

Lorenz Dittmann

## Zur Klassizität der Farbgestaltung bei Hans von Marées

Des öfteren wurden Hans von Marées' Kunst als eine „klassische“ angesprochen, und diese „Klassik“ gegen einen „Klassizismus“ abgesetzt. So heißt es bei Alfred Neumeyer: „By Marées' art it is proved that a ‚classical‘ and normative art has not necessarily to become a Classicism and Mannersm. It is his great function in the history of the nineteenth century to connect normative thinking again with nature.“<sup>(1)</sup> Herbert von Einem schrieb: „(Marées) ging nicht (wie Feuerbach) den bequemen Weg des Klassizismus, sondern den steilen Weg der Klassik. Wenn sein Werk im ganzen nicht das glückliche Siegel klassischer Vollendung trägt, so deswegen, weil das Ziel der Klassik für den Künstler des 19. Jahrhunderts nicht mehr erreichbar war.“<sup>(2)</sup> Was kann in solchen und verwandten Äußerungen der Begriff „Klassik“ meinen, in welcher Hinsicht ist er abzugrenzen gegen „Klassizismus“?

Aufgabe vorliegender Studie ist es, eine Antwort auf diese Frage zu finden – und zwar auf der Grundlage einer Analyse von Marées' Farbgestaltung<sup>3)</sup>.

In der kunsthistorischen Beurteilung wird die Klassizität der Kunst Marées' fast durchweg in seiner Art der Figurenbildung gesehen, und diese Figurenbildung spräche sich, so meint man, prägnanter in den Zeichnungen als in den Gemälden aus. In diesem Sinne formulierte Bernhard Degenhart, daß die Zeichnungen „reiner über (Marées') Geist aussagen als gewisse späte Gemälde, bei denen nicht, wie man kurzerhand annahm, ein persönliches Ungenügen hinter dem künstlerischen Wunsch zurückblieb, sondern ein Zwie-spalt aus der Verschiedenheit der Diktion der Zeit und dem ihr vorausseilenden Gedanken notwendig entstehen mußte.“ „In Marées' besten Zeichnungen aber erscheinen“, so Degenhart, „seine künstlerischen Absichten in kristallinischer Reinheit verwirklicht. . .“<sup>(4)</sup>

Die Auffassung, daß „Marées in seinen Zeichnungen am reinsten er selbst“ sei<sup>5)</sup>, geht zusammen mit einer Abwertung seiner Farbge-

staltung. Selbst Meier-Graefe glaubte formulieren zu sollen: „Nie dringt in die Zeichnungen ein belastender Reflex des dunklen Moments, das inzwischen auf den Tafeln wächst.“<sup>6)</sup> Ähnlich äußerte G. F. Hartlaub, daß er „das reine Glück, wie nur das Vollkommene es spendet, eigentlich nur angesichts gewisser Handzeichnungen des Meisters erfahren habe. In allem anderen (am wenigsten wohl in Teilen der Fresken von Neapel) bleibt ein Rest, ein Unbewältigtes, Spuren eines Ringens – ähnlich wie das, wenn auch in ganz anderer Beziehung, auch bei Cézanne der Fall ist.“<sup>7)</sup> Zahlreich sind die Stimmen, die das Mißglückte, Unbewältigte der Marées'schen Farbgestaltung beklagen, oftmals mit Erklärungen technischen Unvermögens und des ruinösen Erhaltungszustandes mancher Gemälde von Marées.

Daß im Erhaltungszustand ein großes Problem der Beurteilung beschlossen ist, bleibt unbestritten<sup>8)</sup> – dennoch sei die Aufgabe angegangen, in der farbigen Erscheinung der Werke die „Klassizität“ der Kunst Marées' zu entdecken, in ihrem „Unbewältigten“ den höheren, geistigeren Rang zu erfahren als im „Vollendeten“ vieler Werke des 19. Jahrhunderts.

Hans von Marées' Gemälde sind erfüllt von einem Dunkel, das sie innerhalb der Malerei des späteren 19. Jahrhunderts unvergleichlich macht. Marées stellt sich mit diesem Dunkel in stärksten Gegensatz zur impressionistischen Hellmalerei und führt auf seine Weise die Tradition der europäischen Helldunkelmalerei fort. Dem jungen Marées war Rembrandt ein Lieblingsmaler<sup>9)</sup>, während seines Pariser Aufenthalts 1869 nennt er von den Bildern des Louvre namentlich nur die Werke Leonardos<sup>10)</sup>.

Das Helldunkel der neuzeitlichen Malerei wird in Marées' Bildern jedoch einer tiefgreifenden Verwandlung unterzogen. Das Dunkel erscheint materiell verdichtet, schwer, von einer unergründlichen Tiefe, und vor allem: es ist nirgends Dunkelheit, Finsternis gegeben in Opposition zu den Farben, als Pol einer die Farbe übergreifenden Licht-Finsternis-Spannung<sup>11)</sup>, sondern das Dunkel ist den Farben inkorporiert, es ist Bestandteil einer die Gemälde Marées' bestimmenden *Tieffarbigkeit*. Damit ist auch ein anderes Verhältnis zum Licht gesetzt, das nicht mehr als der Gegenpol des

Dunkels auftritt. Vielmehr wirken Licht und Dunkel nun wie verschiedene Erscheinungsformen desselben optischen Mediums.

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

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 zustande.

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 Formendarstellung 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 complementärer Farben. Farbiges Grau zeigt den Meister. . .<sup>12)</sup>

Diese Äußerungen Marées' sind nach mehreren Hinsichten aufschlußreich. Einmal zeigen sie, daß sich Marées bewußt war, daß er das Helldunkel *farbig* interpretierte – und in dieser farbigen Verwandlung des Helldunkels führt er die Linie fort, die koloritgeschichtlich u.a. mit Turner und Delacroix eingeschlagen war<sup>13)</sup> – zum anderen zeigt sich, umgekehrt, in der Auffassung der Farbe als Schattenhaftem eine Verwandtschaft mit Goethes Farbenlehre<sup>14)</sup>, in der Interpretation des „offenen Lichtes der Natur“ als „Helldunkel“ eine Nähe zu Delacroix' Bevorzugung des „temp gris“ für die volle Entfaltung der Bildfarbe<sup>15)</sup>, in der Erfassung der Schatten als Farbwerte eine Vergleichbarkeit wiederum mit Delacroix und mit dem Impressionismus.

