



Frank Schmidt

Fresken malen ohne Wände

*Zur Funktion, Genese und Bedeutung
der Triptychen Hans von Marées'*

VDC

Frank Schmidt
Fresken malen ohne Wände

Weimar 2003

Frank Schmidt

»Fresken malen ohne Wände«
*Zur Funktion, Genese und Bedeutung
der Triptychen Hans von Marées'*

VDG

Zugl.: München, Univ., Diss. 2001

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2003

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung und Satz: Knoblich & Wolfrum, Berlin

E-Book ISBN: 978-3-95899-234-4

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
Einleitung	13
1 Wege der Marées-Rezeption	13
2 Grundsätzliche Überlegungen und Fragestellung	18
I ANALYSE DER VIER TRIPTYCHEN	23
A Die Hesperiden	25
1 Einführung	25
2 Werkgenese	26
3 Bildbeschreibung	28
4 Bildanalyse	30
4.1 Linkes Bild	30
4.1.1 <i>Entwicklung der Komposition</i>	30
4.1.2 <i>Die erste Fassung</i>	31
4.1.3 <i>Der Orangenpflücker</i>	32
4.2 Rechtes Bild	33
4.2.1 <i>Entwicklung der Komposition</i>	33
4.2.2 <i>Vorbilder</i>	34
4.2.3 <i>Die Lebensalter</i>	35
4.3 Mittelbild	35
4.3.1 <i>Entwicklung der Komposition</i>	35
4.3.2 <i>Probleme der Zuordnung</i>	37
4.3.3 <i>Vorbilder</i>	39
4.3.4 <i>Ausdrucksgehalt der Figuren</i>	41
4.4 Betrachtung des Gesamtkomplexes	42
5 Themen und Motive	43
5.1 Vorläufer im Œuvre	43
5.2 Die »goldene Frucht«	45
6 Interpretation	48

B	Das Paris-Urteil	53
1	Einführung	53
2	Werkgenese	54
3	Bildbeschreibung	55
4	Bildanalyse	58
4.1	Zuordnung der Entwürfe	58
4.2	Linkes Bild	58
4.3	Rechtes Bild	60
4.4	Mittelbild	63
5	Themen und Motive	65
5.1	Das Paris-Urteil vor dem Hintergrund der traditionellen Ikonographie	65
5.2	Das Dreifrauenmotiv	67
5.3	Umkreis des Paris-Urteils	68
6	Deutung	69
C	Die Drei Reiter	72
1	Einführung	72
2	Werkgenese	72
3	Datierung von Gesamtentwurf sowie Vorzeichnungen	74
4	Bildbeschreibung	76
5	Bildanalyse	80
5.1	Linkes Bild	80
5.1.1	<i>Abgrenzung von der Bildtradition</i>	80
5.1.2	<i>Eine neue Legende</i>	82
5.2	Rechtes Bild	83
5.2.1	<i>Entwicklung der Komposition</i>	83
5.2.2	<i>Bildtypus und Umsetzung bei Marées</i>	84
5.2.3	<i>Sieger und Gewappneter Reiter</i>	86
5.2.4	<i>Der Drachentöter</i>	88
5.2.5	<i>Ein Marées'scher Georg</i>	92
5.3	Mittelbild	93
5.3.1	<i>Umsetzung des Bildvorwurfs</i>	93
5.3.2	<i>Die göttliche und die diesseitige Sphäre</i>	94

6	Themen und Motive	97
6.1	Reiterbilder	97
6.2	Religiöse Themen	100
7	Die drei Heiligen – Drei Arten menschlichen Daseins	103
8	Bedeutung biographischer Aspekte	105
D	Die Werbung	110
1	Einführung	110
2	Werkgenese	110
3	Bildbeschreibung	112
4	Bildanalyse	115
4.1	Linkes Bild	115
4.1.1	<i>Entwicklung der Komposition</i>	115
4.1.2	<i>Das Liebespaar</i>	116
4.2	Rechtes Bild	118
4.2.1	<i>Entwicklung der Komposition</i>	118
4.2.2	<i>Vorbilder</i>	121
4.2.3	<i>Bedeutung des Narziss</i>	123
4.3	Mittelbild	124
4.3.1	<i>Entwicklung der Komposition</i>	124
4.3.2	<i>Das Pastell zum (Mittelbild MG 904)</i>	127
4.3.3	<i>Vorbilder</i>	127
4.3.4	<i>Die Architektur</i>	130
4.3.5	<i>Charakterisierung der Figuren</i>	130
4.4	Betrachtung des Gesamtkomplexes	133
5	Das Motiv des Werbens	135
6	Ein Deutungsversuch	136
E	Zusammenfassung	144
II	GENESE, AUSDRUCK UND BEDEUTUNG DES BILDER-KOMPLEXES	147
1	Wunsch nach der Wandmalerei	149
2	Die Bedeutung von Ort und Thema	151
3	Verhinderte Fresken	157
3.1	Definition des Triptychonbegriffs	157

3.2	Ersatz für die Fresken	158
3.3	Der Sockel	161
3.3.1	<i>Verschiedene Planungen</i>	161
3.3.2	<i>Einflüsse</i>	162
3.3.3	<i>Beziehungen zu den Hauptbildern</i>	164
3.3.4	<i>Wirkung und Funktion</i>	165
3.4	Das Troja-Polyptychon von Edward Burne-Jones	168
4	Aspekte des ›Dreitafelbildes‹	170
4.1	Das Triptychon-Format im 19. Jahrhundert	170
4.1.1	<i>Das christliche Retabel</i>	171
4.1.2	<i>Sakralisierung profaner Themen</i>	172
4.1.3	<i>Dekorative und symbolische Aspekte</i>	173
4.2	Marées' Intentionen	174
5	Weitere Triptychen- und Fresken-Projekte	180
5.1	Der Amazonenschlachtkomplex	180
5.2	Sieger und Huldigung	181
5.3	Singende Mädchen	184
5.4	Das Hinaustreten an die Öffentlichkeit	184
6	Der Bilder-Zyklus	189
7	Das Triptychon als Fresko?	192

III VERSUCH EINER CHARAKTERISIERUNG DER MARÉES'SCHEN KUNST 195

1	Einführung	197
2	Die Entwicklung der Kunst Marées' bis zu den Triptychen	197
2.1	Italien	197
2.2	Die Neapler Fresken	201
2.3	Das Orangenbild	202
3	Das Ende der Probier epoche	203
3.1	Vergleich Böcklin – Marées	203
3.2	Der Symbolbegriff	205
3.3	Der Symbolgehalt der nackten Figur	208
3.4	Marées und die Antike	210
3.5	Alles was geschieht ist Symbol	212

