.<sup>29</sup> Es wird durch die Abfolge von Aufsicht (Füße), Ansicht (Körpermitte) und Untersicht (Achseln, Kopf) unterstützt.

Die Gestalt überschneidet einen breiten Stamm, der des Eindruck ihres Aufstrebens nochmals optisch verstärkt. Wie die Figur erscheint auch das Teilfeld (Abb. 3), ohnehin ein Hochrechteck, durch die Senkrechtwerte der Bäume und die zwischen ihnen sichtbaren vertikalen Flächenstreifen überlängte. In diesem von formalen Werten des Aufstrebens geprägten Bildfeld sind die Früchte »ganz oben« – und doch erlangt der Pflücker sie ohne Anstrengung, ohne die Arme zu strecken.

Eine Analyse sowohl des Paares als auch des Pflückers zeigt, daß sich im Hinblick auf die Figuren und die ihnen zugeordneten Teilfelder formale Gestaltung und gegenständliche Bedeutung durchdringen. Zwar sind die Figuren »formalisiert«, indem ihre Konturen gegenüber dem anatomischen Sachverhalt deformiert und vereinfacht sind.<sup>30</sup> Doch wird gerade durch diese formale Klärung die jeweilige Gestimmtheit und Befindlichkeit der Figuren zum anschaulichen Ausdruck gebracht.<sup>31</sup>

Fiedler hat das Gemälde in einem Brief, den er 1879 an Marées gerichtet hat, anerkennend charakterisiert: »Nur wer viel von der Natur weiß, kann gleichsam *sinnliche Abstraktionen* (Hervorhebung v. Verf.) geben, er wird sich dann auf das Notwendigste beschränken können ... Mir erscheint auf Ihrem Bilde jede Gestalt, jeder Baum, jeder Berg typisch ...«<sup>32</sup> Die Figuren sind »*sinnliche Abstraktionen*«, da sie in ihrem formalen Aufbau eine typisierenden Reduktion und Klärung zeigen, die das Ergebnis einer »Ausdrucksbewegung«<sup>33</sup> der künstlerischen Hand im sinnlichen Medium des Gemäldes ist. Der sehr unterschiedliche Befindlichkeitsausdruck der beiden stehenden männlichen Gestalten – unentschlossene Kontemplation auf der einen, entschlossene Aktivität auf der anderen Seite – wird durch ihre formale Artikulation unmittelbar augenscheinlich.

<sup>29</sup> Dagegen Meier-Graefe, der das Bild (I, 356 ff.) als »Symbol trockener Problemkunst« (356) sehr negativ beurteilt: »Der greifende Mann ist eine Gliederstudie von ängstlicher Anatomie. Man glaubt fast, die Gliederpuppe zu sehen.«

<sup>30</sup> Zum Problem der Maréesschen Deformationen vgl. Max Imdahl, *Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst*, in: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik III), herausgegeben von Hans Robert Jauf, 493 ff. (Wiederabgedruckt in: M. I., *Reflexion – Theorie – Methode*, op cit., 247 ff.)

<sup>31</sup> Rudolf Kuhn, *Beobachtungen zu Figur und Komposition in der modernen Erneuerung einer antiken Malerei durch Marées* (in: Ausstellungskatalog München 1987, 71 ff.) beschreibt, wie Marées »Stimmungen und Gestimmtheiten« (72) seiner Figuren herausarbeitet.

<sup>32</sup> Der Brief von Sommer 1879 (das auf die Übergabe des Gemäldes folgende Jahr) ist ausnahmsweise erhalten geblieben, da ihn Marées einem Brief an seinen Bruder Georg beigelegt hat. Erstmals abgedruckt bei MG III, 193. Die »Lebensalter« veranlaßten Fiedler und Hildebrand zu Hoffnungen über die weitere künstlerische Entwicklung von Marées, die sich für beide nicht erfüllten.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu G. Boehm, I, LXIV ff.

Die Figuren des Lebensalterbildes sind als typische Vertreter der vier menschlichen Alterstufen dargestellt, als ihre »sinnlichen Abstractionen«. Durch einen jeweils besonderen Bezug zu den dargestellten Orangen wird die Charakterisierung der Lebensstufen unterstützt.<sup>34</sup> Auf eine hergebrachte Ikonographie konnte Marées dabei nur im Falle der Anspielung auf Eva zurückgreifen. Die Verbindung der Lebensalterthematik mit dem Orangenmotiv ist neu.<sup>35</sup>