Über Marées' eigenste künstlerische Intentionen aber geben diese Sätze kaum Auskunft. Immerhin kann Pidolls Auffassung, „beim malerischen Verfahren Marées'“ stünde „die Farbe ausschließlich

im Dienste der Form- und Raumbildung“<sup>16)</sup>, nach der Hinsicht verstanden werden, daß Form und Raum selbst wesentlich *aus* der Farbgestaltung entstehen, der Farbe mithin bei Marées „Gestaltungswert“<sup>17)</sup> zukomme, wenngleich sie sich auch, wie zu zeigen sein wird, in Form- und Raumbildung nicht erschöpft.

Die Formen, die Figuren zumal, scheinen aus dem alles begründenden farbigen Dunkel erst zu entstehen. Hierauf läßt sich ein seine künstlerischen Absichten präzise formulierender Ausspruch Hans von Marées' konkret anwenden. In einem Brief-Fragment an Konrad Fiedler vom 20. Dezember 1875 heißt es:

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 unöglich gemacht, die Nebensachen 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 Kunst-sachen ist es jetzt so; man will irgendeine Wirkung auf das Publikum machen, statt wirklich darzustellen.<sup>18)</sup>

Mit diesen Worten begründete Marées nicht nur den technischen Aufbau seiner Gemälde, das oft mißverstandene und beklagte Wachsenlassen aus vielen übereinandergelegten Farbschichten, sondern näherhin auch das In-die-Erscheinung-Treten der lichttragenden Formen aus einem übergreifenden Dunkel, das Farben wie Edelsteine in sich birgt und somit selbst potentiell Licht ist und in dieser Potentialität der Nährboden für die Frucht der farbighaftigen Formen.

Die Dunkelheit besetzt dabei nicht, wie öfters in Bildern des deutschen oder italienischen 15. und 16. Jahrhunderts, den Bildgrund, sondern ist meist in einem Bildgegenstand oder einer Bildschicht des Mittelgrundes lokalisiert. Der mittelhelle Bildgrund andererseits entläßt aus sich die farbige Dunkelheit und das farbige Licht.

Innerhalb der Entfaltung des reifen Werkes von Marées läßt sich dabei ein Weg zur Verdichtung des Bildraumes feststellen. Solche Raumverdichtung ist *eine* Konsequenz der Farbinterpretation des Helldunkels.

Bei den „*Drei Jünglingen unter Orangenbäumen*“ von 1874/80<sup>19)</sup> (Abb. 1) stellen die Bäume hinter den Jünglingen und die in die Tiefe sich erstreckende Baumreihe die tiefsten Dunkelheiten dar. Der Bildgrund aber, bei dem Graublau- und Ockerbrauntöne alternieren, ist in mittlerer Helligkeit gehalten und leuchtet in den Blauflächen zwischen der stehenden und der sitzenden Figur und den Bäumen bei ihnen in mildem Lichte auf. Der geteilte, streifige Farbauftrag dieser Blauzone steigert in seiner „chromatischen“ Erscheinungsweise<sup>20)</sup> ihre Lichtkraft.

Ähnlich vielschichtig verteilt sich auch beim „*Goldenen Zeitalter, I*“ von 1879/85<sup>21)</sup> (Abb. 2) und beim „*Goldenen Zeitalter, II*“ von 1880/83<sup>22)</sup> (Abb. 3) die Dunkelheit auf Baum- und Strauchgruppen und auf Bodenstreifen innerhalb des Mittelgrundes. In beiden Bildern erscheint der Himmel als Bildgrund in einer verhaltenen Helligkeit, weinrosatonig bei der ersten Fassung, in einem dunkeln Blau bei der zweiten, von dem doch gilt, daß „ein jeder ausgebreitete Mittelton. . . hell“ wirke (Hans von Marées).<sup>23)</sup>

Beim Bild „*Pferdeführer und Nymphe*“ (1882/83<sup>24)</sup>, Abb. 4) konzentriert sich die Dunkelheit auf den schwarzvioletten Leib des Pferdes und gewinnt damit einen betont dinglichen, substanziellen Charakter. Eine ähnliche Dunkelheit besetzt die Bodenstufe, auf der die Nymphe lagert. Der Himmel aber erstrahlt in tiefem Blau, gerahmt von Streifen in hellerem Graubraun.

In den „*Hesperiden*“ (1884/85<sup>25)</sup>, Abb. 5) erreicht diese Raumverdichtung ihren Höhepunkt. Oskar Schürer beschreibt die Bildraumkonstitution der „Hesperiden“ folgendermaßen:

Hier dürfen die raumerzeugenden Mittel . . . aufs Notwendigste beschränkt werden: auf die ganz allgemeine Funktion der Farben — das Hell der Leiber drängt vor, das Blau des Grundes saugt zurück —, auf formale Unterstützungen in leisen Überschneidungen der Leiber, auf leichte Höhenstaffelung des Bodens, auf unbestimmte Lichter, die zwischen den Baumstämmen hereinsickern. . .<sup>26)</sup>

Zu Recht nennt Schürer die Raumwirkung durch Helligkeit und Farbe an erster Stelle, doch ist seine Beschreibung zu ergänzen und zu korrigieren. Wiederum gehört die tiefste Dunkelheit, das Schwarzblau und Dunkelviolett der Bäume, des Pfluckles, auf den die linke Frau sich stützt, der Bodenstreifen, dem Mittelgrund an, wiederum ist der Himmel in einem mittelhellen Ton gehalten, in einem Graublau, das sich zur Bildmitte hin in ein Blau intensiviert und gegen den Horizont in ein Purpurrot verwandelt. Gegen diese verhaltene Helligkeit des Himmels sinkt die Dunkelheit der Bäume zurück. Die Farb- und Dunkelräumlichkeit folgt also der formalen Raumanlage nicht sklavisch, sondern verklammert die gegenstandsgebundenen Raumzonen zu einem dichten, festen Gebilde. In die gleiche Richtung wirkt die schwarzblaue, schwere Verschattung der Akte, im Ton der Bäume, die sich ebenfalls in die Bildtiefe eingräbt.

