

Barbara E. Borg

Literarische Ekphrasis und künstlerischer Realismus

Realismus ist, so kann man es allenthalben lesen, eines der Hauptziele antiken Kunstschaffens, wenn nicht gar sein eigentliches Ziel.¹ Und man ist geneigt, dem zuzustimmen – wenn auch wohl eher aufgrund einer spontanen Assoziation, was mit Realismus gemeint sei, die keineswegs mit der Vorstellung eines der betreffenden Autoren übereinstimmen muß und ganz gewiß nicht einer allen Autoren gemeinsamen Vorstellung korrespondiert. Denn was genau unter Realismus zu verstehen sei, darüber gibt es mindestens ebenso viele Meinungen wie Äußerungen. Auch darüber, welche Quellen man zur Behandlung der Frage heranziehen sollte, gehen die Meinungen weit auseinander. In diesem letzten Punkt lassen sich jedoch immerhin zwei große, obgleich nicht strikt getrennte Lager erkennen: das Lager derjenigen, welche auf eine antike Kunsttheorie in erster Linie aus den Bildwerken selbst schließen möchten,² und das Lager derjenigen, welche sich vornehmlich auf antike Schriftquellen stützen.³ Während ersteres sich über einen Mangel an Quellen nicht beklagen kann, sieht es sich vor allem mit der Frage der ›Übersetzung‹ des visuell Wahrnehmbaren in sprachlich formulierbare künstlerische Konzepte und Absichten konfrontiert. Ein solches Unterfangen operiert nicht nur oft mit der (problematischen) Prämisse, alles im Kunstwerk angelegte sei auch absichtsvoll hineingelegt, sondern steht auch vor dem Problem, letztlich doch wieder auf antike Texte zurückgreifen zu müssen, um im Rahmen antiker Denkkategorien zu bleiben und anachronistische Deutungen zu vermeiden.⁴

Die zweite Gruppe dagegen hat es überwiegend mit erfreulich expliziten Quellen zu tun. Doch handelt es sich bei den kunstkritischen, mehr oder weniger kunsttheoretischen Äuße-

rungen fast ausschließlich um späte Texte seit dem 1. Jahrhundert v. Chr., deren Wert für das Verständnis früherer Epochen daher äußerst schwer einzuschätzen ist,⁵ oder aber um literarische Texte, bei denen grundsätzlich zu fragen ist, inwieweit sie nicht auch rein literarische Ziele verfolgen.⁶ Zu diesen letzten zählt eine Gruppe von Texten, welche in eindrucksvoller Übereinstimmung eine ganz bestimmte Art von Realismus als entscheidenden Maßstab antiker Kunstkritik zu unterstellen scheinen, die literarischen Ekphraseis mit ihrem Preis der täuschenden Lebensnähe der beschriebenen Werke.⁷ Ihnen und ihrem Realismusbegriff gilt es im Folgenden nachzuspüren.

Bereits die älteste und zugleich berühmteste ausführliche literarische Ekphraseis, die Beschreibung des Schildes des Achill im 18. Buch der *Ilias* (vv. 478–608), behauptet emphatisch die Lebensnähe der dargestellten Szenen, indem Homer sie wie reale Ereignisse mit lebenden, sich bewegenden, mit Stimme begabten Menschen und Tieren schildert. Zugleich durchbricht er diese Illusion jedoch systematisch, indem er den Schild im Prozeß seines Entstehens beschreibt und seinen Kunstcharakter durch Nennung der verwendeten Materialien immer wieder hervorhebt. Tatsächlich wird der Illusionismus der wie-lebenden Darstellungen dadurch als Ergebnis der vollendeten *techné* des größten aller Künstler, des Hephaistos, herausgestellt. Das Wie-lebend ist auch Charakteristikum anderer Kunstwerke der archaischen Epik, der Fibel des Odysseus (Homer, *Odysee* 19, 226–231), der Stephane der Pandora (Hesiod, *Theogonie* 581–584) sowie der Figuren und Szenen auf dem Schild des Herakles im pseudo-hesiodischen *Scutum*.⁸ Im Hellenismus erreichen Ekphraseis mit demselben Tenor einen zahlenmäßigen Höhepunkt, welcher mit der Entstehung ekphrastischer Epigramme als eigener Untergattung zusammenfällt.

Aus solchen Beobachtungen ist verschiedentlich der Schluß gezogen worden, täuschende Lebensnähe sei auch in der realen Welt der griechischen Polis ein entscheidendes oder gar *das* entscheidende Darstellungsziel und Kriterium höchster Kunst gewesen. Und in der Tat: vordergründig betrachtet scheint die Entwicklung der griechischen Kunst dem Recht zu geben. Wohl niemand würde bezweifeln, daß der Kasseler Apoll (Abb. 2) lebensnäher ist als ein archaischer Kouros (Abb. 1), der Diomedes mit dem ›Blumenkohlrohr‹ eines Faustkämpfers (Abb. 3) lebensnäher als der Apoll und der Boxer im Thermenmuseum mit seinem zerschundenen Körper (Abb. 4) lebensnäher als der Diomedes.⁹ Ebenso wird man zustimmen, daß der Kampf auf dem spätgeometrischen Ständer (Abb. 5) weniger naturnah wiedergegeben ist als derjenige auf dem Krater des Euphronios (Abb. 6), und daß die Ansätze zur Erschließung des Raums sowie perspektivische Dreiviertel-Ansichten und Verkürzungen auf dem Krater des Niobiden-Malers (Abb. 7) einen wichtigen Schritt in Richtung eines künstlerischen Illusionismus darstellen.¹⁰ Auf der anderen Seite fällt auf, daß Reihungen dieser Art sich einer bemerkenswerten Selektion bedienen. Berücksichtigen wir etwa Darstellungen wie die des Geras auf den Peliken im Louvre (Abb. 8) und in der Villa Giulia¹¹ oder den Alten auf der Schale des Hegesiboulos-Malers in New York,¹² so darf wohl mit Recht bezweifelt werden, daß es allein mangelnde Fähigkeiten gewesen sein sollen, die naturalistische Darstellungen in der spätarchaischen und klassischen Zeit als Breitenphänomen verhindert hätten.

Nun wird das heute auch kaum noch jemand behaupten wollen.¹³ Verschiedentlich ist nicht nur darauf hingewiesen worden, daß die Künstler ihre Möglichkeiten zu illusionisti-

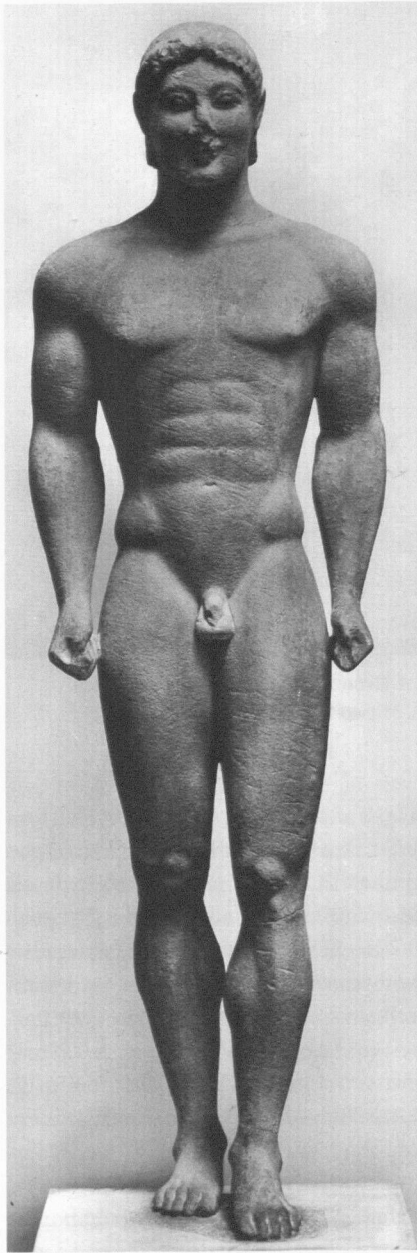


Abb. 1 ›Münchner Kouros‹. München, Glyptothek

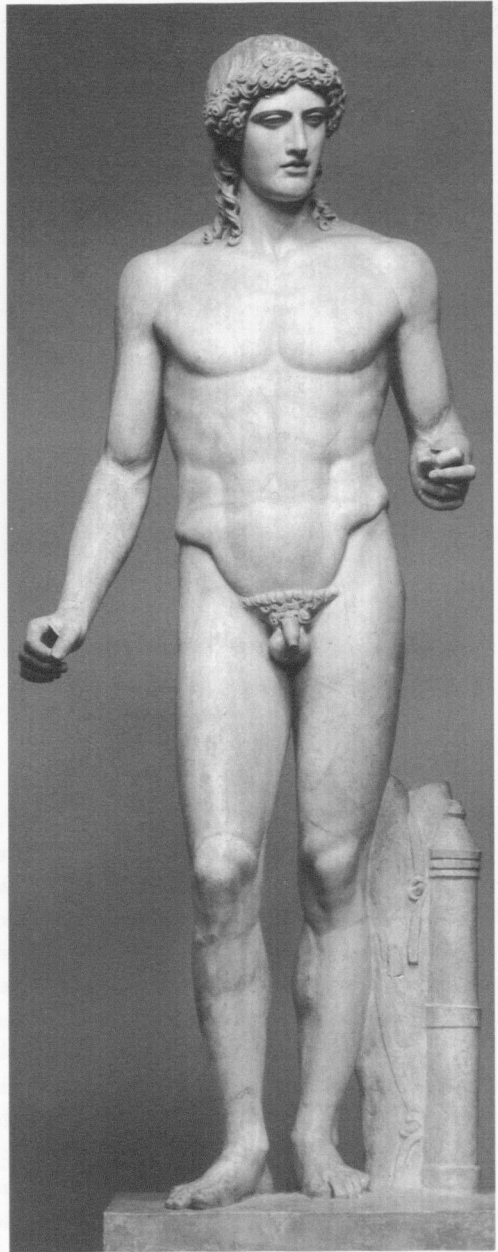


Abb. 2 ›Kasseler Apoll‹. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Antikenabteilung

