

Lorenz Dittmann

Die Farbe bei Marées

Die Farbe in Marées' Gemälden, eingebunden in abweisendes Dunkel, entzieht sich schneller Faßlichkeit. Maltechnische Schwierigkeiten wurden zur Erklärung ihrer eigenartigen Erscheinung angeführt, Marées' Fähigkeit zur Verwirklichung seiner Bildvorstellungen in Frage gestellt. Schon in Fiedlers Gedenschrift von 1889 heißt es über Marées: »In seiner Werkstatt fand man sich umgeben von den Zeugnissen eines unablässigen Ringens; in immer und immer wieder erneuten Versuchen schien eine ungeheure Kraft aufgewendet, um eine Welt inneren Schauens zu der Bestimmtheit äußeren Daseins zu entwickeln. Und doch stand man keinem vollen Gelingen gegenüber. Kein einziges zu überzeugender Klarheit gebrachtes Werk war vorhanden. Nirgends begegnete man derjenigen Vollendung, in der allein ... für das einzelne Werk die Bürgschaft dauernden Wertes liegen kann.« Fiedler unterschied sodann zwischen älteren und neueren Freunden von Marées' Kunst. Während letztere glaubten, Marées' Tod hätte »noch kurz vor dem Ziele« das zerstört, »was von dem Leben so sinnvoll angelegt schien«, war der älteren Freunde Überzeugung, »daß es einer so bedeutenden Natur gelingen müsse, sich in abgeschlossenen Werken dauernd zum Ausdruck zu bringen, ... durch wiederholte Enttäuschungen allmählich schwächer und schwächer geworden. Manchmal schon hatten sie den Augenblick nahe geglaubt, da von der bildnerischen Welt, die unter den rastlos arbeitenden Händen entstand, gleichsam die letzte Hülle von Unklarheit und Unfertigkeit fallen und das vollendete Werk sich den Blicken darstellen würde: immer und immer wieder hatten sie es erleben müssen, daß die herrlichsten Werke gerade durch die Arbeit, die ihnen die letzte Vollendung hätte geben sollen, wieder in Frage gestellt worden waren ...«¹

In solcher Einschätzung klingt das Problem der ›Realisation‹ an, eine der zentralen Fragestellungen des künstlerischen Denkens im 19. Jahrhundert. Die Sätze erinnern an die Schilderung des unglücklichen Malers Frenhofer in Balzacs bereits 1832 geschriebenen Roman ›Le chef-d'œuvre inconnu‹, der das Bild, an dem er seit zehn Jahren arbeitete, und je länger er daran arbeitete, desto mehr, in ein Labyrinth unentwirrbarer Linien und Flecken verwandelte, und an die Charakterisierung des Malers Claude in Emile Zolas Roman ›L'Œuvre‹, der in ähnlicher Weise der ›Realisation‹ unfähig war. Zola meinte mit Claude Cézanne – und Cézanne selbst hatte zeitweise unter der Vorstellung gelitten, nicht ›realisieren‹ zu können.²

Kein Einsichtiger wird für die Kunst Cézannes solchem Urteil noch heute folgen wollen. Wie aber steht es mit der Malerei Hans von Marées'? Ist hier nicht die Aufgabe erst noch zu leisten,

seine Kunst von dem tatsächlich Erreichten aus zu beurteilen, das Problem der ›Realisation‹ auch hier neu zu bedenken – und das heißt vor allem, wie bei Cézanne, das Entstehen des Bildes aus der Farbe heraus zu erfassen, sich der konstitutiven Rolle von Farbe und Helldunkel in Marées' Malerei bewußt zu werden?

Beobachtungen und Gedanken für ein vertieftes Verständnis der Farbe bei Marées seien hier vorgelegt.

Marées begann als ›naturalistischer‹ Maler. Das 1860 entstandene Bild ›Verwundetentransport‹ (Kat. 10) »stellt den Transport verwundeter österreichischer Infanteristen nach der Schlacht von Solferino auf dem Rückzug durch die Poebene dar.«³ Aber nur undeutlich werden die Verwundeten im Planwagen sichtbar, eingehüllt in ein gelblich gefiltertes Licht, das die Plane aus der Bildtiefe her durchdringt. Im halben Gegenlicht stehen Wagen und Figuren, ein Schlagschatten zieht sich schräg nach vorne. Weit dehnt sich die Ebene des Po, dunstige Ferne nimmt den Wagenzug auf, seidigblau spannt sich ein hoher Himmel aus.

Einen entschiedenen Schritt in Richtung auf seinen persönlichen Stil vollzog Marées mit den ›Rastenden Kürassieren‹ von 1862/63 (Kat. 14). Ruhig verweilen Tiere und Reiter im festgefügtten Bau des Bildes, der seine Mitte im Schimmel findet. Dessen Farbe ist, und darin bekundet sich schon eine Eigenart von Marées' Farbgestaltung, zugleich Gegenstands- und Lichtfarbe. Die Malmaterie ist dicht und körnig geworden. Ihr entspräche wohl die Gegenstandsbindung der Farben, nicht aber deren atmosphärische Funktion. Schatten sind zu fast schwärzlichen Dunkelheiten geworden; Oberflächen- und Raumfarben gleichen sich in der Dichte des Pigments einander an.

Die Baumkulisse weist voraus auf die ›Rast der Diana‹ von 1863 (Kat. 22). Aber Marées' künstlerische Entwicklung führte nicht bruchlos zu diesem Werk. Hier ist vielmehr ein ›naturalistischer‹ Zugang zur Malerei verlassen, ein neuer Horizont öffnet sich, thematisch wie auch in der Farbgestaltung. Venezianisches klingt auf. Zur Farbfigur der Trias, der für die neuzeitliche Farbgebung wichtigsten Farbkombination, sind die Farbwerte der Mittelgruppe zusammengeschlossen, gebildet aus dem mild braunroten Gewand der knienden Dienerin, dem silbrig blauen, weißbläulich aufgehellten Tuch, auf dem Diana sitzt, und dem zartgelblichen Inkarnat der Göttin. Das Inkarnat wird gleichberechtigte Triasfarbe. Vom Gelb der Pferdemaße führt der Weg in den Braunbereich. Venezianisch wirkt vornehmlich die Einbettung rein klingender Buntfarben in eine olivbraune und -grüne, gelassen sich ausbreitende Dunkelheit, die Marées jedoch intarsienhaft verfestigte.



Abb. 1 Rembrandt: *Selbstbildnis*, 1629.
München, Alte Pinakothek

Für die Ausbildung seines Farbstyles nicht minder wichtig war des Künstlers Hochschätzung spezifischer Helldunkelmaler. Dem jungen Marées war Rembrandt ein Lieblingsmaler. An Adolf von Hildebrand schrieb er am 23. August 1869, nach einem Besuch Amsterdams: »Ich kann Dir gar nicht sagen, welches außerordentliche Vergnügen mir meine alten Freunde von Rembrandt und van der Helst in Amsterdam gewährten ...«⁴ Während eines Pariser Aufenthaltes im Jahre 1869 nannte er in einem Brief vom 23. Juli an Hildebrand namentlich nur die Werke Leonardos aus dem Bilderschatz des Louvre. Die auch sonst aufschlußreiche Stelle lautet: »Es war mir sehr interessant, einmal die Productionen der modernen französischen Künstler in großer Anzahl beisammen zu sehen. Wenn man auch im Einzelnen vieles Lobenswerthe sieht, so habe ich doch kein Werk gefunden, welches eine absolute Meisterschaft documentierte und somit also nichts, was einem zum Vorbild dienen könnte. Die alte Gemälde-Galerie dagegen ist eine der schönsten, die es gibt; namentlich ist sie fast die einzige, die authentische und gut erhaltene Bilder von Leonardo hat.«⁵

Aber in Leonardos Bildern, insbesondere der ›*Anna Selbdritt*‹ im Louvre, bedürfen Licht und Dunkel der Farben nicht eigentlich, offenbart das Licht seine Wirkkraft, indem es der Buntheit, die es hervorruft, ihr Wesentliches sogleich wieder entzieht. Dem wird Marées' materielle Verfestigung von Farbe, Licht und Dunkel entgegengesetzt.

Bildnisse machen den Unterschied zur Helldunkelkonzeption Rembrandts deutlich. In Rembrandts ›*Selbstbildnis*‹ von 1629 (München, Alte Pinakothek, Abb. 1) wandelt sich der olivgraugrüne Grund unablässig im Helligkeitsgehalt. Das Inkarnat erscheint wie eine ins Gelbe aufgelichtete Nuance dieses Raumgrundes. Auch die bräunliche Dunkelheit des Haares, aus der das Olivbraun des Haarschopfs hervorkommt, bleibt dem



Abb. 2 Marées, *Selbstbildnis*, um 1862.
München, Neue Pinakothek

Raumgrund verbunden, selbst noch das schwärzliche, nach vorne zu leicht bräunliche Gewand mit seinen olivgrauen Lichtern. Lichthaft strahlt das Inkarnat auf, die höchste Helligkeit aber repräsentiert das kalte Weiß des Kragens. Ein flutendes, streifendes Licht erfüllt das Bild, ins Dunkle öffnen sich, als schwarze Höhlen, die Augen.

