

Gerd Blum

Kunst als Autobiographie: Hans von Marées und die antiken Kunstwerke Neapels¹

Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag

Neapel ist nicht nur die einzige italienische Stadt, in der sich heute noch ein prominentes Werk von Marées befindet: die Fresken der Stazione Zoologica. Verhältnismäßig kurze Aufenthalte in Neapel und die Begegnung mit der im Museo Archeologico Nazionale ausgestellten antiken Kunst haben die Bildwelt von Marées tiefer geprägt als die Nachbarschaft zu den Kunstwerken seiner langjährigen Wohnorte Florenz und Rom.

Hans von Marées hat sich auf mehreren Reisen intensiv mit Kunstwerken des Archäologischen Nationalmuseums in Neapel beschäftigt, so intensiv, dass ein guter Teil seines Oeuvres in den Jahren nach 1874 aus Metamorphosen prominenter Werke dieses Museums besteht. Marées' Erneuerung der antiken Skulptur und Malerei aus Pompeji und Herculaneum haben – was die Fresken betrifft – Annemarie Kuhn-Wengenmayr (in diesem Band) und Rudolf Kuhn (1987) tiefgreifend analysiert. Bisher wurde jedoch kaum untersucht, wie Marées die antiken Vorlagen unter autobiographischen Vorzeichen neu deutet.

Von großer Bedeutung für die Bildwelt von Marées ist das sogenannte *Orpheusrelief* (Abb. 42; Schmoll gen. Eisenwerth 1988), dessen bekannteste Kopie in Neapel aufbewahrt wird. Marées hat es in einer Reihe von Zeichnungen und Gemälden im Hinblick auf die gescheiterten Beziehungen zu seiner Freundin und früheren Geliebten Irene Koppel und zu seinem Freund und Schüler Adolf Hildebrand variiert (Abb. XVIII, 11 und 43). Nachdem Irene Koppel sich von ihrem Mann scheiden liess und Hildebrand heiratete, kam es zum Bruch mit Freundin und Freund; mit den Menschen, die Marées – neben seinem Mäzen Konrad Fiedler – zu dieser Zeit wohl am nächsten standen. Das Trauma dieses Bruchs liegt der Mehrzahl der Bildfindungen von Marées seit 1874 zugrunde.²

¹ Überarbeitete deutsche Fassung des Tagungsbeitrags.

² (Blum 1999) Analysiert werden in dieser von Gottfried Boehm betreuten Studie die

In mehreren Zeichnungen variiert Marées das antike Dreifigurenrelief. Alle diese Blätter sind bildliche Formulierungen der gescheiterten Dreiecksbeziehung (MG 231, MG 232, MG 317, MG 324, MG 350). Das aus der Auseinandersetzung mit dem *Orpheusrelief* hervorgegangene Gemälde *Frau zwischen zwei Männern* (Abb. XXXI) schickte er an Irene Koppel und Adolf Hildebrand als Angebot zur Versöhnung. Marées hat diese Tafel durch eine bekannte Zeichnung vorbereitet (Abb. 11).

Zwei berühmte antike Skulpturen, die in Neapel ausgestellt werden, sind der sogenannte *Antinous* (Abb. 44), eine Darstellung des Lieblings des Kaisers Hadrian, und die bekannte römische Kopie des *Doryphoros* Polyklets. Auf den *Antinous* greift Marées – wohl auf die homoerotische Thematik dieser antiken Skulptur anspielend – in Darstellungen Hildebrands zurück, so etwa in den *Lebensaltern* (Abb. XV) (Domm 1989; Bessenich 1967) und den Vorzeichnungen zu den *Drei Männern* (Abb. 45 und 46). Der *Doryphoros* Polyklets ist ein Vorbild für die weiblichen Figuren des *Hesperidentriptychons* (Abb. XIX) (Lenz 1987a; Blum 1996). Vorbilder für diese Figuren sind ebenso die in Neapel aufbewahrten sogenannten *Danzatrici*, eine Gruppe antiker Bronzen aus Herculaneum (Blum 1996). Auch den *Ruhenden Hermes* des Archäologischen Nationalmuseums läßt Marées häufiger in mehrfigurigen Zeichnungen posieren, insbesondere innerhalb der Serie der sogenannten *Idyllen* (MG 221 - 260).

thematische Ausarbeitung und formale Stilisierung autobiographischer Sujets in den Gemälden und Zeichnungen von Marées, die aus häufig unveröffentlichten Quellen aus den Nachlässen von Irene von Hildebrand, Adolf von Hildebrand, Konrad Fiedler und Johannes Eichner (sämtlich Bayerische Staatsbibliothek München) erschlossen werden. Im vorliegenden Beitrag können sowohl die in den Bildern Marées' bearbeiteten biographischen Konstellationen als auch ihre formalen Stilisierungen und Metamorphosen nur gestreift werden.

Zu den autobiographischen Gehalten der Kunst von Marées vgl. insbesondere den wegweisenden Aufsatz von Leopold D. Ettlinger (1972) und die grundlegenden Beiträge von Christian Lenz (1987b) im Katalog seiner bedeutenden Münchener Ausstellung, sowie Domm (1990), Blum (1997). Die wichtigsten Quellenwerke zu Marées sind weiterhin die Aufzeichnungen seiner Schüler (Pidoll 1930; Volkman 1912) sowie Meier-Graefe (1909-1910). Die Ausgaben der Briefe von Marées von Domm (1987a) und Meier-Graefe (1909-1910) sind beide nicht vollständig; eine historisch-kritische Ausgabe steht aus – wie auch im Fall der unveröffentlichten Tagebücher Fiedlers und der sehr aufschlussreichen Lebenserinnerungen von Irene Koppel. Für die Beschäftigung mit den Zeichnungen von Marées ist die Konsultation des von Christian Lenz bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aufgebauten Fotoarchivs der Zeichnungen zu empfehlen, da ein neueres Werkverzeichnis der Zeichnungen fehlt. Zu den Münchener Zeichnungen: Scheffler (1987a). Zu den kunsttheoretischen Grundlagen der Kunst von Marées zentral: Boehm (1987) und Boehm (1991).

Marées' Rezeption der pompejanischen Fresken ist, wie erwähnt, bereits gründlich erörtert worden. Ich beschränke mich hier darauf, auf solche Rückbezüge Marées' auf pompejanische Malerei einzugehen, die autobiographisch motiviert sind. So liegt wahrscheinlich ein Fresko,³ das im Archäologischen Nationalmuseum gezeigt wird, den – wie Meier-Graefe berichtet – autobiographischen, das Verhältnis zu seinen römischen Schülern behandelnden *Cheiron und Achill*-Zeichnungen zugrunde (MG 785-800). Das Wandbild *Orestes und Pylades vor König Thoas* (Abb. 19) variiert Marées in verschiedenen Bildern mit jeweils mehr oder weniger expliziten autobiographischen Themen. So im Triptychon *Die Werbung* (Abb. XVII), dessen autobiographische Ursprünge besonders in der Entwurfszeichnung MG 885 deutlich werden, auf der ein entschlossener Marées voranschreitet, während ein jüngerer Mann (gemeint ist Hildebrand) sich unentschlossen zu einer Frau umwendet. Auf das genannte Fresko bezieht sich Marées zuvor schon mit der Zeichnung *Nestor im Lager der Griechen* (MG 313). In diesem Blatt verbildlicht er antizipierend erstmals seine Rolle als Lehrer eines Schülerkreises, die er nach seiner Trennung von Adolf Hildebrand und Irene Koppel und seinem Umzug nach Rom einnehmen wird.

Marées erprobt in allen diesen Werken die Aktualität der antiken Skulptur und Malerei an ihrer Tauglichkeit für die Darstellung von Beziehungskonstellationen des eigenen Lebens. Gleichzeitig sucht er – in klassizistischer Tradition – für seine eigene Malerei das Fundament einer überzeitlich gültigen Ursprache des Bildes, die er in der griechisch-römischen Kunst formuliert sah. Diese doppelte Motivation von Marées' Rückbezügen auf die Antike soll hier am Beispiel der *Drei Männer* (Abb. XVIII) im Von der Heydt-Museum in Wuppertal gezeigt werden. Das Gemälde bezieht sich ebenfalls auf das antike Fresko mit Orestes und Pylades. Es ist 1874/1875, kurz vor Marées' Umzug von Florenz nach Rom und wohl auch unmittelbar vor der erwähnten Nestor-Zeichnung, entstanden.

Um die Analyse der *Drei Männer* im Oeuvre des Malers zu situieren, sei vorausgeschickt, daß auch dieses Gemälde, wie nahezu alle Bilder von Marées, auf autobiographische Motive zurückgeführt werden kann. Wie die meisten der hier bereits erwähnten Werke erweist es sich als eine bildnerische Bearbeitung seiner Freundschaft mit Hildebrand sowie des Bruches mit diesem Freund und Irene Koppel.

Der Rückgriff auf Bildformeln der antiken Kunst dient in den *Drei*

³ Eine gute Abbildung des pompejanischen Freskos findet sich bei Varone und Lessing (1995, 149).

Männern, wie in anderen Gemälden, sowohl der Veranschaulichung als auch der Verallgemeinerung autobiographischer Themen. Marées greift dabei selten auf die mythologischen Sujets seiner Vorbilder zurück. Ihn interessieren dagegen körpersprachliche und formale Ausdruckswerte seiner Vorlagen. Marées verbildlicht Beziehungskonstellationen seiner eigenen Vita im Rückgriff auf die körpersprachlichen und kompositorischen Ausdruckswerte von Figurengruppierungen antiker Kunst, in denen er eine Affinität zu Konstellationen seiner eigenen Biographie sieht. Der Rückgriff auf 'vorikonographisch' aufgefasste Figurengruppen der antiken Kunst dient ihm zur Veranschaulichung individueller, sehr persönlicher Sujets autobiographischen Inhalts. Die literarisch konnotierten mythologischen Themen der antiken Kunst schienen Marées hingegen – um dies nochmals zu betonen – für die Verbildlichung der sehr persönlichen Inhalte seiner Malerei zumeist ungeeignet.

