

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 8 · 2006

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

www.census.de/pegasus.htm

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Charlotte Schreiter, Anne Leicht, Frederike Steinhoff

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2006 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Jürgen Brinckmann, Berlin
Druck: Gulde Druck GmbH, Tübingen

ISSN 1436-3461

DIE UNMÖGLICHEN BILDER DES PHILOSTRAT:
EIN ANTIKER BEITRAG ZUR PARAGONE-DEBATTE? ¹

LUCA GIULIANI

Für Wolfgang Orlich zum 19.5.2006

Die »Eikónes« (Bilder) des Lucius Flavius Philostratos² sind um 200 n. Chr. entstanden. Sie bestehen aus einer Vorrede, worin der Vorrang der Malerei gegenüber der Bildhauerei behauptet wird, und 65 kurzen Kapiteln, von denen jedes der Beschreibung und Erläuterung eines einzelnen Gemäldes gewidmet ist. Der Autor – ein Virtuose der Redekunst – schreibt in erster Person. Über die Genese seines Werkes teilt er in der Vorrede Folgendes mit:

»In Neapel wurden Spiele gefeiert. Die Stadt liegt in Italien, aber ihre Einwohner sind griechischer Herkunft und fein gebildet; so sind sie auch in ihrem Eifer für Reden echte Hellenen – und weil ich meine Vorträge nicht öffentlich halten wollte, kamen die jungen Leute öfters zum Hause meines Gastfreunds und fielen mir zur Last«.

Zum Haus des Freundes habe auch eine mehrstöckige Säulenhalle mit Sicht auf das Meer gehört; aber nicht der landschaftliche Reiz hat es dem Autor angetan; »vornehmste Zier« dieser Säulenhalle waren vielmehr

»Bilder auf eingelassenen Tafeln, die mit feinem Gefühl gesammelt schienen, weil sich darin die Kunst nicht weniger Maler offenbarte. Ich selbst hatte schon gedacht, diese Bilder rühmend zu beschreiben; mein Gastfreund aber hatte einen noch ganz jungen Sohn, der etwa zehn Jahre alt war, schon gerne Reden hörte und lernbegierig war; er sah mir nun oft zu, wie ich von Bild zu Bild ging, und bat mich immer wieder, sie ihm zu erläutern. Also gut, sagte ich: Wir wollen daraus eine Prunkvorführung der Redekunst machen, wenn die jungen Leute da sind. Und als sie nun da waren, sagte ich: Der Junge hier soll vor euch stehen, und ihm soll die Mühe meines Vortrags gelten; ihr aber begleitet uns, gebt acht und fragt, falls ich einmal nicht ganz deutlich sein sollte!«

So beschreibt der Text seinen eigenen Entstehungskontext: ein Schelm, wer ihm nicht glauben wollte?

Nun hat es tatsächlich nicht an Skeptikern gefehlt, die an Philostrats Glaubwürdigkeit gezweifelt haben, und noch viel weniger an Apologeten, die den Text gegen jeden Zweifel verteidigen wollten,³ der bedeutendste unter ihnen ist vielleicht Goethe gewesen.⁴ Die – häufig mit einem moralischen Unterton geführte – Diskussion hat kuriose Folgen gezeigt. Gerade diejenigen, die Philostrats »Eikónes« für eine zuverlässige Quelle hielten und seine Beschreibungen auf die realen Bilder einer realen Galerie bezogen, gerieten naheliegenderweise in Versuchung, den Text als Mittel zur Wiedergewinnung der verlorenen Bilder zu verwenden. Dies wiederum impliziert, dass man den Text als Durchblick auf die Bilder betrachtete und ihn am Ideal der Transparenz maß. Die Anwendung dieses Parameters hatte zur Folge, dass am Text selbst Mängel sichtbar wurden, und um die Mängel zu beheben, wurden Eingriffe nötig. Goethe hat das Problem präzise auf den Punkt gebracht:

»Philostrat hatte die Bilder vor sich, und indem er sie auslegte, konnte er mit einiger Freiheit und Willkür darüber sprechen. Wir aber sollten die Gemälde wieder herstellen, darstellen, in der Einbildungskraft hervorrufen und wir bedurften hierzu ganz anderer Mittel, weshalb wir den Vortrag des alten Redners umbilden [...] mussten. [...] Wir sind vom Text manchmal abgewichen, weil er die Darstellung trübte.«⁵

Die Trübungen liegen in der Tat auf der Hand. In vielen Beschreibungen stößt man auf Einzelheiten, die mit einem gemalten Bild kaum in Einklang zu bringen sind: So gibt es etwa Figuren, die sich bewegen, interagieren und miteinander reden. Philostrat habe die Eigenart, so meinen die Verteidiger seiner Glaubwürdigkeit, sich nicht auf den einen, prägnanten Moment einer Handlung zu beschränken, sondern deren ganzen Ablauf zu schildern; er erweitere das, was er auf dem Bild gesehen habe, um dessen Vor- und Nachgeschichte, und schmücke es häufig genug rhetorisch aus, indem er auch andere Sinnesorgane ins Spiel bringe wie das Gehör oder den Geruch: so werden in den Bildbeschreibungen häufig auch Rede und Musik oder Düfte geschildert. Dieses ganze rhetorische Zierwerk sei aber eben nichts anderes als »Freiheit und Willkür«: eine Schale, die der Leser nur zu entfernen habe, um den Kern einer positiven, ihrem Gegenstand vollkommen adäquaten Beschreibung zu erhalten.

Diese Strategie ist mit erheblichen Nachteilen verbunden gewesen. Der Übergang von der Schale zum Kern erweist sich oft als fließend; schlimmer noch, es kann vorkommen, dass nach Entfernung dessen, was man als Schale

betrachten könnte, vom angeblichen Kern nicht mehr viel übrig bleibt. Vor lauter Durchblick auf die Bilder haben die Verteidiger Philostrats es in aller Regel versäumt, den Text selbst, der uns schließlich als reales Gebilde vorliegt, in seiner konkreten Gestalt (und das heißt unvermeidlicherweise: in seiner Undurchsichtigkeit) in angemessener Weise zur Kenntnis zu nehmen. Es lohnt sich also, die Betrachtungsrichtung einmal umzudrehen: den Text nicht als Fenster zum Durchblick zu verwenden, sondern das Fenster selbst in Augenschein zu nehmen, mit besonderer Aufmerksamkeit für Trübungseffekte. Was spielt dieser Text für ein Spiel?

Dabei kann man durchaus noch einmal bei dem von Goethe benannten Problem ansetzen. Der Leser hat – selbstverständlich – nur den Text und keine Bilder vor Augen: Das gilt aber nicht erst für den heutigen, sondern gewiss auch schon für den antiken Leser. Anders verhält es sich bei den neapolitanischen Zuhörern, von denen in der Einleitung zu den »Eikónes« die Rede ist. Zwar lässt der Text keinen Zweifel daran, dass es sowohl dem kleinen Sohn des Gastgebers wie auch den übrigen jugendlichen Fans eher um die rhetorische Prunkvorführung (»epídeixis«) geht als um das Betrachten der Bilder. Aber immerhin haben die jungen Leute in dem Augenblick, wo sie der Rede lauschen, doch auch die Bilder vor Augen. Die Diskrepanz zwischen Zuhörern und Lesern zwingt zu einer Entscheidung: Wer ist das eigentliche Zielpublikum dieses Textes? Sind es die ursprünglichen Zuhörer? Dann sind alle späteren Leser lediglich ein Sekundärpublikum, dem das Entscheidende entgeht, und das in irgendeiner Weise mit der misslichen Mangelposition, in der es sich befindet, fertig zu werden hat. Gegoten hat das gesprochene Wort, und der geschriebene Text ist dann nichts anderes als ein Protokoll, ein Notbehelf. Oder aber umgekehrt: Der eigentliche Adressat des Textes ist der Leser, zu Philostrats Zeiten ebenso wie heute; dann fungieren die im Text auftretenden Zuhörer in erster Linie als ein narrativer Vorwand, um den Fluss der Rede in Gang zu bringen; dann ist die Bilderlosigkeit des Textes aber auch kein Mangel, sondern eine entscheidende Pointe und gehört zum ästhetischen Kalkül; und dann entfällt natürlich auch jeder Anlass, die Gemälde unbedingt wieder herzustellen.

