

Zeichen der Zeit in Philostrats *Eikones*

Cordula Bachmann, Erfurt

Bilder können keinen Zeitverlauf darstellen. Sie sind ihrer Natur nach statisch, während Zeit nur in Verbindung mit Veränderung und Bewegung fassbar ist. Allerdings ist bereits aus der Antike das Phänomen narrativer Bilder bekannt, die eine Handlung und damit auch zeitliche Progression generieren. Die medienspezifischen Erzählmechanismen von antiken Vasenbildern und Wandgemälden, d. h. die Techniken, die Maler anwandten, um mit den Mitteln der Malkunst die Illusion von Handlungsfortgang zu erzeugen, wurden von Archäologinnen und Archäologen und Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern seit jeher sorgfältig analysiert. Diese Untersuchungen haben ergeben, dass die Bildkünstler der Antike mit dem Problem der Zeit im Bild souverän umzugehen verstanden. Wie aber steht es mit der theoretischen Grundlage dieser malerischen Praktiken? Wurden sie in der Antike systematisch dargestellt oder gar gelehrt? Und, andersherum gefragt, waren den antiken Bildbetrachtern die malerischen Zeichen zeitlicher Progression bewusst? – Tatsächlich scheint ein Forschungsdesiderat in der Untersuchung der Frage zu liegen, ob überhaupt und, wenn ja, wie die Antike sich *theoretisch* mit dem Problem von Zeitzeichen und Zeitphänomenen im Bild auseinandergesetzt hat.

In diesem Artikel wird nun die Behauptung aufgestellt, dass bereits in der Antike das Phänomen von Zeit im Bild bewusst reflektiert wurde. Eine der wichtigsten Quellen hierfür ist ein Text Philostrats des Älteren, der den Titel *Eikones* (lat. *Imagines*, abgekürzt Im.) trägt, d. h. übersetzt „Bilder“. Es handelt sich um das Werk eines auf Griechisch schreibenden Star-Intellektuellen des 3. Jh. v. Chr., der in den

höchsten Kreisen der römischen Gesellschaft verkehrte und sich, seiner eigenen Aussage zufolge, intensiv mit der Malkunst seiner Zeit beschäftigt hat, bevor er in den *Eikones* maltheoretische Spezifika zur Sprache brachte.¹ Die Rahmenhandlung der *Eikones* bildet ein Aufenthalt des Autors am Golf von Neapel in der Villa eines wohlhabenden Freundes, dessen Gemäldegalerie Philostrat Gelegenheit bietet, einige der dort ausgestellten Tafelbilder zu beschreiben und, gestützt auf seine Kunsterfahrung, zu interpretieren.

In der Altertumforschung stand lange die Frage an erster Stelle, ob es sich bei den 65 Bildern, die Philostrat in den zwei Bänden seiner *Eikones* beschreibt, um reale Bilder handelt, die Philostrat wirklich gesehen hat, oder ob die *Eikones* in Wahrheit Geschichten liefern, die der Autor aus literarischen Quellen kompiliert hat. Die Erbitterung, mit der in der Forschung um eine Antwort auf diese „Echtheitsfrage“ gerungen wurde, erklärt sich aus der Tatsache, dass die antike Tafelmalerei für die Neuzeit gänzlich verloren ist. Den *Eikones* würde daher, würden sie einen zeitgenössischen Zugang zur antiken Tafelmalerei eröffnen, großer dokumentarischer Wert zukommen. Allerdings stellt sich bei einer sorgfältigen Lektüre schnell heraus, dass es sich bei den *Eikones* nicht um einen antiken Kunstführer zu einschlägigen Werken der griechischen Tafelmalerei handelt, der also etwa Antworten auf archäologische Fragen liefern könnte. Damit rückt für den modernen Rezipienten der *Eikones* nun die Frage, ob die Bildvorlagen real existierten oder fiktional sind, in den Hintergrund. Die *Eikones* bieten dem Leser nämlich keine Informationen zur antiken Kunstproduktion, sondern machen vor allem kunsttheoretische Aussagen über antike Kunstrezeption. Wie Bilder zu lesen sind, lässt sich ebenso gut an Texten über real existierende Bilder zeigen wie an Texten über fiktionale Bilder. Die *Eikones* verhandeln also authentische Fragen der antiken Bildkunst am Beispiel fiktionaler Gemälde.

1 Für einen Überblick über die historische Figur des Autors Philostrat siehe De Lannoy 1997, Primavesi/Giuliani 2012 sowie Bachmann 2015, 14–21.

