

WIE AUF DEN TAG DAS ABENDSONNENLICHT...

Anette Niethammer

**WIE AUF DEN TAG DAS
ABENDSONNENLICHT...**

Hans von Marées' Meisterschüler

Artur Volkmann (1851 - 1941)

Verlag Traugott Bautz

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Verlag Traugott Bautz GmbH 99734 Nordhausen 2006
ISBN 3-88309-378-5

INHALT

A. EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSTAND 11

B. ZUR BIOGRAPHIE VON ARTUR VOLKMANN 24

I. ELTERNHAUS UND AUSBILDUNG BIS 1876 27

1. Die Jahre 1851 – 1868: Kindheit und Jugendzeit..... 27
2. Die Jahre 1868 – 1876: Akademiezeit: Leipzig – Dresden – Berlin 31

II. ARTUR VOLKMANN IN ROM: DIE JAHRE 1876 – 1910..... 38

1. Begegnungen 38
 - a. *Volkmanns Ankunft in Rom: Suche und Neuorientierung (Dezember 1876 – April 1879)*..... 38
 - b. *Hans von Marées und Artur Volkmann: Ideen gewinnen an Klarheit (April 1879 – Juni 1883)*..... 47
 - c. *Das Beziehungsgeflecht zwischen Konrad Fiedler, Hans von Marées, Adolf von Hildebrand und Artur Volkmann*..... 48
 - d. *Das Projekt des „Hesperidenlandes“*..... 53
2. Die Zeit der Auseinandersetzungen (1883 – 1885)..... 64
 - a. *Volkmanns Polychromierung der Büsten und die Reaktion der Auftraggeber* 66
 - b. *Hans von Marées in eigener Sache: der Kampf für ein „Hesperidenland“ spitzt sich zu!* 67
 - c. *Kunsthandel und Museumspolitik* 68
 - d. *Adolf von Hildebrand und sein Einfluss auf Konrad Fiedler* .. 70
3. Ideen werden ins Werk gesetzt 74
 - a. *Volkmanns Rückkehr nach Rom und die Schaffung seiner ersten lebensgroßen Marmorskulpturen (1885 – 1887)* 74
 - b. *Die Ereignisse vor Marées' Tod*..... 78
 - c. *Zur Anteilnahme und Wertschätzung von Volkmanns Arbeiten nach 1883 durch Hans von Marées* 79

4. Volkmann und die kunstinteressierte Öffentlichkeit nach Marées' Tod. (1887 – 1894)	82
<i>a. Der »Bacchus«</i>	84
<i>b. Vertraute Bindungen gehen verloren</i>	87
<i>c. Über die Lebensart Volkmanns in der Metropole Rom</i>	90
<i>d. Artur Volkmann und Konrad Fiedler</i>	94
<i>e. Artur Volkmann und Adolf von Hildebrand</i>	97
5. Der „Marées-Kreis“ äußert sich. (1894 – 1910).....	99
<i>a. Carl von Pidoll</i>	100
<i>b. Wilhelm Porte</i>	102
<i>c. Nikolaus Kleinenberg</i>	103
<i>d. Das Jahr 1894 – Der Bildhauer Volkmann und die Malerei</i> . 108	
6. Das plastische Schaffen Volkmanns von 1894 – 1910:	114
<i>a. Anerkennung beim Publikum</i>	114
<i>b. Unterstützung durch Heinrich Wölfflin</i>	116
<i>c. Das Verhältnis zwischen Bildhauerei und Malerei</i>	118
<i>d. Übersiedlung nach Deutschland</i>	120
III ARTUR VOLKMANN: LEBEN UND KÜNSTLERISCHES SCHAFFEN NACH ROM	121
1. Frankfurt: 1911 – 1919	122
<i>a. Der Kampf um Anerkennung</i>	122
<i>b. Das künstlerische Schaffen der »Frankfurter Zeit«</i>	126
<i>c. Volkmanns Haltung angesichts von Krieg und Krise in Europa</i>	129
2. Geislingen und Basel: 1919 – 1926.....	130
<i>a. Die Beziehung zur Württembergischen Metallwarenfabrik (WMF)</i>	130
<i>b. Neuanfang in Basel: Herbst 1923 – Herbst 1926</i>	133
<i>c. Die letzten Jahre in Geislingen/Steige</i>	136
 C. WELTERFAHRUNG UND MENSCHENBILD IM HINBLICK AUF DIE KUNSTAUFFASSUNG	137
I. EINFÜHRUNG IN DIE PROBLEMATIK	137

II. VOLKMANN – GOETHE – MARÉES – VOLKMANN	140
1. ...Und im Menschenbild genieße, dass ein Gott sich hergewandt.....	150
a. »Bacchus«, »Ganymed« und »Nestor« als Teile des „Hesperidenlandes“	151
b. Konrad Fiedler und die Bedeutung der Anschauung für die Betrachter – Bild – Beziehung	158
c. Ein erster Blick auf die Bildwerke von Artur Volkmann.....	161
III DIE »SCHÖNE SEELE«: IDEE UND WIRKLICHKEIT	164
1. Herkunft einer Gedankenfigur.....	164
2. Hans von Marées und Artur Volkmann: Antimodernisten und Traditionsüberwinder?	166
3. Bilder des »Lebens«: konkrete Ausformulierungen des Konzepts der »Schönen Seele« in Werken von Goethe, Marées und Volkmann.....	174
a. Goethe: „Bekenntnisse einer schönen Seele“ (1795).....	174
b. Goethe: <i>Novelle</i> (1827) – Volkmann: <i>Novelle</i> (1907)	178
c. Goethe: <i>Das Ende von Faust II</i> (1831).....	183
d. <i>Der Typus des Hermaphroditus: Zusammenarbeit von Hans von Marées und Artur Volkmann: Marées' Konzeption und Volkmanns Ausführung.</i>	189
Exkurs: Das religiöse Symbol und der Mythos	192
– Die Gesichter.....	193
Exkurs: Beispiele verschiedener Auffassungen eines Sinnlichen.....	198
– Hildebrands »Marsyas« in Vergleich zu Volkmanns »Sitzender Mann« und »Pan«	198
– Hermann Prell	204