Um diese Alternative zu entscheiden, sollte man sinnvollerweise klären, zu was für einer Gattung dieser Text eigentlich gehört. Philostrat hat einen Enkel gleichen Namens gehabt, der seinerseits Bildbeschreibungen verfasst hat; im Vorwort dazu bezeichnet er die großväterlichen »Eikónes« als eine »ékphrasis«.⁶ Anders als in der Neuzeit, wo unter Ekphrasis ausschließlich die Beschreibung eines Kunstwerks verstanden wird, gilt Ekphrasis in der antiken

Rhetorik als *Terminus technicus* für die Beschreibung eines beliebigen Phänomens mit dem Ziel größtmöglicher Anschaulichkeit.⁷ Ursprünglich scheint es sich bei den Ekphraseis um einfache Übungen aus dem rhetorischen Unterricht gehandelt zu haben, die sich aber im Lauf der Zeit zu Glanzstücken rednerischer Virtuosität entwickelten. Ob einfach oder virtuos, auf jeden Fall soll die Ekphrasis von so eindringlicher Anschaulichkeit (»enárgeia«) sein, dass der Hörer/Leser den beschriebenen Gegenstand tatsächlich vor Augen zu haben meint: »Enargeia ist die Kraft des Textes, visuelle Bilder zu schaffen, den Hörer [...] zum Zuschauer zu machen«.⁸ Dieser illusorische Effekt kann allerdings nur dann ins Spiel kommen, wenn der geschilderte Gegenstand abwesend ist; stünde er vor Augen, gäbe es gar keinen Grund, ihn ekphrastisch zu beschreiben. Die Ekphrasis will sich ihrem Gegenstand nicht an die Seite stellen, sondern ihn ersetzen; sie will dem Gegenstand nicht dienen, sondern eine eigene Wirkung entfalten. Und genau in diesem Sinn sind auch die philostratischen »Eikónes« zu verstehen: als ein Text, der aus eigener Kraft Bilder vor Augen führen will, und der insofern keiner realen Bilder bedarf, genauer: bei dem die Abwesenheit der Bilder eine notwendige Bedingung des ästhetischen Spiels darstellt.

Aber allein mit dem Faktum der Abwesenheit der Bilder ist über deren ontologischen Status noch nichts ausgesagt. Es gibt dafür drei (und nur drei) Möglichkeiten. Erstens: Philostrat könnte aus der Erinnerung Bilder beschreiben, die er selbst gesehen oder von deren Existenz er durch andere erfahren hat: nicht gegenwärtige, aber dennoch reale Bilder. Zweitens: Er könnte Elemente bekannter Bilder variieren, neu kombinieren und auf diesem Weg Bilder beschreiben, die weder er noch irgendein anderer tatsächlich gesehen hat, wohl aber gesehen haben könnte: zwar nicht reale, aber mögliche Bilder. Und schließlich, drittens, könnte Philostrat, selbstverständlich immer noch unter Rückgriff auf das, was er im Lauf seines Lebens gesehen und gehört hat, Bilder beschreiben, die grundsätzlich über die Möglichkeiten eines Malers und der Malerei überhaupt hinausgehen: unmögliche Bilder, also – falls es so etwas überhaupt gibt.

Genau das gilt es zu prüfen.

Philostrats Bildbeschreibungen sind kaum zu verstehen, wenn man sie nicht im Kontext des uralten Wettbewerbes zwischen Literatur und Malerei sieht: eines Wettbewerbes, der in der Neuzeit wieder aufgegriffen und als »paragone« bezeichnet wurde. In der Antike lag der Vergleich von Literatur und Malerei umso näher, als die Tätigkeit des Literaten und des Malers im Grie-

chischen durch ein und dasselbe Verb bezeichnet wird: »gráphein« kann ebenso gut »schreiben« wie »malen« bedeuten. Es ist kein Zufall, wenn Philostrate seine »Eikónes« genau mit diesem zweideutigen Wort enden lässt: »chrè sùn hóra gráphein« – man muss mit Anmut malen bzw. schreiben. Das doppel-sinnige »gráphein« (malen? schreiben?) ist Zielpunkt und Fokus des ganzen Textes. Man könnte auch sagen: Maler und Literat tun letzten Endes das gleiche, denn ob sie malen oder schreiben, im Griechischen wird es einfach heißen: »gráphousin«. Wenn aber beide das Gleiche tun, dann drängt sich die Frage geradezu auf: Wer kann es besser? Genau um diese Frage geht es auch bei Philostrate. Er lobt die Malerei. Aber im Rahmen des »paragone« zielt sein Lob der Bildkunst gleichzeitig darauf, die Überlegenheit der Wortkunst unter Beweis zu stellen. Er fordert die Malerei auf ihrem eigenen Terrain heraus: auf dem der Bildproduktion. Sollte es möglich sein, die Malerei gerade auf diesem Terrain zu schlagen? Kein Sieg könnte glanzvoller sein.

Philostrate unterscheidet in der Malerei zwei Ebenen: »mímesis« und »so-phía«. Mimesis ist nichts anderes als die Nachahmung des Gegebenen; sie zielt auf Naturwahrheit (»alétheia«) und auf Illusion (»apáte«). Der Wert, den Philostrate ihr zuschreibt, ist gering: Bunte Blumen mit den entsprechenden Farben wiederzugeben: was soll das schon für eine Kunst sein? (I, 2, 4).

»Wenn Du den Maler für die Ziegen lobst, weil er sie lustig springend malte, oder für die Schafe, weil ihr Gang so schwerfällig ist, als sei ihnen das Vließ zur Last, oder wenn wir die Hirtenflöten oder ihre Bläser beschreiben wollten, wie sie mit zusammengepressten Lippen blasen, so rühmen wir nur einen kleinen Vorzug der Malerei« (I, 9, 5).

Sophia hingegen ist die sinnreiche Erfindung: Sie will den Betrachter nicht täuschen, sondern seine Einbildungskraft anregen, in ihm Gedanken und Gefühle hervorrufen. Im Licht dieser Unterscheidung wird klar, dass alle Vorzüge der Malerei auf der (minderen) Ebene der Mimesis angesiedelt sind; auf der höheren Ebene der Sophia ist das Primat der Rhetorik evident und unbestreitbar. Der Gegensatz zwischen Mimesis und Sophia zieht sich durch alle Bildbeschreibungen hindurch: Implizit wird der Leser stets dazu aufgefordert, beider Anteil zu unterscheiden und gegeneinander abzuwägen. Die Funktionalisierung dieser Unterscheidung im Rahmen eines Wettbewerbs zwischen Bild- und Wortkunst ist keineswegs selbstverständlich. Man könnte Mimesis und Sophia ja auch ganz anders, nämlich als komplementäre Funktionen verstehen: Dann wäre Mimesis eine Kategorie der Nachahmungsästhetik, die das Verhält-

nis der Darstellung zu deren Gegenstand bezeichnet; Sophia hingegen wäre eine Kategorie der Wirkungsästhetik, die auf die Reaktion des Betrachters zielt. Beide Ästhetiken setzen einander voraus und verhalten sich komplementär zueinander, es sind die sprichwörtlichen Seiten ein und derselben Medaille; von daher hat es wenig Sinn, sie gegeneinander in Anschlag zu bringen.

Aber darüber mit Philostrat streiten zu wollen, wäre ein müßiges Unterfangen: sein Spiel folgt ganz anderen Regeln. Hören wir uns also lieber eine seiner Beschreibungen an. Um den Blick auf den Text zu schärfen, nehme ich dabei ein Bild zu Hilfe (Abb. 1): Es ist ein Kupferstich aus dem Jahr 1614 und stammt aus der reich illustrierten Ausgabe der französischen Übersetzung der »Eikónes«. Die Übersetzung selbst (es war die erste Übersetzung in eine moderne Sprache; es hatte bis dahin nur eine lateinische Übersetzung aus dem Jahr 1521 gegeben) stammte von Blaise de Vigenère (1523–1596), einem der großen humanistischen Gelehrten der Zeit, und war zum ersten Mal 1578 erschienen.⁹ Vigenère hatte dem Text eine Einleitung vorausgeschickt, worin die Frage nach der Realität der beschriebenen Bilder mit vornehmer Kürze abgetan wurde:

»Si les tableaux au reste descripts icy par Philostrate ont esté à la verité pents tous tels autrefois [...] ou bien que ce soient quelques nouveaux subjects dressez par luy à l'imitation des antiques (comme il est beaucoup plus vraysemblable) il ne nous en doibt pas beaucoup chaloir«.¹⁰

Das war sehr vernünftig – aber es sollte nicht das letzte Wort bleiben. Vigenères Übersetzung hatte – buchhändlerisch gesehen – einen mäßigen Erfolg, bis der Verleger 1614 eine prächtig ausgestattete Neuauflage in aufwendigem Folio-Format herausbrachte: Diese war bald ausverkauft und wurde danach in schneller Folge mehrfach neu aufgelegt.¹¹ Die Unterschiede zur Erstauflage sind bezeichnend: Die Einleitung war verschwunden, womit auch das skeptische Urteil über das Realitätsproblem unter den Tisch gefallen war. Umso deutlicher hatte sich das Interesse vom Text selbst auf die Bilder verschoben: Die Beschreibungen Philostrats sollten als ein Medium genutzt werden, um Werke der (verlorenen) antiken Malerei wieder zu entdecken. Der Verleger hatte keine Kosten gescheut, um das Werk angemessen zu illustrieren, hatte unterschiedliche Zeichner und Kupferstecher bemüht: So war es schließlich gelungen, jeder einzelnen Bildbeschreibung – gewissermaßen im Sinn eines Rekonstruktionsversuches – einen Stich an die Seite zu stellen.¹² Aber was sollte hier genau rekonstruiert werden? Spricht der Text von realen, bloß von möglichen oder geradezu von unmöglichen Bildern? Je nach dem kann sich die Re-

1 *Philostrate. Les Images ou tableaux de platte-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère, Paris 1578, illustrierte Ausgabe von 1614, Kupferstich zum Abschnitt I 10*

konstruktion leicht als ein tückisches Geschäft erweisen. In diesem Sinn liefern die Kupferstiche, gewissermaßen unwillkürlich, einen ausgezeichneten Einstieg in die Problematik des Textes.

