



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Mießner, Wilhelm: Rethel - Feuerbach - Marées

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

„Marja Titowna! Es muß heraus, es schnürt mir sonst die Kehle zu. Ich muß es Ihnen sagen: Ich liebe Sie, liebe Sie über alles auf Erden. Ich bitte Sie, Maschenka, Täubchen, sagen Sie mir, ob Sie mir gut sein können, ob Sie mit mir zusammen unter die Kirchen-Kronen treten wollen. Ja? können Sie, wollen Sie?“

Er hielt noch immer die ausgebreiteten Arme ihr entgegen und blickte sie mit feurigen, verlangenden Augen an.

Marja hatte sich von ihrem Stuhl erhoben. Es lag etwas wie Triumph in ihren Blicken, mit denen sie den Polizeiaufseher hochmütig maß. Es schossen ihr im Augenblick alle die erniedrigenden Einzelheiten durch den Kopf, die seine Unhöflichkeit sie damals auf der Straße erfahren ließ, und ein Gefühl der Genugtuung durchwärmte sie. Dann aber wich der Ernst auf ihrem Gesicht einem gleichgültigen Lächeln. Sie warf den Kopf kokett zur Seite und sagte leichthin:

„Nein, nein, Herr Polizeimeister. Es tut mir leid, das geht nicht mehr. Das würde mein Bräutigam Pawel Kusmitsch Räßow wohl nicht freundlich aufnehmen. Seltsam, seltsam, daß die hohe Polizei immer ein wenig zu spät kommt.“

Sie hatte die letzten Worte in einem nachlässigen, ja verächtlichen Tone hingeworfen und wandte den Kopf von ihm ab.

Wolski stand mit tiefgerötetem Gesicht und hämmern dem Pulse da und bohrte verlegt den Blick in den Boden. Er richtete sich jedoch gleich wieder auf und preßte mit eifriger Zurückhaltung und scharf akzentuiertem Tone nur die Worte heraus:

„Pardon, Madame!“

Dann schlug er die Hacken wieder laut zusammen und eilte nach einer gemessenen Verbeugung mit festen Schritten zum Tor hinaus.

Marja hatte ihm einen Augenblick nachgesehen und lachte, als er die Tür hinter sich geschlossen hatte, hell auf.

Wolski war unterdessen die Straße entlang ins Freie gestürzt. Dort draußen auf einsamem Felde machte er Halt und ließ sich am Chausseegraben nieder. Es arbeitete noch heftig in seiner Brust. Marja Titownas Spott hatte ihn bis tief ins Innerste getroffen, und er schämte sich jetzt noch nachträglich der kläglichen Rolle, die er vor ihr gespielt hatte.

(Fortsetzung folgt.)



Rethel — Feuerbach — Marées

Von Wilhelm Mießner-Berlin



Die drei Namen bedeuten drei Tragödien der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, eine Prometheus-Trilogie des schöpferischen Menschen, eine Auflehnung gegen den „göttlichen“ Willen des Volkes und der Kritik. Starr und widerspenstig sind alle drei Künstler an dem Unverstand der Masse zugrunde gegangen, um endlich in ihren Werken eine Auferstehung zu feiern, die wie ein Gericht wirkt. Die Romantik der Tieck, Novalis, Brentano, der Overbeck, Cornelius, Schadow ist der Ausgangspunkt für Rethel, und die Romantik Bagners

