

Philostrats Gemälde

G.s Aufsatz *Philostrats Gemälde* erschien 1818 im ersten Heft des zweiten Bandes von *Über Kunst und Altertum* und wurden 1820 durch einen Nachtrag im dritten Heft des gleichen Bandes ergänzt. In Anlehnung an die *Eikones* des älteren und jüngeren Philostrat aus dem 3. Jh. n. Chr. – Beschreibungen von 65 antiken Gemälden – lieferte G. selbst 32 Bildbeschreibungen in der Absicht, »völlig Verlorenes im Sinne der Alten wieder herzustellen« (MA 11.2, S. 449). In den *Tag- und Jahreshften 1818* schreibt er hierzu: »Zwischen allem diesem, bei irgend einer Pause, nach dem Griechischen hingezogen, verfolgte ich einen alten Lieblingsgedanken, daß Myrons Kuh auf den Münzen Dyrachiums dem Hauptsinne nach aufbehalten sei: denn was kann erwünschter sein als entschiedenes Andenken des Höchsten aus einer Zeit, die nicht wieder kommt? Eben dieser Sinn ließ mich auch Philostrats Gemälde wieder aufnehmen, mit dem Vorsatz das trümmerhaft Vergangene durch einen Sinn, der sich ihm gleichzubilden trachtet, wieder zu beleben.« *Philostrats Gemälde* können damit auch als ein Versuch G.s gelesen werden, die unüberbrückbare zeitliche und zugleich wesensmäßige Distanz zur Antike aufzuheben, wie der berühmte Schluss von Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* sie formuliert hatte: »So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung ihn wieder zu sehen, mit bethränkten Augen verfolgt, und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unsrer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlohrnen erwecket derselbe, und wir betrachten die Copien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden gethan haben« (Winckelmann, S. 838).

Philostrats Gemälde ist ein Text mit auffällig langer Entstehungszeit, unterschiedlichen Redaktionsstufen und einer daraus resultierenden uneinheitlichen ästhetisch-kunstpädagogischen Stoßrichtung. Ernst Osterkamp hat die Textge-

schichte in allen Details rekonstruiert und – aufgrund stilistischer Zuordnungen und im Abgleich mit den von G. zu unterschiedlichen Zeitpunkten konsultierten Philostrat-Ausgaben, insbesondere mit der Seyboldschen Übersetzung – die einzelnen Textpassagen den drei Redaktionsphasen von 1803/04, 1813 und 1818 zugeordnet (OSTERKAMP, S. 190–197). So gelang es ihm, den kunsttheoretischen Stellenwert der jeweiligen Textteile und die Wandlungen der G.schen Ästhetik über einen längeren Zeitraum hinweg präzise zu bestimmen: »Sie führt, wie die drei Entstehungsschritte des Textes gezeigt haben, vom hermetischen Klassizismus in der Zeit der Preisaufgaben, in dessen spannungsfreien Innenräumen das Schöne unterm Harmoniegebot ins Gefällige und Anmutige übergeht, hin zu einer Klassizität, die ihre eigenen Gefährdungen in sich aufnimmt und künstlerisch bewältigt« (ebd., S. 211).

Das methodische Problem, dass die philostratischen Texte als dem Ideal der Epideixis verpflichtet einen hohen Anteil an rhetorischer Überformung aufweisen und dadurch tatsächliche Darstellung und bloße Beschreibung kaum zu unterscheiden sind, sucht G. dadurch zu lösen, dass er auf spätere Umsetzungen der Bildideen in Pompeji, Herkulanum und dann bei Giulio Romano, Annibale Carracci sowie in einem einzigen Fall – der *Galathea* – bei Raffael verweist (wohingegen Tizian unerwähnt bleibt). Denn diese Abbildungen machten es möglich, »Geist und Einbildungskraft in jene Kunstepoche zu heben« (ebd., S. 450). Drei seiner Beschreibungen basieren allein auf Stichen aus *Le antichità di Ercolano esposte* (9 Bde, Napoli 1757–1792, auch bekannt unter dem Nebentitel der Bände 1 bis 4 und 7: *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*), die G. darüber hinaus auch in der deutschen Ausgabe von Christoph Gottlieb von Murr (8 Bde, Augsburg 1777–1799) kannte. Seine letzte Beschreibung schließlich, *Hercules bei Admet*, geht auf einen zeichnerischen Rekonstruktionsversuch von Johann Heinrich Meyer zurück.