Erscheinen damit Helldunkelraum und Reliefracraum als ineinander verschränkt, dergestalt, daß von einer raumlogischen Abfolge von Reliefschichten nicht mehr die Rede sein kann, so werden mit der Angleichung von Körperdunkelheit und Dunkelheit der Bäume auch Bildrhythmik und Bildmetrik miteinander identifiziert. Die Vertikalteilungen der Baumstämme in Korrespondenz zu den Horizontalen der Bodenzonen vertreten ein vornehmlich metrisches Gliederungsprinzip, die Abfolge der in sich schwingenden Frauenkörper ein rhythmisches. Die Dunkelheit verklammert beide Gliederungsformen. Max Imdahl hatte wohl dies Phänomen im Blick, als er schrieb:

Freilich besteht ganz offensichtlich Rhythmus . . . (bei den „Hesperiden“) nicht nur als ein bloß sukzessiv einfühlbarer Verlauf verschiedener Werte, sondern zugleich als das Teilungsprinzip eines insgesamt gegenwärtigen, simultan überschaubaren Ganzen. In beidem, in der Abfolge wie auch in der Allgegenwärtigkeit ihrer Glieder erweist sich die Bildform als vollkommen.<sup>27)</sup>

Festzuhalten bleibt, daß es die Dunkelheit ist, in der Bildrhythmik und Bildmetrik sich treffen. Daß mit solcher Identifikation jedoch nicht allein ein Höchstmaß an Bildgeschlossenheit erreicht ist,

sondern auch eine gebildehafte, quasi materielle Festigkeit unter Verlust an Weite, Lebendigkeit und Komplexität, mag ein Vergleich mit Tizians „*Dornenkrönung Christi*“ der Münchner Alten Pinakothek (Abb. 8) zeigen. Wieviel freier erscheinen die Figuren in Tizians Bild dem Helldunkel eingeordnet, über eine Fülle von einander abhebbarer Helligkeitsstufen hinweg! Bildrhythmik und Bildmetrik werden in Tizians Gemälde getrennt vorgeführt, das rhythmische Prinzip getragen von der Figurenfolge, das metrische Prinzip vornehmlich von den Gliederungsmitteln der Architektur. Ähnlich zweistimmig verhalten sich Farbe und Helldunkel zueinander. Die Buntfarben konzentrieren sich in der primären Trias aus Goldgelb, Purpurrot und Dunkelblau in der Gewandung des die Treppe Hinanstürmenden – dagegen ist die Architektur in Grau- und Braungrautönen gehalten und speist von daher den Charakter des Helldunkels als eines unbunten, neutralfarbigen. Gerade im Vergleich zu diesem Bilde Tizians, in dem Helldunkel und Farbe zu einer „chromo-tenebrosen“ Synthese gelangen – wobei sie weithin ihre Besonderheiten bewahren<sup>28)</sup> – zeigt sich die „koloristische“ Interpretation des Helldunkels bei Marées: die Reihe der Bäume erscheint in einem tieftönigen Blau und Violett, zu dem die gelblichen Lichtstellen der Inkarnate auch in einen Farbkontrast treten. – Der vielstimmige, rhythmisch reiche Aufbau des Tizianschen Werkes bekundet sich schließlich auch im Räumlichen. Tizians Bild öffnet sich zum Betrachter, erlaubt ihm, mit dem kleinen Stabträger von rechts her in die Bewegungsfolge der Figuren einzutreten – den Raumcharakter der „Hesperiden“ hat Schürer treffend so beschrieben:

Die Hesperiden sind dargestellt in leisen Wendungen inmitten eines nur ihnen zugehörigen Raumes, der von allem Wirklichkeitsraum draußen bewußt geschieden . . . (ist). Nur eine leise Wendung noch – und sie werden sich vom Beschauer abwenden. . .<sup>29)</sup>

Die „Hesperiden“ stellen einen Extrempunkt im Werk Hans von Marées' dar. Auch ist die inhaltliche Bestimmtheit der so gearteten Bildfügung zu beachten – worauf zurückzukommen ist.

Schon das Triptychon „*Die Werbung*“ (1884/85–87<sup>30)</sup>, Abb. 6)

zeigt eine neue Lockerung.

Zwar gilt auch hierfür die allgemeine Charakteristik gebildhafter Festigkeit bei Identifikation von Bildrhythmik und Bildmetrik, Verschränkung von Helldunkel- und Relieffraum, dennoch sind hier die Pole dieser bildnerischen Mittel weiter gespannt. Das Werk ist eines der farbigsten im späten Oeuvre Marées', kulminierend im volltönenden Rot-Blau-Klang, den reich differenzierten Weinrosatönen im Gewand der Braut, dem leuchtenden Blau der Frau rechts hinter ihr. Dieser Buntfarbakkord, begleitet von kühlem Graugrün der Freundin der Braut, vom gedeckten Hochrot des Mannes links hinter ihr, das überleitet zum Braun der baumartigen Säulen und von da aus zu den Bilddunkelheiten, umfaßt die sonst bildbestimmenden Inkarnatfarben, weitet den Raum, versieht den Bildrhythmus mit einem kraftvoll-freudigen Akzent.

Vollends befreit sich das Triptychon „Die drei Reiter“ (1885/86<sup>31</sup>), Abb. 7) von aller Gefahr kompositioneller Verfestigung zu neuen Akkorden: im „Heiligen Martin“ das leuchtende Weiß des Schnees im Verein mit den kostbaren Braun- und Grautönen und den violettgrauen und dunkelbraunen Dunkelheiten, sich konzentrierend in der Trias aus Goldgelb, Dunkelbraunrot und Dunkelblau in der Gewandung des Reiters; beim „Heiligen Hubertus“ das tiefe Braun der Erde im Zusammenklang mit den Brauntönen der Hunde, dem Lederbraun der Stiefel des Heiligen, dem ins Violette spielenden Schwarzbraun seiner Jacke und dem Goldgelb seines Jagdhorns wie dem aufglimmenden Weiß seines Hemdes am Hals. Das Pferd ist gelblichweiß im Licht, blaugrau in den Schatten, der Hirsch scheint auf in einem milden, verhaltenen, ockerfarbenen, stellenweise orangetonigen Licht und ist umfungen von braungrauer Dunkelheit. Ockerfarben auch die beiden Baumstämme nahe dem Hirsch, das Laub tiefgrün, ebenso der Waldboden. Hinter ihnen das Graublau des Himmels, durchzogen von den sandbraunen Streifen des Grundes. Dem tiefen Frieden dieses Bildes stellt sich entgegen die Heftigkeit der Farben beim „Heiligen Georg“. Das gefleckte Fell des Pferdes, bei dem das Bläulichweiß der Flecken mit dem Gelblichton der „Beleuchtung“ zusammengenommen wird, der branstig-braunrote Mantel des Heiligen, der Goldocker seines Helmes, zerreißen fast die figurale Einheit, ver-

binden sich auf eine farbig-ungegenständliche Weise mit der nahezu ungestalteten Dunkelheit des Waldes, von der sich das dunkelbraune Pferdehaupt kaum abhebt. Es scheint, daß Marées hier auf dem Weg war zu neuen expressiven Werten der Farbe, ohne daß ihm in dieser Tafel schon eine reife Lösung geglückt wäre.

