

Imagination – Fiktion – Kreation

Das kulturschaffende Vermögen
der Phantasie

Herausgegeben
von
Thomas Dewender
und
Thomas Welt



K · G · Saur München · Leipzig 2003



FA

59A8171

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

© 2003 by K. G. Saur Verlag GmbH, München und Leipzig
Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. All Rights Strictly Reserved.

Jede Art der Vervielfältigung ohne Erlaubnis des Verlages ist unzulässig.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Gesamtherstellung: Druckhaus „Thomas Müntzer“ GmbH, 99947 Bad Langensalza
ISBN 3-598-73010-1

Vorwort

Wir möchten uns zunächst und an erster Stelle bei den Autorinnen und Autoren für ihre Mitarbeit an unserem Band bedanken. Die Diskussionen über die Texte während der editorischen Arbeiten waren für uns sehr gewinnbringend und lehrreich. Für mannigfache Hilfe bei der Fertigstellung dieses Sammelbandes haben wir ferner den Mitgliedern der DFG-Forschergruppe ‚Imagination und Kultur‘ zu danken. Der Sprecher der Forschergruppe, Herr Prof. Dr. Rudolf Behrens, hat mit seinem unermüdlichen Einsatz nicht nur die Forschergruppe zusammengeführt und unter schwierigen Umständen nach außen vertreten, sondern auch dieses Publikationsprojekt von Anfang an unterstützt. Großzügige Hilfe erhielten wir auch vom Leiter unseres Teilprojektes, Herrn Prof. Dr. Theo Kobusch, dem wir dafür ebenso danken wie Frau stud. phil. Maxine Saborowski und Herrn Michael Renemann M.A. für ihre Mitarbeit bei der Erstellung der Indizes. Ein besonderer Dank gilt schließlich der Leiterin der altertumswissenschaftlichen Redaktion des K. G. Saur Verlages, Frau Dr. Elisabeth Schuhmann, die die Entstehung dieses Bandes von Beginn an mit großem Interesse, konstruktivem Rat und unerschöpflicher Geduld gefördert hat.

Thomas Dewender – Thomas Welt

Zum Bild des Phidias in der Antike Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers

Irmgard Männlein-Robert (Würzburg)

Der Bildhauer Phidias wird in zahlreichen antiken Texten unterschiedlicher Gattung und Thematik im Zusammenhang mit dem Begriff ‚phantasia‘ erwähnt. Dieser Begriff wurde in den einzelnen Philosophenschulen ganz unterschiedlich adaptiert und erfuhr so im Laufe der Zeit vielerlei Modifikationen.¹ Oft diente er dazu, die ‚kreative‘² Konzeption und Genese der als singulär empfundenen und daher schon in der Antike³ weltberühmten Werke des Phidias zu beschreiben. Die vorliegende problemgeschichtlich⁴ orientierte Untersuchung konzentriert sich auf einige repräsentative Texte, welche die Rolle der phantasia bzw. konkurrierender Vorstellungen⁵ in Zusammenhang mit dem berühmten antiken Bildhauer Phidias und dessen Produktionsästhetik thematisieren.⁶ Am Beispiel eines Cicero-Textes soll erstmals⁷ der zeitgenössische kulturelle Kontext in den Blickpunkt der Betrachtung gerückt werden, der eine derartige konzeptionelle Verbindung der Phidias-Topik mit einer philosophischen Phantasia-Vorstellung erst ermöglicht. Es wird sich zeigen, daß die im Hellenismus wurzelnden, bei Kallimachos erstmals greifbaren Bedingungen für die Herausbildung der Phidias-phantasia-Topik noch in kaiserzeitlichen und spätantiken Texten erkennbar sind. Diese Topik konstituiert sich jedoch nicht etwa in philosophischen, sondern vielmehr in literarkritischen und literarischen Texten, deren facettenreiche Ausformung am Beispiel Dions von Prusa und Philostrats illustriert werden soll. Abschließend zeigt ein Ausblick, daß erst seit Plotin das Konzept der phantasia wieder mit einem rein philosophischen System konvergiert.

¹ G. Watson: *Phantasia in Classical Thought*, Galway 1988 und ders.: *The Concept of 'Phantasia' from the Late Hellenistic Period to Early Neoplatonism*, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* (= ANRW) II, 36.7, Berlin, New York 1994, 4765-4810.

² Näheres bei W. Matthäus: Art. *Kreativität*, in: *HWPPh*, Bd. 4, hg. v. J. Ritter, K. Gründer, Basel, Stuttgart 1976, Sp. 1194-1204.

³ Der Zeus des Phidias gehörte zu den Sieben Weltwundern, s. T. Dombart: *Die Sieben Weltwunder des Altertums*, München 1967, hier: 39-47.

⁴ Vgl. dagegen die begriffsgeschichtliche Ausrichtung bei E. Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin³1985.

⁵ Historischer Überblick zum Schöpfungsakt bei A. A. Donohue: Art. *Kunsttheorie*, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 6, Stuttgart 1999, Sp. 923-928.

⁶ Vgl. auch J. Pépin: *L'art de Phidias comme paradigme de l'esthétique du modèle intelligible*, in: Porphyre: *La vie de Plotin II*, éd. par L. Brisson et al., Paris 1992, 331-334 (ohne Interpretationen).

⁷ Vgl. B. Schweitzer: *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike. ΜΙΜΗΣΙΣ und ΦΑΝΤΑΣΙΑ*. Eine Studie, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher N.F.* (1925) 28-132; E. Birmelin: *Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios*, in: *Philologus* 88 (N.F. 42) (1933) 149-180. 392-414.

kes in Einzelteile und Maßangaben zu destruieren.¹⁹ Diese, dem interdisziplinären Agon ebenso wie dem literarischen Spiel²⁰ dienende Destruktion²¹ darf als erster, zunächst noch singulärer Hinweis darauf verstanden werden, daß der Zeus des Phidias bereits Kallimachos als repräsentatives Kunstwerk gilt, das Anlaß zu disziplinübergreifender *aemulatio* wie zur Konstituierung des eigenen, literarischen Programms bietet.

Die topische Vorstellung vom ‚schöpferischen‘²² Künstler Phidias wird dagegen meistens erst mit einer berühmten Stelle in der *Vita Apollonii* des Philostrat, eines paganen hagiographisch²³ gestalteten Textes vom Beginn des 3. Jh. n. Chr.²⁴, in Zusammenhang gebracht.²⁵ Der als weiser, göttlicher Mann²⁶ stilisierte Apollonios von Tyana diskutiert während seines Aufenthaltes in Indien mit dem einheimischen Gymnosophisten Thespesion über das Problem der bildlichen Darstellung von Göttern. Dabei kommen beide unter anderem auch auf die berühmtesten anthropomorphen Götterbilder der Griechen wie den Olympischen Zeus und die Athena – gemeint ist wohl die Athena Parthenos – des Phidias zu sprechen. Im Mittelpunkt steht hier die Frage, wie Künstler wie Phidias und Praxiteles zu dieser Präsentation veranlaßt wurden. Als Thespesion die iro-

¹⁹ Vgl. auch A. Rouveret: *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. - I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome, Paris 1989 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome [BEFAR] 274) hier: 421.

²⁰ Dazu Näheres bei A. Kerkhecker: *Kallimachos, Wieland und der Zeus des Phidias*, in: *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. J. P. Schwindt, München, Leipzig 2000, 135-162, hier: 143-145.

²¹ Dieses Spiel könnte sich gegen offenbar kursierende unzureichende ‚zahlen- und materialorientierte‘ Beschreibungen dieses Werkes in gleicher Weise richten; vgl. auch die Kritik bei Pausanias 5, 11, 9 und Lukian: *Quomodo historia conscribenda sit* 27, dazu A. Kerkhecker, a.O. [16] 164-179; ders., a.O. [20] v.a. 139-141; auch B. Bäbler: *Der Zeus von Olympia*, in: Dion von Prusa: *Olympische Rede*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von H.-J. Klauk. Mit einem archäologischen Beitrag von B. Bäbler, Darmstadt 2000 (Scripta antiquitatis posterioris ad ethicam religionemque pertinentia [SAPERE] 2) hier: 225 f. mit Anm. 16.

²² Der Begriff ‚Schöpfer‘ hat zwar jüdisch-christliche Konnotation, so E. R. Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Tübingen, Basel¹¹1993, hier: 155 f., wird aber allgemein verwendet.

²³ Dazu s. M. van Uytfanghe (Übers. H. Brakmann): Art. *Heiligenverehrung* II (Hagiographie), in: *RAC*, Bd. 14, Stuttgart 1988, Sp. 150-183; ders.: Art. *Biographie* II, in: *RAC*, Suppl.-Bd. I, Stuttgart 2001, Sp. 1088-1364, hier: Sp. 1097-1099; ferner auch G. Fowden: *The Pagan Holy Man in Late Antique Society*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 102 (1982) 33-59 und L. Bieler: *ΘΕΙΟΣ ΑΝΗΡ. Das Bild des „göttlichen Menschen“ in Spätantike und Frühchristentum* I-II, Wien 1935-36, ND Darmstadt 1967.

²⁴ Zur Datierung s. J. Elsner: *Hagiographic Geography. Travel and Allegory in the Life of Apollonius of Tyana*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 117 (1997) 22-37, hier: 22 mit Anm. 1.

²⁵ Eine weitere Erwähnung des Phidias in dieser Schrift findet sich in IV, 7, jedoch mit völlig anderer Tendenz, dazu s.u. im Abschnitt über Dion von Prusa 63 ff.

²⁶ Zu dieser Art der Stilisierung s. J. Elsner, a.O. [24] v.a. 31 f.

nische Vermutung äußert, diese Künstler seien wohl ‚in den Himmel hinaufgestiegen und hätten die Götter nachgebildet‘²⁷, bedient sich der weise Apollonios einer ganz anderen, geheimnisvoll und erst schrittweise geoffenbarten Deutung und erläutert, was diese Künstler zu ihrer Art der Darstellung veranlaßt habe:

„ἕτερον, ἔφη, καὶ μεστόν γε σοφίας πράγμα. „ποῖον“ εἶπεν, „οὐ γὰρ ἄν τι παρὰ τὴν μίμησιν εἴποις.“ „φαντασία“ ἔφη, „ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μίμησεως δημιουργός: μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος, καὶ μίμησιν μὲν πολλάκις ἐκκροεῖ ἐκπληξίς, φαντασίαν δὲ οὐδέν, χωρεῖ γὰρ ἀνέκπληκτος πρὸς ὃ αὐτὴ ὑπέθετο.“ (VI, 19, 256, ed. C. L. Kayser, Zürich 1844, 118, 29-34 [Ov. 801])

„Etwas anderes“, sagte Apollonios, „etwas, das von Weisheit zeugt“. „Was denn?“ fragte Thespesion: „Du weißt doch auch nichts außer der Nachahmung anzuführen“. „Die Phantasie“, sagte er, „ist es, die diese Dinge hervorbrachte, eine Künstlerin, die weiser ist als die Nachahmung. Denn diese stellt nur dar, was sie gesehen hat, die Phantasie aber auch das, was sie nicht gesehen hat, denn sie führt ihr Vorhaben aus in Entsprechung zum Seienden. Die Nachahmung nun bringt oft ein Erschrecken von ihrem Tun ab, die Phantasie dagegen nichts; sie geht nämlich unbeeindruckt an die Verwirklichung ihres Vorhabens.“ (eigene Übers.)