4	Der Marées'sche Realismus	213
4.1	Marées als Realist?	213
4.2	Realismus und Idealismus	216
5	Wandel der Bildsprache	220
6	Der Konflikt zwischen Allegorie und Wirklichkeit	222
IV DIE BEDEUTUNG DES BILDTHEMAS IM WERK VON MARÉES		225
1	Einführung	227
2	Aspekte des Bildthemas	228
2.1	Das Existenzbild	228
2.2	Die ikonographische Tradition im 19. Jahrhundert	231
2.3	Traditionelle Themen und Motive bei Marées	232
2.4	Die Reflexionsfigur	234
2.5	Inhaltliche Motivation des zyklischen Komponierens	235
3	Biographische Aspekte	236
3.1	Die Persönlichkeit den Augen der Welt entziehen	236
3.2	Das Pergola-Fresko	237
3.3	Südwand der Neapler Fresken mit Bildnis der Melanie Tauber	238
3.4	Die Frau zwischen den beiden Männern	239
3.5	Das Orangenbild	243
3.6	Der Drachentöter	246
3.7	Analyse der biographischen Aspekte	248
4	Themen und Motive als Vermittler des Bildgehaltes	250
V ZUR KUNST VON MARÉES		255
1	Gründe für die Rekonstruktion der Triptychon-Komplexe	257
2	Zusammenfassung der Ergebnisse	259
3	Zur Stellung Hans von Marées' in der Kunstgeschichte	261
3.1	Marées und die Kunst seiner Zeit	261
3.2	Ein Künstler ohne Folgen für die Kunstgeschichte?	263
3.3	Hans von Marées – Ein bedeutender Künstler?	265
Literaturverzeichnis		268
Abbildungen		279

Vorwort

Im Saal 15 der Neuen Pinakothek in München trifft der Besucher relativ unvorbereitet auf die Werke Hans von Marées'. Der teils problematische materielle Zustand der dunklen Gemälde – bei ungünstigen Lichtverhältnissen sind einzelne Partien kaum zu sehen – sowie die scheinbar unverständliche Bildwelt erschweren einen leichten Zugang.

Angesichts dieser großen, aus einer satten Dunkelheit heraus leuchtenden Bilder war auch ich zunächst zugleich irritiert wie fasziniert. Das anfängliche Befremden war jedoch bald dem Bedürfnis gewichen, mehr über diese Werke zu erfahren. Beinahe zwangsläufig hat mich das wachsende Interesse an dieser umstrittenen Künstlerpersönlichkeit zu den Hauptwerken seiner reifen Schaffensperiode, den vier Triptychen, geführt.

„Fresken malen ohne Wände“, die geringfügig überarbeitete Fassung meiner im Sommersemester 2001 von der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommenen Dissertation, ist das Resultat dieser Beschäftigung.

Für die Unterstützung und kritische Auseinandersetzung während der Entstehungszeit gilt mein besonderer Dank Herrn Prof. Dr. Christian Lenz. Er hat die Arbeit stets mit großem Interesse verfolgt und mit der notwendigen Aufmunterung unterstützt. Von großer Hilfe war zudem seine Erlaubnis, die Bibliothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und insbesondere die dort aufbewahrte umfassende Sammlung von Reproduktionen eines Großteils der Zeichnungen und Gemälde Hans von Marées' nutzen zu können.

An dieser Stelle sei den zahlreichen Sammlungen und Museen in Deutschland und in der Schweiz für ihre Hilfe, Mühe und Zeit gedankt, einige Werke auch im Depot zugänglich zu machen.

Wichtige Anregungen verdanke ich Dr. Markus Brandis, Michaela Baaske, M.A. und Peter Heinrich Jahn, M.A. Ihnen, wie auch Andreas Guth und Anna Maria Pfäfflin, M.A., gilt darüber hinaus mein Dank für die kritische Lektüre des Manuskripts.

In der letzten Phase der Arbeit war mir ein Stipendium der Hans-Rudolf-Stiftung eine besondere Hilfe.

Meine Mutter hat mein Studium und die vorliegende Arbeit mit Ihrem Vertrauen und ihrer Liebe begleitet. Ihr, die deren Abschluss nicht mehr erlebt hat, möchte ich dieses Buch widmen.

München, im August 2003

Frank Schmidt

Einleitung

1 Wege der Marées-Rezeption

»Es ist sehr zu bedauern, dass Marées nach Vollendung der Neapler Fresken keine weitere Gelegenheit geboten wurde, Wände zu bemalen. Wir würden dann mehr vollendete Werke von ihm besitzen.«¹

Als der Bildhauer Adolf von Hildebrand im Jahr 1874 das ehemalige Kloster San Francesco in Florenz als Wohn- und Atelierhaus erwarb, reizte es dessen Mitbewohner und Freund Hans von Marées vor allem, die Räume zu gestalten, sei es mit Fresken oder mit Gemälden.² Der Kunstkritiker und erste Biograph des Künstlers, Julius Meier-Graefe, brachte Marées' Dilemma, nach den 1873 in Neapel geschaffenen Fresken keine vergleichbare Gelegenheit mehr erhalten zu haben, auf den Punkt: »Wenn man nur erst den Raum hätte! Fehlte der aber, so kam die Tendenz einer Monumentalkunst beinahe der Utopie gleich, Fresken zu malen ohne Wände.«³

Die vier Triptychen des Hans von Marées sind materialisierte Resultate dieser Utopie. Beim Betreten des Marées-Saals der Neuen Pinakothek in München wird der heutige Besucher die eigentliche Intention des Künstlers schwerlich erahnen können. Durch die ursprüngliche Einfassung der Bilder in den architektonischen Zusammenhang des Rahmengebildes (Abb. 2 und 3), war Marées jedoch dem ersehnten Fresko in der Tat nahe gekommen, doch blieb es ihm letztlich versagt, Wandmalereien für einen Raum oder ein Treppenhaus zu schaffen. Das wilhelminische Deutschland konnte mit der von ihm vertretenen Form ahistorischer Kunst, die das bestehende politische System nicht durch Verweise auf eine ruhm-

1 Artur Volkman, Vom Sehen und Gestalten. Ein Beitrag zur Geschichte der jüngsten Deutschen Kunst, Jena 1912, S. 37.

2 Adolf Hildebrand (1847-1921), Bildhauer aus Jena, lernte Marées während eines Studienaufenthalts im Jahr 1867 in Rom kennen. Nachdem er Marées 1873 bei den Fresken in Neapel unterstützt hatte, gingen beide nach Florenz, wo Hildebrand das ehemalige Kloster San Francesco di Paola als Atelier und Wohnhaus erwarb. Aufgrund persönlicher Differenzen und der von Marées kritisierten Liebesbeziehung Hildebrands mit der verheirateten Irene Koppel, kam es 1875 zum Bruch, woraufhin Marées nach Rom übersiedelte.

3 Julius Meier-Graefe, Hans von Marées. Sein Leben und Werk I, München und Leipzig 1910, S. 350.

reiche Vergangenheit zu rechtfertigen bereit war, wenig anfangen.⁴ Der vorherrschenden historistischen Malerei ging es nicht allein um die Darstellung, sondern vielmehr um eine Sakralisierung der Geschichte, wie das Motto des Historienmalers und Münchner Akademiedirektors Wilhelm Kaulbach belegt: »Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit – Geschichte allein ist zeitgemäß.«⁵ Öffentliche Räume und Wände gab es indes genug: Rathäuser, Ministerien, Museen und Opernhäuser boten ein reiches Betätigungsfeld für zahlreiche Künstler, etwa Hermann Prell, Hans Makart oder Anselm Feuerbach. Einem künstlerischen wie menschlichen Einzelgänger, der sich der allgemeinen Kunstszene des Kaiserreichs entzog, wollte man diese wichtigen öffentlichen Räume jedoch nicht anvertrauen.