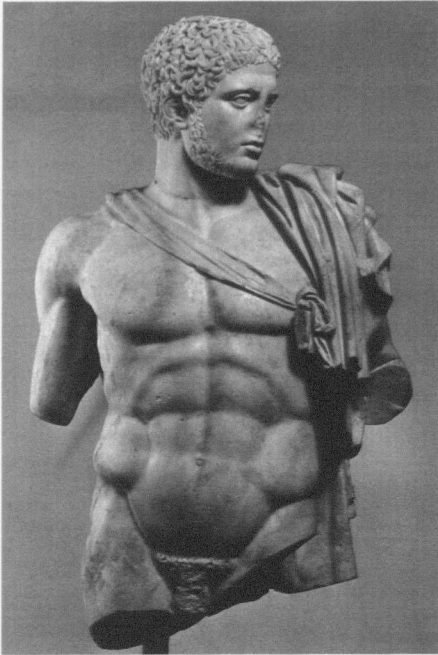


Abb. 3 Diomedes. München, Glyptothek

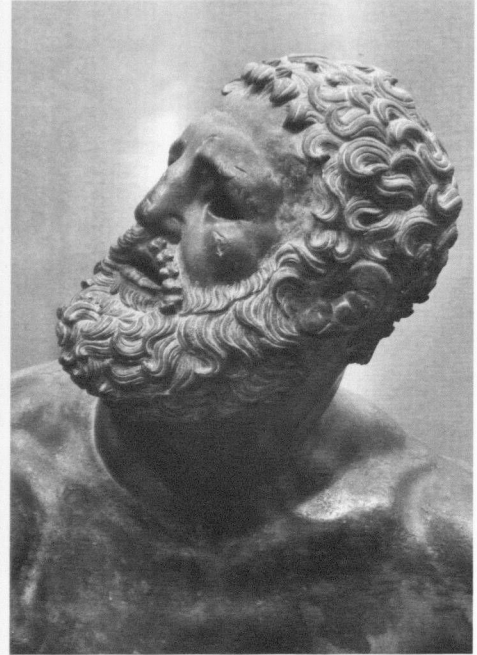


Abb. 4 Bronzener Boxer vom Quirinal.
Rom, Museo Nazionale Romano

schem Gestalten nicht vollständig ausschöpften, sondern auch darauf, daß die angeblich so besonders realistische hellenistische Skulptur selbst in den drastischen Darstellungen so genannter Genrefiguren eine hochartifizielle Angelegenheit ist.¹⁴ Im Umkehrschluß bedeutet dies, daß ein Naturalismus im Sinne des Wie-lebend offenbar nicht als höchstes Ziel allen Kunstschaffens der Antike angesehen werden kann. Vielmehr scheint für die Wertschätzung eines Bildwerks jeweils ein gewisses Maß an Naturalismus ausreichend gewesen zu sein, während der wahre Realismus eher im Bereich des antiken Begriffs der *aletheia* lag, der meist Realität im Sinne von (vor allem auch ethischer) Wahrheit und Angemessenheit meint.¹⁵ Unser Problem berührt sich hier, so meine ich, mit der Debatte um antike Fiktionalität, die m. E. schlagend gezeigt hat, daß das Konzept der Fiktionalität in der Antike zwar durchaus bekannt war, jedoch nur in Ausnahmefällen eine entscheidende Denkkategorie darstellte: Der Wahrheitsstatus einer Erzählung hing nämlich nicht unbedingt von der Faktizität des Erzählten ab, sondern von dessen Angemessenheit nach ethischen Kategorien.¹⁶ Damit stimmt nicht nur die Anekdote um das Gemälde des Mikon überein, das getadelt wurde, weil durch die perspektivische Darstellung die Griechen kleiner erschienen als die Perser,¹⁷ sondern auch die Beurteilung Platons, welcher der *mimesis* der physischen Erscheinung (den *phainomena*), wie ein Spiegel sie produziert, *aletheia* abspricht.¹⁸ In dieselbe Richtung weisen Vergleiche von Menschen mit Statuen in der Literatur: Wenn ein Liebender den oder die Geliebte(n) als Statue

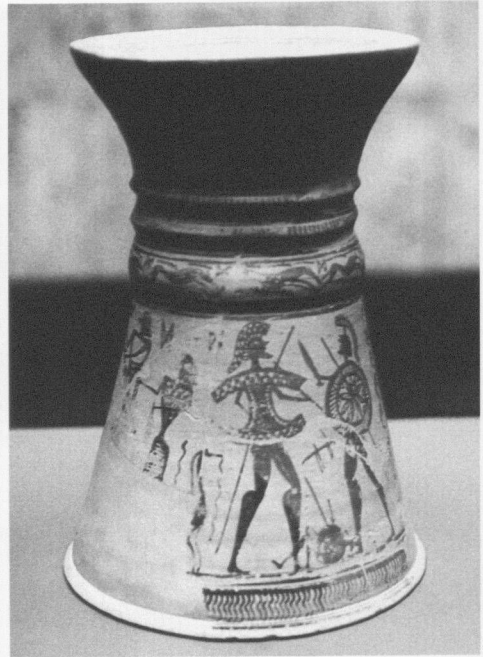


Abb. 5 Attischer Ständer von der Wende zum 7. Jahrhundert v. Chr. München, Museum für Antike Kleinkunst

wahrnimmt, so wird darin gerade das Überindividuelle, Nicht-idiosynkratische, Ideale, u. U. sogar Göttliche der Person zum Ausdruck gebracht, eine Idee, die offenbar auch in Vasenbildern umgesetzt wird (Abb. 9).¹⁹ Wenn Hekabe Agamemnon auffordert, sie aus gewisser Entfernung zu betrachten, wie ein Maler, damit er ihr Leiden besser erkenne und Mitleid mit ihr habe, so spielt auch sie auf den Prozeß der Selektion und Konzentration auf das Wesentliche an, der künstlerischem Schaffen zugrunde liegt.²⁰ Das Kunstwerk ist frei von allen Idiosynkrasien der individuellen Person und des momentanen Geschehens und daher besser in der Lage, zentrale Aussagen zu vermitteln.²¹ Es ist in diesem Sinne »wahrer« als die Person selbst.²² Dieselbe Beurteilung der älteren Kunst findet sich schließlich auch bei Cicero, Quintilian und anderen: Phidias galt deshalb als der größte der Bildhauer, weil er es verstand, durch die Majestät seiner Bilder dem Betrachter die Erhabenheit des Göttlichen zu vermitteln. Die bildnerische Wahrheit, der »Realismus«, besteht hier offenbar in der Adäquanz der Darstellung, die das Charakteristische des Göttlichen, eben seine Erhabenheit, wiedergibt, welche durch menschlich-lebensnahe Darstellungen eben gerade nicht angemessen repräsentier würde.²³ Lysipp und Praxiteles werden zwar noch für ihre genaue Naturwiedergabe (*veritas*) bewundert, aber dem Demetrios wird vorgeworfen, er sei mehr an Ähnlichkeit als an Schönheit interessiert gewesen (*similitudinis quam pulchritudinis amantior*).²⁴ Nach Cicero ist bereits Myron nahe genug an der Natur gewesen, so daß man seine Werke schön nennen könne.²⁵ Ein bestimmter



Abb. 6 Volutenkrater des Euphronios mit Darstellung eines Amazonenkampfes. Arezzo, Museo Civico

Grad an Naturnähe ist demnach erstrebenswert, damit die Bilder auch schön sind, aber Lebensnähe ist alles andere als das entscheidende Kriterium der Kunstkritik. Diejenige Fähigkeit, welche es dem Künstler erlaubt, die Wahrheit des Göttlichen in einem Kunstwerk darzustellen ist vielmehr *phantasia*, was man etwa mit Imaginationsfähigkeit übersetzen könnte.²⁶

Diesen Überlegungen scheint jedoch das literarische Lob des ›wie lebend‹ ganz entgegen zu laufen, denn hier ist künstlerischer Realismus als Fähigkeit, die Natur so genau zu imitieren, daß die Grenze zwischen Kunst und Natur sich auflöst, entscheidendes, oftmals einziges Bewertungskriterium. J. J. Pollitt hat das Problem dadurch zu lösen versucht, daß er zwischen einer fachmännischen und ›intellektuellen‹ und einer ›populären‹ Kunstkritik unterschied und das Kriterium der täuschenden Lebensnähe nur für die letztere in Anspruch nahm.²⁷ Zeugen dieser ›populären‹ Kunstkritik sind ihm vor allem die kaiserzeitlichen ›Kompilatoren‹, allen voran Plinius. Tatsächlich vermitteln die dort überlieferten Anekdoten den Eindruck, Lebensnähe sei bereits in der klassischen Zeit der wichtigste Maßstab gewesen. So berichtet etwa Plinius (*Naturalis Historiae* 35, 64–66) die berühmte Geschichte des Wettstreits zwischen Zeuxis, dessen naturalistische Darstellung von Trauben Vögel herbeigelockt habe, und Parrhasios, der durch Übermalung der Tafel mit einem Vorhang, den sein Konkurrent sodann wegziehen wollte, sogar den Maler Zeuxis täuschen konnte und infolgedessen den Preis zuerkannt bekam.