und Nießches, Boecklins und Thomas, Hoffmanns und Hodlers leitet Hans v. Marées ein und erklärt sie uns. Aber wie all diesen, zu denen sich noch längst anerkannte Künstler wie Schwind und Steinle gesellen, ist ihnen der Ruhm versagt geblieben, der anderen und wieviel mehr dem Klassiker Goethe ihr Bestes gab. Sie sind im Bewußtsein einer Schuld gestorben, die erdrückender ist als jede andere, der Schuld des Menschen, das Feuer der Einsicht vom Himmel geholt zu haben. Ihr Märtyrertum unterscheidet sich von dem etwa Böcklins dadurch, daß es lange über ihren Tod hinaus dauerte. Darum verdient ihr Schicksal die Heiligsprechung der Nachkommen, mehr aber noch durch den ganz vereinsamt stehenden Realismus ihrer Werke, der durch und durch problematischer Idealismus ist, der die in diesen Künstlern Temperament gewordenen Gedanken zu ihrer fieberischen Geburt zwang, dem sie lebendige Gestalten erfannen und so das Symbol der biblischen Schöpfungsgeschichte für die Schaffensgeschichte der Kunst in Anspruch nahmen. Alfred Rethel war vierzehn Jahre, als er nach Düsseldorf zu Wilhelm Schadow kam; der Ruf dieses Lehrers war damals (1829) noch neu und verschaffte der Akademie einen ungeahnten Zulauf von Schülern. Amselfm Feuerbach kam 1845, sechzehnjährig, schon zu dem „alten“ Schadow. Der Ruhm Düsseldorfs und seiner Schule erfüllte die Welt. Aber beide enttäuschten sie ihren Lehrer. Rethel stellte sich sogar eine Zeitlang an die Spitze einer Opposition, zog nach Frankfurt und versöhnte sich erst später aus gesellschaftlichen Gründen mit seinem Lehrer. Inzwischen hatte er die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, vorzüglich durch seine Totentanz-Holzschnitte der Revolution, die, 1849 von der Reaktion weidlich ausgenutzt, auch dem Künstler Rethel zugute kamen. Sein Schicksal vollzieht sich in ihm selbst, und die Schikanen, die ihm die Aachener Bürgerschaft im Kampf um die Fenster des Rathausaales bereitete, begleiten nur das Ringen eines Künstlers, der über sich selbst hinauswollte, wie der Chor der alten Tragödien die Worte des Königs gegen die Gottheit, als deren Werkzeug er seine Siege und seine Niederlagen errang. „Die Geschichte des Malers Alfred Rethel schreiben,“ sagt Josef Ponten in seiner trefflichen Rethelbiographie (die mit dem Gesamtwerk Rethels als siebzehnter Band der „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben“ in der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart, erschienen ist), „heißt zwei Tragödien berichten: die einer Kunstrichtung (der Romantik), welche Gewaltiges erstrebte und Mägliches erreichte, die eines Künstlers, der, im zweiten Menschenalter der neuen Ideale, mühsam, unfroh ans Ziel kam, wo er, ein anderer Läufer von Marathon, zusammenbrach.“ Daß die Aachener Fresken das Schmerzenskind dieses mächtigen Künstlertorsos wurden, ist bekannt, wie daß er selbst vor ihnen davonschlich, ohne sie zu vollenden, der Unbillen satt, die man ihm in Aachen bereitete, und einer Technik müde, die er selbst gleichsam aus einem Nichts von Überlieferung neu schuf, und in der er mit dem Instinkt des Genies seinen letzten Vorgänger Tiepolo überflügelte. Aber wer ahnt es angesichts dieser mächtig bewegten Schlachtenzenen, in denen sich eine übermenschliche Leidenschaft, ein sich selbst verzehrendes Feuer das Rechte der Wandmalerei an Menschentragik, Kampf und Tod zu offenbaren strebte, daß die Seele, in der alle diese historischen Kämpfe einen zweiten Geisterkampf austobten, von geradezu kindlicher Empfindsamkeit war, ein sensiblen Nervenbündel, das vor jedem bürgerlichen Konflikt zurückschreckte, sich mit grübelnder Frömmigkeit religiösen Zweifeln hingab und mit fast philsiströser