Wie die Künstlerkollegen Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin, hatte sich auch Marées nach Italien zurückgezogen. In Rom, so sah es der Kunstphilosoph Konrad Fiedler,⁶ war man »dem jämmerlichen modernen Kunstwesen Deutschlands entrückt«.⁷ Dies wurde in Deutschland verständlicherweise anders bewertet: »Niemand, der in der Gegenwart leben will, kann in Rom leben«, schrieb Hermann Riegel im Jahr 1863.⁸ Die Realisten gingen jedenfalls nicht nach Rom.⁹

Die Sonderstellung Marées' in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts wurde seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts betont und spiegelt sich auch in der räumlich gesonderten Präsentation der Werke in der Neuen Pinakothek in München. Meier-Graefe, dem das Verdienst zukommt, eine umfassende und nach wie vor grundlegende dreibändige Monographie ver-

4 Gerade zu Beginn des Jahrhunderts wurden vaterländische Themen bevorzugt. »Mit ihnen verband sich die Hoffnung auf die Stiftung nationaler Identität durch die Vergegenwärtigung einer gemeinsamen großen Vergangenheit durch Kunst.« Vgl. Monika Wagner, Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989, S. 31.

5 Zitiert nach Wagner, Allegorie und Geschichte, S. 2.

6 Konrad Fiedler (1841-1895), finanziell unabhängiger Jurist und Kunstphilosoph, lernte Marées 1866 in Rom kennen. Nach Marées' Bruch mit dem Kunstsammler und Mäzen Graf Adolf Friedrich von Schack im Jahr 1868, unterstützte er ihn, auch als ihr Verhältnis zu Anfang der 1880er Jahre äußerst angespannt war, bis zu dessen Lebensende. Sein Briefwechsel mit dem Künstler ermöglicht einen Einblick in dessen Wesen und Charakter und ist darüber hinaus aufgrund des kunsttheoretischen Gedankenaustausches von Interesse. Fiedler unterstützte neben Marées auch Artur Volkmann sowie Adolf von Hildebrand, mit dem ihn eine intensive Freundschaft verband.

7 Brief Fiedlers an Artur Volkmann, 26. Jan. 1878. Zit. nach Volkmann, Vom Sehen und Gestalten, S. 81.

8 Riegel, Deutsche Kunststudien, Hannover 1868, S. 453, zit. nach Hartwig Fischer, Ein wilhelminisches Gesamtkunstwerk auf dem Kapitol. Hermann Prell und die Einrichtung des Thronsals in der deutschen Botschaft zu Rom 1894-1899, Lörrach 1998, S. 30.

9 Fischer, Ein wilhelminisches Gesamtkunstwerk, S. 30.

fasst zu haben, hat wesentlich zum Bild des einsamen, in seinem Schaffen lediglich noch mit Cézanne vergleichbaren, Künstler beigetragen. In seinem Bemühen, Marées zu rehabilitieren, stilisierte er ihn zu einem »Übermenschen«, dem er in Form eines eigenen Museums ein Denkmal setzen wollte. Meier-Graefe war es auch, der erstmals die scheinbar unvollendeten Werke, etwa die Triptychen, über die »vollendeten« (vor allem die *Neapler Fresken*) stellte. Damit stand er in Opposition zur vorherrschenden Lehrmeinung, die weniger die Werke selbst, als vielmehr das ihnen zugrunde liegende »Wollen« zu erfassen suchte. In seinem Nachruf auf Hans von Marées von 1888/89 schrieb Adolf Hildebrand: »[...] der unfertige Zustand seiner Bilder wird es vielen erschweren, die große Bedeutung zu ermessen, die seinen Werken zukommt.«¹⁰ Ohne die Werke auf ihren Gehalt hin zu befragen, wird diese Herangehensweise an das Marées'sche Schaffen durch einen formalen Ansatz geprägt, der seinen Ausgangspunkt in den Schriften Fiedlers (vor allem »Hans von Marées«, 1889) und Hildebrands (»Das Problem der Form in der bildenden Kunst«, erstmals 1893 veröffentlicht) hat. Decker konstatiert in ihrer Arbeit über die Beziehung dieser beiden zu Marées: »Jede Beschäftigung mit dem Kreis der Marées, Fiedler und Hildebrand lehrt einen, intensiver zu sehen und führt in der Betrachtung von Kunstwerken direkt auf die Formanalyse.«¹¹

Fiedler nimmt hier eine Sonderstellung ein: zwar lehnt auch er thematische und biographische Deutungen der Kunst Marées' ab, doch richtet er sein Augenmerk zudem auf das in den Werken zum Ausdruck kommende Naturverständnis des Künstlers. Des Weiteren betont er Marées' Fähigkeiten bei der Betrachtung der eigenen Werke, andere allein durch seinen ihm zu Gebote stehenden sprachlichen Ausdruck zu überzeugen: »Hatten die Bilder etwas Unfertiges, Übertriebenes, gewaltsam Willkürliches, so verschwand dies alles und man glaubte nur Vollendetes zu sehen.«¹² Gerlach-Laxners Beiträge im Katalog der Gemälde (1980) fassen in erster Linie die älteren Lehrmeinungen Fiedlers und Meier-Graefes zusammen. Marées habe seit den 1880er Jahren einen Figurenkanon erarbeitet: »mit Gestalten beinahe ohne individuellen Lebens, in Haltung und Gebärde nicht einer inhaltlichen Aussage, sondern der formalen Gliederung der Gesamtkomposition dienend.« Dies sei schließlich: »eine für die Entwicklung der abstrakten Bildform bedeutende künstlerische Tat« gewesen.¹³

10 Adolf von Hildebrand. Gesammelte Schriften, bearbeitet von Henning Bock, Köln 1969, S. 42.

11 Elisabeth Decker, Zur künstlerischen Beziehung zwischen Hans von Marées, Konrad Fiedler und Adolf von Hildebrand, Dissertation, Basel 1967, S. 234.

