

Frank Fehrenbach

Die Fresken der Stazione Zoologica und die antike Ekphrasis

für Lilo

Die Aufwertung des problematischen Marées war innerhalb der (hauptsächlich deutschsprachigen) Kunstgeschichte und -kritik (sieht man von nationalen Vereinnahmungen ab) bekanntlich seit Karl von Pidoll (1890), Julius Meier-Graefe (1909-1910) über Herbert von Einem (1967) und Bernhard Degenhart (1953) vorwiegend an den Nachweis seiner latenten Modernität gebunden, wie Anne S. Domm (1987b) und jetzt Maria Rosaria De Rosa (2000) eindrücklich aufzeigten. Das aber hieß, Marées in den *mainstream* der postimpressionistischen französischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in die Vorgeschichte der Abstraktion einzuordnen; ¹ es hieß vor allem, Marées an Cézanne zu messen. Konsequenterweise erschien Marées daher als Maler des 'Reinen Bildes', des *purovisibilismo*, als Gegner heterogener Inhaltlichkeit, Verweigerer von Ikonographie und Tradition. ² Die Grundlagen dieses Verständnisses schuf bekanntlich Konrad Fiedler. Es ist hier nicht der Ort, erneut das komplexe Verhältnis zwischen Maler und philosophierendem Mäzen bzw. die Aporien von Fiedlers Bildtheorie zu beleuchten (Faensen 1965; Boehm 1987; Boehm 1997; Beyer 1997; Blum 1997; De Rosa 2000). Stattdessen möchte ich von der einfachen Überlegung Kurt Badts (1973) ausgehen, daß die Opazität eines Kunstwerks – seine außersprachlichen Evidenzen – wohl auch bei 'Reinen Kompositionen' (Ruhmer 1987a) nur durch den Rekurs auf, wie Badt es (nicht sehr glücklich) nannte, 'negative Determinanten' präziser zu erfassen wäre, also durch das kontrastierende Umfeld von Biographie, Geschichte, Bildtradi-

¹ '[...] läßt Marées in seiner Betonung des Formalen, der Großform vor allem, gegenüber allem Inhaltlich-Gegenständlichen den Beginn einer Entwicklung erkennen, die letzten Endes bis zur abstrakten Malerei führt [...]' (Degenhart 1955, 139).

² 'Marées – und das ist das Revolutionäre – hat die Vorherrschaft des Gegenstandes radikal gebrochen, die Form hat über den Inhalt gesiegt. Damit ist in seinem Werk – zum ersten Male historisch für uns faßbar – die Autonomie der bildnerischen Form zur Wirklichkeit geworden, die die Denker des deutschen Idealismus – Kant, Schiller, Goethe – theoretisch bereits ein Jahrhundert früher gefordert hatten.' (Lankheit 1952b, 16)

tion und Ikonographie, vor denen die eigentlichen künstlerischen Leistungen und Transformationen erst Profil erhalten.³

Biographischen Einschlüssen im Werk Cézannes – konkret: im Bildmotiv der *Badenden* – ging Mary Louise Krumrine (1989) in einer vielbeachteten Basler Ausstellung nach und scheute nicht davor zurück, den Maler selbst, teilweise als androgynen Teilnehmer der Gruppen, im Bilde wiederzuerkennen. Gerd Blums noch unveröffentlichte Basler Dissertation wird – so ist zu vermuten – mit einem ähnlichen Ansatz unsere Sicht auf Marées verändern (siehe auch Blums Beitrag in diesem Band). Was dabei letztlich allein interessiert, ist aber nicht der triviale Unterbau der Kunst, sondern die teilweise ungeheuerere Spannung zwischen Biographie und künstlerischer Realisation.

Die Bedeutung der traditionellen Ikonographie im Werk Hans von Marées' ist noch immer unzureichend untersucht. Dabei zeigt schon ein flüchtiger Blick auf dieses Werk, wie zielsicher der Maler gerade in biographischen Schlüssel- und Konfliktsituationen auf die Überlieferung zurückgreift (Scheffler 1998, 413-418). Der dramatische, nie wieder völlig geheilte Bruch mit Fiedler im Sommer 1880 findet, wie Marées selbst schreibt, seine malerische Verarbeitung in der Darstellung eines Drachentöters (Abb. XXV). Im Bezwingen des Drachens stellt sich Marées selbst dar. Der Brief an Fiedler vom 3. Juli 1880 läßt daran keinen Zweifel (Marées 1920, 186-189). Marées wehrt sich hier dagegen, von anderen – gemeint ist Fiedler – in die Rolle des tragischen Künstlers gezwungen zu werden. Der Brief, Dokument einer trotzig *joie de vivre*, belegt die Ubiquität klassischer Exempla: Marées 'verarbeitet' die Trennung im Bild des siegreichen christlichen Ritters. Nicht anders, wenn Marées in Rom als letztes Werk einen *Ganymed* (Abb. XVI) malt, den der Göttervater in den Himmel entführt. Während Marées hier bis in die Einzelheiten der Komposition dem Dresdner *Ganymed* Girolamo da Carpis folgt – worauf die Forschung hinwies (Ruhmer 1987b) – verblüfft die thematische und biographische Analogie, die die Erlösungsdarstellung mit Raphaels Transfiguration in der Vatikanischen Pinakothek verbindet. Beide Gemälde befanden sich unvollendet auf den römischen Staffeleien ihrer vorzeitig sterbenden Maler. Marées verehrte Raphael, besonders seine Hl. Cäcilie in Bologna, wie ein Brief vom 25. Mai 1877 belegt (Marées 1920, 127).

Schwieriger als in solchen offensichtlichen Fällen ist das Verhältnis zur

³ Vgl. die kritischen Einwände von Otto Karl Werckmeister (1973). Zur ästhetischen Tradition (Zimmermann, Justi) jetzt ausgezeichnet: Pinotti (2001).

Tradition auf jenen Bildern zu bestimmen, die Marées scheinbar themenfrei malte. Der Allgemeinheitsgrad der *Lebensalter* oder der diversen *Orangenbilder* ist so groß (Börsch-Supan 1968), daß es zunächst müßig erscheint, nach Verarbeitungen der eigenen Biographie oder gar der traditionellen Ikonographie zu suchen. Und nirgendwo scheint dieses Unterfangen problematischer als im Freskensaal der Zoologischen Station: 'Jegliche literarisch fixierbare Thematik ist vermieden worden', meinte Herbert von Einem (1967, 9).⁴

Bevor ich dennoch einige gegenläufige Vermutungen wage, möchte ich aber auf eine methodologische Leerstelle der klassischen Ikonographie hinweisen, die erst in jüngster Zeit zunehmend bemerkt wird. Idealerweise weist die Ikonographie einem bestimmten dargestellten Gegenstand eine mehr oder minder klar definierte, literarisch dokumentierte Bedeutung zu. Darin verfährt sie im Sinne der klassischen Allegorese; sie schreibt gewissermaßen Kompendien wie Ripas *Iconologia* oder Cartaris *Götterbilder* fort.⁵ Das Verfahren hat aber normalerweise kein Sensorium für metaikonographische Zuordnungsbeziehungen. Die Textstellen, auf die sich dargestellte Gegenstände beziehen, können nämlich selbst wiederum ästhetische Erfahrungen 'thematisieren' oder spezifische wirkungsästhetische Strategien fundieren. Die ikonographische Zuordnung von Bildern und Texten, führt so zur Frage nach der gegenständlichen Spiegelung, 'Doppelung' von jeweiligen ästhetischen Erfahrungen. Dieses erweiterte, nicht mit metapikturalen Ansätzen (Stoichita 1997) und schon gar nicht mit dualistischen Bildkonzepten (Malerei als Verweis auf das 'Unsichtbare' beispielsweise) zu verwechselnde ikonographische Verfahren verspricht natürlich besonders dort interpretatorischen Gewinn, wo die Texte, auf die sich Bilder beziehen, selbst Bilder oder Bildlichkeit – positiv – thematisieren.