D. UND WIE ENTSTEHT EIN KUNSTWERK?213

I. DAS KUNSTWERK UND DIE „ILLUSION DES LEBENS“	213
1. Nikolaus Kleinberg: „Etwas über den Hauptunterschied zwischen Kunst und Wissenschaft“ (1892)	217
2. Gustav Theodor Fechner und die Identitätsansicht	222

3. Zum Gehalt der sich „stehend und sitzend“ wissenden Gestalten Marées' und Volkmanns	226
II DIE DEM AUGE GEMÄÙE FORM	231
1. Die Reliefauffassung als Raumauffassung	234
2. Zur Raumauffassung in Zusammenhang mit dem Nah- und Fernbild	239
3. Künstlerische Gesetze für die Malerei	242
<i>a. Ein malerisches „Frühwerk“ von Volkmann: »Jüngling mit Pferd« von 1901</i>	<i>242</i>
<i>b. Die Bildarchitektur: Harmonie und Ruhe auch in bewegten Darstellungen</i>	<i>247</i>
<i>c. Der Versuch, bildkünstlerisch „notwendige“ Verzeichnungen durch die Gestimmtheit des Dargestellten zu motivieren.</i>	<i>249</i>
<i>d. Modellieren der Formen, um das Nahbild auf der Fläche zu erzeugen</i>	<i>250</i>
<i>e. Die Aufgabe von Farbe im Bild</i>	<i>258</i>
4. Künstlerische Gesetze für die Reliefbildhauerei	267
<i>a. Die Bedeutung von Monumentalität im Figurenbild.</i>	<i>271</i>
<i>b. Zur geringen Raumtiefe in der Reliefbildhauerei</i>	<i>273</i>
<i>c. Die Ansichten der Bildgegenstände richten sich nach unseren „Erinnerungsbildern“</i>	<i>274</i>
<i>d. Die Veranschaulichung des Plastischen im Bild</i>	<i>275</i>
<i>e. Farbe ist Licht und unterstützt die Plastizierung der Formen</i>	<i>276</i>
<i>f. Die harmonische Gesamtarchitektur</i>	<i>277</i>
<i>g. Die Bildende Kunst ist kein erzählendes Medium</i>	<i>278</i>
<i>h. Die »innere Gestimmtheit« der Tiere</i>	<i>279</i>
<i>i. Zur technischen Umsetzung der Reliefauffassung in das Medium des Reliefs.</i>	<i>280</i>
5. Künstlerische Gesetze für die Skulptur	283
<i>a. Die Reliefauffassung und ihre Technik: Das freie Herausarbeiten aus dem Stein.</i>	<i>283</i>
– Die »männliche Herme« von 1878	283
– Das Schulbeispiel »Paris« von 1915	287
<i>b. Die großen Wölbungspläne und das antike Schulbeispiel »Doryphoros«</i>	<i>289</i>

<i>c. Das Verhältnis der Körperglieder zueinander.....</i>	292
– Volkmanns »Sitzender Mann« und der »Marsyas« von Hildebrand.....	294
<i>d. Das ruhende Körpermotiv und die kontrapostische Haltung</i>	296
<i>e. Die „Illusion des Lebens“ und die Anatomie.</i>	306
<i>f. Die „Illusion des Lebens“ und die Färbung der Bildwerke... 307</i>	
– Die zeitgenössische Diskussion	307
– Die farbige durchsichtige Lasur dient zur Vereinheitlichung der Darstellung hin zu einem »Ganzen«.	312
– Aufhöhungen und Abschattungen tragen zur Modellierung der Form bei	315
– Förderung der bildkünstlerischen Ausgewogenheit durch den Einsatz von Farbe	315
<i>g. „Leben atme die Bildende Kunst“: durch Beachtung der Gelenke und leichte Torsionen des Körpers.</i>	317

**E. DIE WAHL DER BILDTHEMEN:
 IKONOGRAPHISCHE BEZÜGE UND DIE
 UMSETZUNG TRADITIONELLER INHALTE IN
 DEN WERKEN DES HANS VON MARÉES UND
 ARTUR VOLKMANN.....323**

I. DIE BILDTHEMEN VON HANS VON MARÉES VON 1878 – 1887	323
1. Die »Hesperiden«	323
2. Die »Drei Reiter«.....	333
3. Das »Lob der Bescheidenheit«	345
4. Der »Ganymed«.....	348
II. DIE BILDTHEMEN VON ARTUR VOLKMANN VON 1895 – 1930	355
1. Zu den »kämpferischen« und »kriegerischen« Stoffen.	356
2. Zu den Stoffen aus dem »bacchantischen« Themenkreis.....	362
3. Zu den Stoffen, die ein einfaches Dasein in der Natur vorstellen.....	367

III. UNTERSCHIEDE IN VOLKMANNNS UND MARÉES’ BILDSPRACHE	369
1. »Luna und Endymion« (Volkmann) und »die Hesperiden« (Marées)	369
2. »Ackeridyll« (Volkmann) und »Lob der Bescheidenheit« (Marées)	371
F. ZUSAMMENFASSUNG	374
Anlage	384
Quellenverzeichnis und zeitgenössische Literatur	432
Sekundärliteratur	440
ABBILDUNGEN	453
ABBILDUNGSNACHWEIS	492

A. EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSTAND

„Beruhigend wie auf den Tag das Abendsonnenlicht müssen schließlich auch Kunstwerke im Leben wirken“¹, schrieb 1871 der Maler Hans von Marées an seinen Mäzen Konrad Fiedler. Er legte das Motto seines künstlerischen Zieles, das in den Jahren 1876 bis zu seinem Tod 1887 einen deutlichen Ausdruck fand, früh fest. Gerade in diesem entscheidenden Zeitraum lebte und arbeitete Artur Volkmann (1851-1941) eng mit Hans von Marées zusammen. Die folgende Untersuchung setzt sich zum Ziel, die Kunst und die Kunstauffassung von Artur Volkmann zu beschreiben. Aus folgenden Gründen kann für die gewählte Aufgabe eine Zusammenschau der beiden Oeuvres nicht ausbleiben.