12 Konrad Fiedler, Hans von Marées. Seinem Andenken gewidmet, München 1889 [Neudruck München 1947], S. 34.

13 Uta Gerlach-Laxner, Hans von Marées. Katalog seiner Gemälde, München 1980, S. 11.

Während Marées selbst davon sprach, seinen Werken eine »unbedingt packende Wirkung«¹⁴ verleihen zu wollen, vermitteln Gerlach-Laxners Äußerungen ein einseitiges und in ihrer Beschränkung auf den formalen Aspekt falsches Bild. Dabei hatte Ettliger bereits 1972 auf den Bedeutungsgehalt einzelner Werke in Verbindung mit der Biographie des Künstlers hingewiesen: »Pictures like *The Ages of Man* or *The Hesperides* remain empty exercises as long as we regard them purely as yet more tussles with the problem of form. They assume a different and more meaningful aspect once we set them within the context of the artist's biography [...]«¹⁵

Dieser Gedankengang fand erneute Berücksichtigung und Vertiefung in dem Katalog der anlässlich des Gedenkjahres 1987 stattfindenden Ausstellung in München, in dem die Leistung Meier-Graefes stärker gewürdigt wurde. Dessen Publikation der Briefe im dritten Band der Monographie (1910) hatte die Grundlage für eine biographische Deutung einzelner Werke gelegt, die zuvor größtenteils negiert worden war. Insbesondere Lenz ist es in seinem Katalog-Beitrag »Zur Kunst von Marées« gelungen, den Bedeutungsgehalt einzelner Motive aus den Werken sowie der Vorstellungswelt und dem Charakter des Künstlers zu erschließen. Domm hat diesen biographischen Sachverhalt mit der Überschrift: »Des Künstlers Welt-Bild als Inhalt seiner Bild-Welt« prägnant formuliert.¹⁶

Als unverzichtbar hat es sich dabei erwiesen, zunächst die gesamte Bildwelt Marées' zu sichten und zu analysieren, bevor eine Wertung der Einzelwerke möglich ist. Meier-Graefe hatte diese Erkenntnis auf die Formel gebracht: »Die Werke großer Meister sind Worte eines Satzes. Erst wenn dir die Verbindung zwischen ihnen vertraut wird, gelangst du zu dem Sinn des Ganzen.«¹⁷ Ohne auf Marées' Weltbild einzugehen, ist es letztlich nicht möglich, ein Werk wie *Pferdeführer und Nymphe* (GL 158, **Abb. 1**) allein unter Verweis auf antike Vorbilder und die Vorliebe des Künstlers für Pferd-Reiter-Darstellungen zu begreifen.¹⁸ Ein formal wie motivisch übergreifendes Denken liegt der Marées'schen Kunst zugrunde. Diese These wird daher als gedanklicher Hintergrund bzw. als Leitfaden die einzelnen Kapitel der vorliegenden Arbeit begleiten.

14 Anne-S. Domm (Hrsg.), Hans von Marées. Briefe, München 1987, Nr. 310 (20. Mai 1887 an Fiedler). Die im Folgenden verwendete Kurzform »Brief + [Nr.]« bezieht sich ebenfalls auf die Nummern bei Domm.

15 Leopold D. Ettliger, Hans von Marées and the Academic Tradition, in: Yale University Art Gallery Bulletin Nr. 3, XXXIII (Oktober 1972), S. 75.

16 Domm, Der »klassische« Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts, München 1989, S. 37.

17 Meier-Graefe, Hans von Marées, München 1912, S. 6.

18 Vgl. etwa Gerlach-Laxner, Hans von Marées, S. 184.

Blum hat sich in seinem Aufsatz »Symbolische Akte. Zum Mittelbild des Hesperidentriptychons von Hans von Marées«¹⁹ ebenfalls der Entschlüsselung der Bildsprache gewidmet. Anhand einer »Analyse des motivischen Bestandes hat er sich dabei sowohl mit dem »szenischen Zusammenhang der Figuren« als auch der Bedeutung des Hesperidenmythos beschäftigt.²⁰ In seiner Beschränkung auf das Mittelbild begeht allerdings auch er den Fehler, ein Werk – und hier zudem das eines Triptychons – isoliert zu betrachten.²¹

Neben diesem neueren Forschungsansatz besteht ein in der Tradition Fiedlers und Hildebrands stehender, formaler Ansatz fort, wobei sich, ausgehend von der Bielefelder Ausstellung »Hans von Marées und die Moderne in Deutschland« (1987), ein Teil der Forschung darauf konzentriert, Marées mit der Kunst des 20. Jahrhunderts zu konfrontieren. Dieser Blick hat seine Berechtigung, doch bleibt zu fragen, was er retrospektiv über die einzelnen Kunstwerke auszusagen vermag? Was etwa sagt es über Grünewald aus, wenn Beckmann sich in einer bestimmten Schaffensperiode an ihm orientiert?²² Ein solcher Vergleich ist anregend, aber auch problematisch, kann er doch den Blick auf Fragestellungen lenken, die dem künstlerischen und weltanschaulichen Umkreis des Älteren fremd gewesen sein müssen. So erhellend eine Gegenüberstellung für das Verständnis der Kunst des »Nehmenden« zweifellos ist, so sehr kann sie eine Interpretation des »Gebenden« vor dem Hintergrund seiner Zeit erschweren. Es ist daher ein Anliegen dieser Arbeit, Hans von Marées aus einem derartigen retrospektiven Abhängigkeitsverhältnis zu lösen, um einen ursprünglichen und dabei den intendierten Funktionszusammenhang der Werke berücksichtigenden Blick auf dessen Kunst zu gewinnen. Eine Beschreibung Meier-Graefes über die erste Aufbewahrung der Fiedlerschen Schenkung²³ in Schloss Schleißheim erscheint dabei geradezu wie eine Metapher für einen ursprünglichen Umgang mit den Werken:

»Da [in Schleißheim] hingen sie lange Jahre, keinem zuleide; erst in zwei Zimmern mit einer Art Seitenlicht, wo man sie schlecht sah. Nachher in einer Art Saal [...]. Da sah man sie gar nicht. Kenner wußten den Trick,

19 Gerd Blum, »Symbolische Akte«. Zum Mittelbild des Hesperidentriptychons des Hans von Marées, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XLVII (1996), S. 147-166.

20 Blum, Symbolische Akte, S. 148.

21 »Das Hesperidentriptychon gilt allgemein als Hauptwerk von Marées. Diese Einschätzung bezieht sich vor allem auf die Mitteltafel.« Blum, Symbolische Akte, S. 148.

22 Vgl. zuletzt Christian Lenz, Max Beckmann und die Alten Meister. »Eine ganz nette Reihe von Freunden«, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München 2000, S. 69ff.

23 Konrad Fiedler, der nach dem Tod des Künstlers im Besitz eines Großteils der Werke war, vermachte diese 1891 dem Bayerischen Staat.

wie man morgens zwischen acht und neun durch geschickte Absperrung der Läden einen Blick auf die Hesperiden erhaschte. Der lohnte sich dann.«²⁴

Wie der damalige Besucher früh morgens nach Schleißheim pilgern musste, um die Bilder zu besichtigen, so scheint es auch ein Jahrhundert später nach wie vor nötig, sie wieder, oder vielmehr – unter Berücksichtigung der in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse –, neu zu entdecken.