Ähnlich wie die späteren Dreiflügelbilder – das Hesperidentriptychon (Abb. 8) nimmt seine Figurentypen in neuer Zusammenordnung auf – exponiert das Lebensalterbild exemplarische Zustände der menschlichen Existenz in voneinander abgesetzten Feldern. Es verbindet diese dabei zu keinem übergreifenden Sinnzusammenhang, der das Selbstverständliche überschreiten würde.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß Fiedlers Diagnose eines problematischen Verhältnisses von Syntax und Semantik auf das Bildganze zweifellos zutrifft, nicht jedoch auf die Teilfelder. Problematisch ist das Verhältnis dieser drei Bildfelder und des in ihnen Dargestellten zur einheitlichen Gesamtkomposition des Gemäldes. Im Gemälde der »Lebensalter« überlagern sich zwei Ordnungen: die syntaktisch reich artikulierte, aber in der dargestellten Figürlichkeit fundierte und semantisch bestimmte Ordnung der *Teilfelder* und die rein syntaktische Ordnung des *Gesamtbildes*. Beide sind nicht gleichzeitig wahrnehmbar.<sup>36</sup> Sowenig die Aussage Lankheits, die Figuren seien bloßes »Mittel zur Rhythmisierung des Bildes«<sup>37</sup> auf die Teilfelder zutrifft, so berechtigt erscheint sie doch in Bezug auf das Bildganze.

Dieser Widerstreit wird an der Funktion des mittleren Stammes deutlich, die dieser das eine Mal für die Gesamtkomposition (als Bedingung der formalen Inbezug-

<sup>34</sup> Vgl. Lenz op. cit., 10. Dagegen Gerlach-Laxner 1980, 145: »Alle Figuren sind in einfachen, naturgemäßen Haltungen gegeben, ruhevoll, in gewisser Weise teilnahmslos(!). Die Gebärden Sprache der Figuren weist nicht auf eine inhaltliche Aussage ...«

<sup>35</sup> Weil die Lebensalter ein Thema sind, das »Allen bekannt« ist (Brief Marées' vom 29. September 1876 an Fiedler (MG III, Nr. 241), aber doch über die Darstellung einzelner empirischer Begebenheiten hinaus für die Totalität des Lebens eintreten kann, ist es nach dem Ende der klassischen Ikonographie eines der letzten umfassenden Bildthemen des späten neunzehnten Jahrhunderts geblieben (vgl. Suse Barth, op. cit., bes. 177 ff., 185.)

<sup>36</sup> Die »Frage, ob die Form, die hier so stark hervortritt, sich dadurch verselbständigt und in Gegensatz zur Gegenständlichkeit der einzelnen Menschen tritt« hat dagegen H. Börsch-Supan verneint. Vielmehr sei die Form »gegenständlich gemeint«, »nämlich als Symbol für menschliche Zusammengehörigkeit.« Dem auf »Harmonie und Ausgeglichenheit zielenden Streben« von Marées würde eine »Antinomie von Gegenstand und Form« (Börsch-Supan, op. cit., 5) nicht entsprechen.

<sup>37</sup> »Die Geste des orangenpflückenden Mannes rechts ist nicht die eines tätigen Arbeiters, ebenso zweckfrei ist die Bewegung des sich bückenden Greises. Es ist auch abwegig, etwa die Gebärde des signorellhaften jungen Mannes, der links wie ein Eckpfeiler der Komposition steht, als Geste des Sich-Besinnens, des Nachdenkens zu interpretieren und damit ein stimmungsmäßiges Element in die Darstellung hineinzulesen. Die Gebärden Sprache der Figuren »bedeutet« nichts, sie ist vielmehr ... nur ein Mittel zur Rhythmisierung des Bildes.« (Lankheit, op. cit., 14).

setzung der Bildhälften), das andere Mal für die Einzelszenen (als Unterteilung) besitzt. Ein und dasselbe bildnerische Element – der mittlere Baumstamm – begründet zwei grundverschiedene Sichtweisen desselben Bildes, die nicht gleichzeitig möglich sind. Das Gemälde erscheint der Betrachtung entweder als eine gegenstandsindifferente, »dem Auge gerechte Situation«<sup>38</sup>, oder als Träger hierarchisch gestufter Einzelsituationen, die semantisch durchaus bedeutsam sind.