Einige Beobachtungen im Freskensaal der Zoologischen Station (Degenhart 1958; Grote 1958; Lenz 1987c; Nowald 1988; Ritter Santini 1988, 47ff; Groeben 1995b; De Rosa 2000, Kap. 3) sind hierfür aufschlußreich. Die scheinbare starre ikonographische Zuordnungsbeziehung zwischen Gemälden und Texten gewinnt bildästhetische Relevanz, weil die entsprechenden Texte selbst Bilderfahrungen dokumentieren, die wie eine Vorwegnahme von Marées' Darstellungszielen erscheinen (Feier des Sichtbaren ohne narrative Dynamik, Lebendigkeit, Präsenz, Dauerhaftigkeit, Ruhe, existenzielle Allgemeingültigkeit, gesteigerte Farbigkeit etc.).

⁴ 'Ganz einfache Szenen ziehen die träge Wohligkeit des Neapler Strand- und Landlebens ins Zimmer.' (Kloss 1925, 379)

⁵ Vgl. die grundlegenden Texte im Sammelband von Ekkehard Kaemmerling (31984).

Rekapitulieren wir zunächst kurz die Entstehungsbedingungen der Wandgemälde, die Theodor Heuss (1940) detailliert nachzeichnete. Der dreißigjährige Jenenser Privatdozent Anton Dohrn kam im März 1870 nach Neapel, um dort eine meereszoologische Station zu erbauen. Er überzeugte die Stadtverwaltung, ihm ein Stück Land in der Villa Reale kostenlos zu überlassen. Schon zwei Jahre später, im März 1872 begannen die Bauarbeiten. Dohrn verfolgte mit seiner Station zwar wissenschaftliche Absichten, aber diese waren eingebettet in umfassendere kulturelle und soziale Zielsetzungen. Die Finanzierung des Unternehmens sollte nicht primär durch den (deutschen bzw. preußischen) Staat, sondern durch die Vermietung der 'Arbeitstische' an in- und ausländische Institutionen erfolgen. Durch die Zugänglichkeit der Aquarien war die (neapolitanische und touristische) Öffentlichkeit von vornherein gebender und nehmender Bestandteil des wissenschaftlichen Konzepts. Internationalität, staatliche Unabhängigkeit, individuelle Forschung und Öffentlichkeit sollten Eckpfeiler der Station sein – größtenteils institutionelle Grundlagen von einer frappierenden Aktualität bis in unsere Gegenwart.⁶

Von Anfang an plante Dohrn ein großes, zentrales, zum Meer über eine Veranda geöffnetes Musikzimmer – unverzichtbarer Bestandteil einer Utopie, die Wissenschaft und Kunst, intellektuelle Arbeit und Muße, individuelle Forschung und Geselligkeit verband. Dohrn selbst ließ es sich auch in der alle Kräfte beanspruchenden Gründungsphase nicht nehmen, Mußezeiten zu feiern:

Ich arbeite fast nichts, lebe nur zum Essen, Trinken, Schwimmen, Boot fahren, Boccia spielen mit der ganzen Café-Gesellschaft der Osteria, wo wir das letzte Mal zusammen Austern gegessen haben im alten Palast der Königin Giovanna [...] und rede viel mit Marées. (Brief an seine Braut im Juni 1873, zit. nach Groeben 1995b, 14f.)

Marées hatte Dohrn im Januar 1873 in Dresden kennengelernt und traf mit Adolf von Hildebrand vier Monate später in Neapel ein. Es war Marées' Idee, den Musiksalon mit Fresken und Skulpturen auszustatten, um die Bestimmung des Raumes zu verdeutlichen. Und es war Marées, der die Verwirklichung dieser Aufgabe zu seiner eigenen Herzensangelegenheit machte; er mußte 'Auftraggeber' (Dohrn) und Finanzier (Fiedler) erst vom

⁶ Vgl. zur Gründung deutscher Forschungsinstitute in Italien am Ende des 19. Jahrhunderts den Sammelband Seidel und Hansmann 1999.

Projekt, an dem er selbst ja nichts verdiente, überzeugen, handelte also aus eigener Initiative. (Ein viel zu wenig untersuchtes künstlerisches Phänomen, zugleich ein Lobtopos seit der Antike, z. B. bei Plinius; Shearman 1998, 22.) Was Marées an Dohrns Station begeisterte, war ihre kulturelle und soziale Zielsetzung, ihre 'republikanische Verfassung' und die Idee einer Gelehrtenfamilie. Konsequenterweise erhielt der Raum ein eigenartiges Programm, das erstens sehr persönliche Elemente (Freundschaftsporträts), zweitens kaum Hinweise auf die konkreten zoologischen Forschungsfelder enthält, aber drittens mit Hildebrands Statuen von Charles Darwin (Abb. 34) und Karl Ernst von Baer (Abb. 35) pointiert für gegensätzliche biologische Positionen eintritt – wobei die Wahl von Baers größte Weitsicht angesichts jüngster autopoietischer Ansätze in der Biologie beweist ([Baer] 2002; Weber 2003).

Die Ausstattung des Salons sollte – gerade auch in ihrer wissenschaftsgeschichtlichen und –soziologischen Stellung – vor dem Hintergrund architektonischer und künstlerischer Selbstdarstellungen wissenschaftlicher Institutionen im 19. Jahrhundert untersucht werden. Insbesondere die Person Anton Dohrns ist hierbei von Interesse. Der Privatdozent wollte keine meeresbiologischen Spezialstudien, sondern umfassende 'Lebensforschung' in Neapel betreiben. Es ging ihm darum, im Sinne Darwins die natürliche Züchtung der Arten *in actu* zu beobachten und damit die treibenden Kräfte der Biologie, des Lebens zu erfassen. Selektionslehre und Teleologie (Kant, Goethe) schlossen sich gegenseitig nicht aus (Lenoir 1982; Cornell 1986; Weber und Varela 2002). Dabei legte Dohrn als Goetheaner größten Wert auf jene seelischen Balancen von Wissenschaft und Kunst, die Darwin beispielsweise nach eigenem Zeugnis verloren gingen (Darwin 1958). Daher die frühe Verpflichtung von Charles Grant, Hildebrands Englischlehrer, der die auslaugenden institutionellen Tätigkeiten ausgleichen helfen, 'die natürlichen Quellen meines Geistes- und Gemütslebens' wach halten sollte (Heuss 1940, 126). Gleich nach der Ankunft der Künstler schildert Dohrn seine Erwartungen: Durch den 'Saal auf der Meerseite' 'wird die Station immer romantischer, und gewiss eine seltene Vereinigung der Künste und Wissenschaften' (Brief vom 22. Mai 1873; zit. nach Groeben 1995b, 14). Marées plante denn auch ursprünglich 'zwei gemalte Kolossalstatuen der Kunst und Wissenschaft' (an Fiedler 20. Juli 1873; Marées 1920, 74).