Andererseits behauptet diese Anekdote nun gerade nicht, die Lebensnähe sei ein nicht-fachmännischer, populärer Maßstab zur Beurteilung von Kunst gewesen, sondern dieser Maß-



Abb. 7 Kelchkrater des Niobidenmalers mit Darstellung griechischer Heroen. Paris, Musée du Louvre

stab wird dem Künstler selbst zugeschrieben. Und dies widerspricht nun Pollitts eigenen, völlig überzeugenden Schlußfolgerungen über die theoretischen Schriften der klassischen Künstler, welche ganz offensichtlich über die Lösung von technischen Problemen und das Erreichen von *symmetria*, *harmonia*, *rhythmos*, vielleicht auch *kosmos* handelten, nicht aber über möglichst große Lebensnähe.²⁸ Ein weiteres Problem besteht darin, daß die angeführten Kompilatoren alle erst kaiserzeitlich sind, so daß aus ihnen nicht unbedingt die Verhältnisse der griechischen Zeit rekonstruiert werden können. Bei einer Durchsicht der hellenistischen Quellen des Plinius bleibt denn auch nur Douris von Samos (ca. 340–260 v. Chr.), der bereits entsprechende Anekdoten in Umlauf gesetzt haben könnte. Anders als etwa Xenokrates, ein Künstler und Theoretiker des 3. Jahrhundert v. Chr., dessen von Plinius benutzte Kunstgeschichte sich, wie die älteren Traktate von Künstlern auch, weniger mit einem Zuwachs an Naturalismus als vielmehr mit der Lösung technischer Probleme und mit praktischen Errungenschaften beschäftigte, war Douris selbst kein bildender Künstler, sondern ein Schriftsteller und Historiker, der für den biographischen Charakter seiner Schriften und für seine sensationellen und unglaubwürdigen Anekdoten bekannt war.²⁹ Bevor wir diese Art von Anekdoten für die Rekonstruktion eines bestimmten Kunstverständnisses heranziehen wäre daher eine Klärung des literarischen Status der Plinius-Anekdoten (und vergleichbarer Geschichten) unbedingt erforderlich.³⁰

Andere haben für die These denn auch einige derjenigen Texte herangezogen, welche den Ausgangspunkt meiner Überlegungen gebildet haben.³¹ In Theokrits 15. Idyll sind es zwei



Abb. 8 Pelike des Gerasmalers mit Darstellung des Herakles und Geras. Paris, Musée du Louvre

syrakusanische ›Kleinbürgerinnen‹, die beim Adonisfest Figuren auf einem Wandteppich bewundern: »Wie echt sie dastehen und wie echt sie sich bewegen: beseelt, nicht hineingewebt.« (vv. 82–83, Übers. B. Effe), in seinem 1. Idyll bewundern ein Schäfer und ein Ziegenhirt die Lebensnähe der Darstellungen auf einem Gefäß und in Herodas' 4. Mimiambus preisen zwei Frauen, deren Naivität mit Genuß herausgestellt wird, die Bilder und Statuen im Asklepios-Heiligtum wiederum wegen ihrer täuschenden Lebensnähe. Doch wäre es auch hier voreilig, daraus auf einen ›populären‹ Kunstgeschmack zu schließen, denn in zahlreichen ekphrastischen Epigrammen findet sich keinerlei Hinweis darauf. Vielmehr ist es implizit der Dichter der Epigramme, welcher die Tatsache der Täuschung als Ausweis hoher Kunst wertet. Damit stimmt überein, daß dies schon für Homer, für Hesiod und Pseudo-Hesiod gilt, aber auch für Apollonios Rhodios (und seine Protagonisten) in ihrer Bewunderung für den Peplos der Hypsipyle und den Mantel des Jason.³² Offenbar handelt es sich bei dem Topos des Wielebend also nicht um ein Kriterium populärer, ungebildeter Kunstkritik, sondern um eines,

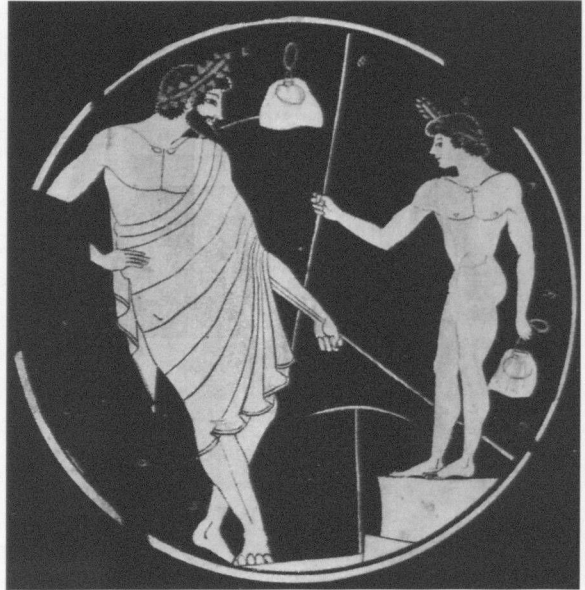


Abb. 9 Schaleninnenbild mit einem statuarisch erscheinenden Knaben mit Palästragerät, der auf einer Basis steht und von einem Erastes bewundert wird. Baltimore, Johns Hopkins University

das sich gerade bei den gebildetsten Personen ihrer Zeit und ›Intellektuellen‹ mit höchstem Reflexionsniveau findet. Wie aber paßt dies mit den oben skizzierten Hinweisen dafür zusammen, daß die Künstler tatsächlich nur bis zu einem gewissen Grade, der noch dazu je nach Gegenstand unterschiedlich sein konnte, auf naturalistische Darstellungsformen zurückgriffen?

Setzen wir noch einmal bei der ersten uns erhaltenen längeren Ekphrasen, der Beschreibung des Schildes des Achill im 18. Buch der *Ilias* an:

»Drauf eine Herde von Rindern machte er, aufrecht gehörnten.
 Und aus Gold und Zinn waren da die Rinder gebildet,
 Und mit Muhen stürmten sie hin vom Hofe zur Weide
 Neben dem rauschenden Fluß, hindurch durch schwankendes Schilfrohr
 Goldene Hirten gehen im Schritt zugleich mit den Rindern,
 Vier an Zahl und gefolgt von neun schnellfüßigen Hunden.
 Und zwei schreckliche Löwen hielten da vorn bei den Rindern
 Einen brüllenden Stier gepackt; so laut er auch muhte,
 Ward er verschleppt; die Hunde liefen herbei und die Männer [...]«
 (*Ilias* 18, 573–81, Übers. R. Hampe)

Vergleichen wir diese Beschreibung mit Darstellungen, wie sie Homer gekannt haben kann, so können wir den geschilderten Eindruck wohl kaum nachvollziehen (Abb. 10).³³ Man hat dies damit erklären wollen, daß zur Zeit Homers die Wahrnehmungsgewohnheiten anders gewesen seien, so daß Bilder, die uns schematisch, geradezu chiffrehaft erscheinen, auf die Menschen des späten 8./frühen 7. Jahrhunderts einen die Phantasie ungeheuer stimulierenden Eindruck gemacht hätten.³⁴ Nun ist dies sicher nicht völlig von der Hand zu weisen, zumal, wie gelegentlich zu Recht betont wird, eine naturalistischere Kunst zu dieser Zeit nicht bekannt und daher auch weder vorstellbar noch erstrebenswert war.³⁵ Auch zieht sich die Überzeugung, visuelle Eindrücke, und damit auch Bilder, vermittelten einen stärkeren und nachhaltigeren Eindruck als Akustisches, durch die ganze antike Überlieferung. Andererseits finden sich in der hellenistischen Dichtung ähnliche Diskrepanzen, die nicht auf dieselbe Weise erklärt werden können. So gibt es allein in der *Anthologia Palatina* 36 Epigramme, welche die ›Kuh des Myron‹ zum Gegenstand haben.³⁶ Keines beschreibt das Tier wirklich, aber alle beteuern in unendlichen Variationen, wie lebensnah es gebildet sei.

Tatsächlich sind einige römische Statuen als Kopien der ›Kuh‹ in Erwägung gezogen worden (Abb. 11).³⁷ Aber in keinem Fall wird man ernsthaft annehmen wollen, ein Hirte hätte verkehrtlich ein solches Rind zu seiner Herde zurücktreiben wollen. Bedenkt man, daß das Original der Kuh aus Bronze war, einem Material also, daß – sei es mit oder ohne Patina – schon seiner Farbe wegen kaum mit einer wirklichen Kuh verwechselt werden kann; bedenkt man weiterhin, daß den hellenistischen Epigrammdichtern tatsächlich erheblich naturalistischere Rinderdarstellungen ihrer eigenen Zeit bekannt gewesen sein dürften, so erstaunt der Preis der Lebensnähe ausgerechnet der myronischen Kuh doch sehr. Dasselbe gilt hinsichtlich der angeblich von Myron geschaffenen Statue des Läufers Ladas, von der behauptet wird, sie schein gleich ihren Sockel zu verlassen (*Anthologia Palatina* 16,54), wenn wir den (ebenfalls?) stark bewegten Diskobol desselben Künstlers betrachten und mit Athletenstatuen der hellenistischen Zeit vergleichen. Etwas später bestätigt Cicero in der bereits erwähnten Passage (*Brutus* 70), daß unsere Einschätzung nicht weit von derjenigen antiker Betrachter entfernt sein dürfte, indem er Myron als den ersten Künstler bezeichnet, welcher ausreichend Naturnähe erreicht habe, damit seine Werke schön genannt werden können, und bezeugt damit zugleich, daß andere Künstler in diesem Punkt (teils unnötig weit, wie Cicero meint) über Myron hinausgegangen sind.³⁸ Sollte man etwa annehmen, die Dichter hätten in Wahrheit sagen wollen: *Für die Zeit Myrons* war diese Darstellung schon gar nicht schlecht? Es deutet nichts darauf hin und solche abwägenden Bewertungen waren zumindest den hier in Rede stehenden Ekphrasen und Epigrammen völlig fremd.

Auch die theoretisch denkbare Möglichkeit, daß man in literarischen Zirkeln gewisse Defizite im Bereich visueller Kompetenz zu verzeichnen hätte, wird man schnell verwerfen, nicht nur aus allgemeinen Plausibilitätsgründen, sondern auch weil viele Dichtungen implizit und die rhetorische und literarische Kritik mit ihren Vergleichen sprachlicher und künstlerischer Stile explizit das Gegenteil beweisen.³⁹

Wollen wir demnach nicht annehmen, die Dichter seien alle mit Blindheit geschlagen gewesen – und selbst im Falle Homers hat sich bisher niemand dazu verstiegen, die Beschreibungen seiner wie-lebenden Kunstwerke auf seine angebliche Blindheit zurückzuführen –, so