Außerdem ist der Rückgriff auf die antike Kunst ein Mittel der Verallgemeinerung häufig zunächst explizit autobiographischer Skizzen zu monumentalen Gemälden. Deren Bedeutung soll sich gemäß der Intention von Marées der Anschauung des Betrachters unmittelbar – ohne ikonographisches oder anderes Vorwissen – erschließen. Insbesondere die *Hesperidenbilder* (Abb. XIX), in denen der Künstler die Bildwelt des *Orangenhains* der Stazione Zoologica in Neapel (Abb. V, VI) weiterentwickelt, sind nach seiner Auffassung 'von allgemeiner Berechtigung und Bedeutung'. Zuletzt dient der Rückgriff auf die antike Malerei – paradoxerweise – auch einer Verschlüsselung der für eine öffentliche Ausstellung in expliziter Darstellung zu brisanten autobiographischen Bildthemen.

In den *Drei Männern* durchkreuzen sich diese Anliegen der Veranschaulichung, Verallgemeinerung und Verschlüsselung. Einerseits hat Marées dieses Gemälde nach dem Bruch mit Hildebrand als eine Botschaft an den Freund in Florenz zurückgelassen.⁴ Andererseits ist es ein wichtiger

⁴ Meier-Graefe hat es dort in stark restaurierungsbedürftigem Zustand wieder aufgefunden, denn Hildebrand scheint das Gemälde nicht besonders pfleglich behandelt zu haben. Meier-Graefe schreibt an einer Stelle, die in ihrer Sachlichkeit aufschlussreicher ist als seine seitenlangen Elogen auf den von ihm zum Geistesheroen stilisierten Marées: 'Das Bild, von Marées in San Francesco zurückgelassen, war, als es 1901 Herrn J.E. Sattler, dem Vater des gegenwärtigen Besitzers, von Hildebrand zur Restaurierung überlassen wurde, in sehr schlechtem Zustand. Große Flächen waren durch darüber gegossene Farben und Firnis bedeckt' (Meier-Graefe 1909-1910, II: 244). Die 'darüber gegossene Farbe und Firnis' könnte durchaus von Hildebrand herrühren, in dessen Atelier noch nach 1896/1898 die erste Fassung des Mittelbildes der *Hesperiden* 'abgehobelt wurde, um das Holz zu neuen

Schritt zu einer 'Erneuerung der antiken Malerei' (Kuhn 1987), insbesondere wegen der für das Werk von Marées zu diesem Zeitpunkt neuartigen Reduktion auf monumentale Akte, die sowohl die szenische Konstellation als auch die formale Komposition des berühmten Mittelbildes des *Hesperidentrychons* vorbereiten.

Das kleinformatige Gemälde übernimmt die antithetische Gegenüberstellung des unentschlossenen, die Hände hinter dem Rücken verschränkenden jungen Mannes mit einem 'Stabträger', auf die sich die zeichnerischen Entwürfe konzentrieren (Abb. 45, 46). Zwischen diesen nackten Gestalten steht nun ein dritter Mann, der durch die vielfältigen, teilweise leuchtenden Rottöne seines kurzen Gewandes hervorgehoben ist.

Die linke Figur mit dem Stab⁵ ist eine Selbstdarstellung. Dies zeigt sich zunächst in der Portraitähnlichkeit des Gesichtes, die auch auf Vorzeichnungen zu bemerken ist.⁶ Der resignative, etwas bittere Ausdruck des Gesichtes bildet einen Gegensatz zur selbstsicheren, fast auftrumpfenden

Bildern zu verwenden' (Meier-Graefe 1909-1910, II: 292). Nach Meier-Graefe ist auch die 'Fotografie [dieser Tafel; Verf.] [...] zerstört worden'. Dass Hildebrand mit einigen der Gemälde in dieser nachlässigen bzw. zerstörerischen Weise umgegangen ist, während er andere Tafeln allgemeineren Inhalts in Ehren hielt, könnte dafür sprechen, dass er ihre auf ihn und seine Frau bezogenen Botschaften durchaus erkannt hat. Der destruktive Umgang mit einigen Bildern von Marées ist umso bemerkenswerter, da Hildebrand sich bei allen persönlichen Differenzen stets in aller Deutlichkeit zu Marées als seinem einzigen künstlerischen Lehrer bekannt und sich in vielen seiner Werke auch explizit auf Bilder von Marées bezogen hat. Zu Bezügen zwischen den Werken von Marées und Hildebrand vgl. die ausgezeichnete Hildebrand-Monographie von Esche-Braunfels (1993). Bekanntlich ist in den von Hildebrand und Fiedler zu Marées' künstlerischer Arbeit verfassten Texten ausschließlich – und zwar offenbar wider besseres Wissen – vom 'Problem der Form' die Rede.

⁵ Es ist unklar, ob der linke der drei Männer einen Stab, oder, wie auf der Vorzeichnung MG 505, eine (überschnittene) Lanze trägt. Die Lanze statt eines Stabes trägt die Gestalt eines jungen Mannes (Hildebrand?) auf einem Kompositionsentwurf für ein Dreifigurbild, der sich in der Mitte des in München aufbewahrten, von Meier-Graefe zu den Vorzeichnungen der *Drei Männer* gerechneten Blattes MG 509 befindet, das Kompositionsentwürfe für Dreifigurbilder zeigt. Links wenden sich ein älterer Mann und eine Frau einander zu. Auf dem Gemälde *Fünf Männer in einer Landschaft* (MG 331, GL 138; Hamburg, Privatbesitz), das ich nur aus unzureichenden Abbildungen kenne, hält ein junger Mann einen Stab wie eine Lanze. Mit Lanzen hat Meier-Graefe in einem schwer erträglichen Jargon die Stäbe der beiden rechten Figuren der *Drei Männer* assoziiert: '[...] wie junge Krieger (sic!) stehen die kraftvollen Gestalten da. Man meint durch Lanzen zu blicken. Das Rot des Gewandes um den in der Mitte stehenden Gesellen (sic!) leuchtet wie ein Banner im Felde' (Meier-Graefe 1909-1910, II: 300).

⁶ Dies erkannte schon Schmol gen. Eisenwerth (1988, 132).

Körperhaltung: Er hat den rechten Arm in die Hüfte gestützt, hält mit der ausgestreckten Linken den Stab – vielleicht eine vom oberen Bildrand überschrittene Lanze – umfaßt und steht mit beiden Füßen stabil auf dem Boden. Durch einen Zwischenraum, der von der ausgreifenden Gebärde seines linken Armes markiert wird, ist er von den beiden nahe beieinanderstehenden jüngeren Männern rechts abgesetzt. Gegenüber diesen Figuren ist der Stabträger vor allem durch seine dominierende Position im Bildfeld ausgezeichnet.⁷

Die rechte Figur, der wesentlich jüngere Mann mit den hinter dem Rücken verschränkten Armen, zeigt konträre körpersprachliche Ausdruckswerte. Der selbstsicheren, ausgreifenden Haltung des Stabträgers ist eine befangene und in sich zusammengenommene Gestalt gegenübergestellt. Betont wird der gegensätzliche Charakter beider Figuren auch dadurch, daß die linke Gestalt mehr als die Hälfte des Bildfeldes für sich einnimmt, während die schmale rechte Figur durch den Bildrand ange schnitten wird.

Die mittlere Gestalt steht in einem ambivalenten Verhältnis zu den beiden seitlichen Akten, auf die sie körpersprachlich gleichermaßen bezogen ist. Ihre Füße weisen einmal nach links und einmal nach rechts. Einerseits blickt die mittlere Figur den rechts dargestellten jungen Mann, in dessen unmittelbarer Nähe sie steht, intensiv an. Andererseits jedoch ist ihr Oberkörper zum Stabträger hin orientiert. Auch ihr linker Arm weist in dessen Richtung. Wie die linke Figur hält auch die mittlere einen Stab, steht ebenfalls mit beiden Füßen fest auf dem Boden. Insgesamt befindet sich die mittlere zu den beiden seitlichen Figuren in einem komplexen, in sich widersprüchlichen Verhältnis der gleichzeitigen Zu- und Abwendung. Die durch das rote Gewand hervorgehobene Gestalt trägt, wie bislang nicht erkannt worden ist, eindeutig die Gesichtszüge Adolf Hildebrands. Dies erweist der Vergleich mit Marées' einige Jahre zuvor entstandenem Porträt des Freundes, das sich ebenfalls in Wuppertal befindet (MG 129, GL 80).⁸

⁷ Das Gemälde ist nicht beschnitten. Frau Dr. BIRTHÄLMER vom Von der Heydt-Museum und der Restaurator des Hauses, Herr IGLHAUT, haben die Tafel freundlicherweise aus dem Rahmen genommen: An allen vier Seiten sind Reste der Grundierung und Farbspuren an der Bildkante sichtbar.