Der Stich wendet sich selbstverständlich an den Leser, er setzt den Text voraus. In unserem Zusammenhang aber ist die umgekehrte Vorgehensweise reizvoller: Wir beginnen also mit dem Bild, ohne den entsprechenden Text vorerst zur Kenntnis zu nehmen. Was sehen wir? Zunächst einen Musikanten in antiki-sierender Tracht: Er sitzt auf einer Mauer und streicht mit dem Bogen über die Seiten eines geigenartigen Instruments. Die Mauer, die links eine treppenartige Gestalt aufweist, ist in ruinösem Zustand: Quadersteine liegen am Boden, teilweise direkt neben der Mauer, teilweise weit verstreut; einige der Quader sind schräg übereinander getürmt und an die abgetreppte Mauer gelehnt. Im Hinter-ground sieht man einen zinnenbekrönten Palast, einen Rundtempel und andere Gebäude einer Stadt; deren spärliche Bewohner nehmen vom Geiger, der ganz mit sich und seiner Musik beschäftigt zu sein scheint, keine Notiz. Ist die Musik vielleicht der Vergänglichkeit menschlicher Bauwerke gewidmet? Die Frage wird hinfällig, sobald wir den philostratischen Text zur Hand nehmen:

I, 10: Amphion

»(1) Die kunstvolle Vorrichtung der Leier, sagt man, hat Hermes erfunden, sie aus zwei Hörnern, einem Joch und einem Schildkrötenpanzer zusammen gefügt und als Geschenk zuerst dem Apollon und den Musen, dann aber dem Thebaner Amphion gegeben.¹³ Da dieser in Theben wohnte, als es noch ohne Mauer war, sandte er Lieder über die Steine hin; das hören die Steine und laufen zusammen: dies nämlich stellt das Gemälde dar. (2) Zuerst nun sieh dir die Leier genau an, ob sie so gemalt ist, wie sie wirklich ist. Das Horn nämlich, sagen die Dichter, stammt von der kletterfreudigen Ziege;¹⁴ der Musiker verwendet es für die Leier, der Bogenschütze für sein Werkzeug. Schwarz und gezackt siehst du die Hörner und schrecklich im Stoß; die Holzteile aber, die man zur Leier braucht, sind alle aus festem Buchsholz ohne Astknoten; Elfenbein ist nirgends an der Leier, weil die Menschen damals weder das Tier selbst (den Elephanten) schon kannten noch wussten, wozu ihnen seine Stoßzähne dienen sollten. Schwarz ist auch der Panzer der Schildkröte, sorgfältig nach der Natur gemalt, an der ganzen Oberfläche bedeckt mit aneinander stoßenden, unregelmäßigen Kreisen mit gelben Augen; die Saiten sind an einem Ende über den Steg geführt und an Buckeln befestigt; zwischen dem Steg und dem Querjoch sieht es aus, als ob sie frei

gespannt wären und sich hinter ihnen leerer Raum befände. Diese Anordnung mag am besten geeignet sein, um sie an der Leier straff zu halten.

(3) Was aber sagt Amphion? Was sonst, als dass er die Saiten zupft und seine ganze Aufmerksamkeit auf das Instrument richtet und seine Zähne so weit sehen lässt, wie es für einen Singenden nötig ist. Er besingt, vermute ich mal, die Erde, weil sie, die Schöpferin und Mutter aller Dinge, nun auch eine sich selbst erbauende Mauer beschert. Sein Haar ist an sich schon lieblich und natürlich gemalt, wie es locker auf die Stirn herabfällt, neben dem Ohr in Flaum übergeht und dabei golden schimmert, noch anmutiger aber mit dem Kopfputz, den, wie die Dichter der geheimen Lieder singen, die Chariten schufen als die schönste und zur Leier passendste Zier. Ich glaube, dass Hermes, von Liebe ergriffen, Amphion beide Gaben schenkte. Auch der Mantel, den er trägt, ist vielleicht von Hermes; denn er bleibt nicht bei einer einzigen Farbe, sondern verändert sich und spielt durch das ganze Spektrum des Regenbogens. (4) Er aber sitzt auf einem Hügel, schlägt mit dem Fuß den Takt und rührt dazu mit seiner Rechten die Saiten. Auch die andere Hand zupft, und die Finger scheinen sich uns gerade entgegen zu strecken: ein Motiv, von dem ich gemeint hätte, es könne nur in der Plastik dargestellt werden. Sei's drum! (5) Was aber ist mit den Steinen? Alle laufen zum Klang des Liedes zusammen, sie lauschen, und so entsteht die Mauer, und ein Teil von ihr ist schon vollendet, ein Teil wächst empor, und einen dritten haben die Steine eben erst eingenommen. Voll Eifer und guten Willens sind die Steine und sie arbeiten für den Lohn der Musik; die Mauer aber ist siebentorig, und sieben Saiten hat die Leier.«

Die Lektüre des Textes verändert auch den Kupferstich. Nun sehen wir plötzlich keine Ruine mehr, sondern eine Baustelle; die Mauer wächst, ganz von alleine. Das Bild bezieht sich auf einen bekannten Mythos: Amphion und Zethes sind Zwillingsbrüder, Söhne des Zeus und der Antiope; während Zethes sich als heldenhafter Krieger bewährt, widmet Amphion seine ganze Leidenschaft der Musik; als beide Brüder es unternehmen, ihre Vaterstadt Theben mit Mauern zu versehen, erweist sich überraschenderweise die Überlegenheit des Amphion: Er vollbringt das Wunder, allein durch die Macht seines Gesanges die Steine zu bewegen und sie zur Mauer zusammenzufügen. Antike Darstellungen dieser Episode sind nicht bekannt – vielleicht aus gutem Grund, wie wir noch sehen werden. Die einzige Parallele zum Amphion-Gemälde Philostrats ist wiederum literarischer Natur; sie findet sich im hellenistischen Argonauten-

Epos des Apollonios Rhodios, wo der reich verzierte Mantel des Jason beschrieben wird: Auf ihm sei dargestellt, wie Amphion singt und die Steine seinem Ruf folgen (1,735 f.). Aber lassen wir den Kern der Handlung einstweilen noch auf sich beruhen und beginnen mit drei Einzelheiten.

Ein wahres Musterstück ist Philostrats Ekphrasis des Instruments. »Sieh dir die Leier genau an, ob sie so gemalt ist, wie sie wirklich ist!« In Bezug auf den Stich von 1614 wird man die Frage umstandslos verneinen; dort ist gar keine Leier, sondern eine zeitgenössische »viola da braccio« zu sehen: ein Instrument, das dafür bekannt war, einen professionellen Musiker zu erfordern; das Bild verweist damit auf Amphions musikalische Virtuosität, lässt aber Philostrats liebevoll-detaillierte Beschreibung des Instruments unberücksichtigt und macht sie gewissermaßen gegenstandslos – obwohl in derselben Ausgabe der Kommentar ausführlich auf die Konstruktion der Leier zu sprechen kommt und dazu sogar eine (vergleichsweise korrekte) Abbildung vorlegt.¹⁵ Dieser Kommentar ist keineswegs überflüssig: Um Philostrats Beschreibung zu goutieren, sollte man mit der Bauweise einer Leier vertraut sein. Deren Resonanzkasten wird bekanntlich aus dem Panzer einer Schildkröte gefertigt, der an der Bauchseite mit Leder bespannt wird. Wunderbar ist Philostrats plastische Beschreibung vom Rücken des Panzers mit seiner dichten Schar aneinander stoßender, schwarzgelber Augen. Ein Satz weiter ist dann vom Steg die Rede, über den die Seiten gespannt sind; dieser erfüllt eine doppelte Funktion: Er dient als Abstandhalter zwischen Resonanzkasten und Saiten, so dass diese frei schwingen können; und er leitet deren Schwingungen an den Kasten weiter; daher befindet er sich selbstverständlich an der Bauchseite.¹⁶ Beschrieben wird also zunächst die Rücken- und dann, in unvermutetem Wechsel, die Bauchseite des Instruments. Das liest sich unauffällig und selbstverständlich: Es ergäbe sich daraus auch gar kein Problem, wenn sich die Beschreibung auf eine reale Leier als dreidimensionales Gebilde bezöge. Aber da es sich um die Beschreibung eines zweidimensionalen Bildes handelt, sollte der Leser stutzen: Auf einem Bild können unmöglich beide Seiten einer Leier dargestellt sein. Ein Maler, der Außen- und Innenseite vor Augen führen wollte, müsste notgedrungen zwei Instrumente malen (Abb. 2).¹⁷

Wenn es aber nur eine Leier gibt, muss er sich entscheiden: Entweder er zeigt sie von außen oder von innen; entweder er malt den Rücken des Schildkrötenpanzers oder aber die Bauchseite mit dem Steg und den Saiten. Genau das gilt für den Redner natürlich nicht: warum sollte er sich an die Grenzen der Malerei halten? Also nimmt er sich die Freiheit und kombiniert zwei Ansichten,

2 *Außenseite einer attischen Schale aus dem frühen 5. Jh.; Berlin, Antikensammlung*

die in einem realen Bild nicht kompatibel wären. Man könnte darin zunächst eine bloße Sorglosigkeit vermuten; wir werden sehen, dass es vielmehr als ein bewusstes, virtuoses Spiel zu verstehen ist.