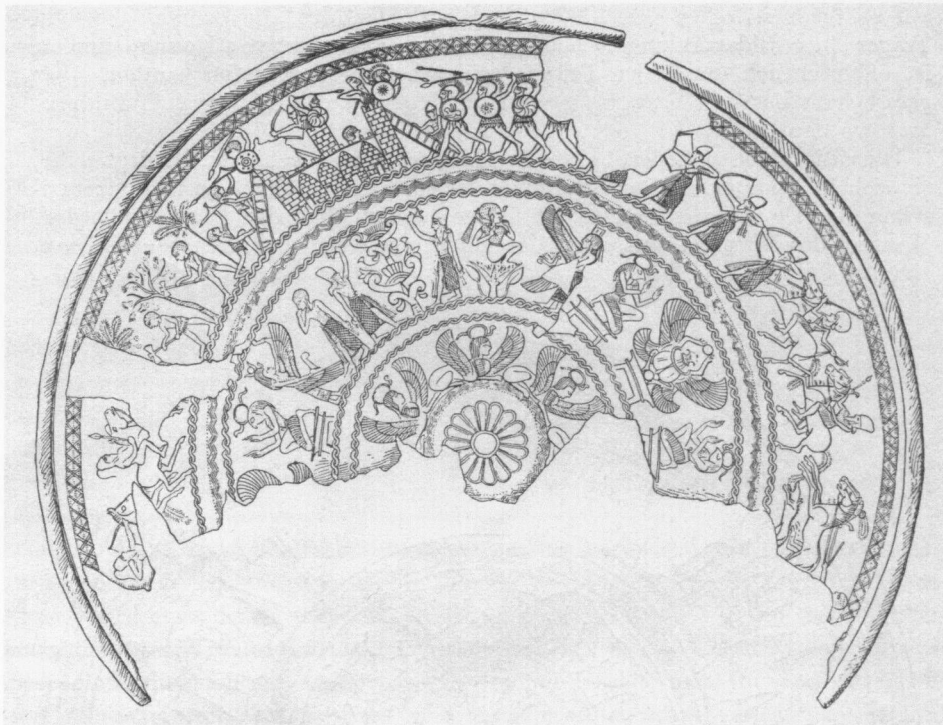


Abb. 10 Phönikische Silberschale aus Amathus, Zypern

lohnt vielleicht noch einmal ein Blick auf die vorhellenistischen Texte, welche von wie-lebenden Kunstwerken sprechen. Eine Durchsicht ergibt, daß die Behauptung, ein Kunstwerk sei entweder tatsächlich lebendig oder doch so naturalistisch, daß es seine Betrachter über seinen Kunstcharakter täusche, (1) ausschließlich in literarischen Texten und mit Bezug auf fiktive Kunstwerke aufgestellt wird, und (2) die Schöpfer dieser Kunstwerke entweder Götter (allen voran Hephaistos) oder aber Heroen (insbesondere Daidalos) sind.⁴⁰ Damit paßt nun bestens die bereits oben angedeutete Tatsache zusammen, daß reale Kunstwerke immer zumindest auch, oft jedoch in erster Linie Dinge zum Ausdruck bringen sollten, welche einer täuschenden Lebensnähe mit all ihren Idiosynkrasien zuwider laufen. Das uneingeschränkte Streben nach dem wie-lebenden Kunstwerk ist also genau genommen etwas, was sich nur Götter leisten können (sowie Heroen insofern, als sie Anteil am Göttlichen haben, sei es permanent oder nur als temporär Begünstigte) – und: Dichter.

Die Dichter allein sind nicht gezwungen, das Wie-lebende physisch vor Augen zu stellen, sondern ihre *enargeia* macht die Phantasie (im modernen Sinne des Wortes) des Zuhörers geschickt zum Helfer und Komplizen. Die Phantasie schließt nicht nur die *unvermeidbaren* Lücken jeder sprachlichen Darstellung, sondern auch die *gewollten*, welche der Darstellung ihre allgemeineren und tieferen Bedeutungen verleihen, und zwar auf eine Weise die anders als

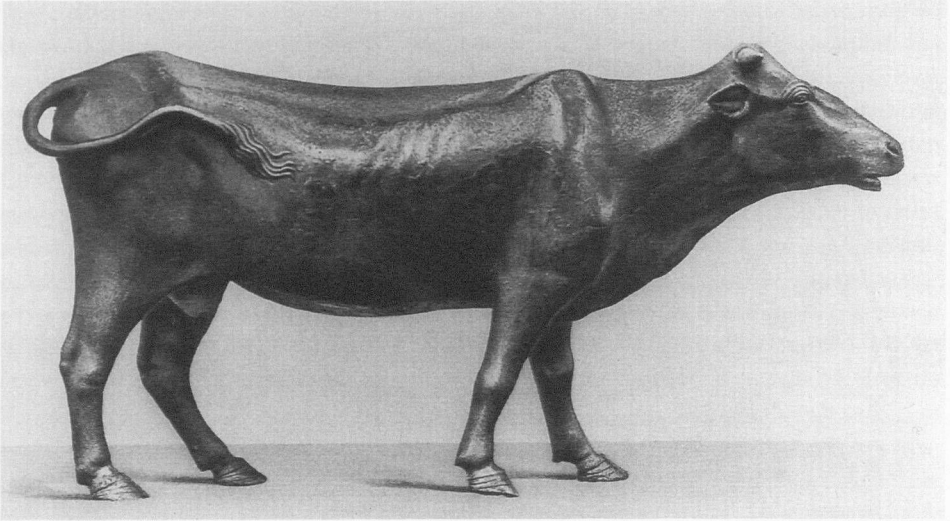


Abb. 11 Bronzerind. Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles

beim Bildwerk keinerlei Widersprüche aufwerfen muß: Während visuelle Wahrnehmung und Phantasie (*seeing in*) beim Bildwerk immer in einer gewissen Spannung erhalten bleiben, unterscheidet sich die geschickte Beschreibung eines wie-lebenden Kunstwerkes nicht notwendigerweise von der Beschreibung eines realen lebenden Gegenstandes oder Geschehens.⁴¹ Die oft tatsächlich vorhandene Spannung zwischen Kunstcharakter und Leben des Werkes ist daher immer gewolltes Spiel des Dichters, welcher seine Überlegenheit gegenüber dem Künstler demonstriert. Der bildende Künstler jedoch wird die vollständige Illusion nur um den Preis eines Verlustes an Sinn und Bedeutung seines Werkes erreichen können.

Vor diesem Hintergrund lassen sich vielleicht bestimmte Züge sowohl der bildenden Kunst als auch der Dichtung besser verstehen. Die bildende Kunst zeigt tatsächlich ein Bemühen um illusionistische Darstellungsmittel und läßt eine zunehmende Beherrschung dieser Mittel erkennen, ist jedoch, wie vielfach und zu Recht betont wurde, zugleich nicht nur durch die Zwänge unzureichenden Vermögens daran gehindert, diesen Illusionismus zu perfektionieren. Zum einen ist von einer Gesellschaft, welche naturalistische Darstellungen in unserem Sinne nie gesehen hat, sondern vielmehr die je verfügbaren Bilder durch eine das ›Fehlende‹ im Geiste ergänzende Betrachtungsweise (*seeing in*) lebendig werden läßt, kaum zu erwarten, daß sie einen solchen Naturalismus überhaupt anstreben sollte.⁴² Und zum zweiten sind offensichtlich die Möglichkeiten naturalistischer bzw. illusionistischer Darstellung auch dann nicht ausgeschöpft worden, als sie erkennbar waren – und zwar wegen konkurrierender Darstellungsziele.⁴³ Die bildende Kunst war daher einerseits noch in einem »Stadium der Unschuld«, was einen bildlichen Naturalismus nach unseren, postklassischen Sehgewohnheiten angeht. So konnte sie mit Naturalismen als Ausweis eines spezifischen, neuen Könnens, als Teil ihrer *techne* spielen, räumliche Illusionen schaffen und zugleich konterkarieren: Der

durch einen in spektakulärer perspektivischer Verkürzung gezeichneten Fuß der Amazone auf dem Euphronioskrater (Abb. 6) geschaffene Raum wird sogleich wieder durch die Flächigkeit der übrigen Figuren und Gliedmaßen und durch das Vexierspiel mit der ›eigentlich‹ rahmenden Rankenornamentik negiert.⁴⁴ Zugleich konnte dieses Können nur in jenen Bereichen und in dem Maße ausgeschöpft werden, wie die übrigen Darstellungsziele nicht tangiert wurden, bzw. wie die Sehgewohnheiten der jeweiligen Zeit dies nicht als den übrigen Darstellungszielen zuwiderlaufend empfanden, seien diese Ziele die Demonstration künstlerischer Virtuosität in ihrer ganzen Bandbreite oder die Darstellung einer höheren Wahrheit in Bezug auf den dargestellten Gegenstand.⁴⁵

Für die Dichter jedoch, deren Ziel es von Anfang an sein mußte, ihre Erzählungen glaubhaft und überzeugend – und daher lebendig – zu gestalten, war der Verweis auf ein wie-lebendes Bildwerk eine glänzende Möglichkeit, auf ihre eigene Kunstfertigkeit zu verweisen. Daß dies eine der Funktionen der homerischen Schildbeschreibung ist, in welcher der Fluß der lebhaften, immer wieder in Erzählung von Ereignissen übergleitenden Beschreibung der Darstellungen ebenso häufig durch den Verweis auf den Prozeß der Herstellung und auf das Material heruntergebremst wird, wurde seit langem gesehen.⁴⁶ Die Reaktion auf die Darstellungen des Schildes, Akzeptanz der Illusion und der lebendigen Wahrheit der Szenen, liefert das Modell zur Rezeption der Dichtungsinhalte; die Kunstfertigkeit seiner Herstellung verweist auf die Kunst des Dichters, die wie diejenige des Hephaistos Staunen und Bewunderung (*thauma*) erweckt.⁴⁷ Zugleich, da nur die Götter wie-lebende Kunstwerke hervorbringen, wird auch diese Leistung der Dichtung als göttliche propagiert.⁴⁸

Spätere Quellen bezeichnen diese Art lebendiger Schilderung als *enargeia*, und *enargeia* wird im Hellenismus zu einem wesentlichen Ziel literarischen Schaffens: einen Gegenstand möglichst lebendig vor Augen zu stellen, die Kluft zwischen Beschreibung und Erzählung mit rhetorischen Mitteln zu überwinden, den Gegenstand als täuschend echt, als lebendig und ›real‹ erscheinen zu lassen.⁴⁹ Die Wahl von Bildwerken als Gegenstand der Beschreibung stellte zum einen insofern eine besondere Herausforderung dar, als es sich sowohl real als auch nach allgemeinem Topos um unbelebte Gegenstände handelt. Zugleich boten sie jedoch Gelegenheit, auf die epische Tradition, auf Homer und Hesiod zurückzugreifen – wie auch immer gebrochen dieser Rückgriff war.⁵⁰

Welches Mittel der Belebung wäre aber im Falle der Beschreibung von Kunstgegenständen naheliegender als die Behauptung, der Gegenstand sei selbst quasi lebendig – dann kann man nämlich seine Handlungen, Emotionen usw. beschreiben – oder er würde von einem Dritten, Mensch oder Tier, für lebendig gehalten – dann kann man dessen Irritationen und Reaktionen beschreiben? Homer und Pseudo-Hesiod gingen den ersten Weg – und erreichten damit zugleich, daß die behaupteten Szenen zu einer lebendigen Schilderung der Weltordnung in paradigmatischen Handlungen und Szenen wurden. Hellenistische Epigramme erzielten mit derselben Strategie eine ironische Volte. Wenn die myronische Kuh in einem Epigramm spricht:

»Sieh, ich bin Myrons Kuh; er stellte mich hier auf den Sockel.
Stachle mich Hirte und führ rasch deiner Herde mich zu.«
(*Anthologia Palatina* 9,713, Übers. H. Beckby)

So suggeriert das Genos des Epigramms, dessen formularhafter Anfang (*boidion eimi Muro-nos*) sowie die Erwähnung des Sockels, es sei auf die Basis einer Statue geschrieben, wie zahllose reale Epigramme auch. Zugleich aber spricht aus ihm die Kuh selbst als sei sie überhaupt vollkommen lebendig und fordert den Hirten auf, sie wie ein lebendes Rind fortzuführen.⁵¹ Die zweite Strategie nutzen all jene Epigramme und Anekdoten, die sich gegenseitig im Witz der angeblich auf das Kunstwerk erfolgenden Reaktionen zu überbieten suchen:

»Geh an der Jungkuh vorbei und locke sie nicht weg
mit deinem Syrinxspiel: sie hat gerade am Euter unter sich ein Kalb.«
(*Anthologia Palatina* 9,722; Übers. M. Lausberg)⁵²

Auch eine Kombination beider Strategien findet sich:

»Kälbchen, was drängst du dich an meine Flanke? Wozu brüllst du?
Die Kunst hat mein Euter nicht mit Milch gefüllt.«
(*Anthologia Palatina* 9,721, Übers. M. Lausberg)⁵³

Vor diesem Hintergrund ist auch der 6. Iambus des Kallimachos zu verstehen, ein Gedicht, das viele Irritationen ausgelöst hat. Er beschreibt für einen Freund des Dichters, welcher eine Reise nach Elis beabsichtigt, die Statue des phidiasischen Zeus: Der Iambus ist leider nur fragmentarisch erhalten, doch scheint die Beschreibung mit keinem Wort auf Motive und Themen der Darstellung oder auf die ästhetischen Qualitäten des Werkes einzugehen, also auf jene Aspekte, die sonst im Zentrum hellenistischer ekphrastischer Texte stehen. Sie scheint vielmehr ausschließlich aus technischen Angaben bestanden zu haben, des Materials, der Breite, der Höhe, des Gewichtes, der Kosten usw. Die These Graham Zankers, der in diesen Zügen nur Zeichen des neuen hellenistischen Strebens nach Realismus sehen möchte,⁵⁴ scheint mir völlig abwegig zu sein. Bereits Preisshoven hatte angesichts des übrigen Spektrums literarischer Ekphraseis und des Metrums wenn auch noch zögerlich die Vermutung geäußert, es könne in dem Gedicht eine »ironische Anspielung auf die in dieser Zeit entstehende Gattung der Reiseliteratur verborgen sein«.⁵⁵ Arndt Kerkhecker hat jetzt ausführlich die Ironie der ganzen Beschreibung herausgearbeitet und den Iambus als Auseinandersetzung mit der Forderung nach *enargeia* gedeutet.⁵⁶ Insofern zählen zu den Opfern des kallimacheischen Spotts all jene Kollegen des Kallimachos, welche tatsächlich einen größeren Realismus *in der Schilderung* von Handlungen und Gegenständen anstrebten.⁵⁷ Darüber hinaus wird man zu ihnen aber, wie schon Preisshoven vermutet hatte, auch die Reiseschriftsteller zählen dürfen, jedenfalls dann, wenn Pausanias' eher trockene Beschreibungen in etwa auch denen der hellenistischen Zeit entsprechen sollten,⁵⁸ und auch die Verfasser der kunsttheoretischen Traktate müßte sich angesprochen fühlen, die sich augenscheinlich in erster Linie mit Farben, Formen, Maßen und Proportionen befaßten.

Offensichtlich geht es also weniger um die Behauptung, der beschriebene Gegenstand sei tatsächlich täuschend lebensecht, also um eine Qualitätsaussage über ein Werk der bildenden Kunst, und nicht einmal darum, solche Lebensnähe für die bildende Kunst zu fordern, sondern um den Nachweis, daß der *Dichter* in der Lage ist, eine solche Illusion zu schaffen.⁵⁹ Es waren zunächst einmal ein *literarisches Ziel* und ein *literarisches Mittel*, welche den Topos der



Abb. 12 Nike von Samothrake. Paris, Musée du Louvre

Lebendigkeit von (Kunst-) Gegenständen so ins Zentrum der Kunstbetrachtung gerückt haben. Wenn Richard Hunter schreibt, »dramatising the tension between literary artifice and the appeal to mimetic realism [...] lies at the heart of the literary mime of Herodas and Theocritus«,⁶⁰ so darf man dieses Urteil sicherlich auf die hier in Rede stehenden ekphrastischen Epigramme ausdehnen und selbst für die archaischen Ekphraseis mit der Einschränkung in Anspruch nehmen, daß dieses Ziel nicht immer dieselbe Prominenz besitzt. Daß Illusionismus und Naturalismus tatsächlich ein Ziel künstlerischer Vervollkommnung der *technè* war – aber eben nur eines unter mehreren, die es gegeneinander abzuwägen galt – dürfte die Strategie nur unterstützt haben, denn in jenen Fällen, wo es die »kleinen Leute« und sogar Tiere sind, welche der Illusion erliegen, steht implizit die Behauptung im Hintergrund, daß die bildende Kunst *de facto* nicht in der Lage sei, vollkommene Illusion zu schaffen – anders als der Dichter.⁶¹ Der Wettstreit der Künste ist demnach in vollem Gange, zwischen der Dichtung, welche sich auf dem Gebiet der Lebensnähe überlegen sieht, und der bildenden Kunst, welche man zahllosen Quellen zufolge letztlich für die eindrücklichere Ausdrucksform hielt,⁶² und deren Eindringlichkeit offensichtlich nicht (nur) von ihrer Lebensnähe abhing.⁶³ So wird man sich hinsichtlich der hellenistischen Skulptur (Abb. 12 und vielleicht auch darüber hinaus: Abb. 6) gerne der Bewertung von Andrew Stewart anschließen, der als ihren besonderen Reiz gerade die Spannung zwischen dem Streben nach Naturalismus und Illusionismus und eminent anti-naturalistischen Zielen und der (Selbst-) Reflexivität der Kunst betont hat und schließt: »It is [...] wonderful sculpture, both visually exciting and intellectually stimulating. One can hardly ask for more.«⁶⁴

Bildnachweis

Abb. 1, 2: Fotothek des Archäologischen Instituts Heidelberg; Abb. 3: nach B. Vierneisel-Schlörb, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Glyptothek München, Katalog der Skulpturen Bd. II, München 1979, Abb. 38; Abb. 4, 5: Fotothek des Archäologischen Instituts Heidelberg; Abb. 6: nach P. E. Arias – M. Hirmer, translated and revised by B. B. Shefton, *A History of Greek Vase Painting*, London 1962, Abb. 115; Abb. 7: nach E. Simon, *Die griechischen Vasen*, Aufnahmen von Max und Albert Hirmer, München 1976, Abb. 191; Abb. 8: LIMC Heidelberg; Abb. 9: nach E. R. Williams, *The Archaeological Collection of the Johns Hopkins University*, Baltimore – London 1984, Abb. S. 144; Abb. 10: nach K. Fittschen, *Der Schild des Achilleus* (*Archäologia Homerica*, Bd. II, Bildkunst Teil 1), Göttingen 1973, Abb. 3; Abb. 11: nach A. Corso, *La vacca di Mirone*, in: *Numismatica e antichità classiche* 23 (1994) Taf. 7 Abb. 13; Abb. 12: nach J. Boardman – M. Hirmer, *Die griechische Kunst*, München 1966, Abb. 281.

Anmerkungen

1 Mein Dank gilt den Veranstaltern des Kolloquiums, Martin Büchsel und Peter Schmidt sowie den Teilnehmern für die anregenden Diskussionen. Ivana Petrović schulde ich besonderen Dank für wichtige Hinweise zur hellenistischen Literatur. – Fast alle hier behandelten Fragen und Gegenstände sind in der Forschung in einer Breite diskutiert worden, die in diesem Aufsatz nicht einmal durch bloße Nennung der bibliographischen Angaben adäquat abgedeckt werden kann. Ich beschränke mich daher bei den folgenden Zitaten auf solche Werke, die mir besonders charakteristisch erscheinen, die mir besonders nützlich gewesen sind und/oder die als jüngere Studien eine aktuelle und ausführlichere Bibliographie bereitstellen, als ich sie hier liefern kann. – Abgekürzt zitiert werden folgende Corpora: ARV = J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*, Cambridge² 1963. Para = J. D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford 1971. Addenda = L. Burn – R. Glynn, Beazley

Addenda: Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena, Oxford 1982; 2. Aufl. hg. von Th. H. Carpenter, Oxford 1989.

