Inhalt

Vorwort 11

I. Forschungsstand und Fragestellung 17

I.1. Der formalästhetische Ansatz in der älteren Literatur 17

I.1.1. Die Diskreditierung des Gegenstandes seit Fiedler 18
I.1.2. Das Thema als Vorwand autonomer Bildkomposition 20
I.1.3. Mimesis als Vorwand autonomer Bildkomposition 21
I.1.4. Topoi der Marées-Interpretation nach Wölfflin 23
I.1.5. Marées als Vorläufer der ungegenständlichen Kunst 25

I.2. Der inhaltsbezogene Ansatz in der jüngeren Literatur 26

I.2.1. Marées' Konzeption der Mimesis 28
I.2.2. Sinnbildliche und autobiographische Themen 30

I.3. Der synthetische Ansatz der vorliegenden Arbeit 32

I.3.1. Fiedlers Diagnose eines Widerstreits von Inhalt und Form 33

I.4. Ausblick: Der Argumentationsgang der Arbeit 35

II. Autobiographische Themen im Frühwerk (1868–1873) 39

II.1. Die ›giorgionesken Bekenntnisse‹ 39

II.1.1. Zum biographischen Hintergrund 39
II.1.2 ›Römische Landschaft I‹ 41
II.1.2.1. Marées und Hildebrand 41
II.1.2.2. Die ›Famiglia di Giorgione‹ als Vorbild 44
II.1.2.3. Ein verschlüsseltes Selbstbildnis 49
II.1.2.4. Szenische Bezüge der Figuren 51
II.1.2.5. Die Figur Hildebrands 52
II.1.2.6. Die ›Botschaft‹ des Bildes 53

II.1.3. ›Ekloge‹ 54
II.1.3.1. Fiedler und Irene Koppel 54
II.1.3.2. Das Bild eines »Dilemmas« 59

II.1.4. ›Schäferszene‹: Marées und Manet 61
II.1.5. ›Orangenpflückender Reiter und nackte Frau‹ 67
II.1.5.1. Marées und Irene Koppel 67
II.1.5.2. Die Antithese von erotischer Bindung und künstlerischer Berufung 68
II.1.6. ›Abendliche Waldszene‹ und ›Villa Borghese‹ 70
II.1.7. Die Verbildlichung autobiographischer Gehalte durch Variation von Vorbildern 76

II.2. Die Herausbildung einer eigenständigen Bildsprache 77
II.2.1. ›Römische Vigna‹ 78
II.2.2. Courbets Konzeption der »Allégorie réelle« als Vorbild 80
II.2.3. Die Fresken der Zoologischen Station in Neapel 81
II.2.4. ›Orangenhain‹ 83

II.3. Fazit und Ausblick 88

III. Bilder aus der Zeit des Bruches mit Hildebrand (1874–1875) 89

III.1. Der biographische Hintergrund 89
III.1.1. Pläne für eine Fortsetzung der Lebensgemeinschaft mit Hildebrand 90
III.1.2. Die Auseinandersetzungen um Irene Koppel 91
III.1.3. Die zunehmende Entfremdung der Freunde in Florenz 97
III.1.4. Der Bruch und der Auszug aus San Francesco 99

III.2. Die Zeichnungen 102
III.2.1. Die ›Adam-Zeichnungen‹ 102
III.2.1.1. Der ›Sündenfall‹: MG 231 und MG 232 103
III.2.1.2. ›Die Frau zwischen den beiden Männern‹ 110
III.2.1.2.1. Irene Koppel vermittelt zwischen Marées und Hildebrand 110
III.2.1.2.2. Der thematische Rückgriff auf antike Vorbilder 111
III.2.1.2.3. Der Bezug zum *Orpheus-Relief* 112
III.2.1.2.4. Weitere skulpturale Vorbilder: ›Adam‹ und ›Antinoos‹ 111
III.2.1.2.5. Eine ›Botschaft‹ an Hildebrand und seine spätere Frau 116
III.2.1.3. Weitere Wunschbilder der Versöhnung: MG 324 und MG 350 117
III.2.2. Varianten von ›Die Frau zwischen den beiden Männern‹ 118

III.2.3. Vorzeichnungen zu den ›Drei Männern‹ (MG 304–311) 121
III.2.4. Orangenpflücker und ›Verführer‹ in den ›Idyllen II‹ 126

III.3. Fazit und Ausblick 129

IV. Zur Genese der ›Hesperidenbilder‹ (1875–1880) 131

IV.1. Definition des Begriffs ›Hesperidenbilder‹ 131

IV.2. Die private Ikonographie der ›Hesperidenbilder‹: Autobiographische Themen und »eigenes Genre« 132

IV.2.1. Private Ikonographie als Reaktion auf den Verfall der klassischen Bildsprache 133

IV.3. Thematische Kontinuitäten 136

IV.3.1. Zum biographischen Hintergrund: Die weitere Entwicklung der Beziehung zu Hildebrand und Irene Koppel 137
IV.3.2. Zwei Gruppen von ›Hesperidenbildern‹ 138

IV.3.2.1. ›Hesperidenbilder‹ mit explizit autobiographischer Thematik 139

IV.3.2.1.1. ›Die Frau zwischen den beiden Männern‹, ›Drei Männer‹ 139
IV.3.2.1.2. Die ›Lebensalter‹ und ›Goldenes Zeitalter II‹ 140

IV.3.2.2. ›Hesperidenbilder‹ mit verschlüsselten autobiographischen Ursprüngen 143