Die Bedeutung dieses Passus für die antike Ästhetik ist längst erkannt worden,²⁸ da hier das traditionelle, auf *mimēsis* beruhende Kunstverständnis für die Darstellung von Götterbildern wie denen des Phidias als unzureichend beschrieben wird.

Wenn in einer weiteren Passage der *Apollonios-Vita* Philostrats (II 22) ein anderes, umfassenderes *Mimēsis*-Konzept aufscheint, das sich an die aristotelische²⁹ Tradition dieses Begriffes anlehnt, wird deutlich, daß es Philostrat in VI 19 nicht um eine genaue Definition und Explikation der Termini *mimēsis* und *phantasia* geht. Ihm kommt es vor allen Dingen auf eine pointiert-aphoristische Zuspitzung des Gegensatzes selbst an. Philostrats *phantasia* ist dabei trotz des betonten Gegensatzes zur *mimēsis* als ein integratives Konzept beschrieben, da sie sich der *mimēsis* als Ausgangspunkt bedient, diese freilich überbietet. Zwar

²⁷ Es handelt sich dabei um eine volkstümliche, bereits in einem Epigramm des Philippos (1. Jh. n. Chr.) zu findende Anekdote (*Anthologia Graeca* 16, 81): „ἢ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ εἰκόνα δεῖξων, | Φειδία, ἢ σὺ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος.“ Die Tendenz einer gleichsam ironisch-spielerischen Übersteigerung des alten *Mimesistopos* ist unverkennbar; vgl. die buddhistische Parallele bei E. Kris, O. Kurz, a.O. [15] 83, Anm. 11.

²⁸ E. Müller: *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* II, Breslau 1837, ND Osnabrück 1970, hier: 322 ff.; B. Schweitzer, a.O. [7] 110 ff.; E. Birmelin, a.O. [7].

²⁹ Ausführlich bei G. Sörbom: *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala 1966, hier: 176-203 und M. Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin*. Eine Einführung, Darmstadt²1992, hier: 82-89; Hinweis auf positive Spielarten der *mimēsis* bei Platon bei J. J. Pollitt: *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven, London 1974, hier: 53 f.

werden beide in der *Vita Apollonii* als δημιουργοί bezeichnet, doch geht die phantasia über die Stufe der mimēsis noch weit hinaus und ist σοφωτέρα.³⁰ Im Unterschied zu einer rein reproduktiv verstandenen mimēsis, die am großen Gegenstand der Götterdarstellung scheitert, ist die phantasia als produktiv beschrieben (vgl. ὑποθήσεται).³¹

Es empfiehlt sich, zum Verständnis des Begriffshorizontes von ‚phantasia‘ einen kurzen Blick auf den philosophiegeschichtlichen Hintergrund zu werfen.³² Bei Platon bezeichnet φαντασία, also wörtlich „alles, was in Erscheinung tritt“, in meist epistemologischem Kontext³³ eine nicht näher definierte Instanz zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Illusion, welcher also kein eigenes Erkenntnisvermögen zukommt. Dagegen entwirft Aristoteles ein erstes umfassendes³⁴ philosophisches Konzept zur phantasia. In *De anima* (III, 3, 429 a 1 f.) beschreibt Aristoteles phantasia als eine „Bewegung [κίνησις], die auf Veranlassung einer aktuellen Sinneswahrnehmung stattfindet“ („ἡ φαντασία ἂν εἴη κίνησις ὑπὸ τῆς αἰσθήσεως τῆς κατ’ ἐνέργειαν γιγνομένη“).³⁵ Phantasia kann aber, nach Aristoteles, nicht nur mit aisthēsis, sondern auch mit dem Denken verknüpft werden. Somit zeichnet sich bei Aristoteles eine bedeutsame Zwischenstellung der phantasia zwischen aisthēsis und nous als einer Art ‚mittleres‘³⁶ Seelenvermögen ab,³⁷ das auch für Gedächtnis und Traum eine wichtige

³⁰ Vgl. Philostrat: *Imagines* I, praef. 1 f.

³¹ T. G. Rosenmeyer: *ΦΑΝΤΑΣΙΑ und Einbildungskraft. Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik*, in: *Poetica* 18 (1986) 197-248, hier: 232; G. Camassa: *Art. Phantasia*, in: *HWPPh*, Bd. 7, hg. v. J. Ritter, K. Gründer, Basel 1989, Sp. 516-522, hier: Sp. 516.

³² Überblick bei A. Manieri: *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa, Rom 1998, hier: 17-51; s. auch E. A. Moutsopoulos: *Les structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*, Paris 1985 und dazu die Rezension von M. Erler, in: *Gnomon* 61 (1989) 577-582; auch J. J. Pollitt, a.O. [29] 203-205.

³³ Im *Sophistes* 235 b 8-236 c läßt Platon den Fremden unterscheiden zwischen a) εἰκαστική: exaktem Abbilden des Originals und b) φανταστική: Hervorbringen von Bildern als Umgestaltung der Proportionen des Paradigmas, s. E. Asmis: *Plato on Poetic Creativity*, in: *The Cambridge Companion to Plato*, ed. by R. Kraut, Cambridge 1992, 338-364, hier: 363 f., Anm. 32; ausführlich G. Camassa: *Phantasia da Platone ai Neoplatonici*, in: *Phantasia-Imaginatio. V⁰ Colloquio Internazionale*, Roma 9-11 gennaio 1986. Atti a cura di M. Fattori e M. Bianchi, Rom 1988, 23-55.

³⁴ D. T. Benediktson: *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*, Oklahoma 2000, hier: 163-170. Zur Kritik des Aristoteles an Platon s. G. Watson: *Phantasia*, a.O. [1] 14-37.

³⁵ Zur Diskussion s. H. Busche: *Hat Phantasie nach Aristoteles eine interpretierende Funktion in der Wahrnehmung?*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 51 (1997) 565-589 (in kritischer Auseinandersetzung mit M. Nussbaum: *The Role of Phantasia in Aristotle's Explanation of Action*, in: *Aristotle's De motu animalium*, text with translation, commentary, and interpretive essays, Princeton 1978, hier: 221-269).

³⁶ Nach T. G. Rosenmeyer, a.O. [31] 242 hat die antike phantasia die Funktion eines Mediums, eines Surrogats.

³⁷ Aristoteles: *De anima* III, 10, 433 b 29 f.: „φαντασία δὲ πᾶσα ἢ λογιστικὴ ἢ αἰσθητικὴ“

Rolle spielt. In unserem Kontext ist jedoch vor allem von Bedeutung, daß phantasia hier erstmals als ein in der Psyche des Menschen sich vollziehender Prozeß beschrieben wird. Dabei illustriert Aristoteles seinen Phantasia-Entwurf jedoch *nicht* mit dem Beispiel des Phidias. Auch im ästhetisch-kunsttheoretischen Kontext seiner *Poetik* oder *Rhetorik* erwähnt er Phidias nicht, sondern bettet sein Phantasia-Konzept in einen rein philosophischen Diskurs ein.

In der stoischen Philosophie schließlich wächst der phantasia als Vermittlungsinstanz zwischen sinnlicher Wahrnehmung und verstandesmäßigem Begreifen (καταληπτικὴ φαντασία) eine wichtige Rolle innerhalb der Erkenntnistheorie zu. Sie ist dabei jedoch nur als eine Reaktion auf bzw. als eine Repräsentation von sinnlich wahrgenommenen Reizen und Inhalten zu verstehen, ist also zunächst vom sinnlichen Reiz abhängig. Sextus Empiricus berichtet jedoch, daß im stoischen System phantasia mit dem ἐνδιάθετος λόγος zu vergleichen sei,³⁸ und zwar insofern, als auch die phantasia eine intrinsische ‚diskursive‘ und ‚kombinatorisch-kreative‘ Fähigkeit habe (vgl. Sextus Empiricus: *Adversus mathematicos* VIII, 276: „φαντασία [...] τῇ μεταβατικῇ καὶ συνθετικῇ“ [sc. διαφέρει τῶν ἀλόγων ζώων ὁ ἄνθρωπος]).³⁹ Dieselbe Vorstellung scheint auch einer berühmten, bei Cicero (*De inventione* 2, 1, 1 ff.) überlieferten Anekdote zugrunde zu liegen, der zufolge der Maler Zeuxis seine Ideal-Helena nach dem Vorbild fünf schöner Frauen malt: Die Summe der jeweils speziellen Vorzüge ergibt dann das Idealbild.

Wenden wir uns nun jedoch zunächst noch einmal dem Phantasia-Konzept Philostrats zu, dessen Interpretation einige Schwierigkeiten birgt. Als spekulativ muß der Ansatz Bernhard Schweitzers gelten, der Philostrats Phantasia-Konzeption in unmittelbarem Zusammenhang mit der stoischen Inspirationstheorie rückte⁴⁰ und von Ella Birmelin mit guten Argumenten widerlegt wurde. Diese wiederum betonte zu einseitig den platonisch-aristotelischen Charakter der Konzeption⁴¹ und stand mit ihrer These, Philostrats Phantasia-Auffassung müsse auf den Mittelplatoniker Antiochos von Askalon zurückgehen, selbst auf unsicherem Grund. Zu begrüßen ist daher die Relativierung beider Positionen durch Rosenmeyer,⁴² der auf den *popularisierten* Gebrauch des Begriffes ‚phantasia‘ bei Philostrat hinweist. Dieser gehe letztlich auf eine eklektische Kombination von platonischen und aristotelischen, auch stoischen Anschauungen zurück. Betrachtet man überdies z.B. die Formulierung Philostrats „ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος“ („sie [sc. die phantasia] führt ihr Vorha-

[sc. δόναμις]; ausführlicher T. G. Rosenmeyer, a.O. [31] 213-218.

³⁸ Dazu auch G. M. Rispoli: *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli 1985, hier: 106; vgl. A. Manieri, a.O. [32] 63 f.

³⁹ Siehe ausführlicher G. Watson: *Concept*, a.O. [1] 4772.

⁴⁰ B. Schweitzer, a.O. [7] 110 f.

⁴¹ E. Birmelin, a.O. [7] 172. 399 u.ö.: Die bildende Kunst gehört für Aristoteles zu den mimetischen Künsten, wie auch Dichtung und Malerei (*Rhetorica* I, 11, 1371 b 4-8).

