



Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

Der tragische Abstand von allen Bestrebungen der Zeit, Anselm Feuerbach (1829 bis 1880), Arnold Böcklin (1827-1901), Haus von Marées (1837-1887), Max Klinger (1857-1920), Gustav Klimt (1862-1918)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

4. Idealismus

Der tragische Abstand von allen Bestrebungen der Zeit:

Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Hans von Marées, Max Klinger, Gustav Klimt

Man darf nicht vergessen, daß Idealismus die ursprüngliche und die vorherrschende Art der Menschen ist, sich in der Kunst mit Gott und der Welt auseinanderzusetzen. Nur der geschichtliche Schwinkel der letzten Jahrhunderte hat uns angehalten, dem Realistisch-Malerischen eine so umfassende Bedeutung einzuräumen, daß Kunst mit farbiger Wiedergabe der Wirklichkeit beinahe gleichbedeutend geworden war, und den Ungeübten heute noch ist. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts aber war die wesentliche Erscheinungsform der Kunst immer und fast überall der monumentale Idealismus gewesen. Künstlerische Gestaltung hat von ihren magischen Ursprüngen aus der Urzeit so viel behalten, daß sie Umschreibung des göttlich und irdisch Hohen blieb, unmittelbarer ausgedrückt: Aufzeichnung religiöser und heroischer Mythen, Ideen und Tatsachen, mit den Absichten einer mitteilenden und erhaltenden Bilderchronik. Ihre Form bleibt bei allen technisch und geistig verschieden gearteten Äußerungen beständig an die Mauern heiliger oder fürstlicher Architekturen gebunden. Sie wird nicht den Körpererscheinungen und Raumverhältnissen der Natur entnommen, sondern der künstlerischen Vorstellung, die jene großen Geschehnisse frei nachschaffte, der Mauerfläche in tektonischem Aufbau zweidimensional eingebunden.

Eine sonderbare Entwicklung hatte es so gefügt, daß in der deutschen Kunst die tragenden Ideen selten und nur in unzureichendem Maße zu monumentalem Ausdruck gelangt waren; und da die Künstler, welche in der Romantik sich nach heimischen Vorbildern umsahen, nichts von der Naturferne der alten romanischen Wandbilder wissen wollten, die großartige Oberflächlichkeit des Rokoko-Fresko aber geradezu als eine verworfene Parodie betrachteten, die sie aus tiefstem Herzen verachteten, so blieb ihr Blick, nach kurzem Verweilen bei Dürer, schließlich wieder auf der italienischen Renaissance, das heißt auf Raffael haften. So kam es, daß der Aufschwung der Geister von 1810 an den Gestaden des frommen Pseudoidealismus der Nazarener sich verlief.

Solche Spuren mußten die Künstler schrecken, die sich um die Jahrhundertmitte zu einem Kampf gegen den materialistischen Geist ihrer Zeit anschickten. Sie fußten auf dem Reimalerischen, das sie während ihrer Schulung aufgenommen hatten, strebten aber darüber hinaus zur Gestaltung eines echten Idealismus von persönlicher Prägung. Von der Romantik Runes und der Lukasbrüder war nicht mehr die Rede.

Die Schwierigkeiten einer solchen Schöpfung gegenüber der realistischen Gesinnung der Zeit schienen unüberwindbar. Der Name Deutschrömer deutet schon die Unmöglichkeit an, innerhalb des heimischen Kunstbetriebes sich zu behaupten. Erst in der Ewigen Stadt fanden sie Atmosphäre und Sammlung und die Stätte schöpferischer Einkehr zu monumentaler Kunst.

So mußten sie ihren Rückweg zur Romantik selbständig finden. Daß dabei jeder sich so ganz in seine persönlichen Vorstellungen und Formen vertiefte, nichts von dem neben ihm Ringenden wissen und annehmen wollte oder konnte, diese sehr deutsche Lust an Absonderung erschwerte ihren Kampf erheblich. In ihren Ursprüngen nicht weit voneinander entfernt, mit ähnlicher Schulung, mit gleichen Zielen, am gleichen Orte schaffend, haben sie sich fortlaufend auseinandergelebt. Man muß in Feuerbachs Briefen und „Vermächtnis“, in den Schriften von Fiedler, Schick und Floerke über Marées und Böcklin nachlesen, wie schmerzlich sich diese Nahverwandten entfremdeten, bis zu einer Verständnislosigkeit, die ebenso der geistigen Auffassung wie dem technischen Willen der anderen galt.

Die Eroberung der zugehörigen Malform wurde für sie zum Prüfstein ihrer Wirksamkeit. In Wahrheit ist sie das Entscheidende über Sieg oder Niederlage gewesen; aber die wechselseitige Abhängigkeit von Geist und Materie enthüllte sich hierbei auch mit einer zwingenden Notwendigkeit. Alle drei Künstler waren durch ihre malerische Erziehung auf eine Umschmelzung ihrer Absichten vorbereitet worden: Böcklin bei Schirmer in Düsseldorf und in Paris 1848; Marées durch Piloty und den Einfluß seines Münchner Freundeskreises um Lenbach und Lier, sowie seine Kopien für Schack; Feuerbach in Düsseldorf und vor allem durch Couture in Paris.

