

ZWEI PHILOSTRATISCHE BILDTHEMEN DER VENEZIANISCHEN MALEREI

Von Erich Herzog

Die „Gemälde“ des älteren Philostrat, Bildbeschreibungen eines griechischen Sophisten aus der ersten Hälfte des 3. nachchristlichen Jahrhunderts, waren in den italienischen Bibliotheken des Quattrocento in Handschriften bereits weit verbreitet. Aber erst nachdem sie 1503 bei Aldus in Venedig im Druck erschienen, regten sie im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Kunst der Zeit zu Neuschöpfungen an.¹ Tizians „Venusfest“ und „Bacchanal“ in Madrid, Dosso Dossis „Herkules und die Pygmäen“ in Graz, Fresken von Giulio Romano im Palazzo del Tè zu Mantua — um nur die berühmtesten Kompositionen zu nennen —, gehen auf diese antike Quelle zurück. Ihre Wirkung hielt jedoch nicht lange an. „Die Zeit dieser, wenn ich so sagen darf, Blüte der «Gemälde» war nur eine kurze. Schon Nicolas Poussin und der jüngere Cranach sind vereinzelt Nachzügler“. Im 17. Jahrhundert „werden die «Gemälde» wieder ein Buch der Kunstgelehrten“.² Auch die antiquarischen Illustrationen der französischen Übersetzung von Blaise de Vigenère konnten sie nicht mehr zum Leben erwecken.³

Vor mehr als einem halben Jahrhundert hat Richard Foerster die philostratischen Bildertemen der Renaissancemalerei zusammengestellt.⁴ Eine erneute Durchsicht des Materials würde sicher eine Reihe weiterer Motivübernahmen zutage fördern. Es kommt jedoch heute, wie mir scheint, weniger darauf an, nur die Abhängigkeit von dem philostratischen Text festzustellen, als nach dem Sinn und dem Lebensbezug dieser Übernahmen zu fragen. Die philostratischen Bilder des Cinquecento stellen keinesweges archäologisch genaue Rekonstruktionen einer längst untergegangenen, toten Bildwelt dar, die aus antiquarischem oder historischem Interesse unternommen wurden. Schon die geringe Zahl der aufgegriffenen Themen sollte zur Vorsicht mahnen. Nur was in die lebendige Kunst der Zeit sinnvoll einbezogen werden konnte, fand Beachtung.

Der erste Teil dieses Aufsatzes versucht, die Sinnwandlung eines philostratischen Themas bei Tintoretto nachzuweisen, der zweite Teil möchte die Aufmerksamkeit auf einen höchst seltenen Bildgegenstand lenken, der nicht den „Gemälden“ sondern einem anderen Werke des Philostrat, der „Lebensbeschreibung des Apollonios von Tyana“, entnommen wurde.

¹ Editio Princeps: Luciani opera, Icones Philostrati... Venetiis in aedibus Aldi 1503. Am meisten benutzt wurde wahrscheinlich die lateinische Übersetzung: Stefani Nigri... translationes: Philostrati Icones etc. Mediolani 1521.

² Richard Foerster, Philostrats Gemälde in der Renaissance, Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen 25, 1904, p. 15 ff. u. 43, 1922, p. 134 ff. — Über das Verhältnis Philostrats zu den Vorlagen seiner Gemäldebeschreibungen vgl. jetzt Karl Lehmann-Hartleben, The Imagines of the elder Philostratus, The Art Bulletin 23, 1941, p. 16 ff.

³ Les Images... et les Statues... de Philostrate... mis en français par Blaise de Vigenère... et enrichis d'arguments et d'annotations... avec les epigrammes sur chacun d'iceux, par Artus Thomas, sieur d'Embry, Paris 1614. Weitere Ausgaben 1615, 1616 (?), 1629, 1630, 1637. — Vgl. Denyse Métral, Blaise de Vigenère, Paris 1939, p. 252 ff.

⁴ S. Anm. 2.

I. „HERKULES UND ANTÄUS“ VON TINTORETTO

Aus einer englischen Privatsammlung gelangte 1928 Tintoretto's Gemälde „Herkules kämpft mit Antäus“ (Abb. 1), das seiner reifen Zeit, etwa der zweiten Hälfte der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts angehört, in das Wadsworth Atheneum in Hartford (Connecticut, U.S.A.).¹

Auf einer nach rechts hin ansteigenden Bodenwelle steht weit ausfallend Herkules, schräg vom Rücken gesehen, und würgt mit beiden Armen den Leib des von der Erde hochgehobenen Antäus, der in grosser Schmerzgebärde seine Arme weit öffnet. Die Wucht des Kampfes kommt in den energischen Richtungsgegensätzen der gewaltigen Leiber zum Ausdruck. Herkules muss sich weit zurückbeugen, um das Gewicht des Gegners mit dem linken Bein abzustützen. Die Diagonale seines Körpers, von seinem linken Fuss zur Schulter ansteigend und zugleich aus der Tiefe nach vorne drängend, überkreuzt die Raumschräge des Antäus, die von links hinten nach rechts vorne stösst, während seine Arme eine Parallele zum Körper des Herkules bilden. Doch alle räumlichen Spannungen der Gruppe werden eingedämmt durch die Kraft des Konturs, den die silhouettenhaft vor einem hellen Wolken-



1 Jacopo Tintoretto, Herkules und Antäus. Hartford, Conn.

grund sich abhebenden dunklen Leiber erzeugen. Der Umriss ergibt eine höchst bewegte Konfiguration, die wie die Flügel einer Windmühle um ihren Schwerpunkt kreisen könnte, der genau in der Mitte der Bilddiagonalen liegt. Löwenfell und Gewandzipfel ordnen sich dem ausgezackten Umriss ein. Auf dem Erdhügel liegen die gewaltigen Waffen des Herkules: Bogen, Köcher und quer darüber eine Keule, die von der rechten unteren Ecke aus in den Bildraum hineinstösst. Die übermenschliche Grösse der Kämpfer steigert der ausserordentlich tief liegende Horizont. Zu Füssen des Ringerpaares ist ausserdem eine Reihe von Zuschauern zu sehen, die vom Bildrand und der Bodenwelle halb verdeckt werden und

¹ Auf Leinwand, 60 × 40 inches = 152 × 102 cm. Vorher in der Sammlung der Viscountess Wolseley, Scanes Hill, Sussex.