Strenge die allgemeine Sitte heiligte, daß diesem Schlachten erdenkenden Meister jener persönliche Freiheitsdrang der Schlegel, Schelling, Caroline, Brentano und Arnim ganz und gar fehlte. Selten ist das Genie so im bürgerlichen Gewande über die Erde gewandelt, selten ist Kunstleidenschaft so gut im Gesellschaftsanzug verborgen wie in diesem romantischen Sonderling, in diesem artigsten Tänzer, den sich ein bürgerlicher Besessener denken kann. Sein verzärteltes Gemütsleben hat scheinbar gar nichts mit der Wucht und dem Geldentum seiner königlichen Fahnenträger zu tun. Nur in den trüben — aber wie sehr ins Große und Künstlerische gesteigerten — Totentanzbildern ahnt man den Gram und den Weltkummer, der auch jenes übermenschliche Schlachtengetümmel mit zuckender Seele erdachte und schuf, während er selbst daran verbrannte. Weder Geist noch Intellekt in unserem Sinne kamen ihm zu Hilfe, solche Wunden zu heilen, sein heimlich nach innen fressendes Temperament mußte an ihnen verbluten. Und nur ein kindlicher Wahnsinn bewahrte ihn davor, den letzten Akt dieser Schicksalstragödie bei vollem Bewußtsein zu erleben.

Wie Rethel leise gegen die Düsseldorfer Schule und ihre fromme Malerei protestierte, so wandte sich laut und nachdrücklich Anselm Feuerbach gegen den Wiener Farbenrausch Makarts, der die ganze Gedanken- und Gefühlsmalerei der Cornelius und Schadow glaubte ablösen zu müssen. Historienmalerei hier wie dort und überwunden durch eine andere Historienmalerei, die alles Tote darin und Schablonenhafte überwand durch den Kampf in der eignen Brust des Schaffenden, ihr Odem von seinem Odem einsökte und Kraft von seiner Kraft! Aber wie Rethel noch nach Italien wallfahrtete, sich bei Raffael Rats zu holen, so ging Feuerbach zuerst nach Paris, wo Rousseau, Delacroix und Decamps eine neue Zeit vorbereiteten, Courbet 1852 seine ersten späten Triumphe feierte. Und hier geht dem Deutschen doch wieder gerade sein deutsches Ideal auf, wie Rethel seines in Italien fand. „Ich male jetzt mit ganz wenigen, aber transparenten Farben. Mein Bild soll einfach werden, aber dramatisch wirksam.“ (Will man sich eine stille Stunde der Einskehr, einen tiefen Einblick in künstlerische Seelennöte verschaffen, so lese man das in mustergültiger Ausstattung zu einem ganz unverhältnismäßig billigen Preise neu herausgegebene „Vermächtnis von Anselm Feuerbach“ mit einer Einleitung von Hermann Uhde-Bornays, Verlag Meyer u. Jessen, Berlin.) Vergebens hoffte er mit seinen neuen Zielen in der Heimat verstanden zu werden, Lessing und Schirmer wurden seine Feinde, und wie um ihm ein Almosen zu geben, schickte die badische Regierung 1855 Feuerbach nach Venedig, um die *Assunta* von Tizian zu kopieren. Er schickte mit der *Assunta* als Dank an seinen Fürsten ein eigenes Bild „Poesie“, woraufhin man ihm seine Pension kündigte. Indessen zeichnet er auf: „Mein Geist ist rastlos tätig, und wenn ich die hinterste Wand wegschiebe, so funkelt etwas durch die Spalten wie viel Licht.“ Und diese Wand tat sich denn auch wirklich auf vor der Gestalt Dantes, vor Iphigenie, Ariost, der *Pieta*, dem Symposion, Medea, Urteil des Paris, Amazonenschlacht, Orpheus. Sie alle hatten ein der „Poesie“ ziemlich verwandtes Schicksal: Man lachte über sie oder zuckte die Achseln. Im *Vermächtnis* lese man das traurigste Kapitel deutscher Ausstellungsgeschichte „Bilderschicksale“. Hatten sie „dann später die Trause der kritischen Journale und Zeitungsberichte überdauert, so fing man an, sie leidlich interessant zu finden,