Da es sich bei den in den *Eikones* imaginierten Gemälden meist um mythologische Bildinhalte handelt, die die Darstellung eines Handlungsverlaufs erfordern, kommt gerade auch das Problem von Zeit im Bild immer wieder zur Sprache.² Als einer der größten Rhetoriker seiner Zeit weiß Philostrat die verschiedenen Aspekte dieses Themas auf humorvolle und unterhaltsame Weise durchzuspielen. Denn was die *Eikones* vor kunsttheoretischen Abhandlungen damals wie heute auszeichnet, ist ihre Kommunikationsstruktur: Philostrat interagiert mit den Lesern der *Eikones* nicht aus der Perspektive des überlegenen Kunstexperten, sondern aus der des – gleichwohl künstlerisch und kunsttheoretisch gebildeten – Bildbetrachters, der nicht darüber doziert, was man auf dem Bild sehen *soll*, sondern seinem Publikum buchstäblich vor Augen führt, was man auf dem Gemälde sehen *kann* und was daraus zu machen ist.

Zu den bekanntesten und wirksamsten malerischen Techniken, den Ablauf von Zeit im Bild darzustellen, gehört die sogenannte kontinuierende Darstellungsweise. Dabei werden zeitlich aufeinander folgende Handlungsschritte nebeneinander abgebildet, wobei der versierte Bildbetrachter die Abschnitte wieder „auseinanderliest“ und so die dargestellte Geschichte als eine Abfolge von Ereignissen erfährt. Nach dieser Methode ist etwa ein Bild der *Eikones* mit dem Titel *Thessalien* aufgebaut (Im. II 14). Das Bild bezieht sich auf folgende Geschichte: Einst beschloss Poseidon, nach antiker Vorstellung der Gott des Meeres, aber auch der Landschaftsgestaltung, die geologische Struktur der nordgriechischen Landschaft Thessalien neu zu arrangieren. Dem Mythos zufolge durchstieß er mit seinem Dreizack eine Bergkette und verschaffte so der überfluteten Ebene dahinter eine Abflussrinne Richtung Meer. Seitdem, so die Legende, gibt es in Thessalien den Fluss Peneios, der sich durch das – nunmehr trocken gefallene – Tempetal schlängelt und sich schließlich in den Thermaischen Golf ergießt.

2 Zum Thema antiker narrativer Bilder siehe Gualiani 2003, 159: „Ein zentrales Handicap narrativer Bilder gegenüber jeder sprachvermittelten Erzählung besteht in ihrem weitgehenden Unvermögen, den Vorgang ihrer Wahrnehmung durch den Betrachter als zeitliche Sequenz zu strukturieren.“

[Text 1: Philostr. Im. II 14: Thessalien]

§ 2

τούτω γὰρ νυνὶ τῷ ἔργῳ ἐφέστηκεν ἀθλῶν αὐτὸ
καὶ ἀνακαλύπτων τὰ πεδία, καὶ διήρται μὲν ἡ
χεὶρ εἰς τὸ ἀναρρήξαι, τὰ δὲ ὄρη, πρὶν πεπλήχθαι,
δίισταται τὸ ἀποχρῶν τῷ ποταμῷ μέτρον.

<Poseidon> hat sich nun an genau diese
Aufgabe gemacht, wobei er sich anstrengt
und im Begriff ist, die Ebenen freizulegen,
und **seine Hand ist zwar zum Durchbrechen
erhoben, die Berge aber treten, bevor
er zustößt**, genauso weit auseinander,
wie für den Fluss nötig ist.

ἀγωνιζομένης δὲ πρὸς τὸ ἐναργὲς τῆς τέχνης τὰ
δεξιὰ τοῦ Ποσειδῶνος ὁμοῦ καὶ ὑπέσταλται καὶ
προβέβληται καὶ ἀπειλεῖ τὴν πληγὴν οὐκ ἀπὸ τῆς
χειρὸς, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ σώματος. [...]

Indem die Kunst nach Vergegenwärtigung
strebt, ist die rechte Körperhälfte Poseidons
gleichzeitig sowohl zurückgezogen als auch
nach vorne geworfen, und **er droht den
Stoß an**, nicht mit der Hand, sondern mit
dem <ganzen> Körper. [...]

Poseidon holt hier mit seinem Dreizack aus („Seine Hand ist zum Durchbrechen erhoben“), die Berge klaffen jedoch bereits auseinander, ehe sein Dreizack sie berührt hat (es heißt ausdrücklich: „*bevor* er zustoßen kann“). Ursache und Wirkung sind hier also gewissermaßen synchron abgebildet, obwohl sie zeitlich, in diesem Fall sogar ursächlich aufeinander folgen.³ Dadurch entsteht *Polychronie* auf dem Bild, wodurch ein Zeit- beziehungsweise Handlungsverlauf suggeriert wird.⁴ Allerdings lässt es Philostrat nicht bei der Tatsache bewenden, sondern stülpt diesem Stilmittel der Bildgestaltung eine handlungslogische Begründung über, nämlich die des „vorausgehenden Gehorsams“. Diese Thematik wird durch Philostrats Wortwahl in § 2 aufgegriffen: Der „Gehorsam“ der Berge ergibt sich aus Poseidons „Drohung“ (ἀπειλεῖ – „er *droht* den Stoß an“). Philostrat versteht also in seiner Bildinterpretation die malerische Konvention der kontinuierlichen Darstellungsweise mit einer narrativen Begründung, indem er die medial bedingte *scheinbare* Gleichzeitigkeit von Ursache