In der seit dem 18. Jh. umstrittenen Frage, ob die antike Bildergalerie in der neapolitanischen *Villa suburbana*, die die Philostrate beschreiben, tatsächlich existiert habe, oder ob es sich dabei

um eine rein literarische Fiktion handle, schlägt G. sich affirmativ auf die Seite der »Realisten« – wohl in Einklang mit seiner Lektüre der Philostrate-Kommentare von Christian Gottlob Heyne. Über die Frage nach der realen Existenz oder literarischen Erfindung dieser Galerie streitet die Forschung bis heute (die ersten Jahrzehnte dieser Forschungsdebatte referiert Karl Schönberger in *Philostratos*, S. 26–48): So versuchte Otto Lehmann-Hartleben eine skrupulöse Rekonstruktion der Sammlung in ihrer ursprünglichen Hängung, indem er nach den philostratischen Beschreibungen Galerieräume mit mehrreihig übereinander angeordneten Bildern zu einem bestimmten Oberthema postulierte und Inkohärenzen oder Diskontinuitäten im Text durch das Einsetzen von Türen und Fenstern zu kompensieren suchte. Norman Bryson – als die dezidierteste Gegenposition – hat dagegen in ideologiekritischer Absicht das geradezu goethesche Bedürfnis Lehmanns nach Rundung, Abschließung und Konservierung des ihm liebgewordenen Ideals einer heilen antiken Welt herausgearbeitet: ein bewahrender Impetus, dem eine drastische Komplexitätsreduktion des Kunstcharakters des Textes mit all seinen Mehrdeutigkeiten korrespondiere. Bryson (und ähnlich François Lisarrague) stellte dem eine Textanalyse entgegen, welche die vielfältigen Verschränkungen, Überschneidungen und Metamorphosen der philostratischen »topology of things, pictures and words« (Bryson, S. 269) betonte und als den eigentlichen Inhalt der *Eikones* »constant motion and dispersal across this complex terrain of world, image and text« (ebd., S. 280) postulierte, wodurch die strikte Trennung von »visual« und »verbal« im Text unmöglich gemacht werde.

In *Philostrats Gemälde* greift G. erneut ein in der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* mehrfach präsenten Thema auf: Die Rekonstruktion verlorener antiker Bildwerke, wie er sie in *Myrons Kuh* geradezu schulmeisterlich versucht hatte; die Veranschaulichung und Vergegenwärtigung von dem Leser nicht vorliegenden Kunstwerken – ein Anschauungsdefizit, das grundsätzlich mit dem Verweis auf Reproduktionsgraphik wenn nicht behoben, so doch gemildert wird. Hinzu kommt in diesem Text ein starker Impetus der Wiederbelebung des längst Vergan-

genen und Verlorengeschehenen. In einem alternativen Entwurf für den Schluss von *Philostrats Gemälde* schreibt G. dementsprechend: »Philostrate 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« (FA I, 20, S. 1107). Die Phantasie als evokatorisches Wiederbelebungsvermögen und ergänzende Kraft *par excellence* wird auffällig oft im Text erwähnt, so in der Beschreibung des Knaben Herkules als Schlangenwürger: »Indem wir nun bewundernd uns vor die Einbildungskraft stellen, wie Wirklichkeit und Dichtung verschwivert äußere Tat und tieferen Sinn vereinigen« (MA 11.2, S. 481); oder auch im Abschnitt *Hercules bei Abderus*: »Die herrliche Komposition welche zu dieser Beschreibung Anlaß gegeben tritt sogleich vor die Phantasie, und der Wert solcher zur Einheit verknüpften mannigfaltigen, bedeutenden, deutlichen Aufgabe wird sogleich anerkannt« (ebd., S. 488). Allerdings konzidiert G. immer ein diskursiv unüberwindbares Defizit gegenüber der lebendigen Anschauung. In diesem Sinne schließt dann der Text auch mit dem sprechenden Appell: »Möge das, was wir vorgetragen haben nicht bloß gelesen, in der Einbildungskraft hervorgerufen werden, sondern in die Tatkraft jüngerer Männer übergehen. Mehr als alle Maximen, die doch jeder am Ende nach Belieben auslegt, können solche Beispiele wirken, denn sie tragen den Sinn mit sich, worauf alles ankommt« – und dann, in resignativerem Ton: »und beleben wo noch zu beleben ist« (ebd., S. 494).