- 2 So ganz programmatisch etwa die Arbeiten von H. Protzmann, z. B. H. Protzmann, Realismusproblem und Entwicklung des Realitätsverständnisses in der griechischen Kunst, in: M. Kunze (Hg.), Beiträge zum antiken Realismus, Berlin 1977, S. 13–38; ders., Realismus und Idealität in spätclassischer Problemgeschichte der Griechen, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 92 (1977) S. 169–203; J. Dummer, Realität des Lebens und Realitätsschwund in der Vasenmalerei, in: Beiträge zum antiken Realismus a. a. O., S. 57–62; T. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen, (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse 1971,2), Heidelberg 1971; eine der überzeugendsten Arbeiten ist m. E. R. T. Neer, Style and Politics in Athenian Vase-Painting: The Craft of Democracy, ca. 530–460 BCE, Cambridge 2002, bes. S. 27–32. Auch Bernhard Andreae geht in seiner Untersuchung des hellenistischen Realismus ausschließlich von den Kunstwerken selber aus, folgt jedoch dem evolutionistischen bzw. progressivistischen Modell einer inhärenten Entwicklung zu immer weiter zunehmendem Realismus nicht nur von der Archaik bis zur frühen Kaiserzeit, sondern auch innerhalb des Hellenismus selbst: B. Andreae, Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik, Mainz 1998; zu diesem problematischen Ansatz s. die Rez. von M. D. Fullerton, in: American Journal of Archaeology 103 (1999), S. 716 f. und generell Neer a. a. O., bes. S. 28–32.
- 3 Zu den überzeugendsten Arbeiten gehören m. E. J. J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology, New Haven u. a. 1974, und die Beiträge von K. Moser von Filseck (bes. K. Moser von Filseck, Blickende Bilder. Versuch zu einer hermeneutischen Archäologie, o. O. 1996); s. auch R. Panichi, La teoria dell'arte nell'antichità (Saggi e documenti 161), Firenze 1997 (überwiegend zur kaiserzeitlichen Kunsttheorie). M. Franz, von Gorgias bis Lukrez, antike Ästhetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie, Berlin 1999, bleibt trotz gegenteiliger Absichtsbekundung letztlich doch völlig bildfern. Für den Hellenismus s. den interessanten Versuch von B. H. Fowler, The Hellenistic Aesthetic, Madison/WI 1989, an dem jedoch mehr die literaturtheoretische Seite überzeugt, während antike Bilder eher assoziativ und z. T. auf problematische Weise verwendet werden (ähnliche Beurteilung in der Rezension von J. J. Pollitt, in: American Journal of Archaeology 95 (1991), S. 176 f.).
- 4 Diese Notwendigkeit für das Verständnis hellenistischer Kunst ausdrücklich betont von A. Stewart, Narration and Allusion in the Hellenistic Baroque, in: P. J. Holliday (Hg.), Narrative and Event in Ancient Art, Cambridge 1993, S. 130–174, bes. S. 133. Gerade in jüngeren Arbeiten wird die Verankerung in antiker Begrifflichkeit zunehmend beachtet. Auch besteht weitgehende Einigkeit, daß sich in der Kunst das Wertssystem der jeweiligen Epoche niederschlägt. Doch bei fast gänzlicher Abwesenheit zeitgenössischer kunsttheoretischer Quellen besteht die Schwierigkeit zum einen in der Bestimmung des genauen Bezugssystems, aus dem die Konzepte und Begriffe zu schöpfen seien: Während man in der Regel die traditionellen Bürgertugenden für das Darstellungsziel hält und nach diesen bei den Historikern, Philosophen und Rednern Ausschau hält, hat G. P. R. Métraux, Sculptors and Physicians in Fifth-Century Greece. A Preliminary Study, Montreal 1995, die Fortschritte in der Medizin mit ihren zunehmenden Kenntnissen der menschlichen Körperfunktionen als entscheidenden Motor der künstlerischen Entwicklung vor allem in der Klassik in Anspruch genommen und J. Tanner, Social Structure, Cultural Rationalisation and Aesthetic Judgement in Classical Greece, in: N. K. Rutter – B. A. Sparkes (Hg.), Word and Image in Ancient Greece, Edinburgh 2000, S. 183–205, hält die Begrifflichkeit aus den Kontexten von Athletik und Militär für entscheidend. Darüber hinaus bleibt jedoch für alle Versuche im Rahmen allgemeiner Wertsysteme das Problem zu erklären, warum denn ein allgemeines Darstellungsziel nun gerade in der Weise umgesetzt wurde, wie dies tatsächlich der Fall war: Die m. E. überzeugende Vermutung, ein wesentliches Darstellungsziel sowohl archaischer Kuren als auch der meisten Figuren des späteren 5. Jahrhunderts sei *charis* gewesen (L. A. Schneider, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Kurenstatuen (Hamburger Beiträge zur Archäologie Beih. 2), Hamburg 1975; Ch. Meier, Politik und Anmut, Berlin 1985), beantwortet nicht die Frage nach den Konzepten hinter der jeweiligen bildlichen bzw. stilistischen *Umsetzung*. Eine bestechende These zur Entstehung von Naturalismen in der Vasenmalerei der spätarchaischen Zeit jetzt bei Neer (wie Anm. 2), der weitgehend ohne Schriftquellen auskommt.
- 5 Dies gilt insbesondere für die zahlreichen Anekdoten, deren Literarizität oft unterschätzt wird. Wenngleich die *Progymnasmata* des Nikolaos erst dem 4. Jahrhundert n. Chr. angehören, so hat man doch den Eindruck, als sei sein Ratsschlag, bei der Beschreibung von Bildern *zum Zwecke der Anschaulichkeit* »einen Bericht zuzufügen über den einen oder anderen Zustand des Malers oder Bildhauers, daß er etwa dies aus folgendem Grund im Zorn malte oder voller Freude, oder [...] sonst ein Erlebnis [zu] berichten, das mit dem Bericht über das Dargestellte zusammengeht« (Nikolaos, *Progymnasmata* 69, S. 4 ff., ed. J. Felten, übers. F. Graf) bereits von Plinius und anderen beherzigt worden (dazu F. Graf, Ekphrasen: Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: G. Boehm – H. Pfothner (Hg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 113–155, hier: S. 148 f., jedoch nur mit Bezug auf rhetorische Ekphrasen). Eine Arbeit, die diesen methodischen Fragen einmal systematisch nachginge, ist ein dringendes Desiderat.

6 Besonders eklatante Beispiele der Mißachtung beider Problematiken sind S. Luria, Herondas' Kampf für die veristische Kunst, in: *Miscellanea di Studi Alessandrini, in memoria di Augusto Ristagni*, Turin 1963, S. 394–415; oder O. Pelikán, Der antike Realismus. Zu Beziehung des Konkreten und des Abstrakten, in: *Listy filologické* 109 (1986), S. 198–205, der in einem evolutionistischen Ansatz den römisch-plinianischen Dekadenmodellen folgt. B. H. Fowler, The Centaur's Smile. Pindar and the Archaic Aesthetic, in: W. G. Moon (Hg.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison/WI 1983, S. 159–170, schließt aus den Epinikien des Pindar auf eine Vorliebe für Kontraste, Symbolismus und vor allem *poikilia* in der Vasenmalerei um Exekias, ein Ergebnis, das zwar grundsätzlich überzeugt, jedoch nicht unbedingt wegen der Textanalyse, da sowohl die chronologische Diskrepanz von einer knappen Generation erklärt werden müßte, als auch die unbewiesene Behauptung vorauszusetzen ist, die Darstellungsziele von Dichtung und bildender Kunst seien grundsätzlich identisch. Zur *poikilia* als Ziel der Vasenmaler s. Neer (wie Anm. 2) S. 32–38. – Die hier vorgenommene Trennung der beiden Gruppen von Arbeiten ist natürlich nicht streng durchzuführen, da auch die hier nicht unter die im engeren Sinne literarischen Texte gezählten Äußerungen (z. B. eines Cicero, Quintilian, Plinius, Pausanias usw.) als Texte wirken möchten und/oder ganz eigene, nicht unbedingt zentral auf die bildende Kunst gerichtete Ziele verfolgen. Diesen Aspekt weiter zu verfolgen, scheint mir trotz viel versprechender Ansätze in jüngster Zeit (ich denke etwa an die Neubewertung des Pausanias) immer noch ein dringendes Desiderat. Für die folgende Diskussion kann die Frage jedoch vernachlässigt werden.

7 Ich verwende den Begriff Ekphrasis hier in seinem modernen Sinn ausschließlich für Beschreibungen von Bildwerken; zum antiken Begriff der Ekphrasis, welcher auch die Beschreibung von Personen, Sachen, Situationen, Orten, Ereignissen usw. mit umfaßte, s. bes. Graf (wie Anm. 5) passim; Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike Bd. 3, Stuttgart – Weimar 1997, Sp. 942–950 s. v. Ekphrasis (U. Egelhaaf); noch immer unersetzt: P. Friedländer, Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit, Leipzig – Berlin 1912. Anders als manche moderne Autoren verwende ich den Begriff zudem aus Gründen der Konvenienz und sprachlichen Kürze nicht nur gleichermaßen für Beschreibungen im Rahmen längerer literarischer Texte und für selbständige Progymnasmatia, sondern auch für Epigramme, welche nicht im engen Sinne beschreibend sind, sich aber auf ein Kunstwerk und seine Wirkung auf einen Betrachter beziehen. Solche Epigramme werden im Folgenden auch ekphratische Epigramme genannt.

8 Ob der Gürtel der Aphrodite (Homer, *Ilias* 14, 214–218) in diese Aufzählung gehört, hängt davon ab, ob man *philototes*, *himeros* usw. als Personifikationen auffaßt.

9 ›Münchener Kouros‹: München, Glyptothek 169, G. M. A. Richter, *Kouroi, Archaic Greek Youths*, London 1960, S. 118 Nr. 135 Abb. 391–394, 399; Kasseler Apoll: Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Antikenabt. 1, E. Schmidt, Der Kasseler Apollon und seine Repliken, *Antike Plastik* 5, Berlin 1966; Diomedes: München, Glyptothek 304, B. Vierneisel-Schlörb, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Glyptothek München, Katalog der Skulpturen Bd. II, München 1979, S. 79–99 Abb. 38–46; Thermen-Boxer: Rom, Mus. Naz. 1055, N. Himmelmann, *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal*, Mailand 1989, bes. S. 150–180, 201 f.

10 Spätgeometrischer Ständer: München, Museum für Antike Kleinkunst 8936, K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969, S. 69 Nr. M4; Krater des Euphronios: Arezzo, Mus. Civico 1465, ARV² 15,6; Para 322; Addenda² 152, Neer (wie Anm. 2) S. 55 f.; Krater des Niobiden-Malers: Paris, Louvre G 341, ARV² 601,22, Para 395, Addenda² 266, E. Simon, *Die griechischen Vasen, Aufnahmen von Max und Albert Hirmer*, München 1976, Abb. 191.

11 Paris, Louvre G 234: ARV² 286,16 (Geras Painter); Addenda² 276; B. E. Borg, *Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst*, München 2002, S. 88–94 Abb. 15. – Rom, Villa Giulia 48238: ARV² 284,1 (Matsch Painter); Addenda 208; Borg ebd. mit Abb. 16.

12 New York, MMA 07.286.47: ARV² 175; Para 339; Addenda 184; s. auch den sog. Aesop auf der Schale in Rom, Vatikan: ARV² 916, 183; Para 430; Addenda 304; G. M. A. Richter (abridged and revised by R. R. R. Smith), *The Portraits of the Greeks*, Ithaka/NY 1984, S. 80 Abb. 44.