Marées' um 1862 gemaltes ›*Selbstbildnis*‹ (Abb. 2) zeigt den Dargestellten gleichfalls von rückwärts beleuchtet, aber diesem Lichte wird keine räumliche Weitung mehr zuteil. Das fahlgraugelbliche Inkarnat, die graubraunen Schatten verfestigen sich zu eigenen Flächenformen, wie auch das kalte Flaschengrün des Grundes, der intensivste Buntwert des Bildes, als Fläche wirkt.

In rembrandtscher Beleuchtung erscheint auch das Porträt des Vaters, ›*Adolf von Marées*‹, gemalt 1862 (Kat. 16), die Gesichtszüge differenziert in eine Vielfalt von Details. Die Homogenität des braunschwarzen Grundes verhindert hier in ähnlicher Weise eine räumliche Weitung des Lichts.

Auch ein Vergleich zu Bildnissen Tizians bietet sich an. Tizians ›*Bildnis eines jungen Mannes*‹, entstanden um 1520 (München, Alte Pinakothek, Abb. 3), ist bestimmt vom Klang aus Braun, Grau, Schwarz und Weiß. Hellbräunlich leuchtet das Inkarnat, schwarzbraun verdunkeln sich Bart, Augenbrauen und Pupillen, unfaßbar in ihrem rein farbigen Wert. Vom nahezu homogen schwarzbraunen Grund trennt nur eine geringe Dunkelstufe den braunolivschwarzen Mantel und das schwarze Gewand. Die höchste Helligkeit sammelt sich im zart gelblich getönten warmen Weiß des Hemdausschnitts. Es übertrifft als Lichtwert das Inkarnat, dessen Helligkeit jedoch aktiver, strahlender wirkt. So differenziert sich das Bildlicht in materiegebundenes Weiß und aufscheinendes Inkarnat. Lichthafte Weite des Inkarnats und farbige Verfestigung von Weiß sind in schwebendes Gleichgewicht gebracht.



Abb. 3 Tizian: *Bildnis eines jungen Mannes*, um 1520.
München, Alte Pinakothek

Daran konnte Marées anknüpfen, wobei er die Lichtintensität zugunsten farbiger Materialisierung zurückdrängte. Beim ›Selbstbildnis‹ von 1864 (Kat. 24) ist das fahl graugelbliche, grauverschattete Inkarnat auf den warmen, schwarzbraunen Grund bezogen, von dem sich die kühle, blauschwarze Jacke nur wenig dunkler abhebt.

Den entscheidenden Schritt zur farbigen Interpretation von Licht und Dunkel aber zeigt (innerhalb dieser Auswahl) erst das ›Selbstbildnis‹ von 1883 (Kat. 86). Orangetonig, an der Stirn etwas olivgetönt, erscheint nun das feststrukturierte Antlitz, kontrastiert gegen olivschwärzliche Schatten; in rötlichem Schwarzbraun ist der Bart gehalten, in grünlichem und orangetonigem Graugelb die Hände. Als Farbdunkelheit trennt sich die tief schwarzblaue, leicht violettgetönte Jacke kaum vom homogenen Schwarzolivbraun des Grundes – prägnanter sind sie als Farbwerte geschieden. Das Weiß des Hemdes ist von bläulichem Schimmer überhaucht. Farbe, Licht und Dunkel sind zur kostbaren Materie geworden. Aus ihr ist das Bild gebaut.

Marées' 1865 im Auftrag des Grafen Schack in Italien gemalte Kopien lassen auf ihre Weise die Verwandlung der neuzeitlichen Helldunkelkonzeption in Marées' Frühwerk erkennen.

Marées kopierte u. a. Raffaels ›*Donna Velata*‹ und das ›*Reiterbildnis Philipps IV.*‹, eine ebenfalls im Florentiner Palazzo Pitti aufbewahrte Werkstattwiederholung nach dem berühmten Gemälde des Velázquez im Prado.

Marées' *Kopie* (Abb. 4) läßt aus Raffaels idealer, in ihrer Ebenmäßigkeit und Lichtfülle wie entrückten Schönheit ein menschliches Wesen werden, das in seinem eigenen, individuellen Geheimnis ruht. Tiefere Schatten überfluten das Antlitz, umhüllen auch Kopftuch und Gewandung. Tiefer sind auch die Farben gestimmt, die Grauweißlich-, Graublau- und Gold-



Abb. 4 Marées, *Donna Velata*, 1865.
München, Schack-Galerie

brauntöne, tiefer der olivbraune Grund. Aus großen, dunklen Augen blickt das Mädchen uns an.

Ähnlich ist auch Marées' ›*Reiterbildnis nach Velázquez*‹ (Kat. 124) dunkler und fester in der Farbmaterie. Das schöne Braun des Pferdes, die Grau-, Weißlich- und Bläulich-töne im bewegten Himmel, vor dem das hell aufleuchtende Antlitz steht, sind viel eher dunkle Farbwerte als zart abgestimmte Helldunkelnancen wie im Original.

Marées vertiefte mithin die gemäßigten Helldunkelkontraste der Vorbilder und transponierte sie gleichzeitig in hell- und dunkel-orientierte *Farben*.

Damit stellt sich Marées ein in eine farbige interpretierende und pigmentär verdichtende Helldunkelmalerei, die weite Bereiche der Malerei des 19. Jahrhunderts bestimmt.⁶

Es war Eugène Delacroix, der diese Verwandlung der Helldunkelgestaltung einleitete. In seinem Frühwerk ›*Dante und Vergil*‹ von 1822 (Paris, Louvre, Abb. 5) glühen vor tief blaugrauem, links in der Ferne, hinter der Höllenstadt, orangerötlich aufglimmendem Grund die gelblichen und bräunlichen Inkarnate und die Gewänder Dantes und Vergils im Klang von grünlichem Graublau, Zinnoberrot und Schokoladenbraun. Das tiefe Blau des Phlegias-Mantels geht bereits in die Dunkelheit über. Das dichte, vorn in ein schwärzliches Flaschengrün versinkende Dunkel faßt die Figurenfarben ein, läßt sie nicht mehr aus einem Raumdunkel heraus entstehen, wie dies in Bildern der neuzeitlichen Helldunkelmalerei der Fall war. In solcher Substantialität entfalten sich neue Ausdruckswerte der Farben – wie auch des Helldunkels: Delacroix stimmte Licht und Dunkel auf den emotionalen Gehalt der Bildthematik ab, während dem Helldunkel früherer Jahrhunderte ein universaler, kosmischer Charakter eignete, der sich nicht auf die Partikularität der Darstellungsthemen einschränkte.



Abb. 5 Eugène Delacroix: *Dante und Vergil*, 1822. Paris, Louvre

In seinen späteren Werken näherte Delacroix die Farb- und Helldunkelerscheinung seiner Bilder der atmosphärischen Wirklichkeit an. Das Mittel hierzu war ihm die ›Demi-teinte‹. Dieser Begriff der französischen Ateliersprache meint die Farbe, »wie sie sich an den Dingen nur bei diffusem Licht, bei ›temps gris‹ zeigt.« Dann kann sie nämlich den ihr eigenen Buntgehalt bewahren, »während sie bei jeder Art aktiver, auftreffender Beleuchtung zusätzlich ins Licht gehoben bzw. zum Schatten vertieft wird.« Diese ›Demi-teinte‹ wurde zum »Grundmaterial« von Delacroix' Farbkomposition und gelangte zu reichster Ausbildung vor allem in den zwischen 1856 und 1861 entstandenen Wandbildern in Saint-Sulpice in Paris. In ›*Jakobs Kampf mit dem Engel*‹ (Abb. 6) wird zwar das Licht als einwirkende Kraft im Bilde selbst gezeigt, dennoch »erscheint die über die gesamte Bildfläche gebreitete gedämpfte Helligkeit ... nicht als Folge der Ausstrahlung von Bildlicht aus einer bestimmten Richtung. Vielmehr beruht sie primär auf der spezifischen Helligkeit der Dingfarben selbst, die so gewählt sind, daß sie im Gesamteindruck einen Helligkeitsgrad ergeben, wie er dem diffusen Licht der Wirklichkeit entspräche, trotzdem aber noch als ›masses colorées‹ voll zur Geltung kommen.«⁷ Die Dingfarben erscheinen in »diffusem Licht«, Dunkelheiten und Lichtpartien aber sind farbig durchstimmt: Dies sind die Voraussetzungen für die ›Verkettung‹, die ›Liaison‹ der Farben in Delacroix' Spätwerk.

In Werken der späten sechziger Jahre, angefangen mit ›*Philippus und der Kämmerer*‹ von 1869 (Kat. 34) und der ersten Hälfte der siebziger Jahre nähert sich Marées' Farbgestaltung derjenigen von Delacroix. Auch hier erscheinen die Farben wie in »diffusem Licht«, als ›Demi-teinte‹; Dingfarben, Licht- und Dunkelwerte sind eng aneinander gebunden (vgl.: ›*Selbstbildnis mit gelbem Hut*‹, 1873/74, Kat. 54, und ›*Die Ruderer*‹, 1873, Kat. 46). Wie

bei Delacroix gewinnen die Komplementärkontraste neue Bedeutung. Kraftvoll ertönt der komplementäre Klang von Blau und Orange in den *Neapler Fresken* (Abb. S. 39 ff.).⁸

Werke der achtziger Jahre und solche, die in dieser Zeit erst vollendet wurden, vertiefen die farbige Dunkelheit. Es sind jene Werke, die auf das eingangs erwähnte Unverständnis stießen. Ihnen sei deshalb die besondere Aufmerksamkeit gewidmet.⁹

Die Problematik des Erhaltungszustandes wird an anderer Stelle erörtert. Meine Betrachtungen befassen sich mit dem noch heute Sichtbaren.