Die Fresken wurden in vier Monaten vollständig ausgeführt – Dokument eines Arbeitsfuror, den Marées in seinen Briefen eindrücklich schildert. Der Zeitdruck, dem Marées ja in dieser Form noch nie ausgesetzt war, zwang den Maler zu äußerster Arbeitsökonomie. Während der in der Freskomalerei gänzlich unerfahrene Hildebrand bei den Ornamentfriesen half,

und der *intonaco* der jeweiligen *giornata* morgens vorbereitet wurde, fertigte Marées große Ölskizzen nach dem Modell an, um nachmittags die frische Putzschicht irreversibel zu bemalen.⁷ Das Thema der Bilder wird in mehreren Briefen angegeben. Gegenüber Irene Koppel ist von großen Wandgemälden die Rede, 'die in* zusammengehender Weise den Reiz des Meer- und Strandlebens ausdrücken sollen'. Marées betont dabei den direkten 'mimetischen' Kontext: 'Von unserm Arbeitsraum sehen wir stets in den reizenden Golf hinaus' (3. Juli 1873; Marées 1920, 67). Zwei Tage später spricht er gegenüber Frau Tauber lapidar von 'Bilder[n], die alle im Zusammenhang stehen' (Marées 1920, 69). Am ausführlichsten äußert sich Marées erwartungsgemäß gegenüber Fiedler. In einem Brief vom 20. Juli 1873 heißt es:

Der Gegenstand ist ganz aus dem Leben gegriffen. Das Meer mit Grotten, Inseln, Felsufer und Architektur, mit Fischern, die Netze ausbreiten, ein Schiff in's Meer rücken, im Schiffe selbst die Portraits von Dohrn, Kleinenberg, Grant, Hildebrand und me stesso; eine Meerkneipe, und um auch mal ganz auf's Trockene zu kommen, auf der Fensterseite ein lebensgrosser Orangenhain mit den entsprechenden Figuren. Alle Figuren in Lebensgrösse. Ausserdem noch zwei gemalte Kolossalstatuen der Kunst und Wissenschaft. (Marées 1920, 74)

Zuletzt werden die beiden Stuckkamine und der Zimmerbrunnen Hildebrands erwähnt. Marées' lapidarer Abschluß lautet: 'Ein grosser Theil der Figuren nackt. So viel über das Allgemeine.'

Wir kennen die Scheu von Marées, gegenüber Fiedler (der es trotz der dringenden Aufforderung seines vermeintlich tragischen Malers nicht für nötig hielt, beizeiten die Fresken in Neapel zu besuchen) über die Themen seiner Bilder zu sprechen: in Anbetracht der Bildtheorie Fiedlers eine wohlbegründete Zurückhaltung! Häufig werden die Gemälde nicht einmal benannt; dann ist etwa von den 'drei Bildern bei Ihnen' die Rede. Über Bezeichnungen wie 'Orangenbild' oder 'mein Hesperidenbild' geht Marées nicht hinaus, und genau das sind die Titel, die auch Fiedler in seinen Antwortbriefen verwendet. So unschuldig wie gegenüber Melanie Tauber (19. September 1873) hätte sich Marées Fiedler kaum mitzuteilen gewagt: 'heute schon eine lebensgrosse giovinetta in einen Orangenhain gesetzt' (Marées 1920, 80), die er am liebsten mit dem Konterfei des Fräuleins ausgestattet hätte, aber die vorliegende Photographie habe dafür nicht getaugt...

⁷ Zu Technik und Entstehungsprozeß: Giusti (1999, 30 - 34).

Sind die Fresken tatsächlich 'bloß' jene 'Zustandsbilder', die Marées in seinen Briefen an Fiedler beschreibt? Wenn sich Marées gegenüber Melanie Tauber im Mai 1877 als Athenapriester und Odysseus bezeichnet (Marées 1920, 128f.), wenn er unmittelbar vor dem Bruch am 12. Juni 1880 an Fiedler schreibt: 'Kurz, ich bin überzeugt, dass sich der Geist eines Apelles auf mich niedergesenkt hat' (Marées 1920, 181), dann sind damit wichtige Hinweise gegeben. Sie deuten auf die fortdauernde identifikatorische Kraft klassischer Muster. Die Antike ist aber auch in den Ortsbezügen präsent, etwa wenn Rom von Marées als Stadt des Bacchus bezeichnet wird. - Und Neapel? Gleich nach der Ankunft besuchen die beiden Künstler jedenfalls die Malereien von Pompeji (Kuhn-Wengenmayr in diesem Band; Bessenich 1967; Kuhn 1987).

Vier Jahre später schreibt Marées an Melanie Tauber – die in den Briefen häufig als 'Pallas Athene' angesprochen wird – träumerisch aus Rom (Juni 1877):

[...] ich werde darum Ischia als Badeort und Villeggiatur benutzen. Und vielleicht finde ich an jenen homerischen Küsten auch eine Bucht, an der wir unsere zukünftige Villa erbauen können. Das Geplätscher der Meereswogen ist unbedingt nöthig zu einem erquickenden Landaufenthalt. (Domm 1987a, 163)

Ende Juli/ Anfang August 1877 wird er von der Insel aus konkreter (an dieselbe):

[...] die glücklichen Küsten dieses Meeres. / Hier, von meinem Fenster aus, sehe ich die Stelle, wo die Elite der Römer sich ihre Landhäuser baute, und dass es heuer nicht mehr so ist, beweist nur, wie wenig man jetzt zu leben versteht. (Marées 1920, 139)

Damit ist ein entscheidendes Stichwort gegeben, mit dem die möglichen Ortsbezüge der Neapler Fresken in den Blick geraten. Neapel und der umgebende Golf waren, wie man wußte, in der Antike für seine zahlreichen spektakulären Villen am Meeresufer bekannt. Plinius d. Jüngere (³1976: Briefe II, 17 und IX, 7; De La Ruffinière Du Prey 1994) etwa beschreibt, wie man vom Schlafzimmer seiner Villa in Baiae (und ähnlich in Como) direkt die Angel auswerfen könne. Die meisten dieser Villen besaßen, wie beispielsweise Vitruv zu entnehmen war, prächtige Bildergalerien. Eine von ihnen wurde berühmt, denn der griechische Sophist Philostrat d. Ä. (1960; 1968) widmete ihr den umfangreichsten Zyklus von Bildbeschreibungen, der aus der Antike überliefert ist (Schönberger 1995;