Erinnern wir uns der traditionellen, der begrifflichen Deutung von Idealismus; bedeutende Vorstellungen in klarer Umschreibung, also linear betont, an Wänden öffentlicher Bauten zu versinnlichen. Um sich einem solchen Ziele zu nähern, mußten diese Künstler ihre Entwicklung von jener malerischen Gewohnheit ihrer Jugend befreien und zu einer Großform gelangen. Es ergab sich die Notwendigkeit, ihre idealistische Berufung mit Abstand von allen Bestrebungen der Zeit zu bezahlen; durch einmalige und höchst persönliche Anstrengungen ein Werk zu vollbringen, das ein Menschenalter vorher einer ganzen Künstlergenossenschaft vorgeschwebt hatte, aber nicht einmal ihrer Gemeinschaft gelungen war. Sie mußten ohne eine Überlieferung anfangen, ja zum Teil im Widerstreit mit ihrer eigenen Schulung. Es ist kein Wunder, daß sie alle in gewisser Weise vor dem Ziel versagten oder es in Wahrheit verfehlt haben, so bedeutend ihre hinterlassenen Werke uns auch anmuten.

Anselm Feuerbach (1829–1880) erreichte schon früh eine Verbindung malerischer Anschauung mit Monumentalität und großem Inhalt. Aber seine Schulung und seine durch Überwiegen des Bildungsstandpunktes bedingte Begabung lenkten seine Kunst dann in das Fahrwasser eines formal überbetonten Klassizismus. Von den Vorbildern seiner Jugend hatte er nur Positives übernommen; Rahl in München, Wappers in Antwerpen und in Paris den berühmten Couture übertraf er schon mit seinem ersten großen Wurf, dem „Hafis in der Schenke“ von 1852, in einem vielversprechenden Maß. Aber der malerisch prächtige Schwung und die errungene Selbständigkeit in diesem und ähnlichen Bildern führten ihn nicht weiter. Er hatte sein Können überanstrengt: es blieb eine Sackgasse, aus der den Ausweg zu finden er sich vergebens bemühte. Hier rächte sich ein zu früh geübtes Virtuositentum, das ihn wie einen Gesinnungsgenossen der romanischen Formgewandtheit erscheinen ließ, indem es seinem Bedürfnis nach schwungvollem und edlem Ausdruck entgegenkam. Die 50er Jahre sind erfüllt von mancherlei disparaten Versuchen, den Vorbildern ähnliche Gestaltungen abzugewinnen. Von Couture, der hinter dem „Hafis“ steht, wechselte er im „Tod des Aretino“ zu

Veronese hinüber, und merkwürdig sind die zahlreichen Idyllen und Kinderdarstellungen, die mit anekdotischen Stoffen oberflächlich an französisches Rokoko anklingen.

Aus diesen verworrenen Labyrinthen befreite ihn der Aufenthalt in Rom (1856–1873). Die vatikanischen Fresken und lebhafter noch die Schönheit lebender Römerinnen brachten ihm die Einsicht, wohin sein Genius ihn führen wollte. Nun konnte er den Ballast malerischer Traditionen endgültig abwerfen und sich ganz seiner Neigung zu entschlossenem Umriß, zu monumentalem Rhythmus farbiger Flächen überlassen. Das in seiner stillen Hoheit und Noblesse vollendete Bild der „Nana“ (1861) mit dem rosa Fächer bedeutet den Wendepunkt. Der edle, etwas stumpfe Glanz seiner Malerei, die klassische Ruhe und das Gleichmaß der Empfindung, welche die Werke seiner römischen Reifezeit in den 60er Jahren auszeichnen, finden sich vorwiegend in den Bildern mit wenigen Figuren. Herrliche, von Geist erfüllte Selbstbildnisse, das Porträt Allgeyers, das überaus vornehme und empfundene Bildnis seiner Stiefmutter, die vielen Studien nach seinen Römerinnen, Nana (Anni Risi) und Lucia Brunacci; die antiken Gestalten, vor allem die sitzende und abgewendet übers Meer die Griechenheimat „mit der Seele suchende“ Iphigenie (1870), die zu einem Sinnbild der Vermählung deutschen und griechischen Geistes geworden ist – diese bezeichnen das Innigste und formal Vollendete seiner Malerei. Wie sehr er dabei der Natur tributpflichtig war, bekunden nicht nur die weiblichen Modelle.

Dem ruhigen Fluß klarer Konturen, der bewußten Absage an die bewegte Malerei seiner Jugend entspricht mit dem Aufbau plastischer Gestalten das rauchige, ins Silbergraue gehende gedämpfte Kolorit. Zu vollkommener Ebenmäßigkeit gelangt diese statuarische Kunst in „Orpheus und Eurydike“, einer Reliefdarstellung, von edelster Kunst des Faltenwurfs und der Profilstellung, aber auch erstarrt zu einer Art lebenden Bildes. Die Grenzen des Klassischen finden sich hart an seinem Höhepunkt; die Gefahr steinerne Unbewegtheit von Körper und Seele droht den Adel der Gesinnung zu beeinträchtigen, der das Werk Feuerbachs und seine Sehnsucht nach Größe überall durchdringt. In dieser Erstarrung der Bewegung seiner Gestalten fühlt man aber zugleich auch das tiefste Geheimnis seiner Schönheitsseligkeit: die Abhängigkeit vom Modell. Abhängigkeit vom Modell bedingt die Kühle einer statuarischen Schönheit, die seine Gestalten isoliert, ihnen den Anschein pulsierenden Lebens versagt und an die Stelle eines in den Gegenständen liegenden Ausdrucks das hoheitsvolle Ideal antiker Gelassenheit setzt.