Lit: *A. E. Austin*, Wadsworth Atheneum Bull., Jan. 1928, p. 2. – *B. Berenson*, Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932, p. 560, italienische Ausgabe Mailand 1936, p. 481. – *Lionello Venturi*, Italian Paintings in America, New York-Milano 1933, Bd. III, Pl. 550 (nicht in der italienischen Ausgabe von 1931) – Masterpieces of Art, Ausstellungs-Katalog New York 1939, Nr. 379. Hier weitere kurze Erwähnungen zitiert. – *E. von der Bercken*, Die Gemälde des Jacopo Tintoretto, München (1942), Nr. 144. Unter Nr. 546 wird hier ein weiterer Antäuskampf von Tintoretto aufgeführt, eine frühere Fassung des Bildes in Hartford (Venedig, Privatsammlung). Soweit ich sehe, ist diese Variante bisher nicht veröffentlicht worden.

deren räumliche Entfernung vom Vordergrund in der Schwebe gelassen ist. Über den Ringern öffnet sich der Götterhimmel und es erscheinen die Bewohner des Olympos: Venus, der sich Amor an die Schulter schmiegt, Apollo mit der Kithara, Jupiter auf dem Adler, in der Rechten den Blitz schwingend, Juno, das Szepter haltend, Ceres mit dem Füllhorn und ganz rechts noch eine Göttin ohne Attribut; man könnte an Minerva denken.

Zwischen Himmel und Erde findet die Entscheidung statt. Von der helfenden Erde losgerissen, die sich unter den Füßen des Herkules aufbäumt, als ob sie mit in den Kampf eingriffe, erleidet Antäus sein Schicksal. Im Angesichte der Götter fällt dem Herkules der Sieg zu als dem Vertreter sittlicher Ordnung über die Willkürmacht der Natur. Nicht als unmittelbares, momentanes Geschehen ist der Vorgang dargestellt. Er wird ins Zuständliche, Sinnbildliche gesteigert; anstelle der Aktion tritt die Gebärde, die in dem kunstvoll ausgebreiteten Umrissornament der Körper verströmt.

Im 15. und 16. Jahrhundert wurde der Kampf zwischen Herkules und Antäus in Italien oft als Bildvorwurf behandelt. Aber keine dieser Lösungen reicht an Tintoretto's Bild heran. Nur hier ist der Stoff zu einem Ereignis von schicksalhafter, ja weltgeschichtlicher Bedeutung erhoben worden. Götterkreis und irdische Zuschauer fehlen sonst durchweg und damit verschwindet auch die kosmische Perspektive, die Tintoretto's Gemälde vor allen übrigen Darstellungen des Stoffes auszeichnet.²

Woher kamen die Anregungen zu einer so abweichenden Gestaltung? Man übersah bisher, dass sich Tintoretto's Gemälde mit einer Bildbeschreibung Philostrats deckt. Es ist die einundzwanzigste des zweiten Buches³:

„Wenn Herkules hier dem Ringkampfe sich unterziehen musste, so ist er doch hier nicht anders gemalt, als er von Natur war, mit starken Gliedmassen, aber voller Gewandtheit, wegen des Ebenmasses seines Leibes. Ja man kann ihn kolossal nennen und über Menschengrösse. Blühende Farbe hat er, und seine Adern sind angelaufen, als wären sie noch von Zorn aufgetrieben.

Vor Antäus, mein Kind, bist du wohl erschrocken; denn er sieht aus wie ein Untier, und wenig davon verschieden an Länge und Breite. Sein Genick schliesst sich an die Schultern, dass der grösste Teil derselben zum Genicke gehört: daher auch sein Arm nach hinten herumhängt, wie die Schultern. Unterleib und Brust, letztere wie mit dem Hammer geschmiedet, und das schiefe ungeschlachte Bein geben zwar die Kraft des Antäus zu erkennen, jedoch wie zusammengebunden und rohe Masse. Dazu ist Antäus schwarz, weil die Sonne ihn gefärbt. Soviel von Beiden vor dem Ringen.

Nun siehst du sie ringen, oder vielmehr damit am Ende, und Herkules im Siege. Er besiegt ihn aber oberhalb der Erde, weil die Erde dem Antäus beistand, indem sie sich aufwölbte und ihn wieder aufhebelte, wenn er fallen wollte. Herkules wusste sich also gegen die Erde nicht anders Rat, als dass er den Antäus mitten oberhalb der Weiche, wo die Rippen sind, packte, und nachdem er aufrechtstehend ihn auf die Hüfte geladen, mit dem Druck beider verschränkten Hände, und einen Ellbogen an den weichen und keuchenden Unterleib gesetzt, ihm den Atem auspresst, und durch den Druck seiner Rippenenden auf die Leber den Antäus vollends umbringt.

Du siehst ja wohl, wie jämmerlich er schreit und nach der Erde hinnabblickt, die ihm nicht helfen kann, wogegen Herkules im Gefühle seiner Kraft ob seiner Tat lächelt.

² Zahlreiche Beispiele des Antäus-Kampfes bei *A. Pigler*, Barockthemen, Bd. II, Budapest-Berlin 1956, p. 105 f.

³ Zitiert nach der Übersetzung von *A. F. Lindau*, Philostratus, des Älteren und des Jüngeren, Gemälde, Stuttgart 1832 (Griechische Prosaiker in neuen Übersetzungen, 126. Bdchen), p. 931 ff. Es wurde nur der Eingangsabschnitt weggelassen, der die Vorbereitungen zum Zweikampf schildert. – Kritische Ausgabe des Wiener Seminars, Phil. Maioris Imag., Leipzig 1893.

Den Gipfel des Berges da darfst du nicht übersehen, sondern auf ihm denke dir die Götter als Zuschauer des Kampfes: denn eine goldene Wolke ist hingemalt, unter welcher sie, meine ich, lagern. Und Merkur hier hat sich bei Herkules eingestellt, ihn zu kränzen, weil er ihm das Ringen so meisterhaft darstellt“.

Welche Zuschauer zu Füßen des Ringerpaares gemeint sind, verrät die folgende zweiundzwanzigste Bildbeschreibung „Herkules unter den Pygmäen“, welche eine Begebenheit schildert, die sich dem Antäuskampfe unmittelbar anschliesst:

„Als Herakles nach dem Kampfe mit Antäus in Libyen schlief, griffen ihn, um den Antäus zu rächen, die Pygmäen an. Denn sie seien ebenbürtige Brüder des Antäus; zwar nicht Kämpfer, noch dem Ringen gewachsen, aber erdgeboren und sonst tüchtig.

Und wie sie aus der Erde hervorgehen, gerät der Sand in wallende Bewegung; denn die Pygmäen wohnen in der Erde, wie die Ameisen, und speichern sich Vorrat auf“.