Der farbigen Dunkelheit kontrastieren leuchtende Farben. So wenig die Farben bei Marées sich mit ihrer eigenen, „spezifischen“ Dunkelheit begnügen, so wenig strahlen sie nur ihr eigenes Licht aus. Weder nach dem „koloristischen“ Prinzip sind Marées' Werke geschaffen, noch nach dem „luminaristischen“<sup>32)</sup>, sondern in einer eigentümlichen Durchdringung beider.

Doch es geht darum, diese farbige Dunkel-Licht-Gestaltung in ihrem Zusammenhang mit der Figurenkomposition und dem Bildinhalt zu erfassen. Die „*Drei Jünglinge unter Orangenbäumen*“ (Abb. 1) befinden sich in einem für alle drei Figuren ähnlichen Licht, bei „*Pferdeführer und Nymphe*“ (Abb. 4) ist mit der Differenz der Inkarnatfarben auch eine solche der Lichtcharaktere gesetzt: dem dunkelwarmen Licht der braunen Männer kontrastiert das kühle, abweisende Strahlen der Nymphe. Beim „*Goldenen Zeitalter, I*“ (Abb. 2) sind die Unterschiede von Licht und Dunkelheit den Lebensaltern zugeordnet: hell strahlt der Knabe ganz vorne im Licht auf, der Greis hinter ihm, aus dessen Armen er ins Licht entlassen wird, ist dunkel, die junge Frau hinter dem Greis wiederum von einem Licht getroffen, und so auch das junge Mädchen nahe dem linken Bildrand. Diese alte Zuordnung von Licht und Jugend, Alter und Dunkelheit<sup>33)</sup> erfährt nun aber bei Marées eine eigentümliche Wendung, insofern bei ihm die Figuren in ihrer Lichtzugewandtheit zugleich aus dem Dunkel existieren. Diese doppelte Zugehörigkeit der menschlichen Gestalten zu Licht und Dunkel zeigt sich vordergründig darin, daß bei ihnen die Licht-/Dunkel-Kontraste stärker sind als in der Landschaft, tieferdringend aber in der inneren Reaktion der Figuren auf das Licht. Beim „*Goldenen Zeitalter, II*“ (Abb. 3) scheinen die Menschen das Licht, das sie empfangen, in je anderer Weise zu empfinden, zu Regsamkeit erweckend beim Mädchen links unten, milde verglühend beim lagernden Bärtigen, zur verführerischen Schönheit aufleuchtend bei der jungen Frau. Werden somit die Figuren durch

die besondere Art ihrer Lichtzuwendung in ihrer Individualität definiert, so ist das Dunkel der Ort ihrer gemeinsamen Existenz, ein Medium der Zusammengehörigkeit.

In Marées' Malerei erhält das von den Figuren getragene Licht eine Vielfalt der ausdrucksbetonten Erscheinungsweisen, wie wohl in keiner anderen Malerei. Es wird damit konstitutiv auch für die genauere Bestimmung des Bildgehalts.

Grell, abweisend leuchten die Inkarnate der „*Hesperiden*“ (Abb. 5) auf. Das Hermetische ihrer Lichtgestaltung gründet auch im Farbauftrag – rechtfertigt diesen damit, läßt ihn als notwendig erscheinen. Bei Nahsicht und dann, wenn die Gestalten sich in „guter Beleuchtung“ präsentieren, entziehen sie sich durch ein sie überstrahlendes Licht; vom Reflexlicht der pastosen Farbmaterie werden die Gestalten überblendet, aufgesogen. Nur aus der Ferne sind sie wirklich sichtbar. Daß damit aber nicht nur die sich entziehende Ferne einer „Sehnsuchtslandschaft“<sup>34</sup>), eines „irdischen Paradieses“ veranschaulicht wird, bekundet die andere Erscheinung der Gestalten auf den Flügeln. Die Jünglinge des linken Flügels sind in ein ganz verhaltenes Licht zurückgenommen, ins Dunkel langt der Stehende nach oben, hin zu einer grell aufflammenden roten Frucht. Dunkel auch der Greis des rechten Flügels, in ein kräftigeres, jedoch mit dem Licht der Hesperiden unvergleichbares, Licht getaucht die Kinder. In einem Halblicht stehen auch die Puttengestalten der Sockelzone, vor dunkelglühendem wildem Rot. Und wie seltsam: der Fries, der mit dem lächelnden fruchtehaltenden Kind links beginnt, endet rechts mit einem weinenden!

Ist dies wirklich die Darstellung eines von Frieden und Unsterblichkeit verklärten Ortes und seiner Bewohnerinnen, nicht viel eher die Einbekennung der Unerreichbarkeit, der um die Irdischen unbekümmerten Fremdheit, ihrer Sorgen, ihres Lebenslaufes spottenden Selbstgenügsamkeit unsterblicher und Unsterblichkeit hütender Wesen? Das gleißende Licht der Frauen wie die harte Rhythmik ihrer Körper sollten vor einer idyllischen Interpretation dieses Triptychons warnen<sup>35</sup>).

Wie wenig Marées sich der naheliegenden Bewertung des Lichtes als einer ausschließlich positiven Macht, der Dunkelheit als eines