⁴² T. G. Rosenmeyer, a.O. [31] 236-240.

ben aus in Entsprechung zum Seienden“) genauer, wird deren Ambivalenz deutlich erkennbar. Denn mit τὸ ὄν wird zwar auf einen Bereich verwiesen, an dem sich auch die phantasia ausrichten muß. Offen bleibt zunächst, worum es sich bei diesem ‚Seienden‘ handelt. Der zuvor genannte Gegensatz zur mimēsis, nach dem phantasia auch das herstellen könne, was sie nicht gesehen habe, legt freilich einen engen Zusammenhang zwischen phantasia und dem sinnlich nicht-wahrnehmbaren Bereich nahe. Es könnte sich demnach beim changierenden Begriff τὸ ὄν um den in der platonischen Metaphysik etablierten Terminus für das ‚wahrhaft Seiende‘, nach Platon also die Welt der Ideen, handeln (vgl. Platon: *Timaeus* 27 d 6–28 a 4).⁴³ Freilich wird bei Philostrat nicht deutlich, inwiefern und ob überhaupt ein Bezug zu den Ideen im Sinne Platons gegeben ist. Daß der Kontext des Passus in der *Vita* weniger von platonisch-philosophischen als von theologischen Vorstellungen geprägt ist, birgt ein weiteres Interpretationsproblem. Da jedoch bei dieser Auslegung die phantasia ihre Erzeugnisse in Analogie zu einem sinnlich nicht-wahrnehmbaren, aber wahrhaft Seienden hervorbrächte, müßte ihr ein ungleich selbständigerer Zug als bisher zugeschrieben werden. Ein stoisches Element scheint in diesem ‚produktiven‘ Aspekt der phantasia zu liegen (vgl. Sextus Empiricus, a.O. μεταβατική – συνθετική).⁴⁴ Allerdings deutet der Hinweis, phantasia sei ‚weiser‘ als mimēsis, darauf hin, daß durchaus platonische Konnotationen der Begrifflichkeit des ‚wahrhaft Seienden‘ impliziert sind. Auch das Phänomen der ‚Analogie‘ beim Schaffensvorgang (vgl. „πρὸς τὴν ἀναφορὰν“) ist gut platonisch.⁴⁵ Betrachtet man jedoch beispielsweise eine Passage in Platons *Res publica*, in der es heißt, fähige Staatsmänner müßten einem Maler gleichen, der ‚ein klares Vorbild in seiner Seele habe, auf das er immer hinblicke und sich immer beziehe‘,⁴⁶ wird der maßgebliche Unterschied zur Philostrat-Passage deutlich. Dieser besteht darin, daß die phantasia des Phidias *keinen* direkten und kontinuierlichen Bezugspunkt im Bereich des Seienden hat, den das platonische Beispiel in der unveränderlich-seienden Idee im Schaffensprozeß voraussetzt; dennoch aber bezieht sie sich auf

diesen ‚Ideenraum‘. Mit Philostrats phantasia wird also ein von der realen Lebenswelt separierter, geistig-seelischer Raum eröffnet. Bei Kunstwerken wie dem Zeus des Phidias handelt es sich dann nach Apollonios/Philostrat um die künstlerische Artikulation einer höheren Wahrheit, die mit sinnlich Erfahrbarem, mit der bekannten Realität, nichts mehr zu tun hat. Phantasia stellt sich hier als eine Form seelischer Energie dar,⁴⁷ die ausgehend vom Bekannten (vgl. ὑποτίθεσθαι) Neues schafft. So habe Phidias die Konnotationen des Zeus, die sich in der Dichtung in charakterisierenden Epitheta manifestieren, in seine bildliche Darstellung des Göttervaters integriert. Die phantasia erfaßt also das Wesentliche, das ‚Wahre‘ und setzt es in ein Bild um.

Dabei spielt der Gegenstand der künstlerischen Darstellung, die bildliche Götterdarstellung, eine ausschlaggebende Rolle. Ein Gott wie Zeus ist ein ‚Gegenstand‘ von überwältigender Größe. Überdies ist er ‚ungegenständlich‘, da nicht sinnlich wahrnehmbar. Das etablierte Konzept künstlerischer mimēsis greift hier also zu kurz. Mit dem Konzept der phantasia eröffnen sich dagegen neue Wege der künstlerischen Darstellung sowie der (theologischen) Legitimation für diese. Ein Künstler wie Phidias kann somit als Schöpfer eines Gottesbildes Rechtfertigung finden. Möglicherweise nimmt Philostrat mit dieser Diskussion Bezug auf den Platoniker Maximus von Tyros, der ca. 100 Jahre zuvor eine Rede zum Thema: „Soll man Göttern Statuen errichten“ verfaßt hatte, in der auch der Bildhauer Phidias Erwähnung findet (*Dissertationes philosophicae* 2, 10). Nach Maximus seien bildliche Götterdarstellungen nur dann gerechtfertigt, wenn sie, wie die Werke des Phidias, anagogischen Effekt haben. Obwohl sie den Gott niemals genau abbilden könnten, hielten sie dennoch die Erinnerung an ihn wach (ebd.).⁴⁸

Durch Philostrat ist somit der Grund gelegt für ein neues Konzept; seine geradezu offene Phantasia-Vorstellung kann als *Vorläuferin* eines Verständnisses von der freien, schöpferischen Kreativität des Künstlers⁴⁹ gelten. Folgender Aspekt ist freilich bisher viel zu wenig beachtet worden: Es handelt sich bei der *Vita Apollonii* Philostrats nicht um einen primär philosophischen, sondern um einen kunstvoll arrangierten literarischen Text. Philosophische Einlagen, wie die hier genannte, dienen der Demonstration der großen Weisheit des als θεῖος ἀνὴρ zu etablierenden Apollonios. Sie stehen also nicht im Zusammenhang eines kohärenten philosophischen Systems.⁵⁰ Somit lassen sich die Inhomogeni-

⁴³ Vgl. E. Birmelin, a.O. [7] 396, deren Auffassung von τὸ ὄν als irdischer Realität jeglichen Unterschied zur mimēsis aufheben würde; s. dagegen (unter Betonung des platonischen Hintergrundes) G. Watson: *Phantasia*, a.O. [1] 92 f.

⁴⁴ G. Watson: *Concept*, a.O. [1] 4772.

⁴⁵ Vgl. H. Dörrie: *Formula Analogiae. An Exploration of a Theme in Hellenistic and Imperial Platonism*, in: *Neoplatonism and Early Christian Thought. Essays in honour of A. H. Armstrong*, ed. by H. J. Blumenthal and R. A. Markus, London 1981, 33-49; zu möglichen stoischen Anklängen s. G. Watson: *Phantasia*, a.O. [1] 89.

⁴⁶ Platon: *Res publica* VI, 484 c 6-d 3: „ἢ οὐν δοκοῦσί τι τυφλῶν διαφέρειν οἱ τῷ ὄντι τοῦ ὄντος ἐκάστου ἐστερημένοι τῆς γνώσεως, καὶ μηδὲν ἐναργὲς ἐν τῇ ψυχῇ ἔχοντες παράδειγμα, μηδὲ δυνάμενοι ὡσπερ γραφῆς εἰς τὸ ἀληθέστατον ἀποβλέποντες κάκεισε ἀεὶ ἀναφέροντες τε καὶ θεώμενοι ὡς οἷόν τε ἀκριβέστατα, οὕτω δὲ καὶ τὰ ἐνθάδε νόμιμα καλῶν τε περὶ καὶ δικαίων καὶ ἀγαθῶν τίθεσθαι τε, ἐὰν δὲρ τίθεσθαι, καὶ τὰ κείμενα φυλάττοντες σφῆζειν;“ Siehe G. Lieberg: *Poeta Creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam 1982, hier: 166 f.; vgl. auch [123].

⁴⁷ Das kraftvolle und unbeirrte Vorgehen der phantasia charakterisiert Philostrat durch ἀνέκπληκτος, s.o. im Text und Anm. [73].

⁴⁸ Siehe auch G. Watson: *Phantasia*, a.O. [1] 79.

⁴⁹ Zur Diskrepanz von modernem Originalitätsverständnis und antiker Phantasia-Auffassung siehe T. G. Rosenmeyer, a.O. [31] 229; vgl. auch A. Horn: *Das Schöpferische in der Literatur. Theorien der dichterischen Phantasia*, Würzburg 2000, hier: 7-17.

⁵⁰ Vgl. F. Solmsen: Art. *Philostratos*, in: *RE*, Bd. XX, 1, Stuttgart 1941, Sp. 136-174, hier: Sp. 153 zum kunsttheoretischen Aspekt.

tät von Konzepten wie *mimēsis* (vgl. ebd. II, 22)⁵¹ sowie das popular-platonische Konzept der *phantasia* durch ihre Funktion im Kontext dieser Schrift erklären. Auch die in diesem Abschnitt wiederholt auftretenden Termini *σεμνόν* (vgl. VI, 19, a.O. Kayser 119, 5. 7. 8. 10), *θεοειδής* (vgl. VI, 19, a.O. 118, 21; 119, 7), *προσῆκον* (VI, 19, a.O. 118, 27) entstammen nicht einem philosophischen, sondern vielmehr einem stil- bzw. literarkritischen Diskurs.

Aufschlußreich ist ein Vergleich dieser in der *Vita Apollonii* beschriebenen Konzeption eines Kunstwerkes, in deren Kontext der bildende Künstler Phidias explizit erwähnt wird, mit einem berühmten Passus aus dem Proömium von Ciceros Schrift *Orator* (46 v. Chr.), wo dieser den idealen Redner konzipiert:

„sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimat; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest; cogitatione tantum et mente complectimur. itaque et Phidiae simulacris quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et iis picturis, quas nominavi, cogitare tamen possumus pulchriora. nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipse in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. has rerum formas appellat ἰδέας ille non intelligendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri [...]“ (Cicero: *Orator* 8-10 Westman [Ov. 717])

„Ich stelle aber fest: auf keinem Gebiet ist etwas so schön, daß nicht jenes noch schöner wäre, dem es – gewissermaßen wie einem Gesicht die Wachsmaske – nachgebildet ist; jenes, das weder mit den Augen noch mit den Ohren noch mit irgendeinem Sinn aufgenommen werden kann, das wir vielmehr allein im Geiste erfassen. So sehen wir zwar nichts in ihrer Art Vollkommeneres als die Bildwerke des Phidias – und dennoch können wir uns in Gedanken noch Schöneres als sie und jene Bilder, die ich schon nannte, vorstellen. Auch hat jener Künstler, als er die Gestalt des Zeus oder der Athene bildete, nicht irgendein Modell betrachtet, von dem er dann die Ähnlichkeit herleitete; ihm schwebte vielmehr im Geiste ein Bild außergewöhnlicher Schönheit vor, das er anschaut und auf das konzentriert er nach diesem Vorbild seine Künstlerhand lenkte. Es gibt also in den Formen und Figuren der bildenden Kunst etwas Außerordentliches, Vollkommenes, an dessen Gedankengebilde sich bei der Nachahmung jene Züge orientieren, die sonst an sich nicht vor Augen kommen; ebenso sehen wir auch im Geiste ein Bild der vollkommenen Beredsamkeit, dessen Abbild wir mit unseren Ohren aufzunehmen trachten. Diese Urbilder der Dinge bezeichnet Platon als „Ideen“, er, der tiefstnigste Schöpfer und Meister nicht nur der Einsicht, sondern auch der Aussage. Er lehrt, jene Ideen entstehen nicht, sondern bestehen immerfort und gehören dem Bereich der geistigen Einsicht zu [...]“ (Übers. Kytzler)

⁵¹ Vgl. auch G. Watson: *Concept*, a.O. [1] 4768 f.