## Realität und Utopie

Dieser Widerstreit hängt mit dem thematischen Bezug des Bildes auf Ereignisse im Leben des Malers zusammen.<sup>39</sup> Fiedler muß klar gewesen sein, daß das Gemälde, das Marées ihm als Hochzeitsgeschenk zugebracht hatte, eine kaum verschlüsselte Botschaft an ihn richtete, über die der Nachruf schweigt. Das Bild bezieht sich ausdrücklich auf den für Marées sehr schmerzlichen Bruch mit seinem Freund und Schüler Adolf Hildebrand. Mit diesem hatte Marées im Jahr 1873 die nach eigenem Bekunden glücklichste Zeit seines Lebens verbracht und die Fresken der Zoologischen Station in Neapel sehr zügig vollendet. Beide bezogen danach ein ehemaliges Kloster oberhalb von Florenz, in dem sich auch der gemeinsame Freund und Mäzen Konrad Fiedler öfter aufhielt. Es kam zum Konflikt, als Hildebrand in Florenz Irene Koppel kennenlernte. Beide verliebten sich ineinander und heirateten, nachdem Irene Koppel – zu der übrigens auch Fiedler »eine Zeitlang in einem engeren, leidenschaftlichen Verhältnis«<sup>40</sup> gestanden hatte – sich von ihrem ersten Mann hatte scheiden lassen. Marées war längere Zeit Gast des Ehepaars Koppel in Dresden gewesen und entschieden gegen diese Liebesbeziehung. Ob dabei Eifersucht eine Rolle spielte, ist schwer zu beurteilen. Hildebrand beendete sein Verhältnis zu Marées nicht selbst, sondern beauftragte Fiedler, diesem die Lage brieflich mitzuteilen. Marées verließ Florenz als »Mensch tief gekränkt, als Künstler schwer beleidigt.«<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers*. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst, München 1909, 131.

<sup>39</sup> Erst in jüngerer Zeit ist von Ettlinger (op. cit., 76f.) und Lenz (op. cit., 10) auf die biographischen Bezüge des Gemäldes hingewiesen worden. Von diesen Beobachtungen geht die folgende Interpretation aus. Vgl. außerdem Domm, *Der »klassische Marées«*, op. cit., 45 ff.

<sup>40</sup> Lenz 1987, 232.

<sup>41</sup> Brief vom 3. 7. 1880 an Konrad Fiedler. (MG III, 213). Vgl. zu den Ereignissen: Hans Marbach, *Zwei Büsten*. Eine Erzählung. In: *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, hg. v. J. Rodenberg, Leipzig 1874, I, 624–640 und 751–768. Einige Briefe von Marées aus dieser Zeit sind in der Ausgabe von Meier-Graefe gekürzt oder nicht abgedruckt, finden sich aber bei Sattler, op. cit. und in: *Hans von Marées*. Briefe, hg. und mit einem Nachwort versehen von Anne S. Domm, München 1987 (Briefe Nr. 103 und 104). Die im folgenden besprochene Zeichnung MG 231 zeigt eine erotische Darstellung Irene Koppels. Gerlach-Laxner (op. cit., 108) ist der Meinung, daß auf dem ersten Bild von Marées, in

Auf diese Vorgänge bezieht sich das vor den »Lebensaltern« entstandene Gemälde »Die Frau zwischen den beiden Männern«<sup>42</sup>, zu dem sich eine ausgeführte Zeichnung<sup>43</sup> (Abb. 4) erhalten hat. Die drei Figuren tragen, wie der Vergleich mit Porträts zeigt, die Züge der Protagonisten des Dramas: »Marées hat sich ... in großmütig verzichtender Geste dargestellt, während die Frau den Jüngeren mit Lorbeer bekränzt und ihn auf die Großmut des Älteren hinzuweisen scheint. Hildebrand jedoch blickt skeptisch-zweifelnd, ausweichend beiseite: seine Hand ist deutend erhoben, während Marées ihm die seine offen entgegenstreckt«<sup>44</sup>

Diese Szene ist keineswegs – wie Börsch-Supan annimmt – Ausdruck einer ungefährdet bestehenden »freundschaftlichen Verbundenheit«.<sup>45</sup> Vielmehr zeigt sie den Wunsch, sich durch die Vermittlung Irene Koppels mit Hildebrand wieder zu versöhnen. Gleichzeitig ist das Scheitern dieser Versöhnung offensichtlich.

Durch formale Übereinstimmungen mit dem auf dieser Zeichnung dargestellten Paar wird deutlich, daß dasjenige der »Lebensalter« auf Irene Koppel und Hildebrand wenigstens anspielt. Außerdem weisen zwei in diesem Zusammenhang bislang nicht beachtete Vorstudien zu den »Lebensaltern« – Blätter in Dresden (Abb. 5) und Budapest (Abb. 6)<sup>46</sup> – schon insgesamt eine ähnliche Figurenkonstellation wie die »Lebensalter« auf. Auf beiden Zeichnungen ist – wie wiederum der Vergleich mit Bildnissen zeigt – Irene Koppel dargestellt, die sich Hildebrand zu-

---

dem das »Orangenthema« auftaucht, »Orangenpflückender Reiter und nackte Frau« (MG 149, GL 94, Halle) Irene Koppel dargestellt ist. Das Gemälde ist schon 1869/70 entstanden.

<sup>42</sup> MG 318; GL 137.

<sup>43</sup> MG 317; Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. 1913:23.