Amazonenschlacht, Parisurteil, Platons Gastmahl werden Stationen eines Passionswegs, Monumente eines hohen Strebens, die er immer von neuem seiner Phantasie abringen mußte. Nicht die literarischen Quellen seiner Erfindungen, nicht die aus seiner Familie überkommene Bildungslast waren die Hindernisse vor dem Erreichbaren, sondern die Begrenzung seiner Gaben. Dennoch hat Feuerbach Bedeutendes erreicht, weil ein höchstes Ziel, auch nicht vollständig errungen, schwerer wiegt als Versagen vor dem Ideal und Umkehr in die Niederungen, wie wir es bei vielen seiner Zeitgenossen erleben. Die plastische Ruhe seiner Gestalten, das ihnen innewohnende Ethos und die noble Humanität der Darstellungen kleiden sich trefflich in die kühle Pracht seines Kolorits.

Erst am Ende seines Lebens gelangte Feuerbach zu wirklicher Wandmalerei. In Wien, wohin er 1873 berufen wurde und wo man ihn nicht nur wegen des überragenden Einflusses von

Makart noch weniger gelten lassen konnte als anderwärts, erhielt er erstaunlicherweise den Auftrag, die Aula-Decke in der Akademie der Künste auszumalen. Es wurde sein unseligstes Werk, ein Zeugnis der Bedingtheit seines Talents. Wenn darüber das Urteil zu fällen ist, daß Feuerbach sich mit dieser Dekoration dem Materialismus der Gründerjahre verschrieben habe, so bricht damit auch das schöne Bild seines ernsten Stilwollens am Schluß zusammen. Von ihm kann man im großen Zusammenhang nur Höhepunkte des Werkes preisen, nicht aber eine unwandelbare Konsequenz höchsten Strebens, wie sein Charakter und die Tragik seines einsamen Lebens es verdient hätten.

Um das Werk *Arnold Böcklins* (1827–1901) herrschte allezeit ein lebhafter Kampf der Meinungen, geräuschvoller und zielloser als um Feuerbach, und nicht ohne eigene apologetische Zutaten des Meisters, die in umfangreichen Schriften von Schülern und Anhängern die Welt ebensowenig zu endgültiger Stellungnahme veranlassen konnten, wie Meier-Graefes einseitig vom Standpunkt des französischen Impressionismus diktierte Streitschrift „Der Fall Böcklin“. Der Versuch, mit Gelassenheit historisch zu erklären, dürfte am Platze sein.

Böcklins Entwicklung ging einen logischen Gang. Seine Schulung war den eigensten Intentionen seines Genius angemessen, und dies hat ihn befähigt, seine Absichten in einem langen tatenfrohen Leben zu verwirklichen.

In Paris (1848) begegnete ihm wohl Poussin, dessen Art ihm schon durch Schirmers Beispiel nicht fremd sein konnte. So schuf er denn in seiner ersten römischen Zeit (1850–1857) jene köstlichen Idyllen kleinen Formats, in denen mythologische Staffagen bescheidener Art römische Landschaft belebten. Ihre klassische Reife bedeutet eine Synthese von dichtgefügtter toniger Malerei mit Poussins klarem Aufbau. Ein antikisch gesinntes Talent erntete die Früchte malerischer Schulung; hier verband sich das Raumgefühl des Deutschen mit der klassischen Ordnung des Franzosen zu einer Vollkommenheit, die nicht einmal ihre Herkunft aus der Düsseldorfer Spätromantik zu verleugnen brauchte. Denn all diese Elemente verschmolzen zu einer malerischen und gesinnungsmäßigen Einheit, die wohl der schönste Teil in Böcklins Werk genannt werden kann. Ihre Geschlossenheit erreichte im „Pan im Schilf“ (1857) bereits den Anschluß an Monumentalform, nicht nur wegen ihres bedeutenden Formats, sondern wegen der inneren Größe, mit der Landschaft und Mythologie ineinander verwoben sind. Es war Romantik im Geist der Antike, deren Naturmythos mit überraschender Intensität verdinglicht wurde.

In den 60er Jahren indessen, die Feuerbachs Reifezeit brachten, rückte diese glorreiche Entwicklung nicht recht von der Stelle. Das fruchtbare Prinzip einer Vereinigung von Poussin mit romantischem Naturgefühl wurde nicht in der Richtung auf Monumentalität vorgetrieben. Es verschlug nichts, daß Böcklin den Auftrag erhielt (1869), im Treppenhaus des Basler Museums Fresken zu malen. Was Marées inmitten seiner Entwicklung zur höchsten Anregung gereichte, ging an Böcklin ohne tiefere Spuren vorüber. Die Basler Fresken – und ebenso die im Wedekindschen Hause in Hannover – führten ihn nicht zu neuen Formen der Monumentalität. Es bleibt anzunehmen, daß Böcklin niemals an die Strenge einer idealen Monumentalität gedacht hat, zumal wenn man sich an die Wirkung erinnert, welche die pompejanischen Wandbilder auf seine Kunst ausgeübt haben. Diese Wirkung begnügte sich mit technischen Anregungen für seine Staffeleibilder und seine Malrezepte. Des Zusammenhangs mit der

Architektur wird in seinem ganzen Werk nicht gedacht, und Ersatz wäre lediglich in der Ausweitung von Bildideen auf die Gestalt des Triptychons zu suchen, die er in späterer Zeit hier und da gepflegt hat, die aber eben nicht mehr als unzureichender Ersatz war.