⁸ Die Übereinstimmung scheint mir trotz der Abweichung in der Haarfarbe eindeutig. Besonders auffällig sind die Ähnlichkeit der Kopfform, der hohen Stirn, des charakteristischen Haaransatzes, sowie der Bildung der Nase und des Mundes (MG 130; GL 181). SchmolL gen. Eisenwerth (1988) hat erstmals eine autobiographische Dimension der *Drei*

Es handelt sich bei den *Drei Männern* um ein 'Freundschaftsbild' mit einer komplexen Aussage.⁹ In seinem Zentrum steht Hildebrand. Vielleicht in Anspielung auf ein bekanntes mythologisches Thema ist der junge Künstler 'am Scheidewege' dargestellt. Die zentrale Figur, die Hildebrands Züge trägt, befindet sich offenbar im Konflikt, ob sie sich künftig der links oder der rechts benachbarten Figur zuwenden soll. Die Metaphorik dieser Konstellation ist offensichtlich: Hildebrand steht in der Mitte zweier Figuren, deren betont gegensätzliche Körperhaltungen alternative 'Lebenshaltungen' verkörpern.¹⁰ Die beiden seitlichen Figuren sollen nun im Kontext von Marées' 'privater Ikonographie' auf ihre Bedeutung hin befragt werden.

Die linke Figur variiert die entschlossene und selbstbewußte Haltung der entsprechenden Gestalt der Vorzeichnungen nur wenig, deren Gesicht noch deutlicher die Physiognomie von Marées zeigt. Auch ein Motiv aus zwei etwa gleichzeitigen Selbstbildnissen,¹¹ das auf Dichterporträts der italienischen Renaissance zurückzugehen scheint, greift Marées hier auf: Zweige eines Baumes hinterfangen den Kopf des Stabträgers und scheinen ihn mit Lorbeer zu umkränzen. Nicht nur diese Selbstüberhöhung als *pictor*

Männer benannt. Er lässt die Identität der mittleren Figur offen, deutet jedoch an, dass es sich um Fiedler handeln könnte, während er in der rechten Figur eine Darstellung Hildebrands sieht.

⁹ Zum 'Freundschaftsbild' bei Marées, insbesondere zum frühen *Selbstporträt mit Lenbach* (Abb. XIV) vergleiche Krückmann (1987), der auf die *Drei Männer* nicht eingeht. Zum 'Freundschaftsbild' der Romantik vgl. die einschlägige Studie von Lankheit (1952), der diesen Terminus geprägt hat.

¹⁰ Bemerkenswert sind konzeptuelle Ähnlichkeiten zu einem Ölgemälde *Herkules am Scheidewege* des Klassizisten Eberhard Wächter in der Staatsgalerie Stuttgart (Abb. bei Einem 1978, Tafel 47). Diese bestehen im Rückgriff auf antike Dreifigurenreliefs und in der Verbildlichung eines inneren Konfliktes der mittleren Figur durch körpersprachliche und formale Bezüge zu zwei lateralen Gestalten. Subtile formale wie auch inhaltliche Affinitäten bestehen zu Annibale Carraccis *Ercole al bivio* des Museo Capodimonte in Neapel.

¹¹ *Selbstbildnis mit gelbem Hut* (Abb. XL, GL 124, MG 286; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin) und das *Selbstbildnis mit dem Hut in der Hand* (GL 126; MG 287; Kunsthaus, Zürich). Zum Berliner Selbstporträt schreibt Lenz (1987a, 240): 'Das Abendlicht, vor dem die Landschaft schon in dunkle Dämmerung getreten ist, läßt den Dargestellten geradezu aufscheinen, wobei Hände und Gesicht eine lebendige Dreiheit bilden und der Hut in seinem Goldton geradezu den Charakter einer Krone erhält. Daß solche "Bekrönung" ihren Sinn hat, macht auch der Lorbeer deutlich, der das bekrönte Haupt auszeichnend hinterfängt.' Der Kopf des Zürcher Selbstporträts ist nach Lenz - in ähnlicher Weise wie die linke Figur der *Drei Männer* - 'durch Blätter geschmückt'.

laureatus, sondern vor allem das aus der *Römischen Landschaft I* (Abb. 47) übernommene Motiv des ‘Stabträgers’ macht deutlich, dass Marées in der linken Figur der *Drei Männer* sein Selbstbild als Künstler in einem verschlüsselten, ganzfigurigen Selbst-‘Bildnis’ formuliert hat.

Für das vertiefte Verständnis der autobiographischen Aussage des Gemäldes ist es an dieser Stelle notwendig, die Bedeutung der Selbstdarstellungen als ‘Stabträger’ innerhalb von Marées’ Privatikonographie kurz zu erörtern. Für Marées ist charakteristisch, dass er sprachliche Metaphern seiner Briefe in erstaunlich direkter, gewissermaßen ‘wörtlicher’ Weise in Bildfindungen übersetzt. Dies gilt etwa für die im Deutschen geläufige Redewendung des ‘bei der Stange Bleibens’. Marées verwendet sie in Briefen, in denen er die ‘Beharrlichkeit’ hervorhebt, mit der er an seinen künstlerischen Idealen festhalte und in denen er diese Eigenschaft auch von Hildebrand einfordert.¹² Er übersetzt diese Redewendung in ein bildliches Äquivalent: den ‘Stabträger’.

Erstmals verkörpert die zentrale Figur der *Römischen Landschaft I* von 1868 – eine chiffrierte Selbstdarstellung¹³ – durch ihre Abwendung von der benachbarten Frauengestalt und durch das demonstrative Festhalten des Stabes das konsequente ‘Festhalten’ von Marées an seinem ‘einsamen’ künstlerischen Vorhaben (‘bei der Stange bleiben’). Die entschiedene Haltung dieser Figur wird mit der lässigen, unentschiedenen Haltung des jungen Mannes rechts im Vordergrund kontrastiert, der die Züge Hildebrands zeigt. Auf diesen richtet sich der Blick der mittleren Gestalt, an ihn scheint die demonstrative Gebärde, mit der die mittlere Figur den Stab präsentiert, adressiert.

¹² ‘Dein letzter Brief hat mich recht erfreut, indem ich daraus ersehe, dass Du bei der Stange bleibst: lasse Dich nur nicht irre machen’ (an Hildebrand, ‘ohne Datum, Dresden, Juni 1872’; Meier-Graefe 1909-1910, III: 61). Ähnlich äußert sich Marées in einem Brief an den Bruder Georg vom Oktober 1879: ‘Die Hauptsache aber bleibt, dass ich nur selber immer bei der Stange bleibe, unbekümmert um Lob und Tadel anstrebe, selber ein Beispiel zu werden, anstatt von solchen zu reden.’ Am 18. Juli 1871 schreibt er an Fiedler: ‘Ich werde das [Ziel meiner Arbeit, Verf.] erreichen, aber ich darf nicht von der Stange lassen und muss mein Terrain Schritt vor Schritt sichern’ (Meier-Graefe 1909-1910, III: 49). Bezeichnend ist die Aufeinanderfolge der Stab-Metapher mit einem Vergleich aus dem militärischen Bereich (‘Terrain sichern’). Zur Tradition der Künstlerselbstdarstellung als Stab- und Fahnenträger: Lott-Reschke 2004. Das Thema wird ausführlich bei Blum (2005, Kap. VI.2 und VII.1.1.) erörtert.

¹³ Marées bezieht sich mit dieser Figur auf das bekannte Selbstporträt Raphaels in den Uffizien. Vergleiche die autobiographischen Deutung der *Römischen Landschaft I* bei Blum (2005, Kap. II).

Um 1870, während der gemeinsamen Zeit mit Hildebrand in Berlin, taucht das Stabmotiv in Arbeiten sowohl des Lehrers als auch des Schülers wieder auf. So malt Marées einen *Jüngling mit Stab*,¹⁴ der wohl nicht als semantisch indifferente Darstellung einer männlichen Aktfigur mit Modellstab anzusehen ist. Das von fremder Hand innerhalb des Gesichtes retuschierte Gemälde¹⁵ dürfte ausdrücklich als Darstellung Hildebrands intendiert sein, der einen Stab – innerhalb der kryptischen Privatikonographie der frühen Jahre offenbar eine Art Insignie künstlerischer Würde – umfaßt hält, allerdings noch etwas zögerlich im Begriff ist, voranzuschreiten. Das Stabmotiv nimmt Marées dann in den Vorzeichnungen zu den *Drei Männern* als Bestandteil von teils portraitähnlichen Selbstdarstellungen wieder auf.

In späteren Bildern transformiert Marées den Stab in semantisch eindeutige Gegenstände: eine Fahne bzw. Lanze. Leopold Ettlinger hat den sogenannten *Mann mit der Standarte* (Abb. 48) mit Bezug auf eine Briefstelle, die in dieser Figur wiederum frappierend 'wörtlich' übersetzt wird, als Selbstdarstellung von Marées deuten können. Die wie häufig unangenehm militaristisch eingefärbte Briefstelle lautet: 'Meinem Lebensprogramm werde ich treu bleiben und wenn ich auch, wie die Leute es nennen, darüber zugrunde gehe, so geschieht es mit der Fahne im Arm.'¹⁶

Wie im Fall der *Römischen Landschaft I* und des *Mannes mit der Standarte* kann der Umstand, daß die linke Figur der *Drei Männer* ihren Stab fest umschlossen hält, demnach als bildliches Äquivalent schon angeführter brieflicher Äußerungen gedeutet werden, in denen Marées im Hinblick auf seine künstlerischen Leitbilder von der Notwendigkeit spricht, 'nicht von der Stange zu lassen' beziehungsweise bei der 'Stange zu bleiben'.