<sup>44</sup> Lenz 1987, 253. Zu dieser Zeichnung außerdem: Domm, *Der »klassische Marées«*, op. cit., 50. Die Verfasserin sieht eine Ähnlichkeit der Figur Hildebrands mit Statuen des Antinous, des Lieblings des Kaisers Hadrian. Dort heißt es weiter: »Die Idealisierung Hildebrands ... zeigt sich auch an seiner Bartlosigkeit. Wie Porträts aus der Zeit, z. B. in den Neapler Fresken zeigen, trug Hildebrand einen Vollbart. Die nur im Original erkennbaren, eher angedeuteten Barthaare könnten den »sprießenden Flaum« signalisieren, der ... in der Antike die Knabenliebe beendete.«

<sup>45</sup> Börsch-Supan, op. cit., S. 7.

<sup>46</sup> Die Zeichnung MG 231 in Dresden (Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen) und ein weder bei Meier-Graefe noch bei Elisabeth Wilhelms (*Hans von Marées. Zeichnungen*, Diss. Köln 1953) katalogisiertes Blatt in Budapest (Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1935–2866 [recto]). Vgl. zu dieser Zeichnung den Beitrag von Judit Geskó in: Teréz Gerszi, Zsuzsa Gonda (Hg.), *Nineteenth-Century German, Austrian, and Hungarian Drawings from Budapest*. Ausstellungskatalog Alexandria, Virginia 1994, 204. (Freundlichen Hinweis danke ich Zsuzsa Gonda).

wendet und ihn gleichzeitig auf einen orangenpflückenden Mann hinweist.<sup>47</sup> Dieser ist eine Selbstdarstellung des Künstlers.<sup>48</sup>

Die »Lebensalter« und die besprochenen Zeichnungen folgen keiner kanonischen Ikonographie, sondern verweisen auf biographische Zusammenhänge. Marées hat die »Lebensalter« und das Gemälde »Die Frau zwischen den beiden Männern« an Fiedler beziehungsweise an das Ehepaar Hildebrand als persönliche Botschaften verschickt. Mündlich oder schriftlich hat er sich dagegen »über den Ursprung seiner Motive niemals geäußert«<sup>49</sup>. Es ist verständlich, daß auch Fiedler und Hildebrand – letzterer ist sogar auf den Bildern dargestellt – über die biographischen Gehalte der Bilder nicht geschrieben haben.

Aus dem geschilderten biographischen Kontext hat C. Lenz die Botschaft der »Lebensalter« plausibel gedeutet: »Es ist offensichtlich, daß Marées ... in lehrhafter Weise etwas dargestellt hat und zwar im Kern seine Vorstellung vom Künstler, wobei er sich zugleich auf das zerbrochene Verhältnis zu Hildebrand bezog. Dementsprechend ist in dem Mann rechts Marées selbst zu sehen, der in gänzlicher Freiheit die »Früchte der Kunst« erlangt, während der junge Mann, in dem wir sowohl Hildebrand, als auch den von der Frau versuchten jüngeren Marées zu sehen haben, dazu nicht fähig ist. Die Frucht, die ihm von der Frau geboten wird, ist anderer, nach Marées: geringerer Art. Was davon zu erwarten ist, wenn sich der junge Mann darauf einläßt, zeigt der Alte, der nicht nur als Greis das Ende des Lebens, sondern zugleich das Unvermögen verkörpert, überhaupt die Frucht zu fassen zu bekommen. Marées hat diese Figur dem jungen Mann zur Mahnung vor Augen gestellt ...«<sup>50</sup>

Der Künstler hat die »Lebensalter« in einem Brief an Fiedler als »Resultat meiner Selbstüberwindung«<sup>51</sup> bezeichnet. Als Bewältigung der Ereignisse läßt sich das Gemälde verstehen, da die persönliche Thematik, die in den Zeichnungen noch deutlicher hervortritt, im allgemeinen Thema der Lebensalter aufgehoben ist. Außerdem ist in der szenischen Unabhängigkeit von Paar und Pflücker die Trennung von Hildebrand eingestanden – im Gegensatz zu den besprochenen Wunschbildern von Vermittlung und Versöhnung (Abb. 4, 5, 6). Es kann als eine Bewältigung dieses Faktums verstanden werden, daß die Getrenntheit in einer formalen Ganzheitsstruktur überwunden wird. Allein die formale Komposition des Bildes ist eine »Versöhnung« des szenisch Unverbundenen, während in den besprochenen Zeichnungen wenigstens der Ansatz zu einer tatsächlichen Versöhnung dargestellt ist.

<sup>47</sup> Dagegen J. Geskó, op. cit.: »The Budapest drawing depicts an alley through an orange grove, to the left of which a young woman invites a man to escort her inside.«

<sup>48</sup> Dies zeigen nicht nur die Gesichtszüge und die Wiederaufnahme der Dreierkonstellation in den »Lebensaltern«, sondern auch das Gemälde »Der Mann mit der Orange« (MG 183, GL 122) in Hannover, das Lenz als Selbstdarstellung gedeutet hat (Ausstellungskatalog München 1987, 237).