In der die philostratischen Beschreibungen rahmenden Sprechsituation erläutert der Erzähler dem zehnjährigen Sohn des Besitzers einer Bildergalerie im antiken Neapel die in dieser Galerie hängenden Werke. Die Beschreibungen erhalten durch den jugendlichen Adressaten naturgemäß einen erzieherischen Unterton, den G. in Anbetracht seines eigenen kunstpädagogischen Sendungsbewusstseins nur begrüßen konnte: »Zuerst also wird vorausgesetzt daß die Gemälde-Galerie wirklich existiert habe, und daß man den Redner loben müsse wegen des zeitgemäßen Gedankens sie in Gegenwart von

wohlgebildeten Jünglingen und hoffnungsvollen Knaben auszulegen und zugleich einen angenehmen und nützlichen Unterricht zu erteilen« (ebd., S. 450). Doch mit fortschreitender Textgenese wird die dominante kunstpädagogische Stoßrichtung der G.schen Ästhetik zunehmend resignativ zurückgenommen. Nur in den bereits 1804 redigierten Textteilen spielt sie noch eine tragende Rolle, sollten die Beschreibungen doch ursprünglich als Bollwerk eines klassizistischen Bildrepertoires gegen die anbrandende romantische Kunstfrömmerei fungieren. Diese frühen Textpassagen sind noch vom gleichen Glauben an die Wirksamkeit des Künstlerrats getragen wie der Nachtrag zu seinem Aufsatz *Polygnots Gemälde in der Lesche von Delphi* (1804), wo G. äußerst optimistisch über seine Rolle des selbsternannten Mentors für die junge Künstlergeneration und ihre klassisch-korrekte Themenwahl geschrieben hatte: »Indem die Künstler immer mehr Trieb zeigen, sich dem Altertume zu nähern: so wird es Pflicht, ihnen zweckmäßig vorzuarbeiten, damit eine höchst lobenswerte Absicht rascher gefördert werde. [...] Deshalb möchte der Kunstfreund wohl ein verdienstliches Werk unternehmen, wenn er sich zwischen dem Gelehrten und Künstler in die Mitte stellte, und aus den Schätzen des ersten für die Bedürfnisse des zweiten auszuwählen verstünde« (MA 6.2, S. 534).

Und mit dem Unterton tiefsitzender Skepsis gegenüber einer Einbildungskraft, die potentiell überschießend und ein die Grenzen des künstlerisch Schicklichen überschreitendes Vermögen wäre, heißt es dann: »Fahren unsere Künstler nun fort, die Restauration verlornen Kunstwerke, nach Beschreibungen, zu unternehmen: so läßt sich gar nicht absehen, wie weit sie solches führen werde. Sie sind genötigt, aus sich selbst, aus ihrer Zeit und Umgebung herauszugehen, und indem sie sich eine Aufgabe vergegenwärtigen, zugleich die Frage aufzuwerfen, wie eine entfernte Vorzeit sie gelöst haben würde« (ebd., S. 535). Das restaurative Unternehmen, antike Bildwerke mit heutigen Mitteln zu rekonstruieren und damit dem obersten künstlerischen Imperativ zu folgen, Verlorenes »zur Anschauung zu bringen« (ebd.), muss stets von der richtigen Textgrundlage, die klar den Rahmen des Mögli-

chen und Erlaubten absteckt, in Bahnen gelenkt werden. Diese Grundlage hoffte G. nicht nur mit dem *Polygnot*-Text geliefert zu haben, er dachte auch in die Zukunft und an eine Ausweitung seiner Präzeptoren-Rolle: »Um zu diesem schönen Zweck das Mögliche beizutragen, werden wir unsere künftigen Aufgaben dahin lenken, und indessen, durch sukzessive Bearbeitung des Pausanias und Plinius, besonders auch der Philostrate, die Künstler zu fördern suchen« (ebd., S. 536).

1818, in der dritten Redaktionsstufe, ist die klassizistische Schlacht bereits verloren, das Projekt der Weimarer Preisaufgaben fulminant gescheitert, der Glaube an die Wirksamkeit des kunstpädagogischen Eros weitgehend dahin. Und so klingt das bereits zitierte Ende von *Philostrats Gemälde* wie ein letztes Rückzugsgefecht des Kunstlehrers, der es nicht lassen kann, die Jugend zu belehren. Auch der Nachtrag zum Philostrate-Text von 1820 beginnt in einem vergleichbaren Duktus des trotzigen Beharrens: »Unsere Darstellung philostratischer Gemälde, obschon von Kunstfreunden teilnehmend aufgenommen, waren wir fortzusetzen bis jetzt gehindert. Damit jedoch jener Faden nicht abreiße, bringen wir einiges in demselben Sinne, zu eben dem Zwecke, hiermit an den Tag. Möge es da oder dort in das Leben der Kunst eingreifen!« (MA 13.2, S. 21). Doch gerade das tat es nicht: Die Reaktion bildender Künstler auf G.s antike Sujetvorschläge war gleich Null – allein Moritz von Schwind griff Anfang der 1840er Jahre auf die Texte für seine Freskenentwürfe im Karlsruher Akademiegebäude zurück (hierzu ausführlich Michel, S. 143–151).

