

Gabriele K. Sprigath (München)

DAS DICTUM DES SIMONIDES

Der Vergleich von Dichtung und Malerei

1.

Im griechischen und lateinischen Schrifttum begegnen in verschiedensten Sinnzusammenhängen zahlreiche Vergleiche von Dichtung und Malerei. Insbesondere zwei von ihnen haben in der europäischen Kulturgeschichte ihre Spur gezogen: das vermutlich um 500 v. u. Z. entstandene Dictum des Simonides (56. Ol. 556/553-78. Ol. 468/465) und die drei Worte *ut pictura poesis* aus der *ars poetica* von Horaz (65-8 v. u. Z.).¹

Der erste der beiden Vergleiche ist in zwei Fassungen überliefert. Die ältere wird, ohne Angabe eines Autors, in dem lange als Werk Ciceros gelesenen, etwa 85 v. u. Z. entstandenen Rhetoriklehrbuch ad C. Herennium zitiert:

Das Gedicht soll sprechende Malerei, Malerei ein stummes/lautloses Gedicht sein.
Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse.²

Rund 100 Jahre später hat Plutarch (46-120 u. Z.) diesen Ausspruch dem Dichter Simonides von Keos zugeschrieben:

Simonides nun nennt Malerei stumme/lautlose Dichtung und Dichtung sprechende Malerei.

Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.³

* Ich danke Heinrich Kuhn für Beistand, Helena Papadimitriou für großzügige Hilfe und für klärende Einwände Glenn Most.

¹ Lebensdaten stets nach: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Zur Debatte um die Lebensdaten von Simonides: John H. Molyneux, *Simonides. A Historical Study*, Wauconda, Ill. 1992, S. 23-27 und S. 307-337.

² IV. 39, zitiert nach *Rhetorica ad C. Herennium. De Ratione Dicendi*, lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Theodor Nüblein, Darmstadt 1994; das lateinische Wort *pictura* kann das einzelne Gemälde ebenso wie die Malerei als Gattung bezeichnen.

³ Plutarch, *Bellone an pace clariores fuerint Atheniensis* [Titel bei Babbitt, häufig auch in der Sekundärliteratur: *De gloria Atheniensium*] 345C-351B, hier 346 F (hier und im folgenden zitiert nach der Ausgabe *Plutarch's Moralia in fifteen [sixteen] volumes*,

Hier ist die Reihenfolge der beiden Künste vertauscht, so daß jetzt die Malerei der Dichtung vorausgeht. An die Stelle des lateinischen Wortes „Gedicht“ (poema) ist die griechische Gattungsbezeichnung „Dichtung“ (poiesis) getreten. Plutarchs Zuschreibung an Simonides gilt als vertrauenswürdig, doch beweisen läßt sie sich nicht.

Seit dem 16. Jahrhundert hat das vornehmlich in der Plutarch'schen Fassung rezipierte Dictum, zusammen mit dem Horazischen *ut pictura poesis*, dazu gedient, Dichtung und Malerei als „Schwesterkünste“ zu präsentieren.⁴ Einige der damit einhergehenden, von den „Kunstrichtern“ verbreiteten Mißverständnisse hat Lessing in der Vorrede zu seiner 1766 erschienenen Schrift *Laokoon* angesprochen:

Bald zwingen sie die Poesie in die engeren Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nach dem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.⁵

Wie selbstverständlich setzt Lessing eine Rangfolge der beiden Künste voraus, wenn er beiläufig bemerkt: die Malerei sei im Vergleich mit der Poesie die Kunst mit den „engeren Schranken“. Er spricht in diesem Absatz das in

hg. und übersetzt von Frank Cole Babbitt, London 1960-1962, hier Bd. 4, S. 501); bei Wladyslaw Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Bd. 1: *Die Ästhetik der Antike*, übers. von Alfred Loeppé, Basel/Stuttgart 1979, S. 384 unzutreffend übersetzt: „Der Dichter Simonides hat sie mit seiner Bemerkung, die Dichtung sei eine sprechende Skulptur und die Skulptur sei eine schweigende Dichtung, einander gegenübergestellt, aber auch einander angenähert.“

⁴ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting* (1940), New York 1967, bes. S. 3: „The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace's famous simile *ut pictura poesis* – as is painting so is poetry – which the writers on art expected one to read ‚as is poetry so is painting‘, was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved.“ Ulrich Pfisterer, „Künstlerische *Potestas audendi* und *Licentia* im Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31/1996, S. 107-148, bes. S. 109-118: „I. Malerei und Dichtung in der humanistischen Diskussion.“

⁵ Aus der Vorrede, in der Lessing das Dictum des Simonides auch zur „blendenden Antithese des griechischen Voltaire“ stilisiert (Gotthilf Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke und Briefe*, hg. von Wilfried Barner, Bd. 5.2, Frankfurt a. M. 1990, S. 11-206, hier S. 14 f.).

Literatur- und Kunstwissenschaft virulente Dilemma an, daß Dichtung und Malerei nicht in angemessener Weise voneinander abgegrenzt sind.

In der kunsthistoriographischen Literatur ist das Dictum des Simonides unterdessen noch mit der Last einer Interpretation befrachtet worden, die es zu einer Theorie der beiden Künste aufgebläht hat.⁶ Behauptet wird, die in ihm bezeugte „innere Verwandtschaft von Dichtung und Malerei“ beruhe auf dem Konzept der „Nachahmung“ (mimesis).⁷ Letztlich sei in ihm bereits der „Keim der platonisch-aristotelischen Theorie“ der Nachahmung angelegt.⁸

⁶ Mary Carruthers/Jan M. Ziolkowski, *The medieval craft of memory. An anthology of texts and pictures*, Philadelphia 2002, S. 29: „After all, the Greek poet Simonides, who has been traditionally credited with the invention of systematic memory-craft, is also the one who equated the visual and the poetic in the theory that was later reduced by Horace to the dictum ‚ut pictura poesis‘: painting is wordless poetry, poetry painting with words.“

⁷ Dieser Sinnzusammenhang bei D. W. Lucas (Hg.), *Mimesis* (Appendix I), in: Aristotle, *Poetics*, Oxford 1968, S. 258-272, hier S. 269 f.: „The poet gives an exact description of the events which are his subject, which is very similar to a naive account of the painter’s activity. The two were brought together for the first time, if the quotation is authentic, by Simonides [es folgt das Plutarch-Zitat]. This dazzling antithesis [...] may be the ancestor of the numerous comparisons between the poet’s and the painter’s arts which are found in the *Poetics* and elsewhere. Crude though it may seem to us, the suggestion that the work of poet and artist could be comprised within a single category may, when it was first made, have appeared something of a revelation.“ Kurt Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*, Wien 1975, S. 48: der Autor spricht von der „Ähnlichkeit der beiden Disziplinen, die durch die *mimetike technē* gegeben ist“ und fährt fort: „Diese innere Verwandtschaft von Dichtung und Malerei hat, wenn man Plutarch glauben darf [...], schon Simonides in jene berühmte Antithese gestellt, die sich als Topos bis zum Ausgang der Antike verfolgen läßt [...]“ (es folgt das Dictum). Stefano De Angeli, „Mimesis e Technē“, in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* N. S. 28.1/1988, S. 27-45, hier S. 29: im Dictum sei „implicata una chiara idea di mimesi di aspetti visivi e auditivi, che consente di comprendere come poesia e pittura siano considerate in termini di intensa visualizzazione“. Alessandra Manieri, „La terminologia ‚mimetica‘ in Simonide“, in: *Rudiae. Ricerche sul mondo classico* 2/1990, S. 77-102, überträgt die seit dem 19. Jahrhundert herrschende Auffassung, Dichter und Maler würden die Natur bzw. die Wirklichkeit nachahmen, auf Simonides: in einem „Simonides-Lexikon“ stellt sie die Termini in den erhaltenen Resten seines Werkes zusammen, die ihrer Ansicht nach zum Umfeld derart begriffener *mimesis* gehören.

