

DE GRUYTER

Mario Baumann

BILDER SCHREIBEN

VIRTUOSE EKPHRASIS IN PHILOSTRATS ›EIKONES‹

 MILLENNIUM STUDIES

DE
G

Mario Baumann
Bilder schreiben

Millennium-Studien

zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.

Millennium Studies

in the culture and history of the first millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by
Wolfram Brandes, Alexander Demandt, Helmut Krasser,
Hartmut Leppin, Peter von Möllendorff

Band 33

De Gruyter

Bilder schreiben

Virtuose Ekphrasis in Philostrats *Eikones*

von

Mario Baumann

De Gruyter

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens I6TOA021 – *Reihentransformation für die Altertumswissenschaften* („*Millennium-Studien*“) mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt. Das Fördervorhaben wird in Kooperation mit dem DFG-geförderten *Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften – Propylaeum* an der Bayerischen Staatsbibliothek durchgeführt.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-11-025405-1
e-ISBN 978-3-11-025406-8
ISSN 1862-1139

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Baumann, Mario.

Bilder schreiben : virtuose Ekphrasis in Philostrats „Eikones“ / von Mario Baumann.

p. cm. — (Millennium-Studien, ISSN 1862-1139 ; Bd. 33)

Revision of the author's thesis (doctoral) — Justus-Liebig-Universität Giessen, 2010.

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-3-11-025405-1 (hardcover : alk. paper)

ISBN 978-3-11-025406-8 (e-ISBN)

1. Philostratus, the Athenian, 2nd/3rd cent. Imagines.
2. Painting — Early works to 1800. 3. Mythology, Classical,
in art. I. Title.

PA4272.A5Z5 2011

704.9'470938—dc22

2011003608

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Meiner Familie

Vorwort

Dieses Buch ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Frühjahr 2010 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Justus-Liebig-Universität Gießen angenommen wurde.

Unter den Personen und Institutionen, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben, ist an erster Stelle mein Doktorvater Prof. Dr. Peter von Möllendorff zu nennen. Er hat durch ein stets offenes Ohr, durch hohe Diskussionsbereitschaft und durch vielfältige Ideen meiner Arbeit wesentliche Impulse gegeben und sie nachhaltig gefördert; dafür gilt ihm mein herzlicher Dank. Bedanken möchte ich mich ferner bei Prof. Dr. Helmut Krasser, Dr. Ursula Bittrich und PD Dr. Dennis Pausch, die zusammen mit den übrigen KollegInnen des Gießener Instituts für Altertumswissenschaften eine ebenso diskursiv anregende wie produktiv freundschaftliche Arbeitsatmosphäre geschaffen haben, in der dieses Buch wuchs und gedieh.

Meine Arbeit nahm ihre Anfänge im Rahmen des Gießener SFB Erinnerungskulturen. Den Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaften Intermedialität und Performativität dieses SFB danke ich für die intensiven Diskussionen, die mir wichtige Anregungen für diese Untersuchung gegeben haben. Nämliches gilt für die Kolloquia, die die Gießener Gräzistik zusammen mit den Gräzisten der Universität Zürich veranstaltet hat; für die außerordentlich gewinnbringenden Debatten in diesem Forum danke ich namentlich Prof. Dr. Manuel Baumbach, Dr. Serena Zwiemüller und Nicola Dümmler.

Die Fondation Hardt in Vandœuvres hat meine Arbeit durch ein Forschungsstipendium gefördert: Bei den Aufenthalten in ihrer Institution wurden wichtige konzeptuelle Grundlagen dieses Buches gelegt. Die Maria und Dr. Ernst Rink-Stiftung in Gießen hat die Publikation durch einen großzügig gewährten Druckkostenzuschuß ermöglicht. Beiden Institutionen möchte ich meinen Dank aussprechen. Ich danke ferner der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Gießener Hochschulgesellschaft für die Verleihung der sektionsunabhängigen Dissertationsauszeichnung des Jahres 2010.

Daß meine Arbeit in die Reihe *Millenium Studien* aufgenommen wurde, ist mir eine große Freude. Unerlässlich für ihr Erscheinen war die kompetente Betreuung durch den Verlag De Gruyter, ebenso aber auch das präzise Korrekturlesen, für das ich Sabine Koch danke.

Mein besonderer Dank gilt schließlich meiner Familie für ihre vielfältige und unersetzliche Unterstützung. Ihr sei dieses Buch gewidmet.

Gießen, im Dezember 2010

Mario Baumann

Inhalt

1. Einleitung	1
1.1 Olympos und Narziß im Spiegel (<i>Im.</i> 1,21.23): Eine exemplarische Analyse	1
1.2 Ein Konzept von Virtuosität	9
2. Die Aneignung der Bilder durch den Sprecher: Zur Technik des Virtuosen in den <i>Eikones</i>	17
2.1 Die Erzeugung von Anschaulichkeit in den <i>Eikones</i>	17
2.2 Die hermeneutische Aneignungsstrategie des Sprechers	21
2.3 Der inkommensurable Zugriff des Virtuosen	30
2.4 Zusammenfassung	34
3. Zwischen Fragmentierung und Totalisierung: Die Struktur der Bildbeschreibungen in den <i>Eikones</i>	37
3.1 Die Fragmentierung des Blicks: <i>Im.</i> 1,6 (Eroten)	38
3.2 Narrative Totalität: <i>Im.</i> 1,26 (Hermes)	49
3.3 Ein Zwischenfazit zu <i>Im.</i> 1,6 und 1,26	58
3.4 Zwischen Fragment und Totalität I: <i>Im.</i> 1,28 (Jäger)	59
3.5 Zwischen Fragment und Totalität II: <i>Im.</i> 2,17 (Inseln)	76
3.6 Zusammenfassung	87
4. Ungeordnete Bilder? Zur Lektüre der <i>Eikones</i> als Ensemble	91
4.1 Die Galerie hinter dem Text? Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion der Gemäldesammlung	94
4.2 Symmetrie und Bilderzyklen? Braginskayas/ Leonovs Untersuchung der Struktur der <i>Eikones</i>	105
4.3 Die <i>Eikones</i> in der Draufsicht: Merkmale einer Lesehaltung	115
4.4 Zwischen Leerstelle und performativer Kohärenz: Textuelle Signale an den Rezipienten der <i>Eikones</i>	117
4.4.1 Ordnungssuche und Scheitern? Ein mögliches Rezeptionsmodell für die <i>Eikones</i>	117
4.4.2 Signale für den Umgang mit der Textstruktur	120
4.5 Eine lineare Lektüre als Modell-Rezeption der <i>Eikones</i>	125
4.6 Performative Involvierung: Interaktionspotentiale für den Rezipienten der <i>Eikones</i>	127

4.6.1	Gesteuerte Variation und performative Umschläge	127
4.6.2	Performative Spannung	133
4.6.3	Das Vergnügen des Lesers	137
4.6.4	Potentiale einer Mehrfachlektüre der <i>Eikones</i>	140
4.7	Virtuose Dominanz: Das Verhältnis von Sprecher und Rezipient . . .	145
4.7.1	Der Virtuositätskontrakt	145
4.7.2	Die Binnenadressaten und der Leser: Rezeptionssignale im Proöm	147
4.7.3	Die Grenzen der Didaxis, oder: Der inkommensurable Virtuose	152
4.8	Der Gang durch die Galerie: Zur Medialität der <i>Eikones</i> als Ensemble	158
4.9	Zusammenfassung	161
5.	Die Kunst der Kombination:	
	Aspekte expliziter Ästhetik in den <i>Eikones</i>	165
5.1	Marginalisierte Ordnung: <i>συμμετρία</i> in den <i>Eikones</i>	166
5.2	Variierte Fügungen: Zur expliziten Benennung von <i>ἀρμυρία</i>	171
5.3	Harmonie und Kontrast: Farben in den <i>Eikones</i>	173
5.4	Ein Meister tritt zu einem Meister: Das Verhältnis von Sprecher und Maler	179
5.5	Performative Schlichtheit: Zum Stil der <i>Eikones</i>	185
5.6	Zusammenfassung	188
6.	Fazit	191
	Anhänge	195
	Anhang 1: Übersicht über die <i>Eikones</i>	195
	Anhang 2: Skizzen zur Rekonstruktion Lehmann-Hartlebens	196
	Anhang 3: Schaubilder zu Braginskayas/ Leonovs Analyse	201
	Literaturverzeichnis	205
	1. Textausgaben, Übersetzungen und Kommentare	205
	2. Weitere Forschungsliteratur	206
	Register	213
	1. Stellenregister	213
	2. Allgemeines Register	216

1. Einleitung

1.1 Olympos und Narziß im Spiegel (*Im.* 1,21.23): Eine exemplarische Analyse

Die *Eikones* des älteren Philostrat¹ bieten ihren Rezipienten ein umfangreiches Ensemble von Bildbeschreibungen: Der Text besteht zur Gänze aus einer langen Reihe von Ekphraseis; in zwei Büchern werden insgesamt 64 Gemälde beschrieben.² Die einzelnen Ekphraseis folgen dabei ohne irgendeine paratextuelle Überleitung jeweils unmittelbar aufeinander. Das einzige nicht eigentlich ekphrastische Stück des Werkes ist das Vorwort, in dem der Sprecher des Textes die Sprechsituation, in der die Beschreibungen entstanden seien, skizziert: Bei den Bildern handele es sich um die Gemälde einer Galerie bei Neapel; die Ekphraseis habe er dort als erklärende Vorträge für den jungen Sohn des Besitzers dieser Galerie gehalten.³

Die vorliegende Untersuchung betrachtet dieses Ensemble, das die *Eikones* darstellen, auf seine Ästhetik hin. Die nähere Fragestellung, die dabei verfolgt wird, läßt sich exemplarisch anhand zweier Ekphraseis der *Eikones* konturieren, die daher hier einleitend in den Blick genommen werden. Es handelt sich dabei um die 21. und die 23. Ekphraseis des ersten Buches: Erstere ist die Beschreibung einer Abbildung des Olympos – gemeint ist der mythische Flötenspieler, der Schüler des Marsyas –, letztere die einer Darstellung des Narziß. Neben ihrer Nahstellung innerhalb des Textes der *Eikones* – es liegt nur eine, noch dazu sehr kurze Bildbeschreibung zwischen ihnen – sind diese beiden Ekphraseis durch eine auffällige motivische Parallele aufeinander bezogen: Die beiden auf den Gemälden dargestellten Jünglinge spiegeln sich nämlich jeweils in einer ebenfalls auf dem Bild gezeigten Wasseroberfläche und betrachten beide, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, ihr Spiegelbild. Olympos, so vermutet der Sprecher, nachdem er seiner Verwunderung über dessen freudigen Blick ins Wasser Ausdruck verliehen hat, beurteile seine eigene Schönheit (εἰ δὲ τὸ κάλλος ἀνακρίνεις ... – „Wenn du aber deine Schönheit prüfst ...“ (*Im.* 1,21,1)); die Verhältnisse im Narziß-Bild werden vom Sprecher prägnant mit folgenden Worten beschrieben (*Im.* 1,23,1):

1 Also jenes Philostrat, der von ca. 170 bis etwa 240 n. Chr. lebte (zu Biographie und Œuvre des Autors s. BOWIE 2009 mit weiteren Lit.angaben).

2 Für eine Übersicht über die Folge der Beschreibungen und die jeweiligen Themen der Bilder s. Anhang 1 unten S. 195.

3 *Im.* pr. 4 f. – Die Abkürzungen in Zitationen griechischer und lateinischer Autoren folgen den Konventionen von LIDDELL-SCOTT-JONES 1992 bzw. des *Oxford Latin Dictionary*.

Ἡ μὲν πηγὴ γράφει τὸν Νάρκισσον, ἡ δὲ γραφὴ τὴν πηγὴν καὶ τὰ τοῦ Ναρκίσσου πάντα. μειράκιον ἄρτι θήρας ἀπηλλαγμένον πηγῇ ἐφέστηκεν ἔλκον τινα ἐξ αὐτοῦ ἕμερον καὶ ἐρῶν τῆς ἑαυτοῦ ὥρας, ἀστράπτει δέ, ὡς ὄρας, ἐς τὸ ὕδωρ.

Die Quelle malt Narziß, das Gemälde die Quelle und das ganze Schicksal des Narziß. Ein Jüngling kommt eben von der Jagd, steht bei einer Quelle, schöpft aus seinem Bilde Sehnsucht, liebt die eigene Schönheit, und ein Abglanz von ihm fällt, wie du siehst, ins Wasser.⁴

In der zitierten Aussage wird deutlich, daß in den beiden hier untersuchten Beschreibungen die Konstellation eines Bildes im Bild vorliegt, mithin eine *mise en abyme*. Denn wie es definitorisch diese Figur literarischer Selbstreferentialität ausmacht, weisen *Im.* 1,21 wie 23 eine Ähnlichkeitsrelation, eine „Spiegelung“ zwischen zwei ontologisch bzw. textlogisch verschiedenen Ebenen auf, nämlich sozusagen zwischen innerem und äußerem Bild.⁵ Genau betrachtet, liegen sogar drei Ebenen vor, zwischen denen sich hier Spiegelungen ereignen. Denn zu den Gemälden, in denen selbst wiederum vom Wasser gleichsam ein Bild gemalt wird, treten die Ekphraseis des Sprechers der *Eikones* als eine weitere Abbildungsinstanz: Der ekphrastische Logos leistet ja eine anschauliche Beschreibung der Gemälde mit ihren darin enthaltenen Binnenbildern, was in *Im.* 1,21 und 23 explizit als Anspruch formuliert wird, in der Narziß-Ekphrasis etwa mit den Worten (§ 3): αὐτὸ δὲ ἡμεῖς, ὡσπερ γέγραπται, λέγωμεν. – „Ihn aber wollen wir schildern, wie er gemalt ist.“

Den drei genannten Abbildungsinstanzen – also Wasser, Gemälde, Ekphrasis – entsprechen jeweils verschiedene Betrachter: Die Spiegelung im Wasser wird von der Figur des betreffenden Gemäldes betrachtet; das Gemälde wiederum ist Gegenstand der Betrachtung durch den Sprecher der *Eikones* sowie durch das innerfiktionale Primärpublikum der Bildbeschreibungen, nämlich den schon erwähnten Jungen und dazu eine Schar junger Männer, die das Proöm ebenfalls als Zuhörer der Vorträge benennt (*Im.* pr. 4 f.). Damit ist bereits die erste Gruppe von „Betrachtern“ der Ekphraseis benannt; die zweite „Betrachterinstanz“ der Bildbeschreibungen sind die außertextuellen Rezipienten der *Eikones*. Ebenso, wie hinsichtlich der verschiedenen Abbildungsebenen Spiegelungen zu beobachten sind, finden auch Reflexionen zwischen den Rezeptionsebenen statt, insofern sich ja eine „Betrachtung von Betrachtern“ vollzieht. Es liegt hier mit anderen Worten eine multiplizierte *mise en abyme* vor, was die Signifikanz der Figur an dieser Stelle unterstreicht. Außerdem ist bemerkenswert, daß auch der außertextuelle Rezipient der *Eikones* in die Spiegelungsverhältnisse miteinbezogen ist.

Was leistet nun die *mise en abyme*, die hier so deutlich hervortritt? Sie erfüllt hier die Funktion einer programmatischen Markierung, d. h. der Hervorhebung oder Bezeichnung einer Textstelle bzw. Textaussage, die ästhetisch-programmati-

4 Ich zitiere den griechischen Text der *Eikones* durchgehend nach der Ausgabe von SCHÖNBERGER 2004. Auch die deutschen Versionen der *Eikones*-Zitate geben Schönberger wieder, dessen Übersetzung ich lediglich an einzelnen Stellen leicht modifiziert habe, wo dies im Sinne größtmöglicher Klarheit der hier entfalteten Argumentation erforderlich schien.

5 Zur *mise en abyme* s. grundlegend DÄLLENBACH 1977; vgl. ferner WOLF 2001, 61–68.

schen Charakter hat, die aber nicht explizit als solche getroffen, sondern vielmehr implizit vermittelt wird. Die *mise en abyme* leistet damit eine spezifische Rezeptionslenkung, indem sie die Aufmerksamkeit des Lesers bzw. Hörers auf die markierte Partie hin fokussiert. Dafür, daß hier eine programmatische Markierung vorliegt, spricht zum einen, daß die *mise en abyme* ja sehr häufig eine metareflexive Funktion erfüllt – in dieser Figur wird, so ließe sich prägnant formulieren, regelmäßig aus einer Reflexion der Kunst in der Kunst eine Reflexion über Kunst.⁶ Auch in den *Eikones* tritt die Figur, wie sich im Laufe dieser Untersuchung zeigen wird, noch an anderen wichtigen Stellen in dieser Verwendungsweise auf.⁷ Zum anderen wird die Annahme einer programmatischen Markierung dadurch gestützt, daß das, was hier gespiegelt wird, nämlich das Malen bzw. Abbilden einerseits und das Betrachten andererseits, Aspekte sind, die für die Ästhetik der *Eikones* als eines durchgehend ekphrastischen Textes konstitutiv sind.

Damit ist nun zu fragen, was hier im einzelnen als implizite Ästhetik bzw. als Elemente einer solchen im Text vermittelt wird, oder anders ausgedrückt, was ein Rezipient, gelenkt durch die *mise en abyme*, dem Text als ästhetische Position entnehmen kann. Als Ansatzpunkt bietet sich ein wesentlicher Aspekt des Abbildens an, der in den beiden Beschreibungen sehr genau geschildert wird, nämlich die konkrete Darstellungsleistung, die die Abbildungsinstanzen Wasser und ekphrastisches Wort in beiden Fällen erbringen. Auffälligerweise sind die diesbezüglichen Bewertungen, die in den Beschreibungen ausgesprochen werden, gerade entgegengesetzt. In der Olympos-Ekphrasis wird das Wasser als defizienter Abbildner charakterisiert (*Im.* 1,21,3):

(Der Sprecher redet Olympos an:) μέχρι τούτων [*scil.* τῶν στέρνων] σε τὸ ὕδωρ γράφει κατακύπτοντα ἐς αὐτὸ ἀπὸ τῆς πέτρας. εἰ δὲ ἐστηκότα ἔγραφεν, οὐκ ἂν εὐσχήμονα τὰ ὑπὸ τῷ στέρνῳ ἔδειξεν· ἐπιπόλαιοι γὰρ αἱ μιμήσεις τῶν ὑδάτων ἀπὸ τοῦ συνιζάνειν ἐν αὐτοῖς τὰ μήκη.

So weit [*scil.* bis zur Brust] malt dich das Wasser, zu dem du dich vom Felsen beugst. Spiegelte es dich aber aufrecht, zeigte es den Unterleib nicht wohlgestalt; denn im Wasser bleiben die Spiegelbilder an der Oberfläche, weil sich bei ihnen die Längen zusammenschieben.

So, wie Olympos positioniert ist – er beugt sich vom Felsen über die Quelle –, spiegelt das Wasser ihn nur teilweise; stünde Olympos aufrecht, wäre er zwar ganz im Wasser zu sehen, aber die Spiegelung wäre aufgrund der Verkürzung verzerrt. So oder so: Die Abbildung im Wasser weist unweigerlich einen Mangel auf. Der ekphrastische Logos hingegen ist nicht mit solchen Defiziten behaftet; er ist nicht an phy-

6 Vgl. WOLF 2001, 78.

7 Vgl. den Schluß der Jagdbild-Beschreibung *Im.* 1,28, wo ebenfalls die Konstellation eines „Bildes im Bild“ vorliegt: Der Sprecher sagt dort über die Figuren des beschriebenen Jagdgemäldes, daß sie den Jüngling, der die Hauptperson des Gemäldes darstellt, staunend betrachten wie ein gemaltes Bild: οἱ δὲ ἐκπελήγασιν καὶ θεωροῦσιν αὐτὸ [*scil.* τὸ μεῖράκιον] οἷον γραφέν (*Im.* 1,28,8). Zur programmatischen Bedeutung dieser Ekphrasis für die *Eikones* s. die Analysen unten S. 30 ff. und S. 59 ff. Weitere signifikante Fälle von *mises en abyme* sind *Im.* 2,17 (s. unten S. 83 ff.) und 2,2 / 2,3 (s. unten S. 176 ff.).

sikalisch-optische Gesetze wie Reflexion und Verkürzung gebunden. Daher kann der Sprecher Olympos eingangs zurufen (*Im.* 1,21,1): εἰ δὲ τὸ κάλλος ἀνακρίνεις, τοῦ ὕδατος ἀμέλει· ἡμεῖς γὰρ ἰκανώτεροι λέξαι τὰ ἐν σοὶ ἅπαντα. – „Wenn du aber deine Schönheit prüfst, achte du nicht auf das Wasser! Denn wir sind geschickter, alles an dir zu schildern.“ Der Logos kann „alles an Olympos“ zeigen, und zwar unverzerrt, eben das also, was dem Wasser nicht gelingt.

Völlig anders hingegen wird die Abbildungsleistung des Wassers in *Im.* 1,23 beschrieben: Narziß steht aufrecht, so daß das Wasser nach den Prinzipien, wie sie bei Olympos dargelegt werden, ihn eigentlich verzerrt zeigen müßte. Doch dies ist nicht der Fall, es wird vielmehr ausdrücklich betont, daß Narziß und sein Spiegelbild exakt gleich sind (*Im.* 1,23,5): εἰσὶ τε ἄμφω οἱ Νάρκισσοι τὸ εἶδος ἴσα ἐμφαίνοντες ἀλλήλων, πλὴν ὅσον ὁ μὲν ἔκκειται τοῦ ἕρους, ὁ δὲ τὴν πηγὴν ὑποδέδυκεν. – „Und es sind beide Narzisse, und jeder wiederholt des anderen Züge, nur daß der eine ganz aus freier Luft hervortritt, der andere aber in den Quell getaucht ist.“ Der Logos wird in dieser Bildbeschreibung dementsprechend hinsichtlich der reinen Abbildung nicht als dem Wasser überlegen charakterisiert.⁸

Der Befund, der sich damit ergibt, ist ein zwiespältiger. Die beschriebene Rezeptionssteuerung, die die Spiegelungsfigur vornimmt, löst sich zum einen insofern ein, als hier tatsächlich wesentliche Bestimmungsstücke einer Literarästhetik gegeben werden, erfährt doch der ekphrastische Logos hinsichtlich seines mimetischen Mehrwertes eine nähere Charakterisierung. Andererseits ist diese Bestimmung aber in zweifacher Hinsicht gewissermaßen widerständig: Erstens erweist sie sich bei genauer Betrachtung in einem entscheidenden Punkt als lückenhaft oder jedenfalls als unklar, denn der Rezipient erfährt in der Narziß-Beschreibung im Gegensatz zur Olympos-Ekphrasis nicht im einzelnen, wie sich Logos und Wasser exakt zueinander verhalten: Eine höhere mimetische Leistung als das Wasser scheint der Logos hier nicht zu erbringen, aber was genau ist dann eigentlich seine spezifische Qualität? Das bleibt – jedenfalls zunächst – offen. Zweitens geschieht die genannte Bestimmung des mimetischen Potentials gleich zweimal, und zwar eben in ganz

8 In der Forschung hat die Gegensätzlichkeit der in *Im.* 1,21 und 23 ausgesprochenen Wertungen bisher praktisch keine Beachtung gefunden. Die einzige mir bekannte Diskussion dieses Kontrastes bietet BANN 1989, 109, dessen tentative Erklärung freilich rein auf die Bildevokation durch die Narziß-Ekphrasis abstellt und damit zu kurz greift; vgl. seine Bemerkung im Anschluß an eine Schilderung der Reflexionsgesetze, die *Im.* 1,21,3 benennt: „It is at first rather puzzling that Philostratus does not show the same kind of technical awareness in his *ekphrasis* of Narcissus. But this may be because it is by any account a much more ambitious exercise, which expands and elaborates upon the simple ingredients of the Olympus. Philostratus may evoke an image which is virtually impossible to represent and at variance with existing models.“ An Bann schließt BOEDER 1996, 159 an, die aber den Gegensatz, was die Reflexion der Jünglinge angeht, gar nicht benennt. Für andere Analysen von *Im.* 1,23, die auf die Kontrastivität zu *Im.* 1,21 überhaupt nicht eingehen, s. CONAN 1987, 167 f.; ELSNER 1996, 252–254 und 2000a, 100–104; FRONTISI-DUCROUX / VERNANT 1997, 225–230. – Daß die Forschung den Bezug zwischen *Im.* 1,21 und 23 bislang fast nicht beachtet hat, dürfte mit der verbreiteten stark selektiven Lesehaltung gegenüber den *Eikones* zusammenhängen, vgl. meine entsprechende Überlegung im Kapitel zur Modell-Lektüre der *Eikones* unten S. 131 f.

konträrer Weise. Der Gegensatz zwischen den beiden ästhetischen Konzeptionen, die in den zitierten Partien aufscheinen, ist so groß, daß nicht ersichtlich ist, wie sich diese beiden Ansätze verbinden, wie sie sich integrieren lassen könnten.

Fragt man, welche Optionen der Rezipient an diesem Punkt hat, mit dem geschilderten Befund zu verfahren, so sind zwei Richtungen zu nennen, die ihm vom Text für ein weiteres Vorgehen eröffnet werden. Er kann zum einen, sozusagen horizontal, in syntagmatischer Richtung nach einer Strategie suchen, mit der Gegensätzlichkeit der ästhetischen Wertungen umzugehen; zum anderen kann er, gleichsam vertikal, in paradigmatischer Richtung die konträren ästhetischen Konzepte, zumal hinsichtlich der konstatierten Unklarheit, näher zu bestimmen suchen.

Ich betrachte zunächst diese letztere, vertikale Bewegung, denn für ein solches Vorgehen gibt der Text beider Beschreibungen einen deutlichen Anhaltspunkt in Form von intertextuellen Referenzen. Im Falle der Olympos-Beschreibung handelt es sich dabei um einen Bezug auf die Behandlung künstlerischer Mimesis im 10. Buch der Platonischen *Politeia*. Der Verweis auf diesen Prätext besteht gerade in der defizienten Spiegelung des Olympos im Wasser: Daß die Nachahmung ein gegenüber dem nachgeahmten Gegenstand mangelhaftes, ontologisch nachrangiges Abbild, ein bloßes εἶδολον oder φάντασμα, erschafft, ist ja die Grundaussage in der Argumentation, die Sokrates im 10. Buch der *Politeia* entwickelt. In diesem Rahmen ist an zwei Stellen von der Reflexion in einem Spiegel bzw. von optischer Verformung durch das Wasser die Rede. In 596d–e veranschaulicht Sokrates die Tätigkeit des Nachahmenden und das Nichtsein seiner Erschaffungen anhand des Herumtragens eines Spiegels und der in diesem entstehenden Bilder:

Πάνυ θαυμαστόν, ἔφη, λέγεις σοφιστήν.

Ἀπιστεῖς; ἦν δ' ἐγώ. καί μοι εἶπέ, τὸ παράπαν οὐκ ἂν σοι δοκεῖ εἶναι τοιοῦτος δημιουργός, ἢ τινὲς μὲν τρόπῳ γενέσθαι ἂν τούτων ἀπάντων ποιητής, τινὲς δὲ οὐκ ἂν; ἢ οὐκ αἰσθάνη ὅτι κἂν αὐτὸς οἴος τ' εἴης πάντα ταῦτα ποιῆσαι τρόπῳ γέ τινα;

Καὶ τίς, ἔφη, ὁ τρόπος οὗτος;

Οὐ χαλεπός, ἦν δ' ἐγώ, ἀλλὰ πολλαχῆ καὶ ταχὺ δημιουργούμενος, τάχιστα δέ που, εἰ θέλεις λαβῶν κάτοπτρον περιφέρειν πανταχῆ· ταχὺ μὲν ἥλιον ποιήσεις καὶ τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ, ταχὺ δὲ γῆν, ταχὺ δὲ σαυτὸν τε καὶ τἄλλα ζῶα καὶ σκευὴ καὶ φυτὰ καὶ πάντα ὅσα νυνδὴ ἐλέγετο.

Ναί, ἔφη, φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῆ ἀληθείᾳ.

„Von einem ganz wunderbar weisen Meister („Sophisten“) redest du da“, sagte er.

Zweifelt du etwa? fuhr ich fort. Sage mir: bist du der Meinung, einen solchen Meister gebe es überhaupt nicht, oder glaubst du, er sei bloß in einem gewissen Sinn Schöpfer aller dieser Dinge, in einem anderen aber nicht? Merkst du denn nicht, daß sogar du selbst imstande bist, auf gewisse Art alle diese Dinge zu erschaffen?

„Und welches ist denn diese Art?“ fragte er.

Sie bietet keine Schwierigkeit, erwiderte ich, sondern läßt sich vielfach und schnell durchführen, am schnellsten wohl, wenn du einfach einen Spiegel zur Hand nimmst und ihn überall herumträgst. Dann hast du bald eine Sonne gemacht und was am Himmel ist, bald auch die Erde, bald dich selbst und alle übrigen Lebewesen und Gerätschaften und Pflanzen und überhaupt alles, was wir vorhin aufgezählt haben.

„Ja“, sagte er, „aber nur so, wie sie erscheinen und nicht wie sie in Wahrheit sind.“⁹

In 602c–d parallelisiert Sokrates die täuschende Wirkung der nachahmenden Künste auf den Gesichtssinn mit dem optischen Effekt der Lichtbrechung, der einen Gegenstand im Wasser anders erscheinen läßt als außerhalb:

ταυτόν που ἡμῖν μέγεθος ἐγγύθεν τε καὶ πόρρωθεν διὰ τῆς ὕψεως οὐκ ἴσον φαίνεται.

Οὐ γάρ.

Καὶ ταῦτά καμπύλα τε καὶ εὐθέα ἐν ὕδατι τε θεωμένοις καὶ ἔξω, καὶ κοιλὰ τε δὴ καὶ ἐξέχοντα διὰ τὴν περὶ τὰ χρώματα αὐτῶν πλάνην τῆς ὕψεως, καὶ πᾶσά τις παραχῆ δῆλη ἡμῖν ἐνοῦσα αὐτῇ ἐν τῇ ψυχῇ· ὧ δὴ ἡμῶν τῷ παθήματι τῆς φύσεως ἢ σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει, καὶ ἡ θαυματοποιία καὶ αἱ ἄλλαι πολλὰ τοιαῦτα μηχαναί.

Ἀληθῆ.

Dieselbe Größe, mit dem Gesicht wahrgenommen, erscheint uns doch aus der Nähe nicht gleich wie aus der Ferne.

„Gewiß nicht.“

Und dieselben Dinge erscheinen gebogen oder gerade, je nachdem wir sie im Wasser oder außerhalb betrachten. Oder sie erscheinen bald vertieft und bald erhaben, weil unser Blick durch die Farben irreführt wird. Und diese ganze Verwirrung spielt sich offenbar in unserer Seele ab, und die Kunst der perspektivischen Malerei und die der Gaukler und viele andere mehr machen sich diese Schwäche unserer Natur zunutze und lassen es an keinem Blendwerk fehlen.

„Richtig.“

Man kann noch weitere Platon-Stellen anführen, die Spiegelungen zumal im Wasser einführen, etwa das Höhlengleichnis, wo ja die Reflexionen im Wasser eine der gegenüber den Ideen abgestuften ontologischen Ebenen darstellen (*Politeia* 7,516a) oder die Partie des *Theaitetos* (193b–d), in der eine spezifische Form der falschen Vorstellung (ψευδῆς δόξα), nämlich eine Verwechslung, mit dem Blick in einen Spiegel verglichen wird, der ein seitenverkehrtes Spiegelbild produziert. Die argumentative Stoßrichtung dieser Stellen ist ganz ähnlich, und sie paßt sehr gut zu den Mängeln der Spiegelung des Olympos in den *Eikones*.¹⁰

Wird hier in der Olympos-Ekphrasis also die platonische Mimesis-Konzeption aktualisiert? Wäre dies der Fall, hätte die beschriebene vertikale Bewegung des Rezipienten eine Schärfung und Klärung der in der Olympos-Beschreibung angedeuteten ästhetischen Konzeption erbracht. Aber so einfach liegen die Verhältnisse nicht: Wenn auch die Spiegelung des Olympos im Wasser auf das platonische Mimesis-Konzept rekurriert, wird dieses im ganzen doch nicht eingelöst. Denn eine andere mimetische Instanz, der beschreibende Logos, leistet ja eine makellose Abbildung, und das paßt nicht zur platonischen Beschreibung von Mimesis: Die Problematik der Nachahmung nach Platon hebt sich ja nicht einfach auf, indem Mimesis in Worten geschieht, ihr defizienter Charakter bleibt nach der platonischen

9 Übersetzung (ebenso beim folgenden Zitat): RUFENER 2000.

10 Vgl. ferner Pl. *Sph.* 239d–e; *Ti.* 46a–c.

Konzeption vielmehr auch dann voll bestehen.¹¹ Zu konstatieren ist demnach, daß das Nachgehen der Platon-Rekurse, also eben die hier nachgezeichnete vertikale Bewegung des Rezipienten, nicht zur Gewinnung einer klaren, in sich konsistenten ästhetischen Ordnung für *Im.* 1,21 führt, sondern daß vielmehr gerade beim Blick auf die Platonischen Primärtexte eine Uneindeutigkeit und ein nicht unerheblicher Widerspruch hervortritt.

Auch in der Narziß-Ekphrasis lassen sich intertextuelle Anspielungen erkennen, auch hier auf einen Platonischen Dialog, den *Phaidros* nämlich. Das ist in der Forschung bereits herausgestellt worden; man hat zum einen auf Parallelen zwischen dem landschaftlichen Hintergrund des Narziß-Bildes und dem *setting* des *Phaidros* hingewiesen,¹² zum anderen hat man überzeugend vorgeschlagen, eine Verbindung zu ziehen zwischen dem Motiv der Liebe zum eigenen Spiegelbild aus dem Narziß-Mythos und der Partie des *Phaidros*, in der Sokrates die Entstehung der Liebe zwischen Liebhaber und Geliebtem erklärt:¹³ Ursache hierfür ist nach Sokrates ein Strom von Schönheit, der vom Geliebten zum Liebhaber fließt. Dieser Strom fließe dann zum Geliebten zurück und löse auch in ihm wiederum Liebe aus, ein Zustand, der mit einer Spiegelmetapher beschrieben wird (255d):

[*scil.* ὁ ἐρώμενος] ἐρᾷ μὲν οὖν, ὅτου δὲ ἀπορεῖ· καὶ οὐθ' ὅτι πέπονθεν οἶδεν οὐδ' ἔχει φράσαι, ἀλλ' οἷον ἀπ' ἄλλου ὀφθαλμίας ἀπολελαυκῶς πρόφασιν εἰπεῖν οὐκ ἔχει, ὥσπερ δὲ ἐν κατόπτρῳ ἐν τῷ ἐρῶντι ἑαυτὸν ὄρων λέληθεν. καὶ ὅταν μὲν ἐκεῖνος παρῆ, λήγει κατὰ ταῦτά ἐκείνω τῆς ὀδύνης, ὅταν δὲ ἀπῆ, κατὰ ταῦτά αὐ ποθεῖ καὶ ποθεῖται, εἶδωλον ἔρωτος ἀντέρωτα ἔχων.

Nun liebt er [*scil.* der Liebende] und weiß nicht was. Weder weiß er, was ihm geschah, noch findet er ein Wort dafür, sondern er gleicht einem, dem ein anderer eine Augenentzündung übertrug und der die Ursache nicht zu nennen weiß, *denn daß er wie in einem Spiegel im Liebenden sich selber erblickt, bleibt ihm verborgen.* Und wenn der andere zugegen ist, so ist er ganz wie jener von seinem Schmerz befreit, ist er aber abwesend, dann sehnt er sich wieder ebenso und wird ersehnt: trägt er doch in sich das Abbild des Eros, den Anteros.¹⁴

Das ist tatsächlich eine Konstellation, die der Lage von Narziß ganz ähnlich ist.

Was leistet nun, so ist im Kontext dieser Überlegungen zu fragen, diese Referenz für einen Leser, der der impliziten Ästhetik der Narziß-Ekphrasis nachgeht? Im Hinblick auf die Abbildungsinstanz des Wassers trägt sie tatsächlich zur Schärfung der impliziten ästhetischen Konzeption bei, insofern die spezifische affektive Wirkung der perfekten Mimesis durch das Wasser hervorgehoben wird: Narziß erliegt zum einen einer Täuschung, indem er nicht erkennt, daß er sein eigenes Spiegelbild betrachtet, zum anderen verliebt er sich in ebenjenes Bild – zwei Dinge, die Olympos gerade nicht geschehen, wie in seiner Beschreibung ganz deutlich wird.

11 Zur Bewertung literarischer Mimesis bei Platon siehe FERRARI 1989; HALLIWELL 2002, 37–117; BÜTTNER 2004.

12 Vgl. VINCE 1967, 31; FRONTISI-DUCROUX / VERNANT 1997, 227 f.

13 Vgl. BARTSCH 2000, insb. 76–82.

14 Übersetzung: HILDEBRANDT 2002.

Seine defiziente Abbildung im Wasser, so scheint es, kann keine so starke Wirkung entfalten wie die Spiegelung des Narziß. Mehr als eine Hervorhebung dieses Zusammenhangs leistet dieser Rekurs auf die Platon-Stelle allerdings nicht. Es ist im übrigen ja evident, daß mit Narziß keineswegs eine eigentliche Aktualisierung der Liebeskonzeption gegeben ist, die Sokrates in den Platonischen Dialogen entfaltet: Der wahre Eros zielt nach Sokrates ja auf Erkenntnis, eben das also, was Narziß in *Im.* 1,23 gänzlich fehlt.¹⁵ Wichtiger noch für die Frage nach der Ästhetik ist, daß die bereits benannte Leerstelle der in der Narziß-Beschreibung entfalteten Konzeption, nämlich der Status des Logos gegenüber dem Wasser, durch die eben geschilderte Bewegung des Rezipienten keine Füllung erfährt: Auch der Rekurs auf Platon schafft hier keine größere Klarheit. In der Summe ist daher auch hier zu konstatieren, daß die Vertikalbewegung des Rezipienten nicht zu einer grundlegenden Schärfung der impliziten Ästhetik führt; auch hier ist auf diesem Wege ganz offensichtlich keine kohärente ästhetische Ordnung zu gewinnen.

Es bleibt damit die zweite Vorgehensweise zu betrachten, die genannt wurde, also diejenige auf der syntagmatischen Ebene. Wie, so fragt sich, verfährt man mit der Gegensätzlichkeit der ästhetischen Ansätze, die hier hervortreten? Eine eigentliche syntagmatische Verbindung, die die Kontrastivität in einer übergreifenden Konzeption aufhebt, scheint ausgeschlossen: Es werden ja nachgerade zwei unterschiedliche Optiken mit verschiedenen Reflexionsgesetzen präsentiert. Anders, nämlich auf den Rezipienten und seine Aktivität hin gesprochen: Auf der syntagmatischen Ebene erhält er von *Im.* 1,21 und 23 von vornherein keinen Anstoß, eine zur beschriebenen vertikalen Bewegung analoge Suche nach einer Klärung der ästhetischen Verhältnisse zu unternehmen. Der genannte Gegensatz ist offenkundig, und der Rezipient muß mit ihm als solchem umgehen. Für diesen Umgang nun bietet der Text tatsächlich einen Weg an, und zwar über die in *Im.* 1,21 und 23 so stark hervortretende *mise en abyme*: Die selbstreflexive Herausstellung eben der gegensätzlichen ästhetischen Positionen gibt einen deutlichen Impuls, gerade das Nebeneinander verschiedener Ästhetiken als die programmatische Pointe der hier betrachteten Beschreibungen zu interpretieren. Um auch dies wiederum auf die Aktivität des Rezipienten zuzuspitzen: Er wird angesichts von *Im.* 1,21 und 23 dazu angeregt, in eine Metareflexion über die *Eikones* und ihre Ästhetik einzutreten, eine Ästhetik, die offensichtlich, wenn man das, was in diesen beiden Ekphraseis vorgeführt wird, programmatisch auf die *Eikones* als ganzes Werk hin wendet, nicht auf einer syntagmatischen Einheitlichkeit beruht, sondern vielmehr in einer paradigmatischen Vielfalt besteht.

Eben diese zuletzt skizzierte Perspektive liegt dieser Untersuchung der *Eikones* zugrunde. Paradigmatische Pluralität, wie eben formuliert wurde, ist ein Merkmal, das die *Eikones* auf verschiedenen Ebenen in hohem Maße auszeichnet. Dieser Ei-

15 Zur Beschreibung des Eros durch Sokrates im *Phaidros* s. HEITSCH 1993, 90–121. Bedeutsam ist hier zumal die Verbindung von Eros und Anamnesis der Seele: „... beschrieben wird vor allem die Liebe als ‚Instrument‘ der Erinnerung und Erkenntnis“ (ebd., 120). Zu Eros bei Platon im allgemeinen s. auch ERLER 2007, 372–375.

genschaft wird im folgenden nachgegangen werden, wobei zwei eng zusammenhängende Fragen die Leitlinie der Untersuchung bilden: Wie läßt sich die Ästhetik eines solchermaßen beschaffenen Textes angemessen beschreiben, und was bedeutet eine derartige ästhetische Gestaltung näherhin für das Potential des Textes? Unter letzterem Gesichtspunkt wird insbesondere der Sprecher der *Eikones* in den Blick zu nehmen sein, denn er tritt, wie sich im folgenden vielfach zeigen wird, als die dominante Instanz in den *Eikones* hervor. Wie er die spezifische Ästhetik der *Eikones* ins Werk setzt und wie sie von ihm funktionalisiert wird, zumal was seine Kommunikation mit dem Rezipienten des Textes betrifft, wird besonders im Fokus stehen.

Zur Beantwortung beider genannter Frageaspekte werde ich im folgenden vor allem auf einen stark konzeptualisierten Begriff von Virtuosität bzw. des Virtuosen zurückgreifen. Die zentrale These dieser Untersuchung lautet, daß sich die Ästhetik der *Eikones* sowohl hinsichtlich ihrer näheren Gestalt als auch hinsichtlich ihrer Funktionalisierung durch den Text als eine Ästhetik des Virtuosen beschreiben läßt. Die Verwendung eines konzeptuell geschärften Virtuositätsbegriffs macht einige kurze methodische Vorbemerkungen erforderlich, die ich im folgenden Abschnitt dieses Kapitels zusammen mit einem Überblick über die wesentlichen Aspekte dieses Konzeptes darlege; letzteres wird dabei zum einen in Rückbindung an die eben betrachteten Beschreibungen zu Olympos und Narziß geschehen, zum anderen werde ich dort Hinweise geben, wie diese Aspekte in den sich anschließenden Kapiteln aufgegriffen und näher untersucht werden.

1.2 Ein Konzept von Virtuosität

In den Altertumswissenschaften wird der Begriff „Virtuosität“ bisher nicht in stärker konzeptualisierter Form verwendet. Es wird in der altertumswissenschaftlichen Forschung zwar immer wieder einmal von „virtuos“ oder „Virtuosität“ geredet, aber das geschieht meist *en passant* und durchgehend im Sinne des allgemeinen Sprachgebrauches, der sich wie folgt definieren läßt: „Als Virtuose wird allgemein eine Person bezeichnet, die sich durch besonderes Können in der Ausführung einer Tätigkeit auszeichnet und damit Bewunderung beim Publikum auslöst.“¹⁶ Mit einem so verstandenen Virtuositätsbegriff lassen sich die *Eikones* durchaus beschreiben, aber man erfaßt so nur einen kleinen Teil ihres Potentials. Stärker konzeptualisiert wird der Terminus „Virtuosität“ vor allem in der Musikwissenschaft gebraucht;¹⁷ bei der virtuoson Musikpraxis handelt es sich denn auch überhaupt um die „Leitdiszi-

16 BEHRISCH 2009, 1138. – Ein Beispiel für diese Verwendungsweise in den *classics* bietet ANDERSON 1993, 47–68, wo Virtuosität im Kontext der Rhetorik in der Zweiten Sophistik erwähnt wird.

17 Vgl. MÄKELÄ 1989; FOURNIER 2001; HERBERT VON KARAJAN CENTRUM 2001; VON LOESCH ET AL. 2004.

plin des modernen Virtuositätsdiskurses“.¹⁸ Darüber hinaus wird aber auch in der germanistischen Forschung zum 19. Jh. mit einem eigentlichen Virtuositätskonzept gearbeitet, wobei hier neben publizistischen Texten – insbesondere solchen, die in Zusammenhang mit der Musikpraxis stehen – auch literarische Texte unter dieser Perspektive untersucht werden.¹⁹

Zumal an diese germanistische Forschung knüpfe ich hier an, um einen gleichsam geschärften Virtuositätsbegriff für die Analyse der *Eikones* fruchtbar zu machen. Für eine solche Übertragung einer bestimmten Untersuchungsperspektive über die Grenzen von wissenschaftlichen Disziplinen hinweg ebenso wie gewissermaßen über die Distanz hin, die zwischen den jeweils betrachteten Gegenständen und Kontexten liegt, müssen zwei Voraussetzungen erfüllt sein: Erstens ist es erforderlich, daß hinreichend starke Anknüpfungspunkte zwischen den jeweiligen Gegenstandsbereichen bestehen, zweitens ist es notwendig, kritisch zu überprüfen, welche einzelnen Elemente einer größeren Fokussierung, wie die Betrachtung von Virtuosität sie darstellt, tatsächlich übertragbar sind, welche nicht übertragen werden können und wo allenfalls Modifikationen erforderlich sind. Es geht mit anderen Worten um das, was im kulturwissenschaftlichen Diskurs um *cultural turns*, also disziplinen- und kontextübergreifende methodische Neuorientierungen, als „Übersetzung“ bezeichnet wird: Gemeint ist damit ein dynamischer Transfer, der Anstöße aus anderen Kontexten aufgreift, diese aber zugleich in eine eigene, im spezifischen (Fach-)Kontext selbst verankerte Konzeptualisierung überführt.²⁰

Ich gehe zunächst auf die erste der genannten Bedingungen ein, bevor ich dann das hier verwendete Virtuositätskonzept näher skizziere. Anknüpfungspunkte zwischen den Gegenständen zumal der genannten germanistischen Forschung bestehen in zweierlei Hinsicht: Erstens entfaltet sich Virtuosität grundsätzlich in einem stark kompetitiven Umfeld; eben in einem solchen Kontext gewinnt der Überbietungsgestus, das Zielen auf Einmaligkeit, das den Virtuosen ganz wesentlich auszeichnet – darauf wird gleich noch näher eingegangen werden –, seine gesellschaft-

18 VON ARBURG 2006, 9. – Vgl. die Charakterisierung der musiktheoretischen Behandlung von Virtuosität bei BEHRISCH 2009, 1139 (mit Rekurs auf MÄKELÄ 1989, 7 u. 36): „Der ästhetische Interessenkonflikt zwischen Werk und Künstler, in dem der Virtuose eine Zwitterrolle spielt, kommt nirgendwo in so klarer Opposition zur Erscheinung wie in der Musik, deren mehrheitlich deutschsprachige Theoretiker den Virtuosen seit dem 18. Jh. auch weitgehend exklusiv behandeln. Sie stellen ‚den ausführenden Musiker, die Ausführung als Ereignis, den Vortrag bzw. die ausführende Tätigkeit an sich, [ins] Zentrum des Interesses‘ und stellen diese dem Komponisten, dem Geist der Komposition bzw. dem Text der Musik gegenüber. Die Diskussion dieser Opposition von Text und Vortrag, die im Kern auf das Problem der Interpretation zurückgeht, wird bis heute stark mit wertenden Aussagen und normativen Vorstellungen durchmischt. Vier wesentliche ‚idealtypische Grundhaltungen‘ des Virtuosen sind: a) Artist (technisch-exekutive Brillanz), b) Improvisator (Abweichung vom Text), c) Interpret (Versuch möglichst getreuer Wiedergabe) und d) Innovator (freie Wiedergabe).“

19 Vgl. BERNSTEIN 1998; BRANDSTETTER 2002; OESTERLE 2005; OSTERKAMP 2005; VON ARBURG ET AL. 2006; GAMPER 2007; s. ferner den Band „La virtuosité“ der Zeitschrift *Romanisme* (=Band 128, Jahr 2005).

20 Vgl. BACHMANN-MEDICK 2007, 7–27, insb. 20 f.

liche Wirkkraft. Der soziokulturelle Kontext der *Eikones* nun ist tatsächlich stark durch Konkurrenz bestimmt. Thomas Schmitz hat aufgezeigt, wie in der griechischen Welt der Kaiserzeit Bildung (παιδεία) als zentrales gesellschaftliches Paradigma fungiert:²¹ Die παιδεία dient dem Statusausweis der Oberschicht, deren Angehörige Bildung nicht nur zu „besitzen“ haben, sondern sie laufend aktiv bewähren und sie damit geradezu demonstrieren müssen, um als statusfähig und -berechtigt gelten zu können; die entsprechende aktive Betätigung der Bildung geschieht in rhetorischer Form durch das Halten von Reden, wird aber auch im Rahmen einer literarischen Produktion geleistet.²² Die solchermaßen ausgewiesene Bildung dient innerhalb der Oberschicht ferner als Mittel der Konkurrenz; ihr erfolgreicher Einsatz verleiht den Distinktionsgewinn, nach dem die Mitglieder dieser Schicht streben.²³ Virtuosität kann in diesem Kontext als eine Strategie eingesetzt werden, mittels entsprechend exzeptioneller Performierung von Bildung einen ganz überragenden, im Idealfall uneinholbaren Status zu gewinnen und damit die Konkurrenz für sich zu entscheiden.

Wie der Sprecher der *Eikones* eben dies mittels einer virtuoson Ästhetik unternimmt, wird im folgenden noch zu zeigen sein.²⁴ Was die ästhetische Dimension der genannten Bildungsdemonstration betrifft, ist hier noch auf einen weiteren wichtigen Aspekt einzugehen, nämlich den spezifischen Vergangenheitsbezug dieser Bildungskultur: Die Performierung von παιδεία vollzieht sich ganz wesentlich im Wege einer nachahmenden Auseinandersetzung mit der als vorbildhaft, als klassisch empfundenen Literatur des 5. und 4. Jh.s v. Chr. Hier wirkt also ein bestimmtes, man kann sagen: klassizistisches Modell von Mimesis, demzufolge – und darauf kommt es hier vor allem an – der eigentlich gelungene „Zugriff“ auf die Klassische Literatur in einem nacheifernden Übertreffen der Vorbilder, einem ζῆλος oder einer ζήλωσις, besteht.²⁵ Auch das ist ein Ansatzpunkt für Virtuosität und ihren Überbietungsgestus; darauf wird gleich noch zurückzukommen sein.

Der zweite Anknüpfungspunkt besteht darin, daß Virtuosität eng mit Performativität verknüpft ist. Der Konnex von Virtuosität und *performance* ist für die musikwissenschaftliche Betrachtung von Virtuosität konstitutiv; in der germanistischen Forschung zu diesem Thema werden hingegen auch genuin literarische Texte behandelt, bei denen keine Performanz im unmittelbarsten Sinne, also keine physische Kopräsenz von *performern* und Publikum, gegeben ist. Für die *Eikones* als einen literarischen Text gilt dieses Fehlen unmittelbarer Kopräsenz grundsätzlich

21 Vgl. SCHMITZ 1997.

22 Zur rhetorischen *performance*-Kultur der Kaiserzeit s. den Überblick bei WHITMARSH 2005. Zur Frage, wie sich die *Eikones* in diesem Umfeld verorten, s. BOWIE 2009, 25–28; vgl. auch die Überlegungen zur Fiktionalität des Werkes unten S. 103 ff.

23 Vgl. hierzu SCHMITZ 1997, 97–135.

24 S. unten S. 152 ff.

25 Am deutlichsten tritt dieses Modell in Dionysios von Halikarnaß, Περὶ μῆσεως (nur fragmentar. erhalten) und Ps.-Longin, Περὶ ὕψους hervor. Vgl. hierzu FLASHAR 1979; PETERSEN 2000, 53–80; WHITMARSH 2001, 41–89; FUHRMANN 2003, 185–202; PORTER 2006b, 301–352.

auch. Nichtsdestoweniger erweisen sie sich, gerade wenn man jüngere Konzeptualisierungen von Performativität heranzieht – ich spreche bewußt von Performativität und nicht von Performanz, insofern es bei den angesprochenen Konzepten um mehr geht als um die genannte physische Kopräsenz –, als ein in hohem Maße performativer Text. Was das im Detail bedeutet, wird später noch eingehend darlegt werden.²⁶ Ich nenne hier zunächst den allgemeinen Aspekt der *Eikones*, der ihre Performativität wesentlich begründet: Der Sprecher präsentiert die Ekphraseis als vor den Bildern zu einem unmittelbar anwesenden Publikum gehaltene Stegreifreden (vgl. *Im.* pr. 4 f.), und diese (fiktionale) Situativität wird in der Gestaltung der *Eikones* in hohem Maße umgesetzt; charakteristisch für die *Eikones* ist ganz allgemein gesprochen eine starke Hervorhebung der Sprachhandlungen, die der Sprecher mit seinen Ekphraseis vollzieht, und damit einhergehend der Vollzugsdimension der *Eikones* sowie der Position des Sprechers als desjenigen, der das alles ins Werk setzt. Damit ist in der Tat ein signifikanter Anknüpfungspunkt für die „Übersetzung“ eines Virtuositätskonzeptes gegeben; die weitere Untersuchung wird zeigen, daß, gerade was die Performativität der *Eikones* betrifft, ein starker Virtuositätsbegriff interpretatorisch einiges leisten kann.

Nach dieser Klärung grundlegender Voraussetzungen ist nun auf die einzelnen Aspekte einzugehen, die ein für die *Eikones* als Untersuchungsgegenstand geeignetes Virtuositätskonzept ausmachen. Fünf wesentliche Punkte sind dabei zu nennen:

1. Kennzeichnend für den Virtuosen ist zunächst seine technische Meisterschaft;²⁷ das ist derjenige Aspekt eines Virtuositätskonzeptes, der am nächsten am allgemeinen Sprachgebrauch des Wortes „virtuos“ liegt. Im Falle der *Eikones* bzw. ihres Sprechers bedeutet „Technik“ in erster Linie, kompetent mit den Bildern umzugehen, d. h. auf sie gekonnt mit einem ekphrastischen Logos zu reagieren. Wie das genau geschieht, wird im folgenden Kapitel untersucht werden; entscheidend ist dabei, daß der Sprecher durchgehend aktiv mit den Bildern umgeht und eine hermeneutische Aneignung der Gemälde leistet.
2. Weitere zentrale Merkmale von Virtuosität sind Variation und Kombination, die die virtuose Produktion als Gestaltungsprinzipien prägen.²⁸ Eben diese Qualität des Virtuosen wird in *Im.* 1,21 und 23 exemplarisch deutlich: Der Sprecher der *Eikones* bietet einerseits gewissermaßen eine Variation zum Thema Mimesis, andererseits kombiniert er gerade entgegengesetzte Positionen zu diesem Gegenstand; insbesondere darin, letzteres zu vermögen, liegt eine wesentliche Fähigkeit des Virtuosen (vgl. auch den folgenden Punkt). Variation und Kombination sind vielfach in den *Eikones* zu beobachten: Diese Untersuchung wird diesen beiden Momenten insbesondere in den Kapiteln 3 und 4 nachgehen, die der Struktur der einzelnen Ekphraseis und der Gesamtstruktur der

²⁶ S. unten S. 46 ff.

²⁷ Vgl. bspw. VON ARBURG 2006, 9.

²⁸ Vgl. etwa OESTERLE 2005, 89–95, der diese virtuose Eigenschaft bei Wilhelm Hauff herausstellt, und BRANDL-RISI 2007, 308–310 zu Thomas Bernhard.

Eikones gewidmet sind. Die Leistung einer solchen Gestaltung liegt zum einen darin, daß sie den Virtuosen unberechenbar macht – starke Variation verhindert eine eigentliche Antizipierbarkeit –, zum anderen ermöglicht sie aber auch, indem sie in den *Eikones* gesteuert erfolgt, eine spezifische Rezipientenlenkung; so wird in den *Eikones* durch eine gelenkte Variation eine bestimmte Form der Spannung erzeugt.²⁹ Insgesamt ergibt sich damit der Befund, daß der Virtuose zwar durchaus Regeln folgt (vgl. die gelenkte Variation), aber keine wirkliche Regelmäßigkeit erkennen läßt (vgl. die Unmöglichkeit, ihn zu antizipieren).

3. Eng mit dem vorigen Punkt hängt das zusammen, was von Arburg die „widersprüchliche Logik von Wiederholung und Überbietung“ nennt: „Ohne Vorbilder, an denen ausdrücklich Maß genommen wird, ist eine virtuose Kunstpraxis ebenso undenkbar wie ohne das erklärte Ziel, diese Vorbilder durch Isolierung und Perfektionierung einiger weniger Eigenschaften in den Schatten zu stellen.“³⁰ Dies beschreibt sehr genau, was der Sprecher in *Im.* 1,21 und 23 tut: Er greift, wie gesehen, auf Platon zurück, isoliert dabei einen bestimmten Aspekt (Spiegelung bzw. Mimesis) – und übertrumpft Platon geradezu, indem er diesen herausgegriffenen Aspekt der eben beschriebenen virtuoson Dynamik von Variation und Kombination aussetzt. Er kombiniert das platonische Mimesis-Modell in *Im.* 1,21 mit einer inkongruenten Wertung des ekphrastischen Textes – der Logos leistet dort ja eine perfekte Mimesis – und präsentiert in *Im.* 1,23 von vornherein das genaue Gegenteil, indem hier schon das Wasser makellos abbildet. Der Virtuose erweist hier seine souveräne Verfügung über die Tradition ebenso wie seine Fähigkeit, diese in seiner eigenen Produktion zu übersteigen (vgl. das oben genannte ζήλωσις-Modell). Auf die *Eikones* als Ganzes gewendet, bedeutet das, daß hier nicht eine genuin, also in ihren konkreten Positionen selbst, neue Ästhetik entfaltet wird, sondern daß vielmehr im antiken (literar-)ästhetischen Diskurs schon etablierte Konzepte oder Positionen aufgegriffen werden, wobei der virtuose „Mehrwert“ dann durch einen spezifischen – variierenden und kombinatorischen – Umgang mit diesen Modellen erzeugt wird. Dieses Prinzip wird insbesondere in Kapitel 5 dieser Untersuchung deutlich hervortreten, in dem Aspekte explizit vermittelter Ästhetik in den *Eikones* in den Blick genommen werden.
4. Der Virtuose zielt auf Einzigartigkeit, auf Inkommensurabilität:³¹ Er entzieht sich den Maßstäben, die für andere gelten, behauptet für sich einen Status, der von niemandem eingeholt werden kann. Eine solche virtuose Selbstpräsentation ist in den *Eikones* vielfach zu greifen, wobei es dabei nicht um explizite Selbstaussagen geht, sondern um ein implizit bzw. performativ vollzogenes *self-fashioning*. Viele der bereits genannten Punkte lassen sich mit diesem Ziel virtuoson Tuns in Verbindung bringen, etwa die bei der Variation genannte Unbe-

29 Vgl. unten S. 133 ff.

30 VON ARBURG 2006, 9. Vgl. auch OESTERLE 2005, 95–99 zum Eklektizismus Hauffs.

31 Vgl. BRANDSTETTER 2002, 213 f; VON ARBURG 2006, 9; OESTERLE 2006, 57.

rechenbarkeit. Hier ist auch eine Brücke zum bereits genannten kompetitiven kulturellen Umfeld zu schlagen; Inkommensurabilität ist die Eigenschaft, die es einem Virtuosen erlaubt – jedenfalls seiner Selbstdarstellung nach –, die Konkurrenz ganz hinter sich zu lassen. Herausstellen möchte ich hier aber vor allem einen Aspekt, der die Ästhetik der *Eikones* ganz allgemein auszeichnet: Sie besteht nicht in einer festen, auf Kohärenz hin orientierten Ordnung; es ist oben bei der Betrachtung von *Im.* 1,21 und 23 schon darauf hingewiesen worden. Das wird sich in der folgenden Untersuchung noch vielfach bestätigen. Die Ästhetik der *Eikones* ist nicht mit statischen Begriffen beschreibbar, sondern nur über die Benennung bestimmter Dynamiken, was sich im folgenden zumal darin zeigen wird, daß immer wieder auf skalare Begriffe oder skalar gefaßte Konzepte zurückgegriffen wird, um die Befunde zu analysieren. Daß solchermaßen keine statische ästhetische Ordnung hergestellt wird, ist ein wesentliches Merkmal der Virtuosität der *Eikones*.

5. In einem wichtigen Punkt muß das Virtuositätskonzept, an das hier angeschlossen wird, im Wege der oben skizzierten Übersetzung ergänzt werden, um die Virtuosität der *Eikones* voll erfassen zu können. Virtuosität wird nämlich ganz vorwiegend als eine produktionsästhetische Kategorie verwendet; die Rezeption wird unter dieser Perspektive üblicherweise sehr viel weniger intensiv in den Blick genommen. Die Reaktion des Publikums wird mit Begriffen wie „Staunen“ oder „Enthusiasmus“ beschrieben, die Wirkung des Virtuosen als „Charisma“;³² wenig scharfe Begriffe, die auch ganz auf unmittelbare Performanzen zielen, nicht auf die Rezeption eines literarischen Textes.³³ Bettina Brandl-Risi thematisiert zwar die Textlektüre,³⁴ betrachtet dabei aber mit der Lesegeschwindigkeit und der Körperlichkeit des Lesens Aspekte, die auf einer anderen Ebene liegen als das wesentliche Merkmal der *Eikones*, mit dem der Rezipient hier konfrontiert ist: der virtuose Sprecher nämlich, dessen Präsenz im Text außerordentlich stark ist. Das Verhältnis zwischen diesem Sprecher und dem Rezipienten ist ein zentraler Punkt der virtuoson Ästhetik der *Eikones*, der immer wieder Gegenstand der folgenden Untersuchung sein wird (vgl. unten Kapitel 3 und 4). Das entscheidende Charakteristikum dieses Verhältnisses ist, daß der Rezipient die Virtuosität des Sprechers in seiner Lektüre nicht einholen kann; auch darin erweist sich der herausgehobene Status des virtuoson Sprechers.³⁵

32 Vgl. etwa BRANDSTETTER 2002, ebd.

33 Die Rezeption musikalischer Virtuosen steht auch bei GAMPER 2006 im Fokus.

34 Vgl. BRANDL-RISI 2007.

35 Ein bedeutsamer Aspekt von Virtuosität im 19. Jh., der für diese Zeit spezifisch ist und der daher in einer Übersetzung des Virtuositätskonzeptes zu dem hier betrachteten Kontext hin keine Entsprechung hat, ist derjenige, den VON ARBURG 2006, 9 den „Absolutheitsaspekt“ nennt: „Die Technik des Virtuosen ist selbstevident, weil sie – und nur sie – sich als das Inkommensurable selbst beglaubigt. Sie schafft aber auch darüber hinausgehend in solchem Maße Evidenz, daß der Virtuose in ihrem Namen die (instrumentelle) Voraussetzung von Kunst zur Beglaubigungsinstanz von Kunst überhaupt erklären kann. Das Verhältnis zum

Auf dieser konzeptuellen Grundlage also wird die folgende Untersuchung voranschreiten. Am Beginn steht dabei, wie eben bereits im Rahmen des ersten Punktes angekündigt, eine Betrachtung des Umgangs des Sprechers mit den Bildern.

Absoluten der Kunst ist für den Virtuosen deshalb nicht weniger konstitutiv (Absolutheitsaspekt). Dieses Verhältnis ist prekär: Die Illusion künstlerischer Perfektion, die das Virtuose als das Künstlerische behauptet, sieht sich permanent bedroht durch die Desillusion des bloß vorbereitenden Charakters und daher des lediglich vorkünstlerischen Status des Virtuosen. Der Einspruch gegen das stupende ‚Maschinenwesen‘ (Heinrich Heine) des Virtuosen geschieht im Zeichen des ‚Geistes‘, der ‚Seele‘ oder des ‚Lebens der Kunst‘. – Auch der von ihm herausgestellte ‚Politikaspekt‘ (ebd., 9 f.) gilt so naturgemäß nur für den von ihm untersuchten Kontext; hier läßt sich aber eben mit Blick auf die kaiserzeitliche Bildungskultur (s. o.) eine Übersetzung vornehmen.

2. Die Aneignung der Bilder durch den Sprecher: Zur Technik des Virtuosen in den *Eikones*

In diesem Kapitel wird als ein erster Aspekt virtuoser Ästhetik in den *Eikones* die Technik des Sprechers näher in den Blick genommen. Technik ist dabei in einem ganz grundlegenden Sinne gemeint: Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie der Sprecher in den *Eikones* mit den Gemälden unmittelbar umgeht, d. h. wie er auf sie reagiert und wie, nämlich mit welchen Mitteln und mit welchem Ziel, er sie in seine ekphrastische *performance* umsetzt; untersucht wird hier mit einem Wort der Zugriff des Sprechers auf die Bilder. Eine solche Betrachtung bietet zum einen, das wird das folgende zeigen, wichtige Aufschlüsse über die virtuose Vorgehensweise des Sprechers, zum anderen treten in diesem Zuge ein Reihe von grundlegenden Fragen an die *Eikones* und ihre Ästhetik hervor, die wichtige Anknüpfungspunkte für die weiteren Kapitel dieser Untersuchung bieten; gerade auch dieser zweite Punkt ist ausdrücklich ein Ziel der folgenden Ausführungen.

2.1 Die Erzeugung von Anschaulichkeit in den *Eikones*

Betrachtet man den Umgang des Sprechers mit den Bildern zunächst ganz allgemein, so ist als erstes Merkmal seines Zugriffs zu konstatieren, daß ein denkbarer Gegenstandsbereich von Bildbeschreibung in den *Eikones* so gut wie keine Rolle spielt, nämlich die malerische Technik der Bilder im engen Sinne: Der Sprecher geht zum einen fast nie explizit auf die genaue Komposition der Gemälde ein, also auf die räumliche Anordnung der Figuren und der übrigen Bildelemente in der Bildfläche – wie einzelne Bildteile im Gemälde zueinander gestellt sind, ob bzw. wie im Bild mit einer Staffelung von Vorder-, Mittel- oder Hintergrund gearbeitet wird etc., das tritt allenfalls punktuell und indirekt im Zuge der Beschreibung anderer Aspekte hervor, zumal von Handlungen oder Vorgängen, die sich vollziehen, eine unmittelbare Thematisierung der Komposition als solcher wird vom Sprecher aber kaum jemals vorgenommen.¹ Ganz ähnlich verhält es sich zum anderen mit der

1 Ein Beispiel für indirekte Verweise auf die Komposition des jeweiligen Gemäldes sind die Schilderungen von Ereignissen, bei denen eine Gruppe von Figuren eine oder mehrere andere Personen umringt bzw. umgibt, so etwa in *Im.* 1,6,4 (ἐκείνοι μὲν οὖν, περὶ οὓς οἱ πολλοὶ θεαταί, θυμῷ συμπεπτώκασι καὶ ἔχει τις αὐτοὺς πάλῃ. – „Jene nun *im Kreis der vielen Zuschauer* sind hitzig aneinander geraten und eine Art Ringkampf nimmt sie gefangen.“) oder in *Im.* 1,28,3 (περικείμενται μὲν δὴ τῷ μειρακίῳ νεανία καλοὶ ... – „Den Jüngling *umringen* schöne junge Leute ...“). Die einzige Stelle in den *Eikones*, an der die Komposition des Bildes

Maltechnik im elementaren Sinne, also der Art und Weise des Farbauftrages mit allen dazugehörigen unmittelbar materialbezogenen Aspekten; auch diese Dimension der Gemälde wird in den *Eikones* fast nie expliziert.²

Die *Eikones* zielen also ganz offenkundig nicht darauf ab, eine eigentlich technische Beschreibung der Gemälde zu geben. Das läßt sich gut in Verbindung mit der Zielsetzung bringen, die eine Ekphrasis nach Auskunft der antiken Rhetorikhandbücher in diesem Kontext, also eben als rhetorische Technik, hat. Die einschlägigen Quellen sind die *Progymnasmata*, die aus der Kaiserzeit erhaltenen Sammlungen von Vorübungen, die auf einer noch recht elementaren Ausbildungsstufe den Rhetorikschülern wesentliche Basistechniken vermitteln sollen; hier erscheint die Ekphrasis regelmäßig als eine solche grundlegende Vorgehensweise. Ihr Zweck besteht nach Ausweis der *Progymnasmata* darin, ἐνάργεια, Anschaulichkeit, zu leisten.³ Im Anschluß hieran läßt sich die Tatsache, daß in den *Eikones* kaum auf die technischen oder unmittelbar materiellen Eigenschaften der Gemälde eingegangen wird, so interpretieren, daß hier angestrebt wird, dem Rezipienten das auf den Gemälden

explizit und ausführlich dargestellt wird, ist die Schilderung der perspektivischen Figurenstaffelung im Menoikeus-Gemälde: ἡδὺ τὸ σόφισμα τοῦ ζωγράφου. περιβάλλον τοῖς τεῖχεσιν ἄνδρας ὠπλισμένους τοὺς μὲν ἄρτιους παρέχει ὄραν, τοὺς δὲ ἀσφαεῖς τὰ σκέλη, τοὺς δὲ ἡμίσεας καὶ στέρνα ἐνίων καὶ κεφαλὰς μόνας καὶ κόρυθας μόνας, εἶτα αἰχμάς. ἀναλογία ταῦτα, ὧ παῖ· δεῖ γὰρ κλέπτεσθαι τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῖς ἐπιτηδεῖοις κύκλοις συναπιόντας – „Der Maler ordnet sein Bild sehr geschickt an. Rings um die Mauern stellt er Bewaffnete und läßt die einen in voller Größe sehen, die folgenden nur bis zum Knie, die nächsten mit halbem Leib, von einigen nur die Brust, dann Köpfe allein, Helme allein und schließlich nur noch Lanzen. Das ist Perspektive, lieber Junge; man muß nämlich das Auge täuschen, das mit den jeweiligen Bildebenen weiterrückt“ (*Im.* 1,4,2).

- 2 Eine – in dieser Form singuläre – Partie, wo dies tatsächlich geschieht, ist *Im.* 2,12,3: ἡ Ῥέα δὲ ἄγαλμα ἐκπεπόνηται καὶ καθιδρύεται μὲν αὐτοῦ καὶ περὶ θύρας, οἶμαι δὲ καὶ λίθου τὸ ἄγαλμα φαίνεσθαι κατεσκληκυίας ἐνταῦθα τῆς γραφῆς καὶ τί γὰρ ἄλλο ἢ ἐξεσμένης. – „Rheas Standbild aber, kunstvoll gearbeitet, steht gerade hier vor dem Tor, und ich glaube, daß die Statue offenbar aus Marmor ist, denn die Malerei ist hier ganz ausgehärtet und geradezu poliert.“ Die Übersetzung der hervorgehobenen Partie folgt GIULIANI 2006, 415; vgl. seine Bemerkung ebd., 416: „... Marmor ist hart und poliert, und so hat der Maler an dieser Stelle die Farben ausgetrocknet, verhärtet und poliert.“ DUBEL 2009, 318 interpretiert die in *Im.* 1,12,9 geschilderte Farbperspektive der im Meer schwimmenden Fische als Fall einer „technique of superimposing colours in order to represent transparent objects (ἐπιπόλασις)“, führt aber selbst aus, daß der Sprecher diese Technik nicht als solche in den Blick nimmt („the effect interests Philostratus only in relation to its reception“). Ein ganz ähnlicher Fokus auf den visuellen Effekt findet sich in *Im.* 2,20,2 (Schatten an Atlas). – Ganz anders liegen die Dinge, was die Farben in ihrer nicht materialhaften, sondern rein farblich-visuellen Qualität, also ihren Farbwerten, betrifft: Diese werden in den Ekphraseis der *Eikones* intensiv beschrieben; s. hierzu unten S. 173 ff.
- 3 Vgl. als Beispiele Theon *Prog.* 11 (118,6 f. Spengel): Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. – „Ekphrasis ist eine beschreibende Rede, die das Dargestellte anschaulich vor Augen führt“; Hermogenes’ *Prog.* 10 (22,9 f. Rabe): Ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως μάλιστα μὲν σαφήνεια καὶ ἐνάργεια. – „Die Qualitäten der Ekphrasis sind vor allem Klarheit und Anschaulichkeit.“ Zu den *Progymnasmata* im allgemeinen s. WEBB 2001. Zur Ekphrasis in diesem Kontext s. GRAF 1995, 143–149; WEBB 1999, 11–15 und 2009, insb. 39–59; ROUSSELLE 2001, 382–384.

Dargestellte anschaulich vor Augen zu stellen, ihn das dort Gezeigte imaginieren zu lassen, und dafür auf eine Thematisierung kompositorischer oder maltechnischer Eigenschaften der Gemälde, die potentiell weniger anschaulich wäre bzw. zum Ziel eines unmittelbaren Voraugenstellens des Inhaltes der Bilder u. U. wenig beitrüge, zu verzichten. Das Bild in seinen technischen oder materiellen Qualitäten wird, folgt man einer solchen Deutung, von den *Eikones* sozusagen als etwas Transparentes behandelt, durch das der ekphrastische Logos des Sprechers in der Regel gleichsam hindurchgreift, um direkt das Dargestellte selbst zu fokussieren.

In der Tat ist dieser Vorgang, der direkte Zugriff auf die Bildinhalte und eine entsprechend orientierte ἐνάργεια-Ezeugung, eine wichtige Dynamik der *Eikones*; dies bildet ein Element in der vielschichtigen Technik des Sprechers. Die gekonnte Handhabung dieses Teilaspekts seines Vorgehens zeigt sich zumal in zwei Qualitäten, die seinen Ekphraseis ein besonders hohes Maß an Anschaulichkeit verleihen: Erstens schildert der Sprecher in seiner Beschreibung das im Bild Dargestellte sehr häufig als sich in Bewegung befindlich. Dabei kann es sich um ganz bestimmte einzelne Dinge handeln, die sich in den Ekphraseis bewegen; augenfällige Beispiele sind etwa die Steine, die sich in *Im.* 1,10 durch den Gesang Amphions zur Mauer um Theben auftürmen,⁴ oder das Haar des Narziß, das vom Sprecher als im Wind wehend imaginiert wird.⁵ Jenseits solcher Einzelmomente von Bewegtheit sind die Beschreibungen der *Eikones* aber auch ganz allgemein durch eine starke κίνησις („In-Bewegung-Versetzen“) geprägt, und zwar in der Weise, daß der Sprecher regelmäßig Handlungen oder Vorgänge schildert, die sich vollziehen: Figuren bewegen sich, handeln und interagieren, Naturphänomene, die ebenfalls Bewegungen oder überhaupt Vorgänge auslösen, ereignen sich – man denke etwa an den Vulkanausbruch in *Im.* 2,17,5. Eine Deskription im rein statischen Sinne, eine bloße Abschilderung also des naturgemäß selbst nicht eigentlich bewegten Gemäldes findet in den *Eikones* dezidiert nicht statt, der Bildinhalt wird vielmehr in den Ekphraseis immer wieder in Aktion geschildert, sprich: es findet sich in den *Eikones* regelmäßig eine beschreibende Narration. Ein solches Vorgehen entspricht exakt dem Ziel der Anschaulichkeit, entsteht doch durch die Momente von κίνησις ein sehr viel höheres Maß an ἐνάργεια, als wenn der Sprecher darauf verzichten würde, Bewegungen und Vorgänge zu schildern.⁶

4 τὰ δὲ τῶν λίθων πῶς ἔχει; πάντες ἐπὶ τὴν ᾠδὴν συνθέουσι καὶ ἀκούουσι καὶ γίνεται τεῖχος, καὶ τὸ μὲν ἐξωκοδόμηται, τὸ δὲ ἀναβαίνει, τὸ δὲ ἄρτι κατελάβοντο. – „Was aber ist mit den Steinen? Alle kommen zum Klang des Liedes zusammen; sie lauschen, und die Mauer steigt empor, und ein Teil von ihr ist schon vollendet, ein anderer wächst hinauf, und einen dritten haben sie erst eingenommen“ (*Im.* 1,10,5). S. hierzu die Analyse bei GIULIANI 2006, 408–414.

5 Vgl. *Im.* 1,23,5.

6 Ekphrasis als rhetorische Technik wie als literarische Praxis läßt sich denn auch mit einer starren begrifflichen Opposition von Beschreiben und Erzählen nicht adäquat beschreiben, vgl. die treffende Bemerkung bei ELSNER 2002, 1: „... ecphrasis is as much a venture into descriptive narrative as into description *per se*. Its aim is above all about ... literally bringing the object described before the eyes of the listener or reader: if the techniques of narrative

Neben der gesteigerten imaginativen Leistung sind noch zwei weitere Aspekte hervorzuheben, die für dieses Vorgehen des Sprechers wichtig sind: Zum einen wirft die Tatsache, daß ein Gemälde aufgrund seiner spezifischen Medialität Bewegungen nicht unmittelbar als solche darstellen kann, die Frage auf, welches Medienverhältnis vorliegt, wenn der Text der *Eikones* regelmäßig eine κίνησις in seinen Bildbeschreibungen vornimmt. Ich nenne diese Frage hier zunächst nur, ohne an dieser Stelle schon zu versuchen, eine Antwort zu formulieren; auf die genaue Ausprägung der Intermedialität in den *Eikones* wird im folgenden vielfach zurückzukommen sein, v. a. im nächsten Kapitel zur Struktur der Beschreibungen. Das Text-Bild-Medienverhältnis erweist sich bei näherer Betrachtung als außerordentlich vielschichtig. Ein Merkmal dieser Komplexität läßt sich aus den obigen Ausführungen bereits ableiten, die Bedeutung nämlich des Sprechers und seiner Aktivität; das ist der zweite der eben angesprochenen Aspekte. Denn wenn die κίνησις-Momente der *Eikones* auf unterschiedliche mediale Bedingungen oder Möglichkeiten der Medien Text und Gemälde verweisen, bedeutet das nichts anderes, als daß der Sprecher mit seinem ekphrastischen Logos eine aktive Auseinandersetzung mit dem anderen Medium vollzieht: Er reagiert auf die Gemälde mit der Herstellung eines altermedialen, nämlich textuellen, Produktes, das einerseits eine spezifische Medialität und zu dieser gehörige Darstellungsformen leistet – also eben κίνησις im bzw. durch den ekphrastischen Text –, andererseits lehnt er sich aber kontinuierlich an das Bildmedium an. Er leistet mit anderen Worten eine Umsetzung der Gemälde in seinen ekphrastischen Text, eine Eigenschaft, die den Sprecher als Instanz von vornherein stark in den Fokus rückt.

Ganz ähnlich, gerade auch hinsichtlich der Aktivität des Sprechers, ist ein zweites Merkmal gesteigerter ἐνάργεια-Erzeugung in den *Eikones* zu bewerten, das sehr häufige Ausgreifen der Beschreibungen auf andere Sinne als die visuelle Wahrnehmung. Immer wieder werden in den *Eikones* Geräusche oder Töne benannt und teilweise wortreich beschrieben, werden Gerüche, haptische Qualitäten und auch geschmackliche Eigenschaften zum Gegenstand des ekphrastischen Logos.⁷ Beispiele sind etwa der Geruch der Äpfel im Erosen-Garten (*Im.* 1,6,1), das weiche, mit kühlem Tau benetzte Gras, auf dem die Hymnensängerinnen in *Im.* 2,1,3 stehen, oder die vielfachen Geschmackseindrücke, die in den beiden Xenien-Gemälden (*Im.* 1,31 und 2,26) aufgerufen werden. Der vielleicht stärkste Fall einer solchen Multisensualität ist aber *Im.* 1,25, wo die verschiedenen Sinne geradezu strukturbildend wirken: Diese Ekphrasis besteht zunächst etwa zur Hälfte aus einer Schilderung dessen, was die von Dionysos begünstigten Andrier *singen*,⁸ bevor nach einem

work to this end, as well as those of ‚pure‘ description, then so much the better.“ S. zu dieser Frage ausführlich FOWLER 1991.

7 Vgl. hierzu insb. MANIERI 1999; s. auch LEACH 2000, 248–250 u. WEBB 2006, 121.

8 So in § 1 (der sich durch die rückverweisende Aussage καὶ ἄδουσιν οἶμαι ταῦτα γυναῖοις ἅμα καὶ παιδίοις – „und das singen sie, glaube ich, den Frauen und Kindern zugleich vor“ am Beginn von § 2 nachträglich als Teil des Gesangs erweist) und v. a. in § 2.

deutlich gesetzten Übergang⁹ erst im zweiten Teil der Ekphrasis beschrieben wird, was auf dem Bild zu *sehen* ist. Es liegt auf der Hand, daß ein solches Ausgreifen des Sprechers über die visuelle Wahrnehmung hinaus die Anschaulichkeit seiner Ekphrasis signifikant erhöht, wird so doch ein Maximum an sinnlicher Evidenz und sozusagen imaginativer Greifbarkeit des Beschriebenen geschaffen.

Wichtiger noch allerdings scheint mir zu sein, daß der Einbezug nicht-visueller Sinneseindrücke in besonderem Maße eine Aktivität des Sprechers voraussetzt, nämlich eine Interpretation des Gemäldes, das ja unmittelbar nur die visuelle Wahrnehmung anspricht – alles weitere muß der Sprecher erst aus dem Bild heraus entwickeln. Es ist kein Zufall, daß eben dieser hermeneutische Prozeß im Zusammenhang mit Tönen, Gerüchen, Geschmack etc. vom Sprecher oft explizit hervorgehoben wird: So heißt es in *Im.* 1,25, der Sprecher glaube, den Gesang zu hören, es sei wahrscheinlich, daß das Geschilderte zu hören sei etc. – alles Ausdrücke, die darauf verweisen, daß der Sprecher hier aktiv Schlußfolgerungen aus dem Gemalten zieht.¹⁰ Vergleichbares geschieht in *Im.* 1,6: Der Geruch der Äpfel wird klar als etwas herausgestellt, das nicht einfach aus dem Bild heraus evident ist, sondern das erst der Logos des Sprechers dem Jungen sinnlich anschaulich macht.¹¹ Diese und andere derartige Partien¹² leisten mithin ein starkes *foregrounding* der Sprecherinstanz und der von ihr vollzogenen Hermeneutik.¹³

2.2 Die hermeneutische Aneignungsstrategie des Sprechers

Wenn also diese genannten Eigenschaften der *Eikones* sich auch gut als Techniken der Erzeugung von ἐνάργεια interpretieren lassen, ist dies für die *Eikones* insge-

9 τὰ μὲν<τοί> ὁρώμενα τῆς γραφῆς; ... – „Was man aber sieht im Bilde, ist dies: ...“ (*Im.* 1,25,3).

10 καὶ ᾄδουσιν οἶμαι ταῦτα γυναίκοις ἅμα καὶ παιδίοις ... – „Und das singen sie, *glaube ich*, den Frauen und Kindern zugleich vor ...“ (*Im.* 1,25,2); *εἰκὸς δέ που* κάκεῖνα εἶναι τῆς ψδῆς ... – „*Wahrscheinlich* ist auch dies Inhalt ihres Gesangs ...“ (ebd.); ᾄδουσι δέ που, ὅτι ... – „Sie singen *wohl* auch, daß ...“ (ebd.). Am Ende des „akustischen Teils“ der Ekphrasis schließlich folgt die Aufforderung an den Jungen, sich diese Annahmen über den Gesang zueigen zu machen: ταυτὶ μὲν ἀκούειν ἡγοῦ ... – „Dergleichen *glaube* wirklich zu hören ...“ (ebd.).

11 μῶν ἐπήσθου τι τῆς ἀνὰ τὸν κῆπον εὐωδίας ἢ βραδύνει σοι τοῦτο; ἀλλὰ προθύμως ἀκουε-προσβαλεῖ γὰρ σε μετὰ τοῦ λόγου καὶ τὰ μήλα – „Hast du nichts von dem Wohlgeruch verspürt, der den Garten erfüllt, oder riechst du noch nichts? Höre nur gut zu! *Mit meinen Worten nämlich wird auch der Duft der Äpfel zu dir kommen*“ (*Im.* 1,6,1).

12 Vgl. z. B. *Im.* 1,2,4: ἐπαίνω καὶ τὸ ἔνδροσον τῶν ῥόδων καὶ φημί γεγράφθαι αὐτὰ μετὰ τῆς ὀσμῆς. – „Ich lobe auch die tauige Frische der Rosen und *behauppte*, sie seien samt ihrem Dufte gemalt“; 2,31,1: Ἕλλην ἐν βαρβάροις, ἀνὴρ ἐν οὐκ ἀνδράσιν ἀπολωλόσι καὶ τρυφῶσιν ἀττικῶς ἔχων μάλα τοῦ τρίβωνος ἀγορεύει σοφὸν οἶμαι τι ... – „Ein Hellene unter Barbaren, ein Mann unter verdorbenen und weichlichen Nicht-Männern, ganz attisch in seinem schlichten Mantel, spricht, glaub' ich, kluge Worte ...“

13 Daneben wirft auch diese alle Sinne umfassende Anschaulichkeit die Frage nach dem Medienverhältnis auf; auch hierauf wird noch zurückzukommen sein (s. insb. unten S. 179 ff.).

samt doch kein hinreichendes Erklärungsmodell. Denn betrachtet man das Vorgehen des Sprechers näher, zeigen sich eine ganze Reihe von Textstellen bzw. von Verfahrensweisen, mit den Bildern umzugehen, die ganz offensichtlich nicht auf größtmögliche Anschaulichkeit zielen, so daß hier nach einer anderen Interpretation gesucht werden muß. Nähert man sich den *Eikones* unter der Perspektive der Virtuosität, wie ich es hier tue, ist das auch gar nicht überraschend. Denn sollten sich die *Eikones* im wesentlichen in der Generierung von Anschaulichkeit erschöpfen, würde sich der Sprecher vorwiegend auf der Ebene einer Technik bewegen, die – man vergleiche die *Progymnasmata* – grundsätzlich bereits Knaben im Rhetorikunterricht erlernten. Sicherlich ist das, was im Voranstehenden beschrieben wurde, eine perfektionierte Form des sinnfällig Vorausenstellens, aber das allein würde den Maßgaben einer im starken Sinne virtuoson Produktionsästhetik kaum genügen: Eine solche zielt ja, wie im vorigen Kapitel ausgeführt wurde, auf einen einmaligen, inkommensurablen Status, gewissermaßen auf ein virtuoson Surplus gegenüber einer gewöhnlichen Technik wie etwa dem Grundmodell einer anschaulichen Ekphrasis.¹⁴ Und in der Tat lassen sich die Eigenschaften der *Eikones*, die nicht auf ἐνάργεια-Erzeugung hin zu verrechnen sind, eben als Elemente eines eigentlich virtuoson Umgangs mit den Bildern beschreiben.

Das Stichwort, mit dem man diese Momente allgemein auf den Begriff bringen kann, ist das der Hermeneutik. Es ist ja soeben im Kontext der auf alle Sinne erweiterten ἐνάργεια der *Eikones* darauf hingewiesen worden, daß der Sprecher hierfür aktiv deutend auf die Bilder zugreifen muß; dieses Vorgehen prägt ganz allgemein den Umgang des Sprechers mit den Bildern. Wie das in einer nicht unmittelbar auf Anschaulichkeit gerichteten Form geschehen kann, exemplifiziert die erste Ekphrasis der *Eikones*, die zugleich programmatisch am Werkbeginn einen hermeneutischen Zugriff als den angemessenen Umgang mit den Bildern hervortreten läßt.

Dies geschieht in *Im.* 1,1 dadurch, daß dort zunächst dem παῖς, dem Jungen, der hier unmittelbar angesprochen wird, vom Sprecher eine unzureichende Reaktion attestiert wird: Der Junge staunt, so unterstellt der Sprecher, über das Gemälde; und in diesem Staunen hat der παῖς nicht erkannt, was das Bild bedeutet oder, anders formuliert, wie das, was das Staunen auslöst – daß nämlich das dargestellte Feuer im Wasser fortbrennt – zu erklären ist.¹⁵ Der Sprecher selbst führt dann vor, wie man eine solche Erklärung gewinnen kann, und damit eben auch, wie adäquat mit dem Gemälde umzugehen ist: Das Bild beruht auf Homers *Ilias* und der dortigen Schil-

14 Auch jenseits eines tatsächlich virtuoson Einsatzes von Ekphrasis ist bei einer Betrachtung literarischer Bildbeschreibungen Vorsicht gegenüber einer zu engen Anlehnung an die rhetorischen Handbücher angebracht, wie ELSNER 2002, 2 mit Blick auf die Unterschiede im Gegenstand ausführt: Während die *Progymnasmata* einen außerordentlich breiten Katalog von möglichen Themen oder Objekten der Ekphrasis nennen, dominieren in den literarischen Beschreibungen Kunstwerke als Gegenstände.

15 Ἔγνωσ, ὦ παῖ, ταῦτα Ὀμήρου ὄντα; ἢ οὐ πάποτε ἔγνωκας δηλαδὴ θαῦμα ἰγούμενος, ὅπως δῆποτε ἔζη τὸ πῦρ ἐν τῷ ὕδατι; – „Hast du erkannt, liebes Kind, daß dies nach Homer gemalt ist? Oder hast du es noch nicht bemerkt, weil du dich offenbar staunend fragst, wie nur das Feuer nicht im Wasser erlosch?“ (*Im.* 1,1,1)

derung des Kampfes zwischen Skamandros und Hephaistos. Der Sprecher fordert den Jungen daher auf, zunächst vom Bild wegzuschauen, um sich die *Ilias* vor Augen zu führen.¹⁶ Nachdem der Sprecher die betreffende Textstelle identifiziert und die im Bild dargestellten Elemente genannt hat, wird der Junge aufgefordert, wieder das Bild zu betrachten (ὄρα δὴ πάλιν – „nun sieh wieder hin!“ (§ 2)). Anschließend wird dann das Gemälde beschrieben, allerdings gleichsam unter der Prämisse des Homerischen Prätextes: Zunächst werden die Elemente oder Züge des Gemäldes geschildert, die die *Ilias*-Stelle einlösen;¹⁷ dann geht der Sprecher zu einigen Details über, die sich so nicht bei Homer finden, was am Ende der Beschreibung explizit ausgesprochen wird.¹⁸

Es ist offensichtlich, daß *Im.* 1,1 nur teilweise auf die Erzeugung von ἐνάργεια zielt. Anschaulichkeit leistet der zweite Abschnitt der Ekphrasis, in § 1 hingegen geschieht dies kaum – hier wird der Text der *Ilias* in einer rein handlungsbezogenen und kursorischen, kaum eine bildhafte oder sonst sinnfällige Imagination in Gang setzenden Weise vergegenwärtigt; um das Gemälde selbst geht es dort ja ohnehin noch nicht. Hier schiebt sich mit anderen Worten der Prozeß der Auseinandersetzung mit dem Bild in den Vordergrund und überlagert sozusagen die „schlichte“ Beschreibung des Gemäldes. Das ist charakteristisch für die *Eikones* insgesamt – gerade in dieser Hinsicht kann *Im.* 1,1 programmatische Geltung beanspruchen, wie es der pointierte Gestus, daß am Beginn der ersten Beschreibung der *Eikones* der Blick explizit vom Bild weg und auf einen Text hin gelenkt wird, ja auch nahelegt. Was in dieser Vorgehensweise exemplarisch deutlich wird, ist die Performativität der *Eikones*: Vorgeführt bzw. vollzogen wird hier regelmäßig der Prozeß einer aktiven, auf Deutung zielenden Auseinandersetzung mit den Bildern; diese performative Dimension ist in den *Eikones* mindestens so bedeutsam wie das anschauliche Beschreiben der Bilder. Auch diese Eigenschaft des Textes soll an dieser Stelle zunächst nur benannt werden; die Performativität ist neben der (Inter-)Medialität ein weiterer Punkt, auf den im folgenden immer wieder zurückzukommen sein wird.

Hier soll zunächst der Zugriff, den *Im.* 1,1 vorführt, noch näher betrachtet werden. Bedeutsam ist zunächst, daß die Opposition zweier geradezu entgegengesetzter Reaktionen, die hier aufgebaut wird – das Staunen des Jungen erscheint als Erkenntnishindernis, das durch die Hermeneutik, die der Sprecher vollführt, gleichsam überwunden und korrigiert wird – sich mit den unterschiedlichen Bildungs-

16 συμβάλωμεν οὖν ὃ τι νοεῖ, σὺ δὲ ἀπόβλεψον αὐτῶν, ὅσον ἐκεῖνα ἰδεῖν, ἀφ' ὧν ἡ γραφή. – „Überlegen wir also, was es bedeutet; du aber sieh jetzt weg davon, um das zu sehen, worauf das Bild beruht!“ (ebd.)

17 Es handelt sich um *Il.* 21,328–382. Die Beschreibung des Sprechers greift teilweise wörtlich Formulierungen aus der *Ilias* auf, vgl. SCHÖNBERGER 2004, 274.

18 ἀλλ' οὔτε ὁ ποταμὸς γέγραπται κομῶν ὑπὸ τοῦ περικεκαῦσθαι οὔτε χυλεῶν ὁ Ἥφαιστος ὑπὸ τοῦ τρέχειν· καὶ τὸ ἄνθος τοῦ πυρὸς οὐ ξανθὸν οὐδὲ τῇ εἰθισμένῃ ὄψει, ἀλλὰ χρυσοειδὲς καὶ ἠλιῶδες, ταῦτα οὐκ ἐτί Ὀμήρου. – „Doch weder ist der Flußgott mit wallendem Haar gemalt, weil er ringsum versengt ist, noch Hephaistos hinkend, weil er einherstürmt. Auch ist der Glanz des Feuers nicht gelbrot oder vom üblichen Aussehen, sondern gleicht dem Gold und der Sonne. Dies allerdings steht nicht mehr bei Homer“ (*Im.* 1,1,2).

niveaus von παῖς und Sprecher in Verbindung bringen läßt.¹⁹ Das Staunen (θαῦμα) wird hier als Reaktion präsentiert, die für den Gebildeten, den πεπαιδευμένος, unzureichend ist – seine Aufgabe besteht darin, angesichts eines Bildes eine über ein bloßes θαῦμα hinausweisende Hermeneutik zu leisten. Der παῖς, der natürlich noch nicht ein πεπαιδευμένος ist, hat sich dementsprechend im Rahmen seiner Ausbildung Techniken der Hermeneutik anzueignen; dafür eine exemplarische Anschauung zu leisten ist sozusagen die didaktische Pointe von *Im.* 1,1.²⁰ Die Bewertung des Staunens als eine dem Gebildeten nicht angemessene Reaktion, die in *Im.* 1,1 im performativen Vorgehen des Sprechers deutlich wird, läßt sich gut im Kontext der kaiserzeitlichen Bildungskultur situieren: Es ist in der Einleitung bereits darauf hingewiesen worden, daß das παιδεία-Konzept der Kaiserzeit ein aktives ist. Staunen ist aber eine passive Reaktion, ein reines Affiziertwerden vom Gegenstand, wie sich an der Präsentation dieses Affektes in *Im.* 1,1,1 deutlich zeigt: Der Junge staunt und kommt gewissermaßen nicht weiter; seine Tätigkeit, also die Betrachtung des Bildes, erscheint als sistiert – er bleibt an dem Punkt, der das Staunen auslöst, sozusagen hängen. Eine Hermeneutik, wie sie der Sprecher entfaltet, genügt dagegen der Forderung nach einem aktiven Einsatz der παιδεία. Ganz explizit formuliert wird eine derartige negative Bewertung des Staunens und die Notwendigkeit einer verbalen Aktivität des Gebildeten in einem anderen Text aus diesem kulturellen Umfeld, nämlich in Lukians *De domo*. Der erste von zwei Sprechern, die sich dort darüber äußern, ob es für den Redner eine dankbare Aufgabe sei, inmitten eines mit Bildern geschmückten Saales zu sprechen, formuliert dezidiert, daß nur ein Ungebildeter wortlos staunend vor einem solchen schönen Anblick stehe, während es Sache des Gebildeten sei, mit Worten auf das Gesehene zu reagieren.²¹ Ein weite-

19 Vgl. hierzu NEWBY 2009, 326 f.

20 Der Sprecher benennt in *Im.* pr. 3 ausdrücklich eine didaktische Zielsetzung der *Eikones*, in der das Deuten einen prominenten Platz einnimmt: ὁ λόγος δὲ οὐ περὶ ζωγράφων οὐδ' ἱστορίας αὐτῶν νῦν, ἀλλ' εἶδη ζωγραφίας ἀπαγγέλλομεν ὁμιλίας αὐτὰ τοῖς νέοις ζυντιθέντες, ἀφ' ὧν ἐρμηνεύσουσί τε καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται. – „Jetzt aber will ich nicht von den Malern oder ihrer Geschichte reden, sondern berichte über Werke der Malerei in Form von Vorträgen, die ich für die Jugend verfasse, damit sie daraus zu deuten und nach dem zu streben lerne, was geschätzt wird.“ (Übersetzung gegenüber Schönberger stärker verändert.) Zur Funktionalisierung dieser Zielsetzung in den *Eikones* und zumal zu den Grenzen einer solchen Didaxis s. unten S. 152 ff.