und falls inzwischen ein noch neueres Werk des leider sehr fruchtbaren Künstlers seinen Ausgang angetreten hatte, sogar schön“. 1873 berief man Feuerbach als Professor der Spezialschule für Historienmalerei an die Akademie nach Wien. Wieder dauerte das gute Einvernehmen nur bis zur Ausstellung zweier großen Bilder, „Amazonenschlacht“ und „Zweites Gastmahl“. Spott- und Hohnkritiken und Karikaturen trieben ihn aus der Kaiserstadt. Zwei Jahre hatte die Freude gedauert. Es folgten Venedig, Rom, Nürnberg. Da in einem seiner letzten Briefe aus Venedig steht zu lesen, wörtlich: „Man hat mir die Insel Isea mit Klostergebäuden, Garten und Weinberg für 10300 Franken zum Kauf angeboten: — wir könnten im Notfall ein Hotel einrichten, wenn es mit der Kunst nicht mehr fort will.“ Und: „Das Übermaß von Illusionen war mir bis jetzt schädlich, vielleicht ist es ein gutes Zeichen, daß ich jetzt am Gegenteil leide.“ Es war nur das Zeichen seines nahen Todes. Wien hatte ihn gereift. Mit Gelenkrheumatismus und einer schleichenden Lungenentzündung hatte der seelisch zermürbte Mann die Stadt Makarts verlassen. In Nürnberg wollte er die Titanen malen. Er kam nichtmehr dazu.

Das Jahrzehnt, das sein Schaffen von dem Rethels trennt, erweitert sich zu dem vollen Abstand des reifen Mannesalters zu dem des Jünglings, wenn man ihre Kunst miteinander vergleicht. Rethel malte und zeichnete gleichsam mit dem genialischen Instinkt reinsten Künstlertums die Traumwelt eines Knaben, in dessen Vorstellungen Rüstungen und Kriegsgetümmel, Reiter und Heldenkraft, Lob und Best ihr unheimliches Wesen treiben. Der Kampf der Geister rührte ihn nicht, er hatte keinen Teil daran. Feuerbach ist der Philosoph, besser: eben dieser zum innerlichen Leben des reifen Mannes entwickelte Knabenverstand. Der Philosoph eben dieses selben Lebens, in dessen Vorstellungskreis die Seele der Medea, die Seele Iphigenies, Plato und alle Lebensdeuter eingetreten sind. Er malt wie ein Humanist die antiken Sagen im Lichte einer Platonischen Idee, die vornehme Ruhe, das wirklich Adlige ihrer Seele. Vor einem Bilde Rethels werden wir erschüttert, erregt, die Kunst Feuerbachs macht uns schweigsam und nachdenklich — nur daß es bei beiden das Riesenformat ihres inneren und äußeren Schauens ist, das uns denselben Knaben in einem späteren Lebensalter wiedererkennen läßt — und das Riesenformat ihres Könnens: die völlige Einheit von Inhalt und Form.

Und gerade als hätte die Muse der bildenden Künste nur auf diese beiden Jünger gewartet, die Deutschen an einen Grenzpfahl der Entwicklung zu führen, inspiriert sie gleich darauf einen jungen deutschen Künstler, der wie alle die anderen in Rom die Einsamkeit suchte, im Bilde selbst neue Schwierigkeiten zu überwinden, die Malerei als Problem zu fassen, da ihre Ausdrucksformen noch nicht einmal eigentlich verstanden, geschweige erschöpft sind. Es handelt sich nicht mehr um das Was, weil ganz neue Fragen auftauchen über das Wie. Wieder machte die alte Dame Kritik diesem Jüngling den Vorwurf, daß er wohl mit seiner Toilette noch nicht ganz fertig sei, weil er sie nach seiner eigenen Mode trug, weil er Striche und Farbe anders ansetzte, als man es gewohnt war. Man kann Hans v. Marées' Kunst nicht mit einem Lebensalter vergleichen, weil die Kunst selbst, um die sich sein Genius bewegt, kein Alter hat. Und doch ist der gleiche Kern in seinem Künstlertum, das Feuerbach einmal treffend in folgendem Satz zusammenpreßt: „Eine generalisierende Eitelkeit habe ich nie gehabt, und was ich nicht fühle, habe ich nicht gemalt.“ Ich meine die Sachlichkeit, die das Beste unseres Wesens