Carl von Pidoll überlieferte uns Aussagen Hans von Marées' über seine Auffassung von Farbe, Licht und Dunkelheit:

»Farbe ist Licht. Wo Farbe ist, ist also Licht, ein Farbiges niemals finster, sondern nur eine Abstufung zur Dunkelheit, ein Ton. Töne bringen in der malerischen Darstellung die plastische Form, die Illusion des Raumes zu Stande. – In der Natur ist Alles farbig. Auch die tiefsten Schatten sind coloriert. Also ist überall Licht. Demnach muß die Darstellung ihre absoluten Dunkelheiten für kleinste, zeichnerisch verwendete Portionen sparen. – Jede satte Farbe hat schattigen Charakter. Also ist das offene Licht der Natur immer Helldunkel. – Sonne kann man nicht malen, wenn man es auf klare Formen-Darstellung abgesehen hat. Denn wenn man Sonne malen will, gehen alle Mittel der Palette auf den Sonnen-Effekt, der die Form zerreißt. Sonnig dagegen wirkt jedes gut dargestellte Helldunkel. – Im Helldunkel ist Gelb höchstes Licht und Grün allemal dunkel. Daher der warme General-Ton guter Bilder. – Grau entsteht im Helldunkel durch Mischung oder Übereinanderlegen komplementärer Farben. Farbiges Grau zeigt den Meister ...«¹⁰

Diese Äußerungen Marées' sind in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Sie zeigen, daß Helldunkel für ihn ein zentrales Problem war, dieses Helldunkel aber durch Farben dargestellt

werden muß. Mit seiner Auffassung von Farbe als einem »Schattigen« steht er in der Nähe zu Goethes Farbenlehre, in der es heißt: »Sollten wir sodann noch eine allgemeine Eigenschaft aussprechen, so sind die Farben durchaus als Halblichter, als Halbschatten anzusehen, weshalb sie denn auch, wenn sie zusammengemischt ihre spezifischen Eigenschaften wechselseitig aufheben, ein Schattiges, ein Graues hervorbringen.«¹¹ Marées' Interpretation des »offenen Lichtes der Natur« als »Helldunkel«, seine Abwehr von »Sonnen-Effekten« läßt sich vergleichen mit Delacroix' Bevorzugung von »Temps-gris« für die volle Entfaltung der Bildfarben. Wichtig ist schließlich der Hinweis auf die komplementären Farben.

In Marées' Bildern scheinen die Figuren aus einem alles begründenden farbigen Dunkel erst zu entstehen. Seine Bildwelt wird konstituiert aus dem Wechselspiel farbigen Dunkels, das sich zu Formen verdichtet, mit Bildpartien in unterschiedlichen Graden farbigen Leuchtens, vom ganz verhaltenen Scheinen gedämpfter Farben aus Dunkelfarbigkeit bis hin zum Aufstrahlen in den Inkarnaten. Dies Grundprinzip von Marées' Farbgestaltung läßt sich verbinden mit einer Aussage des Künstlers, niedergelegt in einem Brieffragment an Konrad Fiedler vom 20. Dezember 1875: »Der Grund, daß selbst so künstlerische Menschen wie Böcklin, doch so wenig befriedigend in ihren Leistungen sind, liegt wohl vorzüglich darin, daß fast alle Modernen, oder alle, von der Erscheinung ausgehen, eine Untugend – denn das ist es –, die allerdings die Folge des Epigonthums ist. Das natürliche und naturähnliche Entstehen eines Menschenwerkes wird dadurch unmöglich gemacht, die Nebensachen



Abb. 6 Eugène Delacroix: *Jakobs Kampf mit dem Engel*, 1856–61. Paris, Saint-Sulpice

werden zu Hauptsachen und umgekehrt. Die Erscheinung muß, scheint mir, das letzte Resultat der künstlerischen Arbeit sein und bedingt werden durch die Gegenstände, die dargestellt werden. Ich bin überzeugt, daß alle wahrhaft befriedigenden Kunstwerke wie der Mensch aus dem Foetus entstanden sind, erst mit dem letzten Strich war die Erscheinung da. Ich glaube fast, in allen Kunstsachen ist es jetzt so: man will irgend eine Wirkung auf das Publikum machen, statt wirklich darzustellen.«¹²

Mit diesen Worten begründete Marées nicht nur den technischen Aufbau seiner Gemälde, das wegen maltechnischer Mängel auch zu beklagende Wachsenlassen aus vielen übereinandergelegten Farbschichten – sondern näherhin auch das In-die-Erscheinung-Treten lichttragender Farbformen aus einem übergreifenden farbigen Dunkel, einem Dunkel, das Farben wie Edelsteine in sich birgt, das somit selbst potentiell lichthaft ist und in solcher Potentialität der Nährboden für die farblichthaften Formen.

Marées forderte vom Kunstwerk, es müsse wachsen wie ein lebendiges Gebilde, von innen, vom Dunklen, vom Unsichtbaren her in die Sichtbarkeit: »erst mit dem letzten Strich ist die Erscheinung da.« Er verwirklichte diese künstlerische Idee durch das Erscheinenlassen lichthafter Farbformen aus einem farbigen Dunkel. Für Marées ist solches Entstehen des Kunstwerks »natürlich«, »naturähnlich«, – aber eben deshalb kann das Kunstwerk die empirische Wirklichkeit nicht einfach nachahmen, abbilden – denn für die empirische Wahrnehmung ist die Erscheinung ja immer schon »da«.

In je neuer, anderer Weise gestaltete Marées ein Ans-Licht-Treten der Gestalten. Die »Drei Jünglinge unter Orangenbäumen« (Kat. 59) erscheinen in einem für alle drei Figuren ähnlichen Licht. Beim Bild »Pferdeführer und Nymphe« (Kat. 79) ist mit der Differenz der Inkarnatfarben auch eine solche der Lichtcharaktere gesetzt: Dem dunkelwarmen Licht der orangebraunen Männer kontrastiert das kühle, abweisende Strahlen der Nymphe. In der *ersten* Fassung des »Goldenen Zeitalters« (Kat. 71) entsprechen die Unterschiede von Licht und Dunkelheit den Lebensaltern: Hell strahlt der Knabe ganz vorn im Licht auf, der Greis hinter ihm, aus dessen Armen er ins Leben entlassen wird, erscheint dunkelverhüllt, die junge Frau hinter dem Greis wird wiederum vom Licht getroffen, und so auch das junge Mädchen nahe dem linken Bildrand. Solch übliche Zuordnung von Licht und Jugend, Dunkelheit und Alter (schon in der Antike findet sie sich¹³) erfährt nun bei Marées eine eigentümliche Wendung, indem bei ihm die Figuren in ihrer Lichtbezogenheit zugleich aus dem Dunkel existieren. Die doppelte Zugehörigkeit der menschlichen Gestalten zu Licht und Dunkel zeigt sich schon in ihren, verglichen mit der Landschaft, stärkeren Licht-Dunkel-Kontrasten, tieferdringend aber in der Reaktion der Figuren auf das Licht. In der *zweiten* Fassung des »Goldenen Zeitalters« (Kat. 73) scheinen die Menschen das Licht, das sie empfangen, in je anderer Weise zu empfinden, zur Regsamkeit erweckend beim Mädchen in der linken unteren Bildecke, milde verglühend beim lagernden Bärtigen, zu verführerischer Schönheit aufleuchtend bei der jungen Frau. Werden so die Figuren durch die besondere Art ihrer Lichtzuwendung in ihrer Indivi-

dualität gekennzeichnet, so ist das Dunkel der Ort ihrer gemeinsamen Existenz, ein Medium der Zusammengehörigkeit.

In Marées' Kunst gewinnt das von den Figuren getragene Licht eine Vielfalt ausdrucksbetonter Erscheinungsweisen wie wohl in keiner anderen Malerei. Grell, abweisend leuchten die Inkarnate der ›Hesperiden‹ (Kat. 66) auf. Bei Nahsicht und dann, wenn sich das Bild insgesamt in ›guter Beleuchtung‹ präsentiert, entziehen sie sich in ein sie überstrahlendes Licht. Vom Reflexlicht der pastosen Farbmaterie werden sie überblendet, ja aufgesogen. Ob darin die entrückende Ferne einer ›Sehnsuchtslandschaft‹ – ein Ausdruck Marées' für dieses Bild¹⁴ – sich bekundet? Von einem anderen Licht sind jedenfalls die Flügel bestimmt. Die Jünglinge des linken Flügels sind in ein ganz verhaltenes Licht zurückgenommen, ins Dunkel langt der Stehende nach oben, hin zu einer grell aufflammenden Frucht. Dunkel umfängt auch den Greis des rechten Flügels, von einem kräftigeren, mit dem der Hesperiden jedoch unvergleichbaren Licht sind die Kinder erhellt. Im Halblicht, wie von Schatten verhangen, erscheinen auch die Puttengestalten der Sockelzone, vor dunkelglühendem, wildem Rot. Der Dunkelschleier trennt dies Rot vom Rot der Wandfelder pompejanischer Fresken, auf das ansonsten zu Recht verwiesen wurde.¹⁵