Zunächst ergibt sich aus der Ähnlichkeit der Werke und aus der Tatsache, dass Marées für seinen Schüler Volkmann Entwürfe zu den meisten Bildwerken schuf, die der Bildhauer auch noch Jahre nach dem Tod des „Meisters“ umsetzte, die Vermutung, dass Volkmanns Schaffen gerade in Verbindung mit jenem von Hans von Marées an Aussagen gewinnt.

Dann war Volkmann derjenige von Marées' Schülern, der genau in dem Zeitraum mit ihm zusammenarbeitete, in dem der Maler und Philosoph seine Vorstellungen zu einer „neuen“ Kunstsprache in einen konkreten künstlerischen Ausdruck zu bringen versuchte. Andere, später sehr erfolgreiche Schüler wie etwa Adolf von Hildebrand oder auch der Maler Hermann Prell, dessen öffentlicher Erfolg in der Monumentalmalerei ebenfalls noch zu Lebzeiten Marées einsetzte, durften das Atelier des Künstlers in dieser entscheidenden Phase – in Unterschied zu Volkmann – nicht betreten. Volkmann war somit nicht nur »ein« Schüler des Malers, sondern er war derjenige, der durch die gemeinsame Arbeit und durch das besondere Vertrauensverhältnis am ehesten über die künstlerischen Bestrebungen von Hans von Marées unterrichtet sein konnte.

¹Meier-Graefe, Julius: Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk. 3 Bände, München und Leipzig 1909/1910. Band 1: Geschichte des Lebens und des Werkes (1910); Band 2: Katalog (1909);

Band 3: Briefe und Dokumente (1910). Im Folgenden zitiert als MG I, II, III, gefolgt entweder von einer Seitenzahl (z. Bsp.: MG I: 121) oder von der Nummer des Werkkataloges (z. Bsp.: MG II: Nr. 65) oder von der Seitenzahl und Briefnummer, Empfänger, Ort und Datum des Absenders (z.Bsp.: MG III: 121, Nr. 286, An Konrad Fiedler, Rom, 1.2. 1877). Hier: MG III: 49, Nr. 71, An Konrad Fiedler, Berlin, 18. Juli 1871.

Letztlich charakterisierte Volkmann sich selbst als „*Geisteserbe*“² von Hans von Marées. Er stellte sein Oeuvre unter den Selbstanspruch, dass es eine Fortführung der künstlerischen Ideen seines Lehrers sein sollte und in Verfolgung dieses Ziels keine weiteren Inhalte benötigen würde. Diese radikale Nachfolge klingt aus dem Mund eines Künstlers recht merkwürdig, dessen hauptsächlichliches Schaffen das letzte Drittel des neunzehnten Jahrhunderts und die Jahre bis etwa 1915 umfasst. Erst bei näherer Beschäftigung mit beiden Künstlern erhält Volkmanns bewusst geleisteter Verzicht eine inhaltliche Begründung.

Da Volkmann selbst – wie zu zeigen sein wird – nicht fähig war, seine Kunstsprache positiv zu begründen, geriet am Ende seines langen Lebens die weitverbreitete Einschätzung seiner künstlerischen Leistung nicht über ein schwaches Epigonentum hinaus. Im Künstlerlexikon von Thieme/Becker interpretierte Hans Vollmer 1940 die Kunstsprache Volkmanns als „*heute konventionell anmutende Nachahmung eines mindestens sehr einseitig begriffenen Griechentums, hinter der sich die gletscherhafte Kühle seines künstlerischen Temperaments verbirgt.*“ Als Maler würde Volkmann ganz in den Bahnen seines großen Vorbildes Marées wandeln. Er hätte weiterhin nie ein „*inneres Verhältnis zur Farbe*“ gewonnen, genauso sei die Darstellung der Bewegung „*und nicht nur des physisch Bewegten (...), sondern auch des geistig Bewegten (...)*“ dem Maler wie dem Plastiker versagt geblieben.“³

Diese vernichtende Kritik wurde von der Forschung der Nachkriegszeit zwar sprachlich gemildert, inhaltlich blieb sie jedoch bestehen. Darüber hinaus schien das Werk Volkmanns auch nicht über kurze Erwähnungen hinaus zu interessieren, da es mit den Erklärungsversuchen und der Rezeption von Marées' Oeuvre – die bis in die siebziger Jahre vor allem von den Vertretern einer stark formanalytischen Sicht geprägt war – zunehmend inkohärent schien.

In der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg – also zu Volkmanns Lebzeiten – ist sein Schaffen vor allem in den einschlägigen Kunstblättern besprochen worden. Eine zusammenhängende Darstellung seiner Kunst erschien dagegen nur mit dem Buch von Waldemar von Wasielewski über

² Vgl. das Zitat im Text, wie Anm. 523.