¹⁴ Nicht bei Meier-Graefe; GL 98. Öl auf Karton über Holz, 64,5 x 49 cm, Hamburg, Privatbesitz. Sigrid Esche-Braunfels (1993, 33) hat darauf hingewiesen, daß sich Hildebrand mit Zeichnungen, die im Umfeld seiner verschollenen, 1870 in Berlin ausgestellten Skulptur *Jüngling auf einen Hitenstab gestützt* entstanden sind, auf dieses Werk von Marées bezieht, mit dem er damals das Atelier teilte.

¹⁵ Das Gemälde zeigt nach Gerlach-Laxner (1980, 111) Retuschen, 'durch die sich der für Marées etwas befremdliche Ausdruck des Kopfes und der Gesamteindruck des Bildes leicht verändert haben könnten'. Vielleicht sind die Gesichtszüge Hildebrands nachträglich übermalt worden.

¹⁶ An Konrad Fiedler, 23. Dezember 1877 (Meier-Graefe 1909-1910, III: 169). Vgl. Ettlinger (1972). Mit der auch in Fiedlers und Hildebrands Briefen häufig anzutreffenden Metapher des 'Kampfes' charakterisiert Marées sein Leben und seine Tätigkeit häufig. So schreibt er an Fiedler bereits am 14. Juni 1870: 'Vor Allem befinde ich mich ja in einem fortwährenden Kampf auf Leben und Tod, den ich auskämpfen will, muss und wahrscheinlich auch kann' (Meier-Graefe 1909-1910, III: 34).

Marées präsentiert sich in den *Drei Männern* als gereiften Mann, der seine Berufung 'ergriffen' hat und an seinen Idealen unbeirrbar 'festhält'. Sein fester, intensiv aus dem Bild gerichteter Blick wird wiederum als direkte körpersprachliche Verbildlichung des Vorsatzes aufzufassen sein, 'sein Ziel unter allen Umständen im Auge zu behalten'.¹⁷ Insgesamt drückt die stabile, entschiedene und wie unverrückbare Haltung der Marées darstellenden Figur gerade im Kontrast zu den beiden anderen männlichen Gestalten des Gemäldes 'Beharrlichkeit'¹⁸ aus – in Marées martialischer, auf seine preußische Sozialisation zurückgehenden Rhetorik die 'männlichste aller männlichen Eigenschaften'.¹⁹

Die Frage, welche autobiographische Bedeutung die rechte Figur der *Drei Männer* besitzt, ist schwierig zu beantworten. Bei dieser 'weichsten' Figur der *Drei Männer* könnte es sich um eine verschlüsselte Darstellung von Irene Koppel handeln, da Entwurfszeichnungen (Abb. 45) neben Marées und Hildebrand als dritte stehende Figur die spätere Frau Hildebrands zeigen. Für diese These spricht eine Zeichnung (MG 321; Abb. 49), die Marées, Hildebrand und Irene Koppel sowie möglicherweise ihren ersten Mann Franz Koppel und den kleinen Sohn Alfred darstellt. Auf diesem Blatt ist die Freundin in einem ähnlichen, die Oberschenkel und Knie nahe aneinanderpressenden Stehen gezeigt wie die rechte Figur der *Drei Männer*. Eine Metamorphose der autobiographischen Konstellation zweier Männer und einer Frau in drei Gestalten gleichen Geschlechts ist jedenfalls auch

¹⁷ Brief an Artur Volkmann vom 7. Dezember 1881 (Meier-Graefe 1909-1910, III: 223). Auf ähnliche Äußerungen in den Briefen weist Domm (1989, 45, Anm. 148) hin (siehe Meier-Graefe 1909-1910, III: 130, 169, 187, 223, 281, 297). Vgl. auch aus einem Brief an Melanie Tauber vom 19. September 1873: 'Wer etwas leisten will, darf den Teufel danach fragen, was man sagt, sondern muss unverrückt sein Ziel vor Augen haben [...]. Man muß sich mehr für eine Sache als für die Leute interessieren' (Meier-Graefe 1909-1910, III: 83; Hervorhebungen von Marées).

¹⁸ Für die Interpretation des Stabträgers ist es bedeutsam, daß Marées das Motiv des Stabes bzw. der Stange in seinen Briefen im Kontext von Aussagen über die 'Beharrlichkeit' verwendet (vgl. Anm. 11). Beharrlichkeit und Treue zu den einmal erkannten Leitbildern waren für Marées entscheidende Tugenden des gegen seine Zeit, für seine Ideale 'kämpfenden' Künstlers, als den er sich selbst stilisierte und zu dem er auch Hildebrand heranbilden wollte: 'Besser, richtiger glaube ich, wäre es zu sagen: Handle, lebe Deiner Überzeugung treu, sollte auch Deine Person darüber zugrundegehen. So und nicht anders sind alle Menschenwerke entstanden, die das Leben, die Welt auch nach dem Hingange ihres Schöpfers zusammenhalten' (Brief an Melanie Tauber vom Juni 1877; Meier-Graefe 1909-1910, III: 297, Hervorhebung von Marées; vgl. Domm 1989, 30). Vgl. zu weiteren zeitgebundenen Topoi in der Weltanschauung von Marées: Blum (2005, Kap. VII).

¹⁹ An Hildebrand, 21. November 1868 (Meier-Graefe 1909-1910, III: 22).

für den Entwurfsprozeß der *Drei Jünglinge* (MG 358 und Vorzeichnung MG 357) in Berlin belegt.

Gegen die Identifikation des rechten Aktes der *Drei Männer* als verschlüsselte Verkörperung Irene Koppels kann allerdings vorgebracht werden, dass dieser ebenfalls auf die in sich befangene, unentschlossene Figur Hildebrands der Vorzeichnungen zurückgeht. Die rechte Figur wiederholt dessen Haltung mit den hinter dem Rücken gekreuzten Armen. Es ist bemerkenswert, dass im ausgeführten Gemälde im Unterschied zu den Vorzeichnungen nicht der rechte Akt, sondern die mittlere Figur die Gesichtszüge des Freundes und Schülers zeigt. Dennoch spricht die Tatsache, dass diese rechte Gestalt die Haltung Hildebrands auf den Vorzeichnungen wiederholt, dafür, auch in ihr den jungen Bildhauer verkörpert zu sehen – gewissermaßen als *alter ego* der mittleren Gestalt.²⁰ Diese Hypothese wird jedenfalls dadurch gestützt, dass die rechte Figur körpersprachlich Unentschlossenheit und Befangenheit in sich selbst ausdrückt: Persönlichkeitsmerkmale, die Marées bei dem jüngeren Freund als bestimmende Eigenschaften wahrgenommen zu haben scheint und die er schon im jungen Mann des Vordergrundes der *Römischen Landschaft I* thematisiert hatte. Ob der in der Mitte des Bildes gezeigte Hildebrand somit versunken in sein ‘anderes Ich’ gezeigt ist, oder ob auf seine Liebe zu Irene Koppel angespielt wird, läßt sich nicht verlässlich entscheiden. Das Gemälde enthält Ambivalenzen, denen man sprachlich kaum gerecht werden kann.

Indem der im Bildzentrum dargestellte Hildebrand einerseits die rechte Gestalt gebannt anblickt, andererseits jedoch den Stab oder die Lanze ergriffen hat, die der Lehrer weitaus entschiedener präsentiert, ist ein dem jungen Bildhauer angesonnenes Dilemma dargestellt: ein Konflikt zwischen der Befangenheit in sich selbst bzw. in der Beziehung zu Irene Koppel einerseits und den in Marées paradigmatisch verkörperten Möglichkeiten der eigenen künstlerischen Berufung andererseits. In der Konstellation der drei Figuren ist gleichzeitig auch ein sukzessives Moment angelegt: Hildebrand scheint den jüngeren Mann rechts *noch* anzublicken, während er *schon*, wie der ältere, links benachbarte Marées, den Stab ergriffen hat und sich so möglicherweise anschickt, dem Lehrer nachzuzufolgen.²¹ Somit kann das Bild auch als Beschwörung einer von Marées

²⁰ Schmoll gen. Eisenwerth (1988, 314) sieht in der rechten Figur eine Darstellung Hildebrands, die Identität der mittleren läßt er offen, deutet jedoch an, daß es sich um Fiedler handeln könnte.

²¹ Nach Schmoll gen. Eisenwerths (1988, 314) hellstichtiger, nicht näher ausgearbei-

gewünschten Entwicklung Hildebrands gelesen werden, die in seinen Augen einen Abschied von Irene Koppel vorausgesetzt hätte. Dass diese Lesart nicht unbegründet ist, zeigt die Metamorphose des Motivs einer sukzessiven Entwicklung – vom zögernden Jüngling zum reifen Mann – in den drei Frauen der *Hesperiden* (Abb. XIX) und in den Mittelbildern der beiden Fassungen des *Parisurteils*.

Das Gemälde hat vielfältige autobiographische Bedeutungen. Erstens nimmt es ein antithetisches Motiv auf, das schon für die Charakteristik Hildebrands in der *Römischen Landschaft I* prägend war: Der junge Künstler ist wiederum im Konflikt zwischen adoleszenter Befangenheit in einer Liebesbeziehung einerseits und einer 'ergiffenen' künstlerischen Berufung andererseits dargestellt, die sich ihrer selbst gewiß geworden ist. Zur Verkörperung des gereiften selbstbewußten Künstlers hat sich Marées in der linken Figur selbst stilisiert. Ich kann hier nicht näher darauf eingehen, dass dieser Konflikt auch in der formalen Komposition des Gemäldes auf außerordentlich komplexe Weise artikuliert wird (Blum 2005, Kap. VI.2). Dies geschieht, abgekürzt gesprochen, dadurch, dass die mittlere Figur formal gleichermaßen auf beide seitlichen Figuren bezogen ist. Es ergibt sich jedoch keine simultan überschaubare, harmonisch ausgewogene Gesamtkomposition, da sich die mittlere Figur in konkurrierenden formalen Bezügen sowohl zur rechten als auch zur linken Figur befindet. Zweitens stellt das Bild möglicherweise in verschlüsselter Weise Hildebrand im Konflikt zwischen Irene Koppel und Marées dar. Drittens zeigt das Bild eine Entwicklung von Jüngling zum Mann, die Marées dem Freund und Schüler nahelegt.

