



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Roeßler-Wien, Arthur: Meier-Graefes Maréeswerk

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

An seinem sechzigsten Geburtstage wird Zorn feststellen, daß das Werk, zu dessen Vollendung er 1899 selbst so manchen kräftigen Baustein herangetragen hat, in der Anerkennung der Mitwelt gestiegen und sein Eintreten für die Wertung der Friedenskonferenzen erfolgreich gewesen ist. Es wird ihn noch heute freuen, daß ihm die Haager Friedenskonferenz von 1899 so ganz neue Bahnen gewiesen, ihm den Glauben an die Kraft der modernen Schiedsgerichtsbewegung gegeben, ihn also von einem Zweifler zu einem Bekenner gewandelt hat. Diese Freude des Politikers und Gelehrten darf noch durch das stolze Bewußtsein vergrößert werden, an dem so bedeutungsvollen, hoffnungsreichen Werke zu Deutschlands Ehre mitgearbeitet zu haben, und wenn auch das ganze Verdienst Zorns erst später richtig gewürdigt werden kann, so darf doch heute schon behauptet werden, daß es ein außerordentlich großes ist. Namentlich Zorns Eintreten für den ständigen Schiedshof wird der Nachwelt unvergessen bleiben. Aber auch sonst hat Zorn an den Verhandlungen im Jahre 1899 hervorragenden Anteil gehabt. Ganz begeistert erklärte mir noch im Dezember 1909 der gefeierte Völkerrechtsjurist Staatsminister Erzellenz Affser-Haag, „daß Herr Professor Zorn ganz gewiß zu den bedeutendsten und eifrigsten Mitgliedern der ersten Friedenskonferenz gehöre und namentlich in dem comité d'examen der Schiedsgerichtskommission sehr viel geleistet habe“.

Ein sehr treffendes Bild von der Persönlichkeit Zorns hat der französische Senator Baron d'Estournelles de Constant, Bevollmächtigter auf beiden Friedenskonferenzen, vor kurzem in einem Briefe an mich entworfen, der — wie ich aus besonderen Gründen annehmen darf — nicht ohne Einverständnis des früheren französischen Ministerpräsidenten Bourgeois verfaßt ist. Die betreffende Stelle des Briefes lautet:

„. . . Zorn ist ein wahrer Patriot in dieses Wortes innerster Bedeutung; er hat stets daran gearbeitet, das Ansehen seines Landes außerhalb der Grenzen zu vergrößern, indem er ihm Sympathien und herzliche Beziehungen bei andern Ländern zu verschaffen strebte . . .“



Meier-Graefes Märéeswerk

von Arthur Roessler-Wien



elch ein ungeheurer Sumpf von Engsinn, Stumpf Sinn und Allzumenschlichem steht um unsere Füße! „Kunst“ heißt er, und die Kröten, die geschäftig drin rudern und quarren oder sich gesättigt sonnen, die „Künstler“ sind's. Dieser Sumpf hat Sumpfbüsen, Sumpfsengen, Atlantische und Stille Sümpfe. Da wohnen die „Kunstgenossenschaften“! Die alten und behäbigsten der Krötencliquen. Da wohnen die Sezessionen, die sich besser dünken als ‚dieser da‘, und ‚Künstlerbünde‘. Aber sie alle quarren. Unermesslich tönt es, und es gibt bald kaum einen stillen Winkel auf Erden mehr, wohin das Quarren nicht dringt. Und es nützt ihnen

was, sie leben nicht umsonst. Sie kennen die ganze Erde und nützen sie aus. Sie haben Deutschland ausgeschlachtet, ‚Motiv‘ für ‚Motiv‘. Es ist ihnen einerlei, sie finden überall ‚Motive‘. Sie fahren heute in die Eifel und dann gibt's Eifel Landschaften in Öl und Aquarell und Lithographie und Radierung; und morgen fahren sie nach Goppeln, und dann gibt's ganze Wälder von gemalten Birken, und morgen gibt's Dachauer Moore und übermorgen Hamburger Hafen mit und ohne Sonnenschein, Dampfer links, Dampfer rechts, morgens und abends. Alles, alles gibt Geld! Schließlich wird man eine ganz berühmte Kröte im großen Sumpf und hat eine Villa oder zwei und hätte es wahrhaftig nicht mehr nötig.“