So ging die fernere Entwicklung seit den 70er Jahren in einer stetig abwärts gleitenden Weise vor sich; im Geiste der Gründerzeit, muß man wohl sagen, wenn sich auch Böcklin subjektiv dieser Einwirkung nicht bewußt war. Der materielle Aufschwung, der mit der Gründung des deutschen Reiches auf allen Gebieten einsetzte, dessen Gefahren von Nietzsche frühzeitig erkannt wurden, wirkte sich auch bei so selbstbewußten und nicht einmal dauernd in Deutschland lebenden Künstlern wie Böcklin und Feuerbach in dem Sinne von dekorativen Tendenzen, Bevorzugung großartiger Inhalte und einer Veräußerlichung des Handwerklichen aus. Bei Böcklin im besonderen kam dies zur Geltung durch die Intensivierung des Stofflichen und die Durchbildung des Kolorismus, womit er sich fortschreitend von der maleurischen Haltung seiner Frühzeit entfernte. Dieser Kolorismus geht offensichtlich auf die Malerei des 15. Jahrhunderts zurück und klärt auch über seine Verwandtschaft mit den deutschen Romantikern vom Beginn des Jahrhunderts genügend auf. Man kommt nicht darüber hinweg, in Böcklin die eigentliche Fortsetzung und Erfüllung jener gehaltvollen Malerei zu sehen, die wir mit den Namen J. A. Koch, Karl Fohr, Olivier und ihrer Zeitgenossen bezeichnen. Die Ausweitung ihrer Kammerkunst zu einer reich instrumentierten Symphonik ist Böcklins Lebenswerk; vielleicht nicht ganz zeitgemäß, aber auch an sich in keiner Weise verwerflich und unkünstlerisch, wie seine Gegner und vor allem Meier-Graefe behaupteten. Es bildet keinen Einwand gegen Böcklin, wenn man ihm seine umfassende Phantasie vorwirft, seine glücklich motivierte Naturmythologie, seine immense Vorstellungskraft, die aus den Andeutungen der Antike lebenskräftige Wesen erschuf und mit üppigstem Daseinsgefühl begabte.

Sein wahrhaft erstaunliches Formgedächtnis ließ ihn die Gefahren der Gebundenheit an Modelle vermeiden. Sein lebhafter Geist nahm alle Anregungen aus der Natur und den Vorbildern von der Antike bis zur Gegenwart auf und verarbeitete sie in das Bild seiner Welt. Alles diente seiner unerschöpflichen Erfindergut, um Naturmythologie der Griechen, mittelalterliche Dichtungen, selbständige Visionen als für uns gegenwärtige Erscheinungen hervorzuzaubern. Mit schweizerischer Drastik verstand er es, Gegenstände jeder Art bis zur äußersten Annäherung an Illusion uns nahe zu bringen und mit einer prallen Dramatik dem Gedächtnis der Betrachter einzuprägen. Die Einheitlichkeit, in der Bildform und romantischer Gehalt oft zusammenklingen (wie zum Beispiel im „Kentaurenkampf“, „Triton und Nereide“, „Überfall von Seeräubern“), verleiht solchen Schöpfungen einen gesicherten, nicht nur gegenständlichen Rang.

Über der Erwähnung der Verwirrung, die sein Werk bei den Nachkommenden angerichtet hat, darf man nicht vergessen, das Bleibende herauszuschälen, die echt romantische Idee, Landschaft und Empfindungsträger miteinander zu verschmelzen.

Freilich, Böcklin hat sich nicht immer auf der Grenzscheide des Symbols gegen die Literatur gehalten. Die Lust am Gegenstand, von seiner Phantasie großgezogen, machte sich schließlich selbständig und drängte in steigendem Maße die Einheit von Bild und Idee zurück. Seine Farben steigerten sich, etwa seit den „Gefilden der Seligen“ (1878), in schwer erträglicher Weise zu dekorativem Selbstzweck; aus dem Symbol wurde großformatige Illustration. Er

pendelte zwischen idealistischen und naturalistischen Reizen und verlor die Macht, seine Einbildungskraft durch geschlossene Form zu zügeln. Schuld daran trug wohl seine eigensinnige Abschließung und der Geist der Gründerjahre, dessen Materialismus auch bei einem so starken und selbständigen Talent wie Böcklin aus dem Romantischen das Sensationelle hervorholte – mit unbedingter Gutgläubigkeit, soweit er selbst in Betracht kam, aber unterstützt durch Zufälle von Altersleiden.

Dank seiner hohen Intelligenz und seiner geistigen Selbstzucht konnte *Hans von Marées* (1837–1887) die Klippen vermeiden, an denen die andern scheiterten. Er mußte auf vieles verzichten, um das zu verwirklichen, was ihm vorschwebte. Sein Los, freiwillig übernommen, war vollkommene Vereinsamung, in der ihn auch die nächsten Freunde nicht mehr verstanden; und sein Lohn wurde allgemeine Vergessenheit bei Lebzeiten und der unsterbliche Nachruhm, der einzige deutsche Künstler im 19. Jahrhundert gewesen zu sein, der den großen Ahnen ebenbürtig zu nennen ist.