21 Vgl. Luc. *Dom.* 1–2. Während in § 1 das θαυμάζειν („Staunen“) explizit benannt und zurückgewiesen wird, führt § 2 den Gegensatz zwischen ungebildeter und gebildeter Reaktion aus: Ἡράκλεις, οὐ φιλοκάλου τινὸς οὐδὲ περὶ τὰ εὐμορφότατα ἐρωτικῶν τὸ ἔργον, ἀγροικία δὲ πολλή καὶ ἀπειροκαλία καὶ προσέτι γε ἀμουσία, τῶν ἡδίστων αὐτὸν ἀπαξιῶν καὶ τῶν καλλίστων ἀποξενῶν καὶ μὴ συνίεναι ὡς οὐχ ὁ αὐτὸς περὶ τὰ θεάματα νόμος ἰδιώταις τε καὶ πεπαιδευμένοις ἀνδράσιν, ἀλλὰ τοῖς μὲν ἀπόχρη τὸ κοινὸν τοῦτο, ἰδεῖν μόνον καὶ περιβλέψαι καὶ τὸ ὄφθαλμῶ περιενεγκεῖν καὶ πρὸς τὴν ὀροφὴν ἀνακύψαι καὶ τὴν χεῖρα ἐπισεισαι καὶ καθ' ἥσυχίαν ἡσθῆναι δεῖε τοῦ μὴ ἂν δυνηθῆναι ἀξιόν τι τῶν βλεπομένων εἰπεῖν, ὅστις δὲ μετὰ παιδείας ὄρᾳ τὰ καλὰ, οὐκ ἂν, οἶμαι, ἀγαπήσειεν ὅψει μόνη καρτωσάμενος τὸ τερπνὸν οὐδ' ἂν ὑπομείναι ἄφρωνος θεατῆς τοῦ κάλλους γενέσθαι, πειράσεται δὲ ὡς οἶόν τε καὶ ἐνδιατρίψαι καὶ λόγῳ ἀμείψασθαι τὴν θέαν. – „Beim Herakles, so würde kein Freund aller Schönheit, kein Liebhaber aller Wohlgestalt handeln: Nein, große Plumpheit, Geschmacklosigkeit, ja

res signifikantes Beispiel für dieses Modell der verbalen Reaktion auf ein Bild bietet das Proöm von Longos' *Daphnis und Chloe*, wo der Sprecher erklärt, er habe den Roman auf den Eindruck eines Gemäldes hin verfaßt; seine Zielsetzung beschreibt er dabei als ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ, „schreibend auf das Gemälde zu antworten“.²²

Wie die Forschung herausgestellt hat, wird der Umgang mit dem Staunen, den *Im.* 1,1 programmatisch vorführt, über die *Eikones* hin sehr konsistent fortgesetzt.²³ Bei einem reinen Staunen über die Bilder bleiben die *Eikones* generell nicht stehen: Wo der Sprecher von θαῦμα oder θαυμάζειν in bezug auf die Betrachtung der Gemälde spricht,²⁴ wird das Staunen entweder im folgenden ganz durch eine Hermeneutik abgelöst, typischerweise in der Form, daß das Verwunderung auslösende Bildelement erklärt wird, so etwa im Falle des in *Im.* 2,17,5 geschilderten Vulkanismus, der zunächst als θαῦμα bezeichnet, dann aber gleich einer zweifachen Interpretation unterzogen wird, einer physikalischen und einer mythischen.²⁵ Oder das Staunen wird zwar nicht durch eine Sacherklärung aufgehoben, aber vom Sprecher stark gelenkt, indem dieser herausstellt, was in einem Gemälde tatsächlich der Bewunderung wert ist. Die für diesen Umgang typische Argumentationsfigur findet sich beispielsweise in *Im.* 2,2,4 zum Kentauren Cheiron:

schlimmer noch: Banausentum wäre es, sich solcher Herrlichkeiten für unwert zu halten, sich solchen Schönheiten zu entfremden und nicht zu verstehen, daß im Umgang mit Sehwürdigkeiten für Gebildete nicht die gleichen Regeln gelten wie für Laien. Denn diesen zwar genügt das Verhalten der Allgemeinheit: bloß zu gucken, herumzuschauen, die Augen wandern zu lassen, den Kopf im Nacken zur Decke zu blicken, mit den Fingern auf alles zu zeigen und stumm zu genießen, aus Furcht, nichts äußern zu können, was des Gesehenen würdig wäre. Wer hingegen das Schöne als gebildeter Mensch anschaut, der würde, glaube ich, sich nicht damit zufrieden geben wollen, die lieblichen Früchte nur mit den Augen zu pflücken, und es nicht ertragen, sprachloser Betrachter der Schönheit zu sein, sondern er wird sich nach Möglichkeit bemühen, bei ihr zu verweilen und dem Anblick durch das Wort zu entsprechen.“ (Übersetzung: VON MÖLLENDORFF 2006a.) Für eine nähere Analyse von *De domo* s. NEWBY 2002.

- 22 Longos pr. 2. – Zur Bedeutung von ἀντιγράψαι („schreibend auf das Bild antworten“) s. BECKER 2003, 10 f. Ein Unterschied zum Sprecher der *Eikones* besteht darin, daß die Autorfigur bei Longos vor dem Abfassen des Romans einen Exegeten zur Erklärung des Bildes heranzieht; der Sprecher der *Eikones* hingegen leistet seine Hermeneutik ohne jede fremde Hilfe: Auch das ist ein Element seiner Virtuosität.
- 23 Vgl. LEACH 2000, 246–248; NEWBY 2009, 331–333.
- 24 Ein anderer Fall sind Stellen, an denen über die Figuren innerhalb des Bildes gesagt wird, daß sie staunen; vgl. etwa *Im.* 1,26,4 (Maia staunt über Apolls Rede).
- 25 τὴν δὲ νῆσον, ὦ παῖ, τὴν πλησίον θαῦμα ἠγάμεθα· πῦρ γὰρ διῆ ὑποτύφει αὐτὴν πᾶσαν σήραγγάς τε καὶ μυχοὺς ὑποδεδυκὸς τῆς νήσου καὶ φιλοσοφεῖν μὲν βουλομένῳ τὰ τοιαῦτα νῆσος ἀσφάλτου καὶ θείου παρεχομένη φύσιν ἡ γραφὴ δὲ τὰ τῶν ποιητῶν ἐπαινοῦσα καὶ μῦθον τῆ νήσῳ ἐπιγράφει ... – „Die Nachbarinsel aber, mein Junge, müssen wir als *Wunder* ansehen; denn überall glimmt Feuer unter ihr, das tief in ihre Spalten und Klüfte sich eingefressen hat Wer die Ursache solcher Erscheinung klären will, für den besitzt die Insel natürlichen Asphalt und Schwefel Die Malerei aber, welche die Werke der Dichter gern anerkennt, schreibt der Insel auch eine Sage zu ...“ (*Im.* 2,17,5).

ὁ δὲ Χείρων γέγραπται μὲν ὅσα κένταυρος· ἀλλὰ ἵππον ἀνθρώπῳ συμβαλεῖν θαῦμα οὐδέν, συναλεῖψαι μὴν καὶ ἐνῶσαι καὶ διαδοῦναι ἄμφω λήγειν καὶ ἄρχεσθαι καὶ διαφεύγειν τοὺς ὀφθαλμούς, εἰ τὸ τέρμα τοῦ ἀνθρώπου ἐλέγχοιεν, ἀγαθοῦ οἴμα ζωγράφου.

Cheiron nun ist völlig als Kentaur gemalt; jedoch ist es *nichts Erstaunliches*, Pferd und Mensch zu verbinden, sie aber zu verschmelzen, einheitlich zu bilden und so anzuordnen, daß man nicht sieht, wo das eine aufhört und das andere anfängt, wenn das Auge die Grenze dessen, was Mensch ist daran, aufsucht, das, glaube ich, konnte nur ein großer Maler.

Zarah Newby bemerkt zutreffend, daß der Punkt hier wie auch an anderen Stellen in einer Umlenkung des Staunens hin zu einer Wertschätzung der Kunstfertigkeit des Malers liegt.²⁶ Auch diese Form des Umgangs mit dem θαῦμα läßt sich ohne weiteres als ein aktiv-hermeneutischer Zugriff des Sprechers verstehen, setzt doch eine Würdigung der spezifischen darstellerischen Leistung eines Gemäldes ein kritisches Urteil voraus, das durch die Heranziehung und Anwendung entsprechender ästhetischer Bewertungskategorien durch den Sprecher zustandekommt.²⁷

Über eine allgemeine Charakterisierung als aktiv und auf Hermeneutik zielend hinaus läßt sich der Zugriff des Sprechers auf das Bild in *Im.* 1,1 noch näher beschreiben. Den Mechanismus, nach dem die Hermeneutik hier und auch sonst in den *Eikones* funktioniert, hat Jaś Elsner treffend als eine Kontextualisierungsstrategie bezeichnet, die darauf zielt, sich das Gemälde, „the otherwise unassimilable ‚other‘“, anzueignen:

The context belonged to Philostratus already – all the sophists knew Homer, and this description [nämlich *Im.* 1,1, M. B.] quotes him at length. ... Now, when the image is contextualised, the painted ‚other‘ also belongs to Philostratus and his pupils by its appropriation of and into the Homeric context. The Philostratian strategy of viewing might be described as using any available means to contextualise the image and therefore to appropriate its ‚otherness‘ into the viewer’s own private world.

Diese Aneignungsstrategie läßt sich in den *Eikones* tatsächlich durchgehend verfolgen. Ihre konkrete Ausformung ist dabei in hohem Maße variabel, und das gleich in zweifacher Hinsicht: Erstens gibt es eine ganze Reihe von unterschiedlichen Vorgehensweisen, die der Sprecher zur Aneignung der Gemälde einsetzt, zweitens werden diese einzelnen Techniken in sich wiederum über die *Eikones* hin durchaus deutlich variiert. Fragt man, welches die häufigsten bzw. die signifikantesten hermeneutischen Verfahren sind, so lassen sich tentativ fünf Punkte nennen. Diese Punkte sind keineswegs erschöpfend, und sie sind auch nicht Teil einer in sich nach einer spezifischen Logik strukturierten Taxonomie; es handelt sich hierbei schlicht

26 Vgl. NEWBY 2009, 332 f.

27 Eine wichtige Funktion erfüllen diese Formen, mit dem Staunen zu verfahren, zumal im Verhältnis des Sprechers zu seinen Rezipienten, bewirken die betreffenden Stellen bei diesen doch eine Fokussierung der Aufmerksamkeit und eine starke Lenkung ihrer Wahrnehmung. Das fügt sich gut zu den sonstigen Merkmalen der Rezeptionssteuerung, auf die ich unten im vierten Kapitel näher eingehen werde.

um die Vorgehensweisen des Sprechers, die sich quantitativ oder qualitativ am deutlichsten im Text hervorheben:

1. Zunächst sind eben die Rekurse auf literarische Texte anzuführen. *Im.* 1,1 bezeichnet dabei in zweifacher Hinsicht einen Maximalpunkt auf einer Skala von unterschiedlich starken Ausprägungen dieser Kontextualisierungstechnik: Erstens ist hier der Homer-Rekurs in höchstem Maße explizit gesetzt – vgl. das exakte Vergegenwärtigen der Theomachie der *Ilias* in *Im.* 1,1,1 –; zweitens dient über die gesamte Beschreibung hin die *Ilias* als Folie. Beides findet sich so in keiner anderen Ekphrasis der *Eikones*; die übrigen Fälle sind entweder hinsichtlich der Reichweite des Textrekurses innerhalb der Ekphrasis oder bezüglich der Stärke der Markierung gegenüber *Im.* 1,1 abgestuft. Explizite Rückgriffe auf Homer begegnen auch an anderer Stelle, beispielsweise in *Im.* 1,8,1 und 1,26,1; auch auf andere Autoren wird unter ausdrücklicher Nennung ihres Namens rekuriert.²⁸ In all den genannten Fällen dient der Verweis aber nicht als Hintergrund für einen durchgehenden Abgleich des Bildes mit dem betreffenden Text. Auch eine Form der Aneignung des Bildes durch den Sprecher stellen nicht explizit als solche kenntlich gemachte intertextuelle Rekurse dar, die in der Summe häufiger auftreten als die ausdrücklich markierten Verweise. Auch solche Rekurse beruhen auf einer aktiven Betätigung der παιδεία des Sprechers und verknüpfen die Gemäldeeinhalte mit seinem Bildungswissen, man denke etwa an die Platon-Verweise in *Im.* 1,21 und 23. Der Unterschied liegt hier vor allem auf der Rezipientenseite, stellen doch rein performativ hergestellte und damit nicht benannte Rekurse höhere Anforderungen an dessen Interaktion mit dem Text; dies, die Rezipientenaktivität und wie sie von den *Eikones* in Gang gesetzt und gesteuert wird, ist Gegenstand vor allem des vierten Kapitels dieser Untersuchung.
2. Nicht scharf von der ersten Fallgruppe zu trennen sind Partien, in denen nicht auf einen bestimmten Text rekuriert wird, sondern allgemeiner auf einen Mythos. Die skalar gesehen stärkste Ausprägung dieser Kontextualisierungsform liegt in *Im.* 2,17,5 vor – die Stelle wurde eben schon erwähnt –, wo der Mythos ausdrücklich als ein mögliches Erklärungsmodell für den im Bild dargestellten Vulkanismus angeführt wird, und zwar als dasjenige, das im Gemälde umgesetzt sei.²⁹ Die sehr viel häufigere Form des Mythenrekurses besteht darin, daß

28 So auf Xenophon in *Im.* 2,9,1f., auf Euripides in 2,23,1 und auf Pindar in 2,24,2.

29 ἡ γραφή δὲ τὰ τῶν ποιητῶν ἐπαινοῦσα καὶ μῦθον τῆ νήσῳ ἐπιγράφει, γίγαντα μὲν βεβλήσθαι ποτε ἐνταῦθα, δυσθανατοῦντι δ' αὐτῶ τὴν νήσον ἐπενεχθῆναι δεσμοῦ ἕνεκεν, εἴκειν δὲ μήπω αὐτόν, ἀλλ' ἀναμάχεσθαι ὑπὸ τῆ γῆ ὄντα καὶ τὸ πῦρ τοῦτο σὺν ἀπειλῇ ἐκπνεῖν. τουτὶ δὲ καὶ τὸν Τυφῶ φασιν ἐν Σικελίᾳ βούλεσθαι καὶ τὸν Ἐγκέλαδον ἐν Ἰταλίᾳ ταύτῃ ... – „Die Malerei aber, welche die Werke der Dichter gern anerkennt, schreibt der Insel auch eine Sage zu; hier wollte einst, so heißt es, ein zu Boden geschmetterter Gigant nicht sterben, und so wurde, um ihn zu fesseln, die Insel auf ihn geschleudert; er aber gebe noch nicht nach, sondern erneuere den Kampf unter der Erde und schnaube dieses Feuer unter Drohungen aus. Dies bedeutet, sagt man, auch Typhon in Sizilien und Enkelados hier in Italien ...“ (*Im.* 2,17,5).

er zur Identifizierung und Erklärung von Figuren oder Vorgängen eingesetzt wird, ohne daß dieser Rückgriff als ein solcher markiert wäre.³⁰

3. An einigen Textstellen nimmt der Sprecher Deutungen vor, die man als allegorische oder symbolische Interpretation von Bildelementen bezeichnen kann. In stark gesetzter Form begegnen solche Deutungen dort, wo der Sprecher etwas im Bild Dargestelltes ausdrücklich als *αἰνύμα* („Rätsel“) bezeichnet und dieses dann auflöst, z. B. bei den beiden in *Im.* 1,6,3 beschriebenen Erotenpaaren, deren eines sich mit Äpfeln bewirft, während sich das andere mit Pfeilen beschießt; der Sprecher interpretiert dieses *αἰνύμα* so, daß das erste Paar für die beginnende Liebe, das zweite für die Befestigung der schon vorhandenen Liebe steht. Weniger stark tritt diese Art der Hermeneutik dort hervor, wo ohne eine begleitende Metaaussage eine solche Deutung schlicht vollzogen wird, etwa in *Im.* 1,28,1, wo der Sprecher die dargestellte Schweinsjagd auf die Liebe hin umdeutet, die die Begleiter des Protagonisten für diesen empfinden; auf diese Stelle werde ich noch zurückkommen. Eine Aneignung leisten solche Interpretationen dadurch, daß der Sprecher in ihnen ein verdecktes Bedeutungspotential der Bilder gleichsam „hebt“; die Bilder werden auch durch diesen Zugriff in den Erfahrungs- und Bildungskontext des Sprechers hineingestellt.
4. Am deutlichsten tritt diese Verknüpfung zwischen den Gemälden und dem Bildungswissen des Betrachters in den von der Forschung gerne sogenannten „wissenschaftlichen Exkursen“ hervor.³¹ Mit diesem Begriff werden traditionell Partien der *Eikones* bezeichnet, in denen der Sprecher im Anschluß an die Beschreibung eines Bildelementes sozusagen blockhaft eingehendere Sachinformationen vorbringt, die selbst kein unmittelbares darstellerisches Äquivalent im Bild haben. Beispiele hierfür sind etwa *Im.* 1,6,6, wo im Kontext der Darstellung von Eroten, die einen Hasen jagen, zoologische Details über die Fruchtbarkeit der Hasen dargelegt wird, ohne daß das so Berichtete im Bild unmittelbar gezeigt würde, oder *Im.* 2,17,5, wo als eine Erklärungsoption für den dort gezeigten Vulkanausbruch – vom Mythos als der zweiten Option war unter 2. bereits die Rede – eine physikalische Begründung formuliert wird.³² Der Begriff „Exkurs“ für diese Partien ist keineswegs angemessen: Eine solche Bezeichnung impliziert, daß es in den *Eikones* grundsätzlich um eine Bildbeschreibung im ganz engen Sinne gehe, eine Linie, von der dann in den Exkursen gleichsam in ein

30 Das geschieht etwa in den Herakles-Beschreibungen *Im.* 2,20–23, die vom Sprecher zueinander in ein zeitliches und chronologisches Folgeverhältnis gebracht, also in einen mythischen Handlungszusammenhang eingeordnet werden; vgl. dazu unten S.133 f.

31 Schönberger etwa verwendet diesen Begriff durchgehend, vgl. z. B. SCHÖNBERGER 2004, 295.

32 καὶ φιλοσοφεῖν μὲν βουλομένη τὰ τοιαῦτα νῆσος ἀσφάλτου καὶ θεῖου παρεχομένη φύσιν, ἐπειδὴν ὑφ’ ἄλλος ἀνακραθῆ, πολλοῖς ἐκπυροῦται πνεύμασι τὰ τὴν ὕλην ἐξερεθίζοντα παρὰ τῆς θαλάττης ἀνασπῶσα. – „Wer die Ursache solcher Erscheinung klären will, für den besitzt die Insel natürlichen Asphalt und Schwefel, und wenn sich eine Mischung mit dem Seewasser ergibt, beginnt sie durch die vielen Windzüge zu brennen, weil sie die Kräfte, die ihre Bestandteile entzünden, aus dem Meer heraufzieht“ (*Im.* 2,17,5).

sachfremdes Gebiet hinein abgewichen werde. Das ist aber nicht der Fall; vielmehr sind die genannten Partien und vergleichbare Stellen integrale Bestandteile der performativen Aneignung der Gemälde, die der Sprecher durchgehend vorführt und auf die hin die *Eikones* wesentlich angelegt sind. Die fraglichen Passagen – von Exkursen sollte man wie gesagt nicht sprechen – sind in den Text gesetzte Übergänge, gleichsam Nahtstellen zwischen den Bildungsbeständen des Betrachters und Elementen der Bilder. Mit ihnen leistet der Sprecher damit eine besonders starke hermeneutische Kontextualisierung der Gemälde. Versucht man, alle hier genannten Aneignungstechniken auf einer übergreifenden Skala einzuordnen, so wären diese unter 4. diskutierten Stellen nach dem Grad der Kontextualisierung einheitlich am oberen Ende des Spektrums anzusiedeln. Auf der anderen Seite sind es insgesamt nur wenige Passagen, an denen in dieser Weise Sachwissen angeknüpft wird; es sind einschließlich der schon genannten Stellen *Im.* 1,6,6 (Fruchtbarkeit der Hasen); 1,12,2 (Gesteinsentstehung) u. 1,12,7 f. (Thunfischfang); 1,24,2 (Diskuswurf: Wurfswelle (βαλβίς) und Wurfhaltung); 2,17,5 (Vulkanismus); 2,17,8 (Euleneier: Wirkung des Verzehrs auf Kinder); 2,17,11 (Taucher (Vogelart): medizinische Bedeutung und Lebensweise).³³

5. Schließlich können auch die beiden weiter oben beschriebenen Formen von gesteigerter *ἐνάργεια*-Erzeugung unter die hermeneutische Aneignung der Bilder subsumiert werden. Daß das Einbeziehen aller Sinne in den Ekphraseis eine Hermeneutik seitens des Sprechers voraussetzt, ist bereits dargelegt worden. Mit den Momenten von *κίνησις* verhält es sich ähnlich: Das In-Bewegung-Versetzen der Gemälde bedeutet eine „Verarbeitung“ der in sich ja nicht bewegten Bilder, was sich als eine spezifische Art der Interpretation bezeichnen läßt. Das gilt zumal für die Fälle von Narrativierung von Bildinhalten, in deren Zuge der Sprecher Bildelemente miteinander nach einer kausalen oder zeitlichen Logik verknüpft und/oder das Dargestellte in Bezug zu einem narrativen Kontext setzt, der ihm vertraut ist, z. B. einer mythischen Erzählung (vgl. oben 2.) – auch das eine Form der Aneignung des Bildes.³⁴ Bei diesen beiden Techniken ist eine besonders große Bandbreite an einzelnen Realisierungsformen zu beobachten; das Spektrum reicht hier von der *κίνησις* einzelner Details oder der Schilderung punktueller Sinneseindrücke bis hin zur großflächigen Narrativierung

33 U. U. sind aus dieser Ekphraseis auch noch die §§ 4 und 6 zu nennen; in *Im.* 2,17,4 wird darauf geschlossen, daß die dort beschriebenen Inseln durch ein Erdbeben getrennt wurden, wie es auch beim Tempe-Tal in Thessalien geschehen sei; in § 6 werden Beispiele für von Schlangen bewachte Schätze genannt. Diese Stellen liegen gleichsam im Grenzbereich der hier erörterten Fallgruppe, je nachdem, ob man hier definitorisch hinsichtlich der Thematik („Sachwissen“) oder der Ausdehnung im Text Einschränkungen machen möchte. Das zeigt, daß die Aneignungstechnik des Sprechers sich letztlich nicht wirklich klassifikatorisch beschreiben läßt.

34 Zum Verhältnis von textueller Narration und Bild vgl. die Analyse von *Im.* 1,26 im nächsten Kapitel.

ganzer Ekphraseis bzw. einer ausgedehnten Beschreibung etwa von Hörbarem, wie es in *Im.* 1,25 geschieht.

Die in ihren wichtigsten Erscheinungsformen solchermaßen zu charakterisierende Aneignungsstrategie des Sprechers ist in zweierlei Hinsicht als eine virtuose Technik zu bezeichnen. Erstens läßt sich überhaupt auf dieser Ebene, die ja die in sich noch kaum virtuoses Potential bietende Beschreibung der Gemälde im engen Sinne (vgl. die Überlegungen zur ἐνάργεια) überlagert, der Technikaspekt als Grundmoment von Virtuosität verorten: Technische Meisterschaft bedeutet im Falle des virtuosensprechers der *Eikones*, sich stets die Gemälde erfolgreich anzueignen. Und erfolgreich ist die Strategie des Sprechers immer; es gibt keine einzige Ekphraseis, in der dem Sprecher die hermeneutische Aneignung nicht gelänge. Das ist, wie sich gleich noch zeigen wird, nicht überall evident, aber bei genauer Betrachtung erweist sich der Sprecher stets als souveräner Interpret der Bilder. Er ist ein πεπαιδευμένος, der angesichts der Gemälde tatsächlich nie um Worte verlegen ist, der vielmehr stets eine passende – und das heißt eben: eine gelungene Aneignung bewirkende – verbale *performance* vollziehen kann. Der zweite Aspekt, der dieses Vorgehen des Sprechers zu einer virtuosensprechers Technik macht, ist das eben für die Aneignungsstrategie beschriebene Moment von Variation: Es wird hier keine starre Verfahrensweise appliziert, sondern es werden bestimmte Skalen von Optionen eingesetzt, die viele Abstufungen in der Intensität und in der konkreten Ausformung auf der Basis eines gemeinsamen Grundmomentes umfassen. Daß sich das Handeln des Sprechers nicht mit festen Kategorien oder klaren klassifikatorischen Schemata beschreiben läßt, ist ein Merkmal, daß die *Eikones* in vielerlei Hinsicht charakterisiert und das sie in besonderer Weise zu einem virtuosensprechers Text macht. Auch hierauf wird in den folgenden Kapiteln noch näher einzugehen sein. Kurz gesagt, liegt die virtuose Qualität einer solchen skalaren und variierten Gestaltung darin, daß der Virtuose dadurch nicht berechenbar, nicht auf ein fixes Schema hin festlegbar ist. Diese Gestaltung ist mit anderen Worten ein Element in einer ganzen Reihe von Aspekten, die den Sprecher in der Summe als inkommensurabel erscheinen lassen. Für andere mag es feste Maßstäbe geben, mögen klare technische Regeln gelten; der Virtuose aber entzieht sich letztlich allen eindeutigen Mustern.

2.3 Der inkommensurable Zugriff des Virtuosen

Diese Eigenschaft des Virtuosen wird, was den Zugriff des Sprechers auf die Bilder angeht, an keiner Stelle so deutlich wie am Beginn der Jagdbild-Beschreibung *Im.* 1,28. Dort begegnet die in den *Eikones* singuläre Konstellation, daß der Sprecher seinen eigenen Worten nach nicht richtig mit dem Bild umgeht, da er vom Gemälde vollkommen affiziert worden sei – ein aneignender Zugriff, wie er ihn sonst vorführt, scheint ihm hier, folgt man seinen eigenen Ausführungen, zunächst nicht zu gelingen. Es lohnt sich freilich, diese Partie genauer zu betrachten, denn die Dinge liegen komplizierter, als es der Sprecher selbst explizit zu erkennen gibt.

Die Ekphrasis beginnt damit, daß der Sprecher sich unvermittelt an die dargestellten Figuren wendet. Er spricht die Jäger in Form einer Aufforderung an, berichtet ihre Antwort – sie jagen einen Eber – und beschreibt daraufhin die Verwüstungen, die das Tier angerichtet hat, und dieses selbst. Nach der Äußerung einer Vermutung über das eigentliche Ziel der Jagd (das sei der schöne Jüngling) richtet er eine Reihe von Fragen an die Jäger (§ 1). Bemerkenswert an dieser Partie ist, daß in ihr durchgehend jegliche Grenze zwischen Bild und Betrachter aufgehoben ist: Der Sprecher redet unmittelbar mit den Figuren, auch die Beschreibung erfolgt, als sehe er alles direkt vor seinen Augen sich vollziehen. Er scheint mit anderen Worten völlig in das Bild eingetaucht zu sein, ja es sieht geradezu so aus, als würde nicht er sich das Bild aneignen, sondern vielmehr das Bild ihn; er scheint vom Gemälde völlig absorbiert worden zu sein. Eben dieser Zustand wird sodann vom Sprecher selber thematisiert, nachdem er sozusagen aus ihm erwacht ist – man beachte den harten Wechsel von § 1 zu § 2 –: Das Bild habe ihn „davongetragen“ (ἐξήχθη), er habe Gemaltes für Realität gehalten, ein Irrtum (im Griech.: παραπαίω), beruhend auf einer Täuschung (ἀπάτη) durch das Bild (§ 2). Er beendet diese Bewertung seines eigenen Handelns mit der Aussage: σκοπῶμεν οὖν τὰ γεγραμμένα· γραφῆ γὰρ παρεστήκαμεν – „So laß uns das Bild betrachten, denn ein Bild ist es, vor dem wir stehen!“ und setzt dann seine Ekphrasis ab § 3 damit fort, daß er sich in gewohnt souveräner Manier das Jagdbild beschreibend aneignet.

Nimmt man den Sprecher beim Wort, liegt hier eine Folge von Fehler und anschließender Korrektur vor. Diese Einschätzung des Sprechers ist im Sinne des Modells, das er in *Im.* 1,1 für den Umgang mit den Bildern etabliert und über die ganzen *Eikones* hin immer wieder einlöst, völlig konsequent: Ein Distanzverlust gegenüber dem Bild, wie er dem Sprecher in *Im.* 1,28,1 zu unterlaufen scheint, entspricht nicht dieser Vorgabe; mit der Selbstkritik des Sprechers und der Rückkehr in die Bahnen der hermeneutischen Aneignung wird das genannte Modell scheinbar bestätigt und dann letztlich wieder zur Anwendung gebracht.

Eine solche Interpretation stößt allerdings genau besehen auf zwei signifikante Schwierigkeiten. Erstens nämlich ist ein metaleptisches Überschreiten der Grenze zwischen den Bildern und dem Sprecher keineswegs auf die Jagdbild-Beschreibung beschränkt. Es gibt insbesondere einige andere Stellen, an denen der Sprecher im Gemälde dargestellte Figuren direkt anspricht; deutliche Beispiele hierfür sind die in der Einleitung diskutierten Ekphrasen von Olympos und Narziß. Letzterer wird vom Sprecher in *Im.* 1,23,3 unmittelbar adressiert; die Olympos-Beschreibung *Im.* 1,21 ist sogar durchgehend an den dargestellten Jüngling gerichtet: Hier wird auch der Anfang der Ekphrasis durchgehend in der zweiten Person formuliert, so daß sich hier eine ziemlich exakte Parallele zu *Im.* 1,28,1 ergibt.³⁵ Was also, so könnte man kritisch an den Sprecher zurückfragen, ist an der Jagdbild-Beschreibung so besonders oder so problematisch, daß hier eine solche Selbstkorrektur angebracht ist? Oder anders formuliert: Wenn in *Im.* 1,28 seitens des Sprechers ein Fehler ge-

35 Vgl. NEWBY 2009, 334–340, die zumal anhand von *Im.* 1,20–25 die „movements by the ekphrasist into and out of the picture frame“ untersucht.

schieht, müßten dann nicht auch die nicht wenigen anderen Fälle einer derartigen Metalepse so zu bewerten sein? Darauf weist in den betroffenen Beschreibungen aber nichts hin.

Es kommt hinzu, daß der Sprecher in *Im.* 1,28,1 eben in seinem eingetauchten Zustand an einer Stelle sehr wohl eine der oben diskutierten Techniken einsetzt, die eine starke Hermeneutik und mithin tatsächlich eine Aneignung leisten:³⁶ Wenn er hier nämlich sagt: ἐγὼ μὲν οἶμαι τὴν ὄραν ἐκείνου τοῦ μειρακίου διαθηρῶντας ὑμᾶς τεθηρᾶσθαι ὑπ' αὐτοῦ καὶ προκινδυνεύειν ἐθέλειν – „Ich glaube aber, daß ihr *auf der Jagd nach den Reizen des Jünglings dort* von ihm gefangen seid und für ihn Gefahr auf euch nehmen wollt“, vollzieht er das, was oben als allegorische Deutung bezeichnet wurde – er interpretiert die Jagd um (das eigentliche Ziel der Jäger ist nicht der Eber, sondern der schöne Jüngling), indem er eine gewissermaßen hinter der Bildoberfläche verborgene Bedeutung, konkret gesprochen die Gemütsbewegungen der Jäger, ans Licht holt, wobei diese Bedeutung zwar nicht offenliegt, aber für das kundige Auge des Sprechers doch aus bestimmten Momenten der Darstellung erschlossen werden kann. Die Anknüpfungspunkte für seine Deutung legt er in den Fragen dar, die er an die Jäger stellt (§ 1): τί γὰρ οὕτω πλησίον; τί δὲ παραψαύοντες; τί δὲ παρ' αὐτὸ ἐπέστραφθε; τί δὲ ὠστιζέσθε τοῖς ἵπποις; – „Denn warum so nahe? Warum streift ihr ihn? Weshalb habt ihr euch zu ihm hingewandt? Was drängt ihr so mit euren Pferden?“ – eine stark markierte Textpartie, denn genau nach diesen Fragen wird die Metalepse aufgehoben, und die Selbstreflexion des Sprechers beginnt.

Nimmt man die beiden genannten Punkte zusammen, so sind für den Beginn von *Im.* 1,28 zwei Folgerungen zu ziehen. Erstens verbindet der Sprecher hier zwei Vorgehensweisen, die sich der programmatischen Setzung von *Im.* 1,1 zufolge eigentlich widersprechen müßten: Er bewegt sich einerseits ganz ins Bild hinein, läßt die Grenze zwischen Bild und Betrachter verschwinden – er schaut nicht vom Bild weg, wie er selbst es in der Skamandros-Beschreibung exemplarisch vom Jungen einforderte und dann selbst vorführte, sondern tut das exakte Gegenteil. Andererseits aber ist er nicht von einem rein passiven Staunen affiziert, wie es dem Jungen in *Im.* 1,1 geschieht; der Sprecher ist vielmehr gerade im metaleptischen Eintauchen in das Bild in signifikantem Maße als deutender Betrachter aktiv. Damit löst der Sprecher hier nicht das Modell ein, das er selbst am Beginn der *Eikones* als solches eingeführt hat. Man kann andererseits aber auch nicht sagen, daß er dieses Modell hier durchkreuzt, denn er leistet ja tatsächlich eine Form der Aneignung. Was hier vielmehr geschieht, ist, daß der Sprecher das besagte Modell übersteigt: Sein Vorgehen sprengt geradezu die Dichotomie von Staunen und Hermeneutik, die *Im.* 1,1 so deutlich vorführt. Der Sprecher als Virtuose kann beides tun, sich ins Bild hineinziehen lassen *und* es sich deutend aneignen. In dieser Fähigkeit des Sprechers tritt in starkem Maße die Inkommensurabilität des Virtuosen hervor: Er ist nicht mit einem schlichten begrifflichen Gegensatzpaar zu fassen, und er ist nicht dem

36 Vgl. zur Hermeneutik des Sprechers an dieser Stelle ELSNER 1995, 34.

eindeutigen Imperativ einer distanzierenden Hermeneutik – vgl. erneut die Aufforderung ἀπόβλεψον in *Im.* 1,1,1 – unterworfen.

Darin, dies konzeptuell zu fassen, liegt der Vorteil der Verwendung eines starken Virtuositätsbegriffes für die *Eikones*. Der Mehrwert einer solchen Betrachtung zeigt sich, wenn man auf das Fazit blickt, das Newby zum Umgang des Sprecher mit den Bildern zieht. Sie stellt treffend heraus, daß die *Eikones* sowohl Momente einer starken Annäherung an die Bilder bis hin zum regelrechten Eintauchen in sie als auch eine in die andere Richtung wirkende hermeneutische Dynamik aufweisen, versucht dies aber im Rahmen einer dichotomischen Gegenüberstellung der geradezu erotischen Faszinationskraft der Bilder einerseits und der Kontrolle durch den gebildeten Logos andererseits zu erklären:³⁷

We see the balance continually shifting between the power of the image to entice and of words to control. Abandon oneself to the erotic lures of a fantasy world of Greek myth and beauty? Or use the image to display one's own education and *sophia*? Absorption or erudition? That is the dilemma posed by these visual images to their educated viewers.

Vor diesem Dilemma mag der, wenn man so sagen darf, durchschnittliche πεπαιδευμένος stehen, für den Virtuosen, der einen noch über dieses Niveau herausgehoben Status beansprucht, stellt es sich *de facto* nicht; er kann, wie *Im.* 1,28 zeigt, *absorption* und *erudition* souverän verbinden. Auch die Vorstellung einer Kontrollfunktion der παιδεία gegenüber einer gefährlichen Absorptionskraft des Bildes scheint mir den virtuosen Sprecher in seinem vollen Vermögen nicht adäquat zu beschreiben.

Denn die zweite Folgerung, die aus dem oben dargelegten Befund zu ziehen ist, lautet, daß die vom Jagdbild ausgehende Gefahr, die Kraft nämlich, sich den Sprecher regelrecht anzueignen, sowie das Nachgeben des Sprechers dieser Macht gegenüber eine Inszenierung sind, und zwar eine, die der Sprecher selbst ins Werk setzt. Es kann ja, wie bereits gesagt, keine Rede davon sein, daß hier die Aneignungsstrategie des Sprechers scheitert, daß er tatsächlich vom Bild einfach überwältigt wird. Und dennoch bezeichnet er sein eigenes Tun explizit als Fehler: Wie ist das zu interpretieren? Nach den Maßstäben von Virtuosität läßt sich das als eine besonders zugespitzte Form der Selbstpräsentation des Sprechers erklären. Der Sprecher als Virtuose ist sich seiner Sache so sicher, kann so auf den konstanten Erfolg seiner Aneignungsstrategie vertrauen, daß er es sich erlauben darf, mit der Gefahr des Scheiterns zu kokettieren, ja er kann so weit gehen, das Versagen seines Zugriffs zu inszenieren. Das heißt, daß der Sprecher es gar nicht nötig hat, laufend unter Beweis stellen, daß er das Bild mit seinen Sprechhandlungen kontrollieren kann; er kann vielmehr dieses Modell selbst, also das Erfordernis eines bestimmten Zugriffs zur sicheren Aneignung der Bilder, zum Gegenstand seiner virtuosen *performance* und deren spezifischer Dynamik machen, die auch, was die Ebene des Aneignungsmodells als solches angeht, darin besteht, nicht fest eine bestimmte Verfahrensweise zu verwenden, sondern sein Vorgehen in verschiedene Richtungen hin stark zu

37 NEWBY 2009, 341 f.

variieren und dabei auch scheinbar Widersprüchliches zu kombinieren. Das, so läßt sich sagen, ist das höchste Maß an souveräner Verfügung über eine Technik, das spezifisch dem Virtuosen zukommt. Dieses virtuose Vermögen im Wege eines komplexen *self-fashionings* vorzuführen ist die Aufgabe der Inszenierung, die der Sprecher am Beginn von *Im.* 1,28 bietet.

Das vorrangige Merkmal der Komplexität dieser Selbstpräsentation besteht darin, daß der Sprecher hier einen bestimmten Rezipienten voraussetzt, einen nämlich, der in der Lage ist, den Inszenierungscharakter von *Im.* 1,28,1f. zu erkennen und damit das enorme virtuose Potential dieser Stelle erst eigentlich zu aktualisieren. Wie das geschieht und was das für das Verhältnis zwischen dem Sprecher und dem Rezipienten der *Eikones* bedeutet, wird im nächsten Kapitel beschrieben, in dem *Im.* 1,28 als Ganzes in den Blick genommen wird³⁸ – in diesem Kapitel ist ja bisher nur der Beginn dieser Ekphrasis betrachtet worden, die, wie sich zeigen wird, insgesamt einen Gipfelpunkt an Virtuosität in den *Eikones* markiert. Hier ist zunächst festzuhalten, daß *Im.* 1,28,1f. den aneignenden Zugriff des Sprechers auf die Bilder in seiner maximal virtuoson Form vorführt.

2.4 Zusammenfassung

Der Zugriff des Sprechers auf die Bilder läßt sich allgemein als eine Strategie der Aneignung der Gemälde durch eine kontextualisierende Hermeneutik charakterisieren. Das gilt bereits für die beiden Formen gesteigerter Erzeugung von Anschaulichkeit, die in den *Eikones* deutlich hervortreten, nämlich das In-Bewegung-Versetzen des im Gemälde Dargestellten durch den Sprecher sowie das Ausgreifen auf die nicht-visuellen Sinne, die allesamt in die *ἐνάργεια*-Generierung der *Eikones* miteinbezogen werden; beide Vorgehensweisen stellen einen aktiv-deutenden Umgang mit dem Bild dar. *Im.* 1,1 führt in programmatischer Gegenüberstellung zu einem bloß passiven Staunen als eine weitere Form der Aneignung den kontextualisierenden Rekurs auf einen Prätext vor. Neben diesen Verfahren eignet sich der Sprecher die Bilder durch den Rückgriff auf den Mythos, durch die symbolische oder allegorische Ausdeutung von Bildelementen und durch das Anknüpfen von Sachwissen an beschriebene Gemäldeteile an; in letzterem Vorgehen wird der kontextualisierende Mechanismus einer Vernetzung des Bildes mit der *παιδεία* des Sprechers besonders augenfällig.

Diese Aneignungsstrategie des Sprechers ist die technische Basis seiner virtuoson *performances*. Virtuos ist der Einsatz dieser Technik in den *Eikones* in zweierlei Hinsicht: Zum einen ist es nicht möglich, das Vorgehen des Sprechers mit einfachen klassifikatorischen Kategorien oder einem taxonomischen Schema zu beschreiben; dem steht die außerordentlich große Bandbreite an einzelnen hermeneutischen Verfahrensweisen wie an konkreten Ausprägungen derselben entgegen. Es zeigen sich im Zugriff mithin die virtuoson Dynamiken der Variation und der Kombina-

³⁸ S. unten S. 69 ff.

tion unterschiedlicher Elemente eines technischen Repertoires. Zum anderen erweist sich der Sprecher dadurch als inkommensurabel, daß er in seinen Ekphraseis Vorgehensweisen kombinieren kann, die sich nach dem Modell, das er selbst in *Im.* 1,1 etabliert, eigentlich widersprechen: Er begibt sich mehrfach in den *Eikones* metaleptisch in die Bilder hinein – vgl. die direkten Ansprachen an dargestellte Figuren –, was der Maßgabe einer distanzierenden und kontextualisierenden Hermeneutik zu widersprechen scheint. Der Sprecher als Virtuose steht aber jenseits solcher Dichotomien, wie *Im.* 1,28,1 f. zeigt, wo er sich sowohl vom Bild absorbieren läßt als auch eine starke Interpretation desselben vornimmt. Die komplexe Selbstpräsentation, die er hier leistet, indem er sich einerseits das Bild aneignet, andererseits in seiner expliziten Selbstreflexion das Scheitern seiner Strategie inszeniert, zeigt den Sprecher in maximaler Verfügung über seine Technik: Er kann nicht nur deren einzelne Erscheinungsformen, sondern sogar ihr grundlegendstes Prinzip selbst in inkommensurabler Weise abwandeln und neu einsetzen.

3. Zwischen Fragmentierung und Totalisierung: Die Struktur der Bildbeschreibungen in den *Eikones*

In diesem Kapitel soll nun die Struktur der einzelnen Ekphraseis in den Blick genommen werden. Diesen Untersuchungsaspekt an die vorigen Ausführungen anzuknüpfen bietet sich zumal deswegen an, weil im Zuge einer solchen Analyse viele der im vorangehenden Kapitel benannten weiterführenden Fragen aufgegriffen werden; dies gilt zumal für die Aspekte der Medialität und der Performativität.

Was die Gestaltung der einzelnen Beschreibungen angeht, so läßt sich schon bei einem flüchtigen Blick auf die *Eikones* feststellen, daß in ihnen eine außerordentliche Vielzahl unterschiedlicher Strukturierungen vorliegt: Jede Ekphraseis, so scheint es, ist durch einen spezifischen Aufbau gekennzeichnet. Zutreffend formuliert Eleanor W. Leach über die Struktur der Bildbeschreibungen des Sprechers: „His [*scil.* the narrator's] *ekphraseis* do not follow any uniform pattern of rhetorical organization ...“¹ Entsprechend unbefriedigend fallen Versuche wie der Schönbergers aus, feste Muster zu bestimmen, nach denen sich jeweils eine größere Zahl von Beschreibungen hinsichtlich ihrer Struktur klassifizieren läßt.² Eine Typisierung anhand von statischen Aufbauschemata, so ist hier also gleich festzuhalten, gelingt für die *Eikones* und ihre Struktur nicht. Das ist ein Befund, der sich gut zu dem fügt, was oben schon über den Zugriff des Sprechers dargelegt wurde.

Leach unternimmt es nicht, die eigentliche Struktur der Beschreibungen zu untersuchen; ihre Ausführungen beziehen sich vielmehr auf verschiedene Aspek-

1 LEACH 2000, 244.

2 Schönberger benennt vier Schemata, denen man die Beschreibungen zuweisen könne: 1. Allgemeiner Blick auf das Gemälde, gefolgt in der Regel von einer Erzählung des dargestellten Mythos; dann nähere Beschreibung des Bildes; zum Schluß oft Hindeutung auf die Folgen der Handlung. 2. (eine Variation des 1. Schemas): Anfangs Besprechung besonderer Eigentümlichkeiten der Hauptfiguren; im weiteren dann wie beim 1. Schema. 3. Keine Mythenerzählung am Eingang. Zunächst allgemeine Züge des Bildes behandelt, dann genauere Beschreibung des Dargestellten. 4. Mythenerzählung unmittelbar am Anfang; dann nähere Beschreibung (SCHÖNBERGER 2004, 51 f.). Diese Strukturmuster sind zum einen zu weit bzw. zu ungenau, als daß sie die Besonderheiten der einzelnen Beschreibungen greifen könnten (so fallen etwa die im folgenden von mir einander gegenübergestellten Ekphraseis 1,6 und 1,26 nach Schönberger beide unter die erste Kategorie), zum anderen heben sie stark auf sehr spezifische Elemente wie das Vorhandensein bzw. die Abwesenheit einer einleitenden Mythenerzählung ab, was die Kategorien in problematischer Weise verengt (und nicht überzeugende Einordnungen zur Folge hat: Es ist beispielsweise irreführend und verfehlt das Wesentliche, *Im* 1,28 der Kategorie von Bildern zuzuschlagen, die mit einer Mythenerzählung beginnen: Das ist in dieser Beschreibung nicht der Fall.)

te des Umgangs des Sprechers mit dem Bild, auf Dinge also, die hier Gegenstand des vorigen Kapitels waren. Das ist insofern charakteristisch, als in der jüngeren Forschung, d. h. der Forschung nach solchen klassifikatorischen Ansätzen wie dem Schönbergers, die Struktur der Beschreibungen fast gar nicht und nirgendwo eingehender behandelt wird. Dabei kann eine solche Betrachtung einigen Aufschluß über die *Eikones* und ihre Ästhetik geben, vorausgesetzt man wählt eine den *Eikones* angemessene Perspektive: Zwar ist der jeweiligen konkreten Strukturierung der Ekphraseis klassifikatorisch sozusagen nicht beizukommen, untersucht man die Beschreibungen aber unter dem Blickwinkel ihrer Performativität und stellt dementsprechend ihre Prozessualität, ihren Handlungs- und Verlaufscharakter in den Fokus, dann lassen sich die Dynamiken benennen, die die solchermaßen performativ verstandene Struktur der Beschreibungen bestimmen.

Zentral, so zeigt eine solche Analyse, sind für die Struktur der Ekphraseis zwei Dynamiken, nämlich einerseits die Fragmentierung des ekphrastischen Blicks, andererseits die Schaffung von Totalität: Einerseits fokussiert der Betrachter einzelne Teile des Bildes, wodurch der Blick fragmentiert wird, andererseits kann er dadurch, daß Übergänge bzw. Bezüge zwischen den Einzelelementen hergestellt, diese also vernetzt werden, Totalität erzeugen. Diese beiden Prinzipien lassen sich als Pole einer Skala auffassen, die zwischen den Extrempunkten – also einer vollständigen Fragmentierung auf der einen, einer vollständigen ästhetischen Totalisierung auf der anderen Seite – potentiell unendlich viele Zwischenstufen umfaßt. Die *Eikones* führen in den diversen Strukturierungen der einzelnen Ekphraseis eben diese Skala vor, und zwar in, wie sich zeigen wird, virtuoser Weise, indem sie nämlich die beiden genannten Dynamiken variiert und skaliert über den Text hin einsetzen.

Diese zunächst noch thesenartige Vorgabe soll im folgenden näher ausgeführt werden. Ich werde dabei so vorgehen, daß ich zunächst zwei Bildbeschreibungen eingehender analysiere, die für die *Eikones* gleichsam die Polstellen der genannten Skala bezeichnen, nämlich *Im.* 1,6 und 1,26. Daran anschließend werde ich anhand zweier weiterer Ekphraseis das Feld zwischen diesen Extrempunkten in den Blick nehmen. Das Ziel dabei ist, zum einen die Spannbreite an strukturellen Optionen in den *Eikones* aufzuzeigen, zum anderen die Leistung der genannten Variation und Skalierung näher zu konturieren.

3.1 Die Fragmentierung des Blicks: *Im.* 1,6 (Eroten)

Zunächst also zu *Im.* 1,6. Beschrieben wird hier ein Bild, auf dem Eroten in verschiedenen Gruppen und bei unterschiedlichen Handlungen dargestellt sind. Die Beschreibung zerfällt deutlich in sechs Teile: Zunächst wird der Gegenstand der Darstellung genannt, nämlich die Eroten; angeführt wird ferner ihre das Bild bestimmende Haupttätigkeit, das Pflücken von Äpfeln. Thematisiert wird des Weiteren die große Zahl der dargestellten Eroten. Von dieser Einleitung ist das Folgende deutlich abgesetzt durch die Aufforderung an den Jungen, der sich anschließenden

Beschreibung, bezeichnet als λόγος („Rede“), zuzuhören (§ 1, 1. Teil). Beschrieben wird dann zunächst das *setting* des Bildes, nämlich der Garten mit den Apfelbäumen, sowie der ἔσμός, der ganze Schwarm der erntenden Eroten (§ 2, 2. Teil). Nach einer Art *praeteritio*-Formel (ἴνα μὴ ... λέγωμεν ... – „um nicht von ... zu reden“ (§ 3)), mit der einige Gruppen von Eroten genannt, aber von der Beschreibung ausgespart werden, fokussiert der Sprecher mehrere Bildelemente genauer: zunächst das sich mit Äpfeln beworfende und das sich mit Pfeilen beschießende Erotenpaar, vom Sprecher als αἰνίγμα verstanden, das er – die Stelle wurde bereits im vorigen Kapitel dieser Untersuchung erwähnt – in einer allegorischen Deutung auflöst (§ 3, 3. Teil); darauf die in einem Kreis von Zuschauern ringkämpfenden Eroten (§ 4, 4. Teil); sodann diejenigen, die einen Hasen jagen. Hieran schließt der Sprecher sozusagen zoologische Informationen über die Fruchtbarkeit der Hasen an (§§ 5–6, 5. Teil). Den Schluß bildet die Beschreibung des dargestellten Aphrodite-Heiligtums (§ 7, 6. Teil).

Im. 1,6 weist mithin eine blockartige Strukturierung auf. Der Verlauf der Beschreibung wird bestimmt durch eine spezifische Dynamik des Blicks, eine spezifische Betrachtungsbewegung: Wird zunächst das Bild gleichsam im Überblick beschrieben (Teil 1 und 2), werden daraufhin einzelne Bildteile betrachtet; der Blick wird also, um einen der oben genannten Termini aufzugreifen, fragmentiert. Diese Fragmentierung bleibt die ganze auf den 2. Teil folgende Beschreibung hindurch bestehen: In allen sich anschließenden Teilen werden Einzelelemente des Bildes dargestellt; jeder dieser Abschnitte der Bildbeschreibung hat einen eigenen, spezifischen Fokus, jeder Übergang zum folgenden Beschreibungsblock ist durch einen Fokuswechsel gekennzeichnet.

Zur näheren Beschreibung dieser Fragmentierungsbewegung bietet es sich an, zwei Ebenen zu unterscheiden, auf denen sich diese Dynamik ereignet, nämlich eine paradigmatische und eine syntagmatische. In paradigmatischer Hinsicht findet eine Fragmentierung statt, indem der Sprecher mit seinen Foki eine Auswahl trifft: Er stellt keineswegs alles dar, was auf dem Bild zu sehen ist, er selektiert vielmehr, was er selbst in der erwähnten *praeteritio* deutlich macht (§ 3).

In syntagmatischer Hinsicht geschieht eine Fragmentierung dadurch, daß zwischen den beschriebenen Blöcken der Ekphrasis keine Verknüpfungen oder Bezüge hergestellt werden, die die einzelnen Teile in eine übergreifende Struktur, ein übergreifendes Syntagma, einbinden würden. Das gilt zum einen für die jeweils aufeinanderfolgenden Partien der Beschreibung. Zwischen diesen sind keine signifikanten Verknüpfungen zu beobachten: Schon auf der rein sprachlich-formalen Ebene wird nur der letzte Teil an den vorhergehenden in deutlicher Weise angeschlossen durch die Formulierung ταῦτα μὲν οὖν καταλίπωμεν ἀνθρώποις ἀδίκοις ..., σὺ δέ μοι ... βλέπε – „doch wollen wir dies schlechten ... Leuten überlassen, du aber sieh ... an“ (§ 7); diese sprachlich explizite Überleitung ist inhaltlich gesehen freilich eine deutliche Absetzung der beiden in Frage stehenden Teile voneinander, die gerade den Umbruch im Fokus markiert. Die übrigen Blöcke sind an die vorigen

sprachlich nur ganz schwach angebunden.³ Auf der inhaltlichen Ebene werden keine Anknüpfungen geschaffen bzw. sind keine ersichtlich. Natürlich werden jeweils Eroten beschrieben, aber innerhalb dieses übergeordneten Themas liegen keine faßbaren inhaltlichen Übergänge zwischen den aufeinanderfolgenden Blöcken vor – die einzelnen Teile stehen zu dem jeweils vorangehenden Element nicht in einem irgendwie spezifizierbaren logischen, also etwa zeitlichen oder räumlichen Verhältnis: Weder bezeichnen die Beschreibungsteile verschiedene Momente einer chronologischen Handlungs- oder Ereignisfolge noch ist irgendwie ersichtlich, daß bei der Beschreibung etwa die Bildfläche bzw. der dargestellte Garten in einer bestimmten Richtung abgeschritten würde; über das Verhältnis der aufeinanderfolgenden Beschreibungsfoki zur Raumsyntax des Gesamtbildes bzw. des Gartens erhalten wir vom Text keine Informationen. Die einzelnen Blöcke sind also, so scheint es, in der Beschreibung einfach nebeneinandergestellt. Darüber hinaus treten auch keine signifikanten Bezüge zwischen voneinander entfernten Teilen der Beschreibung hervor – das wäre ja ein anderes mögliches syntagmatisches Ordnungsprinzip; eine ringkompositorische Struktur etwa bestünde gerade in solchen (Quer-) Verbindungen. Aber auch was diese strukturelle „Achse“ betrifft, stellt der Text von *Im.* 1,6 kein Syntagma her.

So ist also für *Im.* 1,6 eine sehr starke Dynamik der Fragmentierung zu konstatieren. Die eben beschriebenen strukturellen Negativbefunde bedeuten allerdings nicht, daß man keine weiteren Aussagen über die Fragmentierungsbewegung in dieser Beschreibung treffen könnte. Zumindest was die paradigmatische Ebene angeht, läßt sich das Vorgehen des Sprechers noch präziser bestimmen. Denn die Auswahl von Bildelementen, die er trifft, ist keineswegs beliebig. Es läßt sich vielmehr für fast alle Einzelfoki feststellen, daß es sich hier um Bildteile handelt, die in besonderer Weise einen hermeneutischen Zugriff ermöglichen bzw. die den hermeneutischen Blick des Betrachters besonders herausfordern. Dies wird schon in der ersten Partie der Beschreibung deutlich, die eine Fragmentierung leistet, nämlich in § 3: Der Sprecher nennt die vier Eroten, die er hier fokussiert, die Schönsten (οἱ γὰρ κάλλιστοι τῶν Ἐρώτων ἰδοὺ τέτταρες ... – „Denn schau nur, die vier schönsten Liebesgötter ...“) – eine starke ästhetische Wertung, die mit der Auswahl dieser Eroten durch den Sprecher korreliert. Des weiteren werden eben diese Eroten vom Sprecher als ἀνίγμα, als Rätsel, aufgefaßt, auf das er mit seiner Hermeneutik in der bereits genannten Weise reagiert: Er deutet sie allegorisch. Damit vergleichbar ist das Vorgehen des Sprechers in §§ 5–6, wo er Ausführungen zur Fortpflanzung der Hasen macht: Auch das, vgl. das vorige Kapitel, eine Technik der interpretatorischen Aneignung des Bildes. Bemerkenswert ist drittens, was in § 7 geschieht: Aphrodite, der dieser Abschnitt gilt, ist auf dem Gemälde, wie in der Beschreibung deutlich wird, nicht selbst dargestellt; ihre Präsenz kann nur erschlossen werden. Eben dieser Prozeß des Erschließens bestimmt § 7: Der Sprecher fordert den Jun-

3 Durch καί – „und“ (§ 3), durch die Partikel οὐν – „nun“ (§ 4), durch μηδέ – „auch nicht“ (§ 5).

gen auf, nach Aphrodite zu schauen und fragt, wo sie ist;⁴ dann nennt er mit der abgebildeten Grotte den Ort, wo man sie sich vorzustellen hat: ἐνταῦθά μοι τὴν Ἀφροδίτην νόει Νυμφῶν οἶμαι αὐτὴν ἰδρυμένων – „Dort denke dir Aphrodite; die Nymphen haben, glaube ich, ihr Bild aufgestellt.“ Wichtig sind hier die Ausdrücke νόει („denke dir“) und οἶμαι („glaube ich“), die klar machen, daß es sich um einen Deutungs- und Schlußfolgerungsvorgang auf etwas nicht unmittelbar Dargestelltes hin handelt. Schließlich nennt der Sprecher die Gründe, die seine Schlußfolgerung plausibel machen: die anzunehmende Motivation der Nymphen für die Einrichtung des Aphrodite-Heiligtums sowie andere Bildelemente, die eindeutig auf die Göttin verweisen – Weihgaben an sie, die mit Beischriften als solche bezeichnet sind.⁵

In all diesen Teilen der Beschreibung also tritt ein starkes aktives Ausdeuten durch den Sprechers hervor; er scheint eben das aus dem Bild herauszugreifen, was hierzu herausfordert. Nur ein Absatz fällt etwas aus dieser Reihe heraus, nämlich § 4 – dort liegt keine den anderen Abschnitten direkt vergleichbare Hermeneutik vor. Allerdings gibt es dort ein Merkmal, das auch ein bestimmtes aktives Zugreifen des beschreibenden Sprechers bedeutet: Besonders auffällig ist in § 4 nämlich das In-Bewegung-Versetzen des Beschriebenen. Der dargestellte Ringkampf wird in der Ekphrasis vollständig in eine Kette von Aktionen und Reaktionen umgesetzt; eine „Kinetisierung“, der in *Im.* 1,6 allenfalls noch die Schilderung der Hasenjagd (§ 5) vergleichbar ist. Eine solche Kinesis ist ja schon im vorigen Kapitel als eine wichtige Technik des Sprechers herausgestellt worden. In § 4 kommt hinzu, daß dieser Abschnitt in zweifacher Weise besonders markiert ist: Zum einen gibt der Sprecher an, daß sein Adressat ihn um eben diese spezifische Beschreibung gebeten habe⁶ (in den übrigen Abschnitten hören wir nichts Vergleichbares). Zum anderen liegt hier eine *mise en abyme* vor, insofern gleich zu Beginn von § 4 gesagt wird, daß die ringenden Eroten sich in einem Kreis von Zuschauern befinden:⁷ Damit spiegelt sich die äußere Betrachtungssituation um das Gemälde im Bild selbst hier wider. Diese beiden Markierungen, so scheint mir, heben § 4 als eine besondere Leistung des Sprechers hervor. Nicht nur ist der Ringkampf der Eroten ein lohnendes Schauspiel, vor allem liefert der Sprecher hier seinem Publikum ein eigentliches Schaustück seiner Beschreibungskunst. Was er an dieser Stelle tut, ist eben das, was dem wahrhaft

4 ... σὺ δέ μοι τὴν Ἀφροδίτην βλέπε. ποῦ δὴ καὶ κατὰ τί τῶν μηλεῶν ἐκείνη; – „... du aber sieh nur dort die Aphrodite an! Wo ist sie und an welchem Ort unter den Apfelbäumen?“ (*Im.* 1,6,7)

5 ... λέγει δὲ Ἀφροδίτης εἶναι καὶ γέγραπται τοῦτο καὶ Νυμφῶν δῶρα εἶναι λέγεται. – „... es spricht sich als Aphrodites Eigen aus, und das ist auch beigeschrieben und gesagt, es seien Geschenke der Nymphen“ (*Im.* 1,6,7).

6 λέξω καὶ τὴν πάλην· καὶ γὰρ τοῦτο ἐκλιπαρεῖς. – „Ich will auch das Ringen beschreiben, denn auch darum bittest du sehr“ (*Im.* 1,6,4).

7 ἐκεῖνοι μὲν οὖν, περὶ οὓς οἱ πολλοὶ θεαταί, θυμῷ συμπεπτώκασιν ... – „Jene nun im Kreis der vielen Zuschauer sind hitzig aneinander geraten ...“ (*Im.* 1,6,4).

kompetenten und souveränen Bildbetrachter obliegt – gerade der Betrachtungsvorgang wird ja durch die *mise en abyme* hier selbstreflexiv herausgestellt.⁸

Es läßt sich also für die Fragmentierungsbewegung in paradigmatischer Hinsicht feststellen, daß die Auswahl und Fokussierung einzelner Bildpartien durchgehend zusammenfällt mit einem stark hervortretenden oder markierten Beschreibungs- und Deutungsprozeß. Was die syntagmatische Ebene angeht, läßt sich an die Beobachtungen zu § 4 der Eroten-Beschreibung ebenfalls noch eine weitere Überlegung anknüpfen: Dieser Abschnitt steht gerade in der Mitte des Textes, sowohl nach dem Umfang der ganzen Beschreibung als auch innerhalb der blockhaften Gliederung (Teil 4 [=§ 4] bildet den Mittelblock des eigentlich das Bild beschreibenden λόγος, nämlich der Abschnitte 2 bis 6). Nimmt man das mit der zitierten Aussage zusammen, die ringenden Eroten seien auf dem Bild von Zuschauern umstanden, ergibt sich eine Korrelation zwischen dem Inhalt des beschriebenen Bildteiles (Erotenpaar inmitten von anderen Eroten) und der Stellung des betreffenden Abschnittes der Beschreibung in der Ekphrasis (ein Teil inmitten von anderen). Ist diese Übereinstimmung als signifikant zu betrachten? Ich halte eine solche Interpretation angesichts der Tatsache, daß hier ja wie dargelegt eine *mise en abyme*, also eine Figur literarischer Selbstreflexivität, vorliegt, für plausibel. Hier gibt es dann eine „syntagmatische Pointe“, ist für einmal tatsächlich die textuelle Position eines der Blickfragmente syntagmatisch funktionalisiert, nämlich als In-die-Beschreibung-Setzen eines kompositorischen Merkmals des Bildes. Allerdings ist diese Funktionalisierung auf diesen Teil des Textes beschränkt: Man kann daraus nicht eine weiterreichende Ordnung für die anderen Teile der Ekphrasis gewinnen, denn weder ergibt die beschriebene Korrelation für die anderen Textblöcke mehr, als daß sie eben „Umstehende“ des Mittelteils sind, noch ist im übrigen Text an einer weiteren Stelle eine solche Koinzidenz von Text- und Bildaufbau zu beobachten. Alles, was man also erhält, wenn man dieser Lesart folgt, ist eine einzelne begrenzte – im Grunde also erneut paradigmatische – strukturelle Pointe, kein ausgedehnteres Syntagma.

Die bis hierhin erzielten Ergebnisse lassen sich so zusammenfassen, daß in *Im.* 1,6 eine durchgehende Fragmentierungsbewegung vorliegt. Was die Struktur der Beschreibung angeht, so ist hervorzuheben, daß hier praktisch keine syntagmatische Ordnung gestiftet wird; dominierend ist vielmehr eine starke Paradigmatik. Auf der eingangs erwähnten Skala zwischen Fragmentierung und Totalisierung liegt *Im.* 1,6 mithin am Pol der Fragmentierung; in dieser Hinsicht bezeichnet *Im.* 1,6 einen Extrempunkt des strukturellen Spektrums der *Eikones*.

An diesen Befund anknüpfend soll nun im folgenden der Frage nachgegangen werden, wie sich in der Eroten-Beschreibung die Medien Text und Bild zueinander

8 Zu dieser Deutung paßt gut, daß das Publikum im Bild nicht nur einfach den Ringkampf der beiden Eroten betrachtet, sondern auf das Gesehene aktiv reagiert: Die Umstehenden sind verärgert über das unfaire und regelwidrige Verhalten des einen Kontrahenten und „steinigen“ ihn mit Äpfeln (ὄθεν δυσχεραίνουσιν οἱ θεώμενοι τῶν Ερώτων ὡς ἀδικοῦντι καὶ ἔκπλαϊοῦντι καὶ μήλοισι αὐτὸν καταλιθοῦσι (*Im.* 1,6,4)).

verhalten; in den Überlegungen zum vierten Abschnitt der Ekphrasis klingt diese Frage bereits an. Auf den ersten Blick scheint eine Antwort leicht zu geben zu sein, denn viele der genannten Merkmale von *Im. 1,6* weisen scheinbar in die Richtung eines Vorranges des Textes und textueller Verfahren vor dem Bild, oder stärker auf den Prozeß der Ekphrasis hin formuliert: der Text scheint sich hier vor das Bild zu schieben, scheint es durch seine spezifischen Mechanismen gleichsam zu ersetzen. Diesen Eindruck vermitteln vor allem die zur Paradigmatik dieser Beschreibung gehörenden Punkte: Das ist zum einen die Auswahl von einzelnen Bildelementen durch den Sprecher – hier liegt ja gegenüber dem Bild geradezu eine Selbstermächtigung des Betrachters und seines ekphrastischen λόγος vor. Auf den Rezipienten der *Eikones* hin gewendet bedeutet diese Auswahl, daß es von vornherein nicht möglich ist, die Beschreibung und ihre Struktur auf das Bild hin zu verrechnen.⁹ Zum anderen ist hier auf die Techniken der Kinetisierung bzw. der interpretatorischen Aneignung zu verweisen. Hier tut, so könnte man sagen, der Text mehr als das Bild, geht er über das Gemälde hinaus: Bildinhalte werden vom Sprecher in Bewegung versetzt oder mit dem Bildungswissen des Betrachters verknüpft, auf dem Bild nicht Sichtbares wird erschlossen, ein hermeneutisches „Mehr“ eben gegenüber dem Bild geleistet.

Wenn diese Punkte auch sicherlich ein *foregrounding* des ekphrastischen Textes bewirken, so kann doch für *Im. 1,6* nicht einfach von einem Vorrang dieses Mediums vor dem Bild gesprochen werden. Denn zum einen ist grundsätzlich zu fragen, inwieweit etwa die hermeneutischen Techniken des Sprechers tatsächlich das Medium Text vor das Medium Bild stellen: Sie sollten nicht voreilig im Sinne eines eigentlichen Konkurrenzverhältnisses der Medien gedeutet werden, wie es insbesondere das Modell des Paragone, des Wettstreits der Künste, annimmt. Auf diese Frage werde ich später noch einmal ausführlich zurückkommen, weswegen hier auf eine nähere Erörterung zunächst verzichtet wird.¹⁰ Zum anderen – und darauf soll hier das Augenmerk liegen – leistet die Fragmentierungsbewegung in *Im. 1,6* gerade eine eigentliche Übernahme eines Merkmals des Mediums Bild in den ekphrastischen Text: Die Fragmentierung in dieser Beschreibung ähnelt nämlich stark der Art und Weise, wie ein Bild von einem Bildbetrachter unmittelbar rezipiert wird.

Denn die Rezeption eines Textes unterscheidet sich erheblich von der eines Bildes.¹¹ Der Rezipient eines Textes ist an dessen Linearität gebunden: Der Lesevorgang erfolgt notwendigerweise Zeile für Zeile; sollte der Leser von dieser Reihenfolge einmal abweichen – etwa durch Vor- oder Zurückblättern –, kann er dies nicht

9 Und sei es auf ein fiktionales Bild hin – denn daß die *Eikones* eine reale Galerie mit realen Bildern beschreiben, ist nicht anzunehmen. Diese Frage wird näher im nächsten Kapitel behandelt, s. unten S. 103 ff. Auch unter der Voraussetzung, daß das Eroten-Bild fiktional ist, könnte nichtsdestoweniger eine „Verrechenbarkeit“ im hier gemeinten Sinne vom ekphrastischen Text ermöglicht werden, wenn denn eben nicht in dieser Weise Bildteile übergangen würden.

10 Vgl. unten S. 179 ff.

11 S. hierzu die kontrastive Gegenüberstellung bei GIULIANI 2003, 25–29.

tun, ohne sich dieser Abweichung von der Linearität bewußt zu sein. Beim Hören eines gelesenen Textes oder eines Vortrages hat der Rezipient von vornherein keine andere Möglichkeit, als dem vom Sprecher bestimmten Gang der Darlegung zu folgen. Die Wahrnehmung eines Bildes hingegen, das seine Elemente in der Fläche des Bildfeldes anordnet, ist zunächst einmal – soll heißen: physisch, oder in Giulianis Worten: systemimmanent – wesentlich weniger stark gesteuert: Der Betrachter ist grundsätzlich frei, seine Augen in beliebiger Weise über die Bildfläche schweifen zu lassen. In Versuchen, in denen mittels des sogenannten *eye trackings*, also einer technischen Verfolgung der Bewegungen des Blickfokus, die Wahrnehmung von Bildern und Texten verglichen werden, ergibt sich denn auch für die Bildrezeption eine sprunghafte Fokussierung verschiedener, nicht oder jedenfalls nicht notwendigerweise zusammenhängender Bildpartien.¹² Die wesentlichen Merkmale dieser charakteristischen Bildwahrnehmung beschreibt Giuliani wie folgt:

[Bei Bildern] konzentriert sich der Blick auf bestimmte Brennpunkte, zu denen er immer wieder zurückkehrt, während periphere Partien nur flüchtig in Augenschein genommen werden. Legt man ein und dasselbe Bild mehreren Betrachtern vor, so werden die jeweiligen Sehpfade stark voneinander abweichen ... Denn die Folge der Fixationen hängt nicht zuletzt von den persönlichen Sehgewohnheiten, dem besonderen Interesse sowie der Kompetenz des jeweiligen Betrachters ab.¹³

Ganz analog dazu verhält sich das, was *Im.* 1,6 in seiner Fragmentierungsdynamik vorführt, und zwar in zweifacher Hinsicht: Zum einen konzentriert sich der Sprecher ja eben paradigmatisch auf bestimmte Teile des Bildes, wobei sich das Interesse, das hierbei den Blick leitet, bestimmen läßt – die Hermeneutik des kompetenten Betrachters spielt hier wie oben dargelegt die entscheidende Rolle. Zum anderen entspricht der Bildrezeption die Syntagmatik des Textes, die unvermittelt nebeneinanderstehenden Foki nämlich, die zwar für den Textrezipienten nur in der Linearität der textuellen Ekphrasis wahrgenommen werden können, die aber dadurch, daß sie in ihrer Reihenfolge gerade nicht ein textuelles Syntagma erkennen lassen, sondern dem Leser in ihrer Anordnung überwiegend geradezu kontingent erscheinen, einem schweifenden Blick über eine Bildfläche gleichen. Diese beiden Momente lassen den Rezipienten von *Im.* 1,6 in einem ganz eigentlichen Sinne eine Bildrezeption vollziehen. Der Text bahnt, um einen von Giuliani verwendeten Ausdruck aufzugreifen, einen „Sehpfad“ durch das Erogenbild – und eben diesen Sehpfad geht der Rezipient, wenn er die Beschreibung hört oder liest.

12 Grundlegend für die Untersuchung der Augenbewegungen bei der Wahrnehmung von Bildern ist YARBUS 1967. Zur jüngeren wahrnehmungspsychologischen Forschung zu diesem Thema bzw. allgemeiner zu den Augenbewegungen bei der Wahrnehmung von Szenerien (*scene perception*) vgl. die Überblicke bei HENDERSON / HOLLINGWORTH 1998, RAYNER 1998, 398–402 und FINDLAY / GILCHRIST 2008, 129–149; s. ferner SOLSO 1999, 129–155, der sich spezifisch mit der Wahrnehmung von Kunstwerken beschäftigt. Zu den aktuellen technischen Grundlagen des *eye trackings* vgl. DUCHOWSKI 2007, 51–153. Zu den Augenbewegungen beim Lesen s. RAYNER 1998, 375–395 und FINDLAY / GILCHRIST 2008, 83–103.

13 GIULIANI 2003, 28.

Das Verhältnis der Medien in *Im. 1,6* ist damit ein komplexes. Es gibt sowohl Momente eines *foregrounding* des Textes als auch eines in den Vordergrundrückens der spezifischen Medialität des Bildes. Wie eng beide Bewegungen miteinander verwoben sind, zeigt sich an eben dem genannten Sehpfad: Einerseits erzeugt der Text mit ihm einen eigentlichen „Bildblick“. Andererseits ist dafür, daß wir als Rezipienten diesen einen Sehpfad gehen, die Medialität des Textes die unabdingbare Voraussetzung – nur durch die stark gesteuerte, notwendigerweise lineare Rezeption des Textes wird der Leser zum Vollzug dieses Blickpfades geradezu genötigt. Stünden wir als Rezipienten nicht vor einem Text, sondern vor einem Bild bzw. gar vor dem Eroten-Bild, würden wir zwar auch einen Sehpfad gehen, es wäre aber unser eigener, nicht dieser, den der Sprecher beschreitet: Wir würden aufgrund anderer Interessen, anderer Sehgewohnheiten etc. mindestens potentiell andere Bildbereiche fokussieren und andere Blickbahnen verfolgen.

Das Medienverhältnis in *Im. 1,6* entspricht somit weitgehend der Konstellation, die Irina Rajewsky in ihrer Systematisierung intermedialer Bezüge als „Systemkontamination“ bezeichnet:

Bei der Systemkontamination [wird] zur Erzeugung des Textes ein System verwendet, das sich zwar notwendigerweise der Instrumente und Mittel der Literatur bedient, zugleich aber fremdmedial ‚kontaminiert‘ und damit ... grundlegend in Richtung auf das kontaktgebende System modifiziert ist. ‚Systemkontamination‘ bedeutet ... eine, wenn auch systemverschobene, Applikation und Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystems.¹⁴

Das kontaktgebende System oder Bezugssystem ist hier das System „Bild“ bzw. „Malerei“; die Struktur von *Im. 1,6* mit ihrer Fragmentierungsbewegung verschiebt ein fremdmedial gebundenes (nämlich: bildspezifisches) Rezeptionsprinzip in das literarische Medium und unterlegt es der Texterzeugung, „kontaminiert“ also das literarische System.¹⁵ Nur „weitgehend“ ist die Entsprechung zur Systemkontamination nach Rajewsky deswegen, weil Rajewsky es definitorisch zur notwendigen Bedingung macht, daß eine Kontamination kontinuierlich über einen ganzen Text hin nachweisbar ist.¹⁶ Das gilt nun für die *Eikones* insgesamt, wie die weitere Untersuchung zeigen wird, gerade nicht: Der Befund zur Intermedialität von *Im. 1,6* ist spezifisch für diese Ekphrasis – eine für die Ästhetik der *Eikones* signifikante Tatsache. In bezug auf Rajewskys Modell wirft dies die Frage auf, inwieweit es sich auf die *Eikones* als Gesamttext anwenden läßt bzw. welche Leistung es für die Analyse eines solchen Textes alles in allem erbringen kann. Dieser Frage werde ich an späterer Stelle ausführlicher nachgehen.¹⁷ Hier soll zunächst einmal *Im. 1,6* als Bezugsgröße im Fokus stehen, und das Medienverhältnis in dieser Beschreibung läßt sich tatsächlich sehr treffend als Systemkontamination analysieren.

14 RAJEWSKY 2002, 160.

15 Vgl. ebd., 129–132 für die Signifikanz der Übernahme fremdmedialer Rezeptionsmechanismen im Sinne einer Systemkontamination.

16 Vgl. ebd., 161 f.

17 S. unten S. 64 ff.

Dies gilt vor allem deswegen, weil sich vor dem Hintergrund dieses Konzeptes besonders gut Überlegungen dazu anstellen lassen, welche Funktion das Medienverhältnis, das *Im.* 1,6 mit seiner Fragmentierungsbewegung herstellt, für diese Ekphrasis erfüllt. Dieser Aspekt soll hier abschließend untersucht werden. Die Leistung der „kontaminierten“ Medialität von *Im.* 1,6 läßt sich schlagwortartig mit dem Begriff der Performativität bezeichnen: Das Medienverhältnis dieser Ekphrasis macht *Im.* 1,6 zu einer in spezifischer Weise performativen Bildbeschreibung. Um die Performativität von *Im.* 1,6 begrifflich klar fassen und gleichzeitig differenziert untersuchen zu können, greife ich hier den Vorschlag von Sibylle Krämer und Marco Stahlhut auf, drei Konzepte des Performativen – in ihren Worten: ein „schwaches“, ein „starkes“ und ein „radikales“ Konzept – zu unterscheiden;¹⁸ an diesen drei Ebenen orientieren sich die folgenden Überlegungen.

Das „schwache“ Konzept des Performativen nach Krämer und Stahlhut stellt ab auf „die Handlungs- und Gebrauchsdimension der Rede“.¹⁹ Die spezifische Handlungsdimension der *Eikones* liegt im Prozeß des Betrachtens und kompetenten Sichaneignens der Bilder, den der Sprecher in seinen Vorträgen vollzieht. In *Im.* 1,6 wird dieser Vorgang, zumal der grundlegende Prozeß des Blickens auf das Bild, durch die Systemkontamination mit ihrem textuellen Sehpfad stark – das heißt: über das Grundmaß an ekphrastischer Prozeßhaftigkeit, das die *Eikones* insgesamt auszeichnet, deutlich hinaus – in den Vordergrund gerückt. Diese Betonung ist als erste performative Funktion der Intermedialität von *Im.* 1,6 festzuhalten. Zum zweiten leistet die „kontaminierte“ Medialität dieser Ekphrasis eine Performativierung im Sinne des „starken“ Konzeptes nach Krämer und Stahlhut. Performativ in diesem „starken“ Sinne „ist eine Äußerung, die das, was sie bezeichnet, zugleich auch vollzieht“.²⁰ In *Im.* 1,6 geschieht dies dadurch, daß hier nicht nur ein Bild beschrieben bzw. ekphrastisch evoziert wird, daß nicht nur die Betrachtung eines Bildes den Inhalt des hier gegebenen Logos ausmacht, sondern daß ein Bildblick eigentlich vollzogen wird: „Sagen“ (*telling*) und „Zeigen“ (*showing*) fallen in der intermedial „kontaminierten“ Struktur der Beschreibung zusammen. Auf dieser zweiten Ebene ist die performative Wirkung der Medialität von *Im.* 1,6 wohl am augenfälligsten: Hier schlägt die intermediale Systemkontamination ganz unmittelbar in Performativität um.

Für die dritte Konzeptualisierungsstufe, die Krämer und Stahlhut unterscheiden, ist, was *Im.* 1,6 angeht, keine klare Einlösung zu konstatieren; nichtdestoweniger ist eine Betrachtung dieser Ebene aufschlußreich. Als „radikales“ Performativi-

18 Vgl. KRÄMER / STAHLHUT 2001, 55 f.

19 Ebd., 55. – Diese Konzeptualisierung des Performativen knüpft an die Diskussionen der Sprachphilosophie an, in deren Kontext der Terminus „performativ“ bekanntlich geprägt wurde. Zu diesem Diskursstrang zum Performativen, der seinen Ausgangspunkt in John L. Austins Bestimmung von „Performativa“ als einer bestimmten Klasse von Äußerungen, nämlich wirklichkeitskonstituierenden Sprechhandlungen, hat, s. KRÄMER / STAHLHUT 2001, 37–45, WIRTH 2002, 10–34 und LOXLEY 2007, 6–111.

20 KRÄMER / STAHLHUT 2001, 55.

tätskonzept bezeichnen Krämer und Stahlhut die Funktion des Performativen, „die Grenzen von dichotomischen Klassifikationen, Typologien und Theorien aufzuweisen“: Im Kontext binärer begrifflicher Oppositionen könne die Untersuchung des Performativen „eine Dynamik in Gang setzen, die dazu führt, das dichotomische begriffliche Schema als ganzes zu destabilisieren“. ²¹ In dieser ganz auf einer theoretisch-selbstreflexiven Ebene gehaltenen Form ist dieses Konzept für eine Untersuchung von *Im. 1,6* nicht unmittelbar zu funktionalisieren. Es läßt sich allerdings auf Ansatzpunkte für eine konkrete Analyse hin sozusagen heruntertransformieren, indem man auf einen zentralen Bereich des kulturwissenschaftlichen Performativitätsdiskurses rekurriert, in dem das Unterlaufen, ja Einreißen von binären Schemata eine wichtige Rolle spielt, auf die theaterwissenschaftliche Betrachtung des Performativen nämlich. ²² Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive ist es geradezu konstitutiv für das Performative, daß es begriffliche Oppositionen zum Einstürzen bringt und an die Stelle eines dichotomischen Entweder-oder ein Sowohl-als-auch setzt. ²³ Ein Prozeß, der dies in besonderer Weise leistet und der dementsprechend im Fokus der theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Performativen steht, ist die Verwandlung des Rezipienten von einem Zuschauer zu einem Ko-Akteur. ²⁴ Die begriffliche Dichotomie, die durch solche Zuschauerinvolvierungen zum, wie Fischer-Lichte es nennt, „Oszillieren“ gebracht wird, ist die „Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Betrachtetem, Zuschauer und Darsteller“. ²⁵

Für *Im. 1,6* bietet es sich in der Tat an, für die Frage nach einer möglichen „radikalen“ Performativität bei der Involvierung des Rezipienten anzusetzen, denn eine solche findet hier, wie sich leicht zeigen läßt, tatsächlich statt. Allerdings ist der nähere Befund, der sich hierzu ergibt, zwiespältig, denn es ist für die Position des Rezipienten von *Im. 1,6* eine bemerkenswerte Spannung zu beobachten. Einerseits

21 Ebd., 56. – In diesem Sinne deuten Krämer und Stahlhut den Umgang Austins mit seiner Begriffsbestimmung des Performativen: Er führe diesen erst ein als ein Pol der Dichotomie „Performativa – Konstativa“, lasse diese binäre Klassifizierung von Sprachhandlungen dann aber im Zuge einer differenzierteren Untersuchung von Sprechakten bewußt und geradezu inszeniert scheitern. Austins Texte „geben so einen Kommentar ab zu den Grenzen philosophischer Rationalisierung von Sprachereignissen“ (ebd., 42).

22 Der kulturwissenschaftliche Diskursstrang zur Performativität, der sich seit den 1970er Jahren, besonders intensiv aber seit den 1990er Jahren entfaltet, stellt eine der *cultural turns*, der methodischen Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften dar. Zum *performative turn* s. BACHMANN-MEDICK 2007, 104–143; zum Aufgreifen des sprachphilosophischen Performativitätskonzeptes in den Kulturwissenschaften s. WIRTH 2002, 34–42; vgl. auch KRÄMER / STAHLHUT 2001, 45–55. Zur theaterwissenschaftlichen Konzeptualisierung des Performativen unter ästhetischem Fragehorizont s. grundlegend FISCHER-LICHTE 2004.

23 Vgl. hierzu FISCHER-LICHTE 2004, 294–304.

24 Ein Beispiel hierfür ist die von FISCHER-LICHTE 2004, 9–22 diskutierte *performance* „Lips of Thomas“ von Marina Abramović aus dem Jahre 1975, in der sich die Performerin fortwährend selbst verletzte, bis schließlich Zuschauer eingriffen und die Verletzung – und damit auch die *performance* – beendeten.

25 Ebd., 19 f.

wird eben dadurch, daß die Erogen-Beschreibung den Rezipienten eine Bildrezeption vollziehen läßt, daß sie ihn in einem wie beschrieben ganz wörtlichen Sinne zum Betrachter macht, eine Involvierung des Rezipienten geleistet: Der Rezipient wird insofern zu einem Ko-Akteur, als er, in die Prozeßhaftigkeit der Ekphrasis unausweichlich „hineingezogen“ – die Textrezeption an sich ist ja als eine medienverschobene Bildwahrnehmung gestaltet –, eben das performativ vollzieht, was auch der vor dem Gemälde stehende Sprecher tut: die deutende Betrachtung nämlich des Bildes. Andererseits kann der Rezipient aber keinen Ko-Akteur-Status gewinnen, der ihn tatsächlich auf eine Ebene mit dem Sprecher brächte, denn der Rezipient wird dezidiert zu einem Betrachter zweiter Ordnung: Sein „Bildblick“ ist vollständig festgelegt auf die Bildwahrnehmung des Sprechers, die *Im.* 1,6 vorführt; es ist ja eben der Sehpfad des Sprechers, den der Rezipient (mit-)geht. Damit wird hier auf geradezu drastische Weise eine Uneinholbarkeit des Sprechers inszeniert. Hinter *seinen* Blick und *seine* Hermeneutik kann kein Rezipient gelangen. Dieser sekundäre Status wird dem Rezipienten im Lese- oder Hörvorgang eben durch das beschriebene Hineinziehen sozusagen am eigenen Leibe performativ vorgeführt und dadurch besonders herausgestellt.

Was bedeutet das nun? In bezug auf die Konzeptualisierungsstufen von Krämer und Stahlhut heißt das zunächst, daß hier nicht von „radikaler“ Performativität im eigentlichen Sinne gesprochen werden kann. Denn im Verhältnis von Rezipient und Sprecher in *Im.* 1,6 ereignet sich keine Aufhebung einer Dichotomie, nicht einmal ein wirkliches „Oszillieren“ zwischen den betreffenden Positionen findet statt, wird doch der überlegene Status des Sprechers letztlich gerade durch die Performativität der Erogen-Beschreibung außerordentlich stark gemacht. Dennoch gibt es hier ein performatives Moment, das noch über die „starke“ Ebene im Sinne Krämers / Stahlhuts hinausweist, die beschriebene Involvierung des Rezipienten nämlich. Es bietet sich daher hier an, Performativität im Sinne eines skalaren Begriffes zu verwenden, wie es insbesondere Manfred Pfister vorgeschlagen hat:²⁶ Performativität kann demnach in potentiell unendlich vielen graduellen Abstufungen vorliegen. Greift man das auf, ist der performative Einbezug des Rezipienten in *Im.* 1,6 als eine Form der Involvierung zu bezeichnen, die gegenüber einem „radikalen“ Ko-Akteur-Status, der gleichsam den maximalen Extensionspunkt einer skalar verstandenen Performativität darstellt, ein gutes Stück schwächer skaliert ist.

Diese spezifische Skalierung nun, in der Performativität hier vorliegt, läßt sich – das ist die zweite und abschließende Folgerung, die hier anzuknüpfen ist – als ein Merkmal der Virtuosität des Sprechers beschreiben. Eben so, wie der virtuose Sprecher dem Rezipienten nicht erlaubt, ihn auf eine bestimmte ästhetische Ordnung hin festzulegen (vgl. die obige Analyse der Olympos- und der Narziß-Beschreibung (*Im.* 1,21 und 23)), gestattet er ihm nicht, ihn hinsichtlich der Bildbetrachtung einzuholen. Der virtuose Bildbetrachter duldet, so könnte man formulieren, keinen Betrachter neben sich, der ihm gleichkommt. Daß der Sprecher in *Im.* 1,6 dennoch den Rezipienten zugleich durchaus nahe an sich heran läßt, indem er ihn näm-

26 Vgl. PFISTER 2001, 302.

lich seinen Blick mitvollziehen läßt, verstärkt noch den virtuosen Charakter seines Vorgehens: Einerseits Nähe zu schaffen, andererseits aber gerade im Moment des Mitvollzugs eine nicht überwindbare Distanz aufzubauen, ist eine besonders virtuose Leistung der Performativität von *Im. 1,6*. Was der Sprecher hier tut, weist damit starke Parallelen zu dem auf, was im vorigen Kapitel bei der Untersuchung des Beginns der Jagdbild-Beschreibung (*Im. 1,28*) zu beobachten war: Hier wie dort vollzieht der Virtuose etwas, das potentiell seine Position der Überlegenheit bzw. Uneinholbarkeit gefährdet – in *Im. 1,28* fällt er ins Bild hinein, in *Im. 1,6* macht er den Rezipienten in einem eigentlichen Sinne zum Mitbetrachter. Zugleich aber wird in beiden Fällen der souveräne Status des Virtuosen gerade in dieser Bewegung hergestellt und stark hervorgehoben: Als wahrer Virtuose kann der Sprecher es sich leisten, sich punktuell vom Bild absorbieren bzw. den Rezipienten ihm nahekommen zu lassen.

3.2 Narrative Totalität: *Im. 1,26* (Hermes)

Am anderen Ende der erwähnten Skala von Fragmentierung und Totalität liegt in den *Eikones* die Ekphrasis 1,26, die nun im folgenden untersucht werden soll. Der Gegenstand des dort beschriebenen Gemäldes ist die Geburt des Hermes. Am Anfang der Ekphrasis werden zwei dargestellte Figuren herausgedeutet und identifiziert: Bei beiden handelt es sich um Hermes; in beiden Fällen stiehlt er etwas. Nachdem dann die Geburt des Hermes und seine Diebstähle gleichsam als Themenangabe genannt werden, folgt in Form einer Aufforderung an den Jungen eine deutliche Überleitung zur ausführlichen Beschreibung: ὄρα τὰ ἐν τῇ γραφῇ – „schau, was auf dem Bild gemalt ist!“ (§1). Danach setzt eine Erzählung ein, die sich über die gesamte folgende Beschreibung hin erstreckt: Berichtet wird von der Geburt des Hermes auf dem Olymp, wo ihn die Horen pflegen (§§1–2), von seinem Abstieg vom Olymp, seinem Diebstahl an den Rindern des Apoll und seiner anschließenden Rückkehr (§§2–3), davon, wie Apoll die Rinder von Maia zurückfordert, (§§3–4), schließlich, wie Hermes den Bogen Apolls stiehlt, was diesen erheitert (§5).

Im Vergleich mit *Im. 1,6* wird die ganz andere Struktur von *Im. 1,26* sehr deutlich. Denn hier zeigt sich eine Blickdynamik, die der Fragmentierungsbewegung von *Im. 1,6* genau entgegengesetzt ist. Bewegt sich der Blick in der Erosen-Ekphrasis vom Ganzen des Bildes zu einzelnen Elementen, nimmt er in *Im. 1,26* zuerst Teile wahr, die dann in der weiteren Betrachtung in einen größeren Zusammenhang gebracht werden: Zu Beginn von *Im. 1,26* werden wie erwähnt zwei dargestellte Figuren einzeln fokussiert. Da es sich dabei um Hermes bei seinen beiden Diebstählen handelt, läßt sich die gesamte folgende Narration als das Herstellen einer Verbindung zwischen diesen beiden Figuren und Momenten sowie um das Einordnen derselben in einen größeren Kontext (die Geburt nämlich des Hermes) beschreiben. *Im. 1,26* ist damit durchgehend bestimmt von einer Bewegung der Totalisierung.

Dem entsprechen signifikante Unterschiede hinsichtlich der paradigmatischen und der syntagmatischen Ebene, auf denen in *Im.* 1,6 ja jeweils Phänomene der Fragmentierung zu beobachten sind. In paradigmatischer Hinsicht ist für *Im.* 1,26 festzuhalten, daß in der Beschreibung des Bildes durchaus Schwerpunkte gesetzt werden: Manche Elemente werden ausführlicher beschrieben als andere. Zwei Partien der Ekphrasis zeichnen sich durch eingehendere Schilderungen aus, nämlich § 2 mit der Beschreibung des Olympos und der Horen sowie §§ 4 f., wo Apoll und seine Miene näher dargestellt werden. Bezeichnenderweise sind dies eben die Stellen, an denen der Sprecher in hervorgehobener Weise hermeneutisch mit dem Bild umgeht: Zu Olympos verweist er, noch bevor er ihn eigentlich beschreibt, auf Homer (§ 1; er rekurriert hier auf *Od.* 6,42 f.); für das Lächeln auf Olympos' Gesicht führt er einen Grund an, der sich aus dem Bildzusammenhang ableiten läßt und den der angesprochene Junge deswegen annehmen soll, die Freude nämlich über die Geburt des Hermes.²⁷ Was Apoll angeht, erschließt der Sprecher aus seiner Miene die Worte, die der Gott an Maia richtet.²⁸ An die Miene Apolls knüpft auch die einzige explizite ästhetische Wertung dieser Ekphrasis an: Der Sprecher bezeichnet die Darstellung von Apolls Gesichtsausdruck nach dem Diebstahl des Bogens als einen Punkt, wo die σοφία (der „Einfallsreichtum“) des Malers deutlich wird (§ 5).²⁹ Dies sind ganz ähnliche hermeneutische Techniken, wie sie auch in *Im.* 1,6 eingesetzt werden. Während sie dort allerdings mit einer Auswahl des Sprechers aus dem Ganzen des Bildes bei gleichzeitiger Auslassung des übrigen einhergehen, ist dies hier gerade nicht der Fall: Wir erhalten keinerlei Hinweis darauf, daß der Sprecher irgendetwas auf dem Hermes-Bild Dargestelltes nicht schildert. Er beschreibt die einzelnen Handlungsmomente bzw. die einzelnen gemalten Figuren in unterschiedlicher Ausführlichkeit, aber er beschreibt ganz offenbar alles. Das ist ein Aspekt der Totalitätsstiftung, die in *Im.* 1,26 stattfindet. Betrachtet man das Verhältnis der Medien Text und Bild in *Im.* 1,26 näher, so scheint sogar die Möglichkeit auf, daß der Sprecher hier noch wesentlich mehr schildert, als auf dem (realiter oder nur fiktional) zugrundeliegenden Bild dargestellt ist oder dargestellt sein könnte, womit die Totalitätsgenerierung noch weiter getrieben würde. Darauf wird gleich noch näher eingegangen; zunächst soll noch die syntagmatische Ebene betrachtet werden.

In syntagmatischer Hinsicht besteht der wesentliche Unterschied zu *Im.* 1,6 darin, daß sich in der Hermes-Ekphrasis keine einzelnen, blockhaft für sich stehenden

27 νόει δὲ τὸν Ὀλυμπον χαίροντα, ὅτι ὁ Ἑρμῆς ἐκεῖ ἐγένετο. – „Nimm an, daß Olympos sich freut, weil Hermes auf ihm geboren wurde“ (*Im.* 1,26,2).

28 βούλει μαθεῖν ὃ τι καὶ λέγει; δοκεῖ γάρ μοι μὴ φωνῆς μόνον, ἀλλὰ καὶ λόγου τι ἐπιδηλοῦν τῷ προσώπῳ· ἔοικεν ὡς μέλλων πρὸς τὴν Μαΐαν λέγειν ταῦτα. ... – „Willst du auch wissen, was er sagt? Denn nicht nur Laute, sondern sogar Worte scheint er durch seine Miene anzudeuten. Er sieht aus, als wolle er zu Maia sagen: ...“ (*Im.* 1,26,4). Man beachte die direkte Anrede an den Jungen sowie die Ausdrücke δοκεῖ ... ἐπιδηλοῦν („er scheint anzudeuten“) und ἔοικεν ὡς μέλλων ... („er sieht aus, als wolle er ...“), die den Vorgang des Schlußfolgers verdeutlichen.

29 Zur vielschichtigen Verwendungsweise des Begriffes σοφία in bezug auf die Maler der in den *Eikones* beschriebenen Bilder s. unten S. 180 f.

Elemente ausmachen lassen. Die Beschreibung wird in der Form einer kontinuierlichen Narration gegeben, die alle einzelnen Bestandteile der Darstellung umfaßt und miteinander verknüpft. Werden in *Im.* 1,6 Verknüpfungen angrenzender Teile konsequent unterlassen, geschieht hier das genaue Gegenteil. Alle Teile der Hermes-Ekphrasis – sofern sich solche im fortlaufenden Fluß der Erzählung überhaupt abgrenzen lassen, vgl. die oben gegebene Gliederung der Ekphrasis – sind mit dem jeweils folgenden Schritt dadurch verbunden, daß ein klares chronologisches Verhältnis besteht bzw. vom Sprecher hergestellt wird: Der jeweils voranstehende Teil geht dem folgenden logisch gesehen zeitlich voraus; entsprechend sind auch vielfältige kausale Verknüpfungen gegeben (Hermes' Geburt begründet seine Pflege durch die Horen und bewirkt Olympos' Freude; sein Diebstahl an den Rindern verursacht Apolls Beschwerde bei Maia, was bei dieser wiederum Verwunderung auslöst; Apolls Auftritt veranlaßt Hermes' zweiten Diebstahl, welcher Apolls Ärger in Erheiterung übergehen läßt). Durch diese fortlaufenden Verbindungen wird hier durchgehend eine Totalität geschaffen.

Ergeben sich insoweit erhebliche Unterschiede zwischen *Im.* 1,6 und 1,26, so gilt dies ebenso für das Verhältnis der Medien in den beiden Beschreibungen. Denn in der Hermes-Ekphrasis wird kein eigentlicher „Bildblick“ geleistet, gehen Sprecher wie Rezipient keinen Sehpfad. Diese Beschreibung gibt vielmehr von vornherein eine textuelle Ordnung: Hier liegt gerade, um erneut Rajewskys Terminologie aufzugreifen, keine Kontamination des textuellen Systems vor; eine grundlegende Modifizierung in Richtung auf das fremdmediale System „Bild“/„Malerei“ findet nicht statt.³⁰ Daß hier eine genuine Textordnung vorgeführt wird, zeigt sich in zweierlei Hinsicht. Erstens ist die Art und Weise, wie hier erzählt wird, ein Verfahren, das so nur ein Text leisten kann, nicht ein Bild. Nicht daß ein Bild etwa nicht erzählen könnte – Narration gibt es in Texten wie in Bildern, was auch für die Antike gilt: Viele antike Bilder weisen eine Narration auf.³¹ Aber die Mechanismen und Tech-

30 Die intermediale Bezugnahme, die hier vorliegt, ist nach Rajewsky demnach als Systemerwähnung zu bezeichnen, noch präziser als „evozierende Systemerwähnung“. So bezeichnet Rajewsky eine Form des intermedialen Rekurses, bei der Elemente des fremdmedialen Systems vor dem Hintergrund eines „genuin“ literarischen Systems evoziert werden (vgl. RAJEWSKY 2002, 158–160). Die entscheidende Differenzqualität zur Systemkontamination liegt dabei darin, daß hier Elemente oder Merkmale des fremdmedialen Systems nicht (systemverschoben) appliziert oder im Text eigentlich „hergestellt“ werden, sondern daß der Rekurs „in Form einer Thematisierung, also des ‚Redens über‘ oder der ‚Reflexion‘ des Bezugssystems (bzw. bestimmter Komponenten desselben) realisiert wird“ (ebd., 159).

31 Erzählung in antiken Bildmedien ist ein in der Forschung viel behandeltes Thema. Ich beschränke mich hier auf einen Verweis auf die übergreifenden Darstellungen BRILLIANT 1984 (zur etruskischen und römischen Kunst), STANSBURY-O'DONNELL 1999 und GIULIANI 2003 (beide zur griechischen Kunst). Stansbury-O'Donnell gibt auf S. 1–8 einen konzisen Überblick über die ältere Literatur. Welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit ein Bild als narrativ zu bezeichnen ist, wird in der Forschung nicht einheitlich beurteilt, vgl. die abweichenden Definitionen bildlicher Erzählung bei STANSBURY-O'DONNELL 1999, 31–44 und GIULIANI 2003, 34–37, 46–56, 77–81 u. 283–286; diese Differenzen machen sich im wesentlichen an der Frage fest, ob die geometrischen Vasenbilder des 8. Jh.s v. Chr. narrativ sind oder nicht (Giuliani bezeichnet sie als deskriptiv und somit nicht narrativ, Stansbury-O'Donnell

niken, mit denen in den beiden Medien erzählt wird, unterscheiden sich. Diese Unterschiede lassen sich zurückführen auf die bereits erwähnten Differenzen in der Wahrnehmungssteuerung, die die Medien jeweils leisten. Die Narration, die *Im.* 1,26 entfaltet, weist mehrere Merkmale auf, die jedenfalls in dieser Kombination vom Medium Bild kaum in vergleichbarer Weise geleistet werden können, weil sie eine durchgehend gesteuerte lineare Rezeption voraussetzen: Die Erzählung in *Im.* 1,26 ist sehr detailliert, insofern alle Handlungs(zwischen-)schritte dargestellt werden; diese Schritte werden in dem Teil der Ekphrasis, der das Bild detailliert beschreibt (also ab der zweiten Hälfte von §1), in strikt chronologischer Folge präsentiert; darüber hinaus wird in dem Text ein Spannungsbogen aufgebaut, indem ganz am Anfang zwei Handlungspunkte genannt, aber noch nicht näher beschrieben werden (die beiden Diebstähle des Hermes nämlich): Der Rezipient erhält hierdurch Informationen, die seine Rezeption lenken (er kann antizipieren, daß die genannten Punkte im folgenden wieder aufgegriffen werden), zugleich entsteht aber durch die Offenheit des bloßen Nennens eine Spannung (der Rezipient weiß zunächst noch nicht, wie die Diebstähle im einzelnen gemalt sind bzw. in der Beschreibung geschildert werden). Diese Spannung wird dadurch aufrechterhalten, daß die „Einlösung“, also die nähere Beschreibung der Diebstähle, erst nach einer gewissen Zeit folgt, im Falle des zweiten Diebstahles ja erst am Ende der Ekphrasis. Mit dieser Endstellung verbindet sich im übrigen eine deutliche Pointierung: Der Diebstahl des Bogens und Apolls Reaktion darauf bilden deutlich den Höhepunkt der Beschreibung.