Seit der Antike verlegte die Mythologie den Kampf zwischen Herkules und Antäus nach Libyen, der Heimat der Pygmäen. Man würde erwarten, dass die Zuschauer bei Tintoretto kleiner gebildet wären, etwa so wie auf den Bildern des Dossi und des jüngeren Cranach, welche das philostratische Thema „Herkules bei den Pygmäen“ behandeln. Offenbar wollte Tintoretto aber nicht allzu sehr vom menschlichen Normalmass abweichen. Eine andere Benennung der Zuschauer scheint kaum möglich zu sein.⁴ Zudem deckt sich die Haltung dieser Menschengruppe gut mit dem Text des Philostrat. Das Herauswachsen der Pygmäen aus der Erde mag man auf dem Bilde durch die Überschneidung mit dem Erdhügel angedeutet finden. In banger Erwartung blicken die Zuschauer dem Ausgang des Kampfes entgegen. Eine Frau in der linken unteren Bildecke hält eine Lanze bereit, um den Libyer zu rächen.

Ausserdem werden in der Bildbeschreibung Philostrats die Götter erwähnt, wenn sie auch offenbar nur angedeutet und nicht in figura dargestellt waren, von Merkur abgesehen.⁵ Die Beschreibung der Kämpfergruppe stimmt genau mit Tintoretts Darstellung überein, weit genauer als mit der sonst üblichen, bei der Antäus von Herkules senkrecht in die Höhe gehoben wird. Nur wenn Antäus waagrecht oder schräg gehalten wird, kann der hilfeschende Blick zur Erde sinnvoll dargestellt werden.

Doch auch die Abweichungen vom antiken Text sind der Betrachtung wert. Dass Merkur vom Olymp niederschwebt, um den Herkules als Meisterringer zu krönen, hat Tintoretto fortgelassen. Dem 16. Jahrhundert war Merkur der Gott der Redekunst, der Weisheit und des Wissens.⁶ Dass er in der Antike zur Gymnastik in Beziehung stand, war dem Renaissance-

⁴ Vgl. den Holzschnitt mit der Darstellung des Kampfes zwischen Herkules und Antäus von Giovanni Andrea Valvassori (Abb. Münchner Jahrb. d. bild. Kunst N. F. 1, 1924, p. 80 ff., Abb., 5). Hier sehen zwei Männer in Zeittracht dem Kampfe zu, die ebenfalls nicht als Pygmäen gekennzeichnet sind. Die Zuschauer bei dem Kampfe finden sich nur äusserst selten dargestellt. Da ausserdem auf dem gleichen Holzschnitt Herkules als Rückenfigur gegeben ist und seine Waffen in der linken Bildecke liegen, könnte Valvassoris Darstellung Tintoretto angeregt haben. Valvassori lebte in Venedig als Formschneider, Drucker und Verleger und ist dort von 1516 bis 1572 nachzuweisen.

⁵ Z. B. *Leone Hebreo*, *Dialoghi di Amore*, Venetia 1572, p. 85 (Erstausgabe Rom 1535): „il qual Mercurio dicono essere Dio dell'eloquentia, Dio delle scientie, massime mathematica, arithmetica, geometria, musica, ed astrologia, Dio della medicina, Dio delli mercanti, Dio de ladri, nuncio di Giove, ed interprete delli Dei,...“. – Nach *Francesco Sansovino*, *Venetia città nobilissima*, Venetia 1581, p. 112 bedeutet Jacopo Sansovinos Statue des Merkur an der Loggetta die literarische Bildung und Beredsamkeit (der Regierung): „... ho voluto figurar Mercurio, come significativo delle lettere e della eloquentia“.

⁶ *R. Foerster*, a. a. O. 43, 1922 bildet p. 135 einen Stich von H. Cock nach F. Floris von 1563 ab, Herkules und die Pygmäen darstellend, der im Hintergrund auch den Antäuskampf auf Wolken in Anwesenheit der Götter enthält. Die Komposition hat jedoch mit dem Gemälde Tintoretts nichts zu tun. In der illustrierten französischen Ausgabe Paris 1614 u. später mit Stichen nach Antoine Caron und anderen Zeichnern fehlen beim Antäuskampf sowohl Götter wie Pygmäen.

maler unverständlich. Anstelle des Berggipfels als Gottersitz ist der Wolkenhimmel getreten. Die untermenschlichen Züge des Antäus wurden getilgt, ebenso wie Schmerz und Qual im Gesichtsausdruck.

Doch so unantik die Form, so weit vom Geist des Altertums entfernt ist auch der Sinngehalt von Tintoretts Bild! An die Übernahme antiker Motive aus Philostrats Beschreibung war ja keineswegs die Auffassung des Altertums geknüpft. Weder fromme Verehrung für den Heros des Mythos, noch Bewunderung seiner übermenschlichen Mühen und Leiden, die ihm den Olymp öffneten, oder seiner Siege über ungebandigte Naturwesen der Vorzeit, die ein geordnetes menschliches Leben auf Erden gefährdeten, haben den unbekanntem Auftraggeber Tintoretts bewogen, den Stoff darstellen zu lassen. Längst war ja die antike Mythologie moralisiert und in Beziehung zur christlichen Heilsgeschichte und -lehre gebracht worden. Von Fulgentius zu Ende des 5. Jahrhunderts bis ins 18. lässt sich die allegorische Ausdeutung im Sinne der christlichen Tugendlehre belegen. Im 2. Buch (cap. VII) seiner *Mythologiae* erklärt Fulgentius den Kampf des Herkules mit Antäus folgendermassen :

„Antaeus enim in modum libidinis ponitur : unde et ἀντίον Graece contrarium dicimus. Ideo et de terra natus, quod sola libido de carne concipitur. Denique etiam, tacta terra, validior exsurgebat. Libido enim quanto carni consenserit, tanto surgit iniquior. Denique a virtute gloriae, quasi ab Hercule, superatur. Nam denegato sibi terrae tactu commoritur, altiusque elevatus materna non potuit mutuari suffragia, quo evidentem suae rei fabulam demonstrasset. Omnem enim mentem dum virtus in altum substulerit, et carnalibus eam denegaverit adspectibus, victrix statim exurgit“.⁷ Herkules als „virtus gloriae“ besiegt die „libido“ in der Gestalt des Antäus.

Ganz im gleichen Sinn und teilweise in wörtlicher Anlehnung an Fulgentius deutet der „De deorum imaginibus libellus“, „das wichtigste rein weltliche Gotterhandbuch der Frührenaissance“ (um 1400), den Kampf aus.⁸ Boccaccio beruft sich in der „Genealogia deorum gentilium“ ausdrücklich auf die Auslegung des Fulgentius.⁹ Auch Coluccio Salutati sieht in dem Kampf zwischen Herkules und Antäus einen Wettstreit der „continentia“ mit der „libido“.¹⁰ Die moralische Interpretation verschwindet keineswegs mit der Renaissance, sie ist im Cinquecento noch im Schwange. Der Humanist Pierio Valeriano (1477-1560) aus Belluno führt die Tugendallegorie sogar am eingehendsten durch. Nicht mehr Virtus und Libido sieht er in dem Ringerpaar miteinander kämpfen, sondern Vernunft und Trieb¹¹ :

⁷ Zit. nach *Augustinus van Staveren*, *Auctores Mythographi Latini*, Leiden-Amsterdam 1742, p. 675 f. – Moderne Ausgabe von R. Helm bei Teubner 1898. – *Franco Gaeta*, *L'avventura di Ercole*, *Rinascimento* 5, 1954 p. 237. Der Verf. gibt einen guten Überblick mit reichen Literaturangaben über die literarischen Herkulesdeutungen als Virtus, Fortitudo, Figura Christi und vorbildlichen Ritter von der Spätantike bis Coluccio Salutati, springt dann aber gleich auf G. B. Vico über und lässt das Renaissancezeitalter aus.