In den *Drei Männern* veranschaulichen körpersprachliche und formale Korrespondenzen die konkurrierenden Beziehungen des mittleren Mannes zur linken wie auch zur rechten Figur. Dies geht auf eine intensive Beschäftigung mit dem attischen Dreifigurenrelief *Orpheus, Eurydike und Hermes* (Abb. 42) zurück (Schmoll gen. Eisenwerth 1988, 311f). Auf diesem Relief ist ebenfalls eine mittlere Figur – Eurydike – im Konflikt zwischen zwei Männern gezeigt. Marées übernimmt nicht das mythologische Thema des Relieffes. Er bezieht sich aber auf eine vorikonographische Bedeutungsschicht des Vorbildes. Sie ist nach der Auffassung von Marées aus Körpersprache und Komposition der Figuren heraus unmittelbar ver-

teten Deutung hält der Mann links 'den Stab, als wolle er ihn an den jungen Mann ganz rechts weiterreichen. Er ist ein Symbol seiner Meisterschaft, das er dem Schüler übergibt, sofern dieser bereit ist, seine Lehre anzunehmen.'

ständig und wird von ihm auf die eigene Vita hin aktualisiert. Das Relief hebt allerdings im Unterschied zu den *Drei Männern* die widerstreitenden Interessen seiner Protagonisten in einer formal harmonisch ausgewogenen, versöhnenden Gesamtkomposition auf.

Außerdem bezieht sich Marées in der Figurenkonstellation dieses 'Freundschaftsbildes' – wie schon angedeutet – auf das pompejanische Wandbild *Orest und Pylades vor König Thoas* (Abb. 19) sowie wohl auch auf eine eng verwandte Darstellung gleichen Themas aus der Casa di Pinario Cereale (Andreae 1973, Abb. 59). Diese antiken Fresken zeigen links ein Freundespaar, das ebenfalls durch einen klaren Kontrast von Passivität und Aktivität gekennzeichnet ist. Die Gegensätzlichkeit zwischen der stolzen Haltung des Pylades und der Resignation des Orestes präfiguriert die körpersprachlichen Gegensätze der seitlichen Gestalten der *Drei Männer*.²² Besonders das Freundespaar aus der Casa di Pinario Cereale zeigt zudem deutliche Übereinstimmungen mit den Körperhaltungen und insbesondere Beinstellungen der beiden rechten Figuren des Gemäldes von Marées. Formal sind die *Drei Männer* – bei allen szenischen Abweichungen – diesen pompejanischen Darstellungen verpflichtet, welche die innere Verbindung der beiden Freunde nicht durch Blick- oder Handlungsbezüge, sondern durch vielfältige richtungsmäßige Korrespondenzen ihrer Beinhaltenen und Konturen veranschaulichen. Diese werden in den *Drei Männern* aufge-

²² Überdies könnte die Figurengruppe mit Orestes und Pylades auf der linken Seite des Freskos aus dem Nationalmuseum die Konstellation aller drei Männer des Maréesschen Gemäldes angeregt haben. Es zeigt nämlich links neben Orestes und Pylades noch einen dritten Mann, einen bärtigen, 'wie einen Perser gekleideten Soldaten', der die Freunde 'mit zwei Lanzen bewacht' (Curtius 1972, 245; Hervorhebungen vom Verf.). Mit Bezug auf die *Werbung* (Abb. XVII), die ebenfalls das Freundespaar der erörterten pompejanischen Darstellung aufnimmt, schreibt Rudolf Kuhn (1987, 85-86): 'Die Erneuerung der antiken Monumentalmalerei betraf vorzüglich Stoffe und Figuren der Heroengeschichten, nicht der Göttermythen. Überwiegend aber übernahm er – wenn sie im Laufe des probierenden Komponierens in seiner Erinnerung auftauchten – die Figuren und Gruppen der Heroen als Figuren und Gruppen allgemein menschlicher Themen: Der Mann und die Frau, die Freundschaft, die Werbung usw. Er wiederholte die Figuren antiker Heroen, wandelte sie zu Figuren modern beseelten und gefühlten Daseins. Er nahm ihnen damit ihren Namen, nahm ihnen ihre Geschichte: Orest und Pylades, Helden in der Geschichte der Familie des Agamemnon und der Iphigenie und deren Schutzgöttin Artemis, wurden [in der Werbung; G. B.] zu namenlosen jungen Männern. [...] Doch es bleibt zu fragen: ob Marées die Heroen vielleicht als Typen seelischer Situationen, welche in ihre Geschichten durch die Alten nur historisierend gebunden seien, verstand und meinte, daß sie über die Variabilität antiker Überlieferung weit hinaus deshalb für ein modernes Bewußtsein frei verfügbar seien?'

nommen.²³ Das Thema der 'Gefangenen' wird in der rechten Figur von Marées' Gemälde in ein Bild der 'Gefangenheit in sich selbst' umgedeutet.

Die *Drei Männer* sind für die weitere Entwicklung der *Hesperidenbilder* wegen ihrer innerhalb des Œuvres von Marées neuartigen, etwa gleichzeitig in der *Frau zwischen zwei Männern* (Abb. XXXI) verwirklichten Durchdringung von körpersprachlichen und formalen Ausdruckswerten in monumentalen Akten von großer Bedeutung. In beiden Gemälden greift Marées auf Werke der antiken Kunst zurück. Dies geschieht nicht aus einem antiquarisch-positivistischen Interesse. Vielmehr aktualisieren diese Bilder die Kunst der Antike, indem sie deren Bildwelt an der Darstellung der eigenen Vita erproben. Gleichzeitig 'antikisiert' Marées seine eigene, in ihren thematischen Ursprüngen höchst private und kontingente Malerei, indem er sie der antiken Kunst anverwandelt. Er hofft dadurch, wie die Briefe zeigen, seine Kunst zu verallgemeinern, ihr universale Geltung zu verleihen.

Dass Marées als Antwort auf die Krise des klassischen Historienbildes auf die elementare Ausdruckskraft des Körpers setzte, verdankt sich mehr noch als der Rezeption der bildenden Kunst des Klassizismus einer intensiven Beschäftigung mit der Antike. Der Maler sieht in Haltung und Gestik von Aktfiguren und in ihrer szenisch-räumlichen wie auch flächig-bildkompositorischen Gruppierung eine bildliche 'Ursprache', die in der griechisch-römischen Antike paradigmatisch verwirklicht wurde. Ihre universale Geltung ist für Marées in der – seiner Meinung nach – fortbestehenden und fraglosen Verständlichkeit und Gültigkeit von Figurendarstellungen der Antike wie auch der Renaissance beglaubigt.

In der elementaren Sprache des nackten Körpers begegnen sich für Marées sowohl Individuelles und Allgemeines wie auch Gegenwart und Geschichte. Die von ihm als Vorbilder herangezogenen Figurendarstellungen der Antike bekräftigten den Maler in der Überzeugung, dass der Mensch mit seinen Gefühlen und Handlungen seit der Antike im Grunde unverändert geblieben sei. Über die historische Kontinuität menschlicher Leidenschaften als Voraussetzung der weiterbestehenden Aktualität künst-

²³ Auf dem Gemälde des Nationalmuseums sind die Stand- und Spielbeine der beiden Freunde jeweils in spiegelbildlicher Schrägneigung aufeinander bezogen. Darüber hinaus bezieht sich das Standbein des Orestes symmetrisch auf das Spielbein des Pylades. Ähnlich komplexe anschauliche Korrespondenzen zwischen den Beinstellungen der Helden zeigt auch das *in situ* verbliebene Fresko. Hier erscheinen zudem die einander zugewandten Außenkonturen der beiden Figuren spiegelbildlich aufeinander bezogen – ähnlich wie die entsprechenden Konturen der beiden rechten Figuren der *Drei Männer*.

lerischer Meisterwerke heißt es in einem Brief vom 29. Januar 1882 an Fiedler: 'Die Kunst [ist] eigentlich nicht alt [...]; sie ist so alt und neu, als es die bisher unveränderten Leidenschaften der Menschen sind [...]' (Meier-Graefe 1909-1910, III: 232).²⁴ An anderer Stelle schreibt Marées: '[...] und wahrlich die Menschen laufen heute noch ebenso wie vor zwei Tausend Jahren auf ihren Füßen daher, so wie man auch damals wahrscheinlich ebenso gut nah von fern, Schatten von Licht unterscheiden konnte, wie heutzutage' (Brief an Fiedler, 5. Februar 1882; Meier-Graefe 1909-1910, III: 235). Wie Gottfried Boehm (1998, 14) mit bezug auf Hildebrand festgestellt hat, so war auch für Marées die 'Geschichte der Kunst [...] nicht Vergangenheit und einer kunsthistorischen Erforschung im modernen Sinne völlig unbedürftig. Er sah in ihr stattdessen ein Repertoire aktualisierbarer künstlerischer Möglichkeiten'.

