

ob man es durch dicht folgende und schwierige Einzelthemen — von der Kunsttheorie und Ästhetik des 19. Jahrhunderts bis zur Trivialekunst des 20. Jahrhunderts — gestaltet oder nicht besser ein Kolloquium in der Gestalt einer Round-table-Konferenz durchführt, die zwar in der Form weniger perfekt vorgeplant erscheint, aber zu besseren Ergebnissen führen kann als ein straffes Vortragsprogramm. Manches wäre dann möglicherweise an der Ausstellungskonzeption selbst transparenter erschienen; nicht zuletzt sollten Ausstellungen, Kataloge und damit in Verbindung stehende Kolloquien keine 'Medien' der kunstwissenschaftlichen Selbstbespiegelung sein, sondern auch wissenschaftliche Erkenntnisse transformiert nach außen abspiegeln.

Daniel Kupper

## Ausstellungen

NEUES ZUM WERK HANS VON MARÉES'?

KOMMENTAR ZU DEN AUSSTELLUNGEN IM GEDENKJAHR 1987

(mit zwei Abbildungen)

*Hans von Marées, Zeichnungen*, von der Heydt-Museum Wuppertal, 13. 9.—18. 10. 1987. — *Hans von Marées und die Moderne in Deutschland*, Kunsthalle Bielefeld 25. 10. 1987—10. 1. 1988 — Kunstmuseum Winterthur 31. 1.—4. 4. 1988. — *Hans von Marées, Gemälde und Zeichnungen*, Neue Pinakothek München — *Marées als Kopist und die Münchner Kopie im 19. Jahrhundert*, Schack-Galerie, München 11. 11. 1987—21. 2. 1988. — *Hans von Marées, Zeichnungen*, Staatl. Graphische Sammlung, München 11. 11. 1987—14. 2. 1988.

In den noch nicht allzu lang zurückliegenden Jahren, als man die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts nur dann für beachtenswert hielt, sofern sie als Vorläuferin der Avantgarde reklamiert werden konnte, die sich in erster Linie jenseits aller historischen und literarischen Themen definiert, war Hans von Marées' Werk eher einer Betrachtung für wert befunden worden als manches andere. Da die Untersuchungen zum 19. Jahrhundert nun zahlreicher geworden sind, der Primat der Avantgarde gebrochen scheint, dem Kult künstlerischer Innovation nicht mehr unwidersprochen gehuldigt wird, durfte man auch viel von den Ausstellungen erwarten, die 1987 anlässlich des 150. Geburts- und 100. Todestags Hans von Marées' ausgerichtet wurden. Im Hinblick auf eine Neubetrachtung Marées' kommt der Ausstellung in der Neuen Pinakothek besonderes Gewicht zu, weil sie seit 1909 die einzige monographische Ausstellung dieses Umfangs ist. Sie konnte auch nur hier wegen des umfangreichen Eigenbesitzes aufgrund des Fiedlerschen Legats zustande kommen. Von den 164 Nummern, unter denen Gerlach-Laxner 1980 in ihrer Revision des 1909 von Meier-Graefes erstellten Katalogs (Band 2 seiner dreibändigen Marées-Monographie) die Gemälde zusammenfaßt, die sie als original anerkennt, waren 64 erreichbar gewesen; tatsächlich sah man dann wegen der Triptychen und der unter GL 120 zusammengefaßten Studien, von denen sechs in München waren, 75 Bilder, dazu eine Reproduktion der Neapler Fresken in halber Größe und vor allem eine beträchtliche Zahl an Zeichnungen. Von den Werken, die 1980 noch mit unbekanntem Standort



gemeldet werden mußten, ist in der Ausstellung nur GL 19 wieder aufgetaucht, dessen Qualität allerdings die Trauer über den möglichen Verlust der übrigen Wörlitzer Bilder in Grenzen hält. Bilder, für die Gerlach-Laxner die Autorschaft Marées' in Zweifel gezogen hatte, wurden nun nicht zur Diskussion gestellt, obwohl zu ihrer Prüfung eine nie wiederkehrende Möglichkeit bestanden hätte. Immerhin wurde mit mich überzeugenden Argumenten die Rembrandt-Kopie GL 269 dem *Œuvre Marées'* zurückgewonnen.