³ Vollmer, Hans: Artikel über Artur Volkmann, in: Thieme/Becker Künstlerlexikon. Hrsg. von Hans Vollmer. Band 34, Leipzig 1940, Seite 521-522.

den Künstler.⁴ Die Darstellung ist als Quellenschrift insofern wertvoll, da sie in direktem Gespräch mit Volkmann entstand. Freilich entbehrt sie andererseits – auch aufgrund der engen verwandtschaftlichen Beziehung des Verfassers zu Artur Volkmann – einen kritischen Blick auf sein künstlerisches Schaffen.

Für die jüngere Forschung hat sich explizit Franz Josef Neckenig in seiner 1982 erschienenen Dissertation⁵ mit Artur Volkmann auseinandergesetzt.

In Hinblick auf das Oeuvre von Hans von Marées ist die Sekundärliteratur natürlich sehr viel umfangreicher und daher auch weit mehr aussagekräftig und differenziert. Sie wird im Verlauf der Untersuchung zu den entsprechenden Fragestellungen zitiert.

Allgemein sei zur Maréesforschung bemerkt, dass jegliche Beschäftigung mit dem Künstler in Bezug auf das dreibändige Monumentalwerk von Julius Meier-Graefe ansetzt, das zwischen 1909 bis 1911 erschien und die Rezeption wesentlich bestimmte.⁶ Ganz in dieser Tradition stehend verwendet auch noch Bert Treffers in seinem 1992 erschienenen Aufsatz über Hans von Marées die Ansichten Meier-Graefes über die Bildsprache des Malers als direkte Belege für seine eigene Interpretation.⁷ Interessant wird dieser Zusammenhang in Hinblick auf Volkmann, der vehement die Ansicht vertrat, dass die Ausführungen Meier-Graefes die künstlerischen Bestrebungen seines Lehrers in hohem Maße bis zur Unkenntlichkeit verfälschen würden. So kann es nicht erstaunen, dass seine Kunst und seine Kunstansichten nicht mit jenen von Meier-Graefe und dessen „Maréesbild“ im Einklang sind! Dass Meier-Graefe tatsächlich versuchte, die Stimme Volkmanns zur Kunstauffassung Marées' zu verdrängen und auch dessen künstlerische Leistung als kaum erwähnenswert eingeschätzt wissen wollte, darauf verweisen uns die Auslassungen im Briefnachlass Marées', den Meier-Graefe mit Band drei sei-

⁴ Wasielewski, Waldemar von: Artur Volkmann. Eine Einführung in sein Werk, München, Leipzig 1908.

⁵ Neckenig, Franz-Josef: Das Problem der Form- und Inhaltsreduktion im künstlerischen Schaffen und theoretischen Denken deutscher Plastiker der Marées-Nachfolge. – Adolf Hildebrand und Artur Volkmann – Die historische Bedingtheit eines künstlerischen Phänomens zwischen 1870-1910. Dissertation, Berlin 1982.

⁶ Vgl. Anm. 1.

⁷ Treffers, Bert: Der Maler Hans von Marées und der griechische Gedanke, in: *Castrum Peregrini* 41, 1992, Nr. 205, Seite 27-47.

nes Monumentalwerkes publizierte.⁸ Die Kürzungen, die der Herausgeber mit der Wiedergabe von Marées' Briefen⁹ vornahm, betreffen direkt das Verhältnis zwischen den beiden Künstlern, und sie zeigen, dass Marées die Arbeit seines Meisterschülers weit mehr geschätzt hat, als es uns die nachfolgend einsetzende Rezeptionsgeschichte glauben macht. Auch Anne S. Domm, die 1987 die Briefe Marées' neu heraus gibt¹⁰, fügt die Volkmann betreffenden Auslassungen nicht wieder in die Briefe ein. So transportiert die Forschung ein Maréesbild, das letztlich immer jenes von Meier-Graefe zur Grundlage hat. Dieser Umstand, der bis heute verhindert hat, dass Volkmanns Anteil am Schaffen Hans von Marées' wahrgenommen werden konnte, wird in vorliegender Untersuchung erstmals kritisch betrachtet.

Grundlegend für die neuere Forschung sind die Kataloge der Ausstellungen, die 1987 in München¹¹ und Bielefeld¹² zu Ehren des 100. Todestages von Hans von Marées erschienen. Sie fassen die bis dahin gewonnenen Erkenntnisse der Maréesforschung zusammen.

Die vorliegende Untersuchung knüpft an die Fragestellungen der Maréesforschung an. Dabei wird der grundsätzlichen These – die in der neueren Forschung von Franz Josef Neckenig angesichts des Oeuvres von Artur Volkmann und von Anne Domm¹³ im Blick auf das künstlerische Schaffen von Hans von Marées vertreten wird – zugestimmt, dass

⁸ Vgl. Anm. 1.

⁹ Hans von Marées' Briefnachlass ist in der Bayrischen Staatsbibliothek, München archiviert.

¹⁰ Hans von Marées. Briefe. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Anne-S. Domm, München, Zürich 1987.

¹¹ Ausstellungskatalog Hans von Marées. Hrsg. von Christian Lenz. Neue Pinakothek München, München 1987. Im folgenden zitiert als: Ausstellungskatalog Hans von Marées, Gemälde, München 1987.

Ausstellungskatalog Hans von Marées. Zeichnungen. Eigener Bestand. Bearb. von Gisela Scheffler. Staatliche Graphische Sammlung München, München 1987. Im folgenden zitiert als: Ausstellungskatalog Hans von Marées, Zeichnungen, München 1987.

¹² Ausstellungskatalog Hans von Marées und die Moderne in Deutschland. Hrsg. von Erich Franz. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1987. Im folgenden zitiert als Ausstellungskatalog Hans von Marées, Bielefeld 1987.

¹³ Domm, Anne-S: Der „Klassische“ Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts. Dissertation, Tübingen 1988. (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München; 146), München 1989.

ein Kunstwerk immer auch das »Weltbild« des Künstlers mit umsetzt und so die Vorstellung von Welt und Mensch, die ein Künstler als Mensch innehat, auf seine künstlerische Tätigkeit zurück wirkt.