13 Siehe allerdings die irritierende Diskussion über die archaische Plastik zwischen Ph. Bruneau und F. Croissant: Ph. Bruneau et al., *La sculpture, le prestige de l'antiquité du VIII^e siècle av. J.-C. au V^e siècle ap. J.-C.*, Genf 1991, bes. S. 11–113; F. Croissant, *La sculpture grecque est-elle un art abstrait?*, in: *Topoi* 4 (1994) S. 95–107; Ph. Bruneau, *Qu'il n'est d'art qu'abstrait, ou du réalisme de la statuaire grecque*, in: *Topoi* 5 (1995) S. 33–61.

14 Für die späarchaische und klassische Zeit s. jetzt bes. D. T. Steiner, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton – Oxford 2001, bes. S. 28–30; Neer (wie Anm. 2) S. 32–86. Für den Hellenismus hat hierauf als einer der ersten und mit besonderem Nachdruck N. Himmelmann hingewiesen, s. bes. N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst*, Tübingen 1983, der zudem die relative Seltenheit ›realistischer‹ Skulpturen auch im Hellenismus betont; ders., *Realistische Themen in der griechischen Kunst*, Berlin – New York 1994; Stewart (wie Anm. 4); problematisch in dieser Hinsicht der Versuch von Fowler (wie Anm. 3). 15 Ähnlich Steiner (wie Anm. 14) S. 32–42, 63–77 und sonst. Die antike Terminologie ist hier allerdings nicht ein-

heitlich (s. auch hier Anm. 23 und 24), denn *aletheia* kann auch im Sinne von rein physischer Naturwahrheit verwendet werden, vgl. Moser von Filseck (wie Anm. 3) S. 227–229, während die hier gemeinte Wahrheit auch als das sinnlich-sittlich Schöne (*to kalon*) bezeichnet werden kann (Moser von Filseck ebd. S. 226).

16 Zum Problem s. bes. Ch. Gill, *Plato on Falsehood – not Fiction*, in: Ch. Gill – T. P. Wiseman (Hg.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter 1993, S. 38–87; P. Murray, *What is a Muthos for Plato?*, in: R. G. A. Buxton (Hg.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford 1999, S. 251–262; P. v. Möllendorff, *Auf der Suche nach der verlogenen Vergangenheit. Lukians Wahre Geschichten*, Tübingen 2000, S. 525; 530–531 mit Bibl. in Anm. 78; mit Bezug auf die bildende Kunst Verf. (wie Anm. 11) bes. S. 223–235; dies., *Eunomia or 'Make Love not War?*, in: E. J. Stafford – J. Herrin (Hg.), *Personification in the Greek World* (im Druck).

17 Harpocraton s. v. Mikon, dazu auch Tanner (wie Anm. 4) S. 191.

18 St. Halliwell, *Plato and Painting*, in: *Word and image* (wie Anm. 4) S. 99–118, der allerdings betont, daß Platon *mimesis* nicht ausschließlich im Sinne einer genauen Abschilderung des physisch Gegebenen versteht, und ein solches Ziel den Künstlern auch nicht generell unterstellt, sondern daß er eine *mimesis* fordert, welche ethische Aspekte und Schönheit berücksichtigt: bes. ausdrücklich in Platon, *De re publica* 400e–401d. Vgl. zusammenfassend auch Pollitt (wie Anm. 3) S. 45–49.

19 Baltimore, Johns Hopkins University B5 (Abb. 9): ARV² 177 (Kiss Painter), 3, Para 339, Addenda² 185; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung 2314 und Rom, Villa Giulia (ölausgießender Athlet mit Inschrift auf seinem Bein: *Laches kalos*, hinter ihm Pfeilermonument mit weiterer Inschrift): ARV² 336, 14 (Antiphon Painter), Addenda² 218; dazu ausführlich D. T. Steiner, *For Love of a Statue: A Reading of Plato's Symposium 215A–B*, in: *Ramus* 25 (1996) S. 89–111, bes. 90 f. mit Anm. 3 und 4; dies. (wie Anm. 14) S. 185–250, mit abweichender Beurteilung.

20 Euripides, *Hecuba* 807–808. Im selben Sinne ist m. E. auch der Vergleich der kurz vor ihrer Opferung stehenden Iphigenie mit einem Bild in Aischylos, *Agamemnon* 240–242 und der Hinweis auf die Statuenhaftigkeit der Polyxena in Euripides, *Hecuba* 556 f. zu verstehen; ähnlich die Interpretation der Euripides-Passagen bei Ch. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham – London 1993, S. 177 f.; anders wiederum Steiner, *Images* (wie Anm. 14) S. 51–53. Mit meiner These stimmt in gewisser Weise die Bemerkung des Aristoteles überein, gute Porträtmaler stellten die Menschen besser dar, als sie sind (Aristoteles, *Poetik* 1454b11).

21 Genau diese Funktion besitzen übrigens auch die Bildwerke bzw. deren Beschreibung in Euripides' *Ion*: F. I. Zeitlin, *The Artful Eye: Vision, Ecphrasis, and Spectacle in Euripidean Theatre*, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, S. 148–157 mit Bibliographie.

22 Ähnlich auch Moser von Filseck (wie Anm. 3) S. 239: »Auf diese Weise vermag sich das *Bild* bis auf die Stufe der *Wahrheit* zu erheben: οὐ τύπος εἶναι δοκεῖ τὸ ὁρώμενον, ἀλλὰ τῆς ἀληθείας πλάσμα ([Philostrat, *Eikones*] XX 2), und nicht nur das *Abbild* des Gottes, sondern der Gott *selbst* (τὸν θεὸν εἰς αὐτὸν) zu sein. [...] Der Demiurg war nicht der dritte in Bezug auf die Wahrheit, sondern der erste, der die Wahrheit erst *als solche* hervorbrachte.« (Hervorhebungen im Original; zu ihrer hier ausgelassenen These, hierin erreiche der Künstler »den von dem platonischen am weitesten entfernten Standpunkt« s. hier Anm. 18).

23 Quintilian, *Institutio oratoria* 12.9: *maiestas operis deum aequavit*; vgl. Cicero, *Orator* 8–9. So auch der Tenor in Dios Olympischer Rede (bes. *Oratio* 12, 44–46. 49–85). Die Angemessenheit der Darstellung des Göttlichen wird Dio, *Oratio* 12,55 als ὁμοίότης, Ähnlichkeit, bezeichnet, das Gegenteil ist ebenda ἀπερηγῆς; ebenso erreicht Phidias durch seine Darstellung des Zeus bei Cicero a. a. O. *similitudo*.

24 Quintilian, *Institutio oratoria* 12.10.1–9, bes. 8–9, dazu Pollitt (wie Anm. 3) S. 81–83 mit weiteren Belegen; hier ist *similitudo* im Sinne von rein physischer Naturwahrheit zu verstehen.

25 Cicero, *Brutus* 70.

26 So ausdrücklich von Phidias gesagt: Cicero, *Orator* 9. Pollitt (wie Anm. 3) S. 52–44 weist darauf hin, daß der Begriff erst bei den lateinischen Autoren der späten Republik und Kaiserzeit im direkten Zusammenhang mit Kunstkritik anzutreffen ist. Er kommt jedoch bereits in der aristotelischen Theorie als eine Art Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung in den geistigen, psychologischen Bereich hinein vor (Aristoteles, *De Anima* 428a).

27 Pollitt (wie Anm. 3) S. 63–65; er folgt darin ähnlichen Thesen der älteren Forschung, dazu hier Anm. 31.

28 Pollitt (wie Anm. 3) bes. S. 10 f., 14–31.

29 Pollitt (wie Anm. 3) S. 74–78.

30 Vgl. auch hier Anm. 5.

31 Dies geschieht oft nur en passant, ausführlich s. aber schon T. Birth, *Laienurteil über die bildende Kunst bei den Alten*, Marburg 1902; Luria (wie Anm. 6). Dieser Lesart liegt letztlich die These zugrunde, die hellenistischen Dichter seien wie die Romanautoren und Maler des 19. Jahrhunderts aus einem gesellschaftskritischen Impetus am Leben der kleinen Leute und der Unterprivilegierten interessiert gewesen; dagegen jedoch mit schlagenden Argumenten