Marées als reiner Formkünstler, der sich um die Bedeutung der Gegenstandswelt seiner Bilder wenig kümmerte, wenn sie ihm nicht gar völlig gleichgültig war — eine solche Sicht, die durch vielfache Aussagen von Leuten mit mehr oder weniger unmittelbarem Kontakt mit dem Maler belegt werden konnte, ist seit langem fast zur Selbstverständlichkeit geworden, nicht zuletzt gerade auch, weil so dem Maler in der Entwicklung der modernen Malerei wie von selbst eine besondere Vorreiterrolle zukam. Nicht nur Fiedler oder Wölfflin bestätigten eine solche Sicht, sondern auch Karl von Pidoll, in den achziger Jahren Schüler Marées', schien sie mit seinen zuerst 1890 erschienenen Erinnerungen *Aus der Werkstatt eines Künstlers* zu legitimieren. Niemand stellte dabei aber die Frage, ob es Pidoll nicht in erster Linie darum ging, sich Rechenschaft zu geben über die Mittel und Verfahrensweisen künstlerischen Schaffens und die selbst empfangenen Ratschläge des geschätzten Meisters an andere weiterzugeben, eben weil ihm und dem kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts zum Künstler ausgebildeten Marées eine thematische Bindung der Form selbstverständlich war.

Wie sehr Marées an bestimmte Themenbereiche gebunden war, zeigt bereits ein oberflächlicher Blick in Meier-Graefes *Œuvre-Katalog*, der 1909 auch die Zeichnungen berücksichtigte; bezeichnenderweise gründete dieser Autor denn auch seine Datierung von Zeichnungen vordringlich auf ihre Motivzusammenhänge mit Gemälden, deren Datierung dokumentarisch besser gesichert ist.

Die Wuppertaler Ausstellung versuchte, einsetzend mit dem Wuppertaler Skizzenbuch (aus den davor liegenden Jahren sind Arbeiten auf Papier kaum greifbar), einen Gesamtüberblick über Marées' Werk anhand der Zeichnungen zu geben. Sie folgte einer Ordnung nach Motiven aus der Überzeugung heraus, damit zugleich eine chronologische Entwicklung nachzuzeichnen, indem man sich auf die von Meier-Graefe vorgeschlagene Datierung verließ, kaum problematisierend, daß Marées durchaus bestimmte Bewegungsmotive, die er für einzelne Bilder verwendete, zu anderen Zeiten erneut gezeichnet haben könnte, somit das chronologische Gerüst für die Zeichnungen des Künstlers einhundert Jahre nach seinem Tod eher vage zu nennen ist. Auch Gisela Scheffler, die den Katalog für die Ausstellung in der Graphischen Sammlung erarbeitete und dabei manche Datierung Meier-Graefes korrigierte, mußte sich oft mit einem *terminus ante* zufrieden geben. Wenn man aber die Zeichnungen völlig losgelöst von thematischen Bindungen sehen wollte, schlug man sich für manches Blatt die einzige Datierungshilfe aus der Hand. Insofern war auch Meier-Graefe etwas inkonsequent, wenn er behauptete, zu 'Lob der Bescheidenheit' (GL 145) könne sich jeder Betrachter „so viele (Deutungen W. S.) er mag, ausdenken" (Bd. 1, 1909, 371), gleichwohl aber aufgrund von Motivverwandtschaften die Zeichnungen MG 422—439, von denen sieben Blätter in Wuppertal, je zwei in Bielefeld und München zu sehen waren, dem Gemälde vorausgehen läßt. Warum sollte nicht auch, stilistisch durchaus vereinbar, motivisch in der Sitzenden, nicht



im vor ihr knienden Mann, MG 866 (Wuppertal Kat. Nr. 158, Bielefeld Kat. Nr. 59) zuzuordnen sein? Somit sei nur angedeutet, welche Probleme sich trotz der Arbeiten von Meier-Graefe und Wilhelms von 1953 stellen und daß ein Corpus des zeichnerischen Werks wegen neu aufgetauchter Blätter, der wechselnden Standorte und der Frage der Chronologie und Stilistik dringend geboten ist, wozu kaum der Wuppertaler Katalog, wohl aber der von Giesela Scheffler einen Schritt vorwärts bedeutet.