»Ordnung zu schaffen durch Verbindung des Gleichartigen« (Foerster 1903, S. 171), war der erste Impuls G.s angesichts seines heterogenen und oft nur durch assoziative Übergänge verbundenen antiken Ausgangsmaterials. In der letzten Arbeitsphase, 1818, besteht ein entscheidender Eingriff in den Text darin, »die Bilder zu sondern, alsdann unter Rubriken zu teilen« (MA 11.2, S. 451). G. löst damit ihre ursprüngliche Anordnung bei Philostrate auf und unterwirft sie gewissermaßen einer Neuhängung »nach Themen und Aufgaben«. Die »Philostratische Galerie als ein geordnetes Ganzes« (ebd., S. 457)

wird durch G.s rubrizierenden Eingriff überschaubar, greifbar, das Defizit der »Verworrenheit« (ebd., S. 451) der Anordnung im antiken Vorgängertext ist durch den ordnenden Kurator dieser neustrukturierten Sammlung behoben. Verstärkt wird dieser klassifikatorisch-systematisierende Zugriff durch die die einzelnen Beschreibungen sehr knapp charakterisierenden Schlagworte, die insbesondere die »poetische Idee« oder den prägnanten Moment der beschriebenen Szene konturieren sollen: So heißt es beispielsweise unter der Rubrik *II. Liebes-Annäherung, Bewerbung, gelingen, mißlingen*: »26. Jason und Medea; mächtig furchtbares Paar« (ebd., S. 453). Homogenisierung des Materials einerseits, Konzentration auf den symbolischen Gehalt des *conchetto* andererseits: Dies sind zwei der G.schen Strategien im Umgang mit der antiken Vorlage. Und so ist es nur folgerichtig, dass G. im *Nachtrag zu den Philostratischen Gemälden* anhand der Neudeutung einer von Giorgio Ghisi gestochenen Szene nach Giulio Romano programmatisch auf sein Symbolkonzept verweist: Was in Adam von Bartschs *Peintre-graveur* als »Aspasia bei Tische mit Sokrates und einem andern Philosophen Rede wechselnd« (MA 13.2, S. 24; vgl. von Bartsch, S. 446) bezeichnet ist, erkennt G. vielmehr als Beschuldigung Petri durch die Magd des Hohepriesters. Er nimmt das »Feuerchen« neben diesem Petrus zum Anlass, erneut seine Symboltheorie zu erläutern: »Der evangelische Vorfall, wie er uns überliefert ist, kann nicht besser ins Engere gezogen, nicht bedeutender dargestellt werden. Dergleichen seltene Blätter sollte der Steindruck allgemein verbreiten, um den höheren Sinn der echten Symbolik anschaulich zu machen. Dies wäre nun einmal ein Musterbild, wie man das tiefste Leben, die gründlichste Bedeutung eines Ereignisses vorstellen kann, ohne daß daran etwas gelegen ist, ob der heilige Petrus oder Sokrates gemeint sei« (MA 13.2, S. 27).

Das Symbol schlichtet den Streit um den Vorrang antiker oder christlicher Bildinhalte, indem es das Sujet auf eine ganz andere Ebene des Allgemeinmenschlichen hebt, das in prägnanter Abkürzung und damit unmittelbar einleuchtend unter alleiniger Berücksichtigung des künstlerischen

Gesichtspunkts dargestellt wird: »Das natürliche Feuer wird vorgestellt, nur ins Enge gezogen, zu künstlerischem Zweck, und solche Vorstellungen nennen wir mit Recht symbolisch. [...] Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch. Wie weit steht nicht dagegen die Allegorie zurück; sie ist vielleicht geistreich witzig, aber doch meist rhetorisch und konventionell und immer besser jemehr sie sich demjenigen nähert was wir Symbol nennen. Man erlaube uns diesen Sprachgebrauch und jeder bilde sich den seinigen, nur mache er sich verständlich, da ohnehin das worauf es ankommt mit Worten gar nicht auszusprechen ist« (ebd.).