Das Medium Bild bzw. Malerei müßte für einen ähnlichen narrativen Detailgrad mehrere Szenen verwenden, also eine Technik einsetzen, die Stansbury-O'Donnell „syntagmatic extension“ nennt.³² Das kann so geschehen, daß mehrere Szenen in einem Bildfeld komponiert werden oder daß mehrere eigenständige Bilder zu einem Ensemble verbunden werden; beides sind in der Antike benutzte Vorgehensweisen.³³ Die Wahrnehmung des Rezipienten bleibt aber gerade auch in einem solchen Fall grundsätzlich deutlich weniger gesteuert als bei einem Text: Der Anfangspunkt der Betrachtung ebenso wie der weitere Verlauf des Sehpfad sind auch bei einem Bild- oder Szenenensemble im Prinzip in der oben beschriebenen Weise variabel; die Notwendigkeit, daß der Blick des Betrachters wandert, wird aufgrund der tendenziell größeren räumlichen Ausdehnung sowie der größeren Komplexität eines „syntagmatischen“ Bildwerks gegenüber einem Einzelbild noch zunehmen.³⁴

spricht für diese Epoche von „generic narrative“). Für meine Überlegungen, die sich auf eine allgemeine intermediale Betrachtung von Narration richten, ist diese Frage nicht ausschlaggebend.

32 Vgl. STANSBURY-O'DONNELL 1999, 136–155.

33 Zu den einzelnen strukturellen Parametern, nach denen sich solche syntagmatischen Szenen-/Bildkombinationen analysieren lassen, vgl. Stansbury-O'Donnells Typologie ebd., 136 f.

34 „Multiple-image works have a potential for greater narrative complexity and density than single pictures, but the process of narration still takes place in much the same fashion as with single pictures. Although viewers may be able to see more than one scene or picture at the

Diese Überlegungen gelten zumal dann, wenn man die potentiell außerordentlich vielfältigen Möglichkeiten, wie ein Bildäquivalent zur textuellen Narration von *Im. 1,26* beschaffen sein könnte, anhand der Hinweise, die die *Eikones* zur Art der beschriebenen Bilder geben, eingrenzt: Die Gegenstände der Ekphraseis sind nach Auskunft des Sprechers in die Wand der sie enthaltenden Säulenhalle eingelassene Tafelgemälde;³⁵ da die einzelnen Ekphraseis vom Sprecher darüber hinaus als jeweils geschlossene und voneinander abgesetzte Einheiten präsentiert werden, läßt der Text als bildhaftes Gegenstück zur Hermes-Beschreibung an ein Gemälde mit mehreren Szenen denken, eine Konstellation die hinsichtlich der Rezeption verhältnismäßig nahe an einem einfachen einszenigen Bild liegt.³⁶ Mit der Spezifik der Bildwahrnehmung ist insbesondere verbunden, daß eine Rezeption einzelner Bildelemente oder Szenen gemäß einem strikt chronologischen Vektor von einem Bild jedenfalls nicht sichergestellt werden kann; auch eine Spannungserzeugung wie in *Im. 1,26*, die ja auf einer Rezeption in durchgehend gelenkter Folge beruht, ist damit von einem Bild nur sehr schwer zu erreichen. Das heißt natürlich nicht, daß ein Bild keine Spannung erzeugen kann; es bieten sich in diesem Medium dafür aber andere Mittel und Techniken an, als sie ein Text wie *Im. 1,26* einsetzt.³⁷ Den konkreten narrativen Techniken von Bildern und der Frage nach den Möglichkeiten bildhafter Spannungserzeugung soll hier nicht detaillierter nachgegangen werden. Für den Zweck dieser Untersuchung genügt es, auf der Ebene eines allgemeinen Vergleiches der beiden Medien festzuhalten, daß *Im. 1,26* ein spezifisch textuelles narratives Verfahren verwendet. Die Medialität im Sinne von Textualität dieser Be-

same time, they can only focus their attention on one image at a time. ... Thus, the dimensions of the discourse between viewer and work are essentially the same as with a single composition“ (ebd., 155).

- 35 ἤστραπτε μὲν οὖν [*scil.* ἡ στοὰ] καὶ λίθοις, ὁπόσους ἐπαινεῖ τρυφή, μάλιστα δὲ ἦνθει γραφαῖς ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων ... – „Sie [*scil.* die Säulenhalle] glänzte zwar auch von all den Steinen, die dem Luxus behagen, ihre vornehmste Zierde aber waren Bilder auf eingelassenen Tafeln ...“ (*Im.* pr. 4).
- 36 Demgegenüber können syntagmatische Bildensembles, die stärker als ein mehrszeniges Gemälde das funktionalisieren, was Stansbury-O'Donnell als den „viewing context“ bezeichnet, rezeptionslenkende Effekte erzielen, die über die diesbezüglichen Möglichkeiten eines Einzelbildes deutlicher hinausreichen; zu denken ist dabei insbesondere an komplexere oder in der Komposition des Bildensembles stärker hervortretende Bildträger, etwa wenn Metopen ein Gebäude umlaufen (vgl. die Analyse der Metopen des Athener Schatzhauses in Delphi in STANSBURY-O'DONNELL 1999, 138 f. u. 146–149) oder Vasenbilder verschiedene Flächen eines Gefäßes einnehmen (vgl. hierzu ebd., 149–155 u. GIULIANI 2003, 208–220). Auch in solchen Fällen freilich unterscheidet sich die Rezeption der Bilder signifikant von der eines Textes.
- 37 Dieser Punkt wird von Giuliani besonders herausgestellt; vgl. v. a. sein 5. Kapitel zur attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jh.s v. Chr. (ebd., 159–230). Als wichtige Strategie, wie Bilder Spannung erzeugen können, hebt Giuliani die Beschränkung des Zeithorizontes auf einen Augenblick hervor: Dabei „genügt es, den Augenblick vor dem eigentlichen Höhepunkt der Handlung zum Thema zu machen; dadurch wird der Betrachter in die Lage versetzt, diesen letzten Augenblick noch einmal nachzuvollziehen, in ihm zu verharren und gewissermaßen den Atem anzuhalten“ (ebd., 288).

schreibung tritt damit gegenüber dem Bild, auf das hier rekuriert wird, deutlich in den Vordergrund.

Dies zeigt sich auch in einem zweiten Aspekt, der mit dem ersten eng verbunden ist. Hier ist noch einmal an die Überlegungen anzuknüpfen, die oben zur Paradigmatik von *Im.* 1,26 angestellt wurden: Wie verhält sich das, was der Sprecher in seiner Ekphrasis an beschreibender Detailfülle bietet (dieses Merkmal ist ja gerade herausgestellt worden), zum Bild und dem dort Dargestellten?³⁸ Für eine Auswahl einzelner Elemente des Bildes seitens des Sprechers gibt es wie gesagt keinerlei Anhaltspunkt; das entspräche auch nicht dem umfassenden Charakter der hier gebotenen Erzählung. Schließt man also diese Möglichkeit aus, bleibt damit immer noch eine ganze Bandbreite an möglichen Antworten auf die gestellte Frage: Der eine Extrempunkt dieses Spektrums an Möglichkeiten ist ein Verhältnis der inhaltlichen Identität zwischen Ekphrasis und Bild; das würde bedeuten, daß die narrativen Details der Beschreibung allesamt eine Entsprechung im Bild haben.³⁹ Der Sprecher würde, wenn dies der Fall wäre, eine im Bild gegebene Ganzheit – nämlich die in diesem Falle ja umfängliche bildliche Erzählung – umsetzen in eine inhaltlich analoge textuelle Totalität, nämlich die Narration in seinem ekphrastischen λόγος. Er würde einen Medienwechsel vornehmen, aber jenseits der notwendigerweise jeweils unterschiedlichen medialen Fassung der Narration würde er ganz im Rahmen dessen bleiben, was das Bild leistet. Der andere Extrempunkt bestünde darin, daß abgesehen von den Stellen, an denen ausdrücklich gesagt wird, daß etwas auf dem Bild gemalt ist,⁴⁰ alle übrigen Teile der textuellen Narration nur dort existieren, also ohne Entsprechung im Bild sind: Die übrigen Elemente der Texterzählung würden dann etwas auf dem Bild Dargestelltes (§ 2: Horen) fortspinnen bzw. die Vorgeschichte zu etwas Dargestelltem (§ 4: Apoll) wiedergeben oder überhaupt Bildin-

38 Dieser Aspekt ist relevant ganz unabhängig davon, ob man annimmt, daß die *Eikones* Beschreibungen zu realen Gemälden sind oder ob man sie – was, wie bereits angedeutet, nahe liegt – für ein fiktionales Werk hält. Denn dadurch, daß die *Eikones* sich selbst als Beschreibungen von Bildern einer bestimmten Galerie *darstellen*, wird die Frage nach dem (und sei es fiktionalen) Verhältnis der Medien Text und Bild zueinander von den *Eikones* selbst aufgeworfen.

39 Was nicht bedeuten würde, daß der ganze *Text* ein unmittelbares Äquivalent im Bild hätte: Das ist für die Stellen, an denen der Sprecher seine kontextualisierende Hermeneutik einsetzt (Homerzitat in § 1) bzw. eine Schlußfolgerung aus dem Dargestellten zieht (Ableitung der Worte Apolls in § 4) ersichtlich von vornherein nicht der Fall.

40 Das geschieht in *Im.* 1,26 in § 2 (ἐνταῦθα τὸν Ἑρμῆν ἀποτεχθέντα Ὀραι κομίζονται. γέγραφε κάκεινας, ὡς ὅρα ἐκάστης, καὶ σπαργάνοις αὐτὸν ἀμπίσχουσιν ἐπιπάττουσαι τὰ κάλλιστα τῶν ἀνθέων, ὡς μὴ ἀσήμων τύχη τῶν σπαργάνων. – „Hier pflegen die Horen Hermes nach seiner Geburt. Der Maler hat auch sie dargestellt, eine jede entsprechend ihrer Zeit; sie wickeln das Kind in Windeln und streuen die schönsten Blumen darüber, damit es nicht gewöhnliche Windeln habe.“) und in § 5 (im Kontext des zweiten Diebstahls: ἐνταῦθα ἡ σοφία τοῦ ζωγράφου· διαχεῖ γὰρ τὸν Ἀπόλλω καὶ ποιεῖ χαιρόντα. – „Hier sieht man den Einfallsreichtum des Malers: er stellt nämlich dar, wie Apollons Groll schmilzt und er sich freut.“) – Erneut kommt es nicht darauf an, ob man diesen Aussagen einen faktischen Wahrheitsgehalt zusprechen möchte; es geht allein darum, das vom Text selbst *entworfene* Medienverhältnis zu untersuchen.

halte narrativ ausgestalten. Dann würde der Text mit seiner Erzählung zusätzlich zum Medientransfer einen inhaltlichen Überschuss gegenüber dem Bild erzeugen.

Man könnte nun versuchen, die Skala zwischen diesen Polen dadurch möglichst eng zu fassen, daß man die Endpunkte so restriktiv wie möglich definiert: Man könnte mittels Plausibilitätserwägungen darangehen, einerseits ein möglichst kleines „Maximalbild“ zu bestimmen, indem man fragt, ob es jenseits der über die Bild-darstellung hinausweisenden Hermeneutik des Sprechers noch weitere Elemente in der Ekphrasis gibt, die auf einem Bild plausiblerweise nicht darzustellen sind und somit ausgeschlossen werden können; andererseits könnte man ein möglichst umfangreiches „Minimalbild“ zu definieren versuchen, indem man überlegt, was ein Bild plausiblerweise umfassen müßte, um überhaupt in einem ganz grundlegenden Sinne verständlich zu sein. Dieses Vorgehen wäre freilich schon an sich mit einer großen Unschärfe verbunden und würde bei *Im. 1,26* mit seiner dichten Narration wohl immer noch eine erhebliche Bandbreite von Möglichkeiten offenlassen. Vor allem aber, und das ist der entscheidende Punkt, ist eine genauere Einordnung der Ekphrasis auf der skizzierten Skala so oder so, unabhängig davon also, wie eng man den Rahmen an Optionen faßt, nicht möglich: Es können grundsätzlich sowohl die Extremfälle zutreffen als auch alle Stufen dazwischen; der Text erlaubt es schlicht nicht, das Medienverhältnis in dem hier betrachteten Aspekt präziser zu bestimmen und damit zu entscheiden, ob hier eine größere inhaltliche Übereinstimmung zwischen Bild und Text vorliegt oder ob der Text in signifikantem Maße ein narratives „Mehr“ erzeugt. Daß sich dies so verhält, zeigt sich nicht zuletzt in den enormen Diskrepanzen, die in den Versuchen der älteren Forschung, aus *Im. 1,26* das Hermes-Bild zu rekonstruieren, auftreten. Der Ansatz dieser Forschungsrichtung ist methodisch insofern sehr problematisch, als hier die Prämisse zugrunde gelegt wird, daß die *Eikones* reale Bilder beschreiben. Das ist, wie bereits angemerkt, keine plausible Annahme, aber die Resultate dieser Versuche sind in ihrer Verschiedenheit doch instruktiv. Je nachdem, ob die Erzählung in dieser Bildbeschreibung als durchgehende Umsetzung dargestellter Bildelemente, als Technik der Überleitung zwischen einzelnen Gemäldeteilen oder im ganzen als Vorgeschichte zu einem abgebildeten Moment begriffen wird, wird eine unterschiedliche Zahl von dargestellten Szenen angenommen; die Bandbreite reicht dabei von einer angenommenen Szene bis zu deren sechs oder sieben.⁴¹

Es ist damit auch in Hinblick auf diesen zweiten Aspekt von Intermedialität, nämlich das inhaltliche Verhältnis von Text und Bild, zu konstatieren, daß in *Im. 1,26* der Text in seiner „unkontaminierten“ Textualität stark in den Vordergrund tritt. Zusammenfassend läßt sich die mediale Spezifik der Hermes-Beschreibung im Vergleich zu *Im. 1,6* wie folgt charakterisieren: Zwar liegt in beiden Ekphrasen die Eigenschaft vor, die oben als „Unverrechenbarkeit“ des Textes auf das Bild hin

41 Vgl. SCHÖNBERGER 2004, 38, wo die verschiedenen Positionen aufgelistet werden; s. auch ebd., 358. – Die Abbildung mehrerer Szenen ist die – in sich plausible, vgl. die Überlegungen oben zur bildlichen Narration – Standardannahme der älteren Forschung, wie eine komplexe Narration in einem Bild dargestellt sein könnte.

bezeichnet wurde, diese Qualität manifestiert sich aber jeweils in ganz unterschiedlicher Weise, nämlich unter gerade entgegengesetzten Vorzeichen. Während die Beschreibung des Erogen-Bildes den Rezipienten mit einer Fragmentierung konfrontiert, die ihm einzelne Foki präsentiert, aber ein Erfassen des Bildes in seiner Totalität gerade nicht erlaubt, bietet *Im.* 1,26 eine erzählerische Totalität, die jedenfalls potentiell über das Bild hinausschießt, möglicherweise sogar sehr weit, und eben dadurch für den Rezipienten nicht auf das Bild hin auflösbar ist. Deutlich verschieden ist auch das jeweilige Medienverhältnis, das mit der Unverrechenbarkeit des Textes in den beiden Ekphraseis einhergeht: In der Hermes-Beschreibung wird der Rezipient durch sie ganz auf das Medium zurückverwiesen, das er vor sich hat, einen literarischen Text nämlich und kein Bild. In *Im.* 1,6 hingegen sind, wie oben ausgeführt, Momente des *foregrounding* des Textes verwoben mit einem performativen Herausstellen der spezifischen Medialität des Bildes.

Nimmt man im Anschluß hieran die Leistung des Medienverhältnisses in *Im.* 1,26 näher in den Blick, so ergeben sich im Vergleich zu *Im.* 1,6 Gemeinsamkeiten wie Unterschiede. Die oben zu *Im.* 1,6 herausgestellten Punkte, nämlich die performative Dimension der Ekphrasis und das Hervorheben der Uneinholbarkeit des virtuosen Sprechers, gelten grundsätzlich auch für *Im.* 1,26; deutlich verschieden allerdings ist die jeweilige konkrete Gestalt dieser übergreifenden Prinzipien sowie die Intensität, in der sie hervortreten. Was die Performativität angeht, ist ganz allgemein gesprochen in *Im.* 1,26 eine erheblich schwächere Skalierung zu beobachten als in der Erogen-Beschreibung. Das zeigt sich sehr schnell, wenn man erneut den von Krämer und Stahlhut vorgeschlagenen Konzeptualisierungsstufen folgt: Im Sinne eines „schwachen“ Konzeptes ist Performativität auch in der Hermes-Beschreibung gegeben. Die Handlungs- bzw. Vollzugsdimension besteht hier erneut in der hermeneutischen Aneignung des Gemäldes durch den Sprecher. Diese vollzieht sich zum einen in den bereits erwähnten einzelnen Partien zu Olympos (§ 2) und Apoll (§§ 4 f.); vor allem aber läßt sich auch die Totalitätsstiftung der gesamten Ekphrasis als eine spezifische Form des kompetenten Sichaneignens des Bildes begreifen: Ob der Sprecher nun mehrere dargestellte Szenen des Bildes zu einer Narration verknüpft oder eine einzelne Szene in einen größeren erzählerischen Zusammenhang bringt – so oder so greift er auf sein Bildungswissen, konkret nämlich auf seine Kenntnis des Mythos um Hermes und dessen Diebstähle zurück, um in seiner ekphrastischen *performance* das Gemälde in eine textuelle Narration umzusetzen.⁴² Performativ im „schwachen“ Sinne nach Krämer/Stahlhut ist die textuelle Totalitätsstiftung in *Im.* 1,26 zumal aufgrund Ihrer Prozeßhaftigkeit: Sie ereignet sich kontinuierlich Schritt für Schritt über den ganzen Text hin – das ist ja das wesentliche Merkmal der dichten Narration dieser Ekphrasis mit ihrer permanenten Schaffung von Verknüpfungen. Liegen insoweit, was die performative Dimension angeht, Par-

42 Bei einem Bild, das eine mythische Geschichte erzählt, setzt eine Rezeption, die sein erzählerisches Potential aktualisiert, grundsätzlich voraus, daß der Rezipient ein (Vor-)Wissen über den Erzählzusammenhang besitzt und dieses bei der Betrachtung zur Anwendung bringt, vgl. GIULIANI 2003, 79 f. S. auch STANSBURY-O'DONNELL 1999, 162–164.

allelen zu *Im.* 1,6 vor, zeigt sich andererseits schon auf dieser „schwachen“ Stufe ein Unterschied in der Intensität, in der sich Performativität hier ereignet. Denn indem in der Hermes-Beschreibung eine spezifisch textuelle Totalitätsgenerierung stattfindet, tritt der Vorgang der unmittelbaren Bildwahrnehmung wesentlich weniger stark hervor als in *Im.* 1,6.⁴³

Eine noch deutlichere Differenz tritt zutage, wenn man für *Im.* 1,26 nach einer möglichen „starken“ Performativität fragt. Für die Hermes-Beschreibung ist im Gegensatz zur Eroten-Ekphrasis insofern keine Identität von *telling* und *showing* zu konstatieren, als hier auf der Ebene des „Sagens“ natürlich auch ein Bild betrachtet und beschrieben wird, diesem Vorgang aber auf der Ebene des „Zeigens“ gerade nicht eine bildhaft überformte Medialität des Textes entspricht: Wie oben ausgeführt ist *Im.* 1,6 ja gerade durch eine „unkontaminierte“ textuelle Medialität geprägt, die hier keine „starke“ Performativität leistet. Eng verbunden damit sind wesentliche Unterschiede, was Momente einer noch über eine „starke“ Performativität hinausweisenden Rezipienteninvolvierung betrifft. In der Hermes-Ekphrasis liegt nämlich kein der Eroten-Beschreibung vergleichbarer Ko-Akteur-Status des Rezipienten vor, auch nicht in der dort zu beobachtenden skalar abgestuften Form. Dies gilt jedenfalls dann, wenn man nicht schon jede Aktivierung der Imagination des Rezipienten, die ein ekphrastischer Text *qua* Anschaulichkeit leistet, als eine performative Involvierung bzw. als die Verwandlung des Rezipienten in einen Ko-Akteur bezeichnen möchte. Denn ein solche Imaginationstätigkeit seitens des Lesers bewirkt *Im.* 1,6 grundsätzlich wie jede andere Beschreibung der *Eikones*. Im Sinne einer scharfen Begriffsverwendung, die eine präzise Analyse ermöglicht, halte ich es jedoch für angebracht, erst dann von performativer Involvierung oder von einem Ko-Akteur-Status zu reden, wenn mehr geschieht, als sich bei der Rezeption eines ekphrastischen Textes immer schon ereignet. So verstanden, macht *Im.* 1,26 den Leser tatsächlich nicht zum Ko-Akteur. Wenn man das in der Untersuchung der Eroten-Beschreibung verwendete Begriffspaar von „Nähe“ und „Distanz“ aufgreift, bedeutet dieser Befund, daß in *Im.* 1,26 der Rezipient gegenüber dem Sprecher von vornherein auf Distanz gehalten wird: Er wird nicht in eine – und sei es auch nur vordergründige – Position der Nähe zum Sprecher gebracht. In eben dieser Distanz manifestiert sich hier die Überlegenheit des Sprechers, dessen Ekphrasis den Rezipienten wie oben beschrieben durchgehend auf die von ihm hervorgebrachte Textualität zurückverweist. Der eminente Status des Sprechers kommt hier somit hinsichtlich der Medialität wie der Performativität auf eine ganz andere Weise zustande als in der Eroten-Beschreibung: Seine Uneinholbarkeit wird hier auf einem, um erneut auf ein skalares Verständnis des Konzeptes zurückzugreifen, deutlich schwächeren Niveau von Performativität erzeugt als in *Im.* 1,6.⁴⁴

43 Am deutlichsten betont wird die Bildwahrnehmung in der expliziten Aufforderung an den Jungen: *εἰ δὲ βούλει καὶ ἴχνοσ αὐτοῦ κατιδεῖν, ὄρα τὰ ἐν τῇ γραφῇ* – „wenn du aber auch seine Spur sehen willst, schau, was auf dem Bild gemalt ist“ (§ 1); danach tritt dieser Aspekt zurück.

44 Damit ist auch deutlich, daß in *Im.* 1,26 von „radikaler“ Performativität im Sinne Krämers / Stahlhuts von vornherein nicht gesprochen werden kann.

3.3 Ein Zwischenfazit zu *Im.* 1,6 und 1,26

Zum Abschluß der Untersuchung von *Im.* 1,26 soll nun auch hier nach dem Zusammenhang der spezifischen Performativität der Ekphrasis mit der Virtuosität des Sprechers gefragt werden. Nimmt man dabei einmal mehr die Ergebnisse zur Eroten-Ekphrasis vergleichend mit in den Blick, so lassen sich an die voranstehenden Ausführungen zwei Überlegungen anknüpfen, die zugleich ein Zwischenfazit der bisherigen strukturellen Untersuchung der Einzelekphrasis ziehen. Zum einen bietet es sich an, auch die Virtuosität der *Eikones* als eine Eigenschaft des Textes aufzufassen, die an unterschiedlichen Textstellen in je verschiedenem Grade vorliegen kann. Denn versucht man, auch die Virtuosität von *Im.* 1,6 und 1,26 auf einer Skala unterschiedlicher Intensitäten zueinander ins Verhältnis zu setzen, so ist der Vorgehensweise des Sprechers in *Im.* 1,6 ein höheres Maß an Virtuosität zuzuordnen: Die virtuose Unerreichbarkeit des Sprechers wird dort stärker betont bzw. inszeniert, und sie wird dem Rezipienten drastischer an ihm selbst vorgeführt. In *Im.* 1,26 fehlt demgegenüber das Moment der potentiellen Unterlaufung oder jedenfalls Beeinträchtigung des überlegenen Status des Sprechers; hier in der Hermes-Beschreibung ist die Überlegenheit des Sprechers schlicht von vornherein gegeben und zieht sich in dieser einfachen, also nicht stärker performativierten Form durch den ganzen Text hin. Gemeinsam ist beiden Beschreibungen, daß eine sehr enge Korrelation zwischen der Struktur der Ekphrasis, dem Text-Bild-Verhältnis, den damit verbundenen performativen Eigenschaften der Beschreibung und schließlich der Virtuosität des Sprechers zu beobachten ist.

Zum anderen ist hier noch einmal die oben genannte Beobachtung aufzugreifen, daß bei allen qualitativen wie intensitätsmäßigen Unterschieden im Medienverhältnis und in der Performativität der beiden hier betrachteten Beschreibungen doch die jeweils spezifische Ausgestaltung auf gemeinsame Prinzipien hin funktionalisiert ist, nämlich auf die Aneignung der Gemälde durch den gebildeten Betrachter und auf seinen überlegenen, virtuoseren Status hin. Das nun ist, noch über das konkrete Maß von virtuoser Bildbetrachtung in den einzelnen Beschreibungen hinaus, ein in hohem Grade virtuoseres Vorgehen des Sprechers. Drei Aspekte sind dabei zu nennen, die die beschriebene Eigenschaft des Textes zu einer besonders virtuoseren Qualität machen: Der Sprecher setzt mehrere Skalen von Gestaltungsoptionen ein – Fragmentierung *versus* Totalisierung, Text-Bild-Verhältnisse von der Medienkontamination bis zur „reinen“ Dominanz textueller Medialität, performative Gestaltung von der Involvierung bis zur Distanzierung des Rezipienten –, Skalen, die erstens deutlich benennbar, der Zahl nach begrenzt und eng aufeinander bezogen sind und die zweitens bis an ebenfalls deutlich bestimmbare Grenzstellen sozusagen ausgespielt werden; das exemplifizieren *Im.* 1,6 und 1,26, die eben, wie bereits eingangs gesagt, die Randstellen der genannten Skalen in den *Eikones* bezeichnen. Diese beiden Punkte entsprechen genau dem Merkmal von Virtuosität, das von Arburg als „Isolierung und Perfektionierung einiger weniger Eigenschaften“ bezeichnet und das in der Einleitung dieser Untersuchung bereits angeführt

wurde:⁴⁵ Ein begrenztes Repertoire an Mitteln in souveräner Beherrschung einzusetzen ist eine zentrale Qualität des Virtuosen. „Perfektionierung“ in den Worten von Arburgs ist insbesondere auch in dem dritten hier anzuführenden Punkt gegeben, nämlich in der erwähnten Tatsache, daß die Skalen auf gleichbleibende Ziele hin eingesetzt werden. Dem Sprecher gelingt es, wie er performativ jeweils vorführt, selbst von den entgegengesetzten Enden der Gestaltungsbereiche her jeweils zum selben Effekt zu gelangen, nämlich zur Hervorbringung bzw. Untermauerung seines uneinholbaren Status. Das jeweils zu leisten, während die einzelnen Beschreibungen in ihrer Struktur ganz different, ja im Falle der hier zunächst betrachteten Ekphraseis geradezu konträr angelegt sind, ist ein weiteres Moment von Virtuosität in den *Eikones*.

Diese bisher erzielten Ergebnisse lassen sich durch eine Betrachtung weiterer Beschreibungen der *Eikones* erhärten. Im folgenden sollen hierzu zwei weitere Ekphraseis untersucht werden, die sich gegenüber den Polen, die *Im.* 1,6 und 1,26 bilden, in der Mitte der Skala zwischen Fragmentierung und Totalisierung bewegen. Die beiden in diesem Sinne herausgegriffenen Ekphraseis zeichnen sich dabei insbesondere dadurch aus, daß bei ihnen das Prinzip des virtuosen Ausspielens bestimmter Skalen, das eben aus der vergleichenden Gegenüberstellung zweier Beschreibungen abgeleitet worden ist, jeweils innerhalb der einzelnen Ekphraseis selbst geschieht.

3.4 Zwischen Fragment und Totalität I: *Im.* 1,28 (Jäger)

Zunächst soll unter dem bezeichneten Fragehorizont ein Blick auf die Jagdbild-Beschreibung geworfen werden, die in anderem Zusammenhang ja bereits herangezogen worden ist. Die Besonderheit von *Im.* 1,28 liegt, was die Struktur angeht, darin, daß in unterschiedlichen Partien dieser Beschreibung ganz verschiedene Verhältnisse von Fragmentierung und Totalisierung vorgeführt werden. Betrachtet man den Aufbau von *Im.* 1,28 anknüpfend an das, was oben bereits ausgeführt worden ist,⁴⁶ so läßt sich zunächst eine grobe Zweiteilung vornehmen: Am Anfang der Ekphraseis steht das „Hineinfallen“ des Sprechers in das Bild mit der gleichsam „eingetauchten“ ersten Beschreibung, gefolgt von der (scheinbaren) Selbstkorrektur des Sprechers (§§ 1–2); an diesen ersten Part schließt sich dann der gewissermaßen zweite Ansatz des Sprechers an, der sich über den ganzen restlichen Teil der Beschreibung entfaltet (§§ 3–8). Auf die Ambivalenz der Selbstkritik des Sprechers und damit auch auf die Unmöglichkeit, hier eine klare inhaltliche Trennung zwischen den beiden Teilen im Sinne eines „falschen“ ersten Hingerissenseins und eines darauf folgenden „richtigen“ Deutens vorzunehmen, wurde oben bereits hin-

45 VON ARBURG 2006, 9.

46 Vgl. oben S. 30 ff.

gewiesen; nichtsdestoweniger wird im performativen Gang der Beschreibung zunächst nach § 2 ein Einschnitt gesetzt.

Untersucht man, wie der zweite Teil der Ekphrasis, also §§ 3–8, hinsichtlich seiner Struktur verläuft, so fällt auf, daß hier deutlich deskriptiv gehaltene Partien solchen gegenüberstehen, die stark narrativ gestaltet sind. Denn der zweite Teil von *Im.* 1,28 besteht zunächst aus einer Reihe von einzelnen Detailbeschreibungen bestimmter Elemente des Gemäldes: Es werden zuerst die Begleiter des Jünglings – eben des jungen Mannes, den der Sprecher bereits in seiner allegorischen Deutung in § 1 als den eigentlichen Kern der Darstellung ausgemacht hat – sowie deren Pferde und Kleidung beschrieben (§ 3), darauf das Pferd des Jünglings, seine Kleidung und schließlich er selbst (§ 4), sodann der Troß und die Hunde (§ 5). Im folgenden Abschnitt (§ 6) setzt dann nach und nach eine Narration ein: καὶ τὴν Ἀρροτέραν προιώντες ἄσσονται, heißt es, „auch Artemis Agrotera werden sie im Weitergehen besingen“. Das Futur ἄσσονται bricht die bisher rein präsentische Zeitebene auf und konstituiert, verstärkt noch durch das Wort „weitergehen“, eine chronologische Folge von Ereignissen. Es schließt sich zunächst erneut eine beschreibende Passage an (geschildert wird der Artemis-Tempel); mit dem Satz ἔχονται μετὰ τὴν εὐχὴν τῆς θήρας – „nach dem Gebet jagen sie weiter“ wird daraufhin die zeitliche Geschehensfolge aufgegriffen und fortgesetzt. Ab diesem Punkt der Bildbeschreibung wird kontinuierlich erzählt, wird in einfacher chronologischer Narration eine Ereigniskette dargelegt: Der Eber fällt die Jäger an, wird verletzt und flieht (§ 7), diese setzen ihm in einen Sumpf nach, wo der Jüngling ihn tödlich verwundet (§ 8). Am Ende der Bildbeschreibung hält die Erzählung inne; es wird hier etwas gegeben, was man als Schlußbild bezeichnen könnte: ἔτι ἐν τῇ λίμνῃ τὸ μειράκιον, ἔτι ἐπὶ τοῦ σχήματος, ᾧ τὸ παλτὸν ἀφήκεν, οἱ δὲ ἐκπεπλήγασι καὶ θεωροῦσιν αὐτὸ οἷον γραφέν. – „Noch steht der Jüngling im See, noch in der Haltung, wie er den Spieß schleuderte, die anderen aber sehen ihn voller Verwunderung an wie ein Bild“ (§ 8).

Schon diese Skizze eines „Strukturverlaufs“ der Jagdbild-Beschreibung läßt erkennen, daß hier Momente von Fragmentierung und Totalisierung zusammenwirken. Deutlich tritt insbesondere für §§ 3–8 hervor, daß hier zunächst insofern eine Fragmentierung einsetzt, als einzelne Foki blockhaft aneinandergereiht werden; der Blick des Betrachters springt, so scheint es, zwischen bestimmten Teilen des Gemäldes. Die danach einsetzende Narration stellt auch hier eine Technik der Totalitätserzeugung dar, insofern durch sie auf eben die Art und Weise kontinuierliche Übergänge und Verknüpfungen hergestellt werden, wie es oben für *Im.* 1,26 beschrieben wurde.⁴⁷ Was den Anfang sowie das Ende der gesamten Jagdbild-Beschreibung betrifft, so sind dort ebenfalls Momente der Fragmentierung zu beobachten: Im ersten Teil der Beschreibung gibt der Sprecher zum einen eine deutlich auf bestimmte Fokus-Punkte hin angelegte erste Beschreibung (§ 1), indem er zunächst die einzelnen

47 „Totalitätserzeugung“ meint dabei nicht eine Ordnungsstiftung für die ganze Beschreibung – die leistet die hier auf einen Teil der Ekphrasis beschränkte Narration ja gerade nicht –, sondern bezieht sich auf die Einordnung der in §§ 6–8 geschilderten Momente in die erzählerische Ganzheit eines chronologischen Handlungszusammenhangs.

Verwüstungen nennt, die der Eber angerichtet hat,⁴⁸ sodann das Tier selbst in den Blick nimmt und schließlich auf den Jüngling gewissermaßen umschaltet, zu dem er seine bereits erwähnte allegorische Deutung vorbringt. Zum anderen bewirkt auch die scheinbare Selbstkorrektur (§ 2) mit dem anschließenden Neuansatz eine Fragmentierung, insofern hier die eigentliche Beschreibung des Bildes selbst zeitweilig unterbrochen und dadurch zweigeteilt wird. Am Ende von *Im.* 1,28 greift der ekphrastische Blick des Sprechers einen Punkt heraus, bei dem er zum einen stehen bleibt und der darüber hinaus in sich völlig unbewegt ist: Im Gegensatz zur starken Bewegtheit, die die erzählende Schilderung zuvor auszeichnet – einmal mehr liegt dort die für den Sprecher charakteristische Kinesis vor –, ist der Schlußpunkt der Beschreibung gleichsam eingefroren: Das σχῆμα, die Haltung, in der der Jüngling steht, ist dieselbe wie im vorangehenden Aktionszeitpunkt, bleibt also fix, und auch die Begleiter vollziehen keine weitere äußerliche Handlung. Dieses Stillstellen eines Bildpunktes ist ein starkes Moment von Fragmentierung. In der Summe ergibt sich damit für die Jagdbild-Beschreibung ein großer Bogen von einer zunächst starken Fragmentierungsbewegung hin zu einer ausgeprägten Totalisierung, die am Ende erneut in die Präsentation eines Blickfragments einmündet.

Eine weitere Schärfung dieses Befundes ergibt sich, wenn man in zwei Richtungen hin die Struktur dieser Beschreibung noch weiter untersucht, zum einen nämlich in Hinblick darauf, wie die unterschiedlichen Dynamiken, die in dem beschriebenen Bogen wirken, aufeinander folgen, zum anderen in bezug auf den Abschnitt §§ 3–5, der noch weitere strukturelle Besonderheiten erkennen läßt. Was die Folge von Fragmentierungs- und Totalisierungsbewegung betrifft, ist festzuhalten, daß die beiden Strukturierungsprinzipien teilweise hart gegeneinandergestellt sind, teilweise aber auch allmählich ineinander übergehen. Letzteres ist der Fall in §§ 6 f., wo wie bereits erwähnt die Narration schrittweise einsetzt, unterbrochen zunächst von einer weiteren rein deskriptiven Partie. Am Schluß hingegen erfolgt die beschriebene Stillstellung eines Blickfokus unvermittelt: Hier liegt eine echte Pointe vor, die so für den Leser nicht antizipierbar ist. Diese Gestaltung hat – ebenso wie es ja oben mit dem Wort „Bogen“ für die Fragmentierungsbewegung an sich festgestellt worden ist – Parallelen am Beginn von *Im.* 1,28, wo mit dem Wechsel von der „eingetauchten“ Sprecherposition in § 1 zur ganz distanzierten Haltung des folgenden Absatzes ein harter (und für den Rezipienten ebenfalls ganz unvorhersehbarer) Übergang erfolgt. Es werden hier also offenbar verschiedene Formen der Gegenüberstellung von Fragmentierung und Totalisierung eingesetzt.

48 ... καὶ ὄρω τὰ ἔργα τοῦ θηρίου· τὰς ἐλαίας ἐξορώρυχε καὶ τὰς ἀμπέλους ἐκτέτμηκε καὶ οὐδὲ συκῆν καταλέλοιπεν οὐδὲ μῆλον ἢ μηλάνθην, πάντα δὲ ἐξήρηκεν ἐκ τῆς γῆς τὰ μὲν ἀνορύττων, τοῖς δὲ ἐπιπτῶν, τοῖς δὲ παρακνώμενος. – „... und ich sehe, was das Untier angerichtet hat: die Ölbäume hat es ausgewühlt, die Weinstöcke abgebissen, nicht einen Feigenbaum verschont, keinen Apfelbaum und keine Apfelblüte, nein, es hat alles aus dem Boden gerissen, durch Wühlen, Wälzen und Scheuern“ (*Im.* 1,28,1). Man beachte den durchgehenden Aufzählungscharakter dieses Satzes, der die Reihung einzelner Blickfragmente, die hier vorliegt, stilistisch genau zum Ausdruck bringt.

Bemerkenswerter noch ist die Feinstruktur von §§ 3–5. Zu ihrer Untersuchung läßt sich noch einmal anknüpfen an die Analyse von *Im.* 1,6: Dort war ja über den Befund einer blockhaften Folge von Beschreibungsteilen hinaus festzustellen, daß sich keine signifikanten Bezüge zwischen den einzelnen Blöcken ausmachen lassen, ja daß abgesehen von einer Ausnahme die Folge und die jeweiligen Positionen der verschiedenen Teile geradezu kontingent erscheinen. Bei *Im.* 1,28,3–5 ist dies anders: Hier läßt sich tatsächlich ein ausgreifenderes Syntagma in der Anordnung der Foki erkennen. Denn die Begleiter und der Jüngling stehen sich antithetisch gegenüber an entgegengesetzten Positionen einzelner Beschreibungsteile – die Begleiter selbst werden beschrieben, bevor auf ihre Pferde und ihre Kleidung eingegangen wird; der Jüngling wird erst nach der Schilderung seines Pferdes und seiner Kleidung in seinen körperlichen und charakterlichen Eigenschaften in den Blick genommen: Der relativen Anfangsposition der Begleiter entspricht die relative Endposition des Jünglings. Zugleich läuft die Beschreibung auf den Jüngling zu, er bildet gleichsam ihren Ziel- und Höhepunkt; berücksichtigt man, daß nach seiner Beschreibung als ein weiteres deskriptives Element der Troß geschildert wird, läßt sich von einer Art Mittelstellung des Jünglings sprechen. Dies gilt auch bezogen auf *Im.* 1,28 als Ganzes: Der Teil der Ekphrasis, der dem Jüngling gewidmet ist (§ 4), steht genau in der Mitte des Textes. Signifikant ist diese Syntagmatik von §§ 3–5 deswegen, weil sie einerseits der Position entspricht, die der Jüngling zu den Begleitern im Bild einnimmt – er befindet sich in ihrer Mitte⁴⁹ –, andererseits aber auch der Deutung, die der Sprecher gibt: Die Distanz zwischen den Begleitern und dem Jüngling bei gleichzeitiger Bezogenheit über konträre Positionen und das Zulaufen auf den Jüngling passen genau zum erotischen Begehren, zur „Liebesjagd“, die der Sprecher im Bild ausmacht.

Das Syntagma, das hier gegeben ist, hängt also eng mit der Hermeneutik des Sprechers zusammen. Daran schließt sich die Frage an, ob sich auch eine Aussage über die Paradigmatik dieser Partie treffen läßt: Der Sprecher behandelt ja ganz bestimmte Bildelemente in der fragmentarischen Manier von §§ 3–5, während er anderes narrativ darstellt. Was könnte hierfür sozusagen der Anreiz sein, oder, um erneut das Konzept des Blickpfades aufzugreifen: Welche Interessen des Sprechers lassen seinen fragmentarischen Blick, der in dieser Partie vorgeführt wird, gerade auf diese Teile des Bildes fallen?⁵⁰ Auch in bezug auf die Paradigmatik von *Im.* 1,28,3–5 ist zunächst die deutende Aneignung durch den Sprecher zu nennen, denn entsprechende Techniken werden in der fraglichen Partie in hoher Dichte eingesetzt: Bei den hier betrachteten Figuren schließt der Sprecher aus den Gesichtszü-

49 *περίκεινται μὲν δὴ τῷ μειρακίῳ νεανία καλοὶ ...* – „Den Jüngling umringen schöne junge Leute ...“ (*Im.* 1,28,3).

50 Erneut sei darauf hingewiesen, daß mit dieser Frage noch keine Aussage über den ontologischen Status des Bildes getroffen ist; einmal mehr geht es lediglich um das Verfolgen des vom Text entworfenen Medienverhältnisses.

gen auf ihren Charakter bzw. ihre Denkart oder auf ihre Lebensgewohnheiten;⁵¹ bei der Schilderung der verschiedenen Farben der Kleidung oder des Pferdeschmucks wird mehrfach die jeweilige farbliche Qualität näher charakterisiert, sei es durch einen Verweis auf ein bestimmtes Herstellungsverfahren oder durch eine geographische Herkunftsangabe.⁵² Das sind allesamt Vorgehensweisen, die den gebildeten und hermeneutisch kompetenten Betrachter verraten. Bemerkenswerterweise begegnen in den narrativ gestalteten Partien der Jagdbild-Beschreibung solche expliziten Deutungstechniken nicht; sie sind beschränkt auf §§ 3–5 und natürlich auf den Anfang der Beschreibung mit seiner allegorischen Deutung, der sich ja auch durch eine Fragmentierung des Blicks auszeichnet. Zweitens sind die eben bereits erwähnten Farben ein Charakteristikum von *Im.* 1,28,3–5: Die Schilderung der Farben weist hier eine außerordentlich hohe Intensität auf; sie übersteigt das durchschnittliche Maß, das sich diesbezüglich in den *Eikones* findet, erheblich.⁵³ Auch diese Eigenheit begegnet in den narrativen Abschnitten der Jagdbild-Ekphrasis nicht wieder: Diese weisen keine einzige Farbbezeichnung auf. Damit ist also hinsichtlich der Paradigmatik der sozusagen „fragmentierten“ Partie *Im.* 1,28,3–5 zum einen einmal mehr – ähnlich wie in *Im.* 1,6 – festzustellen, daß der Sprecher hier Bildteile fokussiert, die

51 In bezug auf die Begleiter des Jünglings: καὶ ὁ μὲν παλαιστρας τι ἐπιδηλοῖ τῷ προσώπῳ, ὁ δὲ χάριτος, ὁ δὲ ἀστεῖσμοῦ, τὸν δὲ ἀνακεκυφέναι φήσεις ἐκ βιβλίου – „der eine trägt im Gesicht die Einwirkung der Ringschule, der andere natürliche Anmut, der dritte feine Bildung, und der vierte, wirst du sagen, hat eben erst von einem Buch aufgeblickt“, außerdem: ὁ μὲν γὰρ εὐζωνος ἰππάζεται καὶ κοῦφος, ἀκοντιστῆς οἶμαι ἀγαθὸς ὢν ... – „der eine nämlich reitet gegürtet und leicht bewaffnet – wohl ein guter Speerschütze – ...“ (*Im.* 1,28,3). Zum Jüngling selbst: τάχα τις καὶ τὴν παρεῖαν ἐπαινέσεται καὶ τὰ μέτρα τῆς ῥίνος καὶ καθ' ἕν οὕτωςι τὰ ἐν τῷ προσώπῳ, ἐγὼ δὲ ἀγαμαὶ τοῦ φρονήματος· καὶ γὰρ ὡς θηρατῆς ἔρρωται καὶ ὑπὸ τοῦ ἵππου ἐπῆρται καὶ συνήσιν, ὅτι ἐράται. – „Vielleicht wird mancher auch seine Wange loben, die ebenmäßige Nase und so einzeln jede Schönheit des Gesichtes; ich aber bewundere seinen hohen Sinn; denn er ist kraftvoll wie ein Jäger, sitzt stolz auf seinem Pferd und weiß wohl, daß er geliebt wird“ (ebd., § 4). Ganz ähnlich ist die Deutung, die der Sprecher für das Gewand des Jünglings gibt: αἰδοῖ δὲ τοῦ γυμνοῦσθαι πρὸς τοὺς παρόντας ἔσταλται χειριδωτῷ φοινικῷ – „aus Scheu aber, sich vor den anderen, die dabei sind, zu entblößen, trägt er einen purpurnen Ärmelrock“ (ebd.).

52 In bezug auf die Pferde der Begleiter: ... ἀργυροχάλινοι καὶ στικτοὶ καὶ χρυσοὶ τὰ φάλαρα· ταῦτά φασι τὰ χρώματα τοὺς ἐν Ὀκεανῷ βαρβάρους ἐγγεῖν τῷ χαλκῷ διαπύρω, τὰ δὲ συνίστασθαι καὶ λιθοῦσθαι καὶ σώζειν ἅ ἐγράφη. – „... mit silbernem Zaumzeug, der Kopfschmuck ist bunt gestickt und golden; diese Farben, sagt man, schmelzen die Barbaren am Okeanos auf glühendes Erz; diese erstarren, werden hart wie Stein und bewahren das aufgemalte Ornament“ (*Im.* 1,28,3). Zum Pferd des Jünglings: ... καὶ φάλαρα ἔχει χρυσοῦ καὶ χαλινὸν κόκκου Μηδικοῦ· τοῦτι γὰρ τὸ χρῶμα προσαστράπτει τῷ χρυσοῦ καθάπερ οἱ πυρῶδεις λίθοι – „... und er trägt goldenen Kopfschmuck und einen Zaum von medischem Scharlach, denn diese Farbe steht leuchtend gegen das Gold wie Rubin“; zu seinem Mantel: τὸ μὲν χρῶμα ἐκ φοινικῆς ἀλουργίας, ἣν ἐπαινοῦσι Φοίνικες, ἀγαπάσθω δὲ τῶν ἀλουργῶν μάλιστα – „seine Farbe ist ein Purpurfarbton, wie ihn die Phoiniker loben, und man muß sie wirklich jeder Art von Purpur vorziehen“ (beide ebd., § 4).

53 Zu der Darstellung von Farben in den *Eikones* s. unten S. 173 ff.

seine Hermeneutik fordern bzw. anregen, zum anderen ist hier ein starkes Interesse an der Farbigkeit der Darstellung zu greifen.⁵⁴

Im Anschluß an diese Überlegungen bietet es sich an, das Verhältnis der Medien Text und Bild in *Im.* 1,28 noch näher in den Blick zu nehmen. Dabei ist man mit einem Phänomen konfrontiert, das so in der bisherigen Untersuchung noch nicht zu beobachten war: Es ist ganz offensichtlich nicht möglich, für die Jagdbild-Beschreibung insgesamt das Medienverhältnis auf ein Schlagwort, also etwa „Medienkontamination“ o. ä., zu bringen. Denn daß die Struktur dieser Beschreibung so divers ist, daß nämlich Fragmentierung wie Totalisierung hier nebeneinander vorkommen, bedeutet, daß entsprechend auch das Medienverhältnis über den Verlauf des Textes hin nicht einheitlich ist, sondern sich verändert. Das läßt sich leicht zeigen, wenn man die verschiedenen Phasen des oben benannten „Bogens“, den *Im.* 1,28 hinsichtlich der Struktur schlägt, zunächst einzeln betrachtet. Ich beginne dabei mit dem narrativen Teil (§§ 6–8), da hier das Medienverhältnis klarer zutage liegt.

Dies zumal deswegen, weil sich zu dieser Partie auf die Überlegungen zu *Im.* 1,26 rekurrieren läßt. Hier wie dort leistet die Totalitätsstiftung durch Narration eine dezidiert textuelle Ordnung: Denn erstens ist die Art und Weise, wie erzählt wird, auch hier spezifisch textuell, sowohl was die Dichte bzw. den Detailgrad der Erzählung als auch was die strikte chronologische Folge angeht, in der die Ereignisse präsentiert werden; dazu kommt, daß auch hier ein Spannungsbogen aufgebaut wird: Für den Rezipienten stellt sich schon mit der anfänglichen Nennung des Zieles der Jagd (ὕμεις μὲν γὰρ ἐπὶ χλοῦνην σὺν φατε ἴεσθαι – „denn ihr sagt, ihr verfolgt einen wilden Eber“ (§ 1)) die Frage, wie das Unternehmen für die Jäger ausgehen wird; diese Spannung wird mehrfach aktualisiert durch Vorverweise auf den Kampf mit dem Tier⁵⁵ und erreicht ihren Höhepunkt mit dem Angriff des Ebers (§ 7) – die „Auflösung“ erfolgt erst gegen Ende der Beschreibung mit dem Sieg des Jünglings, so daß sich ein Spannungsbogen ergibt, der den ganzen Text überwölbt. Alle diese Merkmale sind in dieser Form und in dieser Kombination charakteristisch für einen Text und dessen lineare Rezeption. Zweitens ist auch hier die Eigenschaft gegeben, die oben als „Unverrechenbarkeit“ des Textes gegenüber dem Bild bezeichnet wurde: Erneut ist für den Rezipienten des Textes nicht zu sagen, in welchem

54 Zu diesem Befund paßt gut, daß auch an den übrigen Stellen von *Im.* 1,28, an denen eine Fragmentierung zu beobachten ist, die Hermeneutik des Betrachters bzw. ganz allgemein sein Zugriff auf das Bild eine entscheidende Rolle spielt: Das gilt für §§ 1–2, aber auch für das Ende in § 8: Denn dort liegt mit dem „Schlußbild“ ja die Konstellation eines Bildes im Bild vor, mithin eine *mise en abyme*; insofern diese Spiegelungsfigur hier vor allem das Schauen zum Gegenstand hat (... καὶ θεωροῦσιν αὐτὸ οἶον γραφέν – „... und sie *sehen* ihn *an wie ein gemaltes Bild*“), legt sie den Fokus noch einmal ganz stark auf die Reaktion des Betrachters auf ein Bild.

55 So zu einem der Begleiter: ... ὁ δὲ πέφρακται τὸ στέρνον ἀπειλῶν πάλην τινὰ τῶ θηρίῳ – „des anderen Brust ist wohl verwahrt, *er droht dem Tier eine Art Ringkampf an*“ (*Im.* 1,28,3) und zu den Hunden: ... οὐχ αἱ τὴν ρίνα ἀγαθαὶ μόναι ἢ αἱ ταχέαι αὐτῶν, ἀλλὰ καὶ αἱ γενναῖαι· ἔδει γὰρ καὶ ἀλκῆς ἐπὶ τὸ θηρίον – „... nicht nur die mit feiner Spürnase oder die schnellen unter ihnen, sondern auch die tapferen; *denn man brauchte auch Mut gegen das Tier*“ (ebd., § 5).

exakten inhaltlichen Verhältnis die textuelle Narration zum Gemälde steht, was sich nicht zuletzt in den einmal mehr erheblichen Unterschieden zeigt, die in den Rekonstruktionen der älteren Forschung auftreten, was die angenommene Zahl der dargestellten Bildszenen angeht.⁵⁶ In den narrativen Partien von *Im. 1,28* tritt also, so ist festzuhalten, die Textualität der Beschreibung stark in den Vordergrund.

In den übrigen, durch eine Fragmentierung des Blicks gekennzeichneten Teilen der Jagdbild-Ekphrasis liegen die Verhältnisse komplizierter. Hier kommt es zu einer Überlagerung von Bild- und Textmedialität in dem Sinne, daß an diesen Stellen gerade auch Momente von Bildlichkeit im Text stark gemacht werden. Dies geschieht in dreifacher Hinsicht: Erstens wird in den betreffenden Partien von *Im. 1,28* eine der unmittelbaren Bildrezeption angenäherte Textstrukturierung – das fragmentarische, nämlich selektive und sprunghafte Blicken – verwendet, so daß sich eine Konstellation ergibt, die durchaus der „kontaminierten“ Medialität von *Im. 1,6* vergleichbar ist. Zweitens leistet die spezifische Syntagmatik von *Im. 1,28,3–5* eine auf das Bild hin bezogene Gestaltung der Textstruktur: Durch die Anordnung der einzelnen Foki mit ihrer betonten Plazierung des Jünglings wird hier, wie oben bereits dargelegt, ein kompositioneller Aspekt des Bildes – die Mittelstellung des Jünglings – in die Ekphrasis und ihre textuelle Disposition hineingenommen. Zu beiden Punkten ist anzumerken, daß sich die jeweiligen Phänomene in einer Struktur realisieren, die eng an die Linearität des Textes gebunden ist: Die linear gesteuerte Textrezeption ist die Voraussetzung dafür, daß der Rezipient erst mit effektvoller Verzögerung zu einer Beschreibung des Jünglings gelangt – auch hier liegt eine Art der textuellen Spannungserzeugung vor, kann doch der Rezipient eine Beschreibung des Jünglings erwarten, erhält sie aber eben erst, nachdem die Begleiter in den Blick genommen worden sind. Mir scheint angesichts dessen gerade in der Syntagmatik von *Im. 1,28,3–5* und damit im zweiten der bisher genannten Überlagerungseffekte die mediale Pointe der hier zu beobachtenden Fragmentierungsbewegung zu liegen; der Aspekt des „Sehpfades“ tritt demgegenüber hier weniger stark hervor, als es zumal in der Erogen-Beschreibung geschieht. Drittens ist in diesem Zusammenhang noch einmal auf die intensive Beschreibung der Farbigkeit zurückzukommen, die in *Im. 1,28,3–5* so deutlich heraussticht: Das ist kein strukturelles Merkmal, nichtsdestoweniger aber eines, das erheblich zur Bildhaftigkeit dieser Partie beiträgt. Durch die intensive Behandlung der Farben entsteht hier ein Maß an unmittelbarer Anschaulichkeit, an Visualität, das noch deutlich über das hinausweist, was die übrigen, zumal die narrativen Partien von *Im. 1,28* in dieser Hinsicht bieten. Auch insofern kommt es hier zu einer Überlagerung von Text und Bild.

Daß ich hier den Begriff „Überlagerung“ verwende und nicht den Terminus „Kontamination“, obwohl letzterer ja bereits eingeführt worden ist, ist eine bewußte Redeweise. Denn von „Systemkontamination“ im Sinne Rajewskys kann hier gerade nicht gesprochen werden, eine Tatsache, die für die Medialität von *Im. 1,28* aufschlußreich ist. Der Punkt hierbei ist eben die festgestellte Diversität im Medienverhältnis, die die Jagdbild-Beschreibung auszeichnet: Rajewsky beschränkt

56 Vgl. SCHÖNBERGER 2004, 38 u. 364 f.

ja – es wurde bereits bei der Untersuchung von *Im.* 1,6 darauf hingewiesen – die intermediale Systemkontamination definitiv auf Fälle, in denen eine fremd-medialbezogene, grundlegende Modifikation des literarischen Systems durchgehend im ganzen Text zu beobachten ist.⁵⁷ Für *Im.* 1,28 kann davon keine Rede sein, zeigen sich doch Phänomene, die sich in qualitativer Hinsicht potentiell als Systemkontamination bezeichnen ließen, nur in Teilen der Ekphrasis, nämlich in denen, die sich durch eine Fragmentierungsbewegung auszeichnen. Selbst wenn man also analog zur Untersuchung von *Im.* 1,6 zunächst einmal nur die Einzelbeschreibung als Bezugsgröße nimmt, ist hier keine Systemkontamination gegeben. Vielmehr handelt es sich nach dem Begriffssystem Rajewskys bei den strukturellen Merkmalen, die oben als „Überlagerungen“ bezeichnet wurden, um „simulierende Systemerwähnungen“, um Fälle derjenigen intermedialen Bezugsform mithin, die, wenn man eine Reihenfolge nach dem Grad der Modifizierung des literarischen Systems aufstellt, unmittelbar unterhalb der Systemkontamination angesiedelt ist. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Formen intermedialer Bezüge besteht darin, daß im Falle der „simulierenden Systemerwähnung“ nur punktuelle Veränderungen auf das Bezugsmedium hin stattfinden, ohne daß es durchgehend zu einer grundlegenden Modifikation des literarischen Systems kommt.⁵⁸ Das Medienverhältnis in der Narration von *Im.* 1,28,6–8 ist nach Rajewsky demgegenüber als „evozierende Systemerwähnung“ zu bezeichnen, da hier Elemente oder Strukturen des Bezugssystems nicht simuliert, sondern lediglich indirekt aufgerufen bzw. evoziert werden – im Fall einer „simulierenden Systemerwähnung“ wird eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Komponenten des Textes und solchen des Bezugssystems tatsächlich diskursiv hergestellt, bei einer „evozierenden Systemerwähnung“ wird sie nur im Zuge einer Thematisierung konstatiert oder suggeriert.⁵⁹

Für *Im.* 1,28 bedeutet das nichts anderes, als daß aus Rajewskys Systematisierung heraus kein Begriff oder Konzept zu gewinnen ist, mit dem die Jagdbild-Ekphrasis als ganzes erfaßt werden könnte: Die einzelnen Phasen des strukturellen „Bogens“ von *Im.* 1,28, um dieses Wort erneut zu verwenden, lassen sich mit Rajewskys Termini treffend charakterisieren, der ganze Bogen an sich bleibt nach ihren Katego-

57 Vgl. RAJEWSKY 2002, 161 f.

58 Vgl. ebd., 160.

59 Vgl. ebd., 159 f. – „Suggeriert“ ist der treffende Begriff für *Im.* 1,28,6–8, da in der dortigen Erzählung der Rekurs auf das Bild – im Gegensatz zu den anderen Teilen der Beschreibung, zumal natürlich § 2 – nicht mehr explizit benannt wird; allenfalls das Demonstrativpronomen in der Wendung τὸ δὲ μειράκιον συνεμβάλλει τῷ θηρίῳ ἐς τὴν λίμνην καὶ τέτταρες οὔτοι κύνες – „der Jüngling aber sprengt mit dem Tier in den Teich, ebenso die vier Hunde dort“ (*Im.* 1,28,8) läßt sich als explizit deiktischer Verweis auf das Bild verstehen. Am Schluß der Jagdbild-Beschreibung liegt mit der „Momentaufnahme“, die der stillgestellte Blick hier leistet, erneut eine simulierende Bezugnahme auf das Bild vor; dazu kommt, daß die *mise en abyme* mit ihrem expliziten Bildvergleich (... καὶ θεωροῦσιν αὐτὸ οἶον γραφέν – „... und sie sehen ihn an wie ein gemaltes Bild“ (ebd.)) Text und Bild einmal mehr ausdrücklich zueinander in Bezug setzt, wenn der Rezipient diese Stelle denn als Figur einer programmatischen Markierung interpretiert und entsprechend auf den Text von *Im.* 1,28 bezieht.

rien unbestimmt. Ausgehend von dieser Beobachtung lassen sich Überlegungen in zweierlei Richtungen anstellen. Was die Analysekatégorien für intermediale Bezüge angeht, so zeigt sich, daß für einen Text wie die *Eikones* eine Klassifizierung einzelner Rekurstypen, wie Rajewsky sie vornimmt, zu ergänzen ist durch eine weitere Ebene der Untersuchung, auf der zu fragen ist, wie die einzelnen Rekursverfahren im Verlauf eines zu analysierenden Textes eingesetzt werden, das heißt zum einen, in welcher Frequenz welche einzelnen Rekurstypen in einem Text begegnen, insbesondere aber auch, ob und, wenn ja, wie die verschiedenen Bezugsformen über einen Text hin miteinander verbunden werden. Rajewsky selbst berücksichtigt diese Punkte bei der Anwendung ihrer Kategorien in konkreten Textanalysen durchaus,⁶⁰ die Frage ist aber, ob nicht sinnvollerweise schon bei den Analysekatégorien selbst diese Aspekte systematisch berücksichtigt werden sollten: Mit der „Systemkontamination“ bewegt sich ja bereits eine dieser Kategorien auf der genannten Ebene eines gesamten Textes, während die anderen Termini auf punktuelle Rekurse abstellen – wie könnte, so ist im Anschluß an die Konzeptualisierung der „Systemkontamination“ zu fragen, auf der Ebene der Klassifikationen selbst ein Befund, wie er sich zu *Im. 1,28* als Ganzes ergibt, in das begriffliche System hineingenommen werden? Gewinnen würde man mit einer Beantwortung dieser Frage eine von vornherein noch differenziertere Systematik, die insbesondere die performative Dimension des Textvollzuges bzw. -verlaufes grundständig berücksichtigen würde.

In systematischer Hinsicht soll dieser Frage hier nicht weiter nachgegangen werden. Ich werde im folgenden vielmehr – dies ist die zweite Richtung, die die oben formulierte Beobachtung eröffnet – die Medialität von *Im. 1,28* als konkreten Untersuchungsgegenstand noch näher in den Blick nehmen, zumal was ihre Funktion angeht. Mit dem eben genannten Stichwort der Performativität ist bereits ein Ansatzpunkt für weitere Überlegungen zur Jagdbild-Beschreibung genannt. Denn daß in der beschriebenen Weise über den „Bogen“ des Textes hin das Medienverhältnis so deutlich variiert, leistet eine zusätzliche performative Dimension in einem Text, der sich ohnehin durch ein starkes Maß an Performativität auszeichnet. Daß sich dies so verhält, läßt sich im Anschluß an die bisherigen Befunde leicht zeigen. Zunächst tritt die unmittelbar prozeßhafte Qualität der Aneignung der Bilder durch den Sprecher in *Im. 1,28* so deutlich hervor wie nirgendwo sonst in den *Eikones*; allenfalls *Im. 1,1* ist, was diese Dimension von Performativität angeht, in manchen Aspekten vergleichbar: Die Frage des adäquaten Umgangs mit dem Bild wird in der Jagdbild-Beschreibung explizit thematisiert; die scheinbare Selbstkorrektur des Sprechers und seine dadurch gesonderten zwei Ansätze zu einer deutenden Beschreibung des Gemäldes verleihen seiner Ekphrasis einen außerordentlich intensiven Handlungscharakter, der gewissermaßen das Ringen mit dem Bild deutlich hervorhebt – daß es sich hierbei, wie bei der Untersuchung des Zugriffs des Sprechers festzustellen war, um eine Inszenierung handelt, steht dem nicht entgegen, ereignet

60 Vgl. etwa ihre Analyse der 1985 veröffentlichten Kurzgeschichte „Piccoli equivoci senza importanza“ von Antonio Tabucchi in RAJEWSKY 2002, 97–103 und (ausführlicher) RAJEWSKY 2003, 90–109.

diese sich doch gerade im performativen Prozeß dieser Ekphrasis. Darüber hinaus weisen noch viele weitere Momente in dieselbe Richtung: Alle einzelnen Techniken der hermeneutischen Aneignung, die der Sprecher in *Im.* 1,28 einsetzt, sind hier zu nennen, von der allegorischen Deutung bis hin zu den näheren Informationen, die an die Farben angeschlossen werden; wichtig ist auch die unmittelbare Ansprache an den Jungen, also den Primäradressaten, in § 2,⁶¹ die die Sprechsituation in den Blick rückt und damit auch die (Sprech-)Handlung, die in dieser Situation vollzogen wird.⁶² Zu verweisen ist ferner auf die strukturellen Merkmale der Jagdbild-Beschreibung, die stark den linearen Verlauf des Textes funktionalisieren: Das betrifft zum einen §§ 3–5 mit seiner den Blickvorgang betonenden Fokustechnik, vor allem aber mit der „Verzögerung“, mit der die Beschreibung des Jünglings erfolgt, zum anderen den narrativen Teil mit seiner starken kontinuierlichen Chronologie und der beschriebenen Spannungstechnik (vgl. auch die obigen Überlegungen zur Narration in *Im.* 1,26); auch diese Strukturierungen machen den Verlaufscharakter der Ekphrasis deutlich. Schließlich wirkt auch der beschriebene Wechsel in der Struktur, die Variation von Fragmentierung und Totalisierung mit den daraus entstehenden verschiedenen Medienverhältnissen, in eben diese Richtung: Dadurch, daß über den Verlauf des Textes hin solche deutlichen Veränderungen eintreten, wird zum einen die Ekphrasis in ihrer Makrostruktur auf sprachlicher bzw. medialer Ebene stark prozeßhaft gestaltet – es vollzieht sich in ihr der genannte „Bogen“ –, zum anderen wird zugleich die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf eben diese Prozeßhaftigkeit gelenkt, ein Vorgang der dadurch wesentlich unterstützt wird, daß sowohl am Anfang als auch am Ende der Beschreibung ganz explizite Rezeptionslenkungen auf den Aspekt der (angemessenen) Bildbetrachtung hin gegeben werden – am Anfang durch die Selbstbewertung des Sprechers, am Ende dadurch, daß ein „Bild im Bild“ beschrieben und somit eine *mise en abyme* gegeben wird, die eben die Wahrnehmung eines Bildes zum Gegenstand ihrer Spiegelung hat.

Dieser Befund zur Performativität von *Im.* 1,28 läßt sich noch weiter präzisieren. Denn über die Prozeßhaftigkeit der Jagdbild-Beschreibung hinaus sind hier auch Phänomene von „starker“ Performativität im Sinne Krämers/Stahlhuts zu verzeichnen, Stellen also, an denen das, was gesagt wird, zugleich auch vollzogen wird. In dieser „starken“ Weise performativ gestaltet wird *Im.* 1,28 in dreifacher Hinsicht: Erstens wird am Beginn der Beschreibung das, was oben als „Ringeln mit dem Bild“ bezeichnet wurde, sowohl explizit vom Sprecher thematisiert als auch performativ vollzogen: In § 2 fällt beides ganz unmittelbar zusammen, indem der

61 σὺ δ' οὐδ' ὅσα ἐπιστρέψαι παραπαιόντα ἐφθέγγω τι παραπλησίως ἐμοὶ νενικημένος, οὐκ ἔχων ἀνείργεσθαι τῆς ἀπάτης καὶ τοῦ ἐν αὐτῇ ὕπνου. σκοπῶμεν οὖν τὰ γεγραμμένα· γραφῆ γὰρ παρεστήκαμεν. – „Du aber hast kein Wort gesagt, um mich vom Irrtum abzubringen, überwältigt gleich mir und unfähig, dich des Truges und seiner träumerisch lähmenden Wirkung zu erwehren. So laß uns das Bild betrachten, denn ein Bild ist es, vor dem wir stehen.“

62 Vgl. eine der Skalen von Performativität, die Pfister formuliert: „Ein Satz, der sich auf das *hic et nunc* seiner Äußerung bezieht, ist performativer als ein situationsabstrakter Satz“ (PFISTER 2001, 302).

Sprecher seinen vorangegangenen Zugriff auf das Bild reflektiert und damit zugleich die „eingetauchte“ Sprecherposition von § 1 verläßt zugunsten einer distanzierten, nicht eigentlich ekphrastischen Sprechhaltung. Zweitens fallen „Sagen“ und „Zeigen“ in *Im. 1,28* in dem Maße zusammen, in dem der fragmentierte ekphrastische Blick des Sprechers sich einer eigentlichen Bildwahrnehmung mit ihrem charakteristischen Sehpfad annähert; hier ergeben sich begrenzte Parallelen zu *Im. 1,6*, wengleich wie gesagt die betreffenden Momente weder die Ausdehnung noch die Intensität erreichen, die ihnen in der Erogen-Beschreibung zukommt. Wichtiger ist der dritte Punkt, der hier zu nennen ist, nämlich die Struktur von §§ 3–5: Indem dort wie oben beschrieben die Disposition der einzelnen Blickfoki – die antithetische Stellung des Jünglings und seiner Begleiter bei gleichzeitig betonter Endposition des ersteren – genau der allegorischen Deutung entspricht, die in § 1 gegeben wird, löst diese Partie auf der Ebene der Textgestaltung das ein, was zuvor auf der Aussageebene formuliert wird. *Telling* und *showing* fallen damit zwar nicht unmittelbar auf dem Niveau der kleinsten Aussageeinheiten – also Sätze oder Perioden – zusammen, es wird aber über einen zusammenhängenden Darstellungszug hin eine solche Übereinstimmung, und zwar eine außerordentlich signifikante, hergestellt.

Fragt man nun, was die bis hierhin angeführten performativen Momente, seien es solche einer „schwachen“ oder einer „starken“ Performativität, für die Jagdbild-Beschreibung leisten, so ist für sie alle festzuhalten, daß sie eine starke Präsenz des Sprechers bewirken: Er ist es, der den ganzen Prozeß, den die Ekphrasis darstellt, vollzieht, er blickt auf das Bild, er deutet es, er reflektiert seinen Ansatz, er strukturiert seine Beschreibung, er schlägt den Bogen von Fragmentierung zu Totalisierung – sein Status als die Instanz, die das alles durchführt und trägt, tritt durch das in der Summe, gerade auch im Vergleich zu den anderen Beschreibungen der *Eikones*, sehr hohe Maß an performativer Gestaltung stark hervor. Es ist bereits darauf verwiesen worden, daß die performativen Eigenschaften von *Im. 1,28* eine rezeptionslenkende Wirkung entfalten; diese entsteht zum einen dadurch, daß betreffende Phänomene in sich quantitativ oder qualitativ entsprechend signifikant sind, zum anderen eben dadurch, daß sie sich summieren. Die Wirkrichtung der Rezeptionslenkung kann man aufgrund des eben Dargelegten noch präziser definieren, nämlich dahingehend, daß sie auf den Sprecher zielt und auf seine zentrale Position im ekphrastischen Prozeß von *Im. 1,28*.

Das ist allerdings noch nicht alles, was sich über die Performativität von *Im. 1,28* und über ihre Funktion sagen läßt. Zumal der Status des Rezipienten ist noch näher zu konturieren, wozu man bei einer weiteren performativen Qualität von *Im. 1,28* ansetzen kann, die noch über die bereits untersuchten „starken“ Phänomene hinausweist. Denn neben den beschriebenen Stellen, an denen *showing* und *telling* zusammenfallen, gibt es auch einen Punkt der Ekphrasis, an dem diese beiden Ebenen gerade auseinandertreten: Erneut geht es dabei um den Beginn der Beschreibung, genauer um die im vorigen Kapitel eingehender untersuchte und auch hier bereits mehrfach erwähnte Tatsache, daß die Selbstkorrektur des Sprechers in § 2 insofern nur eine scheinbare ist, als er ja gerade im ersten Abschnitt, dem Moment also seines von ihm selbst nachträglich kritisierten Eintauchens in das Bild, eine Deutung

leistet, wie sie einem gebildeten und kompetenten Betrachter zukommt. Diese Eigenheit des Beginns von *Im.* 1,28 läßt sich auch performativ analysieren: Hier liegt ein Kontrast vor zwischen dem propositionalen Gehalt der Selbstkritik von § 2 und dem vorangegangenen performativen Handeln des Sprechers. Der Rezipient hat damit zwei Möglichkeiten, die betreffenden Partien zu lesen: Eine „konstative Lesart“ folgt der expliziten Bewertung des Sprechers, eine „performative Lesart“ hingegen nimmt die Leistungen seiner (Sprech-)Handlungen in den Blick.⁶³ Sofern der Rezipient beide Leseweisen vollzieht, ist er angesichts der Aussage von § 2 mit einem Widerspruch konfrontiert: Das Ergebnis einer performativen Lektüre stellt das, was der Text konstativ behauptet, in Frage, ja untergräbt geradezu die Wertung, die ausgesprochen wird. Das ist eine Konstellation, die die Performativität in der Tat noch weiter treibt als eine schlichte Übereinstimmung von *telling* und *showing*.⁶⁴

Die Funktion nun dieser performativen Dimension der Jagdbild-Beschreibung läßt sich am besten mit dem Begriff des Virtuosen fassen. Die Pointe des Beginns von *Im.* 1,28 liegt ja – ich verweise erneut auf das vorige Kapitel – darin, daß der Sprecher sich hier in besonderer Weise virtuoso selbst inszeniert. Eben diesen Inszenierungscharakter zu erzeugen, ist die Leistung der beschriebenen Performativität, denn allein durch den performativen Widerspruch am Anfang der Ekphrasis wird deutlich, was der Virtuose hier eigentlich tut. Um es auf den Rezipienten hin zu formulieren: Nur ein Leser, der die „performative Lesart“ vollzieht, kommt dem Sprecher sozusagen auf die Schliche, die konstative genügt dazu nicht; umgekehrt ist dem Rezipienten vom Sprecher mit dem Auseinandertreten von *showing* und *telling* gleichsam ein Anstoßpunkt gegeben, von dem her er eine angemessene Lesart entwickeln kann, angemessen in dem Sinne, daß sie die Virtuosität des Sprechers erkennen läßt. Bemerkenswert ist dieser Befund vor allem deswegen, weil sich damit der Leser, den der virtuose Sprecher für seinen Text vorsieht, näher charakterisieren läßt. Es handelt sich dabei um einen Leser, der Signale wie den performativen Widerspruch am Anfang von *Im.* 1,28 wahrnimmt und dann aktiv in eine entsprechende Lektüre eintritt. Was den Status von Sprecher und Rezipienten angeht, ergibt sich damit einmal mehr ein durchaus spannungsreiches Bild: Einerseits legt der Sprecher es geradezu darauf an, daß der Rezipient den Weg einer „performativen Lektüre“ geht – der Signalcharakter des Widerspruches wie überhaupt die bereits

63 Ich rekurre hier erneut auf Begriffe, die KRÄMER/STAHLHUT 2001, 55 f. vorschlagen.

64 Krämer und Stahlhut ordnen ebd. beide Fälle – Zusammenfallen von konstativer Aussage und performativer Handlung sowie deren Auseinandertreten – dem „starken“ Performanzkonzept zu. Das erscheint insofern problematisch, als es sich ja um signifikant unterschiedliche Konstellationen handelt; es ist daher überzeugender, die beiden Fälle verschiedenen Graden von Performativität zuzuordnen. Eben dies tut PFISTER 2001, 302, indem er, was die hier in Frage stehenden Konstellationen angeht, zwei Skalen von Performativität unterscheidet (mit sichtbarer Steigerung von der ersten zur zweiten): „Eine Äußerung, die vorführt, ein Beispiel dafür ist, wovon sie spricht, ist performativer als eine, die nur von etwas und nicht auch von sich selbst spricht. / Eine Äußerung, deren Ausdrucksform ihren eigenen propositionalen Gehalt in Frage stellt oder untergräbt, ist performativer als eine, in der Ausdrucksform und propositionaler Gehalt einander decken.“

genannte Rezeptionslenkung durch die hohe Performativitätsdichte zeigen das deutlich; dafür spricht auch, daß nur eine solche Lesart den Sprecher als souveränen Virtuosen erscheinen läßt. Pointiert formuliert, macht der Sprecher sich auf der konstativen Ebene schwach, auf der performativen hingegen stark; nur auf dieser Ebene wird sein eigentliches Potential sichtbar. Die Aktivierung des Rezipienten im Sinne einer performativen Lektüre leistet hier tatsächlich eine Form der Involvierung des Lesers: Greift dieser die vom Text gegebenen Signale auf, geschieht ja wesentlich mehr, als daß nur seine Imagination in Gang gesetzt wird. Der Rezipient arbeitet jedenfalls streckenweise sozusagen an der Konstitution des Virtuosen und seines Deutungsvorgangs mit, der Vollzug seiner performativen Lektüre ist ein Teil des virtuosen Prozesses, den der Text leistet.

Auf der andern Seite aber erlangt der Rezipient hier erneut nicht den vollen denkbaren Status eines Ko-Akteurs. Mit anderen Worten: Performativität im „radikalen“ Sinne nach Krämer / Stahlhut ist auch hier nicht gegeben; die Positionen von Sprecher und Rezipient werden einander nicht so weit angenähert, daß jeder hierarchische Unterschied zwischen diesen Positionen ins Wanken geriete, geschweige denn die begriffliche Unterscheidung zwischen diesen Instanzen selbst. Denn die Involvierung des Rezipienten ist Teil des „virtuosen Kalküls“ des Sprechers; die Inszenierung bleibt eine solche im eigentlichen Sinne, indem sie vom Sprecher ins Werk gesetzt und kontrolliert wird. Eben so, wie das „Wandeln am Abgrund“, das der Sprecher am Beginn von *Im. 1,28* vorführt, gerade durch das Moment der Gefährdung die Ausnahmestellung des Virtuosen nur weiter erhöht, trägt die Aktivierung des Rezipienten ganz wesentlich dazu bei, daß der Sprecher in die überlegene Position des Virtuosen rückt. Denn die Sprecherrolle, an deren Konstitution, wie oben formuliert wurde, der aktive Leser mitwirkt, zeichnet sich in *Im. 1,28* erneut durch eine geradezu herausgestellte Uneinholbarkeit des Sprechers aus. Das zeigt sich am deutlichsten anhand der Variation, die auf verschiedenen Ebenen, namentlich in der Struktur und im Medienverhältnis, als Gestaltungsprinzip so stark hervortritt, und auf die hier nun noch einmal zurückzukommen ist.

Es ist oben bereits darauf hingewiesen worden, daß die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen der Jagdbild-Beschreibung und damit auch zwischen den jeweiligen Strukturierungsprinzipien mehrfach so unvermittelt erfolgen, daß sie für den Rezipienten nicht vorhersehbar sind. Diese Beobachtung läßt sich verallgemeinern: Wenn man nicht nur die Übergänge zwischen den einzelnen Dynamiken, die die Struktur bestimmen, in den Blick nimmt, sondern überhaupt die Wahl des Sprechers von Fragmentierungs- oder Totalisierungstechniken für die jeweiligen Partien untersucht, ergibt sich ein ganz ähnlicher Befund. Ein Leser, der die beschriebenen Rezeptionssignale aufgreift, die die performative Gestaltung von *Im. 1,28* gibt, wird dadurch, daß diese Signale seine Aufmerksamkeit ja eben auf den Verlauf der Beschreibung und damit auf die vielfältigen Variationen lenken, dazu angeregt zu fragen, ob ein Prinzip ersichtlich ist, das die Veränderungen und Wechsel steuert: Aus welchem Grund oder nach welchem Muster wählt der Sprecher eigentlich für bestimmte Beschreibungsteile eine fragmentierte Struktur, für andere aber eine, die auf Totalitätsstiftung beruht? Eine Antwort auf diese Frage ist nur

begrenzt möglich, was ein bemerkenswerter und wichtiger Befund ist. Was sich angeben läßt, sind bestimmte konkrete Leistungen, die die Strukturierungen der verschiedenen Partien erbringen: In §§ 1–2 wird der beschriebene performative Widerspruch erzeugt mit den eben dargelegten Wirkungen, die Abschnitte 3–5 lassen die zunächst konstativ formulierte allegorische Deutung performativ auf der Ebene des *showings* hervortreten, der Teil §§ 6–8 aktualisiert eine von Beginn an angelegte Spannung und führt sie bis zum Punkt ihrer Auflösung, das Ende schließlich bietet eine überraschend eintretende Pointe, die mittels der dortigen *mise en abyme* der ganzen Beschreibung eine programmatische Wendung gibt. Alle diese Punkte geben zwar Antworten auf die eben formulierte Frage, sie tun dies aber nur in eine ganz bestimmte Richtung hin: Sie benennen nämlich alle die Funktion der einzelnen Teile innerhalb der konkreten ekphrastischen *performance* von *Im.* 1,28. Antworten, die über diese einzelne Beschreibung als Bezugsgröße hinausweisen, erhält man so nicht, ja mehr noch: weitergreifende Antworten lassen sich *de facto* überhaupt nicht formulieren, jedenfalls nicht, wenn man dafür ein Grundmaß an Genauigkeit oder Sicherheit voraussetzt.

Um es ganz konkret auf den Punkt zu bringen: Es bestehen für Überlegungen zur oben gestellten Frage zwei Grenzen. Erstens ist es nicht möglich, die Wahl der konkreten Strukturierungen auch nur einigermaßen sicher auf das Bild hin zu beziehen. Eine solche Bezugnahme zu versuchen, wird dem Rezipienten vom Text durchaus nahe gelegt: Die expliziten Rekurse des Sprechers auf das jeweilige Bild (solche finden sich hier besonders zahlreich in *Im.* 1,28,2), deiktische Verweise auf das Gemälde,⁶⁵ nicht zuletzt aber auch Momente einer, um mit Rajewsky zu sprechen, Simulation von Bildstrukturen oder -komponenten lenken den Rezipienten in diese Richtung. Daß eine „Verrechnung“ auf das Bild dennoch nicht gelingt, hat zum einen natürlich mit der medialen Grundkonstellation der *Eikones* zu tun, die eben darin besteht, daß uns die Bilder nicht materiell vor Augen stehen. Zum anderen erlauben die *Eikones* aber nicht einmal in ihren ekphrastischen Qualitäten ein präziseres Erfassen der beschriebenen Gemälde, man denke nur an die mehrfach zitierten Schwierigkeiten, die sich Rekonstruktionsversuchen in den Weg stellen. Auch für *Im.* 1,28 ist das nicht anders, die Überlegungen zum Medienverhältnis haben das bereits gezeigt. Das bedeutet nun, daß ein Rezipient die Struktur der Beschreibungen nicht in eine Korrelation zum Bild bringen kann, die nicht schon vom Sprecher selber in seiner Ekphrasis hergestellt worden ist. Zwar lassen sich etwa für *Im.* 1,28,3–5 Interessen feststellen, die den fragmentierten Blick des Betrachters hier leiten, aber damit ist man ja bereits auf die Hermeneutik des Sprechers verwiesen – und weiter kommt man nicht. Dies gilt auch insgesamt für die Frage nach der konkreten Wahl bestimmter Strukturtechniken: Daß in §§ 3–5 einzelne Foki vorgeführt werden, könnte man zwar kausal darauf zurückzuführen versuchen, daß bestimmte besonders farbig gestaltete Partien des Bildes den fragmentarisch-deskriptiven

65 Vgl. für *Im.* 1,28 erneut die Wendung τὸ δὲ μείρακιον συνεμβάλλει τῷ θηρίῳ ἐς τὴν λίμνην καὶ τέτταρες οὗτοι κύνες – „der Jüngling aber sprengt mit dem Tier in den Teich, ebenso die vier Hunde dort“ (§8).

Blick des Sprechers auslösen, während andere Qualitäten anderer Bildelemente ihn erzählen lassen. Aber damit gelangt man nicht eigentlich „hinter“ den beschreibenden Logos, da diese Qualitäten des Bildes uns ja nur durch die Darstellung des Sprechers vermittelt werden, und auch das nur lückenhaft – welche Eigenschaften von Bildelementen es etwa sein könnten, die das Erzählen in der Jagdbild-Beschreibung auslösen, läßt der Text nicht näher erkennen. Der Rezipient ist also hinsichtlich der beschriebenen Variationen letztlich immer auf die Ekphrasis des virtuosen Sprechers zurückgeworfen: Was er sicher konstatieren kann, ist die Effektivität der vom Sprecher gewählten Gestaltung, die Funktionalisierung einzelner Teile im performativen Prozeß; die Ebene des originären Bildbezuges – der Sprecher steht vor den Bildern und spricht über sie –, deren Existenz ja zumindest behauptet wird, kann er nur vermittelt in den Blick nehmen.

Zweitens gelingt es dem Rezipienten aber auch nicht, die Wahl der einzelnen Strukturierungen in *Im.* 1,28 auf Prinzipien hin aufzulösen, die für die Ekphraseis der *Eikones* insgesamt gelten. Was sich für die *Eikones* als Ganzes bestimmen läßt, sind die Skalen, die strukturell gewissermaßen ausgespielt werden: als Grundskala diejenige zwischen Fragmentierung und Totalisierung, damit einhergehend verschiedene Medienverhältnisse sowie unterschiedliche Grade und Qualitäten von Performativität. Auch die Funktion dieser Skalen bzw. des Ausspielens derselben läßt sich mit dem Terminus des Virtuosen ganz allgemein auf den Begriff bringen. Was aber die konkrete Ausgestaltung der einzelnen Beschreibungen angeht, so kann man hierfür kein Strukturierungsprinzip festmachen, das über eine jeweilige Ekphrasis hinaus gültig ist. Die oben stichwortartig angeführten Leistungen, die die Gestaltung der einzelnen Partien von *Im.* 1,28 erbringen, zeigen das exemplarisch. Bei den performativen Eigenschaften von §§ 1–5 ist offenkundig, daß es sich dabei um einen ganz spezifischen Einsatz der dortigen Fragmentierung des Blicks handelt; am deutlichsten wird das anhand der Struktur von §§ 3–5, die wie dargelegt eine spezifische Interpretation dieses Bildes in die Struktur der Beschreibung umsetzt: Das kann ersichtlich so nur in dieser Ekphrasis funktionieren. Aber auch für den folgenden narrativen Teil (§§ 6–8) gilt ähnliches: Daß eine Erzählung zur Spannungserzeugung beiträgt, ist zwar nicht auf *Im.* 1,28 begrenzt, man denke nur an die Hermes-Beschreibung *Im.* 1,26. Es ist aber nicht etwa so, daß der Sprecher zur Erzeugung von Spannung allein auf Narration zurückgreifen würde; eine solche feste Verbindung von Mittel und Funktion gilt hier nicht. Auch das zeigt die Jagdbild-Beschreibung selbst, denn hier wird ja, darauf wurde bereits hingewiesen, gerade auch im „fragmentierten“ Teil §§ 3–5 durch die spät erfolgende Beschreibung des Jünglings eine Form von Spannung erzeugt. Betrachtet man den großen Spannungsbogen, der sich wie oben ausgeführt über die ganze Beschreibung wölbt, so ist festzustellen, daß verschiedene Partien mit unterschiedlichen Strukturen zu diesem Bogen beitragen. Für den Rezipienten, der sich die oben formulierte Frage nach einem Prinzip stellt, das die Wahl der einzelnen Strukturformen steuert, heißt das, daß er einmal mehr kein festes Muster ableiten kann: Die einzelnen Strukturen bzw. Skalen sind nicht fest korreliert mit bestimmten Funktionen, es ist vielmehr eine variable, und das heißt eben: für die einzelnen Beschreibungen spezifische Ver-

knüpfung von Strukturierungsmitteln und Funktionalisierungen zu beobachten. Daß die formulierte Frage somit nur in bezug auf die einzelne Beschreibung zu beantworten ist, hat insbesondere zur Folge, daß der Rezipient nicht in der Lage ist zu antizipieren, welche Textgestaltung der Sprecher wählen wird, denn für eine solche Antizipation wäre es eben erforderlich, daß sich Strukturprinzipien von übergreifender Gültigkeit bestimmen lassen. Das bedeutet zum einen, daß der Rezipient erneut stark auf den Prozeß der individuellen Ekphrasis verwiesen wird: Im Verlauf der einzelnen Beschreibung tritt Schritt für Schritt hervor, was einzelne Strukturen oder Techniken hier jeweils leisten, werden einzelne Interessen oder spezifische Interpretationen des Sprechers deutlich; eine Vorwegnahme des Strukturverlaufs einer Beschreibung durch den Rezipienten aber ist nicht möglich.

Dieses Ergebnis unterstreicht zum anderen den virtuoson Charakter der Jagdbild-Beschreibung, und zwar in zweifacher Hinsicht. Erstens erweist sich der Sprecher einmal mehr als unberechenbar, eine Eigenschaft, die wesentlich für den Virtuosen ist und die ja bereits in der Einleitung als solche benannt wurde. Der Rezipient kann die Wechsel und Variationen, die gerade *Im.* 1,28 auszeichnen, nicht vorhersehen; er ist darauf verwiesen, sie zu dem Zeitpunkt und in der Weise wahrzunehmen, wenn bzw. wie sie geschehen. Der Sprecher inszeniert sich damit auch in dieser Hinsicht als vom Rezipienten nicht einholbar. Zweitens ist für die Jagdbild-Ekphrasis hinsichtlich des Umgangs mit den beschriebenen Skalen ein ganz ähnlicher Befund zu konstatieren, wie er bereits im Zwischenfazit zu *Im.* 1,6 und 1,26 formuliert wurde: Erneut tritt als Gestaltungsprinzip der variierte Einsatz eines begrenzten Inventars an Mitteln hervor. Die zahlenmäßig wenigen Skalen, auf denen sich die benutzten Gestaltungsmittel bewegen, werden hier in einer ganz spezifischen Weise eingesetzt – vgl. die obigen Überlegungen zumal zur Performativität vom *Im.* 1,28,1–5 –, gleichzeitig aber doch auf Wirkungen hin funktionalisiert, die den in der Erosen- und der Hermes-Beschreibung erzielten gleichen: Der virtuose Sprecher als die überragende Instanz tritt einmal mehr stark hervor. Ist oben im Zwischenfazit formuliert worden, daß das Vermögen des Sprechers, ausgehend von entgegengesetzten Enden der Gestaltungsbereiche zum selben Effekt zu gelangen, ein besonderes Merkmal virtuoser Perfektion ist, so setzt *Im.* 1,28 diesem Ergebnis sozusagen die Spitze auf. Diese Beschreibung zeichnet sich ja eben dadurch aus, daß hier innerhalb *einer* Ekphrasis ganz verschiedene, ja vielfach konträre Gestaltungsweisen miteinander kombiniert sind: Fragmentierung steht neben Totalisierung, wobei beide Momente teils unvermittelt aufeinander folgen, teils allmählich ineinander übergehen, verschiedene Stellen der Beschreibung weisen unterschiedliche Medienverhältnisse auf, vor allem aber werden differente Phänomene von Performativität miteinander verknüpft, man denke nur an den Anfang der Beschreibung, wo konstatives *telling* und performatives *showing* teils zusammenfallen, teils gerade auseinandertreten. Damit werden hier unterschiedliche Gestaltungsprinzipien nicht nur überhaupt auf übergreifende allgemeine Ziele hin eingesetzt, sondern vor allem in einer einzelnen Texteinheit erfolgreich miteinander verbunden. Denn erfolgreich darf man *Im.* 1,28 nennen: Die Jagdbild-Beschreibung ist zum einen außerordentlich effektiv, indem hier in besonders starkem Maße Anschaulichkeit – vgl.

die Farben in §§ 3–5 – und Spannung geleistet werden, zum anderen dadurch, daß hier der Prozeß der ekphrastischen *performance* und damit verbunden der Sprecher als die ihn tragende Instanz noch stärkeres Profil gewinnen als in den übrigen Ekphraseis der *Eikones*. Nimmt man alle diese Aspekte zusammen, so ist, um erneut einen Gedanken aus dem Zwischenfazit aufzugreifen, *Im. 1,28* auf einer gedachten Skala von Virtuosität auf dem oberen Ende einzuordnen: Die Jagdbild-Ekphrasis markiert in dieser Hinsicht einen Gipfelpunkt in den *Eikones*.

In dieser Eigenschaft besitzt *Im. 1,28* zugleich programmatische Gültigkeit für die *Eikones* als Ganzes. Schon die eben genannten Merkmale dieser Beschreibung, zumal die besondere Intensität und Dichte, in der hier Performativität und Virtuosität hervortreten, legen eine solche Annahme nahe; sie wird darüber hinaus weiter erhärtet durch das Ende der Beschreibung mit der dort gegebenen *mise en abyme*. Im vorigen Kapitel ist ja bereits auf *Im. 1,28* und seine Bedeutung für die *Eikones* eingegangen worden: Die dortigen Überlegungen bezogen sich zunächst auf den Beginn der Ekphrasis und den hier implizit wie explizit thematisierten Aspekt des Zugriffs des Betrachters auf das Bild. Die Untersuchung von *Im. 1,28* als Ganzes hat nun gezeigt, daß der Anfang und die dort verhandelten Fragen eng verknüpft sind mit der Struktur der gesamten Ekphrasis: Das zeigt sich etwa in der performativen Ausgestaltung von §§ 3–5, die die Deutung des Sprechers in die Struktur umsetzt, darüber hinaus aber vor allem in der außerordentlich starken Präsenz, die der virtuose Sprecher als Urheber dieser Ekphrasis über den Text hin entfaltet. Programmatisch ist die Jagdbild-Beschreibung in dem Sinne, daß hier exemplarisch in einer Ekphrasis vorgeführt wird, was der gebildete Betrachter leistet, wenn er seine Fähigkeiten bzw. die ihm zu Gebote stehenden Mittel zum, wie es oben formuliert wurde, Gipfelpunkt führt, bzw., um erneut das Bild der Skala aufzugreifen, wenn er die Bandbreite seines Handelns ausschöpft. Versteht man *Im. 1,28* so, zeigt sich, daß die Spitze dessen, was der Sprecher leisten kann, nicht darin besteht, daß einzelne Gestaltungsmittel bis zum Ende vorangetrieben werden, daß also etwa, wie es in *Im. 1,6* und *1,26* geschieht, eine Ekphrasis maximal auf Fragmentierung oder auf Totalisierung hin angelegt wird. Vielmehr liegt sein eigentliches Potential darin, unterschiedliche, ja geradezu konträre (Einzel-)Momente oder Techniken zu verbinden. Das ist, folgt man der hier vorgeschlagenen Deutung, die programmatische Pointe der Jagdbild-Beschreibung: Die virtuose Kombination und Variation unterschiedlicher Bestandteile seines Repertoires führt der Sprecher hier als die wesentlichen Konstituenten der Ästhetik vor, die er in den *Eikones* leistet. Eine solche Interpretation paßt in zweierlei Hinsicht sehr gut zu den bisher in dieser Untersuchung erzielten Ergebnissen. Erstens fügt sie sich gut zu den Befunden, die zu *Im. 1,21* und *1,23* zu verzeichnen waren, zwei Beschreibungen, die programmatisch die virtuose Verbindung von divergenten ästhetischen Positionen vorführen. Zweitens läßt sich rückblickend nun noch einmal an die zu Beginn dieses Kapitels konstatierte Unmöglichkeit anknüpfen, die Ekphraseis der *Eikones* auf feste Strukturmuster hin sozusagen herunterzubrechen. Versteht man *Im. 1,28* in der hier vorgeschlagenen Weise als programmatisch, ist diese Eigenschaft der *Eikones* geradezu zwingend: Berechenbare, einheitliche Strukturmuster zu vermeiden entspricht eben der Äs-

thetik des Virtuosen, die der Sprecher der *Eikones* performiert. Die einzelnen Beschreibungen wirken im Sinne dieser Ästhetik gerade dadurch, daß sie jeweils differente Gestaltungen vorführen, die zusammengenommen gewissermaßen das volle Bild des Virtuosen geben, wobei dieses Bild nicht mit statischen Begriffen oder Kategorien beschreibbar ist, sondern nur als das Zusammenwirken verschiedener Dynamiken, namentlich, was die Struktur angeht, einer Bewegung der Fragmentierung und einer solchen der Totalisierung.

3.5 Zwischen Fragment und Totalität II: *Im.* 2,17 (Inseln)

Um die Untersuchung der Struktur der einzelnen Ekphraseis in den *Eikones* abzuschließen, soll im folgenden ein Blick auf *Im.* 2,17 geworfen werden, da sich so, um die eben verwendete Formulierung aufzugreifen, das Bild des Virtuosen, das die bisherige Untersuchung gezeigt hat, noch um einen wichtigen Aspekt ergänzen läßt. Denn auch in *Im.* 2,17 werden Fragmentierung und Totalisierung in einer Beschreibung miteinander verbunden, allerdings in anderer Weise als in *Im.* 1,28: Während dort zunächst eine Fragmentierung des Blicks zu beobachten ist, auf die dann eine Totalisierungsbewegung folgt, so daß sich der beschriebene strukturelle Bogen ergibt, stehen in *Im.* 2,17 die beiden Strukturprinzipien nicht nebeneinander, sondern überlagern sich: Nicht einzelne Teile sind hier entweder fragmentarisch oder totalisierend gestaltet, vielmehr bewegt sich die ganze Beschreibung im Spannungsfeld zweier konträrer Dynamiken.

Der Gegenstand von *Im.* 2,17 ist ein Gemälde, das mehrere Inseln inmitten des Meeres zeigt. Am Beginn der Ekphraseis schlägt der Sprecher dem Jungen – dem Primäradressaten der *Eikones* – vor, wie von einem Schiff aus über die Inseln zu sprechen.⁶⁶ Er formuliert die dafür notwendige Bedingung, daß der παῖς vergessen muß, daß sie sich an Land befinden, und sich das Meer vorzustellen hat,⁶⁷ und nachdem die Einwilligung des Jungen erfolgt ist, beginnt die Beschreibung des Bildes. Nach einer kurzen überblicksartigen Charakterisierung der Lage der Inseln – es handelt sich um kleine, verstreut im Meer liegende Eilande⁶⁸ – werden insgesamt neun Inseln näher in den Blick genommen (in einem Fall handelt es sich um eine Doppelinsel,

66 Βούλει, ὦ παῖ, καθάπερ ἀπὸ νεῶς διαλεγόμεθα περὶ τούτων τῶν νήσων, οἷον περιπλέοντες αὐτὰς τοῦ ἥρου, ὅτε Ζέφυρος ἰλαρὰν ἐργάζεται θάλατταν προσπνέων τῆς ἑαυτοῦ αὔρας; – „Ist es dir recht, mein Junge, wenn wir wie auf einem Schiff über die Inseln hier sprechen, als ob wir im Frühling um sie führen, wenn der Zephyr seine linden Lüfte hinhaucht und das Meer aufheitert?“ (*Im.* 2,17,1)

67 ἀλλ' ὅπως ἐκὼν λελήσῃ τῆς γῆς, καὶ θάλαττά σοι ταυτὶ δόξει ... – „Aber dann mußt du bewußt das Land vergessen und dies hier für die See halten ...“ (ebd.).

68 ἢ μὲν θάλαττα, ὡς ὄρας, πολλή, νῆσοι δ' ἐν αὐτῇ μὰ Δι' οὐ Λέσβος οὐδ' Ἴμβρος ἢ Λήμνος, ἀλλ' ἀγελαῖαι καὶ μικραὶ, καθάπερ κῶμαί τινες ἢ σταθμοὶ ἢ νῆ Δία ἐπαύλια τῆς θαλάττης. – „Das Meer ist weit, wie du siehst, aber die Inseln darin sind wahrlich nicht Lesbos, Imbros oder Lemnos, sondern kleine Inselgruppen, etwas wie Dörfer oder Weiler oder geradezu Einzelgehöfte der See“ (*Im.* 2,17,1).

vgl. im folgenden zu § 4): Zuerst schildert der Sprecher eine unbewohnte Insel von bergiger, schroffer Natur (§ 2), dann eine flache Insel, die von Fischern und Bauern bewohnt wird (§ 3); hieran schließt sich die Beschreibung zweier durch eine Brücke verbundener Inseln an, die nach der Deutung des Sprechers einmal eine zusammenhängende Insel bildeten (§ 4). Dann fällt der Blick auf eine Insel mit starker vulkanischer Aktivität (§ 5), worauf die Beschreibung einer Insel folgt, die von einer goldenen Schlange bewohnt wird (§ 6). Die nächste beschriebene Insel zeigt ein dionysisches *setting* mit entsprechender Vegetation, dionysischen Kultgeräten, Bakchantinnen und einem Silen (§§ 7–9); im Anschluß hieran wird eine bergige, bewaldete Insel geschildert, auf der Jäger Tieren nachstellen und Holzhauer Bäume fällen (§ 10). Als nächstes wird ein Felsen beschrieben, auf dem Sturmtaucher und ein Eisvogel leben (§ 11), bevor als letzter Punkt der Ekphrasis eine Insel betrachtet wird, die die Heimat eines jungen Prinzen ist: Für diesen ist dort eine Miniaturstadt errichtet, die ihm neben anderen Dingen als Spielzeug dient (§§ 12–14).