Indem er Gruppierungen porträthafter Figuren zu Konstellationen von typenhaften Akten transformiert, gelangt Marées in einem doppelten Sinne zu einer Verallgemeinerung seiner zunächst autobiographischen Bildfindungen:²⁵ Die Figuren der *Hesperidenbilder* sind im Verständnis des Malers als Verkörperungen 'von allgemein menschlichen Eigenschaften' (Brief an Fiedler, 9. Mai 1883; Meier-Graefe 1909-1910, III: 250) *allgemein gültig*. Gleichzeitig hielt sie Marées durch den Rückgang auf eine antikisch-elementare Grammatik leiblichen Ausdrucks für *allgemein verständlich*. Hier folgt er der klassizistischen Konzeption des 'sich selbst aussprechenden' Bildes (vgl. Kemp 1985, 255).

Wie Marées sowohl der antiken als auch der eigenen Kunst einen übergeschichtlichen Rang zuschreibt, ist historisch höchst voraussetzungsreich. Marées' Anspruch auf Überzeitlichkeit sollte nicht von einer historisch-kritischen Analyse der durchaus zeitgenössischen Konzepte abhalten, die sowohl in seinen Briefen wie auch in seinen Bildern aufweisbar sind: seiner Auffassung von Künstlertum, Männlichkeit, des Verhältnisses von Mann und Frau, von Kunst als 'Kampf' usw. Über die von Marées – im Unterschied zu dem in seinen Bildern mehr als einmal aufscheinenden Édouard Manet – wenig reflektierte Zeitgenossenschaft seiner eigenen Intentionen

²⁴ Nach dem Bericht von Floerke (1901, 170) äußerte Marées: 'Ich kann ja aus mir von der Sonne dasselbe herausbrüten lassen wie die Griechen. Die Welt hängt immer in denselben Angeln, die gleiche Sonne scheint.'

²⁵ Marées schreibt mit Bezug auf diesen Verallgemeinerungsprozeß am 29. September 1876 an Fiedler, ihn führe 'ein spezielles Thema immer gleich in's Allgemeine' (Meier-Graefe 1909-1910, III: 147).

können weder der antikisierende Gestus seiner Malerei noch seine zeitkritischen Äusserungen aus dem römischen 'Exil' hinwegtäuschen.

Einer historischen Sicht erweist sich Marées' zeitlose, auf vermeinte anthropologische Universalien gegründete Sicht der Antike und der eigenen Kunst als außerordentlich zeitgebunden.²⁶ Befragt man den Korpus der Briefe, so wird man eine für breite Teile des Bildungsbürgertums im Deutschland des späteren 19. Jahrhunderts durchaus charakteristische Mischung aus Antikenbegeisterung, aus Emphase des Universalen und Idealen einerseits und andererseits aus Militarismus,²⁷ Nationalismus²⁸ und (bei Marées gegen die eigene Herkunft gewendetem) Antisemitismus²⁹

²⁶ Zur geistesgeschichtlichen Verortung von Marées vgl. die wichtige, in der Marées-Forschung kaum rezipierte Studie Hamann/ Hermand 1977 (1965). Die Dissertation von Anne S. Domm (1990) beschäftigt sich erstmals mit der antimodernen Marées-Rezeption, besonders im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und bringt wichtige Ansätze einer geistesgeschichtlichen Interpretation der Werke Marées (vgl. auch Domm 1987b, 330ff). Dabei hebt Domm allerdings nicht immer die Intentionen von Marées und die seine Intentionen vergrößernde Rezeption durch spätere Künstler mit der gebotenen Sorgfalt voneinander ab. Die breit angelegte Monographie von Meier-Graefe (1909-1910) entwickelt die Selbststilisierung von Marées in seinen Briefen emphatisch und kritiklos weiter.

²⁷ Rückblickend sprach die frühere Freundin Irene von Hildebrand von einem 'martialischen Preußentum' bei Marées, das 'doch zum Künstler im Widerspruch stand'. Es ist nicht ohne Ironie, dass gerade die in den Briefen von Marées an die von ihm geliebten Frauen Irene Koppel (dann: (von) Hildebrand) und Melanie Tauber deutliche Selbststilisierung zum ritterlichen Kämpfer für die Kunst, wie sie etwa auch in den *Drei Männern* feststellbar ist, Irene von Hildebrand dazu veranlasste 'eine unwillkürliche Komik in seiner Person' wahrzunehmen, die 'der größte Feind aller Liebe' sei (Bayerische Staatsbibliothek München, Hildebrand-Archiv, Ana 550, Irene v. Hildebrand, Aufzeichnungen über ihre Mutter, Jessy Hillebrand, [...]), Hans von Marées, ohne Paginierung (typographische Abschrift von Bernhard Sattler).

²⁸ Während des deutsch-französischen Krieges von 1870/1871 schreibt Marées: 'Wenn man unsere Männer so in Masse zusammen sieht, so kräftige Gestalten und so intelligente Bürger, dann kann man unmöglich glauben, dass wir je einer andren Nation unterliegen könnten. Zu bedauern ist nur, dass das Blut, was auf unsrer Seite vergossen wird, so ungleich edler ist, als das unserer Feinde. Was man bei den durchgehenden Verwundeten-Transporten, die nur zu zahlreich sind, von Franzosen sieht, zeichnet sich äusserlich entweder durch Gemeinheit, Erbärmlichkeit oder Stumpsinn aus...'. (Brief an K. Fiedler, 10. August 1870, in: Domm 1987a, 60). Marées war väterlicherseits französischer Abstammung. Nach seinem Parisaufenthalt von 1869 hat er sich in seinen Bildern mehrfach auf Édouard Manet bezogen.

²⁹ In einem Brief an Konrad Fiedler vom 15. November 1870 schreibt er: 'Da auch der Hausbesitzer, wenn auch Jude, doch ein recht anständiger Mann zu sein scheint, so gebe ich mich der Hoffnung hin, hier endlich mal für längere Zeit zur Ruhe zu kommen' (Domm 1987a, 63); an seinen Bruder Georg am 25. Dezember 1877: 'Am Tagesruhm ist mir gar

feststellen. Die Bilder von Marées sprechen allerdings nicht nur, und dies versteht sich von selbst, medial eine andere Sprache als seine Briefe und seine überlieferten mündlichen Äußerungen. Sie tragen auch andere Bedeutungen als seine schriftlichen und verbalen Aussagen. Zwar gehen etliche Marées'sche Figurationen wie etwa der 'Stabträger' auf ein Denken zurück, das zeitgenössischen Topoi häufig engstens verpflichtet ist – im Fall des 'Stabträgers' der verbreiteten zeitgenössischen Vorstellung des Künstlers als 'Fahnenträger des Geistes' (Freiligrath in Mommsen 2002, 245). Intention und Werk kommen aber bei Marées in besonders hohem Maße nicht zur Deckung. Und dies übrigens im Widerspruch zum brieflich mehrfach geäußerten Anliegen des Malers, seine Absichten in seinen Bildern unmittelbar zu veranschaulichen. Wenn Widersprüche zwischen Intention und Realisation – wie Jacques Derrida und Paul de Man gezeigt haben (vgl. Menke 1993; Norris 1996; Jannidis *et al.* 2000; Forster 1996) – nolens volens in jedem Text, in jedem Bild mehr oder weniger ausgeprägt wirksam sind, so sind sie in Marées' Œuvre – und zwar gänzlich ungewollt – von zentraler Bedeutung.

In den Gemälden und Zeichnungen von Marées zeigen sich Ambivalenzen, Paradoxien, auch Schwächen und Abweichungen von der sozialen Norm, etwa in den Werken mit mehr oder weniger offener homoerotischer Thematik (MG 324, MG 238, MG 434, MG 786, MG 797, MG 678), die sich der Maler in seinen Briefen – soweit sie noch erhalten (worden) sind – kaum zugestand. Dabei erreichen die Gemälde eine spezifisch bildliche, mehrdeutige Sinnverdichtung, die Marées' Briefe an Komplexität weit überbietet. Die Bilder von Marées sind – in seinem Falle jedenfalls sicherlich zum Glück – keine transparenten Realisationen ihrer aus den Briefen und Äußerungen des Umkreises rekonstruierbaren Intentionen. Erst in der Differenz zu den eigenen Darstellungsabsichten ist Marées' Gemälde *Drei Männer* mehr als ein Abklatsch gründerzeitlicher Künstler-Ideologeme.³⁰ Die Bildfindungen von Marées sind unter der Perspektive kulturgeschichtlicher Forschung hintergründige, dichte Quellen für die Genese bzw. Pathogenese von 'Leitbildern' des kaiserzeitlichen Deutschland. Sie sind in der bildenden Kunst seit etwa 1900 durch den sogenannten Neuidealismus

nichts gelegen; denn heut zu Tage berühmt zu sein, heisst nichts anderes, als seinen Namen in dem Munde einer Anzahl frecher Juden zu wissen, ein ziemlich stinkiger Aufenthalt' (Meier-Graefe 1909-1910, III: 170). Die Mutter von Marées war Jüdin.