Webb 1992; Bryson 1994). Philostrat weist selbst darauf hin, daß sich seine Pinakothek in oder bei Neapel befand. Das nehmen die verbreitetsten Guiden des 19. Jahrhunderts dankbar auf. In Stanislaw D'Aloes zweibändigem Neapelbuch wird anlässlich der 'vicende storiche' emphatisch auf Philostrats Galerie verwiesen: 'un portico ornato splendidamente di marmo [...] una scelta di tavole de' più famosi pittori' (D'Aloe 1845, I: 61). Und Giuseppe Galanti Neapelführer aus demselben Jahr betont, daß sogar in der spätrömischen Verfallszeit Neapel immer noch wegen seiner Kunstschätze berühmt gewesen sei, darunter der 'portico delle pitture descritto da Filostrato' (Galanti 1845, 10).

Es sind aber auch der Auftraggeber Dohrn und sein gelehrter Gesprächspartner Grant selbst, denen diese Zimelie antiker Malerei kaum unbekannt gewesen sein dürfte. Denn die glühenden Goetheaner, die uns Theodor Heuss nahebringt, kannten sehr wahrscheinlich die detaillierten Ausführungen ihres Idols, die ursprünglich 1818 in *Über Kunst und Altertum* erschienen waren: Goethes Abhandlung über Philostrats Gemälde verortet die Galerie zwar nicht konkret, setzt aber (im Gegensatz zur vorherrschenden Meinung der französischen Philologie seiner Zeit) ihre reale Existenz in der Antike voraus und verweist auf 'herkulanische' und 'pompejianische' Gemälde als Zeugen (Goethe 1954, XIII: 792-841). Goethe, der vom 'wundersam erfreulichen Leben in diesen Bildern'⁸ sprach, machte die *Eikones* mit seinem paraphrasierenden Text populär. 1832 erschien die zweite deutsche Übersetzung (A.F. Lindau). Und 1842-43 entwarf Moritz von Schwind für einen der Antikensäle der heutigen Karlsruher Kunsthalle einen Freskenzyklus nach Philostrat, dem allerdings kein Erfolg beim badischen Großherzog beschieden war (Schönberger 1995, 70; Michel 1973). Schwind verwirklichte mit seinen rotfigurigen, schwarzgrundigen Fresken eine Hoffnung Goethes, der in den *Eikones* eine würdige Preisaufgabe der Weimarer Kunstfreunde sah, für welche die Zeit jedoch nicht günstig sei.⁹

Es war die Lage der Meereszoologischen Station direkt am und die Öffnung des Freskensaals zum Meer, die die Erinnerung an antike Gemäldeportiken wachrufen mußte – und hier an den berühmtesten von allen: Philostrats Galerie. Einen antiken Kryptoportikus (Abb. 36) stellt Marées denn auch, bislang unbemerkt, prominent auf dem Fresko der Westseite, im Hintergrund der *Ausfahrt der Fischer* dar (Abb. I). Die durch Hildebrand

⁸ Zit. von 1819, nach der Einleitung von Schönberger (1995, 69).

⁹ Zum Goethebezug der Ästhetik Fiedlers und Marées' vgl. Lichtenstern (in diesem Band.)

ausgeführten Ornamentfriese nehmen pompejanische Dekorationen auf. Bernhard Degenhart (1958, 14) betont daher den Ortsbezug von Marées' Neapler Fresken zu den antiken Wandbildern in Pompeji, deren unmittelbare Nachbarschaft mehr als zufällige, ja geradezu symbolhafte Bedeutung hat, und denen in der deutschen Monumentalmalerei nichts verwandter ist als eben Marées' Werk.

Und ein bewußter, kunsthistorischer Ortsbezug der Station wird auch durch Anton Dohrns Fassadenentwurf deutlich, der – wie Christiane Groeben (1995b, 12) zeigte – auf die Fassade von S. Maria della Sapienza in Neapel zurückgeht.

Anordnung und architektonischer Aufbau von Philostrats Galerie waren umstritten, bis Karl Lehmann-Hartleben (1941) einen vielbeachteten Vorschlag zur thematischen Ordnung der Gemälde publizierte. Zuvor erschien die Folge der Gemälde 'verworren' (Goethe), war eine assoziative Lektüre der *Eikones* naheliegend. Meines Erachtens kombiniert Marées in Neapel verschiedene Bildbeschreibungen Philostrats in assoziativer Weise – wie bereits Schwind –, aber zwei Ekphrasen sind von herausragender Bedeutung: *Erotos* (I, 6) und *Inseln* (Nesoi, II, 17). Es verwundert kaum, daß Marées nicht erzählerische, sondern vor allem 'zuständliche', ruhige, idyllische Gemälde interessierten. Marées arbeitet ihre ohnehin bloß rudimentären literarischen Schichten ab und legt typische Erfahrungen frei, in denen sich die erzählten Gehalte erneuern (Imdahl 1963; Blum 1996). Diese Erneuerungsleistung ist aber nicht mehr Gegenstand meines Beitrags.

Philostrats Bildbeschreibung *Erotos* enthält gleich zu Beginn einen direkten, das Geschehen verlebendigenden Aufruf an den Leser: 'Sieh nur, Liebesgötter lesen Äpfel!' Die Szenerie bilden Baumreihen, die 'gerade hin laufen', unter denen sich zartes Gras befindet. Aus dem Laub und dem Gras leuchten goldene und rotbackige Äpfel hervor. 'An den hohen Ästen hangen goldne Äpfel', heißt es bei Goethe (1954, XIII: 807). Einige Liebesgötter tanzen, andere laufen umher, wieder andere schlafen. Das Thema der Liebe wird durch einen Hasen verdeutlicht, der unter den Apfelbäumen erscheint. Hasen sind die Tiere der Aphrodite, 'denn dies brünstige fruchtbare Geschlecht ist Liebling der Götter' (Goethe). Die Liebesgöttin selbst ist nirgendwo zu sehen, aber Nymphen, die als stolze Mütter von schönen Eroten erscheinen. Wasser wird in Rinnen zur Bewässerung der Apfelbäume geführt. Thema des Bildes ist die Fruchtbarkeit selbst; es enthält eine Hoffnung, die Goethe benennt: 'der Hain möge so fort immerdar blühen und Früchte tragen!'