- G. Mastromarco, *Il pubblico di Eronda* (Proagones 15), Padua 1979, bes. S. 109–115; 131–140; ohne die Einschränkung, es handle sich um ein ›populäres‹ Kunsturteil auch G. Zanker, *Realism in Alexandrian Poetry: A Literature and its Audience*, London u. a. 1987, passim, bes. S. 42–50. Pollitt (wie Anm. 3) geht merkwürdigerweise auf die Ekphrasis überhaupt nicht ein.
- 32 Siehe oben bei Anm. 8; Apollodor, *Argonautika* 1, 721–767 und 4, 421–434; dazu R. Thiel, *Erzählung und Beschreibung in den Argonautika des Apollonios Rhodios*, Stuttgart 1993.
- 33 London, *British Museum: Phönikische Silberschale aus Amathus* (Zypern), K. Fittschen, *Der Schild des Achilleus* (*Archäologia Homerica*, Bd. II, *Bildkunst Teil 1*), Göttingen 1973, S. N5–N17 Abb. 3 (mit abweichender Fragestellung); vgl. E. Simon, *Der Schild des Achilleus*, in: Boehm – Pfothenhauer (wie Anm. 5) S. 123–141.
- 34 Die anglophone Archäologie hat dies mit dem Begriff des *seeing in* (im Gegensatz zum *seeing as*) belegt: erstmals R. Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge ²1980, S. 205–229; mit Bezug auf die Ekphrasis des Homer und Ps.-Hesiod z. B.: Steiner (wie Anm. 14) S. 20–23; Neer (wie Anm. 2) S. 48 f.; Simon (wie Anm. 33); für die klassische Kunst aus Anlaß des Aischylos-Fragments der *Theoroi* bzw. *Isthmiastai* (P. Oxy. 2162, fr. 78a 6–21 Radt): G. Sörbom, *Mimesis and Art*, Upsala 1966, S. 41–53; C. H. Hallett, *The Origins of the Classical Style in Sculpture*, in: *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986) S. 71–84, zum Aischylos-Fragment S. 76–78; M. Stieber, *Aeschylus' Theoroi and Realism in Greek Art*, in: *Transactions of the American Philological Association* 124 (1994) S. 92; etwas anders die m. E. beste Besprechung des Fragments von Steiner (wie Anm. 14) S. 47–49.
- 35 Dazu unten bei Anm. 42.
- 36 *Anthologia Palatina* 9.713–44; 793–8; dazu M. Lausberg, *Das Einzeldistichon – Studien zum antiken Epigramm* (*Studia e Testimonia Antiqua* 19), München 1982, S. 223–236 mit Bibl.; K. J. Gutzwiller, *Poetic Garlands, Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley u. a. 1998, S. 245–250.
- 37 A. Corso, *La vacca di Miron*, in: *Numismatica e antichità classiche* 23 (1994) S. 49–91. In diesem Fall wäre die Kuh übrigens ein Stier oder Ochse gewesen – der griechische Terminus *bous* bzw. dessen Diminutiv *boidion* ist geschlechtsneutral.
- 38 Zanker (wie Anm. 31) S. 44, der den Topos des Wie-lebend der hellenistischen Dichtung als kunstkritischen ernst nimmt, hält denn Myron auch für einen Künstler des 4. Jahrhunderts!
- 39 Z. B. Cicero, *Orator* 9; *Brutus* 70, dazu Pollitt (wie Anm. 3) S. 61 f.; vgl. auch Aristoteles, *Poetik* 1448a2–5 und 1450a15–16.
- 40 Der Schild des Achill, jener des Herakles und die Stephane der Pandora sind Werke des Hephaistos, die Fibel des Odysseus wird immerhin als *daidalon* bezeichnet; in derselben Tradition stehen noch der Mantel des Jason als Werk der Athena und der Peplos der Hypsipyle, den die Chariten schufen, in den *Argonautika*. Zu den lebenden Kunstwerken s. S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton 1992; Steiner (wie Anm. 14) bes. S. 23. Die Fälle, in denen von einer plötzlichen Belebung eines Kunstwerkes, etwa als Reaktion auf einen Frevler, die Rede ist, sind strukturell anders gelagert und spielen hier keine Rolle. In ihnen wird nicht generell ein Wie-lebend des Werkes behauptet, sondern eine Art magischer Transformation, die zumeist auf göttlichen Einfluß zurückgeht.
- 41 Auf diesen Unterschied zwischen sprachlichen und bildlichen Schilderungen und ihre Wahrnehmung scheint auch Dio Chrysostomos anzuspitzen, wenn er sagt: »Die Augen sind viel schwerer zu überzeugen, verlangen viel mehr Anschaulichkeit als die Ohren, denn die Augen müssen mit Gesehenem direkt zusammenkommen, die Ohren aber können auffliegen und die Grenzen der Vernunft sprengen, indem sie Nachbildungen einlassen, die durch Metrik und Lautgestalt verzaubern.« (*Oratio* 12, 71, Übers. F. Graf).
- 42 So schon Hölscher (wie Anm. 2) S. 16–23 (der m. E. jedoch die Reflexivität der klassischen Kunst unterschätzt); Neer (wie Anm. 2).
- 43 Zu den absichtlichen Beschränkungen des Naturalismus s. o. Anm. 14 und die Mikon-Anekdote hier Anm. 17. Der genaue Inhalt dieser konkurrierenden Darstellungsziele wird unterschiedlich eingeschätzt (s. für einige Positionen den vorangehenden Text), doch ist für unsere Fragestellung nur die Existenz dieser Ziele überhaupt von Relevanz.
- 44 Für eine glänzende Darstellung dieses Spiels s. Neer (wie Anm. 2) S. 55 f.; weitere, ähnliche Spiele in anderen Darstellungen ebd. 44–86.
- 45 Ein bewußtes Spiel mit den Brüchen im Naturalismus sieht Steiner (wie Anm. 14) S. 26–27 auch in der Skulptur am Werk, eine These, die jedoch nicht recht überzeugen will und auch ihren eigenen Ausführungen S. 32–42, 63–77 z. T. widerspricht.
- 46 Schon W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Leipzig 1944, S. 300; ausführlich: A. S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description*, in: *American Journal of Philology* 111 (1990) S. 139–153; ders., *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham/MD – London 1995, passim, bes. S. 4–7; 44–48; 79–153 je mit Bibliographie: »Ekphrases describe not only the referent of the image, but also the relationship of that referent to the medium of worked metal, to the manufacture of the image, to the artisan and artistry, and the effect of all this on the viewer of the image (usually the bard); the bard, in turn, acts as our guide as we imagine the images.« (S. 41).

- 47 Siehe besonders Becker 1981 (wie Anm. 46); Becker 1995 (wie Anm. 46). Daß prinzipiell dasselbe auch für den Schild des Herakles gilt, zeigt Becker 1995, S. 31–38. – Eine ähnliche Strategie sieht R. Hunter auch im 15. Idyll des Theokrit am Werk, wo die Reaktion der Syrakusanerinnen auf den Teppich mit der Darstellung von Adonis und Aphrodite einerseits (wie lebend) und auf den Hymnus über Adonis andererseits (fabulos-unrealistisch) als zwei mögliche Realitätsbezüge des Mimos angeboten werden: R. Hunter, *Mime and Mimesis: Theocritus, Idyll 15*, in: M. A. Harder et al. (Hg.), *Theocritus*, Bd. 2, Groningen 1996, S. 149–166.
- 48 Dies im Falle der Schildbeschreibung Homers auch hervorgehoben von Becker 1995 (wie Anm. 46) S. 80–83, anlässlich der der Beschreibung vorangehenden Szene in der Werkstatt des Hephaistos mit ihren tatsächlich lebenden Bildwerken: Während Hephaistos' goldene Dienerinnen sich wirklich bewegen, Stimme besitzen usw., wird dies vom Schild nirgends behauptet; Hier ist es der Dichter, der den Bildern Leben einhaucht. Mir scheint jedoch, daß diese Assoziation des Wie-lebend mit dem Göttlichen für die archaische Zeit genereller Natur ist. Dem korrespondieren im Übrigen nicht nur die Musenaufrufe, sondern im Falle der *Ilias* auch die erste Zeile des Epos, welche den Gesang der Athena zuschreibt. Zu den Bezügen zwischen den ersten Versen der *Ilias* und der Schildbeschreibung Becker 1981 (wie Anm. 46) und 1995 (wie Anm. 46) S. 44–48, der diesen Aspekt jedoch übersieht und die Schildbeschreibung als Beschreibung einer Wahrnehmung von Bildern generell, also im Sinne des *seeing in* versteht.
- 49 Zu Geschichte und Bedeutung des Begriffs s. G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, in: *Rheinisches Museum* 124 (1981) S. 296–311; Zanker (wie Anm. 31) S. 39–42.
- 50 Interessanterweise fehlt nicht nur in den Ekphrasen der archaischen Lyrik und der klassischen Literatur insgesamt der Topos des Wie-lebend, sondern er wird auch bei Erwähnungen von Kunstwerken nicht verwendet; vgl. Morris (wie Anm. 40) S. 36–69. Vielmehr stehen Bildwerke ebenso topisch für das Unbelebte, vgl. Steiner (wie Anm. 5) S. 136–151. Zu weiteren Gründen für die Wahl von Kunstwerken als Gegenstand von Ekphrasen, bes. auch in der späteren Literatur, s. Graf (wie Anm. 5) S. 151 f.
- 51 Dasselbe Motiv findet sich auch in anderen Epigrammen, z. B. *Anthologia Palatina* 9.719; 720; 723; 732; zu weiteren Pointen s. Lausberg (wie Anm. 36) S. 225–228. Daß hier zudem ein Spiel, nämlich mit epigraphisch überlieferten Epigrammen nach ähnlichem Muster aus älterer Zeit stattfindet, müßte in einer eigenen Untersuchung aufgezeigt werden.
- 52 Dasselbe Motiv auch in *Anthologia Palatina* 9.715; 730; 734; 796; 797 dazu Lausberg (wie Anm. 36) S. 230–236.
- 53 Dazu Lausberg (wie Anm. 36) S. 231.
- 54 Zanker (wie Anm. 31) S. 64 f., 95.
- 55 F. Preisshofen, in: *Entretiens sur l'antiquité classique* 25 (1979) S. 268; zustimmend: F. Manakidou, Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik, Stuttgart 1993, S. 238–242.
- 56 A. Kerkhecker, *Callimachus' Book of Iambi*, Oxford 1999, S. 147–181; ders., Wieland und der Zeus des Phidias, in: P. Schwindt (Hg.), *Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*, München – Leipzig 2000, S. 135–162.
- 57 Dazu überzeugend bes. Zanker (wie Anm. 31) *passim*, auch wenn wir ihm den 6. Iambus nicht überlassen.
- 58 Siehe z. B. die schöne Gegenüberstellung der Beschreibungen der Verfolgung des Pelops und der Hippodameia durch Oinomaos durch Pausanias (5, 17 f.: Kypseloslade) und Philostrat (*Eikones* 1, 17, 2 f.) bei O. Schönberger, Die »Bilder« des Philostratos, in: Boehm – Pfothenhauer (wie Anm. 5) S. 159; etwas anders Kerkhecker (wie Anm. 56).
- 59 Entsprechend ist Kerkhecker, Wieland (wie Anm. 56) S. 160 nur zuzustimmen, wenn er betont, der kallimacheische Iambus beabsichtige nicht, Phidias oder dessen Zeusstatue zu kritisieren, sondern nutze nur den kanonischen Status des Werkes zur Zuspitzung der Auseinandersetzung. Dies selbe Motivation wird man auch der Wahl Myrons bzw. seiner »Kuh« unterstellen dürfen (so auch Gutzwiller [wie Anm. 36]).
- 60 Hunter (wie Anm. 47) S. 152.
- 61 Im Allgemeinen wird der Beginn des Wettstreits der Künste erst relativ spät angesetzt; schon für Homer in Anspruch genommen aber z. B. durch Becker 1995 (wie Anm. 46) S. 5–7 mit Bibl. S. 55 Anm. 99; Egelhaaf (wie Anm. 7).
- 62 H. Blum, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim – New York 1969; ähnlich Zeitlin (wie Anm. 21) über den Sinn der Visualisierungsstrategien in den klassischen Tragödien.
- 63 Dies zeigen nicht zuletzt die genannten Rückgriffe auf den Statuenvergleich zu Zweck größerer Deutlichkeit und Eindringlichkeit, denen ein Hinweis auf besondere Lebensnähe gerade fehlt (s. o. bei Anm. 19 und 20).
- 64 Stewart (wie Anm. 4) S. 130–174, Zitat S. 172; auf eine ähnliche Spannung zwischen Naturalismen und anderen Formen künstlerischer Virtuosität verweist für die spätarchaische und klassische Vasenmalerei Neer (wie Anm. 2).