Die Problemstellung vorliegender Untersuchung setzt jedoch – mit Blick auf die genannten Arbeiten – neu am Begriff »Weltbild« an und fragt nach seiner inhaltlichen Formulierung. Dabei wird vorausgesetzt, dass jedes »Weltbild« auf anthropologischen Fragen basiert, die sich allgemein um die Erkenntnis der Natur des Menschen bemühen. Fragen wie: „Wer ist der Mensch? Gibt es einen Gott? In welchem Verhältnis steht dieser Gott zum Menschen? Gibt es Unsterblichkeit? Gibt es eine unsichtbare Welt?“ sind entscheidend für das »Bild«, das wir vom »Mensch-Sein« überhaupt besitzen. Sicherlich muss man sich nicht angesichts eines jeden Oeuvres diese grundsätzlichen Fragen vertieft stellen; wenn sich jedoch ein Künstler als Hauptdarstellungsinhalt die typisierte, menschliche Gestalt zum Vorbild wählt und uns also ein „*Bild des Menschen*“ vor Augen stellt, dann ergibt sich die Frage, worin die Charakteristik vom Mensch-Sein besteht, ganz von selbst. Ohne dass es dem Betrachter dauernd bewusst ist, setzt er sich in Beziehung zu der geschaffenen Figur und reagiert auf sie entweder ablehnend, gelangweilt oder zustimmend. Diese emotionale Reaktion des Betrachters resultiert zunächst aus seinem eigenen »Weltbild«, das auf die grundsätzliche Frage »*Wer ist der Mensch?*« vielleicht eine ganz andere Antwort, als die, welche der Künstler vertritt, geben würde.

Abgesehen von dieser anthropologischen Ebene besitzt der Künstler als soziales Glied einer Gesellschaft natürlich auch eine bestimmte Haltung zur Kultur und Politik seiner Zeit. Dabei ist jedoch die Annahme einseitig, dass der zeit- und ortbedingte Rahmen, in dem er lebt, quasi die Haltung des Künstlers definiert. Der „*Zeitgeist*“ wäre dann zugleich die Summe aller geistigen Haltungen, die er erreicht. Ohne dessen Wirkkraft bestreiten zu wollen, erhält er doch wesentliche Korrekturen durch die Persönlichkeit des Einzelnen.

Der Untertitel von Neckenigs Arbeit: „*Die historische Bedingtheit eines künstlerischen Phänomens zwischen 1870 und 1910*“ weist bereits darauf hin, dass sich der Verfasser auf die gesellschaftliche Ebene des Begriffs »Weltanschauung« konzentriert. Seine Fragen an die künstlerische Tätigkeit von Marées, Hildebrand und Volkmann resultieren somit aus dem Kontext, der sich um die geistige und kulturelle Position der Zeit bemüht. In Ergänzung zu dieser Sichtweise soll die vorliegende Unter-

suchung die anthropologische Ebene stärken. Die Fragestellungen, die sich hieraus ergeben, entbehren nicht einer inneren Berechtigung, denn Marées und Volkmann haben selbst ausdrücklich betont, dass die Kunsttätigkeit in einem engen Verhältnis zur Religion stehe und einer notwendigen Tätigkeit des Menschen überhaupt entspreche. Freilich kann die vorgenommene Fragestellung nur gewählt werden, da der erstmals gesichtete Nachlass von Artur Volkmann die nötige Quellengrundlage bietet.

Außer einem durchgängigen Briefnachlass aus Volkmanns „römischer Zeit“ (1876-1910) – die für seine künstlerische Entwicklung die eigentlich prägende Phase war – sind bisher unveröffentlichte Aufsätze im Nachlass des Künstlers vorhanden, in denen Volkmann versuchte, seine Kunstauffassung zu verbalisieren. Interessant sind in dieser Hinsicht auch die vielen maschinenbeschriebenen Seiten aus den Jahren 1928/29 – 1939. In diesen für den erblindeten Künstler „langen Jahren“ wiederholte er beinahe stereotyp immer und immer wieder dieselben Kunstgesetze und Thesen zur Kunst und zur Kulturentwicklung im allgemeinen. Man kann durch die Wiederholungen und den Schreibstil dieser Seiten nachvollziehen, in welcher Gedankenwelt Volkmann lebte und inwiefern sich „seine“ Welt in den Kunstwerken manifestiert. Darüber hinaus wies Volkmann auf weitere Darstellungen von Freunden hin, die nach seinen Aussagen versuchen würden, seine Kunst und Kunstauffassung - sowie die seines Lehrers - zu beschreiben. Auch sie sind der Forschung bisher unentdeckt geblieben.

Aufgrund dieser Quellschriften wird sich herausstellen, dass Volkmanns und Marées' Kritik an den herrschenden Kunstrichtungen der Zeit nicht gleichzeitig der Basis entspricht, auf der sich das „So-Sein“ ihrer »geschaffenen Menschen« inhaltlich begründen lässt. These dieser Arbeit ist vielmehr, dass die Künstler bei der Suche nach einem adäquaten bildkünstlerischen Ausdruck für ihr »Menschenbild« von einem Ursprungsdenken geleitet werden, das sie zur Gedankenfigur der seit der griechischen Antike bekannten »Seelenschönheit« führt. Die »schöne Seele« als den „inneren Mensch“ im Bild des Menschen spürbar zu machen könnte ein Ziel des Schaffens beider Künstler sein. Auch Goethe, den Marées und Volkmann in Bezug auf ihre Arbeit immer wieder zitieren, engagiert sich für das Menschenbild der »Seelenschönheit«. So ist es möglich, dass die Künstler bei Goethe die wesentlichen Inhalte ausgedrückt fanden, die sie – angesichts der antiken, griechischen Kunst