3 Diesen Umstand beobachtete bereits im 19. Jh. der Archäologe Friedrich Gottlieb Welcker und kritisierte ihn als „Vergehen gegen die Wahrheit“, Jacobs 1825, 474.

4 Einen anderen Lösungsvorschlag bietet Bougot 1881, 417–418, der allerdings nicht überzeugen kann, dazu Bachmann 2015, 167 Anm. 64.

und Wirkung, d. h. von Ausholgestus und Felsspaltung, in eine *echte* Gleichzeitigkeit verwandelt. Das Zeitphänomen, das auf diesem Bild in szenischer Parallelität zu Tage tritt, wird also von Philostrat auf unterhaltsame Weise umgedeutet.⁵

Ganz anders behandelt Philostrat einen Fall von kontinuierender Darstellungsweise in einem Bild mit dem Titel *Meles* (Im. II 8). Auch hier sind zwei Szenen gemalt: Die erste Szene zeigt die Nymphe Kritheis, die sich in den Titelhelden des Bildes verliebt hat, Meles, einen kleinen Fluss in der Nähe von Troja. In ihrer Verliebtheit verbringt sie viel Zeit am Ufer ihres Geliebten Meles, trinkt sein Wasser, was hier wohl als Kuss zu verstehen ist, und vergießt viele Tränen, weil sie im Ungewissen darüber ist, ob ihre Liebe erwidert wird. Die zweite Szene, die eine spätere Phase der Geschichte behandelt, zeigt den Flussgott Meles beim Errichten eines Schlafzimmers aus Wellen. Hierin will er ein Schäferstündchen mit seiner Geliebten verbringen und hierin wird Homer gezeugt werden, der berühmteste aller griechischen Dichter. Die Beschreibung dieser zweiten Szene nun richtet Philostrat nicht an den Leser, sondern er wendet sich damit an Kritheis, also an eine der abgebildeten Figuren.

[Text 2: Philostr. Im. II 8: Meles]

§ 3

ἀλλ' οὐκ ὄναρ ταῦτα, ὦ Κριθηίς, οὐδὲ εἰς ὕδωρ
τὸν ἔρωτα τοῦτον γράφεις· ἐρᾷ γάρ σου ὁ
ποταμός, εὖ οἶδα, καὶ σοφίζεταιί τινα ὑμῖν
θάλαμον κύμα αἴρων, ὑφ' ᾧ ἡ εὐνή ἔσται.

Nein, dies ist kein Traum, Kritheis, und du schreibst diese deine Liebe nicht ins Wasser. Der Fluss liebt dich nämlich auch, ich weiß es genau, und er ist dabei, euch ein Schlafgemach zu erbauen, indem er eine Welle auftürmt, unter der euer Bett sein wird.

εἰ δὲ ἀπιστεῖς, λέξω σοι καὶ τὴν τοῦ θαλάμου
τέχνην· λεπτὴ αὔρα κύμα ὑποδραμοῦσα
ἐργάζεται αὐτὸ κυρτὸν καὶ περιηχὲς καὶ ἀνθηρὸν
ἔτι· ἡ γὰρ ἀνταύγεια τοῦ ἡλίου χρῶμα
προσβάλλει μετεώρῳ τῷ ὕδατι.

Wenn du mir aber nicht glaubst, werde ich dir auch noch die Konstruktion des Schlafgemaches erläutern: Ein zarter Lufthauch fährt unter eine Welle und bewirkt, dass sie gewölbt und hallig wird und glitzert; denn

5 Vgl. dazu Bachmann 2015, 166–169.

der Widerschein der Sonne wirft Farbe auf
das aufgetürmte Wasser.