»Was aber sagt Amphion?« Die Frage klingt, in Bezug auf eine gemalte Gestalt, die als solche notorisch sprachlos ist, irritierend: was soll er schon sagen? Also haben manche Übersetzer verbessernd eingegriffen und die Frage umformuliert: »Was aber tut Amphion?« Das geht dem Leser glatt über die Lippen, widerspricht aber dem Wortlaut des Textes (»ο δὲ Ἀμφίων τί φήσει«) und verkennt vor allem die Pointe. Man muss Frage und Antwort in einem Zug lesen: betont die Antwort doch gerade, dass der gemalte Amphion gar nichts sagt. Das Bild führt lediglich vor Augen, was er tut – und nicht einmal das. Amphion nämlich musiziert. Aber gerade Amphions Musik, durch die sogar Steine in Bewegung versetzt werden, kann der Maler unmöglich vermitteln, weil ihm die Dimension der Töne versagt bleibt. Amphion singt – aber der Betrachter bekommt von dem ganzen Gesang nur die Zähne im geöffneten Mund zu sehen (was Gelegenheit gibt zu einem reizenden Gleichklang zwischen »odónton«, der Zähne, und »ádonti«, dem Singenden); alles andere muss er sich dazu denken: »Er besingt, vermute ich mal, die Erde«. Gebleckte Zähne und nichts als das? Ein bescheidener Kunstgenuss.

Umso erstaunlicher ist dann Amphions Mantel. Der Stoff verharrt nicht in monotoner Einfarbigkeit, sondern spielt durch das ganze Spektrum des Regenbogens hindurch. Gemeint ist offenkundig nicht, dass der Mantel in verschiedenen Partien verschiedene Farbtöne aufweise, sondern dass er sich insgesamt verändert und von einer Farbe zur nächsten changiert. Kein Wunder, denn Amphion scheint diesen wunderbaren Mantel – ebenso wie die Leier und den Kopfputz – von Hermes geschenkt bekommen zu haben. Aber wie soll der Maler einen irisierenden Mantel vor Augen führen, der in jedem Augenblick in einer neuen Farbe erstrahlt?

In allen drei Details verfolgt Philostrat dieselbe Strategie: Er gibt seiner Beschreibung eine Wendung, bei der kein Maler ihm zu folgen vermag. Dasselbe gilt auch und vor allem für das eigentliche Thema des Bildes. Gleich am Anfang ist die Rede von den Steinen, die Amphions Gesang hören (das Lied, das der Betrachter des Bildes gerne hören würde aber eben nicht zu hören bekommt!) und zusammenlaufen: das sei im Bild zu sehen. Am Ende des Textes wird das Motiv noch einmal ausgeführt: Indem die Steine zusammenlaufen und der Musik lauschen, entsteht aus ihnen die Mauer. Aber ist ein solches Motiv überhaupt in einem Gemälde darstellbar? Es liegt nahe, Bilder von Orpheus zu vergleichen, der mit seinem Leierspiel die Tiere der Wildnis anlockt: Es handelt sich um eine Ikonographie, die gerade in der römischen Kaiserzeit überaus beliebt war.¹⁸ Sie ist von erfreulicher Transparenz. Die wilden Tiere, die normalerweise die Gegenwart des Menschen meiden, sind scharenweise gekommen; sie können durch nichts anderes angelockt worden sein als durch das, was im Fokus ihrer (und des Betrachters) Aufmerksamkeit steht: den musizierenden Orpheus. Die von ihm ausgehende Wirkung ist von solcher Gewalt, dass sie alle tierischen Instinkte außer Kraft setzt: Durch die Klänge verzaubert lagern Raub- und Beutetiere in unnatürlicher Friedfertigkeit nebeneinander. Die musikalische Leistung des Orpheus wird durch die des Amphion noch einmal überboten: werden hier doch nicht wilde Tiere, sondern leblose Steine angelockt – um den Preis freilich, dass diese Steigerung durch ein Bild kaum noch zu vermitteln ist. Man stelle sich Amphion vor, der inmitten einer steinigen Landschaft einsam vor sich hin spielt: Welcher Betrachter wird auf den Gedanken kommen, dass die Steine nicht immer schon dagelegen, sondern sich eben erst eingefunden haben und nun andächtig zuhören? Die Aporie, die Philostrat dem Maler beschert, liegt auf der Hand. Der Maler soll ganz gewöhnliche Steine malen: Steine wie die, aus denen eben eine Mauer gefügt ist; gleichzeitig aber muss er dem Betrachter zu verstehen geben, dass diese Steine

einem Gesang lauschen und herbeilaufen (»sunthéousi«). Laufen aber könnte ein Stein nur dann, wenn er Gliedmaßen hätte; als reiner Quader wird er unweigerlich den Eindruck einer unbewegten Masse machen, schwer und lastend. Dem Maler ist es kaum möglich, Bewegung in die Steine zu bringen. Vom Zauber, den Amphions Musik bewirkt, kann er nicht die geringste Spur vor Augen führen.

Der Kupferstecher von 1614 hat das Problem deutlich gesehen und einige der Steine in Schiefelage versetzt, als ob sie im Begriff wären, die Mauer hinauf zu kriechen: Aber das wird nur derjenige verstehen, der den Text gelesen hat. Ohne den Text käme keiner auf die Idee, dass diese Steine sich von selbst bewegen; wenn man die instabile Lage überhaupt mit einer Bewegung in Zusammenhang bringt, dann sieht man sie selbstverständlich eher herabgleiten als emporklettern: man denkt an Verfall, nicht an Aufbau. Philostrat hat mit sicherem, hämischen Griff ein Thema ausgesucht, das für die Malerei eine kaum lösbare Herausforderung darstellt.

In der erweiterten Neuauflage der »Iconologia« des Cesare Ripa (1603) wird das Thema den Malern ausdrücklich empfohlen, wenn sie die Macht der Beredsamkeit vor Augen führen wollen:

»Per la figura d'eloquenza dipingeremo Anfione, il quale con il suono della cithara & con il canto si veda che tirò a sè molti sassi, che saranno sparsi in diversi luoghi. Ciò significa, che la dolce armonia del parlare dell'Eloquenza persuade, & tira à se gl'ignoranti, rozzi, & duri huomini, che quà e là sparsi dimorino, & che insieme convengono, & civilmente vivino« (129).

Ripa hat sich an dieser Stelle direkt von Philostrats Amphion-Text anregen lassen: Von sich aus hinzugefügt hat er die allegorische Deutung, die in nuce eine Kulturentstehungslehre aus dem Geist der Beredsamkeit andeutet. Ripa war ein schnell schreibender Universalgelehrter, der unbegrenzte Materialmengen durch seinen ikonologischen Fleischwolf zu drehen verstand; von den Bildern erwartete er nicht mehr als eine Veranschaulichung sprachlich vorgegebener Bedeutungen; die mediale Eigengesetzlichkeit von Bildern lag völlig außerhalb seines Horizontes. So hat er das spezifische Darstellungsproblem des Amphion-Motivs gar nicht erkannt: Den Steinen, die – wie er schreibt – an verschiedenen Orten herumliegen, kann man unmöglich ansehen, dass Amphion sie durch die Macht seiner Musik herbeigelockt hat. Die Bild-Ferne von Ripas Traktat hat dessen Wirksamkeit bekanntlich in keiner Weise beeinträchtigt. In Bezug auf die Amphion-Episode ist die Reaktion der Maler aller-

dings äußerst zurückhaltend gewesen: Unter Ripas zahllosen Anregungen ist gerade diese ungehört verhallt – nicht von ungefähr. Allerdings gibt es eine sehr prominente Ausnahme.