– schon einmal verwirklicht glaubten. Auf diesen Zusammenhang verweist auch Bert Treffers.¹⁴ Dass jedenfalls Goethe für die Ansichten der Künstler vorbildhaft gewirkt hat, kann aufgrund der Durchsicht von Volkmanns Nachlass bestätigt werden. Vorliegende Untersuchung möchte den Gedanken von Bert Treffers vertiefen, indem der spezifische Einfluss von Goethes Kunst- und Naturauffassung auf die Tätigkeit von Artur Volkmann einerseits und Hans von Marées’ andererseits näher beschrieben werden soll. Diese auch für die Maréesforschung neue Ausrichtung des Blicks bietet die Möglichkeit, scheinbar widersprechende Phänomene in Marées’ und Volkmanns Kunstauffassung als miteinander versöhnt, und als Teile eines einheitlichen Konzeptes zu interpretieren.

Denn auch Neckenig betont nur einen Teil dessen, was die von den Künstlern »geschaffenen Menschen« ausdrücken. Als charakteristische Neuerung der Marées’schen Malerei stellt der Autor fest, dass der Künstler seit den Neapler Fresken das „*Besondere*“, den „*Ausnahmefall*“, das „*einmalige Erlebnis*“ meiden würde zugunsten des „*Normalen*“, „*Natürlichen*“, „*Zeitlosen*“ und „*Typischen*“.¹⁵ Er benennt dieses Phänomen mit der Begrifflichkeit „*Reduktion von Form und Inhalt*“, worüber beim Betrachter dadurch, dass das Darzustellende aus der Wirklichkeitssphäre herausgehoben sei, der Eindruck des „*Ewigen, Zeitlosen*“ erweckt würde.

Vorliegende Untersuchung wird Neckenigs Beobachtung bestätigen können. Sie wird sie jedoch auch vertiefen und erweitern auf scheinbar gegenteilige Bestrebungen des Malers und seines Schülers. Marées’ Bildgestalten – so die These – sind nicht allein Teil eines architektonischen und statuarischen Aufbaus der Bildarchitektur, sie sind Bilder eines in der Möglichkeit gegebenen wirklich Lebensfähigen. Volkmann drückt Marées’ Forderung nach »Bewegung« folgendermaßen aus:

„Atmen sollen sie, das innere Leben sollen sie haben“¹⁶

Neckenig bezieht sich zwar auch auf die zitierte Stelle in Volkmanns

¹⁴ Treffers, wie Anm. 7.

¹⁵ Neckenig, wie Anm. 5, Seite 1.

¹⁶ Volkmann, Artur: Vom Sehen und Gestalten. Ein Beitrag zur Geschichte der jüngsten deutschen Kunst, Jena 1912, Seite 68.

Buch, er versteht unter dem Begriff der „*Illusion des Lebens*“¹⁷ jedoch lediglich die Tatsache, dass Marées über die Darstellung „*typischer Verhaltensweisen*“, die sich im einfachen »Stehen«, »Sitzen« oder »Liegen« seiner Menschen kundtun und sich in ihrer „*aktiven Beziehung zum Betrachter*“ (die allerdings nicht näher erklärt wird), die Erinnerung und die Phantasie des Betrachters derart anregen würde, dass für ihn die „*Illusion des Lebens*“ entstehen könnte.¹⁸ Mit diesen Beobachtungen benennt der Verfasser zwar ein wesentliches Anliegen von Marées' und Volkmanns Kunstgestalten; er erkennt in diesem Bestreben auch einen wichtigen Unterschied zu Hildebrands Kunstauffassung¹⁹, jedoch verfolgt er die Frage nicht näher, auf welchem Bedürfnis eine solche Harmonisierung von scheinbar gegensätzlichen Darstellungsinhalten basieren könnte. In Anschluss an Neckenigs Beobachtungen soll vorliegende Untersuchung genauer analysieren, durch welche gestalterischen Maßnahmen die beiden Künstler »Lebendigkeit« in das konkrete Werk übersetzt haben. Dabei wird sich herausstellen, ob das „gemeinte Leben“ der Grund für mehrere Faktoren des „So-Seins“ der Kunstwerke ist. Insgesamt etablieren die Beobachtungen zur „*Illusion von Leben*“ einen zum „*Zeitlosen*“ und „*Typischen*“ neu hinzutretenden Eindruck: neben das „*Ruhende*“, „*Statuarische*“ oder „*zeitlos Gültige*“ tritt die Wahrnehmung von Bewegung und des „wirklich Lebensfähigen“. Die Vorstellung von Ewigkeit wird mit jener, die man „lebendiges Dasein“ nennen könnte, direkt über die Formensprache vermittelt. Diese Vermittlung anschaulich im Kunstwerk zu gestalten, galt Hans von Marées als Lebensaufgabe. Er stellte ihr seine gesamte künstlerische Kraft – ja seine ganze Existenz – anheim. Eine Interpretation dieser Vermittlung als „*Ausdruck eines ruhigen, einfachen, wohl geordneten körperlichen Daseins*“²⁰ scheint mir – auch aufgrund der immensen Anstrengung, die der Künstler unternahm – zu kurz zu greifen. Daher soll versucht werden, die in den Kunstwerken phänomenologisch zu beschreibenden Faktoren, die auf „Lebendigkeit“ und „Ruhe“ hinweisen, auch als Ergebnis einer

¹⁷ In seinem Nachruf auf Hans von Marées umschreibt erstmals Konrad Fiedler das künstlerische Ziel Marées' mit der Herstellung einer „*Illusion des Lebens*“. Fiedler, Konrad: Hans von Marées (1889), in: Fiedler, Konrad: Schriften über Kunst. Hrsg. von Hermann Konnerth. 2 Bände. Band 1, München 1913; Band 2, München 1914. Hier Band 2, Seite 370-462, Zitat Seite 435-437, vgl. Anlage, Text 9.