<sup>49</sup> von Pidoll, op. cit., 9.

<sup>50</sup> Lenz op. cit., 10. Vgl. Ettliger op. cit., 76 f.

<sup>51</sup> Brief v. 3. 7. 1880 an Fiedler.



Abb. 4: Die Frau zwischen den beiden Männern, MG 317, München, Staatliche Graphische Sammlung



Abb. 5: Vorstudie zu den »Lebensaltern«, MG 231, Dresden, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen



Abb. 6: Vorstudie zu den »Lebensaltern«, Budapest, Szépművészeti Múzeum



Abb. 7: Orpheus und Eurydike mit Hermes, römische Kopie eines attischen Dreifigurenreliefs, Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Das Vorbild der für die Bildfindung der »Lebensalter« wichtigen Zeichnung »Die Frau zwischen zwei Männern«, das antike Orpheus-Relief in Neapel<sup>52</sup> (Abb. 7), zeigt eine alle drei Figuren betreffende Versöhnung als tatsächliches Geschehen.<sup>53</sup> Endgültige Trennung ist tiefste Begegnung. Die Figuren im attischen Relief sind szenisch und formal verbunden. Der Orangenpflücker der »Lebensalter« ist lediglich formal mit dem Paar in Beziehung gebracht. Das Faktum der Trennung wird durch keine Zuwendung der Figuren versöhnt. Daß formal in Einklang gebracht wird, was tatsächlich *nicht* in Einklang steht, erweist sich nicht nur vor dem Hintergrund der biographischen Sachverhalte als eine Utopie<sup>54</sup>: Der utopische Charakter der formalen Ganzheitsstruktur zeigt sich der konkreten Bildbetrachtung unmittelbar durch die oben beschriebene »Entgegenständlichung«, die sich in einer auf das Gesamtbild gerichteten Anschauung zwangsläufig vollzieht.<sup>55</sup> Es ist auch historisch bedeutsam, daß dieses Gemälde zwar die formale Ganzheitsstruktur des traditionellen, komponierten Tafelbildes aufweist, diese aber nicht mehr als ganzheitliches Sinngefüge der dargestellten Wirklichkeit zur Erfahrung kommt.<sup>56</sup>

## Die »Hesperiden«

Beim Besuch im römischen Atelier des Verstorbenen erschien das Hesperidentriptychon (Abb.8)<sup>57</sup> den Freunden Fiedler und Hildebrand sicherlich als ein Werk, das Marées durch fortwährende Überarbeitungen in ganz besonderem Maße »verdunkelt

<sup>52</sup> Römische Kopie nach einem attischen Original n. 420 v. Chr., Neapel, Museo Archeologico Nazionale. Zu Marées' Beschäftigung mit diesem Relief vgl. Josef Adolf Schmolgen. Eisenwerth, *Hans von Marées*. Anmerkungen zu Werk und Wirkung, in: Kunst um 1800 und die Folgen (Festschrift Werner Hofmann). München 1988, 308 ff.

<sup>53</sup> Vgl. Gertrud Kantorowicz, *Vom Wesen der griechischen Kunst*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Michael Landmann (Veröffentlichung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, 24. Veröffentlichung), Heidelberg/Darmstadt 1961, 56 ff., bes. 63 ff.

<sup>54</sup> Das Verhältnis zu Hildebrand blieb zeitlebens sehr distanziert.

<sup>55</sup> Eine verbreitete »Tendenz nach einer Entbegrifflichung der Welt« in Kunsttheorie und Malerei des späten neunzehnten Jahrhunderts hat Max Imdahl konstatiert (*Bildautonomie und Wirklichkeit*. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, 11 ff.)

<sup>56</sup> Zu den historischen Wandlungen des Begriffs von kompositorischer Einheit vgl. Hans Körner, *Auf der Suche nach der wahren Einheit*. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988.

<sup>57</sup> Zweite Fassung. Mischtechnik auf Holz; Mitteltafel: 175,5 × 204,5 cm, Seiten: 175 × 89 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Schenkung Konrad Fiedler 1891.

und verstümmelt«(I, 224) hatte.<sup>58</sup> Heute dagegen gilt die Mitteltafel (Abb. 9) fast durchgängig als das Hauptwerk des Malers.<sup>59</sup>