1724 erhielt der junge Giovanni Battista Tiepolo den Auftrag für ein Deckengemälde im Haus des venezianischen Anwalts Tommaso Sandi (Abb. 3).¹⁹ Beim Beruf des Auftraggebers lag es nahe, an ein Lob der Beredsamkeit zu denken; der Auftraggeber selbst dürfte maßgeblich an der Wahl der Themen beteiligt gewesen sein. Für die Decke entschied man sich für vier mythologische Episoden und griff bei einer davon auf Ripas alten Vorschlag zurück: Amphion beim Bau der thebanischen Mauer. Die damit verbundene Darstellungsaporie löste Tiepolo auf Anhieb mit einem Geniestreich. An einer Längsseite der Decke sieht der Betrachter in extremer Unteransicht eine riesige Quadermauer, die sich über die ganze Länge des Raumes erstreckt; in ihrem strahlenden Weiß ist sie als Neubau, und nicht als Ruine charakterisiert; in der Mitte ist sie von Zinnen bekrönt, zu den Seiten hin aber fehlen die obersten Steinschichten. Die Quader liegen, anders als auf dem Stich von 1614, nicht am Boden, sondern fliegen scharenweise durch die Luft. Vor der Mauer steht Amphion in dominierender Stellung, wie auf einer Kommandobrücke; er greift in die Saiten, hält aber den Blick fest auf die fliegenden Steine gerichtet, als ob er deren Laufbahn zu lenken hätte. Der Betrachter könnte sich allenfalls fragen, in welche Richtung die Steine fliegen: auf die Mauer zu oder – explosionsartig – von ihr weg? Geht der Bau seiner Vollendung entgegen oder löst er sich umgekehrt gerade wieder auf? Für die erste Alternative spricht die Reaktion der Zuschauer: Sie blicken staunend, aber ohne Schrecken, und machen sich gegenseitig auf das Schauspiel aufmerksam. Von diesen Steinen, die sich ganz von alleine und gegen alle Gesetze der Schwerkraft durch die Luft bewegen, geht offensichtlich keine Bedrohung aus: Es ist ein freundlicher, kein zerstörerischer Zauber hier im Spiel, und dessen Ursache kann nur in Amphions Leierspiel liegen. Die Aufhebung der Schwerkraft ist eine Idee von geradezu bestürzender malerischer Intelligenz: Tiepolo macht das musikalische Wunder sichtbar, indem er die Steine fliegen lässt. Ob er den Philostrat-Text gekannt hat, ist ungewiss.²⁰ Jedenfalls ist er mit seiner Bildlösung ganz eigene Wege gegangen. So hat er eine Wette gewonnen, von deren Existenz er vermutlich gar nichts wusste. Immerhin: Anderthalb Jahrtausende lang hatte Philostrat Recht behalten mit seiner These, dass die Szene, die er beschrieben hatte, nicht zu malen sei.

Philostrats Amphion-Bild gehört also zur dritten Kategorie: Es ist insofern ein unmögliches Bild, als es sich zwar beschreiben, aber eben nicht malen

3 Giovanni Battista Tiepolo: *Triumph der Beredsamkeit*; Venedig, Palazzo Sandi, 1624, Deckenfresko

lässt – bis zum Beweis des Gegenteils, wie er jedoch erst von Tiepolo geführt worden ist. Das gilt keineswegs für alle philostratischen Bildbeschreibungen. In vielen Fällen malt der Text genüsslich Bilder aus, die durchaus im Rahmen dessen liegen, was auch gemalt werden könnte: Hier wird der Wettbewerb zwischen Rhetorik und Malerei, zwischen Text und Bild (Philostrat würde beides als »graphé« bezeichnen) so geführt, dass der Text nach einem ähnlichen Ausmaß an Anschaulichkeit strebt wie das gemalte Bild, ohne das Bild damit aber auch gleich übertreffen zu wollen. Oft genug jedoch scheint es Philostrat darum zu gehen, mit einer Bildbeschreibung nicht nur die Möglichkeiten, sondern auch und vor allem die Grenzen der Malerei aufzuzeigen: Das geschieht mit hinterlistiger Virtuosität und mitunter hinreißendem Witz – wenn man sich Sinn und Strategie der Argumentation einmal klar gemacht hat. Ein besonders schönes Beispiel ist das Bild, das die Kindheit Pindars zum Thema hat.

II, 12: Pindar

»(1) Du wunderst dich, denke ich, über die Bienen, die mit so peinlicher Genauigkeit gemalt sind: der Maler hat sie ganz deutlich und bunt wiedergegeben, mit ihren Rüsselchen, ihren Beinchen und Flügeln und der Farbe des Pelzchens, alles so wie es in der Natur ist. Warum nun sind die klugen Tierchen nicht in ihren Bienenstöcken? Was suchen sie in der Stadt? Sie schwärmen zur Tür vom Haus des Daiphantos, denn Pindar ist, wie du siehst, schon geboren; zur Bildung des Kindleins möchten die Bienen beitragen, auf dass es ganz von Harmonie und Musik erfüllt sei: daran arbeiten sie. (2) Das Bübchen nämlich liegt auf Lorbeer und Myrtenzweigen, weil sein Vater ahnte, es sei ihm ein heiliges Kind geboren: denn bei der Geburt dröhnten Zimbeln durch das ganze Haus, und man hörte die Trommeln der Rhea. Man sagt, dass auch die Nymphen ihm zu Ehren einen Reigen veranstaltet hätten, und Pan soll hoch gesprungen sein; auch sagt man, er habe später, als Pindar begonnen habe zu dichten, das Springen wieder gelassen und sich auf das Singen von Pindars Liedern verlegt. (3) Eine Statue der Rhea aber, kunstvoll gefertigt, ist hier vor der Haustür aufgestellt: ich glaube wirklich eine Statue aus Marmor zu sehen, denn die Malerei ist hier ganz ausgehärtet und poliert. Ins Bild gebracht sind auch die Nymphen, feucht von Tau und wie aus Quellen gestiegen, und Pan tanzt nach irgendeinem Takt; seine Erscheinung ist heiter, selbst an der Nase zeigt er keine Spur von Zorn. (4) Drinnen sind die Bienen eifrig um das Kind beschäftigt, sie beträufeln es mit Honig und ziehen ihre Stacheln ein, aus Sorge, sie könnten es

stechen. Wahrscheinlich kommen sie vom Hymettos und von jener »schimmernden, viel besungenen« Stadt: denn auch diese Worte haben sie, glaube ich, dem Pindar eingegeben.«

Die Beschreibung setzt einiges an Wissen voraus. Daïphantos ist als Name von Pindars Vater überliefert,²¹ und die Szene spielt in bzw. vor dessen Haus, in Theben. Pausanias hat, als er die Stadt besuchte, in der Nähe eines alten Gebäudes, in dem einst Pindar gewohnt haben sollte, ein Heiligtum der Rhea gesehen: Pindar selbst, so hieß es, hätte hier einst eine Statue der Göttin geweiht.²² Dass Pan höchstpersönlich einen Paian von Pindar gesungen haben soll, wird von Plutarch und Aelius Aristides berichtet.²³ Und schließlich ist auch das auf Athen bezogene Wort von der »schimmernden, viel besungenen Stadt« ein treues Pindar-Zitat.²⁴ Man sieht, was für entlegene Gelehrsamkeitssplinter Philostrat in seinen Text eingebaut hat. Aus der Tradition bezogen hat er indessen auch das zentrale Motiv der engen Verbindung Pindars zu den Bienen. So berichtet etwa Aelian, dass Pindar einst als Säugling von Bienen genährt worden sei, die ihn statt mit Milch mit Honig fütterten.²⁵ Die Geschichte ist eine von vielen Variationen über ein einfaches Thema: die klangliche Ähnlichkeit zwischen »méli« (Honig) und »mélissa« (Biene) einerseits und »mélos« (Lied) und »melízo« (singen) andererseits; Lieder sind, nach diesem alten Wortspiel, ebenso süß wie Honig; und indem die Bienen Pindars Lippen mit Honig beträufeln, begründen sie seine Begabung als Sänger.

Auf die Bienen werden wir gleich noch zu sprechen kommen. Aber beginnen wir mit einer Einzelheit, die unmittelbar an die vorhergehende Bildbeschreibung anschließt. Wieder geht es um Musik – aber die Schraube wird noch eine Windung weiter gedreht. In diesem zweiten Bild ist die Musik nicht mehr gegenwärtig, sondern vergangen; und sie war, auch schon im Augenblick, wo sie erklang (nämlich bei der Geburt des Kindes) auf rätselhafte Weise auf ihren bloßen Klang reduziert. Damals »dröhnten Zimbeln durch das ganze Haus, und man hörte die Trommeln der Rhea«; man hörte, aber man sah nichts; ein Zeichen der Götter, also: und der fromme Daïphantos hatte daraus auch ganz richtig geschlossen, dass ihm ein sehr ungewöhnliches, von den Göttern geliebtes Kind geboren worden war. Das alles ist mit großer Sophia erdacht – und sprengt selbstverständlich alle Möglichkeiten malerischer Mimesis; der Maler wird gar nicht anders können, als sein Unvermögen einzugestehen.