Cicero skizziert in dieser kunstvollen *digressio* im Rahmen des Proömiums das Schema seines eigenen Vorgehens, indem er die Konstruktion und die Umsetzung eines Ideals durch das Phidias-Exemplum illustriert. So habe Phidias seine Götterbilder nicht nach einem realen Modell, sondern nach einem idealen Bild in seinem Geist geschaffen („sed ipse in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam“), das er aufgrund seines meisterlichen auch praktischen Könnens („artem et manum dirigebat“) abgebildet habe. Dieses Urbild im Sinne der platonischen Idee beschreibt er als selbst der besten künstlerischen Nachahmung unerreichbar, mithin als Ideal. Anders als bei Philostrat findet sich die Bedingung künstlerischen Tuns im *Orator* Ciceros in engstem Zusammenhang mit einer philosophischen Erklärung, nämlich der Ideenlehre Platons gerückt: Cicero vertritt hier das Konzept einer – positiven – Nachahmung, die nicht sinnlich Wahrnehmbares, sondern ein geistiges Idealbild nachzuschaffen sucht.⁵² Darin besteht ein bedeutender Unterschied zur *mimēsis* der genannten Philostratstelle, die dort ohne erkennbare ontologische Fundierung, als Nachahmung von sinnlich Wahrnehmbarem, eine niedere Stufe des Kunstschaffens darstellt, das von der *phantasia* überboten wird. Cicero beschreibt also das Vorgehen des Künstlers Phidias, der etwas sinnlich nicht Wahrnehmbares in ein Kunstwerk umsetzt, das Philostrat durch das Phänomen der *phantasia* erläutert, als einen letztlich mimetischen Akt. Dabei fungiert das geistige, kontinuierliche Schauen der Idee (vgl. Imperfektformen, *insidebat* etc.), also die geistige Erkenntnis, als Entsprechung zur *phantasia*. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, daß Cicero auch an anderen Stellen (z.B. *De natura deorum* I, 39; ebd. III, 47) den griechischen Terminus *φαντασία* mit dem lateinischen *cogitatio* (vgl. hier *cogitatione et mente*) wiedergibt.⁵³

Obwohl Cicero sich explizit auf Platon beruft,⁵⁴ zeichnen sich im Verhältnis zu dessen Ideenlehre wichtige Modifikationen ab, die auf Akzentverschiebungen innerhalb der neuakademischen bzw. mittelplatonischen Tradition zurückzuführen ist.⁵⁵ Es handelt sich dabei v.a. um die Verlagerung der bei Platon transzendenten Idee in die menschliche Seele, die aristotelischen⁵⁶ und stoischen Einfluß⁵⁷ beweist. Dennoch finden sich im *Œuvre* Platons durchaus Passagen, die ganz ähnliche Vorstellungen wie die im *Orator* greifbaren aufweisen.⁵⁸ So

⁵² *Phantasia* ist hier also positive Form der – sonst negativ konnotierten – *mimēsis* (nach Platon), vgl. J. J. Pollitt, a.O. [29] 53.

⁵³ Ausführlich G. Watson: *Concept*, a.O. [1] 4791 mit Anm 43.

⁵⁴ Vgl. dagegen W. Kroll: *M. Tullii Ciceronis Orator*, Berlin 1913, ND Berlin 1958, hier: 25, der Ciceros Berufung auf Platons Ideenlehre als rein ‚feuilletonistische Wendung‘ ansieht.

⁵⁵ Siehe F. Wehrli: *Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische*, in: *Museum Helveticum* 14 (1957) 39-49, hier: 43; vgl. auch E. Panofsky, a.O. [4] 5-11.

⁵⁶ Siehe z.B. Aristoteles: *De anima* III, 4, 429 a 27; dazu F. Wehrli, a.O. [55] 41.

⁵⁷ Vgl. Seneca: *Epistulae morales* 65, 7; J. J. Pollitt, a.O. [29] 54 u.ö. vermutet Poseidonios von Apameia bzw. die mittlere Stoa als Urheber dieser Synthese.

⁵⁸ Diesen Aspekt unterstreicht v.a. A. A. Long: *Cicero's Plato and Aristotle*, in: *Cicero the*

findet sich eine interessante Stelle im *Philebus* Platons (39 b), der zufolge der Künstler analog zum ‚inneren Maler in der Seele‘ beschrieben wird. Bereits genannt wurde ein weiterer relevanter Passus in der *Res publica* (484 c 6–d 3; s.o. 52 mit Anm. 46), nach welchem der Maler ein klares Paradeigma in seiner Seele habe, auf das er sich durchgehend beziehe. Ebenso bilden die Ideen das ständige Bezugsfeld des Schöpfergottes im *Timaeus* Platons, der in der mythischen Figur des Demiurgen erscheint.⁵⁹ Gerade aber zur Zeit Ciceros erlebt der platonische *Timaeus* eine folgenreiche Renaissance,⁶⁰ die sich zunächst vor allem bei den Platonikern in einer Vielzahl von Kommentaren und Diskussionen niederschlug (auch Cicero übersetzt ihn ins Lateinische!). Daher liegt es nahe, den schaffenden Künstler in Analogie zum welterschaffenden Demiurgen des *Timaeus* zu sehen. Während für Platon aufgrund seiner ambivalenten⁶¹, v.a. auf ontologischen Bedenken beruhenden negativen Einstellung den Künsten gegenüber eine solche direkte Analogie undenkbar gewesen wäre, wird sie von den späteren Platonikern häufig aufgegriffen.⁶² Nicht zuletzt durch die längst übernommene Verlagerung der Idee in den Geist des Künstlers ist mittlerweile ein direkter Bezug zwischen Idee und Kunstwerk⁶³ etabliert.⁶⁴ Es handelt sich also um eine Transformation der Idee vom Objekt zum Konzept.⁶⁵ So wäre Phidias als Künstler deutlich aufgewertet, da er in Analogie zu Gott, der, auf die Ideen blickend, die Welt schafft,⁶⁶ seine Kunstwerke geradezu als Demiurg *en minia-*

ture hervorbringt.⁶⁷ Dies wird nicht zuletzt auch dadurch gestützt, daß es sich sowohl bei Phidias' Zeus und Athene als auch bei den Ideen Platons um transzendente bzw. göttliche Entitäten oder Instanzen handelt. Diese werden aus dem Reich der ewigen Ideen in die reale Lebenswelt überführt und – ontologisch minderwertig – im konkreten Kunstwerk vergegenwärtigt. Gleichfalls scheint das implizit formulierte, Platon scheinbar widersprechende⁶⁸ Phantasia-Verständnis Ciceros eine deutliche Übereinstimmung mit der stoischen Lehre aufzuweisen, nach der phantasia auch Dinge vergegenwärtigt, die sie nicht gesehen hat. Es handelt sich also bei Ciceros Phantasia-Konzept bzw. bei dem hier thematisierten ‚künstlerischen Konzept‘ um ein Konglomerat von platonischen, aristotelischen und stoischen Elementen mittelplatonischer⁶⁹ Prägung, das aber von Cicero selbst ausdrücklich als im Sinne Platons erläutert wird.⁷⁰

Zu fragen bleibt nun, welche Funktion die von Cicero platonisch stilisierte Chiffre ‚Phidias‘ mitsamt der implizierten Nachahmung eines Ideals⁷¹ haben könnte. Wie die Plazierung im programmatischen Proömium nahelegt,⁷² wird die geschilderte platonische Sicht des Künstlers Phidias in Ciceros *Orator* vor allem literarisch funktionalisiert. Denn Cicero zieht die platonische Ideenlehre zur Erklärung sowie zur Legitimation eines Phänomens in der bildenden Kunst und in der Literaturtheorie, eines bewußt und überlegt⁷³ vollzogenen kreativen Aktes heran. Diesen möchte er gleichfalls mit seiner eigenen Schrift, dem *Orator*, vollziehen.⁷⁴ Cicero bedient sich dabei des begrifflichen Instrumentariums,

Philosopher. Twelve Papers, ed. and introduced by J. G. F. Powell, Oxford 1995, 37-61, hier: 47-50.

⁵⁹ Platon: *Timaeus* 28 a 6-8: „ὄτου μὲν ἄν ὁ δημιουργὸς πρὸς τὸ κατὰ ταῦτα ἔχον βλέπων αἰεὶ, τοιοῦτῳ τινὶ προσχρῶμενος παραδείγματι, τὴν ἰδέαν καὶ δύναμιν αὐτοῦ ἐπεργάζηται [...]“. Siehe auch W. Wimmel: *Cicero auf Platonischem Feld*, in: *Studia Platonica*, FS Hermann Gundert, Amsterdam 1973, 185-194, hier: 190 f.

⁶⁰ Dazu s. H. Dörrie: *Von Platon zum Platonismus. Ein Bruch in der Überlieferung und seine Überwindung*, Opladen 1976 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge, G 211) v.a. 32-39.

⁶¹ V.a. in Buch X der *Res publica* erfolgt die ontologische Abwertung der Kunst; vgl. dagegen Platons Einstellung in den Büchern II und III, dazu ausführlicher E. C. Keuls: *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978.

⁶² E. Birmelin, a.O. [7] 404-406; A. Sheppard: *Plato and the Neoplatonists*, in: *Platonism and the English Imagination*, ed. by A. Baldwin and S. Hutton, Cambridge 1994, ND Cambridge 1995, 3-18, hier: 15; G. Watson: *Phantasia*, a.O. [1] 80-93; ders.: *Concept*, a.O. [1] 4782 ff.

⁶³ E. Asmis, a.O. [33] 352 f.

⁶⁴ Zur stoischen Vorstellung von der Natur als ‚Schöpfergott‘ s. G. Watson: *Concept*, a.O. [1] 4784.

⁶⁵ M. Ghidini Tortorelli: *Un problema estetico in Plotino*, in: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli* 21 (n.s. 9) (1978-79) 23-27, hier: 24.