Die eingangs erwähnte Spannung von Fragmentierung und Totalisierung, die für *Im. 2,17* charakteristisch ist, beruht auf der in dieser Beschreibung evozierten Seefahrt. Eine solche vorgestellte Reise bietet schon an sich Potential zu beiden Strukturierungsbewegungen: Denn zum einen kann die Imagination einer Seefahrt im Rahmen einer Ekphrasis des Insel-Gemäldes eine Totalität schaffen, da durch sie die Landflecken in eine räumliche Syntax eingeordnet werden – die vorgestellte Seereise bedeutet ja, daß die Inseln als einzelne Zielpunkte durch bestimmte Wege miteinander verbunden werden, wodurch sie einerseits zueinander in ein räumliches Verhältnis gebracht, andererseits aber auch zum sie gemeinsam umgebenden Meer in Relation gesetzt werden. Zum anderen eröffnet die Evokation einer Seefahrt aber auch die Möglichkeit, eine Fragmentierung des Blicks vorzuführen bzw. zu motivieren: Denn wenn man sich in die Perspektive von Betrachtern versetzt, die mit einem Schiff Inseln anfahren und diese so in Augenschein nehmen, so wird deutlich, daß diese Betrachter das größere Ensemble, das eine Inselgruppe bildet, wenn überhaupt dann nur aus einiger Entfernung in den Blick nehmen können, während ein genaueres Hinsehen jeweils ein Heranfahren an die Einzelinseln bedingt, womit der Blick auf die ganze Gruppe verlorengehen wird.

Entsprechend diesem Doppelpotential, das eine imaginierte Seefahrt bietet, ist die Beschreibung gestaltet. Zum einen ist in der Ekphrasis eine Bewegung von einer Totalisierung hin zu einer Fragmentierung auszumachen, treten doch in § 1 deutliche Momente der ersteren, im folgenden Gang der Beschreibung klare Merkmale der letzteren Dynamik hervor. Denn nur in § 1 wird mit der erwähnten kurzen Überblicksschilderung ein Eindruck vom Ensemble der Inseln gegeben, eine Perspektive, die in der übrigen Ekphrasis nicht mehr vorkommt: In den anderen Abschnitten werden jeweils nur nach und nach die einzelnen Inseln betrachtet, ohne daß die gesamte Gruppe noch einmal in den Blick gerät, ja ohne daß überhaupt die Wege zwischen den einzelnen Inseln näher thematisiert würden – es folgen hier nur Beschreibungen der Eilande aufeinander, über den Raum zwischen ihnen, über das Meer also, erfährt man nichts; Charakterisierungen der umgebenden See finden

sich nur § 1.⁶⁹ Alle diese Merkmale entsprechen genau der Fragmentierungsbewegung, die, wie eben beschrieben, für den Blick eines seefahrenden Betrachters charakteristisch ist, der sich zunächst aus einiger Entfernung einer Inselgruppe nähert, um diese dann aus der Nähe genauer in Augenschein zu nehmen.

Andererseits ist aber für *Im.* 2,17,2 ff. nicht etwa von einer reinen Fragmentierung zu sprechen; vielmehr wird das totalitätsstiftende Potential der imaginierten Seereise hier immer wieder aktualisiert. Erstens nämlich wird die erwähnte räumliche Ordnung, in der sich die Fahrt entfaltet, mehrfach durch entsprechende Angaben bei den einzelnen Inseln aufgerufen: Die erste Insel wird ausdrücklich eben als solche bezeichnet (ἡ μὲν δὴ πρώτη σφῶν [*scil.* τῶν νήσων] ... – „die erste von ihnen [*scil.* den Inseln] ...“ (§ 2)); die nächste Inselbeschreibung wird mit den Worten τὴν δὲ νῆσον τὴν ἐφεξῆς – „die nächste Insel“ angeknüpft (§ 2); bei der Doppelinsel heißt es eingangs αἱ δ' ἐχόμενα τούτων νῆσοι δύο ... – „die beiden nächsten Inseln ...“ (§ 4); die folgende Einzelschilderung beginnt mit τὴν δὲ νῆσον, ὦ παῖ, τὴν πλησίον ... – „die Nachbarinsel aber, mein Junge, ...“ (§ 5). Durch diese Anknüpfungen werden die jeweiligen Blickausschnitte zum einen explizit in den Fahrtweg eingeordnet, der hier imaginiert wird, zum anderen aber werden die einzelnen Inseln zueinander räumlich in Bezug gesetzt, womit wiederum auch der Weg näher charakterisiert wird: Er führt von einer Insel jeweils zu einer sich in der Nähe befindlichen anderen. Zweitens wird zu Beginn der letzten Inselbeschreibung die Fahrtimagination mit der Aussage ἐνταῦθα δέ, ὦ παῖ, καὶ καθώρμισται ἡμῖν – „hier aber, mein Kind, sind auch wir gelandet“ (§ 12) noch einmal ganz explizit erneuert und zugleich zum Abschluß gebracht: Die letzte Insel wird damit ausdrücklich zum Endpunkt der Reise gemacht. Zusammen mit der entsprechenden Benennung der ersten Insel ergibt sich so insgesamt eine klare Abfolge von einzelnen Wegen, die sich zur Gesamtheit einer als solche in sich geschlossenen Reise verbinden – ein ganz deutliches Moment von Totalitätsstiftung. Dazu paßt, daß es keinen Anhaltspunkt dafür gibt, daß der Sprecher bei seiner Fahrt eine Auswahl treffen, also irgendwelche Inseln der Gruppe auslassen oder übergehen würde.

Insgesamt ergibt sich damit für die Struktur der Insel-Beschreibung in der Tat eine, wie oben formuliert wurde, Überlagerung von Fragmentierung und Totalisierung. Es wird hier einerseits eine Ordnung gestiftet, nämlich durch die imaginierte Fahrt durch die Inselgruppe, auf der anderen Seite wird aber zugleich das Ordnungspotential beschränkt, jedenfalls dann, wenn man die beschriebene Überlagerung aus der Perspektive des Rezipienten der *Eikones* betrachtet. In zweifacher Hinsicht ist für den Rezipienten der Insel-Ekphrasis davon zu sprechen, daß hier die Ordnungsstiftung begrenzt wird: Erstens ist es für ihn einmal mehr nicht möglich, das Syntagma, das er hier vorgeführt bekommt, näher auf das Bild hin zu beziehen. Das ist ein Befund, der grundsätzlich dem entspricht, was bereits zu den anderen

69 Selbst der einzige explizit-imaginative Verweis auf die Seefahrt zwischen den Inseln außerhalb von § 1, nämlich die Einleitung der letzten Inselbeschreibung: ἐνταῦθα δέ, ὦ παῖ, καὶ καθώρμισται ἡμῖν ... – „hier aber, mein Kind, sind auch wir gelandet ...“ (§ 12), gibt über den Weg zwischen den Inseln keine näheren Informationen.

in diesem Kapitel untersuchten Beschreibungen bemerkt wurde; die Art und Weise allerdings, wie diese Eigenschaft – ich habe sie mehrfach als „Unverrechenbarkeit“ der Ekphrasis auf das Bild hin bezeichnet – hier hergestellt wird, ist spezifisch und bemerkenswert. Ausschlaggebend in *Im. 2,17* ist nämlich der ganz explizit hervorgehobene Imaginationscharakter der Seefahrt: Dieser bedeutet, daß das, was der Sprecher tut, sich zwar festmacht an bestimmten Eigenschaften des Gemäldes – das Bild zeigt verstreute Inseln im Meer, und daran läßt sich die Vorstellung einer Reise anknüpfen –, aber zugleich auf Distanz zum Gemälde bleibt. Der Sprecher fällt hier gerade nicht ins Bild, wie ihm das – und sei es nur inszeniert – am Beginn der Jagdbild-Beschreibung *Im. 1,28* geschieht, sondern er evoziert die Seefahrt im vollen Bewußtsein und unter klarer Markierung der Tatsache, daß es sich dabei um eine Imagination handelt. Gleichzeitig wird hier nicht nur ein eigentlicher Sehpfad gegangen wie in *Im. 1,6*. Denn die Fahrt, die in *Im. 2,17* vorgestellt wird, zeichnet sich durch eine viel stärkere Gerichtetheit aus, als es einem Blick zukommt, der nur schweifend über die Bildfläche wandert: Es liegen hier ja sowohl klar gesetzte und auch explizit so benannte Anfangs- und Endpunkte der Reise vor als auch ein durchgehendes syntagmatisches Prinzip, das die Sequenz der Detailbeschreibungen regelt, nämlich die räumliche Nähe der jeweils aufeinanderfolgenden Inseln – alles Merkmale, die in der Erosen-Ekphrasis gerade nicht zu beobachten sind, wo wie oben beschrieben der Eindruck eines ganz kontingenten Nebeneinanderstehens der Beschreibungsteile entsteht. In *Im. 2,17* nimmt der Sprecher mit anderen Worten von vornherein eine stark gesteuerte Verarbeitung des Bildes vor, die Umsetzung nämlich in die imaginierte Seefahrt, die deutlich weiter geht als ein „reines“ Blicken auf das Bild. Diese Verarbeitung steht zum Gemälde in einem Verhältnis, das für den Rezipienten nicht näher zu bestimmen ist: Er kann die Ordnung, die die imaginierte Fahrt ihm präsentiert, nicht in Relation setzen zur Ordnung, die das Bild zeigt, indem es die Inselgruppe darstellt – zumal das Fehlen von näheren Angaben zu den Wegen zwischen den Inseln in der Ekphrasis, sowohl hinsichtlich der Richtung, die jeweils eingeschlagen wird, als auch hinsichtlich der Dauer der Fahrten bzw. der Distanz zwischen den Inseln, verweigert dem Rezipienten eine Vorstellung von der präzisen räumlichen Gestalt der Inselgruppe, wie sie jedenfalls potentiell das Gemälde mit der Darstellung auf seiner Bildfläche leistet.

Zweitens gibt *Im. 2,17* über die Abfolge von Orten hinaus, die die imaginierte Seereise als Syntagma bewirkt, kein weiteres textuelles Ordnungsmuster zu erkennen. Angesichts einer Beschreibung, die zum einen ganz überwiegend in einer Folge von einzelnen Blöcken besteht und die zum anderen so ungewöhnlich lang ist – *Im. 2,17* ist die mit deutlichem Abstand umfangreichste Beschreibung der *Eikones* – liegt es nahe, nach weiteren Strukturmustern zu suchen. Zu denken ist hier vor allem an Bezüge zwischen den einzelnen Teilen, die über die imaginierte räumliche Abfolge hinausgehen; es lassen sich in dieser Hinsicht aber keine signifikanten Strukturmuster ausmachen. Was die vom Sprecher geschilderten Merkmale der einzelnen Inseln angeht, sind sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zu erkennen: Man kann inhaltlich die Verhältnisse so auf den Begriff bringen, daß die Inseln sich zwischen den Polen von Naturhaftigkeit auf der einen Seite und

Kultivierung durch den Menschen auf der anderen Seite bewegen. Manche sind deutlich der einen oder anderen Seite zuzuordnen: Die erste geschilderte Insel (§ 2), die Vulkaninsel (§ 4) sowie der Felsen mit den Sturmtauchern (§ 11) zeichnen sich durch eine starke Naturhaftigkeit bei Abwesenheit von menschlicher Bewohnung oder Kultivierung aus, während die in § 3 beschriebene Insel ganz durch letzteren Aspekt bestimmt ist; die übrigen Inseln sind alle an verschiedenen Stellen auf dem zu denkenden Spektrum zwischen diesen beiden Polen einzuordnen, insofern sich hier starke natürliche Merkmale mit menschlicher Tätigkeit (vgl. etwa den Dionysoskult in §§ 7–9) bzw. menschlichen Werken (etwa der Miniaturstadt auf der in §§ 12–14 geschilderten Insel) verbinden. Schon eine solche Schematisierung greift freilich nur grob, sind doch die konkreten Merkmale der Natur der Inseln sowie der menschlichen Besiedelung oder Aktivität ganz unterschiedlich;⁷⁰ die Ekphrasis scheint angesichts der Tatsache, daß praktisch keine konkreten Eigenschaften im Laufe der Beschreibung wiederholt herausgestellt werden, gerade die Variation innerhalb des benannten Spektrums zum Gegenstand oder Ziel zu haben. Strukturelle Syntagmen verbinden sich mit diesem Variationsprinzip nicht: Die in § 2 und § 3 beschriebenen Inseln bilden einen starken Kontrast praktisch über alle geschilderten Eigenschaften hin, ohne daß aber im übrigen noch öfter so klare Gegenüberstellungen ersichtlich wären. Signifikante Querbezüge zwischen entfernt stehenden Beschreibungsteilen lassen sich nicht ausmachen; allein schon die jeweils ganz individuelle Charakteristik der Inseln erschwert das auch sehr.

Es kommt hinzu, daß auch, wenn man das hermeneutische Vorgehen des Sprechers betrachtet, sich keine signifikanten Verteilungs- oder Strukturmuster abzeichnen. Die deutende Aneignung durch den Sprecher tritt in *Im.* 2,17 einmal mehr stark hervor: Es ist vor allem mehrfach die Technik zu beobachten, daß der Sprecher an Bildelemente sozusagen wissenschaftliche oder jedenfalls gelehrte Ausführungen anknüpft; auf die betreffenden Partien wurde schon im vorigen Kapitel hingewiesen.⁷¹ Zum anderen deutet der Sprecher mehrfach die Darstellung dadurch aktiv aus, daß er nur Angedeutetes oder nicht eigentlich Abgebildetes erschließt.⁷² Auch

70 Die Schlangeninsel (§ 6) ist von vornherein nur schwer einzuordnen, da der Text nicht klar zu erkennen gibt, ob der *πλοῦτος*, der Schatz, den die Schlange bewacht, als etwas Natürliches oder als menschliches Artefakt zu verstehen ist. Die Vergleiche, die der Sprecher anführt – das goldene Vlies zu Kolchis, die Äpfel der Hesperiden, das von den Schlangen auf der Athener Akropolis bewachte Gold, aus dem die Athener Zikadenspagen fertigen – weisen alle auf Gegenstände oder Stoffe, die menschliche Aktivitäten in Gang gebracht haben; möglicherweise ist eben das die Pointe dieser (Einzel-)Beschreibung.

71 Es handelt sich um folgende Stellen: § 4 zur Entstehung des Tempe-Tals in Thessalien; § 5 zur naturwissenschaftlichen und zur mythischen Erklärung des im Bild dargestellten Vulkanismus; § 6 zu Beispielen für von Schlangen bewachte Schätze; § 8 zur Wirkung, die der Verzehr von Euleneiern auf Kinder hat; § 11 zur medizinischen Anwendung von Tauchermägen und zum Verhalten des Eisvogels.

72 So in § 4 (ehemalige Einheit der Doppelinsel abgeleitet); § 5 (ein Gigant ist unter der Insel erschließbar: Jedenfalls liegt angesichts der dortigen Aussage des Sprechers *ἔστι δέ σοι, ὦ παῖ, μηδ' ὑπολείφθαι δόξαί τῆς μάχης ἐς τὴν κορυφὴν τοῦ ὄρους ἀποβλέψαντι· τὰ γὰρ ἐπ' αὐτῆς φαινόμενα ὁ Ζεὺς ἀφίησι κεραυνοῦς ἐπὶ τὸν γίγαντα ...* – „du kannst dir aber

was die Hermeneutik betrifft, tritt die Variation als Charakteristikum deutlich hervor: Die weitaus meisten Inseln werden mit einer der genannten Techniken ausgedeutet, aber eben doch nicht alle; wo ein solches Vorgehen zum Einsatz kommt, steht es quantitativ wie qualitativ in ganz unterschiedlichen Verhältnissen zur Schilderung des Dargestellten im engeren Sinne;⁷³ und gerade die beiden Inseln, an die keine derartige Deutung angeknüpft wird (nämlich die erste und die letzte), unterscheiden sich erheblich, was ihre Charakteristik angeht wie auch was den ekphrastischen „Aufwand“ betrifft, den der Sprecher zu ihrer Darstellung betreibt bzw. den diese Inseln verlangen. Man könnte allenfalls ein gewisses Muster darin erkennen, daß über die ersten vier Inselbeschreibungen hin die Ausdehnung und Intensität der Deutung jeweils zunimmt; auch daraus ergibt sich aber kein Anordnungsprinzip für den ganzen Text, und mehr läßt sich für die Frage nach einem strukturellen Syntagma aus der Hermeneutik des Betrachters nicht gewinnen.

Die einzige Ordnung also, die dem Rezipient vom Text angeboten wird, ist tatsächlich die imaginierte Seefahrt mit ihrer Abfolge der einzelnen Orte. Dieser Befund ist vor allem deswegen bemerkenswert, weil damit hier ein Medienverhältnis geschaffen wird, das so in dieser Untersuchung bislang nicht zu beobachten war und das in dieser Form überhaupt innerhalb der *Eikones* für die Insel-Ekphrasis spezifisch ist. Denn hier liegt nicht nur die Grundkonstellation einer schlichten Ekphrasis vor, daß also das allein materiell präsente Medium „Text“ das Medium „Bild“ bzw. „Malerei“ evoziert, da ja nicht nur das Gemälde, das die Inselgruppe zeigt, aufgerufen und imaginiert wird, sondern darüber hinaus eben die Seefahrt. Ja mehr noch: Dadurch daß die vorgestellte Seereise hier wie gezeigt strukturbildend wirkt, indem sie das einzige für den Rezipienten aus dem Text heraus greifbare Syntagma liefert, wird das Gemälde überhaupt nur durch die gewissermaßen zwischen Text und Bild geschobene Ebene der imaginierten Fahrt hindurch evoziert; insofern wird hier die Reise noch vor das Bild gerückt. Daß die Reise die Struktur des Textes bestimmt, bedeutet wiederum, daß sie nicht nur im Zuge eines „Redens

vorstellen, mein Junge, noch jetzt dem Kampfe beizuwohnen, wenn du zum Gipfel des Berges blickst; denn was dort erscheint, ist Zeus, der Blitze auf den Giganten schleudert ...“ die Interpretation nahe, daß der Gigant nicht selbst dargestellt ist (so auch SCHÖNBERGER 2004, 425); selbst wenn das Gemälde – sei es real, sei es fiktiv – den besiegten Giganten zeigen sollte, wird zumindest die Vorstellung des noch stattfindenden Kampfes vom Sprecher aus dem Abgebildeten heraus entwickelt); § 6 (der von der Schlange bewachte Schatz wird erschlossen); § 9 (der Sprecher leitet die innere Vorstellung der Bakchantin aus ihrem Gesichtsausdruck ab).

73 Bei der „Dionysosinsel“ (§§ 7–9) etwa ist die Information zu den Euleneiern kurz und nur lose, nämlich rein assoziativ, mit dem Dargestellten verknüpft (eine Eule scheint das Bild gar nicht zu zeigen); die Partie zum Felsen mit den Sturmtauchern (§ 11) hingegen besteht zum Großteil aus den kundigen Ausführungen des Sprechers, die er als ursächliche Erklärung des Gemalten bezeichnet und damit sehr stark macht: ἡ δ' ἀπορρώξ πέτρα καὶ ὁ τῶν αἰθυῖων δῆμος καὶ ὁ ἐν μέσαις ὄρνις ἀπὸ τοῦ τοιοῦδε γέγραπται λόγου. οἱ ἄνθρωποι ταῖς αἰθυῖαις ἐπιτίθενται ... – „Der steile Fels aber mit dem Schwarm der Sturmtaucher und dem Vogel in ihrer Mitte ist aus folgendem Grunde gemalt: Die Menschen machen Jagd auf die Taucher ...“

über“ thematisiert wird, sondern daß die Fahrt vielmehr Gegenstand oder, anders formuliert, die Zielgröße der performativen Gestaltung des Textes ist. Damit wird hier, um erneut eine Formulierung von Rajewsky aufzugreifen, eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Text und Seereise nicht nur konstatiert oder suggeriert, sondern tatsächlich diskursiv hergestellt. Man wird hier aber dennoch nicht von einer „simulierenden Systemerwähnung“ oder gar von einer „Systemkontamination“ sprechen können, wenn auch die eben genannte diskursive Herstellung innerhalb von Rajewskys Terminologie ja an sich in diese Richtung weist.⁷⁴ Denn Objekt der performativen Gestaltung des Textes, wie eben formuliert wurde, ist ja nicht oder jedenfalls nicht unmittelbar das fremdmediale System Bild oder Gemälde, wie es für eine „simulierende Systemerwähnung“ oder eine „Systemkontamination“ vorauszusetzen ist. Die Seefahrt, auf die hin der Text disponiert ist, steht hinsichtlich ihrer Medialität vielmehr zwischen Bild und Text: Was das Gemälde angeht, wurde bereits darauf hingewiesen, daß die imaginierte Reise einerseits an es anschließt, andererseits sich aber doch deutlich von ihm entfernt, da die Reiseimagination das Bild bereits in spezifischer Weise verarbeitet. Vom Text her gesehen, verhält es sich ganz analog. Die vorgestellte Seefahrt ist eine Leistung der ekphrastischen *performance* des Sprechers und reicht als solche in die Medialität des Textes hinein, verbindet sich zumal mit der linearen Rezeption von *Im.* 2,17 als Text, sie vollzieht aber etwas, das sich in dem explizit imaginativen Charakter, der die Seefahrt auszeichnet, erheblich von den hermeneutischen Techniken unterscheidet, die im übrigen die *performance* des Sprechers bestimmen: Die Evokation einer Seefahrt leistet dadurch ein höheres Maß an Anschaulichkeit und Visualität, als es zumal den informativen Ausführungen des gebildeten Sprechers zukommt, daß sie eng mit dem Blick auf das Bild verknüpft ist – die „Totale“, die am Ende von §1 gegeben wird, ebenso wie die Detailblicke, die im folgenden auf die einzelnen Inseln geworfen werden, sind ja sozusagen Einlösungen der Reiseimagination, die sich insofern tatsächlich durch ein erhebliches Maß an Bildhaftigkeit auszeichnet. Das Medienverhältnis von *Im.* 2,17 ist somit nicht adäquat zu beschreiben, indem man nur zwei mediale Ebenen, also hier Text einerseits, Bild andererseits, in den Blick nimmt und fragt, wie sich diese beiden Medien zueinander verhalten; der Sprecher schafft hier vielmehr eine dritte Instanz, die sich medial gesehen zwischen dem Text und dem Gemälde bewegt und auf die hin die Ekphrasis des Sprechers in besonderer Weise angelegt ist.

Fragt man im Anschluß an diese Überlegungen, was die besondere Medialität von *Im.* 2,17 leistet, so sind insgesamt drei Aspekte herauszustellen. Dabei ergeben sich zum einen eine ganze Reihe von Berührungspunkten mit dem, was zu den übrigen in diesem Kapitel untersuchten Beschreibungen ausgeführt wurde; erneut sind insbesondere „Performativität“ und „Virtuosität“ wesentlichen Stichworte zur Beschreibung der Funktion, die die Struktur der Ekphrasis entfaltet. Daneben ist auch ein Merkmal zu nennen, das in der bisherigen Untersuchung noch nicht verzeichnet wurde, das jedoch für *Im.* 2,17 und, wie zu zeigen sein wird, auch darüber hinaus von Bedeutung ist, nämlich ein starkes Moment der Fiktionalisierung.

74 Vgl. RAJEWSKY 2002, 159–162.

Ich beginne mit der Performativität, ein Punkt, der sich kurz darstellen läßt. Performativ ist *Im.* 2,17 aufgrund des Imaginationsprozesses, der hier vorgeführt wird. Die Vorstellung der Seefahrt wird in §1 Schritt für Schritt konstituiert; im folgenden wird dann die Ekphrasis entsprechend der imaginierten Reise gestaltet, indem zuerst wie beschrieben eine „Totale“, dann in einer geordneten Abfolge Einzelbetrachtungen der Inseln gegeben werden. Dadurch erhält zum einen die Beschreibung einen klaren Vollzugscharakter, zum anderen wird hier eine Abfolge von Konstatierung und performativer Einlösung hergestellt, indem die Imagination einer Reise zunächst explizit benannt, im folgenden dann die vorgestellte Fahrt im Text und seiner Struktur vollzogen wird; ich verweise hierzu erneut auf das Konzept der „starken“ Performativität nach Krämer / Stahlhut.⁷⁵

Betrachtet man die eben erwähnte sukzessive Konstituierung der Reiseimagination noch etwas näher, gelangt man zu einem weiteren der oben genannten Aspekte, nämlich zum Fiktionscharakter von *Im.* 2,17. Denn wenn der Sprecher dem Jungen in §1 zunächst die Bedingungen erklärt, die für den erfolgreichen Aufbau und Vollzug dieser Imagination notwendig sind, und dann sein Einverständnis einholt, so läßt sich das als Aushandlung eines Fiktionskontraktes beschreiben: Erforderlich ist, daß der Junge die Galerie um ihn „vergißt“ und stattdessen glaubt, sich auf einem Boot auf dem Meer zu befinden (ἀλλ’ ὅπως ἐκὼν λελήσῃ τῆς γῆς, καὶ θάλαττά σοι ταυτὶ δόξει ... – „Aber dann mußt du bewußt das Land vergessen und dies hier für die See halten ...“), daß er sich also auf die vom Sprecher gleichsam angebotene Fiktion einläßt. Mit der Annahme seitens des Jungen („ξυγχωρῶ καὶ πλέωμεν“ – „Ich bin einverstanden, laß uns fahren!“) erhält der Vertrag sozusagen Gültigkeit, und der Sprecher beginnt mit der entsprechend fiktionalisierten Beschreibung.⁷⁶ Der Fiktionscharakter der Reiseimagination liegt eben darin be-

75 Vgl. KRÄMER/STAHLHUT 2001, 55 f. – Mit der Reiseimagination verbindet sich eine Involvierung des Rezipienten, die noch über die „starke“ Stufe von Performativität hinausgeht; vgl. dazu die Ausführungen zur Virtuosität von *Im.* 2,17 im folgenden.

76 Daß hier eine Aussage des Jungen in wörtlicher Rede wiedergegeben wird, also ein eigentlicher Dialog zwischen Sprecher und Jungen stattfindet, erhöht noch den performativen Charakter dieser Partie; vgl. PFISTER 2001, 302: „Eine gesprochene Äußerung ist performativer als eine geschriebene; fingierte Oralität kann geschriebene Äußerungen performativer machen. ... Ein Dialog ist performativer als ein Monolog“. Fingierte Oralität bzw. ein fingierter Dialog ist eben das, was hier vorliegt. Folgt man der überlieferten Gestalt des Textes, die hier lautet: ἰδοὺ ἐμβεβλήκαμεν· ξυγχωρεῖς γάρ που; καὶ ὑπὲρ τοῦ παιδὸς ἀποκρίνασθαι· „ξυγχωρῶ καὶ πλέωμεν“ – „Sieh, schon haben wir uns in die Riemen gelegt! Du bist doch einverstanden? (Antwort für das Kind:) ‚Ich bin einverstanden, laß uns fahren!‘“, wird dieser fiktionale Charakter unmittelbar offengelegt: Bei καὶ ὑπὲρ τοῦ παιδὸς ἀποκρίνασθαι handelt es sich um eine paratextuelle „Regieanweisung“, die den Konstruktcharakter des Dialoges zwischen Sprecher und Junge aufzeigt – „c’est ..., dans le texte de Philostrate, la seule indication de ‚mise en scène‘, en dehors du Prologue“ (BOUGOT/LISSARRAGUE 1991, 133, Anm. 107). Manche Herausgeber streichen καὶ ... ἀποκρίνασθαι (so Olearius 1709 und Kalinka, zit. von SCHÖNBERGER 2004, 428 f.), oder gar καὶ ... πλέωμεν (so KAYSER 1844 und 1870–71), wozu ich keinen Grund sehe: Die Partie läßt sich mit Blick auf die performative Dimension des Textes erklären (καὶ ... ἀποκρίνασθαι eben als „Regieanweisung“, vgl. BENNDORF/SCHENKEL 1893, xx f.). Ich halte über Benndorfs/Schenkels Annahme hinaus, es handele sich dabei

gründet, daß der Sprecher diese Vorstellung als etwas ins Werk setzt, das weder mit dem Bild identisch ist noch in der primären Kommunikationssituation der *Eikones* – der Sprecher steht mit dem Jungen vor dem Bild in der Galerie und hält seine Vorträge – aufgeht. Anders formuliert: Die Pointe der medialen Konstellation, die *Im.* 2,17 auszeichnet, ist die Fiktionalisierung, die dadurch eintritt, daß der Sprecher wie oben beschrieben eine dritte Ebene zwischen Bild und Vortrag konstruiert. Diesen Vorgang weist der Sprecher ganz offen als solchen aus: Schon der erste Satz mit seinen Vergleichspartikeln legt den Also-ob-Charakter der Seefahrt offen;⁷⁷ die bereits zitierte „Imaginationsanweisung“ an den Jungen leistet genau dasselbe. Die ganze Partie wirkt somit als Fiktionssignal: Der Rezipient der *Eikones* wird auf die Fiktionalität der Reisevorstellung aufmerksam gemacht; zugleich wird damit an ihn das Signal ausgesandt, es wie der Junge zu halten und sich auf die Imagination der Seefahrt einzulassen.

Darauf wird gleich unter dem Stichwort der Virtuosität noch näher einzugehen sein. Zuvor möchte ich hier darauf aufmerksam machen, daß die Wirkung dieses Fiktionssignals sich nicht auf die Insel-Ekphrasis beschränkt. Als Fiktion wird zunächst einmal natürlich die Seereise herausgestellt, die in dieser Bildbeschreibung imaginiert wird, aber das Signal reicht insofern darüber hinaus, als eine ganze Reihe von strukturellen Parallelen zwischen der Insel-Ekphrasis und den *Eikones* als Ganzem bestehen: In *Im.* 2,17 wie im Gesamtwerk wird eine Vielzahl an einzelnen Elementen – hier einzelne Inseln, dort Gemälde – beschrieben, die durch eine Bewegung des Sprechers miteinander verbunden werden – in *Im.* 2,17 die Seefahrt, in den *Eikones* der Gang des Sprechers und der Primäradressaten durch die Galerie. In beiden Fällen wird dieses syntagmatische Prinzip nur zu Beginn der jeweiligen Texteinheit konstativ benannt (in *Im.* 2,17,1 sowie in *Im.* pr. 5), danach wird es nur noch performativ vollzogen (die einzige Ausnahme bildet in *Im.* 2,17 das bereits zitierte ἐνταῦθα δέ, ὦ παῖ, καὶ καθώρμισται ἡμῖν – „hier aber, mein Kind, sind auch wir gelandet“ in § 12). Die Struktur der Insel-Ekphrasis stellt mit anderen Worten eine *mise en abyme* der Gesamtstruktur der *Eikones* dar; daß es sich bei *Im.* 2,17 um die längste Einzelekphrasis handelt, paßt dazu sehr gut. Liest man *Im.* 2,17 in diesem Sinne als eine Spiegelung der Struktur des Gesamttextes, liegt es nahe, auch in dem Fiktionssignal eine Spiegelung zu erblicken und die Fiktionalisierung der See-

um einen Hinweis, den der Autor in seinem Rezitationsexemplar gleichsam als Vortragshilfe vermerkt habe, die Deutung für sehr plausibel, daß hier nicht nur ein privater bzw. „intimer“ Paratext vorliegt, den der Autor an sich selbst richtet (zu dieser Terminologie vgl. GENETTE 1989, 15f.), sondern ein öffentlicher, dessen Adressat die Leser der publizierten *Eikones* sind. Diesem Verständnis nach fungiert καὶ ... ἀποκρίνασθαι als eigentliches, auktorial gesetztes Fiktionssignal in bezug auf den Dialog zwischen Sprecher und Junge, eine Wirkung, die sehr gut zu der ganz parallelen Fiktionalisierung in Hinblick auf die vorgestellte Seereise paßt, die der ganze Beginn von *Im.* 2,17 in jedem Fall leistet. (Nicht überzeugend ist der von SCHÖNBERGER 2004, 429 tentativ unternommene Versuch, καὶ ... ἀποκρίνασθαι nicht-paratextuell zu verstehen; in Text und Übersetzung folgt Schönberger denn auch Benndorf/Schenkel).

77 Βούλει, ὦ παῖ, καθάπερ ἀπὸ νεῶς διαλεγόμεθα περὶ τουτωνὶ τῶν νήσων, οἷον περιπλέοντες αὐτάς τοῦ ἤρος ... – „Ist es dir recht, mein Junge, wenn wir *wie* auf einem Schiff über die Inseln hier sprechen, *als ob* wir im Frühling um sie führen ...“ (*Im.* 2,17,1).

fahrt auf den Gang durch die Galerie und damit auf die *Eikones* als Ganzes sozusagen durchschlagen zu lassen. Eine solche Interpretation bietet sich zumal dann an, wenn man der oben vorgeschlagenen Deutung der paratextuellen Bemerkung καὶ ὑπὲρ τοῦ παιδὸς ἀποκρίνασθαι – „Antwort für das Kind“ (*Im. 2,17,1*) als Fiktions-signal in bezug auf den Dialog zwischen Sprecher und Jungen folgt. Für ein fiktionales Verständnis der *Eikones* insgesamt sprechen in der Tat auch andere Gründe; ich werde hierauf im folgenden Kapitel näher eingehen. Festzuhalten ist hier, daß die Fiktionalisierung, die *Im. 2,17* auszeichnet, insofern eine besonders starke ist, als sie über die Einzelbeschreibung erheblich hinausweist.⁷⁸

Damit ist zum Abschluß der Betrachtung von *Im. 2,17* auf den Aspekt der Virtuosität einzugehen. Virtuosität tritt in *Im. 2,17* in dreifacher Hinsicht hervor. Erstens wird durch den Imaginationsvorgang und das explizite Konstruieren einer Fiktion der Sprecher als die Instanz stark gemacht, die die Vorstellung einer Reise, von der die ganze Ekphrasis bestimmt wird, ins Werk setzt und steuert: Der Sprecher erweist sich einmal mehr gewissermaßen als der Dreh- und Angelpunkt der ganzen Beschreibung. Dazu paßt die hohe Frequenz, in der der Sprecher hier seine hermeneutische Technik, zumal das Schöpfen aus seinem Bildungswissen, zur Anwendung bringt. Dadurch zeigt er sich auch hier als der souveräne und kompetente Betrachter, der mit dem Gemälde gekonnt umgehen kann. Auch die Imagination einer Seefahrt läßt sich in diesem Sinne als eine Technik der Aneignung des Gemäldes begreifen, leistet diese doch eine, wie oben formuliert wurde, Verarbeitung des Bildes durch den Sprecher, die das Insel-Gemälde seinem Blick sozusagen verfügbar macht.

Zweitens liegt auch in *Im. 2,17* ein Verhältnis zwischen Sprecher und Rezipient vor, das dem ähnelt, was zu den bereits untersuchten Beschreibungen festzuhalten war: Zum einen ist hier die Unmöglichkeit zu nennen, den Text auf eine Ordnung zu beziehen, die nicht vom virtuoson Sprecher selbst konstituiert ist, der sich damit einmal mehr als uneinholbar präsentiert. Vor allem aber ist in diesem Kontext eine besondere Ambivalenz wichtig, die mit der Fiktion der Reise einhergeht. Wie oben bereits herausgestellt wurde, wird durch das vorgeführte Aushandeln des Fiktionskontraktes ein ganz deutlicher Appell an den Rezipienten der *Eikones* ausgesandt, sich wie der Junge auf die Imagination einer Reise einzulassen. Im folgenden Verlauf ist dann auch tatsächlich stark eine eigene Vorstellungsleistung des Rezipienten

78 Im Hinblick auf die Fiktionalisierung bezeichnet *Im. 2,17* innerhalb der *Eikones* gleichsam einen Extrempunkt: Es gibt in den *Eikones* immer wieder einzelne Momente in der performativen Aneignung der Gemälde durch den Sprecher, die dazu geeignet sind, den Logos, den er hervorbringt, als Konstrukt zu erweisen; zu nennen sind hier insbesondere die Stellen, an denen der Sprecher dadurch, daß er nicht oder nicht eigentlich Dargestelltes erschließt oder ausmalt, in Auseinandersetzung mit dem Bild ein imaginatives „Mehr“ erzeugt. Nur in *Im. 2,17* aber bestimmt eine solchermaßen „überschießende“ Imagination die Struktur wie die Medialität der ganzen Beschreibung; die beschriebene Konstitution einer durchgehenden eigenen Ebene zwischen Text und Bild ist ohne Parallele in den *Eikones*. Singulär ist ferner der hier maximale Grad an Explizitheit, mit dem der Fiktionscharakter der Ekphrasis offengelegt wird.

gefragt. Denn die einzelnen Fahrten zwischen den Inseln werden vom Sprecher ja fast nie näher ausgemalt: Abgesehen von der Einleitung der letzten Inselbeschreibung (ἐνταῦθα δέ, ὦ παῖ, καὶ καθώρμισται ἡμῖν – „hier aber, mein Kind, sind auch wir gelandet“ (§ 12)) fehlt jeder explizit evozierende oder schildernde Verweis auf die Fahrt selbst – die Reise wird im übrigen allein durch die performative Gestaltung der Textstruktur ausgedrückt. Dadurch besteht hier tatsächlich ein größerer Raum für die Entfaltung der Imagination des Rezipienten; greift er den genannten Appell auf, wird der Rezipient dazu angeregt, die über weite Teile rein performativ-strukturell vermittelte Reise im Sinne der konstativen Vorgabe von § 1 in eine anschauliche Vorstellung umzusetzen. Zugleich sind der Imagination des Rezipienten durch die Ausführungen des Sprechers Grenzen, man könnte auch sagen: Leitplanken, gesetzt. Der Beginn der Insel-Beschreibung legt explizit einige Grundmomente der Szenerie fest – der Frühling als Jahreszeit, der sanft wehende Westwind und die leicht bewegte Meeresoberfläche –, und dadurch, daß der Text im folgenden als Syntagma nur die Reihenfolge gibt, die der Sprecher sozusagen abfährt, ist der Kurs der Reise vorgegeben. Der Rezipient wird, um im Bildbereich zu bleiben, nicht zum Steuermann oder Kapitän; diese Position bleibt dem Sprecher vorbehalten. Es ergibt sich damit ein Befund, der sich gut in das bisher gewonnene Bild fügt: Einmal mehr ist eine Spannung zu beobachten zwischen dem, was man eine Teilermächtigung des Rezipienten nennen könnte, und einer starken Setzung des virtuosen Sprechers als unhintergehbare Instanz.⁷⁹

Der dritte Aspekt von Virtuosität, den ich hier herausstellen möchte – auch dies ein wichtiger Punkt –, ist die starke Bedeutung, die die Variation für die Gestaltung von *Im.* 2,17 besitzt. Sie tritt auf praktisch allen relevanten Ebenen des Textes hervor, sowohl hinsichtlich der Struktur – nämlich dadurch, daß teilweise explizite Angaben zur räumlichen Folge die Inselbeschreibungen einleiten, teilweise nicht, daß meist nähere Informationen zur Fahrt selbst fehlen, zuletzt aber doch eine solche erfolgt (§ 12) – als auch besonders, was die vom Sprecher beschriebenen Merkmale der Inseln angeht und was seine Deutung betrifft; die diesbezüglichen Aspekte von Variation sind oben herausgestellt worden. Dies alles leistet insofern einen Beitrag zur Virtuosität des Sprechers, als dadurch eine Vielfalt erzeugt wird, die nicht antizipierbar oder berechenbar ist; im Falle der Charakteristika der Inseln entsteht zudem einmal mehr der Eindruck, daß der Sprecher hier eine Skala (Naturhaftigkeit *versus* Kultivierung) durchspielt, was wie bereits ausgeführt ein wesentliches Merk-

79 Die einerseits stark angeregte, andererseits begrenzte Imaginationstätigkeit des Rezipienten läßt sich auch in Begriffen des Performativen beschreiben: Auch nach der von mir vorgeschlagenen engen Definition des Terminus „Ko-Akteur“ (vgl. oben S. 57) ist für *Im.* 2,17 davon zu sprechen, daß hier der Rezipient tatsächlich in eingeschränkter Form einen solchen Status erlangt: Die Imagination geht hier erheblich über das Grundmaß hinaus, das jeder Ekphrasis zukommt, da sie nicht nur auf das beschriebene Bild, sondern auch und gerade auf die Reise gerichtet ist, die der Rezipient *qua* Imagination mitvollzieht; insofern findet hier in der Tat eine Involvierung des Rezipienten statt. Daß der Sprecher diese so stark steuert, bedeutet einmal mehr, daß hier keine „radikale“ Performativität nach Krämer/Stahlhut gegeben ist, sondern daß eine begrenzte Form eines Ko-Akteur-Status vorliegt.

mal von Virtuosität darstellt. Greift man am Ende der Betrachtung von *Im.* 2,17 die Überlegung auf, daß sich die einzelnen Ekphraseis in den *Eikones* auch hinsichtlich der Virtuosität selbst auf einer Skala verorten lassen, so ist die Insel-Beschreibung in der Summe nicht am Maximalpunkt anzusiedeln, den in den *Eikones* wie oben dargelegt *Im.* 1,28 markiert, wohl aber liegt die Skalierung von Virtuosität hier noch über dem Niveau, das *Im.* 1,6 aufweist.

3.6 Zusammenfassung

Die in diesem Kapitel untersuchten Beschreibungen exemplifizieren, wie die Struktur der einzelnen Ekphraseis in den *Eikones* von den Dynamiken der Fragmentierung und der Totalisierung bestimmt werden. Die Beschreibungen bewegen sich hinsichtlich ihrer Struktur auf einer Skala zwischen diesen beiden Polen: Die Eros-Beschreibung *Im.* 1,6 bezeichnet für die *Eikones* den einen Pol einer ganz durch Fragmentierung, die Hermes-Ekphraseis *Im.* 1,26 den anderen Pol einer vollständig durch Totalisierung bestimmten Struktur. Die Jagdbild-Ekphraseis *Im.* 1,28 und die Insel-Beschreibung *Im.* 2,17 veranschaulichen das Zwischenfeld in der Mitte der Skala, insofern in *Im.* 1,28 die beiden Dynamiken dergestalt miteinander verbunden sind, daß zunächst eine Fragmentierung, dann eine Totalisierung hervortritt, während in *Im.* 2,17 die Ekphraseis sich durchgehend in einem Spannungsfeld zwischen den beiden Strukturprinzipien entfaltet, die gemeinsam in der gesamten Beschreibung wirken. Die *Eikones* führen als Ganzes die genannte Skala vor: In beständiger Variation werden jeweils unterschiedliche Punkte eines durch die beiden Dynamiken bezeichneten Gestaltungsspektrums markiert, werden einzelne Gestaltungstechniken, die eine Fragmentierung bzw. eine Totalisierung bewirken – z. B. das Herausgreifen einzelner Bildelemente oder die Narration –, in wechselnden Verhältnissen eingesetzt und gegebenenfalls miteinander kombiniert. Zumal letzteres, die Verbindung der beiden konträren Bewegungen, ist auf die *Eikones* als Ensemble von Einzelbeschreibungen hin gesehen die programmatische Pointe dieser Gestaltung, wie es im Rahmen einer Beschreibung exemplarisch vor allem *Im.* 1,28 vorführt.

Mit dem Durchspielen und Variieren eines skalar angelegten Gestaltungsrepertoires ist zugleich ein wesentliches Moment der Ästhetik des Virtuosen benannt, die die *Eikones* auszeichnet. Dies zumal deswegen, da das Prinzip des Ausspielens von Skalen sich nicht auf das Spektrum zwischen Fragmentierung und Totalisierung und damit auf die strukturelle Gestaltung der Beschreibungen im ganz unmittelbaren Sinne beschränkt. Es gibt vielmehr weitere Ebenen, auf denen ganz ähnliches zu beobachten ist. Dies gilt zum einen für die Medialität, konkret also das Verhältnis der Medien Text und Bild, die in den *Eikones* sozusagen im Spiel sind. Auffällig ist hier, wie variabel dieses Verhältnis ist – durchaus bemerkenswert angesichts der ja konstanten medialen Grundsituation, daß nur eines der beiden Medien, der Text nämlich, in den *Eikones* materiell präsent ist. Auch das Medienverhältnis in den

einzelnen Ekphraseis läßt sich als Skala beschreiben, wobei diese eng korreliert ist mit derjenigen zwischen Fragmentierung und Totalisierung. Entsprechend ihrer Struktur stellen auch hinsichtlich der Medialität *Im.* 1,6 und *Im.* 1,26 Extrempunkte innerhalb der *Eikones* dar, die Erogen-Ekphraseis, indem hier der Text stark auf das Bild hin überformt ist – ich zitiere erneut Rajewskys Begriff der „Medienkontamination“ –, die Hermes-Beschreibung, indem dort durchgehend spezifisch textuelle Verfahren dominieren, so daß sich der Text gewissermaßen in erheblicher Distanz zum Bild bewegt. Die Jagbild- wie die Insel-Ekphraseis befinden sich auch in dieser Hinsicht in der Mitte der Skala: *Im.* 1,28 weist ein in sich erheblich variiertes Medienverhältnis auf; Stellen mit auf das Bild hin gestalteter Medialität wechseln mit solchen, an denen der Text als solcher stark hervortritt. Die einmal mehr in der Summe als eigentlicher programmatischer Punkt zu bezeichnende Verknüpfung polarer Gestaltungsprinzipien veranschaulicht in bezug auf die Medialität am deutlichsten *Im.* 2,17, wo mit der imaginierten Reise eine eigene Ebene zwischen Text und Bild konstituiert wird, die einerseits eine Nähe zum ekphrastischen Logos wie zum beschriebenen Gemälde aufweist, die andererseits aber durch ihr Dazwischentreten Text und Bild voneinander abrückt.

Zum anderen ist als eine Ebene, auf der die Variation einer Skala als Gestaltungsmuster wirkt, die Performativität der Beschreibungen zu nennen. Die Grenzpunkte, zwischen denen sich die Ekphraseis in dieser Hinsicht bewegen, ist am einen Ende des Spektrums ein grundsätzlicher Handlungs- oder Vollzugscharakter, durch den sich alle Beschreibungen der *Eikones* auszeichnen. Die obige Verwendung des Begriffes „Dynamik“ zeigt bereits an, daß sich die Struktur der Ekphraseis ebenso wie die damit zusammenhängende Medialität Eigenschaften sind, die sich jeweils im Verlauf des ekphrastischen Prozesses konstituieren: Diese Prozeßhaftigkeit beruht wesentlich darauf, daß der Sprecher in all seinen Beschreibungen eine Aneignung des jeweiligen Gemäldes leistet, die er durch das Vollziehen unterschiedlicher hermeneutischer Techniken bewirkt. Der Sprecher und seine (Sprach-)Handlungen bezeichnen zugleich auch das andere Ende der Performativitätsskala: Bei aller performativen Dynamik in den Ekphraseis bleibt der Sprecher als Instanz stets fest – in keiner der Beschreibungen der *Eikones* kommt es zu einer, um Krämer / Stahlhut zu zitieren, „radikalen“ Unterlaufung oder Begrenzung seines überlegenen Status. Das bedeutet insbesondere, daß der Rezipient nie einen „radikalen“ Ko-Akteur-Status gewinnt; vielmehr wird der Rezipient gegenüber dem virtuosen Sprecher, der stets die Fäden in den Händen hält, immer auf Distanz gehalten. Zwischen diesen Grenzen variiert die Performativität deutlich: Teils bleibt es beim grundsätzlichen Handlungscharakter der Ekphraseis (so in *Im.* 1,26), teils werden stärkere Effekte zumal der Rezipienteninvolvierung erzielt. Wo sich eine solche ereignet, wird die beschriebene zweite Grenze besonders deutlich: Der Rezipient wird durch solche Involvierungen einerseits ein Stück weit ermächtigt, an der virtuellen *performance* teilzuhaben, etwa indem er in *Im.* 1,28 dadurch, daß er eine performative Lektüre des Beginns der Beschreibung vornimmt, überhaupt erst den Sprecher als Virtuosens mitkonstruiert; zugleich bleibt der Rezipient aber stets eingespannt in das

virtuose Kalkül des Sprechers, wodurch die Involvierung stark gesteuert und dem Agieren des Rezipienten ein klarer Rahmen gesetzt wird.

Mit dem skalaren Charakter, den Medialität und Performativität in den Beschreibungen der *Eikones* aufweisen, hängt zusammen, daß Modelle, die die betreffenden Phänomenbereiche durch ein *set* von festen klassifikatorischen Kategorien oder von Konzeptualisierungsstufen beschreiben, bei der Anwendung auf die *Eikones* an Grenzen stoßen: Für Rajewskys Typologie von intermedialen Bezügen gilt dies dann, wenn wie in *Im.* 1,28 komplexe Variationen des Medienverhältnisses bzw. Verbindungen von unterschiedlichen Rekursformen auftreten; für Krämers / Stahlhuts Stufenmodell von Performativität ist ähnliches vor allem angesichts der eben bereits genannten Teilermächtigung des Rezipienten zu konstatieren, die für das Verhältnis von Sprecher und Leser in den *Eikones* charakteristisch ist: Ein solches Verfahren bewegt sich gerade zwischen einzelnen Stufen, die Krämer / Stahlhut unterscheiden.⁸⁰ Über solche – grundsätzlich sehr hilfreichen – Modelle hinaus ist für die *Eikones* also eine Beschreibungsebene notwendig, die die Prinzipien von Variation und Kombination von vornherein in den Blick nimmt. Dies leistet eben der Begriff des Virtuosen, der die Ästhetik der *Eikones* treffend faßt.

Was die Struktur der einzelnen Beschreibungen der *Eikones* angeht, ist das Grundmoment der Ästhetik des Virtuosen, die hier hervortritt, bereits benannt worden, die Tatsache nämlich, daß hier ein bestimmtes Inventar an Gestaltungsoptionen, das sich in Form der oben genannten Skalen beschreiben läßt, virtuos durchgespielt wird. Darüber hinaus sind drei weitere Punkte zu nennen, die die strukturelle Gestaltung der Beschreibungen im Sinne des Virtuosen auszeichnen: Zum einen werden die im einzelnen ganz unterschiedlich ausgeformten Ekphrasen, die entsprechend immer wieder sehr spezifische Wirkungen erzielen – vom „Bildblick“, den *Im.* 1,6 vollzieht, über die narrative Spannung, die *Im.* 1,26 charakterisiert, bis hin zur Fiktionalisierung, die *Im.* 2,17 leistet –, doch stets auf ein gemeinsames übergreifendes Ziel hin funktionalisiert, nämlich auf den Sprecher selbst als Virtuosen. Wie auch immer die Beschreibungen im einzelnen beschaffen sein mögen, letztlich läuft stets alles auf den Virtuosen hinaus, der das Ganze ins Werk setzt. Die besondere Pointe dieser virtuellen Selbstbezüglichkeit liegt darin, daß der Sprecher laufend vorführt, daß er in der Lage ist, ausgehend von den unterschiedlichsten einzelnen Gestaltungstechniken und -dynamiken stets zum konstanten Erfolg eines gelungenen virtuellen Zugriffs auf die Bilder zu gelangen. Zum anderen liegt ein wichtiges Merkmal von Virtuosität im besonderen Verhältnis von Sprecher und Rezipienten: Der Rezipient kann nie auf die gleiche Stufe gelangen wie der Sprecher; dieser inszeniert sich vielmehr stets als uneinholbar. Die im Sinne einer Skala von Virtuosität maximale Ausprägung dieses Prinzips stellt die bereits erwähnte Teilermächtigung dar, die den Rezipienten ein Stück weit an den Sprecher herankommen läßt, ihn letztlich aber umso wirksamer auf Distanz hält. Schließlich ist als ein weiteres Merkmal, das die Strukturierung der Beschreibungen zu einer

80 Darin liegt der Vorteil eines grundständig skalar angelegten Beschreibungsmodells, wie es PFISTER 2001 formuliert, daß es nämlich ohne diskontinuelle Stufen auskommt.

virtuosen Gestaltungsweise macht, die Unberechenbarkeit des Sprechers zu nennen: Wie er eine Beschreibung formen wird, ist nicht antizipierbar. Versucht man im Anschluß an dieses Merkmal, die im vorstehenden Kapitel erzielten Befunde auf eine Formel zu bringen, so könnte man pointiert formulieren, daß der Sprecher zwar durchaus Regeln folgt, insgesamt aber keine Regelmäßigkeit erkennen läßt: Es lassen sich in Gestalt der einzelnen Skalen Grundprinzipien benennen, auf denen die Ausgestaltung der Ekphraseis basiert, diese Grundelemente werden aber vom Sprecher virtuos so eingesetzt, daß die jeweilige konkreten Beschreibungen nicht regelhaft sind.

4. Ungeordnete Bilder? Zur Lektüre der *Eikones* als Ensemble

Nach der Untersuchung der Struktur der einzelnen Ekphraseis in den *Eikones* im vorigen Kapitel soll nun im folgenden die Struktur der *Eikones* als Gesamttext in den Blick genommen werden. Damit wird nicht einfach nur die Fragestellung des vorangehenden Abschnitts fortgeführt: In einer Untersuchung der Disposition der *Eikones* als Ensemble tritt vielmehr ein Aspekt in den Vordergrund, der bisher in Ansätzen, aber noch nicht in voller Form diskutiert wurde, die Frage nämlich, auf welche Rezeption hin die *Eikones* angelegt sind. Daß dieser Aspekt durch die Struktur des Gesamttextes in ganz grundsätzlicher Weise in den Fokus gerückt wird, zeigt sich, wenn man die wesentlichen dispositorischen Merkmale der *Eikones* betrachtet, die unmittelbar ins Auge fallen.

Charakteristisch für die *Eikones* als Ensemble ist zunächst, daß die einzelnen Ekphraseis ganz unvermittelt aufeinanderfolgen, und das gleich in mehrfacher Hinsicht: Erstens gibt es in den *Eikones* keinerlei paratextuelle Überleitung – „Zwischentexte“, die eine Vermittlung zwischen den einzelnen Beschreibungen leisten könnten, fehlen vollständig.¹ Zweitens stellen auch die Ekphraseis selbst – von ganz vereinzelt Stellen, die fast alle textlich unsicher sind oder keine eindeutige Interpretation zulassen, abgesehen – keine expliziten Verbindungen untereinander her: Lediglich in *Im.* 1,17 (Hippodameia) rekurriert der Sprecher einmal ausdrücklich auf ein anderes Bild, nämlich auf das in 1,30 (Pelops) geschilderte.² Sonst wird in

-
- 1 Die Überschriften über den einzelnen Ekphraseis stellen, da sie schlicht das Thema der jeweils folgenden Beschreibung angeben, keine Verknüpfung zwischen den Ekphraseis her. Auf die Funktion der Überschriften wird im folgenden noch einzugehen sein, vgl. unten S. 136 f.
 - 2 Die Stelle lautet: ἔσταλται δὲ ὁ μὲν [*scil.* ὁ Πέλοψ] τὸν Λυδίον τε καὶ ἄβρὸν τρόπον ἡλικίαν τε καὶ ὤραν ἄγων, ἣν καὶ μικρῶ πρόσθεν εἶδες, ὅτε τοὺς ἵππους τὸν Ποσειδῶνα ἐζήτει ... – „Gekleidet ist er [*scil.* Pelops] in üppiger lydischer Art, in der Blüte und Schönheit der Jugend, wie du sie eben sahst, als er bei Poseidon um die Pferde nachsuchte ...“ (*Im.* 1,17,3). Daraus, daß das Bild, auf das hier rekurriert wird, im tradierten Text der *Eikones* erst später beschrieben wird (eben in 1,30), schließen BENNDORF / SCHENKEL 1893, xxii, daß die überlieferte Reihenfolge der Ekphraseis gestört sei: Ursprünglich habe *Im.* 1,30 vor 1,17 gestanden. Diese Folgerung ist freilich keineswegs zwingend: Der Sprecher wie sein Primäradressat, der in der zitierten Partie angesprochene Junge, haben die Gemälde laut *Im.* pr. 5 schon vor dem Rundgang, den die *Eikones* schildern, gesehen; ferner sind die Bilder ja in irgendeiner Form räumlich zueinander angeordnet, so daß sich der Verweis des Sprechers auf das andere Pelops-Gemälde als „Seitenblick“ auf ein Bild interpretieren läßt, das auf dem Gang durch die Galerie kurz vorher zu sehen war. In diesem Sinne deuten LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 21 u. 34 sowie SCHÖNBERGER 2004, 80 f. u. 333 die Stelle; Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion der räumlichen Anordnung der Bilder mißlingt allerdings (vgl. dazu das folgende Unterkapitel): Versteht man die fragliche Partie als „Seitenblick“, fungiert sie nicht als Hinweis auf

den Beschreibungen der *Eikones* nirgendwo ausdrücklich auf andere Ekphraseis des Textes vor- oder zurückverwiesen; ebensowenig werden durch den Einsatz von verbindenden Partikeln bzw. von Konjunktionen sprachliche Anknüpfungen zwischen den Beschreibungen geschaffen.³ Was in den *Eikones* mit anderen Worten fehlt, sind konstativ, also auf der Ebene des *tellings*, hergestellte Verbindungen zwischen den Ekphraseis.

Das bedeutet nun freilich nicht, daß zwischen den Beschreibungen der *Eikones* keine Bezüge auszumachen wären. An zwei Stellen des Textes treten sogar sehr deutliche Verbindungen hervor, und zwar was die inhaltlichen Gegenstände der betreffenden Ekphraseis angeht: *Im.* 1,14.15.18.19 und 25 beschreiben allesamt Gemälde mit Dionysosdarstellungen; *Im.* 2.20–25 sind Beschreibungen von Bildern, die Herakles zum Thema haben. Auch zwischen weiteren Ekphraseis lassen sich bei näherer Betrachtung thematisch-motivische Bezüge erkennen, wenngleich nicht in so hervorspringender und so ausgreifender Form wie bei den Dionysos- und den Herakles-Beschreibungen; darauf wird unten noch näher einzugehen sein. Alle diese Bezüge werden vom Text rein performativ auf der Ebene des *showings* hergestellt, nämlich dergestalt, daß die Ekphraseis vom Sprecher-Autor in der in den *Eikones* vorliegenden Weise aneinandergereiht werden – die genannten jeweils stark aufeinander bezogenen Ekphraseisgruppen konstituieren sich gerade dadurch, daß eine im Text geschlossen nebeneinanderstehende Gruppe (so im Falle der Herakles-Ekphraseis) oder doch jedenfalls sich nahe beieinander befindliche Beschreibungen (so bei den Dionysos-Ekphraseis) entsprechende thematische Rekurrenzen aufweisen. Auch für die sonstigen inhaltlichen Bezüge zwischen Beschreibungen läßt sich als allgemeines Prinzip formulieren, daß sie durch eine gesteuerte Verteilung bzw. Anordnung der Ekphraseis im Text der *Eikones* geschaffen werden; ich werde darauf noch zurückkommen.

Die Frage nach der Rezeption wird durch diese Strukturmerkmale der *Eikones* in zweifacher Hinsicht ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt: Zum einen läßt sich das Verhältnis der beiden eben skizzierten strukturellen Grundmomente der *Eikones* – das Fehlen explizit gesetzter Verknüpfungen zwischen den Beschrei-

eine hinter dem Text liegende Ordnung, sondern betont die performative Dimension des sukzessiven Abschreitens der Galerie.

- 3 Ausnahmen zum letzten Punkt stellen allenfalls *Im.* 1,29.30.31 dar, die einzigen Ekphraseis in den *Eikones*, die am Beginn eine potentiell anknüpfende Partikel aufweisen. Vgl. aber die von SCHÖNBERGER 2004, 371 u. 374 referierten Bemerkungen Kalinkas, der die betreffenden Partikeln nicht als Verbindungen zum Vorhergehenden deutet. Die einzige Stelle der *Eikones*, an der eine näher ausgeführte explizite Überleitung zu einer neuen Ekphraseis vorliegen könnte, ist der Beginn von *Im.* 1,13. Die jüngeren Herausgeber vertreten allerdings durchgehend die überzeugend begründete Ansicht, daß hier nicht eine eigene Beschreibung einsetzt, sondern *Im.* 1,12 und 13 *eine* zusammenhängende Beschreibung bilden (vgl. KAYSER 1871 II, 313; BENNDORF/SCHENKEL 1893, 28; SCHÖNBERGER 2004, 317). Der Anfang von *Im.* 1,12 könnte ein wörtliches Aufgreifen einer Passage aus der vorangehenden Beschreibung darstellen – und damit eine spezifische Form von Verknüpfung leisten –, wird aber von den meisten Editoren und Forschern als korrupt angesehen (vgl. KAYSER 1871 II, 311 mit xlvi; BENNDORF/SCHENKEL 1893, 25; SCHÖNBERGER 2004, 317 f.).

bungen bei gleichzeitigem Hervortreten implizit bzw. performativ hergestellter Bezüge – als spannungsreich charakterisieren. In der Forschung jedenfalls ist die Struktur der *Eikones* mehrfach dezidiert als ein Problem bezeichnet worden. Der Anstoßpunkt, der diese Einschätzung auslöst, ist gut mit den Begriffen zu fassen, die die Leitlinien des vorigen Kapitels bildeten: Die Unvermitteltheit, mit der die Ekphraseis aufeinanderfolgen, das Fehlen von expliziten Verknüpfungen, stellt ein starkes Moment von Fragmentierung dar; es entsteht dadurch der Eindruck, daß in den *Eikones* grundsätzlich Einzelelemente unverbunden nebeneinanderstehen. Die impliziten Bezüge schaffen zwar einerseits Verbindungen zwischen den einzelnen Bestandteilen der *Eikones*, es wird durch sie aber keine offensichtliche Totalität gestiftet: Die inhaltlich-motivischen Bezüge, und zwar zumal diejenigen, die deutlich ins Auge springen, umgreifen einzelne Beschreibungen bzw. in ihrer Ausdehnung eng begrenzte Textpartien (das zeigt sich gerade an den genannten Dionysos- und Herakles-Ekphraseis); ein Syntagma, das größere Teile des Textes erfaßt und in ein überwölbendes Ordnungssystem integriert – von den ganzen *Eikones* gar nicht zu reden – wird dadurch nicht geschaffen. Wie, so fragt sich, geht ein Rezipient mit diesem Befund, mit dieser Charakteristik der *Eikones* um?

In der Forschung ist mehrfach der Versuch unternommen worden, dadurch für die *Eikones* zu einer ordnungsstiftenden Totalität zu gelangen, daß man versucht, im Text gleichsam versteckte Ordnungsmuster ans Licht zu bringen. Die beiden Ansätze, die dies konsequent für die *Eikones* als Ganzes unternehmen, bilden den Ausgangspunkt meiner folgenden Ausführungen. Es handelt sich dabei zum einen um einen Aufsatz von Karl Lehmann-Hartleben aus dem Jahre 1941, zum anderen um einen 2006 auf Französisch publizierten Artikel von Nina V. Braginskaya und Dimitri N. Leonov, der auf ältere, bisher nur auf Russisch veröffentlichte Arbeiten der Autoren aufbaut. Beide Ansätze sind, das sei hier gleich gesagt, kritisch zu bewerten, sowohl was die Einzelheiten ihrer Argumentation angeht als auch was die Methodik ihrer Herangehensweise betrifft: Es gelingt in beiden Fällen nicht, zu einer Totalität jenseits der performativen Folge der Beschreibungen vorzustoßen. Nichtsdestoweniger sind beide Positionen, zumal wenn man sie zusammennimmt – was bisher in der Forschung nicht geschehen ist, wie überhaupt der Ansatz von Braginskaya / Leonov bisher keine nähere Beachtung gefunden zu haben scheint –, außerordentlich aufschlußreich für die eben formulierte Frage nach der Rezeption, auf die hin die *Eikones* mit ihrer Disposition angelegt sind. Die Untersuchung wird dementsprechend im folgenden so verfahren, daß zunächst diese beiden Ansätze in ihren konkret unternommenen Ordnungsstiftungen einzeln kritisch in den Blick genommen werden, bevor sie gemeinsam auf die Art der Lektüre hin betrachtet werden, der sie die *Eikones* unterziehen, und auf die Angemessenheit einer solchen Rezeption.

Der zweite Aspekt der oben genannten strukturellen Grundmomente der *Eikones*, der die Frage nach der Rezeption in den Fokus rückt, ist die Tatsache, daß Bezüge zwischen den Ekphraseis, von *Im.* 1,17,3 abgesehen, allein performativ im Wege des *showing* erzeugt werden. Das verweist auf den Rezipienten und seine Tätigkeit im Rezeptionsprozeß, denn derartige implizite Bezüge bezeichnen ja zunächst nur

ein Potential des Textes, dessen tatsächliche Aktualisierung einen Rezipienten voraussetzt, der die vom Sprecher aneinandergereihten Beschreibungen miteinander aktiv vergleicht und dabei die im Text performativ gesetzten Rekurrenzen oder Ähnlichkeiten erkennt. Es ist also zur Aktualisierung eine Interaktion zwischen Text und Rezipienten nötig, die sich durch ein höheres Aktivitätsniveau seitens des Rezipienten auszeichnen, als es bei explizit markierten Verknüpfungen erforderlich wäre. Die Frage nach der Interaktion des Lesers mit den *Eikones* wird denn auch die Leitlinie des zweiten, an die Diskussion der genannten Forschungspositionen anknüpfenden Teils dieses Kapitels sein. Es wird dabei zum einen darum gehen, die Interaktionspotentiale zu benennen, die in den *Eikones* angelegt sind, zum anderen darum, wie im Rahmen dieser Potentiale die Rezeption der *Eikones* gesteuert wird; im Anschluß hieran wird insbesondere zu fragen sein, wie diese rezeptionsbezogenen Aspekte für die virtuose Ästhetik der *Eikones* bzw. für die virtuose Selbstpräsentation des Sprechers funktionalisiert sind. Stichwortartig läßt sich dieses Untersuchungsziel mit dem von Umberto Eco geprägten Terminus des „Modell-Lesers“ bezeichnen:⁴ Welches der in den *Eikones* angelegte, nicht zuletzt durch ihre strukturellen Merkmale vorgezeichnete Leser ist, der das Potential des Textes, und das heißt hier zumal das virtuelle Potential, möglichst umfänglich aktualisiert, das ist die Leitfrage dieses Kapitels.⁵

4.1 Die Galerie hinter dem Text? Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion der Gemäldesammlung

Zunächst also zu Lehmann-Hartlebens Versuch, aus dem Text der *Eikones* heraus eine Totalität zu generieren, die in seinem Falle in der Gemäldegalerie besteht, die er aus dem Text rekonstruiert. Lehmann-Hartleben situiert seine Überlegungen im Kontext der Diskussion, ob die in den *Eikones* beschriebenen Bilder tatsächlich existierten, eine Debatte, die zumal in der deutschen Forschung des 19. Jh.s geführt wurde.⁶ Er erhebt den Anspruch, die Frage nach der Authentizität der Bilder dadurch gesichert positiv zu beantworten, daß er die reale Existenz der in den *Eikones* beschriebenen Gemäldesammlung aus dem Text heraus beweist.⁷ Den Ausgangs-

4 Vgl. Eco 1998, 61–82.

5 Eco versteht unter dem „Modell-Leser“ eine spezifische Textstrategie; vgl. seine bündige Definition ebd., 76: „Der Modell-Leser ist ein Zusammenspiel *glücklicher Bedingungen*, die im Text festgelegt worden sind und die zufriedenstellend sein müssen, damit ein Text vollkommen in seinem möglichen Inhalt aktualisiert werden kann.“ Wichtig ist dabei, daß diese Bedingungen vom Text gesetzt sind, was ein potentiell hohes Maß an Steuerung der Rezeption durch den Text impliziert. Genau das, eine stark vom Text her mit Bedingungen versehene Rezeption, ist, wie sich zeigen wird, für die *Eikones* charakteristisch; deswegen ist Ecos „Modell-Leser“ ein besonders geeignetes Konzept, um die Rezeption der *Eikones* zu beschreiben.

6 Eine guten Überblick über diese Diskussion gibt SCHÖNBERGER 2004, 26–37.

7 Vgl. LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 19.

punkt seiner Darlegungen bildet dabei die Beobachtung, daß an einigen Stellen des Textes semantische Bezüge zwischen einzelnen Ekphraseis hervortreten, daß die betreffenden Beschreibungen aber in der Regel nicht unmittelbar aufeinanderfolgen.⁸ Diese Eigenheit des Textes – Lehmann-Hartleben bezeichnet sie als (von ihm in Anführungszeichen gesetzt) „disorder“ – sei ausschließlich dadurch zu erklären, daß der Autor eine reale Gemäldesammlung beschreibe, die eine Ordnung in Form von thematischen Zyklen aufweise, daß er dabei aber nicht der dort gegebenen Ordnung folge, sondern beim Beschreiben die Bilder mancher Zyklen der Galerie vielmehr voneinander trenne – mit dem Resultat der im Text vorliegenden „Unordnung“. Im einzelnen argumentiert Lehmann-Hartleben folgendermaßen:⁹

There is no hint that Philostratus focuses upon these groups [= die thematisch zusammenhängenden Bilder, M.B.] as units. Except for casual side glances, he does not treat them as units and does not elect to arrange them logically as such. It follows that the vicinity and relation of these picture-groups were not the product of his mind but were rooted in fact. Obviously he describes pictures that were topographically united, but without regard to the ideological or formal relation which had dictated their combination. It is evident that this could have happened only if he actually saw real pictures which were arranged according to a system that would account for the relationships. At the same time, this order must have been such that it was topographically possible to see and discuss one painting after the other in the actual ‚disorder‘ in which they appear in these books. Indeed, the only explanation of the relationships and the lack of order is that Philostratus saw real pictures which were, to a certain extent, arranged on the upper and lower parts of walls ... In these cases, each of the superimposed sections formed a unit. By partially disregarding these units and describing first the lower part of the wall, then the upper pictures of the same wall before proceeding to the lower section of the next wall which actually was related to the preceding lower section and, finally, continuing with the paintings above the second lower wall, the author created the present ‚disorder‘. This is the only possible explanation of the general facts which have been mentioned.

Nach Maßgabe dieser Prämissen rekonstruiert Lehmann-Hartleben aus dem Text der *Eikones* heraus die Gemäldegalerie: Er verbindet die in der Beschreibung Philostrats „auseinandergerissenen“ Bilder zu thematischen Einheiten und gruppiert diese Reihen zu insgesamt fünf Räumen, die zusammen die Galerie bilden. Diese Räume haben folgenden Zuschnitt:¹⁰

1. „The Room of the Rivers“ (*Im.* 1,1–13): Er weist nach Lehmann-Hartleben drei umlaufende Reihen von Bildern auf. Der „major cycle“ habe als „Leitmotiv“ die Darstellung von Flüssen bzw. Quellen; er umfasse vier Bilder: „the Skamander, fighting the fire which rages through its plain (1); the Nile, with the personified cubits indicating the annual rise, and with a giant who guards its sources

8 Vgl. die in der Einleitung bereits angesprochenen Dionysos-Ekphraseis *Im.* 1,14.15.18.19 und 25.

9 LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 20.

10 Siehe Anhang 2 (unten S.196 ff.) für eine Wiedergabe der Skizzen, mit denen Lehmann-Hartleben den Aufbau der Räume illustriert.

(5); Poseidon pursuing the princess Amynone and, on this occasion, creating an everlasting spring (8); Phaeton falling from heaven into the river Eridanos (11).¹¹ Über dieser Reihe sei ein weiterer Zyklus von drei Bildern zu rekonstruieren: „the death of Menoikeus in Thebes (4), the death of Memnon before Troy (7), and Amphion founding Thebes (10). Two of these scenes show the death of a young epic hero and, in turn, two of them are related to one place, Thebes.“¹² Die übrigen Bilder dieses Raumes (*Im.* 1,2.3.6.9.12 / 13) bildeten eine Reihe von Friesen zwischen den beiden Zyklen, ohne daß zwischen diesen fünf Gemälden klare inhaltliche Bezüge bestünden.

2. „The Room of Dionysos“ (*Im.* 1,14–30): Er bestehe zum einen aus einer Reihe von sechs Bildern, „dealing with Dionysus and his activities“: „the birth of Dionysus (14), Dionysus and Ariadne in Naxos (15), the punishment of Pentheus (18), the punishment of the Tyrrhenians (19), and the creation of a spring of wine in Andros (25)“¹³; auch das Jagdbild *Im.* 1,28 gehöre zu diesem Zyklus: Diese Beschreibung „reveals a painting of monumental character and a relation to the Bacchic cycle must be assumed. The young hunter ... might be the hunter Zagreus, the young Dionysus, or Adonis“; auch um Attis könne es sich handeln.¹⁴ Die übrigen Gemälde dieses Raumes (*Im.* 1,16–17.20–24.26–27.29–30) formten eine zweite Reihe über dem Dionysos-Zyklus; wenn auch zwischen manchen von ihnen einzelne Bezüge erkennbar seien, liege hier doch keine übergreifende thematische Verbindung vor. Das Stilleben *Im.* 1,31 sei ebenso wie sein Gegenstück 2,26 nicht Teil der Galerie gewesen, sondern nachträglich in die *Eikones* eingefügt worden.¹⁵
3. „The Room of Aphrodite“ (*Im.* 2,1–12): Hier lägen erneut zwei Bildreihen vor. Erstens ein Zyklus um Aphrodite und ihre Macht, der zunächst Mädchen zeige, die Aphrodite besingen (*Im.* 2,1), sodann „the death of Hippolytus after his refusal to love Phaedra (4), the love of Krithis and Meles (8), the suicide of Panthea on the pyre of her husband (9), and the death of Cassandra on the corpse of Agamemnon (10)“; auch *Im.* 2,5, „the picture of an oriental queen who prefers war to the female destiny of love“; gehöre in diese Reihe: „like Hippolytus, she illustrates the paradox of beautiful youth, unwilling to yield to the power of Love.“¹⁶ Die übrigen Gemälde (*Im.* 2,2–3.6–7.11–12) seien auch hier als eine obere Reihe zu rekonstruieren, die einzelne (Quer-)Bezüge, aber kein übergreifendes Thema aufweise.

11 LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 36.

12 Ebd., 37.

13 Ebd., 33.

14 Ebd., 36.

15 Auf die Argumentation Lehmann-Hartlebens in bezug auf diese beiden Ekphraseis gehe ich gleich noch näher ein.

16 Ebd., 31.

4. „The Room of the primitive world“ (*Im.* 2,13–19): Er verfüge über nur eine Reihe von Gemälden, die durch drei Aspekte verbunden seien: „One of these is the importance of the sea and of the actions of Poseidon and of his descendants. The second is that earth is pictured in the process of formation in three paintings (13, 14, 16) in addition to the island picture (17) with its volcano and its split rocks. A third is the definitely primitive character of this world, where men, whenever they appear, are living a primitive life (17) or belong to savage and primitive races (18, 19), and where the first ship ploughs through the waves (15).“¹⁷
5. „The Room of Herakles“ (*Im.* 2,20–25): Seine Bilder formten eine Reihe, die ganz Herakles und seinen Abenteuern gewidmet sei. Dieser Zyklus hebe sich deutlicher als alle anderen ab: *Im.* 2,20–25 seien „the one obvious and undisturbed unit“ in den *Eikones*.¹⁸

Die Ekphraseis 27–34 des zweiten Buches bilden nach Lehmann-Hartleben keinen Zyklus: „These last eight pictures of the second book show a remarkable absence of any such relation and connection as we have found everywhere else.“¹⁹ Er erklärt dies damit, daß diese Bilder ebenso wie die beiden Stilleben *Im.* 1,31 und 2,26 nicht Teil der Gemäldesammlung gewesen seien, die die Basis der übrigen *Eikones* bilde. Der Autor habe diese Beschreibungen vielmehr nachträglich hinzugefügt, zunächst die beiden Stilleben, die als Markierungen der Buchenden fungierten, später dann die Ekphraseis *Im.* 2,27–34:

It is very probable that, originally, Philostratus prepared his publication of the topographical descriptions with the addition of one still-life at the end of each of the two books. At a later moment, either before the real publication or else for a second edition, he added descriptions of eight other paintings.²⁰

Fragt man, wie der Umgang Lehmann-Hartlebens mit den *Eikones* zu bewerten ist, so sind eine ganze Reihe von kritischen Einwänden zu formulieren. Entsprechend dem oben bereits skizzierten Vorgehen lege ich hier zunächst die Kritikpunkte dar, die einzelne Aspekte seines Rekonstruktionsversuches betreffen, bevor ich dann im Rahmen einer gemeinsamen Betrachtung der Positionen Lehmann-Hartlebens und Braginskayas / Leonovs auf die grundsätzliche Frage nach der Angemessenheit solcher Lesarten eingehe.

1. Zunächst ist kritisch anzumerken, daß Lehmann-Hartlebens Lektüre der *Eikones* auf einer Reihe von Prämissen beruht, die ganz überwiegend problematisch sind, teilweise sogar in hohem Maße. Zusammenfassend lassen sich die Grundannahmen, auf denen seine Rekonstruktion beruht, so beschreiben,

17 Ebd., 26.

18 Ebd., 21.

19 Ebd., 39.

20 Ebd., 39 f. Lehmann-Hartleben hält es dabei für wahrscheinlich, daß es sich auch bei diesen acht Ekphraseis um Beschreibungen realer Bilder handelt.

daß er eine durchgehend uniforme Gestaltung der Galerie wie des ekphrastischen Textes voraussetzt und dazu annimmt, daß die Kette von Umsetzungen und Übertragungen, die in seinem Modell von der ursprünglichen Galerie bis zum uns heute vorliegenden Text führen, die zugrundeliegende Ordnung stets vollständig und ohne Abänderungen oder Störungen bewahrt: Die Gemäldesammlung ist nach Lehmann-Hartleben durch genau ein Gestaltungsprinzip – eben durch semantisch definierte Zyklen, die in Reihen die Wände umlaufen – organisiert, das alle Räume bestimmt; Philostrats beschreibende Betrachtung der Bildersammlung geschieht nach einem ganz einheitlichen, schematischen Muster, das nie abgewandelt wird und das die ganze Sammlung ohne irgendeine Auslassung erfaßt; der solchermaßen vorgenommene Galerierundgang wird ohne Veränderung der Reihenfolge der einzelnen ekphrastischen Logoi in einen zur Publikation bestimmten Text umgesetzt, wobei auch hier keine Selektion von Bildern stattfindet; die auktoriale Überarbeitung, bei der nach Lehmann-Hartleben die Beschreibungen nach dem zweiten Stilleben hinzugefügt wurden, läßt die übrigen Ekphraseis hinsichtlich Anzahl und Reihenfolge völlig unberührt; schließlich wird diese Ordnung in der textuellen Überlieferung zuverlässig bewahrt.²¹ Die noch am verhältnismäßig wenigsten problematische dieser Annahmen ist die, daß die Beschreibungsreihenfolge der *Eikones* sicher überliefert sei, da in der Tat die tradierte Sequenz der Ekphraseis nach Ausweis der vorliegenden Editionen insgesamt sehr einheitlich ist.²² Außerordentlich fragwürdig hingegen ist die Prämisse, daß der Autor-Sprecher der *Eikones* sowohl bei seiner Betrachtung der Bilder als auch bei der Komposition des Textes vollkommen uniform vorgegangen sei. Lehmann-Hartleben führt keine überzeugende Begründung dafür an, warum der Betrachter die Wände stets nach exakt demselben Muster mit seinem Blick gleichsam abgefahren haben soll: Eine natürliche Verfahrensweise für jemanden, der mit einer Gruppe von Zuhörern durch eine Galerie geht,²³ ist das in dieser Striktheit sicher nicht. Die Voraussetzung, daß die Komposition des Textes exakt die Ordnung des Gangs durch die Sammlung wiedergibt, wird von Lehmann-Hartleben überhaupt nicht begründet. Das gewichtigste Argument gegen solche Annahmen besteht darin, daß eine derartige Einförmigkeit in keiner Weise zu dem virtu-

21 Vgl. die „Verlaufsskizze“, die Lehmann-Hartleben ebd., 41 f. von der Genese der *Eikones* zeichnet.

22 Nach BENNDORF-SCHENKEL 1893, xv f. betreffen Abweichungen in der Reihenfolge der Ekphraseis fast ausschließlich bestimmte einzelne Beschreibungen in einzelnen Handschriften; nur von zwei Manuskripten wird dort gesagt, daß sie großflächigere Umstellungen der Ekphraseis aufweisen. BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 18 f. rekurrieren auf die Arbeitsfassung eines Kataloges der Handschriften der *Eikones* von Simone Follet, die ihnen vorlag; ihre Ausführungen bieten für die hier diskutierte Frage allerdings keine über Benndorf-Schenkels Anmerkungen hinausweisenden Informationen. – Auf die erheblichen Schwierigkeiten, die Probleme in der Überlieferung für Lehmann-Hartlebens Interpretation bedeuten würden, weist BRYSON 1994, 262 f. hin.

23 So LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 41 f.

osen Vorgehen des Sprechers paßt, wie es sich in dieser Untersuchung bisher in verschiedener Hinsicht gezeigt hat. Zumal die Befunde zur Struktur der einzelnen Beschreibungen lassen die fraglichen Annahmen Lehmann-Hartlebens als unplausibel erscheinen: Die einzelnen Ekphraseis zeichnen sich ja gerade durch eine virtuose Variation in ihrer Art, auf das Bild zu blicken, aus; der Sprecher spielt wie gezeigt Skalen von Betrachtungsmöglichkeiten bzw., auf den Text hin formuliert, von Gestaltungsoptionen aus, er erweist sich in dieser Hinsicht als grundsätzlich unberechenbar, und nicht zuletzt – ich nenne erneut das Stichwort der Fragmentierung – beschreibt er nicht notwendigerweise alles, was ein einzelnes Gemälde zeigt.²⁴ All dies legt nahe, dem Sprecher auf der Ebene der *Eikones* als Ensemble ähnliche Techniken wenn nicht direkt zu unterstellen, so doch jedenfalls zuzutruen. Damit aber werden die genannten Prämissen Lehmann-Hartlebens hinfällig, und seine Lektüre der *Eikones* läuft ins Leere – die bloße Einräumung potentieller Variation und Selektion seitens des Autors, sei es bei der Betrachtung der Sammlung, sei es bei der Abfassung des Textes, entziehen seiner Rekonstruktion die Basis.

2. Jenseits der Prämissen ist auch das konkrete Vorgehen Lehmann-Hartlebens mit mehreren erheblichen Problemen behaftet. Zunächst ist kritisch anzumerken, daß bei seiner Rekonstruktion stets Annahmen über das Format der Bilder, insbesondere über ihre Breite getroffen werden müssen: Die vermutete Dimension der Bilder ist eine ganz wesentliche Grundlage für den konkreten Zuschnitt der Wände und Räume. Die methodische Schwierigkeit, die hierbei auftritt, besteht in dem spezifischen Verhältnis der Medien Text und Bild in den *Eikones*, das im vorigen Kapitel dieser Untersuchung ja bereits eingehend betrachtet wurde. Als Befund ergab sich dabei, daß sich die Beschreibungen der *Eikones* abgesehen von vereinzelt Stellen, an denen ausdrücklich gesagt wird, daß etwas auf dem Bild gemalt ist, nicht einfach auf das nach der Darstellung des Textes jeweils zugrundeliegende Gemälde hin verrechnen lassen, daß für den Rezipienten mithin keine Sicherheit darüber zu gewinnen ist, in welcher genauen Relation eine einzelne beschreibende Aussage oder Partie zum Bild steht, ob der Sprecher also schlicht Bildelemente verbal abschildert oder ob er in der einen oder anderen Form einen textuellen „Überschuß“ gegenüber dem Gemälde produziert. Für den Ansatz Lehmann-Hartlebens bedeutet das, daß die Größe der Gemälde nicht nur nicht mit Sicherheit aus dem Text abgeleitet werden kann, sondern daß immer wieder sogar ein ganz erhebliches Spektrum an Annahmen möglich ist, man denke nur an das oben ja ausführlich diskutierte Beispiel der Hermes-Beschreibung *Im.* 1,26. Lehmann-Hartleben muß sich bei seiner Rekonstruktion immer für eine der denkbaren Möglichkeiten entscheiden: Er muß mit anderen Worten die Unbestimmtheit, die die *Eikones* hinsichtlich des Text-Bild-Verhältnisses auszeichnet, stets mit einer Festlegung

24 Auf die Problematik der unausgesprochenen Annahme Lehmann-Hartlebens, daß der Autor nie Bilder der Sammlung ausläßt, macht schon BRYSON 1994, 263 aufmerksam.

gewissermaßen füllen – das ist ein wichtiges und problematisches Merkmal seiner Methodik, auf das noch zurückzukommen sein wird. Hier ist vorerst festzuhalten, daß für die Rekonstruktion Lehmann-Hartlebens im wichtigen Punkt der Bildformate keine Sicherheit zu gewinnen ist: Man könnte vielfach mit gleichem Recht andere Annahmen hierüber treffen, was dann eben zu einer anderen räumlichen Konfiguration der rekonstruierten Sammlung führen würde.²⁵

3. Ein weiteres, noch gravierenderes Problem von Lehmann-Hartlebens Vorgehen besteht darin, daß der Zuschnitt der rekonstruierten Räume und die Zuteilung der Bilder zu ihnen grundlegend von der Ausfindigmachung thematisch orientierter Bildzyklen abhängt, von Bildgruppen also, die einen gemeinsamen semantischen Kern aufweisen. Eine Identifikation solcher Zyklen gelingt nur teilweise leicht (so im Falle der Bilder um Herakles und Dionysos), häufig wird sie von Lehmann-Hartleben nur mit einiger Mühe und unter erheblicher Dehnung von Kriterien erzielt. Im einzelnen sind folgende Punkte bei der Abgrenzung der Zyklen durch Lehmann-Hartleben besonders zweifelhaft:
 - a. „Raum der Flüsse“: *Im.* 1,8 (Amymonie) paßt nicht in den „Flußzyklus“, der nach Lehmann-Hartleben diesen Raum dominiert. Er begründet die Zugehörigkeit dieses Bildes damit, daß nach dem Mythos Poseidon bei der Verfolgung Amymones eine Quelle schuf; die Ekphrasis aber spricht von einer solchen Quelle überhaupt nicht, Poseidon tritt hier vielmehr ganz als Gottheit des Meeres hervor. Damit verliert auch der Versuch Lehmann-Hartlebens, *Im.* 1,8 in das von ihm für diesen Zyklus behauptete Muster einer naturphilosophischen Betrachtung von Flüssen einzufügen, seine Grundlage.²⁶
 - b. „Raum des Dionysos“: Lehmann-Hartlebens Interpretation der Jagdbild-Beschreibung (*Im.* 1,28) ist nicht überzeugend – es besteht kein ersichtlicher Bezug dieser Ekphrasis zu den Dionysos-Bildern, die Zuweisung zum entsprechenden Zyklus ist daher rein spekulativ. Lehmann-Hartleben muß denn auch selbst einräumen, daß sowohl die Abgrenzung dieses Zyklus als auch der darauf beruhende Zuschnitt des ganzen Raumes unsicher sind.²⁷
 - c. „Raum der Aphrodite“: Hier ist das eben erwähnte Problem der Ausdehnung des semantischen Kriteriums, das den Zyklus definiert, besonders virulent. Zutreffend formuliert Norman Bryson über das Vorgehen Leh-

25 Besonders deutlich treten die Unsicherheiten bezüglich der Bilddimensionen in den Ausführungen zum „Raum des Dionysos“ und „Raum der Flüsse“ hervor, vgl. LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 34 u. 37–39.

26 Vgl. LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 37. Zweifel an dieser Argumentation zeigt auch SCHÖNBERGER 2004, 42, der Lehmann-Hartleben grundsätzlich zustimmt (man beachte das Fragezeichen bei *Im.* 1,8 in der Aufzählung ebd.).

27 Vgl. LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 34.

mann-Hartlebens an dieser Stelle: „It is hard to conceive of Cassandra with Agamemnon (2.10), or the victory of Rhodogune and the Persians (2.5) as types of love. ... A term such as ‚love‘, being elastic (to say the least), is able to unite scenes even as disparate as singing procession of maidens, the deaths of Cassandra and Agamemnon, and the suicide of Pantheia.“²⁸ Verschärfend kommt hinzu, daß die Einordnung von *Im.* 2,5 in diesen Zyklus wesentlich auf der Annahme beruht, Philostrat interpretiere das Bild falsch und es sei nicht Rhodogune, sondern die Amazonenkönigin Hippolyte dargestellt²⁹ – ohne diese Umdeutung kann nicht davon gesprochen werden, daß das Thema „Liebe“ in diesem Bild in signifikanter Weise angelegt ist; die Uminterpretation Lehmann-Hartlebens ist aber nicht überzeugend.

- d. „Raum der primitiven Welt“: Die thematische Definition des Zyklus ist hier von vornherein außerordentlich unscharf, wie das oben angeführte Zitat (s. oben S. 97) zeigt. Die von Lehmann-Hartleben genannten drei Aspekte des Zyklus – die See und Poseidon, „earth in formation“, der primitive Charakter des Dargestellten – sind weder an sich, also schon auf einer rein begrifflichen Ebene, in stärkerer Weise miteinander verbunden, noch erfassen sie konsistent die fraglichen Bilder: Manche Aspekte treffen auf dieses, manche auf jenes Bild zu, keines der Kriterien aber umfaßt alle diese Gemälde. Was die einzelnen Ekphrasisen angeht, ist zum einen die Zuordnung von *Im.* 2,18 und 19 (Polyphem und Phorbas) zu diesem Zyklus fraglich, was Lehmann-Hartleben selbst zugesteht.³⁰ Vor allem aber trifft die Interpretation des Insel-Bildes *Im.* 2,17 im Sinne der genannten Schlagworte nicht zu, wird dort doch, wie ich es im vorigen Kapitel herausgestellt habe, gerade eine Vielfalt von hinsichtlich ihrer Natur und den allfälligen menschlichen Aktivitäten ganz unterschiedlichen Inseln präsentiert, die sich als Ensemble keineswegs unter dem Rubrum der „primitiven Welt“ subsumieren lassen.

Neben diesen Punkten ist noch kritisch auf einen weiteren problematischen Aspekt zu verweisen: Bei den Räumen, die nach Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion mehrere umlaufende Bildreihen aufweisen, läßt sich eine zyklische Ordnung selbst dann, wenn man die eben benannten fraglichen Definitionen und Zuweisungen akzeptiert, nur für die jeweilige „Hauptreihe“ feststellen: Die übrigen Bilder weisen untereinander von vornherein nur vereinzelt semantische Bezüge auf, kohärente Zyklen sind hier auch für Lehmann-Hartleben nicht auszumachen.³¹ Daraus ergibt sich eine schwerwiegende Folgerung: Das Prinzip der zyklischen Ordnung hat nach Lehmann-Hartlebens eigenem Resul-

28 BRYSON 1994, 263.

29 Vgl. LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 31 Anm. 43.

30 Vgl. ebd., 25.

31 Die einzige Ausnahme hierzu bildet der „Raum der Flüsse“, in dem nach Lehmann-Hartleben *Im.* 1,4.7.10 im oberen Wandregister einen eigenen Zyklus neben dem „major cycle“ der Flußbilder darstellen. Erneut allerdings ist die thematische Definition dieses Zyklus nicht

tat Grenzen – es umfaßt keineswegs alle Gemälde der postulierten Galerie; immerhin 40 % der Bilder, die laut Lehmann-Hartleben der Sammlung angehörten, sind nicht diesem Ordnungsmuster unterworfen.³² Erneut ist damit zu konstatieren, daß der Text, von dem allein Lehmann-Hartleben ja ausgehen kann, eine erhebliche Unbestimmtheit aufweist: Für einen signifikanten Teil der Bilder lassen sich keine thematischen Bezüge bestimmen, die in ein unmittelbar darauf beruhendes Syntagma umgesetzt werden könnten. Einmal mehr muß Lehmann-Hartleben diese textuelle Unbestimmtheit für seine Rekonstruktion auflösen, was er dadurch tut, daß er die betroffenen „nicht-zyklischen“ Bilder indirekt, nämlich nach einer vorgängigen Identifikation der zyklischen Hauptreihen, in die Räume einordnet. Auch hier erweist sich ein solcher Umgang mit der Indeterminiertheit des Textes als sehr problematisch: Zum einen ganz konkret dadurch, daß so ein weiteres erhebliches Unsicherheitsmoment in die Rekonstruktion hineinkommt, hängt die Raumsyntax der „nicht-zyklischen“ Bilder doch eben allein an der Definition anderer Bildreihen und kann somit nicht aus den betreffenden Ekphraseis selbst abgeleitet werden. Vor allem aber wirft dieser Aspekt von Lehmann-Hartlebens Unterfangen in aller Schärfe die Frage auf, ob es überhaupt angemessen ist, die *Eikones* unter eine Ordnung zu ziehen, die auf Zyklen basiert.

4. Daß dies zu verneinen ist, zeigt dich deutlich daran, wie Lehmann-Hartleben mit *Im.* 1,31 und 2,26–34 verfährt. Denn während es ihm auf dem beschriebenen indirekten Weg gelingt, die „nicht-zyklischen“ Bilder aus dem übrigen Teil der *Eikones* in die Galerie zu integrieren, scheitert seine Rekonstruktion an den besagten 10 Ekphraseis: Die beiden „Stilleben“ fallen so vollständig aus allen im übrigen bestehenden semantischen Bezügen heraus, daß sie als Solitäre nicht in die rekonstruierten Räume passen; *Im.* 2,26–34 bilden im Text eine ausgedehnte Partie von Bildern ohne erkennbare thematisch-zyklische Verknüpfung, so daß in Ermangelung einer identifizierbaren „Hauptreihe“ auch eine mittelbare Einreihung dieser Bilder in die Galerie unmöglich ist. Die Erklärung Lehmann-Hartlebens hierfür, daß es sich eben bei diesen Ekphraseis um Hinzufügungen des Autors handele, ist völlig unbefriedigend: Die Behauptung, daß *Im.* 1,31 und 2,26 ursprünglich zur Markierung von Buchenden gedient hätten, setzt voraus, daß seine Einschätzung bezüglich *Im.* 2,27–34 zutrifft; hierfür wiederum kann Lehmann-Hartleben kein Argument anführen, das nicht auf der Prämisse beruht, daß die bis zu diesem Punkt erzielten Ergebnisse seiner Rekonstruktion richtig sind – dabei stellt das Unvermögen seines Ansatzes, mit diesen Ekphraseis innerhalb seiner Rekonstruktion umzugehen, gerade diese Prämisse entschieden in Frage. Noch wichtiger aber im Rahmen dieser Untersuchung der

überzeugend, da auch hier mehrere Aspekte herangezogen werden, die nicht konsistent auf alle Bilder zutreffen; vgl. ebd., 37.

- 32 Nämlich 22 von 54 Bildern (54 ergibt sich als Zahl der Galeriebilder durch den „Abzug“ der zehn Ekphraseis *Im.* 1,31 und 2,26–34, die Lehmann-Hartleben für hinzugefügt hält, von den 64 Ekphraseis der *Eikones* insgesamt).

Literärästhetik der *Eikones* ist folgender Punkt: Da die „Einfügungen“ und „Zusätze“ nach Lehmann-Hartleben von Philostrat selbst vorgenommen wurden und nicht etwa auf andere Ursachen zurückzuführen sind, bleibt eine Betrachtung der *Eikones* als literarisches Kunstwerk selbst nach seiner Argumentation auf den Text verwiesen, wie er uns vorliegt. Betrachtet man Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion unter literaturwissenschaftlicher Perspektive, untersucht man sie also als eine Lektüre der *Eikones*, die darauf zielt, die scheinbare Unordnung des Textes in eine Ordnung zu überführen, so ist zu konstatieren, daß sein Unternehmen scheitert: Es gelingt ihm nicht, aus den Teilordnungen, die der Text mit den deutlich hervortretenden thematischen Bezügen zwischen manchen Bildern anbietet, ein Syntagma zu gewinnen, das den Text als Ganzes erfaßt. Aus der Tatsache, daß Lehmann-Hartleben den Weg seiner Untersuchung mit größter Konsequenz und bei aller Kritik, die an seinem Vorgehen zu üben ist, zweifellos mit einigem Scharfsinn verfolgt, läßt sich schlußfolgern, daß der ganze Ansatz, die *Eikones* anhand von Zyklen zu ordnen, grundsätzlich nicht funktioniert; diese Folgerung wird durch die Untersuchung des Vorschlages von Braginskaya und Leonov gleich eine Bestätigung erfahren.