IV.3.2.2.1. ›Drei Jünglinge‹ (MG 358), ›Drei Jünglinge unter Orangenbäumen‹ (MG 339) 143
IV.3.2.2.2. Das ›Lob der Bescheidenheit‹ und homoerotische Motive in den Zeichnungen um 1880 146
IV.3.2.2.3. Die Triptychen ›Das Urteil des Paris‹, ›Die Hesperiden‹, ›Die Werbung‹ 153

IV.4. Neue autobiographische Motive 156

IV.4.1. Zum biographischen Hintergrund: die neue Lebenssituation in Rom und die gescheiterten Heiratspläne 157
IV.4.2. Das Motiv des ›sitzenden Alten‹ 161

IV.4.2.1. Der ›resignierte Greis‹ 162
IV.4.2.2. Der ›weise Alte‹ 165
IV.4.2.3. Das ›Goldene Zeitalter I‹ als Synthese beider Typen von Greisengestalten 173

IV.5. Fazit und Ausblick 180

V. Die Verallgemeinerung persönlicher Themen (1880–1887) 183

V.1. Öffentlichkeit und Kunstmarkt als Adressaten der Gemälde seit 1880 183

V.2. Der Anspruch auf allgemeine Verständlichkeit und Bedeutsamkeit 186

V.2.1. Das ›sich selbst aussprechende‹ Bild 187

V.2.2. Der Rückgriff auf die Forderung des Klassizismus nach anschaulicher Evidenz des Kunstwerks 189

V.3. Die ›Hesperidenbilder‹: Autobiographische Ursprünge und universaler Anspruch 190

V.4. Die stufenweise Verallgemeinerung autobiographischer Themen 191

V.4.1. Die Überführung autobiographischer in typische Figurenkonstellationen 192

V.4.1.1. Bezüge zur klassizistischen Theorie des Figurenbildes 194

V.4.1.2. Die Antike als Vorbild 198

V.4.2. Die Einbindung autobiographischer Figurenkonstellationen in die ›Lebensalter‹ und das ›Goldene Zeitalter‹ 201

V.4.2.1. Die Tradition der Verschmelzung beider Themen im deutschen Klassizismus 203

V.4.2.2. Parallelen zur zeitgenössischen französischen Malerei 207

V.4.3. Die Verwandlung autobiographischer in mythologische Themen 209

V.5. Fazit und Ausblick 210

VI. Autobiographie und Abstraktion 211

VI.1. Die Herausbildung einer formal eigenständigen Bildsprache 211

VI.2. ›Drei Männer‹ 212

VI.2.1. Der Porträtcharakter der Figuren und ihre szenischen Bezüge 212

VI.2.2. Das Gemälde als ›Freundschaftsbild‹: ›Hildebrand am Scheidewege‹ 214

VI.2.3. Ansätze einer ›Verallgemeinerung‹ durch Typisierung 221
VI.2.4. Die formale Artikulation des Konfliktes 225
VI.2.5. Die Durchdringung szenischer und formaler Bezüge in einer sinnbildlichen Figurenkonstellation 226

VI.3. Die ›Lebensalter‹ 229

VI.3.1. Die szenische und formale Aufteilung des Bildfeldes 230
VI.3.2. Die Figuren als »sinnliche Abstractionen« der ›Lebensalter‹ 232
VI.3.3. Schweisen im Widerstreit 236
VI.3.4. Realität und Utopie 239

VI.4. Das Mittelbild des ›Hesperidentriptychons‹ 241

VI.4.1. Die Weiterentwicklung der ›Drei Männer‹ und der ›Lebensalter‹ 241
VI.4.2. Das Gemälde als Darstellung des Mythos der Hesperiden 250

VI.4.2.1. Die Einzelfiguren: Körpersprache und Formalisierung 251
VI.4.2.2. Die Figurenanordnung: szenische und formale Relationen 257
VI.4.2.3. Komposition und Bewegungsdarstellung 260
VI.4.2.4. »Symbolische Akte«: eine moderne Aktualisierung des Hesperidenmythos 267
VI.4.2.5. Die ›Hesperiden‹ als ›Verallgemeinerung‹ autobiographischer Gehalte 270

VI.5. Fazit: Autobiographie und Abstraktion 271

VI.5.1. Die Verallgemeinerung des Autobiographischen als Movens privater Ikonographie und formaler Abstraktion 271
VI.5.2. Die ›Semantisierung der Form‹ und ihre Wurzeln im Klassizismus 272
VI.5.3. Formale Stilisierung als Reaktion auf das ›Ende der Ikonographie‹ 276
VI.5.4. Parallelen zur zeitgenössischen französischen Malerei 278
VI.5.5. Ausblick: Ästhetische Evidenz statt vorgeprägter Ikonographie 279

VII. Marées im kulturgeschichtlichen Kontext 281

VII.1. Gründerzeitliche Stereotype in antikischer Einkleidung 281

VII.1.1. Der Künstler als Held: Vom Stab zur Standarte 282
VII.1.2. Selbstlegitimation durch ›individuelle Mythologien‹ 296
VII.1.3. Vom »Ritter Hans« zum »Moltke der deutschen Form« 297

VII.2. Universalismus und Ressentiment 300

VII.2.1. Mythos und Nation 302

VII.3. Differenzen zwischen Absichten und Werken 305

VII.3.1. Stereotyp und Subversion 305
VII.3.2. Ambivalenzen der Gründerzeit 310

Dank 315

Verzeichnis der Quellen 317

Literaturverzeichnis 318

Personenregister 351

Abbildungsnachweis 359