⁸ Wilhelm Schmid/Otto Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 1: *Die griechische Literatur vor der attischen Hegemonie*, München ²1959 (¹1929), S. 516: „Simonides versteht die Dichtkunst als Schwester der Malerei; von ihm stammt das ‚ut pictura poesis‘, Malerei schweigende Poesie, Poesie redende Malerei, also Kunst Nachahmung – der Keim der platonisch-aristotelischen Theorie.“ (Der Satz ist korrekt zitiert.) Walther Kraus, „Die Auffassung des Dichterberufes im frühen Griechentum“, in: *Wiener Studien* 68/1955, S. 65-87, hier S. 82, zitiert das Dictum und kommentiert:

In einem weiteren Schritt des Verallgemeinerns wird dieser Ausspruch mit dem *ut pictura poesis* aus der rund 500 Jahre später entstandenen *ars poetica* von Horaz kurzgeschlossen und dieses auf Simonides zurückgeführt.⁹ Nach der diesem Denkmuster zugrundeliegenden Logik wäre die Theorie der „Nachahmung“ bereits in dem um 500 v. u. Z. entstandenen Dictum des Simonides erkennbar, weshalb dessen mutmaßlicher Autor denn auch als erster Kunsttheoretiker gelten soll.¹⁰

„Damit erscheint die Dichtung zum ersten Mal einem allgemeineren Begriff von Kunst unterstellt, und für diesen Begriff das konstitutive Merkmal in der Nachahmung gesehen. Dieser Kunstbegriff ist dann bekanntlich durch Platon und Aristoteles der herrschende geworden.“ Kraus beruft sich auf die zitierte Aussage von Schmid/Stählin. Auch Max Treu, *Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*, München² 1968 (1955), S. 297: „Sein vielfach überlieferter Ausspruch, die Dichtung sei redende Malerei, die Malerei stumme Dichtung, kurz, *ut pictura poesis*, schließt im Grund ja schon den Gedanken der platonisch-aristotelischen Mimesistheorie in sich, die aber Aristoteles bereits wesentlich modifiziert hat und Platon nicht erfunden zu haben braucht. Gewiß, hier ist es keine philosophische Lehre, sondern nur eine allgemeine Definition durch den Vergleich einer Techne mit der anderen. So allgemeine, für die gesamte Dichtung Geltung beanspruchende Definitionen hat vor Simonides u. W. kein Dichter ausgesprochen, geschweige denn diese.“ Beide Autoren formulieren ihre Deutungen mit Hilfe von Bildern wie *Keim* und *Schwester*, die sie der Natur- und Verwandtschaftsmetaphorik entlehnen.

⁹ So implizit bei Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin 1913, S. 149, wenn er, anstatt das Dictum zu zitieren, darauf als das „famoses *ut pictura poesis*“ anspielt. Auch die italienischen, englischen und französischen Herausgeber des Rhetoriklehrbuchs ad C. Herennium (Gualtero Calboli, Bologna 1969; Harry Caplan, London 1981 [1954]; Guy Achard, Paris 1989) setzen das Dictum des Simonides mit dem *ut pictura poesis* von Horaz gleich. D. Thomas Benediktson, „Lessing, Plutarch *De gloria Atheniensium* 3 and Dio Chrysostom *Oratio* 12,70“, in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* N.S. 27.3/1987, S. 101-105, hier S. 103 spricht von „this particular formulation of the doctrine of *ut pictura poesis*“. Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Roma 1989, S. 145: der Aphorismus des Simonides sei die „première formulation de l’*ut pictura poesis*“; dazu Anm. 41 der Kommentar: „La formule célèbre d’Horace n’est citée ici qu’en tant que prolongement et point d’aboutissement de la réflexion de Simonide [...]“.

¹⁰ Treu, *Von Homer zur Lyrik* (wie Anm. 8), S. 297: „Wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß wir in Simonides einen der ersten Kunsttheoretiker erblicken dürfen.“ S. 299: „Es ist keineswegs zu kühn, in Simonides den ‚ersten Kunsttheoretiker‘ und Vorläufer aller späteren Poetik zu sehen.“ Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 32 zitiert es im Abschnitt zu „mimesis“ mit Hinweis auf Plutarch und kommentiert: „Den beiden Künsten gemein war ihre Fähigkeit der Nachahmung, insbesondere der Schilderung des Menschen und seiner Handlungen.“ Zwar ist die Beobachtung phänomenologisch zutreffend, daß die Fähigkeit der Nachahmung beiden Kunstarten gemeinsam sei;

Auf den Einwand, daß in dem Ausspruch kein einziges Wort aus dem im Deutschen mit „Nachahmung“ wiedergegebenen Wortfeld *mimesis* vorkommt, würden deren Verfechter wohl erwidern, daß er bei Plutarch in Äußerungen zu den nachahmenden Künsten überliefert ist.¹¹ Deshalb wird er zunächst im Zusammenhang der vier Texte gelesen, in die Plutarch ihn eingearbeitet hat, und anschließend auf die ihm eigene Aussage hin befragt.

2.

Am bekanntesten ist die Textstelle in der Schrift *Über den Ruhm der Athener*.¹² In diesem Werk erörtert Plutarch das Rangverhältnis zwischen den Handelnden und den Schreibenden, den Geschichtsschreibern, Dichtern und Rednern, denen er auch die Maler an die Seite stellt.¹³ Ausdrücklich kritisiert er den Stolz der Geschichtsschreiber, denn deren Werke, wie z. B. die von Thukydides (2. Hälfte 5. Jahrhundert v. u. Z.) und Kratippos, einem jüngeren Zeitgenossen des Thukydides, gäbe es ohne die Handelnden nicht.¹⁴ Zur Beziehung zwischen den Handelnden und den Schreibenden heißt es:

Der Ruhm der Handelnden wird auf die Schreibenden zurückgelenkt und scheint an diesen als Bild des Ruhmes anderer auf, wobei sich die Tat mit Hilfe der Worte wie in einem Spiegel zeigt.

doch ist davon zu unterscheiden, ab wann es zur Ausarbeitung einer Theorie der Nachahmung kommt.

¹¹ Ich gebe das griechische Wort *mimesis* wie üblich mit dem Terminus „Nachahmung“ wieder, obgleich er den spezifisch griechischen Sinn nicht erfaßt. In der deutschen Sprache gibt es kein Äquivalent für das griechische *mimesis*. Zum Stand der seit Jahrzehnten andauernden Debatte um die Bedeutung von *mimesis*: Maria Kardaun, *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines unstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung* (Verhandlungen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. R., deel 153), Amsterdam u. a. 1993, S. 19-25; sie schlägt die seit langem gebräuchlichen Verben *widerspiegeln*, *nachahmen* und *darstellen* sowie die entsprechenden Substantiva vor. Mit den in der *mimesis*-Debatte weiterführenden Untersuchungen von Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge 1963, S. 20-35 und S. 57-60 Anm. 22 hat sie sich nicht auseinandergesetzt.

¹² Siehe oben S. 243 f. und Anm. 3.

¹³ Zu den widersprüchlichen Einschätzungen dieser Schrift: Luc Van der Stockt, *Twinkling and twilight. Plutarch's reflections on literature* (Verhandlungen van den Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren, Jaargang 54, Nr. 145), Brussel 1992, S. 26.

¹⁴ Mor. IV. 345 D-E.

ἀνακλᾶται γὰρ ἀπὸ τῶν πραττόντων ἐπὶ τοὺς γράφοντας καὶ ἀναλάμπει
δόξης εἰδῶλον ἄλλοτρίας, ἐμφαινομένης διὰ τῶν λόγων τῆς πράξεως ὡς
ἐν ἐσόπτρῳ.¹⁵

Die Schreibenden stellen demnach den Ruhm der Handelnden mit den Mitteln der Sprache „wie in einem Spiegel“ dar. Um dies leisten zu können, muß deren Ruhm ihnen zuvor durch Hören oder Lesen vermittelt, eben „auf sie zurückgelenkt“ worden sein; erst dann können sie sich von ihm ein *Bild* machen, das sie in ihren Schriften wiedergeben.