Wie ist nun zu erklären, dass Philostrat, der sich doch sonst mit seiner Bildinterpretation stets an den Bild*betrachter* wendet, auf einmal mit einer der *gemalten* Figuren spricht? – In der Philostrat-Forschung wird dies in der Regel als Hinweis des Autors auf die Qualität des Bildes gedeutet: Die Darstellung der Kritheis sei so realistisch, dass der Betrachter Kritheis für echt halte und das Wort an sie wie an eine lebende Person richte. – Zweifelsohne spielt das Qualitätsmoment der Anschaulichkeit hierbei eine Rolle. Vor allem aber scheint mir wieder ein philostratisches Spiel mit der kontinuierenden Darstellungsweise vorzuliegen. Denn wichtig für das Funktionieren des Bildes ist in diesem Fall, dass Kritheis das Wellengemach noch nicht sieht. Für den Bildbetrachter bedeutet dies, dass er die zeitliche Sukzession der zwei Szenen versteht und genau das nicht tut, was Philostrat im Falle der Poseidon-Geschichte im Scherz tun wird, nämlich zwei zeitlich versetzte Szenen als eine einzige zu lesen. Die Sehnsucht der Nymphe darf nicht durch eine Vorwegnahme des Happy Ends überflüssig gemacht werden, wenn die Dramatik des Bildes nicht verloren gehen soll.⁶ An die Stelle einer spannenden Liebesgeschichte, in deren Verlauf sich Phasen der Hoffnung und Phasen der Verzweiflung abwechseln, träte sonst ein etwas fades Paarporträt. Indem Philostrat nun Kritheis im Detail von dem Wellengemach erzählt, macht er deutlich, dass *sie* das Wellengemach *nicht* sieht, sonst müsste er ihr darüber ja nicht berichten – anders natürlich als er selbst und der Bildbetrachter, die schon einen Blick auf die nächste Szene werfen können.⁷ Durch seine kleine Rede an Kritheis hebt Phi-

6 Vgl. Giuliani 2003, 159: „Ein Bild hat es aus ersichtlichen Gründen sehr schwer, Spannung zu erzeugen.“

7 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass vor allem in der älteren *Eikones*-Forschung heftig umstritten war, ob das Wellengemach als gemalt gedacht werden muss oder nicht: vgl. dazu Nemitz 1875, 24, Jacobs 1825, 446–447, Steinmann 1914, 39, Brunn 1861, 231–233 auf der einen und Friederichs 1860, 81 auf der anderen Seite. In der geteilten Forschungsmeinung spiegeln sich beide Perspektiven, die des Bildbetrachters, der das

lostrat also die zeitliche Differenz zwischen den beiden Szenen deutlich hervor und zieht gewissermaßen eine Trennwand ein zwischen Szene 1 und Szene 2.

Die Terminologie für eine weitere Technik, das Unmögliche möglich zu machen und Zeit im Bild darzustellen, verdanken wir Gotthold Ephraim Lessing, der in seinem berühmten Aufsatz von 1766 beziehungsweise 1788 mit dem Titel *Laokoon vom prägnanten Augenblick* spricht. Lessing erklärt darin die Bildkunst als der Sprachkunst überlegen, weil ein Bild aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem dargestellten Objekt unmittelbar verständlich sei, während Sprache erst erlernt werden müsse. Auch er erkennt allerdings, dass es einen Künstler vor eine große Herausforderung stellt, Zeit und damit Handlungsfortschritt mit malerischen Zeichen darzustellen, da ein Bild eigentlich nur einen einzigen Augenblick zeigen kann. Lessings Lösungsvorschlag ist, diesen *einen* Augenblick so *prägnant* wie möglich zu gestalten, d. h. in einer Weise, dass aus ihm „das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“.⁸ Wenn ich im Folgenden also vom *prägnanten Augenblick* spreche, so verwende ich einen Ausdruck des 18. Jhs. in anachronistischer Weise, der Sache nach aber wird das Phänomen des *prägnanten Augenblicks* schon von Philostrat verhandelt. So widmet der Autor zum Beispiel im Bild mit dem Titel *Komos* (Im. I 2) der Wahl eben dieses *prägnanten Augenblicks* besondere Aufmerksamkeit.

[Text 3: Philostr. Im. I 2: *Komos*]

§ 2

καὶ ὁ Κῶμος ἡκεὶ νέος παρὰ νέους ἀπαλὸς καὶ οὐπω ἔφηβος, ἐρυθρὸς ὑπὸ οἴνου καὶ καθεύδων ὀρθὸς ὑπὸ τοῦ μεθύειν. καθεύδει δὲ τὸ μὲν πρόσωπον ἐπὶ τὰ στέρνα ῥίψας καὶ τῆς δεξιῆς ἐκφαίνων οὐδέν, τὴν δὲ ἀριστερὰν προβολίῳ ἐπέχων· εἰλήφθαι δὲ ἡ χεὶρ δοκοῦσα λύεται καὶ

Und Komos ist da, ein Jüngling unter jungen Leuten, zart und noch nicht im Ephenalter, gerötet vom Wein; er schläft im Stehen, weil er so viel getrunken hat. Er schläft, wobei er das Gesicht auf die Brust

Wellengemach sieht, und die der Kritheis, die das Wellengemach nicht sieht, so dass in gewisser Weise beide Seiten recht haben.