⁸ *H. Liebeschutz*, *Fulgentius Metaforalis*, Leipzig-Berlin 1926 (Studien der Bibliothek Warburg IV), p. 41 ff. u. Text p. 127 f. : „Ponitur autem Antaeus sub forma libidinis. Nam Antaeon Graece Latine contrarium sonat; et nascitur libido de terra, quia de carne concepta et tactu terre fortior redditur, quia libido tactu validior excitatur, sed a gloriosa superatur virtute, quia denegato tactu ad altiora virtutum mens elevata libidinis concupiscentiam extinguit“. Vgl. auch *Mythograph III* (12. Jahrhundert) : „Dicitur etiam divinum ibi confecisse certamen, quia pretiosa et caelestis pugna est, quae cum concupiscentia vitiisque conseritur“. *Classicorum auctorum e Vaticanis codicibus editorum tomus III*, hg. v. Angelo Mai, Rom 1831 p. 270 f.

⁹ *Giov. Boccaccio*, *Genealogia Deorum*, I, 13. – Vgl. *Jean Seznec*, *The survival of the pagan Gods* (New York 1953), p. 223.

¹⁰ *Lini Colucii Salutati*, *De laboribus Herculis*, ed. B. Ullmann, Zürich (1951), Bd. 1 p. 319 ff. Insbes. p. 324 f. : „Par enim pugna, durum graveque continentie contra libidinem est“. – *Fr. Gaeta*, a. a. O. p. 255f.

¹¹ *Ioannis Pierii Valeriani Bellunensis Hieroglyphica*, *Francofurti ad Moenum* 1614, p. 734. – Erstaussgabe Basel 1556. – Vgl. über Valeriano : *Enciclopedia Italiana* vol. 34, p. 915 u. *Ludwig Volkmann*, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig 1923, p. 35 ff.

„Rationis cum appetitu pugna.

Hercules animae rationis participis, spiritusque symbolum est : Antheus vero corporis. Herculis pectus sapientiae sedes, atque prudentiae : quibus perpetua est cum appetitu ac voluptatibus pugna; semper enim appetitus rationi obsistit, nec potest ratio superare, nisi corpus ita in altum, et procul ab terrenarum rerum intuitu extulerit, ut pedes, hoc est, affectus nullum amplius fomentum a tellure accipiant : imo cupiditates et affectus qui terrae sunt filii, prorsus interficiat“. Anstelle des Kampfes zwischen dem Prinzip des Guten und des Bösen ist ein Ringen innerseelischer Kräfte getreten. Die beigegebenen Vergleichsbeispiele aus der Bibel und antiken Schriftstellern verdeutlichen noch klarer, was mit der Auslegung gemeint ist : christliche Aszese, Abtötung aller irdischen Begierden.

„Quo de genere mortis loquitur D. Paulus, Coloss. 3. cum ait : ‚Mortui estis et vita vestra abscondita est cum Christo in Deo‘. Et David, Psa. 116 : ‚Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius‘. Et Servator ipse : ‚Nisi granum frumenti cadens in terram mortuum fuerit, ipsum solum manet : si autem mortuum fuerit multum fructum affert‘; Joan. 12. ... et Boetius hoc ipsum Herculis factum celebrans ait, ‚Superata tellus, sidera donat‘“.

Valerianos Auslegung steht zeitlich dem Bilde Tintoretts am nächsten. Wir wissen nicht, ob der Maler sie kannte, was gewiss nicht unmöglich wäre, da der Bellunese sein Lebensende in Venedig verbrachte und in Padua starb. Die einzigartige Erhöhung des Themas durch Tintoretto scheint dafür zu sprechen. Die Götter des Olympos verträten dann den christlichen Himmel, bereit den Tugendsieger aufzunehmen. Als Psychomachie im christlichen Sinne gehört der Stoff in die Nähe der Martyriumszenen, woran auch Tintoretts Bildschema erinnert. Die Anregungen aus Philostrat wären zur Vertiefung des christlichen Gehaltes verwendet und nur aufgegriffen worden, weil sie an Bildmotive der kirchlichen Kunst anklangen.

„Superata tellus, sidera donat“. Noch dem Barock war die Verwandtschaft des Antäuskampfes mit christlichen Apotheosen geläufig. Der Abbate Don Filippo Picinelli¹² hielt das Boethius-Zitat, das ihm auf einer ferraresischen Imprese mit dem Antäuskampfe begegnete, durchaus geeignet für die Kanonisierung eines Heiligen, ja sogar für die Himmelfahrt Mariens oder Christi und unter dem Deckenfresko des Guercino im Palazzo Sampieri-Talon in Bologna (1630), das den Kampf des Herkules mit Antäus darstellt, steht der Hexameter : „Sic pereat quisquis terra genitrice superbit“.¹³

¹² *Filippo Picinelli*, *Mondo simbolico o sia università d'impresie...* Milano 1653, p. 79 cap. 39.

Ähnlich Jac. Typotii *Symbola divina et humana* 2. Bd., Francofurti 1602, p. 162, dritte Reihe von links : Devise des Philipp Flach von Schwarzburg mit der Umschrift : *Virtute ac meritis dignos ad sidera tollo*. An der Fassade der Colleoni-Kapelle in Bergamo (1470-1476) wurden vier Herkulestaten, darunter auch der Antäuskampf, in Parallele gesetzt zu dem Leben der Stammeltern und deren Nachkommen. Vgl. *A. G. Meyer*, *Oberitalienische Frührenaissance* 2. Bd., Berlin 1900, p. 40, Abb. 37.

Auch als Sieg der Tugend über ein Element wurde der Kampf gelegentlich aufgefasst, wobei Antäus wahrscheinlich die „Luft“ vertrat : John Ruppert Martin, *Immagini della virtù : The paintings of the Camerino Farnese*, *The Art Bulletin* 38, 1956, p. 91 ff., Abb. 14 (1595 u. folgende Jahre).