⁶⁶ Siehe T. G. Rosenmeyer, a.O. [31] 234; E. Kris: *Zur Psychologie älterer Biographik (dargestellt an der des bildenden Künstlers)*, in: *Imago* 21 (1935) 320-344, hier: 338 f. betont für die Renaissance den Zusammenhang zwischen der Demiurgie des Künstlers und dessen Heroisierung bis hin zum ‚divino artista‘.

⁶⁷ Noch im 3. Jh. n. Chr. diskutieren Plotin und Longin um die Lokalisierung der Ideen innerhalb oder außerhalb des nous, siehe I. Männlein-Robert: *Longin. Philologe und Philosoph. Eine Interpretation der erhaltenen Zeugnisse*, München, Leipzig 2001, hier: 536-540.

⁶⁸ So auch E. Panofsky, a.O. [4] 6; s.u. den Abschnitt über Plotin 65 ff.

⁶⁹ Zum Begriff ‚Mittelplatonismus‘ s. H. Dörrie: *Die geschichtlichen Wurzeln des Platonismus*. Bausteine 1-35: Text, Übersetzung, Kommentar. Aus dem Nachlaß hg. v. A. Dörrie, Stuttgart, Bad Cannstatt 1987 (*Der Platonismus in der Antike* I) hier: 44 f.; W. Theiler: *Die Vorbereitung des Neuplatonismus*, Berlin, Zürich² 1964.

⁷⁰ Nur im *Orator* ist Phidias als Künstler platonischer Prägung gezeichnet, vgl. dagegen Cicero: *De inventione* 2, 1, 1 ff. (s.o.); z.B. in *De oratore* II, 73; *De finibus* II, 115 wird der Bildhauer Phidias geradezu als Pendant zum inspirierten Dichter beschrieben, dazu siehe W. Kranz: *Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der athellenischen Literatur*, in: *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur* 53 (1924) 65-86, hier: 67-76.

⁷¹ Diesen Aspekt betont auch A. Michel: *La théorie de la rhétorique chez Cicéron. Éloquence et philosophie*, in: *Éloquence et rhétorique chez Cicéron*, éd. par W. Ludwig, Genève 1982 (Entretiens sur l'antiquité classique, tome 28) 109-139, hier: 121.

⁷² Zum kunstvollen Aufbau s. A. Yon: *Der Aufbau von Ciceros ‚Orator‘*, in: *Ciceros literarische Leistung*, hg. v. B. Kytzler, Darmstadt 1973 (Wege der Forschung [WdF] 240) 440-459.

⁷³ Dieser Aspekt ist wichtig, da das Gegenstück Inspiration bzw. ἐνθουσιασμός bilden würden, die eben nicht rational verankert sind.

⁷⁴ Siehe auch seine erneute Bezugnahme auf die platonische Vorstellung im *Orator* 101: „quod nihil est aliud nisi eloquentia ipsa, quam nullis nisi mentis oculis videre possumus“.

das ihm der zeitgenössische Platonismus zur Verfügung stellt, um am Beispiel des Bildhauers Phidias letztlich seine eigene Vorgehensweise zu demonstrieren.

Aufschlußreich ist dabei ein Blick auf den zeitgenössischen Kontext des *Orator*. Dieser spiegelt nämlich die literartheoretische Debatte wider,⁷⁵ die innerhalb der Reihen der attizistisch ausgerichteten Autoren ausgetragen und gegen die als modernistisch geltende asianische Stilrichtung lanciert wird. Somit fällt also auch das gewählte Musterbeispiel des Phidias in einen primär literarkritischen Kontext. Als Ursache für eine solche, neue Aktualität des Beispiels Phidias ist, was bisher kaum berücksichtigt wurde, das seit dem späten Hellenismus veränderte kulturelle Umfeld geltend zu machen, das meist durch viel diskutierte Schlagworte wie ‚Archaismus‘ oder ‚Attizismus‘,⁷⁶ meist aber als ‚Klassizismus‘ etikettiert wird. Ohne auf Einzelheiten dieser fraglos komplexen Problematik⁷⁷ näher eingehen zu können, sollen an dieser Stelle einige Phänomene dieser kulturellen Erscheinung herausgestellt werden, die Erklärungsansätze für unseren ‚Phidias-phantasia-Komplex‘ in Aussicht stellen:

Vergleichbar mit der systematischen Kanonisierung von literarischen Autoren der archaischen und der klassischen Zeit durch hellenistische Gelehrte in Pergamon und vor allem Alexandria werden auch für die bildende Kunst katalogartige Systematisierungen vorgenommen, die noch in späten Zeugnissen, wie z.B. bei Plinius, greifbar sind. Auf beiden Gebieten, Rhetorik wie bildender Kunst, ist übereinstimmend die Tendenz festzustellen, bestimmte literarische Autoren bzw. Künstler in den Rang verbindlicher Vorbilder zu erheben. Entsprechend einer hellenistischen Literaturkritik scheint sich, freilich erst etwas später, auch eine Kunstkritik entwickelt zu haben, die jedoch auffällige, auch begriffliche Abhängigkeit von rhetorisch-literarischen Systemen aufweist.⁷⁸ Die als vorbildlich und maßgeblich bewerteten, ‚klassischen‘ Werke gelten dann als Modelle⁷⁹ der Nachahmung, der Auseinandersetzung und Überbietung durch zeitgenössische Künstler. Diese Aneignung und Modifikation griechischer Kultur, die in der Kaiserzeit in der sog. ‚Zweiten Sophistik‘ gipfelt,⁸⁰ beginnt zunächst in Rom. Obgleich seit dem Hellenismus Nachahmungen der Werke des

⁷⁵ Ausführlicher O. Seel: *M. Tullius Cicero, Orator*, Heidelberg 1952, hier: 5-35.

⁷⁶ Siehe A. E. Douglas: *The Intellectual Background of Cicero's Rhetorica. A Study in Method*, in: *ANRW* I, 3, Berlin, New York 1973, 95-138, hier: 119-131; J. Wisse: *Greeks, Romans, and the Rise of Atticism*, in: *Greek Literary Theory After Aristotle. A Collection of Papers in Honour of D. M. Schenkeveld*, ed. J. G. J. Abbenes, S. R. Slings, I. Sluiter, Amsterdam 1995, 65-82.

⁷⁷ Siehe dazu z.B. den Sammelband: *Le Classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, éd. par H. Flashar (Fondation Hardt, Entretiens, Bd. 25) Genève 1979.

⁷⁸ A. Rouveret, a.O. [19] 416 mit Anm. 88.

⁷⁹ Vgl. auch das Werk des Kunstkritikers Pasiteles, eines im 1. Jh. v. Chr. in Rom wirkenden Griechen: *Operum nobilium in toto orbe* (Ov. 2262-2267).

⁸⁰ Eine in Elis gefundene Münze aus hadrianischer Zeit (ca. 137 n. Chr.) stellt den Zeus des Phidias auf der Rückseite dar, dazu D. T. Benediktson, a.O. [34] 178; die Kunst des Phidias gilt zur Zeit der ‚Zweiten Sophistik‘ als repräsentativ ‚klassisch‘ und ‚erhaben‘ zugleich.

Phidias bekannt sind,⁸¹ spielt vor allem in Rom die bildende Kunst der Griechen eine wichtige repräsentative Rolle.⁸² Zugleich wird ein neuer Diskurs über die Art und Weise künstlerischer Äußerungen erkennbar, der eine markante Aufwertung der klassisch-attischen Künstler wie Phidias (Praxiteles u.a.) mit sich bringt, die wiederum mit der bereits skizzierten klassizistischen *mimēsis* und der Vorbildfunktion einer ‚Klassik‘ zusammenhängt.⁸³ Daß Phidias gerade als Künstler attischer Provenienz wahrgenommen wird und somit die Benutzung der Phidias-Topik durch Cicero als programmatisch zu verstehen ist, zeigt der eindeutig attizistische Kontext eines weiteren Phidias-Zeugnisses, das sich bei einem nur geringfügig jüngeren Zeitgenossen Ciceros findet.⁸⁴ So hält nämlich der in Rom lebende griechische Literaturkritiker Dionysios von Halikarnaß einen direkten Vergleich zwischen dem attischen Redner und Politiker Isokrates und dem Künstler Phidias durchaus für angebracht.⁸⁵ Als Begründung verweist er auf die erhabenen Sujets sowie den erhabenen Stil beider (ὑψος). Phidias wird auf diese Weise im attizistischen Programm als künstlerisches Gegenstück zu Isokrates' Stil gewertet. Dieses Programm wiederum schließt sich an das Ideal der attischen Bildung an, wie es bei Isokrates selbst formuliert ist.⁸⁶

Fassen wir den bei Cicero offensichtlich bereits abgeschlossenen Prozeß der künstlerischen Fixierung⁸⁷ des Phidias und seiner Werke ins Auge, dessen erstes Stadium bei Kallimachos erstmals greifbar geworden war, so fällt – auch mit Blick auf weitere Textzeugnisse⁸⁸ – eine zunehmende Konzentration auf Phidias' Athenastatue sowie den Olympischen Zeus auf.⁸⁹ Diese findet ihre

⁸¹ Erwähnt sei eine Replik der Athena Parthenos in Pergamon, s. H. Schrader, a.O. [10] 14.

⁸² A. A. Donohue: *Art. Kunstinteresse*, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 6, Stuttgart 1999, Sp. 919-923, hier: Sp. 921.

⁸³ Siehe ausführlicher T. Gelzer: *Klassizismus, Attizismus und Asianismus*, in: *Le Classicisme à Rome*, a.O. [77] 1-41; F. Preishshofen: *Kunsttheorie und Kunstbetrachtung*, in: *Le Classicisme à Rome*, a.O. [77] 263-277.

⁸⁴ Siehe ausführlicher A. Rouveret, a.O. [19] 424-436.

⁸⁵ Dionysios von Halikarnaß: *De Isocrate* 3 (542), in: *Dionysii Halicarnasei quae extant* V, ed. H. Usener, L. Radermacher, Leipzig 1899, ND Stuttgart 1965, 59, 19-22: „δοκεῖ δὴ μοι μὴ ἄπο σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἴσοκράτους ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἄξιωματικόν [...]“. Zu Dionysios s. ausführlicher A. Hurst: *Un critique grec dans la Rome d'Auguste. Denys d'Halicarnasse*, in: *ANRW* 30.1, Berlin, New York 1982, 839-865.

⁸⁶ Gleicher Rang in unterschiedlichen ‚Künsten‘, s. T. Gelzer, a. O. [83] 19.

⁸⁷ A. Rouveret, a.O. [19] 418, spricht von „pétrification“ und „minéralisation“.