bezeichnet (Dürer, Luther, Friedrich der Große, Kant, Goethe, Bismarck, Menzel). Mit siebzehn Jahren malte Hans v. Marées (1854) in Berlin Pferde, besser als der berühmteste deutsche Pferdemaier, der zufällig sein Lehrer wurde und gar keine Freude an diesem Schüler hatte. Er malte die Rennstallpferde der Herren v. Manteuffel und Bethmann Hollweg, er malte aber auch einen braunen Klepper — unerhört! — und Attaden mit Frohenschimmeln, auf der Suche nach etwas Typischem. Mit fünfzig Jahren malte er noch nicht so gut, wie nur er selbst es verstanden hätte zu malen. Da malte er Pferde und nackte Menschen und den weiten, unendlichen Raum dazu, dagegen, dahinter, wie man es nehmen will. Vorher ging er noch an einigen Größeren vorüber, Corot, Courbet, Giorgione, Michelangelo. Er malte auch eigentlich nicht, sondern er löste in der Fläche Raumprobleme und ärgerte sich darüber, daß das Bild nur zweidimensional ist, während doch das Darstellenswerte erst beim Dreidimensionalen anfängt und beim Vierdimensionalen aufhört.

Wenn die Kunst nicht das Unmögliche möglich macht, wo soll sie dann ihre Illusionskraft hernehmen? Viele Maler malen nichts als ihre Geliebte. Ist's ein schöner Morgen, so malen sie den Morgen, sind sie im Gebirge, so malen sie das Gebirge. Tizian und Michelangelo, die beiden wollte Marées zusammenschweißen, Raum, Äther, Unendlichkeit, sichtbar gemacht durch das Licht, Bäume, Menschen, Pferde, Volumen in die Ären des Bildes hineingedrängt, Körperbegrenzung, künstlerische Innenarchitektur des Leibes in die Bildfläche projiziert. Unendlichkeit und Endlichkeit wollte er in ein lebendiges Verhältnis setzen. „In jedem wahren Gedicht durchdringt sich das Allgemeinste und das Individuellste. Genes gibt den Gehalt und dieses die Form.“ (Sebbel.) Das auf den Raum und das Volumen zu übertragen, ist Hans v. Marées' malerische Mission.

Niemand konnte ihm den Weg zeigen. Wegweiser waren genug da; aber die sind stumm. Sie wiesen ihn nach Italien 1864 (siebenundzwanzig Jahre alt). Nach vier Jahren Kopistenarbeit (wie eben so einer kopiert, immer mehr als er vor sich sieht) versucht er sich zum erstenmal auf dem neuen Weg. Römische Landschaft. Hoch- und Breitformat. Dort aufrecht stehende Männer und Frauen, hier sitzende Kinder. Er setzt sie in den Raum wie Kinder ihr Spielzeug, die sich an den kleinen, niedlichen Dingen auf der großen Ebene ihrer Kinderspieltube erfreuen.

Wir müssen zu Kindern werden, um zu verstehen, daß hier zum erstenmal das große Marées'sche Raumproblem ergattert ist, an den Haaren herbeigeschleift, aufgelauret, überfallen, „angetastet“, sagt Heinrich Wölfflin. Wölfflin ist sein Leben lang solch ein Kind geblieben.

Abendliche Waldszene. Eine Frau mit entblößter Brust vor einem Atelierfisch. Sie beugt sich herab zu einem sitzenden Mann, der uns den Rücken zugehrt, ganz nackt. Der rotbraune Abend Schatten einer Baumgruppe steigt schützend hinter dieser Entblößung auf. Links schreitet ein Pferd herein, nackt wie die Menschen, geführt von einer Putte, begleitet von einem Mann, den der linke Bildrand abschneidet (man denkt an den Joseph von Rembrandt). Das Volumen des Braunen mit den weißen Fesseln ist massig (in der Vertikale) wie das der italienischen Rondottierigäule, aber sein Schritt ist leicht wie das Schweben der Zephyrwolken oben links am Abendhimmel. Alles Licht kommt aus den Dingen und Menschen selbst. Die Sonne ist möglichst ausgeschaltet. Wir sind in einer Gegend, die es

nur ganz selten gibt, bei zwei, drei Malern der Kunstgeschichte. Aber diese Gegend: Adam und Eva sind zum Teufel gejagt, hier sitzt und steht ihr besseres Ich und redet eine Sprache, die keine Worte hat.