5. Zunächst aber ist hier ein letzter konkreter Kritikpunkt zu Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion zu benennen: Sein Anspruch, mit seiner Rekonstruktion die reale Existenz der in den *Eikones* beschriebenen Gemäldesammlung bewiesen zu haben, ist nicht haltbar. Dieser Anspruch beruht einzig und allein auf der oben bereits zitierten Behauptung, die „Unordnung“ der *Eikones* bei gleichzeitigem Vorliegen verschiedener inhaltlicher Bezüge zwischen den Bildern sei nur so zu erklären.³³ Das ist aber schlicht nicht zutreffend: Es ist natürlich möglich, daß die „geordnete Unordnung“ der *Eikones* rein fiktiv ist, daß sie also ohne Bezug auf eine reale Galerie geschaffen wurde. Für die Fiktionalität der *Eikones* spricht denn auch in der Tat einiges. Ich nenne in dieser Stelle kurz die wichtigsten entsprechenden Argumente der jüngeren Forschung, die klar zu einem fiktionalen Verständnis des Werkes neigt: Man hat zum einen darauf verwiesen, daß vieles, was in den *Eikones* beschrieben wird, jenseits der darstellerischen Möglichkeiten der Malerei ganz allgemein oder jedenfalls doch der antiken Malkunst liegt; festmachen läßt sich das an einigen Merkmalen der *Eikones*, die zum Teil bereits oben im Kapitel zum Zugriff des Sprechers auf die Bilder genannt wurden, insbesondere an den Momenten starker Bewegung in den Ekphraseis und an der Blickführung, die in manchen Beschreibungen, dem Blick durch eine Filmkamera vergleichbar, gewissermaßen einen Wechsel zwischen DetailEinstellung und der Totalen vornimmt.³⁴ Hieran lassen sich auch die Merkmale anknüpfen, die ich im Laufe dieser Untersuchung als Unverrechenbarkeit des Textes bezeichnet habe. Gemeinsam ist all diesen Cha-

33 Vgl. LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 20.

34 Vgl. GIULIANI 2006. – Für eine Diskussion der Folgerungen, die Giuliani aus diesem Befund für das Verhältnis der Medien Text und Bild in den *Eikones* zieht, s. unten S. 179 ff.

rakteristika, daß sie auf die Ekphraseis als verbale Konstrukte des Sprechers hinweisen: Sie lenken, wenn sie ernstgenommen werden, den Blick des Rezipienten gerade nicht in Richtung einer Rekonstruktion der Bilder aus den *Eikones* heraus, sondern richten seine Aufmerksamkeit vielmehr auf den Text selbst und seine spezifischen Verfahren. In diesem Sinne sind die genannten Eigenschaften plausiblerweise auch als Fiktionssignale zu interpretieren.³⁵ Zweitens ist auf die literarische Tradition fiktionaler Ekphraseis verwiesen worden, in der die *Eikones* stehen und die sie zugleich dadurch auf die Spitze treiben, daß die Ekphrasis hier nicht mehr nur kleinere Teile eines größeren Gesamttextes ausmacht, sondern daß die *Eikones* abgesehen vom Proöm vollständig aus Bildbeschreibungen bestehen.³⁶ Das Proöm bildet den Gegenstand eines weiteren Argumentes.³⁷ Daß dort die Konstituierung des Sprechers als Instanz so stark hervortritt, ist, nicht zuletzt aufgrund von Parallelen zu anderen Proömien, zumal zu denen der Romane von Longos und Achilleus Tatios, als die Konstruktion einer fiktionalen Sprechrolle zu verstehen; es kommt hinzu, daß diese dort entworfene Rolle auch inhaltlich auf die Produktion fiktionaler Texte verweist, da die rhetorische Tätigkeit eines Sophisten dieser Zeit – als ein solcher stellt sich der Sprecher im Proöm ersichtlich dar –, bekanntlich ganz wesentlich im Halten fiktionaler Deklamationsreden bestand.³⁸ Neben dem paratextuellen Proöm, das also (auch) eine metafiktionale Funktion besitzt, geben auch andere Stellen der *Eikones* dem Rezipienten entsprechende Signale. Ruth Webb interpretiert mit guten Argumenten die Narziß-Ekphrasis *Im.* 1,23 so, daß dort dem Leser die Fiktionalität der Beschreibung deutlich gemacht werde, wobei sie zum einen auf die dort so stark markierte *mise an abyme* abstellt, die den Rezipienten als eine Betrachterinstanz in die übereinander liegenden Schichten von Abbildung und Wahrnehmung hineinnimmt,³⁹ zum anderen auf die Ambivalenz von $\gamma\alpha\varphi\eta$ = Text / Gemälde, schließlich auf das Motiv der Täuschung,

- 35 Die Positionen der älteren Forschung, die trotz der genannten Merkmale die Beschreibungen auf die realen Bilder einer realen Galerie beziehen wollen, müssen diese Eigenschaften für „rhetorische Ausschmückungen“, „Exkurse“ etc. halten, die zum Kern einer „eigentlichen“ Bildbeschreibung hinzutreten – ein Vorgehen, das der Textualität der *Eikones* nicht gerecht wird und zu methodischen Schwierigkeiten führt, die GIULIANI 2006, 402 f. plastisch schildert.
- 36 Vgl. etwa ELSNER 2009, 6 u. 10 f. Einen konzisen Überblick über die Ekphrasis in der antiken Literatur und ihre Entwicklung gibt ELSNER 2002, dort 13–15 zu Philostrat. – Ein weiteres kontextualisierendes Argument liefert BOWIE 1994 mit Blick auf das Korpus der übrigen Schriften Philostrats, für die er in der Summe eine Vielzahl an fiktiven Elementen bzw. Fiktionalisierungstechniken herausstellt: Für die *Eikones* lege das nahe, auch diese als „set of fictional entities“ zu verstehen (ebd., 183). S. auch die Ausführungen bei GROSSARDT 2006, 94–96, der für das Philostratische Korpus ein „klares Konzept von Fiktionalität“ (ebd., 95) herausstellt.
- 37 Vgl. WEBB 2006, 115–119
- 38 Zu den fiktionalen Deklamationsreden in der Zweiten Sophistik s. insb. RUSSELL 1983, v. a. 74–86, und SCHMITZ 1997, 112–127 u. 198–205.
- 39 Vgl. meine Analyse oben S. 2 f.

der ἀπατή – diese Punkte zusammen wirkten als Anstoß für den Rezipienten, diese Ekphrasis als Fiktion zu lesen.⁴⁰ Noch bedeutsamer ist nach meinem Dafürhalten das Fiktionssignal, das, wie im vorigen Kapitel dargelegt (vgl. oben S. 83 ff.), die Insel-Beschreibung *Im.* 2,17 leistet, denn dort wird über die strukturelle Analogie zwischen der ersichtlich fiktionalen Seefahrt, die der Sprecher in *Im.* 2,17 imaginiert, und dem Durchgang durch die Gemäldesammlung, den die *Eikones* als Ganzes vorführen, der Blick des Rezipienten von vornherein auf das Gesamtwerk gelenkt: Nimmt er dieses Fiktionssignal wahr, erweist sich tatsächlich nicht nur eine einzelne Beschreibung, sondern das Ensemble der *Eikones* als fiktional. In der Summe ergeben sich damit viele starke Indizien für eine Fiktionalität der *Eikones*: Alle die eben genannten Signale des Textes werden von Lehmann-Hartleben freilich nicht wahrgenommen bzw. nicht gewürdigt, ein ganz wesentlicher Mangel seiner Argumentation.

4.2 Symmetrie und Bilderzyklen? Braginskayas / Leonovs Untersuchung der Struktur der *Eikones*

Einen anderen, in den Resultaten wie in der Methodik jedoch in mancher Hinsicht mit Lehmann-Hartlebens Rekonstruktionsversuch vergleichbaren Ansatz verfolgen Braginskaya und Leonov. Sie beschreiben das Anliegen ihres Artikels mit folgenden Worten: „Nous allons ... tâcher de découvrir la composition que Philostrate l'Ancien a voulu donner à son œuvre.“⁴¹ Die Struktur, die sie in diesem Sinne als die vom Autor angelegte bestimmen, zeichnet sich durch drei Grundmomente aus, nämlich durch „la symétrie“, „l'équilibre des quantités de texte“ und „la rime sémantique“.⁴² Diese Prinzipien schlagen sich nach Braginskaya / Leonov in einem komplexen System von formalen und semantischen Bezügen bzw. Gesetzmäßigkeiten nieder, auf denen die Komposition der *Eikones* im einzelnen beruht. Die wesentlichen Bestandteile dieses Ordnungssystems sind dabei folgende:

1. In Buch 1 der *Eikones* sei, so Braginskaya / Leonov, das Kompositionsprinzip der Symmetrie dergestalt am Werk, daß sich um das Zentrum dieses Buches inhaltliche Bezüge zwischen Beschreibungen, die von diesem Zentrum jeweils

40 Vgl. WEBB 2006, 128–132. Am stärksten geschieht dies ihrer Interpretation nach in der „ambiguous address to the painted boy“ σὲ μέντοι, μαιράκιον, οὐ γραφή τις ἐξηπάτησεν (*Im.* 1,23,3), einem Moment, wo „the fictional situation wavers on the edge of its own destruction“: „When we read ‚but you, young man, are not deceived by a painting / text‘ one of the potential meanings that momentarily offer themselves to us before the addressee is fixed is ‚you, the reader, are not taken in by this text‘, that is, you are fully aware that this is all an invention“ (ebd., 131 f.).

41 BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 10.

42 Ebd., 24.

numerisch gleich weit entfernt stehen, gruppierten.⁴³ Als Zentrum bestimmen Braginskaya/ Leonov *Im.* 1,16 (Pasiphae), wobei sie gleichermaßen das Kriterium der Anzahl der einzelnen Beschreibungen in diesem Buch als auch das der textlichen Ausdehnung desselben zugrunde legen: Unter der Voraussetzung, daß *Im.* 1,12 und 1,13 eine zusammengehörige Beschreibung bilden und daß das Proöm in die Kalkulation einbezogen wird, ergibt sich *Im.* 1,16 als numerisches Zentrum wie als quantitativmäßiger Mittelpunkt des Textes von Buch 1. „Symmetrische“ inhaltliche Bezüge existierten sowohl auf der Ebene der „histoire“ einzelner Beschreibungen – z. B. zwischen *Im.* 1,15 (Ariadne) und 1,17 (Hippodameia) sowie zwischen 1,14 (Semele) und 1,18 (Bakchen, von B./L. als „Pentheus“ zitiert)⁴⁴ – als auch auf der Ebene einzelner Motive, so etwa zwischen *Im.* 1,8 (Amymone) und 1,23 (Narziß).⁴⁵ Als Schlüssel, der dem Rezipienten die Symmetrie als vom Autor intendiertes Gestaltungsprinzip aufzeige, fungiere die Partie von *Im.* 1,16, in der im Kontext der Anfertigung der künstlichen Kuh, die Daidalos für Pasiphae ersonnen hat, von Symmetrie die Rede ist.⁴⁶ Diese Passage stehe nach dem Maßstab der Textlänge exakt in der Mitte von Buch 1. Entsprechendes sei für Buch 2 zu beobachten, in dem die Mitte des Textes auf *Im.* 2,17,4 falle, wo von den symmetrischen Küsten eines Inselpaares auf die ursprüngliche Einheit dieser Inseln geschlossen wird.⁴⁷

2. Für Buch 1 der *Eikones* sei hinsichtlich der variierenden Länge der Beschreibungen das Prinzip einer geregelten Alternation zu konstatieren. Braginskaya/ Leonov gehen dabei von einer Einteilung der Ekphraseis in drei Größenklassen aus: Die mittlere Kategorie, in ihren Worten die „normale“ Beschreibungslänge

43 Ebd., 11–14 und 26 (Tafel 1). – Eine Wiedergabe der Tafeln Braginskayas/ Leonovs, auf die ich in diesem Kapitel recurriere, findet sich in Anhang 3 (unten S. 201 ff.).

44 „Les événements merveilleux mais horribles qui sont prédits en I, 13 (Sémélé) [= 1,14 gemäß der üblichen, von B./L. für das erste Buch ab 1,12/13 nicht verwendeten Numerierung, M.B.], surviennent effectivement en I, 17 (Penthée) [= 1,18]; l'histoire d'Ariadne qui aide son fiancé, que son père veut tuer (I, 14) [= 1,15], trouve un écho (à travers Pasiphaé) dans Hippodamie (I, 16) [= 1,17], dont le rôle dans les histoires est le même“ (ebd., 13).

45 „I, 8 et 22 [= 1,8 u. 23, M.B.]: dans les deux cas, on trouve l'amour lié au phénomène de la réflexion par une nappe d'eau“ (ebd., 14).

46 ἐναργεῖς μὲν τῶν Ἐρώτων καὶ οἱ τὸ τρύπανον, ὃ παῖ, στρέφοντες καὶ νῆ Δί' οἱ τῷ σκεπάρνῳ λεαίνοντες τὰ μήπω ἠκριβωμένα τῆς βοῦς καὶ οἱ σταθμώμενοι τὴν ξυμμετρίαν, ἐφ' ἧς ἡ δημιουργία βαίνει. – „Ganz deutlich sieht man die Eroten, die den Bohrer drehen, mein Kind, und jene, bei Zeus, die mit dem Beil die noch nicht ausgearbeiteten Teile der Kuh glätten, auch die, welche mit der Richtschnur die Symmetrie der Teile prüfen, auf der die künstlerische Arbeit beruht“ (*Im.* 1,16,2).

47 αἱ δ' ἐχόμεναι τούτων νῆσοι δύο μία μὲν ἄμφω ποτὲ ἦσαν, ῥαγεῖσα δὲ ὑπὸ τοῦ πελάγους μέση ποταμοῦ εὖρος ἑαυτῆς ἀπηνέχθη. τοῦτι δ' ἔστι σοι καὶ παρὰ τῆς γραφῆς, ὃ παῖ, γινώσκειν· τὰ γὰρ ἐσχισμένα τῆς νήσου παραπλήσιά που ὄρας καὶ ἀλλήλοις ξύμμετρα καὶ οἷα ἐναρμόσαι κοῖλα ἐκκειμένοις. – „Die beiden nächsten Inseln hingen einst zusammen, wurden aber in der Mitte durch das Meer in Stromes Breite getrennt. Das kannst du, mein Junge, auch an dem Bild erkennen; denn du siehst ja, daß die abgespaltenen Küsten ähnlich sind und einander entsprechen, so daß die Einschnitte sich zu den Vorsprüngen fügen“ (*Im.* 2,17,4).

dieses Buches, definieren sie so, daß die Hälfte der Ekphraseis in diese Rubrik fallen („normale“ Beschreibungen umfassen damit 29–44 Zeilen in der Ausgabe von Benndorf/Schenkel); die anderen sind ihrer Einteilung zufolge „groß“ (= mehr als 44 Zeilen Länge) oder „klein“ (= Länge geringer als 29 Zeilen). Auf dieser Basis lasse sich die Regel formulieren, daß auf eine „große“ Beschreibung nicht eine weitere „große“ folge und daß ebensowenig zwei „kleine“ Ekphraseis hintereinander stünden; „normale“ Ekphraseis könnten hingegen aufeinander folgen. Braginskaya / Leonov schlußfolgern daraus: „Cette alternance témoigne d'une tendance à une diversité régulière: la norme prédomine, mais elle est souvent violée.“⁴⁸ Für Buch 2 heben sie ausdrücklich hervor, daß dort diese „loi d'alternance“ nicht gilt.

3. Buch 1 wie Buch 2 der *Eikones* könnten in Zyklen eingeteilt werden, die nach ihrer Thematik und nach ihrer Struktur organisiert seien.⁴⁹ Die Beschreibungen des ersten Buches ließen sich zwei Typen zuordnen: Die Ekphraseis des ersten Typs, die „histoires“ (H), hätten als Gegenstand „des épisodes mythiques, souvent dramatiques, concentrés autour d'un héros connu“; die des zweiten Typs, die „divertissements“ (D), „sont sans sujet: ainsi les paysages, les natures mortes, les descriptions avec des groupes de personnages qui ne sont pas individualisés, comme les Amours, les bêtes des fables, etc.“⁵⁰ Ausgehend von dieser Unterscheidung machen Braginskaya / Leonov in Buch 1 drei Zyklen aus:
 - a. *Im.* 1,1 (Skamander) bis 1,12 / 13 (Der Bosporos) werde durch die geregelte Folge der beiden Beschreibungstypen strukturiert. Es lägen hier zwei gleich lange Serien vor, deren zweite die erste typologisch invertiere; schematisch dargestellt seien diese 12 Ekphraseis folgendermaßen strukturiert: HDDHDD HHDHHD.
 - b. In *Im.* 1,14 (Semele) bis 1,25 (Die Andrier) seien alle Ekphraseis bis auf die letzte vom Typ H. Zu einem Zyklus verbunden würden sie durch ein gemeinsames Thema: „Le deuxième cycle du Livre I est dans son entier consacré à Dionysos – de sa naissance à son Triomphe –, mais avec deux interruptions: d'une part, celle de ‚Pasiphaé‘ et d'‚Hippodamie‘ et, d'autre part, celle de deux jeunes hommes-fleurs: ‚Narcisse‘ et ‚Hyacinthe‘. Si dans le premier cycle, l'amour est heureux, dans le second il n'est pas partagé, il est lié à la mort et il est pervers.“⁵¹ Die Zyklen (1) und (2) seien dadurch zu einem „Superzyklus“ vereint, daß sich um das numerische wie textlängen-

48 BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 14 und 27 (Tafel 2, Spalte A).

49 Ebd., 14–18 und 28 (Tafel 3).

50 Ebd., 15.

51 Ebd.

mäßige Zentrum der fraglichen Beschreibungen, nämlich um *Im.* 1,12/13, eine Reihe symmetrischer „rapports quantitatifs“ gruppierten.⁵²

- c. Die Ekphrasis *Im.* 1,26 (Geburt des Hermes) bis 1,31 (Gastgeschenke) bildeten sowohl durch eine geregelte Folge der beiden Beschreibungstypen als auch aufgrund eines gemeinsamen Themas einen Zyklus (Braginskaya/Leonov nennen ihn „Coda“): Hier liege die typologische Serie HHD vor; inhaltlich vereine dieser Zyklus „les descriptions ayant pour sujet le jeune homme idéal“, mit Ausnahme der das Buch abschließenden „nature morte“.⁵³

Für Buch 2 konstatieren Braginskaya/Leonov ebenfalls das Vorliegen dreier Zyklen. Diese grenzen sie hier – jedenfalls im Falle der Zyklen (1) und (2) – allein aufgrund thematischer Gemeinsamkeiten ab. Formale Phänomene wie die „rapports quantitatifs“ des Superzyklus des ersten Buches sind hier nicht zu beobachten, und auch zur typologischen Unterteilung, die Braginskaya/Leonov für Buch 1 vornehmen, gibt es, was Buch 2 betrifft, kein Äquivalent. Die drei Zyklen des zweiten Buches werden folgendermaßen definiert:

- a. *Im.* 2,1 (Hymnensängerinnen) bis 2,11 (Pan): Dieser Zyklus „est consacré à Vénus, à ses adorateurs, ainsi qu’à ses ennemis et aux Muses.“⁵⁴
- b. *Im.* 2,12 (Pindaros) bis 2,26 (Gastgeschenke): Der zweite Zyklus „a pour thème la Nature sauvage, l’état sauvage et celui des hommes avant la naissance de la culture: ainsi la mer comme manifestation de la Nature, ou l’opposition à la Nature, ou le triomphe sur elle. De plus, une partie du cycle II, 20–25 est entièrement consacrée à Hercule, le héros qui est à la limite de la sauvagerie et de la culture. Ce cycle du livre II s’achève par la nature morte des ‚Présents‘ ...“⁵⁵
- c. *Im.* 2,27 (Geburt der Athene) bis 2,34 (Die Horen): Dies sei der letzte Zyklus, „qu’il faudrait plutôt intituler ‚Appendice‘. Il ne comporte pas de thème qui unirait les description, mais plusieurs tableaux montrent la vertu des femmes – ce qui peut constituer une sorte de contrepoint au cycle-‚Coda‘ du livre I avec son thème de l’homme idéal.“⁵⁶

Das Vorgehen von Braginskaya/Leonov ist wie der Ordnungsversuch Lehmann-Hartlebens kritisch zu bewerten. Gegen eine ganze Reihe von Aspekten dieser Les-

52 Vgl. ebd., 16f. Diese „rapports quantitatifs“ bestehen darin, daß in bestimmten Teilen (z. B. Hälften, Vierteln) dieses „Superzyklus“ die bezogen auf diese Abschnitte jeweils längsten Beschreibungen die numerischen Zentren dieser Teile einnehmen; vgl. hierzu auch ebd., 26 (Tafel 1, Spalte B).

53 Ebd., 15.

54 Ebd., 17.

55 Ebd., 17f.

56 Ebd., 18.

art erheben sich Einwände; erneut geht es dabei sowohl um einzelne Punkte der Analyse als auch um die grundsätzliche Methodik einer solchen Lektüre der *Eikones*. Ich nehme auch hier zunächst die Einzelaspekte in den Blick, bevor ich dann zu einer allgemeineren Diskussion der Rezeptionshaltung übergehe, die den beiden Positionen zugrundeliegt. Kritisch anzumerken ist zu Braginskayas / Leonovs Analyse zunächst folgendes:

1. Was den oben als Punkt 1 angeführten Aspekt der zentrumsbezogenen Komposition von Buch 1 betrifft, ist kritisch die Frage nach dem Status des Proöms im Verhältnis zu den Ekphraseis zu stellen. Von einem Zusammenfallen des numerischen und textmengenbezogenen Zentrums in *Im.* 1,16 kann nur gesprochen werden, wenn man das Proöm in die Berechnung miteinbezieht. Das ist aber nicht überzeugend, hat das Proöm doch einen vom Rest des Textes deutlich verschiedenen Status – es handelt sich hierbei um einen Paratext, der den Text selbst hinsichtlich seines Gegenstandes, seines Anlasses und seiner situativen Rahmung beschreibt.⁵⁷ Die Behandlung des Proöms durch Braginskaya / Leonov ist auch nicht einheitlich, da es unter inhaltlichen bzw. motivischen Gesichtspunkten teils bei den Überlegungen berücksichtigt wird, teils nicht.⁵⁸
2. Es ist ferner unklar, was die Suche nach einem Zentrum der beiden Bücher der *Eikones* motiviert. Pointiert formuliert: Warum sollte ein Rezipient plausiblerweise eine solche Lesart vornehmen? Die „Schlüssel“, die Braginskaya / Leonov als textuelle Anhaltspunkte für ihr Vorgehen anführen, leisten nicht das, was methodisch für die Valenz einer solchen Lektüre vorauszusetzen ist, daß der Text nämlich rezeptionslenkende Signale gibt, die den Leser zur Suche nach Zentren der Bücher veranlassen. Die von Braginskaya / Leonov bestimmten Mittelstellen der Bücher, an denen von Symmetrie die Rede ist, kann der Rezipient nur dann als programmatische Aussagen über die Struktur des Textes auffassen, wenn er die Suche nach einem Zentrum bereits vollzogen hat: Dann mag er diese Stellen aufgrund ihrer Zentralposition als programmatisch markiert ansehen und ihren Inhalt auf den Text und dessen Struktur hin beziehen. Aus sich heraus motivieren können die fraglichen Partien eine Zentrumssuche deswegen nicht, weil ohne die vorgängige Annahme, sie seien aufgrund ihrer Position programmatisch zu verstehen, jeder Hinweis darauf fehlt, daß sie selbstreflexiv auf den Text hin zu wenden sind. Das gilt zum einen für das in *Im.* 2,17,4 beschriebene Inselpaar: Warum sollte der Rezipient aus den vielen in dieser Ekphraseis beschriebenen Inseln gerade diese vom Text in keiner Weise hervorgehobenen Exemplare als programmatisch herausdeuten und diesem

57 Zum Vorwort als einer typischen Form des Paratextes vgl. GENETTE 1989, 157–227.

58 Berücksichtigt wird es bei der Frage nach der motivischen Rahmung der *Eikones* (vgl. BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 10 f.), während es nicht Teil der Zyklen ist, die für Buch 1 definiert werden. Bei der Bestimmung der „rapports quantitatifs“ des „Superzyklus“ wird es nichtsdestoweniger miteinbezogen (ohne das Proöm gäbe es kein numerisches Zentrum für die 24 Ekphraseis des „Superzyklus“, womit auch von „Symmetrie“ dieser „rapports“ nicht gesprochen werden könnte, vgl. ebd., 16 f.); das ist inkonsistent.

Beschreibungsteil Aussagen über die Textstruktur entnehmen? Das ist, wenn man die Suche nach Zentren nicht schon voraussetzt, völlig unplausibel. Mehr noch gilt dies für *Im.* 1,16,2, denn dort ist nicht einmal von „Mitte“ oder ähnlichem die Rede, so daß diese Stelle erst recht keine Zentrumssuche in Gang bringen kann.⁵⁹ Aus demselben Grund scheidet auch der erste Satz des Proöms, auf den Braginskaya / Leonov rekurrieren,⁶⁰ als Signal für die Suche nach einem Zentrum aus: In der Aussage Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν ... ἑξυμετρίαν τε οὐκ ἐπαιεῖ, δι' ἣν καὶ λόγου ἢ τέχνης ἄπτεται – „Wer die Malerei nicht schätzt, verschmäht die Wahrheit und versündigt sich auch am Kunstverständnis ...; er hat auch kein Gefallen an der Symmetrie, durch die die Kunst auch am Logos teilhat“ spielt Zentralität keine Rolle, und es ist überhaupt sehr fraglich, ob dieser Satz, der ja zunächst einmal klar auf die Malerei gemünzt ist, so auf den Text bezogen werden kann, daß Symmetrie hier als programmatischer Anspruch für den Text der *Eikones* geltend gemacht wird:⁶¹ Ich halte das für nicht plausibel. Es sind, so ist damit zu konstatieren, im Text keine Hinweise ersichtlich, die den Rezipienten zur Suche nach Buchzentren veranlassen.

3. An die letzte Bemerkung zum Beginn des Proöms läßt sich ein weiterer Punkt anschließen, der noch bedeutsamer ist als der vorherige: Selbst wenn man aus dem zitierten Eingangssatz der *Eikones* sowie gegebenenfalls aus weiteren Stellen, an denen explizit von Symmetrie gesprochen wird, den Schluß ziehen möchte, daß Symmetrie damit als Gestaltungsprinzip für den Text der *Eikones* selbst behauptet wird, so ist doch angesichts der bisherigen Ergebnisse dieser Untersuchung in zweifacher Hinsicht Vorsicht angebracht. Zum einen zeigte ja die einleitende Analyse von *Im.* 1,21 und 1,23, daß ästhetische Wertungen in den *Eikones* keineswegs konsistent über mehrere Beschreibungen hin gelten müssen, ja daß angesichts des programmatischen Charakters der Olympos- und der Narziß-Beschreibung gerade damit zu rechnen ist, daß in den *Eikones* divergente ästhetische Positionen aufgegriffen bzw. bezogen werden. Daß an einzelnen Stellen der *Eikones* Symmetrie benannt wird, heißt daher zunächst nur, daß hiermit ein weiteres Element der pluralen Ästhetik dieses Werkes vorliegt, nicht, daß Symmetrie das eine oder auch nur das zentrale Prinzip der Gestaltung der *Eikones* als Ganzes ist. Betrachtet man die expliziten Nennungen von Symmetrie in den *Eikones* näher, so zeigt sich in der Tat, daß eben dies der Fall

59 Es heißt dort nur ganz allgemein, daß die Erogen die Symmetrie der Kuh, die gerade gebaut wird, abmessen (... οἱ σταθμώμενοι τὴν ἑξυμετρίαν, ἐφ' ἧς ἡ δημιουργία βαίνει – „... die, welche die Symmetrie der Teile prüfen, auf der die künstlerische Arbeit beruht“ (*Im.* 1,16,2)): Was exakt sie da messen, das heißt um welche Körperteile der Kuh es dabei geht und woran sie die Symmetrie bestimmen, an welchem Punkt der Kuh, die ja eine komplexe Form hat, sie dafür also ansetzen, das wird nicht ausgeführt.

60 Vgl. BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 12 f.

61 So sind wohl die – teilweise nicht ganz klaren – Ausführungen von Braginskaya / Leonov ebd. zu verstehen.

ist, daß Symmetrie nämlich lediglich als ein Teil hineingenommen ist in die virtuose Ästhetik der *Eikones*, und zwar sogar als ein Element, das nur eine sehr begrenzte Rolle spielt. Ich werde dem an dieser Stelle nicht detaillierter nachgehen, sondern verweise hierzu auf die entsprechenden Ausführungen im Kapitel zur explizit vermittelten Ästhetik weiter unten.⁶² Zum anderen war bei der Untersuchung der Struktur der Einzelbeschreibungen zu beobachten, daß sich die Performativität der *Eikones* so realisieren kann, daß konstatives *telling* und performatives *showing* auseinandertreten.⁶³ Hält man sich das vor Augen, ist die Möglichkeit in Rechnung zu stellen, daß eine konstativ als ästhetisches Prinzip behauptete Symmetrie performativ vom Text nicht eingelöst oder gar unterlaufen werden kann. Eine kritische Betrachtung von Braginskayas / Leonovs Lektüre der *Eikones* erlaubt den Schluß, daß in der Tat im performativen Prozeß der *Eikones* eine Symmetrie gerade nicht hergestellt wird; die weiteren Ausführungen im folgenden werden das zeigen. Festzuhalten ist hier bereits, daß der Rekurs auf explizite Nennungen von Symmetrie in den *Eikones*, den Braginskaya / Leonov vornehmen, keine hinreichende Begründung für die Behauptung liefert, das Ergebnis ihrer Lektüre sei die vom Autor intendierte Komposition der *Eikones*.

4. Was die Symmetrie angeht, besteht ein weiteres Problem der Argumentation von Braginskaya / Leonov darin, daß der Begriff nicht hinreichend scharf verwendet wird: Symmetrie bezeichnet ein *formales* Phänomen, eine formale Proportion. *Inhaltliche* Ähnlichkeiten wie motivische Rekurrenzen sind ein anderes Phänomen; beide Bereiche werden von Braginskaya / Leonov aber vielfach nicht auseinandergehalten.⁶⁴ Dies führt insbesondere dazu, daß das Verhältnis von semantischen Zyklen und formalen Symmetrien sowohl in definitorischer Hinsicht als auch bei der Anwendung der Begriffe in der Analyse unklar bleibt.⁶⁵
5. In bezug auf die Beschreibungslängen im ersten Buch (vgl. Punkt 2 in meiner obigen Darstellung) ist anzumerken, daß die Aussage, es gebe in dieser Hinsicht eine Norm, die dominiere, von der aber oft abgewichen werde, sehr problematisch ist. Erstens wird die Definition der Norm nicht hinreichend

62 S. unten S. 166 ff.

63 Vgl. die betreffenden Ausführungen zu *Im.* 1,28 oben S. 69 f.

64 Besonders deutlich wird dies in der folgenden Aussage des Abschnitts zu den „histoires symétriques“ in Buch 1: „Nous pensons pouvoir affirmer que ... ‚Pasiphaé‘ ... est le centre de la séquence des épisodes-descriptions d’un point de vue numérique et également d’un point de vue quantitatif. *Autrement dit*, les épisodes qui sont également éloignés du centre par leur numéro, ont des sujets sémantiquement semblables“ (BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 13) [Hervorhebung von mir, M. B.].

65 Was etwa dann problematisch wird, wenn der „Superzyklus“ in Buch 1, der die inhaltlich bestimmten (Sub-)Zyklen *Im.* 1,1–1,12 / 13 und 1,14–25 vereint, allein durch formale Symmetrien definiert wird: „... les deux premiers cycles sont réunis à leur tour en un supercycle ... par la symétrie par rapport au propre centre numérique des descriptions qui les composent, soit I, 12, ‚Le Bosphore‘ [= 1,12 / 13, M. B.]“ (ebd., 16).

begründet: Braginskaya/Leonov sprechen von einer „formule de mediana“,⁶⁶ benutzen aber nicht das, was man üblicherweise als Median bezeichnet (dieser liegt für die Längen der Beschreibungen von Buch 1 bei 40 Zeilen nach Benndorf/Schenkel); eine Erklärung, warum ihre Formel zugrunde zu legen sei, fehlt. Jenseits der Frage, wie eine Mittelkategorie zu definieren sein könnte, ist zweitens überhaupt die Redeweise, hier liege ein Verhältnis von Norm und Devianz vor, nicht zutreffend. Für einen Teil der stark variierenden Beschreibungslängen von Normabweichung zu sprechen setzt ja die Prämisse voraus, die Norm ästhetischer Textgestaltung in den *Eikones* sei die Abfolge jeweils ähnlich langer „Norm“-Beschreibungen. Der Textbefund selbst spricht aber entschieden gegen diese Annahme: Selbst nach der wie gesagt fraglichen Klassifizierung durch Braginskaya/Leonov gilt gerade einmal für elf Beschreibungen an fünf Stellen des ersten Buches, daß hier „normal“ lange Beschreibungen aufeinanderfolgen,⁶⁷ was zeigt, daß dies gerade nicht als Norm zu betrachten ist. Vielmehr geht es in den *Eikones* ganz offensichtlich um ein originäres Variationsprinzip, originär in dem Sinne, daß die Beschreibungslängen gerade nicht auf eine Norm hin zu verrechnen sind. Hier liegt mit anderen Worten erneut ein Moment einer Ästhetik des Virtuosen vor: Variation ist in dieser Untersuchung ja immer wieder schon als Prinzip der virtuoson Gestaltung der *Eikones* herausgestellt worden; es kommt hinzu, daß sich das Tun des Sprechers hier einmal mehr als unberechenbar erweist – ein Leser, der linear dem performativen Prozeß der *Eikones* folgt, hat *de facto* keine Möglichkeit, die Länge der jeweils nächsten Beschreibung zu antizipieren, und auch eine Lektüre wie die Braginskayas/Leonovs scheitert mit ihrem Normierungsversuch, da sie zu dem paradoxen Ergebnis führt, daß letztlich als statistische Regel die Abweichung von der vorher definierten Norm hervortritt.

6. Was die von Braginskaya/Leonov bestimmten Zyklen (vgl. Punkt 3 in meiner obigen Darstellung) angeht, ist zum einen kritisch zu bemerken, daß die Abgrenzung dieser Zyklen nicht nach einheitlichen Kriterien geschieht: Während Zyklus (2) des ersten Buches und Zyklus (1) und (2) des zweiten Buches über eine gemeinsame Thematik definiert werden, wird Zyklus (1) des ersten Buches anhand der geregelten Folge von zwei Beschreibungstypen bestimmt; bei Zyklus (3) des ersten Buches kommen beide diese Kriterien zur Anwendung. Zyklus (3) des zweiten Buches wiederum weist weder das eine noch das andere Merkmal auf; warum hier überhaupt von einem „Zyklus“ gesprochen werden kann, bleibt offen. Es wird also kein konsistenter Zyklenbegriff verwendet, ein Umstand, der durch die bereits erwähnte Vermischung von formalen und inhaltlichen Kategorien (vgl. den „Superzyklus“ im ersten Buch) noch verschärft wird. Zum anderen sind die konkreten Definitionen der einzelnen Zyklen viel-

66 BRAGINSKAYA/LEONOV 2006, 14.

67 Nämlich für *Im.* 1,10 und 11; 1,14 und 15; 1,17 und 18; 1,24 und 25 sowie 1,29–31.

fach nicht überzeugend; ich liste die wichtigsten diesbezüglichen Punkte im folgenden auf:

- a. Buch 1, Zyklus (1) und Zyklus (3): Die Unterscheidung zwischen „histoire“ und „divertissement“ leuchtet erstens definitiv wenig ein, da sich dabei zwei Kriterien durchkreuzen, nämlich a) Vorliegen eines mythischen Sujets *versus* Abwesenheit eines solchen und b) Präsenz eines Protagonisten *versus* „bloßes“ Vorhandensein einer Gruppe von Figuren. Beide Punkte müssen aber keineswegs übereinstimmen, was die konkreten Zuweisungen deutlich zeigen: *Im.* 1,28 (Jäger) etwa hat einen ganz klar hervorgehobenen Protagonisten, wird aber offenbar wegen des Fehlen eines „mythischen“ Themas als „divertissement“ klassifiziert; umgekehrt ist die komplexe Handlung von *Im.* 1,26 (Geburt des Hermes), von Braginskaya / Leonov als „histoire“ bezeichnet, von der Interaktion mehrerer Akteure, neben Hermes zumal Apoll, geprägt. Es fragt sich zweitens grundsätzlich, warum gerade diese beiden Kriterien signifikant im Sinne einer Strukturbildung sein sollen, erfassen sie doch nur ganz wenige und noch dazu grobe Merkmale der so vielschichtigen Ekphraseis.
- b. Buch 1, Zyklus (2): Es ist schlicht unzutreffend, daß hier ein Dionysuszyklus vorliegt: Braginskaya / Leonov räumen selbst ein, daß vier dieser Ekphraseis „Unterbrechungen“ dieses Themas darstellen, was mit der Definition eines Zyklus über ein gemeinsames Sujet nicht zusammengeht.
- c. Buch 2, Zyklus (1):⁶⁸ Die Definition dieses Zyklus („Venus, ihre Verehrer und Feinde sowie die Musen“) ist unscharf. Was die zugeordneten Ekphraseis angeht, ergeben sich ganz analoge Probleme wie bei dem ähnlich abgegrenzten „Raum der Aphrodite“ Lehmann-Hartlebens (etwa was die Einreihung von Rhodogune (*Im.* 2,5) betrifft), die insofern hier noch gesteigert sind, als Braginskaya / Leonov im Gegensatz zu Lehmann-Hartleben die nicht wenigen Ekphraseis, die von vornherein nichts mit dem ausgewiesenen Thema des Zyklus zu tun haben – etwa *Im.* 2,2 (Erziehung des Achilleus) und 2,6 (Arrichion) – ihrem Ansatz entsprechend in den Zyklus integrieren müssen, was aber nicht gelingt.⁶⁹

68 Die von BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 18–20 aufgestellte Behauptung, ihre Zyklen- einteilung des 2. Buches sei dadurch verifizierbar, daß sie größtenteils mit der Einteilung der *Eikones* in vier Bücher übereinstimmt, die ein Teil der Handschriftentradition bietet, trifft nicht zu: Denn diese Überlegung setzt voraus, daß in der Vier-Buch-Variante die Bucheinteilung der Bücher 2 bis 4 (die dem Buch 2 der Zwei-Buch-Tradition entsprechen) mit einer Zyklen- gliederung koinzidiert, während dies für Buch 1 (das in beiden Buchgliederungen gleich ist) nicht gilt; das ist unplausibel. Im übrigen bleibt unklar, welchen Status Braginskaya / Leonov der Vier-Buch-Einteilung zuerkennen, ob sie also ihrer Ansicht nach auf den Autor Philo- trat zurückgeht oder nicht.

69 Die Schlußfolgerung der diesbezüglichen Ausführungen in Braginskaya / Leonov 2006, 22 Anm. 11: „nous avons ici une suite de thèmes et d’images, où chaque nouvelle description met en avant un thème différent, plutôt que répéter ces thèmes d’une façon monotone“ ist an sich

- d. Buch 2, Zyklus (2): Die Themenbestimmung ist erneut unscharf und die Einordnung mancher Ekphraseis fragwürdig: Dies gilt etwa für *Im.* 2,12 (Pindar), dessen Bezug zum Zyklusthema nicht ersichtlich ist, vor allem aber für die Herakles-Ephrasen 2,20–25 – diese fügen sich nicht in den definierten Zyklus ein; sie bilden vielmehr klar eine geschlossene thematische Gruppe von Ekphraseis, die, wenn man denn Zyklen abteilt, eindeutig als ein eigener solcher anzusehen sind.
- e. Buch 2, Zyklus (3): Auf ihn wurde oben schon eingegangen: Es liegt hier ganz einfach kein Zyklus vor.⁷⁰

Die kritische Betrachtung von Braginskayas / Leonovs Zyklenenteilung bestätigt mithin den Befund, der zu Lehmann-Hartlebens Galerierekonstruktion zu verzeichnen war: Es gelingt nicht, die *Eikones* durchgehend in Zyklen aufzugliedern. In manchen Partien des Werkes lassen sich tatsächlich deutliche thematische Zusammenhänge ausmachen, für den größeren Teil des Werkes läßt sich eine Zyklenenteilung aber nur dann behaupten, wenn man sehr unscharfe Begriffe heranzieht und wenn man ausgedehntere nicht zyklisch geordnete Partien einräumt bzw. Unterbrechungen oder Ausnahmen zugesteht, also bei der Trennschärfe oder bei der Reichweite des zyklischen Ordnungsprinzips erhebliche Abstriche macht. Vollends scheitert, das zeigen die beiden hier diskutierten Ordnungsversuche, eine Strukturierung nach Zyklen an *Im.* 2,27–34. Für die *Eikones* ist damit zu konstatieren, daß sie, was thematische Verbindungen zwischen den Ekphraseis angeht, dem Rezipienten Teilordnungen anbieten, aber nicht zulassen, daß ein zyklisches Ordnungsmuster als übergreifendes Syntagma auf den ganzen Text appliziert wird.

7. Das zuletzt benannte Ergebnis läßt sich verallgemeinern und auf das ganze Vorgehen von Braginskaya / Leonov beziehen. Denn nicht nur eine Zyklenenteilung versagt bei bestimmten Partien des Textes, auch die von ihnen herausgestellten symmetrischen oder anderweitigen formalen Ordnungsmuster gelten nur für einen Teil der *Eikones*, nämlich für Buch 1: Das betrifft die „symmetrischen Geschichten bzw. Motive“ (Punkt 1 in meiner obigen Darlegung) ebenso wie die „rappports quantitatifs“ (mein Punkt 2); auch die teils „symmetrische“ typologische Alternation von „histoires“ und „divertissements“ können Braginskaya / Leonov nur für Buch 1 festmachen. Damit ist, selbst wenn man die

durchaus zutreffend – vgl. meine Ausführungen unten S. 129 –, führt aber den Begriff „Zyklus“ *ad absurdum*.

- 70 Die „symmetrischen“ semantischen (Quer-)Bezüge, die Braginskaya / Leonov für Buch 1 ausmachen (vgl. erneut den Punkt 1 meiner obigen Darstellung) sind ebenfalls oft problematisch: Die Bezugspunkte der „symmetrischen Erzählungen“ liegen jeweils auf ganz unterschiedlichen narrativen Ebenen (Chronologie, Merkmale der Hauptfiguren, räumliches *setting*, Rollen von Figuren im *plot*). Einige Bezüge betreffen unspezifische oder kaum signifikante Rekurrenzen (etwa das maritime Ambiente in *Im.* 1,12 / 13 und 1,19), was insb. auch für die „symmetrischen Motive“ gilt, die in ihrer Interpretation sehr forciert wirken.

betreffenden Überlegungen der Autoren akzeptiert, auch in dieser Hinsicht nicht mehr gewonnen als eine Teilordnung oder besser Teilordnungen, die die Hälfte des Werkes nicht erfaßt bzw. erfassen. Kurz gesagt: Alle drei von Braginskaya/ Leonov hervorgehobenen Gestaltungsprinzipien – „la symétrie“, „l'équilibre des quantités de texte“, „la rime sémantique“ – wirken allenfalls in gewissen Partien des Werkes, bestimmen es aber keineswegs als Ganzes.⁷¹

Aus den beiden zuletzt diskutierten Punkten läßt sich in knapper Form ein Fazit zu den Resultaten ziehen, die die beiden hier betrachteten Versuche, eine Ordnung für die *Eikones* ausfindig zu machen, erzielen. Es gelingt in beiden Fällen nicht, aus dem Text heraus eine Totalität zu generieren, die die einzelnen Ekphraseis der *Eikones* im Wege einer umfassenden Ordnungsstiftung verknüpfen würde. Das ist angesichts der Bandbreite der in den beiden Ansätzen herangezogenen potentiellen Ordnungsmuster sowie der Konsequenz des Vorgehens der Autoren ein bemerkenswertes Ergebnis, das die in der Einleitung dieses Kapitels formulierte Frage, auf welche Rezeption hin die *Eikones* mit ihrer textuellen Disposition angelegt sind, mit besonderer Schärfe hervortreten läßt.

4.3 Die *Eikones* in der Draufsicht: Merkmale einer Lesehaltung

Im Anschluß an die kritische Betrachtung einzelner Punkte der Positionen Lehmann-Hartlebens und Braginskayas/ Leonovs soll nun im folgenden die grundsätzliche Art der Lektüre betrachtet werden, die die Autoren für die *Eikones* vornehmen; dabei wird insbesondere zu überlegen sein, inwieweit diese beiden Ansätze eine angemessene Lesart der *Eikones* darstellen. Was die zugrundeliegende Lesehaltung betrifft, so ist in bezug auf Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion zunächst eine Eigenschaft zu nennen, die Norman Bryson treffend herausgestellt hat:⁷² Lehmann-Hartlebens Lektüre vollzieht eine, in den Worten Brysons, „ecphrastic operation“, indem der Text als Ganzes umgesetzt wird in ein Gebäude, das Lehmann-Hartleben anschaulich aus dem Text heraus entwickelt, ein imaginativer Vorgang, der zugleich einen Medientransfer bedeutet – der Text mit seiner Disposition wird umgesetzt in Architektur, die ein topographisch strukturiertes Bildensemble enthält. Daß nach Lehmann-Hartlebens Ansicht solchermaßen die „Unordnung“ des Textes vollständig in eine Ordnung im emphatischen Sinne überführt werden kann, setzt voraus,

71 Die von BRAGINSKAYA/LEONOV 2006, 22 f. angedeutete These, Buch 1 habe den Fokus der Ausarbeitungen des Autors gebildet, während Buch 2 zumindest teilweise aus überzähligem Material geschaffen und insgesamt strukturell weniger stark durchkomponiert worden sei als Buch 1, ist insofern äußerst problematisch, als sie als alleinigen Maßstab für den Grad der kompositorischen Ausarbeitung der Bücher der *Eikones* die Prinzipien verwendet, die nach Ansicht der Autoren an Buch 1 ablesbar sind: Gerade die Tatsache, daß diese Muster bestenfalls dort hervortreten, zeigt aber, daß sie eben nicht den Maßstab für die Komposition der *Eikones* als Ganzes bilden.

72 Vgl. BRYSON 1994, 263–269.

daß der Text vollkommen transparent auf die ihm vorausliegende Galerie hin ist – die *Eikones* und ihre Komposition lassen sich, so die Prämisse einer solchen Lektüre, ganz in die Galerie auflösen. Bryson führt aus, daß eine solche Transparenz, eine Auflösbarkeit auf das Bild hin, zwar etwas ist, was die Ekphraseis der *Eikones* an bestimmten Punkten immer wieder auszeichnet, daß sich aber andererseits die *Eikones* durch ein starkes *foregrounding* ihrer Textualität in vielfältiger Hinsicht als opak, als unauflöslich erweisen,⁷³ eine Qualität, die Lehmann-Hartleben überhaupt nicht in den Blick nimmt, die freilich sein Vorgehen methodisch grundsätzlich in Frage stellt.

Brysons Überlegungen sind zutreffend; sie fügen sich gut zu den Beobachtungen, die in dieser Untersuchung zum Medienverhältnis in den *Eikones* gemacht wurden, ich nenne erneut das Stichwort der „Unverrechenbarkeit“.⁷⁴ Gerade im Lichte der hier bisher erzielten Ergebnisse scheint mir jedoch ein anderes Grundmoment der Lektüre Lehmann-Hartlebens noch bedeutsamer zu sein, zumal sich darüber auch eine Verbindung zu Braginskayas/Leonovs Ansatz herstellen läßt, der nicht auf einer „ecphrastic operation“ beruht – ein Medientransfer vom Text zum Bild oder Gebäude findet bei Braginskaya/Leonov ja nicht statt. Trotz dieses Unterschiedes und aller weiteren Differenzen im einzelnen besteht zwischen den beiden hier betrachteten Positionen eine wichtige Gemeinsamkeit: Beide Lektüren verlassen die Linearität, in der sich die *Eikones* als Ensemble aufeinanderfolgender Texteinheiten zunächst einmal entfalten, und beziehen den Text auf Ordnungen hin, die sich durch Querbezüge zwischen den einzelnen Beschreibungen konstituieren. In beiden Aufsätzen wird jeweils zu Beginn die Anordnung, die die *Eikones* als lineare Folge von EinzelEkphraseis bieten, dezidiert als Problem und damit als Stein des Anstoßes bezeichnet: Lehmann-Hartleben spricht von der „apparent disorder of the arrangement“;⁷⁵ Braginskaya/Leonov beziehen sich auf die Irritation, die die Folge der *Eikones* immer wieder ausgelöst habe.⁷⁶ Nach beiden Positionen läßt sich dieses Problem lösen, indem man die lineare Sukzession der Ekphraseis sozusagen übersteigt: Lehmann-Hartleben tut dies, indem er das Auftrennen von Zyklen, das Philostrat durch seine im Text wiedergegebene Beschreibungsfolge verursacht habe, rückgängig macht, konkret also eben die ursprünglichen Zyklen sucht und wieder zusammenfügt; Braginskaya und Leonov tun dies, indem sie den Text der *Eikones* gewissermaßen in der Draufsicht betrachten: Sie suchen nach Buchzentren oder identifizieren gegebenenfalls die Zentren von Zyklen und stellen dann – jedenfalls für Buch 1, denn für Buch 2 ist ihnen das wie bereits herausgestellt nicht möglich – Bezüge und Verhältnisse fest, die sich symmetrisch um diese Zentren lagern.

73 Bryson exemplifiziert dies anhand von *Im.* 2,28; vgl. seine Analyse ebd., 265–274.

74 Auf die Frage nach der (Inter-)Medialität der *Eikones* auf der Ebene des Gesamttextes wird unten noch näher eingegangen; vgl. unten S. 158 ff.

75 LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 19.

76 Vgl. BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 9.

Damit kippt sozusagen die Ebene der Betrachtung gegenüber einer linearen Lektüre der *Eikones* um, was sich deutlich in den Schaubildern zeigt, die Braginskaya/Leonov zur Illustration ihrer Überlegungen beifügen: Zumal in den Tafeln zum ersten Buch dominieren anstelle einer zu denkenden senkrechten Linie, die bei den untereinandergesetzten Nummern und Titeln der einzelnen Ekphraseis die Leserichtung bezeichnen würde, ineinandergeschachtelte Klammern zur Angabe von einzelnen symmetrischen Relationen und waagrechte Linien, die die Zentren von achsensymmetrisch um diese herum verteilten „rapports“ angeben.⁷⁷ Es ist kein Zufall, daß sowohl Lehmann-Hartleben als auch Braginskaya/Leonov intensiven Gebrauch von Schaubildern machen, um ihre Positionen zu verdeutlichen, obwohl ja der Status dieser Abbildungen im Verhältnis zum Text der *Eikones* bei beiden Ansätzen sehr verschieden ist: Das, um erneut auf Brysons Formulierungen zurückzugreifen, ekphrastische Verhältnis, das bei Lehmann-Hartleben zwischen dem Text der *Eikones* und der von seinen Skizzen veranschaulichten Galerie besteht – jene stellt in Lehmann-Hartlebens Interpretation den „pre-existing referent“ des Textes dar⁷⁸ – hat bei Braginskaya/Leonov ja keine Entsprechung. Dennoch ist die Verwendung von Schaubildern in beiden Fällen sachlich ganz ähnlich begründet, nämlich eben dadurch, daß die von ihnen herausgearbeiteten Ordnungen der *Eikones* „quer“ zur Linearität des Textes stehen, was die Illustration durch Abbildungen nahelegt, ja zum Verständnis der Ausführungen beinahe sogar erforderlich macht. Braginskaya/Leonov geben selbst das Schlüsselwort, das das eben charakterisierte Vorgehen beider Lektüren methodisch auf den Punkt bringt, indem sie ihr Ziel sinnfällig als „Entdeckung“ der Komposition der *Eikones* bezeichnen:⁷⁹ Für Lehmann-Hartleben wie für Braginskaya/Leonov verbirgt die lineare Folge von Textelementen geradezu eine darunterliegende Struktur, die mittels eines geeigneten heuristischen Ansatzes sichtbar gemacht werden kann.

4.4 Zwischen Leerstelle und performativer Kohärenz: Textuelle Signale an den Rezipienten der *Eikones*

4.4.1 Ordnungssuche und Scheitern? Ein mögliches Rezeptionsmodell für die *Eikones*

Nimmt man die oben angeführten einzelnen Kritikpunkte an den beiden hier betrachteten Lektüren zusammen, so ist zu konstatieren, daß die Überführung der Sukzessivität des Textes in ein anderes Syntagma letztlich in beiden Fällen nicht gelingt: Zum einen ist das Vorgehen der Autoren wie oben dargelegt in mehreren konkreten Aspekten fragwürdig, vor allem aber gelingt es den beiden Ansätzen

77 Vgl. ebd., 26 f. sowie Anhang 3 (unten S. 201 f.) dieser Arbeit.

78 Vgl. BRYSON 1994, 266.

79 Vgl. BRAGINSKAYA/LEONOV 2006, 9 f.

nur, Teilordnungen ausfindig zu machen, auch das ein Punkt, der bereits herausgestellt worden ist – eine Ordnung im emphatischen Sinne, die die *Eikones* als Ganzes integriert, ist für beide Lektüren nicht zu gewinnen. Das heißt allerdings noch nicht, daß die eben skizzierte grundsätzliche Lesehaltung, auf denen beide Ansätze beruhen, schon an sich unangemessen ist, unangemessen in dem Sinne, daß sie außerhalb des vom Text gesetzten Rezeptions- und Deutungspotentiales liegt. Mit einer möglichen Angemessenheit ist nicht etwa gemeint, daß anzunehmen wäre, daß man auf der Basis der hier in Frage stehenden Lesehaltung ein umfassendes Syntagma für die *Eikones* erhalten könnte, wenn man denn nur im einzelnen anders vorgehe, also an den Punkten, wo bestimmte Entscheidungen zu treffen sind, dies in anderer Weise täte, wenn man Begriffe oder Kriterien etwa zur Definition von Zyklen anders fassen würde etc. – eine solche Annahme ist angesichts der Ergebnisse der beiden hier betrachteten Lektüren unplausibel, wird dort doch ein ganzes Spektrum an möglichen Ordnungskategorien in Anschlag gebracht – semantische Zyklen, formale Alternationen, Symmetrie –, mit denen jeweils bestimmte Teile der *Eikones* grundsätzlich nicht zu fassen sind; ein anderes Vorgehen im Detail würde daher wohl zu anderen Teilordnungen führen können, aber nicht zu einem den ganzen Text erfassenden Schema. Die *Eikones* könnten aber eben darauf angelegt sein, daß der Rezipient nach einem die Linearität des Textes übersteigenden Ordnungsmuster sucht, ohne daß diese Suche dazu führt, daß er ein solches tatsächlich ausmachen kann. Wäre dies so, dann würden sich die Lektüren von Lehmann-Hartleben und Braginskaya / Leonov durchaus innerhalb des Potentials des Textes bewegen: Der Anspruch, sozusagen durch die Linearität des Textes hindurch eine dahinterliegende Ordnung ans Licht zu bringen, wäre zwar auch dann nicht haltbar; einen solchen Versuch überhaupt zu unternehmen wäre aber in diesem Falle eine adäquate Reaktion auf die *Eikones*.

Meines Erachtens verhält es sich anders, sprich: nach meinem Dafürhalten ist eine Lektüre, wie Lehmann-Hartleben und Braginskaya / Leonov sie unternehmen, ganz grundsätzlich nicht die Rezeption, auf die hin die *Eikones* angelegt sind. Um das aufzuzeigen und dann in einem weiteren Schritt der Frage nachzugehen, wie denn eine adäquate, dem Potential der *Eikones* entsprechende Lektüre beschaffen ist, ist es zunächst erforderlich, die eben skizzierte Möglichkeit im Sinne eines denkbaren Rezeptionsmodells für die *Eikones* noch präziser zu fassen. Vier wesentliche Schritte sind zu nennen, die modellhaft die Interaktion zwischen Text und Rezipient im Sinne einer Lektüre, wie sie eben als Möglichkeit benannt wurde, ausmachen: An erster Stelle stehen bestimmte Signale des Textes, die den Rezipienten dazu aktivieren, nach einer Ordnung für die *Eikones* zu suchen. Der Eintritt in eine solche Suchtätigkeit bzw. deren Ausführung bilden den zweiten Schritt, an den sich dann drittens das Scheitern einer solchen Suche anschließt, indem es dem Rezipienten eben nicht gelingt, eine die *Eikones* als Ganzes umfassende Ordnung zu gewinnen. Dieses Scheitern löst dann viertens einem solchen Modell zufolge eine wie auch immer geartete weitere Reaktion des Rezipienten aus: Denkbar ist, daß er die Suche bewußt abbricht, denkbar ist auch, daß er sie mit einem anderen Ansatz, sprich: einem modifizierten Suchkriterium fortsetzt bzw. wiederholt;

plausiblerweise wird er in jedem Falle, sei es sofort nach dem ersten Scheitern, sei es nach weiteren Ordnungssuchen, Reflexionen über den Text und seine Struktur anstellen. Aus einem solchen modellhaften Verlaufsschema wird gleich deutlich, daß die Lektüren von Lehmann-Hartleben und Braginskaya-Leonov in bezug auf den vierten Punkt erhebliche Mängel aufweisen: Lehmann-Hartleben sucht dem Versagen seiner Rekonstruktionsmethode bei einem Teil der *Eikones* wie oben gezeigt dadurch zu begegnen, daß er die „Zielgröße“ undefiniert, also nicht mehr den ganzen Text zum Gegenstand der Rekonstruktion macht – das ist, wie oben bereits ausgeführt, hoch problematisch, so daß nach dem eben entwickelten Modell für Lehmann-Hartleben zu konstatieren ist, daß er zwar auf das teilweise negative Ergebnis seines Ordnungsversuches reagiert, aber in einer Weise, die dem Text der *Eikones* nicht gerecht wird. Bei Braginskayas / Leonovs Ausführungen fällt hingegen auf, daß die begrenzte Reichweite der von ihnen ausgemachten Strukturprinzipien praktisch gar nicht erklärt wird;⁸⁰ hier fehlt es also sehr weitgehend an einer Reaktion im Sinne des obigen Punktes vier. Beide Lektüren müßten also, um als eine valente Aktualisierung des entworfenen Rezeptionsmodells gelten zu können, in dieser Hinsicht von vornherein modifiziert werden.

Für die grundsätzliche Frage allerdings, ob ein solches Modell die *Eikones* hinsichtlich der vom Text her angelegten Rezeption überhaupt zutreffend beschreibt, ist am anderen Ende der geschilderten Rezeptions- bzw. Reaktionsfolge anzusetzen, an ihrem Beginn nämlich: Die grundlegende Voraussetzung dafür, daß das eben skizzierte Lektüremodell tatsächlich für die *Eikones* zuträfe, wäre, daß der Text tatsächlich entsprechende Signale an den Rezipienten gibt; eben hieran fehlt es bei näherem Hinsehen. Der konkrete Punkt, an dem sich dies für die *Eikones* entscheidet, ist das hervorstechendste Merkmal der Disposition der einzelnen Ekphraseis, die Tatsache nämlich, daß die Beschreibungen ohne irgendeine Form der Vermittlung direkt aufeinanderfolgen. Im Sinne eines Rezeptionsmodells, das die Lektüren Lehmann-Hartlebens und Braginskayas / Leonovs im Grundsatz einlösen, ist diese spezifische Struktur, das Fehlen also von Überleitungen zwischen den Beschreibungen, als eine Leerstelle aufzufassen, die den Rezipienten dazu veranlaßt, auf die Suche nach einer Ordnung zu gehen. Eine Leerstelle ist nach Wolfgang Iser, der diesen Begriff bekanntlich geprägt hat, eine ausgesparte bzw. unterbrochene Anschließbarkeit zwischen Textsegmenten, die dem Leser eine Kombinationsnotwendigkeit zwischen diesen Elementen anzeigt und damit eine entsprechende Vorstellungstätigkeit des Rezipienten in Gang setzt und diese zugleich auch steuert.⁸¹ Dabei besteht für die *Eikones* nach dem hier erwogenen Modell die „Aussparung“ bzw. „Unterbrechung“ eben in dem jeweils unvermittelten Übergang zwischen den Beschreibungen, die „angezeigte Kombinationsnotwendigkeit“ liegt konkret darin, ein strukturelles Syntagma für die aufeinanderfolgenden Ekphraseis der *Eikones* zu gewinnen. Die Lektüren von Lehmann-Hartleben und Braginskaya / Leonov aktua-

80 Zur Problematik der von ihnen nur angedeuteten Erklärung, die beiden Bücher der *Eikones* wiesen einen unterschiedlichen Ausarbeitungsgrad auf, s. oben Anm. 71, S. 115.

81 Vgl. ISER 1994, 284–347.

lisieren dieses Rezeptionsmodell in unterschiedlicher Form, insofern für die Konstituierung der jeweils vorgeschlagenen Ordnungen unterschiedliche Kriterien bzw. Ansatzpunkte verwendet werden. Auch für diese ist, vom Modell her gedacht, zu fordern, daß sie durch Signale des Textes gewissermaßen gedeckt sind: Dies betrifft den Aspekt der (konkreten) Steuerung der Rezipientenaktivität, die Iser als Leistung der Leerstelle hervorhebt.

4.4.2 Signale für den Umgang mit der Textstruktur

Daß, wie oben gesagt wurde, für die *Eikones* Signale, die ein solches Modell voraussetzt, fehlen, gilt in zweierlei Hinsicht, zum einen, wenn man den Blick einmal mehr auf das Vorgehen von Lehmann-Hartleben und Braginskaya / Leonov richtet, in bezug auf die einzelnen Ansatzpunkte dieser Ordnungskonstitutionen, zum anderen ganz allgemein, was die Struktur der *Eikones* und eine mögliche Interpretation als syntagmatische Leerstelle angeht. Ich beginne mit dem ersteren der beiden Punkte: In bezug auf Braginskayas / Leonovs Kriterium der Symmetrie ist bereits dargelegt worden, daß im Text Signale fehlen, die den Rezipienten zu einer Suche nach Buchzentren und daran anschließend zu einer Auffindung von symmetrischen Bezügen veranlassen; ich verweise auf den Punkt zwei der obigen kritischen Betrachtung von Braginskayas / Leonovs Position. Ähnliches gilt – vgl. Punkt fünf der genannten Ausführungen – für die von den Autoren behauptete geregelte Alternation der Beschreibungslängen im ersten Buch der *Eikones*: Die betreffenden Überlegungen beruhen auf der Definition einer Normlänge, die aber keineswegs vom Text selbst in irgendeiner Form angeboten wird, sondern die von außen herangebracht werden muß. Es ist damit festzuhalten, daß hinsichtlich dieser Kriterien eine Suche nach entsprechenden Ordnungen nicht vom Text selbst in Gang gesetzt wird, das fragliche Rezeptionsmodell also ganz unabhängig von der Frage nach der allgemeinen Einschätzung des möglichen Signalcharakters der textuellen Disposition der *Eikones* nicht greift.

Komplizierter liegen die Dinge, was die semantischen Bezüge zwischen einzelnen Beschreibungen der *Eikones* und damit also die Zyklen angeht, die das dritte Strukturmoment in Braginskayas / Leonovs Analyse und den syntagmatischen Kernpunkt in Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion bilden. Denn an zwei Stellen, nämlich bei den Dionysos-Beschreibungen im ersten und den Herakles-Ekphraseis im zweiten Buch, geben die *Eikones* ja ganz offensichtliche thematische Verbindungen zwischen einer größeren Zahl an Ekphraseis zu erkennen, so daß sich die Frage stellt, ob damit nicht tatsächlich ein Signal an den Rezipienten gegeben wird, auch an anderen Stellen nach semantischen Zyklen zu suchen. Bei genauerer Betrachtung allerdings zeigt sich, daß diese beiden Partien des Werkes kaum einen Signalcharakter im bezeichneten Sinne entfalten, und zwar aus zwei Gründen: Erstens begegnen vom Text ersichtlich gesetzte eigentlich „zyklische“ Bezüge, eigentlich in dem Sinne, daß tatsächlich größere, aus mehreren Beschreibungen bestehende Teile der *Eikones* thematisch verbunden sind, nur an diesen beiden Stellen, wo es um

Dionysos und Herakles geht. Auch im übrigen bestehen immer wieder motivische Rekurrenzen, die aber stets begrenzt sind auf einzelne – typischerweise nur zwei – Beschreibungen, also isolierte Bezüge oder einzelne semantische Pointen leisten, aber gerade keine ausgreifenden Zyklen konstituieren. Beispiele für solche partikularen Verbindungen sind etwa *Im.* 1,21 und 23 (Olympos und Narziß), die über das Motiv des sich jeweils im Wasser spiegelnden Jünglings aufeinander bezogen sind, oder *Im.* 2,2 und 3 (Erziehung des Achilleus / Weibliche Kentauren), in denen jeweils Kentauren eine Rolle spielen (in *Im.* 2,2 ist Cheiron eine wichtige Figur); ein weiterer Fall sind ferner *Im.* 2,5 (Rhodogune) und 9 (Pantheia), die mehrere Gemeinsamkeiten im persisch-orientalischen *setting* wie in der Beschreibung der Schönheit der beiden Hauptfiguren aufweisen; die Zahl der Beispiele ließe sich vermehren.⁸² Sowohl die ganz deutlich hervortretende Partikularität dieser Verknüpfungen als auch die vielfach zu beobachtende Distanz der betreffenden Ekphraseis im Text – man denke nur an das letzte genannte Beispiel – legen einem Rezipienten, der insofern unvoreingenommen ist, als er nicht von vornherein mit der Prämisse an den Text herangeht, daß dort eine zyklische Ordnung zu entdecken sein müsse, von Anfang an den Schluß nahe, daß größere Partien der *Eikones* gerade nicht auf Zyklen hin angelegt sind.

Zweitens stehen die tatsächlich vom Text zyklisch gestalteten Stellen beide in auffälliger Weise gegen Ende der beiden Bücher; der eine Zyklus, dessen zugehörige Bilder im Text ununterbrochen aufeinanderfolgen, befindet sich gar in der Nähe des Schlusses des ganzen Werkes.⁸³ Das heißt, daß ein Rezipient, der linear die *Eikones* vom Beginn her rezipiert, wie es der Text nahelegt – vgl. dazu die Überlegungen im folgenden – erst nach einiger Zeit zum ersten Mal überhaupt einen Zyklus, einen in sich geschlossenen sogar erst gegen Ende der Textrezeption vorgeführt bekommt. Eine allfällige Signalwirkung dieser Partien auf eine Zyklessuche hin (die mithin erst im Zuge einer Zweitlektüre eigentlich realisiert werden kann), würde den Rezipienten also erst erreichen, nachdem er schon ganz andere Impulse vom Text her erhalten hat, er nämlich die vielen gerade nicht zyklusbildenden Einzelbezüge wahrgenommen hat und natürlich ohnehin mit den starken Momenten von Variation und Unberechenbarkeit der *Eikones* – ich verweise auf die bisher erzielten Ergebnisse dieser Untersuchung – Bekanntschaft gemacht hat.

Der Befund, der sich damit ergibt, das Fehlen also von konkreten Signalen, die eine Ordnungssuche, wie sie in den beiden hier diskutierten Lektüren unternommen wird, anstoßen, läßt sich verallgemeinern, wenn man die spezifische Struktur der *Eikones* in sich noch einmal in den Blick nimmt. Eine Interpretation der Unvermitteltheit, mit der die Ekphraseis aufeinanderfolgen, als Leerstelle, die eine syntag-

82 Lehmann-Hartleben gibt die wesentlichen entsprechenden Bezüge an, die er außerhalb der „Nebenbildreihen“ seiner Rekonstruktion freilich in der bereits geschilderten problematischen Weise in größere Zyklen hineinzwängt.

83 Da in der Überlieferungsvariante, die die *Eikones* in einer Einteilung in vier Bücher tradiert, das erste Buch dieselbe Ausdehnung hat wie in der Zwei-Buch-Tradition und Buch 3 von *Im.* 2,11 bis 2,26 reicht, also mit dem Herakleszyklus (gefolgt vom Stilleben 2,26) endet, liegt auch nach dieser Bucheinteilung eine Endstellung der beiden Zyklen vor.

matische Konstitutionsaktivität des Rezipienten auslöst, hat nämlich im Text genau besehen keine Basis. Schon ganz allgemein betrachtet besteht für den Rezipienten keine Notwendigkeit, die fehlende Vermittlung zwischen den Beschreibungen als Anstoß zu einer Ordnungsherstellung zu verstehen. Denn diese Struktur wird erstens vom Text selbst im Proöm ja sehr klar motiviert und damit auch erklärt: Was uns hier geboten wird, sind der Fiktion des Textes nach Vorträge, die der Sprecher vor Bildern eines Ensembles hält, an denen er mit seinem Primärpublikum nach und nach entlanggeht – eben diesen Gang durch die Galerie spiegelt die Disposition der *Eikones* ganz offensichtlich wieder, so daß sich hier zunächst einmal für den Rezipienten kein Interpretationsproblem ergibt. Zweitens ist diese Struktur vollkommen konsistent über den Text hin durchgehalten; in dieser Hinsicht sind keine Widersprüchlichkeiten oder Anstoßpunkte für den Rezipienten ersichtlich. Ich bezweifle daher, daß die Struktur der *Eikones* so, wie sie vom Text selbst motiviert wird, tatsächlich Signale im Sinne einer auf ein Syntagma hin aufzulösenden Leerstelle bietet – ein solches Verständnis setzt einmal mehr die vorgängige Prämisse voraus, es gebe eine Ordnung im Hintergrund, zu der man durch die Textoberfläche gewissermaßen durchstoßen müsse. Eine solche Annahme ist aber nicht nur nicht, wie es eben formuliert wurde, notwendig, sondern ihr steht sogar ein Signal des Textes ganz deutlich entgegen; ein für die hier diskutierte Frage ganz wichtiger Punkt.

Gemeint ist die Stelle des Proöms, an der von dem Gebäude, das die Gemäldesammlung enthält, die Rede ist – von dem einzigen vom Text namhaft gemachten Referenzpunkt mithin, der potentiell eine Ordnung im emphatischen Sinne für das Ensemble der *Eikones* leisten könnte. Diese Partie, nämlich *Im. pr. 4*, ist die einzige ihrer Art, denn im übrigen wird die Galerie vom Text nicht weiter thematisiert. Der Sprecher führt an dieser Stelle zum *setting* der beschriebenen Bilder folgendes aus:

κατέλυον δὲ ἔξω τοῦ τεύχους ἐν προαστείῳ τετραμμένῳ ἐς θάλασσαν, ἐν ᾧ στοά τις ἐξωκοδόμητο κατὰ ζέφυρον ἄνεμον ἐπὶ τεττάρων οἴμαι ἢ καὶ πέντε ὀροφῶν ἀφορώσα ἐς τὸ Τυρρηνικὸν πέλαγος. ἤστραπτε μὲν οὖν καὶ λίθοις, ὀπόσους ἐπαινεῖ τρυφή, μάλιστα δὲ ἦνθει γραφαῖς ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων ...

Ich wohnte aber vor der Stadtmauer draußen in einer zum Meer hin gelegenen Vorstadt, wo nach Westen hin eine Säulenhalle in vier, glaube ich, oder sogar fünf Geschossen mit der Aussicht zum Tyrrenischen Meer gebaut war; sie glänzte zwar auch von all den Steinen, die dem Luxus behagen, ihre vornehmste Zierde aber waren Bilder auf eingelassenen Tafeln ...⁸⁴

Es fällt auf, daß die Bilder vom Sprecher systematisch in einem Raum des „Dazwischen“ verortet werden: Die Galerie liegt in einer Vorstadt von Neapel, also nicht in der Stadt selbst, aber auch nicht draußen auf dem Land; sie befindet sich im Grenzbereich zwischen Meer und Festland; sie ist architektonisch als Säulenhalle ausgeführt, in einer Bauform also, die zwischen einem eigentlichen Innenraum und dem Freien steht. Keinem der Pole der jeweiligen kontrastiven Begriffspaare, die mit den

84 Zu den Schwierigkeiten, die sich bei einer Übersetzung dieser Partie stellen, vgl. die folgenden Ausführungen.

Formulierungen des Sprechers hier aufgerufen werden, ist die Gemäldesammlung zugehörig: Sie erscheint damit als ein Ort, der sich einer eindeutigen Zuordnung völlig entzieht. Gleichsam auf die Spitze getrieben wird diese Darstellung der Galerie in der Aussage des Sprechers ἐπὶ τεττάρων οἴμαι ἢ καὶ πέντε ὀροφῶν (etwa: „in vier, glaube ich, oder sogar fünf Geschossen“): Wird in den eben angeführten Punkten die Unmöglichkeit einer klaren räumlichen oder begrifflichen Zuordnung der Galerie vom Sprecher rein konstativ ausgedrückt, also schlicht auf der Ebene des Inhaltes seiner Aussage behauptet, so schlägt diese Präsentation der Galerie in der zitierten Formulierung um auf die Ebene der Art und Weise der Aussage selbst, also auf die Ebene des Sprechaktes: Dem Rezipienten wird vom Sprecher zum einen die genaue Zahl der ὀροφαί („Geschosse“?) nicht mitgeteilt – man beachte das οἴμαι („glaube ich“), das sowohl die Offenheit der Aussage explizit macht als auch die Sprecherinstanz hier klar hervortreten läßt. Zum anderen ist auch jenseits der Zahlenangabe die gesamte zitierte Passage zu den ὀροφαί höchst unbestimmt: Es bleibt unklar, was genau mit dem Wort ὀροφαί bezeichnet ist, ebenso, was ἐπὶ hier näherhin bedeutet. Zur Illustration dieser Schwierigkeiten seien Schönbergers Bemerkungen zu dieser Stelle zitiert:⁸⁵

Entweder war es eine Halle, die in 5 Teilen (Terrassen, jeweils zurückgesetzten Stockwerken) angeordnet war und jeweils hinter dem Säulengang Räume hatte ..., oder eine einzige Halle lag ,4 oder 5 Dächer hoch‘, über 4 oder 5 Dächern, also etwa auf der 5. oder 6. Terrasse von Neapel (so Kalkmann, Ekphr. 412,1), was ich aber nicht glaube. Die einzelnen Räume mußten möglichst viel Licht haben, und dies bot die Terrassenbauweise; freilich ist man dann gezwungen, den Singular ‚Halle‘ für die vier- oder fünffach geteilte Einheit hinzunehmen.

Diese Offenheit vermag durchaus zu irritieren, sind doch die übrigen Bemerkungen zur Lage der Galerie klar formuliert und als Aussage leicht zu verstehen. Das erwähnte Umschlagen der begrifflichen Nichtzuordnung von der inhaltlichen Ebene auf die Ebene der Sprechweise wirft damit für den Rezipienten entschieden die Frage auf, wie er mit der Unschärfe umgeht.

Eine „Füllung“ der Informationslücke, die der Text hier aufweist, bzw. eine Beseitigung der Unklarheiten erscheint allein schon dadurch als unmöglich, daß sie ja eben grundsätzlich in der Aussageweise des Sprechers verankert sind. Der einzige Weg, der sich daher für den Rezipienten offensichtlich anbietet, ist, den fraglichen Sprechakt in seiner Offenheit als programmatisch zu verstehen. Daß es sich hier um eine programmatische Aussage handelt, legen sowohl der Kontext des Proöms nahe als auch der hier verhandelte Gegenstand, nämlich die Galerie und damit strukturell gesehen die den einzelnen Bildern noch übergeordnete Bezugsgröße der *Eikones*; daß es hier insbesondere um die Qualität der Sprachhandlungen des Sprechers geht, weist darauf hin, daß hier eine Metaaussage mit Gültigkeit auch für die weiteren Sprechakte vorliegt, nämlich über die sich anschließenden Beschreibungen der Gemälde. Bezieht man in diesem Sinne Inhalt wie Aussageweise der zitierten Partie programmatisch auf die Ekphrasis der *Eikones* und ihre Disposition, so bedeutet

85 SCHÖNBERGER 2004, 272.

Im. pr. 4 nichts anderes, als daß zum einen auch die textuelle Sequenz der Bildbeschreibungen, also das strukturelle Äquivalent zur topographischen Ordnung der Gemälde in der Galerie, nicht mit einzelnen (Ordnungs-)Begriffen klar zu fassen ist und daß zum anderen der Sprecher mit seinen Sprechakten auch überhaupt nicht darauf abzielt, ein irgendwie einheitliches Syntagma hervortreten zu lassen.

Für den Rezipienten heißt das, daß im Proöm ein Signal gegeben wird, das einer Ordnungssuche von vornherein entgegensteht: Sollte er, wenn er auf die fragliche Textpartie stößt, die Erwartung haben, daß ihm die *Eikones* eine übergreifende Syntagmatik bieten, wird diese Annahme schon hier durchkreuzt. Das läßt auch das unvermittelte Nebeneinanderstehen der einzelnen Ekphraseis in anderem Licht erscheinen, als es der Begriff der „Leerstelle“ tut. Ein Rezipient, der die diskutierte Partie des Proöms in der beschriebenen programmatischen Weise auf die *Eikones* als Ganzes bezieht, wird das Aufeinanderfolgen der Beschreibungen nicht in der Weise als Leerstelle bzw. Leerstellen interpretieren, daß er aufgefordert wäre, eine syntagmatische Ordnung im emphatischen Sinne zu konstituieren. Das heißt nicht, daß die spezifische Struktur der *Eikones* nicht bestimmte Vorstellungs- oder Konstitutionsaktivitäten des Rezipienten auslösen würde, wohl aber, daß es sich dabei, folgt man den Signalen des Textes, nicht um Aktivitäten handelt, die darauf abzielen, die lineare Folge des Textes umzusetzen in eine andere, wie oben formuliert wurde, „quer“ zum Text stehende Ordnung. Welche Aktivitäten des Rezipienten tatsächlich im Potential des Textes liegen, darauf wird gleich noch näher einzugehen sein. Hier ist zunächst festzuhalten, daß im Proöm der Text selbst dem Rezipienten ein Signal zu einer Lektüre erteilt, die grundsätzlich anders orientiert ist als die Lektüren von Lehmann-Hartleben und Braginskaya / Leonov. Es ist bezeichnend, daß die hier diskutierte Stelle des Proöms in beiden Aufsätzen nicht adäquat berücksichtigt wird: Braginskaya / Leonov gehen überhaupt nicht darauf ein, Lehmann-Hartleben weist zwar auf die, in seinen Worten, „Vagheit“ der Beschreibung des *settings* der Gemälde hin, meint aber, diese im Sinne seiner These über die Genese der *Eikones* erklären zu können:⁸⁶

Inasmuch as Philostratus had added two descriptions of still-lives and the final discussion of eight additional pictures for the sake of the publication of his lectures, he had to be deliberately vague in regard to the exact architectural and structural situation.

Diese Folgerung ist schon in sich nicht überzeugend – warum hätte Philostrat vage sein müssen? –, von der wie bereits dargelegt höchst fragwürdigen Basis dieser Aussage, eben der postulierten Entstehung der *Eikones*, gar nicht zu reden. Der nicht überzeugende Umgang Lehmann-Hartlebens mit dem Proöm ist gravierend, da es hierbei um die für seinen Ansatz und dessen Verhältnis zum Text entscheidende Stelle geht: Entgegen seiner Aussage zeigt *Im. pr. 4* gerade, daß eine Rekonstruktion der Galerie von vornherein kein Umgang mit dem Text ist, der in diesem angelegt ist. In der Summe ist damit zu konstatieren, daß die Lektüren von Lehmann-Hartleben und Braginskaya / Leonov nicht nur daran scheitern, übergreifende Ordnungs-

86 LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 40.

muster für die *Eikones* festzumachen, sondern daß die entsprechende Rezeptionshaltung grundsätzlich nicht diejenige ist, auf die hin der Text angelegt ist.

4.5 Eine lineare Lektüre als Modell-Rezeption der *Eikones*

Welche Rezeption ist es aber dann, die dem Potential des Textes entspricht? Anders formuliert: Wenn das oben erwogene Rezeptionsmodell einer vom Text angestoßenen, daraufhin aber scheiternden Ordnungssuche nicht greift, welches andere Modell beschreibt die *Eikones* dann zutreffend? Die in diesem Kapitel bisher herausgestellten Merkmale der *Eikones* und darunter zumal die diskutierte Stelle des Proöms weisen in die Richtung einer Lektüre, die den performativen Prozeß der *Eikones* – und das heißt eben die lineare Folge der Beschreibungen – als solchen in den Blick nimmt und nicht darauf zielt, die Sukzessivität des Textes zu irgendeinem anderen Syntagma hin zu übersteigen. Konkret bedeutet das zweierlei: Erstens besteht die modellhafte Rezeption der *Eikones* in einer linearen Lektüre des Textes vom Beginn bis zu seinem Ende, zweitens richtet sie den Fokus auf die Effekte, die aus der sukzessiven Folge der Beschreibungen unmittelbar entstehen, bzw. auf das Ausführen von Vorstellungs- oder Konstitutionstätigkeiten, die durch die textuelle Abfolge der Ekphraseis angeregt werden.

Der erste Punkt verdient es durchaus, eigens hervorgehoben zu werden, denn ein Werk, das wie die *Eikones* aus einzelnen, deutlich voneinander abgegrenzten Elementen besteht, bietet an sich auch die Option einer ganz anderen Lektüre, nämlich einer, die selektiv verfährt, das heißt nicht das ganze Werk rezipiert, und/oder sprunghaft vorgeht, also nicht strikt der textuellen Anordnung der Ekphraseis folgt. Rein medial gesehen müssen für die praktische Realisierbarkeit einer solchen Lektüre nur geringe Voraussetzungen erfüllt sein: Erforderlich dafür, daß man die *Eikones* in dieser Weise rezipieren kann, ist im Grunde genommen nur, daß die einzelnen Ekphraseis im dem Rezipienten konkret vorliegenden Lesetext in irgendeiner Form sichtbar voneinander abgesetzt sind, so daß sich potentielle Einstiegs- oder Abbruchpunkte bzw. Sprungmarken für die Lektüre ergeben. In den modernen Ausgaben der *Eikones* ist diese Bedingung wie nicht anders zu erwarten immer erfüllt. Dasselbe gilt auch für die Handschriftentradition, insofern die Titel am Beginn der einzelnen Beschreibungen, die sich auch in den modernen Ausgaben finden, tatsächlich Teil der handschriftlichen Überlieferung sind. Über die allfällige Gestalt eines antiken Textes der *Eikones* ist damit zwar noch nicht mit Gewißheit etwas ausgesagt, daß eine solche mediale Markierung der Nahtstellen zwischen den Ekphraseis in antiken Ausgaben der *Eikones* vorhanden war, ist aber in der Tat plausibel.⁸⁷ Unter dieser Voraussetzung ist es also für den Leser möglich, aus dem Text der *Eikones* auszuwählen bzw. in ihm zu springen. Eine Modell-Lek-

87 SCHÖNBERGER 2004, 365 f. plädiert dezidiert dafür, daß die überlieferten Titel der Ekphraseis auf Philostrat selbst zurückgehen. Dafür, daß die Titel bereits im antiken Text enthalten waren, spricht vor allem, daß sich für sie eine starke Funktionalisierung benennen läßt, nämlich

türe im Sinne einer Leseweise, die das vom Text gesetzte Potential in der Rezeption so exakt und so umfangreich wie möglich aktualisiert, ist damit aber gerade nicht gegeben, und dies aus zwei Gründen. Erstens gibt der Text der *Eikones* selbst keine Signale, die eine selektive oder sprunghafte Rezeption steuern könnten. Denn zum einen wird dem Rezipienten aus den *Eikones* heraus kein anderer Startpunkt für eine Lektüre signalisiert als das Proöm bzw. *Im.* 1,1: Beginnt ein Leser seine Rezeption mit dem Proöm, wird ihm vom Text nichts anderes nahegelegt, als die Lektüre mit *Im.* 1,1 fortzusetzen; ein anderer Einsatzpunkt wiederum als das Proöm oder allenfalls unmittelbar *Im.* 1,1 – auch einen solchen Rezeptionsbeginn könnte man vielleicht noch als vom Text signalisiert bezeichnen – müßte vom Leser von vornherein willkürlich bestimmt werden. Des weiteren erhält ein Rezipient, der sozusagen in eine bestimmte Beschreibung hineingesprungen ist, aus dieser Ekphrasis heraus kein Signal für eine fortgesetzte diskontinuierliche Lektüre, also für einen weiteren Sprung; aus dem Text selbst heraus ergibt sich kein anderer Impuls, als jeweils mit der nächsten unmittelbar folgenden Beschreibung fortzufahren.

Das hängt mit der Art und Weise zusammen, wie in den *Eikones* Verknüpfungen zwischen den Ekphrasisen hergestellt werden: Wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels ausgeführt, geschieht dies, abgesehen von dem einen Fall in *Im.* 1,17,3, nicht konstativ, also auf der Ebene des *tellings*, sondern vielmehr rein performativ auf der Ebene des *showings*, und das heißt eben: indem die Ekphrasisen vom Sprecher-Autor in der vorliegenden Weise sukzessive aneinandergereiht werden. Verbindungen treten damit für den Rezipienten allein in der Weise hervor, daß er die jeweils gerade gelesene Beschreibung in Bezug setzt zu vorher bereits rezipierten Ekphrasisen; nach vorne gerichtete Vorverweise, die auf den Rezipienten als Sprungsignale wirken könnten, gibt es in den *Eikones* nicht: Derartig rezeptionslenkende Verbindungen zu im Text erst noch folgenden Beschreibungen könnten ja auch nur auf der Ebene des expliziten *tellings* gegeben werden, indem der Sprecher etwa, um ein beliebiges fiktives Beispiel zu formulieren, zum Jungen sagen würde: „Etwas von der Art, wie wir es hier sehen, werden wir auch im übernächsten Bild, das die Figur X zeigt, beobachten können.“⁸⁸ Mit anderen Worten: Ein Rezipient, der die *Eikones* fortgesetzt sprunghaft liest, tut dies sozusagen ganz auf eigene Rechnung – er muß sich dafür selbst ohne Hinweise des Textes seinen Weg bahnen. Eine selektive bzw. diskontinuierliche Lektüre setzt damit voraus, daß der Rezipient ein irgendwie

im Rahmen des Spannungspotentials der *Eikones*; vgl. meine diesbezüglichen Ausführungen unten S. 136 f.

88 Der Verweis in *Im.* 1,17,3 ist gerade kein solches potentiell Sprungsignal, denn die Aussage ἔσταλται δὲ ὁ μὲν [*scil.* ὁ Πέλοψ] τὸν Λύδιόν τε καὶ ἄβρὸν τρόπον ἡλικίαν τε καὶ ὤραν ἄγων, ἦν καὶ μικρῶ πρόσθεν εἶδες, ὅτε τοὺς ἵππους τὸν Ποσειδῶνα ἐζήτει ... – „Gekleidet ist er [*scil.* Pelops] in üppiger lydischer Art, in der Blüte und Schönheit der Jugend, wie du sie eben sahst, als er bei Poseidon um die Pferde nachsuchte ...“ blickt ja explizit nur zurück, nicht nach vorne. Sie kann allein implizit vorwärtsweisen, wenn der Leser bemerkt, daß ihm noch kein anderes Pelops-Bild vor Augen gestellt wurde. Auch dann erhält er aber im Rahmen einer Erstlektüre nur ein unspezifisches Signal, seine Aufmerksamkeit nach vorne zu richten, denn eine konkrete Referenz auf eine noch folgende Ekphrasis gibt *Im.* 1,17,3 eben nicht.

geartetes Bezugssystem zur Anwendung bringt – etwa ein thematisches Auswahlkriterium wie das, alle Beschreibungen zu rezipieren, in denen eine bestimmte mythische Figur auftritt –, das aber nicht vom Text angeboten wird, sondern das der Rezipient vollständig selbst etablieren und an die *Eikones* herantragen muß. Eine derartige Rezeption liegt also sozusagen außerhalb des Steuerungsbereiches des Textes: Sie mag rein medial gesehen möglich sein, wird aber weder durch bestimmte Impulse geregelt ausgelöst noch in ihrem weiteren Verlauf vom Text festgelegt; ein Rezipient kann solchermäßen grundsätzlich beliebige (Auswahl-)Kriterien in Anschlag bringen. Eine solche Lektüre erfüllt damit nicht das Kriterium einer entsprechenden Signalisierung seitens des Textes, das methodisch für die Bestimmung einer modellhaften Rezeption vorauszusetzen ist.⁸⁹

Zweitens – und das ist noch wichtiger – entfalten sich in einer linearen und kontinuierlichen Lektüre der *Eikones* Wirkungen für den Leser und Interaktionen zwischen Text und Rezipienten, die spezifisch für eine solche Rezeption sind, die sich also bei einer diskontinuierlichen Lektüre nicht realisieren; daher kann eben über selektives und sprunghaftes Lesen der *Eikones* gesagt werden, daß es das Potential dieses Textes, und zwar zumal sein virtuoses Potential, kaum aktualisiert.

4.6 Performative Involvierung: Interaktionspotentiale für den Rezipienten der *Eikones*

4.6.1 Gesteuerte Variation und performative Umschläge

Damit ist nun auch bereits der zweite Punkt angesprochen, der nach der oben gegebenen allgemeinen Definition eine modellhafte Rezeption der *Eikones* auszeichnet, also die sich in ihr realisierenden unmittelbaren Effekte der textuellen Sukzession der Beschreibungen; diesem Punkt soll nun im folgenden näher nachgegangen werden. Die erste zu nennende Qualität der *Eikones*, die sich in einer linearen Lektüre entfaltet, ist die Variation. Diese Eigenschaft tritt dabei in den *Eikones* in einer sehr

89 In welchem Grad eine selektive bzw. diskontinuierliche Lektüre auf einer rein medialen Ebene ermöglicht bzw. unterstützt wird, hängt davon ab, inwieweit hierzu paratextuelle Hilfsmittel wie ein Inhaltsverzeichnis oder ein Register der Beschreibungstitel, der auftretenden Namen oder überhaupt aller vorkommenden Worte vorhanden ist. Die modernen Ausgaben bieten alle zumindest eines, meist mehrere dieser Dinge. Wie es damit in den Handschriften steht, in denen die *Eikones* überliefert sind, ist ohne weiteres leider nicht zu eruieren, da die modernen Textausgaben dazu keine Stellung nehmen (konsultiert wurden hierzu JACOBS/WELCKER 1825, KAYSER 1844 und 1870–71, BENNDORF/SCHENKEL 1893, FAIRBANKS 1979 und SCHÖNBERGER 2004; auch WEBB 1992, die u. a. die Scholien zu den *Eikones* untersucht, äußert sich hierzu nicht); damit ist es kaum möglich, diesbezüglich plausibilisierbare Vermutungen über die antiken Textausgaben anzustellen. Entscheidend für die Frage nach der im Text angelegten Lektüre sind in jedem Fall die obenstehenden Überlegungen, da das bloße Vorhandensein von Verzeichnissen oder Indizes dem Rezipienten noch nicht ein eigentliches Selektions- oder Sprungkriterium liefert; dieses muß er so oder so selbst definieren.

spezifischen Weise hervor: Variation geschieht hier nicht derart, daß Themen, Motive, Zugriffe auf die Bilder oder etwa formale Gestaltungsaspekte sich nach einer bestimmten Regelmäßigkeit abwechseln würden – eine solche ist nicht ersichtlich, was durch nichts besser veranschaulicht wird als durch die Resultate der beiden in der Forschung vorgeschlagenen Lektüren der *Eikones*, die in diesem Kapitel betrachtet wurden: Sowohl Lehmann-Hartleben als auch Braginskaya/Leonov versuchen ja eben, in der variierten Vielfalt der *Eikones* Regeln ausfindig zu machen, ohne damit Erfolg zu haben. Es liegt also in den *Eikones* ein, wie es oben bei der kritischen Diskussion der von Braginskaya/Leonov behaupteten geregelten Alternation der Beschreibungslängen formuliert wurde,⁹⁰ genuines Variationsprinzip vor, nämlich eine Abwechslung, die nicht durch irgendein Schema beschreibbar ist. Das heißt nun allerdings nicht, daß die Folge der Ekphraseis in den *Eikones* rein zufällig wäre, daß also eine eigentlich aleatorische Anordnung der Beschreibungen vorläge. Das ist ersichtlich nicht der Fall, gibt es doch allein schon in thematischer Hinsicht vielfältige Bezüge zwischen den Beschreibungen bis hin zu regelrechten Zyklen. Das Variationsprinzip, das hier wirkt, bewegt sich mithin zwischen den beiden Extrempunkten einer tatsächlich regelhaft gesteuerten Abwechslung und einer völlig un gelenkten Verteilung der einzelnen Beschreibungen. Nimmt man hier als die Ebene, die für den Rezipienten der *Eikones* im Hinblick auf eine „gesteuerte Variation“ wohl am augenfälligsten ist, die inhaltlichen Gegenstände der Beschreibungen und entsprechende Bezüge zwischen ihnen noch einmal näher in den Blick, so zeigt sich die Mittelposition der *Eikones* zwischen den Polen einer denkbaren Skala von Variationstechniken in zweierlei Hinsicht: zum einen darin, daß, wie bereits weiter oben dargelegt, in begrenzten Teilen des Werkes ausgreifendere Verknüpfungen, semantische Zyklen eben, bestehen, im übrigen solche aber fehlen, vor allem aber in der Art und Weise, wie thematische Einzelverbindungen zwischen den Ekphraseis vom Text organisiert bzw. funktionalisiert werden. Dieser zweite Punkt ist besonders aufschlußreich, zumal für die Frage nach der Rezeption der *Eikones*. Ich betrachte ihn daher hier kurz näher anhand einer exemplarischen Partie der *Eikones*, nämlich den Beschreibungen *Im.* 1,20–24.

Die erste Ekphraseis dieser Sequenz hat ein Bild mit Satyrn zum Gegenstand, die sich um den schlafenden Olympos scharen. Eben dieser Olympos kehrt in *Im.* 1,21 wieder, wo er als flötend und sein Spiegelbild betrachtend geschildert wird. Es schließt sich die Beschreibung eines Bildes an, das Midas und den von ihm gefangenen Satyrn zeigt – erneut also eine thematische Rekurrenz, vgl. *Im.* 1,20. Es folgt die Beschreibung des Narziß-Gemäldes, das über das Motiv des sich im Wasser spiegelnden und dieses Bild betrachtenden Jünglings mit *Im.* 1,21 verbunden ist. *Im.* 1,24 schließlich hat mit Hyakinthos einen jungen Mann zum Thema, der wie Narziß nach seinem Tod in eine Blume verwandelt wird; die jeweiligen Blumen treten denn auch in beiden Ekphraseis auf (vgl. *Im.* 1,23,2: ἄνθη λευκά τῇ πηγῇ περιπέφυκεν οὐπω ὄντα, ἀλλ’ ἐπὶ τῷ μειρακίῳ φυτόμενα – „die Quelle umsäumen weiße Blumen, die es bisher noch nicht gab und die erst zu Ehren des Jünglings aufsprießen“

⁹⁰ Vgl. oben S. 111 f.

und, ausführlicher, 1,24,1). An dieser Beschreibungsfolge der *Eikones* läßt sich damit beispielhaft das Prinzip der performativen Verknüpfung genauer veranschaulichen, das an mehreren Stellen dieses Kapitels bereits erwähnt wurde: Jede dieser fünf Beschreibungen wird über eine thematische oder motivische Rekurrenz an eine der voranstehenden Ekphraseis angeknüpft. Dadurch, daß der Anknüpfungspunkt nicht immer die unmittelbar vorausgegangene Beschreibung ist, sondern mehrfach thematische Verklammerungen sozusagen zwischeneinandergeschoben werden, ergibt sich insgesamt eine durchaus dichte motivische Verwebung dieser Ekphraseis. Dabei greift jedes Glied in der Kette der aufeinanderfolgenden Beschreibungen etwas aus dem Inhalt einer vorigen Ekphraseis auf, führt aber zugleich neue Motive bzw. Elemente ein, die dann wiederum von folgenden Beschreibungen aufgegriffen und modifiziert werden können und so weiter.

Das ganze Vorgehen ähnelt der Modulation in einem Musikstück, das sich ausgehend von einer Grundtonart nach und nach in andere, jeweils auf die vorangehende irgendwie bezogene Tonarten hineinbewegt. Die eben benannte Mittelstellung der Variationstechnik der *Eikones* wird hier sehr deutlich: Einerseits folgen die einzelnen Ekphraseis thematisch gesehen ersichtlich gesteuert aufeinander; in gewisser Weise gehen die Beschreibungen jeweils auseinander hervor. Andererseits ist der jeweils folgende Schritt aber nicht durch eine Regel fest bestimmt, das heißt, auf den Rezipienten hin gesprochen, die „Modulationskette“ ist für ihn nicht im einzelnen antizipierbar – keinen der Schritte von *Im.* 1,20 zu 1,24 kann man als Leser vorhersehen, und es ist auch nicht nach irgendeinem Muster erwartbar, daß man am Ende dieser Sequenz von Satyrn zu Hyakinthos gelangt sein wird. Diese Charakteristik, das sei hier noch einmal ausdrücklich betont, tritt nur in einer linearen Rezeption hervor, nicht in Lesarten, die versuchen, die Sukzession der Ekphraseis auf ein anderes Syntagma hin aufzulösen. Es ist kein Zufall, daß ein solcher Versuch bei *Im.* 1,20–24 auch sofort scheitert – nach Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion etwa handelt es sich hierbei um einen Teil der sekundären Bildreihe des „Raums des Dionysos“, die keine kohärente, zyklenmäßige Verbindung der Gemälde aufweist. Ein ganz ähnlicher Befund zur Variationstechnik ergibt sich auch aus anderen Partien der *Eikones*; ein weiteres Beispiel ist etwa der Beginn des zweiten Buches: Die thematische Modulation, die der Sprecher in *Im.* 2,1–11 bietet, wird ziemlich treffend von Braginskaya / Leonov in einer Anmerkung ihres Artikels beschrieben, wobei die Autoren daraus leider keine Folgerungen für ihre Analyse der *Eikones* ziehen.⁹¹

Die Variationstechnik auf der Ebene der *Eikones* als Ensemble, die exemplarisch in *Im.* 1,20–24 hervortritt, ist ein Element der virtuoson Ästhetik der *Eikones*, das einige Parallelen aufweist zu den Ergebnissen, die die Untersuchung der Struktur der Einzelbeschreibungen erbracht hat. Was dort zusammenfassend festgehalten wurde, daß der Sprecher nämlich in der Gestaltung der einzelnen Ekphraseis durchaus Regeln folgt, insgesamt aber keine Regelmäßigkeit erkennen läßt, findet im eben näher konturierten Variationsprinzip auf der Ebene des Gesamttextes seine

91 Vgl. BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 22 Anm. 11.

Entsprechung. Weitere Parallelen hinsichtlich der Virtuosität des Sprechers und des von ihm produzierten Textes ergeben sich, wenn man die Interaktion zwischen Text und Rezipienten noch näher in den Blick nimmt. Damit, daß der Rezipient die einzelnen Schritte, die im Ensemble der *Eikones* aufeinanderfolgen, hinsichtlich ihrer variierten Merkmale nicht vorhersehen kann, ist bereits ein Merkmal dieser Interaktion benannt, das auch auf der Ebene der Einzelexphrasen wichtig ist. Auf den virtuosen Sprecher bezogen bedeutet dies, daß auch auf der Ebene der *Eikones* als Ganzes dieser sich als unberechenbar erweist. Über diesen Punkt hinaus läßt sich der Befund zum Ensemble der *Eikones* aber noch deutlich schärfen. Hierzu werde ich nun der Frage nachgehen, welche Aktivitäten der Rezipient bei einer linearen Lektüre der *Eikones* ausführt.

Ein erster Punkt hierzu ergibt sich unmittelbar aus der Untersuchung der Variation in den *Eikones*: Der Rezipient ist durch die spezifische Gesteuertheit der Variation, sprich: durch die vielfach deutlich werdenden Bezüge zwischen den Beschreibungen, aufgefordert, jede Ekphrase, die er in der Sukzession des Textes wahrnimmt, in Relation zu setzen zu den vorigen Beschreibungen; das ist die grundlegende Konstitutionsaktivität, die er vornimmt und in der er dann etwa die beschriebene thematische Modulation der *Eikones* aktualisiert. Jenseits von thematischen Verbindungen bestehen freilich in den *Eikones* auch noch andere Bezüge zwischen den Beschreibungen. Exemplarisch hierfür ist erneut das, was in *Im.* 1,20–24 geschieht, nämlich in Form der kontrastiven Ästhetiken, die die Olympos- und die Narziß-Beschreibung entfalten. Diese spezifische ästhetische Pointe wird von einem Rezipienten erst dann wahrgenommen, wenn er die motivische Parallele der beiden Ekphrasen erkennt, geht aber natürlich noch erheblich darüber hinaus: Die Wahrnehmung ihres ganzen Potentials durch den Rezipienten setzt die Schritte voraus, die in der Einleitung dieser Arbeit dargelegt wurden, also insbesondere eine Aktivierung des Bildungswissens des Rezipienten, der das hier sozusagen durchgespielte Mimesis-Konzept und zumal auch die Platon-Rekurse kennen und aufrufen muß, damit sich das hier vom Text Gebotene voll entfaltet.

