

Höllenstein ist großartig wild, Felsenungeheuer, mit fürchterlichen Zacken und Zinnen (...) erinnern an Märchen, worin Berggeister eine Rolle spielen und verengen den Weg in der schauerlich stillen Schlucht.

Von der Stimmung des Atmosphärischen lebt auch das um 1875/80 entstandene Bild »Luegg ins Land« (Abb. 4). Es zeigt eine Schildwache auf einem Burgplateau. Das Motiv des militärischen Wachpostens beschäftigte Spitzweg in zahlreichen Gemälden. Er hatte drei Kriege und deren Auswirkungen miterlebt – die napoleonischen Kriege, den Angriff der Preußen auf Bayern 1866 im Deutschen Krieg und schließlich 1870/71 den Deutsch-Französischen Krieg. Bei der Auseinandersetzung mit dem Thema geht er allerdings nie auf die kriegerischen Ereignisse selbst ein. In der für ihn typischen Sicht der Dinge beschäftigt ihn die Zwischenräume. Er malt die Pausen zwischen den Kriegen, den »bewaffneten Frie-

den«, schildert strickende, schnupfende und gähnende Landeswächter, von Glanz und Glorie träumende militärische Sonderlinge – »Kriegswitwer ... bewaffnete Idylliker in der organisierten Friedlosigkeit der Zeit«. (Siegfried Wichmann).

Eine doppelbödige Idylle ist auch die Schilderung des Wachpostens auf dem Burgplateau. Der Bergfried ist wie ein Dornröschenschloß von dichtem Buschwerk umwachsen und in einem der vorderen Burghöfe steht ein Wohnhaus mit schmucken grünen Fensterläden. An die Stelle trutziger Wehrhaftigkeit einer mittelalterlichen Burg ist biedermeierliche Heimeligkeit getreten. Mit seiner malerischen rot-weißen Uniform wirkt der Wachsoldat wie ein Teil der pittoresken Staffage. Er scheint vor allem die Aussicht auf die mittelalterliche Stadt zu Füßen der Burg zu genießen, was daran erinnert, daß seinerzeit mittelalterliche Städte wie Nürnberg oder Rothenburg als Relikte des deut-

schen Bürgertums aus seiner kräftigsten Zeit wiederentdeckt wurden, um den patriotischen Schwung, den Blick auf eine glanzvolle Zukunft des Vaterlandes neu zu beflügeln. Gleichzeitig verweist die anachronistisch anmutende Erscheinung der Schildwache auf Spitzwegs unermüdliche Skizzen von morschen Bastionen, Pulvertürmen, Schießscharten, von den veralteten Kriegsgeräten, die in Bayerns Garnisonen lagerten. Er registrierte ihre altväterlichen Eigentümlichkeiten und zugleich ihre Unterlegenheit gegenüber neuen, gefährlichen Geschütz- und Kampfmitteln in nicht gekannter Härte, die im Deutschen Krieg die Niederlage Bayerns gegen die Preußen besiegelt hatten. Der Blick in die Ferne verfängt sich in der nostalgischen Silhouette der mittelalterlichen Stadt, auf die sich sanft das allmählich verdunkelnde Gold des späten Lichtes des Tages senkt.

*Ursula Peters*

## Eine Kunst gegen die Zeit

*Zu einer neuerworbenen Zeichnung von Hans von Marées*

Am 5. Juni 1887 starb in Rom – von der Öffentlichkeit unbemerkt – der kaum fünfzigjährige Maler Hans von Marées. Sein langjähriger Freund und Mäzen, der Kunstphilosoph Conrad Fiedler, widmete dem Andenken des großen unzeitgemäßen und zu Lebzeiten verkannten Malers einen vorausschauenden Essay, der die quälende Suche des Freundes nach einer Form beschrieb, »die von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt war: ...er erhob sich über das hergebrachte Dienstverhältnis, in dem der bildende Künstler zu allen möglichen Gebieten menschlichen Empfindens, Denkens und Handelns steht, er machte die Kunst zu einem ganz unzweideutigen Ausdruck sichtbarer Wirklichkeit und stellte sie damit als etwas Selbständiges, sich selbst Genügendes neben die anderen großen Betätigungsarten des menschlichen Geistes. Ob er in diesem Bestreben je Nachfolge finden wird, wer kann das wissen?«

Gleichzeitig mit dieser Würdigung – 1889 – brachte Fiedler auf eigene Kosten eine Mappe mit Bildern und Zeichnungen von Hans von Marées heraus. Diese erste repräsentative Publikation legte den

Grundstein für den Nachruhm eines Künstlers, der erst im 20. Jahrhundert – unter völlig veränderten künstlerischen Vorzeichen – in seiner Bedeutung ganz gewürdigt wurde und seitdem als einer der Vorboten der künstlerischen Moderne in Deutschland gelten kann. Unter den fünfzig vom Freunde sorgfältig ausgewählten Werken der »Fiedler-Mappe« ist auch die Rötelzeichnung eines männlichen Rückenakts reproduziert, die 1909 noch im Werkverzeichnis von Julius Meier-Graefe enthalten war (Nr. 633), seitdem aber als verschollen gelten mußte. Als sie in diesem Jahr wieder im Handel auftauchte, konnte sie für die Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums erworben werden.