Als Kampf zwischen Geist und Fleisch, Vernunft und Wollust deutet auch der Kommentar zu Blaise de Viginères Philostrat-Ausgabe das Ringen mit Antäus. *Les Images a. a. O.*, Paris 1615, p. 471 ff. : *Anteé se peut prendre pour la volupté... Mais tout cela est finalement suppedité par Hercules, assavoir la raison qui doit dominer en nous... combat d'Hercules contre Anteé, de l'esprit contre la chair... u. p. 476 : die Löwenhaut bedeutet Stärke und hohen Mut (force et magnanimité de courage), die Keule Beständigkeit und Ausdauer (constance et perseverance) in allen Gefahren, die durch die Knoten symbolisiert werden, mit denen die Keule übersät ist.*

Die Deutung Valerianos lebt noch bis in das späte 18. Jh. weiter. Die „Iconologie“ von *J. B. Boudard*, 1. Bd., Wien 1766, Abb. 94 bringt den Antäuskampf als Sujet für den „Combat de la raison et de l'appétit“.

¹³ Vielleicht besass Tintoretts Bild noch einen weit spezielleren Lebensbezug, welcher die Deutung als Tugendallegorie nicht auszuschliessen brauchte. Bei der venezianischen Neigung, kriegerische Ehren im Bilde festzuhalten, könnte man daran denken, in dem Hartforder Gemälde eine Allegorie eines bestimmten Kampfes über einen orientalischen Gegner zu erblicken, welcher der unmittelbare Anlass

II. „APOLLONIOS VON TYANA“ VON PIETRO LIBERI

Die Galerie im Schloss Pommersfelden besitzt ein umfangreiches, vielfiguriges Historienbild von der Hand des Pietro Liberi (1614-1687).¹ Es ist eines der üppigen Dekorationsbilder der venezianischen Malerei, deren Inhalt in einem kunstvollen Gefüge aus Menschenleibern, kostbaren Stoffen und Architekturkulissen fast unterzugehen droht. (Abb. 2). Der Gegenstand wäre ohne die Inschrift auf einer Stufe in der Bildmitte kaum mehr zu enträtseln. Hier liest man:

IARCAS PHŪS (=philosophus)²
BRACMANORUM REX

Ein „König“ Jarchas, Oberhaupt der Brahmanen in Indien, ist uns nur aus der umfangreichen, romanhaft ausgeschmückten Vita des Apollonios von Tyana bekannt, welche der ältere Philostrat um 217 n. Chr. verfasste.³ Apollonios von Tyana war ein kappadokischer Wanderphilosoph, Religionsreformer und Wundertäter neupythagoreischer Richtung, der in der zweiten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts lebte. Mit dem wachsenden Interesse für Jenseitsvorstellungen und überweltliche Erscheinungen nahm der Anteil an seinen Lehren und Taten in den beiden folgenden Jahrhunderten zu. Die Kaiserin Julia Domna gab dem älteren Philostrat den Auftrag, das Leben dieses Wunderphilosophen neu zu schreiben. In ihrem geistigen Zirkel, zu dem Philostrat zählte, beschäftigte man sich mit Philosophie, Theosophie und Astrologie. In der Vita des Apollonios suchte man Antwort auf die vom Kaiserkult aufgeworfene Frage nach der Vergöttlichung und Gottwerdung des Menschen.

Eine Begebenheit aus dem Leben dieses Wundertäters von Tyana stellt das Bild in Pommersfelden dar. Auf seiner Reise nach Indien dringt Apollonios bis zu Jarchas vor, dem Inbegriff indischer Weisheit. Er bringt einen Empfehlungsbrief des König Phraotes mit, eines Schülers des Jarchas, worin dieser seinen Lehrer bittet, dem Griechen das ganze Wissen Indiens zu

zur Bestellung des Bildes gewesen wäre. Solange aber die Herkunft des Gemäldes im Dunkel bleibt, ist eine genauere Bestimmung auf zu vage Hypothesen angewiesen. Für den Hinweis auf diese Möglichkeit sage ich Herrn Prof. U. Middeldorf in Florenz meinen ergebenen Dank.

Tintoretts Antäuskampf blieb auf die deutsche Kunst nicht ohne Wirkung. Der grosse Kupferstich von Lukas Kilian nach einer Erfindung Bartolomäus Sprangers von 1610 wiederholt in der Rückenfigur des Herkules Tintoretts Bild in Hartford. Nur das Standmotiv wurde geändert, da auf dem Stich Herkules mit dem linken Bein auf die personifizierte Erdmutter tritt.

¹ Leinwand H. 2, 12, Br. 3,25 m. Foto Marburg 133610. – *Joh. Rudolf Byss*, Pommersfeldischer Bilderschatz, Bamberg 1719: „Die Historia vom Hyarcha, König der Pragmannen, zu welchen der Philosophus Apollonius kommt“. – Nicht erwähnt in den Ansbacher Neudrucken von 1774 und 1791. – *Jos. Heller*, Die gräflich Schönbornsche Gemälde-Sammlung etc. Bamberg 1845, p. 23. – *Theodor von Frimmel*, Verzeichnis der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheid'schen Besitze, Pommersfelden 1894, p. 113, Nr. 326: „Historische Darstellung... Bedeutung unklar“ – Handschriftlicher Katalog Hantsch-Fischer: „Historische Darstellung“ – *Roberto Longhi*, Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla galleria di Pommersfelden, Proporzioni 3, 1950, p. 228. – Über Liberi vgl. den ausführlichen Thieme-Becker-Artikel von I. Kunze, Bd. 23, p. 185 f.

Ihrer Erlaucht der Gräfin Schönborn danke ich ergebenst für die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Pommersfeldener Gemäldes. Die Schlossverwaltung Pommersfelden hat meine Untersuchungen auf das Liebenswürdigste unterstützt.

² *A. Capelli*, Lexicon Abbreviaturarum, Mailand 1899, p. 248.

³ Vgl. *Pauly-Wissowa*, Real-Encyclopädie 39. Halbbd., Stuttgart 1941, Sp. 137 u. 139 ff. (F. Solmsen). Früheste Ausgaben: Philostrati de vita Apollonii tyanei libri octo (graece): iidem libri latini, interpr. Alemanno Rinuccio, Venetiis, apud Aldus 1501 ff. (Brunet, Manuel III, p. 732 Nr. 30426). – Philostratus de vita Apollonei tyanei... a Philippo Beroaldo castigatus Bologna 1501 (lat. Übersetzung). Hier zitiert nach der Ausgabe von *F. C. Conybeare*, Philostratus, The life of Apollonius of Tyana 2 Bde., London 1912 (The Loeb Classical Library) mit englischer Übersetzung.