Auf eine zweite Aporie der Mimesis verweist die Statue der Rhea draußen vor der Tür. Der Betrachter preist ihren täuschenden Charakter: Er meint,

kein Werk der Malerei, sondern wirklich eine Statue aus Marmor zu sehen. Wie hat der Maler diesen Effekt erreicht? Nun, Marmor ist hart und poliert; und so hat der Maler an dieser Stelle die Farben ausgetrocknet, verhärtet und poliert. Indem Philostrat das Material des Malers und das Material des dargestellten Gegenstandes gleichschaltet, treibt er das Gebot der Ähnlichkeit, wie es jeder Form von Mimesis zugrunde liegt, mit einem Zug auf die Spitze und ad absurdum. Eine Mimesis, die sich nur auf die Wiedergabe der Farbe beschränkt, ist armselig und kunstlos. Eine anspruchsvollere Mimesis müsste viel weiter gehen: sie sollte im Stande sein, eben auch die Härte des Materials und dessen glatte Oberfläche wiederzugeben. Der Leser kann es sich kaum verwehren, den Gedanken weiterzuspinnen: die höchste Form der Mimesis müsste sämtliche sinnliche Qualitäten wiederzugeben vermögen – auch Klänge, Düfte und Geschmacksnuancen sollten zu ihrem Repertoire gehören.

Aber vielleicht ist das doch zu viel verlangt. Vielleicht kann man die Ansprüche etwas herunterschrauben und dem Maler eine ganz einfache Aufgabe stellen: eine Biene zu malen, zum Beispiel, nur eine Biene – freilich aber dann eine Biene, mit allem was dazugehört. Und genau das beschreibt Philostrat: Liebevoll zählt er Rüsselchen, Beinchen und Pelzchen auf; die winzigen Honigtröpfchen werden ebenso angeführt wie die eingezogenen Stachel – obwohl man diese im eingezogenen Zustand naturgemäß ja kaum sehen kann. Aber schenken wir uns den eingezogenen Stachel und beschränken uns auf den Rest: Lässt sich in der antiken Ikonographie eine solche Bienendarstellung belegen? Die Beispiele sind spärlich und stammen alle aus kleinformatischen Gattungen wie Schmuck, Münzprägung und Glyptik. Anführen ließen sich etwa ein goldener Schmuckanhänger in Bienenform aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., eine Biene als Münzbild ephesischer Drachmen, ebenfalls aus dem 5. Jahrhundert, sowie Bienen auf Gemmen der frühen römischen Kaiserzeit.²⁶ In allen Fällen sind die Bienen ungefähr in Lebensgröße wiedergegeben: Schon aus technischen Gründen beschränken sich die Bilder auf Merkmale, die die Bienen als solche erkennbar machen, ohne darüber hinaus auf miniaturistische Details wie Rüssel und Pelz einzugehen. Für die antike Malerei ist das Motiv hingegen nicht bezeugt.²⁷ Wenn das zutrifft, hätte Philostrat auch in diesem Fall ein unbekanntes Sujet eingeführt und den Malern als Herausforderung vorgelegt.

Erst in der frühen Neuzeit, etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, avancieren Insekten – unter ihnen vor allem die allegorisch dankbare Fliege – zu einem wichtigen Motiv der Malerei.²⁸ So findet man am Fuß des Kreuzes Christi gelegentlich einen menschlichen Schädel, auf dem eine Fliege sitzt.

Um 1480 hat Giovanni Santi ein Andachtsbild des Auferstandenen gemalt:²⁹ Christus, von zwei Engeln gestützt, sitzt auf dem Rand des Sarkophages, in dem er bestattet worden war, und präsentiert dem Betrachter seine Wunden; über seine Brust krabbelt eine Fliege: ein denkbar drastisches Zeichen dafür, dass der Auferstehung ein wirklicher Tod vorausgegangen ist, und dass auch dem göttlichen Leib gerade noch ein Hauch menschlicher Verwesung anhaftet.³⁰ Gelegentlich gesellt sich eine Fliege sogar der Muttergottes mit dem Kind bei: wiederum wohl als Verweis auf dessen zukünftigen Tod. Aber bei aller Detailtreue scheinen diese christlichen Fliegen an die virtuellen Bienen des Philostrat doch nicht ganz heranzureichen.

Die früheste Darstellung, die damit wirklich konkurrieren kann, datiert aus dem Jahr 1625. Es handelt sich um einen Kupferstich von ungewöhnlich großem Format, den die Mitglieder der Accademia dei Lincei aus Anlass des Heiligen Jahres dem zwei Jahre zuvor gewählten Papst Urban VIII Barberini gewidmet haben.³¹ Das Geschenk war passend ausgedacht, denn die Barberini führten drei heraldisch stilisierte Bienen in ihrem Wappen, und drei Bienen zeigt auch der als »melissographía« betitelte Stich. Hier erscheinen die Bienen allerdings in ungefähr zwanzigfacher Vergrößerung, in Aufsicht, Unteransicht und Profil, bis in die winzigsten Einzelheiten perfekt wiedergegeben. Beides – Vergrößerung und Genauigkeit – kommt nicht von ungefähr. Auf dem Stich selbst wird stolz festgehalten, dass die Darstellung auf Beobachtungen mit dem Mikroskop zurückgeht: »Franciscus Stellutius Lynceus microscopio observabat«. Das Gerät war kurz zuvor entwickelt worden, gleichzeitig mit dem Fernrohr: Galileo Galilei, seit 1611 selbst Mitglied der Accademia dei Lincei, hatte es in Rom mit großem Erfolg bekannt gemacht. Indem das neu erfundene Instrument – so heißt es auf der ornamentalen Papierrolle im unteren Teil des Stiches – im Kleinsten die größten Wunder der Schöpfung offenbart, vertieft es durch das Auge den Glauben: »maxima dum tereti surgunt miracula vitro, maioremque oculus discit habere fidem«. Der Einklang zwischen Frömmigkeit und moderner Wissenschaft klingt perfekt. Wenige Jahre später sollte er sich als prekär erweisen; die kirchlichen Behörden klagten Galileo der Ketzerei an, und die Lincei stellten ihre Aktivitäten ein.

Aus der »melissographía« von 1625 sollte man keine falschen Folgerungen ziehen. Vor allem wird man nicht behaupten wollen, dass eine genaue Beschreibung einer Biene nicht auch schon vor der Erfindung des Mikroskops möglich gewesen wäre: Der Philostrat-Text selbst ist ja ein evidenter Beweis des Gegenteils. Dennoch dürfte es kein Zufall sein, dass die erste vollkommen exakte

Darstellung einer Biene, die sogar Philostrats Beschreibung in den Schatten stellt, erst nach der Erfindung des Mikroskops erfolgt ist. Vorher war dieses Ausmaß an nahsichtiger Genauigkeit einfach kein Thema, und es gab keinen Grund, weshalb ein Maler oder Zeichner sich darum hätte bemühen sollen. Selbst das Interesse des Philostrat zielt ja an sich nicht direkt auf Rüsselchen, Beinchen und Pelzchen der Biene: Was ihn an dem Motiv reizt, ist lediglich der Umstand, dass er damit in einen Bereich vorstößt, wohin kein Maler ihm (wie er meint) zu folgen vermag.

Aber der Vergleich mit der neuzeitlichen Fliegen- und Bienenikonographie ist noch in einem weiteren Punkt aufschlussreich. Nicht erst die Barberini-Bienen als Wunder der Natur, sondern auch schon die Fliegen als christliches *memento mori* werden dem Betrachter aus unmittelbarer Nähe vorgeführt: Sie befinden sich immer im Vordergrund der Darstellung. Das könnte man für selbstverständlich halten – wenn bei dem von Philostrat beschriebenen Bild nicht genau das Gegenteil der Fall wäre. Im Text wird einerseits gesagt, dass die Bienen zur Tür des Hauses schwärmen (das der Betrachter demnach von außen sieht), andererseits, dass sie drinnen (*>eíso<*) eifrig um das Kind beschäftigt sind, es mit Honig beträufeln und dabei ihren Stachel einziehen.

Um das Darstellungsproblem zu konkretisieren, lohnt sich ein Blick auf neuzeitliche Darstellungen einer Episode aus der Kindheit des heiligen Ambrosius.³² Diesem, so berichtet die Sage, sei ähnliches wie dem kleinen Pindar widerfahren – freilich unter leicht veränderten Vorzeichen. Der kleine Ambrosius schlief einst in seiner Wiege, als plötzlich ein Bienenschwarm erschien und sich auf ihm niederließ, so dass die Bienen in seinem Mund ein- und ausflogen; als der Schwarm wieder davon flog, war das Kindlein unverletzt; das göttliche Omen weist voraus auf die späteren, wunderbaren Reden und Schriften des Ambrosius, die sich als die reinsten Honigwablen zur Erbauung aller Gläubigen erweisen sollten. Gegenüber der Pindar-Episode hat das Bienenwunder des Ambrosius den Vorteil, dass es von Malern auch wirklich dargestellt worden ist: so etwa in den späten 1420er Jahren von Masolino und Masaccio in einem Freskenzyklus für eine Kapelle in San Clemente in Rom³³ sowie, etwa zwanzig Jahre später, von Filippo Lippi in einem Predellabild in Berlin.³⁴ Allerdings sind weder auf dem Fresko noch auf der Predella heute irgendwelche Bienen mehr zu sehen. Bei dem Fresko liegt das am schlechten Erhaltungszustand; bei der Predella hingegen wurden die Bienen anscheinend durch den gezielten Eingriff eines Restaurators entfernt, der sie wohl für winzige Flecken gehalten hatte. Das Missverständnis ist nachvollziehbar. Wenn ein Maler mehrere Fi-

guren um die Wiege des Ambrosius-Kindes herum gruppiert in einem Raum, der in seiner architektonischen Gestalt als Ganzes vor Augen geführt wird, dann werden die Bienen unvermeidlicherweise sehr klein ausfallen; und je kleiner sie geraten, desto eher kann es geschehen, dass sie als solche gar nicht mehr erkannt werden.