Im nächsten Abschnitt (2) behandelt Plutarch die Malerei, die Athen „ihren Fortschritt und ihren Ruhm“ verdanke.¹⁶ Er nennt mehrere griechische Maler, „von denen einige erobernde Feldherren, andere Schlachten und noch andere die alten Helden gemalt haben“ („οἱ μὲν στρατηγούς ἔγραψαν νικῶντας, οἱ δὲ μάχας, οἱ δ' ἥρωας“).¹⁷ Er vergleicht die von Euphranor (um 350 v. u. Z.) und Parrhasios (um 400 v. u. Z.) gemalten Bildnisse von Theseus und berichtet von Urteilen über diese Werke. Anschließend kommt er auf das Wandbild zu sprechen, in dem Euphranor in der Halle des Zeus Eleutherios auf der Agora in Athen u. a. in einem Wandbild die *Reiterschlacht von Mantinea* (362 v. u. Z.) dargestellt hatte.¹⁸ Zunächst schildert Plutarch ausführlich die militärische Situation. Dann kommentiert er das Werk des Euphranor:

Diese Tat hat Euphranor gemalt und es ist möglich, in diesem Bild den Zusammenstoß der Schlacht zu sehen und die überströmende Spiegelung von Stärke und Gefühlen [Leidenschaften, Affekte] und Geist. Doch meine ich, daß dem Maler nicht unterstellt werden sollte, ein Urteil über den Feldherrn abgegeben zu haben, noch solltet ihr zu denen gehören, die das Gemälde der Siegestrophäe und die Nachahmung der Wahrheit vorziehen.

Τοῦτο τὸ ἔργον Εὐφράνωρ ἔγραψε, καὶ πάρεστιν ὄρᾶν ἐν εἰκόνι τῆς μάχης τὸ σύρρηγμα καὶ τὴν ἀντέρεισιν ἀλκῆς καὶ θυμοῦ καὶ πνεύματος γέμουσαν. ἀλλ' οὐκ ἂν οἶμαι τῷ ζωγράφῳ κρίσιν προθείητε πρὸς τὸν στρατηγὸν οὐδ' ἀνάσχοισθε τῶν προτιμώντων τὸν πίνακα τοῦ τροπαίου καὶ τὸ μίμημα τῆς ἀληθείας.¹⁹

¹⁵ 345 F.

¹⁶ 346.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ 346 B-F; Pausanias, *Reisen in Griechenland*, übers. von Ernst Meyer, hg. von Felix Eckstein, Zürich/München³ 1986-1989 (1954), I 3.2-3: außerdem waren dort noch eine Götterversammlung und ein Bild des *Theseus* mit *Demos* und *Demokratia* dargestellt.

¹⁹ Mor. IV. 346 E-F, Babbitt (wie Anm. 3), S. 501 übersetzt: „who prefer the picture to the trophy of victory, or the imitation to the actuality“. Thiolier (Plutarque, *De gloria Atheniensium*, hg. und übers. von J. Cl. Thiolier, Paris 1985), S. 41 übersetzt: „que l'on préférât la peinture au trophée et l'imitation à la réalité“. So auch Françoise Fra-

Hier bekräftigt er noch einmal seine Eingangsthese: dem Feldherrn und seiner als „Wahrheit“ (aletheia) qualifizierten Tat, seinem Sieg also, gebühre der Vorrang gegenüber dem Werk des Malers. Die Rangfolge ist eindeutig.

Unmittelbar darauf beginnt der dritte Abschnitt (3) mit dem Zitat des Simonides zugeschriebenen Dictums (siehe oben S. 243). Dann heißt es:

Denn die Maler zeigen die Handlungen als sich vollziehende, die Worte aber erzählen und beschreiben diese als bereits geschehen. Wenn auch die einen durch Farben und Umrisse, die anderen aber durch Namen und Worte das gleiche deuten, so unterscheiden sie sich doch durch das Material und die Art der Nachahmung. Beide fügen sich ein und demselben Ziel [...]

ὅς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γιγνομένας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγούνται καὶ συγγράφουσιν. εἰ δ' οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν, οἱ δ' ὀνόμασι καὶ λέξεσι ταῦτα δηλοῦσιν, ὕλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἀμφοτέροις ἐν ὑπόκειται [...]²⁰

Plutarch grenzt voneinander ab, was Malerei und Dichtung gemeinsam sei und worin sie sich unterscheiden.²¹ So würden sie zwar Taten und Handlungen darstellen, doch erscheinen diese in Gemälden wie gegenwärtig, in sprachlichen Darstellungen hingegen als bereits geschehen. Auch in Bezug auf das Material und die Art der Nachahmung würden sich beide Künste unterscheiden. Das Ziel aber sei bei beiden das gleiche.

Dieses Malerei und Dichtung gemeinsame Ziel erläutert Plutarch nun nicht, wie nach diesem Abschnitt mit dem Zitat des Dictums zu erwarten wäre, am Beispiel des Dichters oder Malers, sondern an dem des Geschichtsschreibers:

[...] und derjenige Historiker ist der stärkste, der die Erzählung als Bild hervorbringt, wie ein Gemälde, mit Hilfe von Affekten und Personen.

[...] καὶ τῶν ἱστορικῶν κράτιστος ὁ τὴν διήγησιν ὥσπερ γραφὴν πάθει καὶ προσώποις εἰδωλοποιήσας.²²

zier und Christian Froidefond (Plutarque, *Œuvres morales*, Bd. 5.1: *La Fortune des Romains. La Fortune ou la Vertu d'Alexandre. La gloire des Athéniens*, hg. und übers. von Françoise Frazier und Christian Froidefond, Paris 1990), S. 189. Einmal ist *aletheia* mit *Aktualität*, einmal mit *Wirklichkeit* übersetzt. Italo Galli und Maria Mocchi (Plutarco, *La gloria di Atene*, hg. und übers. von Italo Gallo und Maria Mocchi, Napoli 1992), S. 49 übersetzen dagegen wörtlich: „con quelli che preferiscono il quadro alla vittoria vera e propria e l'imitazione alla verità“.

²⁰ Mor. IV. 346 F-347; Van der Stockt, *Twinkling and twilight* (wie Anm. 13), S. 28 übersetzt „words and phrasing“ (bei mir „Namen und Worte“).

²¹ Ich bleibe, wie im Fall des Wortes *mimesis* auch im Fall des griechischen Wortes *techne* bei der üblichen Übersetzung „Kunst“, mit dem Hinweis, daß das deutsche Wort *Kunst* nicht dem griechischen *techne* entspricht.

²² Mor. IV. 347.

Er vergleicht Geschichtsschreiber und Maler: der Geschichtsschreiber bringe in seiner Erzählung, und zwar mit „Namen und Worten“, wie der Maler in seinem Gemälde mit „Umrissen und Farben“, ein Bild hervor.²³ Das an dieser Stelle verwendete, aus dem Substantiv *eidolon* (Bild) und dem Verb *poiein* (hervorbringen) zusammengesetzte griechische Verb *eidolopoiein* bezeichnet das *Hervorbringen* eines Bildes.²⁴

Das gleiche Verb gebraucht Aristoteles in seiner Schrift *Über die Seele* beim Unterscheiden von Vorstellung (*phantasia*), Wahrnehmen (*aisthanesthai*), Denken (*phronein*, *noein*) und Meinen (*doxazein*). Zur Vorstellung schreibt er:

Daß sie aber nicht derselbe Denkart ist wie Vermutung, ist klar, denn dieser Vorgang (Vorstellung) liegt in unserer Gewalt, sobald wir wollen, denn wir können etwas vor Augen stellen wie die mit der Gedächtniskunst [*tà mnēmoniká*] Vertrauten etwas bildlich hinstellen [*eidōlopoieîn*]. Das Meinen (Vermuten) [*doxázein*] aber liegt nicht in unserer Gewalt; denn es ist entweder falsch oder wahr.