Was 1803/04 als Materialerschließung und Mustersammlung zur kunstpädagogischen Erziehung der nachkommenden Künstlergeneration begonnen wurde, endete – wie Osterkamp gezeigt hat – als Projekt der Ausweitung der Konzeption des Klassischen und der Antike. Der universale Geltungsanspruch des klassizistischen Kunsturteils gegenüber den romantischen Bestrebungen wird in diesem Text durch die Ausweitung des Themenspektrums auch auf das Unschöne, Abstruse und Monströse aufrechterhalten. In einem Akt repressiver Toleranz wird das Störende in das eigene System integriert. Bereits die Antike, scheint G. hiermit postulieren zu wollen, verfügte über diese nächtliche Seite, die die Romantiker zu ihrem vermeintlich innovativen Programm erhoben hatten. Und die »Vorbildlichkeit der antiken Kunst bewährt sich in Goethes Deutung gerade darin, daß sie noch das Häßliche den Gesetzen des Kunstschönen zu unterwerfen verstand« (OSTERKAMP, S. 206). Ihre Grenzen findet seine »Toleranz« freilich an Bildgegenständen, die allzu offenkundig das Groteske oder Zerstörerische vorführen oder die in ihrer maßstabslosen Unausgeglichenheit formal nicht mehr zu bändigen sind – so bleiben die stierlüsterne Pasiphae ebenso wie »Herkules, rasend« (MA 11.2, S. 455) und »Herkules und die Pygmäen« (ebd.) bezeichnenderweise von G. unbeschrieben (letztere trotz des Zusatzes »glücklicher Gegensatz«). Vor der grauenvollen Schilderung zerstückelter Gliedmaßen in seiner Beschreibung der kannibalischen Pferde

des Abderos, die die Grundfesten eines auf edler Unversehrtheit und Geschlossenheit basierenden und von der Skulptur her gedachten Körperideals im Sinne Winckelmanns eigentlich hätten erschüttern müssen, schreckt er allerdings nicht zurück: »Hier hat der Kräftige das Viergespann des Diomedes mit der Keule bezwungen, eine der Stuten liegt tot, die andere zappelt, und wenn die dritte wieder aufzuspringen scheint, so sinkt die vierte nieder, rauchhaarig und wild sämtlich anzusehen. Die Krippen aber sind mit menschlichen Gliedern und Knochen gefüllt, wie sie Diomed seinen Tieren zur Nahrung vorzuwerfen pflegte. Der barbarische Rossenährer selbst liegt erschlagen bei den Bestien, wilder anzuschauen als diese« (ebd., S. 488).

Doch die Begründung für diese rahmensprengende, barbarische Schilderung, die für G. um 1800 sicherlich aufgrund ihres Beunruhigungspotentials noch undenkbar gewesen wäre, ist einfach: »Wir lenken daher unsere Betrachtung nur auf die bedenkliche Darstellung der zerfleischten Glieder, welche der Künstler, der uns die Verstümmelung des Abderos so weislich verbarg, reichlich in den Pferdekrippen ausspendet. Betrachtet man die Forderungen genauer, so konnten freilich die Überreste des barbarischen Futters nicht vermißt werden, man beruhige sich mit dem Ausspruch: Alles Notwendige ist schicklich. In den von uns dargestellten und bearbeiteten Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. [...] Und so dürfen wir wohl sagen, der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne« (ebd., S. 488f.). Die hier erwähnten »Forderungen« sind wohl die klassizistischen Ansprüche von *vraisemblance* an die dargestellte Historie: Erst das barbarische Verhalten des Abderos legitimiert seine Abschachtung durch Herkules, daher darf der Künstler im Rahmen der angemessenen Darstellung der poetischen Idee auf ihre Darstellung keinesfalls verzichten. Die romantikkritische Wendung, die den gesamten Text – wie generell die Beiträge zur Kunst in *Über Kunst und Altertum* – durchzieht, folgt dann diesem Fazit auf dem Fuß: »Und ist es bei uns Neueren nicht derselbe Fall: denn wo

wollen wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nötigten uns nicht vollendete Meister so manches widerwärtige Martyrium dankbar und behaglich anzuschauen« (ebd., S. 489). Bereits die Alten hatten in der Themenbehandlung und im Spektrum ihrer Darstellungsmöglichkeiten strukturell das geleistet, was die christliche Malerei als ihre Neuerung zu reklamieren versucht.

Die G.schen Beschreibungen erheben nicht nur Anspruch auf poetischen Eigenwert, sie wollen die Antike überbieten, wie die Thematisierung der Paragone-Debatte im Text belegt. Als einer der wenigen hat dies Sulpiz Boisserée gewürdigt, als er am 3.7.1819 an G. schrieb: »Es war eigentlich ein günstiger Umstand, daß die sonst so sehr bindende Anschauung der Gegenstände hier nicht eintreten konnte, und Sie haben diese Freiheit meisterlich benutzt, weshalb ich auch nicht zu irren glaube, wenn ich denke, daß viele Ihrer Schilderungen eben als solche weit besser seyn dürften, als die muthmaßlichen Gemälde selbst gewesen.« Und in dem nicht publizierten Entwurf für den Textschluss hatte G. seine Arbeit selbst als »eine Selbständige« tituliert und dem Leser die Probe aufs Exempel anheim gestellt zu fragen, »ob denn bey Lesung unserer Darstellung die Bilder vor den Augen ihres Geistes wirklich wieder aufleben« (FA I, 20, S. 1107).