Marées übernahm von Philostrats Idyll die wesentlichen Elemente: den Orangen- bzw. Apfelhain, das zarte Gras, die spielenden und schla-

fenden Kinder, die Hasen (Abb. 37), ja sogar das Motiv der Bewässerung (durch den gärtnernden Alten). Statt der stolzen Nymphenmütter der Ekphrasis könnte sich Marées auf die thematisch verbundene Bildbeschreibung *Hymnensängerinnen* (II, 1) bezogen haben. Dort ist von zarten Mädchen in leichten Kleidern (Chiton und Gürtel) die Rede, die im Myrtenhain lächelnd das Bild der Aphrodite besingen. Wenn auf einem der zahlreichen Entwürfe, die Marées für den *Orangenhain* anfertigte (Abb. 38), eine – von Christiane Groeben (1995b, 52) identifizierte – Tritonmuschel scheinbar unmotiviert auf der Erde erscheint, dann wird der Bezug zu Philostrats *Erotos* nochmals verdeutlicht: Die Muschel ist in der Ekphrasis *Aphrodite* Attribut der Liebesgöttin; auf der Muschel gelangte die Schaumgeborene an Land! (Man erinnere sich an Marées' Wendung: '[...] um auch mal ganz auf's Trockene zu kommen.')

Für das gegenüberliegende Fresko mit den Ruderern – in dem sich das über die Veranda sichtbare Meer gewissermaßen spiegelt – und das Fresko mit den Fischern scheint mir Philostrats Ekphrasis *Inseln* Motive bereitgestellt zu haben. Philostrat wählt hier – ein 'Zustandsbild' auch dies – ein besonderes Verfahren der Verlebendigung (*enargeia*). Er fragt den zehnjährigen Jungen, dem er die Bilder erklärt, zu Beginn: 'Ist es dir recht, mein Junge, wenn wir wie auf einem Schiff über die Inseln hier sprechen, als ob wir im Frühling um sie führen, wenn der Zephyr seine linden Lüfte hinhaucht und das Meer aufheitert.' Die See ist weder unruhig, noch völlig unbewegt, sondern zu leichter, heiterer Fahrt bewegt und wie belebt. Das Eintauchen in das Bild kann beginnen: 'Sieh! Schon haben wir uns in die Riemen gelegt!' Das Kind antwortet begeistert: 'Gewiß, laß uns fahren!' Allmählich geraten die Inseln vom Boot aus in den Blick; allesamt klein, steigen sie mal schroff aus dem Meer, mit Bergblumen und Bienen, mal sind sie flacher und bieten guten Boden für Bauern und Fischer (die man dort erblickt). Einige Inseln wurden durch das Meer getrennt, zeigen aber dennoch an ihrer Gestalt, daß sie einst verbunden waren.

Marées 'verarbeitet' die Ekphrasis mit erstaunlicher Texttreue, vergißt nicht den (halbverdeckten) etwa zehnjährigen Jungen (Abb. 41) und 'trennt' und 'verbindet' die Inseln sogar durch die Architekturgliederung der Wand. Aber er fügt Philostrats Gemälde ein Ruderboot hinzu, das dort nur als Metapher der Verlebendigung diente, als Vehikel, um ins Gemälde einzutauchen. Für dieses Boot könnten andere Bildbeschreibungen Pate gestanden haben. Eine stammt vom jüngeren Philostrat, dessen Bildbeschreibungen aber den *Eikones* seines Großvaters angegliedert waren. In seiner *Rückkehr der Argonauten* erscheint ein Boot, in dem vorne die Ruderer stehen. Dahinter werden Jason mit seiner schöne Beute: dem Golde-

nen Vlies (bei Marées das Fischernetz?), sowie Medea sichtbar. Aber die Frau denkt an ihre Untaten. Goethe (1954, XIII: 817) paraphrasiert: 'ihre Augen niederblickend, stehen voller Tränen'. Die geschwellten Muskeln der Ruderer, die in der Bildbeschreibung erscheinen, zitieren wiederum eine Bildbeschreibung des älteren Philostrat: *Bosporus* (I, 13). Hier wird die Tätigkeit der Fischer geschildert, die mit gebräunter Haut, sich gegenseitig ermunternd, zur Thunfischjagd ausfahren. Ein Wächter blickt ins Meer, um die Zahl der Fische abzuschätzen. Philostrats Schilderung ist eines der ersten literarischen Beispiele von Farb- und 'Deutlichkeitsperspektive', sie betont genuin malerische Sensationen: Die Farben der Fische werden in der Tiefe immer heller und die Formen immer verschwommener, 'denn wenn der Blick ins Wasser hinabsteigt, wird er zu schwach, um die Dinge darin genau zu erkennen' (Goethe 1954, XIII: 817).

In beiden Fällen – Orangenhain, Ruderer/Fischer – ist es das Thema der 'Lebendigkeit', die – gut zu Dohrns 'Lebensforschung' passend – im Mittelpunkt steht. Während der *Orangenhain* (Abb. V, VI) aber die biologische Fruchtbarkeit betont, ist es bei den Ruderern/Fischern (Abb. I, III) die tätige Gemeinschaft, die in den jeweiligen Gruppen zum Ausdruck kommt. Dieser Gemeinschaft wendet sich der gemalte Anton Dohrn aus dem Bild *Die Pergola* (Abb. VII) zu. Das Bild, das er sieht, die gemeinsame Ausfahrt aufs offene Meer, wird zum Spiegel seiner eigenen kulturellen Initiative.

Aber die Bilder deuten Philostrat noch in einem tieferen Sinn. Denn so wie dort das Motiv der 'belebten Beschreibung' (Schönberger) Triumphe der Vergegenwärtigung feiert und das Gemalte alle Sinne entzündet – man kann die Äpfel/Orangen riechen usw. –, so überspringen auch Marées Bilder auf ihre Art die ästhetischen Grenzen, werden zu malerischer Wirklichkeit. Der gemalte Dohrn gibt mit Blick und Körperneigung das Thema wiederum vor: Sein Blick taucht in das Rudererbild hinein, so, wie sein Körper sich bereits in die Fläche des Meeres neigt. (Eine Bewegung, die Grants schräg gestellte Beine unter dem Tisch antizipiert.) Marées verwirklicht Philostrats rhetorischen Apell, der in den Bildbeschreibungen dutzendfach zu finden ist: 'Sieh!' – Man denke an Marées' Motto: 'Sehen lernen ist Alles!'¹⁰ – Und er nimmt ernst, was Philostrat tatsächlich über fünfzigmal betont: 'Es ist gemalt!'

Lebendig wie die Wirklichkeit und doch gemalt! Die antike Ekphrasis variiert das Motiv unzählige Male. Es steht auch im Zentrum von Marées' malerischen Anstrengungen, wird aber in einer Weise eingelöst, die in der

¹⁰ Zit. nach Pidoll (1890, 3). Vgl. Boehm 1987.