ὅτι δ' οὐκ ἔστιν ἡ αὐτὴ νόησις καὶ ὑπόληψις, φανερόν. τοῦτο μὲν γὰρ τὸ πάθος ἐφ' ἡμῖν ἔστιν, ὅταν βουλώμεθα (πρὸ ὀμμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς μνημονικοῖς τιθέμενοι καὶ εἰδωλοποιούντες),²⁵ δοξάζειν δ' οὐκ ἐφ' ἡμῖν ἀνάγκη γὰρ ἢ φεῦδεσθαι ἢ ἀληθεύειν.

²³ Der Satz wird in den Übersetzungen so wiedergegeben, als solle die Erzählung des Historikers „wie ein Gemälde“ sein. Ausgabe Babbitt (wie Anm. 3), S. 501: „makes his narration like a painting“. Ausgabe Thiolier (wie Anm. 19), S. 41: „qui traite son récit comme une peinture“. Ausgabe Frazier-Froidefond (wie Anm. 19), S. 189: „donne à son récit le relief d'un tableau“. Ausgabe Gallo-Mocci (wie Anm. 19), S. 51: „come se si trattasse di una pittura“. Das entspricht jedoch nicht der Plutarch'schen Aussage: sie besagt nicht, daß der Historiker seine Erzählung „wie ein Gemälde“ machen solle, sondern daß sie die Eigenschaften haben soll, die auch das Gemälde habe. Die ungenaue Lesart führt zu Fehlurteilen über Plutarchs Text, wie z. B. bei Van der Stockt, *Twinkling and twilight* (wie Anm. 13), S. 29, Anm. 32, der von der „inadequacy of Plutarch's comparison with painting“ spricht. Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992, behauptet S. 342: „Plutarch in the same passage [346 F] also praised the superior ability of painters and historians, as compared to poets, to narrate emotions and characters vividly.“ Plutarch trifft keine derartige Aussage.

²⁴ Christof Rapp gibt *ποιεῖν* (in *Rhetorik* 1411b 24-31) mit *anschaulich machen* wieder (Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 4.1-2: *Rhetorik*, übers. von Christof Rapp, Darmstadt 2002, Bd. 1, S. 457).

²⁵ *De anima* III. 3. 427b 16-21 (Aristoteles, *Über die Seele*, griechisch-deutsch, übers. [nach W. Theiler] und hg. von Horst Seidl, Hamburg 1995; deutsch: Aristoteles, *Über die Seele*, übers. von Willy Theiler, Schleswig 1968, S. 77).

Mit dem „vor Augen stellen“ sind die *inneren* Augen gemeint, wie der Vergleich mit den in der Gedächtniskunst Kundigen anzeigt, denn sie benutzen die vorgestellten Bilder zum Zweck des Memorierens.²⁶ Weiter heißt es bei Aristoteles:

Ferner, wenn wir etwas Schreckliches oder Furchtbares meinen (vermuten), werden wir sofort innerlich ergriffen, ebenso beim Verwegenen. Bei der Vorstellung aber verhalten wir uns so, wie wenn wir auf einem Bild [en graphê] das Schreckliche oder Verwegene beschauen.

ἔτι δὲ ὅταν μὲν δοξάσωμεν δεινόν τι ἢ φοβερόν, εὐθὺς συμπάσχομεν, ὁμοίως δὲ κἂν θαρραλέον· κατὰ δὲ τὴν φαντασίαν ὡσαύτως ἔχομεν ὥσπερ ἂν εἰ θεώμενοι ἐν γραφῇ τὰ δεινὰ ἢ θαρραλέα.²⁷

Der durch ein Meinen oder Vermuten ausgelöste Affekt, die Gefühlswirkung also, ist hier von dem Eindruck abgegrenzt, den sie in der Vorstellung (phantasia) hinterläßt. Aristoteles vergleicht ihn mit einem Bild (graphe), das betrachtet (theomenoi) werden könne.²⁸ In einem späteren Kapitel des gleichen Buchs heißt es zum Verhältnis zwischen der Denkseele und den Vorstellungsbildern:

Für die Denkseele sind die Vorstellungsbilder wie Wahrnehmungsbilder [aisthēmata]. Wenn sie aber ein Gutes oder Schlechtes bejaht oder verneint, meidet sie es oder erstrebt es. Deshalb denkt die Seele nie ohne Vorstellungsbilder.

τῇ δὲ διανοητικῇ ψυχῇ τὰ φαντάσματα οἷον αἰσθήματα ὑπάρχει. ὅταν δὲ ἀγαθὸν ἢ κακὸν φήσῃ ἢ ἀποφῆσῃ, φεύγει ἢ διώκει. διὸ οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἢ ψυχῆ.²⁹

In dieser Aussage sind *vorgestellte* und *wahrgenommene* Bilder im Hinblick auf das Denken nicht voneinander abgegrenzt.³⁰

Wenn vierhundert Jahre später Plutarch das Verb *eidolopoiein* gebraucht, um von Geschichtsschreibern, Dichtern oder Malern zu sagen, sie würden *Bilder hervorbringen*, dann ist damit ausgedrückt, daß die *vorgestellten* Bilder Bestandteile der *hervorgebrachten* Bilder sind. Unerörtert bleibt, wie das *vorgestellte* Bild entsteht und im Werk *hervorgebracht* werden kann.

²⁶ Zu den Anfängen der Mnemotechnik in Griechenland: Herwig Blum, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim/New York 1969.

²⁷ *De anima* III. 3. 427b 21-24 (Über die Seele [wie Anm. 25], S. 77).

²⁸ *Grappe* kann im Griechischen ein geschriebenes und ein gemaltes Bild bezeichnen.

²⁹ *De anima* III. 7. 431a 14-17 (Über die Seele [wie Anm. 25], S. 86); im gleichen Sinn auch Aristoteles, *Peri Hermeneias*, 16a 1-9.

³⁰ Zur Bedeutung von Vorstellung (phantasia) in den oben zitierten Abschnitten von *De anima* sowie zum Unterschied zwischen Vorstellung und Wahrnehmung: Malcolm Schofield, „Aristotle on Imagination“, in: Geoffrey E. R. Lloyd/Gwilym E. L. Owen (Hg.), *Aristotle on mind and the senses*. Proceedings of the Seventh Symposium Aristotelicum, Cambridge 1978, S. 99-140.

Plutarch stellt lediglich fest, daß Geschichtsschreiber wie Thukydides dieses *Hervorbringen* der Bilder (eidoloipoiein) „mit dem Wort“ bewerkstelligen:

Thukydides zum Beispiel kämpft mit dem Wort um diese Deutlichkeit, begierig danach, den Hörer zu einem Betrachter zu machen und das Geschehen und die um die Betrachtenden herum entstandenen erschreckenden und erschütternden Affekte den Lesern einzuflößen.