³⁰ Widersprüche in der Kunsttheorie von Marées hat erstmals Gottfried Boehm (1987b) aufgewiesen.

mus, z.B. von Fritz Boehle, rezipiert und in der Kunst des Nationalsozialismus zu starrer Eindringlichkeit verhärtet worden. In diesem Kontext sind Marées' Figurationen dabei gänzlich zur Pose verfestigt und vergrößert worden (Domm 1989). Als visuelle Kunstwerke setzen die Bilder von Marées auf eine vom Künstler ausdrücklich geforderte emphatische Anschauung durch das Publikum. Sie versetzen den heutigen Betrachter jedoch in eine ambivalente Situation: auch wer die bildliche Dichte und Präsenz eines Gemäldes wie der *Drei Männer* wahrnimmt und als Kunst schätzt, wird die Präntionen seines autobiographischen Inhaltes und seine bedenklichen ideologischen Untertöne kaum übersehen wollen. Gerade in seinen problematischen Widersprüchen jedenfalls ist das malerische Werk von Marées, wie hier exemplarisch gezeigt werden sollte, eine der intensivsten Auseinandersetzungen mit den in Neapel aufbewahrten Kunstwerken der Antike.³¹

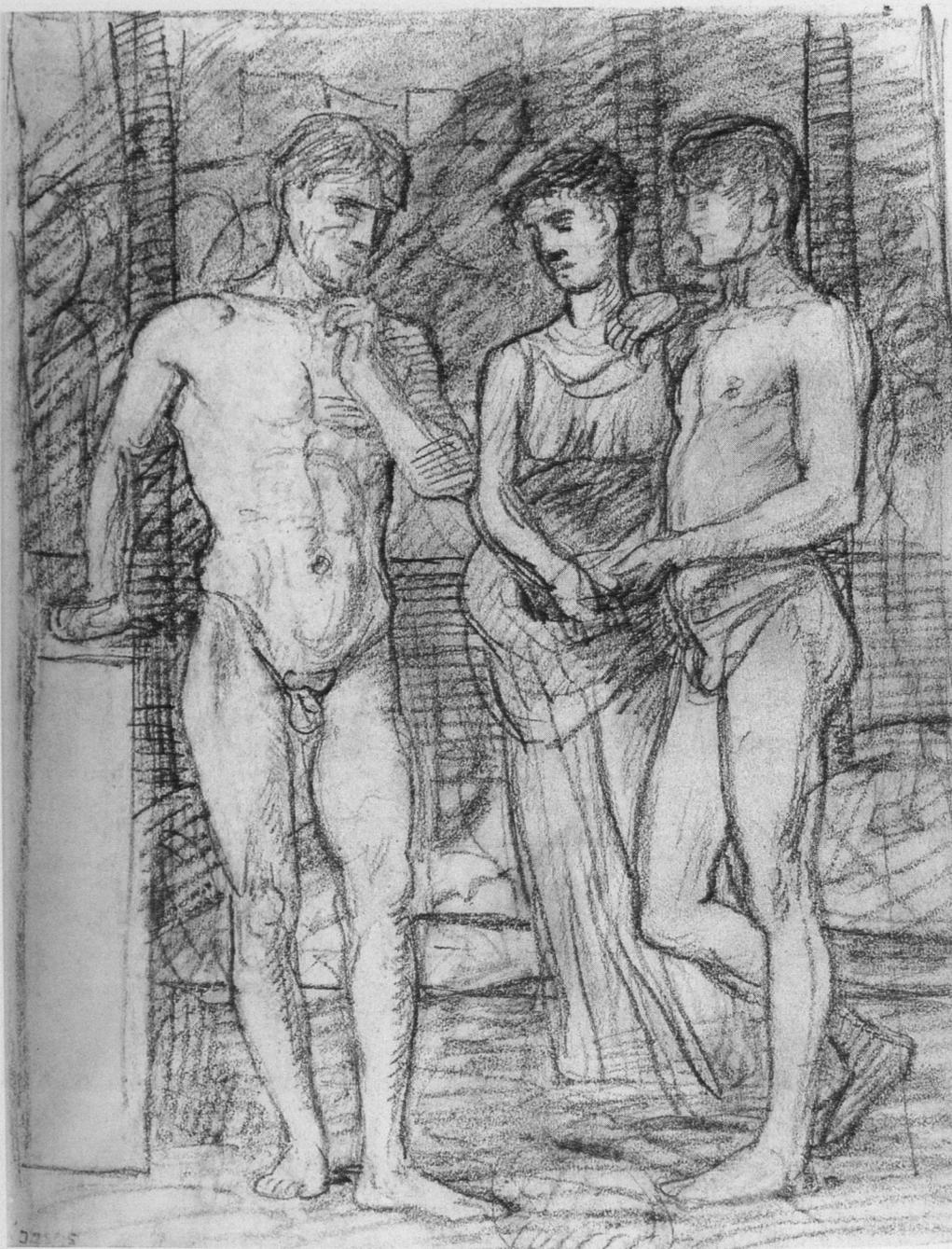
³¹ Für wichtige Anregungen und die Übersetzung des Textes in das Italienische danke ich Dr. Riccardo Nicolosi, Universität Konstanz, sehr herzlich. Christian Lenz von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bin ich für vielfältige Unterstützung zu Dank verpflichtet. Es sei an dieser Stelle dankbar bemerkt, dass es nur dem außerordentlichen und gänzlich unbürokratischen Engagement von Frau Dr. Sigrid von Moisy von der Bayerischen Staatsbibliothek in München zu verdanken ist, dass die erst vor einigen Jahren aus dem Besitz der Nachfahren Adolf von Hildebrands in diese Bibliothek gelangten Bestände des Hildebrand-Archives herangezogen werden konnten. Gottfried Boehm danke ich herzlich für die inspirierende und umsichtige Begleitung meiner Studien zu Marées. Ihm ist der Aufsatz zum 60. Geburtstag gewidmet.



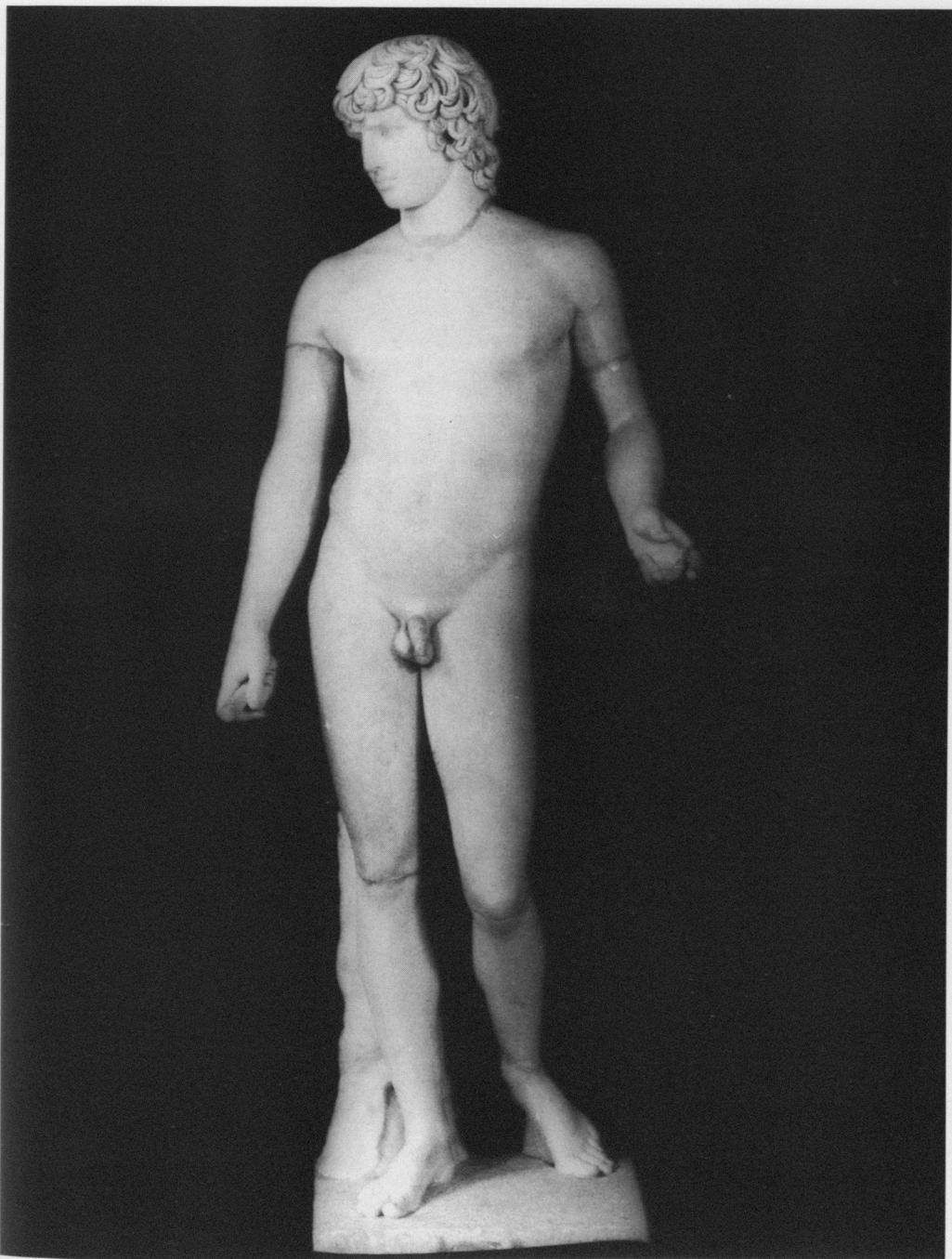
42.

Orfeo, Euridice e Hermes, copia di un rilievo attico.

Orpheus, Eurydike und Hermes, Kopie nach einem attischen Relief.