So schrieb im Innersten aufgewühlt und erzürnt der Maler Emil Rudolf Weiß 1901, kurz nachdem er den im königlich bayerischen Schloß zu Schleißheim notdürftig verwahrten Teil des Lebenswerkes von Hans von Marées gesehen, kennen und bewundern gelernt hatte. Denn er war sich bewußt geworden, die Werktorso's eines überragend großen Künstlers wahrgenommen zu haben, der dauernder Vergessenheit anheimgefallen zu sein schien.

Der ingrinnige Beckruf des Malers Weiß verklang damals ungehört, wie früher Konrad Fiedlers Schrift über Marées ohne Wirkung blieb. Erst die schon Berliner Jahrhundert-Ausstellung in der Nationalgalerie 1906, die auch sonst noch außerordentlich fruchtbringend wirkte, rüttelte die Deutschen aus ihrer Gleichgültigkeit gegenüber der künstlerischen Leistung von Marées' auf und regte zu einer Überprüfung des traditionellen Urteils über den todstillen Nachbar Arthur Langhammers in der bayerischen Schloßgalerie an.

Hans von Marées, in Elberfeld geboren, in Rom gestorben, war einer der Zufriühgekommenen, die abseits vom Markt und seinem Lärm, innerlich den Zeitgenossen entfremdet, äußerlich von ihnen geschieden, still eigene Wege gehen. Nach vielen Jahren angestrengtester Arbeit und quälendster Zweifel — denn der Weg zur Vollendung führt notwendig durch eine Reihe von Unzufriedenheiten — wähnte sich Marées endlich dem ersehnten hohen Ziele nahe, da aber kam der Tod unvermutet heran, nahm dem Künstler den Pinsel aus der Hand und tippte mit einem kühlen und harten Knochenfinger an des Erschrockenen warm pochendes und stolzes Herz, und es erstarrte. Tragisch wie sein Leben war auch das Sterben von Marées'. Beides soll jedoch hier nicht erzählt werden. Wenn des Künstlers Leben und Sterben unbekannt ist, möge es aus der Darstellung Meier-Graefes kennen lernen, der auf Grund authentischer Berichte der Familie, der Schüler und der Freunde Marées', mit Benutzung zahlreicher Dokumente, die Geschichte dieses auserlesenen Menschen im ersten demnächst erscheinenden Bande der großen Marées-Publikation bieten wird. Hier soll heute bloß der Versuch angestellt werden, in skizzenhaften Zügen darauf hinzuweisen, wodurch sich das künstlerische Lebenswerk von Marées' mit der modernen Malerei in einem gewissen Zusammenhang befindet, was ihn in einem bestimmten Betracht zu einem ihrer Vorläufer und ersten Meister macht.

Die mittelbare Veranlassung dazu gibt der soeben erschienene zweite Band der von Julius Meier-Graefe im Verlag von R. Piper & Co. in München herausgegebenen prachtvollen dreibändigen Publikation, der den Katalog des gesamten, durch die letzten Funde mehr als verdoppelten, Materials in chronologischer Anordnung, mit der Geschichte und der farbenanalytischen Beschreibung der Bilder, nebst getreuer Wiedergabe aller angeführten Bilder und Skizzen, und der meisten Zeichnungen, enthält.

Es ist da zu sagen, daß sich der Zusammenhang zwischen den Marées'schen Werken und den Arbeiten der in unsern Tagen zur Geltung gelangenden Maler nur schwer aufweisen läßt, weil er in einem gewissen Sinne im Inponderabilen liegt, kein äußerlicher, formaler ist. Ein Gemeinsames bildet nur die Bestrebung der allmählich aufrückenden neuesten Maler, das Sehen und die Darstellung auf die große Form der Erscheinung zu richten.