ὁ δ' οὖν Θουκυδίδης αἰεὶ τῷ λόγῳ πρὸς ταύτην ἀμιλλᾶται τὴν ἐνάργειαν, οἷον θεατὴν ποιῆσαι τὸν ἀκροατὴν καὶ τὰ γιννόμενα περὶ τοὺς ὀρώντας ἐκπληκτικὰ καὶ ταρακτικὰ πάθη τοῖς ἀναγινώσκουσιν ἐνεργάσασθαι λιχνευόμενος.³¹

Die vom Geschichtsschreiber zu erzielende Klarheit oder Deutlichkeit (enargeia) der in seinem Werk *hervorgebrachten* Bilder soll auch im Hörer *vorgestellte* Bilder hervorbringen, die mit der dargestellten Handlung entsprechenden Affekten besetzt sind und den Hörer zum *Betrachter* machen.³² Die Auffassung, daß das Ziel des Werkes dessen Gefühlswirkung sei, geht auf die aristotelische Rhetorik und Poetik zurück.³³

Was Plutarch demnach in diesem Text zu den nachahmenden Künsten Geschichtsschreibung, Dichtung und Malerei zu sagen hat, bezieht sich auf

³¹ Mor. IV. 347; *enargeia*, nicht mit *energeia* zu verwechseln, hier mit Klarheit/Deutlichkeit übersetzt, während es in der Regel mit „Lebendigkeit“ wiedergegeben wird: Ausgabe Babbitt (wie Anm. 3), S. 501: „vividness“; Ausgabe Thiolier (wie Anm. 19), S. 41: „caractère vécu“; Ausgabe Frazier-Froidefond (wie Anm. 19), S. 189: „suggestivité“; Ausgabe Gallo-Mocci (wie Anm. 19), S. 51: „efficacia espressiva“ mit Hinweis auf den Zusammenhang mit der Rhetorik (S. 89, Anm. 36). Auch Graham Zanker, „Enargeia in the ancient criticism of poetry“, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 124/1981, S. 297-311, übersetzt *enargeia* mit „vividness“. Die „Lebendigkeit“ ist aber die durch *Deutlichkeit/Klarheit* zu erzielende Wirkung; wird dieser Aspekt übergangen, kommt es zu der Lesart, daß die Darstellung lebendig sei – anstatt: daß sie lebendig *wirke*.

³² Zur Bedeutung von *enargeia* z.B. bei Quintilian: Perrine Galand-Hallyn, „L'Enargeia, de l'Antiquité à la Renaissance“, in: dies., *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans 1995, S. 99-121, bes. S. 99 f. und Bernhard F. Scholz, „Ekphrasis and enargeia in Quintilian's *Institutionis Oratoriae Libri XII*“, in: Peter L. Oesterreich/Thomas O. Sloane (Hg.), *Rhetorica movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric* in Honour of Heinrich F. Plett, Leiden/Boston/Köln 1999, S. 3-24.

³³ Zu *pathos*: Aristoteles, *Rhetorik* (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 543-545; Van der Stockt, *Twinkling and twilight* (wie Anm. 13), S. 28 zu der in der einschlägigen Literatur erörterten Frage nach dem Einfluß von Platon und Aristoteles auf Plutarch, bes. den Abschnitt 346 F-347 C betreffend: „Thus the triple Aristotelian criterion (object, means a mode of imitation) is found in Plutarch's text. Aristoteles used this criterion to distinguish different genres within the whole of *ποίησις*.“ Der Autor kommt zu dem Schluß: „The passage discussed contains Platonic inspiration together with an Aristotelian scheme.“ (S. 30).

die nachzuahmenden Handlungen und auf die Wirkung dieser Nachahmungen. Doch können Handlungen nicht unmittelbar nachgeahmt werden, weil sie zum Zeitpunkt ihrer Nachahmung bereits vergangen sind. Das gilt für Geschichtsschreibung, Dichtung und Malerei gleichermaßen. Was nachgeahmt wird, sind folglich, wie im Verb *eidolopoiein* ausgedrückt, die von diesen Handlungen ausgelösten *vorgestellten* Bilder: Geschichtsschreiber, Dichter und Maler bringen sie aus sich *hervor* und in ihre Werke *hinein*. Wie dies geschieht, bleibt offen.

Das zweite Beispiel ist in Plutarchs Schrift *Wie der Jüngling die Dichter hören soll* zu finden.³⁴ Das an Marcus Sedatus gerichtete und für die Erziehung seines Sohnes Cleander bestimmte Werk leitet dazu an, den Jüngling mit Hilfe der Dichtung in die Philosophie einzuführen.³⁵ Plutarch hat das Dictum in die folgenden Überlegungen zum Umgang des Jünglings mit der Dichtung eingebunden:

Zudem sollten wir ihn [den Jüngling] darauf aufmerksam machen, daß das, was als Dichtung bezeichnet wird, eine Kunst der Nachahmung ist und ein der Malerei entsprechendes Vermögen hat. Und es soll nicht nur das vom Hörensagen Bekannte gelten, daß nämlich die Dichtung sprechende Malerei und die Malerei stumme/lautlose Dichtung ist [...]

Ἔτι δὲ μᾶλλον ἐπιστήσομεν αὐτὸν ἅμα τῷ προσάγειν τοῖς ποιήμασιν ὑπογράφοντες τὴν ποιητικὴν ὅτι μιμητικὴ τέχνη καὶ δυνάμις ἐστὶν ἀντίστροφος τῇ ζῳγραφίᾳ. καὶ μὴ μόνον ἐκεῖνο τὸ θρυλούμενον ἀκηκοὺς ἔστω, ζῳγραφίαν μὲν εἶναι φεγγομένην τὴν ποιήσιν, ποιήσιν δὲ σιωπᾶσαν τὴν ζῳγραφίαν [...]³⁶

Der Jüngling soll also nicht nur ein unter Gebildeten verbreitetes Bonmot nachreden, sondern wissen, worauf es dabei ankommt.

Im Zitat des Dictums, dessen Autor hier nicht benannt ist, sind in diesem Fall die beiden Satzteile vertauscht, so daß die Dichtung jetzt, passend zum Gedankengang, an erster Stelle steht. Dann geht der begonnene Satz weiter:

[...] sondern wir sollen ihn außerdem lehren, daß, wenn wir eine gemalte Eidechse oder einen Affen oder das Gesicht des Thersites sehen, wir uns nicht freuen und sie nicht bewundern, weil sie schön, sondern weil sie ähnlich sind. Denn dem Wesen nach kann das Häßliche nicht schön werden. Denn die Nachahmung, ob von

³⁴ Mor. I. 14 D-37 B.

³⁵ Van der Stockt, *Twinkling and twilight* (wie Anm. 13), S. 9-40.

³⁶ Mor. I. 17 F-18; *antistrophos* hier als der Dichtung „entsprechendes Vermögen“ im Sinne von „Gegenstück“ (vgl. Aristoteles, *Rhetorik* [wie Anm. 24], Bd. 1, S. 452) übersetzt. Aristoteles gebraucht *antistrophos* im ersten Satz der *Rhetorik* (1354a 1-6): die Rhetorik sei das Gegenstück zur Dialektik, eine Zuordnung, die er anschließend erläutert.

etwas Wertlosem oder etwas Wertvollem, wird gelobt, wenn sie die Ähnlichkeit erreicht.

[...] ἀλλὰ πρὸς τούτῳ διδάσκωμεν αὐτὸν ὅτι γεγραμμένην σαύραν ἢ πίθηκον ἢ Θερσίτου πρόσωπον ἰδόντες ἡδόμεθα καὶ θαυμάζομεν οὐχ ὡς καλὸν ἀλλ' ὡς ὅμοιον. οὐσίᾳ μὲν γὰρ οὐ δύναται καλὸν γενέσθαι τὸ αἰσχρὸν· ἢ δὲ μίμησις, ἂν τε περὶ φαῦλον ἂν τε περὶ χρηστὸν ἐφίκηται τῆς ὁμοιότητος, ἐπαινεῖται.³⁷

Durch Nachahmen solle *Ähnlichkeit* erreicht werden. Sie ist für Plutarch das grundlegende Kriterium für das Beurteilen eines Gedichtes oder eines Gemäldes. Was er unter *Ähnlichkeit* versteht, führt er nicht aus. Angesichts der oben erläuterten Bedeutung von *eidolopoiein* im Sinne des Hervorbringens vorgestellter Bilder, also des Zusammenspiels von *vorgestellten* und im Werk *hervorgebrachten* Bildern, darf wohl angenommen werden, daß der Terminus „Ähnlichkeit“ hier für das Phänomen des Wiedererkennens steht.