Daß im Zuge einer solchen Aktivität des Rezipienten deutlich wird, daß hier im Text differente Ästhetiken nebeneinanderstehen, ist in zweifacher Hinsicht relevant: Zum einen verweist dies auf eine wichtige performative Qualität des Textes, nämlich darauf, daß ein Rezipient der *Eikones* bei einer linearen Lektüre eine Vielfalt erfährt, die sich allein durch die textuelle Folge unterschiedlich gestalteter, unterschiedlich angelegter Ekphrasen konstituiert. Greift man erneut auf ein skalares Verständnis von Performativität zurück, markiert die Art und Weise, wie Vielfalt in *Im.* 1,21 und 23 hervortritt, den Gipfelpunkt performativer Textgestaltung auf der Ebene der *Eikones* als Ganzes. Denn ein Rezipient, der erst die Olympos-, dann die Narziß-Ekphrase liest, erlebt einen eigentlichen Umschlag zwischen zwei geradezu entgegengesetzten Ästhetiken, mit allen Konnotationen, die den Begriff „Umschlag“ auszeichnen: Der Wechsel von der einen Ästhetik zur anderen geschieht plötzlich – es liegt ja nur eine, noch dazu kurze Beschreibung zwischen *Im.* 1,21 und 23 –, er ist für den Rezipienten nicht vorhersehbar und schließlich von einer geradezu irritierenden, jedenfalls aber so herausfordernden Qualität, daß der Rezipient

gezwungen ist, sich zu diesem Wechsel, wenn er denn einmal als ein solcher wahrgenommen ist, irgendwie zu verhalten. Dieser Zwang – das Wort ist hier durchaus angebracht – für den Rezipienten, auf den ästhetischen Umschlag zu reagieren, ist im Sinne maximalen performativen Potentials die wichtigste der eben aufgezählten Eigenschaften. Er bedeutet, daß der Rezipient hier tatsächlich vom Text involviert wird, auch wenn, wie im vorigen Kapitel vorgeschlagen, ein enger Begriff von Rezipienteninvolvierung zugrunde gelegt wird.⁹² Denn eine solche Reaktion des Rezipienten findet ja nicht auf dem Register einer „schlichten“ Aktivierung seiner Imagination angesichts eines ekphrastischen Textes statt; hier geschieht wesentlich mehr als das. Ein Rezipient, der so weit gekommen ist, daß er den Wechsel auf der Ebene der Ästhetik erkannt hat, der sich in der Sukzession dieser beiden Ekphraseis ereignet, wird auf die Frage nach der Qualität des ganzen Textes der *Eikones* gestoßen: Was ist das eigentlich für ein Text, wird der Rezipient sich fragen, der es sich sozusagen leisten kann, zwei konträre Ästhetiken nebeneinanderzustellen und sie in dieser Position zu belassen? Es ist ja, wie oben beschrieben, eben nicht möglich, die beiden Ästhetiken in ein hierarchisches Verhältnis zu bringen oder die eine irgendwie auf die andere hin aufzulösen.

Der Rezipient wird mit anderen Worten metaästhetische Reflexionen über die *Eikones* anstellen. Das ist der zweite wichtige Punkt, der sich aus *Im.* 1,21 und 23 ergibt, daß nämlich eine lineare Lektüre zu einer Involvierung des Rezipienten führt, die ihn zumal auf die ästhetischen Eigenschaften der *Eikones* verweist. Bei einer derartigen Reflexionstätigkeit des Rezipienten wird notwendigerweise auch der Sprecher als die Instanz, die den Umschlag ins Werk setzt, in den Blick geraten. Hierin zeigt sich auf der Ebene der *Eikones* als Ganzes das Merkmal, das bei der Untersuchung der Einzelekphraseis als virtuose Selbstbezüglichkeit bezeichnet wurde. Auf der hier betrachteten Ebene bedeutet diese Eigenschaft konkret, daß der Sprecher als derjenige in den Fokus gerückt wird, der in virtuoser Weise die linear-performative Anordnung der *Eikones* herstellt und damit die spezifische Vielfalt schafft, die der Rezipient in einer linearen Lektüre erlebt.⁹³ Auch hier ist noch ein-

92 Vgl. oben S. 57.

93 Angesichts der Tatsache, daß in *Im.* 1,21 und 23 in wie beschrieben stark performativer Weise zwei konträre Ästhetiken vorgeführt werden, kann man fragen, ob hier in den *Eikones* möglicherweise tatsächlich einmal ein Fall von „radikaler“ Performativität vorliegt, wie sie KRÄMER/STAHLHUT 2001, 56 definieren, ob hier also das Performative ein dichotomisches begriffliches Schema destabilisiert oder gar zum Einsturz bringt; bei der Untersuchung der Einzelekphraseis war ja festzustellen, daß eine solche radikale Performativität außerhalb der Skala liegt, auf der sich die einzelnen Beschreibungen bewegen. Allerdings wird auch die Konstellation in der Olympos- und der Narziß-Ekphraseis nicht treffend durch ein so definiertes radikales Performativitätskonzept beschrieben, denn der spezifisch virtuose Umgang mit den beiden differenten Ästhetiken bewirkt hier nicht eine eigentliche Erschütterung der jeweiligen Begriffe oder Konzepte, also der Behauptung einer überragenden mimetischen Leistung des Logos bzw. der perfekten Abbildung durch Reflexion im Wasser. Zwar kann keine dieser beiden Positionen Gültigkeit als die eine Ästhetik für die *Eikones* insgesamt beanspruchen, aber sie bleiben innerhalb der einzelnen Beschreibungen gewissermaßen voll in Kraft: Die beiden Ansätze „funktionieren“ im Rahmen ihrer jeweiligen Ekphraseis tadellos,

mal explizit hervorzuheben, daß diese Effekte, also die eben beschriebenen Aktivitäten des Rezipienten und seine Involvierung in den Text, sich so nur bei einer linearen Lektüre der *Eikones* einstellen. Das zeigt sich deutlich an dem in der Einleitung vermerkten Befund, daß in der Forschung der Bezug zwischen *Im.* 1,21 und 23 und dessen Bedeutungspotential praktisch keine Beachtung gefunden hat. Das dürfte darauf beruhen, daß die verbreitete Lektürehaltung in der Forschung eine stark selektive ist, die zwar die Narziß-Beschreibung als eine ganz offensichtlich metaästhetisch relevante Ekphrasis mit hoher Wahrscheinlichkeit in den Blick nimmt, aber deren Einbettung in die lineare Sukzession des Textes leicht vernachlässigt.

Auch was die Frage nach der Interaktion von Leser und Text angeht, werden, ähnlich wie hinsichtlich der Variation, anhand von *Im.* 1,20 bis 24 Merkmale deutlich, die Gültigkeit für die *Eikones* insgesamt besitzen. Denn wenn auch hinsichtlich des Grades an Performativität *Im.* 1,21 und 23 einen Gipfelpunkt in den *Eikones* als Ensemble bezeichnen, so zeigen sich doch in demgegenüber skalar abgestufter Form ähnliche Phänomene vielfach im Text. Der im Kapitel zum Zugriff des Sprechers diskutierte Beginn der Jagdbild-Beschreibung *Im.* 1,28 mit der scheinbaren Absorption des Sprechers durch das Gemälde ist ein weiteres deutliches Beispiel: Neben der im vorigen Kapitel eingehender analysierten Einbindung bzw. Funktionalisierung des Beginns von *Im.* 1,28 innerhalb dieser Ekphrasis, die ja, wie oben herausgestellt, in sich einen sehr hohen Grad an Performativität aufweist, aktualisiert ein Rezipient die Pointe des inszenierten Aus-der-Rolle-Fallens des Sprechers ganz wesentlich über die lineare Rezeption der *Eikones* insgesamt, indem er nämlich zunächst *Im.* 1,1 liest, wo ja der adäquate, nämlich hermeneutisch-aneignende Zugriff vom Sprecher geradezu konstativ benannt wird, dann die performative Einlösung dieser Vorgabe in den folgenden Ekphraseis rezipiert, schließlich aber in *Im.* 1,28 auf ein dazu scheinbar ganz konträres Vorgehen des Sprechers stößt. Auch das ist eine Art Umschlag, der zwar insofern nicht ganz so hart erfolgt wie bei *Im.* 1,21 und 23, als die konträren Zugriffe hier nicht in zwei ganz nah beieinander stehenden Ekphraseis explizit entfaltet werden, der aber doch ganz ähnliche Wirkungen hat, indem der Rezipient auch hier unweigerlich dazu angestoßen wird, nach der genauen Qualität dieses scheinbar regelwidrigen Zugriffs des Sprechers in der Jagdbild-Ekphrasis zu fragen. Auch anhand von *Im.* 1,28 wird der Rezipient mithin in eine Reflexionstätigkeit über den Text und den Sprecher versetzt, der sich gerade hier als in höchstem Maße virtuos erweist. Ein weiteres starkes Beispiel einer solchen Pointe, die sich durch das differente Vorgehen einzelner Beschreibungen ergibt, sind die konträren ästhetischen Kriterien, nach denen die Schönheit der ge-

d. h. sie beschreiben die Verhältnisse in den Bildern, wie der Sprecher sie darstellt, adäquat bzw. werden von ihm konsistent aus diesen Verhältnissen heraus entwickelt. Der Punkt der virtuos Kombination divergenter Modelle liegt also nicht darin, diese grundsätzlich zu entwerten, sondern vielmehr in der Leistung des Sprechers, auch konträre Konzepte gerade als prinzipiell valente Positionen in ein größeres ästhetisches Ensemble zu integrieren und für die Zwecke seiner virtuos *performance* souverän zu funktionalisieren. Daraus ergibt sich, daß auch auf der Ebene der *Eikones* als Ensemble eine „radikale“ Performativität nach Krämer / Stahlhut nicht Teil der Gestaltungsbandbreite ist, die der Sprecher einsetzt.

malten Kentauren in *Im.* 2,2 und 3 bewertet wird; diese Partien werden im folgenden Kapitel näher betrachtet.⁹⁴

4.6.2 Performative Spannung

Jenseits solcher performativen Gegenüberstellungen, die ganz unmittelbar für die Ästhetik der *Eikones* relevante Aspekte zum Gegenstand haben, ist als ein weiterer Punkt hier nun noch einmal auf die allgemeine Vielfalt einzugehen, die die *Eikones* sowohl in thematischer Hinsicht als auch in der Anlage der einzelnen Beschreibungen bieten, man vergleiche zu letzterem die Ergebnisse des vorigen Kapitels zur Struktur der Ekphraseis. Denn zum einen ist das Potential dieser Pluralität mit der oben genannten grundlegenden Konstitutionsaktivität des Rezipienten, daß er nämlich die jeweils neu rezipierte Ekphraseis in Bezug setzt zu den vorher bereits wahrgenommenen Ekphraseis, noch nicht vollständig beschrieben. Zum anderen stößt der Rezipient, wenn er den genannten Vergleich mit den vorher rezipierten Beschreibungen vornimmt, an einigen Punkten des Textes auf Gegenüberstellungen oder Kontrastierungen von der oben beschriebenen Art, aber natürlich nicht überall: Vielfach wird es für ihn beim Eindruck einer schlichten Variation oder Modulation bleiben. Fragt man zunächst, welche unmittelbaren Wirkungen diese Eigenschaften für den Rezipienten haben, so ist zum einen die Konfrontation mit der Unberechenbarkeit des virtuosen Sprechers und seiner Textgestaltung zu nennen: Der Rezipient wird immer wieder überrascht durch die unvorhersehbaren Wendungen, die die *Eikones* nehmen; auch in dieser Hinsicht bilden die oben diskutierten Pointen die Maximalpunkte einer grundsätzlich im ganzen Text gegebenen Dynamik.

Zum anderen erzeugt aber die beschriebene Gesteuertheit der Variation beim Rezipienten eine spezifische Form von Spannung. Spezifisch insofern, als die *Eikones* als Ganzes keinen handlungsorientierten *plot* aufweisen, auf dessen Fortgang sich der Rezipient durch antizipatorische Überlegungen oder Erwartungen beziehen könnte.⁹⁵ Eine solche narrative Spannung ermöglichen die *Eikones* nur in einzelnen Textpartien, namentlich im Rahmen des „Dionysos-Zyklus“ (*Im.* 1,14.15.18.19.25) und des „Herakles-Zyklus“ (*Im.* 2,20–25), denn an diesen Stellen folgen ja Bildbeschreibungen aufeinander, die jedenfalls potentiell eine narrative Sequenz bilden. Allerdings ist in beiden Fällen zu beobachten, daß der Text die fraglichen Bilder nicht in eine tatsächlich konsistente Erzählfolge bringt und entsprechend eine darauf gerichtete Spannung entweder nur in Grenzen ermöglicht

94 S. unten S. 176 ff.

95 Zu den beiden wesentlichen Bestimmungsstücken einer allgemeinen Definition von (literarischer) Spannung gehören einerseits das Vorliegen eines Textes, in dem die Informationsvergabe durch Linearität bzw. Sukzessivität gekennzeichnet ist, andererseits eine durch den Text ausgelöste bzw. ermöglichte antizipierende Hypothesenbildung des Rezipienten, vgl. SEIBEL 2008, 663.

oder jedenfalls entsprechende Erwartungen des Rezipienten nicht einlöst. Am ehesten weist noch der „Herakles-Zyklus“ ein narratives Spannungspotential auf, und zwar vor allem deswegen, weil die ersten vier Ekphraseis dieser Partie (*Im.* 2,20–23: Atlas; Antaios; Herakles bei den Pygmäen; Der rasende Herakles) vom Text tatsächlich als chronologische Ereignisfolge präsentiert werden.⁹⁶ Der Sprecher stellt nämlich selbst explizit jedes dieser Bilder in einen zeitlichen bzw. handlungsmäßigen Zusammenhang mit dem oder den vorigen Gemälde(n).⁹⁷ Diese Textgestaltung erlaubt es dem Rezipienten in der Tat, Hypothesen über eine erzählerische Fortführung dieser von ihm nach und nach wahrgenommenen Ekphraseisfolge zu bilden. Eine solche spannungsbezogene Interaktion zwischen Text und Rezipienten kann sich aber nur über die genannten vier Beschreibungen hin entfalten, denn mit *Im.* 2,24 und 25 (Theiodamas; Bestattung des Abderos) schließen sich Ekphraseis an, die zum einen vom Text selbst mit keinem Wort in ein chronologisches Folgeverhältnis zum jeweils Vorigen gebracht werden, die sich vor allem aber ganz grundsätzlich nicht mit *Im.* 2,20–23 zu einer kohärenten Handlungssequenz verbinden lassen.⁹⁸ Dadurch werden nicht nur die möglichen auf einen narrativen Fortgang gerichteten Erwartungen des Rezipienten durchkreuzt, sondern es wird einer *plot*-orientierten Spannungsbildung überhaupt die Basis entzogen, folgt doch der Sprecher hier geradezu demonstrativ keinen narrativen Kohärenzprinzipien. Dazu paßt, daß mit *Im.* 2,25 die gesamte Herakles-Sequenz ohnehin abbricht, die sich somit sowohl quantitativ als auch qualitativ, nämlich was ihren inneren Aufbau angeht, nur als eine in ihrer Reichweite eng begrenzte Teil-Ordnung innerhalb der *Eikones* erweist.

Für die Dionysos-Ekphraseis des ersten Buches ist ein ganz ähnliches Fazit zu ziehen, was wesentlich in der diskontinuierlichen Folge dieser Beschreibungen begründet liegt: Ein Rezipient, der *Im.* 1,14 (Semele) und 15 (Ariadne) liest, mag zunächst Hypothesen über einen möglichen narrativen Fortgang einer Sequenz von

96 Vgl. die Untersuchung der narrativen Sequenz der Herakles-Bilder bei LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 22. Seine Schlußfolgerung zu *Im.* 2,20–23 lautet: „They begin with the end of the *Dodekathlos* [nämlich der Atlas-Geschichte als Teil der Episode um die goldenen Äpfel der Hesperiden, M. B.], show the return voyage in two scenes and, in the picture of the insanity, the return home itself.“

97 Vgl. *Im.* 2,21,2: ... ἄγει τὸν Ἡρακλέα ἢ γραφῆ χρυσᾶ ταυτὶ τὰ μῆλα ἤρηκότα ἤδη καὶ κατὰ τῶν Ἑσπερίδων ἀδόμενον ... – „... führt das Bild den Herakles, der die goldenen Äpfel hier schon erbeutet hat und wegen der Hesperiden besungen wird“; 2,22,1: Ἐν Λιβύῃ καθεύδοντι τῷ Ἡρακλεῖ μετὰ τὸν Ἀνταῖον ἐπιτίθενται οἱ Πυγμαῖοι ... – „Den Herakles, der in Libyen nach dem Sieg über Antaios schläft, greifen die Pygmäen an ...“; 2,23,1: Μάχεσθε, ὦ γενναῖοι, τὸν Ἡρακλέα καὶ πρόβατε. ... μέγας μὲν ὑμῶν ὁ ἄθλος καὶ μείων οὐδὲν ἂν πρὸ τῆς μανίας αὐτὸς ἤθλησεν. – „Kämpft, ihr Tapferen, gegen Herakles! Nur vorgerückt! ... Schwer freilich ist euer Kampf und um nichts geringer als die Kämpfe, die er selbst bestand, ehe er rasend wurde.“

98 Vgl. hierzu die treffenden Bemerkungen bei LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 22 f.: Die Episode um Theiodamas müßte nach der Lokalisierung, die der Sprecher vornimmt (er bestimmt das *setting* als Rhodos) bei einer konsistent chronologischen Anordnung aufgrund der geographischen Gegebenheiten zwischen *Im.* 2,22 und 23 stehen; *Im.* 2,25 handelt von den Stuten des Diomedes, einer Episode des *Dodekathlos*, die zeitlich gesehen noch vor der in *Im.* 2,20 aufgerufenen Atlas-Geschichte steht.

Dionysos-Beschreibungen bilden, zumal mit der in *Im.* 1,14 geschilderten Geburt des Dionysos ein natürlicher Anfangspunkt einer derartigen Folge vorliegen könnte. Solche möglichen Erwartungen werden vom Text aber mit den folgenden beiden Ekphraseis, die keinen Bezug zu Dionysos aufweisen, sofort unterlaufen; daß dann *Im.* 1,18 (Bakchen) und 19 (Tyrrhener) wieder Dionysos zum Thema haben, kommt überraschend, wodurch das Potential für weitere auf eine allfällige Narration gerichtete Spannung sehr gering sein dürfte – der Rezipient wird sich sehr viel eher fragen, ob überhaupt noch einmal ein Dionysos-Bild folgen wird und wenn ja, ob es sich unmittelbar anschließt oder ob es weiter entfernt steht; letzteres ist mit *Im.* 1,25 (Die Leute von Andros) tatsächlich der Fall, womit dann diese lose Reihe thematisch miteinander verbundener Ekphraseis endet. Bemerkenswert an den Dionysos-Beschreibungen ist mithin, daß hier ein Wechsel in der Art des Spannungspotentials stattfindet: Eine narrative Spannung wird anfangs gewissermaßen angetönt, der Fokus wird dann aber sogleich von der erzählerischen Organisation einer möglichen Dionysos-Sequenz hin auf die performative Ausgestaltung der textuellen Beschreibungsfolge gelenkt. Die eben angeführten Fragen, die sich ein Rezipient angesichts der Diskontinuität der Dionysos-Ekphraseis stellt, verweisen auf ein entsprechendes Spannungspotential, eines, das man, da es sich auf die Sprachhandlungen des Sprechers und auf die Art und Weise richtet, wie er seine einzelnen ekphrastischen *performances* aufeinanderfolgen läßt, als performatives Spannungspotential bezeichnen kann.

Genau diese Art von Spannung ist es, die für die *Eikones* insgesamt charakteristisch ist und die sie auch in den quantitativ weit überwiegenden Partien ermöglichen, wo narrative Spannung mangels entsprechender erzählerischer Verbindungen zwischen Ekphraseis von vornherein nicht erzeugt wird. Die Grundlage für eine solche Spannung besteht darin, daß die für die *Eikones* so bestimmende Variation sich nicht in völlig beliebiger Form ereignet, sondern in der Weise gesteuert erfolgt, die oben mit dem Wort „Modulation“ bezeichnet wurde. Daß die im Text aufeinander folgenden Beschreibungen gegenüber den voranstehenden Ekphraseis jeweils so variiert werden, daß Bezüge, sei es motivischer, sei es anderer Art, zwischen den Beschreibungen bestehen, daß also, wie es oben formuliert wurde, Variationen aus vorigen Ekphraseis gleichsam hervorgehen, ermöglicht dem Rezipienten, Hypothesen darüber zu entwickeln, wie der Sprecher im jeweils folgenden weiter verfahren wird, wie er also die „Modulation“ weiterführen wird; eben dadurch entsteht die beschriebene performative Spannung. Die konkreten Gegenstände dieser Spannung können grundsätzlich alle Register sein, auf denen Variation in den *Eikones* stattfindet. Die oben genannten Fragen, die sich ein Rezipient angesichts der Dionysos-Beschreibungen stellen kann, bezeichnen einen wesentlichen Bereich von performativer Variation und darauf gerichteter Spannung in den *Eikones*, nämlich die „Modulation“ von inhaltlichen Gegenständen der Beschreibungen und die Art und Weise, wie diese in der Textfolge strukturiert wird. Eine zweite zentrale Ebene von Variation in den *Eikones* ist der Zugriff des Sprechers auf die Bilder: Wie, so wird der Rezipient diesbezüglich zu fragen angeregt, wird der Sprecher im folgenden mit den weiteren Gemälden umgehen? Wie wird er auf

das nächste Bild reagieren, welche hermeneutischen Techniken wird er in Anschlag bringen, wie wird er sich als kompetenter und gebildeter Betrachter das Gemälde aneignen? Bei derartigen Fragen geht es vor allem um die Aspekte, die im vorigen Kapitel zur Struktur der Ekphraseis als die wesentlichen Skalen der variierten Gestaltung der Einzelbeschreibungen herausgestellt worden sind, zumal also um die Skala von Fragmentierung und Totalisierung, die über die *Eikones* hin sozusagen durchgespielt wird.

Eine wichtige Funktion für diese beiden Kernbereiche performativen Spannungspotentials, zumal für den Aspekt des Zugriffs des Sprechers, erfüllen die Titel der einzelnen Ekphraseis, vorausgesetzt, daß diese tatsächlich schon im antiken Text enthalten waren. Denn die Titel geben einerseits bereits eine Vorinformation über den Gegenstand der folgenden Bildbeschreibung, lassen aber andererseits die Ausgestaltung der betreffenden Ekphraseis noch offen und leisten damit eine nach vorne gerichteten Teilinformierung des Rezipienten, die eine starke Lenkung seiner Antizipation und damit seiner Spannung bewirkt. Fragen des Rezipienten wie diejenige, ob denn nach den ersten beiden Paaren von Dionysos-Bildern in den *Eikones* noch weitere Beschreibungen mit einem ähnlichen thematischen Horizont folgen, werden durch Titel, die die Ekphraseis einleiten, mit einiger Wahrscheinlichkeit beantwortet, bevor der Rezipient die jeweiligen Beschreibungen vollständig gelesen hat. Die einzelne Ausformung freilich eines allfälligen thematischen oder motivischen Bezuges und zumal natürlich dessen mögliche Funktionalisierung durch den Text bleiben vorerst unbestimmt und werden gerade dadurch besonders in den Fokus der Aufmerksamkeit des Lesers und seiner Spannungsbildung gerückt. Noch stärker gilt dies für antizipatorische Überlegungen des Rezipienten in bezug auf den Zugriff des Sprechers auf ein Bild und damit auf sein konkretes performatives Vorgehen in einer Ekphraseis, denn dieses wird ja durch die thematisch orientierten Titel nicht unmittelbar angezeigt – wohl aber kann der Rezipient angesichts einer inhaltlichen Vorinformation noch stärker zugespitzte Überlegungen zu diesem Aspekt anstellen: Welche Ansatzpunkte läßt ein durch den Titel gesetztes Thema für den gebildeten Sprecher vermuten, wie könnte plausiblerweise eine Aneignungsstrategie für ein Bild dieses Gegenstandes beschaffen sein? Bei derartigen Fragen kann der Rezipient einerseits vergleichend auf bereits rezipierte Beschreibungen der *Eikones* rekurrieren – gibt es thematisch ähnlich angelegte Beschreibungen, die für die in Frage stehende Ekphraseis ein entsprechend ähnliches Vorgehen nahelegen, oder lassen sich umgekehrt inhaltliche Kontraste zu bereits rezipierten Beschreibungen ausmachen, die gerade eine andere Vorgehensweise erwarten lassen? –, andererseits kann er auf sein Bildungswissen zurückgreifen, und zwar zumal auf seine Kenntnis bildhafter Darstellungen verschiedener Sujets: Ein solches Wissen ermöglicht es ihm, angesichts eines Titels in den *Eikones* eine Erwartung darüber zu bilden, wie ein Gemälde zu dem bezeichneten Thema aussehen könnte, und zu überlegen, was dies für das Vorgehen des Sprechers nahelegt. Es ist also für die Titel in den *Eikones* eine starke Funktionalisierung im Rahmen der performativen Spannungsbildung festzustellen. Dies sowie die Tatsache, daß diese Leistung der Titel ganz kongruent ist zu den spannungsbezogenen Effekten der gesteuerten Variation,

die in den *Eikones* allgemein so stark hervortritt, läßt es in der Tat sehr plausibel erscheinen, daß die Titel auf den Autor Philostrat zurückgehen und dementsprechend Teil des antiken Textes waren.

Als abschließender Punkt ist im Rahmen dieser Ausführungen zur Spannung in den *Eikones* nun noch auf das Verhältnis von Spannungserzeugung zum oben genannten Aspekt der Überraschung des Rezipienten durch unvorhergesehene Wendungen des Sprechers einzugehen. Alle vorstehenden Überlegungen zur Spannung beziehen sich auf die Bildung von Hypothesen des Rezipienten über den möglichen Fortgang des Textes bzw. des vom Sprecher vollzogenen performativen Prozesses. Darüber, inwieweit diese Hypothesen durch den Text bzw. den Sprecher eingelöst werden, ist damit zunächst noch nichts gesagt; das ist genau die Ebene, auf der sich die Überraschungsmomente des Textes bewegen. Nimmt man die in dieser Untersuchung bisher erzielten Ergebnisse zusammen, so zeigt sich, daß die Unberechenbarkeit des Sprechers in verschiedener Hinsicht, was die Gestaltung der einzelnen Ekphraseis angeht ebenso wie auf der Ebene der *Eikones* als Ensemble, den Text sehr stark auszeichnet. Daraus läßt sich die allgemeine Aussage ableiten, daß das konkrete Vorgehen des Sprechers in aller Regel nicht antizipierbar ist, sprich: daß auf den performativen Fortgang gerichtete Hypothesen des Rezipienten vom Text regelmäßig nicht eingelöst werden, wobei diese Nicht-Einlösung unterschiedliche Qualitäten haben kann: Den Gipfelpunkt der Skala von entsprechenden Möglichkeiten markieren, wie oben bereits ausgeführt, eigentliche Umschläge wie der von *Im.* 1,21 zu 1,23, die den Rezipienten mit regelrechten Widersprüchen konfrontieren; schwächer skalierte Formen der Nicht-Einlösung sind etwa motivische Verknüpfungen, die vom Sprecher anders moduliert werden, als es der Rezipient im Wege antizipatorischer Überlegungen erwarten kann. Für den Rezipienten bedeutet das, daß er sich in einer dezidierten Zwischenposition wiederfindet: Einerseits erhält er von den *Eikones* verschiedene Signale, die ihn dazu anregen, Hypothesen über den weiteren Verlauf der *performance* des Sprechers anzustellen, andererseits erfährt er über die ganze Rezeption des Textes hin, daß er das Vorgehen des Sprechers mit seinen Überlegungen nicht eigentlich antizipieren kann.

4.6.3 Das Vergnügen des Lesers

Es lassen sich wohl konkrete Leser vorstellen, die angesichts dieser Position versucht sind, die Interaktion mit dem Text, die der Entstehung einer Spannung zugrunde liegt, ab einem gewissen Punkt nicht mehr weiter fortzusetzen oder jedenfalls stark zu reduzieren, um so aus dieser Zwischenposition, soweit das möglich ist, herauszukommen: Denn es ist immerhin denkbar, daß ein Leser die immer wieder vorgeführte Nicht-Einholbarkeit des Sprechers als laufende Enttäuschung seiner Erwartungen und damit als Frustrationserfahrung und als Zumutung des Textes erlebt. Folgt man jedoch weiterhin der Frage nach dem Modell-Leser, die ja die Leitlinie der Ausführungen in diesem Kapitel bildet, so ist zu konstatieren, daß der Modell-Rezipient der *Eikones* gerade in der genannten Zwischenposition verbleibt

und kontinuierlich die entsprechenden Interaktionen mit dem Text fortführt; das zeigen die genannten Signale und Gestaltungsmuster des Textes sowie die Tatsache, daß ein Leser, der die beschriebene Interaktion mit dem Text nicht vornimmt, ein nicht unerhebliches Potential der *Eikones* nicht aktualisiert. Denn dem Leser wird gerade in der genannten Zwischenposition vom Text bzw. vom virtuosen Sprecher einiges geboten, was sich nicht oder zumindest nicht in demselben Maße entfaltet, wenn ein Rezipient sich nicht auf die Interaktionspotentiale des Textes einläßt. Dazu gehört zunächst die volle Wirkung der virtuosens Vielfalt der *Eikones*: Die wesentliche Qualität des Textes, dem Rezipienten laufend neue Konstellationen vorzuführen, ihm mit variierten Sujets, vielfältigen Zugriffen des Sprechers, ganz allgemein gesprochen mit in verschiedenen Richtungen hin ausgespielten Skalen performativer Textgestaltung aufzuwarten, tritt erst dann in voller Form hervor, wenn der Rezipient die gelesenen Beschreibungen aufeinander bezieht und nach vorne gerichtete Überlegungen anstellt: Die Nicht-Einlösung von Hypothesen des Rezipienten, zumal in der starken Form der eigentlichen Überraschung des Lesers, der Konfrontation mit gänzlich Unerwartetem, läßt die virtuose Leistung des Sprechers erst vollumfänglich deutlich werden. Mehr noch: Das Hervortreten der Vielfalt der *Eikones* in der Interaktion des Lesers mit dem Text läßt den Rezipienten zugleich die virtuosens Qualitäten des Textes erst in vollem Maße genießen. Dieser Punkt, das Vergnügen an der virtuosens *performance* des Sprechers, ist ein wichtiger Aspekt der Rezeption der *Eikones*, der eng verbunden ist mit der hier diskutierten Frage nach der Modell-Lektüre: Gerade um das Potential des Textes, was den Genuß des Lesers angeht, gleichsam zu heben, ist der Rezipient auf die hier skizzierte Leseweise, also eine lineare Lektüre, die dem performativen Fortschreiten der *Eikones* folgt und die entsprechenden Eigenschaften des Textes in den Blick nimmt, verwiesen.

Das wird besonders deutlich, wenn man fragt, worin das Potential in bezug auf das Vergnügen des Lesers, wie es eben formuliert wurde, im einzelnen besteht. Zwei Aspekte sind es, die hierbei vor allem zu nennen sind: Zum einen liegt dieses Potential in den verschiedenen von den *Eikones* gebotenen Formen der Aktivierung des Rezipienten begründet, die in den stärkeren Ausprägungen bis hin zu einer eigentlichen Involvierung des Lesers in den performativen Prozeß reichen. Dazu gehört die Aktivierung der Imagination des Rezipienten durch die Ekphraseis der *Eikones*, Arten der Involvierung durch mediale Eigenschaften – wenn etwa, wie im vorigen Kapitel beschrieben, *Im.* 1,6 den Leser einen Bildblick vollziehen läßt – und durch performative Qualitäten, sei es im Rahmen einer einzelnen Beschreibung – vgl. die Diskussion zum Beginn von *Im.* 1,28 im vorigen Kapitel⁹⁹ –, sei es bei der Lektüre der *Eikones* als Ganzes, wie es oben anhand des Umschlages von *Im.* 1,21 zu 1,23 beschrieben wurde; schließlich sind hier auch die allgemeineren Konstitutionsaktivitäten des Rezipienten zu nennen, zu denen er bei einer linearen Lektüre der *Eikones* angeregt wird, also der Vergleich rezipierter Beschreibungen miteinander und das Bilden von Hypothesen über den weiteren Verlauf des Textes. Der Modell-Leser, den die *Eikones* mit ihren textuellen Eigenschaften sozusagen (vor-)zeichnen,

⁹⁹ S. oben S. 69 ff.

tritt nicht nur in diese Aktivitäten ein, sondern genießt sie darüber hinaus mit ihren vielfältigen Leistungen, die sie dem Rezipienten bieten: Für alle eben genannten Punkte lassen sich zum einen konkrete Wirkungen benennen, die gewissermaßen den Mehrwert einer derartigen Lektüre darstellen, von der Imagination von Bildern bis hin zur gespannten Erwartung, was der Sprecher als nächstes tun wird, Effekte, die einem Rezipienten schon an sich Vergnügen bereiten können. Darüber hinaus läßt sich aber noch eine weitere übergreifende Wirkung benennen, die nicht zum kleinsten Teil den spezifischen Genuß ausmacht, den die *Eikones* ihrem Rezipienten bieten. Gemeint ist die Aktivierung der Bildung des Lesers, die mit den oben angeführten Tätigkeiten vielfach einhergeht; es ist in dieser Untersuchung bereits mehrfach darauf hingewiesen worden: Teils wird auf Seherfahrungen des Lesers und sein Wissen um Darstellungen der bildenden Kunst rekurriert, teils setzt seine Aktivierung die Kenntnis bestimmter Intertexte – man denke nur an die Platon-Verweise in *Im.* 1,21 und 23 – bzw. Kompetenzen im Umgang mit virtuosen Texten oder *performances* voraus (so läßt sich die Bedingung formulieren, die etwa für einen adäquaten Umgang mit der virtuellen Selbstpräsentation am Beginn von *Im.* 1,28 erfüllt sein muß: Der Leser muß dem Inszenierungscharakter dieser Partie ja gewissermaßen auf die Schliche kommen). Daß diese Aktivierung von Bildung (*παιδεία*) einen wesentlichen Teil des „Genußpotentials“ der *Eikones* darstellt, läßt sich zumal mit Blick auf den kulturellen Kontext der *Eikones* erklären: Denn die Bildungskultur der Zweiten Sophistik, in der die *Eikones* verortet sind, ist, wie in der Einleitung dieser Untersuchung bereits bemerkt, durch eine aktive Konzeption von *παιδεία* geprägt, die auf die performative Demonstration und Bewährung von Bildung durch den Gebildeten, den *παιδευμένος*, zielt. Sind die *Eikones* von ihrer Produktion her gesehen ein Beispiel für die Einlösung dieses Anspruchs im Wege einer literarischen Betätigung des *παιδευμένος* – lebensweltlich gesehen des Autors Philostrat, auf die Fiktion des Textes bezogen des Sprechers der *Eikones* –, so stellt die Aktivierung der Bildung des Lesers der *Eikones* das Äquivalent hierzu auf der Seite der Rezeption dar: Auch für eine angemessene Lektüre des Textes bedarf es einer aktiv betätigten *παιδεία*; auch der Rezipient bewährt somit gewissermaßen seine Bildung, wenn er erfolgreich in die genannten Interaktionen mit dem Text eintritt.

Der zweite wesentliche Aspekt, der das Potential der *Eikones* im Hinblick auf das Vergnügen des Lesers ausmacht, läßt sich im Anschluß an das näher bestimmen, was oben allgemein als „Genuß der virtuellen Vielfalt der *Eikones*“ bezeichnet wurde. Noch präziser formuliert, geht es dabei um ein ästhetisches Vergnügen im prägnanten Sinne, insofern hier die virtuose Ästhetik der *Eikones* als solche zum Gegenstand des Genusses des Lesers wird. Das ist eine Wirkung der starken virtuellen Selbstbezüglichkeit, die die *Eikones* auszeichnet. Bei der Diskussion der Umschläge oder Pointen, die sich am oberen Ende der Performativitätsskala der *Eikones* bewegen, ist oben bereits darauf eingegangen worden, wie diese Partien den Blick des Lesers auf die Ästhetik der *Eikones* selbst lenken. In demgegenüber schwächerer Form, aber dennoch mit ähnlicher Wirkung, leisten die performativ gesehen weniger starken Interaktionen des Lesers mit den *Eikones*, die der Entstehung von

Spannung zugrunde liegen, Analoges: Ein Rezipient, der sich in der beschriebenen Zwischenposition zwischen Hypothesenbildung und Nichteinlösung derselben durch den Text wiederfindet, wird immer wieder auf den herausgehobenen Status des virtuosen Sprechers und auf die spezifischen ästhetischen Qualitäten seiner Ekphrasis gestoßen. Potential für ästhetisches Vergnügen bietet diese virtuose Selbstreferentialität in unterschiedlichen Formen bzw. Stufungen: Zunächst dergestalt, daß der Rezipient nachgerade aufgefordert ist, die ästhetische Vielfalt der *Eikones* als solche zu genießen – oder anders, nämlich auf den Modell-Rezipienten hin formuliert: Der Modell-Leser, den die *Eikones* gleichsam entwerfen, ist ein Leser, der die Ästhetik der paradigmatischen Pluralität, wie ich sie oben einmal genannt habe, zu schätzen weiß und an der entsprechend ausgestalteten *performance* des Sprechers sein Vergnügen hat. Darüber hinaus bietet die virtuose Selbstreferentialität der *Eikones* das Potential zu einer eigentlichen metaästhetischen Reflexion seitens des Lesers – nicht nur angesichts der Stellen, die unmittelbar ästhetisch sozusagen einschlägige Aspekte verhandeln, sondern in Anbetracht der hier zuletzt diskutierten Interaktionen des Lesers mit dem Text über den ganzen Verlauf einer linearen Lektüre hin. Auch eine solche Reflexion läßt sich als Teil des Genußpotentials der *Eikones* beschreiben.

4.6.4 Potentiale einer Mehrfachlektüre der *Eikones*

Der letztgenannte Aspekt, das Potential nämlich für eine metaästhetische Reflexion seitens des Rezipienten der *Eikones*, bietet den Ansatzpunkt für eine weiterführende Überlegung bezüglich der Lektüre der *Eikones*. Denn es stellt sich bei genauerer Betrachtung die Frage, inwieweit sich dieses Potential, das sich ja, wie immer wieder zu konstatieren war, auf eine vielschichtige und den Leser vielfach herausfordernde Vorgehensweise des virtuosen Sprechers bezieht, bereits bei einem ersten Lesedurchgang aktualisieren läßt oder ob nicht vielmehr für seine Realisierung eine wiederholte Lektüre vorauszusetzen ist. Diese Frage ist auch über das genannte konkrete Potential hinaus relevant, da sich unter dieser Perspektive die bisher erzielten Ergebnisse zur Interaktion des Lesers mit den *Eikones* sowohl präzisieren als auch weiter dynamisieren lassen, insofern so die bisher modellhaft als eine Einheit betrachtete Lektüre mit Blick auf die sukzessive Aktualisierung der Potentiale der *Eikones* näher aufgefächert wird.

Blickt man unter dieser Fragestellung noch einmal auf die oben beschriebenen Interaktionen mit dem Text und ihre Wirkungen auf den Rezipienten zurück, so liegt es auf der Hand, daß die Überraschungsmomente und die Spannung, die die *Eikones* bei einer linearen Lektüre bieten, sich beim ersten Lesen entfalten und bei einer wiederholten Rezeption weitgehend oder sogar, wenn man einen entsprechend aufmerksamen bzw. gedächtnisstarken Modell-Leser annimmt, vollständig zurücktreten. Die oben als grundlegend herausgestellte Konstitutionsaktivität des Vergleichens der Beschreibungen ist hingegen auch bei einer Mehrfachlektüre unverändert relevant. Allerdings ermöglicht ein wiederholtes Lesen der *Eikones* eine

Fokusverschiebung weg von einer unmittelbaren Wahrnehmung der variierenden Modulation, die die *Eikones* wie dargelegt charakterisiert, hin zu einer stärker reflektierenden Rezeption: Die Interaktion, in die der Leser bei einer Zweit- oder Drittlektüre mit dem Text entritt, kann in noch höherem Grade als beim ersten Lesen von einer Reflexion darüber geprägt sein, was das eigentlich für eine *performance* ist, die der Sprecher hier vollführt oder, anders formuliert, von welcher Qualität dieser Text ist, den der Rezipient liest. Man kann sogar noch einen Schritt weiter gehen: Nimmt man auch, was die wiederholte Rezeption der *Eikones* angeht, eine Modell-Lektüre in den Blick, wie sie als Fragehorizont diesem Kapitel zugrundeliegt, dann wird sich das, was eben als Potential formuliert wurde, bei einer Mehrfachlektüre tatsächlich einlösen und der Leser wird ganz wesentlich in Reflexionen über das virtuose Vorgehen des Sprechers und die daraus hervorgehende ästhetische „Machart“ der *Eikones* eintreten.

Die genannten Fragen sind es denn auch, die als Anstöße für den Leser fungieren, die *Eikones* nach einer ersten Lektüre erneut zu lesen: Schon bei der ersten Rezeption trifft er auf eine Reihe von textuellen Merkmalen oder Signalen, die ihn anregen, den Blick auf die Virtuosität des Sprechers und seiner Beschreibungen zu richten; es ist in dieser Untersuchung immer wieder auf entsprechende Eigenschaften hingewiesen worden, ich nenne hier erneut das allgemeine Stichwort der virtuoson Selbstreferentialität. Am Ende der ersten Lektüre hat der Leser sozusagen das volle Bild, das die *Eikones* bieten, einmal vor Augen geführt bekommen, hat ihre virtuose Vielfalt erfahren und ist nicht zuletzt mit den Umbrüchen konfrontiert worden, die sich im performativen Fortgang des Textes vollziehen: Jetzt den einzelnen Anstößen noch einmal näher nachzugehen, das Bild sozusagen zu schärfen und zu ergänzen und es insbesondere auch zu reflektieren bzw. zu interpretieren, das ist der Anreiz, der nun besteht und der den Leser zu einer wiederholten Lektüre motiviert – einer Lektüre, die gegenüber der Erstrezeption noch verstärkt auf den virtuoson Sprecher hinführt; ein Aspekt, auf den gleich im Zuge der Betrachtung des Verhältnisses von virtuosem Sprecher und Rezipienten noch einmal zurückzukommen sein wird.¹⁰⁰

Um also direkt auf die eingangs formulierte Frage zu antworten: Das volle Potential der *Eikones* zu einer metaästhetischen Reflexion seitens des Rezipienten entfaltet sich in der Tat sukzessive in einer mehrfachen Lektüre des Textes; erst im Rahmen einer solchen aktualisieren sich umfänglich die diesbezüglichen Möglichkeiten, die in den vorstehenden Ausführungen dieses Kapitels herausgestellt wurden. Wichtig ist, dieses Ergebnis deutlich abzugrenzen gegen das Lektüremodell, das implizit den Interpretationen von Lehmann-Hartleben und von Braginskaya / Leonov zugrunde liegt: Denn das dort vorausgesetzte Modell muß tatsächlich auch eine Mehrfachlektüre annehmen. Darauf ist oben bereits hingewiesen worden, als diskutiert wurde, inwieweit die jeweils einen kleineren thematischen Zyklus bildenden Dionysos-Beschreibungen im ersten und die Herakles-Ekphraseis im zweiten Buch der *Eikones* ein Signal für den Leser darstellen, im ganzen Werk nach solchen

100 S. unten S. 151 f.

zyklischen Ordnungen zu suchen; diese Suche kann erst in einer Zweitlectüre eigentlich vollzogen werden.¹⁰¹ Darüber hinaus ist augenfällig, daß die Lesehaltung, die diese beiden Ansätze kennzeichnet, ganz allgemein auf einer Mehrfachlectüre der *Eikones* fußt: Das, wie es oben formuliert wurde, Übersteigen der performativen Sukzession der *Eikones* hin zu einer gleichsam quer zum Text liegenden Ordnung, das beide Analysen vornehmen, kann sich mit seinen vielen komplizierten Operationen, die in der Summe das Syntagma, nach dem in beiden Fällen gestrebt wird, konstituieren sollen, ersichtlich nicht im Rahmen einer ersten Lektüre der *Eikones* vollziehen, es setzt vielmehr notwendig ein wiederholtes Lesen der *Eikones* voraus. Um eine derartige Ordnungssuche geht es im Rahmen der hier beschriebenen Modell-Rezeption nicht: Die Mehrfachlectüre, von der hier die Rede ist, zielt nicht darauf, ein, um eine eben schon verwendete Metapher aufzugreifen, gegenüber dem ersten Leseindruck ganz neues Bild dieses Textes zu gewinnen. Sie bleibt vielmehr bezogen auf die *performance* des Sprechers und ihre charakteristischen – eben performativen – Eigenschaften und versucht nicht, diese in eine irgendwie anders gelagerte Ordnung zu überführen.

Es dürfte am besten sein, dies an einem konkreten Beispiel zu veranschaulichen. Zum Ende der *Eikones* findet sich mit der Ekphrasis 2,28 (Spinnengewebe) eine Beschreibung, in der vom Sprecher eine Eigenschaft des Bildes bzw. der dortigen Darstellung besonders betont wird, nämlich die λεπτότης, die Feinheit. Das Gemälde zeigt ein verlassenes, schon verfallendes Haus, in dem Spinnen ihre Netze gespannt haben – außerordentlich feine Gewebe, wie der Sprecher hervorhebt:

Ἐπει τὸν τῆς Πηνελόπης ἰστὸν ἄδεις ἐντετυχηκῶς ἀγαθῇ γραφῇ ... ὄρα καὶ τὴν ἀράχην ὑφαίνουσαν ἐκ γειτόνων, εἰ μὴ παρυφαίνει καὶ τὴν Πηνελόπην καὶ τοὺς Σῆρας ἔτι, ὧν τὰ ὑπέρλεπτα καὶ μόλις ὀρατά. ... καλὰ μὲν οὖν καὶ ταῦτα τοῦ ζωγράφου· τὸ γὰρ οὕτω γλίσχρως ἀράχην τε αὐτὴν διαπονήσαι καὶ στίξαι κατὰ τὴν φύσιν καὶ τὸ ἔριον αὐτῆς ὑπομόχθηρον γράψαι καὶ ἄγριον ἀγαθοῦ δημιουργοῦ καὶ δεινοῦ τὴν ἀλήθειαν. ὁ δ' ἡμῖν καὶ τὰ λεπτὰ διύφηνεν· ἰδοῦ, τετράγωνος μὲν αὕτη μῆρινθος περιβέβληται ταῖς γωνίαις οἷον πείσμα τοῦ ἰστοῦ, περιῆπται δὲ τῇ μῆρινθῳ λεπτὸς ἰστὸς πολλοὺς ἀποτετορνευμένους τοὺς κύκλους ... (§1.3)

Weil du Penelopes Gewebe preist, wenn du ein gutes Bild davon fandest, ... so betrachte nun auch die Spinne, die ähnlich webt, ob sie nicht Penelope und die Serer übertrifft, die *hauchfeines* und kaum sichtbares Gespinst liefern. ... Auch dies hat der Maler gut gemacht: die Spinne selbst so genau zu gestalten, sie naturgetreu zu tupfen, ihr so mühsam zu malendes und wild aussehendes Pelzchen darzustellen, dies kann nur ein tüchtiger und die Wahrheit treffender Künstler. Er hat uns aber auch *die feinen Netze* gewoben. Sieh nur! Dieser derbe Faden ist an den Ecken befestigt wie ein Mast-Tau, und an den Faden ist *feines Gewebe* geknüpft, das kunstvoll viele Kreise bildet ...

Duncan McCombie hat herausgestellt, daß hier mittels dieser Verweise auf die λεπτότης, unterstützt durch andere Motive wie zumal das des Webens, eine Kalli-

101 Vgl. oben S. 121.

macheische Ästhetik des Feinen, Subtilen und Exquisiten etabliert wird.¹⁰² Als die wesentliche Leistung dieser Textgestaltung bestimmt McCombie eine Metaisierung, die der vom Sprecher vollzogene ekphrastische Prozeß hier erfährt: Die genannten ästhetischen Eigenschaften werden in einer, wie McCombie zeigt, sehr komplexen Weise für die Ekphrasis 2,28 selbst geltend gemacht.

Wenn nun ein Leser bei einer ersten Lektüre der *Eikones* diese Beschreibung rezipiert, die genannte Metaisierung, gestützt auf seine literarische Bildung, zumindest in ihren Grundzügen wahrnimmt und dann nach dem Abschluß der ersten Lektüre erneut die *Eikones* liest: Welche Bedeutung oder welche Wirkung hat die Kenntnis von *Im.* 2,28 für die (erneute) Interaktion des Rezipienten mit den *Eikones*? Wie beeinflusst sie das Potential, das eine Zweitrezeption bietet? Es ist leicht ersichtlich, daß es dem Rezipienten bei einer zweiten Auseinandersetzung mit den *Eikones* nicht gelingen kann, das Ergebnis, das eine erste Interpretation von *Im.* 2,28 erbringt, dergestalt auf das Gesamtwerk zu übertragen, daß die Metaästhetik der Spinnweben-Ekphrasis als ästhetisches Programm der *Eikones* als Ganzes anzusehen wäre. Das zeigen ganz deutlich die wenigen anderen Stellen, an denen der Sprecher etwas als λεπτός bezeichnet – Stellen, die der Leser bei einer Zweitrezeption der *Eikones* ja erneut liest, diesmal vor dem Hintergrund von *Im.* 2,28. Drei Passagen sind es, in denen der Begriff λεπτός außerhalb der Spinnwebenbeschreibung fällt: In *Im.* 1,19 (Tyrrhener) wird ein Teil des Schiffs der Tyrrhenischen Piraten, das Heck nämlich, als λεπτός („schlank“) bezeichnet;¹⁰³ in *Im.* 1,27 (Amphiaros) schildert der Sprecher, wie die Pferde des in die Erde fahrenden Amphiaros von einer feinen Staubschicht bedeckt sind;¹⁰⁴ *Im.* 2,8 schließlich, die Beschreibung eines Bildes von Kritheis und Meles, enthält im Rahmen der Ekphrasis des Wogengewöl-

102 Vgl. McCOMBIE 2002, 148–150 (dort auch nähere Angaben zu den einzelnen motivischen Bezügen).

103 ἡ μὲν οὖν ληστρική ναὺς τὸν μάχιμον πλεῖ τρόπον· ἐπωτίσι τε γὰρ κατεσκευάσται καὶ ἐμβόλῳ καὶ σιδηραῖ αὐτῆ χειρες καὶ αἰχμαὶ καὶ δρέπανα ἐπὶ δοράτων. ὡς <δ> ἐκπλήττοι τοὺς ἐντυγχάνοντας καὶ θηρίον τι αὐτοῖς ἐκφαίνοιτο, γλαυκοῖς μὲν γέγραπται χρώμασι, βλοσυροῖς δὲ κατὰ πρόραν ὀφθαλμοῖς οἷον βλέπει, λεπτή δὲ ἡ πρύμνα καὶ μνηοειδῆς καθάπερ τὰ τελευτώντα τῶν ἰχθύων. – „Das Piratenschiff also fährt wie ein Kriegsfahrzeug einher; denn es ist mit Sturmbalken und Rammsporn ausgerüstet, hat eiserne Enterhaken, Lanzen und Sicheln an Speerschäften; und damit es die Begegnenden schrecke und ihnen als Ungeheuer erscheine, ist es mit blauer Farbe angemalt und starrt an seinem Bug gleichsam mit grimmigen Augen, das Heck aber ist schlank und halbmondartig gebogen wie Fischschwänze“ (*Im.* 1,19,3).

104 καὶ οἱ ἵπποι λευκοὶ καὶ ἡ δίην τῶν τροχῶν σπουδῆς ἔμπλεως καὶ τὸ ἄσθμα τῶν ἵππων ἀπὸ παντὸς τοῦ μυκτῆρος, ἀφρῶ δὲ ἡ γῆ διέρρηνται καὶ ἡ χαιτή μετακλίνεται, διαβρόχοις τε ὑπὸ ἰδρώτος οὐσί περίκειται λεπτή κόνις ἦττον μὲν καλοῦς ἀποφαινοῦσα τοὺς ἵππους, ἀληθεστέροισ δέ. – „Und seine Pferde sind weiß, die Räder kreisen in wirbelndem Lauf, die Pferde schnauben aus vollen Nüstern, der Boden ist mit Schaum bespritzt, die Mähne fliegt herum, und ganz von Schweiß bedeckt, wie sie sind, hat sich eine leichte Staubschicht auf sie gelegt, die die Pferde zwar weniger schön, dafür aber naturwahrer erscheinen läßt“ (*Im.* 1,27,2).

bes, das die Liebenden birgt, die Aussage, dieses Gemach habe ein sanfter Wind geschaffen.¹⁰⁵

In all diesen Beschreibungen werden einzelne Details oder sozusagen Momente als „fein“ bezeichnet, ohne daß für diese Ekphraseis als Ganzes eine programmatische Ästhetik der λεπτότης etabliert würde, wie sie *Im.* 2,28 auszeichnet: Das Schiff der Tyrrhener bietet insgesamt gerade kein Bild der Feinheit, sondern erscheint wehrhaft und abschreckend; bei den Pferden des Amphiaraos dominiert heftige Bewegung und starke Anstrengung; Kritheis und Meles werden hinsichtlich ihrer körperlichen Gestalt vom Sprecher zwar mehrfach als „zart“ (ἄβρός bzw. ἀπαλός; vgl. *Im.* 2,8,2 u. 4 f.) bezeichnet, damit ist aber etwas signifikant anderes gemeint als die λεπτότης der Spinnweben in *Im.* 2,28, deren Pointe gerade darin besteht, daß es sich bei ihnen um Artefakte handelt – dieser Aspekt der Artifizialität spielt in *Im.* 2,8 hingegen fast keine Rolle.

Ein Leser, der die genannten Passagen zueinander in Beziehung setzt, kann also nicht aus *Im.* 2,28 ein übergreifendes ästhetisches Ordnungsprinzip für die *Eikones* gewinnen. Mehr noch: Es ist hier dasselbe Fazit zu ziehen, wie es weiter oben schon formuliert wurde – die Signale des Textes weisen auch hier von vornherein in eine ganz andere Richtung als die einer Ordnungssuche. Darauf ist nicht zuletzt deswegen hinzuweisen, weil McCombie selbst – ohne die Frage nach einer Mehrfachlektüre zu thematisieren – in der Tat seine Analyse der Spinnweben-Ekphraseis dergestalt verallgemeinert, daß er ihre Ergebnisse sehr unmittelbar auf ganzen Text bezieht und als programmatisch für die *Eikones* auffaßt.¹⁰⁶ Dieses Vorgehen ist deswegen problematisch, weil so nur ein Teil des ästhetischen Ensembles der *Eikones* im Fokus steht, ohne daß die virtuoson Dynamiken und Prozesse, die die einzelnen Elemente dieser Ästhetik noch übergreifen, in den Blick genommen werden.

Um eben diese Dynamiken jedoch geht es bei einer Mehrfachlektüre der *Eikones*: Ein Rezipient, der mit einer ersten Interpretation der Spinnweben-Ekphraseis

105 ἀλλ' οὐκ ὄναρ ταῦτα, ὦ Κριθίς, οὐδὲ εἰς ὕδωρ τὸν ἔρωτα τοῦτον γράφεις· ἐρᾶ γάρ σου ὁ ποταμός, εὖ οἶδα, καὶ σοφίζεταιί τινα ὑμῖν θάλαμον κῦμα αἴρων, ὅφ' ὅ ἡ εὐνή ἔσται. εἰ δὲ ἀπιστεῖς, λέξω σοι καὶ τὴν τοῦ θαλάμου τέχνην· λεπτή αὔρα κῦμα ὑποδραμοῦσα ἐργάζεται αὐτὸ κυρτὸν καὶ περιηχὲς καὶ ἀνθηρὸν ἔτι· ἡ γὰρ ἀνταύγεια τοῦ ἡλίου χρώμα προσβάλλει μετεώρῳ τῷ ὕδατι. – „Dies aber ist kein Traum, Kritheis, und du schreibst deine Liebe nicht ins Wasser ein; denn der Fluß liebt dich, ich weiß es wohl, und er bildet euch klug ein Brautgemach, indem er eine Woge wölbt, unter der euer Bett sein wird. Wenn du es aber nicht glauben willst, werde ich dir auch den kunstvollen Bau des Gemaches beschreiben: ein leichter Wind glitt unter eine Welle, wölbt sie hoch, macht sie geräumig-hallend und auch noch farbig leuchtend; denn der Abglanz der Sonne wirft Farbe auf das emporgewölbte Wasser“ (*Im.* 2,8,3).

106 Vgl. seine einleitende Aussage: „This paper will examine the central image of Ἴστοί (‘Looms’ or ‘Webs’), that of the web woven by the spider, as a Callimachean expression, or objectification, of the highly self-conscious treatment of art and play with illusion in the *Imagines*, that is, its play with the interaction of vision and text. In so doing, it will attempt to show in what ways Ἴστοί might be said to describe the artistic process of the work of which it forms a part, and to illuminate, from its context of painting and its ekphrastic oratory, something of the function and structure of ekphrasis itself“ (McCOMBIE 2002, 146).

erneut die *Eikones* liest, wird angeregt, Vergleiche anzustellen und Verbindungen zu ziehen, ein Prozeß, der ihn gerade auf Differenzierungen und Variationen stößt – artifizielle Feinheit hier (*Im.* 2,28), naturgegebene Zartheit dort (*Im.* 2,8) – und ihm insgesamt eine ästhetische Vielfalt vorführt, die verschiedene Positionen kombiniert: *Im.* 2,28 bietet eine Ästhetik der λεπτότης, *Im.* 1,21 und 23 variieren das Thema Mimesis, wieder andere Ekphraseis stellen programmatisch Harmonie und Kontrast in den Mittelpunkt, man denke nur an *Im.* 2,2 und 3, die im folgenden Kapitel näher betrachtet werden.¹⁰⁷ Dieser virtuosens Vielfalt der *Eikones* weiter nachzugehen und sie zum Gegenstand der Reflexion zu machen, darin besteht das Potential einer wiederholten Lektüre der *Eikones*.

4.7 Virtuose Dominanz: Das Verhältnis von Sprecher und Rezipient

4.7.1 Der Virtuositätskontrakt

Im Anschluß an die vorstehenden Überlegungen ist es nun angebracht, noch einmal näher auf das Verhältnis von virtuossem Sprecher und Rezipienten der *Eikones* einzugehen. Man könnte für dieses Verhältnis in Anlehnung an das gängige Bild des Fiktionskontraktes von einem Vertrag, gewissermaßen einem Virtuositätskontrakt, sprechen, der für beide involvierte Parteien wechselseitige Rechte und Pflichten definiert: Der virtuose Sprecher der *Eikones* übernimmt im Rahmen dieses Verhältnisses die Aufgabe, einen im Sinne einer Ästhetik des Virtuosen perfekt gestalteten Text zu liefern und damit dem Leser insbesondere die beschriebenen Genußpotentiale zu bieten; das ist die „Pflicht“, deren Erfüllung der Sprecher dem Rezipienten gewissermaßen zusagt für den Fall, daß dieser sich auf den Kontrakt einläßt. Der Rezipient wiederum erhält im Rahmen dieses Verhältnisses das analoge „Recht“, eine virtuose Textgestaltung zu erwarten, die er in ihren genannten Eigenschaften genießen kann. Zu diesem ersten Aspekt von gegenseitiger Verpflichtung bzw. Berechtigung tritt ein zweiter, der umgekehrt gelagert ist, also den Rezipienten „verpflichtet“ und den Sprecher „berechtigt“; dieser zweite Aspekt ist für die Fragestellung dieser Untersuchung deswegen noch bedeutsamer als der erste, weil hier die eigentliche spezifische Qualität eines auf Virtuosität gründenden Kontraktes hervortritt.

Die Bedingung nämlich dafür, daß der Rezipient die Virtuosität der *Eikones* genießen kann, ist, daß er sich auf eben den Status einläßt, der oben als „Zwischenposition“ bezeichnet wurde. Wie oben bereits bemerkt, ermöglicht erst das Eintreten in die vom Text eröffneten Interaktionen bei gleichzeitiger „Hinnahme“ der Tatsache, daß der virtuose Sprecher durch die Aktivitäten des Rezipienten nicht einholbar ist, das volle Vergnügen, das die *Eikones* einem Leser bieten können. Neben dem Spannungspotential, das oben den Ansatzpunkt für die Überlegungen zumal zum Vergnügen des Lesers bildete, sind hier nun auch noch einmal die Ergebnis-

¹⁰⁷ S. unten S. 176 ff.

se anzuführen, die im vorigen Kapitel zur Interaktion zwischen dem Rezipienten und den einzelnen Ekphrasen zu verzeichnen waren; denn diese weisen in eben dieselbe Richtung. Der Befund dort lautete, daß die einzelnen Beschreibungen den Rezipienten vielfach in Aktion versetzen, ihn teils in einem eng definierten Sinne involvieren, daß er aber nie den Status eines eigentlichen Ko-Akteurs gewinnt – der Sprecher hält den Rezipienten stets in einer deutlichen Distanz zu sich, oder, um es in der Bildlichkeit der Seefahrt-Imagination auszudrücken, die die Insel-Beschreibung *Im. 2,17* entwirft: Der Sprecher hat die Rolle des Kapitäns bzw. des Steuermanns, der Rezipient nimmt an der Fahrt teil, spielt dabei eine durchaus aktive Rolle, bestimmt aber nicht über den Kurs des Schiffes. Wie die Ausführungen dieses Kapitels zur Rezeption der *Eikones* als Ensemble zeigen, läßt sich dieses Bild auf den Gesamttext übertragen, ein Resultat, daß die im vorigen Kapitel geäußerte These, *Im. 2,17* bilde in seiner Struktur eine *mise en abyme* der *Eikones* als Ganzes, bestätigt. Auf den hier gedanklich nachvollzogenen Virtuositätskontrakt gewendet, heißt das nichts anders, als daß der Rezipient sich durch seinen Eintritt in das Vertragsverhältnis dazu verpflichtet, eine fundamentale Statusdifferenz gegenüber dem Sprecher zu akzeptieren. Das dieser „Pflicht“ entsprechende „Recht“ des Sprechers besteht darin, daß er die Interaktion des Rezipienten mit den *Eikones* gesteuert auslöst, sie in von ihm, dem Sprecher, bestimmten Bahnen lenkt und insbesondere seine eigene Virtuosität immer wieder zum Gegenstand der Aufmerksamkeit wie der Aktivität des Rezipienten macht – kurz gesagt: seinen virtuosen Status zu performieren, ja nachgerade zu demonstrieren, darin liegt sein wesentliches Vorrecht.

Der Virtuositätskontrakt ist also sehr dezidiert kein Verhältnis zwischen Gleichen, die signifikante Ungleichheit der Vertragsparteien ist vielmehr ein wesentlicher Gegenstand des Kontraktes selbst. Eben darin liegt der Grund dafür, daß die Lektüren, die Lehmann-Hartleben und Braginskaya / Leonov vornehmen, letztendendes an bestimmten Eigenschaften oder Partien des Textes scheitern. Beide diese Ansätze lassen sich unter der Perspektive der Virtuosität als wesentlicher Qualität der *Eikones* als Versuche beschreiben, hinter den virtuosen Sprecher und seine *performance* zu gelangen, indem sie darauf zielen – ich verweise auf das oben bereits angeführte Schlagwort des „Entdeckens“ – eine vermeintlich unter der Textoberfläche liegende Ordnung ans Licht zu bringen. Ein solches Vorgehen verstößt gewissermaßen gegen die Bedingungen des eben skizzierten Virtuositätskontraktes, oder noch präziser formuliert: eine solche Lektürehaltung läßt den Virtuositätsvertrag gar nicht erst eigentlich in Kraft treten, weil es an der wesentlichen Voraussetzung des Sicheinlassens auf die Performativität des Textes seitens des Rezipienten fehlt; derartige Lektüren liegen damit jedenfalls zu erheblichen Teilen außerhalb des vom Text definierten Bereiches, in dem sich eine von den *Eikones* tatsächlich unterstützte Lektüre bewegen kann. Daß die Termini des Kontraktes, die Grenzen des eben genannten Bereiches, in ihren fundamentalen Aspekten vom Text selbst bzw. vom Sprecher bestimmt werden, ist eine weitere wichtige Facette der Ungleichheit zwischen dem virtuosen Produzenten der *Eikones* und dem Rezipienten.

4.7.2 Die Binnenadressaten und der Leser: Rezeptionssignale im Proöm

Für die *Eikones* von einem „Virtuositätskontrakt“ zu sprechen bedeutet keineswegs, eine im Text selbst gar nicht gegebene Gedankenfigur von außen an die *Eikones* heranzutragen; das Bild des Virtuositätsvertrages ist daher auch viel weniger gewagt, als man zunächst vielleicht denken könnte. Es werden nämlich tatsächlich alle wesentlichen Aspekte dieses Kontraktes, die Vorstellung eines geradezu vertragsmäßigen Sicheinlassens des Rezipienten auf den Text eingeschlossen, im Proöm der *Eikones* formuliert, und zwar in den Partien, die vom binnenfiktionalen Primärpublikum der Ekphraseis handeln, nämlich in pr. 4f.; diese Stellen sollen daher im folgenden näher in den Blick genommen werden. Das Primärpublikum der *Eikones* besteht, es ist in der Einleitung dieser Untersuchung bereits erwähnt worden, aus zwei verschiedenen Adressaten bzw. Adressatengruppen, einerseits dem etwa zehnjährigen Sohn des Besitzers der Galerie, andererseits aus einer zahlenmäßig nicht näher bestimmten Gruppe junger Männer (μειράκια). Leach, die die *Eikones* unter narratologischen Gesichtspunkten untersucht, hat zutreffend darauf hingewiesen, daß dieses vom Text so deutlich gesetzte und dazu noch auffällig zweigeteilte Binnenpublikum die Frage aufwirft, in welchem Verhältnis der extratextuelle Rezipient der *Eikones* zu diesen Primäradressaten steht und damit auch, welche Position dieser Rezipient gegenüber dem Sprecher einnimmt.¹⁰⁸ Bemerkenswert ist an beiden Adressaten(gruppen), daß sie, was ihre παιδεία angeht, in einer deutlichen Distanz zum Sprecher stehen: Beim Jungen ist es evident, daß er in dieser Hinsicht dem Sprecher weit unterlegen ist, in geringerem Grade gilt dies aber auch für die μειράκια, ist doch für diese der Sprecher ganz offensichtlich ein überlegener Meistersophist, den sie, offenbar lernbegierig, um Anschauungsbeispiele seiner rhetorischen Kunstfertigkeit bitten.¹⁰⁹ Mit diesem Abstand, was die παιδεία betrifft, stimmt das didaktische Ziel genau überein, das der Sprecher in pr. 3 für seine ekphrastischen Vorträge formuliert:

ὁ λόγος δὲ οὐ περὶ ζωγράφων οὐδ' ἱστορίας αὐτῶν νῦν, ἀλλ' εἶδη ζωγραφίας ἀπαγγέλλομεν ὁμιλίας αὐτὰ τοῖς νέοις ξυνηθέντες, ἀφ' ὧν ἐρμηνεύσουσί τε καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται.

108 Vgl. LEACH 2000, 242f. – Die Antwort, die sie formuliert („Without the boy's naive presence much of the discourse could not be justified, since many actions explained or narrated to the boy would be redundant for the adult viewer confronting the actual image. ... Thus, if the boy's presence becomes the vehicle through which we as readers will experience desire for the absent image, the young men are the agents through whom gratification if this desire must be negotiated.“ (ebd., 243)) halte ich insofern für unbefriedigend, als sie noch nicht die volle Schlagkraft dieser Präsentation des Primärpublikums für das Verhältnis zwischen dem extratextuellen Rezipienten und dem Sprecher der *Eikones* faßt.

109 Vgl. *Im*. pr. 4: (Der Sprecher über seinen Aufenthalt in Neapel:) ... βουλομένῳ δέ μοι τὰς μελέτας μὴ ἐν τῷ φανερῷ ποιεῖσθαι παρῆχεν ὄχλον τὰ μειράκια φοιτῶντα ἐπὶ τὴν οἰκίαν τοῦ ξένου. – „... und weil ich meine Vorträge nicht öffentlich halten wollte, kamen die jungen Leute immer wieder zum Hause meines Gastfreundes und fielen mir zur Last.“

Jetzt aber will ich nicht von den Malern oder ihrer Geschichte reden, sondern berichte über Werke der Malerei in Form von Vorträgen, die ich für die Jugend verfasste, damit sie daraus zu deuten und nach dem zu streben lerne, was geschätzt wird.¹¹⁰

Die erhebliche Bildungs- und Statusdifferenz zwischen dem Sprecher und seinen Primäradressaten ist ein klarer Hinweis an den extratextuellen Rezipienten, daß das Publikum, das der Sprecher sich aussucht – man beachte die Deutlichkeit, mit der im Proöm der bewußte Akt des Sich-ein-Publikum-Erwählens seitens des Sprechers hervortritt: er erhört geradezu die Jugend, die ihm laufend mit Bitten in den Ohren liegt – also eines ist, das ihm klar unterlegen ist. Damit tritt hier schon die Akzeptanz des superioren Status des virtuosen Sprechers als eine wesentliche Bedingung des Virtuositätskontraktes hervor: Der Leser der *Eikones* muß sich fragen, ob auch für ihn gewissermaßen der Vorbehalt des Akzeptiertwerdens durch den Sprecher gilt bzw. ob bestimmte Konditionen dafür erfüllt sein müssen, daß er in den vollgültigen Rezipientenstatus eintreten kann. Und in der Tat findet sich am Ende des Proöms eine Rezeptionsanweisung, die den Virtuositätskontrakt im geschilderten Sinne tatsächlich auf den Begriff bringt und den Leser der *Eikones* in eine entsprechende Position versetzt.

Die Rede ist von der abschließenden Aufforderung, die der Sprecher in *Im.* pr. 5 an die *μειράκια* richtet:

„ὁ μὲν παῖς“ ἔφην „προβεβλήσθω καὶ ἀνακείσθω τούτῳ ἢ σπουδῇ τοῦ λόγου, ὑμεῖς δὲ ἔπεσθε μὴ ξυντιθέμενοι μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐρωτῶντες, εἴ τι μὴ σαφῶς φράζοιμι.“

„Der Junge“, sagte ich, „soll vor euch stehen, und ihm soll die Mühe meines Vortrages gelten; *ihr aber begleitet uns, indem ihr euch nicht nur auf meine Ausführungen einlaßt, sondern auch Fragen stellt, wenn ich etwas nicht deutlich darlege!*“¹¹¹

Die letzte Anweisung an die jungen Männer, nämlich Fragen zu stellen, wird im folgenden Text der *Eikones* an keiner Stelle eingelöst: Es gibt in den Text gesetzte Interaktionen zwischen dem *παῖς* (dem Jungen) und dem Sprecher – am deutlichsten in dem kurzen „echten“ Dialog am Beginn von *Im.* 2,17, der im vorigen Kapitel diskutiert wurde¹¹² –, aber nirgendwo gibt es auch nur Ansätze zu Vergleichbarem, was

110 Übersetzung gegenüber Schönberger stärker verändert. NEWBY 2009, 323 f. stellt heraus, daß sich der abschließende Relativsatz der zitierten Passage (dt.: „damit sie daraus zu deuten und nach dem zu streben lerne, was geschätzt wird“) sowohl auf die Bilder als auch auf den Vortrag des Sprechers beziehen kann: „These ... descriptions are thus suggested to have a two-fold educative purpose, indicating both the right way to view and understand paintings, and also suggesting the variety of ways in which visual images ... can be used for sophistic declamations. These two aims correspond neatly to the needs of the speaker’s audience. For the boy, ... the main interest is in the explanation and interpretation of the pictures themselves. The youths, however, seem interested in hearing any discourse the speaker may choose to give. Their main concern, then, is with sophistic rhetoric rather than painting in particular.“ – Auf die Frage nach einer didaktischen Funktion der *Eikones* wird unten noch näher einzugehen sein.

111 Übersetzung gegenüber Schönberger erneut deutlich verändert; vgl. dazu die Diskussion im folgenden.

112 S. oben S. 83 f.

die *μειράκια* angeht: Sie greifen an keiner Stelle in die Vorträge ein, und der Sprecher redet sie außerhab des Proöms auch nirgends explizit an. Wie ist das zu interpretieren? Man könnte überlegen, ob das Fehlen von Nachfragen seitens der *μειράκια* gewissermaßen als Perfektionssignal wirkt: Die Klarheit der Ekphraseis des Sprechers wäre dieser Deutung zufolge durchgehend in so hohem Maße vorhanden, daß es für die *μειράκια* schlicht nichts nachzufragen gibt. Ich halte eine andere Deutung für plausibler, dies schon allein deswegen, weil in den *Eikones* keineswegs alles klar und evident ist; auf Irritationsmomente, denen sich der Rezipient gegenübergestellt sieht, auch auf Stellen von erheblicher Uneindeutigkeit – man denke nur an die oben diskutierte Schilderung des baulichen *settings* der Gemäldegalerie durch den Sprecher – ist im Laufe dieser Untersuchung bereits mehrfach hingewiesen worden. So liegt es denn nahe, die Aufforderung zu fragen gewissermaßen auf den Leser der *Eikones* umschlagen zu lassen:¹¹³ Erstens kann der Leser die Anweisung des Sprechers schon grundsätzlich als auch für sich gültig auffassen. Das liegt sachlich nahe – wenn der Sprecher schon an programmatischer Stelle explizit ein solches Interaktionssignal setzt, wird der Leser diese Möglichkeit mit Recht auch für sich in Anspruch nehmen – und wird auch durch die offene Formulierung unterstützt: Es wird ganz allgemein von *ὑμεῖς* gesprochen, eine Anrede, durch die sich auch der Leser mitaufgefordert sehen kann. Vollends aber entfaltet diese Textstelle ihren Signalcharakter an den extratextuellen Rezipienten, wenn dieser bemerkt, daß die *μειράκια* der Anweisung nicht nachkommen – dann wird die zitierte Aufforderung des Sprechers zur Leerstelle, die den Leser zu einer Reaktion in der Form anstößt, daß er selbst in eine entsprechende Interaktion mit dem Text eintritt.

Wenn also der Leser vom Text darauf hingelenkt wird, die Schlußaufforderung des Proöms auch auf sich zu beziehen, erhält er durch diese Textpartie weitere Hinweise, die einzelne Aspekte des Virtuositätskontraktes benennen. Noch vor der Anweisung, Fragen zu stellen, fordert der Sprecher zu einer Tätigkeit auf, die er mit dem Verb *ξυντίθεσθαι* bezeichnet. Das ist eine in mehrfacher Hinsicht aufschlußreiche Formulierung: Erstens wird damit die Aktivität der Rezipienten in eine klare Korrelation zu den Sprachhandlungen des Sprechers gebracht; dieser bezeichnet nämlich seine Produktion der ekphrastischen Vorträge in pr. 3 mit demselben Wort *ξυντιθέναι* („zusammenfügen“ i. S. v. „verfassen“), dort nur eben im Aktiv gebraucht. Damit wird zum einen vom Sprecher selbst das ausgedrückt, was ich oben als die Wechselseitigkeit des Virtuositätskontraktes bezeichnet habe. Zum anderen aber läßt der Sprecher keinen Zweifel daran, welche der beiden Aktivitäten die vorgängige ist, die die andere in Gang setzt: seine Produktionstätigkeit nämlich, von der die Rezeptionstätigkeit des Publikums gleichsam abhängt – er benennt zuerst sein *ξυντιθέναι*, dann folgt am Ende des Proöms mit dem *ξυντίθεσθαι* die vorgesehene Reaktion des Rezipienten. Erneut also wird die sehr dominante Stellung deutlich, die der Sprecher für sich behauptet, und zugleich auch der demgegenüber abgestufte Status, den er dem Leser zuweist.

113 So auch schon LEACH 2000, 243.

Das wird noch deutlicher, wenn man nach der genauen Bedeutung fragt, die der Ausdruck *ξυντίθεσθαι* hier hat. Schönberger übersetzt ihn mit „aufmerken“ im Sinne von „achtgeben“ auf den *λόγος*, den Vortrag des Sprechers, eine Bedeutung, die *ξυντίθεσθαι* haben kann,¹¹⁴ die aber nach Ausweis von Lidell-Scott-Jones gerade nicht die typische Bedeutung des Wortes in attischer Prosa darstellt. Diese lautet vielmehr, ganz allgemein gesprochen, „zustimmen“; entsprechend übersetzen denn auch Fairbanks und Bougot / Lissarrague.¹¹⁵ Eine solche Widergabe von *ξυντίθεσθαι* ist der Schönbergerschen Version auch deswegen vorzuziehen, weil sie die prägnantere und im gegebenen Kontext adäquatere Übersetzung darstellt.¹¹⁶ Allerdings bringen die Formulierungen von Fairbanks und Bougot / Lissarrague die besondere Nuance des Wortes noch nicht voll zur Geltung: Denn *ξυντίθεσθαι* bezeichnet „zustimmen“ in dem spezifischen Sinne von „sich über etwas einig werden, etwas vereinbaren“ und insbesondere „einen Vertrag schließen“.¹¹⁷ Damit wird hier die Vorstellung eines vertragsähnlichen Verhältnisses zwischen den Rezipienten und dem Sprecher von diesem selbst ausgedrückt. Der Gegenstand des Sicheinignens ist nicht explizit bezeichnet. Die Korrelation zwischen *ξυντίθεσθαι* hier und dem *ξυντιθέναι* aus pr. 3 macht aber deutlich, das eben die Hervorbringung der Ekphraseis durch den Sprecher das Objekt des *ξυντίθεσθαι* darstellt. Nimmt man diese Überlegungen zusammen, besteht die Aussage des Wortes hier nicht oder jedenfalls nicht vorwiegend darin, daß die Adressaten den inhaltlichen Einzelheiten der ekphrastischen Vorträge zustimmen – dieses Verständnis legen die Übersetzungen von Fairbanks und Bougot / Lissarrague nahe –, es geht vielmehr darum, daß die Rezipienten sich grundlegend einlassen auf die Sprachhandlungen des Sprechers und diese in ihren fundamentalen – sprich: performativen und virtuosen – Qualitäten sozusagen akzeptieren. „Sich einlassen“ ist denn auch mein konkreter Übersetzungsvorschlag für *ξυντίθεσθαι* an dieser Stelle.

Betrachtet man diese Aufforderung zum Sicheinlassen auf die *performance* des Sprechers im Zusammenhang mit der zweiten hier gegebenen Anweisung, nämlich der, Fragen zu stellen, ergibt sich sehr genau das Bild, das oben unter dem Stichwort der „Zwischenposition“ skizziert wurde. Einerseits erhält der Rezipient hier eine Aufforderung, aktiv zu werden, und zwar in einer kritisch-reflexiven Form: So zu fragen, wie es hier vom Sprecher vorgesehen wird, setzt ja ein kritisches Urteil hin-

114 Vgl. LSJ s. v. συντίθημι, B. I. „put together for oneself, i. e. observe, give heed to“.

115 FAIRBANKS 1979, 7: „... but do you follow, not only *agreeing*, but also asking questions if anything I say is not clear.“ BOUGOT / LISSARRAGUE 1991, 10: „Quant à vous, suivez le commentaire, mais ne vous contentez pas *d'approuver* : interrogez, si je ne suis pas assez clair.“ [Hervorhebungen von mir, M. B.].

116 Erst mit einer solchen Widergabe kommt die Zuspitzung voll zum Ausdruck, die das hintere Glied der zweiteiligen Formulierung leistet: ὑμεῖς δὲ ἐπεσθε μὴ *ξυντιθέμενοι μόνον*, ἀλλὰ καὶ ἐρωτῶντες, εἴ τι ... – „ihr aber begleitet uns, indem ihr euch *nicht nur* auf meine Ausführungen einlaßt, *sondern auch* Fragen stellt, wenn ich etwas ...“ Zustimmung alleine genügt nicht, die Rezipienten sollen mehr tun. Vgl. dazu auch die folgenden Überlegungen.

117 Vgl. LSJ s. v. συντίθημι, B. II. 1. „agree on, conclude (cf. συνθήκη)“; 2. „c. inf., covenant, agree to do“; 3. „abs., make a covenant“.

sichtlich einer Eigenschaft des λόγος des Sprechers voraus, nämlich der σαφήνεια („Deutlichkeit“) bzw. deren Fehlen. Das paßt sehr gut zu den in dieser Untersuchung bereits mehrfach beschriebenen Momenten der *Eikones*, die den Leser dazu anregen, in eine metaästhetische Reflexion über die *Eikones* einzutreten, zumal da σαφήνεια ja eben auch eine literarästhetische Qualität bezeichnet. Diesem Aktivitätssignal steht freilich die Bindung an den Kontrakt mit dem Sprecher gegenüber und damit an die Akzeptanz seiner dominanten Position: Das sagt, wie dargelegt, die Aufforderung zum ξυντίθεσθαι aus, die ja durch die zweite, mittels der Verknüpfung „nicht nur – sondern auch“ angeführte Anweisung zu fragen nicht etwa abgelöst oder sozusagen überschrieben, sondern nur ergänzt wird. In dieselbe Richtung weist, daß der ganze Ausdruck μη ξυντιθέμενοι μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐρωτῶντες – „indem ihr euch nicht nur auf meine Ausführungen einlaßt, sondern auch Fragen stellt“ syntaktisch abhängt vom vorangestellten Imperativ ἔπεσθε („folgt!“), der die überragende Stellung des vorangehenden, führenden Sprechers betont. Es legt hier mit anderen Worten die Konstellation vor, die im vorigen Kapitel als Teilermächtigung des Rezipienten bezeichnet wurde: Er soll mit dem Text interagieren, und das durchaus kritisch, aber das Interaktionpotential ist zugleich begrenzt durch den Rahmen des Kontraktes mit dem virtuosensprecher.

Die Tatsache, daß die μειράκια als binnenfiktionales Publikum dieser Teilermächtigung letztlich nicht gerecht werden, bietet Anlaß, nun noch einmal zugespitzt auf die oben bereits formulierte Frage nach dem Verhältnis des Lesers der *Eikones* zu den verschiedenen Binneninstanzen des Textes zurückzukommen. Einmal mehr ist es dabei sinnvoll, eine Skala unterschiedlicher Positionen zu umreißen: Daß der Modell-Leser der *Eikones* ein Leser ist, der hinsichtlich seiner παιδεία und überhaupt seiner Möglichkeiten, mit einer virtuosensprecher *performance* wie der der *Eikones* umzugehen, über dem zehnjährigen παῖς steht, ist evident. Darüber hinaus zeichnet sich der Modell-Leser aber auch durch eine signifikant höhere Aktivität aus, als die μειράκια im Text sie leisten. Er ist also im Sinne einer Skala oberhalb des Primärpublikums der *Eikones* anzusiedeln. Gleichzeitig aber wird auch er, wie nun mehrfach schon bemerkt, vom Sprecher auf Distanz gehalten; er bewegt sich also in dem Feld zwischen den Positionen, die die μειράκια einerseits und der Sprecher andererseits bezeichnen.

„Bewegen“ ist dabei in durchaus prägnantem Sinne zu verstehen, denn die Position des Rezipienten ist innerhalb des geschilderten Feldes, das ihm offensteht, nicht einfach statisch, sondern sie kann sich vielmehr im Laufe der Interaktion des Lesers mit dem Text verändern. Konkret ist dabei vor allem an die Mehrfachlektüre der *Eikones* zu denken, die oben bereits näher behandelt worden ist.¹¹⁸ Ein mehrfaches Lesen der *Eikones* ist, so lassen sich die obigen Überlegungen zur Mehrfachlektüre zusammenfassen, die Voraussetzung für das volle Ausschöpfen der Interaktionspotentiale, die der Text dem Rezipienten bietet. Im Zuge eben dieses Ausschöpfens nähert sich der Leser graduell dem Maximalpunkt an, den er auf der eben benannten Skala zwischen dem Status des binnenfiktionalen Publikums und

118 Vgl. oben S. 140 ff.

dem des Sprechers einnehmen kann. Daß sich die Aktivität des Lesers dabei, wie oben dargelegt wurde, zunehmend auf eine Reflexion über die virtuose Ästhetik der *Eikones* richtet, zeigt, daß die schrittweise Annäherung an den Virtuosen eingebettet bleibt in den Rahmen des geschilderten Virtuositätskontraktes: Es bleibt ein grundsätzlicher Abstand zum Sprecher bestehen; je stärker der Rezipient in den sich ihm eröffnenden Interaktionsraum ausgreift, desto deutlicher treten ihm der Sprecher und seine *performance* in ihren wesentlichen virtuoson Eigenschaften vor Augen – Eigenschaften, die eben die beschriebene Differenz zwischen der Position des Rezipienten und der des Sprechers bewirken.

4.7.3 Die Grenzen der Didaxis, oder: Der inkommensurable Virtuose

Diese Überlegungen werfen sogleich eine weitere Frage auf, nämlich wie die Lektüre des Modell-Lesers zu der didaktischen Zielsetzung steht, die der Sprecher im Proöm für die *Eikones* behauptet. Die Befunde, die sich in dieser Untersuchung bisher ergeben haben, weisen darauf hin, daß eine didaktische Lektüre der *Eikones*, die eng an die Aussage des Sprechers in pr. 3 anschließt, nicht das eigentliche Modell einer Rezeption der *Eikones* darstellt, wenn man unter einer modellhaften Lektüre eine Lesart versteht, die das komplexe Potential der *Eikones* möglichst umfänglich aktualisiert. Denn viele Punkte, die für dieses Potential hier herausgestellt worden sind, weisen in eine andere Richtung als auf eine Belehrung durch die Rezeption der *Eikones*; ich nenne nur das Moment des Genusses, der sich für den Leser einstellt, wenn er dem sukzessiven Fortschreiten der *performance* des Sprechers folgt und die sich dabei ergebenden Interaktionsangebote annimmt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die *Eikones* überhaupt keine Didaxis leisten könnten: Sie können das sicher, allerdings ist diese Leistung in zweifacher Weise eingeschränkt, nämlich erstens, was die Adressaten einer solchen Funktionalisierung angeht, und zweitens, was ihren Gegenstandsbereich betrifft. Es ist kein Zufall, daß die didaktische Zielsetzung der *Eikones* im Rahmen desselben Argumentationszuges benannt wird, in dem das fiktionale Primärpublikum konturiert wird; beide Aspekte gehören zusammen: Für Leute wie den *παῖς* und die *μεράκια*, die bildungsmäßig in einem signifikanten Abstand zum sprechenden Sophisten stehen, können die *Eikones* zweifellos in mancher Hinsicht zum Lernen dienen. Für solche Adressaten gelten die zwei Ziele, die Newby an der oben bereits zitierten Stelle nennt:¹¹⁹ Sie können aus den Vorträgen des Sprechers heraus Grundtechniken des hermeneutischen Umgangs mit Bildern lernen und bestimmte rhetorische Mittel und Vorgehensweisen ableiten, mit denen Bildmaterial erfolgreich in eine *Epideixis* umgesetzt werden kann.¹²⁰

¹¹⁹ Vgl. NEWBY 2009, 323f. (s. oben Anm. 110).

¹²⁰ Möglich ist auch ein noch niedrigeres „Register“ von didaktischer Funktionalisierung der *Eikones*, nämlich ein Fokus auf die grundständigen sprachlichen, d. h. lexikalischen bzw. grammatischen Eigenschaften des Textes. In dieser Weise wurden die *Eikones* im byzantinischen Schulbetrieb eingesetzt, zumal im Rahmen des elementaren Grammatikunterrichts,

Für andere Adressaten allerdings bzw. für andere potentielle Gegenstandsbe-
reiche leisten die *Eikones* keine solche didaktische Funktionalisierbarkeit. Das gilt
insbesondere für die Qualitäten, die spezifisch die Virtuosität des Textes ausma-
chen. Denn die eben genannten Punkte bewegen sich gewissermaßen unterhalb
der Ebene, auf der Virtuosität eigentlich stattfindet: Die angeführten Aspekte sind
einzelne Elemente der *Eikones* und ihrer Technik, die dann aber im Verlauf des
performativen Prozesses selbst zum Gegenstand der virtuellen Dynamik des Kom-
binierens und Variierens werden. Sehr deutlich zeigt sich das am hermeneutischen
Zugriff des Sprechers, der im zweiten Kapitel dieser Arbeit untersucht worden ist:
Der Sprecher, so zeigt sich, geht gerade nicht nach einem festen Muster, einer klar
benennbaren und kohärent durchgehaltenen Technik vor; er als Virtuose kann es
sich vielmehr leisten, sehr verschiedene, ja beinahe einander widersprechende Vor-
gehensweisen zu verwenden (vgl. die derartige Inszenierung am Beginn von *Im.*
1,28). Ein solches Verfahren entzieht sich einer einfachen didaktischen Vermittlung,
wie sie *Im. pr.* 3 für die fiktiven Primäradressaten und vergleichbare Rezipienten in
Aussicht stellt.

Man kann es sogar noch weiter zuspitzen: Eine der virtuellen Dynamiken der
Eikones besteht, wie mir scheint, eben darin, das Vorgehen des Sprechers in sei-
nen entscheidenden Eigenschaften als etwas erscheinen zu lassen, das grundsätz-
lich nicht im Sinne irgendeiner methodisch-technischen Didaktik aus den *Eikones*
heraus in Form von fixierbaren Gestaltungsregeln abgeleitet, dann angeeignet und
schließlich weiter verwendet werden kann. Das ist eine zusätzliche Facette der in-
szenierten Uneinholbarkeit des virtuellen Sprechers: Daß er, wie in dieser Unter-
suchung vielfach zu vermerken war, keine Regelmäßigkeit erkennen läßt, daß er
keine Ordnung im emphatischen Sinne herstellt, rückt den Rezipienten nicht nur
in seiner unmittelbaren Interaktion mit dem Text in eine vom Virtuosen gesteuerte
und sozusagen eingehetzte Position, es wird dem Rezipienten darüber hinaus ein
weiterer denkbarer Weg verbaut, die Virtuosität des Sprechers einzuholen, nämlich
durch das Erlernen einer potentiellen virtuellen Technik aus den *Eikones* heraus
und deren Einsatz in einer eigenen rhetorischen bzw. literarischen Produktion, die
sich dann selbst auf einem entsprechend virtuellen Niveau bewegen würde oder gar
das Potential dazu bieten könnte, die *Eikones* an Virtuosität noch zu übertreffen.
Die *Eikones* entziehen sich damit eben dem spezifischen Mimesis-Modell, das für

wie WEBB 1992, 105–141 zumal mit Blick auf die byzantinischen Scholien zu den *Eikones*
herausstellt. Vgl. ihr Fazit ebd., 141: „The importance of the *Eikones* in Byzantium, in the late
thirteenth and fourteenth centuries in particular, ... lay in Philostratos' language, whether as
a source of grammatical and lexical paradigms, or as a negative example to avoid. The picto-
rial content was of little use to Byzantine authors of ekphraseis, who developed their own tra-
dition of describing Christian works of art.“ Eine weitere Form der nachantiken Rezeption,
die ebenfalls auf einem gewissermaßen „sub-virtuellen“ Niveau stattfindet und die man u. U.
als didaktische Funktionalisierung der *Eikones* bezeichnen könnte, ist ein antiquarisches In-
teresse an den beschriebenen Bildern, das Webb als wesentliches Merkmal der Rezeption
der *Eikones* in der Renaissance benennt (vgl. ebd., 169–197). Zur Rezeptionsgeschichte der
Eikones vgl. im übrigen BRAGINSKAYA 1985; SCHÖNBERGER 2004, 61–70.

die kaiserzeitliche Bildungskultur so zentral ist und auf das in der Einleitung dieser Arbeit bereits eingegangen wurde,¹²¹ nämlich dem der Nachahmung einer als vorbildhaft verstandenen vorgängigen Literatur in der eigenen rhetorischen oder literarischen Produktion, wobei die vollständige Einlösung dieses Paradigmas darin besteht, daß das Vorbild im Nacheifern noch übertroffen wird. Die virtuose Logik, der die *Eikones* folgen, operiert mit diesem Modell in einer Art Antizipation: Der virtuose Produzent nimmt sein literarisches Produkt von vornherein unter der Perspektive wahr, daß es selbst Gegenstand von Nachahmungs- bzw. Nacheiferungsbemühungen, also von ζήλος bzw. ζήλωσις werden kann – und schiebt solchen potentiellen Einholungsversuchen, jedenfalls der virtuoson Selbstpräsentation nach, sofort einen Riegel vor.¹²²

Der Virtuose erreicht dies, indem er sich als inkommensurabel setzt. Dieser Begriff, der in der Einleitung bereits unter den wesentlichen Aspekten einer allgemeinen Konzeptualisierung des Virtuosen genannt wurde, ist hier das wesentliche Stichwort. Zur Inkommensurabilität der *Eikones* gehören dabei zwei eng verbundene Aspekte: Erstens präsentiert der Sprecher seine Virtuosität insofern als ein Sprungphänomen, als sich die *Eikones* jenseits aller Eigenschaften, die man als eigentliche Technik fassen kann, durch Differenzqualitäten auszeichnen, die sich einer technischen Beschreibung und einer darauf aufbauenden didaktischen Vermittlung verweigern – eine Technik des Virtuosen, um eine eben schon gebrauchte Formulierung aufzugreifen, gibt es also, folgt man dem Sprecher der *Eikones*, ganz einfach nicht. Ein Rezipient der *Eikones*, der selber eine virtuose rhetorische oder literarische Produktion leisten möchte, kann sich damit für den entscheidenden Sprung hin zum Virtuosen nicht auf die *Eikones* stützen. Er ist darauf verwiesen, die dafür nötige Differenzqualität ganz auf sich allein gestellt, gleichsam aus sich heraus, zu leisten. Das wird von den *Eikones* dem Leser um so deutlicher signalisiert, je näher er in bezug auf seine παιδεία an den Sprecher heranrückt bzw. je weiter er in dieser Hinsicht vom Primärpublikum entfernt ist: Je mehr sich der Leser am oberen Ende des Feldes bewegt, das, wie oben beschrieben, den Rahmen für den

121 Vgl. die Ausführungen oben S. 11 und die dortigen Literaturangaben.

122 Greift man auf den Begriff des „Klassizismus“ zurück, liegt mit dieser virtuoson Logik und ihrer Antizipation des zukünftigen Nachgeeifertwerdens eine Form dessen vor, was Porter in seiner Typologie von „mechanisms of classicism“ als „prospective (proleptic) classicism“ bezeichnet: „The projection of classicism involves imagining a *future beholder* of one's accomplishments; it is to see oneself being seen and approved of in the future. ... on this model, what is projected in the future is in fact a *retrospective gaze*: one sees oneself as *having been seen* at some future point“ (PORTER 2006a, 61). Die beschriebene Antizipation im Rahmen eines virtuoson *self-fashionings* leistet insofern sogar noch mehr, als hierbei nicht nur ein zukünftiger Blick imaginiert wird, auf den Porter abhebt, sondern zusätzlich eine starke Steuerung für potentielle über eine Betrachtung hinausgehende Interaktionen mit dem eigenen Produkt geltend gemacht wird – diese Form von „Prolepse“ legt den zukünftigen Rezipienten, jedenfalls was die eigentlich virtuoson Qualitäten des Textes angeht, auf einen deutlich eingeschränkten Handlungsrahmen fest, nämlich im Grunde ganz auf einen unmittelbar rezipierenden Nach- oder allenfalls Mitvollzug des Virtuosen; vgl. die obigen Überlegungen zum Virtuositätskontrakt.

Modell-Leser bildet, je weniger relevant für ihn also die von den *Eikones* tatsächlichen gebotenen Potentiale einer didaktischen Lektüre sind – schlicht deswegen, weil er die betreffenden technischen Kompetenzen schon besitzt –, desto stärker tritt die Schwelle hervor, die ihn trotz seiner *παυδεία* vom inkommensurablen Sprecher trennt. Gerade gegenüber einem solchen gebildeten Leser wird die Distanz des virtuosen Sprechers also besonders markiert; das ist damit ein weiteres Signal an den Rezipienten, daß die von den *Eikones* vorgesehene Modell-Lektüre in einem Sicheinlassen auf den Text, einem Nach- und Mitvollzug der virtuosen *performance* besteht, und das alles denkbare Weitere außerhalb des Kontraktes mit dem Sprecher steht.

In dieselbe Richtung weist der zweite Aspekt von virtuoser Inkommensurabilität der *Eikones*, nämlich die laufend suggerierte Perfektion dessen, was der Sprecher tut. Diese Eigenschaft wird zumal dadurch herausgestellt, daß es dem Sprecher immer gelingt, sich die Gemälde anzueignen, seien sie in bestimmten Eigenschaften auch noch so widerständig und seien die Ekphrasisen in ihren Ansätzen noch so vielfältig und in ihrer Gestaltung noch so bunt variiert: Die Aneignungsstrategie ist immer erfolgreich. Auf die Fragen hin gewendet, die hier zur Diskussion stehen, bedeutet die demonstrierte Perfektion der *Eikones* noch einmal eine weitere Zuspitzung: Nicht nur kann ein Leser des Textes, der auf eine eigene virtuose Produktion aus ist, dafür nicht die *Eikones* als technische Basis verwenden, er wird darüber hinaus vom Sprecher mit dem Anspruch konfrontiert, den fraglichen Gegenstand, nämlich die Beschreibung einer Gemäldegalerie, in Vollendung behandelt und damit dieses Feld gleichsam für immer besetzt zu haben – es braucht, so könnte man den Gestus des Sprechers in einen expliziten Appell übersetzen, niemand zu versuchen, selbst die Beschreibung einer Galerie zu verfassen mit dem Ziel, mit den Philostrateischen *Eikones* in Sachen Virtuosität zu konkurrieren. Die Perfektion der *Eikones* ist, so die Selbstpräsentation des Sprechers, nicht steigerbar; unterhalb einer Steigerung aber bleibt nach der Logik des Virtuosen im selben Gegenstandsbereich nur eine Art von Wiederholung, was den Maßgaben einer virtuosen Produktionsästhetik, die auf einen jedenfalls behauptbaren Anspruch von Inkommensurabilität abzielt, gerade nicht gerecht wird. Der Rezipient der *Eikones* wird damit für die allfällige Ambition, selbst virtuos tätig zu werden, vom Text auf andere Gebiete verwiesen, die von den *Eikones* sozusagen nicht belegt sind. Das zeigt, wie effektiv der Status des Virtuosen im Rahmen eines kompetitiven gesellschaftlichen Umfeldes, wie es die kaiserzeitliche Bildungskultur in hohem Maße darstellt – auch darauf wurde ja in der Einleitung bereits hingewiesen –, eingesetzt werden kann: Er erlaubt ein *self-fashioning*, demzufolge der Virtuose den Wettbewerb in einem bestimmten Bereich final für sich entschieden hat. Hierin liegt für die *Eikones* die spezifische soziokulturelle Dimension des Virtuositäts, womit sich auch mit Blick auf den zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext eine Antwort auf die Frage geben läßt, warum hier eigentlich in so dominanter Weise eine virtuose Sprechrolle konstituiert wird.