negativen, oder doch vom Mangel gezeichneten Elementes unterwirft, kann das Triptychon „*Die Werbung*“ (Abb. 6) bezeugen. Das zarteste, geheimste Geschehen, die beiden jungen Menschen, die einander zugetan sind, die Darstellung des linken Flügels also, ist ganz in die Dunkelheit zurückgenommen. Der Jüngling sitzt im Dunklen, das Mädchen birgt sich an ihrer dem Jüngling zugewandten Seite in die Dunkelheit. Dunkelheit verbindet die beiden, eine Dunkelheit, die sich in kostbaren Blaugrau-Tönen, grünlich und bläulich überhaucht, beim Mädchen, beim Jüngling erdbraun und rotbraun färbt. Narziß auf dem rechten Flügel dagegen, der Selbstverliebte, erscheint in hellem Lichte: das Licht isoliert, verweist nur auf sich selbst, Dunkel aber bindet und läßt Gemeinschaft erstehen. Auf dem Mittelbild tut sich eine Ambivalenz des Lichtes kund. Der nackte Jüngling ganz links wird vom Rücken her vom Licht getroffen: es ist als würde mit diesem Licht etwas an die Öffentlichkeit geholt, was sich zuvor, auf dem linken Flügel, in der Verborgenheit des Dunkels vorbereiten mußte. Es fällt schwer, in dieser Gestalt mit ihrer teilnahmslosen Haltung und ihrem „öffentlichen“ Licht den Bräutigam zu sehen<sup>36)</sup>, im anderen Jüngling jedenfalls spricht sich eine tiefere seelische Zuwendung aus – und dieser ist wiederum in eine tiefe Dunkelheit zurückgenommen! Die beiden Frauen, die Braut und ihre Begleiterin, erstrahlen im Licht, aber es ist ein anderes Licht als das, welches den nackten Jüngling trifft. Es überglänzt die kühlen Rosatöne der Braut, das Graugrün ihrer Freundin und macht ihre psychische Bewegung offenbar, kündigt darin von einer anderen seelischen Schicht als ihre gefaßte, zögernde Haltung. Weit entfernt also, daß bei Marées Farbe und farbiges Helldunkel der formalen Figurenkomposition nur folgen, eröffnen Farbe und Helldunkel bei diesem Bilde erst das innere Thema der Darstellung, die seelische Tiefendimension von Zuneigung, Liebe, Werbung.

Vollends entfaltet das „*Drei-Reiter-Triptychon*“ (Abb. 7) die Vielfalt der Ausdruckscharaktere des Lichtes. Auf dem „*Martins*“-Flügel repräsentiert das Weiß des Schnees das Bildlicht, wie klirrend in Kälte veranschaulicht es die dem Menschen feindliche Natur, das Dunkel aber Geborgenheit und Hilfe: bezeichnenderweise versinkt der Mantel, den der Heilige dem frierenden Bettler ausbrei-

tet, in tiefe, bräunliche Dunkelheit! Im stärksten Gegensatz dazu steht das heftige Bildlicht des „Georgs“-Flügels, auch hier den Bildgehalt veranschaulichend – am erstaunlichsten aber differenziert das Mittelbild mit dem „Heiligen Hubertus“ die Ausdrucksdimensionen des Bildlichts. Das Pferd wird von einem kräftigen Licht getroffen und von ihm gelblichweiß aufgehellt, der Hirsch aber erscheint in einem ganz milden, verhaltenen, ockerfarbenen, stellenweise organetonigen Licht. Dessen Quelle ist der Gekreuzigte, das heilige Zeichen des Kreuzes zwischen dem Geweih des Hirsches. Mit dieser Kontrastierung eines heiligen Lichtes, das dem Dunkel geschwisterlich nahebleibt, gegen das bloß physische Licht des Pferdes, das vom spirituellen Geschehen nichts weiß, stellt Marées die reißende Selbstherrlichkeit des Lichts in Frage, die die abendländische Malerei vielfach bestimmte, relativiert er die Werteopposition von Licht und Finsternis, der die abendländische Lichtmetaphysik weithin wie selbstverständlich folgte, bringt er seine Vision eines gewaltlosen, gütigen Lichtes zur Anschauung, eines in dieser Eigenart „christlichen“ Lichtes – auch und gerade in Abhebung vom gleißenden, blendenden Licht des „Hesperiden“.

„Klassizität“<sup>37)</sup> der Farbgestaltung meint bei Hans von Marées nicht einfachhin Rückbezug zu einer „klassischen“ Antike – wie von seiner Figurenerfindung und -komposition oft geurteilt wurde –, sondern eine die existenziellen Möglichkeiten redlich reflektierende, die Grenzen bedenkende Vergegenwärtigung antiker Lebenshaltung<sup>38)</sup>. Nach dieser Hinsicht steht Marées' Farb- und Lichtgestaltung in der Tradition etwa der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts – und bleibt ohne Bezug zu einer spezifisch „klassizistischen“ Farbgestaltung.

Als deren Charakteristika stellte Birgit Rehfus-Dechêne zu Recht die Trennung von Farbe, Licht und Dunkel und die Lösung der Figurenfarben vom Bildgrund heraus<sup>39)</sup>.

Nun besteht gerade in der Eliminierung des Helldunkels in seiner weiterentwickelten Form eine Nähe der klassizistischen Farbgestaltung zur antiken, das ja ein Helldunkel auch nicht kannte<sup>40)</sup>. Auch finden sich im reifen Klassizismus, z.B. bei Jacques-Louis David, Anklänge an die antike Vier-Farben-Skala, den Farben-

vierklang von Weiß, Gelb, Rot und Schwarz<sup>41</sup>). Gleichwohl unterscheidet sich die antike Farbgebung in einem Punkte grundlegend von der klassizistischen und läßt sich hierin mit der Marées'schen vergleichen: dies ist die Rolle der *Inkarnatfarbe* im gesamten der farbigen Bilderscheinung.

In einer sorgfältigen Untersuchung unternahm es Ingeborg Scheibler, aus pompejanischen Wandgemälden nach griechischen Vorbildern die Eigenarten der klassisch-griechischen und der hellenistischen Farbgebung zu erfassen. Sie kam dabei zum Ergebnis, daß in der spätklassischen Farbgebung

die gesamte farbige Bildstruktur . . . durch die Inkarnatfarben bestimmt (wird); 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. Aus der alten Parataxe autonomer Bedeutungsfarben wird ein übergreifendes Bildkolorit, in dem die gegenständliche Fixierung der Farben überspielt wird zugunsten der farbigen Gesamterscheinung des Bildes.<sup>42</sup>)

Karl von Pidoll überlieferte folgende Aussage Hans von Marées' zur Inkarnatfarbe:

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 keine 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-Organen 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.<sup>43)</sup>

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 neben ihnen viele andere gestalteten das Inkarnat als Farbwerte, in aller Regel jedoch verbunden mit kräftigen Buntfarb-Akzenten von Gewändern, Tüchern, Vorhängen u.dgl. In Marées' Gemälden „klassischer“ Inhalte aber herrscht das Inkarnat ausschließlich: ihm dienen auch die dunkelblauen, -grünen, -violetten, die Dunkelgründe überhaupt: zur Steigerung ihrer Farbigkeit wie ihres Leuchtens. (Das dunkelglühende Pompejanisch-Rot des „Hesperiden“-Triptychons bleibt auf die Sockelzone beschränkt!) So erscheint die *Farbgebung* dieser Bilder eminent *figurenbezogen*, bei aller Eingliederung der Figuren in eine überfigürliche Bildrhythmik und -metrik. Um des menschlichen Inkarnates willen scheint bei Marées auch das Helldunkel in Farbe transponiert zu sein. In solcher Formulierung leuchtet aber auch die Spannweite der Marées'schen Farbgestaltung auf, der Sinn ihrer „Klassizität“. Nicht wie im „Klassizismus“ versucht sie, einzelne Stilzüge der bewunderten Kunstepoche zu wiederholen, sondern ihre schöpferische Leistung beruht in der Verwandlung des maßgebenden Prinzips, auf dem die neuzeitliche Farbgestaltung aufbaute, des Helldunkels also, zum Medium einer der Antike nahen, im menschlichen Inkarnat kulminierenden Farbigkeit.