Wenn die Interpreten bislang Marées' Bemühen um die vollkommene Form und Syntax herausstellten, die, so Fiedler 1889, S. 44, „von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt war“, dann war 1987 zumindest die Möglichkeit gegeben, diese Vorstellung vom Werk Marées' zu überprüfen und gegebenenfalls zu revidieren. Christian Lenz distanzierte sich denn auch programmatisch von jenen Vorstellungen, um einen Neuanfang zu wagen, dem Börsch-Supan 1968 in seinem Aufsatz über das 'Orangenbild' in der Festschrift Kauffmann zumindest schon die Richtung gewiesen hatte. Lenz kritisierte damit implizit Erich Franz in seiner Verantwortlichkeit für die Bielefelder Ausstellung, wo das Werk Marées' mit einer seltenen Radikalität auf seine Formalien reduziert wurde, um es zu Kunstwerken des 20. Jahrhunderts bis in die letzten Jahre auch da in Bezug zu setzen, wo Augenschein und Geschichte versagen. Doch Lenz konnte nicht alle seine Mitarbeiter auf seinen Ansatz verpflichten: Eberhard Ruhmer, der für viele Objektanalysen verantwortlich zeichnet, stellt für Marées „sein eigentliches, sein im höchsten Sinne formalistisches Anliegen“ (Kat. München, S. 89) heraus. So kann man innerhalb des Katalogs eine gerade erst beginnende Diskussion wahrnehmen, auch wenn Ruhmer zu den 'Hesperiden II' (GL 143) lapidar vermerkt: „Zum Bildthema ist wenig zu sagen, da Marées mit seiner Kompositionen illustrative Absichten verband und von der überlieferten Geschichte abweichen konnte oder mußte, wo die sich bildende Kompositionsstruktur es gebieterisch forderte.“ (Kat. München, S. 262) Das ist jedenfalls nicht in Übereinstimmung zu bringen mit den sehr weit gehenden Deutungen Marées'scher Bilder durch Lenz, der auch einzelnen Elementen, bestimmten Figuren zum Beispiel, eine spezifische Symbolbedeutung zuschreibt, ohne sie allerdings mit ausreichenden Argumenten zu stützen (Kat. München, S. 10–15).

Von Lenz' Standpunkt aus hätte eine Ordnung der Ausstellung nach Motivgruppen nahegelegen, weil deren Konstanz einen sichtbaren Beleg für die Tatsache darstellt, daß ein Bild für Marées mehr war als ein möglichst perfektes Formarrangement beliebiger Körper, hielt er doch durch die Jahrzehnte hindurch, also in bewußter Wahl, an der Darstellung von Männern fest, die sich mit Pferden beschäftigen oder Früchte pflücken. Auch darf man erwarten, daß bei verwandten Themen- oder Motivgruppen ein ähnlicher Bedeutungsgehalt, auch wenn er rein individueller Art sein sollte, unterstellt werden darf, wenngleich der nicht unabhängig vom syntaktischen Zusammenhang und seiner individuellen Bildform gesehen werden kann. Zudem hätte eine solche Ordnung auch stilistische Veränderungen am gleichen Motiv nachprüfbar gemacht. Während der Katalog das einfachste, weil immer plausibel erscheinende Ordnungssystem anbietet, die Chronologie der Werkentstehung, die allerdings zumindest bei den Zeichnungen so völlig fraglos nicht ist, folgt die Ausstellung selbst diesem System nur in Ansätzen, leider ohne damit dem Betrachter bessere Vergleichsmöglichkeiten zu geben und ihm tiefere Einsichten zu eröffnen.