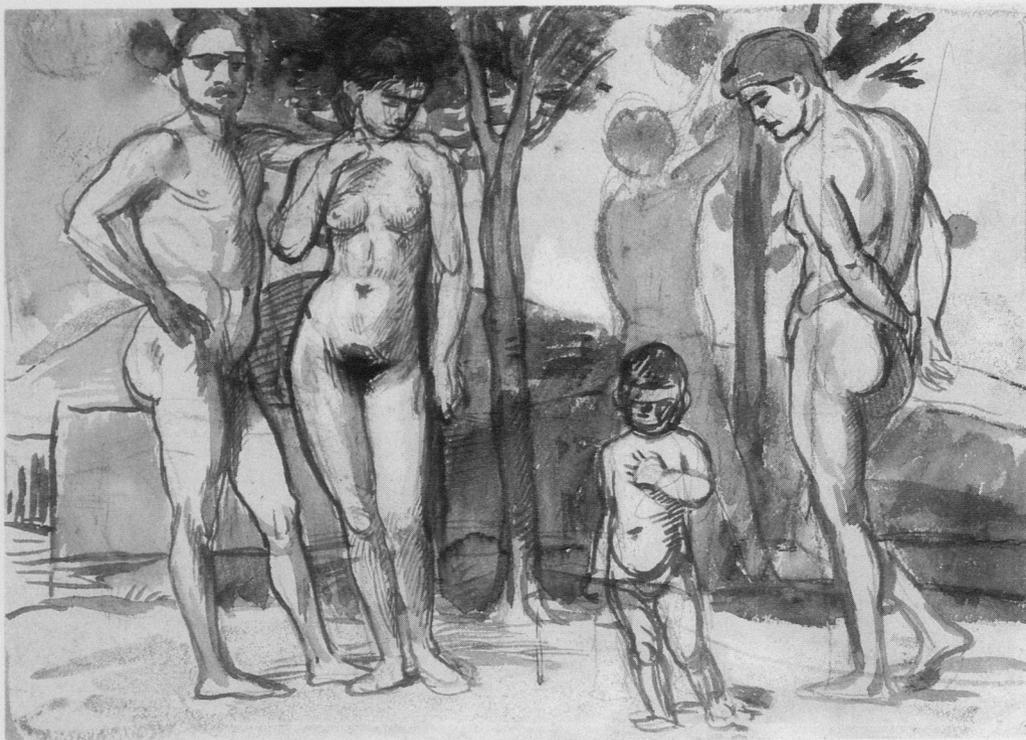
43. Hans von Marées
Disegno con tre figure.
Zeichnung mit drei Figuren.



44.

Antínoo, marmo.

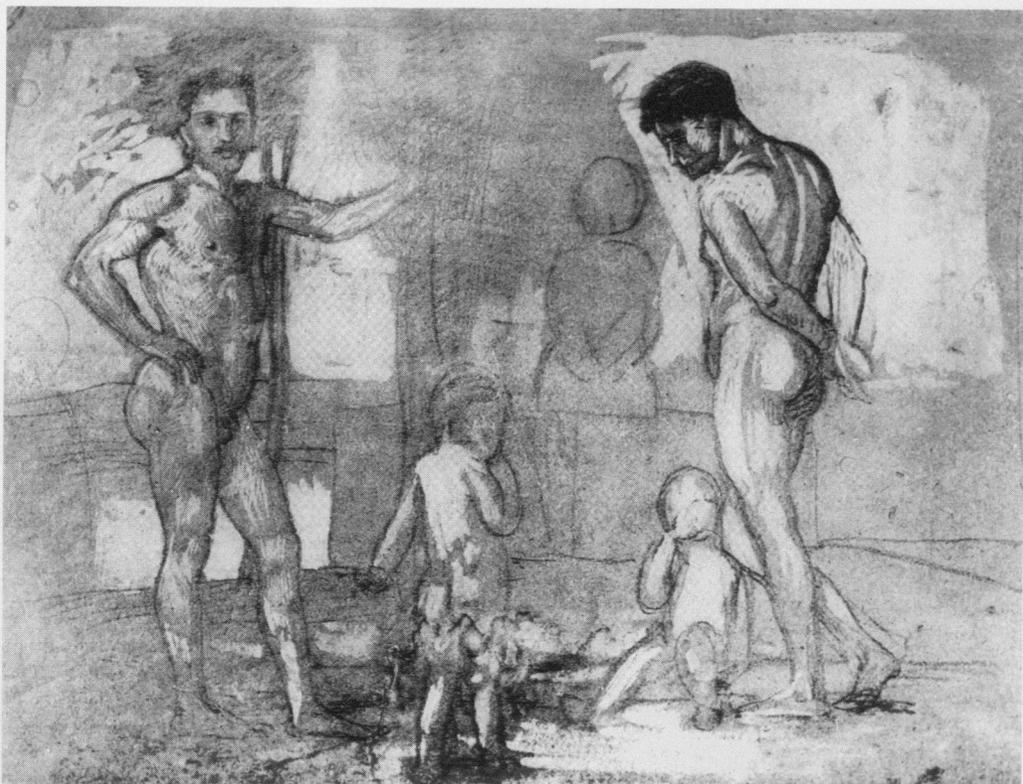
Antinous, Marmor.



45. Hans von Marées, 1874

Schizzo per *Tre uomini*, china nera e bianca su carta marrone.

Vorzeichnung zu den *Drei Männern*, schwarze und weiße Tusche auf braunem Papier.



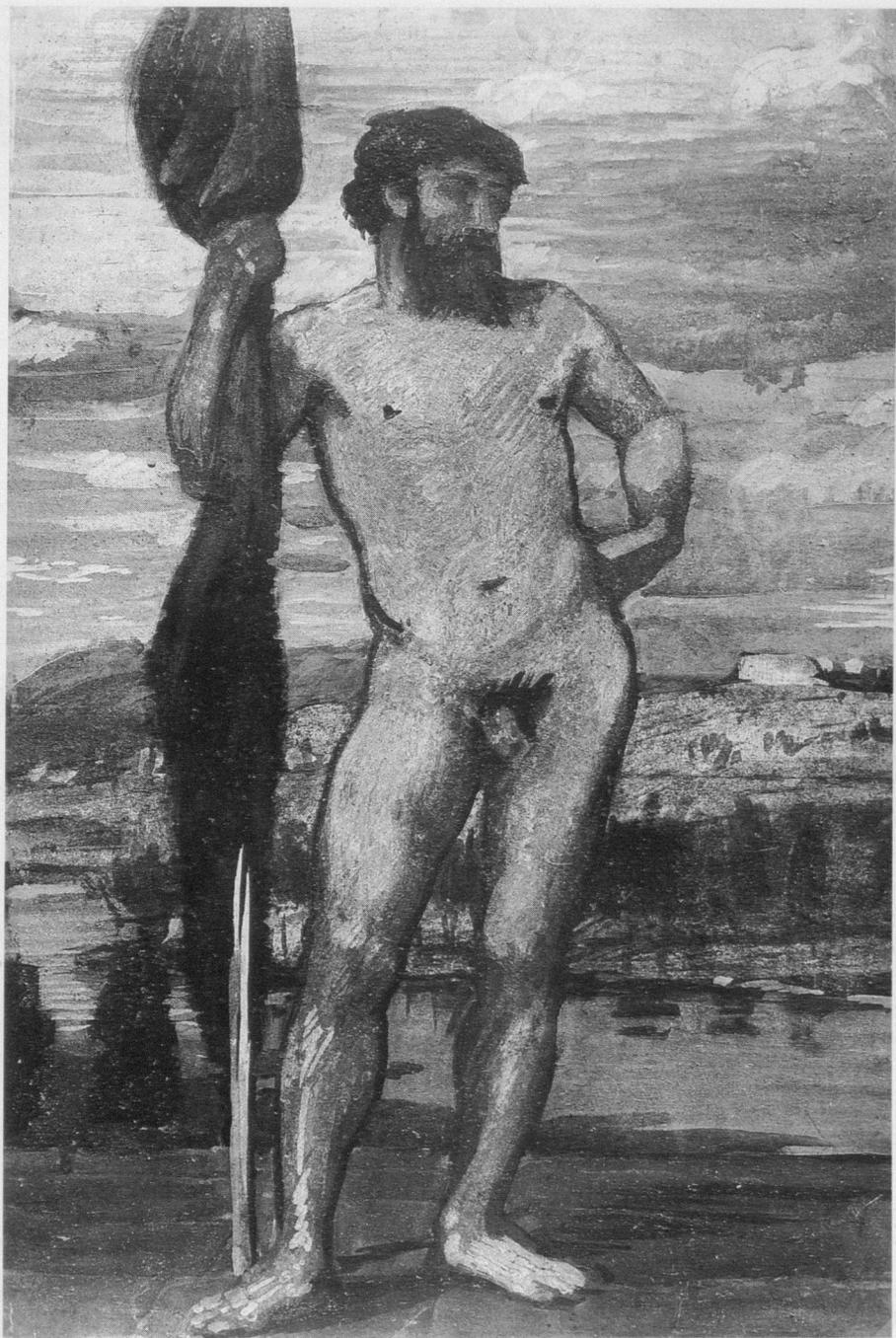
46. Hans von Marées, 1874

Vorzeichnung zu den *Drei Männern*, Kohle mit Weiß auf braunem Papier.

Schizzo per *Tre uomini*, carboncino con bianco su carta marrone.



47. Hans von Marées, 1868
Paesaggio romano I, olio su tela.
Römische Landschaft I, Öl auf Leinwand.



48. Hans von Marées, 1880
L'uomo con lo stendardo, olio su tavola.
Der Mann mit der Standarte, Öl auf Holz.



49. Hans von Marées, ca. 1875

Fanciulla e putto davanti a una balastrata (schizzo per i *Tre uomini*), matita, china e gessetto bianco su carta marrone chiara.

Mädchen und Putte vor einer Balustrade (Zeichnung im Umkreis der *Drei Männer*), Blei, Tinte und weisse Kreide auf hellbraunem Papier.