Es wichtig zu betonen, daß sich die vorstehenden Überlegungen auf die Selbstdarstellung des Sprechers beziehen: Über die faktische Möglichkeit oder eben Unmöglichkeit, den Sprecher auf seinem eigenen Feld zu überbieten, ist damit noch

keine sichere Aussage getroffen. Dieser Punkt ist deswegen relevant, weil zwei antike Texte überliefert sind, die aus einer Folge von Beschreibungen von Kunstwerken bestehen und dabei eindeutig auf die hier untersuchten (älteren) *Eikones* reagieren: Die Rede ist zum einen von den *Eikones* des sog. „jüngeren Philostrat“, dessen Autor sich im Proöm seines Werks explizit in die Tradition der *Eikones* des „Älteren Philostrat“ stellt, als dessen Enkel er sich zu erkennen gibt,¹²³ zum anderen von den noch späteren *Ekphraseis* des Kallistratos, einer Sammlung von Statuenbeschreibungen, die einige – nicht explizit markierte – intertextuelle Rekurse auf die älteren wie auf die jüngeren *Eikones* aufweist.¹²⁴ Ausgehend von den Befunden zu den älteren *Eikones* erhebt sich für beide Werke die Frage, ob in ihnen der Anspruch erkennbar wird, eigentlich virtuose *Ekphraseis* zu schaffen und in dieser Hinsicht mit den älteren *Eikones* (bzw., im Falle von Kallistratos, auch mit den jüngeren) zu konkurrieren, oder ob der Auseinandersetzung mit dem / den Vorgängerwerk(en) eine andere Zielsetzung bzw. Dynamik zugrundeliegt. Diese Frage kann hier tatsächlich nur als solche formuliert werden, da ihre Beantwortung eine eingehende Untersuchung dieser beiden Texte voraussetzt, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann.¹²⁵ Bei Kallistratos fällt auf, daß hier mit der Plastik ein anderes Medium der Kunst den Gegenstand bildet als in den jüngeren und älteren *Eikones*, ein Medium noch dazu, das in den älteren *Eikones* explizit als der Malerei unterlegen charakterisiert wird.¹²⁶ Diese Fokussierung auf eine andere Gattung von Kunstwerken könnte so funktionalisiert sein, daß Kallistratos bewußt auf ein durch seine beiden Vorgängern sozusagen noch nicht okkupiertes Gebiet wechselt und

123 Vgl. pr. 2 der jüngeren *Im.*: ἐσπούδασται τις γραφικῆς ἔργων ἔκφρασις τῶμῳ ὁμωνύμῳ τε καὶ μητροπάτορι λίαν Ἀττικῶς τῆς γλώττης ἔχουσα ξὺν ὧρα τε προηγμένη καὶ τόνῳ. ταύτης κατ' ἴχνη χωρῆσαι θελήσαντες ἀνάγκην ἔσχομεν πρὸ τῆς ὅλης ἐπιβολῆς καὶ περὶ ζωγραφίας τινὰ διελθεῖν ... – „Es liegt eine Beschreibung von Werken der Malerei vor, sorgfältig ausgearbeitet von meinem gleichnamigen Großvater mütterlicherseits, in sehr attischer Sprache und mit außerordentlicher Schönheit und Kraft. Entschlossen, in ihren Spuren zu wandeln, sah ich mich genötigt, vor dem ganzen Unterfangen auch einige Ausführungen über die Malerei zu machen ...“ (Griech. Text zitiert nach FAIRBANKS 1979; Übersetzung, wie auch im folgenden, in Anlehnung an LINDAU 1832.)

124 Vgl. den *Index locorum* in SCHENKL / REISCH 1902, lviii; s. ferner ebd., xiv-xvii zu den Rekursen der jüngeren *Eikones* auf die älteren, ebd., xxii m. Anm. 1 zu denen der *Ekphraseis* auf die beiden *Eikones*. Zu Kallistratos und seiner – schwierigen – Datierung vgl. auch BÄBLER / NESSELRATH 2006, 2–5 (dort auch eine Doxographie des Problems). – Ein Proöm besitzen die *Ekphraseis* im Gegensatz zu den älteren und jüngeren *Eikones* nicht.

125 Beide Texte sind in der Forschung nur in weit geringerem Maße behandelt worden als die älteren *Eikones*; es ist insofern wenig überraschend, daß auch diese Werke bisher nicht unter der Perspektive eines stärker konzeptualisierten Virtuositätsbegriffes untersucht worden sind. Überhaupt werden sie von der Forschung kaum als literarische Werke in den Blick genommen; es überwiegen gerade in den jüngeren Publikationen zu beiden Texten archäologische bzw. kunsthistorische Fragestellungen, so etwa in dem Kommentar von GHEDINI / COLPO / NOVELLO / AVEZZÙ 2004 zu den jüngeren *Eikones*. Zum selben Fazit gelangen BÄBLER / NESSELRATH 2006, 5–8 u. 12–15 in ihrem Überblick über die Forschungsgeschichte zu Kallistratos.

126 Vgl. *Im.* pr. 2. – Zu Verweisen auf die Plastik in den älteren *Eikones* s. ABONDAZZA 2001.

damit gewissermaßen Raum für die Entfaltung eines eigenen – virtuosens? – Zugriffs auf Bildwerke gewinnt; gelänge ihm dies anhand einer Kunstform, die der ältere Philostrate als inferior bezeichnet, könnte darin eine besondere Spitze gegen dessen *Eikones* bzw. dessen Position liegen. Wenn dies so wäre, würde dies für die jüngeren *Eikones* noch die Bedeutung der Frage vergrößern, wie sich dieser Text zu den älteren *Eikones* positioniert: Die Absicht des Wetteiferns (ζηλοῦν) wird im Proöm dieses Werkes explizit formuliert; zumindest auf der Textoberfläche wird dabei sowohl ein Gelingen als auch ein Scheitern dieser Ambition als Möglichkeit formuliert.¹²⁷ Das bedeutet, daß auch hier eine nähere Untersuchung den Fokus wesentlich auf die ekphrastischen Sprechakte des dortigen Sprechers zu richten hat, wobei dann diese im Sinne der hier gestellten Frage auf die performative Einlösung des ζήλωσις-Anspruches hin zu betrachten sind; dieser Punkt wird durch die zitierte Aussage des Proöms ja auch vom Text selbst in den Horizont des Rezipienten gerückt.

Was nun also die älteren *Eikones* angeht, zeigt sich zusammengefaßt, daß das Verhältnis von Sprecher und Rezipienten sich durch eine signifikante Ungleichheit im Status dieser beiden Instanzen auszeichnet; im Rahmen des Virtuositätsvertrages, der sich im Proöm der *Eikones* skizziert findet, ist diese Statusdifferenz ein Kernelement. Dies ist zumal deswegen bemerkenswert, weil sich damit eine vorläufige thesenhafte Antwort auf die in der Einleitung dieser Untersuchung gestellte Frage geben läßt, wie die Rezeption des Produktes einer virtuosens *performance* sich allgemein charakterisieren läßt: Dies ist ja in der Einleitung als ein Punkt herausgestellt worden, der im aktuellen wissenschaftlichen Virtuositätsdiskurs kaum im Fokus steht. Ausgehend vom Befund zu den *Eikones* kann die These formuliert werden, daß der Modell-Rezipient, den der Virtuose für sich vorsieht, zwar ein Kenner ist, der seiner *performance* folgen und sie adäquat würdigen kann, der außerdem auch in der Lage ist, die vom Virtuosen gegebenenfalls vorgesehenen Interaktionspotentiale zu aktualisieren, daß dieser Modell-Rezipient aber selbst kein Virtuose ist. Eine eigene Virtuosität des Rezipienten, wenn dieser denn überhaupt ein Interesse daran hat und die Fähigkeiten dazu besitzt, kann sich – immer nach den zu den *Eikones* erzielten Ergebnissen gesprochen – nicht innerhalb des Kontraktes zwischen dem virtuosens Produzenten und dem Rezipienten entfalten und damit nicht in der Rezeption der fraglichen *performance*. Um seinerseits in eine virtuose

127 pr.1 der jüngeren *Im.*: Μὴ ἀφαιρώμεθα τὰς τέχνας τὸ ἀεὶ σῶζεσθαι δυσαντίβλεπτον ἡγούμενοι τὸ πρεσβύτερον μηδ', εἴ τῳ τῶν παλαιότερων προεὶληπταί τι, τοῦτο ζηλοῦν κατὰ δύναμιν φειδώμεθα σχήματι εὐπρεπεῖ τὸ ῥάθυμον ὑποκοριζόμενοι, ἀλλ' ἐπιβάλωμεν τῷ φθάσαντι· τυχόντες γὰρ σκοποῦ ἀξίως λόγου πράξομεν, εἰ δέ πῃ καὶ σφαλῆναι ξυμβαίῃ, τὸ γοῦν ἐπαινοῦντας φαίνεσθαι ζηλοῦν τὰ εὖ ἔχοντα ἑαυτοῖς δώσομεν. – „Nehmen wir nicht den Künsten ihre ewige Dauer, weil wir das Frühere für unerreichbar halten, und lassen wir, selbst wenn einer von den Älteren uns in etwas zuvorgekommen ist, nicht davon ab, eben diesem nach Kräften nachzueifern, indem wir mit einem hübschen Vorwand unsere Willensschwäche beschönigen; nein, fordern wir unseren Vorgänger heraus! Denn wenn wir unser Ziel erreichen, wird es uns Ehre machen; sollten wir aber auch irgendwie dabei scheitern, werden wir uns wenigstens die Anerkennung verschaffen, daß wir Geschmack am Guten haben und ihm nacheifern.“

Position zu gelangen, muß der Rezipient selber etwas produzieren, wobei er damit unweigerlich in eine Konkurrenzsituation zum betreffenden ursprünglichen Virtuosen gerät und unmittelbar mit dessen Ansprüchen auf Meisterschaft konfrontiert ist. Ob dies tatsächlich so über die *Eikones* hinaus gilt, muß natürlich an anderen Gegenständen überprüft werden. Für plausibel halte ich es, da diese Charakteristik sehr gut zu den produktionsbezogenen Aspekten paßt, die ein stark konzeptualisierter Virtuositätsbegriff herausstellt, zumal zu den wichtigen Momenten von Konkurrenz und Überbietung.

4.8 Der Gang durch die Galerie: Zur Medialität der *Eikones* als Ensemble

Um die Betrachtung der *Eikones* als Ensemble von Bildbeschreibungen abzuschließen, soll im folgenden die Frage nach dem Verhältnis der hier involvierten Medien näher in den Blick genommen werden. Diese Frage ist oben bereits im Zuge der Auseinandersetzung mit Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion der Galerie thematisiert worden;¹²⁸ sie kann nun nach den weiteren Ausführungen dieses Kapitels noch einmal präzisierend aufgegriffen werden, was zugleich erlaubt, die hier erzielten Ergebnisse aus einer medialen Perspektive auf den Punkt zu bringen. Die, wie eben formuliert wurde, involvierten Medien auf der Ebene der *Eikones* als Ganzes sind einerseits der Text in Gestalt der Ekphraseisfolge, andererseits das Ensemble von Gemälden, das, wie es der Sprecher im Proöm nur sehr unscharf andeutet, in einem architektonischen Rahmen in irgendeiner Form räumlich angeordnet ist, kurz gesagt also eben die Galerie. Das Verhältnis zwischen den *Eikones* als Text und der Gemäldegalerie weist starke Parallelen zur Text-Bild-Relation in *Im.* 1,6 auf: Hier wie dort läßt sich die mediale Konstellation treffend mit Rajewskys Begriff der Medienkontamination beschreiben.¹²⁹ Denn eben so, wie sich der Sprecher in *Im.* 1,6 einen „Sehpfad“ durch das Eroten-Gemälde bahnt und den Rezipienten der Ekphraseis eben diesen spezifischen Blick vermittelt, leistet der Sprecher auf der Ebene der *Eikones* eine hinsichtlich der Rezeptionsweise auf das Medium „Gemäldegalerie“ hin modifizierte Textstruktur: Die Folge von unmittelbar aneinandergefügten Einzelbeschreibungen entspricht genau der charakteristischen Rezeption einer Gemäldegalerie, die darin besteht, daß ein Besucher durch den Raum oder die Räume geht, in dem / in denen sich die Bilder befinden, und nach und nach die einzelnen Gemälde betrach-

128 S. oben S. 115 f. zum Medientransfer, den Lehmann-Hartleben in seiner Lektüre der *Eikones* vornimmt.

129 Zur Eroten-Beschreibung *Im.* 1,6 und der dort vorliegenden Medienkontamination s. oben S. 45. Auf die *Eikones* als Ganzes läßt sich der Terminus insofern ohne jede Einschränkung anwenden, als es sich bei der durchlaufenden Struktur der *Eikones* naturgemäß um eine den ganzen Text bestimmende Eigenschaft handelt, wie es Rajewskys Definition der Medienkontamination verlangt (vgl. RAJEWSKY 2002, 205).

tet. Faßt man die Resultate dieses Kapitels so zusammen, daß der Rezipient der *Eikones* auf eine lineare Lektüre des ganzen Textes hin gelenkt wird, ergibt sich für das Ensemble der *Eikones* die zu *Im.* 1,6 ganz parallele Konstellation, daß der Rezipient diesen einen (Blick-)Pfad durch die Galerie mitgeht. Das mediale Verhältnis von Textensemble und Bildensemble ist damit – auch dies eine Analogie zur Erotik-Exphrasen – insofern ambivalent, als einerseits damit die Rezeption der *Eikones* der Betrachtung einer Gemäldegalerie angenähert wird, andererseits aber der Leser der *Eikones* gerade nicht in der Position ist, die er inne hätte, wenn er selbst in der Galerie stünde: Dann würde er seinen eigenen Betrachtungsweg gehen, so aber ist er auf die textuelle *performance* des Sprechers und seinen Sehpfad verwiesen.

Die Vorteile, die eine solche Analyse dadurch bietet, daß sie die Ambivalenz des Medienverhältnisses in den *Eikones* herausstellt, zeigen sich, wenn man vergleichend die anders ansetzende Argumentation Elsners zum Verhältnis von *Eikones* und Gemäldegalerie betrachtet. Elsner konstatiert im Ergebnis zwar auch „an interesting parallel between the text and the actual experience of an art gallery“, sieht diese aber gerade darin begründet, daß der Leser der *Eikones* und der Besucher einer Galerie in analoger Weise die Möglichkeit hätten, in der Rezeption von der jeweils (vor-)gegebenen Anordnung der einzelnen Bestandteile – hier der Folge der Ekphrasen im Text, dort dem Arrangement der Bilder im Raum – abzuweichen; für den Leser der *Eikones* bestehe diese Option konkret darin, den „interconnections“ zwischen solchen Bildern zu folgen, die in Philostrats Text entfernt voneinander stehen.¹³⁰ Diese Analogisierung zwischen Textlektüre und Galeriebetrachtung geht aber aus zwei Gründen nicht auf. Erstens ergeben die „interconnections“ zwischen den Ekphrasen der *Eikones* bei weitem nicht ein sozusagen alternatives Netz von Lesewegen, das hinsichtlich der ermöglichten Bewegungsfreiheit dem Gang durch eine Galerie vergleichbar wäre: Buchstäblich „quergehen“ bzw. frei den Blick über Bilder an Wandflächen schweifen lassen kann der Betrachter in einer Galerie aufgrund bestimmter Eigenschaften dieses Mediums ganz grundsätzlich – die bei der Analyse von *Im.* 1,6 angeführten Merkmale einer im Verhältnis zum Text signifikant variableren Bildrezeption¹³¹ gelten ja für eine Gemäldegalerie in durchaus ähnlicher Weise –, während der Leser der *Eikones* nach Elsners Argumentation dafür auf spezifische, im Text eigens angelegte Querverbindungen angewiesen ist; die „interconnections“, die sich in den *Eikones* ausmachen lassen, sind aber allesamt so partikular (das war in diesem Kapitel ja immer wieder zu konstatieren, und für die von Elsner im zitierten Aufsatz betrachteten Verbindungen einzelner Teile der *Eikones* über das Motiv der Jahreszeiten gilt nichts anderes), daß sie keine „Wege“ eröffnen, die dem freien Gang durch eine Galerie vergleichbar wären. Zweitens sind die in den *Eikones* bestehenden Bezüge, wie diese Untersuchung gezeigt hat, gerade auf eine lineare Lektüre der *Eikones* hin funktionalisiert, in der sich die beschriebenen virtuoson Qualitäten des Textes entfalten; ein eigentliches „Quergehen“ ist eben nicht die vom Text angelegte und signalisierte Lektüre.

130 Vgl. ELSNER 2000b, 256 f.

131 Vgl. oben S. 43 f.

Fragt man nach der Funktion, die das „kontaminierte“ Medienverhältnis in seiner beschriebenen Ambivalenz für die *Eikones* erfüllt, ist ebenfalls ganz ähnliches festzustellen wie für *Im.* 1,6: Auch auf der Ebene des Gesamttextes wird durch sie eine starke Performativität im Sinne Krämers/Stahlhuts geleistet – die *Eikones* sprechen nicht nur von einem betrachtenden Gang durch die Galerie, sondern sie vollziehen tatsächlich performativ einen solchen –, darüber hinaus bewirken sie eine Involvierung des Rezipienten – dieser wird vom Text in einem sehr eigentlichen Sinne zum Betrachter der Galerie gemacht –, ohne daß er freilich einen eigentlichen Ko-Akteur-Status gewinnen würde: Hier läßt sich noch einmal ganz unmittelbar auf das Bild der Reise rekurrieren, das die Insel-Beschreibung *Im.* 2,17 entwirft und das den virtuosen Sprecher in der Rolle dessen zeigt, der den Kurs bestimmt, während die Rezipienten gleichsam seine Passagiere sind. In eben diese Position wird der Rezipient durch die kontaminierte Medialität der *Eikones* als Ganzes gerückt, die ihn den Gang des Sprechers durch die Galerie nachvollziehen läßt. Gerade auch darin löst sich die Rezeptionsanweisung am Ende des Proöms ein, die oben als wesentlicher Teil des Virtuositätskontraktes zwischen Sprecher und Rezipienten herausgestellt wurde: Der Sprecher fordert das Primärpublikum in *Im.* pr. 5 auf, ihm auf dem Weg durch die Galerie zu folgen (ἐπεσθε); eben das realisiert sich in der Medialität der *Eikones* und in deren Rezeption.

Gegenüber *Im.* 2,17 tritt die performativer Qualität der *Eikones* auf der Ebene des Gesamttextes sogar noch stärker hervor, was mit einem Unterschied zusammenhängt, der bei allen in dieser Untersuchung bereits namhaft gemachten strukturellen Gemeinsamkeiten in medialer Hinsicht doch besteht. Während nämlich in der Insel-Beschreibung mit der imaginierten Seefahrt eine dritte „Schicht“ etabliert wird, die zwischen den medialen Instanzen des Textes und des Gemäldes steht,¹³² findet auf der Ebene der *Eikones* als Ganzes nichts Vergleichbares statt: Der Gang des Sprechers durch die Galerie ist die Art und Weise, wie ein solches Gemäldeensemble grundsätzlich rezipiert wird und stellt daher kein mediales „Mehr“ gegenüber der Text-Galerie-Konstellation dar; eine imaginative „Aufladung“ dieses Gehens findet nicht statt. Ja mehr noch: Es ist auffällig, daß der Gang durch die Galerie in den *Eikones* nur an einer Stelle, nämlich in § 5 des Proöms, explizit benannt wird, und das auch nur *en passant*,¹³³ im übrigen aber im Wege des *showing* rein performativ vollzogen wird – *Im.* 2,17 hingegen weist in bezug auf die Reise mehr und v. a. sehr viel deutlichere Momente des *tellings* auf. Dazu paßt, daß die Galerie als Ort, wie weiter oben bereits ausgeführt wurde, vom Proöm der *Eikones* in so unscharfer Weise thematisiert wird. Auf die medialen Verhältnisse bezogen bedeutet diese Darstellungsweise, daß dem Leser vom Text keine irgendwie präzisere bildhafte Schilderung der Galerie selbst geboten wird, also ihrer architektonischen Anlage, ihrer funktionalen wie dekormäßigen Ausstattung, der Anordnung der

132 Vgl. oben S. 81 f.

133 Die Stelle lautet: ἦν δὲ ἄρα υἱὸς τῷ ξένῳ κομιδῇ νέος ..., ὃς ἐπεφύλαττέ με ἐπιόντα αὐτὰς [scil. τὰς γραφὰς] ... – „Mein Gastfreund hatte aber einen noch ganz jungen Sohn, ... der mir oft zusah, wie ich von Bild zu Bild ging ...“

einzelnen Bilder etc.; konkrete Imaginationsimpulse in diese Richtung liefern die *Eikones* kaum. Eine eigentlich ekphrastische, also explizit-beschreibende Bezugnahme der *Eikones* auf die Galerie liegt mithin praktisch gar nicht vor; der Rekurs auf das altermediale Gegenüber der *Eikones* als Ensemble ereignet sich vielmehr fast rein implizit-performativ, eben indem ein Gang durch die Galerie vollzogen wird. Zusammengenommen bewirken diese Merkmale des Medienverhältnisses, daß die Aufmerksamkeit des Rezipienten gerade nicht auf die Galerie als einen potentiell eigenwertigen Gegenstand von Imagination, sondern vielmehr ganz auf die *performance* der Rezeption der Gemäldesammlung durch den Sprecher gelenkt wird. Auch die Art der intermedialen Bezugnahme der *Eikones* auf die Galerie wirkt damit als Signal an den Rezipienten, eine Lektüre vorzunehmen, die dem Rezeptions- und Aneignungsprozeß des Sprechers folgt und den Fokus auf seine spezifisch performativen Qualitäten richtet.

4.9 Zusammenfassung

Die Versuche Lehmann-Hartlebens und Braginskayas/Leonovs, eine hinter der Textoberfläche der *Eikones* liegende Ordnung im emphatischen Sinne ausfindig zu machen, mißlingen: Es gelingt ihnen in ihren Lektüren allenfalls, Teilordnungen für die *Eikones* zu generieren, ein Vorgang freilich, der im einzelnen mit einer ganzen Reihe von teilweise erheblichen Problemen behaftet ist. Ein Syntagma zu gewinnen, das tatsächlich die *Eikones* als Ganzes umfaßt, ist beiden Lektüren nicht möglich: Lehmann-Hartlebens Ansatz, aus den *Eikones* heraus die Galerie zu rekonstruieren, die die Gemälde enthielt, scheitert an einer Gruppe von Ekphraseis, die sich nicht in die von ihm aus dem Text heraus entwickelte Ordnung räumlich arrangierter Bilderzyklen einreihen lassen. Braginskaya/Leonov können zwei ihrer drei Kriterien – die Symmetrie semantischer Bezüge und die geregelte Alternation von Beschreibungslängen – nur an Buch 1 der *Eikones* festmachen; auch ihr drittes Ordnungsprinzip, nämlich thematisch-motivische Zyklen, umfaßt nur Teile des Textes, und selbst das nur unter erheblicher Dehnung des Begriffs „Zyklus“ bzw. der jeweiligen Zuordnungskriterien. Daß für beide Lektüren, die zusammen genommen eine erhebliche Bandbreite von potentiellen Syntagmen für die *Eikones* in Anschlag bringen, dieses Ergebnis zu konstatieren ist, läßt den Schluß zu, daß es grundsätzlich nicht möglich ist, die *Eikones* unter einheitliche, für den ganzen Text gültige Ordnungsmuster zu ziehen.

Diese Schlußfolgerung wird aus einer anderen, methodisch noch übergeordneten Perspektive erhärtet, wenn man nämlich nach der Lesehaltung, die den beiden Ansätzen zugrundeliegt, und nach deren Angemessenheit fragt. Beide Lektüren zeichnen sich dadurch aus, daß sie die lineare Sukzession des Textes verlassen, indem sie diese zu einer Ordnung hin zu übersteigen versuchen, die sich durch quer zur Textfolge gelagerte Bezüge zwischen einzelnen Ekphraseis konstituiert. Eine solche Lesehaltung erweist sich bei genauerer Betrachtung gerade nicht als die

vom Text her angelegte Rezeption: Es fehlt an textuellen Signalen, die eine solche Lektüre aus den *Eikones* heraus in Gang setzen, ja der Rezipient wird an der einzigen Stelle, an der die Gemäldegalerie und damit ein potentiell ordnungsstiftender Bezugspunkt explizit thematisiert wird – nämlich in *Im.* pr. 4 – über die Offenheit bzw. Lückenhaftigkeit des dortigen Sprechaktes darauf hingewiesen, daß die *Eikones* nicht auf eine Ordnung im emphatischen Sinne abzielen. Der Leseimpuls, den der Rezipient damit erhält, weist in die Richtung einer Lektüre, die die performative Sukzession der Beschreibungen nicht auf eine andere Ordnungsgröße hin aufzulösen versucht, sondern die ihr gerade folgt.

Die Modell-Rezeption, die das Potential der *Eikones* in vollem Umfang aktualisiert, ist dementsprechend eine lineare Lektüre der *Eikones* vom Beginn bis zum Ende, die auf die spezifischen Interaktionspotentiale, die die *Eikones* in einer solchen linearen Rezeption bieten, eingeht und die entsprechenden Wirkungen dieser Interaktionen realisiert. Grundlegend für das Interagieren des Rezipienten mit dem Text ist die spezifische Variation, die die *Eikones* in verschiedener Hinsicht als Gestaltungsprinzip auszeichnet. Die Besonderheit der Variation in den *Eikones* liegt darin, daß sie einerseits nicht irgendeinem festen Schema folgt, daß sie auf der anderen Seite aber auch nicht ungesteuert abläuft. Sehr deutlich wird diese Eigenschaft an den Fällen thematischer „Modulation“, wo Gegenstände oder Motive aufeinanderfolgender Ekphraseis gleichsam auseinander hervorgehen, ohne daß aber eine Regel für die konkrete thematische Sukzession formuliert werden könnte. Diese gesteuerte Variation ermöglicht verschiedene Interaktionen, die unterschiedliche Grade von Performativität, nämlich verschiedene Stärken der Aktivierung bzw. Involvierung des Rezipienten aufweisen. Am unteren Ende dieser Skala steht der Vergleich der jeweils gerade rezipierten Ekphraseis mit den vorher gelesenen Beschreibungen, zu dem der Rezipient vom Text laufend aufgefordert wird. Das obere Ende der Skala bezeichnen stark performative Umschläge wie derjenige, der sich zwischen den divergenten ästhetischen Wertungen in *Im.* 1,21 und 1,23 ereignet; ein derartiger plötzlicher Wechsel regt den Rezipienten in besonderer Weise dazu an, metaästhetische Reflexionen über die *Eikones* anzustellen.

In der Mitte der Skala zwischen diesen Polen liegt das Spannungspotential des Textes: Dadurch, daß die Variation in den *Eikones* in so deutlich erkennbarer Weise gelenkt erfolgt, wird der Rezipient dazu eingeladen, Hypothesen über den weiteren Verlauf des Textes anzustellen. Gegenstand dieser Spannung ist dabei im wesentlichen der performative Prozeß der *Eikones* selbst, also die Frage, ob bzw. wie der Sprecher bestimmte thematische Fäden weiterführen wird, wie sich sein Zugriff auf die Bilder, sein Aneignungsprozeß über die einzelnen Ekphraseis weiter entfalten wird und ähnliches. Die Tatsache, daß die Variation in den *Eikones* sich nicht regelhaft berechnen läßt, führt dazu, daß der Rezipient immer wieder vom Text überrascht wird, ja es wird in der Regel nicht möglich sein, den Fortgang der *performance* des Sprechers im einzelnen eigentlich vorherzusagen. Damit wird der Rezipient in eine Zwischenposition gerückt: Einerseits ist er mit einem Sprecher konfrontiert, der Erwartungen immer wieder durchkreuzt und sich als unberechenbar präsentiert, andererseits beruht das Vergnügen, das die *Eikones* dem

Rezipienten bieten, jedenfalls in seiner vollen Realisierungsform eben darauf, daß der Leser sich auf die Interaktionspotentiale und damit auch auf die Möglichkeit der Hypothesenbildung einläßt, selbst wenn er dabei immer wieder erfährt, daß er den Sprecher nicht einholen kann.

Vergnügen ist deswegen ein wichtiges Stichwort, weil sich alle genannten Interaktionen zugleich auch als Teile des Genußpotentials der *Eikones* fassen lassen: Dem Leser wird eine bunte, stets variierte Fülle von Themen und Zugängen vorgeführt, eine perfekte Einlösung einer auf Variation zielenden virtuoson Produktionsästhetik; er kann Spannung empfinden, ohne je Eintönigkeit oder Berechenbarkeit seines Lektüreobjektes fürchten zu müssen; er wird vielfach in den Text involviert, was in hohem Maße mit einer Aktivierung des Bildungswissens des Rezipienten verbunden ist, der damit seine *παιδεία* in der Lektüre der *Eikones* gleichsam bewähren kann; schließlich – ein Punkt, der eng damit zusammenhängt – wird der Leser immer wieder dazu angestoßen, Reflexionen über die Ästhetik der *Eikones* anzustellen. Die Voraussetzung dafür, daß diese Genußpotentiale sich realisieren, liegt zum einen eben darin, daß der Leser eine lineare Lektüre vornimmt, die dem performativen Verlauf des Textes folgt; nur in einer solchen Lektüre werden die genannten Möglichkeiten tatsächlich aktualisiert. Zweitens realisiert sich das volle Potential der *Eikones* erst bei einem wiederholten Lesen des Textes; dies gilt vor allem für den letztgenannten Punkt, die Reflexion des Lesers über die Ästhetik der *Eikones*.

Schließlich muß sich der Rezipient auf ein bestimmtes Verhältnis zum virtuoson Sprecher einlassen; dieser Aspekt läßt sich treffend mit dem Begriff des Virtuositätskontraktes beschreiben. Der Sprecher ist im Rahmen dieses Vertrages dafür zuständig, die verschiedenen Interaktions- und Genußpotentiale bereitzustellen; der Rezipient muß dafür die dominante Position des virtuoson Sprechers akzeptieren: Dieser steuert die Rezeption des Lesers in hohem Maße, er ist durch die Aktivitäten des Lesers nicht einholbar und hält ihn insbesondere dadurch auf Distanz zu sich, daß er dem Rezipienten keinen eigentlichen Ko-Akteur-Status zugesteht, sondern nur die Position des gelenkten Mitvollzuges einer vom Sprecher bestimmten *performance*. Alle Aspekte dieses Kontraktes und zumal auch die Idee eines vertragsmäßigen Sicheinlassens selbst finden sich im Proöm ausgedrückt; einschlägig sind hier insbesondere die Rezeptionsanweisungen an das Primärpublikum, die, wie sich zeigen läßt, auf den Leser der *Eikones* sozusagen durchschlagen. In Gegenüberstellung zu den binnenfiktionalen Adressaten gewinnt der Modell-Leser der *Eikones* weiteres Profil: Er steht über den Primäradressaten, die bezüglich ihrer *παιδεία* dem Sprecher deutlich unterlegen sind, hat aber nicht denselben Status wie der Virtuose.

Zur Selbstpräsentation des virtuoson Sprechers gehört zumal seine behauptete Inkommensurabilität. Diese besteht zum einen darin, daß die eigentlich virtuoson Qualitäten der *Eikones* nicht einer Didaxis zugänglich sind: Diese Eigenschaften sind nicht regelhaft beschreibbar und entziehen sich damit einer technisch-methodischen Ableitung aus den *Eikones* und einer darauf beruhenden Aneignung. Damit sperrt der virtuose Sprecher die *Eikones* seiner Selbstpräsentation nach gegen eine Anwendung des in der zeitgenössischen Bildungskultur fest verankerten

Modells der Nachahmung bzw. des nachahmenden Überbietens einer literarischen Vorlage; er zeigt sich als auch auf solchem Wege nicht einholbar. Zweitens präsentieren sich die *Eikones* als perfekte virtuose Aneignung einer Gemäldesammlung und suggerieren damit ihre Unüberbietbarkeit. Auch dieser Gestus läßt sich mit Blick auf den zeitgenössischen soziokulturellen Kontext interpretieren: Im Rahmen einer kompetitiven Bildungskultur kann für die *Eikones* qua Virtuosität bzw. virtuosem *self-fashioning* der Anspruch geltend gemacht werden, mit diesem Werk in einem bestimmten Feld, eben der Aneignung von Bildern in Gestalt einer verbalen *performance*, den Wettbewerb ein für allemal für sich entschieden zu haben.

5. Die Kunst der Kombination: Aspekte expliziter Ästhetik in den *Eikones*

Die Ausführungen zumal des vorigen Kapitels galten Aspekten der *Eikones* und ihrer Ästhetik, die sich grundsätzlich implizit in der *performance* des Sprechers entfalten und allenfalls durch bestimmte Signale an den Rezipienten einen gewissen Grad der Explizierung im Text erfahren. Es gibt daneben aber auch von vornherein explizit vermittelte ästhetische Aspekte, nämlich bestimmte in dieser Hinsicht relevante Qualitäten, die vom Sprecher konstativ benannt werden. Diese Ebene des *tellings* bezieht sich ganz vorwiegend auf Eigenschaften der Bilder und nicht unmittelbar auf den Sprecher und seine Ekphraseis. Nichtsdestoweniger steht beides, die Gemälde mit ihren vom Sprecher namhaft gemachten Qualitäten und die Beschreibungen der *Eikones* selbst mit ihrer Ästhetik, in enger Verbindung. Im folgenden soll daher die Ebene der explizit vermittelten Ästhetik in den *Eikones* in der Weise in den Blick genommen, daß eine Analyse der konstativen Benennung bestimmter ästhetischer Qualitäten mit einer Untersuchung verbunden wird, wie sich dies zum performativen Tun des Sprechers verhält.

Ich konzentriere mich dabei auf explizit benannte Begriffe, die sich durch zwei Eigenschaften auszeichnen, nämlich erstens dadurch, daß sie für die Frage nach der Ästhetik unmittelbar einschlägig sind und über ein Maß an Spezifik oder Prägnanz verfügen, das bei einer Untersuchung signifikante Erkenntnisse erwarten läßt, zweitens dadurch, daß sie häufiger in den *Eikones* vorkommen und nicht nur isoliert auftreten. Es gibt nicht viele Termini, die beide Bedingungen erfüllen, eine Tatsache, die die hohe Bedeutung implizit vermittelter Ästhetik in den *Eikones* unterstreicht: Einige Worte oder Wortfelder sind, wenn man nach der ästhetischen Programmatik der *Eikones* fragt, in sich so wenig spezifisch, daß sich eine entsprechende Funktionalisierung nur schwer bestimmen läßt – so etwa beim naturgemäß sehr häufigen Wortfeld „sehen“¹ –, andere fraglos sehr prägnante Begriffe treten nur selten auf; ein augenfälliges Beispiel hierfür ist ἀπάτη/ἀπατάω („Täuschung/täuschen“), das nur fünfmal an insgesamt lediglich zwei Textpartien in der hier relevanten Bedeutung „Täuschung des Betrachters durch ein Bild“ verwendet wird.² Untersucht wird im folgenden auf der Basis dieser Vorgaben der Einsatz der Termini συμμετρία („Symmetrie“) und ἄρμωνία („Fügung“), der verschiedenen Farbbezeichnungen und des Wortes ζωγράφος („Maler“). Ergänzt werden diese Analysen durch einen kurzen Abschnitt zum Stil der *Eikones*, da es sich hierbei um eine

1 Vgl. hierzu PALAZZINI 1996.

2 Nämlich in *Im.* 1,23,2 f. (dort viermal) und 1,28,2.

Ebene impliziter ästhetischer Gestaltung handelt, die in besonderer Weise die Frage nach der Relation zu anderen implizit wie explizit vermittelten Merkmalen der Ästhetik der *Eikones* aufwirft.

5.1 Marginalisierte Ordnung: συμμετρία in den *Eikones*

Ich beginne mit einer Betrachtung der Termini συμμετρία („Symmetrie“) bzw. συμμετρέομαι / σύμμετρον („in Proportion zu etwas bringen o. sein“ / „symmetrisch“). Zu untersuchen, wie der Sprecher in den *Eikones* diese Begriffe einsetzt, ist zumal deswegen angezeigt, weil Symmetrie als eine spezifische formale Proportion eine ästhetische Kategorie ist, die in starkem Maße mit einer Ordnungsstiftung verbunden ist – es ist kein Zufall, daß Braginskaya / Leonov in ihrem Versuch, eine Ordnung in den *Eikones* ausfindig zu machen, so intensiv auf den Begriff der Symmetrie rekurrieren. Wie in der Diskussion dieses Ansatzes bereits dargelegt wurde, leisten die *Eikones* als Ganzes keine Symmetrie als übergreifendes strukturelles Syntagma.³ Damit ist über den Stellenwert, der der Symmetrie in der Ästhetik der *Eikones* zukommt, bereits manches gesagt, aber ihr Status ist damit natürlich im Ganzen noch nicht präzise bestimmt. Um ihn näher konturieren zu können, untersuche ich im folgenden den Umgang des Sprechers mit Symmetrie(n) anhand der Stellen, an denen diese Qualität im Text explizit benannt wird.

Zu beginnen ist mit dem Proöm, denn das Wort συμμετρία fällt dort gleich im ersten Satz:

Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν, ὁπόση ἐς ποιητὰς ἦκει, φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἠρώων ἔργα καὶ εἶδη· *ξυμμετρίαν* τε οὐκ ἔπαινει, δι' ἣν καὶ λόγου ἢ τέχνη ἄπτεται.

Wer die Malerei nicht schätzt, verschmäht die Wahrheit und versündigt sich auch am Kunstverständnis, das die Dichtung angeht; denn beide Künste wenden sich den Taten und Gestalten der Heroen zu; er hat auch kein Gefallen an *der Symmetrie*, durch die die Kunst auch am Logos teilhat.

Das methodische Problem, das sich mit dieser Aussage verbindet, ist im Rahmen des vorigen Kapitels bereits dargelegt worden:⁴ Bedeutet die Nennung an dieser prominenten Stelle, daß Symmetrie programmatisch als ästhetisches Prinzip für die *Eikones* behauptet wird? Ich bezweifle, wie oben bereits ausgeführt, daß Symmetrie hier auf die *Eikones* selbst zu beziehen ist. Meines Erachtens liegt hier zunächst eine in sich noch recht unspezifische Anknüpfung an den allgemeinen antiken kunsttheoretischen Diskurs vor, in dem Symmetrie als Kategorie ganz grundsätzlich eine herausragende Rolle spielt.⁵ Die entscheidende Frage lautet demnach, wie der

3 S. oben S. 109 ff.

4 Vgl. die Punkte 2 und 3 der Diskussion zu Braginskaya / Leonov (s. die vorige Anm.).

5 S. zur Bedeutung und zur Entwicklung des Terminus im Rahmen dieses Diskurses POLLITT 1974, 12–58 und die Zusammenfassung in 256–258.

Sprecher in seinen ekphrastischen *performances* dann tatsächlich mit Symmetrie verfährt und inwieweit diese dort eine Rolle spielt bei der Konstituierung seiner spezifischen virtuoson Ästhetik. Der Blick auf die eigentliche *performance* ist zumal deswegen von vorrangiger Bedeutung, weil es – auch darauf wurde oben bereits hingewiesen – ohne weiteres möglich ist, daß der Sprecher eine konstative „Vorgabe“ des Proöms performativ im folgenden nicht einlöst. Eine Betrachtung der Ekphraseis unter diesem Fragehorizont bestätigt denn auch in der Tat den Befund zur Symmetrie, der oben schon hinsichtlich der Gesamtstruktur zu verzeichnen war.

Das liegt an zwei Merkmalen, die den Einsatz des Wortes Symmetrie durch den Sprecher wesentlich kennzeichnen: Erstens handelt es sich bei den Dingen, die der Sprecher explizit als symmetrisch bezeichnet, durchgehend um einzelne Details der betreffenden Bilder bzw. um partikuläre Aspekte der Darstellung. Zweitens spielen die entsprechenden Stellen der Ekphraseis innerhalb der *performance* des Sprecher nirgendwo eine hervorgehobene Rolle; meist haben sie sogar einen regelrecht marginalen Status.

Die erste genannte Eigenschaft tritt am deutlichsten in den Passagen hervor, an denen im Rahmen der näheren Beschreibung einer Figur bestimmte Merkmale derselben oder ihrer Kleidung als symmetrisch charakterisiert werden; das ist insgesamt auch der weitaus häufigste Kontext einer Erwähnung von Symmetrie. Ein erster Fall dieser Art ist *Im.* 1,4,3, wo Menoikeus näher geschildert wird: Nach einer allgemeinen Beschreibung Menoikeus' als εὐψυχος καὶ παλαιστρας πνέων – „kühn und den Geist der Ringschule atmend“ wird ausgeführt, der Maler habe ihn mit στέρνοις εὐβαφέσι καὶ πλευραῖς καὶ γλουτῶ συμμετρῶ καὶ μηρῶ – „mit gebräunter Brust und Hüfte, dazu mit Gesäß und Schenkeln, die ebenmäßig sind“ ausgestattet; im Anschluß hieran werden die Anzeichen seiner Stärke herausgestellt und das Haar beschrieben; Symmetrie ist also nur ein Detailspekt dieser Schilderung. Dasselbe gilt auch für *Im.* 1,28,4: Der Jüngling, der der Protagonist des Jagdbildes ist, wird hier samt seinem Pferd und seiner Kleidung beschrieben; letztere ist in einer Hinsicht symmetrisch: αἰδοῖ δὲ τοῦ γυμνοῦσθαι πρὸς τοὺς παρόντας ἔσταλται χειριδωτῶ φοινικῶ, συμμετρεῖται δὲ ὁ χιτῶν ἐς ἡμισυ τοῦ μηροῦ καὶ ἴσα τοῦ ἀγκῶνος. – „Aus Scheu aber, sich vor den anderen, die dabei sind, zu entblößen, trägt er einen purpurnen Ärmelrock, der bis zur Mitte des Oberschenkels und ebenso des Ellbogens reicht.“ Erneut handelt es sich lediglich um ein Detailmoment im Rahmen einer längeren deskriptiven Partie, die in *Im.* 1,28 ohnehin nur den ersten Teil einer sehr komplexen *performance* des Sprechers darstellt.⁶ Ferner ist *Im.* 2,5,5 zu nennen, wo zum Ende einer außerordentlich ausführlichen Beschreibung der körperlichen Schönheit Rhodogunes hin ihr Mund als symmetrisch bezeichnet wird:

στόμα δὲ ἀπαλὸν καὶ ἀνάμεστον ὀπώρας ἐρωτικῆς, φιλησαι μὲν ἡδιστον, ἀπαγγεῖλαι δὲ οὐ ῥάδιον. ἃ δὲ ἀπόχη σοι μαθεῖν, ὄρα, παιδίον· χεῖλη ἀνθηρὰ καὶ ἴσα, στόμα σύμμετρον καὶ παραφθεγγόμενον τὴν εὐχὴν τῷ τροπαίῳ, κἄν παρακοῦσαι βουληθῶμεν, τάχα ἑλληνιεῖ.

6 Vgl. die Analyse von *Im.* 1,28 oben in Kapitel 3.4.

Ihr Mund ist weich und schwillt von Liebesreife, ihn zu küssen ist höchst süß, ihn zu beschreiben nicht leicht. Was du aber zu wissen brauchst, mein Kind, sieh dir an! Die Lippen sind blühend und ebenmäßig, der Mund ist *symmetrisch* und spricht ein Gebet beim Siegesmal, und wenn wir aufmerksam lauschen wollen, wird er vielleicht griechisch reden.

Auffällig ist, daß der Sprecher nicht bei der Symmetrie verharret, sondern den Fokus sogleich auf etwas anderes richtet, auf das nämlich, was Rhodogune sagt: Dies führt den Sprecher zu seiner Schlußpointe des möglichen Griechischsprechens; damit und nicht etwa mit der Symmetrie endet die Ekphrasis.

Ein solches rasches Weiterschalten von der Beschreibung einer Symmetrie zu etwas, das der Sprecher stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, ist die ausgeprägteste Erscheinungsform des zweiten genannten Merkmals, des geringen performativen Profils nämlich, das den Symmetrie-Stellen zukommt. Deutlich wird dies beispielsweise in *Im.* 2,7,5, wo – einmal mehr im Rahmen der Beschreibung einer Person, nämlich des gefallenen Antilochos – der Körper des jungen Mannes als symmetrisch geschildert wird. Der Sprecher lenkt den Blick aber rasch weg vom Körper des Getöteten hin zu seinem Gesichtsausdruck, aus dem er auf die Gemütsverfassung schließt, in der ihn der Tod ereilte. Dieser Aspekt ist für den Blick des Sprechers und sein hermeneutisches Interesse ersichtlich sehr viel anziehender als die Symmetrie des Körpers. Durchaus Vergleichbares geschieht in *Im.* 2,9,5, wo fast in einer Art Parenthese in einen Beschreibungszug, der die Selbsttötung Pantheias zum Gegenstand hat, ein Hinweis auf die Symmetrie ihres Mundes eingeschoben ist.⁷ Noch auffälliger ist die das Symmetrische gleichsam überspringende Blickführung in *Im.* 1,16,2. Dort schildert der Sprecher die Eroten, die Daidalos beim Bau der Kuh für Pasiphae helfen. Zunächst nimmt er drei Gruppen in den Blick, deren eine für die Einhaltung der Symmetrie zuständig ist:

ἐναργεῖς μὲν τῶν Ἐρώτων καὶ οἱ τὸ τρύπανον, ὃ παῖ, στρέφοντες καὶ νῆ Δί' οἱ τῷ σκεπάρῳ λεαίνοντες τὰ μήπω ἠκριβωμένα τῆς βοῦς καὶ οἱ σταθμώμενοι τὴν ζυμμετρίαν, ἐφ' ἧς ἡ δημιουργία βαίνει.

Ganz deutlich sieht man die Eroten, die den Bohrer drehen, mein Kind, und jene, bei Zeus, die mit dem Beil die noch nicht ausgearbeiteten Teile der Kuh glätten, auch die, welche mit der Richtschnur die Symmetrie der Teile prüfen, auf der die künstlerische Arbeit beruht.

Das sind aber keineswegs diejenigen, auf die es dem Sprecher ankommt. Explizit herausgehoben – man beachte die im folgenden Zitat kursivierte Formulierung –

7 (Das Subjekt ist Pantheia:) τὸν μὲν δὴ ἀκινάκην διελήλακεν ἤδη τοῦ στέρνου, ἀλλ' οὕτω τι ἐρρωμένως, ὡς μηδὲ οἰωγὴν ἐπ' αὐτῷ ῥῆξαι. κείται γοῦν, τὸ στόμα ζυμμετρίαν τὴν ἑαυτοῦ φυλάττον καὶ νῆ Δί' ὤραν, ἧς τὸ ἄνθος οὕτω τι ἐπὶ χεῖλεσιν, ὡς καὶ σιωπῶσης ἐκφαίνεσθαι. ἀπήρηται δὲ οὕτω τὸν ἀκινάκην, ἀλλ' ἐνερείδει ἔτι ξυνέχουσα τῆς κώπης αὐτόν ... – „So hat sie sich das Schwert schon in die Brust gestoßen, und zwar mit solcher Kraft, daß auch nicht ein Klagelaut dabei hervorbrach. Jedenfalls liegt sie so da, daß ihr Mund seine Symmetrie wahrhaft und, bei Zeus, seine Schönheit, die so sehr auf diesen Lippen blüht, daß sie auch an der Verstümmten aufleuchtet. Sie hat das Eisen noch nicht herausgezogen, sondern preßt es noch hinein, indem sie den Griff umklammert, ...“ (*Im.* 2,9,4 f.).

werden gleich nach den Eroten mit der Richtschnur diejenigen an der Säge, die dann auch, im Gegensatz zu den anderen, in ihrer Tätigkeit eingehend beschrieben werden: οἱ δὲ ἐπὶ τοῦ πρίονος ἐννοιάν τε ὑπερβεβλήκασιν πάσαν καὶ σοφίαν, ὅποση χειρὸς τε καὶ χρωμάτων. σκόπει γάρ· ... – „Doch die an der Säge *übertreffen jeden künstlerischen Einfall und alle Ausführungen in Linien und Farbe*. Denn sieh nur: ...“ Es ist bemerkenswert, daß die Symmetrie als Eigenschaft der Kuh vom Sprecher überhaupt nicht in den Blick genommen wird; in bezug hierauf leistet er keinerlei Anschaulichkeit. Anstelle der statischen Proportionalität der Kuh – nichts anderes bedeutet ja ihre Symmetrie – fokussiert er seine Ekphrasis auf die Dynamik der sägenden Eroten mit ihren sich abwechselnd hebenden und senkenden Körpern, ein Vorgehen, das sich als die Entfaltung einer dezidiert performativen Ästhetik interpretieren läßt.⁸

An diese Überlegung werde ich gleich noch einmal anknüpfen. Zuvor sei aber noch auf einen weiteren Punkt hingewiesen, der sich gut zu beiden genannten Hauptmerkmalen fügt: Nur an einer Stelle geht in den *Eikones* die Benennung von Symmetrie mit einer starken Hermeneutik seitens des Sprechers einher.⁹ Diese Passage ist *Im.* 2,17,4, wo der Sprecher von der Symmetrie der Küstenlinien zweier benachbarter Inseln darauf schließt, daß diese einst eine zusammenhängende Insel bildeten. Gerade in diesem Fall freilich ist die Partikularität der Symmetrie besonders augenfällig: Sie betrifft die einander zugewandten Seiten zweier Inseln (keineswegs also diese als Ganze); diese Inseln sind selbst wiederum nur Teil eines viel größeren Ensembles von zehn Inseln, das in seiner Gestalt in keiner Weise durch Symmetrie bestimmt zu sein scheint – der Logos des Sprechers läßt jedenfalls keinen anderen Schluß zu.¹⁰

Im Rahmen des eben Dargelegten sind alle Stellen angeführt worden, an denen in den *Eikones* Symmetrie explizit benannt und damit eine ästhetische Relation bezeichnet wird.¹¹ Zwei Schlußfolgerungen sind aus den Befunden zu ziehen. Erstens tritt nirgendwo in den *Eikones* explizit benannte Symmetrie in einer Weise hervor, die auch nur eine einzelne Ekphrasis nachhaltig im Sinne einer Symmetrieästhetik

8 Diesen signifikanten Unterschied zwischen statischer Proportionalität wie im Falle der Kuh und dynamischer Bezogenheit wie bei den Eroten an der Säge übersieht BEALL 1993, 362, der die Beschreibung der sägenden Eroten durch den Sprecher als verbales Äquivalent zu der im Bild angelegten „formal harmony or συμμετρία“ versteht.

9 Auch in *Im.* 2,9,5 ist eine gewisse hermeneutische Dynamik am Werk (Pantheias immer noch symmetrischer Mund läßt darauf schließen, daß kein Klagegelaute ihn verlassen hat), die aber erheblich schwächer ist als im gleich zu schildernden anderen Fall; alle übrigen einschlägigen Stellen weisen keine Verknüpfung von Symmetrieschilderung und Hermeneutik des Sprechers auf.

10 Vgl. die Analyse der Struktur von *Im.* 2,17 oben in Kap. 3.5.

11 An folgenden Stellen werden nicht-ästhetische Verhältnisse „Symmetrie“ genannt: *Im.* 1,5,1 (Περὶ τὸν Νεῖλον οἱ Πήγχεις ἀθύρουσι παιδία ζύμμετρα τῷ ὀνόματι – „Rings um den Nilgott spielen die Ellen, *Büßchen, so groß, wie ihr Name sagt*“) und § 2 (Gottheit sendet den Nil den Jahreszeiten *entsprechend* aus) sowie 2,2,5 (Cheiron *paßt* seinen Gang so *an*, daß der junge Achill es *vertragen* kann).

prägen würde: Daß die Symmetrie als Beschreibungskategorie die *Eikones* als Ganzes nicht greift, war im vorigen Kapitel bereits zu konstatieren. Selbst innerhalb der einzelnen Beschreibungen, das ist nun zusätzlich zu konstatieren, sind es nur einzelne Punkte, die als symmetrisch gekennzeichnet werden. In der durch die Kombination unterschiedlicher Elemente gekennzeichneten Ästhetik der *Eikones* bildet die Symmetrie insofern zwar durchaus einen Teil, als sie immerhin eine ästhetische Eigenschaft der Gemälde ist, die vom Sprecher des öfteren explizit hervorgehoben wird; sie gehört, was die vom Sprecher ausdrücklich konstatierten ästhetischen Qualitäten angeht ja, wie es in der Einleitung dieses Kapitels bemerkt wurde, zu den häufiger auftretenden Fällen. Sie ist aber andererseits deswegen innerhalb der *Eikones* ein ästhetischer Baustein von alles in allem geringer Bedeutung, weil sie sich in den Sprechakten als solchen, die der Sprecher vollzieht, ganz offensichtlich nicht widerspiegelt.

Damit ist bereits die zweite Folgerung angesprochen, die aus der obigen Untersuchung zu ziehen ist: Symmetrie ist eine Eigenschaft, die in den *Eikones* konstativ benannt, nicht aber performativ vollzogen wird, jedenfalls nicht in signifikanter Weise: Die *Eikones* sind auf der Ebene der Gesamtstruktur nicht nach dem Prinzip der Symmetrie gestaltet, das wurde bereits festgehalten. Auf der Ebene der performativen Gestaltung der einzelnen Ekphraseis ist nirgendwo im Text eine Tendenz zu einer symmetrischen Anlage der Beschreibungen ersichtlich. Diese Aussage beruht auf einer Durchsicht aller Ekphraseis der *Eikones* auf ihre größeren Strukturmuster bzw. ihre signifikanten dispositorischen Merkmale hin. Damit ist noch nicht auszuschließen, daß bei genauen Einzelanalysen im Detail symmetrische Teilstrukturen oder einzelne entsprechende Pointen ausfindig zu machen sind; für die genannten grundsätzlichen Strukturmuster ist der Befund aber sehr klar. Dasselbe gilt für die sprachlich-stilistische Ebene der *Eikones*: Im Rahmen dieser Arbeit wurde der Gesamttext auf augenfällige syntaktische Gestaltungsmuster untersucht; auch insoweit tritt Symmetrie nicht als signifikantes Prinzip performativer Gestaltung in den *Eikones* hervor.¹² Fragt man, was der Grund dafür ist, so bietet, wie mir scheint, das Vorgehen des Sprechers in *Im.* 1,16 eine Erklärung, die über diese Ekphraseis hinausweist: Dort wird ja, wie oben ausgeführt, die konstativ benannte Symmetrie performativ geradezu ausgeblendet; statt einer Schilderung der Proportionen eines symmetrischen Gegenstandes gibt Sprecher eine starke wechselseitig bezogene Bewegung wider. Einer so sehr performativ geprägten Ästhetik wie derjenigen der *Eikones* geht es, so kann man aus *Im.* 1,16 folgern, gerade nicht um die Darstellung fester Relationen. Symmetrie bezeichnet aber genau eine solche: Der Begriff impliziert die Meßbarkeit und damit größenmäßige Festlegung einzelner Konstituenten und ihre Inbezugsetzung über ein fixes Verhältnis – man denke nur an die Eroten, die die entstehende Kuh abmessen, oder etwa an die Küstenlinien der in *Im.* 2,17,4 beschriebenen Inseln, die einander ganz exakt entsprechen. Vom Standpunkt einer Ästhetik aus, die auf performative Dynamisierung – vgl. die schon mehrfach beschriebenen Momente von κίνησις („In-Bewegung-Versetzen“) – und virtuose

12 Zum Stil der *Eikones* vgl. im folgenden S. 185 ff.

Unberechenbarkeit, ja Inkommensurabilität zielt, ist es daher konsequent, auf der Ebene des Sprechaktes selbst keine Symmetrie herzustellen.

5.2 Variierte Fügungen: Zur expliziten Benennung von ἀρμονία

Der nächste Terminus, dessen explizite Verwendung in den *Eikones* untersucht werden soll, sind ἀρμονία und ἀρμόττω mit ihren Ableitungen und Komposita. Wie Pollitt darlegt, wird ἀρμονία in ästhetischem Kontext in zwei Bedeutungen verwendet: erstens in der wörtlichen Bedeutung einer „Zusammenfügung“, zweitens in einer erweiterten Bedeutung eines „aesthetically or spiritually pleasing concord of diverse elements“¹³. Beide Bedeutungen bezeichnen Phänomene bzw. Bereiche, die für eine virtuose Ästhetik wie die der *Eikones*, die in hohem Maße mit der Kombination einzelner Bestandteile operiert, sehr relevant sind.

Für die hier verfolgte Fragestellung nicht bedeutsam sind die Stellen, an denen ἀρμονία zur Bezeichnung von Musik oder Gesang eingesetzt wird, da in dieser Verwendungsweise die ursprüngliche Bedeutung der Verbindung von Teilen weitestgehend zurücktritt. Zieht man diese Passagen ab,¹⁴ bleiben 13 Stellen, an denen die genannten Begriffe fallen. Lediglich an einer dieser Stellen liegt die erweiterte Bedeutung einer „Harmonie“ im emphatischen Sinne vor, nämlich in *Im.* 2,21,3, wo mit einem sinnfälligen Kompositum von der εὐαρμοστία des Körpers des Herakles die Rede ist. In allen anderen Fällen verwendet der Sprecher die einschlägigen Worte in der technischen Grundbedeutung des Zusammenfügens. Betrachtet man die „Kompositionen“, um die es dabei geht, näher, fällt auf, daß ein ganzes Spektrum von unterschiedlichen Verbindungen bezeichnet wird, wobei sich fast nie eine Konstellation wiederholt:

1. Zum einen werden gelungene Kombinationen beschrieben. Dabei geht es teils um eine dezidiert ästhetisch gelungene Verbindung: Dies ist der Fall in *Im.* pr. 4, wo die in die Wände der Galerie eingelassenen Gemälde genannt werden, die ein Teil der glanzvollen Ausstattung der Stoa sind, und, wenngleich in anderer Weise, in *Im.* 1,19,4, wo das Schiff des Dionysos aufgrund der am Heck angebrachten Zimbeln sowohl einen spezifischen visuellen Eindruck macht als auch über eine erwünschte akustische Präsenz verfügt: ἡ δὲ τοῦ Διονύσου ναῦς ... φολιδωτὴ ... ὁρᾶται τὸ ἐς πρύμναν κυμβάλων αὐτῇ παραλλάξ ἐνηρμοσμένων, ἴν' ... ὁ Διόνυσος μὴ ἀψοφητὶ πλέοι. – „Das Schiff des Dionysos aber ... scheint am Heck mit Schuppen bedeckt, weil dort Reihen von Zimbeln angebracht sind, damit Dionysos nicht ohne Festlärm segle.“ Teils ist der Erfolg der Zusammenfügung zunächst nicht ästhetisch konnotiert; dies gilt für den Kiel, der in der Argo eingebaut ist (*Im.* 2,15,1).

13 Vgl. POLLITT 1974, 152.

14 Es handelt sich um *Im.* 1,6,4; 1,19,1; 1,23,2; 2,1,4.

2. Andere Stellen bezeichnen Kombinationen, in denen die Elemente widerstreiten oder die Verbindung scheitert. So schildert *Im.* 2,6,4 eine feindliche „Zusammenfügung“: Der Gegner Arrichions *zwängt* diesem unter anderem die Beine in die Leisten, um ihn erwürgen zu können (τὰ σκέλη δὲ τοῖς βουβῶσιν ἐναρμόσας). In *Im.* 1,2,5 führt eine Verbindung zur Beschädigung des einen Teils, denn die Kränze der Komasten welken, weil sie auf den Kopf *gedrückt werden* (καὶ οἱ στέφανοι οὐκ ἀνθηροὶ ἔτι, ἀλλ’ ἀφήρηται αὐτοῖς τὸ ἰλαρὸν ὑπὸ τοῦ ταῖς κεφαλαῖς ἐφαρμόττεσθαι). Der drastischste Fall dieser Gruppe schließlich ist *Im.* 1,18,2: Die Angehörigen des Pentheus fügen den zerrissenen Leichnam des Pentheus zusammen, können aber die todbringende Zerstörung des einst lebendigen Ganzen nicht rückgängig machen.
3. In *Im.* 2,15,6 wird mit der Metamorphose des Glaukos eine Verbindung thematisiert, deren Ergebnis in der Darstellung durch den Text keine eindeutige Bewertung erfährt: Glaukos ist nun ein Mischwesen aus Mensch und Fisch (ἰχθὺν δὲ εἶναι τῷ λοιπῷ τὸν Γλαῦκον δηλοῖ τὰ οὐραῖα ἐξηρμένα καὶ πρὸς τὴν ἰξὺν ἐπιστρέφοντα περιθέουσι δ’ αὐτὸν καὶ ἀλκυόνες ὁμοῦ μὲν ἄδουσαι τὰ τῶν ἀνθρώπων, ἐξ ὧν αὐταῖ τε καὶ ὁ Γλαῦκος μεθηρμόσθησαν, ὁμοῦ δ’ ... – „Daß Glaukos am übrigen Körper Fisch ist, beweist der emporgehobene und zur Hüfte zurückgebogene Schwanz Auch Eisvögel umschwärmen ihn, die sowohl vom Los der Menschen singen, aus denen sie und Glaukos *verwandelt wurden*, wie sie auch ...“).
4. In *Im.* 1,16,2 wird mit der ἀρμονία der Kuh ein laufender Konstruktionsprozess beschrieben, dessen Ergebnis noch nicht vorhanden ist.
5. In zwei Passagen werden mittels des Wortes ἐξαμώττω Trennungen von Einheiten geschildert, nämlich in *Im.* 2,4,2 (an einem Rad von Hippolytos’ Wagen sind die Speichen herausgebrochen) und 2,17,4, der eben schon bei der Betrachtung von „Symmetrie“ zitierten Beschreibung der ehemals verbundenen Inseln. Dies Partie weist eine singuläre Dichte von ἀρμονία-Ausdrücken auf, die sowohl die Trennung als auch die Verbindung von Teilen bezeichnen:

τὰ γὰρ ἐσχισμένα τῆς νήσου παραπλήσιά που ὄρας καὶ ἀλλήλοις ζύμετρα καὶ οἶα ἐναρμόσαι κοῖλα ἐκκειμένοις. τοῦτο καὶ ἡ Εὐρώπη ποτὲ περὶ τὰ Τέμπη τὰ Θετταλικά ἔπαθε· σεισμοὶ γὰρ κάκεινὴν ἀναπτύξαντες τὴν ἀρμονίαν τῶν ὀρών ἐναπυσημήναντο τοῖς τμήμασι, καὶ πετρῶν τε οἴκοι φανεροὶ ἔτι παραπλήσιοι ταῖς ἐξηρμοσμέναις σφῶν πέτραις ...

Denn du siehst ja, daß die abgespaltenen Küsten ähnlich sind und einander entsprechen, so daß die Einschnitte *sich* zu den Vorsprüngen *fügen*. Dies ist auch Europa einst beim Tempetal in Thessalien begegnet; denn Erdbeben spalteten auch jenes auf und bezeichneten *das alte Gefüge* der Berge durch die Einschnitte, und so entsprechen die Höhlungen in den Massiven noch deutlich den von ihnen *abgesprengten* Felsen ...

Diese Dichte wird hier noch dadurch verstärkt, daß weitere Worte hinzutreten, die eine Trennung bzw. Verbindung ausdrücken.¹⁵

Überlegt man, wie dieser Befund zu interpretieren ist, so ist in einer Hinsicht eine gewisse Vorsicht geboten. Denn an keiner der genannten Stellen gibt es von der Seite des Textes her Signale, die die betreffende Einzelpartie als eine programmatisch auf die *Eikones* und ihre Ästhetik zu beziehende Aussage ausweisen würden: Es handelt sich, abgesehen von *Im.* 2,17,4, jeweils um einzelne Nennungen entsprechender Begriffe, die sich auch auf einzelne Details der Bilder beziehen; in *Im.* 2,17,4 ist zwar eine auffällig hohe Frequenz derartiger Begriffe zu verzeichnen, aber dieser Abschnitt ist eben nur einer innerhalb einer sehr langen Beschreibung; darauf wurde oben ja bereits hingewiesen.

Nach meinem Dafürhalten kommt der Art und Weise, wie der Sprecher ἀρμυία-Vokabeln einsetzt, dennoch eine programmatische Bedeutung zu. Dies deswegen, weil sich hier – im Gegensatz zur Symmetrie – eine Deckung ergibt zwischen konstativer Benennung von ἀρμυία und dem performativen Vorgehen des Sprechers in den ganzen *Eikones*. Denn das Bild, das sich aus der obigen Sichtung der einschlägigen Stellen ergibt, also eine enorme Breite an vorgeführten Verknüpfungskonstellationen, die in sich jeweils spezifisch sind, zusammengenommen aber recht genau eine Skala an möglichen Verhältnissen abbilden, spiegelt exakt die zentralen Momente performativer Gestaltung in den *Eikones* wider: Die Zusammenfügung von Einzelteilen, nämlich Einzelbildern, ist ja allein schon das grundsätzliche Strukturprinzip des Textes. Kombinatorik tritt auch auf anderen Ebenen hervor, wie im Laufe dieser Untersuchung immer wieder festzuhalten war; dabei werden mehrfach Skalen an variierten Gestaltungsoptionen eingesetzt und gerade auch zu ihren Enden hin ausgespielt – die Parallelen sind also stark. Das legt entschieden nahe, den Umgang des Sprechers mit ἀρμυία-Begriffen als einen explizit-konstativen Ausdruck der performativen Ästhetik der *Eikones* zu interpretieren. Diese Überlegung läßt sich durch die Befunde erhärten, die eine Untersuchung der Farben in den *Eikones* ergibt; dort nämlich sind Phänomene zu beobachten, die unzweifelhaft schon in sich programmatische Geltung haben und die in eben dieselbe Richtung weisen.

5.3 Harmonie und Kontrast: Farben in den *Eikones*

Die Art und Weise, wie in den *Eikones* mit Farben umgegangen wird, ist besonders aufschlußreich; gerade hier zeigt sich die virtuose Ästhetik des Textes in sehr deutlicher Form. Die Charakteristika, die die *Eikones* hinsichtlich der Beschreibung

15 Letzteres insbesondere am Ende dieses Abschnittes: ζεύγμα δὲ ὑπὲρ τοῦ πορθμοῦ βέβληται, ὡς μίαν ὑπ' αὐτοῦ φαίνεσθαι, καὶ τὸ μὲν ὑποπλεῖται τοῦ ζεύγματος, τὸ δὲ ἀμαξεύεται – „über den Sund aber führt eine Brücke, so daß dadurch die Vorstellung einer Einheit entsteht, und teils fährt man unter der Brücke durch, teils mit Wagen darüber“.

von Farben auszeichnen, hat Sandrine Dubel in ihrer einschlägigen Untersuchung herausgearbeitet; die wichtigsten Punkte sind dabei die folgenden:

1. Der Umgang mit Farben in den *Eikones* ist grundsätzlich stark variiert.¹⁶ Die diesbezügliche Skala reicht von Beschreibungen, in denen Farben überhaupt nicht thematisiert werden, so beispielsweise in *Im.* 1,3 (Fabeln) und 1,25 (Andrier)¹⁷ über solche, die nur einzelne Nennungen von Farben aufweisen, so etwa *Im.* 1,9 (Sumpflandschaft)¹⁸ und 2,16 (Palaimon)¹⁹, bis hin zu Ekphraseis, die sich durch eine intensivere Farbigkeit auszeichnen; in hohem Maße ist dies etwa in der Erosen- und der Jagdbild-Beschreibung der Fall (*Im.* 1,6 und 1,28).
2. Farben werden vom Sprecher der *Eikones* sehr häufig zueinander in Bezug gesetzt.²⁰ Das geschieht einerseits im Wege einer Kontrastbildung: Die häufigsten Kontrastierungen sind dabei diejenigen von Gold und Purpur, Hell und Dunkel und von Schwarz und Weiß; die letztere Konstellation begegnet am zahlreichsten.²¹ Andererseits werden auch immer wieder Farben, die nicht in einem Kontrastverhältnis zueinander stehen, in Kombination beschrieben, sei es im Wege einer gegenseitigen Verstärkung ähnlicher Nuancen²² oder im Zuge einer wechselseitigen Beeinflussung verschiedenartiger Farbtöne.²³
3. Farben werden in den *Eikones* mehrfach als changierend bzw. in Veränderung begriffen dargestellt. Dies geschieht zumal an den Stellen, wo irisierende, also die Farbe wechselnde Kleidung beschrieben wird, nämlich in *Im.* 1,10,3 (Amphions Mantel: οὐ ... ἐφ' ἐνὸς μένει χρώματος, ἀλλὰ τρέπεται καὶ κατὰ τὴν ἴριν μετανθεῖ – „... er bleibt nicht bei einer einzigen Farbe, sondern verändert sich und spielt durch das ganze Spektrum des Regenbogens“²⁴) und 2,2,2 (Achills Mantel: καλὴ ... καὶ ἀλιπόρφυρος καὶ πυραυγῆς ἐξαλλάττουσα τοῦ κυανῆ εἶναι – „... er ist schön, meerpurpurn, feuerfarben und spielt dabei ins

16 Vgl. DUBEL 2009, 310 f.

17 Nach Dubels Zählung fehlen Farbbezeichnungen insgesamt in zehn bis fünfzehn Ekphraseis (je nachdem, ob man Worte wie „Feuer“ oder „Blut“ schon in sich als Farbwörter versteht), vgl. ebd., 310 Anm 6.

18 Dort wird nur in § 3 eine Farbe beschrieben (Erosen lenken Schwäne mit goldenen Zügeln).

19 Das einzige Farbdetail dort ist der schwarze Stier, den Sisyphos opfert (§ 3).

20 Vgl. DUBEL 2009, 315 f.

21 Beispiele sind etwa *Im.* 1,2,4 (Hell und Dunkel: ξανθοῖς καὶ κυανοῖς χρώμασιν – „mit gelben und dunkelblauen Farben“) und 1,28,4 (Pferd des Jünglings: Schwarz und Weiß; das Zaumzeug des Pferdes: Gold und Purpur).

22 So etwa in *Im.* pr. 2: ... ξανθὴν κόμην οἶδε [*scil.* ἡ γραφικὴ] καὶ πυρσὴν καὶ ἠλιώσαν ... – „... [*scil.* die Malerei] kennt blondes Haar und feuerfarbenes und sonnenhelles ...“

23 So in *Im.* 1,8,2, wo der Effekt des sich im Wasser spiegelnden Goldkruges Amymones auf die weiße Haut des Mädchens geschildert wird: ... λευκὰν τε ὑπὸ φύσεως οὔσαν ὁ χρυσὸς περιστῖλβει κεράσας τὴν αὐγὴν τῷ ὕδατι. – „... und der Goldglanz des Kruges, den das Wasser wiederspiegelt, umstrahlt die natürliche Weiße des Mädchens.“

24 Übersetzung: GIULIANI 2006, 408.

Dunkelblau“); ganz ähnlich wird die Rüstung Athenas in 2,27,2 charakterisiert: τὴν δὲ ὕλην τῆς πανοπλίας οὐκ ἂν συμβάλοι τις· ὅσα γὰρ τῆς ἱριδος χρώματα παραλλαττοῦσης εἰς ἄλλοτε ἄλλο φῶς, τοσαῦτα καὶ τῶν ὀπλων. – „Den Stoff ihrer Rüstung kann man nicht erraten; denn so viele Farben der Regenbogen hat, der immer von einer Farbe in die andere spielt, so viele haben auch die Waffen.“²⁵

Die Bezugspunkte zwischen diesen Befunden und den hier bisher erzielten Ergebnissen liegen auf der Hand. Gleich in mehrfacher Hinsicht entsprechen diese Merkmale des Umgangs mit Farben der virtuoson Ästhetik der *Eikones*, wie sie vielfach auf anderen Ebenen oder an anderen Partien festzustellen ist: Zum einen liegt erneut das Gestaltungsprinzip einer Skala graduell abgestufter Optionen vor, die über die *Eikones* hin stark variiert eingesetzt wird. Zum anderen tritt in den Farbkontrastierungen einmal mehr die Dynamik der virtuoson Kombination hervor: Der Sprecher stellt Farben nebeneinander, wobei die Relationen der Farben zueinander ganz verschieden sind – auch hier also gibt es eine Skala verschiedener Vorgehensweisen. Daß es sich dabei zumal um Farben handelt, die sich unterscheiden bzw. klare Gegensätze bilden (dies ist natürlich v. a. der Fall bei den häufigen Schwarz-Weiß-Kontrasten), läßt sich in Verbindung bringen mit der auch sonst in den *Eikones* zu beobachtenden Selbstpräsentation des Sprechers als eines Virtuosen, der in der Lage ist, auch ganz gegensätzliche Momente zu kombinieren; man denke nur an *Im.* 1,28 mit seiner Verknüpfung gegensätzlicher Zugriffe – nämlich des Absorbiertwerdens vom Bild und des Interpretierens desselben – und seiner Kombination von Fragmentierung und Totalisierung auf der Ebene der Struktur.²⁶

In der Beschreibung irisierender, permanent sich verändernder Farben schließlich zeigt sich ein weiteres Moment von κίνησις in den *Eikones*: Im Kapitel zum Zugriff des Sprechers ist bereits auf die Bedeutung dieses Phänomens eingegangen worden. Auch was die Farben betrifft, geht damit eine spezifische Aktivität seitens des Sprechers einher; er ist es schließlich, der die betreffenden Kleidungsstücke oder die Rüstung Athenes in seiner Ekphrasis ins farbliche Changieren versetzt.²⁷ Aber auch die übrigen Merkmale des Umgangs mit den Farben lassen sich als eigentlicher Teil der *performance* interpretieren, die der Sprecher vollzieht. Das zeigt sich darin, daß öfter die Fokussierung von Farben mit verschiedenen interpretativen Techniken des Sprechers verbunden ist: Eine allegorische Deutung kann sich an Farben festmachen²⁸ und auch die bei der Untersuchung des Zugriffs des Sprechers

25 Vgl. DUBEL 2009, 317.

26 Es ist angesichts dessen signifikant, daß gerade in *Im.* 1,28 Farbkontraste in hoher Dichte auftreten; vgl. den oben bereits zitierten Abschnitt 4 dieser Ekphrasis.

27 In einem Gemälde kann ein echtes farbliches Changieren, echt in dem Sinne, daß tatsächlich das ganze Kleidungsstück laufend von einer Farbe zur nächsten wechselt – und das ist in den zitierten Passagen ganz offensichtlich gemeint –, nicht dargestellt werden; vgl. GIULIANI 2006, 411 zu *Im.* 1,10,3.

28 So etwa in *Im.* 1,27,3, wo das schwarz-weiße Gewand des Traumgotts als Andeutung seines Wirkens bei Nacht und bei Tag interpretiert wird.

beschriebene Technik, die staunende oder bewundernde Aufmerksamkeit im Sinne eines kritischen ästhetischen Urteils auf die tatsächlich preisenswerten Punkte zu lenken, bezieht sich öfter auf die Farben.²⁹ Insbesondere aber, das stellt Dubel heraus, ist die Schilderung von Farben mehrfach mit der Struktur der Ekphraseis verknüpft, so z. B. in *Im.* 1,17,2: „The symbolic opposition of Oinomaus’ and Pelops’ chariots as black and white ... exploits colour at the beginning of the description to present a visual image of the antithesis which is its structure.“³⁰

Über diese in den meisten Fällen eher partikularen Funktionalisierungen hinaus werden Farben an einer höchst signifikanten Stelle der *Eikones* in einer Weise eingesetzt, die sich im Hinblick auf Performativität wie Virtuosität auf einem erheblich höheren Niveau bewegt. Gemeint sind die beiden Ekphraseis der *Eikones*, in denen Kentauren beschrieben werden, nämlich *Im.* 2,2 und 2,3. In beiden Fällen verbindet der Sprecher die Schilderung der Kentauren mit starken, explizit formulierten ästhetischen Wertungen. Was diese Textpartien angeht, kann man mit einem Konzept des Virtuosen, wie es hier verwendet wird, ein erhebliches Stück weiter gehen, als Dubel es in ihrer Analyse tut.³¹

In *Im.* 2,2,4 wird als besondere Leistung des Malers hervorgehoben, bei der Darstellung des Cheiron nicht nur einfach Pferd und Mensch zusammengefügt, sondern sie so verschmolzen und zu Einem gemacht zu haben, daß der Übergang zwischen beiden Teilen nicht mehr erkennbar ist:

ὁ δὲ Χείρων γέγραπται μὲν ὅσα κένταυρος· ἀλλὰ ἵππον ἀνθρώπῳ συμβαλεῖν θαῦμα οὐδέν, συναλεῖψαι μὴν καὶ ἐνώσαι καὶ διαδοῦναι ἄμφω λήγειν καὶ ἄρχεσθαι καὶ διαφεύγειν τοὺς ὀφθαλμούς, εἰ τὸ τέμμα τοῦ ἀνθρώπου ἐλέγχοιεν, ἀγαθοῦ οἶμαι ζωγράφου.

Cheiron nun ist völlig als Kentaur gemalt; jedoch ist es nichts Erstaunliches, Pferd und Mensch zu verbinden, sie aber zu verschmelzen, einheitlich zu bilden und so anzuordnen, daß man nicht sieht, wo das eine aufhört und das andere anfängt, wenn das Auge die Grenze dessen, was Mensch ist daran, aufsucht, das, glaube ich, konnte nur ein großer Maler.

Bei den weiblichen Kentauren in *Im.* 2,3 hingegen wird vom Sprecher eine völlig entgegengesetzte Wertung vorgenommen: Hier sieht er die ausdrücklich hervorgehobene Schönheit der Mischwesen gerade darin, daß die ganz verschiedenen

29 So in *Im.* 1,2,4: (über den Kranz des Komos:) ὁ στέφανος δὲ τῶν ῥόδων ἐπαιεῖσθω μὲν, ἀλλὰ μὴ ἀπὸ τοῦ εἶδους· ξανθοῖς γὰρ καὶ κυανοῖς, εἰ τύχοι, χρώμασιν ἀπομιεῖσθαι τὰς τῶν ἀνθέων εἰκόνας οὐ μέγας ὁ ἄθλος· ἀλλ’ ἐπαιεῖν χρὴ τὸ χαῦνον τοῦ στεφάνου καὶ ἀπαλόν· ἐπαιῶ καὶ τὸ ἐνδροσον τῶν ῥόδων καὶ φημί γεγράφθαι αὐτὰ μετὰ τῆς ὁσμῆς. – „Der Kranz von Rosen sei zwar gelobt, doch nicht wegen seines Aussehens; denn etwa mit gelben oder dunkelblauen Farben die Gestalt der Blumen wiederzugeben, das ist keine große Kunst. Rühmen aber muß man das Lockere und Zarte an dem Kranz; ich lobe auch die tauige Frische der Rosen und behaupte, sie seien samt ihrem Dufte gemalt.“ Hier werden also zugleich auch nicht-visuelle Sinneseindrücke beschrieben. Vgl. zu dieser Partie DUBEL 2009, 319 f.

30 DUBEL 2009, 312 f. schildert den Befund zu *Im.* 2,2 und 2,3, interpretiert ihn aber kaum.

31 Vgl. ebd. 315 f.

Pferdeteile jeweils klar zu erkennen sind; als die schönste wird diejenige Kentauris bezeichnet, die in sich einen Schwarz-Weiß-Farbkontrast aufweist (*Im.* 2,3,3):

ὡς καλάι αἱ κενταυρίδες καὶ ἐν τοῖς ἵπποις· αἱ μὲν γὰρ λευκαῖς ἵπποις ἐμπεφύκασιν, αἱ δὲ ξανθαῖς συνάπτονται, τὰς δὲ ποικίλλει μὲν, ἀποστίλβει δὲ αὐτῶν οἷόν τι τῶν ἐν κομιδῇ ἵππων. ἐκπέφυκε καὶ μελαίνης ἵππου λευκὴ κενταυρίς καὶ τὰ ἐναντιώτατα τῶν χρωμάτων εἰς τὴν τοῦ κάλλους συνθήκην ὁμολογεῖ.

Wie schön sind die Kentaurenweiber auch dort, wo sie Pferde sind! Die einen sind nämlich mit weißen Stuten zusammengewachsen, andere mit lichtbraunen verschmolzen, wieder andere hat der Maler gefleckt, und es geht ein Glanz von ihnen aus wie von wohlgenährten Pferden. *Auch ist aus einer schwarzen Stute eine weiße Kentaurenfrau hervorgewachsen, und der starke Gegensatz der Farben verbindet sich zu einem schönen Gesamtbild.*

Es ist offenkundig, daß bei der Betrachtung dieses Mischwesens das genaue Gegenteil dessen eintritt, was der Sprecher bei Cheiron hervorhebt: Während dort der Betrachter keinen Anhaltspunkt findet, um die Grenze zwischen den Teilen des Mischwesens zu finden, springt hier gerade das harte Nebeneinanderstehen der konträren Farben ins Auge; eben darauf fokussiert sich pointiert am Schluß seiner Ekphrasis der Blick des Sprechers. Es liegt in diesen beiden Beschreibungen mithin eine ganz ähnliche Konstellation vor, wie sie bei der Olympos- und der Narziß-Beschreibung zu beobachten ist: Zwei Ekphraseis, die im Text aufeinanderfolgen, entwickeln zwei eigenständige Ästhetiken, die konträr zueinander sind. *Im.* 1,21 und 23 entwerfen entgegengesetzte Relationen von Mimesis, hier werden divergente ἀρμονία-Konzeptionen formuliert. Auch bei den Kentauren ist es offenkundig unmöglich, die beiden gegensätzlichen Positionen miteinander syntagmatisch zu vereinbaren, denn das eine Kriterium für die Schönheit einer Zusammenfügung schließt ja das andere logisch aus; einmal mehr bleibt es damit bei einem paradigmatischen Nebeneinanderstehen der Ästhetiken.

Auch die virtuose Dynamik ist hier genau dieselbe wie bei *Im.* 1,21 und 1,23: Der Sprecher produziert bei beiden Bildern eine eigene, je spezifische Ästhetik mit und kombiniert diese im performativen Prozeß der *Eikones* miteinander, wobei durch dieses Nebeneinanderstellen ein bestimmter ästhetischer Aspekt in zwei ganz verschiedene Richtungen hin gleichsam durchvariiert wird. Eine weitere Parallele besteht darin, daß auch in *Im.* 2,2 und 2,3 der behandelte „ästhetische Aspekt“, wie eben formuliert wurde, nämlich die Schaffung ästhetischer Komposite bzw. die Frage nach der Gestaltung des Übergangs zwischen verbundenen Teilen, bereits vor Philostrat diskutiert worden ist. Man kann auf den Beginn von Horaz' *Ars Poetica* und die dort ebenfalls an Mischwesen festgemachten Ausführungen zu diesem Thema verweisen,³² vor allem aber ist Lukian zu nennen: In dessen Schrift *Zeuxis* wird ein Kentaurenbild eben des Malers Zeuxis beschrieben und dabei insbesondere –

32 *Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici?* – „Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet

eine bemerkenswerte Parallele zu Philostr. *Im.* 2,2 – der sanfte Übergang zwischen Pferde- und Menschenkörper hervorgehoben, der die Darstellung des weiblichen Kentauren im Bild auszeichnet:³³

καὶ ἡ μίξις δὲ καὶ ἀρμογὴ τῶν σωμάτων, καθ' ὃ συνάπτεται καὶ συνδεῖται τῷ γυναικείῳ τὸ ἵππικόν, ἡρέμα καὶ οὐκ ἀθρόως μεταβαίνουσα καὶ ἐκ προσαγωγῆς τρεπομένη λανθάνει τὴν ὄψιν ἐκ θατέρου εἰς τὸ ἕτερον ὑπαγομένη.

Und die Mischung und Verbindung der Körper, wodurch der Pferdeteil mit dem Frauenteil zusammengefügt und vereint wird, geschieht in sanftem, bruchlosem Übergang und allmählicher Veränderung; sie führt daher sachte vom einen zum anderen Teil, ohne daß das Auge es bemerkt.

Peter von Möllendorff hat aufgezeigt, wie die Kentaurenfigur bei Lukian als Metasymbol für die Explikation einer Literarästhetik des Hybriden fungiert; ein wesentliches Prinzip dieser Ästhetik liegt dabei darin, daß keine harten Kontraste zwischen den Komponenten bestehen dürfen.³⁴ Ob *Im.* 2,2 unmittelbar auf Lukan rekurriert, ist nicht sicher zu sagen, wenngleich das Vorliegen einer impliziten Referenz aufgrund der starken Analogie der zitierten Partien plausibel erscheint. Daß hier jedenfalls an einen bestimmten Bereich des gerade auch kaiserzeitlichen ästhetischen Diskurses angeknüpft wird, halte ich für höchst wahrscheinlich: Denn die Frage nach der Schaffung von weichen Übergängen oder harten Kontrasten in ästhetischen Kompositionen wird in der Kaiserzeit schon vor Philostrat sowohl in bezug auf die Malerei als auch im literarästhetischen Kontext diskutiert. Im erstgenannten Feld geht es dabei zumal um die Begriffe *τόνος* und *ἀρμογή*, mit denen der Kontrast bzw. der Übergang zwischen Licht und Schatten bezeichnet wird.³⁵ Die Termini *ἀρμογή* und *ἀρμονία* werden auch im zweiten genannten Kontext verwendet, und zwar zur Bezeichnung der Fügung von sprachlichen Elementen: Von hoher Bedeutung sind diese Begriffe zumal bei Dionysios von Halikarnaß, der mit ihnen in *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* die Verbindung von Lauten, Wörtern und Sätzen bezeichnet und darauf aufbauend ein System unterschiedlicher *ἀρμονίαι* beschreibt.³⁶ Diese diskursive Präsenz zumal des Terminus *ἀρμονία* spricht dafür, daß in *Im.* 2,2 und 3 einmal mehr das virtuose Prinzip am Werk ist, daß der Sprecher bereits bestehende Diskurse bzw. Positionen aufgreift und diese dann variiert und

ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde?“ (Hor. *Ars* 1–5). (Übersetzung: SCHÄFER 1994.) S. hierzu BRINK 1971 *ad loc.*

- 33 Luc. *Zeux.* 6. – Das Bild des Zeuxis zeigt eine Kentaurenmutter, die ihre zwei Jungen säugt, sowie dahinter den Kentaurenvater, der auf dem Gemälde nicht vollständig zu sehen ist.
- 34 Vgl. VON MÖLLENDORFF 2006b, 65–67 und 76 f.
- 35 Vgl. Plin. *Nat.* 35,29 und Quint. *Inst.* 12,10,4. Vgl. ferner POLLITT 1974, 150 f., 270 f., 399 f. Pollitt vermutet, daß diese Begriffe auf die griechischen Maler der Klassischen Zeit (insb. Apollodoros), denen die Erfindung dieser Techniken zugeschrieben wird, zurückgehen, räumt jedoch ein: „Whether these terms were part of Apollodoros’s original *ratio* of light and shade or whether they were coined at a later date is impossible to say“ (ebd., 252).
- 36 Nämlich die *αὐστηρὰ ἀρμονία* – „raue Fügung“ (vgl. Dion. Hal. *Comp.* 22), die *γλαφυρὰ ἀρμονία* bzw. *σύνθεσις* – „glatte Fügung“ (die Worte synonym verwendet) (vgl. ebd., 23) und die *εὐκρατος ἀρμονία* – „wohl gemischte Fügung“ (vgl. ebd., 24).

kombiniert, wobei er gerade die Extrempunkte der Skalen, die die jeweiligen Diskursfelder beschreiben, nebeneinanderstellt.

Die Verbindung unterschiedlicher Positionen als spezifische Leistung der virtuoson Ästhetik der *Eikones* tritt in *Im.* 2,2 und 2,3 dadurch besonders stark hervor, daß eben die Zusammenfügung von Teilen ja das Thema der beiden Textpartien darstellt. Hier fallen mit anderen Worten konstative Benennung und performatives Tun, *showing* und *telling* zusammen; es liegt hier also ein Fall von starker Performativität im Sinne Krämers / Stahlhuts vor.³⁷ Das stellt die programmatische Bedeutung der beiden Kentauren-Ekphraseis heraus, ein Effekt, der dadurch noch verstärkt wird, daß sich in der Folge von *Im.* 2,2 und 2,3 ein performativer Umschlag ereignet, der, wie es oben für *Im.* 1,21 und 1,23 beschrieben wurde,³⁸ zu einer Involvierung des Rezipienten führt.³⁹ Nimmt man dies mit der im vorigen Abschnitt untersuchten expliziten Bezeichnung von ἀρμωία in den *Eikones* zusammen, ist als Fazit festzuhalten, daß sich die virtuose Kombinatorik sowohl durch impliziten Vollzug als auch durch explizite Bezeichnung als wesentliches Moment der Ästhetik der *Eikones* erweist.

5.4 Ein Meister tritt zu einem Meister: Das Verhältnis von Sprecher und Maler

Es gibt einen weiteren häufig auftretenden Begriff in den *Eikones*, der für die Frage nach der Ästhetik des Werkes sehr relevant ist, das Wort ζωγράφος („Maler“) nämlich: Die Maler der Bilder werden an insgesamt 22 Stellen in den *Eikones* explizit genannt, nicht etwa namentlich – der Sprecher erwähnt bei keinem einzigen Bild den Namen des Künstlers –, wohl aber über die allgemeine Bezeichnung ζωγράφος. Im Rahmen dieser Untersuchung sind diese Partien deswegen interessant, weil dort die zum Sprecher analoge „Autorinstanz“ auf Seiten der Bilder thematisiert wird, was Aufschlüsse darüber erwarten läßt, in welches Verhältnis sich der Sprecher zu seinen altermedialen Pendanten setzt. Damit wiederum hängt eng die Frage zusammen, welche Relation der Sprecher zwischen seinen verbalen bzw. textuellen *performances* und den Bildern herstellt; hier ist also mit anderen Worten noch einmal auf

37 Zugleich läßt sich diese Konstellation auch als *mise en abyme* beschreiben, denn in den Kentaurenbildern spiegelt sich ja eben die variierte ἀρμωία, die die *Eikones* als Text auszeichnet.

38 S. oben S. 130 ff.

39 Der Begriff des „Umschlages“ läßt sich unmittelbar zurückbinden an den eben bereits angesprochenen literarästhetischen Diskurs der Kaiserzeit: Dort begegnet im Kontext der Variation als anzustrebender stilistischer Eigenschaft der Terminus μεταβολή, der ziemlich genau das ausdrückt, was ich hier mit „Umschlag“ bezeichne, denn das Wort besitzt – im Gegensatz zur begrifflich ziemlich statischen ποικιλία („Buntheit“) – eine starke prozessuale Perspektive, nimmt also den Vorgang der Veränderung in den Blick. In besonderer Frequenz verwendet den Begriff Dionysios von Halikarnaß, der ihm auch konzeptuell einen hohen Stellenwert einräumt, vgl. *Comp.* 11 und 19. Vgl. ferner Longin. *Rh.* fr. 48,217.415.430 Patillon / Brisson und Ps.-Longin. *Subl.* 20,3; 39,2.

das Text-Bild-Medienverhältnis zurückzukommen, das in dieser Untersuchung ja bisher schon vielfach in den Blick genommen wurde.

Betrachtet man die Stellen, an denen das Wort ζωγράφος fällt, zeigt sich, daß abgesehen von wenigen Partien, an denen der Begriff nicht mit einer expliziten Einschätzung des Tuns des betreffenden Malers einhergeht,⁴⁰ starke positive Wertungen ausgesprochen werden. Schon in *Im. pr. 4* wird über die Bilder der Galerie gesagt, daß sich in ihnen die σοφία vieler Maler zeige, eine Einschätzung, die sich gut zu der allgemeinen lobenden Hervorhebung der ζωγραφία im Proöm fügt; man denke nur an den ersten Satz des Proöms (Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν ... – „Wer die Malerei nicht schätzt, verschmäht die Wahrheit und versündigt sich auch am Kunstverständnis ...“) und an die explizite Höherbewertung der Malerei im Vergleich zur Plastik in *pr. 2*. Σοφία oder auch σόφισμα sind in den Ekphraseis die häufigsten Begriffe, mit denen der Maler bzw. sein Bild gelobt werden; sie verweisen auf die technische Kompetenz des Malers,⁴¹ ferner auf seine Fähigkeit, über eine bloß abschildernde Darstellung hinaus einen bestimmten Sinn in das Bild zu legen, den der kompetente Betrachter hermeneutisch „heben“ kann;⁴² damit einher geht als eine weitere Nuance dieser Prädikationen die Erfindungskraft bzw. der Einfallsreichtum des Malers.⁴³ Neben der vielschichtigen σοφία⁴⁴ wird vom Sprecher auch überhaupt das Wissen des Ma-

40 Dies sind *Im. 1,11,1; 1,29,2* und *2,7,2*. In *1,12,3* wird zunächst keine Einschätzung gegeben; eine solche (positive) folgt aber in *1,12,5*.

41 So etwa in *Im. 1,4,2*, wo die Perspektive der gestaffelten Figuren als σόφισμα hervorgehoben wird.

42 So in *Im. 1,9,5*: εἰ δὲ τῶν αἰγῶν ἐπαινοῖς τὸν ζωγράφον, ὅτι αὐτὰς ὑποσκιρτώσας καὶ ἀγερῶχους γέγραφεν, ἢ τῶν προβάτων, ὅτι σχολαῖον αὐτοῖς τὸ βάδισμα καὶ οἷον ἄχθος οἱ μαλλοὶ, τὰς τε σύριγγας εἰ διεξιομεν ἢ τοὺς χρωμένους αὐταῖς, ὡς ὑπεσταλμένῳ τῷ στόματι αὐλοῦσι, σμικρὸν ἐπαινεσόμεθα τῆς γραφῆς καὶ ὅσον εἰς μίμησιν ἤκει, σοφίαν δὲ οὐκ ἐπαινεσόμεθα οὐδὲ καιρὸν, ἃ δὴ κράτιστα δοκεῖ τῆς τέχνης. – „Wenn du den Maler für die Ziegen lobst, weil er sie lustig springend malte, oder für die Schafe, weil ihr Gang schwerfällig ist, als sei ihnen das Vließ zur Last, oder wenn wir die Hirtenflöten oder ihre Bläser beschreiben wollten, wie sie mit zusammengepreßten Lippen blasen, so rühmten wir nur einen kleinen Vorzug des Bildes und nur, was zur Nachahmung gehört, lobten aber nicht den tieferen Sinn und den glücklichen Griff, und die sind doch das Entscheidende in der Kunst.“ Im Anschluß hieran benennt der Sprecher als die konkrete σοφία des Bildes den dargestellten Palmensteg, der auf die „Palmenliebe“ verweise, die Vorstellung nämlich, männliche und weibliche Palmen neigten sich liebend einander zu.

43 Dieser Aspekt ist etwa in *Im. 1,26,5* wichtig (Hermes stiehlt den Bogen Apolls: ἐνταῦθα ἡ σοφία τοῦ ζωγράφου· διαχεῖ γὰρ τὸν Ἀπόλλω καὶ ποιεῖ χαίροντα. μεμέτρηται δὲ ὁ γέλωσ οἷος ἐφιζάνων τῷ προσώπῳ θυμὸν ἐκνικώσης ἡδονῆς. – „Hier sieht man den Einfallsreichtum des Malers: er stellt nämlich dar, wie Apollons Groll schmilzt und er sich freut. Doch ist sein Lachen gemessen, wie es auf dem Gesicht liegt, während die Belustigung Oberhand über den Zorn gewinnt“); vgl. auch *Im. 1,30,3* (die künstliche Schulter des Pelops leuchtet in der Dämmerung).

44 Zur Bedeutung des Begriffs in den *Eikones* und zur Situierung dieser Verwendungsweise im antiken Diskurs um σοφία siehe MAFFEI 1991, 595–621.

lers und seine treffende Umsetzung ins Bild betont⁴⁵ und werden ohne besondere Begrifflichkeit Partien oder Darstellungsaspekte des Bildes gelobt, die der Maler besonders gut ausgeführt habe;⁴⁶ letzteres ist mehrfach mit der bereits im Kapitel zum Sprecherzugriff beschriebenen Technik verbunden, die Bewunderung von einem weniger bedeutsamen Aspekt hin zu etwas Wichtigerem zu lenken.⁴⁷ An keiner Stelle, das ist festzuhalten, wird die explizite Nennung der Maler mit einer negativen Wertung ihres Schaffens verbunden.

Der Befund ist mithin eindeutig: Soweit es die expliziten Erwähnungen der ζωγράφοι betrifft, werden diese und ihre Kunst in den *Eikones* ausdrücklich positiv bewertet. Das paßt genau zu der Aussage des Sprechers in pr. 5, er habe – noch vor der entsprechenden Bitte des Sohnes seines Gastgebers – auch selbst schon daran gedacht, die Bilder zu loben: ἐγὼ μὲν ἀπ’ ἑμαυτοῦ ᾤμην δεῖν ἐπαινεῖν τὰς γραφάς. Bei aller Klarheit dieses Ergebnisses ist allerdings auch hier zu fragen, wie sich diese lobende Hervorhebung der Kunstfertigkeit der Maler und ihrer Bilder, die der Sprecher explizit-konstativ vornimmt, zu dem verhält, was er implizit-performativ in seinen Beschreibungen tut.

Auf dieser letztgenannten Ebene treten vielfältige Verfahrensweisen des Sprechers hervor, bei denen man sich überlegen kann, ob sie nicht als ein Hinausgehen über das Bild zu charakterisieren sind: Hier ist natürlich erstens der grundsätzliche Zugriff des Sprechers auf die Bilder zu nennen, also die verschiedenen Techniken einer hermeneutischen Aneignung, von der Schilderung nicht-visueller Sinnesindrücke über das In-Bewegung-Versetzen des Dargestellten in der Ekphrasis bis hin zur Darlegung von Sachwissen, das im Bild selbst keine direkte Entsprechung hat – alle diese Vorgehensweisen leisten mehr, als es eine strikt auf den unmittelbaren Bildinhalt beschränkte oder eigentlich auf die Maltechnik hin orientierte Beschreibung täte. Zweitens sind die vielen Punkte anzuführen, seien es grundsätzliche Dynamiken des Textes, seien es konkrete Ausgestaltungen einzelner Stellen, die die Textualität der *Eikones* in den Vordergrund rücken; dazu gehören die Funktionalisierungen der Linearität des Textes, etwa wenn in Beschreibungen eine spezifisch textuelle Narration erzeugt und / oder eine an diese Medialität gebundene Spannung aufgebaut wird (vgl. die Analysen von *Im.* 1,26 und 1,28 in Kapitel 3), aber auch die Momente, die die starke Präsenz der Sprecherinstanz bewirken, also vor allem die verschiedenen Formen ausgeprägter Performativität, die ja, wie in dieser Untersuchung vielfach ausgeführt, die Aufmerksamkeit des Rezipienten gerade auf den Sprecher und seine verbalen *performances* lenken.