Nun lassen es konservatorische Gründe fast nie mehr zu, thematisch und motivisch zusammengehörige Zeichnungen und Gemälde nebeneinander auszustellen, was aber gerade im Falle Marées' besonders wichtig wäre zum Nachvollzug bestimmter Entwicklungsreihen. Nur so läßt sich des Künstlers Ringen um die Bildlösungen nachvollziehen, das sich nicht zuletzt in den unzähligen Übermalungen ablesen läßt, auch zum Schock mancher, die zuvor Marées' Bilder nur aus der Reproduktion kannten. Warum eine Zeichnung zum Thema 'Cheiron und Achilles' (MG 798) in den oberen Räumen hängt, drei andere aber (MG 791, 794, 795) unten im Ausstellungsraum der Graphischen Sammlung, darauf mögen sich Kenner Münchener Institutionen einen Reim machen, zumal sechs Blätter dieses Themas (MG 786—789, 797, 798), die mit MG 791 und MG 796 und MG 799 aus Dresden bereits in Wuppertal zu sehen waren, für München unerreichbar blieben, weil sie in Bielefeld (wo sie nur den Ansatz der Ausstellung widerlegten) gezeigt wurden.

Mit wenigen Ausnahmen konnte die Münchener Ausstellung die gemalten Selbstbildnisse mit bekanntem Standort vereinen. Um so schmerzlicher vermißt man das erste Selbstbildnis in Wuppertal (GL 2), das nicht so sehr wegen seiner weichen, Börsch-Supan an Steffek erinnernden (Kat. München, S. 29) Malweise, als vielmehr wegen des herrischen, Unbedingtheit fordernden Habitus bereits im Keim wesentliche Elemente des ausgestellten, letzten Bildnisses von 1883 (GL 159) enthält. Weniger schwer wog das Fehlen des Selbstbildnisses in der Stiftung Reinhard (GL 51): seine Entstehungszeit und die für sie bezeichnende Hinwendung zu Rembrandt treten in dem Münchener Bild (GL 49), dessen Datierung durch Meier-Graefe auf etwa 1862 Ruhmer übernimmt, vor Augen.

Die Auseinandersetzung mit Rembrandt belegt in unmittelbarer Form die erwähnte Kopie GL 269, die mit den vier Kopien für Schack und einer Rubens-Paraphrase, welche Lenz wenig überzeugend biographisch deutet, Marées' intensive Aneignung der Tradition belegt. Mit weiteren Kopien der Zeitgenossen bot die Teilausstellung in der Schack-Galerie einen aufschlußreichen Einblick in die künstlerische Praxis, zumal die Alte Pinakothek zu einigen Kopien die Originale beisteuerte. Ein Vergleich, den keine Reproduktion leistet, war so möglich, wenngleich er durch die Raumdistanzen, die man 'gnädig' zwischen Originale und Kopien, besonders diejenigen Lenbachs, legte, schon wieder fast unmöglich gemacht wurde.

Für den Anlaß der Ausstellung lehrten die Kopien, wie Marées durch seine Kopiertätigkeit sich mit den Möglichkeiten einer dunkeltonigen Malerei vertraut machte; diese ist für sein weiteres Werk viel bestimmender geworden, als man es bislang wahrhaben wollte, war es doch fast schon eine Selbstverständlichkeit geworden, alle Bilder aufgrund von angeblichem Gebrauch der Asphaltfarbe als nachgedunkelt zu verstehen. Daß hier ein grundsätzlicher Irrtum vorlag, legt Falkner von Sonnenburg wohl zu aller Überraschung dar (Kat. München bes. S. 116, 117, 120, 122). Die dunkle Tonalität gehört mithin zur Bildfindung selbst und ist nicht eine ungewollte Folge der Geschichte, von der bei der Beurteilung von Marées' Kunst zu abstrahieren wäre. Viel eher gilt es ihre hohe malerische Qualität zu sehen (dazu Dittmann in Kat. München 97—104). Auch diese bewußte Entscheidung des Künstlers für die Tradition macht erkennbar, daß man seine Bilder nicht zuletzt wegen ihres über die Farbe vermittelten Helldunkels für das 20.



