

*Bernhard Degenhart, Hans von Marées. Die Fresken in Neapel. Beitr. von Theodor Heuss „Die Begegnung mit Marées“. Farbaufnahmen von Helga Fietz. München, Prestel-Verlag, 1958. 55 S. mit 25. z. T. farbigen Abb. und Tafeln.*

Nach der Publikation durch Paul Hartwig im Jahre 1909 und dem Kunstbrief Ludwig Grotes von 1947 haben die Neapeler Fresken von Hans von Marées

jetzt durch Bernhard Degenhart eine neue monographische Darstellung erfahren. Theodor Heuss, der bereits 1909 Treffendes über Marées geschrieben hat, hat dazu einen einleitenden Aufsatz beigetragen, in dem er seine Begegnung mit der Kunst des Meisters schildert.

Der Vorzug des neuen Buches besteht vor allem in den hervorragenden Tafeln, die sämtliche Fresken außer den Stilleben der Südwand und den Grisaillefriesen, die größtenteils von Hildebrand entworfen und ausgeführt sind, zum erstenmal farbig abbilden. Dankenswert ist auch die Veröffentlichung von fünf Bleistiftzeichnungen aus dem Skizzenbuch des Wuppertaler Museums zu dem Bild der Nordwand, die die Entwicklung der Konzeption vor Augen führen. Von den fünf Ölstudien der Nationalgalerie in Berlin, die Degenhart verloren glaubt, sind das „Mädchen der Treppe“, die „Austernverkäuferin“ und der „Grabende Mann“ inzwischen aus der Sowjetunion wieder zurückgekehrt. Die Skizzen zu den Netzträgern und zu der Kindergruppe bleiben auch weiterhin verschollen.

Der Text Degenharts ist knapp. Auf 13 Seiten wird über die Rettung der Fresken — 1956 war der Zyklus, der durch Kriegseinwirkungen sehr gelitten hatte und in seinem Bestand gefährdet war, von italienischer Seite restauriert worden —, über ihre Entstehung und ihre Stellung im Gesamtwerk von Marées berichtet. Die Entstehungsgeschichte, die durch zahlreiche Briefe belegt ist, enthält nur wenig Probleme. Schwieriger ist die Beurteilung der Fresken im Verlauf der Stilentwicklung von Marées. Degenhart sieht in der zeitlichen Abfolge der einzelnen Bilder die Darstellung der Aktion immer mehr zugunsten einer „architekturhaften Monumentalität“ zurücktreten, womit der Neapeler Zyklus die Linie widerspiegeln, die von den frühen erzählenden Bildern zu den ihrer Bildform wegen geschaffenen Werken der Spätzeit führt.

Der italienischen Kunstwelt wird eine so entscheidende Wirkung im Gang dieser Entwicklung zugeschrieben, daß Degenhart sogar von einem Bruch spricht, der mit der Italienreise von 1864/65 eintrete und das Frühwerk vom späteren sondere. Vergleicht man jedoch das „Bad der Diana“ von 1863, bei der Marées an Rembrandts „Bathseba“ in Paris gedacht haben mag, oder die „Rast am Waldesrand“ aus dem gleichen Jahr mit den „Frauen im Orangerien“ in Neapel, so vermag man auch wohl eine gewisse Kontinuität in der Entwicklung zu erblicken. Das Italienische im Stil der Fresken wird indessen treffend durch Vergleiche mit Piero della Francesca erläutert, ohne daß eine Beeinflussung grade durch diesen Maler angenommen werden könnte.

Degenhart weist daneben auf die Bezüge hin, die die Fresken mit der landschaftlichen Umgebung Neapels

und mit seiner Kultur, insbesondere mit Pompeji und dadurch mit der Antike, verbinden. Daß in der Zoologischen Station Kunst und Wissenschaft noch einmal zusammenfinden, wird als Ausnahmefall in der Zeit Marées' hervorgehoben. Man kann die „Pergola“ als Ausdruck dieser Verbundenheit verstehen, in dem der ursprüngliche Gedanke Marées', den erzählenden Szenen die gemalten allegorischen Statuen der Kunst und der Wissenschaft beizufügen, aufgegangen ist. Diese besondere Note des Freundschaftsbildes würde die „Pergola“ mit Bildern wie Rubens' Porträt des Justus Lipsius im Kreise seiner Schüler verbinden, das Marées im Palazzo Pitti sicherlich gesehen hat. Das Skizzenbuchblatt mit dem Gruppenporträt, das Degenhart als Vorstufe für die „Pergola“ abbildet und nach Julius Baum vermutlich Fiedler, Hildebrand, Grant und Marées oder Marbach darstellt, enthält den gleichen Gedanken, der in der Umgebung Fiedlers nicht unerwartet begegnet.

Degenhart folgert aus den Verbindungen zur Antike und zur italienischen Renaissancekunst keinen Klassizismus bei Marées, sondern er möchte in dem, was den Maler von dem Naturalismus seiner Zeit unterscheidet, in die Zukunft weisende Züge sehen, die besonders im Primat des Formalen bestehen. Fiedler wird zitiert: „Indem Marées seinem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis eine Form suchte, die von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt war, tat er einen neuen Schritt; er erhob sich über das hergebrachte Dienstverhältnis, in dem der Künstler zu allen möglichen Gebieten menschlichen Empfindens, Denkens und Handelns steht, er machte die Kunst zu einem ganz unzweideutigen Ausdruck sichtbarer Wirklichkeit und stellte sie damit als etwas Selbständiges, sich selbst Genügendes neben die anderen großen Betätigungsarten des menschlichen Geistes.“ Damit sei die „Bildwerdung in der inneren Vorstellung“ beschrieben, deren Verfolgung Marées „unter die Bahnbrecher einer bis in die Gegenwart wirksamen Entwicklung, der die Form und nicht der Gegenstand Ziel des Bildes ist“ (S. 53), einreihe. Hier, so scheint mir, muß die Möglichkeit des Mißverständnisses beseitigt werden, Marées tendiere zu einer gegenstandslosen Kunst. Der Gegenstand ist für Konrad Fiedler hier der literarische Inhalt des Themas, wie aus anderen Stellen hervorgeht. Marées will nur die Beschränkung auf das Sichtbare, aber dieses Sichtbare ist immer die gegenständliche Natur, mit der die „innere Vorstellung“ durch die Wahrnehmung in ständiger Berührung bleibt. Form und Gegenstand im Sinne der nur sichtbaren Realität können bei Marées niemals getrennt werden.

Der Vergleich mit Cézanne, in der Literatur immer wieder mehr oder weniger oberflächlich vorgenommen, stützt sich auf Beobachtungen von Ähnlichkeiten in der

Zeichenweise und einer Verwandtschaft in der Festigkeit des Bildaufbaues. In seinem Buch über Marées' Zeichnungen (Berlin, 1953, S. 11) hat Degenhart bereits mit Recht zur Vorsicht bei der Gegenüberstellung der beiden Maler gemahnt.

Marées' Stellung in der Kunstentwicklung enthält immer noch Probleme, solange sein Werk noch nicht ganz verstanden ist. Das Buch Degenharts regt dazu an, sich aufs neue mit diesem schwer zu beurteilenden Maler zu beschäftigen, zumal die Neapeler Fresken den leichtesten Zugang zu seinem Werk gewähren.

*Helmut Börsch-Supan*