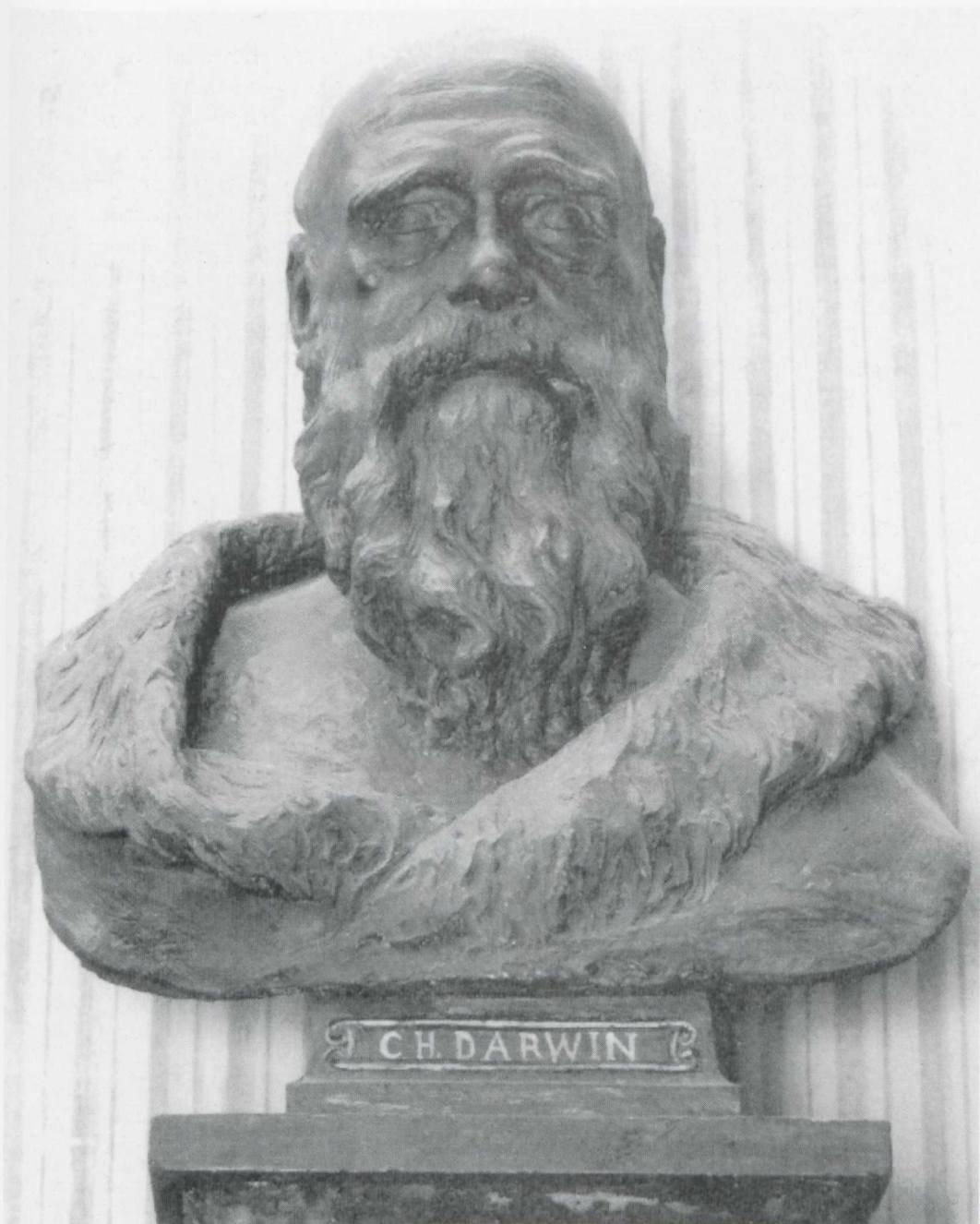
Antike undenkbar war. Und doch sind es Hinweise, wie sie Philostrat in der Ekphrasis *Gastgeschenke* (*Xenia*; I, 38) gibt, in denen Marées eigene Absichten wiederentdecken konnte: Äpfel über Äpfel werden sichtbar, in losen Haufen und Zehnerpyramiden; sie duften und schimmern wie Gold. Dabei scheint ihre Röte nicht von außen aufgetragen, sondern wie von innen aufblühend.¹¹ Und die Eröffnungssentenz der *Eikones* Philostrats mußte Marées wie viele andere Maler seit der Renaissance in seinem Ringen ungemein bestärkt haben: Wer die Malerei verachtet, verachtet die Wahrheit, die Weisheit (*sophia*) und die *symmetria*, durch die der Maler wie ein Gott erscheint. –

Das Fresko der Ostseite steht den malerischen Realisationen der übrigen Wände wie eine Ouverture gegenüber. Die Erwartung, die hier herrscht, erfüllt sich in den weiteren Gemälden. Könnte sich der Maler auch in der *Pergola* auf Philostrat beziehen?

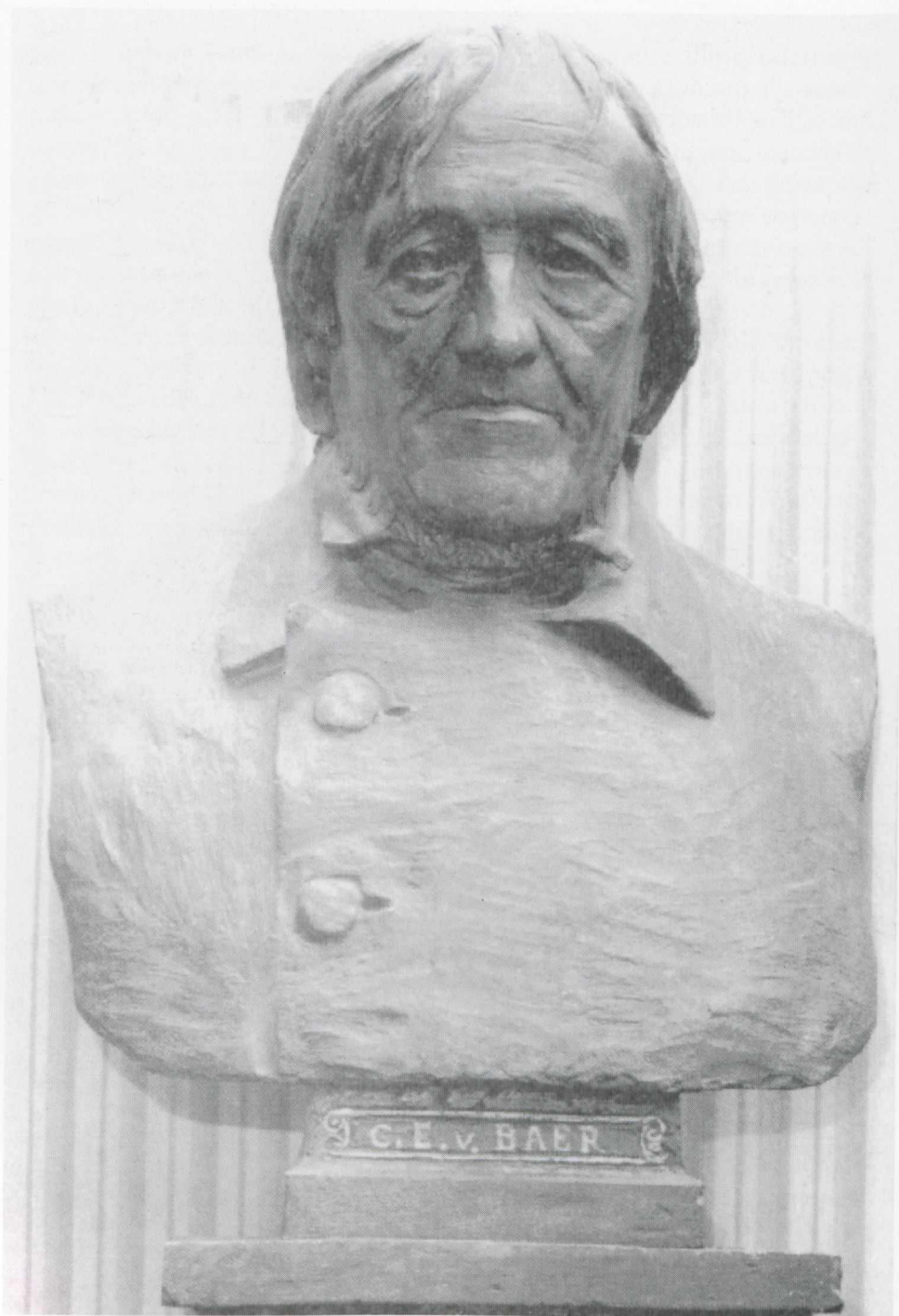
In seiner Ekphrasis *Spinnengewebe* (II, 28) bewundert Philostrat die Kunst des Malers, die den Fähigkeiten Penelopes gleichkommt. Zu sehen ist die Vorhalle eines ruinösen Hauses, ein öder, herrenloser Hof, Säulen, die das Dach nicht mehr zu tragen vermögen. Hier können nur noch Spinnen hausen. Ihnen gefällt's, wo es ruhig ist (übrigens für Marées *conditio sine qua non* der Kunst). Sie bauen ihre Netze mit Vorliebe in den Ecken. Der Lohn der fleißigen Weberinnen, die flink hinab- und hinaufklettern, sind die Fliegen. Wie die Spinnen fing auch der Maler drei von ihnen: Sie hängen schon fest, wollen entfliehen, können das feste Gewebe (der Spinnen, des Bildes) aber nicht zerreißen.