Die Aktstudie ist mit rostbraunem Rötel auf einen ganzen Bogen gelblichen Fabriano-Papiers gezeichnet und bis auf einige alte Reißnagelspuren an den Rändern frisch erhalten. Aus der Mittelachse leicht nach links verschoben, ist die Rückenfigur mit kräftigem, wiederholtem Strich vom Umriß her erfaßt. Sie hebt sich reliefartig vor einem dunkleren Grund ab, der mit federnden, senkrechten Parallelschraffuren

nur angedeutet ist. Unter einem von links oben einfallenden Streiflicht sind die Binnenformen der Muskulatur mit kurzen, malerisch-abstrahierenden Diagonalschraffuren sparsam herausmodelliert.

Der Ökonomie der zeichnerischen Mittel entspricht die einfache kontrapostische Haltung des Modells, die der klassisch-griechischen Skulptur – etwa dem »Doryphoros« des Polyklet – entlehnt ist. Der untersetzte, athletisch gebaute Mann steht fest auf dem linken Bein, das die Körperachse andeutet und von dem das rechte – als Spielbein – in leichter Schrittstellung abgewinkelt ist. Der Oberkörper ist dazu im Gegensinn ausponderiert: Während der rechte Arm ruhig herabhängt, ist der linke bis in Brusthöhe erhoben, ohne daß damit eine konkrete Handlung angedeutet wäre oder der Eindruck einer Momentaufnahme entstünde. Deutlich erkennbar ist die Absicht des Künstlers, aus der individuellen Gestalt überindividuelle Formprinzipien herauszuarbeiten. Nicht nur die Rückenansicht, sondern auch die klassische Pose dient dazu, individuelle Züge weitgehend zu tilgen und einem allgemeinen Körperideal anzunähern. Den Gesetzmäßigkeiten der Pro-



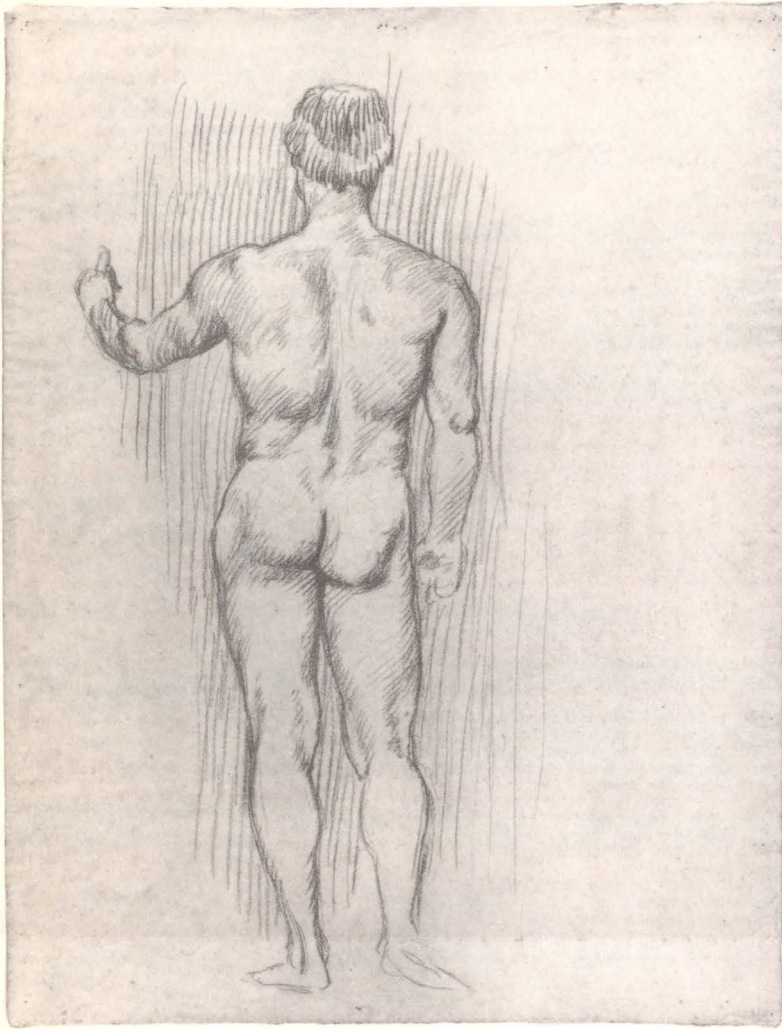


Abb. 1: Hans von Marées, Männlicher Rückenakt, 1882. Rötel; 59,5 : 44,2 cm. Inv.Nr. Hz 6508

portion und der Tektonik des Körpers, der ausgewogenen Balance der Kräfte und Bewegungen gilt das Interesse des Künstlers.