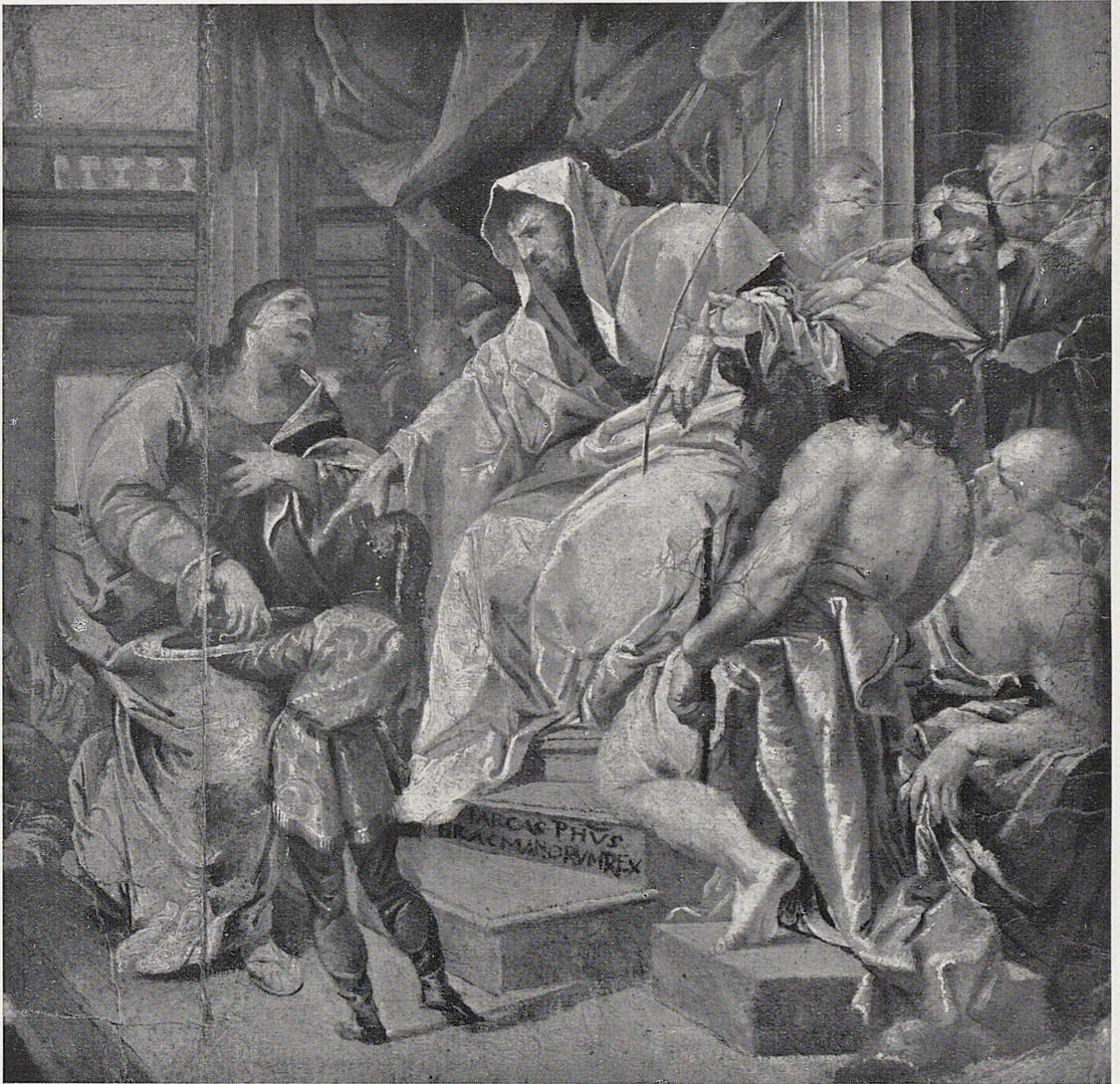


2 Pietro Liberi, Apollonius von Tyana vor Jarchas. Pommersfelden.

lehren (lib. 2, cap. 41). Apollonios darf einem mystischen Gottesdienst der Brahmanen beiwohnen und führt mit den Indern lange Gespräche über Philosophie und Theologie. Gegen Ende seines Aufenthalts ist er bei einer Wunderheilung mehrerer Inder durch die Brahmanen zugegen. Eine Frau bittet die Priester, ihren sechzehnjährigen Sohn, der sich weigerte mit ihr zu kommen, von einem Dämon zu befreien. Sie erhält ein Schriftstück, das die Kraft besitzt, den Dämon zu bannen (lib. 3, cap. 38). Darauf kommt ein etwa dreissigjähriger Jäger an die Reihe, dessen Hüfte gelähmt ist, seit sie beim Kampfe mit einem Löwen verletzt wurde. Die Brahmanen massieren die Hüfte mit den Händen und die Lähmung ist gewichen. Es wird ein Blinder geheilt und ein Mann, dessen Hand gelähmt ist. Ein Inder bittet um ein Mittel gegen die Kindbettwehen seiner Frau (cap. 39). Es folgt ein Vater, dessen Söhne sterben, wenn sie Wein trinken. Ihm wird von den Brahmanen ein Abwehrmittel verraten (cap. 40). Apollonios und sein jugendlicher Begleiter Damis nehmen dann an philosophischen Gesprächen teil. Der Biograph weist bei dieser Gelegenheit auf die Schriften des Apollonios über die Weissagung aus den Sternen hin und über die Götteropfer und fährt fort: „Und Damis sagte, dass Jarchas dem Apollonios sieben Ringe gab mit den Namen der sieben Planeten und dass Apollonios sie der Reihe nach trug und zwar den entsprechenden Ring zu dem Planeten des Wochentags“.⁴

Die Überreichung der Planeten-Ringamulette, bei Philostrat nur mit einem Satz beschrieben, ist der Gegenstand des Pommersfeldener Bildes. Die wundersam geheilten Kranken, von denen die Lebensbeschreibung in der vorhergehenden Kapiteln berichtet, schauen auf dem Bilde

⁴ Ed. Conybeare Bd. 1, p. 321 f.: “Φησὶ δὲ ὁ Δάμις καὶ δακτυλίους ἑπτὰ τὸν Ἰάρχαν τῷ Ἀπολλωνίῳ δοῦναι τῶν ἑπτὰ ἐπωνύμους ἀστέρων, οὗς φορεῖν τὸν Ἀπολλώνιον κατὰ ἕνα πρὸς τὰ ὀνόματα τῶν ἡμερῶν”.