Das Hesperidenbild führt den Farb- und Helldunkelraum zu einem Höchstmaß der Verdichtung. Raumverdichtung durch helldunkle Farbigkeit gehört zu den bestimmenden Charakteristika von Marées' Farbgestaltung. Wie anders, räumlich frei, entfaltet sich das Helldunkel bei Leonardo oder gar bei Rembrandt. Bei Marées aber wird die helldunkel-orientierte Farbe in ihrer Raumverdichtung auch Element der Bildtektonik. Die tiefste Farbdunkelheit, das Schwarzblau und Dunkelviolett der Bäume, des Pflockes, auf den die linke Frau sich stützt, des Bodenstreifens gehört hier – wie auf den anderen Bildern Marées' – dem Mittelgrunde an. In einem mittelhellen Ton ist der Himmel gehalten, einem Graublau, das sich zur Bildmitte hin zu einem Blauton intensiviert und gegen den Horizont in ein Purpurrot verwandelt. Gegenüber der verhaltenen Helligkeit des Himmels sinkt die Dunkelheit der Bäume zurück. Die Farb- und Dunkelräumlichkeit folgt also nicht unmittelbar der formalen Raumanlage, sondern verklammert die gegenstandsgebundenen Raumzonen zu einem dichten, festen Gebilde. Derselben Wirkung dient die schwere, schwarzblaue Verschattung der Akte, im Ton der Bäume, die sich in gleicher Weise der Bildtiefe eingräbt. Raumverdichtung geht zusammen mit Einfachheit der Farbkomposition: Das Gelb der Inkarnate tritt mit dem Graublau des Himmels und dem dunklen Rot des Sockels zu einer abgewandelten Trias der Grundfarben zusammen, das Sockel-Rot steht mit dem Grün der Bodenzone im komplementären Kontrast.

Neue Weite zeigt sich im Triptychon ›Die Werbung‹ (Kat. 103). Das Werk ist eines der farbigsten im späten Œuvre Marées'. Es kulminiert im vollen Klang der Trias aus doppeltem Rot – Purpurrosa im Gewand der Braut, Braunrot in dem des bekränzten Mannes im Mittelgrund –, dunkelleuchtendem Blau in der Tanzenden rechts neben ihm und dem Gelb der Inkarnate. Das kühle Graugrün der Begleiterin vermittelt zum helleren Graugrün der Stufen, steht auch in verhaltener Komplen-

tärspannung zum erwähnten Braunrot. Das orangefarbene Inkarnat des Jünglings links ist komplementär dem Graublau des Himmels verbunden, die orangebraunen Säulen sind Dunkelstufen des Orangetons im Inkarnat. Die für Marées' Farbgestaltung wichtige Komplementärspannung Orange–Blau bestimmt die Beziehung der Inkarnate zum Himmel bei den ›Drei Jünglingen unter Orangenbäumen‹, bei ›Pferdeführer und Nymphe‹, in der ersten Fassung des ›Goldenen Zeitalters‹, auch in den Flügeln der ›Hesperiden‹, oft begleitet vom Farbpaar Orange–Grün. Bei der ›Werbung‹ ist sie mit der Grundfarben-Trias zu einer reichen Farbkonfiguration verbunden.

Der linke Flügel des ›Werbungs‹-Triptychons erklingt in den Akkorden von Silberblaugrau und schwarzverhangenem Braun, dunkelverhülltem Rot und dunkelverhülltem Grün, Orange und Graublau, also in den Komplementärkontrasten und dem Farbpaar von Grau und Braun, eingebettet in Dunkelheit. So ist die zarteste Darstellung, das Liebespaar, ganz in Dunkelheit zurückgenommen. Der Jüngling sitzt im Dunklen, das Mädchen birgt sich an seiner dem Jüngling zugewandten Seite in die Dunkelheit. ›Narziß‹ auf dem rechten Flügel, der Selbstverliebte, erscheint dagegen in hellem Licht. Das Licht isoliert, verweist nur auf sich selbst, Dunkelheit aber bindet, läßt Gemeinschaft erwachsen.

In ähnlicher Weise entfalten sich Farbigkeit und Ausdruckscharaktere des Lichts im Triptychon ›Drei Reiter‹ (Kat. 76). Die Farberscheinung des ›Heiligen Martin‹ (Kat. 77) wird bestimmt vom leuchtenden Weiß des Schnees im Verein mit subtilen Braun- und Grautönen wie auch violettgrauen und rotbraunen Dunkelheiten, die sich konzentrieren zur Trias aus Goldgelb, Dunkelbraunrot und Dunkelblau in der Gewandung des Reiters. Beim ›Heiligen Hubertus‹ klingt das tiefe Braun der Erde zusammen mit den Brauntönen der Hunde, dem Lederbraun der Stiefel, dem ins Violette spielenden Schwarzbraun seiner Jacke, dem Goldgelb seines Jagdhorns wie dem aufglühenden Weiß seines Hemdes, um nur die Farben der Hauptfigur zu benennen. Als zweiter Einheitston wirkt Grau: blaugrau sind die Schatten des Pferds, kühl-graugrün die Bäume, graublau der Himmel. Ein Grau–Blau–Klang entfaltet sich in eine wie von ferne tönende Trias aus dem Gelblichton des Pferdes, dem Graublau des Himmels und dem Braunrosa des Hirsches und in den Komplementärkontrast von Grün zum Rötlichton.

Dem tiefen Frieden dieses Bildes stellt sich entgegen die Heftigkeit des ›Heiligen Georg‹. Das gefleckte Fell des Pferdes, das ein Bläulichweiß der Flecken zusammennimmt mit einem Gelblichton von ›Beleuchtung‹, der branstig-braunrote Mantel des Heiligen, der Goldocker seines Helms zerreißen fast die figurale Einheit, verbinden sich auf eine farbig-ungegenständliche Weise der nahezu ungestalteten Dunkelheit des Waldes. Die neue Expressivität der Farbe dient dem heroischen Bildgehalt.

Auch die Ausdrucksmöglichkeiten des Lichts erweitert das Triptychon der ›Drei Reiter‹, am erstaunlichsten im Mittelbild, beim ›Heiligen Hubertus‹. Das Pferd wird von einem kräftigen Licht getroffen und von ihm gelblichweiß aufgehellt, der Hirsch aber erscheint in einem ganz milden, verhaltenen, ockerfarbenen und stellenweise orangetonigen Licht. Dessen Quelle ist der Gekreuzigte, das heilige Zeichen des Kreuzes zwischen dem



Abb. 7 *Achill entläßt Briseis*, Wandgemälde aus Pompei, um 70 n. Chr. Neapel, Nationalmuseum

Geweihs des Hirsches. Ein heiliges Licht, das aber dem Dunkel nahebleibt, hebt sich so ab vom bloß physischen Licht des Pferdes.

Noch einmal sei Carl von Pidoll zitiert, der in seiner Darlegung von Marées' Auffassung der Inkarnatfarbe schreibt: »Die nackte menschliche Figur, sagte er, steht in Ansehung ihres Colorites gegen beinahe alle anderen Natur-Erscheinungen zurück, am meisten gegen den strahlenden Glanz der Luft, aber auch gegen die satten Töne der Vegetation und des Erdbodens, ja schliesslich gegen jede Blume. In der wirklichen Erscheinung ist aber der Mensch für diesen Nachtheil durch ein Anderes entschädigt: er bewegt sich und zeigt bei den Bewegungen das feine Spiel seiner Organisation. Weil wir nun in der Darstellung die Bewegungen, welche wir den Figuren geben, so einrichten müssen, daß das Verharren in denselben natürlich aussehe, so dürfen wir kein Mittel versäumen, den Figuren zum Scheine jenes Lebens zu verhelfen, das sie in der Wirklichkeit auszeichnet. Wir werden also auch die ganze Kraft des formbestimmenden und belebenden Colorites einsetzen, um ihnen das gebührende Uebergewicht zu geben. Wir werden in dieser Absicht durch das dem Seh-Organ innewohnende Gesetz unterstützt, dass das Auge nur diejenigen eng begrenzten Erscheinungen klar und deutlich unterscheidet, auf welche eben die Aufmerksamkeit gerichtet ist, während die Umgebung dieser Erscheinung sich in mehr oder weniger undeutlichen Schein auflöst.«¹⁶

Marées hat in seinen Gemälden dieser Auffassung entsprochen. Wie wohl bei keinem zweiten nachantiken Maler sind seine Bilder »klassischer« Thematik bestimmt von der Farb- und Leuchtkraft des menschlichen Inkarnats. Auch Tizian und Rubens und mit ihnen viele andere gestalteten Inkarnate als Farbwerte, in aller Regel jedoch begleitet, ja übertönt von kräftigen Buntfarbenakzenten in Gewändern, Tüchern, Vorhängen usf. In Marées' Gemälden »klassischer« Thematik aber dominiert das Inkarnat. Ihm dienen, zur Steigerung seiner Far-

bigkeit wie seines Leuchtens, auch die dunkelblauen, -grünen, -violetten Zonen, die Dunkelgründe überhaupt! Und es ist kein Zufall, daß nur in solchen Bildern, die nicht von nackten Figuren bestimmt werden, Buntfarbigkeit in reicherm Maße sich entfalten kann, so in Marées' beiden letzten Triptychen.