8 Lessing 1766, Kap. XVI, in: Barner 1990, 117.

ἀμελεί, τὸ εἰωθὸς ἐν ἀρχῇ τοῦ καθεύδειν, ὅταν
σαίνοντος ἡμᾶς ὕπνου μετέρχεται ὁ λογισμὸς εἰς
λήθην ὧν συνέχει,

gesenkt hat und nichts von seinem Hals se-
hen lässt, mit der Linken hält er eine
Lanze; die dort abgelegte Hand aber ist ge-
löst und entspannt, das Übliche gleich nach
dem Einschlafen, wenn, sobald der Schlaf
uns begrüßt, der Verstand die Dinge ver-
gisst, mit denen er sich beschäftigt.

ὅθεν καὶ τὸ ἐν τῇ δεξιᾷ λαμπάδιον ἔοικε
διαφεύγειν τὴν χεῖρα καταρραθυμοῦντος αὐτὴν
τοῦ ὕπνου. [...]

Daher scheint auch die kleine Fackel in sei-
ner Rechten der Hand zu entgleiten, als der
Schlaf sie träge macht. [...]

Ein griechischer *komos* ist ein Festumzug, bei dem angeheiterte, meist jugendliche Partygänger in einer Art Polonaise ausgelassen und übermütig mit Musik, Gesang und Tanz um die Häuser ziehen. Ein *komos* stellt damit als Phänomen von großer zeitlicher Ausdehnung eine echte Herausforderung für die Malkunst dar. Der *komos* wurde wie die meisten gesellschaftlichen Konzepte der griechischen Lebenswelt auch personifiziert gedacht. In der Regel weisen nun Personifikationen die Charakterzüge oder Merkmale des Konzepts auf, für das sie stehen. So werden „Hunger und Durst“ als ausgemergelte Gestalten dargestellt, der „Reichtum“ in prunkvollen Kleidern und das „Gelächter“ als ein sich vor Lachen biegender Jüngling – um einige Beispiele aus den *Eikones* selbst zu nennen. Schon früh ist jedoch den *Eikones*-Forschern aufgestoßen, dass dies auf den Komos Philostrats ganz und gar nicht zuzutreffen scheint. Der Jüngling Komos ist weit davon entfernt, ausgelassen zu tanzen und zu feiern, vielmehr steht er ganz still, hat den Kopf auf die Brust sinken lassen und ist sogar eingnickt. Infolgedessen wurde eine Reihe von Gegenvorschlägen gemacht, wer hier stattdessen dargestellt sein könnte: Hypnos, der Gott des Schlafes etwa, der Hochzeitsgott Hymenaios, ein Türhüter oder einfach ein beliebiger Teilnehmer des Festumzugs.⁹

Um diese Vorschläge jedoch ernsthaft in Betracht ziehen zu können, müssten den *Eikones* reale Bilder zu Grunde liegen, bei deren

9 Hypnos: Heyne 1802, 28, Hymenaios: Lesky 1940, 44, ein Türhüter: Brunn 1861, 278, ein Teilnehmer des *komos* nicht Personifikation desselben: Steinmann 1914, 24.

Identifizierung Philostrat sich geirrt haben könnte. Da es sich aber, wie eingangs erwähnt, um fiktionale Bilder handelt, kann die Deutung des Autors nicht in Zweifel gezogen werden: Wenn Philostrat eine Figur als Komos bezeichnet, dann ist dies Komos. – Warum also verhält sich Komos hier so *komos*-untypisch? Die Antwort ergibt sich aus dem Zeitpunkt, der auf dem Bild zu sehen ist: Offenbar hat der Maler nämlich einen prägnanten Augenblick gewählt, der ihm gewissermaßen *zu* prägnant geraten ist. Denn die Müdigkeit des Komos weist zurück auf den bereits verflissenen Teil der Partynacht, seine dargestellte Erschöpfung ist das Ergebnis ausgelassenen, feuchtfröhlichen Feiern. Zugleich weist Komos' Müdigkeit, den Anforderungen an einen wirkmächtigen prägnanten Augenblick entsprechend, voraus auf die noch verbleibenden Stunden der Nacht, die Komos in alkoholisiertem Schlummer zubringen wird.¹⁰ Die Prägnanz des Augenblicks, der zugleich auf das Vorausgegangene zurück- und auf das Nachfolgende vorausweist, wird hier erreicht auf Kosten der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem gesellschaftlichen Konzept (*komos* als orgiastischer Umzug) und dessen Personifikation (*Komos* als vom Feiern ermüdeten Jüngling).

Die statische Natur von Bildern kann überraschenderweise sogar bei narrativen Bildinhalten die Bildaussage unterstützen. Dies zeigt Philostrat am Beispiel eines Bildes mit dem Titel *Hyakinthos* (Im. I 24): Beim Spiel mit dem Diskus verletzt der Gott Apollo seinen Liebling Hyakinthos tödlich am Kopf, weil der eifersüchtige Gott des Westwindes, Zephyrus, die von Apollo geschleuderte Diskusscheibe aus der Bahn lenkt.