2 Grundsätzliche Überlegungen und Fragestellung

»Von den vier Triptychen existierten Hesperiden und Reiter in je zwei Fassungen. Die späteren Ausführungen und das Paris-Urteil standen in kunstvolle Umrahmungen eingefügt, mit den allerlebensigsten, allerkindhaftesten Putten an den Sockeln; – nur zur Einfassung der ›Werbung‹ war Marées nicht mehr gelangt.«²⁵

Trotz aller neueren Erkenntnisse hält sich insbesondere angesichts der späten Werke die Vorstellung, Marées sei an seinem eigenen Anspruch letztlich gescheitert. Durch seine Worte wurde man, so Fiedler: »hinausgeführt über die Unvollkommenheiten, die dem Auge doch nicht verborgen bleiben konnten [. . .]. Er unterlag selbst der Täuschung, die er in anderen hervorrief. Er drängte mit Macht jenes quälende Bewußtsein eigenen Unvermögens zurück und stand vor sich selbst als der vollendete Meister da, dessen Werke seinen Namen unter die Namen der großen Künstler einreihen würden.«²⁶

Das Moment des Scheiterns zieht sich wie ein roter Faden durch die Literatur. Noch 1996 konstatiert Götz Pochat: »Utopisch wie das Thema der ›Hesperiden‹ mutet auch das künstlerische Unterfangen an.«²⁷ Fiedlers und Pochats Analysen bringen den Kern des vorherrschenden »Marées-Bildes« zum Ausdruck. Der Künstler habe Großes gewollt, was die Resultate allerdings im besten Fall anzudeuten vermochten. Marées habe Werke geschaffen, so auch der erläuternde Text zur Sonderausstellung im Rahmen der Ausstellung im Münchner Glaspalast von 1891, »die vielfach des letzten Abschlusses entbehren, zum Teil

24 Meier-Graefe, Das Marées-Haus, in: Ganymed I (1919), S. 80.

25 Erich Kuttner, Hans von Marées. Die Tragödie des deutschen Idealismus, Zürich 1937, S. 377.

26 Fiedler, Hans von Marées, 1947, S. 34f.

27 Götz Pochat, Utopien in der bildenden Kunst, in: Utopie. Gesellschaftsformen. Künstlerträume, hrsg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner, Graz 1996, S. 91.

nur als Studien und Skizzen sich darstellen.«²⁸ Um so erstaunlicher mutet eine Periode der Marées-Begeisterung an, die sich an die von Meier-Graefe organisierten Ausstellungen 1909/1910 anschloss und bis in die 1930er Jahre hinein andauerte. Die Gründung einer »Marées-Gesellschaft« mit der von dieser herausgegebenen Zeitschrift »Ganymed«²⁹ sei hier stellvertretend für eine wachsende Anzahl von Publikationen genannt, die ein positiveres Bild vom Künstler und seinem Schaffen zeichneten. Man nannte Marées nun in einem Atemzug mit Cézanne.³⁰ Die bis dahin vorherrschende Meinung von der künstlerischen wie technischen Unzulänglichkeit der Werke, schien vergessen. So betont etwa Wilhelm Hausenstein in seinem Aufsatz »Drei Reiter« Marées' Fähigkeiten als Maler und charakterisiert zudem die inhaltliche Dimension des Triptychons. Das Mittelbild mit dem heiligen Hubertus bezeichnet Hausenstein als das schönste Bild des Triptychons: »Es ist der Camposanto der Welt«. ³¹

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es eine Art »Sehnsucht nach der Wand«, ³² aus der heraus sich das Interesse an Marées zum Teil erklären lässt. Das Bewusstsein, dass Marées überhaupt eine Wandmalerei anstrebte, war allerdings erst im Zuge der von Meier-Graefe organisierten Ausstellungen gewachsen. Waren etwa die einzelnen Bilder des *Reiter-triptychons* in der Münchner Ausstellung im Glaspalast von 1891 noch getrennt voneinander präsentiert worden, wurde in Berlin (1909) versucht, die vier Triptychen in einer aufwendigen Rahmung und, sofern vorhanden, mit den dazugehörigen Sockelplatten zu zeigen (siehe **Abb. 2** und **Abb. 3**). In diese Zeit fällt zudem das Bestreben, Marées' Fresken in der Zoologischen Station (**Abb. 12**, **Abb. 17**, **Abb. 58** und **Abb. 62**) von Neapel nach München oder Berlin zu überführen, wofür sich sowohl Hugo von Tschudi, Julius Meier-Graefe als auch Ludwig Justi stark machten. ³³

Von der Berliner Ausstellung vermitteln einige Schwarzweiß-Aufnahmen einen, wenn auch reduzierten, Eindruck. ³⁴ Dem damaligen Besucher wurde erstmals die Intention des Künstlers und somit die Funktion der Triptychen vor Augen geführt. Nach Ende der Ausstellung – Werke und Rahmung wurden erneut getrennt – war dieses Erlebnis nicht mehr

28 Katalog der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast 1891, S. 181.

29 Ganymed. Blätter der Marées-Gesellschaft, hrsg. von Julius Meier-Graefe, Bd. I-V (1919-1925).

30 Oskar Hagen, Marées und Cézanne, in Ganymed I (1919), S. 60ff.

31 Wilhelm Hausenstein, Drei Reiter, in: Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst, Erstes Buch, 1920, S. 78.

32 Domm, Der »klassische« Marées, S. 122.

33 Ludwig Justi: Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten, Bd. 1, hrsg. von Thomas W. Gaetgens und Kurt Winkler, Berlin 2000, S. 266f.

34 Meier-Graefe II, S. 325.

anschaulich nachvollziehbar. Das mag der Grund dafür sein, dass bislang kein Versuch unternommen wurde, den Zusammenhang der vier Triptychen, wie auch deren Bezug zu weiteren Werken, zu analysieren. In der Funktion der Triptychen als elementare Teile eines umfassenden Ausstellungskonzeptes, liegt aber die Grundlage ihrer Existenz und somit der Schlüssel zu ihrem Verständnis. Gerade in Hinblick auf das autonome Kunstwerk, schien dieser Aspekt im 19. Jahrhundert an Bedeutung zu verlieren. Die reichen Einfassungen der Triptychen, komplexe formale wie inhaltliche Entsprechungen untereinander sowie zu anderen Werken des Œuvres sowie zahlreiche briefliche Äußerungen des Künstlers machen jedoch deutlich, dass er eine autonome Kunst ablehnte. Die Triptychen sind sichtbarer Ausdruck für den Wunsch Marées', den mit den Fresken in der Zoologischen Station in Neapel begonnenen Weg fortzusetzen. Würden die Fresken zu einem frühen Schlüsselwerk Marées', sind es die Triptychen für sein Spätwerk. Die Bedeutung, die ihnen Marées selbst beimaß, ergibt sich bereits aus der Tatsache, dass er sich seit Ende der 1870er Jahre bis zu seinem Tod fortwährend mit ihnen beschäftigte, und sie in seinem Atelier, teils mit Rahmen und Sockel, permanent aufgestellt waren.³⁵ Eine monographische Behandlung dieser Hauptwerke fehlt bislang, so dass es zunächst Aufgabe dieser Arbeit sein muss, die vier Triptychen einzeln zu analysieren. Dabei soll die Prämisse besondere Berücksichtigung finden, die Bilder verstärkt als kompositionelle und thematische Einheiten zu sehen. Der zyklische Aspekt der Triptychen, der in einer Beschränkung auf dessen formale Relevanz erstmals von Ruhmer angedeutet worden ist,³⁶ bestätigt sich in der von Marées gewählten Form einer mehrere Bilder zusammenfassenden Rahmung. Es gilt daher, das Triptychonformat in Hinblick auf die Bezüge zur Freskomalerei zu analysieren, es mit weiteren Triptychen des 19. Jahrhunderts zu vergleichen und es in den Kontext einer werkimmanenten Entwicklung zu stellen. Unter Berufung vor allem auf Marées' Briefe soll anschließend der Versuch unternommen werden, die Funktion dieser aufwendigen Bilderkomplexe nachzuvollziehen. Dass die Frage nach ihrem Zweck bislang nicht gestellt worden ist, beleuchtet einmal mehr die vorherrschende Haltung der Literatur, die Werke als isolierte Einzelbilder oder bestenfalls noch