In solcher Steigerung der Inkarnatfarbigkeit aber bezog sich Marées zurück auf die antike, die spätclassische Farbgestaltung, wie sie uns in pompejanischen Wandgemälden nach griechischen Vorbildern erhalten ist, etwa in dem um 70 n. Chr. nach einem griechischem Vorbild des späten 4. Jahrhunderts v. Chr. entstandenen Wandgemälde »Achill entläßt Briseis« im Nationalmuseum Neapel (Abb. 7). Hier wird nämlich, wie Ingeborg Scheibler feststellte, »die gesamte farbige Bildstruktur ... durch die Inkarnatfarben bestimmt; ihnen folgen die neutralen Hintergrundfarben. Demgegenüber beschränken sich die Buntwerte auf kleinere Quantitäten, gegenständlich gesprochen auf Stoffe und Gerät. ... Erst in hellenistischer Zeit beginnen die Buntwerte sowohl zu dominieren als auch sich im Bildganzen zusammenzuschließen.«¹⁷

Um des menschlichen Inkarnates willen scheint bei Marées auch das Helldunkel in Farbe transponiert zu sein. Dies beleuchtet die Spannweite von Marées' Farbgestaltung: Sie verwandelt das maßgebende Prinzip neuzeitlicher Farbgestaltung, das Helldunkel, zum Medium einer der Antike nahen, im menschlichen Inkarnat kulminierenden Farbigkeit.

Mit seiner farbigen Interpretation des Helldunkels stellt sich Marées ein in die richtungweisende Strömung der Malerei des 19. Jahrhunderts, die von Delacroix zu Cézanne führt. Aber Cézannes Umwandlung des Helldunkels in eine »rein koloristische Erscheinungsform« kulminiert in seinen späten Landschaftsgemälden der Mont-Sainte-Victoire- und Château-Noir-Serie¹⁸, ein Bild wie die »Großen Badenden« (1898-1905, London, National Gallery, Abb. 8) erklingt in Akkorden von Ockergelb, Blau und Grün. So bleibt Marées' Synthese farbigen Helldunkels und farbiger Inkarnate seine eigenste, unverwechselbare schöpferische Leistung. Nichts bleibt hier »unklar«, »unfertig«; an ihrem eigenen Maß gemessen, zeugen Marées' Werke nur von Gelingen und Vollendung.



Abb. 8 Paul Cézanne: *Große Badende*, 1898-1905. London, National Gallery

- 1 Fiedler 1947, S. 5-7.
- 2 Vgl. Kurt Badt: *Die Kunst Cézannes*, München 1956, Das Problem der Realisation, S. 148 ff., bes. S. 154 ff., 160 ff.
- 3 Gerlach-Laxner 1980, S. 59.
- 4 Meier-Graefe 1910, III, S. 31.
- 5 Meier-Graefe 1910, III, S. 30.
- 6 Vgl. dazu Lorenz Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*. Eine Einführung, Darmstadt 1987. – Ernst Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983.
- 7 Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*, S. 145 f.
- 8 Pohl 1977, S. 44-57, 82, 146, 186 ff., 195.
- 9 Vgl. dazu Lorenz Dittmann: »Zur Klassizität der Farbgestaltung bei Hans von Marées«, in: J. Meyer zur Capellen und G. Oberreuter-Kronabel (Hg.): *Klassizismus – Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, Hildesheim 1987.
- 10 Pidoll 1908, S. 56.
- 11 Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche zum 28. August 1949*, hg. von Ernst Beutler, Bd. 16, *Naturwissenschaftliche Schriften*, Erster Teil, Zürich 1949, S. 23.
- 12 Meier-Graefe 1910, III, S. 132.
- 13 Vgl. etwa den Artikel »Farbe« im *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. VII, Stuttgart 1969, bes. Sp. 387 und Sp. 399-401.
- 14 Vgl. Marées' Brief an Konrad Fiedler vom 21. April 1879. Meier-Graefe 1910, III, S. 186.
- 15 Vgl. Degenhart 1958, S. 14. – Einem 1967, S. 11.
- 16 Pidoll 1908, S. 57 f.
- 17 Ingeborg Scheibler: »Zum Koloritstil der griechischen Malerei« in: *Pantheon*, Jg. XXXVI, Dezember 1978, S. 299-307. Zitat auf S. 305.
- 18 Strauss (wie Anm. 6), S. 181, 183.

10 Verwundetentransport, 1860

Ölfarbe auf Leinwand; 41 x 51 cm

Bez. u. l.: Hans von Marées 1860

MG 55, GL 26

Leihgabe des Credit-Anstalt-Bankverein Wien,
Heeresgeschichtliches Museum, Inv. DBI 755

Literatur: Meier-Graefe I, 1910, S. 65.





14

14 Rastende Kürassiere, 1862

Ölfarbe auf Leinwand; 48 x 44 cm

Unbezeichnet

MG 72, GL 47

Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preu-
ßischer Kulturbesitz, Inv. AI 859

Literatur: Riezler 1906, S. 465. – Meier-Graefe I,
1910, S. 68 ff. – Ettliger 1972.



16

16 Bildnis des Vaters, 1862

Ölfarbe auf Leinwand; 79 x 55,5 cm

MG 82, GL 52

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek Inv. 7882

Literatur: Meier-Graefe 1924, S. 5, 8, – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München 1981, S. 209f.



22

22 Rast der Diana, 1863

Ölfarbe auf Leinwand; 96 x 136 cm

MG 101, GL 61

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. 7866, Schenkung Conrad Fiedler 1891

Literatur: Boetticher 1, 2, (Neudruck München 1941), S. 974, Nr. 3. – Meier-Graefe 1, 1910, S. 83 ff. – Ders., 1924, S. 8. – Degenhart 1963, S. 5, 8. – B. Knüttel in: Mus. Kat. München 1967, S. 49f. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München 1981, S. 210f.



24 Selbstbildnis, 1864

Ölfarbe auf Leinwand; 72 x 55 cm

MG 108, GL 65

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. 7867, Schenkung Conrad Fiedler 1891

Literatur: Meier-Graefe I, 1910, S. 92, 95 f. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München 1981, S. 211 f.



34 Philippus und der Kämmerer
gegen 1870

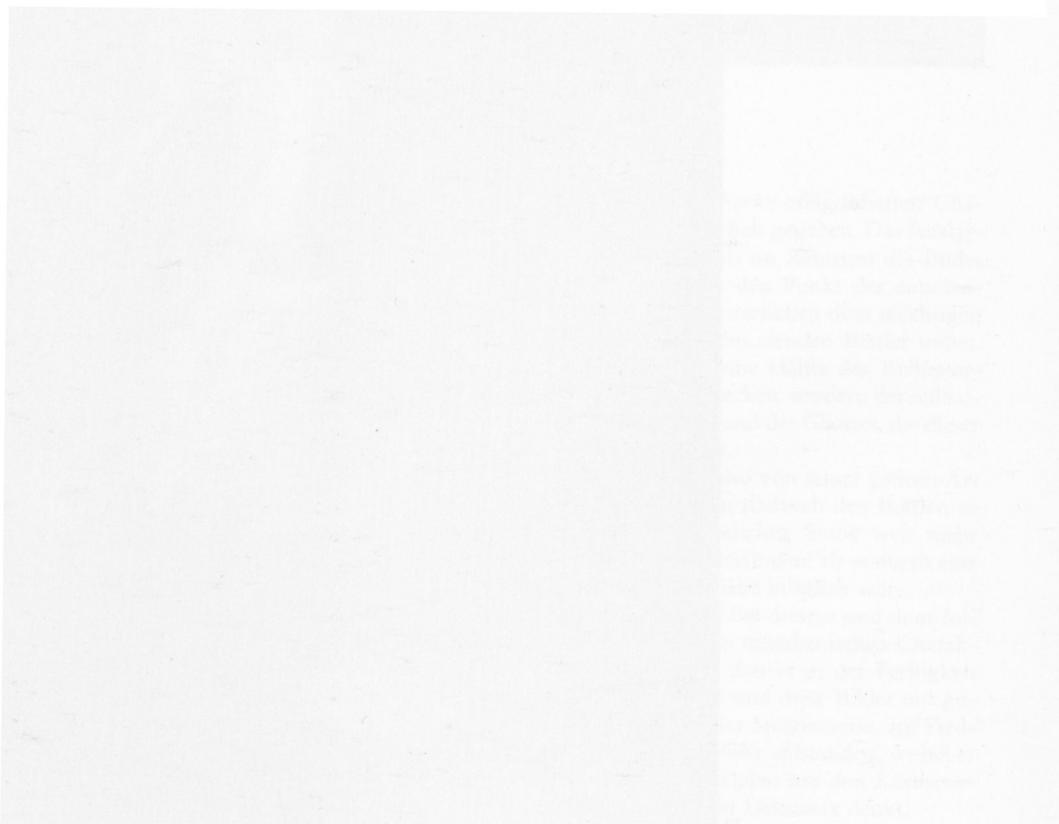
Ölfarbe auf Leinwand; 92 x 62 cm

Unbezeichnet

MG 148, GI 93

Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preu-
bischer Kulturbesitz, Inv. A 1 769

Literatur: Meier-Graefe I, 1910, S. 162 ff. – Rintelen 1909, S. 177. – Ausst. Kat. Paris 1984/1985, Nr. 88.