In der Vermittlung von Helldunkel und Inkarnatfarbigkeit ist aber auch die Möglichkeit der Versöhnung von antiker und christlicher Geistigkeit gegeben, nicht in der Tradierung und Abwandlung gegebener ikonographischer Festlegungen, sondern im Versuch eines existenziellen, aus der eigenen Lebenserfahrung gespeisten Nachvollzugs. Die nackte, in einem isolierenden, je ausdrucksverschiedenen Licht erstrahlende Figur steht für das einsame Subjekt.

Aber die Figuren sind umfungen und geborgen von Dunkelheit, ihr farbig-lichthaftes Inkarnat antwortet farbigem Dunkel. Hans von Marées' Tieffarbigkeit geht zeitlich voraus der Tieffarbigkeit des

späten Cézanne, bei dem dunkles Blau und Grün aufstrahlende Orangebezirke in sich fassen. Cézannes koloristische Interpretation ist vornehmlich an Landschaften entwickelt. Ihre Tieffarbigkeit will den universalen, übernatürlichen Gehalt des neuzeitlichen Helldunkels<sup>44)</sup> wiedergewinnen – vor dem „Motiv“!

Der griechischen Antike war dies „universale“ Helldunkel unbekannt – und damit eine Dimension der Innerlichkeit, der Verborgenheit, die sich in dem aus der Spannung von Innen und Außen erwachsenen neuzeitlichen Helldunkel<sup>45)</sup> symbolisieren kann.

Hans von Marées war erfüllt vom „Ahnen des Göttlichen in der Schöpfung“<sup>46)</sup>, und dies Schöpfungsverständnis darf man auch im farbig verwandelten „universalen“ Helldunkel seiner Bilder wiederfinden. Die Verborgenheit des tieffarbenen Dunkels birgt und bindet die lichtstrahlenden Inkarnate – diese Polarität definiert die „Klassizität“ der Farbgestaltung Hans von Marées’ –, ihre Ferne zur antiken Klassik, deren Welterfahrung unwiederholbar ist, ihre Ferne auch zu einem „Klassizismus“, der eben dies – über die Annäherung stilistischer Besonderheiten – erreichen wollte.

Ist dem „Klassischen“ ein „antagonistischer Grundzug“ eigen<sup>47)</sup>, so gründet darin auch die „Klassizität“ der Marées’schen Farbgestaltung: Sie vereint antikische Dominanz des Inkarnats mit einem farbig verwandelten neuzeitlichen Helldunkel.

## Anmerkungen

- 1) Alfred Neumeyer: *Hans von Marées and the Classical doctrine in the nineteenth century*. In: *The Art Bulletin*, Vol. XX, 1938, S. 291–311, Zitat auf S. 311. – Ähnlich: Bernhard Degenhart: *Marées. Zeichnungen*. Berlin 1953, S. 9.
- 2) Herbert von Einem: *Hans von Marées*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, Jg. 1967, Heft 4, München 1967, S. 26.
- 3) Zur Farbe bei Hans von Marées vgl. auch Sieghard Pohl: *Betrachtungen zum Freskenwerk des Hans von Marées in Neapel*. Diss. Univ. Wien 1977.
- 4) Degenhart, wie Anm. 1, S. 13.
- 5) Degenhart, wie Anm. 1, S. 14.
- 6) Julius Meier-Graefe: *Der Zeichner Hans von Marées*. München 1925, S. 24. Degenhart, wie Anm. 1, S. 20.
- 7) G. F. Hartlaub: *Hans von Marées und die Überlieferung (Zu Leopold Zieglers neuesten Werken)*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. XXXIII, 1. Heft, Stuttgart 1939, S. 13.
- 8) Zu Marées' Maltechnik vgl. die tief in die geistige Dimension dieser künstlerischen Verfahrensweise eindringenden Ausführungen von Julius Meier-Graefe (*Hans von Marées: Sein Leben und sein Werk*. Erster Band: *Geschichte des Lebens und des Werkes*. München und Leipzig 1910, S. 468–489).  
 Nach freundlicher Auskunft von Herrn Heimberg, Dorner-Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, müssen die Marées'schen Tafeln ursprünglich farbiger gewesen sein, die Helldunkelkontraste weniger stark und auch gegenüber der heutigen Erscheinung verändert. Diese Veränderungen sind jedoch durch Restaurierungsmaßnahmen nicht zu beheben, da die zunehmende, auch weiter fortschreitende Verdunkelung die Malmaterie selbst betrifft.  
 Herr Dr. Hubert von Sonnenburg, Direktor des Doerner-Institutes, bereitet, in Zusammenarbeit mit Herrn Dr. Eberhard Ruhmer, eine ausführliche Untersuchung zur Maltechnik bei Marées vor. Es ist zu hoffen, daß diese Untersuchung eine vorstellungsmäßige Korrektur der heutigen Erscheinung von Farbe und Helldunkel der Marées'schen Bilder ermöglicht. Die nachfolgenden Ausführungen entstanden unter dem Eindruck des hohen Ranges der Marées'schen Farb- und Helldunkelgestaltung auch in ihrer jetzigen Erscheinungsform.
- 9) Vgl. etwa Julius Meier-Graefe: *Hans von Marées* (1912), 3. Aufl. München 1920, S. 28.
- 10) Vgl. Marées' Brief an Adolf von Hildebrand vom 23. Juli 1869. Julius Meier-Graefe: *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk*. Dritter Band: *Briefe und Dokumente*. München und Leipzig 1910, S. 30.