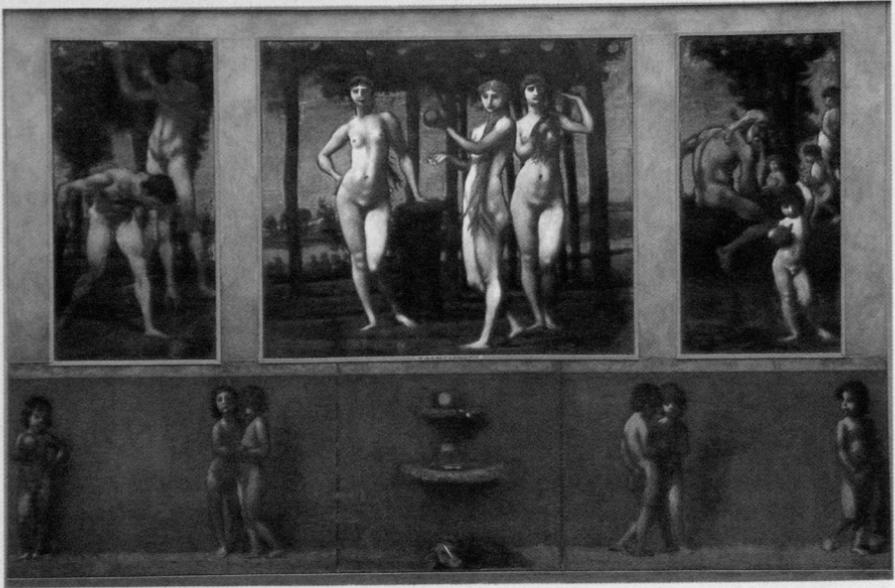


Abb. 8: Die Hesperiden, Tryptichon, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Schenkung Konrad Fiedler 1891

Marées hat kurz nach Beendigung der »Lebensalter« mit der Arbeit am Hesperidentriptychon begonnen.<sup>60</sup> Es nimmt nicht nur die Figurentypen der »Lebensalter« in neuer Zusammenordnung auf, sondern verwirklicht auch dessen latente Dreiteilung.<sup>61</sup> Die Hesperidenfiguren des Mittelbildes sind als »Nymphen der Sehnsuchtslandschaft«<sup>62</sup> ein erträumtes Sujet, ohne den Widerstreit von Realität und Utopie, der die »Lebensalter« kennzeichnet.

<sup>58</sup> Hildebrand schreibt über das Bild zwei Jahre vor Marées' Tod: »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, op. cit., 220) Die produktive Wandlung von Hildebrands Urteil ist bemerkenswert. Schon 1893 stellt er in seiner einflußreichen Schrift *Das Problem der Form* die – von Marées beeinflusste – Kategorie des »Fernbildes« auf, die ein wichtiges Interpretament der Gemälde Marées' ist.

<sup>59</sup> Eine Zusammenstellung von Stellungnahmen bei Gerlach-Laxner, op. cit., 162ff.

<sup>60</sup> Die Unterschiede zwischen dieser zerstörten ersten und der später begonnenen zweiten Fassung des Hesperidentriptychons können hier nicht diskutiert werden.

<sup>61</sup> Vgl. Schürer, op. cit..

<sup>62</sup> Brief von Marées an Fiedler vom 21. April 1879 (MG III, 186).