Anschließend werden die Maler Timachos, Theon, Parrhasios und Chairephanes aufgezählt: es könne vorkommen, daß in deren Werken „häßliche Körper“ zwar „sehr schön gemalt“, aber das Angemessene (*prepon*) und das Wahrscheinliche (*eikos*) nicht wiedergegeben seien.³⁸ An diese Werke solle der Jüngling gewöhnt werden,

[...] indem wir ihn darüber belehren, daß wir nicht die Tat loben, die Gegenstand der Nachahmung war, sondern die Kunst, wenn das Zugrundeliegende in der ihm zukommenden Weise nachgeahmt worden ist. Da aber die Dichtung nachahmend öfters schlechte Taten und schändliche Leidenschaften sowie Gewohnheiten kundtut, soll der Jüngling das, was an dieser Nachahmung bewundert und an ihr gelungen ist, nicht so aufnehmen als wäre es wahr noch billigen als wäre es schön, sondern nur loben als der zugrundeliegenden Person angemessen und eigentümlich.

[...] διδασκόμενον ὅτι τὴν πρᾶξιν οὐκ ἐπαινοῦμεν ἧς γέγονεν ἢ μίμησις, ἀλλὰ τὴν τέχνην εἰ μεμίμηται προσηκόντως τὸ ὑποκείμενον. ἐπεὶ τοίνυν καὶ ποιητικῆ πολλὰκις ἔργα φαῦλα καὶ πάθη μοχθηρὰ καὶ ἦθη μιμητικῶς ἀπαγγέλλει, δεῖ τὸ θαυμαζόμενον ἐν τούτοις καὶ κατορθούμενον μῆτ' ἀποδέχεσθαι τὸν νέον ὡς ἀληθὲς μῆτε δοκιμάζειν ὡς καλόν, ἀλλ' ἐπαινεῖν μόνον ὡς ἐναρμόττον τῷ ὑποκειμένῳ προσώπῳ καὶ οἰκεῖον.³⁹

³⁷ Mor. I. 18.

³⁸ Zur Bedeutung von *prepon* als das Angemessene: Max Pohlenz, „*To Prepon*. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes“, in: *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse* 1932, S. 53-92; Aristoteles, *Rhetorik* (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 823-827 und S. 861-867.

³⁹ Mor. I. 18 B.

Der Jüngling solle also nicht die nachzuahmende Handlung, sondern die an der *Ähnlichkeit* auszurichtende Qualität der Nachahmung beurteilen.⁴⁰

Wiederum unter einem anderen Blickwinkel ist das Dictum in Plutarchs *Tischgesprächen* eingesetzt: in der *Frage 15* vergleicht Ammonius, einer der beiden Dialogpartner, den Tanz mit der Dichtung.⁴¹ Der Tänzer *komponiere* seine Haltungen als Apoll, Bacchus oder Pan wie „Figuren in einem Bild“, mit Hilfe von Bewegungen (*phora*), Posen (*schema*) und dem Zeigen/Darstellen (*deixis*).⁴² Vergleichbar würden die Dichter Namen, Wortmalereien (*onomatopoeia*) und Metaphern „beim Verfolgen ihrer nachahmenden Darstellung und eindringlichen Vorstellung“ („πρὸς δὲ τὰς ἐμφάσεις καὶ τὰς μιμήσεις ὀνοματοποιίας χρῶνται καὶ μεταφοραῖς“)⁴³ verwenden.

Nach einigen Bemerkungen zum Verhältnis von Tanz und Dichtung heißt es dann:

Kurzum, er sagt, er übertrage den Ausspruch des Simonides von der Malerei auf den Tanz, denn es ist nämlich richtig, zu sagen, daß er eine stumme Dichtung und die Dichtung wiederum ein sprechender Tanz sei. Denn es scheint nicht, als habe die Malerei irgendeinen Anteil an der Dichtkunst noch die Dichtkunst an der Malerei, und sie benutzen einander durchaus nicht, während zwischen dem Tanz und der Dichtung Verbundenheit und Teilhabe besteht, besonders wenn sie in der Gattung der Hyporchema eine Handlung ergeben, wodurch sie in der Nachahmung Haltungen und Worte darstellen.

καὶ ὅλως, ἔφη, μετάθεσιν τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν λαμβάνει. ταύτην γὰρ ὀρθῶς ἔστι λέγειν ποίησιν σιωπῶσαν, καὶ φθεγγομένην ὄρχησιν πάλιν τὴν ποίησιν· οὐδὲν γὰρ εἴκειν οὔτε γραφικῇ μετεῖναι ποιητικῆς οὔτε ποιητικῇ γραφικῆς, οὐδὲ χρῶνται τὸ παράπαν ἀλλήλαις· ὄρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστὶ, καὶ μάλιστα μιγνύμεναι περὶ τὸ τῶν ὑπορχημάτων γένος ἐν ἔργον ἀμφοτέραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι.⁴⁴

In diesem Fall hat Plutarch das Wort *Malerei* im Dictum durch das Wort *Tanz* ersetzt und den Vergleich zwischen Dichtung und Malerei um den

⁴⁰ Luc Van der Stockt, „L'expérience esthétique de la mimésis selon Plutarque“, in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* N. S. 36.3/1990, S. 23-31, hat diesen Abschnitt im Sinne seines Verständnisses von *mimesis* als *Realismus* gelesen und dadurch den Zugang zur Textgestalt verstellt. In seinem 1992 erschienenen Buch (wie Anm. 13, S. 40-43) legt er eine von diesem Artikel abweichende Erläuterung des Abschnitts vor.

⁴¹ Mor. IX. 15.747-748.

⁴² Zu *phora*, *schema* und *deixis*: Lilian B. Lawler, „Phora, schema, deixis in the Greek dance“, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 85/1954, S. 148-158.

⁴³ Mor. IX. 15.747 D.

⁴⁴ IX. 15.748 A-B; hyporchema: Liedform, die von mimetischem Tanz begleitet wird.

Vergleich zwischen Dichtung und Tanz erweitert. Aus einem Vergleich hat er praktisch zwei Vergleiche gemacht, um so das für die Liedform der *hyporchemata* typische Zusammenspiel von Tanz und Dichtung zu verdeutlichen.

Das letzte Beispiel in dieser Reihe ist eine Textstelle in der Schrift *Wie der Schmeichler vom Freund zu unterscheiden ist*, in der lediglich die Hälfte des Dictums mit der Aussage zur Malerei zitiert wird:

Des weiteren, wie einige die Malerei eine stumme Dichtung genannt haben, so gibt es eine Art von Lob, die in schweigender Schmeichelei besteht.

Ἐτι τοίνυν ὥσπερ ἔνιοι τὴν ζωγραφίαν σιωπῶσαν ἀπεφύησαν ποιητικὴν, οὕτως ἔστι τις κολακείας σιωπῶσης ἐπαινος.⁴⁵

Das Attribut „einige“ bestätigt, daß diese Aussage unter Plutarchs gebildeten Zeitgenossen als selbständige Redensart geläufig gewesen sein muß. In der Tat handelt es sich um einen Topos: schon Platon bemängelte die Stummheit der Malerei, und zwar in einem Atemzug mit der Lautlosigkeit der Schrift.⁴⁶

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß Plutarch in seinen Überlegungen zu den nachahmenden Künsten Geschichtsschreibung, Dichtung, Malerei und Tanz unterschiedliche Aspekte behandelt: das sich beim Darstellen von Handlungen vollziehende Hervorbringen von Vorstellungsbildern in der Erzählung, im Gedicht oder im Gemälde, die auf die Gefühle der Leser und Betrachter einwirken und in ihnen wiederum entsprechende Vorstellungsbilder und Affekte hervorbringen (1), die durch Nachahmen zu erreichende Ähnlichkeit als Kriterium für die Beurteilung eines Gedichtes oder eines Gemäldes (2), das Unterscheiden von Dichtung und Tanz sowie Dichtung und Malerei (3) und schließlich die Stummheit/Lautlosigkeit der Malerei (4).⁴⁷ In seiner jeweiligen Argumentation hat er den Simonides zugesprochenen Ausspruch als Versatzstück verwandt.