¹⁸ Neckenig, wie Anm. 5, Seite 113.

¹⁹ Vgl. hierzu vor allem Neckenig, wie Anm.5, Seite 152-164.

²⁰ Neckenig, wie Anm.5, Seite 117.

geistigen Grundhaltung zu erklären, welche die Künstler über ihre Werke anscheinend vermitteln wollten. Der gemeinte anthropologische Zusammenhang steht zwar mit Neckenigs Beobachtung eines „ruhigen Daseins“ in Beziehung, er erschließt sich in seiner eigentlichen Tragweite jedoch erst, wenn man die Art des „ruhigen, aber lebendigen Daseins“ der Figuren näher untersucht. Nach zwei Seiten hin soll das angedeutete Phänomen in Augenschein genommen werden. Einmal ergibt sich die Frage, in welchem Verhältnis die dargestellten Menschen zu ihrer natürlichen Herkunft stehen. Damit wird überhaupt der Bezug von der Naturauffassung zur Kunstauffassung thematisiert. Gottfried Boehm bemerkt zu dieser Fragestellung, dass Marées die Gestalt des Menschen als Verkörperung der Ordnung der Natur begreife, die sich allerdings nicht als Offenbarung des Subjekts sondern als „*Naturoffenbarung*“ verstehen lasse. Damit stütze sich Marées – so Boehm – gleichermaßen auf die Legitimität des Subjekts wie auf jene der Natur.²¹ In Anschluss an Boehms Beobachtung soll das »Bild«, das uns die Künstler vom »Menschen« im Sinne einer „*Naturoffenbarung*“ anbieten, näher untersucht werden.

Die zweite Ebene beschäftigt sich mit der inneren Haltung der dargestellten »Menschen«. Ihre psychische Befindlichkeit – der innere Mensch –, die uns die Künstler anhand ihres veranschaulichten Daseins erahnen lassen, soll thematisiert werden.

Ein weiterer Widerspruch der Maréesforschung betrifft die Frage, inwiefern die Darstellungsinhalte auf ikonographisch bestimmbare und aus der Tradition bekannte Geschichten und Mythen verweisen. Von Anbeginn bis heute befindet sich die Maréesforschung angesichts dieser Frage in dem Spannungsfeld zwischen einer inhaltlich orientierten Deutung und jener, die ihr Gewicht auf die Erforschung der Formensprache des Künstlers legt und gleichzeitig die inhaltliche Interpretation ganz zurückweist.²² Die Vertreter der formalanalytischen Richtung stellen schon immer die Mehrheit. Ihre Argumente weisen zunächst auch verstärkte

²¹ Boehm, Gottfried: „Sehen lernen ist Alles“. Konrad Fiedler und Hans von Marées, in: Ausstellungskatalog Hans von Marées, Gemälde, München 1987, Seite 145-150, hier Seite 149.

²² Die entsprechenden Positionen werden in Kap. E. I. Die Bildthemen von Hans von Marées von 1878 – 1887 zu den einzelnen Gemälden diskutiert.

Plausibilität auf, da Konrad Fiedler und Julius Meier-Graefe, die die Maréesrezeption einleiteten, ebenso der Ansicht waren, dass der Künstler nicht auf bestimmte Geschichten und ikonographische Inhalte verweisen wolle, sondern allein die menschliche, nackte Gestalt in ihren Formbezügen visualisiere.

Auch Neckenig stellt sich – die Arbeiten Marées’ betreffend – ganz in die Tradition der formanalytischen Richtung. Er stellt fest: *„Die Reduktion des Inhalts offenbart sich in der thematischen Beschränkung auf die Darstellung der menschlichen Gestalt, die Präsentation des (nackten) Menschen in freier Natur. In den Bildern werden dem Betrachter immer wieder die allgemeinen Bewegungsformen des Stehens, Liegens und Sitzens vorgeführt, als Ausdruck eines ruhigen, einfachen, wohl geordneten körperlichen Daseins.“*²³

Angesichts des Oeuvres von Volkmann sieht Neckenig für die Zeit nach 1900 eine Veränderung des Themenrepertoires des Künstlers. Auffallend oft sei jetzt der Typus des Kundschafters, des Reiters mit Lanze, des Kriegers und die besondere Vorliebe für Jagd- und Kampfszenen das Motiv des Künstlers. Nach einer Aufarbeitung des künstlerischen Nachlasses von Artur Volkmann und dem damit einhergehenden an Vollständigkeit gewonnenen Überblick über Volkmanns gesamtes Oeuvre muss dieser Ansicht Neckenigs widersprochen werden: Themen mit kriegerischen Inhalten bilden auch in Volkmanns Schaffen die Ausnahme. Neckenigs Beobachtungen zu den Bildinhalten von Hans von Marées finden dagegen in gewisser Hinsicht – die zu erklären sein wird – auch in dieser Untersuchung Zustimmung. Jedoch leuchtet mir die von Neckenig aus der Forschungsgeschichte aufgenommene These nicht ein, dass die ikonographische Ebene für Marées’ Bildsprache keinerlei Bedeutung habe. Der Maler verweist – vor allem in seinen Hauptwerken, den Triptychen – auf Themen aus der antiken und christlichen Mythologie. Als Beispiel seien hier nur die »Drei Reiter« (Hlg. Martin, Hlg. Hubertus, Hlg. Georg) oder »Ganymed« genannt. Selbst die »Hesperiden« geben ihre Identität direkt preis, indem die Präsentation der Frucht im Vordergrund der Bildaussage steht. Dazu hat der Künstler seine Gemälde mit den entsprechenden Titeln versehen.