[Text 4: Philostr. Im. I 24: *Hyakinthos*]

§3

καὶ ὁ Ἀπόλλων οὕτω πως ἐδίσκευσεν, οὐ γὰρ ἂν
ἄλλως ἀφῆκεν, ἐμπεσῶν δὲ ὁ δίσκος ἐς τὸ

Auch Apollo warf den Diskus auf diese
Weise ab, denn auf andere Weise hätte er

10 Übrigens ist die Erschöpfung des Komos nicht als Hinweis darauf zu deuten, dass der Umzug „zum Einschlafen“ war, gerade das Gegenteil ist der Fall. Denn was zeugt besser vom Erfolg einer Feier als die Tatsache, dass der Gott des Feierns sich selbst müde gefeiert hat?

μειράκιον τὸ μὲν κείται καὶ ἐπ' αὐτοῦ γε τοῦ
 δίσκου – Λακωνικὸν μειράκιον καὶ τὴν κνήμην
 ὀρθὸν καὶ δρόμων οὐκ ἀγύμναστον καὶ βραχίονα
 ὑπεγεῖρον ἤδη καὶ τὴν ἄραν τῶν ὀστέων
 ὑπεκφαῖνον – ἀπέστραπται δὲ Ἀπόλλων ἔτι
 ἐφεστῶς τῇ βαλβίδι καὶ κατὰ γῆς βλέπει.
πεπηγέναι φήσεις αὐτόν, τοσοῦτον αὐτῷ τῆς
 ἐκπλήξεως ἐμπέπτωκεν.

ihn nicht abwerfen können; dabei traf der Diskus aber den Jüngling, der liegt nun da, sogar auf dem Diskus selbst – ein lakonischer Jüngling, mit geradem Bein, nicht ungeübt in Wettrennen, mit bereits erstarken dem Arm und schon etwas von der Schönheit seines Körperbaus zeigend – Apollo aber, der sich noch im Abwurfbereich befindet, steht abgewandt und blickt auf die Erde nieder. **Angewurzelt** ist er, wirst du sagen, so sehr ist ihm der Schreck in die Glieder gefahren.

Die Situation ist die folgende: Apollo hat den fatalen Diskus geworfen und ist gerade dabei, das Ausmaß des Unglücks zu erfassen, das er dabei angerichtet hat. Anstelle aber, wie in der literarischen Überlieferung, etwa in Ovids *Metamorphosen*,¹¹ zu seinem getroffenen Geliebten hinstürzen in dem vergeblichen Versuch, den Blutstrom zu stoppen, und in Selbstvorwürfe auszubrechen, bleibt Apollo in den *Eikones* „wie angewurzelt“ stehen (*πεπηγέναι*, d. h. eigentlich „wie in den Boden gerammt“). Eigentlich ist das nicht weiter verwunderlich, handelt es sich doch um ein Gemälde, auf dem Bewegung und Handlungsfortschritt nicht möglich sind. Philostrat aber beeilt sich, diese medienbedingte Abweichung von der mythologischen Tradition als konstitutives Element der Bildaussage zu deuten: Apollo bleibt darum stehen, versichert er uns, weil er wie vom Donner gerührt ist, weil er einen Schock, eine *ἐκπληξις* erlitten hat. Hier ist die statische Natur des Bildes für die Darstellung von Zeit kein Hindernis mehr, das durch spezifische Techniken überwunden werden muss, sondern Teil des Mythos.

Geradezu als Vorteil stellt Philostrat die statische Natur des Bildes in dem *Arrichion* überschriebenen Gemälde dar (Im. II 6). Es zeigt den spektakulären und wohl sogar historischen Ringkampf des Arrichion im Jahr 564 v. Chr. (in der 54. Olympiade), bei dem dieser

11 Ov. met. X 184–188, *ibid.* 196–208.

zwar zu Tode kommt, allerdings erst nachdem er seinen Gegner zum Aufgeben hat zwingen können. Arrichion geht also als Sieger aus dem Zweikampf hervor und wird postum für seinen olympischen Sieg geehrt – Arrichions kompromissloser Siegeswille war ein für die hoch-kompetitiv ausgerichtete griechische Gesellschaft äußerst attraktives Thema.