⁸⁸ Ein Passus bei Polybios (2. Jh. v. Chr.) beschreibt die Reaktion des Lucius Aemilius Paulus auf die chryselephantine Zeusstatue des Phidias in Olympia als Eindruck einer unmittelbaren Präsenz des Gottes selbst sowie als heftige seelische Erschütterung (XXX, 10, 6 = Ov. 725). Ursprünglich wirkästhetische Kriterien scheinen also bei Cicero bereits auf die Produktionsästhetik übertragen worden zu sein; vgl. auch Livius 45, 28, 5 (Ov. 724); s. auch A. Rouveret, a.O. [19] 420.

⁸⁹ Zu den Kanonisierungstendenzen des späteren Hellenismus s. F. Preishshofen, P. Zanker: *Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium*, in: *Dialoghi di Ar-*

Entsprechung in der Literaturkritik, wo gleichfalls in zunehmendem Maße die Angemessenheit der literarischen Götterdarstellung sowie die dafür geeigneten stilistischen Ausdrucksformen diskutiert werden. Für die Darstellung von großen und erhabenen Sujets, zumal von Göttern, wird durchgehend das höchste Stilgenus (*genus sublime*) postuliert, dessen Spielarten mit nuancierten rhetorischen Prädikationen beschrieben werden. Eine erste inhaltliche und stilistische Auseinandersetzung um ‚das Erhabene‘⁹⁰ ist bereits bei Ciceros Zeitgenossen Kaikilios von Kale Akte bekannt.⁹¹ Der erhabene Gegenstand bedingt aber nicht nur die entsprechende Stilhöhe, sondern wird auch, so die für unseren Kontext bedeutsame Konsequenz, auf eine entsprechende künstlerische Produktionsweise zurückgeführt.

Nachdem sich der Kreis so geschlossen hat, bleibt festzuhalten, daß Ciceros Wahl des athenischen Bildhauers Phidias vor dem zeitgenössischen klassizistischen Hintergrund des *Orator* als programmatisch gelten muß; denn damit deutet er seine eigene attizistische Ausrichtung innerhalb des literarkritischen Diskurses an. Der Beleg aus Ciceros *Orator* ist daher von großer Bedeutung, da hier – zumindest nach dem erhaltenen Textbefund – zum ersten Mal Phidias' künstlerisches Tun mit einem philosophischen, genauer in der platonischen Philosophie wurzelnden Konzept verbunden wird, das in ganz ähnlicher Weise später bei Philostrat als *phantasia* das künstlerische Schaffen des Künstlers Phidias kennzeichnet. ‚Phidias‘ wird zum komplexen Modell, in dem Cicero die platonische Vorstellung von der Nachahmung einer vorbildlichen Idee mit dem klassizistischen Konzept der Nachahmung eines Vorbildes verbindet.⁹²

Daß tatsächlich erst Cicero (oder seine Quelle) Phidias kanonische Geltung einräumt und die Genese seiner Kunstwerke philosophisch erklärt, legen die völlig andersartigen Phidias-Erwähnungen in der *Naturalis historia* des Plinius des Älteren nahe. Obgleich dieser zwar einige Jahrzehnte nach Cicero schreibt, verwendet er doch ältere, hellenistische Quellen und kann somit als Beleg für eine vor-ciceronianische Einschätzung des Phidias herangezogen werden. Nach lexikonartigen, knappen Notizen in Buch 34 (49, 1; 54, 1 [Ov. 641]) und 35 (54, 4) zu Werdegang und Werk des Phidias ist erst seine nähere Würdigung in Buch 36 (18, 1 ff. [Ov. 661]) von Interesse. Trotz Anerkennung und Lob des Phidias

cheologia anno IV No. 1 (1970/71) 100-119, hier: 104.

⁹⁰ Siehe auch A. Rouveret, a.O. [19] 416 f.

⁹¹ Vgl. D. T. Benediktson, a.O. [34] 187.

⁹² Die mit ‚Phidias‘ etikettierte Synthese von geistiger, ‚philosophischer‘ Konzeption und deren kunstfertiger, praktischer Umsetzung verkörpert Ciceros Ideal einer praktischen Philosophie bzw. philosophischen Rhetorik: Cicero: *Orator* 14, 1 f. Westman: „positum sit igitur in primis, quod post magis intelligetur, sine philosophia non posse effici quem quaerimus eloquentem.“ Der Künstler Phidias fungiert somit als Muster der von Cicero vorgeführten, idealen Produktionsästhetik, die letztlich noch auf einem – freilich komplexen – Nachahmungsprinzip basiert. Zum gegenläufigen klassizistischen Prinzip des Eklektizismus s. F. Preisshofen, P. Zanker, a.O. [89].

und seines *ingenium*, wie es sich beim Olympischen Zeus zeige, würdigt Plinius vor allem Phidias' technisches⁹³ Können sowie Details seiner Götterbilder und beweist damit traditionellen hellenistischen Kunstgeschmack. Überdies ist freilich die Intention der Darstellung des Plinius zu berücksichtigen, der vor allem an einer chronologischen Abfolge ästhetischer Stile und weniger an den Künstlern selbst oder den spezifischen Bedingungen ihres Tuns interessiert ist.⁹⁴ Ein weiterer Grund für die geringe Präsenz des Phidias in der Kunstgeschichte des Plinius dürfte auch darin liegen, daß dessen konservativ-hellenistische Quellen⁹⁵ dem Künstler Phidias trotz seines als unkonventionell empfundenen Kunstschaffens noch nicht die singuläre Rolle zugestehen,⁹⁶ die erst im ausgehenden Hellenismus durch Cicero etabliert wird.

Zur Illustration dafür, daß seit Ciceros *Orator* die platonisch gedeutete Verbindung von Phidias und *phantasia* Eingang in rhetorische und literarkritische Abhandlungen gefunden hat, sei auf zwei repräsentative Beispiele hingewiesen. In den rhetorischen *Controversiae* Senecas des Älteren, eines jüngeren Zeitgenossen Ciceros, gilt Phidias gleichermaßen als Musterbeispiel literarkritischer *phantasia*. Auch Seneca d. Ä. lobt die rein geistige Konzeption der Götterbilder des Phidias, die dieser dann mittels seines handwerklichen, technischen Könnens umgesetzt habe. Wie Cicero beschreibt auch Seneca als künstlerische Voraussetzung ein ‚Bild in der Seele‘ des Künstlers, das als Voraussetzung für diese Art der Produktionsästhetik dient. Bedeutsam ist der greifbare enge Konnex zwischen dem großen Werk und dem großen, erhabenen Künstler (vgl. *Controversiae* 10, 5, 8, 1 ff. [Ov. 718]: *dignus* (ebd. Z. 14); ebd. Exc. 8, 2, 1: *maiestas* (ebd. Z. 17); ebd. Z. 19: *consecratae manus*). Kriterien der Wirkästhetik sind mittlerweile also auf die Produktionsästhetik bzw. den Künstler selbst übertragen worden.

Es findet sich auch in der (ca. 95 n. Chr. herausgegebenen) *Institutio oratoria* des Rhetoriklehrers Quintilian in Buch XII, zu Beginn des 10. Kapitels, eine berühmte kunsttheoretische Passage, in der Phidias genannt wird. Entsprechend seinem Thema *De genere dicendi* („Über den Stil“) behandelt Quintilian dort die Zuordnung bestimmter Stile zu bestimmten Autoren sowie parallel dazu die Zuordnung rhetorischer Stile zu bildenden Künstlern.⁹⁷ Dabei propagiert er, in

⁹³ F. Münzer: *Zur Kunstgeschichte des Plinius*, in: *Hermes* 30 (1895) 499-547, 530 führt dies auf Xenokrates als Quelle für Plinius zurück.

⁹⁴ Dazu auch F. Münzer, a.O. [93] 499-547.

⁹⁵ Zum Beispiel – über Varro (vgl. Plinius d. Ä.: *Naturalis historia* 34, 56) – Xenokrates von Sikyon, Antigonos von Karystos, auch Duris von Samos, ausführlicher F. Münzer, a.O. [93] v.a. 526, 532, Anm. 2.

⁹⁶ A. Thielemann: *Phidias im Quattrocento*, Diss. Köln 1992, photomech. ND 1996, hier: 49-52.

⁹⁷ Wie bereits Dionysios von Halikarnaß, s.o. 59. Einen guten Überblick über diesen Usus in der Rhetorik bietet G. Becatti: *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florenz 1951, hier v.a. 50-62.

Anlehnung an sein Vorbild Cicero⁹⁸, in Literatur und Kunst das attizistische Ideal und listet chronologisch die vorbildlichen, zur Nachahmung empfohlenen Autoren und Künstler auf. Phidias wird aufgrund seiner Götterbilder gewürdigt, die geradezu idealisch seien (vgl. das implizit auf Phidias zu beziehende *supra verum* in 10, 8; vgl. 8 f. [Ov. 721]). Quintilian hebt die Athena- sowie die Zeusstatue explizit über alle übrigen Werke des Phidias und unterstreicht nachdrücklich deren *pulchritudo*.⁹⁹ Die *maiestas* der Zeusstatue sei sogar der des Gottes selbst gleichgekommen.

Es zeigt sich also, daß der gesamte Phidias-phantasia-Komplex dem klassizistischen Zusammenhang stilkritischer Diskussionen zuzuordnen ist. Dies wird weiterhin untermauert durch die rhetorische Phantasia-Theorie, die Quintilian an anderer Stelle im Werk, allerdings ohne jeden Verweis auf Phidias formuliert:

„[...] quas φαντασίας Graeci uocant (nos sane uisiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene cepit is erit in adfectibus potentissimus. [...] quidam dicunt εὐφαντασίωτον qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget [...]“ (6, 2, 29 f. Winterbottom)

„[...] was die Griechen φαντασία nennen – wir könnten ‚visiones‘ (Phantasiebilder) dafür sagen –, wodurch die Bilder abwesender Dinge so im Geiste vergegenwärtigt werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben: jeder also, der diese Erscheinung gut erfaßt hat, wird in den Gefühlswirkungen am stärksten sein. [...] Manche nennen den εὐφαντασίωτος (phantasievoll), der sich Dinge, Stimmen und Vorgänge am wirklichkeitsgetreuesten vorstellen kann [...]“ (Übers. Rahn)

Das lateinische Äquivalent zur griechischen φαντασία ist der Begriff *visio*, das Vermögen, abwesende Dinge vor Augen zu stellen. Diese Auffassung von phantasia als Kunst der Vergegenwärtigung findet sich im philosophischen Bereich bereits bei Aristoteles und in der Stoa.¹⁰⁰ Außerdem gilt phantasia/*visio* hier als das Vermögen, Dinge, Worte und Handlungen zu fingieren. Dies solle *secundum verum*, d.h. in Analogie, in Entsprechung zur Realität geschehen. Da Quintilian im vorher genannten Passus die Götterbilder des Phidias als ‚idealisch‘ (*supra verum*) klassifiziert, zeigt sich, daß er diesem *implicite* ein ganz singuläres Maß an phantasia zuschreibt. Dieses manifestiert sich im außergewöhnlichen, majestätischen Charakter seiner Götterdarstellungen. Trotz dieser Ausfüh-

⁹⁸ Quintilian benutzt für den genannten Bildhauerabschnitt eine andere, von Plinius abweichende, vielmehr mit Cicero übereinstimmende Quelle (R. G. Austin: *Quintiliani Institutionis oratoriae liber XII*, Oxford 1948, hier: 136. 147 f.); s. auch R. G. Austin: *Quintilian on Painting and Statuary*, in: *The Classical Quarterly* 38 (1944) 17-26, hier: 18. 22; A. E. Douglas, a.O. [76] 108-115.