Die realistische Schulung bei Steffek in Berlin (1853–1855) und in dem Kreis der malerisch gesinnten Künstler um Lenbach in München (1856–1864) wirkte so stark auf seine Anschauung ein, daß in seiner Entwicklung kein Bruch zu spüren ist, daß es ihm gelang, das Malerische bis in die Monumentalform seiner Triptychen zu bewahren. Wie weit ihm diese schon in seinen Studienjahren innerlich vorschwebte, ist wohl nicht auszumachen. Evident war aber die ruhige Bewußtheit und überlegte Konsequenz in der Gestaltungsweise von den Kürassierbildern bis zu den Neapler Fresken. Jahr für Jahr kann man die Entwicklung einer gesättigten, farbig glühenden Malform verfolgen, bei der ihn seine Reisen in Italien und Spanien (seit 1864), seine Kopien für Schack und die freundschaftliche Beratung durch den großen Theoretiker Konrad Fiedler bestärkten und unterstützten. Noch in München gelang ihm eine so wunderbare Verbindung des Reinmalerischen mit groß gedachter Komposition wie das „Bad der Diana“ (1863), mit seinem tiefen Helldunkel, aus dem die Lokalfarben wie Edelsteine leuchten. In Rom erschienen nicht minder glückliche Kombinationen von der innerlichen Kraft der „Schwemme“, der „Römischen Landschaft“ und verwandter Bilder, Höhepunkte des Malerischen, die von niemand in Deutschland überboten waren und in Frankreich nur in Werken der Daumier, Corot und des frühen Manet in dieser Zeit ihresgleichen finden. Hätte Marées nicht mehr erreicht wie dieses, wäre ihm der erste Rang in der Geschichte des frühen Realismus zuzusprechen, weil es sich hier um die Steigerung von Wirklichkeitswerten in eine idealistische, von der Vorstellung beflügelte, aus der Vorstellung geborene Synthese von Wahrheit und Dichtung handelte.

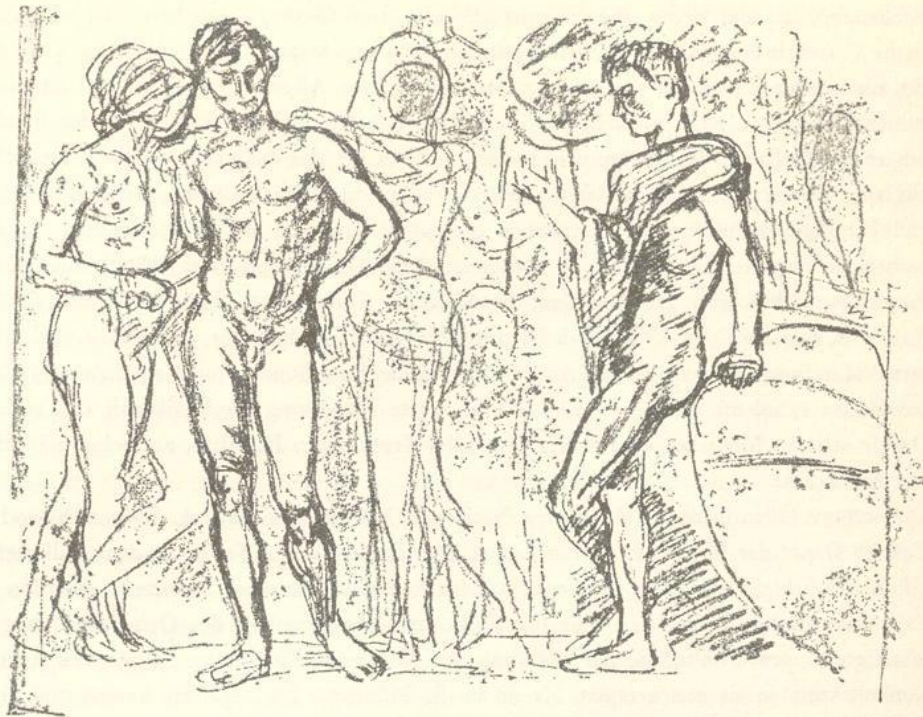
Aber diese Stufe bildete nur die Voraussetzung zur Loslösung von der Realität und zu freigestaltender Schöpfung. Der Auftrag Dohrns zu den Wandbildern in der Zoologischen Station in Neapel (1873) gab ihm Gelegenheit, seine Erfahrungen zu einem ersten und leider auch einzig gebliebenen Monumentalversuch zu verwerten. Wie vorsichtig und bedacht er seinen Weg ging, beweist das Gegenständliche dieser Fresken, die er in vier Sommermonaten nach Vorangang genauer Studien gemalt hat. Stofflich bedeuten sie nämlich beinahe so etwas wie einen Rückschritt gegenüber seinen Bildern aus den 60er Jahren: Momente aus dem Leben neapolitanischer Fischer, plaudernde Frauen, Porträtversammlung der Freunde vor einer Osteria – man könnte sie Alltagszenen in monumentalem Format nennen. Aber gerade hier

offenbarte sich die Trefflichkeit seiner Vorbildung, wirft man einen vergleichenden Blick auf etwa gleichzeitige Schöpfungen von Feuerbach und Böcklin. Deren mythologische Vorzüge treten weit zurück hinter der Großheit der Form, die Marées seinen bescheidenen Gegenständen verlieh, und an die keiner von jenen denken konnte. Daß es auf innerliche Monumentalgeseinnung allein ankam, erkennt man an dem ruhevollen und lebenswahren Rhythmus, in dem sich Ruderer und Netzträger bewegen, an der ewiggültigen Haltung und Komposition der abendlichen Versammlung vor einer Osteria. Die Gesetzmäßigkeit des *buon fresco* von Giotto bis zu Piero della Francesca ist dort wiedererstanden. Mit der Raumgestaltung und Flächenanordnung des Wandbildes verbindet sich die Monumentalisierung der Menschengestalt und ihrer Bewegung, wozu die gedämpfte Tonigkeit einer kultivierten Farbe tritt. Marées' langjährige Versuche, Figur und Landschaft in malerischer Einheit zu verbinden, erlebten ihre Verwirklichung in der hohen Freskens Schönheit von Neapel. Abbilder der Wirklichkeit sind in die Großform des Wandbildes vollkommen eingeschmolzen.