Jahrhundert kaum beanspruchen kann, will man sich nicht den Vorwurf ungeschichtlichen Denkens zuziehen.

Lenbach, mit dem Marées 1864 nach Italien ging, um für Schack Kopien anzufertigen, bildete er gemeinsam mit sich selbst ein Jahr zuvor in einem faszinierende Doppelbildnis (GL 62) ab. Wegen seiner kontrastreichen Darstellung der beiden Männer fordert es die Interpreten geradezu heraus. Wie schnell sich dabei die Realität zu verflüchtigen droht, zeigen die von Krückmann im Münchner Katalog angestellten Spekulationen. Denn nichts belegt seine Behauptung, Marées habe im Kollegen sein *alter ego* porträtiert. Die erneut aufgenommene These, Lenbachs Bildnis sei als Palimpsest des Todes zu lesen, verrät zwar kunsthistorisches Wissen, läßt aber die Lebenszusammenhänge außer acht, nach denen es widersinnig erscheint, daß Marées dem Porträt des noch nicht siebenundzwanzigjährigen Kollegen diese Konnotation gegeben hätte. Vielmehr scheint er sich sehr genau an die Realität gehalten zu haben, wenn man die Übereinstimmung von Marées Darstellung mit den Beschreibungen von Lenbachs Augen hinter der Brille durch die Zeitgenossen (F. Pecht, Ch. del Negro) vergleicht. Auch das um 1861 entstandene Selbstbildnis Lenbachs im Lenbachhaus (L 611) bestätigt das. Der breite Farbauftrag bei Verzicht auf alle stoffliche Illusionismen lassen dem heutigen Betrachter die kreisrunden Brillengläser vielleicht etwas seltsam erscheinen, wengleich sie doch durchaus dem Marées'schen Darstellungssystem entsprechen. Wie wenig überzeugend die Identifikation des Kopfes mit dem Tod ist, beweist Krückmann ungewollt selbst, indem er Spitzwegs bebrillten „Sonntagsjäger“ abbildet.

Marées' Porträts sind wie sonst keine seiner Bilder in der zeitgenössischen Welt verankert, selbst wenn er sich selbst in sogenannten japanischen Mantel präsentiert (GL 119). Der Künstler verzichtete auf eine damals beliebte historisierende Kostümierung seiner Modelle, nicht aber auf ihre Würde, indem er, alles Zufällige eher vermeidend, seinen Bruder frontal ins Bild setzte (GL 105) oder Fiedlers ganz zeitgenössisch gekleidete Gestalt im Schema von Renaissance-Porträts vorstellte (GL 142). Wenn Marées 1883 sein Selbstbildnis unter anderen Bildern zeigen wollte, „Um die Bilder als Geschöpfe unserer Zeit gewissermassen zu beglaubigen...“ (Meier-Graefe, Bd. 3, 1910, 250), dann wäre dazu das Porträt Marbachs (GL 110) von 1871 nicht weniger dienlich gewesen. Der ebenso elegant wie geistreich wirkende Dichter verkörpert geradezu eine mondäne Welt, wogegen das Porträt Franz Koppel-Ellfelds (GL 118) den Eindruck von Leere, vielleicht weniger des Modells als der Malerei, hinterläßt. Angesichts des Marbach-Porträts empfindet man den Verlust des ganzfigurigen Fiedler-Porträts (GL 168), das ehemals in Dresden verwahrt wurde, um so schmerzhafter. Auf die augenscheinliche Parallele zu Manets Porträts ist mehrfach hingewiesen worden, obgleich sich ein direkter Einfluß bislang nicht sichern läßt. Das Verhältnis der französischen Porträtmalerei zu Marées, aber auch etwa zu Leibl, zu klären, bleibt noch Aufgabe der Forschung. Auch dem Problem der Wirkung von Velazquez (etwa auf GL 90) hat sich die Forschung weiter zu stellen.