35 Die erste briefliche Erwähnung des Hesperidentriptychons erfolgte am 4. März 1879 (Brief 193). Marées berichtete Fiedler, dass das Mittelbild kurz vor dem Abschluss stehe und die Tafeln zu den »Flügelbildern« bestellt seien. Im folgenden Brief vom 10. März (Brief 194) bezifferte er die bisherige Arbeitszeit am Mittelbild auf zwei Monate. Meier-Graefe hat nach den Angaben Tuallons eine Skizze gefertigt, welche die Aufstellung der Triptychen im Atelier nach Marées' Tod zeigt und aus der hervorgeht, dass sich in jedem der drei Zimmer ein Triptychon befunden hatte (Meier-Graefe I, S. 557).

36 Eberhard Ruhmer, Marées und die Reine Komposition, in: Hans von Marées, hrsg. von Christian Lenz, Ausst. Kat. München 1987, S. 93ff.

als gescheiterte Entwürfe für die Wandmalerei zu sehen. Doch selbst aus dieser Erkenntnis wurde nicht der Schluss gezogen, den formalen Zusammenhang auch inhaltlich zu deuten.

So hat die Funktion der Werke maßgeblich die Entwicklung der Bildsprache sowie des Bildthemas bedingt. Die Gestaltung eines Raumensembles zog eine prägnante, auf das Wesentliche beschränkte, Art der künstlerischen Artikulation beinahe zwangsläufig nach sich. Davon wurde auch die Wahl des Themas beeinflusst, bei dem Marées, wie zu zeigen sein wird, sein Welt- und Künstlerbild einbrachte.

Abschließend soll der Frage nach der Bedeutung der gewonnenen Erkenntnisse für das Verständnis der Werke und somit nach der Stellung Hans von Marées' in der Kunst des 19. Jahrhunderts nachgegangen werden. »Fresken zu malen ohne Wände« – Julius Meier-Graefes eingangs zitierte Worte erschließen einen den meisten Werken Marées' zugrunde liegenden Gedanken, der sich auf deren äußere Form, Bildsprache und Bildthema auswirkte. Das Streben des Künstlers nach einer für einen Raumzusammenhang geschaffenen öffentlichen Kunst ist bislang ebenso übersehen worden, wie die damit verbundene Frage nach dem übergeordneten Thema der vier Triptychen. Indem wir es erschließen, beginnen die Werke zu sprechen. »In Marées' Kreis«, so Oskar Fischel, »entstanden Kunstwerke, die jedem inhaltsleer erscheinen, der sie mit einem anderen Organ als mit dem Auge – also etwa mit dem Verstand – aufnehmen will. Sie können nur empfunden, ihr stiller Inhalt, der Wohllaut ihrer Linien und Formen nur gefühlt werden.«³⁷ Um sie aber »richtig« sehen oder »empfinden« zu können, müssen wir uns der ihnen ursprünglich zugrunde liegenden Konzeption bewusst werden, die in der heutigen Präsentation der Werke nur entfernt angedeutet ist. Unter einem solch veränderten Gesichtspunkt, will die vorliegende Arbeit einen neuen Blick auf die Kunst des Hans von Marées ermöglichen und dabei gleichzeitig einen bedeutenden Zyklus des 19. Jahrhunderts monographisch würdigen. Damit verbindet sich der Wunsch, den Platz dieses Künstlers im ausgehenden 19. Jahrhundert neu zu definieren, um diese Lücke in der Kunstgeschichtsschreibung zu schließen.

37 Oskar Fischel, Ludwig von Hofmann, Bielefeld und Leipzig 1903, S. 87.

I ANALYSE DER VIER TRIPTYCHEN

A Die Hesperiden

1 Einführung

Die Hesperiden (GL 143, Abb. 4), das erste und zweifellos bekannteste Triptychon Hans von Marées', hat wie kein zweites Werk die Vorstellung von diesem Künstler geprägt. Im Münchner Marées-Saal der Neuen Pinakothek fällt der Blick des Eintretenden zunächst auf dieses durch einen Sockel erhöhte und damit vor allen anderen ausgezeichnete Werk. Neben seiner Ausstrahlung scheint es – im Unterschied insbesondere zu den *Drei Reitern* oder der *Werbung* (Abb. 5) – die Vorstellung jenes Hesperidenlandes zu verkörpern, welches der Künstler, zumindest in einem Teil seiner Werke, zu verwirklichen suchte.³⁸ Unter diesem Gesichtspunkt eines Hesperidenlandes wird Marées' Bildwelt folglich zumeist charakterisiert: »[Seine Bildwelt] eröffnet uns den Blick in eine menschliche Frühkultur, die historisch wie topographisch nicht konkretisiert ist. Der Mensch ernährt sich von der Natur noch ohne die Mühen der Arbeit.«³⁹ Zum Bildthema sei daher auch, so konstatiert Ruhmer, »wenig zu sagen«, da Marées »von der überlieferten Geschichte [...] abweichen konnte und mußte, wo die sich bildende Kompositionsstruktur es gebieterisch forderte.«⁴⁰ Eine derartige formale Deutung verkennt allerdings den Ausdrucksgehalt der Figuren und Bildmotive, den bereits Lenz im selben Katalog hervorhebt.⁴¹ Blum bezeichnet die drei Frauen des Mittelbildes als »symbolische Akte«⁴² und spricht schließlich von einer Modernisierung der Hesperidensage durch Marées: »Figürlichkeit und formale Syntax überlagern sich [...] in einer Bildlichkeit, die den antiken Mythos der Hesperiden auf moderne Weise aktualisiert.«⁴³ Eine rein auf formale Beweggründe abzielende, inhaltliche Bedeutung ausschließende Interpretation kann dem Werk indes kaum gerecht werden. Die *Hesperiden* sind das Resultat

38 Vgl. unter anderem Brief 215 (17. März 1880 an Fiedler): »Nun will es mir doch scheinen, als ob mein Hesperidenland im Wesentlichen als Thatsache da läge.«

39 Werner Schnell, Das Kind als Ziel. Hans von Marées' Suche nach den Anfängen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 50 (1989), S. 219.

40 Ruhmer, Katalog der ausgestellten Werke, in: Katalog München 1987 (I), S. 262.

41 Lenz, Zur Kunst von Marées, in: Katalog München 1987 (I), S. 13f.

42 Blum, »Symbolische Akte«. Zum Mittelbild des Hesperidentriptychons von Hans von Marées, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XLVII (1996), S. 147-166.