- 11) Vgl. Ernst Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien* (1972). 2. erw. Aufl., hg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983. Darin: *Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe*, bes. S. 22 ff. Zu den Anfängen des Helldunkels, S. 47 ff.
- 12) Karl von Pidoll: *Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880–81 und 1884–85* (1890). Nachdruck Luxemburg 1908, S. 56.
- 13) Vgl. Ernst Strauss: *William Turner und die Landschaft seiner Zeit; Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix*. In: Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*, wie Anm. 11, S. 123 ff., 135 ff.
- 14) Vgl. Goethe, *Zur Farbenlehre*, Einleitung: „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.“ (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.).
- 15) Vgl. Strauss, wie Anm. 11, S. 145.
- 16) Von Pidoll, wie Anm. 12, S. 55.
- 17) Vgl. Erich von den Bercken: *Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei*. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. V, 1928, S. 311–326, Hinweis auf S. 319.
- 18) Meier-Graefe: *Hans von Marées*, Bd. 3, wie Anm. 10, S. 132.
- 19) *Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken*. Korrigierte und durch einen Nachtrag erweiterte Ausgabe 1982, S. 213. Farbabb.: Blauel Kunst-Dia NP 139. – Uta Gerlach-Laxner: *Hans von Marées. Katalog seiner Gemälde*. München 1980, Taf. XIV, S. 39.
- 20) Vgl. Strauss, wie Anm. 11, S. 25.
- 21) *Neue Pinakothek*, wie Anm. 19, S. 214, 215.
- 22) *Neue Pinakothek*, wie Anm. 19, S. 215.
- 23) Von Pidoll, wie Anm. 12, S. 56.
- 24) *Neue Pinakothek*, wie Anm. 19, S. 216, 217. Farbabb. Blauel Kunst-Dia SN 80. – Gerlach-Laxner, wie Anm. 19, Taf. XVI, S. 43 (zu warm und braun).
- 25) *Neue Pinakothek*, wie Anm. 19, S. 218, 219. Farbabb. Blauel Kunst-Dia NP 73. – Gerlach-Laxner, wie Anm. 19, Taf. XIII, S. 37.
- 26) Oskar Schürer: *Der Bildraum in den späten Werken des Hans von Marées*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. XXVIII, 2. Heft, 1934, S. 175–183, Zitat auf S. 179.
- 27) Max Imdahl: *Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate*. In: *Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert*. Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag am 25. Sept.

1963. Hg. v. Hans Joachim Schrimpf, Bonn 1963, S. 142–195, Zitat auf S. 152.
- 28) Vgl. dazu Verf.: *Bemerkungen zu Tizians „Dornenkrönung Christi“ in der Münchener Alten Pinakothek: Farbgestaltung als „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“*. In: *Diversarum Artium Studia. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten. Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag am 5. Oktober 1982*. Hg. von Helmut Engelhart und Gerda Kempter. Wiesbaden 1982, S. 127–145.
- 29) Schürer, wie Anm. 26, S. 183.
- 30) Neue Pinakothek, wie Anm. 19, S. 221, 222. Farbabb. z.B. Kunstkarte F 473 des Deutschen Kunstverlages München, Berlin.
- 31) Neue Pinakothek, wie Anm. 19, S. 220, 221. Farbabb. des „Hl. Martin“ z.B. Piper-Kunstkarte Nr. 111, nach dem Piperdruck Nr. 111.
- 32) Vgl. Strauss, wie Anm. 11, S. 22–26.
- 33) Vgl. etwa den Artikel „Farbe“ im Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. VII, Stuttgart 1969, bes. Spalte 387 und Sp. 399–401.
- 34) Vgl. Marées' Brief an Konrad Fiedler vom 21. April 1879. Julius Meier-Graefe: *Hans von Marées*, Bd. 3, wie Anm. 10, S. 186.
- 35) Zu den „Hesperiden“ vgl. auch: Leopold Ziegler: *Apollons letzte Epihanie*. Leipzig 1937, S. 256.
- 36) Vgl. J. Meier-Graefe: *Hans von Marées*. Erster Band: *Geschichte des Lebens und des Werkes*. München und Leipzig 1910, S. 442 ff.
- 37) Zum Begriff „Klassizität“ vgl. Kurt Herbert Halbach: *Zu Begriff und Wesen der Klassik*. In: Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider, Tübingen 1948, S. 166–194. Gekürzt wiederabgedruckt in: Heinz Otto Burger (Hg.): *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Darmstadt 1972 (Wege der Forschung, Bd. CCX), S. 1–16. Dort in Anm. 1 Stellungnahme zu Kurt Bauchs Aufsatz: *Klassik, Klassizität, Klassizismus*, erstmals in: *Das Werk des Künstlers*, I, 1939/40, S. 429 ff., wiederabgedruckt in: Bauch: *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlin 1967, S. 40–50.
- 38) Vgl. Marées' Brief an Konrad Fiedler vom 5. Febr. 1882. J. Meier-Graefe: *Hans von Marées*, 3. Band, wie Anm. 10, S. 235: „Hohe Vortrefflichkeit ist nicht zu erreichen, wenn die Grundbedingungen nicht erfüllt sind. Das ganze Streben der Griechen ging auf Vortrefflichkeit; darum mußten sie eine klare, natürliche Basis haben, um jene zu ermöglichen. Mannigfache Kenntnisse, großes Talent und eminente Geschicklichkeit dienen schließlich zu nichts, wenn sie nicht von gesundem, reinem, natürlichem Sinn geleitet werden. Darum muß ich immer wieder von Neuem es hinein verflechten, daß der Künstler auf seine menschlichen Eigenschaften die größte Aufmerksamkeit verwenden soll; ebenso auf seine Beziehungen zu den Menschen. . .“
- 39) Birgit Rehfus-Dechêne: *Farbengebung und Farbenlehre in der deutschen*