Liegt es da nicht näher anzunehmen, dass die von ihm zitierten Geschichten in irgend einer Form von Wichtigkeit sind, als dass sie nur den

²³ Neckenig, wie Anm. 5, Seite 117.

Vorwand für sich entfaltende Positionen des Stehens, Sitzens oder Liegens der dargestellten menschlichen Figur liefern? Warum verzichtet der Künstler dann nicht ganz auf diese Bezüge? Eine Erklärung, die davon ausgeht, dass er als „Kind seiner Zeit“ mental zu dieser Form der Abstraktion noch nicht fähig war, wird wohl heute niemand mehr vertreten wollen.

Die vorliegende Arbeit versucht zwischen beiden Sichtweisen – der inhaltlichen und der formanalytischen – zu vermitteln. Diese Vermittlung geschieht quasi notgedrungen, wenn man sich näher mit Artur Volkmann und seinem Oeuvre beschäftigt.

Volkmanns Zitate und Umsetzungen von Bildinhalten seines Lehrers in eigene Bildschöpfungen machen deutlich, wo und inwiefern sich das Verständnis der beiden Künstler angesichts derselben ikonographischen Vorlage dann doch unterscheidet. Divergenzen werden in vorliegender Arbeit also nicht vordergründig in einer unterschiedlichen Themenwahl der beiden Künstler gesucht, sondern in der Art und Weise, wie diese Themen im Kunstwerk umgesetzt werden. Freilich kann eine Analyse dieses Phänomens auf ikonographische Zusammenhänge nicht verzichten. Damit sei bereits angedeutet, dass für die hier vorzustellende Sicht auf die Oeuvres der beiden Künstler die ikonographische Ebene als ebenso wesentlich wie jene der Form und die der Bedeutung (Gehalt) erachtet wird.

Für die neuere Forschung stellt ein weiteres Phänomen, das sich darin äußert, dass Hans von Marées kein in sich kohärentes System oder eine Theorie seiner Kunstauffassung aufstellte, ein wesentliches Problem dar. Eine zeitlang versuchte der Maler zwar seinem Mäzen – Konrad Fiedler – in Briefen seine wesentlichen Forderungen an die künstlerische Tätigkeit zu beschreiben. Das Ergebnis überrascht jedoch insofern, als der Künstler keine gestalterischen Phänomene sondern menschliche Eigenschaften hervorhob, die er meinte, bei einem Künstler voraussetzen zu müssen. Marées betonte in diesem Zusammenhang immer wieder Eigenschaften wie Bescheidenheit, Selbstüberwindung, Durchläuterung, die für ihn die „gute Gesinnung“²⁴ ausmachten, aus der allein Kunst entstehen könne. Eine Interpretation von Marées' Oeuvre im Sinne einer abschließlichen Beschäftigung des Künstlers mit Fragen der Form ohne

²⁴ Vgl. die Sammlung der Briefstellen, welche diesen Begriff enthalten bei Domm, wie Anm. 13, Seite 40.

Bezug zu einer weiteren geistigen Dimension lässt auch aufgrund von dieser Betonung des Künstlers verschiedene Fragen unbeantwortet. Bert Treffers stellt den moralischen Anspruch von Marées' Kunstauffassung ebenfalls fest und resümiert wiederum in Rekurs auf Goethe lapidar: „Ästhetik wird zur Ethik“²⁵.

Auch Anne Domm nimmt in ihrer Untersuchung den skizzierten Widerspruch auf und plädiert für eine inhaltliche Aussage der Werke Marées. Allgemein sei für den Künstler die Suche nach der vollendeten Form durch die Suche nach dem vollendeten Mensch motiviert. Dieser grundsätzlichen Feststellung wird auch im Rahmen dieser Untersuchung nicht widersprochen werden. Allerdings sieht Domm Marées' Verständnis der „guten Gesinnung“ aus den Idealen des Großbürgertums motiviert, aus dem er stamme. Die für diese Gesellschaftsschicht herrschende Ethik drehe sich um die „Ritterlichkeit“ des vornehmen Mannes, für den es im Sinne der griechischen Arete im Privatleben wie auch im Kampfe gewisse Normen des Verhaltens gebe, welche für den „Gemeinen“ nicht gelten würden.²⁶ Vorliegende Untersuchung interpretiert Marées' Äußerungen zu bestimmten Tugenden (sie spiegeln sich auch in seinen „Hesperidenbildern“ wider) eher als Ausdruck der persönlichen Welterfahrung des Künstlers, als dass sie Merkmal sind des (wohl erstarrten) Verhaltenscodex der gesellschaftlichen Klasse, aus der Marées stammt.

Schließlich wird auch das Verhältnis zwischen Konrad Fiedler, Hans von Marées, Adolf von Hildebrand und Artur Volkmann anhand neuer Erkenntnisse zu betrachten sein.

Methodisch soll in dieser Untersuchung eng an den konkreten Kunstwerken von Artur Volkmann argumentiert werden, denn gerade dadurch, dass die einschlägige Forschung – auch verschuldet durch die beiden Weltkriege und die anschließende Teilung des Landes – sich immer wieder auf dieselben Abbildungen der Werke, nicht aber auf diese selbst bezog²⁷, entstanden Deutungen, die sich mehr auf die überlieferten Sichtweisen zur Kunst Volkmanns verließen, als dass sie sich neu sei-

²⁵ Treffers, wie Anm. 7, Seite 29.

²⁶ Domm, wie Anm. 13, Seite 40.

²⁷ Vgl. beispielsweise die Beschreibung von Christian Lenz zu Marées' Entwurf für die Amazone Volkmanns. (hier, **Abb. 46-49** und **Abb. 65-67**), in: Ausstellungskatalog Hans von Marées, Gemälde, München 1987, Seite 322.