45 So in *Im.* 1,3,2: (über den dargestellten Äsop:) ὁ δὲ οἶμαί τινα ὑφαίνει μῦθον· τὸ γὰρ μειδιάμα τοῦ Αἰσώπου καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ κατὰ γῆς ἐστῶτες τοῦτο δηλοῦσιν. οἶδεν ὁ ζωγράφος, ὅτι αἱ τῶν μύθων φροντίδες ἀνεμμένης τῆς ψυχῆς δεόνται. – „Aisopos aber sinnt wohl eine Fabel aus, denn sein Lächeln und sein Blick, der auf der Erde ruht, deuten dies an. *Der Maler wußte, daß man, um Fabeln zu ersinnen, innerlich gelöst sein muß.*“

46 Vgl. etwa *Im.* 2,28,3 (Darstellung der Spinnen).

47 So in *Im.* 1,15,2 (Darstellung des Dionysos) und 2,31,1 (der Hof des persischen Großkönigs).

Wie verhält sich nun dieses implizite Vorgehen des Sprechers zum expliziten Lob der Maler? Werden mit den genannten Verfahrensweisen tatsächlich die Bilder überstiegen – und erscheinen damit die lobenden Nennungen der Maler in einem anderen Licht? Eine Antwort in diesem Sinne ist in der Forschung in der Tat vorgeschlagen worden, indem man auf das Modell des Paragone, des Wettstreits der Künste, zurückgegriffen hat.⁴⁸ Das Paradigma einer Konkurrenz zwischen Wortkunst und Bildkunst wird sehr häufig als Erklärungsmodell an die Ekphraseis herangetragen;⁴⁹ die *Eikones* sind konsequent im Sinne eines solchen Ansatzes von Giuliani interpretiert worden.⁵⁰ Die Ekphraseis der *Eikones* zielen, so Giuliani, darauf, „die Überlegenheit der Wortkunst unter Beweis zu stellen“; hierzu fordere Philostrat „die Malerei auf ihrem eigenen Terrain heraus; auf dem der Bilderzeugung.“⁵¹ Dies tue er, indem er vielfach Bilder beschreibe, die über die Möglichkeiten des Malers und der Malerei überhaupt hinausgingen. Diese Tendenz der *Eikones*, „unmögliche Bilder“ zu beschreiben, macht Giuliani im wesentlichen an zwei Punkten fest, zum einen an der Schilderung von für die Malerei kaum darstellbaren zeitlichen Abläufen (so im Falle der durch Amphion in Bewegung versetzten Steine in *Im.* 1,10), zum anderen daran, daß Philostrat – dem Blick durch eine Filmkamera vergleichbar – in manchen seiner Ekphraseis gewissermaßen einen Wechsel zwischen Detaileinstellung und der Totalen vornehme (so in *Im.* 2,12, wo die zur Geburt Pindars erschienenen Bienen mehrfach „im Zoom“ geschildert werden). Einer solchen Interpretation nach ist das Lob, das die Gemälde in den *Eikones* erfahren, lediglich ein im Rahmen des Paragone funktionalisierter Gestus: Das Lob der Malerei erhöht noch den Sieg, den die Wortkunst über den solchermaßen aufgewerteten Gegner erzielt. Der eigentliche Impetus des Textes zeigt sich diesem Erklärungsmuster nach nicht in den expliziten Aussagen über die Bilder, sondern im impliziten, paragonal verstandenen Tun des Sprechers.

Die konkrete Analyse, die Giuliani an *Im.* 1,10 und 2,12 vornimmt, ist durchaus überzeugend, seine Schlußfolgerung, hier liege ein Paragone vor, ist aber in mehrfacher Hinsicht problematisch. Drei wichtige Gründe sprechen dagegen, den Paragone zum Erklärungsmodell für die *Eikones* zu machen. Erstens sind keineswegs alle Bilder, die beschrieben werden „unmöglich“, wie auch Giuliani selbst zugesteht; für solche „möglichen“ Bilder muß das paragonale Paradigma einer Überlegenheit des Textes zumindest modifiziert werden.⁵² Das zeigt schon, daß einem solchen Erklärungsansatz von vornherein Grenzen gesetzt sind.

48 Zum Begriff und zur Geschichte des Paragone s. PFISTERER 2003.

49 Vgl. hierzu BECKER 2003, insb. 1–8, der auch ausführliche Literaturhinweise gibt.

50 Ich bin oben bei der Diskussion von Lehmann-Hartlebens Rekonstruktion im Rahmen der Überlegungen zur Fiktionalität der *Eikones* schon kurz auf Giulianis Position eingegangen; vgl. oben S. 103 ff.

51 GIULIANI 2006, 404 f.

52 Vgl. ebd., 414: „Hier [= bei „möglichen“ Bildern, M. B.] wird der Wettbewerb zwischen Rhetorik und Malerei, zwischen Text und Bild ... so geführt, dass der Text nach einem ähnli-

Zweitens lassen sich zwar, wenn man denn mit einem Paragone-Modell an die *Eikones* herantritt, einige der zu beobachtenden impliziten Vorgehensweisen des Sprechers im Sinne einer Konkurrenz mit dem Bild interpretieren, andere aber nur teilweise, und manche Verfahren des Sprechers passen tatsächlich gar nicht zu einem paragonalen Erklärungsansatz. Bestenfalls zum Teil kann die Medialität der einzelnen Beschreibungen mit dem Konzept eines Wettstreits mit den Bildern in Einklang gebracht werden: Denn wie im dritten Kapitel dieser Untersuchung vielfach herausgestellt wurde, sind in den einzelnen Ekphraseis immer wieder starke mediale Annäherungen an das Bild zu beobachten; das sind die Fälle, die oben im Anschluß an Rajewsky als Medienkontamination bezeichnet wurden. Hier spielt der Text ja gerade nicht die volle Kraft seiner spezifischen Medialität gegen das Gemälde aus, sondern nimmt vielmehr wesentliche Charakteristika des Bildes in die eigene Medialität hinein; die signifikant einer unmittelbaren Bildbetrachtung angenäherte Struktur von *Im.* 1,6 mit dem dadurch vorgeführten „Sehpfad“ ist das eindringlichste Beispiel. Solche Phänomene der medialen Überlagerung können mit dem Modell des Paragone, das ja auf einer klaren Opposition zweier Medien aufbaut, nicht adäquat erklärt werden. Im übrigen zeigt die sehr stark variierte Medialität der einzelnen Beschreibungen die Starrheit des Paragone-Paradigmas auf: Man müßte, wenn man überhaupt mit einem Paragone-Begriff für die *Eikones* arbeiten möchte, diesen ebenso wie die anderen Analysekatoren, die die *Eikones* treffend beschreiben – also beispielsweise die Performativität – skalar fassen, so daß manche Ekphraseis der *Eikones* in gewissem Maße „paragonal“ wären, andere aber auch eben gar nicht. Ein solche skalare Verwendungsweise läßt der Begriff so, wie er üblicherweise gebraucht wird, aber faktisch gar nicht zu, weil er eine Grundtendenz bezeichnet, die als solche in einem bestimmten Medium oder medialen Produkt fest vorhanden ist; genau davon kann jedoch für die *Eikones* nicht gesprochen werden.

Das zeigt sich vielleicht am deutlichsten auf der Ebene der Gesamtstruktur der *Eikones*: Hier tut der Sprecher etwas, das sich überhaupt nicht auf einen Paragone hin beziehen läßt. Er verzichtet nämlich, wie es oben dargelegt wurde, darauf, ein eigentliches textuelles Syntagma herzustellen – obwohl das doch gerade eine Qualität ist, die Texten typischerweise zukommt (man denke nur an die starke Syntagmatik narrativer Texte) und die gut im Sinne einer Medienkonkurrenz hätte funktionalisiert werden können: Eine eigentliche Ordnung zu schaffen, etwa in der Form, daß konsequent Zyklen thematisch verbundener Bilder generiert werden, die der Rezipient *qua* textueller Rezeptionssteuerung dann auch tatsächlich als solche wahrnimmt, hätte ein starkes paragonales Moment gegenüber dem vergleichsweise freien und damit potentiell „ungeordneten“ Gang durch eine Gemäldesammlung sein können. Aber so geht der Text nicht vor; gerade auf der Ebene der *Eikones* als Ensemble kommt es vielmehr zu einer signifikanten Medienkontamination.

Drittens stellt schließlich die Performativität als eine wesentliche Qualität der *Eikones* ein ganz grundsätzliches methodisches Problem für eine Erklärung im

chen Ausmaß an Anschaulichkeit strebt wie das gemalte Bild, ohne das Bild damit aber auch gleich übertreffen zu wollen.“

Sinne des Paragone dar. Denn um den Prozeß der Auseinandersetzung mit dem Bild – das ist ja kurz gesagt das, was die *Eikones* als *performance* vorführen – als Teil eines Paragone verstehen zu können, muß man voraussetzen, daß diejenigen Elemente einer Ekphrasis, die sich nicht als unmittelbare Beschreibung des im Bild eigentlich Dargestellten auffassen lassen, gleichsam automatisch als paragonal zu interpretieren sind; denn andere Anhaltspunkte, die eine Subsumtion der allgemeinen Performativität der *Eikones* unter den Paragone erlauben würden, sind nicht ersichtlich – man kann beispielsweise nicht sagen, daß Performativität in den *Eikones* ganz grundsätzlich dazu führt, daß ein im Sinne Giulianis „unmögliches“ Bild beschrieben wird; gerade die im engeren Sinne hermeneutischen Techniken, etwa eine allegorische Ausdeutung, ändern ja nichts am „Möglichkeitsstatus“ der Bilder. Diese soeben genannte Voraussetzung ist von Andrew S. Becker mit guten Gründen in Zweifel gezogen worden:⁵³ Er führt zutreffend aus, daß die Annahme, eine „eigentliche“ Beschreibung sei nur eine reine Abschilderung des Bildes, alles andere aber gehe paragonal über das Bild hinaus, nicht zutrifft; eine Ekphrasis zielt vielmehr von vornherein auf mehr als nur „reine“ Beschreibung und übersteigt damit allein noch nicht das Bild:

If we assume that an ecphrasis is describing an *experience* of viewing an actual or imagined work of art, it is not disobedient; it is not ‚going beyond‘ what art can do. It could, rather, be going *with* the work of art, responding to its stimulus. ... If we imagine an ecphrasis as a description of an experience, the motives for the paragonal assumption are diminished.⁵⁴

Diese Überlegung paßt sehr gut zu der Tatsache, daß die oben diskutierten Stellen der *Eikones*, an denen explizit der ζωγράφος genannt wird, mit einer starken Aktivität des Sprechers einhergehen: Sein Lob richtet sich zumal auf Qualitäten der Bilder, die eine Aktivität des Betrachters auslösen. Am deutlichsten wird das bei der Hervorhebung der σοφία der Maler. Diese Eigenschaft wird vom Sprecher ganz grundsätzlich so aufgefaßt, daß sie auf eine aktive Reaktion seitens des Bildrezipienten angelegt ist – dieser ist aufgefordert, seine Hermeneutik oder sein ästhetisches Urteilsvermögen an diese ins Bild gesetzte σοφία heranzutragen. Das zeigt, daß die performative Auseinandersetzung des Sprechers mit dem Bild ganz im Sinne der Überlegungen Beckers in sich keineswegs als ein paragonales Übersteigen des Bildes zu verstehen ist; vielmehr wird genau dieses Vorgehen als der angemessene Umgang mit dem Bild vorgeführt.

Nimmt man die genannten Punkte zusammen, ergibt sich als Resultat, daß das explizite Lob der Maler in den *Eikones* nicht durch eine implizite Paragonalität sozusagen konterkariert wird; die positive Bewertung der Gemälde ist tatsächlich ernstzunehmen. Die Konstellation, die hier gesamthaft vorliegt, ist nicht die des Paragone: Vielmehr tritt hier in den einzelnen Ekphraseis sozusagen ein Meister zu einem Meister, nämlich der virtuose Sprecher zu seinem Pendant in der Malerei. Die virtuose Dynamik, die die *Eikones* kennzeichnet, beruht in wesentlichen Punkten,

⁵³ Vgl. Becker 2003, 6–12.

⁵⁴ Ebd., 8 f.

zumal in der performativen Struktur der einzelnen Beschreibungen wie der *Eikones* als Ensemble, nicht auf einem Wettstreit mit den Bildern, sondern auf einer Synergie zwischen den beiden Medien. Der Gestus des Sprechers besteht nicht darin, daß er als Virtuose des Wortes das Bild überbieten kann, sondern daß er derjenige ist, der dem Potential der Gemälde in singulärer Weise gerecht werden kann: Die Inkommensurabilität des Virtuosen richtet sich mit anderen Worten nicht *gegen* das Bild, sondern hebt sich *mit* dem Bild gegen andere potentielle Zugriffe und Umgangsweisen ab – ein anderes, nicht-virtuoses Herangehen an die Gemälde würde ihr Potential nicht voll aktualisieren und damit mehr oder weniger stark hinter ihnen zurückbleiben. Im Rahmen dieses Sichabsetzens auf der Ebene des Umgangs mit den Gemälden werden die Bilder bzw. deren Maler vom Sprecher gleichsam zu seinen Mitstreitern gemacht.

5.5 Performative Schlichtheit: Zum Stil der *Eikones*

Im Kontext dieses Kapitels zu explizit vermittelter Ästhetik in den *Eikones* ist abschließend kurz auf den Stil des Textes einzugehen. Dies deswegen, da der Stil eine hier bisher nicht näher thematisierte Ebene von ästhetischer Gestaltung ist, auf der der Sprecher implizit bzw. performativ operiert. Damit stellt sich die Frage, ob sich auf dieser Ebene signifikante Gestaltungsmuster ausmachen lassen, die im Rahmen dieser Untersuchung der ästhetischen Programmatik der *Eikones* relevant sind. „Relevant“ ist dabei im Sinne einer Fragestellung gemeint, wie sie oben bei den Ausführungen zur expliziten Nennung von Symmetrie in dem dortigen kurzen Kommentar zum Stil bereits anklingen: Dort war zu fragen, ob etwa auf der Stilebene performativ eine Symmetrie hergestellt wird, die auf anderen Ebenen in den *Eikones* nicht begegnet. Das läßt sich zu der Frage verallgemeinern, ob die *Eikones*, die hinsichtlich der hier bisher diskutierten Aspekte – also hinsichtlich des Zugriffs des Sprechers auf die Bilder, der Struktur der einzelnen Ekphraseis wie des gesamten Textes, der explizit vermittelten Ästhetik, der medialen und performativen Qualitäten des Textes – keine feste ästhetische Ordnung erkennen lassen, die mit statischen Kategorien beschreibbar wäre, auf der Ebene des Stils doch eine solche Ordnung stiften: Das könnte insbesondere so geschehen, daß bestimmte Vorgehensweisen des Sprechers, etwa eine starke Ausdeutung des Bildes, eine κίνησις oder eine gesteigerte ἐνάργεια-Erzeugung, regelmäßig mit einer spezifischen Stilisierung einhergeht, oder in der Form, daß angesichts bestimmter Themen bzw. Gegenstände der Beschreibungen eine je spezifische stilistische Gestaltung eingesetzt wird, so daß etwa eine mimetische Relation zwischen dem Beschriebenen und dem Stil entsteht. Das alles ist aber in den *Eikones* nicht der Fall; auch auf der Stilebene wird keine Ordnung im emphatischen Sinne etabliert.

Die Basis dieser Aussage ist eine Analyse des Stils, die im Rahmen dieser Untersuchung der *Eikones* vorgenommen wurde. Dabei habe ich erstens das Proöm sowie *Im.* 1,1–1,6 systematisch auf alle potentiellen stilistischen Aspekte hin betrach-

tet, d. h. ich habe die Laut-, Wort-, Satz- und Text-(also: Ekphraseis-)Ebene auf die jeweils auftretenden paradigmatischen und syntagmatischen Stilphänomene hin analysiert.⁵⁵ Zweitens habe ich – darauf wurde oben bereits hingewiesen – den gesamten Text auf signifikante syntaktische Gestaltungsmuster hin untersucht. Die Ergebnisse lassen sich in zwei Punkten zusammenfassen. Erstens bewegen sich die *Eikones* insgesamt auf einem sehr einheitlichen stilistischen Register, nämlich dem einer schlichten Stilisierung: ἀφέλεια („Schlichtheit“) ist denn auch die Stilqualität, die Philostrat in der Antike zugeschrieben wurde.⁵⁶ Charakteristisch an den *Eikones* ist insbesondere das Fehlen von durchgeformten Perioden, eine gewisse „Losheit“ der Syntax mit dem häufigen Auftreten von Parenthesen, Ellipsen, Konstruktionswechseln und der *constructio ad sensum*, der Verzicht auf systematische Hiatvermeidung sowie das Fehlen rhythmisch ausgestalteter Satzschlüsse; eine irgendwie rigidere Form des Attizismus ist nicht ersichtlich, was zumal für die Wortwahl gilt.⁵⁷

- 55 Diese Untersuchung folgte damit der von LANDFESTER 1997, 7–21 vorgeschlagenen Systematik.
- 56 Nämlich von Menander Rhetor in *Περὶ ἐπιδεικτικῶν*. Treffend ist seine stilistische Charakterisierung Philostrats, die er im Kontext des Kapitels zur *λαλία* („locker komponierte Rede“) gibt; die für diese Redeform besonders geeigneten Erzählungen erhielten ihren Reiz durch eine Wortfügung, die entstehe, wenn man wie folgt vorgehe: ... ὅταν μὴ τραχεῖα χρώμεθα τῇ ἐξαγγελίᾳ, μηδὲ περιόδους ἐχούσῃ καὶ ἐνθυμήματα, ἀλλ’ ὅταν ἀπλουστέρα τυγχάνῃ καὶ ἀφελεστέρα, οἷα ἡ Ξενοφῶντος καὶ Νικοστράτου καὶ Δίωνος τοῦ Χρυσσοστόμου καὶ Φιλοστράτου τοῦ τὸν Ἡρωικῶν καὶ τὰς Εἰκόνας γράψαντος ἐρριμμένη καὶ ἀκατασκευαστος. – „... wenn man keine rauhe Stilart verwendet noch eine, die Perioden und logische Argumente aufweist, sondern wenn die Stilart *einfacher und schlichter* ist, wie die des Xenophon, des Nikostratos, des Dion Chrysostomos und des Philostrats, der den *Heroikos* und die *Eikones* geschrieben hat, *locker und nicht bis ins Detail ausgefeilt*“ (389,30–390,4 Spengel). (Übersetzung in Anlehnung an RUSSELL / WILSON 1981.) S. ferner ebd., 411,26–412,2 Spengel.
- 57 Ich nenne zur Illustration einige Beispiele aus *Im.* 1,6: μηδὲ ὁ λαγῶς ἡμᾶς ἐκεῖνος διαφυγέτω, συνθιράσωμεν δὲ αὐτὸν τοῖς Ἔρωσι. τοῦτο τὸ θηρίον ὑποκαθήμενον ταῖς μηλαῖς καὶ σιτούμενον τὰ πίπτοντα εἰς γῆν μήλα, πολλὰ δὲ καὶ ἡμίβρωτα καταλείπον διαθηρῶσιν οὗτοι καὶ καταράσσουσιν ὁ μὲν κρότῳ χειρῶν, ὁ δὲ κεκραγῶς, ὁ δὲ ἀνασειῶν τὴν χλαμύδα, καὶ οἱ μὲν υπερπέτονται τοῦ θηρίου καταβοῶντες, οἱ δὲ μεθέπουσιν αὐτὸ πεζοὶ κατ’ ἴχνος· ὁ δ’ ὡς ἐπιρριψῶν αὐτὸν ὄρμησε καὶ τὸ θηρίον ἄλλην ἐτράπετο, ὁ δὲ ἐπιβουλεύει τῷ σκέλει τοῦ λαγῶ, τὸν δὲ καὶ διωλίσθησεν ἡρηκότα. γελῶσιν οὖν καὶ καταπεπτώκασιν ὁ μὲν ἐς πλευράν, ὁ δὲ πρηνής, οἱ δὲ ὑπτιοί, πάντες δὲ ἐν τοῖς τῆς διαμαρτίας σχήμασι. – „Auch der Hase dort soll uns nicht entwischen: wir wollen ihn mit den Erogen jagen. Dieses Tier, das sich unter die Apfelbäume duckt und die zu Boden gefallenen Äpfel schmaust, viele auch angeknabbert liegen läßt, jagen sie kreuz und quer und scheuchen es, einer durch Händeklatschen, der andere durch lauten Schrei, ein dritter, indem er seinen Mantel schwenkt, und die einen fliegen schreiend über das Tierchen hin, andere folgen seiner Spur zu Fuß; der da nahm einen Anlauf, um sich darauf zu werfen, das Tier aber schlug einen Haken; der da ist hinter dem Lauf des Hasen her, und einem anderen, der ihn schon gepackt hatte, ist er wieder entschlüpft. Da lachen sie nun und sind hingepurzelt, der eine auf die Seite, der andere auf die Nase, die dort rücklings, und alle zusammen wie man eben fällt, wenn man fehlgreift.“ (§5: nicht-periodisierte, reihende Syntax ohne gesuchte Symmetrien o. ä.); οἱ γὰρ κάλλιστοι τῶν Ἐρώτων ἰδοὺ τέτταρες ὑπεξεληθόντες τῶν ἄλλων δύο μὲν αὐτῶν ἀντιπέπουσι μῆλον ἀλλήλοισι, ἡ δὲ ἑτέρα δυὰς ὁ μὲν τοξεύει τὸν ἕτερον, ὁ δὲ ἀντιτοξεύει ... – „Denn schau nur, die vier schönsten Liebesgötter haben sich leise von den anderen fortgemacht, und zwei davon werfen einander einen

Die sehr einheitliche Stilisierung in diesem Sinne bedeutet zum einen, daß die Skala der stilistischen Gestaltungsoptionen recht eng ist; Extreme in die eine wie die andere Richtung, also etwa eine starke Poliertheit oder Glätte von Perioden oder im Gegenteil eine forciert rauhe Fügung, sind nicht Teil dieses Spektrums. Andererseits wird im Rahmen dieser Skala die Gestaltung stark variiert; Schematismen oder überhaupt sehr eng festgelegte Stilprinzipien, also etwa feste Baumuster für Sätze oder „harte“ Regeln in der Lexis, sind nicht zu beobachten.

Diese Merkmale führen, das ist der zweite Punkt, dazu, daß es kaum möglich ist, für die konkrete stilistische Ausformung einer Textstelle eine bestimmte Funktionalisierung zu benennen: Die geringe Extension der Skalen bringt es mit sich, daß sich kaum je eine Partie so stark vom stilistischen Grundniveau abhebt, daß darin sicher eine signifikante und spezifische Ausgestaltung zu erblicken wäre, die dann sinnvoll auf ihre Funktion im Kontext untersucht werden könnte. Das Variationsprinzip wiederum bewirkt, daß keine festen Verbindungen zwischen einer bestimmten Gestaltung und einer regelhaft damit verbundenen Funktion oder auch nur einem regelmäßig vorliegenden Auslöser hervortreten: Selbst wenn man eine Stelle als stilistisch signifikant betrachtet, gelingt es nicht, daraus tatsächliche Prinzipien abzuleiten, die über diese Partie hinaus gelten.⁵⁸

In der Summe bedeutet das, daß in der Tat auf der Ebene des Stils keine festen ästhetischen Ordnungsmuster erzeugt werden; es bestätigt sich damit auch hier, was als Ergebnis bisher immer wieder festzuhalten war, daß nämlich in den *Eikones* eine virtuose Ästhetik wirkt, die sich nicht mit festen Ordnungsbegriffen beschreiben läßt. Für die stilistischen Grundmomente der *Eikones* läßt sich, wenn man sie zusammennimmt, immerhin eine Funktionalisierung angeben: Die lose Stilisierung entspricht einem Gesprächston bzw. einer (scheinbar) aus dem Stegreif gehaltenen Rede und paßt damit genau zu der im Proöm aufgebauten fiktionalen Sprechsituation. Der Stil der *Eikones* läßt sich also als mimetisch in bezug auf eben diese Situation bezeichnen; er leistet damit einen Beitrag zur Performativierung der *Eikones*, die so auch in dieser Hinsicht die Qualität unmittelbar sich vollziehender Sprechakte gewinnen.

Apfel zu; vom zweiten Paar aber schießt der eine mit dem Bogen nach dem andern, der aber schießt zurück ...“ (§ 3: „lose“ Nominative); φεύ τῶν τάλάρων, εἰς οὓς ἀποτίθενται τὰ μῆλα, ὡς πολλή μὲν περὶ αὐτοὺς ἡ σαρδῶ, πολλή δὲ ἡ σμάρραδος, ἀληθῆς δ' ἡ μάρραλις ... – „Und erst die Körbchen, worin sie die Äpfel sammeln! Wie reich sind sie mit *Sardonyx* eingefasst, wie reich mit Smaragd! Und echte *Perlen*! ...“ (§ 2: Wortwahl: μάρραλις („Perle“) nach Ausweis des *Thesaurus Linguae Graecae* nur hier belegt, σαρδῶ („*Sardonyx*“) in der klassischen attischen Literatur nicht gängig). Vgl. ferner *Im*. 1,17,1 (*Hippodameia*): Ἡ μὲν ἔκκληξις ἐπ' Οἰνομάω τῷ Ἀρκάδι, οἱ δὲ ἐπ' αὐτῷ βοῶντες – ἀκούεις γάρ που – ἢ τε Ἀρκαδία ἐστὶ καὶ ὅποσον ἐκ τῆς Πελοποννήσου. – „Dieses Entsetzen gilt *Oinomaos*, dem *Arkader*, und die über ihn Schreienden – du hörst sie wohl –, das ist *Arkadien* und was sonst noch aus der *Peloponnes* kommt.“ (Parenthese; Kongruenz der Glieder vor und nach ihr bestenfalls lose). – S. auch die Ausführungen zum Stil der *Eikones* bei WEBB 1992, 11–18 und SCHÖNBERGER 2004, 57–61.

58 Das ist das erhebliche methodische Problem am Vorgehen Bealls, der versucht, aus einzelnen stilistischen Pointen Schlüsse für das Vorgehen des Sprechers in den *Eikones* insgesamt zu ziehen; vgl. insb. seine Analyse von *Im*. 1,16 in BEALL 1993, 359–363.

5.6 Zusammenfassung

Der Einsatz des Terminus *συμμετρία* durch den Sprecher bestätigt die im vorigen Kapitel bereits verzeichneten Befunde zur Symmetrie in den *Eikones*. Zwar wird Symmetrie in den Ekphraseis des Sprechers des öfteren konstativ benannt, sie wird aber vom Text durch zwei Vorgehensweisen als ein wenig bedeutsamer Teil innerhalb der komplexen Ästhetik der *Eikones* ausgewiesen: Zum einen handelt es sich bei den Bildteilen, die als symmetrisch bezeichnet werden, durchgehend um partikuläre Aspekte. Zweitens wird Symmetrie in den *Eikones* zwar vom Sprecher benannt, aber in seinen Sprechakten nicht performativ hergestellt. Symmetrie, so ist daraus zu folgern, bildet als Bezeichnung einer festen formalen Proportion, einer starken ästhetischen Geordnetheit mithin, gerade nicht das Ziel der performativen Ästhetik der *Eikones*.

Im Kernbereich dieser Ästhetik befindet sich hingegen die *ἀρμυρία*, und zwar im technischen Sinne der Zusammenfügung von Teilen zu einem Ganzen. Der konstative Einsatz des Terminus führt ein bemerkenswert breites Spektrum an unterschiedlichen Fügungen vor, von gelungenen Verbindungen über noch unfertige *ἀρμυρία* bis hin zu scheiternden Zusammensetzungen; auch Trennungen werden konstativ herausgestellt. Diese variierte Verwendung des Begriffs kann deswegen programmatische Geltung beanspruchen, weil sich hier eine Deckung von konstativer Benennung und performativer Sprechaktgestaltung ergibt, leistet der Sprecher doch in den *Eikones* vielfach variierte Verknüpfungen von Einzelelementen, etwa auf der Ebene der Gesamtstruktur des Textes. Sehr deutlich zeigt sich dies auch im Umgang mit Farbbezeichnungen: Farben werden in den *Eikones* erstens in stark variierte Weise, zweitens zumal in kontrastiven oder komplementären Gegenüberstellungen thematisiert. Exemplarisch führen *Im.* 2,2 und 2,3 mit ihren ganz entgegengesetzten Einschätzungen der dort beschriebenen Kentauren eine Ästhetik der virtuos variierten Zusammenfügung vor: Während im ersten Fall der sanfte Übergang zwischen Mensch und Pferd betont wird, ruht im zweiten Fall das Auge des Sprechers gerade auf dem ausdrücklich als schön bezeichneten Kontrast von schwarzem Pferde- und weißem Frauenkörper. Ähnlich wie in *Im.* 1,21 und 1,23 werden hier zwei konträre ästhetische Positionen nebeneinandergestellt, ein Fall von virtuoser Kombinatorik, dessen programmatische Bedeutung zumal darin begründet liegt, daß hier *showing* und *telling* vollständig zusammenfallen, werden doch in virtuoser Verknüpfung eben Ästhetiken von *ἀρμυρία* nebeneinandergestellt.

Was das Verhältnis des Sprechers zu den Malern der Bilder angeht, tritt explizit ein starkes Lob der Maler hervor. Diese positive Einschätzung wird nicht etwa dadurch unterlaufen, daß auf der impliziten Ebene die Ekphraseis vielfach über eine reine Abschilderung der Bilder hinausgehen. Gegen eine Deutung dieser impliziten Vorgehensweise als Paragone ist festzuhalten, daß durch den aktiven Zugriff des Sprechers die Bilder nicht im Sinne eines Wettstreits der Künste überboten werden, sondern daß der Sprecher so das Potential der Bilder, die von vornherein auf eine

solche aktive Reaktion des Betrachters angelegt sind, voll aktualisiert wird. Darin zeigt sich die Virtuosität des Sprechers, der nicht in Konkurrenz zu den Bildern tritt, sondern diese – ganz im Sinne des expliziten Lobes der Maler – zu seinen Mitstreitern macht. Am deutlichsten wird dies an den Fällen von Medienkontamination in den *Eikones*, die Text und Bild synergetisch verbinden.

Auf der Ebene des Stils erweisen sich die *Eikones* insofern als einheitlich gestaltet, als sie sich durchgehend auf dem Register einer schlichten Stilart bewegen. Ein Merkmal dieser Stilisierung ist freilich ein starkes Maß an Variation, was in Verbindung mit den relativ engen Skalen an Gestaltungsmitteln, die eine solche ἀφέλεια kennzeichnen, dazu führt, daß sich kaum Funktionalisierungen der konkreten stilistischen Ausformung einer Textstelle benennen lassen. Das bedeutet, daß auch auf dieser Ebene des Textes kein festes Ordnungsmuster erzeugt wird, was sich ebenso zur virtuoson Ästhetik fügt wie die Performativierung, die der Stil in seiner Nachahmung eines situativen Sprechens aus dem Stegreif leistet.

6. Fazit

In der Einleitung dieser Untersuchung wurden zwei Leitfragen formuliert, nämlich erstens, wie sich die Ästhetik dieses Textes beschreiben läßt, und zweitens, wie diese Ästhetik in den *Eikones* funktionalisiert wird. Bei der Beantwortung beider Fragen hat sich das Virtuositätskonzept, das in der Einleitung skizziert und in der Untersuchung kontinuierlich herangezogen wurde, als sehr fruchtbar erwiesen: Es leistet sowohl eine präzise und umfassende Beschreibung der Ästhetik der *Eikones* als auch eine Bestimmung der Funktion derselben.

Was die nähere Gestalt der Ästhetik angeht, die die *Eikones* auszeichnet, ist als das wichtigste Moment die Dynamik von Variation und Kombination zu nennen; eben diese Momente erzeugen die paradigmatische Vielfalt, die schon anhand der Olympos- und der Narziß-Beschreibung (*Im.* 1,21 und 23) am Beginn dieser Untersuchung hervorgetreten ist. Auf verschiedenen Ebenen des Textes ist diese Dynamik wirksam: Zum einen ist der Zugriff des Sprechers auf die Bilder stark variiert, und das gleich in zweifacher Hinsicht. Erstens realisiert sich die grundlegende Technik der hermeneutischen Aneignung der Bilder durch den Sprecher in ganz unterschiedlicher Form: Das Spektrum an Vorgehensweisen reicht von der gesteigerten Erzeugung von Anschaulichkeit durch das Vermitteln nicht-visueller Sinesseindrücke über das In-Bewegung-Versetzen der Bilder, den Rekurs auf Texte zur Deutung der Gemälde und das allegorische Ausdeuten von Bildelementen bis hin zur expliziten Heranziehung von Sachwissen; alles Verfahrensweisen, die in jeweils erheblich variiert Form zur Anwendung kommen. Zweitens kombiniert der Sprecher in seinem Zugriff auf die Bilder Momente, die scheinbar widersprüchlich sind, vom ihm als Virtuosen aber doch erfolgreich verbunden werden können: Programatisch zeigt sich das in *Im.* 1,28, wo der Sprecher einerseits metaleptisch ins Bild hineinfallt, andererseits aber eine starke Hermeneutik leistet; zugleich führt er hier eine komplexe Inszenierung vor, die ihn in starkem Maße als Virtuosen ausweist.

Zum anderen wirkt Variation und Kombination in der Struktur der einzelnen Beschreibungen wie in der Struktur der *Eikones* als Ensemble. In den einzelnen Ekphraseis werden mehrere Skalen von Gestaltungsoptionen in der Weise variiert eingesetzt, daß manche Ekphraseis Extrempunkte dieser Skalen markieren, andere wiederum sich zwischen den Polen bewegen, während wieder andere in sich verschiedene Positionen kombinieren, teilweise gerade auch solche, die sich an den entgegengesetzten Enden derselben Skala verorten (dies ist insbesondere in *Im.* 1,28 und 2,17 der Fall). Drei Skalen sind es, die solchermaßen durchvariiert und -kombiniert werden: erstens diejenige zwischen Fragmentierung und Totalisierung, die ganz unmittelbar die Struktur der Beschreibungen bestimmt, zweitens in medialer

Hinsicht die zwischen einer deutlichen Dominanz textueller Verfahren und einer starken Überformung durch das Bild im Wege einer Medienkontamination, drittens, was die Performativität angeht, die Skala zwischen einem grundsätzlichen Handlungs- oder Vollzugscharakter, den alle Beschreibungen der *Eikones* aufweisen, und stärker performativen Involvierungen des Rezipienten, der freilich nie einen eigentlichen Ko-Akteur-Status gewinnt, sondern vom Sprecher stets auf Distanz gehalten wird.

Auf der Ebene des Gesamtwerkes werden die *Eikones* durch ein starkes Variationsmoment in der thematischen Anlage der Beschreibungen wie auch – dieser Punkt wurde eben schon genannt – im jeweiligen Zugriff des Sprechers auf das Bild bestimmt. Dies ist die maßgebliche Ursache dafür, daß der Text kein übergreifendes Syntagma aufweist; entsprechend scheitern Versuche wie die Lehmann-Hartlebens und Braginskayas/Leonovs, hier eine Ordnung im emphatischen Sinne auszumachen. Die Variation zumal auf dieser Ebene zeichnet sich dadurch aus, daß sie einerseits nicht irgendeinem festen Schema folgt, daß sie auf der anderen Seite aber auch nicht ungesteuert abläuft. Am deutlichsten wird dies in den Fällen thematischer „Modulation“, wo Gegenstände oder Motive aufeinanderfolgender Ekphraseis gleichsam auseinander hervorgehen, ohne daß aber eine Regel für die konkrete thematische Sukzession formuliert werden könnte. In dieser Eigenschaft ermöglicht die Variation verschiedene Interaktionen des Rezipienten mit dem Text; die diesbezügliche Skala reicht vom vergleichsweise schwach performativen Vergleich der im Text aufeinanderfolgenden Ekphraseis über die stärker performative Spannung, was das weitere Vorgehen des Sprechers betrifft, bis hin zu stark performativen Umschlägen wie dem, der sich zwischen den divergenten Ästhetiken von *Im.* 1,21 und 23 ereignet; solche Umschläge stoßen den Rezipienten in besonderer Weise dazu an, metaästhetische Reflexionen über die *Eikones* anzustellen.

Auf der Ebene explizit vermittelter Ästhetik schließlich tritt das Prinzip der Kombination von gerade auch gegensätzlichen ästhetischen Elementen oder Wertungen unmittelbar als für die *Eikones* programmatisch hervor; dies bewirkt zum einen die stark variierte explizite Verwendung des Terminus ἀρμωμία im Sinne von „Fügung, Verbindung“, zum anderen zeigt sich dies in den divergenten Schönheitskriterien, die an die Kentauren in *Im.* 2,2 und 3 herangetragen werden: Mittels der ganz unterschiedlichen Gestaltung der Übergänge zwischen Menschen- und Pferdekörper werden dort konträre Bilder von ἀρμωμία vorgeführt, was exakt das performative Vorgehen des Sprechers in den ganzen *Eikones* spiegelt, das in diesen Ekphraseis mithin in einer *mise en abyme* hervorgehoben wird.

Der Vorteil des hier verwendeten Virtuositätsmodells, was die Beschreibung der Ästhetik der *Eikones* betrifft, besteht darin, daß es in der Lage ist, grundständig die ästhetische Vielfalt der *Eikones* zu erfassen: grundständig deswegen, weil es von vornherein Variation und Kombination als wesentliche Gestaltungsprinzipien im Blick hat. Dadurch ist ein solches Konzept, was die *Eikones* angeht, Modellen überlegen, die mit statischen Begriffen arbeiten – vgl. die Diskussion zum Konzept des Paragone im vorigen Kapitel – oder die auf einem *set* von in sich relativ festen klassifikatorischen Kategorien beruhen; letzteres gilt für das von Krämer/Stahlhut

vorgeschlagene Stufenmodell von Performativität und für Rajewskys Typologie von intermedialen Bezügen, beides Konzepte, die sich für diese Untersuchung als außerordentlich hilfreich erwiesen haben (vgl. dazu insbesondere die Ausführungen oben in Kapitel 3), die man aber, um die Verhältnisse in den *Eikones* präzise zu fassen, in Skalen von Intermedialität bzw. Performativität umsetzen muß, wie sie Pfister für den letztgenannten Bereich formuliert hat; auch auf dieses Modell wurde in Kapitel 3 eingegangen. Ein Virtuositätskonzept ermöglicht es schließlich auch, über dichotomische Kategorien hinauszugehen: Ich nenne als Beispiel hierfür die von Newby verwendete Opposition von *absorption* und *erudition* als zwei in Spannung zueinander stehenden Modi, mit den Bildern umzugehen. Der Sprecher, so zeigte sich in Kapitel 2, ist einer solchen Dichotomie gar nicht unterworfen: Er kann beide Zugriffe souverän und erfolgreich verbinden, eine Tatsache, die eben als Merkmal seiner Virtuosität zu erklären ist.

Die zweite wesentliche Leistung dieses Virtuositätsmodells besteht darin, eine Antwort auf die Frage nach der Funktionalisierung der Variations- und Kombinationsästhetik zu geben. Von zentraler Bedeutung ist hierbei die vom Virtuosen behauptete Einzigartigkeit, seine herausgestellte Inkommensurabilität. Diese zeigt sich in den *Eikones* zum einen darin, daß der Sprecher unberechenbar ist, eine Eigenschaft, die eng mit der Variation zusammenhängt: Der virtuose Sprecher vollzieht immer wieder unvorhersehbare Volten – vgl. die erwähnten starken Umschläge –, sein Vorgehen ist aber auch in den performativ gesehen schwächeren Grundmomenten des Textes, etwa der thematischen Variation auf der Ebene des Gesamtwerkes, nicht antizipierbar. Die Einzigartigkeit des Virtuosen erweist sich zum anderen in der Kombinatorik, denn durch dieses Vorgehen kann er neue, spezifische Konstellationen schaffen und Dinge tun, die so nur er leisten kann; letzteres gilt zumal für die Fälle, in denen der Virtuose scheinbar Widersprüchliches funktional verbindet, also etwa in der schon mehrfach zitierten Jagdbild-Beschreibung *Im.* 1,28. Die Neuheit entsteht dabei eben durch die Verknüpfung, die der Sprecher schafft, sie liegt typischerweise nicht in den zusammengefügten Elementen selbst. Das wird an *Im.* 1,21 und 23 sowie 2,2 und 3 deutlich, wo der Sprecher an bereits bestehende Diskurse zu $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ und $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\iota\alpha$ anknüpft, durch seine Kombinatorik aber eine ganz spezifische eigene Konstellation schafft.

Diese virtuose Technik läßt sich interpretieren als eine besonders effektive Einlösung des kaiserzeitlichen $\zeta\eta\lambda\omega\sigma\iota\varsigma$ -Modells, greift der Sprecher doch hier Vorgängiges bzw. Bestehendes auf und übertrifft dies zugleich durch seine virtuose Verarbeitung. Sich selbst nimmt er bemerkenswerterweise aus einer potentiellen Anwendung des $\zeta\eta\lambda\omega\sigma\iota\varsigma$ -Modells heraus, d. h. er läßt, jedenfalls seiner Selbstdarstellung nach, nicht zu, daß jemand ihn nacheifernd einholen oder gar übertreffen könnte: Das zeigt sich zum einen bei einer näheren Analyse des im Proöm formulierten didaktischen Ziels der *Eikones* (vgl. *Im.* pr. 3), denn die eigentlichen virtuoson Eigenschaften sind mangels technischer Beschreibbarkeit und Ableitbarkeit nicht einer Didaxis zugänglich. Zweitens stellt der Sprecher performativ so sehr die Perfektion seiner Ekphraseis heraus – sein Zugriff gelingt immer, er löst die Maßgaben einer virtuoson Produktionsästhetik stets vollkommen ein –, daß hier

der Anspruch sichtbar wird, eine nicht zu übertreffende, in ihrer Virtuosität unerreichbare Folge von Bildbeschreibungen geschaffen zu haben. Das ist, wie der ganze Gestus virtuoser Inkommensurabilität, im Kontext der kompetitiven zeitgenössischen Bildungskultur zu interpretieren: Der Sprecher behauptet *qua* virtuosem *self-fashioning*, mit den *Eikones* den Wettbewerb – jedenfalls was virtuose Bildbeschreibungen angeht – ein für allemal für sich entschieden zu haben.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Inkommensurabilität des virtuosensprechers ist sein Verhältnis zum Rezipienten der *Eikones*. Dieses läßt sich mit dem Begriff des Virtuositätskontraktes beschreiben, eine Vorstellung, die der Text selbst im Proöm deutlich werden läßt (vgl. insb. *Im. pr.* 5). Der Sprecher stellt im Rahmen dieses Verhältnisses die verschiedenen oben schon genannten Interaktionspotentiale bereit, die sich alle auch als Genußpotentiale für den Rezipienten beschreiben lassen: Dieser kann die abwechslungsreiche Variiertheit der *Eikones* ebenso genießen wie die performative Spannung und die Möglichkeiten, seine Bildung zu betätigen, etwa im Rahmen einer Reflexion über die Ästhetik der *Eikones*. Die Voraussetzung dafür ist aber, daß der Rezipient den dominanten Status des Sprechers akzeptiert: Der Sprecher lenkt die Rezeption der *Eikones* stark und involviert den Leser zwar immer wieder in seine Sprachhandlungen, läßt ihn aber, wie oben bereits erwähnt wurde, nicht zum eigentlichen Ko-Akteur werden; er behauptet mithin auch gegenüber dem Rezipienten der *Eikones* eine Position der Uneinholbarkeit.

Zum Sicheinlassen des Rezipienten auf die Ekphrasis des Sprechers gehört auch, beim Lesen dem performativen Fortgang der *Eikones* zu folgen. Die Modellrezeption der *Eikones* besteht mithin in einer linearen Lektüre des Textes, die auf dessen Interaktionspotentiale eingeht und sie so aktualisiert; eine vollständige Realisierung der Potentiale setzt dabei ein mehrfaches Lesen der *Eikones* voraus. An diese Feststellungen läßt sich eine abschließende Charakterisierung der Perspektive anknüpfen, unter der ein Virtuositätskonzept, wie es hier eingesetzt wurde, die *Eikones* betrachtet: Ein solcher Ansatz richtet den Blick vorrangig auf den Verlauf des Textes und auf die Qualitäten und Effekte, die in seinem Fortgang hervortreten, oder, auf die Performativität der *Eikones* hin formuliert: die in seiner Sukzession hergestellt werden. Diese ganz wesentliche Dimension der *Eikones* ist bislang in der Forschung kaum in den Blick genommen worden; gerade darin, sie in den Fokus rücken, liegt der Gewinn einer auf die Virtuosität hin orientierten Untersuchung dieses Textes.

Anhänge

Anhang 1: Übersicht über die *Eikones*

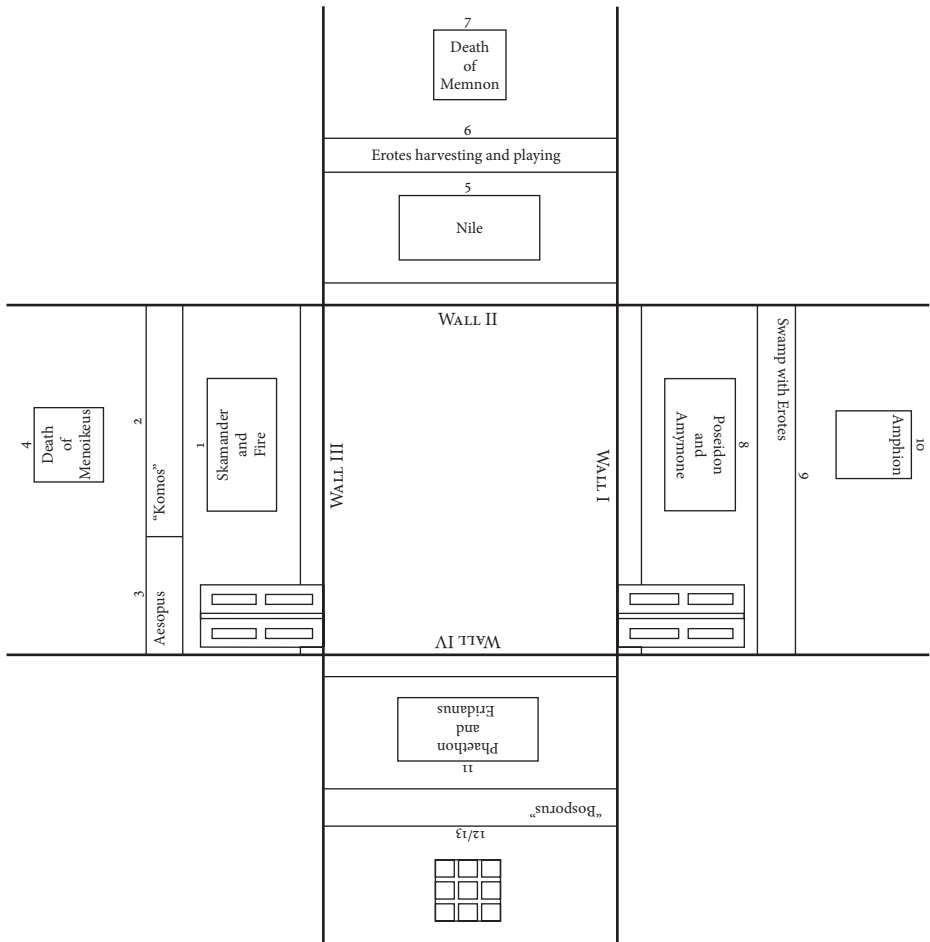
Buch 1

pr.	Proöm
1,1	Skamandros
1,2	Komos
1,3	Die Fabeln
1,4	Menoikeus
1,5	Die Ellen
1,6	Eroten
1,7	Memnon
1,8	Amymone
1,9	Sumpflandschaft
1,10	Amphion
1,11	Phaethon
1,12.13	Der Bosphoros
1,14	Semele
1,15	Ariadne
1,16	Pasiphae
1,17	Hippodameia
1,18	Bakchen
1,19	Die Tyrrhener
1,20	Satyrn
1,21	Olympos
1,22	Midas
1,23	Narziß
1,24	Hyakinthos
1,25	Die Leute von Andros
1,26	Geburt des Hermes
1,27	Amphiaraos
1,28	Jäger
1,29	Perseus
1,30	Pelops
1,31	Gastgeschenke (Stilleben)

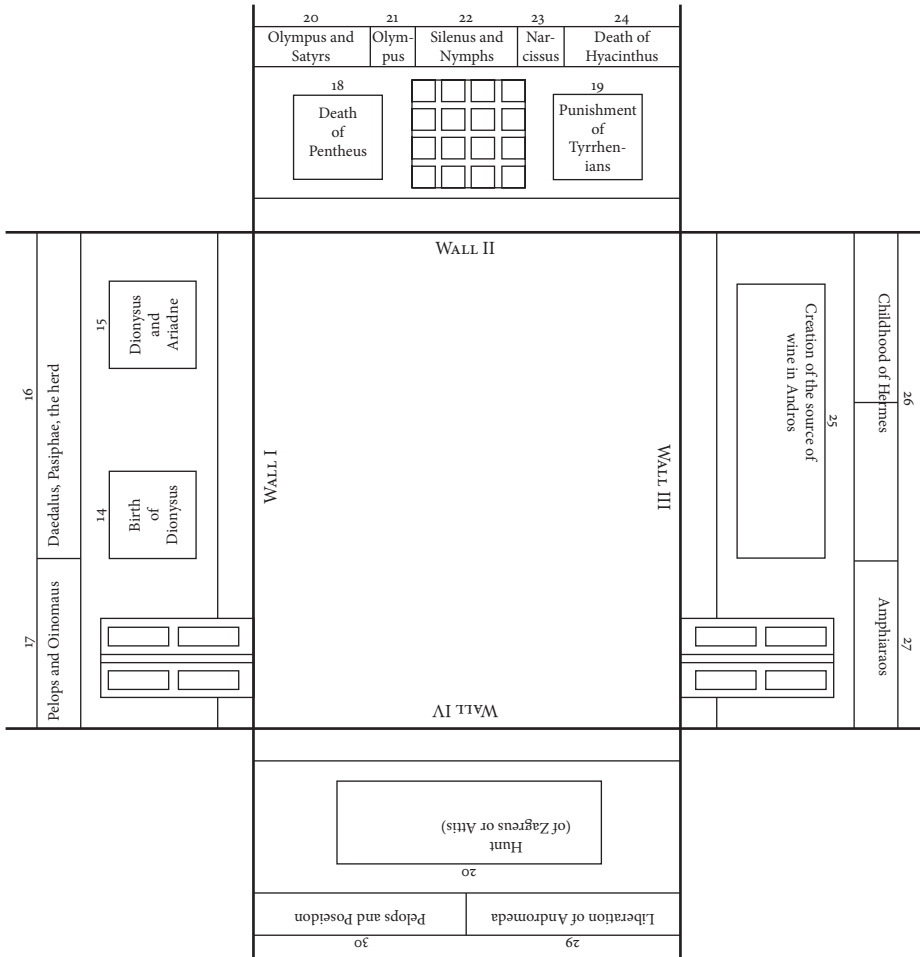
Buch 2

2,1	Hymnensängerinnen
2,2	Die Erziehung des Achilleus
2,3	Weibliche Kentauren
2,4	Hippolytos
2,5	Rhodogune
2,6	Arrichion
2,7	Antilochos
2,8	Meles
2,9	Pantheia
2,10	Kassandra
2,11	Pan
2,12	Pindaros
2,13	Die Gyraeischen Felsen
2,14	Thessalien
2,15	Der Pontische Glaukos
2,16	Palaimon
2,17	Inseln
2,18	Der Kyklop
2,19	Phorbas
2,20	Atlas
2,21	Antaios
2,22	Herakles bei den Pygmäen
2,23	Der rasende Herakles
2,24	Theiodamas
2,25	Bestattung des Abderos
2,26	Gastgeschenke (Stilleben)
2,27	Geburt der Athene
2,28	Spinnengewebe
2,29	Antigone
2,30	Euadne
2,31	Themistokles
2,32	Palaistra
2,33	Dodona
2,34	Die Horen

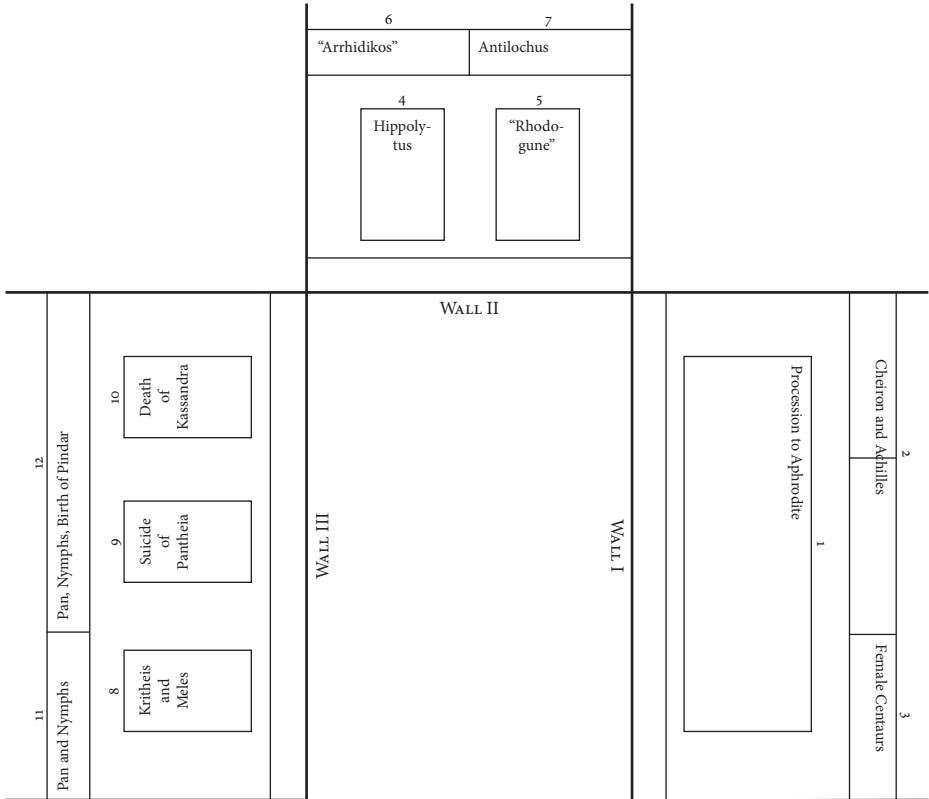
Anhang 2: Skizzen zur Rekonstruktion Lehmann-Hartlebens



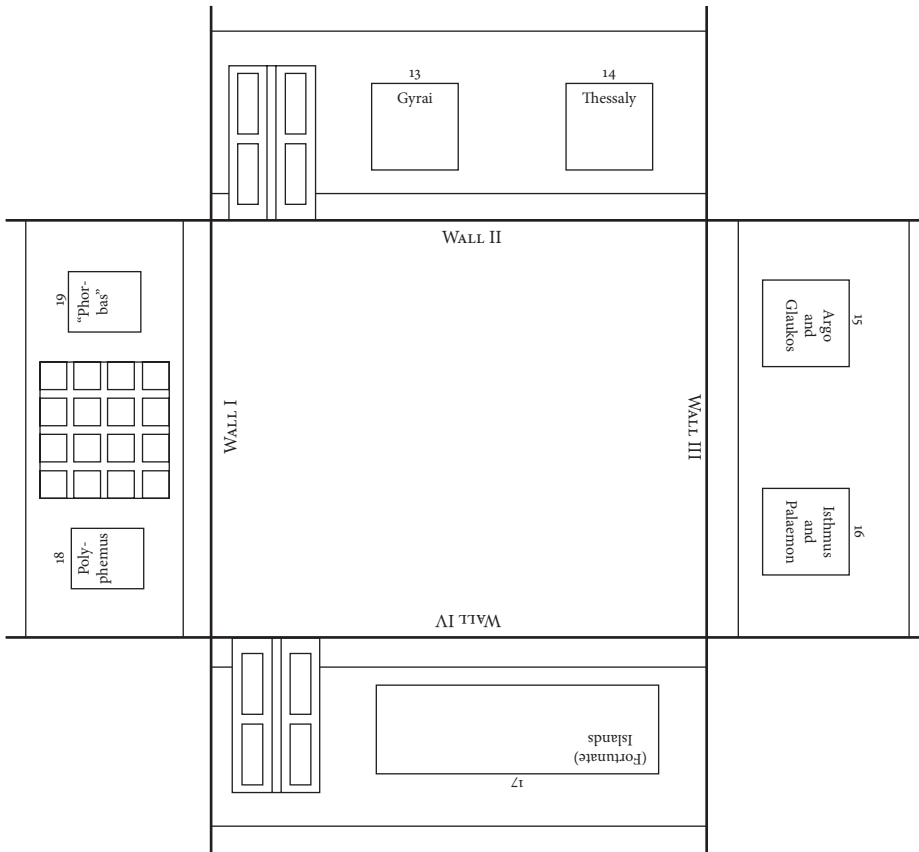
„Room of the rivers“ (LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 38)



„Room of Dionysos“ (LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 35)



„Room of Aphrodite“ (LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 32)



„Room of the primitive world“ (LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 26)



„Room of Herakles“ (LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 24)

Anhang 3: Schaubilder zu Braginskayas / Leonovs Analyse

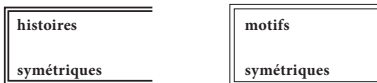
Table 1.

Symétrie des histoires et des motifs (A) et symétrie des « grandes » descriptions dans le Grand Cycle (B)

Livre I

(A)		(B)	
0	Préface	59	
1	Scamandre	22	
2	Comus	50	
3	Les Fables	22	
4	Ménéécée	35	
5	Le Nil	26	
6	Les Amours	93	
7	Memnon	29	
8	Amymone	26	
9	Le Marécage	74	
10	Amphion	44	
11	Phaéton	41	
12	Le Bosphore	112*	
13	Sémélé	29	
14	Ariane	37	
*15	Pasiphaé	45	
16	Hippodamie	41	
17	Penthée	44	
18	Les Tyrrhéniens	58	
19	Les Satyres	18	
20	Olympe	32	
21	Midas	24	
22	Narcisse	56	
23	Hyacinthe	36	
24	Les Andriens	37	
25	La Naissance d'Hermès		
26	Amphiarus		
27	La Chasse		
28	Persée		
29	Pélops		
30	Les Présents Rustiques		

(A) * le centre numérique et le centre stichométrique du livre coïncident



(B) * le centre numérique et le centre stichométrique de la plus grande description du Grand Cycle (GC) coïncident

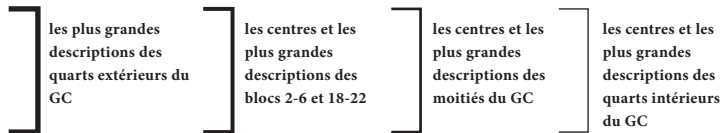


Table 2

La loi de l'alternance des longueurs (A)
 La symétrie des rapports quantitatifs souligne les frontières des cycles structuraux et sémantiques (B)
 Livre I

(A) trois groupes des longueurs			(B) la longueur d'après les lignes de l'édition Teubner				
***	0	Préface		59	1	le centre stichométrique Et numérique	le centre de la symétrie I
*	1	Scamandre	<input type="checkbox"/>	22			
***	2	Comus	<input checked="" type="checkbox"/>	50			
*	3	Les Fables	<input type="checkbox"/>	22			
**	4	Ménéécée	<input checked="" type="checkbox"/>	35			
*	5	Le Nil	<input type="checkbox"/>	26			
***	6	Les Amours	<input checked="" type="checkbox"/>	93			
**	7	Memnon	<input type="checkbox"/>	29			
*	8	Amymoné	<input type="checkbox"/>	26			
***	9	Le Marécage	<input checked="" type="checkbox"/>	74			
**	10	Amphion	<input type="checkbox"/>	44			
**	11	Phaéton	<input type="checkbox"/>	41			
***	12	Le Bosphore	<input checked="" type="checkbox"/>	112	2	du Grand Cycle	des rapports quantitatifs
**	13	Sémélé	<input type="checkbox"/>	29			
**	14	Ariane	<input checked="" type="checkbox"/>	37			
***	15	Pasiphaé	<input checked="" type="checkbox"/>	45			
**	16	Hippodamie	<input type="checkbox"/>	41			
**	17	Penthée	<input checked="" type="checkbox"/>	44			
***	18	Les Tyrrhéniens	<input checked="" type="checkbox"/>	58			
*	19	Les Satyres	<input type="checkbox"/>	18			
**	20	Olympe	<input checked="" type="checkbox"/>	32			
*	21	Midas	<input type="checkbox"/>	24			
***	22	Narcisse	<input checked="" type="checkbox"/>	56			
**	23	Hyacinthe	<input type="checkbox"/>	36			
**	24	Les Andriens	<input checked="" type="checkbox"/>	37	3	le centre stichométr.	le centre de la symétrie II
***	25	La Naissance d'Hermès	<input checked="" type="checkbox"/>	45			
**	26	Amphiaras	<input type="checkbox"/>	31			
***	27	La Chasse	<input checked="" type="checkbox"/>	95			
**	28	Persée	<input type="checkbox"/>	40			
**	29	Pélops	<input checked="" type="checkbox"/>	41			
**	30	Les Présents Rustiques	<input type="checkbox"/>	31	du Cycle- Coda	des rapports quantitatifs	
(A)	***	un 'grande' description > 44	<input type="checkbox"/>	moins			
	**	un description 'moyenne' 29-44	<input checked="" type="checkbox"/>	plus			
	*	un 'petite' description < 29	<input type="checkbox"/>				
(B)			<input type="checkbox"/>	moins			
			<input checked="" type="checkbox"/>	plus			
			—	I Le Grand Cycle			
			==	II Le Cycle « Coda »			
			—	1, 2, 3 Les cycles structuraux et sémantiques			

„Table 2“ (BRAGINSKAYA / LEONOV 2006, 27)

Table 3

Les Cycles structuraux et sémantiques (A)
Les cycles sémantique et les livres du manuscrit "de quatre livres" (AB)

(A)	Livre I		Livre II	(B)				
I	1	* 0	Préface	H	1	l'amour et les Muses		
		1	Scamandre	H			(β) 1	Vénus Éléphantine
		2	Comus	D			2	Éducation d'Achille
		3	Les Fables	D			3	Les Centaures
		* 4	Ménéécée	H			4	Hippolyte
		5	Le Nil	D			5	Rhodogune
		6	Les Amours	D			6	Arrhichion
							7	Antiloque
		* 7	Memnon	H			8	Mèles
		8	Amymone	H			9	Penthée
		9	Le Marécage	D			10	Cassandre
		* 10	Amphion	H			(γ) 11	Pan
	11	Phaéton	H	12	Pindare			
	12	Le Bosphore	D	13	Les Gyres			
	2	13	Sémélé	D	14	La Thessalie	2	la nature ET la culture
		14	Ariane	I	15	Glaukos, dieu marin		
		15	Pasiphaé	O	16	Palémon		
		* 16	Hippodamie	O	17	Les Îles		
		17	Penthée	N	18	Le Cyclope		
		18	Tyrrhéniens	Y	19	Phorbas		
		19	Les Satyres	S	20	Atlas		
		* 20	Olympe	O	21	Antée		
		21	Midas	S	22	Hercule et les Pygmées		
		22	Narcisse	O	23	Hercule furieux		
* 23		Hyacinthe	O	24	Théodamas			
24		Les Andriens	S	25	Funérailles d'Abdère			
II	3	* 25	Naissance d'Hermès	H	(δ) 27	La Naissance d'Athéna	3	appendice
		* 26	Amphiaraus	H C	28	Les Toiles		
		* 27	La Chasse	D O	29	Antigone		
		* 28	Persée	H A	30	Évadné		
		* 29	Pélops	H	31	Thémistocle		
		30	Présents Rustiques	D	32	Palestre		
					33	Dodone		
					34	Les Heures		

(A)
 == I Le Grand Cycle
 == II Le Cycle « Coda »
 * Le leitmotiv du livre I (forme la « Coda »)
 H la description-histoire
 D la description-divertissement

(AB)
 — 1, 2, 3 Les cycles sémantiques et structuraux
 (α) (β) les livres du manuscrit divisés en quatre livres
 (γ) (δ)

Literaturverzeichnis

1. Textausgaben, Übersetzungen und Kommentare

- BÄBLER, BALBINA / NESSELRATH, HEINZ-GÜNTHER 2006, *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos. Einführung, Text, Übersetzung, Anmerkungen, archäologischer Kommentar*, München / Leipzig.
- BENNDORF, OTTO / SCHENKEL, KARL 1893, *Philostrati maioris Imagines*, Leipzig.
- BOUGOT, AUGUSTE / LISSARRAGUE, FRANÇOIS 1991, *Philostrate. La galerie de tableaux. Traduit par A. Bougot, révisé et annoté par F. Lissarrague, préface de Pierre Hadot*, Paris.
- BRINK, CHARLES O. 1971, *Horace on poetry*, Bd. 2: *The 'Ars poetica'*, Cambridge.
- BURNET, JOHN 1900–1907, *Platonis opera*, 5 Bde., Oxford.
- FAIRBANKS, ARTHUR 1979, *Philostratus the Elder, the Younger. Imagines. Callistratus. Descriptions*, griech. Text u. engl. Übers., Cambridge, Mass. / London 1931, Ndr.
- GHEDINI, FRANCESCA / COLPO, ISABELLA / NOVELLO, MARTA (Hrsg.), mit AVEZZÙ, ELISA 2004, *Le Immagini di Filostrato Minore: la prospettiva dello storico dell'arte*, griech. Text, italien. Übers. u. Komm., Antenore Quaderni 3, Rom.
- GROSSARDT, PETER 2006, *Einführung, Übersetzung und Kommentar zum Heroikos von Flavius Philostrat*, Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft 33, Basel.
- HEITSCH, ERNST 1993, *Platon, Werke. Übersetzung und Kommentar*, Bd. III,4: *Phaidros*, Göttingen.
- HILDEBRANDT, KURT 2002, *Platon. Phaidros oder Vom Schönen*, dt. Übers., Stuttgart 1979, Ndr.
- JACOBS, FRIEDRICH / WELCKER, FRIEDRICH GOTTLIEB 1825, *Philostratorum imagines et Callistrati statuae. Recensuit et commentarium adiecit Fr. Jacobs. Observationes, archaeologici praesertim argumenti, addidit Fr. Th. Welcker*, Leipzig.
- KAYSER, KARL LUDWIG 1844, *Flavii Philostrati quae supersunt, Philostrati iunioris imagines, Callistrati descriptiones*, Zürich.
- DERS. 1870–1871, *Flavii Philostrati quae supersunt, Philostrati iunioris imagines, Callistrati descriptiones*, 2 Bde., Leipzig.
- LINDAU, AUGUST FERDINAND 1832, *Philostratus, des Ältern und des Jüngern, Gemälde. Kallistratus Standbilder*, dt. Übers., Stuttgart.
- MACLEOD, MATTHEW D. 1972–1987, *Lucianis opera*, 4 Bde., Oxford.
- VON MÖLLENDORFF, PETER 2006a, *Lukian. Gegen den ungebildeten Büchernarren. Ausgewählte Werke*, dt. Übers., Düsseldorf / Zürich.
- PATILLON, MICHEL / BRISSON, LUC 2001, *Longin, Fragments. Art rhétorique. Rufus, Art rhétorique*, Edition u. franz. Übers., Paris.
- RABE, HUGO 1913, *Hermogenis opera, Rhetores Graeci VI*, Leipzig.

- REEVE, MICHAEL D. 1986, *Longus. Daphnis et Chloe*, Leipzig, 2. Aufl.
- RUFENER, RÜDIGER 2000, *Platon. Der Staat. Politeia. Griechisch-deutsch. Übersetzt von Rüdiger Rufener, Einführung, Einleitung, Inhaltsübersicht und Literaturhinweise von Thomas Alexander Szlezák*, Düsseldorf / Zürich.
- RUSSELL, DONALD ANDREW / WILSON, NIGEL G. 1981, *Menander Rhetor. Edited with Translation and Commentary*, Oxford.
- SCHÄFER, ECKART 1994, *Quintus Horatius Flaccus. Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart 1984, Ndr.
- SCHÖNBERGER, OTTO 2004, *Philostratos. Die Bilder. Nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka herausgegeben, übersetzt und erläutert von O. Schönberger*, München 1968, Ndr. Würzburg.
- SHACKLETON BAILEY, DAVID R. 2001, *Q. Horatius Flaccus. Opera*, München / Leipzig, 4. Aufl.
- SPENGLER, LEONARD 1854, *Rhetores Graeci*, Bd. 2, Leipzig.
- USENER, HERMANN / RADERMACHER, LUDWIG 1965, *Dionysii Halicarnasei quae exstant*, Bd. 6, Leipzig 1929, Ndr.

2. Weitere Forschungsliteratur¹

- ABONDAZZA, LETIZIA 2001, „Immagini della phantasia. I quadri di Filostrato maior tra pittura e scultura“, *MDAI(R)* 108, 111–134.
- ANDERSON, GRAHAM 1993, *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London.
- VON ARBURG, HANS-GEORG 2006, „Einleitung“, in: DERS. ET AL. 2006, 7–15.
- DERS. / MÜLLER, DOMINIK / SCHADER, HANS-JÜRGEN / STADLER, ULRICH (Hrsg.) 2006, *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*, Göttingen.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS 2007, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, 2. Aufl.
- BANN, STEPHEN 1989, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge.
- BARTSCH, SHADI 2000, „The Philosopher as Narcissus: Vision, Sexuality, and Self-Knowledge in Classical Antiquity“, in: Robert S. Nelson (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge, 70–97.
- BEALL, STEPHEN M. 1993, „Word-Painting in the ‚Imagines‘ of the Elder Philostratus“, *Hermes* 121, 350–363.
- BECKER, ANDREW S., 2003, „Contest or Concert? A Speculative Essay on Ecphrasis and Rivalry Between the Arts“, *CML* 23.1, 1–14.
- BEHRISCH, SVEN 2009, „Virtuose“, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, Tübingen, Sp. 1138–1143.
- BERNSTEIN, SUSAN 1998, *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford.

¹ Die Abkürzung von Zeitschriften folgt den Konventionen der *Année philologique*.

- BOEDER, MARIA 1996, *Visa est vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*, Europäische Hochschulschriften. Reihe 28: Kunstgeschichte 268, Frankfurt a. M.
- BOWIE, EWEN 1994, „Philostratus: Writer of Fiction“, in: John R. Morgan / Richard Stoneman (Hrsg.), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London, 181–199.
- DERS. 2009, „Philostratus: the life of a sophist“, in: ders. / Jaś Elsner (Hrsg.), *Philostratus*, Cambridge, 19–32.
- BRAGINSKAYA, NINA V. 1985, „*Fata libelli*: Zum Schicksal der ‚Gemälde‘ des älteren Philostratos“, in: Wolfgang Schuller (Hrsg.), *Antike in der Moderne*, Xenia. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen 15, Konstanz, 25–47.
- DIES. / LEONOV, DIMITRI N. 2006, „La composition des *Images* de Philostrate l’Ancien“, in: Michel Costantini / Françoise Graziani / Stéphane Rolet (Hrsg.), *Le défi de l’art. Philostrate, Callistrate et l’image sophistique*, La Licorne 75, Rennes, 9–29.
- BRANDL-RISI, BETTINA 2007, „Hingerissen zur Bewegung. Effekte virtuoser Dynamisierungen des Lesens“, in: Gabriele Brandstetter / Bettina Brandl-Risi / Kai van Eikels (Hrsg.), *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Scenae 3, Freiburg i. Br., 301–327.
- BRANDSTETTER, GABRIELE 2002, „Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität“, *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 10, 213–243.
- BRILLIANT, RICHARD 1984, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca / London.
- BRYSON, NORMAN 1994, „Philostratus and the Imaginary Museum“, in: Simon Goldhill / Robin Osborne (Hrsg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 255–283.
- BÜTTNER, STEFAN 2004, „Mimesis und Literatur bei Platon“, in: Jörg Schönert / Ulrike Zeuch (Hrsg.), *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin / New York, 31–63.
- CONAN, MICHEL 1987, „The *Imagines* of Philostratus“, *Word & Image* 3, 162–171.
- DÄLLENBACH, LUCIEN 1977, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris.
- DUBEL, SANDRINE 2009, „Colour in Philostratus’ *Imagines*“, in: Ewen Bowie / Jaś Elsner (Hrsg.), *Philostratus*, Cambridge, 309–321.
- DUCHOWSKI, ANDREW T. 2007, *Eye Tracking Methodology. Theory and Practice*, London, 2. Aufl.
- ECO, UMBERTO 1998, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München, 3. Aufl. (dt. Übers. der 1977 in Mailand erschienenen italien. Originalausg.).
- ELSNER, JAŚ 1995, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge.
- DERS. 1996, „Naturalism and the Erotics of the Gaze. Intimations of Narcissus“, in: Natalie B. Kampen (Hrsg.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge, 247–261.
- DERS. 2000a, „Caught in the Ocular: Visualising Narcissus in the Roman World“, in: Lieve Spaas (Hrsg.), *Echoes of Narcissus*, New York / London, 89–110.
- DERS. 2000b, „Making Myth Visual: The Horae of Philostratus and the Dance of the Text“, *MDAI(R)* 107, 253–276.
- DERS. 2002, „Introduction: The Genres of Ekphrasis“, *Ramus* 31, 1–18.

- DERS. 2009, „A Protean corpus“, in: Ewen Bowie / Jaś Elsner (Hrsg.), *Philostratus*, Cambridge, 3–18.
- ERLER, MICHAEL 2007, *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Philosophie der Antike*, Bd. 2,2: *Platon*, Basel.
- FERRARI, GIOVANNI R. F. 1989, „Plato and Poetry“, in: George A. Kennedy (Hrsg.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Bd. 1: *Classical Criticism*, Cambridge, 92–148.
- FINDLAY, JOHN M. / GILCHRIST, IAIN D. 2008, *Active Vision: The Psychology of Looking and Seeing*, Oxford 2003, Ndr.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA 2004, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.
- FLASHAR, HELLMUT 1979, „Die klassizistische Theorie der Mimesis“, in: ders. (Hrsg.), *Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Entretiens sur l'antiquité classique 25, Vandœuvre-Genève, 79–97.
- FOURNIER, PASCAL 2001, *Der Teufelsvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche*, *Cultura* 22, Freiburg i. Br.
- FOWLER, DON P. 1991, „Narrate and Describe: the Problem of Ekphrasis“, *JRS* 81, 25–35.
- FRONTISI-DUCROUX, FRANÇOISE / VERNANT, JEAN-PIERRE 1997, *Dans l'œil du miroir*, Paris.
- FUHRMANN, MANFRED 2003, *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, ‚Longin‘*, Düsseldorf / Zürich, 3. Aufl.
- GAMPER, MICHAEL 2006, „Der Virtuose und das Publikum. Kulturkritik im Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts“, in: VON ARBURG ET AL. 2006, 60–82.
- DERS. 2007, „Aufruhr und Nivellierung. Ästhetische und politische Virtuosität im Spätwerk Heines“, in: Henriette Herwig / Volker Kalisch / Bernd Kortländer / Joseph A. Kruse / Bernd Witte (Hrsg.), *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todetag von Heinrich Heine und Robert Schumann*, Stuttgart / Weimar, 719–729.
- GENETTE, GÉRARD 1989, *Paratexte*, Frankfurt a. M. / New York (dt. Übers. der 1987 in Paris erschienenen franz. Originalausg. *Seuils*).
- GIULIANI, LUCA 2003, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München.
- DERS. 2006, „Die unmöglichen Bilder des Philostrat: Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte?“, in: Hartmut Böhme / Christof Rapp / Wolfgang Rösler (Hrsg.), *Übersetzung und Transformation*, Transformationen der Antike 1, Berlin / New York, 401–423.
- GRAF, FRITZ 1995, „Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 143–155.
- HALLIWELL, STEPHEN 2002, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton / Oxford.
- HENDERSON, JOHN M. / HOLLINGWORTH, ANDREW 1998, „Eye Movements During Scene Viewing: An Overview“, in: Geoffrey Underwood (Hrsg.), *Eye Guidance in Reading and Scene Perception*, Oxford, 269–293.
- HERBERT VON KARAJAN CENTRUM (Hrsg.) 2001, *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft. Vorlesungen zur Kulturgeschichte*, Wien.

- ISER, WOLFGANG 1994, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, 3. Aufl.
- KRÄMER, SIBYLLE / STAHLHUT, MARCO 2001, „Das ‚Performative‘ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf (Hrsg.), *Theorien des Performativen* (= *Paragrana* 10.1), Berlin, 35–64.
- LANDFESTER, MANFRED 1997, *Einführung in die Stilistik der griechischen und lateinischen Literatursprachen. Mit einem Beitrag von Barbara Kuhn über Formen des Prosarhythmus*, Darmstadt.
- LEACH, ELEANOR W., 2000, „Narrative Space and the Viewer in Philostratus' *Eikones*“, *MDAI(R)* 107, 237–251.
- LEHMANN-HARTLEBEN, KARL 1941, „The *Imagines* of the Elder Philostratus“, *The Art Bulletin* 23, 16–44.
- VON LOESCH, HEINZ / MAHLERT, ULRICH / RUMMENHÖLLER, PETER (Hrsg.) 2004, *Musikalische Virtuosität*, Klang und Begriff 1, Mainz u. a.
- LOXLEY, JAMES 2007, *Performativity*, London / New York.
- LSJ = LIDDELL, HENRY G. / SCOTT, ROBERT (Hrsg.) 1992, *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with a supplement (1968), Oxford 1940, 9. Aufl., Ndr.
- MAFFEI, SONIA 1991, „La σοφία del pittore e del poeta nel proemio delle *Imagines* di Filostrato Maggiore“, *ASNP* 21.3, 591–621.
- MÄKELÄ, TOMI 1989, *Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*, Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 37, München / Salzburg.
- MANIERI, ALESSANDRA 1999, „Colori, suoni e profumi nelle *Imagines*: principi dell'estetica filostrata“, *QUCC N.S.* 63,3, 111–121.
- MCCOMBIE, DUNCAN 2002, „Philostratus, *Histoi*, *Imagines* 2,28: Ekphrasis and the Webb of Illusion“, *Ramus* 31, 146–157.
- VON MÖLLENDORFE, PETER 2006b, „Camels, Celts and Centaurs. Lucian's Aesthetic Concept – the *Charis* of the Hybrid“, in: Ruurd R. Nauta (Hrsg.), *Genre in Apuleius' Metamorphoses and Related Texts*, *Caeculus* 5, Groningen, 62–86.
- NEWBY, ZAHRA 2002, „Testing the Boundaries of Ekphrasis: Lucian's *On the Hall*“, *Ramus* 31, 126–135.
- DIES. 2009, „Absorption and erudition in Philostratus' *Imagines*“, in: Ewen Bowie / Jaś Elsner (Hrsg.), *Philostratus*, Cambridge, 322–342.
- OESTERLE, GÜNTER 2005, „Die Wiederkehr des Virtuosen? Wilhelm Hauffs Anschluß an das Eklektizismus-Konzept der Pariser Zeitschrift *Le Globe*“, in: Ernst Osterkamp / Andrea Polaschegg / Erhard Schütz (Hrsg.), *Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft*, Göttingen, 83–99.
- DERS. 2006, „Imitation und Überbietung. Drei Versuche zum Verhältnis von Virtuosität und Kunst“, in: VON ARBURG ET AL. 2006, 47–59.
- OSTERKAMP, ERNST 2005, „Der Autor als Teufel oder Die Inszenierung der Einbildungskraft“, in: ders. / Andrea Polaschegg / Erhard Schütz (Hrsg.), *Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft*, Göttingen, 100–114.

- PALAZZINI, STEFANIA 1996, „Il vocabolario della vista nelle *Imagines* di Filostrato“, *AFLM* 29, 113–128.
- PETERSEN, JÜRGEN H. 2000, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, UTB 8191, München.
- PFISTER, MANFRED 2001, „Skalierung von Performativität“, in: Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf (Hrsg.), *Theorien des Performativen* (= *Paragrana* 10.1), Berlin, 302 [=Appendix zu: Irmgard Maassen, „Text und / als / in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen“, ebd., 285–301].
- PFISTERER, ULRICH 2003, „Paragone“, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen, Sp. 528–545.
- POLLITT, JEROME J. 1974, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven / London.
- PORTER, JAMES I. 2006a, „Introduction: What is ‚Classical‘ about Classical Antiquity?“, in: ders. (Hrsg.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton / Oxford, 1–65.
- DERS. 2006b, „Feeling Classical: Classicism and Ancient Literary Criticism“, in: ders. (Hrsg.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton / Oxford, 301–352.
- RAJEWSKY, IRINA O. 2002, *Intermedialität*, Tübingen / Basel.
- DIES. 2003, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, Tübingen.
- RAYNER, KEITH 1998, „Eye Movements in Reading and Information Processing: 20 Years of Research“, *Psychological Bulletin* 124.3, 372–422.
- ROUSSELLE, ALINE 2001, „Image as Education in the Roman Empire (2nd-3rd Centuries C.E.)“, in: Yun Lee Too (Hrsg.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden / Boston / Köln, 372–403.
- RUSSELL, DONALD A. 1983, *Greek Declamation*, Cambridge.
- SCHMITZ, THOMAS 1997, *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*, Zetemata 97, München.
- SEIBEL, KLAUDIA 2008, „Spannung“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart / Weimar, 4. Aufl., 663–664.
- SOLSO, ROBERT L. 1999, *Cognition and the Visual Arts*, Cambridge, Mass. / London 1996, Ndr.
- STANSBURY-O'DONNELL, MARK 1999, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, Cambridge.
- VINGE, LOUISE 1967, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund.
- WEBB, RUTH 1992, *The Transmission of the Eikones of Philostratos and the Development of Ekphrasis from late Antiquity to the Renaissance*, Diss. Warburg Institute, University of London.
- DIES. 1999, „Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre“, *Word & Image* 15, 7–18.
- DIES. 2001, „The Progymnasmata as Practice“, in: Yun Lee Too (Hrsg.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden / Boston / Köln, 289–316.

- DIES. 2006, „The *Imagines* as a fictional text: *Ekphrasis*, *apatê* and illusion“, in: Michel Costantini/Françoise Graziani/Stéphane Rolet (Hrsg.), *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, La Licorne 75, Rennes, 113–136.
- DIES. 2009, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Surrey / Burlington, Vermont.
- WHITMARSH, TIM 2001, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford.
- DERS. 2005, *The Second Sophistic*, Greece & Rome New Surveys in the Classics 35, Oxford.
- WIRTH, UWE 2002, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: ders. (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, 9–60.
- WOLF, WERNER 2001, „Formen literarischer Selbstbezüglichkeit in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und zur ‚mise en reflet/série‘“, in: Jörg Helbig (Hrsg.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*, Heidelberg, 49–84.
- YARBUS, ALFRED L. 1967, *Eye Movements and Vision*, New York (engl. Übers. der 1965 in Moskau erschienenen russischen Originalausg.).

Register

1. Stellenregister

Hinweis: Hier werden nur Zitationen bzw. Diskussionen konkreter Textstellen aufgeführt; für andere Nennungen von Autoren s. das allgemeine Register. Hervorgehoben sind ausführliche Analysen von Partien, die für diese Untersuchung besonders wichtig sind.

Dionysios von Halikarnaß, *De compositione verborum*

11: 179 Anm. 39; 19: 179 Anm. 39; 22–24: 178 Anm. 36

„Hermogenes“, *Progymnasmata*

10 (22,9 f. Rabe): 18 Anm. 3

Homer

Ilias

21,328–382: 22f., 27

Odyssee

6,42 f.: 50

Horaz, *Ars poetica*

1–5: 177

Longin, *Ars rhetorica*

fr. 48 Patillon / Brisson: 179 Anm. 39

Ps.-Longin, *De sublimitate*

20,3: 179 Anm. 39; 39,2: 179 Anm. 39

Longos, *Daphnis und Chloe*

pr. 2: 24f.

Lukian

De domo

1–2: 24

Zeuxis

6: 177f.

Menander Rhetor, *Περὶ ἐπιδεικτικῶν*

389,30–390,4 Spengel: 186 Anm. 56;

411,26–412,2 Spengel: 186 Anm. 56

Philostrat, *Eikones*

pr.: 185f.; pr.1: 110, 166f., 180; pr. 2:

156, 174 Anm. 22, 180; pr. 3–5: 147–

151; pr. 3: 24 Anm. 20, 152f., 193;

pr. 4: 1, 2, 12, 53, 122–124, 162, 171,

180; pr. 5: 1, 2, 12, 84, 91 Anm. 2,

160, 181, 194

1,1: 22–27, 31–35, 67, 95f., 107, 126,

132, 185f.

1,2: 95f., 107, 185f.; 1,2,4: 21 Anm. 12,

174 Anm. 21, 176 Anm. 29; 1,2,5: 172

1,3: 95f., 107, 174, 185f.; 1,3,2: 181 Anm.

45

1,4: 95f., 101 Anm. 31, 107, 185f.; 1,4,2:

17 Anm. 1, 180 Anm. 41; 1,4,3: 167

1,5: 95f., 107, 185f.; 1,5,1–2: 169 Anm.

11

1,6: 37–49, 58f., 87–90, 95f., 107, 138,

158–160, 174, 183, 185f. sowie Kap.

3,2, 3,4, 3,5 *passim*; 1,6,1: 20f., 38f.;

1,6,2: 39, 186 Anm. 57; 1,6,3: 39f.,

186 Anm. 57; 1,6,4: 39f., 41f., 17

Anm. 1, 171 Anm. 14; 1,6,5: 39f., 186

Anm. 57; 1,6,6: 28f., 39, 1,6,7: 39–41

1,7: 95f., 101 Anm. 31, 107

1,8: 95f., 100, 106, 107; 1,8,1: 27; 1,8,2:

174 Anm. 23

1,9: 95f., 107; 1,9,3: 174; 1,9,5: 180

Anm. 42

1,10: 95f., 101 Anm. 31, 107, 112 Anm.

67, 182; 1,10,3: 174, 175 Anm. 27;

1,10,5: 19

- 1,11: 95f., 107, 112 *Anm.* 67; 1,11,1: 180 *Anm.* 40
- 1,12/13: 95f., 106, 107f., 111 *Anm.* 65, 114 *Anm.* 70; 1,12,1: 92 *Anm.* 3; 1,12,2: 29; 1,12,3: 180 *Anm.* 40; 1,12,5: 180 *Anm.* 40; 1,12,7f.: 29; 1,12,9: 18 *Anm.* 2
- 1,14: 92, 95 *Anm.* 8, 96, 106, 107f., 112 *Anm.* 67, 133–135
- 1,15: 92, 95 *Anm.* 8, 106, 112 *Anm.* 67, 133–135; 1,15,2: 181 *Anm.* 47
- 1,16: 96, 107f., 109, 187 *Anm.* 58; 1,16,2: 106, 110, 168–171, 172
- 1,17: 96, 106–108, 112 *Anm.* 67; 1,17,1: 186 *Anm.* 57; 1,17,2: 176; 1,17,3: 91, 93, 126 *Anm.* 88
- 1,18: 92, 95 *Anm.* 8, 96, 106–108, 112 *Anm.* 67, 133–135; 1,18,2: 172
- 1,19: 92, 95 *Anm.* 8, 96, 107f., 114 *Anm.* 70, 133–135; 1,19,1: 171 *Anm.* 14; 1,19,3: 143; 1,19,4: 171
- 1,20: 31 *Anm.* 35, 128–132
- 1,21: 1–15, 27, 31, 48, 75, 96, 107f., 110, 121, 128–132, 137, 138f., 145, 162, 177, 179, 188, 191–193; 1,21,1: 1, 4; 1,21,3: 3, 4 *Anm.* 8
- 1,22: 31 *Anm.* 35, 96, 107f., 128–132
- 1,23: 1–15, 27, 31 *Anm.* 35, 48, 75, 96, 104f., 106–108, 110, 121, 128–132, 137, 138f., 145, 162, 177, 179, 188, 191–193; 1,23,1: 1f.; 1,23,2: 128, 165 *Anm.* 2, 171 *Anm.* 14; 1,23,3: 2, 31, 105 *Anm.* 40, 165 *Anm.* 2; 1,23,5: 4, 19
- 1,24: 31 *Anm.* 35, 96, 112 *Anm.* 67, 128–132; 1,24,1: 128f.; 1,24,2: 29
- 1,25: 20f., 29f., 31 *Anm.* 35, 92, 95 *Anm.* 8, 96, 107f., 112 *Anm.* 67, 133–135, 174
- 1,26: 37 *Anm.* 2, 49–59, 87–90, 96, 99, 108, 113 sowie Kap. 3.4 *passim*; 1,26,1: 27, 49f., 54 *Anm.* 39; 1,26,2: 49f., 54, 56; 1,26,3: 49; 1,26,4: 25 *Anm.* 24, 49f., 54, 56; 1,26,5: 49f., 54 *Anm.* 40, 56, 180 *Anm.* 43
- 1,27: 96, 108; 1,27,2: 143; 1,27,3: 175 *Anm.* 28
- 1,28: 30–35, 37 *Anm.* 2, 49, 59–76, 79, 87–90, 96, 100, 108, 113, 132, 138f., 153, 174f., 181, 191, 193; 1,28,1: 28, 30–35, 59–61, 64, 68–70; 1,28,2: 30–35, 59–61, 68–70, 72, 165 *Anm.* 2; 1,28,3: 17 *Anm.* 1, 60–66, 72–76; 1,28,4: 60–66, 72–76, 167, 174 *Anm.* 21; 1,28,5: 60–66, 72–76; 1,28,6–7: 60f., 64–66, 73–76; 1,28,8: 3 *Anm.* 7, 60, 64–66, 72 *Anm.* 65, 73–76
- 1,29: 92 *Anm.* 3, 96, 108, 112 *Anm.* 67; 1,29,2: 180 *Anm.* 40
- 1,30: 91, 92 *Anm.* 3, 96, 108, 112 *Anm.* 67; 1,30,3: 180 *Anm.* 43
- 1,31: 20, 92 *Anm.* 3, 96f., 102f., 108, 112 *Anm.* 67
- 2,1: 96, 108, 129; 2,1,3: 20; 2,1,4: 171 *Anm.* 14
- 2,2: 96, 108, 113, 121, 129, 132f., 145, 176–179, 188, 192f.; 2,2,2: 174f.; 2,2,4: 25f., 176; 2,2,5: 169 *Anm.* 11
- 2,3: 96, 108, 121, 129, 132f., 145, 176–179, 188, 192f.; 2,3,3: 176f.
- 2,4: 96, 108, 129; 2,4,2: 172
- 2,5: 96, 100f., 108, 113, 121, 129; 2,5,5: 167f.
- 2,6: 96, 108, 113, 129; 2,6,4: 172
- 2,7: 96, 108, 129; 2,7,2: 180 *Anm.* 40; 2,7,5: 168
- 2,8: 96, 108, 129, 143–145; 2,8,3: 144 *Anm.* 105
- 2,9: 96, 108, 121, 129; 2,9,1–2: 27 *Anm.* 28; 2,9,4–5: 168f.
- 2,10: 96, 100f., 108, 129
- 2,11: 96, 108, 129
- 2,12: 96, 108, 114, 182; 2,12,2: 18 *Anm.* 2
- 2,13: 97, 108
- 2,14: 97, 108
- 2,15: 97, 108; 2,15,1: 171; 2,15,6: 172
- 2,16: 97, 108; 2,16,3: 174
- 2,17: 76–90, 97, 101, 105, 146, 160, 191; 2,17,1: 76–78, 82–86, 148; 2,17,2: 77f., 80f.; 2,17,3: 77, 80; 2,17,4: 29 *Anm.* 33, 77f., 80, 106, 109, 169f., 172f.; 2,17,5: 19, 25, 27–29, 77f., 80; 2,17,6: 29 *Anm.* 33, 77, 80; 2,17,7–9: 77, 80f.; 2,17,10: 77; 2,17,11: 77, 80f.;

2,17,12: 77f., 80f., 84, 86; 2,17,13–14:
77, 80f.
2,18: 97, 101, 108
2,19: 97, 101, 108
2,20: 28 *Anm.* 30, 92, 97, 108, 114,
133f.; 2,20,2: 18
2,21: 28 *Anm.* 30, 92, 97, 108, 114,
133f.; 2,21,2: 134 *Anm.* 97; 2,21,3: 171
2,22: 28 *Anm.* 30, 92, 97, 108, 114,
133f.; 2,22,1: 134 *Anm.* 97
2,23: 28 *Anm.* 30, 92, 97, 108, 114,
133f.; 2,23,1: 27 *Anm.* 28, 134 *Anm.*
97
2,24: 92, 97, 108, 114, 133f.; 2,24,2: 27
Anm. 28
2,25: 92, 97, 108, 114, 133f.
2,26: 20, 96f., 102f., 108
2,27: 97, 102f., 108, 114; 2,27,2: 175
2,28: 97, 102f., 108, 114, 116, 142–145;
2,28,1: 142; 2,28,3: 142, 181 *Anm.* 46
2,29: 97, 102f., 108, 114
2,30: 97, 102f., 108, 114
2,31: 97, 102f., 108, 114; 2,31,1: 21 *Anm.*
12, 181 *Anm.* 47
2,32: 97, 102f., 108, 114
2,33: 97, 102f., 108, 114
2,34: 97, 102f., 108, 114

Philostrat der Jüngere, *Eikones*
pr. 1: 157; pr. 2: 156

Platon

Phaidros

255d: 7

Politeia

516a: 6; 596d–e: 5f.; 602c–d: 6

Sophistes

239d–e: 6 *Anm.* 10

Theaitetos

193b–d: 6

Timaios

46a–c: 6 *Anm.* 10

Plinius, *Naturalis historia*

35,29: 178 *Anm.* 35

Quintilian, *Institutio oratoria*

12,10,4: 178 *Anm.* 35

Theon, *Progymnasmata*

11 (118,6f. Spengel): 18 *Anm.* 3

2. Allgemeines Register

Hinweis: Im Text laufend verwendete Begriffe sind im Register nicht aufgeführt. Dazu gehören insbesondere „Kombination“, „Performativität“ (abgesehen von ihrer Konzeptualisierung, s. u.), „Variation“, „Virtuosität“. Antike Autoren werden hier nur genannt, wenn sie nicht im Stellenregister verzeichnet sind oder wenn sie auch über konkrete Zitate hinaus im Text erwähnt werden. Zwischen Haupttext und Anmerkungen wird hier nicht differenziert.

- allegorische Bilddeutung
28, 32, 34, 39, 40, 60 f., 63, 68 f., 72,
175 f., 184, 191
- Anschaulichkeit / ἐνάργεια
18–23, 29 f., 34, 57, 65, 74 f., 82, 168 f.,
185, 191
- Antizipation
s. Unberechenbarkeit
- ἀρμονία
s. Harmonie, Fügung
- Bildbetrachtung, Bildblick, „Sehpfad“
43–45, 51 f., 65, 69, 79, 89, 138, 158 f.,
183
- Bilderzyklen
95–103, 107 f., 111–114, 118, 120 f.,
128 f., 133–135, 141 f., 161, 183
- Bildung, Gebildeter / παιδεία, πεπαιδευ-
μένος
10 f., 14 f., 18, 23–25, 27–30, 33 f., 43,
56, 58, 63, 69 f., 75, 82, 85, 130, 136,
139, 143, 147 f., 151–155, 163 f., 194
- binnenfiktionales Publikum der *Eikones*
s. Primäradressaten
- Didaktik
24, 147 f., 152–155, 193
- Dionysios von Halikarnaß
11, 178 f.
- ἐνάργεια
s. Anschaulichkeit
- Euripides
27
- „Exkurse“
28 f., 80, 104
- Farben
17 f., 62–65, 67 f., 72 f., 74 f., 143 f.,
173–177, 188
- Feinheit / λεπτότης
142–145
- Fiktionalität
12, 43, 50, 54, 82–85, 89, 103–105, 122,
139, 145, 187
- Gemäldegalerie
1, 43, 54, 83–85, 91, 94–105, 115–117,
122–124, 149, 155, 158–162, 171, 180
- Harmonie, Fügung / ἀρμονία
145, 171–173, 176–179, 188, 192 f.
- Hermeneutik des Sprechers der *Eikones*
12, 21–35, 40 f., 43 f., 48, 50, 54–56,
62–64, 68, 72, 80–82, 85, 88, 132,
135 f., 152 f., 168 f., 180 f., 184, 191
- Homer
22 f., 26 f., 50, 54
- Imagination
18–23, 57, 71, 77–79, 81–86, 88, 105,
115, 131, 138 f., 146, 154, 160 f., 184
- In-Bewegung-Versetzen / κίνησις
19 f., 29 f., 34, 41, 43, 170 f., 175, 181 f.,
185, 191
- Inkommensurabilität
13 f., 22, 30–35, 154 f., 163, 170 f., 185,
193 f.
- Intermedialität
s. Medienverhältnis Text–Bild
- Intertextualität
5–8, 27, 130, 139, 142–144, 156
- Kallistratos
156 f.

- κίνησις
s. In-Bewegung-Versetzen
- Ko-Akteur, Leser als
s. Rezipienteninvolverung
- Leerstelle
8, 119–124, 148 f.
- λεπτότης
s. Feinheit
- lineare Lektüre
44 f., 52, 64 f., 68, 82, 112, 116–118,
121, 125–127, 129–133, 138, 140, 158 f.,
161–163, 181, 194
- Maler / ζωγράφος
17 f., 24, 26, 50, 54, 142, 147 f., 167,
176–178, 179–185, 188, f.
- Medienverhältnis Text–Bild
20, 42–46, 50–58, 62, 64–68, 71–74,
81 f., 87–89, 99 f., 115 f., 158–161, 179–
185, 189, 191 f.
- Mehrfachlektüre
121, 140–145, 151 f.
- Metalepse
31–35, 191
- Mimesis
1–7, 11–13, 130 f., 145, 153 f., 177, 185–
187
- mise en abyme*
2–8, 41 f., 64, 66, 68, 72, 75, 84 f., 104,
146, 179, 192
- Modell-Leser
94, 137–140, 151 f., 154 f., 163
- Mythos
1, 7, 25, 27–30, 33 f., 37, 56, 80, 100,
107, 113, 126 f.
- Nacheifern, Wetteifern / ζήλος, ζήλωσις
11, 13, 153–157, 193
- Narration
19, 29 f., Kap. 3.2 und 3.4 *passim*, 114,
133–135, 147, 181, 183
- παιδεία, πεπαιδευμένος
s. Bildung, Gebildeter
- Paragone
43, 182–185, 188, 192
- Paratext
1, 83–85; 91, 104, 109, 127
- Performativität: Konzeptualisierung
11 f., 46–48, 68, 70, 83, 89, 192 f.
- Pindar
27; vgl. auch *Im.* 2,12
- Platon
5–8, 13, 27, 130, 139
- Primäradressaten der *Eikones*
1 f., 68, 76, 83 f., 91, 122, 147–154, 160,
163
- Rezeptionssignale
70 f., 84 f., 103–105, 109 f., 118–127,
137 f., 141, 144, 148–151, 154 f., 159,
161 f., 165, 173
- Rezipienteninvolverung
46–48, 57 f., 71, 83, 86, 88 f., 130–132,
138, 145 f., 160, 162 f., 179, 192, 194
- „Sehpfad“
s. Bildbetrachtung
- Sinne, nicht-visuelle
20–22, 29 f., 34, 181, 191
- Spannung, narrative bzw. performative
12 f., 52 f., 64 f., 68, 72–75, 89, 133–137,
139 f., 145 f., 162 f., 181, 192, 194
- Spiegelung
s. *mise en abyme*
- Staunen / θαῦμα
3, 14, 22–26, 32, 34, 175 f.
- Stil der *Eikones*
179, 185–187, 189
- Symmetrie / συμμετρία
105–111, 114–118, 120, 161, 166–173,
185 f., 188
- θαῦμα
s. Staunen
- Titel der Ekphraseis
91, 125–127, 136 f.
- Unberechenbarkeit, Unvorhersehbarkeit, (unmögliche) Antizipation
12 f., 52, 61, 71, 74, 86, 90, 98 f., 112,
121, 129 f., 133, 137, 154, 162 f., 170 f.,
193

Vergnügen des Lesers

137–140, 145, 162 f., 194

Verknüpfung der Ekphraseis

91–94, 102 f., 120 f., 126 f., 128 f., 137; s.

auch Bilderzyklen

Xenophon

27

ζῆλος, ζήλωσις

s. Nacheifern, Wetteifern

ζωγράφος

s. Maler