Mit diesem Problem hat auch der Autor der Pindar-Illustration aus der »Eikónes«-Ausgabe von 1614 zu kämpfen gehabt (Abb. 4). Im Vordergrund sehen wir rechts zwei weibliche Gestalten mit einem Triangel und einer Handtrommel: ein gutgemeinter aber natürlich hoffnungsloser Versuch, die geisterhaften Klänge zu veranschaulichen, die bei Pindars Geburt zu hören gewesen waren. Links davon, vom Betrachter etwas weiter entfernt, tanzen Pan und die Nymphen. Genau in der Mitte des Bildes steht das runde Haus des Daiphantos, vor dessen Tür (und nicht »drinnen«) das Büblein Pindar liegt. Im Raum zwischen Kind und Tür befinden sich vier winzige Tierchen: Die symmetrische, wapenartige Komposition der mittleren Bildpartie hebt sie – ihrer Kleinheit zum Trotz – deutlich hervor und macht sie unübersehbar. Folienartig hinterfangen werden sie von der senkrechten Wand einer kleinen Treppe; dadurch wird dem Eindruck entgegengewirkt, die vier Tierchen könnten am Boden liegen: Sie sind also schwebend zu denken, und bei näherem Zusehen erkennt man auch Flügel. Über ihre Artzugehörigkeit allerdings erlaubt das Bild keine sinnvolle Aussage – geschweige denn, dass Rüsselchen oder Pelzchen zu sehen wären.

Wieder nimmt Philostrats Text sich Freiheiten, die dem Bild verwehrt sind. Das statische Bild kann nicht zwischen Fern- und Nahsicht wechseln: Es ist auf eine Einstellung festgelegt, Vordergrund bleibt Vordergrund und Hintergrund Hintergrund. Das gilt für den Text natürlich nicht. Die Bienen schwärmen einerseits zur Tür des Hauses, andererseits befinden sie sich drinnen; handelt es sich um verschiedene Momente, oder um verschiedene Teile des Schwarmes? Jedenfalls führt Philostrat in beiden Fällen das imaginäre Auge des Lesers beliebig nahe an die Bienen heran: am Anfang des Textes und dann noch einmal am Schluss. Dazwischen weitet sich die Perspektive: Wir betrachten Rheas Statue, den Reigen der Nymphen und Pan (wobei bei Pan der Blick plötzlich wieder auf dessen Nase bzw., noch spezifischer, auf die Nasenflügel gerichtet wird: deren Blähung galt in der Antike als ein mimisches Zeichen von Wut; aber wie nah muss der Blick an Pans Gesicht herangeführt werden, um feststellen zu können, ob die Nasenflügel gebläht oder entspannt sind?). Dieser Wechsel von der DetailEinstellung zur Totalen und dann wieder zurück zum Detail findet eine unmittelbare Entsprechung in der Filmtechnik. Mit der Annäherung an den

4 Philostrate. *Les Images ou tableaux de platte-peinture*. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère, Paris 1578, illustrierte Ausgabe von 1614, Kupferstich zu Abschnitt II 12

gefilmten Gegenstand durch wechselnde Einstellungen hat man bereits im frühen 20. Jahrhundert experimentiert; bald hat man dann die Kamera auf einen fahrbaren Untersatz montiert und dadurch die Möglichkeit gewonnen, die Entfernung zum Objekt fließend zu verändern; ähnliche Effekte wurden schließlich – seit Erfindung des Objektivs mit variabler Brennweite in den 50er Jahren – durch das Zoom erreicht.³⁵ Auf der sprachlichen Ebene erfordert der Wechsel von Fern- zu Nahsicht freilich keine technischen Erfindungen: Er entspricht den selbstverständlichen und immer schon praktizierten Möglichkeiten sprachlicher Beschreibung. Ästhetisch auffällig wird dieser Wechsel bei Philostrat lediglich dadurch, dass er ihn auf das – angeblich reale, gemalte – Bild überträgt und als eine Möglichkeit der Malerei ausgibt: um gerade umgekehrt zu betonen, dass die Malerei eben dazu gerade nicht im Stande ist.

Wenn Philostrat die Malerei immer wieder mit Aufgaben konfrontiert, die sie – seiner Meinung nach – nicht zu lösen vermag, so setzt das eine bestimmte Theorie voraus. Der Redner weiß – oder zumindest: er glaubt zu wissen – was die Malerei vermag, und vor allem: was sie nicht vermag. Seinen Bildbeschreibungen ist auch und nicht zuletzt eine Theorie über die mediale Bedingtheit und Begrenztheit der Malerei eingeschrieben. Das Feld, in dem der Maler seine Kunst entfalten kann, ist einigermaßen eng. Von der ganzen sinnlichen Vielfalt, die uns umgibt und die der Redner immerhin durch Worte zu beschwören vermag, kann die Malerei lediglich das Sichtbare wiedergeben und auch davon immer nur eine einzige Ansicht festhalten; selbst den banalsten Gegenstand kann sie nicht in seiner Gesamtheit erfassen. Jede Darstellung einer Handlung als einer zeitlichen Folge liegt ebenfalls außerhalb ihrer Möglichkeiten: Sie kann keine Bewegung vor Augen führen, geschweige denn, dass sie eine Geschichte zu erzählen vermöchte. Das allzu Kleine entgeht ihr (ebenso wie übrigens das allzu Große). Und schließlich bleibt sie auf die Einstellung festgelegt, die sie einmal gewählt hat, kann sich ihrem Gegenstand weder annähern, noch sich von ihm entfernen. Lassen wir die Sophia ganz aus dem Spiel und beschränken uns einzig und allein auf den Aspekt der Mimesis: Die Mittel, die der Malerei zu Gebote stehen, erlauben nicht mehr als eine mangelhafte, begrenzte und starre Nachahmung der Welt, die allzu oft gerade auf das Entscheidende verzichten muss. Man könnte diese und andere Thesen aus dem Text heraus präparieren und sie in Form eines Traktates bringen: Das Resultat wäre eine Art »Proto-Laokoon« – ein lehrreiches Werk, in dem allerdings vom eigentlichen Reiz der »Eikónes« nichts mehr zu finden wäre. Ganz im Gegensatz zu Lessing ist Philostrat alles andere als ein Verächter der bildenden Kunst

gewesen: In den »Eikónes« erweist er sich als ein hervorragender Kenner und hochgradig sensibler Genießer von Bildwerken, der sich manche Details geradezu feinschmeckerisch auf der Zunge zergehen lässt. Wenn man einen kompetenten Kunstkenner der späten Kaiserzeit kennen lernen will: hier ist er zu greifen. Es gibt keinen zweiten Text aus der antiken Literatur, der mit solcher Unmittelbarkeit Kennerschaft und Kunstgenuss verkörpert. Das ändert freilich nichts daran, dass Philostrat zwischen der Malerei, die er kennt und genießt, und der Rhetorik, die er selbst praktiziert, einen Abgrund sieht: Die haushohe Überlegenheit seiner eigenen Kunst steht für ihn völlig außer Frage. Aber sollte für ein Überlegenheitsbewusstsein, dem ein solcher Text entspringen ist, am jüngsten Tag nicht doch ein gutes Wort eingelegt werden?

ANMERKUNGEN

- 1 Der Aufsatz ist während eines Aufenthaltes am Wissenschaftskolleg zu Berlin entstanden, unter Arbeitsbedingungen, wie sie idyllischer kaum sein könnten; für Kritik und hilfreiche Hinweise danke ich Benjamin Krieg, Susanne Muth und Oliver Primavesi. Die Vorlage zu Abb. 2 verdanke ich der Freundlichkeit von Gertrud Platz.
- 2 Eine deutsche Übersetzung findet sich bei: Philostratos. Die Bilder, hg. von Otto Schönberger, München 1968; für eine kurze Rezeptionsgeschichte der »Eikónes« vgl. die Einleitung von Françoise Graziani zu: Philostrate. Les Images ou tableaux de platte-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère – 1578, hg. von Françoise Graziani, Paris 1995, S. XXVII–XXXVIII.
- 3 Vgl. etwa den Überblick bei Schönberger 1968 (Anm. 2), S. 26–37.
- 4 Philostrats Gemälde, in: Über Kunst und Alterthum II, 1 (1818) S. 27–144 = Johann Wolfgang Goethe: Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Alterthum I–II, hg. von Hendrik Birus. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Dieter Borchmeyer, Bd. 20, Frankfurt/Main 1999, S. 295–345.
- 5 So in einem späteren Fragment: zitiert in Goethe 1816–1820 (Anm. 4), S. 1107.
- 6 Philostrat der Jüngere: Imagines, 2; anders Schönberger 1968 (Anm. 2), S. 26: »Man kann die Eikónes nicht als Produkte einer rhetorischen Gattung »Ekphrasis« ansprechen«.
- 7 Fritz Graf: Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, hg. von Gottfried Böhm, Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 143–155.
- 8 Graf 1995 (Anm. 7), S. 145.
- 9 Vigenère 1578 (Anm. 2), dort XXXVIII–LX zur Person und zu den übrigen Werken Vigenères (Françoise Graziani); vgl. auch Richard Crescenzo: Peintures d’instruction. La posterité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l’époque classique, Genève 1999, S. 81–101.
- 10 Vigenère 1578 (Anm. 2), S. 11.
- 11 Les Images ou tableaux de platte-peinture des deux Philostrates [...], mis en Francois par Blaise de Vigenère, Paris 1614 (Reprint New York 1976).