Die ganz im Stile einer Sportreportage gehaltene Schilderung des Kampfhergangs erstreckt sich über den langen 4. Paragraphen, dem in § 2 eine ausführliche Beschreibung der Zuschauer und in § 3 eine „Kleine Geschichte des Pan-Krations“, das heißt übersetzt „Ringkampf mit allen Mitteln“, vorangestellt ist. Paradoxerweise leitet Philostrat seine umfassenden und detailreichen Ausführungen mit dem Ruf ein: „Wir wollen uns nun schnell den Wettkampf Arrichions ansehen, bevor er vorbei ist!“ (§ 2). Durch diesen bewusst erzeugten Kontrast von Anspruch (schnell!) und Umsetzung (ausführliche Schilderung) hebt Philostrat den Vorzug des statischen Bildes gegenüber dem dargestellten Ereignis heraus: Das Ereignis, der Wettkampf, ist den Gesetzen der Zeit unterworfen und damit schnell vorbei, die bildliche Darstellung des Ereignisses fixiert den Wettkampf. Der Zuschauer des Wettkampfs muss sich beeilen, der Betrachter des Bildes kann sich Zeit lassen.

Ein Bild kann die Zeit, die für ein Ereignis in der Realität zur Verfügung steht, aber nicht nur *dehnen*, sondern es kann das Ereignis auch für immer fixieren. Dies zeigt Philostrat am Beispiel eines Bildes mit dem Titel *Palaimon* (Im. II 16). Die dort erzählte Geschichte ist folgende: Ino, die Tochter des Königs Kadmos und der Göttin Harmoniea, wird von Hera mit Wahnsinn geschlagen und springt in geistiger Umnachtung mit ihrem Sohn Melikertes auf dem Arm von einer Klippe ins Meer. Während sie selbst daraufhin eine Apotheose als Meergöttin Leukothea erfährt, wird ihr Sohn Melikertes von einem Delphin gerettet und erhält den Götternamen Palaimon sowie einen Heroenkult am Isthmos von Korinth.

[Text 5: Philostr. Im. II 16: Palaimon]

§ 3

θύει δὲ ταῦρον τουτοῖ μέλαινα ἀποσπάσας οἶμαι
αὐτὸν ἐκ τῆς τοῦ Ποσειδῶνος ἀγέλης. ὁ μὲν οὖν
τῆς θυσίας λόγος καὶ ἡ τῶν θυσάντων ἐσθῆς καὶ
τὰ ἑναγίσματα, ὦ παῖ, καὶ τὸ σφάττειν ἐς τὰ τοῦ
Παλαίμονος ἀποκείσθω ὄργια – **σεμνὸς γὰρ ὁ
λόγος καὶ κομιδῆ ἀπόθετος** ἅτ' ἀποθειώσαντος
αὐτὸν Σισύφου τοῦ σοφοῦ. [...]

<Sisyphos> verbrennt diesen schwarzen
Stier, den er, glaube ich, aus der Herde des
Poseidon genommen hat. Die Beschreibung
des Opfers nun, die Kleidung der Opfern-
den, die Totenopfer, mein Junge, und das
Schlachten sollen den Mysterien des Palai-
mon vorbehalten bleiben – **denn heilig ist
die Kultdichtung und ganz geheim**, weil
der weise Sisyphos sie dem Gott gewidmet
hat. [...]

Der Kult des Palaimon war ein Mysterienkult, so genannt, weil seine Riten streng geheim bleiben mussten, wie wir in § 3 erfahren. Gerade die Kultdichtung, der sog. *ιερός λόγος*, der hier *σεμνός λόγος* heißt, galt als besonders schutzwürdig. Wichtigster Bestandteil eines solchen *hieros logos* war eine ätiologische Erzählung des Kults, im Falle des Palaimon-Kults also die hier referierte Rettungsgeschichte. – Setzt sich Philostrat also etwa mit der Beschreibung dieses Bildes über das Geheimhaltungsgebot hinweg, indem er uns den *hieros logos* des Palaimon-Kults ausplaudert? – Nein, denn was auf dem Gemälde zu sehen ist, ist nicht die gewohnheitsmäßige Ausübung des Kults, ist nicht eine der vielen liturgischen Wiederholungen, sondern die Etablierung des Kults. Da auf dem Bild keine Zeit vergeht, sieht und beschreibt der Bildbetrachter stets „das erste Mal“, für das das Geheimhaltungsverbot ja noch nicht gelten kann. Dass Philostrat hier also kein Sakrileg begeht, wenn er uns von Melikertes und dessen Apotheose als Palaimon erzählt, verdankt er der konservierenden Natur des Mediums Bild, welches ein Ereignis der mythischen Vergangenheit – Palaimons Apotheose – mühelos in die Gegenwart des Bildbetrachters transportiert.¹²

In diesem Artikel habe ich sechs narrative Bilder aus den *Eikones* des Philostrat vorgestellt, die auf jeweils unterschiedliche Art zeigen,