Philostrats Maler überbietet die Spinnen, denn er malt sie mit ihrer Beute und schenkt ihren vergänglichen Geweben Dauerhaftigkeit. Philostrat überbietet den Maler, denn er führt das abwesende Bild vor Augen und macht das Unsichtbare lebendig. Marées überbietet Philostrat, denn er transformiert, verlebendigt und eternisiert (mit Hilfe des vielbeachteten 'Gitters' seiner Kompositionen, vgl. Abb. 39) die antiken Bildbeschreibungen, die Freunde, den geselligen Anlaß und sich selbst, den Maler, Ursprung dieser ganzen gemalten Wirklichkeit – eingekeilt in der Ecke im Bildzentrum, Spinne und Fliege, Jäger und Beute der Kunst zugleich.

¹¹ Vgl. Meier-Graefes (1909-1910: 35) schöne Formulierung: 'Marées' Übermalungen, für deren technische Analyse hier der Raum fehlt, haben die Eigentümlichkeit, die Farbe leuchtend und durchsichtig zu machen. Wer widersteht den sonoren Tönen des wie Saphire leuchtenden Blaus, des Orange, das wie gedämpftes Gold wirkt [...] Marées erfand für die Szenen seiner Bilder eine aus schwimmenden Farben bestehende Materie [...] eine Atmosphäre von Fruchtbarkeit, die man mit den Augen einzuatmen glaubt.'



34. Adolf von Hildebrand, 1873
Busto di Charles Darwin, Sala degli Affreschi: parete nord.
Büste Charles Darwin, Freskensaal: Nordwand.



35. Adolf von Hildebrand, 1873

Busto di Karl Ernst von Baer, Sala degli Affreschi: parete nord.

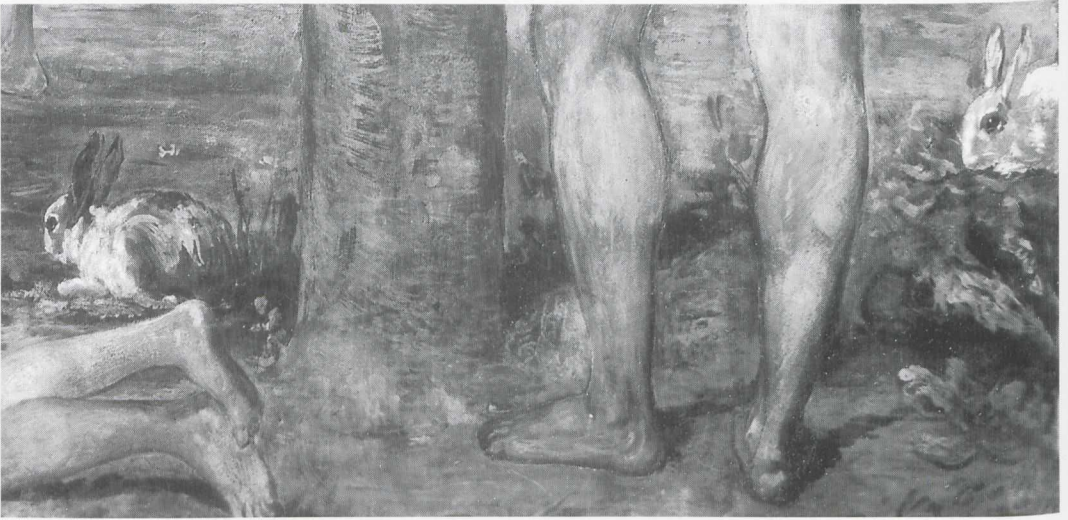
Büste Karl Ernst von Baer, Freskensaal: Nordwand.



36. Hans von Marées, 1873

La partenza dei pescatori: portico sulla costa nello sfondo, dipinto murale, Sala degli Affreschi: particolare della parete ovest.

Die Ausfahrt der Fischer: Kryptoportikus an der Felsenküste im Hintergrund, Fresko, Freskensaal: Detail von der Westwand.