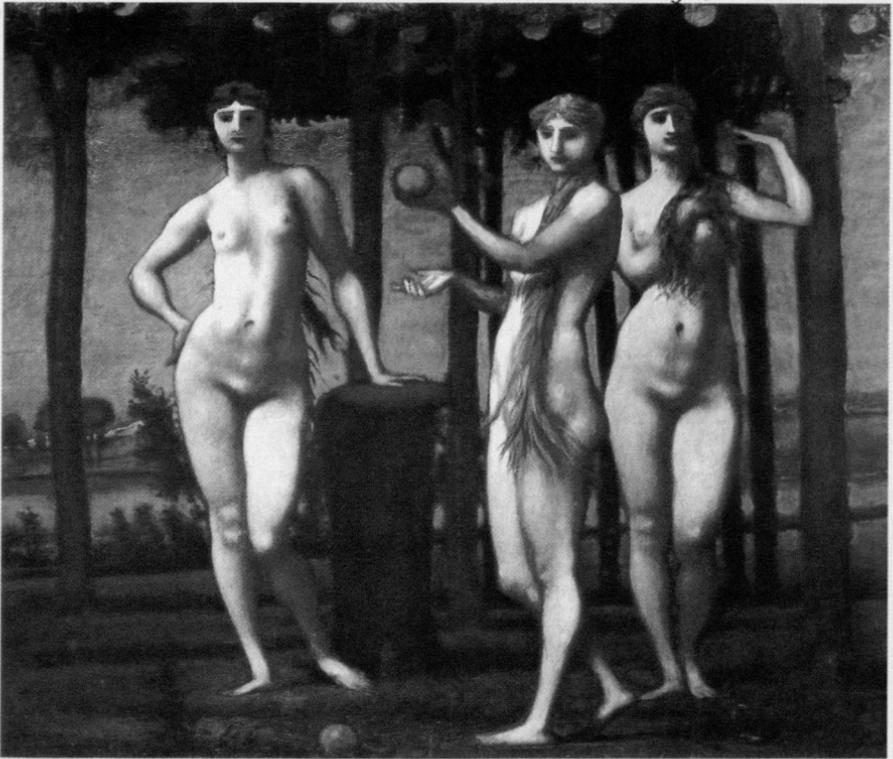


Abb. 9: Die Hesperiden, Mitteltafel

Das Gemälde ist mit den *Teilfeldern* der »Lebensalter« verwandt, da es nur *eine* Figuration zeigt, zu der die drei Figuren durch formale und szenische Maßnahmen verbunden sind. Es ist aber auch mit dem *Bildganzen* der »Lebensalter« strukturell vergleichbar, da es eine ebenfalls von einer »verdeckten Symmetrie« gekennzeichnete, simultan überschaubare und reich artikulierte Gesamtkomposition aufweist. Auch im Hesperidenbild nimmt ein Baum die Mittelsenkrechte ein und auch hier sind die bildeinwärts gewandten Konturen der beiden äußeren Figuren auf ihn symmetrisch bezogen. Auch dieser Stamm setzt eine Zäsur zwischen zwei unterschiedlich charakterisierten Bildhälften, die allerdings typenhaft ähnliche Figuren zeigen.<sup>63</sup> Rechts sind zwei Frauen in Haltungen dargestellt, die als Momente ein und derselben Schrittbeziehung erscheinen können. Die linke Bildhälfte wird dagegen von einer eindeutig stehenden und selbstbewußt sich präsentierenden Frau eingenom-

<sup>63</sup> Die bewegtere rechte und die ruhigere linke Bildhälfte sind auch dadurch voneinander abgesetzt, daß der Hellwert des oberen Armes der mittleren Hesperide an der Schnittstelle mit der linken Kontur des mittleren Baumes ebenso abbricht wie der Schattenwert ihres unteren Armes.

men. Dem beruhigteren Charakter dieser Bildhälfte entspricht eine Dehnung der Baumabstände nach links und die Verbreiterung des Flusses im Hintergrund.

Ein entscheidender Unterschied zum Lebensalterbild besteht jedoch darin, daß die Bildhälften der Hesperidentafel nicht nur formal (etwa durch Richtungsbezüge zwischen den Figuren), sondern auch szenisch miteinander verbunden sind. Die auf die linke Hesperide bezogenen Gebärden des Reichens und Zeigens der mittleren Gestalt überschneiden die Bildmitte. Die drei Figuren zeigen kontrapostische Haltungen, die einen szenischen Ablauf von rechts nach links nahelegen, der in der Schrittstellung der rechten Hesperide anhebt und an dessen Ende die linke steht. Auf eine nähere Beschreibung dieser motivischen Abfolge muß an dieser Stelle verzichtet werden. Insgesamt stehen im Hesperidenbild Syntax und Semantik keineswegs im Widerstreit. So überlagert sich das Bewegungspotential der kontrapostischen Haltungen mit der formal angelegten Bildrhythmik<sup>64</sup>, die etwa in den Sequenzen der Baumstämme, welche die Gestalten hinterfangen, anschaulich wird. Die Figuren gewinnen dadurch eine fast tänzerische Bewegtheit, die in einem paradoxen Verhältnis zu ihrer Statuarik steht. Friedrich Rintelen hat im Jahre 1909 diese Zusammenhänge in einer glänzenden, in der Forschung allerdings unbeachtet gebliebenen Charakteristik angesprochen: »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>65</sup>

Es muß an anderer Stelle gezeigt werden, daß Marées mit diesen »symbolischen Akten« eine persönliche Interpretation der Hesperidensage und ihrer zeitlichen Implikationen gegeben hat.<sup>66</sup> Die drei Figuren sind keineswegs bloße »Mittel zur Rhythmisierung des Bildes«<sup>67</sup>. Figürlichkeit und formale Syntax überlagern sich vielmehr in einer Bildlichkeit, die den antiken Mythos der Hesperiden auf moderne Weise aktualisiert.

Der von Fiedler konstatierte Widerstreit zwischen dem »was man im eigentlichen Sinne Komposition nennen mag« und der »Illusion des Lebens« (I, 259) ist in *diesem* Gemälde zu einem – sicherlich nicht klassischen, sondern neuartigen – Ausgleich gebracht. Dies wurde gerade durch die im Nachruf bemängelten Überarbeitungen erreicht.

Die »Illusion des Lebens« hat Marées, wie aus Aufzeichnungen seines römischen Umkreises hervorgeht, gesprächsweise öfter als ein Hauptziel seiner Kunst genannt. Nach den überlieferten Zeugnissen umschrieb er damit eine überzeugende, den kate-

<sup>64</sup> Vgl. Imdahl, *Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne*, op. cit., 151 f.