Während in der Mitte und am Ende des vorigen Jahrhunderts die Hauptbestrebungen in der Malerei auf die Erzeugung von Licht und Helligkeit im Vereine mit der unstilisierten Wiedergabe der Erscheinungsformen gerichtet waren, treten neuerdings die verfeinerten koloristischen und daneben die auf Wucht und Größe abzielenden Bestrebungen mehr und mehr hervor. Wie schon einige alte Meister es taten, bringen auch die neueren feinsühligen modernen Koloristen die Malerei mit ihrem Studium der Klangwirkung in eine innige Wechselbeziehung zur Musik. Und wie in der modernen Musik, die sich von der klassischen unterscheidet, daß sie nicht so sehr die Melodie als vielmehr die Harmonie bevorzugt, hat sich auch in der modernen Malerei eine Wandlung vollzogen, die dem Dinge, dem farbigen Gegenständlichen nicht mehr die alleinige oder selbst nur hauptfächliche Bedeutung zumißt, sondern den Gegenstand in seiner Bedeutung für die Verwertung in und mit dem gegebenen oder gewählten Raume, der begrenzten Bildfläche, als Grundlage für eine interessante künstlerische Durcharbeitung der Hell-Dunkelheit und der Farbentonausgestaltung benutzt. Das Gegenständliche gilt wieder einmal, wie immer in Zeiten bildkünstlerischen Aufschwunges, bloß als Gelegenheit zur höchsten Verwertung der künstlerischen Ausdrucksmittel, die, um Worte Bayersdorfers zu gebrauchen, vermöge der autochthonen Kraft, die das psychologische Gesetz ihres Wirkens in sich tragen, Kunst hervorbringen. In diesem Sinne wird die äußerste Durchbildung und höchste künstlerische Gestaltung des Werkes angestrebt.

Aus dem über 400 Abbildungen in Heliogravüre, Farbendruck, Lichtdruck und Autotypie enthaltenden Katalogband der Meier-Graefeschen Marées-Publikation eines wahrhaften Standard Works, auf dessen folgende Bände man mit Recht ungeduldig wartet, wird es deutlich, daß Marées schon klar erkannte, was von den Modernen als Grundsatz aufgestellt wurde, nämlich: daß einfache Gegensätze aus der Natur heraus gesehen und auf die Fläche übertragen die größten und ruhigsten Wirkungen ergeben. Was richtig ist. Denn nur „in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck

des Notwendigen liegt der große Stil", wie Schiller sagte. Marées nun war nicht nur dem Zufälligen, dem Unbelebten und der landschaftlichen Natur gegenüber gleichgültig, er übersah geflüßentlich auch das Individuum, und verzichtete in selbstauferlegter Beschränkung auf die Wiedergabe des Reizes, der Schönheit, der Anmut des einzelnen konkreten Menschen. Er verlangte nicht das Besondere, Jeweilige, sondern das Gemeinsame, Typische, allen Wesentliche. Und von seinen Malereien begehrte er, daß sie die sichtbaren Darstellungen des Begriffes „Mensch“ sein, daß sie das dem Menschen Wesentliche künstlerisch zum Ausdruck bringen, dabei aber als Formgebilde architektonisch wirken möchten.

Seiner eigentümlichen Anschauung gemäß fühlte er sich zur Betonung der Form gedrängt; denn er war davon überzeugt, daß sich in der Form das Wesentliche restlos zum Ausdruck ringe. Diesen Ausdruck des Wesentlichen seinerseits im Bildwerk zu immer klarerem, eindringlicherem, wuchtigem künstlerischen Ausdruck zu entwickeln, war er Zeit seines Lebens auf das begierigste bemüht. In seinem Streben nach Form steht er nun einigen modernen Künstlern nahe; er kam zu seinem ästhetischen Programm auf intellektuellem Wege, während jene Formkünstler, die ich hier im Auge habe, mehr instinktmäßig, durch ihr Temperament dahin gelangten, ähnliches anzustreben.