3 Pietro Liberi, Bozzetto zu „Apollonius von Tyana vor Jarchas“. Kunsthandel.

dieser Handlung zu. In der Frau links darf man die Mutter des Sechzehnjährigen erkennen, der von einem Dämon besessen ist. Das vom Rücken gesehene Kind, welches sich zum Beschauer umwendet, ist eine freie Zutat des Malers; es wird in der Lebensbeschreibung nicht erwähnt. Die herkulische Rückenfigur eines jugendlichen Mannes, der in der Linken einen Stock hält, stellt den Löwenkämpfer dar, der von seinem Hüftleiden befreit wurde. Der ältere Mann daneben, welcher mit der linken Hand in sein Gewand greift, kann wohl auf den Kranken bezogen werden, dessen Hand gelähmt war. Über Beiden weist ein Brahmane, der wie ein antiker Priester gekleidet ist, den Mantel über den Kopf gezogen, auf den Hauptvorgang hin. Der Jugendliche darüber kann nur Damis sein, der Begleiter und Schüler des Apollonios. Er ist dem Apollonios ähnlich und trägt wie dieser das blonde Haar auf die Schulter in

langen Locken herabfallend. Die beiden Gruppen der Geheilten umrahmen die Hauptszene. Jarchas sitzt auf dem Thron aus „schwarzem Kupfer“ (Bronze), der mit vergoldeten Figuren verziert ist, wie er im 16. Kapitel des 3. Buches beschrieben wird. Als Abzeichen seiner Würde hält er eine Rute anstelle des Szepters. Ein Mohrenknabe überreicht das Abschiedsgeschenk auf einer Silberplatte. Apollonios greift mit der Rechten in die Schüssel mit den Ringen und legt die Linke betuernd an die Brust, sich dankbar vor Jarchas verneigend. Hinter ihm werden schon die Kamele beladen, auf denen der Philosoph die Rückreise antritt.

Das äusserst seltene Thema — es ist mir keine weitere Darstellung bekannt — gehört einem Stoffkreis an, dem der Maler selbst lebhaft zugetan war. Das Nachlassinventar seiner Bibliothek verrät die Neigungen und Interessen des fruchtbaren und vielseitig gebildeten Künstlers.⁵ Er besass eine auffallend grosse Reihe alchemistischer Bücher. Ja er soll sich mit der Herstellung künstlicher Edelsteine beschäftigt haben. Daneben fehlen aber auch philosophische, historische und astrologische Werke nicht.⁶ Die Vermutung liegt nicht fern, dass Pietro Liberi das merkwürdige Thema selbst gewählt hat. Vielleicht war das Gemälde für seinen eigenen Palast bestimmt, den er sich von seinem Malerfreund Sebastiano Mazzoni bei S. Samuele am Canal Grande nach 1671 errichten liess.⁷ Das Thema bestätigte ihm wohl den Glauben an die Gestirne und die Wirksamkeit der Planeten-Amulette. Wie die Kenntnis der Natur und der Gestirne die Brahmanen befähigte, Wunderheilungen zu vollbringen, so hoffte wohl auch der Maler, der im Alter oft und lange krank war, auf Linderung und Gesundung durch die Kraft der Planeten.

Dass Planeten-Ringamulette tatsächlich im 17. Jahrhundert benützt wurden, bestätigt der Kommentar des Artus Thomas Sieur d'Embry zur französischen Übersetzung des „Apollonios“ von Philostrat.⁸ Nur von der Astrologie her erhielt die Darstellung des Themas für den Besitzer des Bildes ihren Wert. Es bestand im 17. Jahrhundert durchaus kein Anlass, den Wunderphilosophen von Tyana als historische Gestalt im Gemälde festzuhalten. Auf ihm lag noch das Verdikt der patristischen Literatur, die in Apollonios nur einen Magier, Schwindler, Fälscher, einen Nachäffer Christi sah.⁹ Erst die Aufklärung leitete eine sachlichere Beurteilung dieser schillernden Persönlichkeit ein. Als Zeugnis für die Macht der Astrologie im Venedig des Seicento ist das Pommersfeldener Bild ein wichtiges kulturgeschichtliches Dokument.¹⁰

Die Zuschreibung des Gemäldes an Pietro Liberi ist gut verbürgt. Bereits zweiunddreissig Jahre nach seinem Tode wird es unter seinem Namen in dem ersten Katalog der Gemäldesammlungen von 1719 aufgeführt. Diese Benennung ist seither beibehalten worden bis zu Roberto Longhis handschriftlichem Verzeichnis der Galerie.¹¹ Die Herkunft des Gemäldes kann nicht

⁵ *Silvio de Kunert*, Notizie e documenti su Pietro Liberi, *Rivista d'Arte* 13, 1931, p. 539 ff. Nachlassinventar der Bibliothek p. 563 ff.

⁶ Ebenda p. 546.

⁷ Ebenda p. 547 ff.

⁸ *Philistrate de la Vie d'Apollonius Thyanéen en VIII Livres, De la Traduction de Blaise de Vigenère...* et enrichie d'amples Commentaires per Artus Thomas Sieur d'Embry, Parisien. A Paris... 1611, p. 679. Hier weitere Literaturverweise auf den arabischen Philosophen Thabit, auf Albertus Magnus und Martin Antonio del Rio, *Disquisitionum magicarum libri VI, Moguntiae 1600.* — Vgl. ausserdem: *W. Gundel*, Sterne und Sternbilder im Glauben des Altertums und der Neuzeit, Bonn u. Leipzig 1922, p. 281 ff. u. 335 ff., insbes. p. 340.

⁹ Vgl. z. B. *Abbé Louis Moreri*, *Grand Dictionnaire Historique, Supplément tom. I*, Amsterdam 1716, p. 158.

¹⁰ Im Gegensatz zu Pietro Liberi fand Salvator Rosa in der Vita des Apollonios von Tyana nicht genügend „di singolare e stravagante per la pittura“, da es ihm nur auf den romantischen Stoff, nicht auf den astrologischen Gehalt ankam. Vgl. *Giov. Bottari*, *Raccolta di lettere...* Bd. 1, Milano 1822, p. 455.

¹¹ Vgl. Literaturangaben Anm. 1). Ausserdem: Handschriftl. Katalog von *Roberto Longhi*: „*Quadrone Tizianesco certamente di Pietro Liberi*“. — Nur *Theodor von Frimmel* a. a. O. p. 113, Nr. 326 bezweifelte die Eigenhändigkeit.

mehr belegt werden. Da Lothar Franz von Schönborn, der Begründer der Pommersfeldener Sammlung, nur wenig aus Venedig bezog, gehörte es vermutlich zu jener Schenkung von sechs nicht näher bezeichneten italienischen Bildern, die im Dezember 1705 der Baron von Taxis in Venedig dem Kurfürsten für den Steuernachlass bei seiner Erhebung in den Grafenstand anbot.¹²

Dem Stil nach gehört das Bild in die Spätzeit Pietros. Am nächsten steht ihm unter den festdatierten Gemälden die Verzückung der hl. Gertrud in S. Giustina zu Padua, 1677-78 ausgeführt.¹³ Die Figuren werden hier mehr miteinander verflochten als früher, aber auch flächiger in der Bildebene ausgebreitet. Die ornamentalen Werte der Komposition treten stärker hervor. Viele Einzelheiten des Pommersfeldener Bildes finden sich in anderen Werken des Malers wieder. Der antikisierende Kopftypus der stehenden linken Randfigur bildet geradezu eine Leitform seiner Hand, die in zahlreichen mythologischen Themen wiederkehrt. Die verkürzte Rückenfigur des Löwenjägers kommt ähnlich in der „Allegorie der Malerei“ in Wien (Akademie der Bildenden Künste) vor.¹⁴ Recht charakteristisch für Liberi ist die Behandlung der Gewänder. Er setzt die Lichter oft in parallelen Strichen auf, so dass sie wie gefiedert erscheinen. Man fühlt sich an Tiepolos Stoffmalerei erinnert.