Die Zeichnung, die viele Charakteristika einer Bildhauerzeichnung trägt, gehört zu einer größeren Anzahl von Blättern, die Marées seit Ende 1882 als Studienmaterial zur Unterweisung seines Schülers, des jungen Bildhauers Peter Bruckmann, zeichnete. Ein zugehöriges Blatt mit der Gegenansicht desselben Modells in derselben Pose befindet sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München (M-G 631; Inv.Nr. 1913:53). Wie das neuerworbene Blatt stammt sie aus dem Besitz Peter Bruckmanns.

In seinen letzten Schaffensjahren hatte sich Hans von Marées konsequenterweise der Bildhauerei zugewandt und mehrere junge Bildhauer – Arthur Volkman, Peter Bruckmann und Louis Tuillon – als Schüler angenommen. »Mein Schicksal will es einmal«, schrieb er an Fiedler, »daß ich immer wieder auf Bildhauer gewissermaßen influieren soll.« Wichtigstes Mittel

dieser Einflußnahme waren zweifellos die zahlreichen Aktstudien, die Floerke treffend als »Gesprä-



Abb. 2: Hans von Marées, Bildnis Conrad Fiedler, 1879, Öl auf Holz; 65,1 : 44,8 cm.

Inv.Nr. Gm 1752

(Leihgabe der Stadt Nürnberg)

che mit dem Rötel« bezeichnete und in denen die künstlerischen Prinzipien des Hans von Marées lehrhaft offengelegt werden. Vorbilder aus Antike und Renaissance werden nicht im historistischen Sinne zitiert, sondern herangezogen, um am lebenden Modell den Eigengesetzlichkeiten der plastischen Form, dem Verhältnis von Stütze und Last, von Umriß und Binnenform, von Figur und Raum, auf die Spur zu kommen.

Marées »Klassizismus« ist nur verständlich vor dem Hintergrund der pathetischen naturalistischen und historistischen Skulptur der Gründerzeit, die sich nur allzu leicht den ideologischen, politischen und monumentalen Aufgaben der Zeit unterordnen ließ. Marées' Besinnung auf eine phrasenlos einfache, ihres Eigenwerts bewußte Kunst, die sich aller Fremdbestimmung entzieht, ist die radikale Antithese zur Kunstdoktrin des Historismus. Wie bereits früher – in der Generation eines Asmus Jakob Carstens – ging diese radikale Erneuerung von Rom aus, diente ihr die Kantianische Ästhetik als Richtschnur.

Neben Hans von Marées, dem Maler, und Conrad Fiedler, dem Theoretiker, ist als dritter in diesem Bunde der Erneuerer der Bildhauer Adolf von Hildebrand zu nennen, der in seinem Buch »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« (1893) Grundsätze formulierte, die nicht nur für die Bildhauer der kommenden Generationen, für Lehmannbrück, Marcks oder Seitz maßgeblich wurden, sondern die auch die Geschichte des Sehens und des bildnerischen Denkens – etwa bei Heinrich Wölfflin – geprägt haben.

Von dem künstlerischen Dreigestirn, Marées, Fiedler, Hildebrand, besitzt das Germanische Nationalmuseum eine Reihe bedeutender künstlerischer Zeugnisse. An erster Stelle ist hier zweifellos das düstere Porträt Fiedlers von Hans von Marées zu nennen, das nur durch einen schmalen Sehschlitz Ausblick auf eine klassisch-ideale Landschaft gewährt und so die Schwierigkeit der Erneuerung der Kunst treffend umschreibt. Hierher gehört auch die schöne, an Vorbildern des Quattrocento orientierte Terrakottabüste der Mutter Conrad Fiedlers, die Hildebrand 1882 modellierte; schließlich eine Reihe von Arbeiten des Wiener Malers Carl von Pidoll, eines Schülers von Marées. Die neuerworbene Aktzeichnung von Marées bildet zu diesem Ensemble eine willkommene und aussagekräftige Ergänzung.

Rainer Schoch