Neapler Fresken: Nie noch sahen wir solche Ruderer. Irgendein Geist hat ihre Muskeln in einen Schraubstock gespannt, den Schraubstock ihrer Arbeit. So greifen sie nach den Rudern, so arbeiten sie alle in derselben Richtung, und doch ist ein gebändigter Wirbel menschlicher Willen in ihnen. Das Volumen füllt den Raum an. Der Raum neigt sich der Sphärenmusik der menschlichen Schönheit und Kraft. Das Ganze ist nicht gelöst, denn in den Fresken selbst ist der Raum doch noch hinzugefügt. Meer und Himmel öffnen ein Tor, durch das die Ruderer in die Unendlichkeit einfahren. Gebbel erzählt ein Märchen: „Ein Knabe, der einen schönen Garten malt, ein Mädchen darin; auf einmal tut sich die Pforte auf dem Papier auf, die Bäume rauschen, die Quellen springen, das Mädchen tritt auf ihn zu und sagt: Du hast uns erlöst.“ Solches spricht das Meer zu Marées.

Vierzehn Jahre noch hat Hans v. Marées in diesem Paradies gelebt, gemalt, entworfen, komponiert mit voller Klarheit in großen Formen, das Paradies des menschlichen Leibes in die Verhältnisse 1:2, 2:3, 4:6 gebracht. Noch einmal eine solche Aufgabe, wie die Neapler Fresken, und wir könnten mit ihm hineinschlüpfen in das „goldene Zeitalter“. Was blieb, sind die Dreiflügelbilder: „Die Hesperiden“, „Die drei Reiter“, „Die Werbung“. Die Wagerrechte, die Senkrechte, Ebene, Raum und Volumen sind ineinander geflochten zu einem himmlischen Gewebe. Alles ist sehr gegenständlich irdisch gesehen. Menschen sind die Oasen in der Wüste der Seligkeit, die organisierten Farbenkomplexe im blauen Himmelsmeer das Esperanto der Malerei. Bäume und Pferderücken heben die Schwere auf, die Senkrechte und Wagerrechte wird Leib und Wachstum, der Raum Volumen. Und so stolz sind die Pferde darüber, von Marées in das goldene Zeitalter hineingeführt zu werden, daß sie nur noch mit senkrecht erhobenem Hals einherschreiten. Man meint, daß sie sich gleich bäumen, und der nackte Jüngling, der sie führt, müßte schnell zugreifen, sie zu bändigen. Aber sie werden sich niemals gegen ihren Meister bäumen, sie haben Verstand genug, zu wissen, wo sie sind. Und übrigens hat der Jüngling gar keinen Zügel und denkt gar nicht daran, Pferde zu bändigen. Er wird nie einen einzigen Schritt machen, nie seinen Arm um einen Zentimeter heben. Alle seine Glieder sind in die Ewigkeit eingeschraubt, nicht wie die der Ruderer in den Schraubstock. Im goldenen Zeitalter arbeiten wir nicht mehr.

Auch dieser Maler starb, ohne daß man sich weiter in Deutschland um seine Werke gekümmert hatte. Es war im Jahre 1887 in Rom.

Irgendeine Zeitung erzählt: Gestern ist dort drüben in der Bettstatt seines Ateliers ein Sonderling gestorben, an den Folgen eines Karbunkels. Er beschäftigte sich mit Fragen, für die niemand einen Heller zahlt, auch wenn er sie gelöst hätte. Und der andere im Norden, in seiner Heimat, der ihm regelmäßig Geld schickte, räumt das Atelier aus und veranstaltet davon eine Ausstellung. Eintritt fünf Mark, ein berühmter Professor der Kunstgeschichte wird eine Rede halten. Und dann haben sie ihn entdeckt. Dazwischen liegen dreiundzwanzig Jahre. Gestern, das war vor dreiundzwanzig Jahren, und heute ist übermorgen, und übermorgen wird wieder vorgestern sein. Da wußte man noch nicht, daß es so etwas überhaupt gibt.