Ein Wichtiges, das in seiner ganzen Tragweite und Ausnutzungsmöglichkeit für die Erlangung stilmäßiger Wirkung im Bilde von den Impressionisten selbst nicht genügend gewürdigt wurde, und das von ungleich höherer Bedeutung ist als die neu gewonnenen technischen Ausdrucksmittel, ist die vom Impressionismus eingeführte besondere Art des Sehens: das Sehen der großen Form. Sie war bereits Marées zu eigen. Den großen Eindruck von Form, Farbe und Ton erhalten wir, wenn wir die Sehlinsen parallel einstellen und solcherweise die Erscheinungen ins Auge fassen. Auf dieser Art des Sehens beruht der bildkünstlerische Impressionismus, der daraus die notwendigen Folgerungen zieht. Wenn wir den tastenden Blick, um einen Ausdruck des Bildhauers Hildebrand, der ein vertrauter Freund von Marées' war, zu gebrauchen, ohne ihn auf einen bestimmten Teil der Erscheinung zu richten, den ganzen Gegenstand umfassen lassen, werden die Einzelheiten untergeordnet und nur der Umriss des Dinges wahrgenommen. Je nach dem individuell bedingten verschiedenen Erfassen wird der Dingumriss eckiger oder rundlicher, aber stets als einfache und große Form gesehen werden. Eine solcherart gegebene Grundform einheitlich mit ihren künstlerischen Abwechslungen im Bilde durchgeführt, ergibt den Stil. Es wird also das Streben nach Stil (Max Liebermann nennt ihn den Endzweck der Kunst) durch die individuelle Wiedergabe der großen Form und deren einheitlichen Durchführung begünstigt.

Diese eminent künstlerisch wirkende Betonung der großen Form haben die extrem gewordenen Impressionisten vernachlässigt; sie haben sogar teilweise gänzlich auf sie verzichtet, und sich dadurch um ein ungemein starkes künstlerisches, nicht bloß technisches Mittel gebracht.

Es ist begreiflich, daß Marées, der den tiefen Problemen seiner Kunst nachsann und der einmal schrieb: „Es handelt sich ja auch nicht darum, von der Welt eine Genugtuung zu erhalten, sondern soviel wie möglich sich selbst genug zu tun,“ seinen Zeitgenossen als ein wunderlicher Grübler und Experimentierer erscheinen mußte, denn sie waren sich nicht klar darüber, und viele sind es sich jetzt noch nicht, daß das Ding, das Gegenständliche für die Kunst, und damit für den Künstler, nur in bezug auf die Bedeutung, die es als umgewertetes künstlerisches Ausdrucksmittel hat, von wesentlichem Wert ist. Der nicht bloß reproduzierende, sondern wahrhaft gestaltende Künstler trachtet nämlich gar nicht darnach, den Anschein eines Dinges der Natur möglichst „naturgetreu“ wiederzugeben, sondern er strebt darnach, es seiner umbildenden, neubildenden Gewalt unterzuordnen, es für den Zweck „Kunst“ zu gewinnen.

Bei der Betrachtung und der Beurteilung von Werken der bildenden Kunst wird es sich daher darum handeln, sie in bezug auf die künstlerischen Ausdrucksmittel und deren Wirkung hin anzusehen und zu werten. Die Kunst ist, wie Fiedler sagte, auf keinem andern Wege zu finden als auf ihrem eigenen. Nur indem man es versucht, sich der Welt mit dem Interesse des Künstlers gegenüberzustellen, kann man dahin gelangen, seinem Verkehr mit Kunstwerken denjenigen Inhalt zu geben, der sich einzig und allein auf die Erkenntnis des innersten Wesens künstlerischer Tätigkeit gründet.

Die erhabene und große Harmonie, die der sensible Künstler der Natur gegenüber empfindet, insbesondere in gewissen Stimmungen, wird er am besten zum Ausdruck bringen, wenn er die Harmonie auf der begrenzten Fläche durch seine Mittel hervorzubringen trachtet. Darum erhebt dem Maler die besondere Anforderung, seine Mittel daraufhin zu studieren und die Natur vom Standpunkt der harmonischen Ausdrucksmöglichkeit seiner Mittel zu betrachten und darzustellen. Hierbei wird es sich um ein ernstes und anstrengendes Studium handeln. Die Empfindung allein tut's in diesem Falle nicht. Das darf jedoch weder den Kunstfreunden, noch den Kunstforschern und den Künstlern selbst als unkünstlerisch erscheinen, denn die Kunst ist nicht das — hier zitiere ich einen Ausspruch von Delacroix —, wofür sie der Laie hält, nämlich eine Art Eingebung, die ich weiß nicht woher kommt, ins Blaue hineingeht und nur das malerische Äußere der Dinge darstellt, sondern sie ist Wissenschaft, die Vernunft selbst, die durch das Genie verschönert ist, aber einen vorgeschriebenen Weg geht und durch höhere Gesetze in Schranken gehalten wird.