Seitdem verschwand Marées für die Öffentlichkeit in einem kaum verständlichen Maß. Da ihm nirgends mehr Gelegenheit zur Wandmalerei geboten wurde, während er unablässig an dem Gedanken des Monumentes weiterarbeitete, zog er sich in die Abgeschlossenheit seines Ateliers zurück und löste sich mehr und mehr von jedem Zusammenhang mit der Welt. Sein Freund und Mäzen Konrad Fiedler verschaffte ihm die materielle Möglichkeit, sich ungestört in sein Werk zu vertiefen. Aber selbst dieser überlegene und verständigste Freund begann schließlich an der Möglichkeit zu verzweifeln, jemals „Resultate“ zu erleben. Der Grund für die Unvollständigkeit jener Bilder und Triptychen, um deren Vollendung Marées bis zu seinem Tode rang, lag an der sich unablässig steigernden Forderung an sich selbst, nicht etwa, wie andere und schließlich sogar Fiedler zu meinen geneigt waren, an seinem technischen Ungeschick. Die ungemeine Zahl seiner Rötelzeichnungen, die immer wiederholten Übermalungen seiner Gemälde zeugen von der rastlosen Arbeit, seine Vorstellungen zu vervollkommen und die letzte Lösung für seine Kompositionen zu finden. Es ist zu beklagen, daß seine Bilder nur einen so fragmentarischen Zustand erreicht haben, daß der Farbauftrag förmlich zu Reliefhöhe answoll, und daß wahrscheinlich irgendwo unter den dicken Farbschichten eine Gestaltung verborgen liegt, die uns als die wahre Endphase vorkommen würde. Wäre die Weiterarbeit daran zu verhindern gewesen, so müßte wohl Marées auch dem Widerstrebenden als der größte Meister der letzten Jahrhunderte erscheinen. Es genügt aber, daß wir uns den Charakter dieses nach dem Höchsten strebenden Künstlers nach den hinterlassenen Bildnissen und seinen unvergleichlich lebendigen Entwürfen und Zeichnungen vorstellen können.

Die Absichten, die er mit den Arbeiten seiner letzten fünfzehn Lebensjahre verfolgte, scheinen fast unerreichbar: einen Ersatz für das Fresko mit Triptychen und Bildreihen auf Holztafeln zu geben, die nicht vorhandene Architektur durch dekorativ behandelte Rahmung zu ersetzen. Eines Tages aber werden vielleicht die Räume gebaut, in denen sie würdig aufgestellt werden und ihren monumentalen Sinn erfüllen können.

Selbstverständlich war und erschien es Marées, daß an den ideellen Gehalt hierbei hohe Ansprüche zu stellen waren. Mit wenigen Ausnahmen wie den zusammengehörigen drei Reitern und dem Ganymed sind es frei gewählte Motive von Menschen in idealer Landschaft; Menschen in antiker Nacktheit, die kaum noch an weltliche Möglichkeiten erinnern, deren



Hans von Marées, Komposition mit drei Gestalten, Rötelzeichnung, um 1875

Existenz nur in ihnen selber und in ihrer Form ruht. Das Modellhafte liegt in weiter Ferne hinter ihnen; es sind Gestalten der Menschen, Kinder, Jünglinge und Mädchen, Männer und Greise, alleinstehend oder in losem Beieinander, als Körper im Raum bestehend. Ihre Funktionen kommen aus den einfachsten Bedingungen leiblicher Existenz, im Stehen, Liegen, Sitzen, im Aufrecken oder Lasten, im Horizontalen, Vertikalen oder Schrägen die innere Bedeutung der Komposition erfüllend. Der Bildaufbau findet seinen Rhythmus in diesem Funktionieren der Körper, in ihrer engen Verbindung mit einem knappen, Landschaftliches andeutenden Raum. Ihre Färbung ist dunkel (oder dunkel geworden), wenige erlesene Töne gliedern den Bildraum, selten taucht mit mystischem Glühen eine bedeutendere Lokalfarbe auf, wie in den 60er Jahren. Aber die Einschmelzung des Malerischen in Monumentalform ist vollendet und verleiht den Werken das Meisterliche – trotz und manchmal auch wegen der schweren Übermalungen.