Das Paragone-Thema wird schon in den philostratischen Beschreibungen selbst gleich zu Beginn exponiert (hierzu umfassend Giuliani) – dort allerdings in der üblichen Variante des Gattungstreits zwischen Bildhauerei und Malerei, der hier einmal mehr mit den klassischen Argumenten schnell zugunsten letzterer entschieden wird: Ihre Fähigkeit zur farbigen Gestaltung und ihre größere Variationsbreite in der Affektdarstellung machen die Malerei zur ersten unter den Künsten (Philostratos, S. 85f.). Doch dieses Lob ist nur ein Vorwand: Tatsächlich beansprucht Philostrat, »die Überlegenheit der Wortkunst unter Beweis zu stellen. Er fordert die Malerei auf ihrem eigenen Terrain heraus: auf dem der Bildproduktion« (Giuliani, S. 95). G. greift das Thema auf, verschiebt den Kampfplatz aber jetzt *expressis verbis* vom Streit um den Rang der Kunstgattungen auf den Wettstreit

zwischen bildender Kunst und Poesie. Er schneidet damit das Hauptthema an, das sich aus der Bearbeitung einer antiken Ekphrasis ergibt, nämlich die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Wort und ihrer jeweiligen Angemessenheit für die Darstellung eines bildkünstlerischen Gehalts: »Was uns von der Poesie und Prosa aus den besten griechischen Tagen übrig geblieben gibt uns die Überzeugung, daß alles was jene hochbegabte Nation in Worte verfaßt, um es mündlich oder schriftlich zu überliefern, aus unmittelbarem Anschauen der äußeren und inneren Welt hervorgegangen sei. Ihre älteste Mythologie personifiziert die wichtigsten Ereignisse des Himmels und der Erde, individualisiert das allgemeinste Menschenschicksal, die unvermeidlichen Taten und unausweichlichen Duldungen eines immer sich erneuenden seltsamen Geschlechts. Poesie und bildende Kunst finden hier das freiste Feld, wo eine der andern immer neue Vorteile zuweist, indem beide in ewigem Wettstreit sich zu befähigen scheinen. Die bildende Kunst ergreift die alten Fabeln und bedient sich ihrer zu den nächsten Zwecken, sie reizt das Auge um es zu befriedigen, sie fordert den Geist auf um ihn zu kräftigen, und bald kann der Poet dem Ohr nichts mehr überliefern was der Bildkünstler nicht schon dem Auge gebracht hätte. Und so steigern sich wechselseitig Einbildungskraft und Wirklichkeit, bis sie endlich das höchste Ziel erreichen, sie kommen der Religion zur Hülfe und stellen den Gott, dessen Wink die Himmel erschüttert, der anbetenden Menschheit vor Augen« (MA 11.2, S. 449).

G. versucht mit seinem Text, den Paragone zugunsten der Poesie zu entscheiden – hieraus erklärt sich auch seine Eingangsbemerkung, im philostratischen Text vermischten sich für den historischen Blick der Nachgeborenen wirklich Dargestelltes und nur Beschriebenes ununterscheidbar: Im Abstand der Jahrhunderte verschwimmen Bild und Text, was zu einer Aufwertung der Beschreibung führt, da sie das unwiederbringlich verlorene bildlich Dargestellte wenigstens in Sprach-Bildern wieder aufleben lassen kann. Aus der historischen Erkenntnis, dass die von Philostrat beschriebenen Bilder unrettbar verloren sind (sofern sie je existiert haben), resultiert für G. keine Melancholie, son-