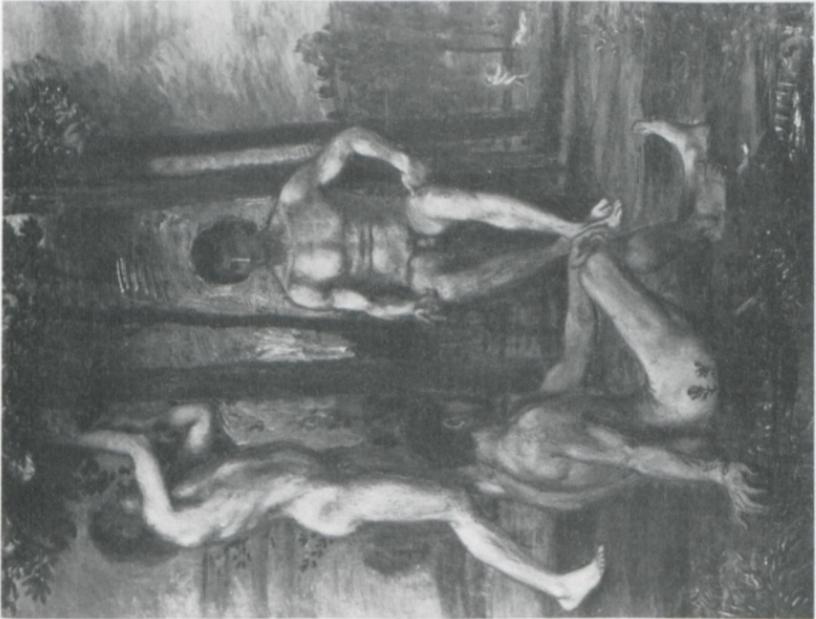
- Malerei um 1800*. München 1982 (Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 55), S. 25, 34, 68, 72, 78, 80, 133 und passim.
- 40) Vgl. Rehfus-Dechêne, wie vorige Anm., S. 45.
- 41) Vgl. Rehfus-Dechêne, wie Anm. 39, S. 72.
- 42) Ingeborg Scheibler: *Zum Koloritstil der griechischen Malerei*. In: „Pantheon“, Jg. XXXVI, Dezember 1978, S. 299–307, Zitat auf S. 305. Hier auch Farbabbildung des „Triumphierenden Theseus“, Wandgemälde aus Herkulanum, um 70 n.Chr., Kopie nach griechischem Vorbild des späten 4. Jh.v.Chr., Neapel, Nationalmuseum (Farbtafel I). – Farbabbildung von „Perseus und Andromeda“, Wandgemälde aus Pompeji, um 70 n.Chr., Kopie nach griechischem Vorbild, um 340 v.Chr. Neapel, Nationalmuseum, in: *La peinture romaine*, Genf (Skira), 1963, Abb. 79. – Farbabbildung von „Achill entläßt Briseis“, Wandgemälde aus Pompeji, um 70 n.Chr., Kopie nach griechischem Vorbild des späten 4. Jh.v.Chr., Neapel, Nationalmuseum, in: Karl Schefold: *Die Griechen und ihre Nachbarn*. (Prop. Kunstgesch., Bd. 1) Berlin 1967, Taf. XXIII.
- 43) Von Pidoll, wie Anm. 12, S. 57/58.
- 44) Vgl. Strauss, wie Anm. 11, S. 17, 49 und passim.
- 45) Vgl. Strauss, wie Anm. 11, S. 59, Anm. 33, S. 60.
- 46) Vgl. Marées' Brief an Konrad Fiedler vom 24. Dez. 1881. J. Meier-Graefe: *Hans von Marées*, Dritter Band, wie Anm. 10, S. 224: „... es ist etwas in mir, was mich immer und immer wieder über jeden traurigen Zustand erhebt. Und dieses Etwas ist nichts anderes als meine unmittelbare Beziehung zum Reiche der Erscheinung, wenn auch nicht ein Verstehen, so doch ein fortwährendes Fühlen und Ahnen des Göttlichen, oder wie man es nennen will, in der Schöpfung. . .“ – Im Brief an Fiedler vom 24. Juni 1883 schreibt Marées, daß seine Bilder „aus einer reinen Verehrung für die Werke der Schöpfung und der größten Liebe zu denselben hervorgegangen“ seien (a.a.O., S. 254).
- 47) Vgl. Dieter Jähnig: *Klassik und Historie*. In: Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970. Hg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann. Köln 1970, S. 35–45. Wiederabgedruckt in: Jähnig: *Welt-Geschichte Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*. Köln 1975, S. 112–121.

## Verzeichnis der Abbildungen

1. Hans von Marées: *Drei Jünglinge unter Orangenbäumen*, 1874/80, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
2. Hans von Marées: *Goldenes Zeitalter*, I, 1879/85, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
3. Hans von Marées: *Goldenes Zeitalter*, II, 1880/83, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
4. Hans von Marées: *Pferdeführer und Nymphe*, 1882/83, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
5. Hans von Marées: *Die Hesperiden*, 1884/85, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
6. Hans von Marées: *Die Werbung*, 1884/85–87, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
7. Hans von Marées: *Die drei Reiter*, 1885/87, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
8. Tizian: *Dornenkrönung Christi*, nach 1570, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



2. Marées, Goldenes Zeitalter, I



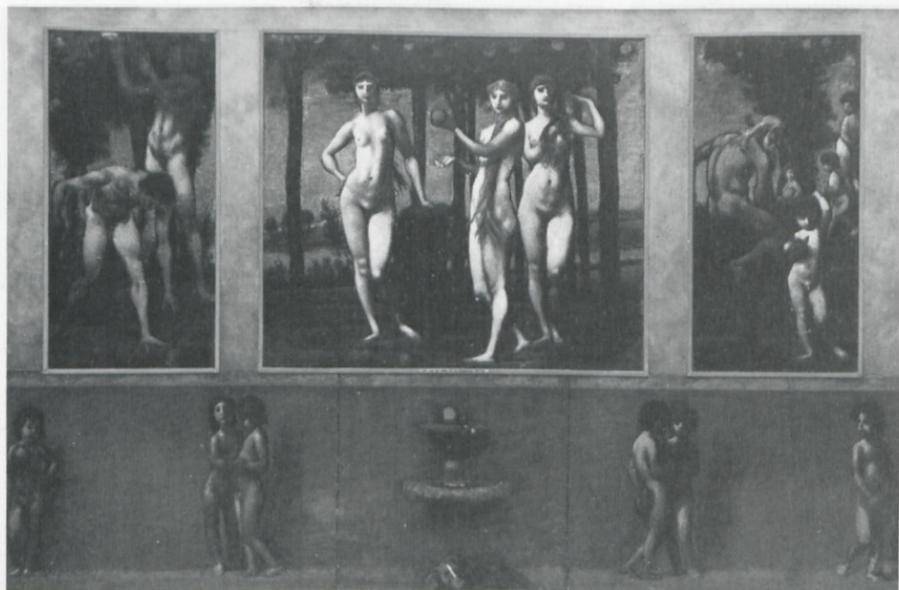
1. Marées, Drei Jünglinge unter Orangenbäumen



3. Marées, Goldenes Zeitalter, II



4. Marées, Pferdeführer und Nymphen



5. Marées, Die Hesperiden



6. Marées, Die Werbung



7. Marées, Die drei Reiter



8. Tizian, Dornenkrönung Christi