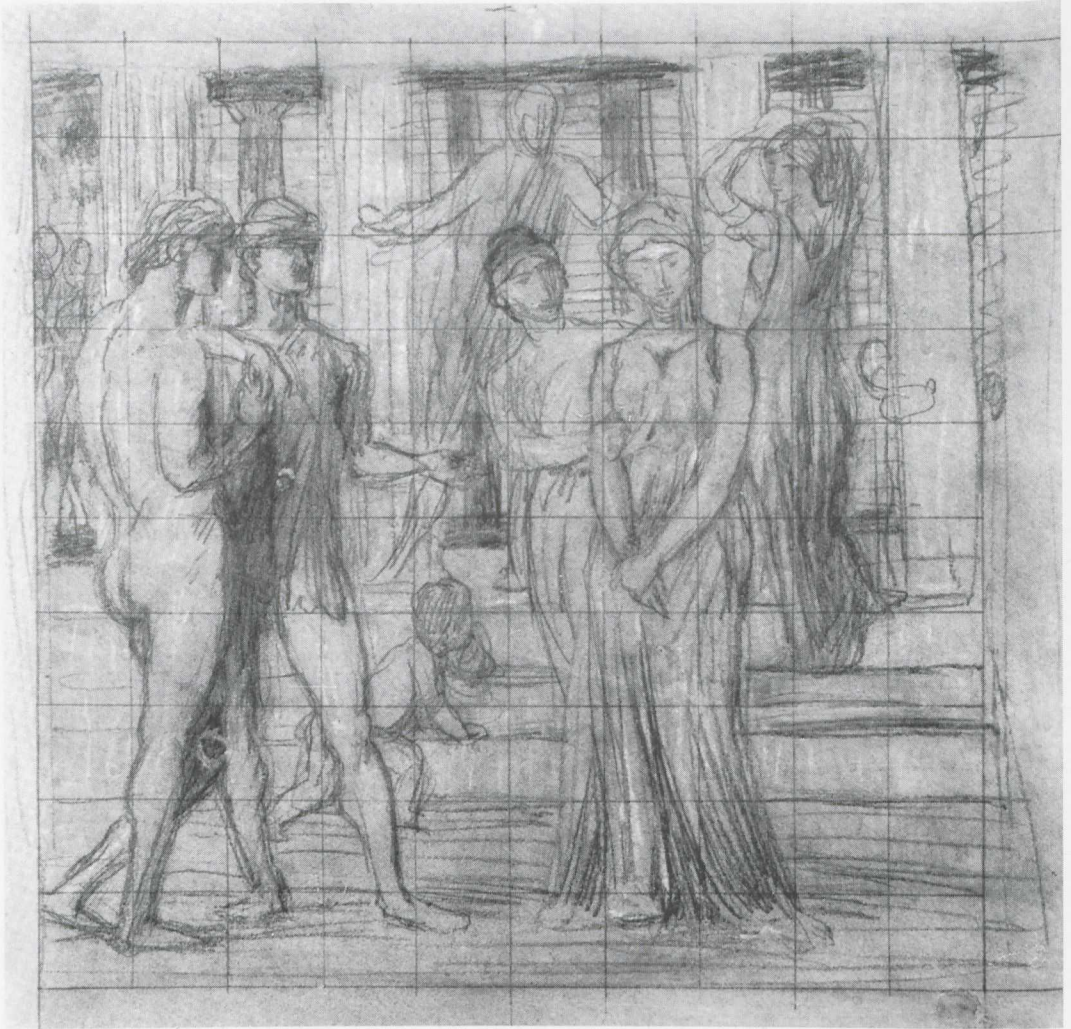
37. Hans von Marées, 1873

L'aranceto: conigli, dipinto murale, Sala degli Affreschi: particolare della parete sud.

Der Orangenbain: Hasen, Fresko, Freskensaal; Detail von der Südwand.



38. Hans von Marées, 1873
Schizzo per *L'aranceto*.
Orangenhain, Bleistiftskizze.



39. Hans von Marées, 1885,
Abbozzo per il dipinto centrale del *Corteggiamento*, carboncino e gessetto su carta grigia.
Entwurf für das Mittelbild der *Werbung*, Kohle und Kreide auf grauem Papier.



41. Hans von Marées, 1873,

I rematori: donna e ragazzo (semicoperto) nella barca, dipinto murale, Sala degli Affreschi: particolare della parete nord.

Die Ruderer: die Frau und der (halb verdeckte) Junge im Boot, Fresko, Freskensaal: Detail von der Nordwand.



I - Hans von Marées, 1873

La partenza dei pescatori, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete ovest, dopo il restauro. Su una prima base di colore a fresco, ancora visibile nelle piccole zone del cielo e delle nuvole più trasparenti e luminose, il pittore ha poi steso una mano di colore a secco.

Die Ausfahrt der Fischer, Fresko, Freskensaal: Westwand, nach der Restaurierung. Auf den ersten frischen Farbauftrag, der in kleinen, transparenteren und leuchtenderen Bereichen des Himmels und der Wolken noch sichtbar ist, hat der Maler anschliessend eine Schicht Seccofarbe aufgetragen.



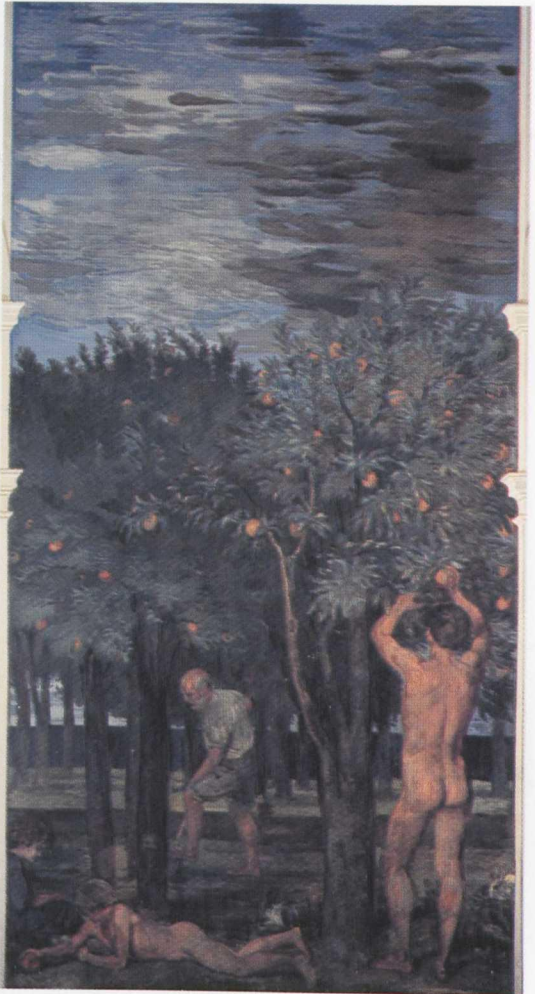
III - Hans von Marées, 1873

I rematori, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete nord, parte centrale.

Die Ruderer, Freske, Freskensaal: Nordwand, Mittelteil.



V



VI

V - Hans von Marées, 1873

L'aranceto: Le due amiche, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete sud.

Der Orangenbain: Die Freundinnen, Fresko, Freskensaal: Südwand.

VI - Hans von Marées, 1873

L'aranceto: Le tre età della vita, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete sud.

Der Orangenbain: Die drei Lebensalter, Fresko, Freskensaal: Südwand.



VII - Hans von Marées, 1873

La pergola, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete est.

Die Pergola, Fresko, Freskensaal: Ostwand.



XVI - Hans von Marées, 1887

Il ratto di Ganimede, olio su tela, 99,6 x 81,2 cm.

Entführung des Ganymed, Öl auf Leinwand, 99,6 x 81,2 cm.



XXV - Hans von Marées, 1880
L'uccisore del drago, olio su tavola.
Drachentöter, Öl auf Holz.