So hat Marées es vermocht, den malerischen Realismus als Mittel zur Darstellung von Menschheitsideen zu übernehmen und damit die Brücke zu schlagen zwischen der Aufgabe seiner Zeit und der besonderen Berufung des Deutschen zur Wiedergabe inneren Wesens. Der Gehalt ist der Form zugeordnet und bleibt sich während seines ganzen Schaffens stimmungsmäßig gleich. Das „Bad der Diana“ wie die „Ruderer“ und die „Hesperiden“ ruhen auf der gleichbleibenden Vorstellung eines gestillten Lebenswillens, eines paradiesischen Zustandes der Menschheit, der ebenso in der Gegenwart einfacher Mittelmeerbewohner zu finden wäre wie in Utopien einer Zukunft. Ein solcher Zustand ist lediglich als Idee des Malers

vorhanden, in jeder Phase seiner Verwirklichung. Daß Marées kaum heroische oder romantische Vorwürfe angerührt hat, im wesentlichen stets von seiner noch gesteigerten Vorstellung des menschlichen Daseins ausgegangen ist, bewirkt das Allgemeingültige und Unantastbare seiner Visionen. Die Fresken in der Zoologischen Station, denen nur leider der hohe und eingezwängte Raum die Wirkung schmälert, bleiben für uns das große Erlebnis Neapels. Bis zum „Ganymed“, seinem letzten Werk, finden sich überall die malerischen Mittel von Hell-Dunkel-Kontrasten und räumlicher Bewegtheit und die wirklichkeitsnahen Grundtatsachen als Weg zur Erreichung der Monumentalität. Die Komposition stellt Urbilder auf im Zusammenwirken von Horizontalen, Senkrechten, Diagonalen, Parallelen; die Gestalten ihrerseits variieren das Ursprüngliche menschlichen Seins in Alter, Geschlecht und schlichtester Handlung. Urmythen der Antike oder bloße Funktionen von Menschen und Rossen werden in erhabene Formen gekleidet. Als letzte Bedeutung bleibt überall das ruhvolle Dasein schöner Menschen in gütiger Natur, der Traum vom Paradies, auf seine männlichste Form gebracht.

Die weitere Öffentlichkeit nahm keine Notiz von Marées' Lebenswerk. Es verschwand zum Teil im Depot der Münchner Sammlungen. Wer die kostbaren Tafeln in dem südlichen Pavillon von Schleißheim noch gesehen hat, wird den Eindruck einer verlorenen Position nicht haben verwinden können, so sehr die Stille und Abgelegenheit des Ortes auch, trotz ungünstiger Raumverhältnisse, der Wirkung der Bilder zugute kamen. Allgemeine Aufmerksamkeit konnten sie erst erregen, als sie in die Münchner Staatsgalerie kamen und als der dem Besitz von Hildebrand entstammende Nachlaß aus den Kellern der Nationalgalerie in Berlin ans Tageslicht geholt wurde. Das geschah erst in der Zeit von 1910, und nun allerdings wirkten sie auf Künstler der jungen Generation in einer Art, die an den Einfluß von Cézanne erinnert, wenn auch nicht in so umfassender Weise. Auf die innere Verwandtschaft von Marées und Cézanne hatte schon frühzeitig Meier-Graefe in verdienstvoller Weise aufmerksam gemacht.

Der große Sündenfall des deutschen Idealismus trat mit *Max Klinger* (1857–1920) ein, der von Natur eher zu vielem anderen als zur Erbfolge Böcklins bestimmt war. Ihm war die Bahn durch den krassen Naturalismus vorgezeichnet, dessen Epoche er repräsentierte. Es war dies nicht zu verwechseln mit der Wirklichkeitstreue in den Studien Menzels, Marées' oder Leibls; die Luft der Leipziger Tiefebene entwickelte bei ihren Künstlern eine verstandesmäßige Naturwiedergabe, die mehr mit photographischer Treue als mit realistischer Malerei gemein hat, und deren bezeichnende Art man etwa bei Otto Greiner oder Richard Müller findet. Daß Klinger in ihre Klasse gehört, erweisen nicht nur seine Erstlinge, wie der „Spaziergang“ (1887), in dem ein Überfall durch Strolche kolportagehaft geschildert wird, sondern die ganze Kette seiner Werke, Gemälde wie Radierungen.

Gewollt war bei ihm fast immer ein gewisses Ideelles, namentlich seit seiner Begegnung mit Böcklin und der Antike in Rom (1889). Aber es blieb in der Absicht stecken, die Durchführung konnte sich der naturalistischen Gründlichkeit seines Wesens nicht entziehen. Das Peinliche und im ganzen Ungenießbare in seiner Kunst ist die unnatürliche Ehe zwischen literarischen Bildungsideen voller gelehrter, sozialer, tiefsinniger oder platter Assoziationen und dem krassen Glauben an die Wirksamkeit des Modells. Das absonderliche Leibliche, in

das sich seine Erfindungen kleiden, tötet jeden Gedanken an Idee und Historie; widerspricht durchaus den schönen Absichten, feierlich, hochtragisch oder tiefsinnig aufzutreten.

Nicht bloß die Geschmacklosigkeit ist gemeint, die in dauernder Verwendung kümmerlicher Natur liegt; das ließe sich vielleicht noch ertragen. Unleidlich jedoch wird die Dissonanz zwischen dem naturalistischen Prinzip und der Präntention, Gedanken darzustellen. Die Bestandteile einer trivialen Materie, sehr genau studierte Brocken und Bruchstücke seines Bildrepertoires, treiben im Raum umher, als sinnliche Grundlage von Historien, Visionen, Mythen, Allegorien oder philologischen Vorstellungen. Jede einzelne Gestalt, ja selbst die aus disparaten Teilen zusammengesetzten Landschaften befinden sich in eisiger Isolierung; und je älter Klinger wurde, je williger sich ihm seine Vorstellungen formten, desto deutlicher wurde die Disharmonie zwischen den Teilen und dem geistigen Ganzen. Klingers enormes technisches Vermögen erschöpfte sich in der Ausführung von Überdeutlichkeiten, welche regelmäßig ein Zuviel und damit ein künstlerisches Vakuum gaben.