⁴⁵ I. 48 E-74 E; Zitat 58 B.

⁴⁶ Platon, *Phaidros* 275d: „Denn dieses Schlimme hat doch die Schrift, Phaidros, und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich; denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. Ebenso auch die Schriften [...]“ (Platon, *Sämtliche Werke*, übers. von Friedrich Schleiermacher, hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Palmböck, Reinbek bei Hamburg 1966 [1958], S. 7-60, hier S. 56).

⁴⁷ Eine andere Lesart der Texte, in denen Plutarch das Dictum zitiert, bei Günter Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Paderborn² 1999 (1969), S. 16-19.

3.

Im nächsten Schritt ist das Dictum auf die ihm eigene Aussage zum Verhältnis von Dichtung und Malerei hin zu befragen.

Beim Vergleich der lateinischen und der Plutarch'schen Fassung fällt zunächst eine auf den ersten Blick nebensächlich anmutende Einzelheit auf. In der älteren lateinischen Version sind Subjekt und Prädikatsnomen durch das Prädikat „soll“ (debet) verbunden.⁴⁸ Es kommt in Plutarchs griechischer Formulierung, die das Dictum als indirekte Aussage des Simonides präsentiert, nicht vor. In ihr übernimmt das Prädikat „nennt“ die Funktion der zwischen Subjekt und Prädikatsnomen fehlenden Kopula.

Mit einer eigenen Kopula ergäbe sich folgender Nebensatz:

Simonides sagt, Malerei *ist/sei* stumme/lautlose Dichtung und Dichtung *ist/sei* sprechende Malerei.

Entfallen die beiden Einzelheiten – das „soll“ (debet) in der lateinischen Fassung und der Hauptsatz „Simonides nennt“ bei Plutarch, dann bleibt übrig:

Malerei [ist/sei] stumme/lautlose Dichtung und Dichtung [ist/sei] sprechende Malerei.

Diese Version darf als die ursprüngliche, in ihrer Knappheit unverwechselbare Gestalt des Dictums gelten. Zwecks Anpassung an heutige Lesegewohnheiten wird hier die Kopula „ist/sei“ ergänzt.

Das Dictum besteht aus zwei Teilen. Jeder Teil trifft über eine der beiden Künste mit Hilfe der anderen eine Aussage:

Malerei [ist] stumme/lautlose Dichtung und Dichtung sprechende Malerei.

Das Subjekt wechselt: einmal ist das Gedicht, das andere Mal die Malerei Subjekt des jeweiligen Satzteils. Dieser Wechsel entspricht der in der Rhetorik als „commutatio“ bezeichneten Redefigur, die im Rhetoriklehrbuch ad C. Herennium mit fünf Beispielen – eines davon ist das Dictum – belegt ist.⁴⁹

⁴⁸ Siehe S. 243.

⁴⁹ Zur Funktion der *commutatio* als Redeform: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart ³1990 (¹1960), §§ 800 und 801; als weiteres Beispiel der Ausspruch von Gorgias (um 480–um 380 v. u. Z.): „Den Ernst der Gegner muß man durch Gelächter zunichte machen, ihr Gelächter durch Ernst.“ („τὴν μὲν σπουδὴν διαφθείρειν τῶν ἐναντίων γέλωτι, τὸν δὲ γέλωτα σπουδῆι, ὀρθῶς θέγων.“, in: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, griechisch und deutsch, übers. von Hermann Diels, hg. von Walther Kranz, Dublin/Zürich ¹²1966, Bd. 2, S. 303, Nr. 12).

Der Wechsel *Dichtung-Malerei/Malerei-Dichtung* bildet ein Muster, das *ad infinitum* wiederholbar wäre; so daß jeweils die eine Kunst (techne) auf die andere verweist.⁵⁰ Ihrer derart angezeigten Nähe entspricht die Eigenheit der griechischen Sprache, in der das Verb *graphein* zugleich *schreiben* und *zeichnen/malen* bedeutet. Das ist damit zu erklären, daß anfänglich mit der Rohrfeder ebenso *geschrieben* wie *gezeichnet* worden ist.⁵¹ Die aus den phönizischen Buchstabenzeichen entwickelte griechische Schrift gilt als etwa im 8. Jahrhundert v. u. Z. entstanden.⁵² Etwa zur gleichen Zeit sollen gezeichnete, gemalte und plastische Bilder hinzugekommen sein.⁵³ Demzufolge hängen der mit der Schrift einsetzende Übergang von mündlichen zu schriftlichen Formen der Kommunikation (Oralität – Literalität) und das Herstellen von gezeichneten/gemalten Bildern eng zusammen.⁵⁴ Dichtung

⁵⁰ Cecil M. Bowra, *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*, Oxford ²1961 (1936), S. 363: „This close association of the two arts in an age which had no single word for art, but regarded the several arts and most handicrafts as different forms of σοφία, ‚wisdom‘, or τέχνη, ‚handicraft‘, is itself evidence for an original approach to the subject.“

⁵¹ Die zwischen den beiden Künsten bestehende Nähe wird oft mit dem Vorrang der Literatur gegenüber der Malerei erklärt, wie z. B. bei Rouveret, *Histoire et imaginaire de la Peinture ancienne* (wie Anm. 9), S. 4: „L’autre donnée, non moins insistante, est le lien profond qu’entretient la peinture ancienne avec le texte écrit: ce rapport intime apparaît avec le premier ‚grand‘ peintre de la tradition classique, Polygnote de Thasos, dont les œuvres semblent composées en référence constante avec les données de la tradition littéraire, celle des poèmes homériques tout particulièrement.“ Die Autorin liest infolgedessen das Dictum als „symbole même de ces liens“.

⁵² Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution* (1982), übers. von Gabriele Herbst, mit einer Einleitung von Aleida und Jan Assmann, Weinheim 1990; Roger Chartier/Guglielmo Cavallo (Hg.), *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, Frankfurt a. M. 1999.

⁵³ Jean-Pierre Vernant, „De la présentation de l’invisible à l’imitation de l’apparence“ (1983), in: ders., *Entre mythe et politique*, Paris 1996, S. 359-377, hier S. 359: „La constitution, sous l’influence de modèles orientaux, de ce que l’on peut appeler un répertoire d’images, une palette de figures, et l’élaboration d’un langage plastique dans la céramique, le relief, la ronde-bosse, se produisent vers le VIII^e siècle, comme à partir d’une table rase.“

⁵⁴ Dazu die bedenkenwerte Überlegung von Havelock, *Preface to Plato* (wie Anm. 11), S. 127 f.: „Was the protogeometric style in painting initially a psychological reflex of that severe training in acoustic patterns which the business of daily living and listening required? The patterns of the *Iliad* have been treated as though they were a visual arrangement, contrary to the premise that the composition was oral, and have then been compared to the visual arrangements in geometric pottery. Is it not more proper to view them as patterns built on acoustic principles, which exploit the technique of the echo as a mnemonic device? If so, then the visual geometry of the plastic artist might be a reflex in himself of that acoustic instinct now transferred to the sphere of vision, and not *vice versa*.“ Das in Dichtung und Malerei, in der akusti-

und Malerei erweisen sich als Ausprägungen des „graphischen Systems“, in dessen langsamer und komplexer Entwicklung sie sich zu eigenständigen, im Griechischen als „Künste“ (techne) bezeichneten Zeichensystemen herausgebildet haben.⁵⁵

In dem für das Dictum charakteristischen Muster des Wechsels (commutatio) Malerei – Dichtung/Dichtung – Malerei ergänzen sich dessen Hälften wie Spiegelbilder:

Malerei [ist] stumme/lautlose Dichtung und Dichtung sprechende Malerei.