12 Vgl. Bachmann 2015, 195–196.

dass Zeitphänomene im Bild bereits in der Antike nicht nur intuitiv wahrgenommen, sondern auch bewusst reflektiert wurden. Was die verschiedenen Formen der Darstellung von Zeit im Bild miteinander verbindet, ist ein Bemühen um Fokussierung, Zuspitzung und Reduktion. So wurden bei der kontinuierlichen Darstellungsweise in Text 1 (*Thessalien*: Ausholen und Felsteilung) und in Text 2 (*Meles*: Liebeskummer der Kritheis und Bau des Wellengemachs) *zwei* Szenen auf *einer* Leinwand zusammengefasst; der *prägnante Augenblick* wurde in Text 3 (*Komos*) am Beispiel eines erschöpften Jünglings gezeigt, der für die lange Zeitspanne einer durchgeführten Nacht steht; die Unbewegtheit des Bildes wurde als „Schreckstarre des Apollo“ in Text 4 (*Hyakinthos*) Teil einer zeitlich ausgedehnten Bildgeschichte. Am Beispiel des Arrichion konnte gezeigt werden, wie die statische Natur des Bildes eine Narration weit über das auf dem Bildausschnitt Gezeigte hinaus ermöglicht. In Text 5 (*Palaimon*) schließlich führt das Unbewegliche des Bildes dazu, dass die mythische Vergangenheit mit der Gegenwart des Bildbetrachters in Eins fällt. Durch seine Analyse sowohl eben dieser malerischen Techniken als auch seines eigenen Rezeptionsvorgangs trainiert Philostrat den zeitgenössischen ebenso wie den modernen Leser darauf, Überflüssiges wegzulassen und sich auf das zu konzentrieren, was wirklich wichtig ist – und zwar nicht nur im Bereich der darstellenden Kunst.

Cordula Bachmann studierte von 2004 bis 2008 Antike Geschichte, griechische und lateinische Philologie, Archäologie und Philosophie (Classics) am Corpus Christi College der Universität Oxford. Ihre Dissertation schloss sie 2013 an der Ludwig-Maximilians-Universität München ab, wo sie vom Wintersemester 2008/09 bis Sommersemester 2014 als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig war. In ihrer Arbeit untersucht sie die *Eikones* des Älteren Philostrat (3. Jh. n. Chr.) vor allem darauf, wie die antike Ästhetik der Malerei und Rhetorik in einem zeitgenössischen Text umgesetzt wird. 2013 wurde sie Mitglied des wissenschaftlichen Beirats für die Ausstellung *Bauen und Zeigen* der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, wo durch die *Eikones* inspirierte Fresken des romantischen Malers Moritz von Schwind gezeigt werden. Seit September 2014 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Erfurt tätig. Sie arbeitet an ihrer Habilitation über die unterschiedlichen Formen der Sklaverei, die in der Alten Komödie des Aristophanes und der Neuen Komödie des Menander begegnen. Ein weiterer Forschungsschwerpunkt ist die Geschichte der Interdisziplinarität im Kontext der Erschließung antiker Texte.

Literaturverzeichnis

Bachmann 2015: C. Bachmann, Wenn man die Welt als Gemälde betrachtet. Studien zu den Eikones Philostrats des Älteren (Heidelberg 2015).

Barner 1990: W. Barner (Hrsg.), Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5.2: Werke 1766–1769: Laokoon. Briefe, antiquarischen Inhalts (Frankfurt am Main 1990).

Bougot 1881: A. Bougot, Philostrate l'ancien. Une GALERIE ANTIQUE de soixante-quatre tableaux (Paris 1881).

Brunn 1861: H. Brunn, Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt von Heinrich Brunn, Jahrbücher für classische Philologie 1861, Suppl. IV, 179–306.

De Lannoy 1997: L. De Lannoy, Le problème des Philostrates, in: Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt 34.3, 2363–2449.

Friederichs 1860: K. Friederichs, Die Philostratischen Bilder. Ein Beitrag zur Charakteristik der alten Kunst (Erlangen 1860).

Giuliani 2003: L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (München 2003).

Heyne 1802: C. G. Heyne, Opuscula academica collecta et animadversionibus locupleta 5 (Göttingen 1802).

Jacobs 1825: F. Jacobs, PHILOSTRATORUM IMAGINES ET CALLISTRATI STATUAE (Lipsiae 1825).

Lesky 1940: A. Lesky, Bildwerk und Deutung bei Philostrate und Homer, Hermes 75, 1940, 38–53.

Nemitz 1875: K. Nemitz, De Philostratorum imaginibus (Vratislavæ 1875).

Primavesi – Giuliani 2012: O. Primavesi – L. Giuliani, Bild und Rede. Zum Proömium der Eikones des zweiten Philostrate, Poetica 44, 2012, 25–79.

Steinmann 1914: F. Steinmann, Neue Studien zu den Gemäldebeschreibungen des Älteren Philostrate (Basel 1914).