<sup>65</sup> Dieser Satz hat übrigens bei Rintelen, wie der Kontext zeigt, durchaus kritischen Beiklang. Vgl. Friedrich Rintelen, *Hans von Marées*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Neue Folge, 44. Jg., Heft 8, Mai 1909 (Zitiert nach MG III, 364).

<sup>66</sup> Gerd Blum, »*Symbolische Akte*«. Zum Mittelbild des Hesperidentriptychons von Hans von Marées, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge, Band XLVII, 1996.

<sup>67</sup> s. o. Anm. 5.

gorialen Möglichkeiten bildlicher Darstellung gemäß Visualisierung der Bewegung und des Bewegungspotentials von Figuren.<sup>68</sup> Eine solche anschauliche Bewegtheit zeigen besonders die Figuren des Hesperidenbildes und der späte »Ganymed« in seiner »verhaltensbezogenen Ornamentalität«.<sup>69</sup>

Konrad Fiedler hat die historische Position Marées' hellsichtig umrissen, indem er das problematische Verhältnis zweier Pole benannte, die er für unvereinbar hielt und die in den *Lebensaltern* tatsächlich nicht miteinander vereinbart sind. In seinem Bestreben, Bildautonomie und Mimesis zu einem Ausgleich zu bringen, sah Fiedler zu Recht das zentrale, seiner Meinung nach unlösbare Problem von Marées.<sup>70</sup> Er hat nicht gesehen, daß Marées diesen Ausgleich später – besonders in den *Hesperiden* – schließlich erreicht hat. Es ist Marées in den »Hesperiden« gelungen, seine – von Fiedler nicht geteilte – Gewißheit einer objektiven Naturordnung<sup>71</sup>, die sich für ihn vor allem in der menschlichen Figur verkörperte, in die subjektive Augenfälligkeit einer aus sich selbst heraus verständlichen Bildordnung zu übertragen. Die Ausbildung der Triptychonform hängt auch damit zusammen, die beschriebene Aporie der »Lebensalter« zu überwinden.<sup>72</sup>

Fiedler hat in einer neuartigen Autonomie der bildnerischen Mittel die entscheidende Qualität des künstlerischen Schaffens seines Freundes gesehen – und dies in Sätzen formuliert, welche die ungegenständliche Kunst vorwegnehmen (I, 256 f.)<sup>73</sup>. Die thematischen Gehalte bei Marées hat er nicht übersehen, aber sie schienen ihm dieses zukunftsweisende künstlerische Anliegen nachhaltig zu behindern.

Einer Analyse, die sich nicht auf die interpretatorischen Vorgaben Fiedlers beschränkt, erscheint das Hesperidenbild dagegen weniger als Vorbote der gegenstandslosen Kunst denn als eine Lösung des historischen Problems, nach dem Verfall der klassischen Bildsprache ein antikes Thema nicht mithilfe ikonographischer Konventionen, sondern mit kunstimmanenten Mitteln darzustellen.<sup>74</sup> Im Fall des Hesperidenbildes verhält sich die Formalisierung insbesondere der Figuren keineswegs indifferent zum thematischen Gehalt des Bildes. Allein durch die Formalisierung wird er vielmehr dem Betrachter vermittelt.

<sup>68</sup> Die entsprechenden Passagen bei Floerke, Pidoll, Artur und Ludwig Volkmann werden bei Blum, op. cit. erörtert.

<sup>69</sup> Gesprächsweise Formulierung von M. Imdahl.

<sup>70</sup> Vgl. Boehm, op. cit., 148 ff.

<sup>71</sup> Vgl. Boehm, op. cit., 149.

<sup>72</sup> »... so kann ich möglicher Weise in diesem Jahre noch mit meiner Arbeit zu Stande kommen, die genau genommen, in nichts Anderem besteht, als Das, was auch in Ihrem Bilde *verfehlt* ist, ein für alle Mal zu beseitigen« (Brief an Fiedler, 2. Juni 1880, MG III, Nr. 337).

<sup>73</sup> Vgl. eine ähnliche Äußerung Hildebrands (Anm. 3).

<sup>74</sup> S. Blum, op. cit. Zur Auflösung der klassischen Bildsprache: Werner Busch, *Das sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993; Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, 2. Auflage, München 1974.

Fiedlers Analyse erschließt das Kernproblem des Werkes von Marées. Seine Diagnose des Scheiterns aber ist an den späten Gemälden Marées' selbst gescheitert. Eine philosophische muß keine künstlerische Aporie sein.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Den Anstoß zur Beschäftigung mit Marées verdanke ich Gesprächen, die ich mit Max Imdahl führen konnte. Für engagierte Kritik danke ich Christian Lenz. Wichtige Hinweise verdanke ich Werner Busch. Gespräche mit Georg Imdahl, Alexander Kopp, Harald F. Müller, Heidrun und Raphael Rosenberg gaben mir wertvolle Anregungen.