Nach den Neapler Fresken sind Porträts eher eine Ausnahme. Es dominieren Darstellungen nackter Gestalten, die scheinbar ohne kausaldeterminierte Beziehung vor einer einfach gebauten Landschaft aufgebaut sind. Auf diese Bilder beziehen sich Urteile wie das Beenkens, 1944, S. 231: „Die Bildgehalte... sind vom eigentlichen Leben ganz ab-



gelöst, das künstlerische Formproblem ist auf sehr betonte Weise zum Selbstzweck geworden." Gerade diese so oder ähnlich formulierte These, die in Bielefeld förmlich zum Ausgangspunkt des gesamten Unternehmens gemacht wurde, gilt es überhaupt erst einmal zu überprüfen. Zu Recht stellte sie Christian Lenz in Frage.

Gewiß sollte man, wenn bei Marées originale Bildtitel auf mythologische Themen verweisen, doch eher von einer Mythenreduktion sprechen. Gerade bei „Hesperiden II“ (GL 143) ist das der Fall, sucht man doch dort wesentliche Motive wie Herakles oder den Drachen Ladon vergeblich. Diese Indifferenz gegenüber einer exakten bildlichen Nacherzählung gab verständlicherweise Anlaß zu der von Beenken und anderen vertretenen Meinung, die um so berechtigter erschien, als viele der Bildfindungen Marées' scheinbar auch nicht eine Motivspur eines Themas aus den bekannten Mythen erkennen lassen. Aber allein die immer wieder vollzogene Entscheidung eines Künstlers des 19. Jahrhunderts für die Darstellung einer solchen Welt menschlicher, nicht im geschichtlichen Raum angesiedelter Frühkultur hätte aufmerken lassen müssen, auch wenn sie von Marées nicht eigens kommentiert wurde.

Somit steht man vor der Notwendigkeit, das gesamte Umfeld, in dem Marées seine Bildideen entwickelte, zu sichten, wenn man die ausgeklügelten Formkonstruktionen als Sinnträger über die Form hinaus erhellen will. Die monumentale Biographie Meier-Graefes bietet dazu viele Anhaltspunkte, aber noch nicht ausreichende Ergebnisse. Selbstverständlich sollte deshalb auch Marées stärker, als man es in München vielleicht mit Blick auf die dort etwas später eröffnete, nach einem Marées-Wort benannte Ausstellung *In uns selbst liegt Italien* tat, im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunst gesehen werden. Denn auch was Marées ablehnte, rezipierte er nicht folgenlos für seine Kunst.

Allerdings sind bei Marées unverhüllte Zitate eher selten. Wenn Kuhn in der Nachfolge Seckers, Bessenichs und Deckers bei ihm Entlehnungen aus dem antiken Motivvorrat, insbesondere pompejanischer Fresken nachweist, dann läßt sich zwar eine grundsätzliche Verwandtschaft nicht leugnen. Man muß aber auch andererseits dabei berücksichtigen, daß Marées seine Figuren immer an der Natur überprüfte. Die zahlreichen Zeichnungen, die einen bedeutenden Raum in den Ausstellungen einnahmen, zeugen davon, daß er nicht etwa das Kunstzitat bewahren wollte, weil es ihm, wie zuvor seinen klassizistischen Vorgängern, die ideale Schönheit zu finden, garantiert hätte; vielmehr ermöglichte ihm die bereits gestaltete Form, Natur unvermittelt so darzustellen, daß sie sich dem Augen des Betrachters in vollkommener Klarheit darbot. Es galt, den menschlichen Körper in seinen Volumina und Funktionzusammenhängen so unmittelbar anschaulich zu machen wie möglich. Deshalb verzichtete Marées auf komplizierte Verkürzungen, die, wenn sie nicht gar bloß das technische Können des Künstlers propagieren sollen, zugunsten eines größtmöglichen Raumillusionismus die Lesbarkeit seiner Struktur verunklären.

Da der Künstler die vorgefundene Kunstform durch direktes Naturstudium oder Imagination filterte und mit Realität auflud, läßt sich die Modellhaftigkeit oft nur schwer fassen: in der endgültigen Bildfassung ist sie durch einen komplexen Transponierungsprozeß weitgehend verhüllt.