Zwischen den Jahren 1885 und 1897 sind die drei Gemälde entstanden, die seinen Ruf als Monumentalbildner in Deutschland begründet haben. In ihnen haben wir die vollendeten Produkte der materialistischen Anschauung, die in der Gründerzeit zur Hochblüte gelangten. Deutsche Überheblichkeit, von Nietzsche an den Pranger gestellt, hat in jenen Riesentafeln ihre Symbole geschaffen; am deutlichsten in dem auch stofflich problematischsten, „Christus im Olymp“. Das Klingersche Gesamtkunstwerk aus Malerei, Skulpturen und Bruchstücken von Architektur zeugte von einer gründlichen Verkennung des Maréesschen Kunstwillens. Es stellt sich als eine zusammenhanglose Ballung von bemalter Fläche und vollrunden Plastiken vor, die ihre Architektur gleich selber mitbringt und sich damit jenseits jedes möglichen Raumes in die Transzendenz eines Nirgendwo begibt.

Er war von Anfang bis zu seinem Tode (1920) das typische Produkt einer falschen Ideologie, Repräsentant einer Ungeistigkeit, die sich in der wilhelminischen Ära als ein charakteristisches Kennzeichen ausgebildet hatte. Sein Irrtum bestand in einem scheinbar revolutionären Naturalismus, der in der Dichtkunst viel Staub aufwirbelte, sich aber auch dort nur als ein zielloses Aufbäumen pseudorevolutionärer Kräfte mit sozialpolitischer Färbung erwies. Dies Element konnte im Drama und Roman noch zu einigem Erfolge führen, als Opposition gegen seichtes Epigonentum und als politisches Aufbegehren gegen eine Welt des materialistischen Optimismus und bürgerlicher Gedankenlosigkeit. Daß Klinger als Repräsentant seiner Epoche so ungebührlich gefeiert wurde, charakterisiert lediglich die kultur-entfremdete Zeitlage, die ihre sterilen Ideale durch ihn in einer kümmerlichen Wörtlichkeit verdeutlicht sah – Ideale, die ihre Substanz aus der Sphäre des Bildungsphilisters zogen. „Der Fall Böcklin“ (von 1905) hätte wohl „Der Fall Klinger“ heißen sollen; sonderbarerweise ist er niemals geschrieben worden. Als Ausnahmen einer wohltuenden und wohl auch bleibenden Leistung des vielseitigen Mannes sind die *Radierungsfolgen*, als beste wohl der „Raub eines Handschuhs“, zu nennen, in denen seine kühl-fruchtbare Phantasie sich in einer zureichenderen Form offenbarte.

Die letzten Epigonen eines immerhin relativen Idealismus wird man wohl in dem Wiener *Gustav Klimt* (1862–1918) und dem Münchner *Franz von Stuck* (1863–1928) erblicken können, obwohl beide in nichts mehr an die Deutschrömer erinnern. Bei Gustav Klimt trug



Oskar Kokoschka,
Holzschnitt aus
„Die träumenden Knaben“
1906

die Wiener Atmosphäre, die dekorative Tradition Makarts und die Leichtflüssigkeit von Leben und Kunst an der Donau viel zu der Möglichkeit bei, ein abgestorbenes Ideal mit kunstgewerblichen Reizmitteln auferstehen zu lassen. In anderer Weise als Klinger, geschmeidiger und gefälliger, verschmolz er zu einem fein dosierten Gemisch: präziseste Naturstücke (Akte, Porträtköpfe, Gewänder) – und das Pathos einer hochqualifizierten Ornamentik, deren Pracht das eigentlich tragende Element seines Idealismus bildete. Das größte Verdienst von Klimt bestand darin, daß aus seiner Schule einerseits das Wiener Kunstgewerbe der Hoffmann und Olbrich, andererseits die psychologische Malerei Kokoschkas erwuchsen. Mehr als ein halbes Jahrhundert, erfüllt von Versuchen begabter Männer, hat die Gefahren des Unternehmens illustriert, den Idealismus in einer Welt des Materialismus zur Erscheinung zu bringen. Es schien das nur dem Genie von Marées erlaubt, und nur unter der Voraussetzung höchster Besonnenheit; und selbst ihm versagten die ungünstigen Verhältnisse in Deutschland eine restlose Erfüllung seiner Träume. Daneben konnten nur bei Böcklin und Feuerbach Teile ihres Werkes als glückliche Ansätze zur Idealgestaltung festgestellt werden. Andere Talente wurden von ihrem Streben in Irrtum und Travestie verstrickt, woraus den Mitlebenden ein falscher Begriff von hoher Kunst erwuchs, unter dem man Echtes von Talmi nicht mehr zu unterscheiden wußte.

Damit hatte sich die auf Naturnachahmung beruhende Form des Idealismus, die letzten Endes auf die italienische Renaissance zurückging, verausgabt. Eine durchaus andere Geisteshaltung mußte kommen, eine dem 19. Jahrhundert entgegengesetzte Gesinnung und Weltanschauung, um der europäischen Kunst neue ideell gestimmte Ziele zu weisen.