46

46 Ruderer, 1873

Ölfarbe auf Leinwand; 166,5 x 136 cm

Unbezeichnet

MG 200, GL 120/1/4 A

Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Inv. A 1 1024

Literatur: Meier-Graefe I, 1910, S. 252. – Grote 1958², S. 11 f.

54 Selbstbildnis mit gelbem Hut
gegen 1874

Ölfarbe auf Leinwand; 97 x 80 cm
Unbezeichnet

MG 286, GL 124

Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preu-
bischer Kulturbesitz, Inv. A II 858

Literatur: Meier-Graefe I, 1910, S. 292 f.



59 Drei Jünglinge unter Orangen-
bäumen, 1875-1880

Mischtechnik auf Holz; 187,5 x 145 cm

MG 339, GL 139

München, Bayerische Staatsgemäldesammlun-
gen, Neue Pinakothek, Inv. 7863, Schenkung
Conrad Fiedler 1891

Literatur: Boetticher 1, 2 (Neudruck München
1941), S. 974, zwischen Nr. 8 und 18. – Réau
1909, S. 280. – Rintelen 1909, S. 180. – Meier-
Graefe 1, 1910, S. 315 ff., 403, 417. – Ders. 1924,
S. 23. – Degenhart 1953, S. 8, 20, 26. – B. Knüttel
in: Mus. Kat. München 1967, S. 53. – Wilhelms
1953, S. 7, 33. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. Mün-
chen 1981, S. 213. – Bessenich 1967, S. 33 ff.

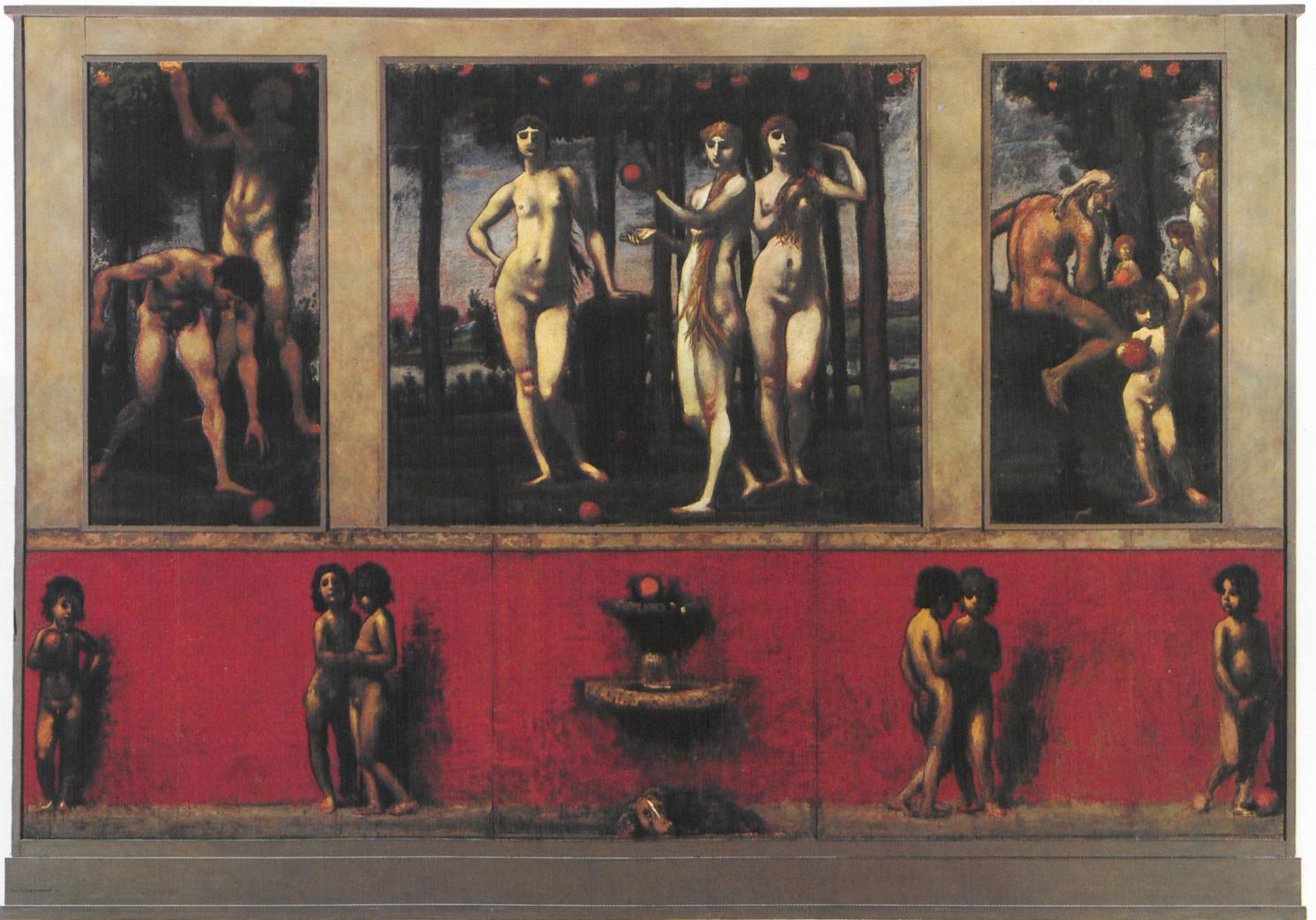


66 Hesperiden II, 1884-1887

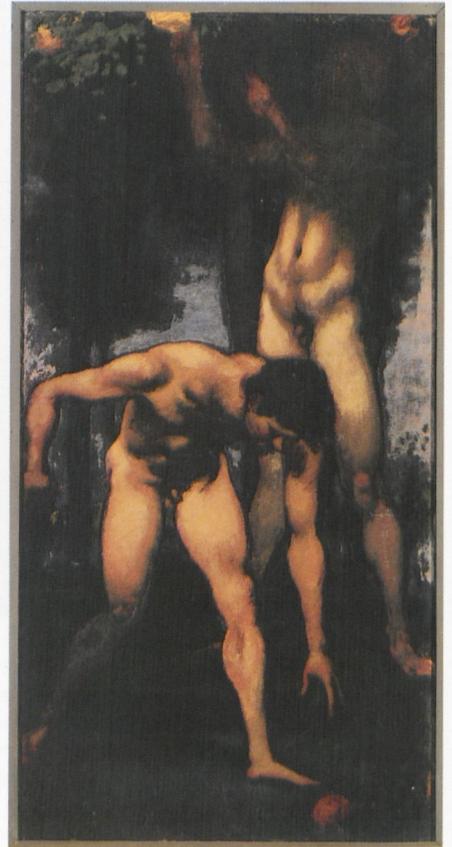
Mischtechnik auf Holz; Mitteltafel: 175,5 x 204,5 cm; linker Flügel: 175 x 89 cm; rechter Flügel: 175,5 x 89 cm; Sockel (insgesamt): 120,5 x 481 cm
MG 418-420, GL 143

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. 7854, Schenkung Conrad Fiedler 1891

Literatur: Boetticher I, 2 (Neudruck München 1941), S. 974, Nr. 8. – Meier-Graefe I, 1910, S. 361 ff., 446 f., 489 ff.; III, 1910, S. 183 (Brief Nr. 304). – S. 19 ff. – Degenhart 1953, S. 20-22. – Wilhelms 1953, S. 6 f., 36. – B. Knüttel in: Mus. Kat. München 1967, S. 57 f. – Gerlach-Laxner 1980, S. 162 ff. – Bessenich 1967, S. 41 ff. – Decker 1967, S. 165 ff. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München 1981, S. 218 f.