⁹⁹ Vgl. bereits Plinius d. Ä.: *Naturalis historia* 36, 18.

¹⁰⁰ Aristoteles: *De anima* III, 3, 427 b 23 f.; zur Stoa s.o. 51.

rungen zur rhetorisch modifizierten phantasia stellt allerdings Quintilian keinen Bezug zur Phidias-Topik her.

In rhetorisch-literarischer Einkleidung findet sich die Phidias-Topik in der 12., der sog. „Olympischen“ Rede des Dion von Prusa, die dieser ca. 105 n. Chr. in Olympia selbst gehalten hat.¹⁰¹ Im theologischen¹⁰² Kontext der Frage nach den Gottesvorstellungen kommt auch das Thema der rechten Gottesdarstellung zur Sprache. Dabei führt Dion zunächst die Parallelität von bildender Kunst und Dichtung ins Feld. Nicht nur deren beider Wirkung, die Leid und Kummer vergessen lasse (c. 51 f.)¹⁰³, sondern vor allem ihre Schaffensweise sei geradezu identisch. Freilich seien die Dichter älter und somit weiser als die bildenden Künstler, doch Phidias selbst habe dies anerkannt (c. 45. 57). Dieser habe sich der Überlieferung nach bei der Konzipierung seiner Zeusstatue am Vorbild berühmter Verse aus der *Ilias* Homers orientiert (c. 25 f. [Ov. 705]), in denen der Göttervater am zutreffendsten und prägnantesten („μάλιστα έναργῶς καὶ πεποιθότως“, ebd. c. 26) verbildlicht sei:

„ἢ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε
Κρονίων, ἀμβρόσια δ' ἄρα χαίται
ἐπερρώσαντο ἄνακτος / κρατὸς ἀπ'
ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμ-
πον.“ (*Ilias* I, 528-530)¹⁰⁴

„Sprach es, und mit den schwarzen Brauen nickte Kronion, und die ambrosischen Haare des Herrn wallten nach vorn von dem unsterblichen Haupt, und erbeben ließ er den großen Olympos.“ (Übers. Schadewaldt)

Dieselbe Vorstellung, Phidias habe Homerverse in ein ‚Bild umgesetzt‘, visuell vergegenwärtigt, findet sich auch bei den ungefähr zeitgenössischen Autoren Dions, Valerius Maximus, Plutarch und Strabon.¹⁰⁵ Der Grund für diese topische Zuschreibung dürfte freilich in der anthropomorphen Götterdarstellung der homerischen Dichtung sowie in den plastischen anthropomorphen Götterbildern des Phidias liegen. Im Zuge seiner differenzierten Darlegung, ob der bildende Künstler nun als Rivale oder Kollege des Dichters bei der ‚Verbildlichung‘ mythischer Erzählungen anzusehen sei (c. 46), wird für die bildende Kunst das rezeptive Medium des Gesichtssinns dem maßgeblichen Kriterium für Dichtung, dem Gehör, gegenübergestellt. Dabei wird die bildende Kunst als eine weniger

¹⁰¹ Dio: Ὀλυμπικός ἢ περὶ τῆς πρώτης τοῦ θεοῦ ἐννοίας (*Oratio XII*), in: *Dionis Prusaensis quem uocant Chrysostomum quae exstant omnia*, ed. H. v. Arnim, Bd. 1, Berlin 1893, ND Zürich 1962, 155-179; ausführlich zur ganzen Rede D. T. Benediktson, a.O. [34] 177-185.

¹⁰² Zu Recht betont von H. Schwabl: *Dichtung und Bildende Kunst (Zum Olympikos des Dion Chrysostomos)*, in: *Archaiognosia* 4 (1985/1986) 59-75, hier v.a. 59 f.

¹⁰³ (= Ov. 707); vgl. bereits Hesiod: *Theogonia* 98-103.

¹⁰⁴ Vgl. auch *Hymni Homerici* 1, 13-15.

¹⁰⁵ Valerius Maximus: *Facta et dicta memorabilia* 3, 7, ext. 4 (vgl. Lessing: *Laokoon*, c. XXII); Plutarch: *Aemilius Paullus* 28, 2; Strabo 8, 3, 30, 354, a.O. [17]; vgl. auch Macrobius: *Saturnalia* V, 13, 23; ähnlich Proclus: *In Platonis Timaeum*, ed. E. Diehl, 3 Bde., Leipzig 1903-1906, I, 265, 18-22.

exklusive Form der Präsentation, geeignet für ein Laienpublikum, beschrieben. Außerdem ist die bildende Kunst im Gegensatz zur Dichtung an schwer zu bearbeitendes Material sowie an Raum und Zeit gebunden¹⁰⁶. Der Vergleich¹⁰⁷ von Sprachkunst und bildender Kunst ist alt, kurz erinnert sei hier an das Diktum des griechischen Dichters Simonides, „Dichtung sei redende Malerei und Malerei schweigende Dichtung“¹⁰⁸, das Horaz in der *Ars poetica* (V. 361) als Postulat für die Dichtung („ut pictura poesis“) umformuliert. Obgleich Phidias bei Dion einmal (c. 63) als ποιητής, als „Künstler“, hervortritt, gilt er ihm sonst als „Handwerker“, als δημιουργός (c. 69) mit eingeschränkter Freiheit. Indem Dion die Abhängigkeit des Phidias von Homer aufgreift, schließt er sich der klassizistischen, bereits bei Dionysios von Halikarnaß¹⁰⁹ vorformulierten Empfehlung zur Nachahmung der Alten an, welche in der späteren Schrift Longins *De sublimitate* („Über das Erhabene“) sogar als eine Form der ‚Inspiration‘ klassifiziert wird (ebd. 13, 2).¹¹⁰ Longin betont, daß nur in Auseinandersetzung mit derartig großen ‚Vorbildern‘ Großes entstehen könne. Die diesem Konzept zugrundeliegende ‚mimēsis und zēlōsis der Alten‘ (ebd.) trage die Seele empor zu den im Geist geschauten Mustern (ebd. 14, 1: „[...] τὰς ψυχὰς ἀνοίσει πῶς πρὸς τὰ ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα“). Der klassizistische mimēsis wird also ‚inspirierende Wirkung‘ zugeschrieben.

Ein weiterer, wichtiger Gesichtspunkt, der bereits oben verhandelt wurde, kommt jedoch auch in der *Olympischen Rede* Dions zum Tragen. Dieser führt in einer breit angelegten Prosopopöie vor, wie Phidias sich gegen eine fiktive Anklage verteidigt, die gegen sein Zeusbild in Olympia erhoben worden sei (c. 55-83). Dabei legt er dem Künstler aufschlußreiche Aussagen über seine eigene Arbeit in den Mund: So formuliert Phidias den wichtigen Aspekt, daß der Bildhauer anders als der Dichter das ‚innere Bild‘ bis zu seiner Realisierung im Kunstwerk sehr lange in der Seele bewahren müsse, oft sogar mehrere Jahre lang (c. 71). Die Produktion bildender Kunst gehe wesentlich langsamer vonstatten.¹¹¹ In unserem Zusammenhang ist nun von ausschlaggebendem Interesse, *woher* dieses von ‚Phidias‘ erwähnte, aber nicht näher erläuterte Bild in der Seele überhaupt stammt. Eine mögliche Lösung liegt in Dions vorangegangener

¹⁰⁶ Dio: Ὀλυμπικός c. 69 ff., a.O. [101] 174 f.; G. Watson: *Concept*, a.O. [1] 4778 f.

¹⁰⁷ Zur Rivalität s. Pindar: *Nemea* 5, 1 ff.; A. A. Donohue, a.O. [82] 920.

¹⁰⁸ Siehe *Rhetorica ad Herennium* 4, 39; Plutarch: *De gloria Atheniensium* 3, 346 F-347 A; Plutarch: *Quomodo adolescens poetas audire debeat* 17 F-18 A; s. auch Philostrat: *Vita Apollonii* IV, 7, wo gleichfalls die Dichtung über die Kunst des Phidias gestellt wird, dazu G. Watson: *Phantasia*, a.O. [1] 71.

¹⁰⁹ Im Proömium von *Περὶ τῶν ἀρχαίων ῥητόρων* (*De antiquis oratoribus*), v.a. c. 4 (451), a.O. [85] 7, 15-22.

¹¹⁰ Expliziter Vergleich mit der Abbildung schöner Gestalten in Kunstwerken, Longinus: *De sublimitate* 13, 4.

¹¹¹ Zur Plastizität des Visuellen (ἐνάργεια) s. auch Dio: Ὀλυμπικός, c. 71, a.O. [101] 175, 14 f.: „[...] ὡς ἔστιν ἀκοῆς πιστότερα ὄμματα [...]“. Stellen zum Sprichwort bei H.-J. Klauck, a.O. [21] 149 f., Anm. 359.

Bemerkung, daß der Inspiration, der ἐπινοία des Dichters¹¹² in den handwerklichen Künsten die ‚Abbildung‘ bzw. Bilderzeugung, also εἰκασία (c. 57; vgl. 55) bzw. εἰδωλοποιία (c. 45), gegenüberstünden. Diese ‚Bilderzeugung‘ darf als Synonym für phantasia gelten,¹¹³ die somit als konkurrierendes Prinzip zur dichterischen Inspiration installiert wird. Somit läßt sich folgender Schluß ziehen: Bei Dion wird das innere Bild in der Seele des Phidias durch Literatur, nämlich durch die Dichtung Homers erzeugt. Für die Produktionsweise des bildenden Künstlers wird also, wie bei Cicero, ein mimetisches Verfahren geschildert. Es steht zu vermuten, daß nach Dions Auffassung die wesentlich schneller wirksame ‚Inspirationstheorie‘ für den bildenden Künstler von vornherein ausscheidet. Mit der fiktiven Phidiasrede zeigt Dion implizit die Brüchigkeit der zuvor traditionell postulierten Gleichstellung von Dichtung und bildender Kunst hinsichtlich der Produktionsweisen auf.¹¹⁴ Dion beschreibt – wie bereits Kallimachos – den bildenden Künstler als dem literarischen Autor und Dichter unterlegen. Indem er aber das Beispiel des Phidias zur Illustration der Diskrepanz zum eigenen Tun heranzieht, unterscheidet er sich von Cicero.