Diese durch das Genie verschönerte Vernunft zeichnete Marées in hervorragendem Maße aus. Und er ist nicht, wie schon behauptet wurde, an dem „künstlerisch sein sollenden“ aufreibenden Studium der künstlerischen Ausdrucksmittel, und nicht an dem vergeblichen heißen Bemühen um ihre erfolgreiche Bewältigung zugrunde gegangen, sondern einfach der grausamen Willkür des blinden Schicksals erlegen, das ihm eine Krankheit verhängte, an der auch Anzengruber starb. Da Marées körperlich zusammenbrach, als er noch weit

von seinem hochgesteckten Ziele war, bleibt der Streit, ob er künstlerisch scheiterte oder nicht, ein müßiges Beginnen. Gewiß hat 'er in den letzten Jahren im Bestreben, seinen Arbeiten den Charakter des Hervorgebrachten zu nehmen, um ihnen den des gesetzmäßig Gewordenen zu verleihen, der wahren Kunstvollendung, fast alle seine Bildwerke verquält und der Vernichtung nahe gebracht; aber es besteht kein Grund, daraus zu folgern, daß ihm die Kraft versagt geblieben wäre, das Höchste zu leisten, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre weiterzuleben. Wie dem auch sein mag, gewiß ist, daß das getrübt, unvollendete und zerstückte, lückenhafte, in bedeutenden Teilen fragmentarische Lebenswerk Marées' zu unsern wichtigsten Besitztümern zählt. Mit Recht sagt der Prospekt über die Buchpublikation, daß der ungebrochene Idealismus des Kämpfers Marées uns einen neuen Maßstab für das Sittliche verheißt, und daß sich dem unausbleiblichen Einfluß des Künstlers auf die Malerei das Beispiel einer von keiner Kleinheit getrübt Seele gesellt; ein Beispiel, das weit über die enge Sphäre des Kunstproblems hinausragt. Mich dünkt es ein gutes Zeichen der Zeit, daß in ihr dem Andenken eines großen Deutschen ein so schönes Denkmal errichtet werden konnte, wie die dreibändige Publikation mit ihren ungefähr 1200 sehens- und lesenswerten Seiten eins darstellt.

Erstaunlich ist der in Anbetracht des Gebotenen überaus geringe Subskriptionspreis von 60 Mark für das dreibändige Werk, von dem der erste Band die eingehende Biographie, die Darstellung der Entwicklung und die kritische Würdigung der künstlerischen Arbeit Marées', der zweite Band den Katalog aller dem Verfasser Meier-Graefe bekannten Gemälde und' Zeichnungen neben deren farbenanalytischen Beschreibung, der dritte Band die Briefe von Marées' an Bayersdorfer, Böcklin, Dohrn, Conrad Fiedler, Adolf Hildebrand, Georg v. Marées, Graf Schack, Arthur Volkmann u. a., die den ersten Band ergänzenden Notizen und die Bibliographie enthält.



Splitter

Von männlicher Seite wird den Frauen vorgeworfen, daß sie so viel von Frauenrechten, nie aber von Frauenpflichten redeten. Der Vorwurf fällt in sich zusammen. Als ob man nötig hätte, über das zu sprechen, was man in Jahrtausenden bewiesen hat!

*

Es gibt nichts Trennenderes als etwas Unausgesprochenes zwischen zwei Menschen: — Etwas, was der eine weiß, der andere nur empfindet und das unüberwindlicher, als die festeste Scheidewand, nicht zuläßt, daß sie sich die Hände reichen.