Bildquellen konnte Marées neben der Antike dann auch das 17. Jahrhundert liefern, sofern sie die leichte Lesbarkeit der Figur garantierten. Der Gestus der mittleren Hesperide in GL 143 ist offenbar dem einer allegorischen Figur in einem Stich J. F. Greuters nach Guido Reni so nahe, daß ich sie als potentielles Vorbild zur Diskussion stellen möchte (*Abb. 2 und 3 a*), wengleich erst zahlreiche Zeichnungen (MG 380—389), von denen in Wuppertal fünf zu sehen waren, zur endgültigen Klärung des Haltungsmotivs führten. Die Übernahme findet ihre Begründung nicht nur in der Wiederholung des eigentümlich zeremoniellen Demonstrationsgestus, der die Frucht wie in einer Monstranz zeigt, sie dort zwischen den Bäumen freistellt wie hier zwischen den Rabatten, sondern vor allem auch deshalb, weil dieser Stich in Giovanni Battista Ferraris *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu* von 1646, S. 343, Platz fand, so daß in diesem Modell nicht nur eine interessante Form vorgeprägt war. Darüber hinaus besteht ein enger Sinnzusammenhang zwischen den realen Orangen der Neapler Fresken (deren künstlerische Voraussetzung im Naturstudium das Faksimile des Wuppertaler Skizzenbuchs der Forschung leicht zugänglich macht) und den mythischen Goldenen Früchten. Wenn sich auch Marées' Kenntnisnahme einer alten Buchgraphik kaum dokumentarisch belegen lassen wird, so sind doch die formalen und inhaltlichen Bezüge so zwingend, daß man dieses Blatt nicht unberücksichtigt lassen darf in der Untersuchung der Genese von GL 143, zumal man damit auch einen Beleg gewinnt, daß Marées seine Figuren keineswegs so unabhängig von inhaltlichen Bezügen gesehen haben dürfte, wie das ihm seine Interpreten bis heute unterstellten.

Damit aber ist nur ein Mosaikstein beigebracht zur Enthüllung thematischer Verbindlichkeiten, die, wie ich an anderem Ort zu zeigen hoffe, von dem nicht ausgestellten Hallenser Bild GL 94 bis zum 'Hochbild (GL 161) reichen. Dabei nimmt das von Lenz (Kat. München, S. 10) unzulässig weitreichend biographisch gedeutete 'sog. Orangenbild' (GL 123), das aus konservatorischen Gründen nicht für München erbeten wurde, so daß man auf ein Hauptwerk verzichten mußte, eine Schlüsselstellung ein.

Jedenfalls müssen sich die Untersuchungen auf mehreren Ebenen abspielen, ehe man zur Deutung bestimmter Marées'scher Bilder kommt: selbst wenn man die Thematisierung einer kulturellen Frühzeit, zu der auch die christlichen Legenden gehören, als Eskapismus abtut, stellt sie doch eine Reaktion auf eine geschichtliche Situation dar und ist deswegen zu untersuchen.

Daß es an Marées' Werk nur die formale Seite zu betrachten gäbe, ist sicher ein Mißverständnis, dessen Ausmaß vielleicht noch gar nicht abzusehen ist. Wie fruchtbar dieses Mißverständnis zumindest für die Künstler der nachfolgenden Generationen war, zeigen die geschichtlich fundierten Untersuchungen von Lichtenstern und Schmoll gen. Eisenwerth. Obgleich sich die historische Bedeutung eines Künstlers nicht zuletzt in seiner Traditionsbildung erweist, konnten die von den genannten Forschern untersuchten Werke leider in München nicht einbezogen werden, eigentümlicherweise standen sie aber auch nicht im Zentrum der Bielefelder Schau, deren Anspruch es war, die künstlerische Strahlkraft Marées' sichtbar zu machen. Der Grund dafür ist sicher darin zu suchen, daß die Veranstalter das Mißverständnis zur Prämisse selbst machten, indem Marées Werke auf völlig abstrakte Formprinzipien reduziert wurden: Figur als Form, Zuordnungen, Hinführung zur Einheit, Form als Prozeß waren die Kriterien der Ausstellungsgliede-