dern eine vorsichtige Parteinahme für das Recht der Neuerer. Erst der totale Verlust legitimiert die eigenständige künstlerische Nachschöpfung in der Dichtung, die »Wiederherstellung der Kunst ins kraftvolle, anmutige Leben« (ebd., S. 451). G. liefert in der dichterischen Gestaltung seiner Philostrat-Bearbeitungen eine ganze Reihe von textimmanenten Argumenten zugunsten der poetischen Evokation, die bereits Philostrat selbst ins Feld geführt hatte und die in der Renaissance zu Topoi erstarrt waren: Die Sprache ist in der Lage, Zeitverläufe und Sequenzialität darzustellen, wo das Bild nur Simultaneität bieten kann; sie kann die in der Malerei »starren« Szenen verlebendigen, Bewegungsabläufe in ihrer sukzessiven Folge lückenlos und damit dynamisiert darstellen. Sie vermag Reaktionen wiederzugeben, die auf Aktionen erfolgen, psychologische Erklärungen für Handlungen zu liefern und das Dargestellte einer komplexen zeitlichen Strukturierung zu unterwerfen. Sie kann in synästhetischen Beschreibungen alle Sinne des Lesers ansprechen, sie kann gemalte offene Mäuler im Bild mit Rede und Antwort füllen, sie kann den Leser aufklären über mythologische Hintergründe und Vorgeschichten des dargestellten Moments, sie kann Alternativen der Darstellung erwägen. Und sie kann sogar in die Zukunft blicken.

All dies jedoch hatte der philostratische Text ebenfalls bereits geleistet – in seinem virtuoson Spiel mit Realitätsebenen, seinen ständigen Übergänglichkeiten zwischen Bild- und Betrachterraum, in seiner Beschreibung »unmöglich«, da nur literarisch evozierbarer, aber nicht malbarer Bilder und in seinen kunsttheoretischen und literarisch-ironischen Volten, die häufig die Grenzen der Beschreibung wie auch der malerischen Mimesis in souveränem Witz konterkarieren. G. muss also seine spezifische Eigenleistung argumentativ noch stärker hervorheben, und er tut dies, indem er in die Beschreibung von *Theus und die Geretteten* eine »weit eingreifende Bemerkung« (ebd., S. 466) einfügt. Er unterscheidet hier in einer poetologischen Reflexion die Poesie – als »bildhafte Ausdrucksform des Natürlichen« (OSTERKAMP, S. 165) – von der Geschichtsschreibung einerseits, von der Prosa im Allgemeinen andererseits und tadelt die Philo-

strate in literarischer Hinsicht, weil sie den poetischen zugunsten des prosaischen Modus aufgegeben und unübersichtliche Beschreibungen voller Nebenfiguren, »rhetorischer Überwucherungen« (ebd., S. 192) und Digressionen ohne die notwendige Fokussierung auf ein zentrales Thema geliefert hätten – wobei er hier den Terminus »Prose« im Sinne von phantastischen, überbordenden und unstrukturierten Hervorbringungen der Einbildungskraft gebraucht: »Die eigentliche Kraft und Wirksamkeit der Poesie, so wie der bildenden Kunst, liegt darin, daß sie Hauptfiguren schafft und alles was diese umgibt, selbst das Würdigste, untergeordnet darstellt. Hierdurch lockt sie den Blick auf eine Mitte, woher sich die Strahlen über das Ganze verbreiten, und so bewährt sich Glück und Weisheit der Erfindung so wie der Komposition einer wahren alleinigen Dichtung. Die Geschichte dagegen handelt ganz anders. Von ihr erwartet man Gerechtigkeit, sie darf, ja sie soll den Glanz des Vorfechters eher dämpfen als erhöhen. Deshalb verteilt sie Licht und Schatten über alle, selbst den Geringsten unter den Mitwirkenden zieht sie hervor, damit auch ihm seine gebührende Portion des Ruhms zugemessen werde. Fordert man aber, aus mißverstandener Wahrheitsliebe, von der Poesie daß sie gerecht sein solle; so zerstört man sie alsobald, wovon uns Philostrat, dem wir so viel verdanken, in seinem *Heldennbuch* das deutlichste Beispiel überliefert. [...] Hier sieht man den Übergang der Poesie zur Prose, welcher dadurch bewirkt wird, daß man die Einbildungskraft entzügelt und ihr vergönnt gesetzlos umherzuschweifen, bald der Wirklichkeit, bald dem Verstand, wie es sich schicken mag, zu dienen. Eben unserer Philostrate sämtliche Werke geben Zeugnis von der Wahrheit des Behaupteten. Es ist keine Poesie mehr, und sie können der Dichtung nicht entbehren« (MA 11.2, S. 466f.). Im Kernpunkt der formalen Komposition seiner Beschreibungen, in ihrer Konzentration auf einen zentralen Gedanken, eine »Mitte«, beansprucht G. also, mit seinem »Fort- und Umdichten« (Michel, S. 131) seine antiken Vorgänger mit poetischen Mitteln überboten zu haben.