43 Blum, Geltung und Grenzen von Fiedlers Urteil über Hans von Marées. Von den Lebensaltern zu den Hesperiden, in: Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, hrsg. von Stefan Majetschak, München 1998, S. 260.

einer mit den *Neapler Fresken* einsetzenden Entwicklung. Es gilt daher, diese Entwicklung nicht nur formal und motivisch, sondern auch inhaltlich nachzuvollziehen, um Aspekte wie die Lebensalterthematik oder die Bedeutung des Hesperidenapfels ermessen zu können. Die Frage nach dem Gehalt des Werkes im Kontext der übrigen drei Triptychen soll erst im Anschluss an deren Analyse gestellt werden, wenn bestimmte wiederkehrende Motive deutlich werden.

2 Werkgenese

»Eine sehr grosse Tafel steht jetzt auch vor mir; sie ist dazu bestimmt, eine äusserste Anstrengung aufzunehmen.«⁴⁴ Bei dieser gegenüber Fiedler am 27. Juli 1878 geäußerten Ankündigung eines neuen Projektes könnte es sich um die erste Erwähnung der *Hesperiden* handeln. Die Bildidee, so berichtet es Volkmann,⁴⁵ sei Marées auf einer gemeinsamen Fahrt von Terracina nach Gaëta gekommen, auf der sie Orangenwälder passierten.⁴⁶ Dies könnte in der zweiten August-Hälfte 1878 gewesen sein, als Marées sich gemeinsam mit seinen Schülern Karl von Pidoll,⁴⁷ Louis von Skene und Artur Volkmann in Terracina aufhielt.⁴⁸

Warum aber erwähnt Marées in Brief 186 nur eine Tafel? Man könnte dies eventuell als Hinweis dafür deuten, dass ihm der Triptychongedanke erst bei der Arbeit an dieser großformatigen Tafel gekommen ist. Noch im Februar 1879 spricht er von der »grossen Tafel« (Brief 191) und »dem grossen Bilde« (Brief 192), welches er in einer 5-6tägigen Arbeit fertig stellen wolle. Im folgenden Brief vom 4. März erwähnt er erstmals die Seitenbilder, für die er Tafeln bestellt hatte. Er habe, so Marées, »noch einmal das Hesperidenäpfel-Thema gewählt, um dann aber für immer damit abzuschliessen.«⁴⁹

44 Brief 186 (27. Juli 1878 an Fiedler). Zur Nummerierung der Briefe vgl. Fußnote 14.

45 Artur Volkmann (1851-1941), Bildhauer aus Leipzig, lernte Marées in Rom kennen und wurde sein erster Schüler. 1912 veröffentlichte er seine Erinnerungen an den Künstler in dem Buch: *Vom Sehen und Gestalten. Ein Beitrag zur Geschichte der jüngsten Deutschen Kunst*, Jena 1912.

46 Meier-Graefe, Hans von Marées. *Sein Leben und Werk I*, München und Leipzig 1909, S. 288.

47 Der Maler Karl Michael Valentin Freiherr von Pidoll (1847-1901) schloss sich Marées in Rom an, in dessen Atelier er unter anderem in den Winterhalbjahren 1880/81 und 1884/85 arbeitete. Unentbehrlich für die Beschäftigung mit Marées ist seine Schrift »Aus der Werkstatt eines Künstlers«, in der er Marées' Maltechnik und Malweise schildert. Karl von Pidoll, *Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880-81 und 1884-85*, Luxemburg 1890 [2. Neudruck, Augsburg 1930].

48 Brief 188 (29. August 1878 an Fiedler).

49 Brief 193 (4. März 1879 an Fiedler).

Erst nachdem das Mittelbild recht weit gediehen war, hat er demnach mit den Seitenbildern begonnen.⁵⁰ In weiteren Briefen kündigt er wiederholt ein baldiges Ende an, welches sich allerdings bis in das folgende Jahr hinziehen wird. Meier-Graefe führt unter Nr. 402 noch eine weitere Fassung des linken Bildes an, die heute zerstört sei. Das Berliner Bild (GL 144, **Abb. 6**) ist seiner Ansicht nach mit der Nr. 41 »Männerstudien« aus dem Nachlassverzeichnis⁵¹ identisch. Er übersieht jedoch, dass dieses Bild das selbe Format wie das Narziss-Bild der *Werbung* hat, und demzufolge höher und schmaler ist.⁵² Es ist allerdings möglich, dass sich Meier-Graefe auf mündlich überlieferte Erinnerungen Volkmanns stützte, die dem Verfasser nicht zugänglich sind. Die Existenz des Bildes ist somit nicht verifizierbar.

Von dieser, in den Jahren 1879/1880 entstandenen ersten Fassung der *Hesperiden* ist lediglich das linke Bild der Männer in der Berliner Nationalgalerie erhalten (GL 144). Das Schicksal der beiden übrigen Tafeln kann nicht vollends rekonstruiert werden, doch befanden sie sich noch bis in die zweite Hälfte der 1890er Jahre im Atelier Adolf Hildebrands, wo sie wahrscheinlich abgehobelt wurden.⁵³

Unter Verwendung der Komposition der ersten Fassung ist in den Jahren 1884-87 die zweite, sich in München befindende Fassung entstanden, die im Zentrum der folgenden Analysen stehen wird.⁵⁴ Laut Nachlassverzeichnis – das erhaltene linke Männerbild belegt es für die Seitenbilder – sollen die Maße der beiden Fassungen identisch gewesen sein.⁵⁵ Die Fassungen unterscheiden sich wohl vor allem in Details, auf die noch einzugehen sein wird.

50 Siehe auch Brief 195 (21. April 1879 an Fiedler).

51 Es handelt sich hierbei (im Folgenden als »Nachlassverzeichnis« zitiert) um das Inventar des Nachlasses, aufgenommen am 7. August 1887 in Marées' Atelier in der Via Basilio Nr. 13 in Rom von H. Wegelin und A. Volkman. Meier-Graefe III, S. 391f.

52 Aufgrund des Formats dürfte dieses Bild daher dem Kreis der *Werbung* angehören. Ich schließe mich des Weiteren der Meinung Gerlach-Laxners an, dass das Berliner Männerbild (GL 144) nicht mit dem von Marées im Brief 195 erwähnten »Männerbild« identisch ist. Bei jenem »Männerbild« könnte es sich vielmehr um *Drei Jünglinge unter Orangenbäumen* (GL 139) handeln.

53 Meier-Graefe II, S. 292.

54 Hildebrand erwähnt, er habe das Mittelbild im Januar 1885 bei einem Besuch des Ateliers gesehen. Vgl. Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler, hrsg. von Günther Jachmann, Dresden o. J. [1927]: Brief vom 5. Jan. 1885. Dabei könnte es sich allerdings auch um die erste Fassung gehandelt haben.