- 12 William McAllister Johnson: Prolegomena to the Images ou Tableaux de Platte Peinture, in: *Gazette de Beaux Arts* 73 (1969), S. 277–304. Vgl. auch F. Graziani in: *Vigenère* 1578 (Anm. 2), LXXf.; wenig ergiebig ist Crescenzo 1999 (Anm. 9), S. 167.
- 13 Vgl. Paus. 9, 5, 8.
- 14 *Ilias* 4, 105.
- 15 *Vigenère* 1614 (Anm. 11), S. 83 f.
- 16 Martha Maas and Jane McIntosh Snyder: *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven 1989, S. 94–98; v.a. S. 96; anders Schönberger 1968 (Anm. 2), S. 309 f.: »Unten ist die hohle Schildkrötenschale mit dem Rücken zum Betrachter zu denken [...] Die 7 Saiten sind etwa auf dem höchsten Rücken der Schale [...] befestigt und laufen von dort zu dem (etwa 10 cm entfernten?) Steg [...] Dann sind sie frei gespannt zwischen dem Steg und dem Querjoch oben.« Wenn ich das richtig verstehe, nimmt Schönberger hier an, der Steg sei nicht an der Bauchseite des Panzers, sondern oberhalb von dessen Rand an den Seitenarmen befestigt: was aus ikonographischen ebenso wie aus funktionalen Gründen mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann.
- 17 Außenseite einer attischen Schale aus dem frühen 5. Jh.: Berlin, Antikensammlung; Diana Buitron-Oliver: *Douris. A Master-Painter of Athenian Red-Figure Vases*, Mainz 1995, S. 78, Nr. 89; links sitzt der bärtige Lehrer, rechts der Schüler; an der Leier des Lehrers ist die Innenseite mit dem Steg, an der des Schülers die Außenseite der Schildkröte sichtbar; zwischen beiden hängt eine dritte Leier an der Wand, auf der ebenfalls deutlich der Steg zu sehen ist. Der Bildtypus lässt sich auch sonst belegen: Buitron 1995 a. O., S. 78, Nr. 92 mit Taf. 60; vgl. auch Maas/Snyder 1989 (Anm. 16), S. 100–112, Abb. 17, 26, 28. Zwar kann eine Leier gelegentlich (selten) auch im Profil dargestellt werden, wobei dann sowohl ein Teil des Rückenpanzers wie auch die – verkürzte – Innenseite sichtbar werden: Maas/Snyder 1989 (Anm. 16), S. 110, Abb. 23; S. 138, Abb. 22. Auf dem von Philostrat beschriebenen Bild freilich kann das Instrument kaum im Profil dargestellt gewesen sein: sonst könnte nicht von der »ganzen Oberfläche« des Rückenpanzers die Rede sein; und man hätte auch nicht den Eindruck, die Finger der linken Hand, die sich hinter den Saiten befindet, würden sich dem Betrachter entgegenstrecken: die extreme Verkürzung der Finger impliziert eine unverkürzte Darstellung des Instruments, parallel zur Bildebene; vgl. etwa Maas/Snyder 1989 (Anm. 16), S. 76, Abb. 14.
- 18 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 7, Zürich/ München 1994, S. 90–96, s. v. Orpheus Nr. 89–163 (Maria-Xeni Gareizou). Vgl. Schönberger 1968 (Anm. 2), S. 312: »Orpheus, die Tiere bezaubernd, ist ein häufiger Gegenstand der Kunst; so wird auch Amphion, die Steine bezwingend, einmal gemalt worden sein«; das Problem, das Schönberger überhaupt nicht sieht, verbirgt sich genau im Wörtchen »so«.
- 19 Andor Pigler: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 2, Budapest 1956, S. 22; 283; George Knox: *Ca' Sandi. La forza della eloquenza*, in: *Arte documento* 7 (1993), S. 135–142; Giuseppe Maria Pilo: *La Gioinezza di Giovan Battista Tiepolo*, Monfalcone 1997, S. 98–101, Abb. 99–104.
- 20 Dafür plädiert Knox 1993 (Anm. 19), S. 135; 140.
- 21 *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, Bd. 20 (1950), Sp. 1609 (Schwenn).
- 22 Paus. 9, 25, 3.
- 23 *Plut. mor.* 1103a; *Plut. Numa* 4,6; *Aelius Arist. or.* 42,12.
- 24 *Fr.* 76 (Maehler).
- 25 *Ael. var. hist.* 12,45.

- 26 Das Tier in der Antike, Katalog der Ausstellung im Archäologischen Institut der Universität Zürich, Zürich 1974, Nr. 376 (Goldanhänger, 5. Jh.) und Nr. 414 (Drachme Ephesos, Mitte 5. Jh.); Erika Zwierlein-Diehl: Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Bd. I, München 1986, Nr. 679 (Gemme, frühe Kaiserzeit).
- 27 Die einzige Parallele liefert Philostrat selbst: »Eikónes« I, 23, 2: »Weil das Bild die Natur wahrheitsgetreu wiederzugeben sucht, lässt es auch etwas Tau von den Blumen tropfen, auf die sich sogar eine Biene setzt – ich weiß nicht, ob sie sich von der Malerei hat täuschen lassen oder ob wir getäuscht sind, indem wir sie für echt halten«. Philostrat greift hier die berühmte Anekdote auf, wonach Zeuxis Trauben malt; Sperlinge fliegen herbei und versuchen, an den Trauben zu picken: Plin. n. h. 35, 65.
- 28 Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Cambridge Mass. 1953, S. 310; 488 f.; Andor Pigler: *La mouche peinte. Un talisman*, in: *Bulletin du Musée hongrois de Beaux Arts* 24 (1964), S. 47–64; Daniel Arasse: *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992, S. 79–85.
- 29 Budapest, Szépművészeti Múzeum: Pigler 1964 (Anm. 28), S. 50, Nr. 14, Abb. 45; Arasse 1992 (Anm. 28), S. 80, Abb. 75.
- 30 Man sollte das Motiv für unmissverständlich halten; vgl. aber Pigler 1964 (Anm. 28), S. 56 f.: »Sur la »Pietà« de Giovanni Santi le Christ apparait dans la beauté parfaite de la vie, assis par sa seule force, les yeux ouverts«; daraus schließt Pigler, dass »dans ces représentations la mouche est présente non en rapport avec le thème, non en cherchant la nourriture et non comme cortège de la pourriture et de la décomposition«.
- 31 David Freedberg: *Iconography between the History of Art and the History of Science. Art, Science and the Case of the Urban Bee*, in: *Picturing Science. Producing Art*, hg. von Caroline A. Jones, Peter Galison, New York 1998, S. 272–296; David Freedberg: *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago 2002, S. 151–163.
- 32 Paulinus von Mailand, *Vita Ambrosii*, 3. Dazu Ilona Opelt: *Das Bienenwunder in der Ambrosiusbiographie des Paulinus von Mailand*, in: *Vigiliae Christianae* 22 (1968), S. 38–44; die Episode findet sich auch in der »*Legenda aurea*« des Jacobus da Voragine.
- 33 Paul Joannides: *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, New York 1993, S. 202–204, Taf. 147 f.; 399–413, Cat. 22.
- 34 Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlin, Inv. 95 B. Dazu Frida Schottmüller: *Ein Predellenbild des Fra Filippo Lippi im Kaiser Friedrich-Museum*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 28 (1907), S. 34–38; Jeffrey Ruda: *Fra Filippo Lippi. Life and Work, with a Complete Catalogue*, London 1993, S. 174–177, Taf. 99; 427, Kat. 37.
- 35 Kenneth Macgowan: *Behind the Screen. The History and Techniques of the Motion Picture*, New York 1965, S. 400–403; S. 432–442; Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1983, S. 63; 78; 86 f.; 153 f.; 166 f.; 227 f.; 314; 334.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 4: Filóstrato el Viejo: *Imágenes etc.*, hg. von Luis Alberto de Cuenca, Miguel Ángel Elvira, Madrid 1993, Taf. I 10; II 12. – Abb. 2: SMBPK, Antikensammlung, F 2285, Photo Ute Jung. – Abb. 3: © Cameraphoto Arte.