Im Florentiner Kunsthandel tauchte jüngst das Modello des Pommersfeldener Gemäldes auf (Abb. 3). Das jetzt quadratische Bildchen stimmt mit dem grösseren rechten Teil des ausgeführten Werkes überein, der Hauptszene und den rechten Randfiguren.¹⁵ Die linke Zuschauergruppe war ursprünglich sicher auch in der Skizze vorhanden. Neben dem Bein des Apollonios erkennt man noch den Rücken eines vorgebeugten Mannes, der sich auch auf dem Pommersfeldener Gemälde findet. Zweifellos war diese Figur einst auf dem Modello ganz zu sehen. Die sonst gut erhaltene und unberührte Malschicht weist einige lange gerade Risse auf wie von Schnitten oder Knickfalten. Bei der Rentoilierung des Bildes war der linke Teil wohl so beschädigt, dass man ihn abtrennte.

Im einzelnen weicht das Modello fast in jeder Falte von dem grossen Bilde ab. Die Figuren der Skizze sind stärker nach der Vertikalen ausgerichtet, sie bleiben vom unteren und oberen Bildrand weiter entfernt als auf dem Pommersfeldener Gemälde, dessen Format mehr in die Breite gezogen ist als das der Skizze. Nicht sehr glücklich wurde die Haltung des Löwenjägers verändert. Auf dem Modello wendet er sich ganz natürlich seinem rechten Nachbar zu, auf dem grossen Gemälde muss er den Oberkörper weit stärker zurückneigen. Hier sind die Figuren gewichtiger, sie füllen dichter die Bildfläche aus. Die Komposition hat sich verfestigt.

Das Modello in Florenz ist von hohem farbigen Reiz. Die zarten, erlesenen Abstufungen verbinden sich zu einem silbrigen Gesamton. Jarchas trägt ein cremefarbenes Gewand mit graugrünen Schatten. Apollonios ist in kühleres Weiss mit grauen und grünen Schatten gekleidet. Stärkere Farbakzente bilden die Gewänder des Mohrenknaben und des Löwenkämpfers in Goldbraun, zu dem sich Rosa gesellt (Lendentuch des Löwenjägers, Gewand des Damis). Der Mann in der rechten Ecke ist in einen kupfergrünen Mantel mit cremefarbenen Lichtern gehüllt, der Priester darüber in einen grauen mit gelblichen Höhungen. Der violettgraue Vorhang und die graugrünen Töne der Architektur sprechen ebenso stark mit wie die Farbwerte der Figuren.

¹² W. Boll, Zur Geschichte der Kunstbestrebungen des Kurfürsten von Mainz, Lothar Franz von Schönborn, Neues Archiv. für die Gesch. der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz 13, 1926, p. 199.

¹³ *Silvio de Kunert*, a. a. O. p. 556, Abb. Fig. 5.

¹⁴ Inv. Nr. 232.

¹⁵ Leinwand H. 41, Br. 41,5 cm. Rentoiliert. Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Bildes sage ich Sig. Carlo Bruscoli in Florenz meinen ergebenen Dank.

Das Kolorit des Pommersfeldener Bildes ist kühler, heller und härter geworden, die changierenden Schatten und Lichter wurden vermindert. Der silbrige Gesamtton wich einem Dreiklang aus Hellblau, Ocker und Krapprot. Der Mantel des Apollonios ist in hellem Graublau gehalten, ebenso das Tuch des Knaben links. Der Priester am rechten Bildrand trägt ein hellblaues Gewand, Jarchas einen blass meergrünen Mantel. Die Ocker- und Rosatöne entsprechen der Skizze. Den stärksten Rotakzent trägt das Gewand der stehenden Frau.

Unter den venezianischen Malern des 17. Jahrhunderts ist Pietro Liberi am meisten der grossen Malerei des Cinquecento verpflichtet. Als Schüler Varotaris wuchs er unter dem Vorbild Veroneses auf, dessen Farbkultur seine eigenen Werke spiegeln. Dieses Cinquecento-Erbe überliefert er den Begründern der Settecentomalerei in Venedig. An schöpferischer Phantasie und persönlicher Gestaltungskraft sind ihm Francesco Maffei, Sebastiano Mazzoni oder Bernardo Strozzi überlegen. Die dekorative Leichtigkeit Maffeis, die eigenwilligen Bildvisionen Mazzonis, deren plastische Schlagkraft den florentinischen Ursprung nicht verleugnet, oder die sinnenhafte Natürlichkeit Strozzi's blieben ihm verschlossen. In der Übermittlung des venezianischen Erbes liegt Liberi's Bedeutung.

RIASSUNTO

Il dipinto del Tintoretto „Ercole e Anteo“ nel Wadsworth Atheneum in Hartford (Connecticut) presenta alcune differenze dalle consuete rappresentazioni (Concilio degli Dei, gli spettatori, lo sguardo di Anteo verso la terra). Queste particolarità derivano dalle Icone di Filostrato il vecchio, le quali influenzavano particolarmente per le nuove composizioni l'arte del '500. Non si tratta però di una ricostruzione meramente classicistica, ma piuttosto di una allegoria delle Virtù, consueta al periodo.

Sin dalla tarda antichità la lotta fra Ercole e Anteo è stata interpretata come una vittoria della virtù sulla „Libido“. Probabilmente il Tintoretto conosceva l'interpretazione dell'umanista Piero Valeriano i cui „Hieroglyphica“ erano già pubblicati nel 1556.

Un quadro di Pietro Liberi nella Collezione di Pommersfelden, finora non identificato in quanto al soggetto, trae le sue fonti dalla vita di Apollonio di Tyana di Filostrato. Rappresenta l'offerta del dono in seguito al soggiorno del filosofo greco in India presso Iarcha, capo dei Brahmani: sette anelli con i nomi degli dèi dei pianeti.

Date le tendenze astrologiche del Liberi si può presumere che il quadro fosse destinato al Palazzo da lui abitato, confermando le sue credenze negli amuleti a foggia di anello. Il bozzetto è stato trovato sul mercato antiquario fiorentino.