55 Bei der im Nachlassverzeichnis (Nr. 2) mit 260 cm, anstatt mit 205 cm angegebenen Breite des Mittelbildes, handelt es sich um einen Fehler, welcher den Verfassern des Verzeichnisses auch bei Nr. 17 (*Pferdeführer und Nymphe*) sowie Nr. 22 (*Raub der Helena*) unterlaufen ist.

3 Bildbeschreibung

Im linken Bild des Triptychons werden zwei männliche Akte von mehreren Orangenbäumen hinterfangen. Die rechte Jünglingsfigur ist dem Betrachter nahezu frontal zugewandt. Von den gespreizten Beinen entwickelt sich der Körper in einer leichten Drehung nach oben, während die angewinkelten Arme nach einer leuchtenden Orange greifen, welche vom oberen Bildrand halb überschrittenen ist. Der leicht angehobene, verschattete Kopf des Jünglings ist im Profil gegeben und folgt der Bewegung der Arme.

Vor ihm bückt sich ein Mann nach einer am Boden liegenden Frucht. Im Halbprofil von links kommend, stützt er sich mit dem angewinkelten rechten Arm wohl auf einen Baumstumpf, während er seinen ausgestreckten linken Arm senkrecht nach unten führt, um nach der Orange zu greifen. In ihrer plastischen Gestaltung mit starker Helldunkel-Modulierung scheint die Figur beinahe aus dem Bild herauszutreten.

Das rechte Bild zeigt einen sitzenden, sich vom Mittelbild abwendenden nackten Greis mit langen weißen Haaren und weißem Bart. Im Gegensatz zum angewinkelten und im Profil gegebenen rechten Bein, ist der mächtige Rücken stärker in Richtung des Betrachters gedreht. Der Kopf verlässt wiederum diese Achse und dreht sich nach rechts ins Profil. Den linken Arm hat die Figur, wie der sich Bückende im linken Bild, nach hinten angewinkelt, wobei der Unterarm jedoch größtenteils vom Bildrand überschritten ist. Der Greis ist leicht nach vorn gebeugt und stützt sein Kinn auf die rechte Hand, wobei der Ellbogen des stark angewinkelten Armes auf seinen rechten Oberschenkel abgestützt ist. Dabei richtet er seinen Blick auf einen Knaben im rechten Bildvordergrund. Dessen Körper, welcher dem Betrachter frontal zugewandt ist, entfaltet sich in einem ausgeprägten S-Schwung, der im erhobenen, am Kopf entlang geführten linken Arm ausläuft. Mit dem entgegengesetzten gesenkten Arm presst er eine übergroße Orange an seine Brust. Entlang einer schrägen, nach rechts oben ansteigenden Linie erscheinen zwei weitere Jungen: der vordere sitzend, der hintere in Rückenansicht stehend, wobei er den Kopf zurückwendet. Zwischen diesen beiden Knaben und dem Greis ragt ein Orangenbaum auf, vor dem sich ein vierter Knabe befindet, der allerdings nur mit seinem Oberkörper zu sehen ist und wiederum eine leuchtende Orange vor der Brust hält.

In dem Orangenhain des Mittelbildes stehen uns drei Frauenakte gegenüber. Die Bäume, deren Früchte am oberen Bildrand wie an einer Schnur aufgereiht erscheinen, grenzen den Bereich der Frauen von der weiten Hintergrundslandschaft mit einem Flusslauf und einem schmalen Bergzug ab. Zwei der Akte nehmen die rechte Bildhälfte ein. Im leichten Kon-

trapost tritt uns en face die rechte Frau entgegen. Der linke Arm ist nach oben angewinkelt, wobei die Handfläche nach unten geöffnet ist. Mit ihrer rechten, zwischen den Brüsten liegenden Hand, teilt sie das lange Haar in zwei Strähnen.

Vor ihr, die Körperkonturen überschneiden sich leicht, schreitet die mittlere Frau nach links. Der Körper ist in Dreiviertelansicht gegeben, während sich der Kopf stärker dem Betrachter zuwendet. Sie streckt ihren linken Arm leicht angewinkelt von sich, um eine Orange zu präsentieren. Den zweiten Arm hält sie in ähnlicher Weise unterhalb des ersten, wobei die nun leere Handfläche nach oben geöffnet ist. Das lange Haar fällt über die linke Schulter und Brust bis auf den Oberschenkel und verdeckt solchermaßen einen Großteil ihres Oberkörpers. Da in der heutigen Präsentation kaum mehr nachvollziehbar, muss betont werden, dass sie, als einzige der drei Frauen, den Betrachter an- und nicht etwa, wie Decker vermutet, zu Boden blickt.⁵⁶

Mit etwas Abstand folgt die nächste, die Haltung des ersten Aktes aufnehmende Frauengestalt. Aufgrund eines stärker eingeknickten Spielbeins muss sie sich mit dem linken Arm auf eine Art Baumstumpf stützen, während sie den rechten in die Hüfte stemmt. Ihr Blick geht am Betrachter vorbei aus dem Bild heraus. Vor ihr, am unteren Bildrand, liegt eine weitere Orange.

Die drei Bilder des Triptychons waren ursprünglich mit einer aufwendigen Rahmung versehen. Die von Marées ausgeführten Rahmenelemente sind verloren,⁵⁷ doch sind glücklicherweise bei diesem Triptychon alle Sockelplatten mit den dazugehörigen Bildern an einem Ort, der Neuen Pinakothek in München, erhalten. Unterhalb des Mittelbildes befindet sich ein aus zwei Schalen bestehender Wandbrunnen, in dessen obere Schale eine Orange aus dem Bild gefallen zu sein scheint. Zu Füßen des Brunnens liegt ein den Betrachter anblickender Hund. Die Putten⁵⁸ stehen vor einer roten Wand, direkt unter den senkrechten, einst dekorativ gestalteten Rahmenelementen: jeweils ein Putto am äußeren Sockelrand und

56 Elisabeth Decker, Zur künstlerischen Beziehung zwischen Hans von Marées, Konrad Fiedler und Adolf von Hildebrand, Dissertation, Basel 1967, S. 166. Der Gesamtentwurf MG 417 verdeutlicht jedoch, dass Marées unter dem Puttensockel noch zwei weitere Sockelelemente plante. Der Betrachter hätte sich somit ungefähr in Augenhöhe der Sockelputten und somit »unter den Augen« der mittleren Figur befunden (vgl. dazu auch S. 168).

57 Im Nachlassverzeichnis ist die Rahmung unter Nr. 2 folgendermaßen aufgeführt: »Ein dreiteiliges Rahmengestell; Größe: Breite 4,85 m, Höhe 3,50 m, bemalt mit Architektur, unten sechs stehende Putten, enthaltend drei Bilder der Hesperiden, nackte Figuren mit Landschaft.«

58 Bei der Benennung dieser Kinderfiguren, ob nun auf den Sockeln oder in den Bildern, wird hier wie im Folgenden der in der Marées-Literatur übliche Begriff des »Putto« bzw. der »Putten« verwendet, der seit der italienischen Frührenaissance nicht mehr ausschließlich Engel oder Amoretten, sondern allgemein nackte Kinderfiguren bezeichnet, welche außer im sakralen auch im profanen