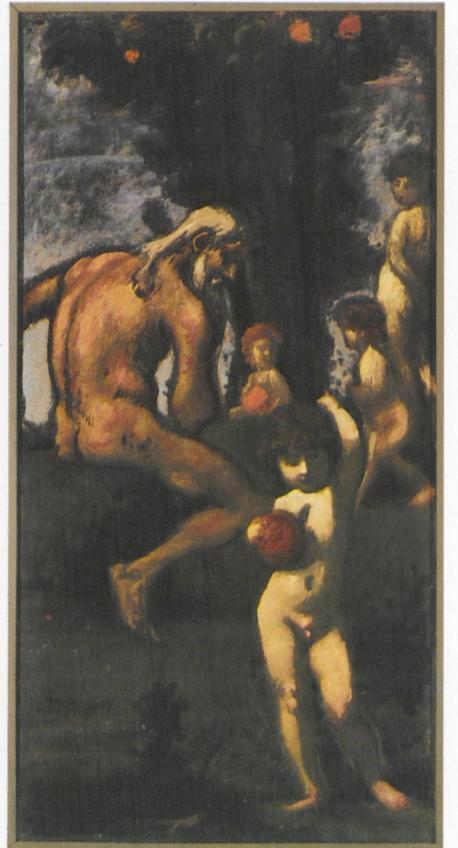
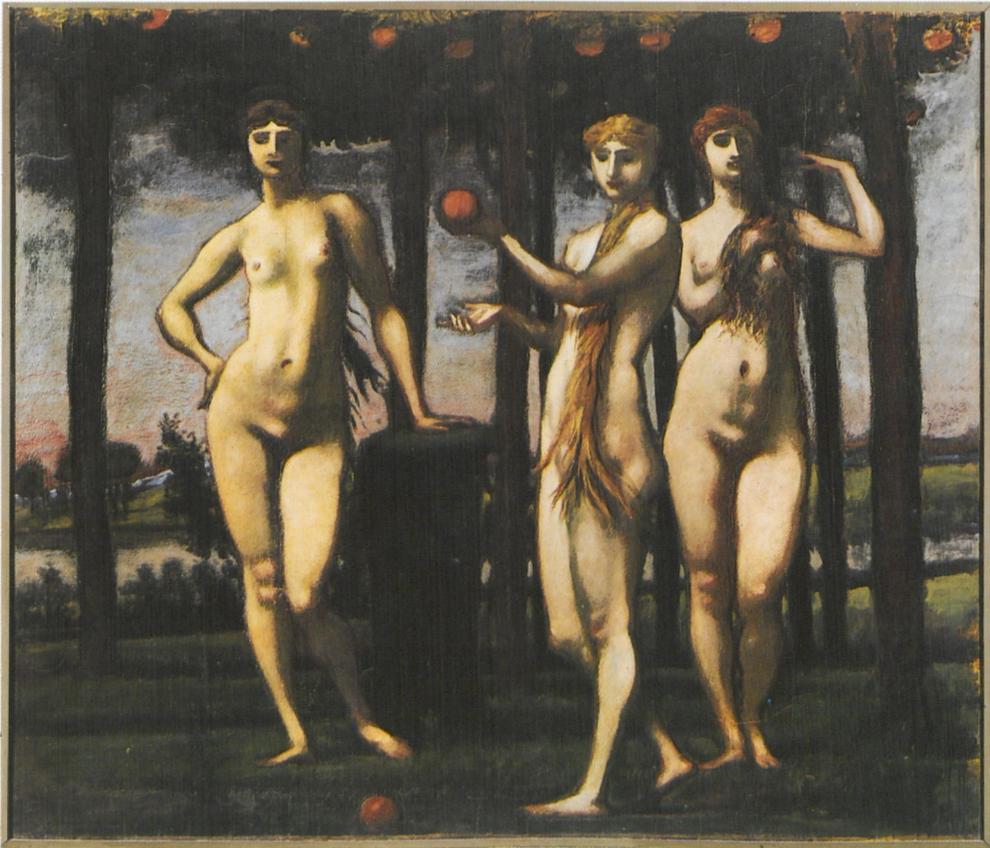


Zwei der Hesperiden (Ausschnitte)



66

Die Zeichnungen zu den Hesperiden sind
aus dem Jahre 1885. Sie zeigen die beiden
Hesperiden, die die goldenen Äpfel bewachen.
Die Zeichnungen sind in der gleichen Weise
ausgeführt wie die anderen Werke von
Gauguin. Die Hesperiden sind als zwei
muskulöse, nackte Männer dargestellt.
Die Zeichnungen sind in der gleichen Weise
ausgeführt wie die anderen Werke von
Gauguin. Die Hesperiden sind als zwei
muskulöse, nackte Männer dargestellt.



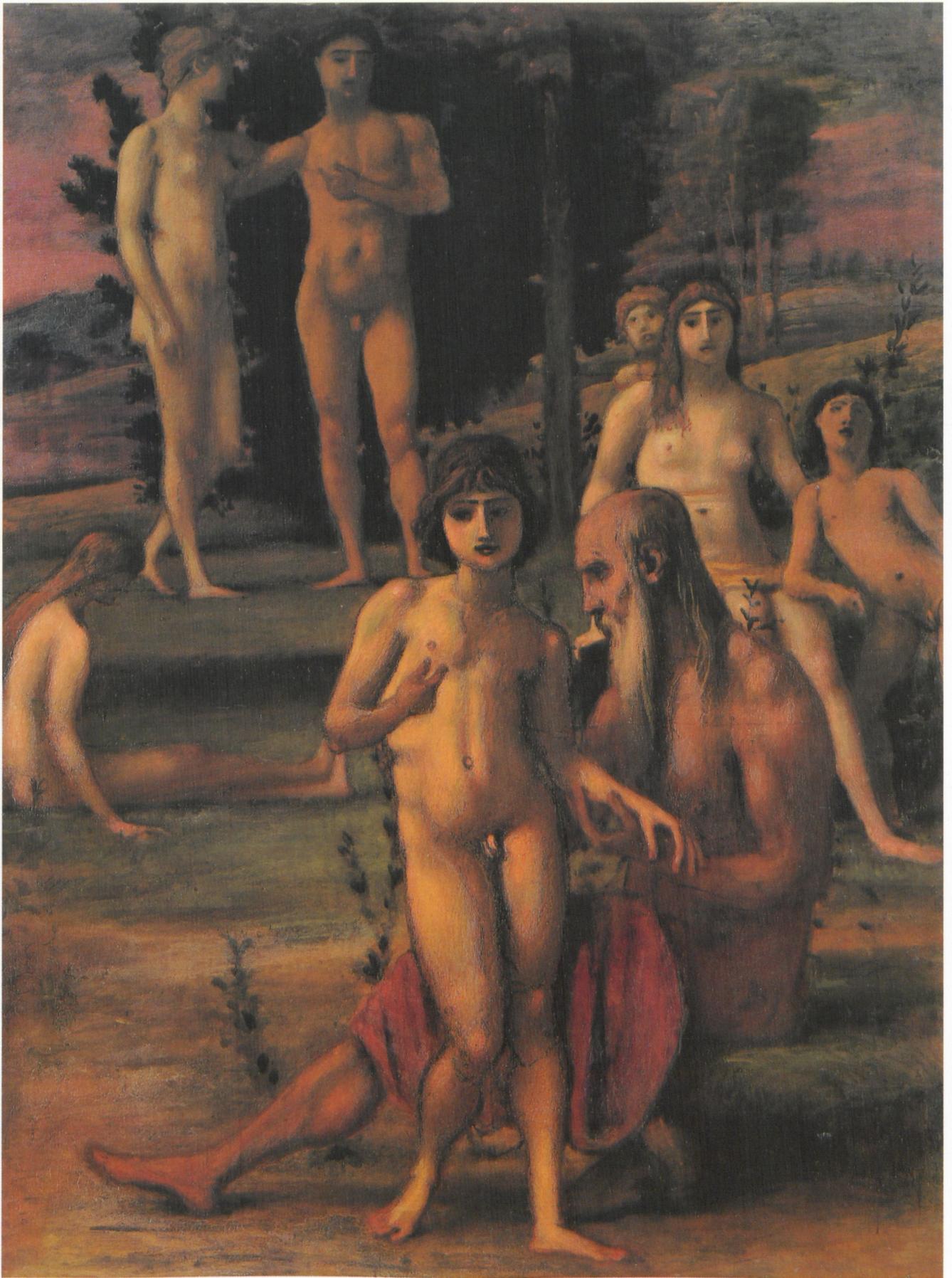
71 Goldenes Zeitalter I, 1879-1885

Mischtechnik auf Holz; 189,5 x 149 cm

MG 457, GL 146

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. 7860, Schenkung Conrad Fiedler 1891

Literatur: Boetticher I, 2 (Neudruck München 1941), S. 974, Nr. 8 – Meier-Graefe I, 1910, S. 369 ff.; II, 1909, S. 342 ff., 346. – Ders., Kleine Ausgabe, 4. Auflage München 1924, S. 31. – Degenhart 1953, S. 21. – Wilhelms 1953, S. 7, 36, 43 ff., 160, 166 ff. – B. Knüttel in: Mus. Kat. München 1967, S. 54 f. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München 1981, S. 214 ff. – Bessenich 1967, S. 67, S. 40 f.