Zum Schluß sei noch ein kurzer Blick auf den neuplatonischen Philosophen Plotin, einen ungefähren Zeitgenossen Philostrats, geworfen, der zu Beginn der Schrift *Περὶ τοῦ νοητοῦ κάλλους* („Über die geistige Schönheit“, *Enn.* V, 8) den Bildhauer Phidias erwähnt. Ohne direkten Bezug zu seiner eher traditionellen Auffassung von phantasia, die er an anderen Stellen seines Œuvres ausführlicher verhandelt,¹¹⁵ finden sich hier ganz ähnliche Elemente wie in den bisher genannten Phantasia-Konzepten wieder. Plotin eröffnet seine Schrift damit, daß er nicht nur die Kunst, sondern auch die Natur als Nachahmerin der Ideen bezeichnet. Damit aber formuliert er eine von Platon scheinbar¹¹⁶ abweichende Kunstauffassung,¹¹⁷ da dieser (*Res publica* X) Kunsterzeugnisse als Abbilder der Natur, die ihrerseits auch nur als Abbild zu verstehen sei, deklariert hatte. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Frage, welche Theorie der künstlerischen Produktivität Plotin hier zugrunde legt. Im Unterschied zur Natur ahme, so Plotin, die Kunst bewußt und reflektiert nach. Er betont sogar, daß die Kunst vieles, was sie sich nicht über sinnliche Wahrnehmung aneignen könne, aus sich selber schaffe, und wenn etwas fehle, es selbst hinzufüge. Dieselbe kombinatorische Fähigkeit wurde bereits von den Stoikern der phantasia zugeschrieben (s.o.

¹¹² Vgl. Dio: Ὀλυμπικός, c. 57, a.O. [101] 171, 19 f.: „[...] ἐκείνων μὲν δυναμένων εἰς πᾶσαν ἐπινοίαν ἄγειν διὰ τῆς ποιήσεως [...]“. Ferner c. 70, a.O. [101] 175, 6 f.: „μὴ γὰρ ἐπινοία καὶ ὀρμὴ τῆς ψυχῆς ἐνεχθεῖς ὁ ποιητής [...]“.

¹¹³ Siehe auch G. Watson: *Concept*, a.O. [1] 4779.

¹¹⁴ Vgl. dazu Ion von Chios: *fr.* 104 Leurini.

¹¹⁵ G. Watson: *Concept*, a.O. [1] 4792-4797.

¹¹⁶ Zur differenzierten Kunstauffassung Plotins, der wie bereits Platon neben rein mimetischer Kunst eine ‚ideale‘, d.h. die Idee abbildende Kunst kennt, s. A. N. M. Rich: *Plotinus and the Theory of Artistic Imitation*, in: *Mnemosyne*, ser. IV, 13 (1960) 233-239.

¹¹⁷ So A. Sheppard, a.O. [62] 14.

51) und bei Philostrat implizit als Ausweis ihrer Kreativität betont. Dadurch aber ist nach Plotin der reflektiert schaffende menschliche Künstler der unbewußt schaffenden Natur überlegen.¹¹⁸ Mit dem wichtigen Aspekt der Bewußtheit aber stellt Plotin der rein mimetischen Kunstauffassung, die bereits von Platon als ‚Spiegelung‘ abqualifiziert worden war, das konträre Konzept der idealistischen Kunst gegenüber.¹¹⁹ Dies wird vor dem Hintergrund eines Passus aus dem Platonischen *Timaeus* (90 c 7-d 1) viel klarer, in dem die Ausrichtung des obersten menschlichen Seelenteiles, des „Göttlichen in uns“¹²⁰, wie Plotin sagt, auf den eigentlichen Ursprung allen Seins beschrieben wird. Die menschliche Seele ist also von vornherein auf Erkenntnis der ‚höheren Welt‘ und auf Wissenserwerb ausgerichtet. Entsprechend handelt es sich beim künstlerischen Tun um eine spezifische Art der Erkenntnis der Ideen, der idealen Schönheit. Als Abschluß dieses Passus illustriert Plotin den bisherigen Gedanken durch einen kurzen Verweis auf den Bildhauer¹²¹ Phidias:

„ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίας τὸν Δία πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν ποιήσας, ἀλλὰ λαβὼν οἷος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι’ ὀμμάτων ἐθέλοι φανῆναι.“ (Plotin: *Enn.* V, 8, 1, 38-40 [Ov. 716])

„So hat auch Phidias den Zeus gebildet nicht nach einem sinnlichen Vorbild, sondern indem er ihn so nahm, wie Zeus sich darstellen würde, ließe er sich herbei, vor unseren Augen zu erscheinen.“ (Übers. Harder)

Als Beleg für die Selbständigkeit der Kunst sinnlicher Wahrnehmung gegenüber und als Beleg für innovatives Schaffen verweist Plotin auf die berühmte Zeusstatue des Phidias. Dieser richte sich bei deren Konzeption an der Kunst selbst aus, die Anteil an der Idee habe. Besonders auffällig scheint hier – abgesehen von der feierlichen sprachlichen Form, welche die überwirkliche Erhabenheit und Größe des Gottes manifestiert – die Wendung „οἷος ἂν γένοιτο“ („wie er sein könnte“). Sie enthält einen deutlichen Anklang¹²² an das berühmte 9. Kapitel der *Poetik* des Aristoteles, wo im Gegensatz zur Geschichtsschreibung, die nur Tatsachen behandle, die Dichtung so charakterisiert wird, daß sie Dinge darstelle, wie sie sein könnten (1451 a 37-b 6: „[...] οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος [...] διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον

¹¹⁸ Siehe J. P. Anton: *Plotinus' Conception of the Functions of the Artist*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26 (1967) 91-101, hier: 94-97.

¹¹⁹ Ausführlicher A. N. M. Rich, a.O. [116] 237.

¹²⁰ Porphyrius: *Vita Plotini* 2, 26 f.; s. dazu C. D'Ancona Costa: „*To Bring Back the Divine in Us to the Divine in the All*“, *VP* 2, 26-27 *Once Again*, in: *Metaphysik und Religion. Zur Signatur des spätantiken Denkens*, hg. v. M. Erler und T. Kobusch unter Mitw. v. I. Männlein-Robert, München, Leipzig (erscheint voraussichtlich Ende 2002).

¹²¹ Plotin ersetzt den in diesem Kontext etablierten, aristotelischen Töpfervergleich durch den Vergleich mit dem Bildhauer, dazu s. F. Wehrli, a.O. [55] v.a. 42 f.

¹²² Siehe auch R. Harder (Übers.): *Plotins Schriften*, übersetzt von R. Harder. Neubearbeitung mit griechischem Lesetext und Anmerkungen fortgeführt von R. Beutler und W. Theiler, Bd. III, Hamburg 1964, hier: 384 f. und v.a. M. Ghidini Tortorelli, a.O. [65] 26.

ποίησις ιστορίας ἐστίν“).¹²³ Ganz ähnlich hatte auch Philostrat in der bereits genannten Passage der *Vita Apollonii* die Überlegenheit und das größere Kunstverständnis der *phantasia* gegenüber der *mimēsis* formuliert.¹²⁴ Anders als Plotin formulierte jedoch Philostrat seine Eröffnung eines imaginären Raums durch die Phantasie in einem popularphilosophischen Kontext. Phidias' Kunst ist bei Plotin aber durchaus in Anlehnung an Vorgaben Platons als geistige Konstruktion eines ‚potentiellen‘ Zeus nach dem geistigen Vorbild der Idee (in der Kunst) beschrieben. Somit läßt er die kreative Schöpfung des Künstlers als kontemplativen Akt, als Vision,¹²⁵ erscheinen, eine Vorstellung, die nicht nur für die byzantinische Kunst¹²⁶, sondern auch für den deutschen Idealismus von großer Bedeutung werden sollte.¹²⁷ Besonders schön hat es Friedrich Hölderlin in seiner *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen* (1790) formuliert:

„Der erste, größte Künstler aller vergangenen und folgenden Jahrhunderte ist Phidias [...] Das systematische, das diesem wie allen seinen Zeitgenossen eigen war, die harten Umrisse, die Phidias vor sich sah, lehrten ihn Präzision und war eine nötige Vorbereitung zu seiner Vollkommenheit. Sein Genie fühlte aber bald, daß diese Fesseln die Wirkung seiner Kunst merklich einschränkten: er benutzte sie also bloß, um sie nicht von dem Ideal seiner Einbildung zu verlieren. Aber dieses Ideal entsprang unmittelbar aus der schöpferischen Seele.“¹²⁸

¹²³ Vgl. auch Platon: *Res publica* V, 472 d 4-7: „οἷε ἂν οὖν ἤττον τι ἀγαθὸν ζωγράφον εἶναι ὃς ἂν γράψας παράδειγμα οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἀνθρώπος καὶ πάντα εἰς τὸ γράμμα ἰκανῶς ἀποδοῦς μὴ ἔχη ἀποδείξει ὡς καὶ δυνατὸν γενέσθαι τοιοῦτον ἄνδρα;“ Damit zeigt sich, daß bereits die o.g. *Poetik*-Stelle im Grunde gut platonisch ist; s. auch A. N. M. Rich, a.O. [116] 235 f. mit Anm. 2 und A. Schmitt: *Der Philosoph als Maler – der Maler als Philosoph. Zur Relevanz der platonischen Kunsttheorie*, in: *Homo Pictor*, hg. v. G. Boehm, München, Leipzig 2001 (Colloquium Rauricum 7) 32-54, hier v.a.: 32. 46.

¹²⁴ Auch sie stellt dar, was sie nicht gesehen hat, ist σοφώτερα – vgl. Plotin V, 8, 5, 1-3: „[...] σοφία τις ποιεῖ, καὶ ἡγεῖται τῆς ποιήσεως πανταχοῦ σοφία.“

¹²⁵ Siehe auch E. Kris, O. Kurz, a.O. [15] 70.

¹²⁶ G. M. Gurtler: *Plotinus and Byzantine Aesthetics*, in: *The Modern Schoolman* 66 (1989) 275-284, hier v.a.: 281 f.; zu Phidias im Quattrocento ausführlicher A. Thielemann, a.O. [96].

¹²⁷ Weiterführend C. Höcker, L. Schneider, a.O. [9] 141, Anm. 21.

¹²⁸ F. Hölderlin: *Sämtliche Werke* (Frankfurter Ausgabe), Bd. 17: *Frühe Aufsätze und Übersetzungen*, hg. v. M. Franz, H. G. Steimer, D. E. Sattler, Basel 1991, hier: 64, 26-65, 5; vgl. auch C. Höcker, L. Schneider, a.O. [9] 29-38.