rung. Mit der Isolierung dieser Aspekte wurde Marées' Werk weitgehend aus der Geschichte gesprengt; nicht zufällig scheinen Bilder zusammengekommen zu sein, die Marées in einem frühen Stadium liegenließ, immerhin sieben von dreizehn, die gerade deshalb so 'modern' erscheinen. Marées kann so zum Vater von künstlerischen Konzepten erklärt werden, deren Autoren wie Prangenberg zuvor kaum etwas über den angeblichen Ahnherrn wußten oder die Marées zu ihren Bezugspunkt erklären, obwohl andere Faktoren nachweisbar und evidenter sind, wofür Graubners 'Mystische Verlobung' von 1986 nur ein Beispiel bildet. Nun sind alle Künstler frei, sich Leuchttürme aus der Kunstgeschichte zu wählen, deren Licht sie sehen. Aber ein verbales Bekenntnis beweist noch nicht eine tatsächlich wirksame Prägung, die aber wohl bei dem Titel „Hans von Marées und die Moderne in Deutschland“ zur Diskussion stand. So muß denn auch im Katalog redlicherweise immer wieder zugegeben werden, daß in dieser oder jener Hinsicht ein Berührungspunkt bestehe, sonst aber alles anders sei. Sieht man diese Ausstellung ihrer Konzeption entsprechend als eine Art Vaterschaftsprozeß an, dann wären die erbrachten Beweise selten ausreichend, um eine Alimentenzahlung zu erzwingen. Der 'Anwalt' war schlecht beraten, Werke von Hermanns, Fleischmann, Vordemberge-Gildewart und Hofmann ausgerechnet mit Marées' Zeichnungen zu „Cheiron und Achill“ (MG 786, 797, 799) unter dem Begriff 'Zuordnungen' in einem Raum zusammenbringen, auch wenn man entgegen aller ikonographischen Tradition, ja selbst dem blanken Augenschein unbeirrt behauptet, Marées habe in diesem Fall „reine Formverhältnisse“ (Kat. Bielefeld, S. 18) geschaffen.

Die Ähnlichkeiten zwischen den Werken Marées' und der zuvor genannten Künstler, Krickes, auch Jawlenskys sind so minimal und nur mit einem hohem Maß ungeschichtlichen Denkens feststellbar, daß sie als Erkenntnisinstrumente nicht taugen, weder für das Werk der nachfolgenden Künstler noch für Marées' Arbeiten, die zu erforschen das Gedenkjahr einen hoffentlich lang anhaltenden Impuls gab: die inhaltliche Dimension der Marées'schen Bilder selbst ist noch in der Diskussion, ihre Erforschung aber bleibt Aufgabe.

Werner Schnell

ALBERTO GIACOMETTI, SKULPTUREN, GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN, GRAPHIK Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 9. 10. 1987—3. 1. 1988; Staatsgalerie Stuttgart, 29. 1.—20. 3. 1988, Katalog (München, Prestel): DM 78,—.

*(mit zwei Abbildungen)*

Es bedurfte der Kooperation zweier staatlicher Museen, um endlich eine große Giacometti-Retrospektive mit 106 Skulpturen, 40 Gemälden, 63 Zeichnungen und 50 druckgraphischen Arbeiten durchzuführen. Reinhold Hohl, der beste Kenner und Biograph Giacomettis (der Hatje-Verlag in Stuttgart gab 1987 die 2. unveränderte Auflage der Monographie von 1971 heraus) fand sich bereit, das Grundkonzept zu entwickeln, nachdem die Familie des Künstlers ihre Unterstützung zugesagt hatte.

Seit der Duisburger Retrospektive von 1977 (mit Weitergabe an die Kunsthalle in Mannheim) hat es hierzulande keine Skulpturen-Ausstellung Giacomettis mehr gegeben.