Entwurf MC 447, 1879. Leipzig



Studie MC 451, 1879. Düsseldorf



Entwurf MC 451 A, 1879. Düsseldorf



Entwurf MG 455, 1879. Privatsammlung



Entwurf MG 455 A, 1879. Privatsammlung

73 Goldenes Zeitalter II, 1880-1883

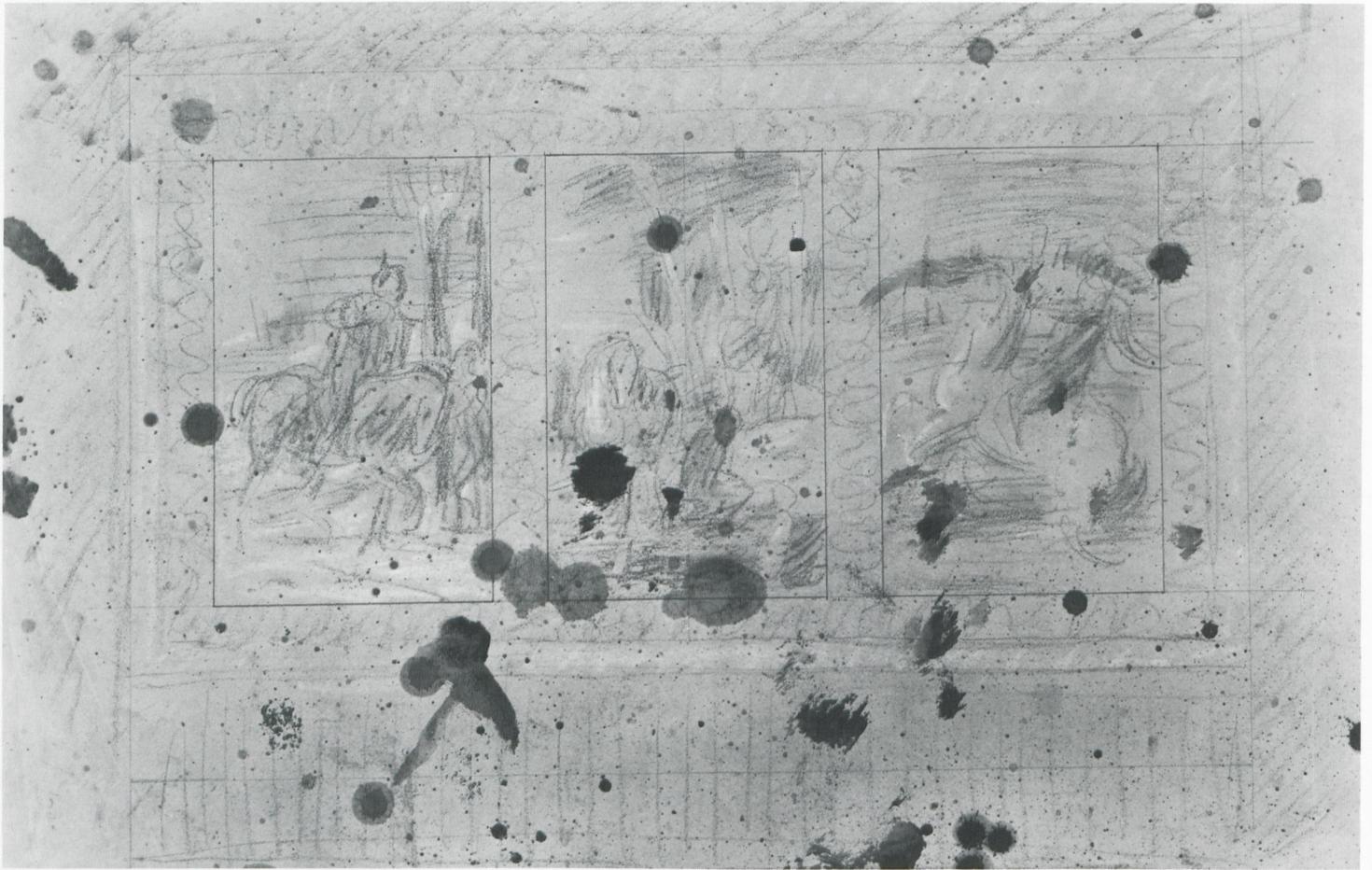
Mischtechnik auf Holz; 185,5 x 149,5 cm

MG 523, GL 147

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. 7861, Schenkung Conrad Fiedler 1891

Literatur: Rintelen 1909, S. 180f. – Meier-Graefe I, 1910, S. 370f.; III, 1910, S. 209 – Ders., Kleine Ausgabe. 4. Auflage München 1924, S. 31 – Wilhelms 1953, S. 35ff., 41, 43ff. – B. Knüttel in: Mus. Kat. München 1967, S. 55. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München 1981, S. 215f. – Bessenich 1967, S. 38ff.





76

76 Die drei Reiter, 1885

Rötel, Bleistift, weiße Kreide; 36,7 x 56,9 cm

MG 584

Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin,
Hauptstadt der DDR



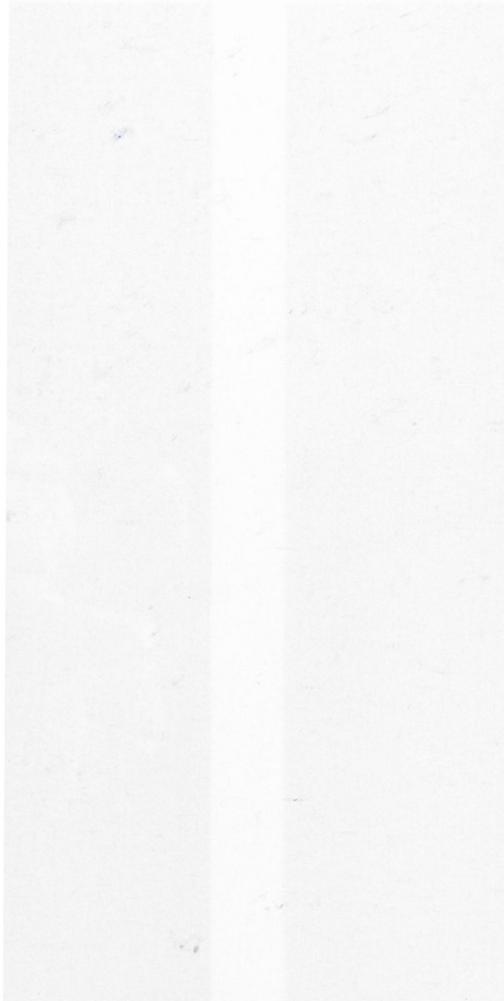
Der hl. Martin MC 585, 1880/1881. Bremen



77 Der Heilige Martin, 1885

Bleistift, Kreide, Weißhöhung, Rötöl auf bräunlichem Naturpapier; 59 x 44,5 cm
 MC 586
 München, Privatbesitz

77



79 Pferdeführer und Nymphe
1881-1883

Mischtechnik auf Holz; 188,5 x 145 cm

MG 611, GL 158

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. 7862, Schenkung Conrad Fiedler 1891

Literatur: Riezler 1906, S. 472 f. – Rintelen 1909, S. 181. – Réau 1909, S. 280. – Meier-Graefe I, 1910, S. 417, 419 ff.; II, S. 440, 444 – Ders., Kleine Ausgabe, 4. Auflage München 1924, S. 29 – Deegenhart 1953, S. 21 f. – Wilhelms 1953, S. 7, 79 – B. Knüttel in: Mus. Kat. München 1967, S. 55 f. – Gerlach-Laxner 1980, S. 184 f. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München 1981, S. 216 f. – Bessenich 1967, S. 35 ff.



86 Selbstbildnis mit Pinsel, 1883

Ölfarbe auf Holz; 100 x 64 cm

MG 699, GL 159

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. 7868, Schenkung Conrad Fiedler 1891

Literatur: Wölfflin 1892, S. 73 – Meier-Graefe III, 1910, S. 250 – B. Knüttel in: Mus. Kat. München 1967, S. 56f. – H. Marwitz, ›Der Herr. Zur Genealogie des modernen Menschenbildes‹, in: *Wandlungen*. Waldsassen 1975, S. 312 ff. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München 1981, S. 217



86

103 Die Werbung II, 1885-1887

Mischtechnik auf Holz (Mitteltafel) und Leinwand (Flügel), auf Holz aufgeklebt; Mitteltafel: 182 x 181,5 cm, linker Flügel: 184 x 61,5 cm, rechter Flügel: 184 x 62 cm

MG 916-918, GL 163

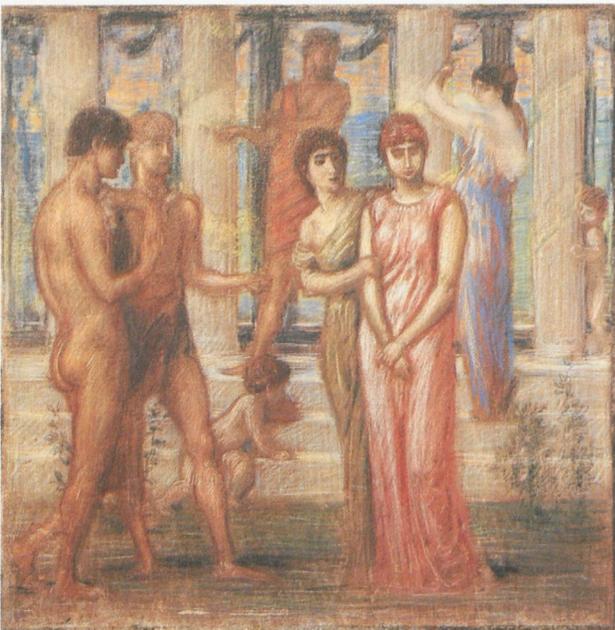
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. 7855 a-c, Schenkung Conrad Fiedler 1891

Literatur: Boetticher I, 2 (Neudruck 1941), S. 974, zwischen Nr. 8 und 18. – Rintelen 1909, S. 184 – Meier-Graefe I, 1910, S. 19, 438 ff., 453; – Secker 1925, S. 165 ff. – Degenhart 1953, S. 21 – Wilhelms 1953, S. 61 ff. – B. Knüttel in: Mus. Kat. München 1967, S. 60 ff. – Gerlach-Laxner 1980, S. 188 f. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München 1981, S. 221 – Stolte 1982. – Spolander 1983, S. 88 ff.



103

Pastell-Wiederholung des Mittelbildes MG 904, 1885.
Berlin (West)







Velázquez



124 Reiterbildnis Philipps IV., 1865
nach Velázquez

Ölfarbe auf Leinwand; 126,5 x 91,5 cm
unbezeichnet

MG 115, GL 206

München, Bayerische Staatsgemäldesammlun-
gen, Schack-Galerie, Inv. 11508

Literatur: Marées an Schack 10. Juli 1865 in:
Meier-Graefe III, 1910, S. 9. – Schack 1889⁵,
S. 273 f. – E. Ruhmer in: Mus. Kat. München
(Schack-Galerie) 1969, S. 523 f.

124 Marées