Doch trotz all dieser formalästhetischen Bemühungen, die Beschreibung dem Bild adäquat

zu gestalten, scheitert das Rekonstruktionsunternehmen der philostratischen Gemälde letztlich – und das nicht nur in kunstpädagogischer, sondern auch in ekphrastischer Hinsicht: Die »lange Reihe der Philostratischen Bildrekonstruktionen« wird mit einer »negativen Bestimmung der Leistungsfähigkeit von Bildbeschreibungen abgeschlossen« (OSTERKAMP, S. 226). Denn das, was die Sprache in der wiederbelebenden Revokation des verlorenen Gemäldes letztlich doch nur vermitteln kann, ist ein abstrakter Begriff, der zwar das inhaltliche Konzept des Bildes in Engführung herausarbeiten und damit »Erfindung« und »Komposition« adäquat wiedergeben kann, jedoch nicht in der Lage ist, dem Leser das Glück der auf alle menschlichen Erkenntnisvermögen simultan einwirkenden sinnlich-lebendigen Anschauung zu vermitteln. So schrieb G. 1823 rückblickend in seinem *Mantegna*-Text über die epideiktischen Bemühungen Philostrats, die er als »absichtliche Redekünste« bezeichnete, sie hätten allein das konzeptuelle Verdienst, »daß wir uns einen deutlicheren Begriff von verlorenen köstlichen Bildern aufzubauen wagen« (MA 13.2, S. 146). Und seine eigene letzte Beschreibung (*Hercules bei Admet*), bevor der Text unvollständig abbricht, endet wie so oft in G.s Texten zur Kunst mit einem Hinweis auf die Defizienz der Worte gegenüber den Bildern. Auch hier äußert er die Hoffnung, die »wohldurchdachte Komposition«, »die Anmut der Einzelheiten« und vor allem »das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet einander entgegengesetzt sind« den Kunstfreunden »gelegentlich nachgebildet mitzuteilen«, da sie sich »keineswegs durch Worte aussprechen lassen« (MA 11.2, S. 495). Diese generelle Skepsis gegenüber der diskursiven Vermittlung eines »Sinnlich-Höchsten« erklärt, wieso G.s Text argumentativ ambivalent und am Ende Fragment geblieben ist.

Literatur:

Bartsch, Adam von: *Le peintre-graveur*. Bd. 15. Wien 1813. – Bryson, Norman: *Philostratus and the Imaginary Museum*. In: Goldhill, Simon/Osborne, Robin (Hg.): *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge 1994, S. 255–283 u. S. 312–314. –

- Foerster, Richard: Goethes Abhandlung über die Philostratischen Gemälde. In: GJb 24 (1903), S. 167–184. – Ders.: Philostrats Gemälde in der Renaissance. In: Jb der Preußischen Kunstsammlungen 25 (1904), S. 15–48. – Giuliani, Luca: Die unmöglichen Bilder des Philostrat. Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte? In: Pegasus 8 (2006), S. 91–116. – Guillot, Isabelle: L'ekphrasis dans *Les Tableaux de Philostrate* de Goethe. In: Auraix-Jonchière, Pascale (Hg.): *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*. Clermont-Ferrand 2003, S. 127–138. – Heyne, Christian Gottlieb: Philostrati Imaginum illustratio. Particula I–VIII. In: ders.: *Opuscula academica collecta et animadversionibus locupletata*. Bd. 5. Göttingen 1802, S. 1–158. – Ders.: *Philostrati Junioris Imaginum illustratio*. In: ders.: *Opuscula academica collecta et animadversionibus locupletata*. Bd. 5. Göttingen 1802, S. 159–195. – Lehmann-Hartleben, Karl: *The Imagines of the elder Philostratus*. In: *The Art Bulletin* 23 (1941), S. 16–44. – Lissarrague, François: *Philostrate, entre les images et les mots*. In: Pommier, Edouard (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art*. Bd. 1. Paris 1995, S. 79–93. – Michel, Christoph: *Goethe und Philostrats »Bilder«. Wirkungen einer antiken Gemäldegalerie*. Mit einem Anhang: Moritz v. Schwind's »Philostratische Gemälde« in der Kunsthalle zu Karlsruhe. In: *Jb des Freien Deutschen Hochstifts* 1973, S. 117–156. – OSTERKAMP. – *Philostratos: Die Bilder*. Griechisch-Deutsch. Hg. von Otto Schönberger. München 1968. – *Philostrat: Die Werke*. Aus dem Griechischen übersetzt von David Christoph Seybold. Zweyten und letzten Bandes Zweyte Abtheilung, welche die Beschreibung der Gemälde der beyden Philostrate, des Kallistratus Beschreibung der Statuen und die Briefe des ältern Philostrat enthält. Lemgo 1777. – Winckelmann, Johann Joachim: *Schriften und Nachlaß*. Bd. 4.1: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Text. Hg. von Adolf H. Borbein u. a. Mainz 2002.

Christine Tauber