Der Eindruck kann entstehen, daß beide Künste quasi gleich wären. Der Ausspruch wird deshalb oft als Analogie gelesen:

Malerei ist wie Dichtung und Dichtung wie Malerei.⁵⁶

Das Partikel *wie* deutet in dieser Lesart zumindest an, daß das Verhältnis beider durch Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu kennzeichnen wäre.

Doch sie schöpft den Sinn des Ausspruchs nicht aus, denn sie berücksichtigt nicht die Attribute *stumm/lautlos* – *sprechend*:

Malerei [ist] *stumme/lautlose* Dichtung und Dichtung *sprechende* Malerei.

Sie bilden ein Gegensatzpaar: beim *Sprechen* gibt es etwas zu *hören*, bei *Stummheit/Lautlosigkeit* nicht. Jeweils ein Glied dieses Paares gehört zu jeweils einem Teil des Dictums: *stumm/lautlos* zu dem Teil mit der Aussage über die Malerei, *sprechend* zum anderen Teil mit der Aussage über die Dichtung. In jedem der beiden Teile ist das jeweilige Attribut auf das Subjekt (1) und als Bestandteil des Prädikatsnomens auf die in diesem über das Subjekt getroffene Aussage zu beziehen (2). Jedes der beiden Attribute hat demzufolge in jedem Teil des Dictums zwei Funktionen.

schen wie in der visuellen Wahrnehmung, zur Geltung kommende Gemeinsame ist der Rhythmus als Gestaltungsmittel. Der die visuelle und die orale Wahrnehmung polarisierende Ansatz dieser Argumentation rührt aus dem traditionell herrschenden Vorrang der Literatur, also des Sprachmediums her.

⁵⁵ Den Terminus „graphisches System“ übernehme ich von Marcel Detienne, „L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce“, in: ders. (Hg.), *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille 1988, S. 7-26, der ihn allerdings nur auf Sprache und Schrift bezieht.

⁵⁶ Zuletzt z. B. Gottfried Boehm, „Der Topos des Anfangs. Geometrie und Rhetorik in der Malerei der Renaissance“, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München/Berlin 2003, S. 49-59, hier S. 49: „So wie die Malerei – so die Sprachkunst, eine Entsprechung (ut pictura – ut poesis), um deren Ausmarchung [sic] sich auch die Agone der Künste in den Renaissancetraktaten lebhaft bemüht haben.“

Auf das Subjekt bezogen fällt nun eine Unstimmigkeit auf (1): in der Tat kann von der Dichtung gesagt werden, daß sie *spricht*, da der Dichter sich ja der Sprache als eines Zeichensystems bedient, das durch *Hören* wahrgenommen wird – doch von der Malerei zu sagen, daß sie *stumm/lautlos* sei, mag zwar zutreffen, geht aber an dem ihr eigenen Zeichensystem vorbei. Während also das Attribut *sprechend* in der Aussage zur Dichtung das *Hören* als die dem Sprechen angemessene Wahrnehmung anzeigt und insofern stimmig ist, trifft dies für die Malerei nicht zu.

So bricht das Gegensatzpaar der Attribute *stumm/lautlos* – *sprechend* die Spiegelbildlichkeit der beiden Hälften des Dictums und stellt zwischen ihnen ein Gefälle her. Ihm liegt eine auf der Ebene der Wahrnehmung angelegte Asymmetrie zugrunde: obgleich es in der Malerei nichts zu hören gibt, ist der Vergleich der beiden Künste am *Hören*, und damit an der dem *Sprechen/Reden* angemessenen Wahrnehmung ausgerichtet. Erst mit der etwa im 8. Jahrhundert v. u. Z. entstandenen Schrift ist zum Hören als der älteren Form der Kommunikation die Möglichkeit hinzugekommen, geschriebene Sprache nur visuell wahrzunehmen und damit auch das stille Lesen.⁵⁷

Um 500 v. u. Z., in der angenommenen Entstehungszeit des Dictums, behauptete sich noch das Hören einer Rede oder eines Gedichts gegenüber dem stillen, lautlosen Lesen.⁵⁸ Die Rede war in der griechischen Polis als

⁵⁷ Jesper Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988, S. 9: „Ce n'est qu'avec l'invention de la lecture silencieuse – peut-être déjà vers la fin du VI^e siècle av. J.-C. – que l'écriture est susceptible de devenir la représentation de la voix: désormais, les lettres peuvent 'parler' directement à l'œil, sans intervention de la voix.“ Überblick bei Detienne, „L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce“ (wie Anm. 55).

⁵⁸ Grundlegend zur Bestimmung des Verhältnisses von Hören und Lesen in der Zeit zwischen 500-450 v. u. Z.: Svenbro, *Phrasikleia* (wie Anm. 57) und Jesper Svenbro, „Archaisches und Klassisches Griechenland“, in: Chartier/ Cavallo (Hg.), *Die Welt des Lesens* (wie Anm. 52), S. 61-96 und S. 72f: warum das Lesen gern einem Sklaven überlassen wurde. Svenbro Jesper, „Lesen verweigern. Schreiben verweigern“, in: ders., *Ameisenwege. Figuren der Schrift und des Lesens in der griechischen Antike*, übers. von Lukas Dettwiler, Graz/Wien 2000, S. 7-32, hier S. 16f. zu den „drei Besonderheiten“ in der Bedeutung der Verben für „lesen“: 1. „Der Leser dient dem Geschriebenen als *Instrument*. Das heißt nicht nur, daß er über die nötige Kompetenz verfügt, um den Inhalt der geschriebenen Mitteilung an Zuhörende zu ‚verteilen‘, die selbst Analphabeten sein können; es heißt auch, daß er im Dienst des geschriebenen Wortes steht, das durch lautes Lesen hörbar werden muß, um verwirklicht werden zu können. [...]“ 2. „[...] Der Leser muß das Geschriebene ergänzen, indem er ihm seine Stimme leiht. Daß das Geschriebene *an sich* sinntragend sein könnte, ist eine Illusion in einer Phase der Geschichte der alphabetischen Schrift, in der das geschriebene Wort noch nicht das gesprochene Wort repräsentiert, sondern eher ein spezielles Mittel zu dessen Produktion ist. Aus der Sicht der traditionellen mündlichen Kultur ist die Schrift ein Verfahren, Rede zu produzieren, und nicht, sie abzubilden.“ 3. „[...] Wenn

Gerichts- und Volksrede auf der Agora oder als Lobrede das grundlegende Instrument der Kommunikation und der politischen Herrschaft.⁵⁹ Die Wirkung des Redens – ihre Überzeugungskraft und die Überredung – wurde einerseits in der Ausbildung der Rhetorik zur Kunst (techne) rationalisiert und andererseits in der mythischen Gestalt der Peitho als Göttin mit eigenem Kult repräsentiert.⁶⁰

Auch im Dictum zeigt das Gegensatzpaar der Attribute *stumm/lautlos* – *sprechend* an, daß hier nicht das still gelesene, sondern das gesprochene, laut vorgetragene Gedicht gemeint ist. Der Vergleich der beiden Künste ist also am Hören ausgerichtet – und das, obgleich es in der Malerei nichts zu hören gibt. Daran ist ein zwischen Dichtung und Malerei bestehendes Rangverhältnis erkennbar, das z. B. auch bei Solon (um 600 v. u. Z.) begegnet:

der Leser das Instrument ist, wodurch das – in sich selbst unvollständige – geschriebene Wort zu einer begreifbaren Lautfolge verwirklicht wird, so heißt das: Die Empfänger des geschriebenen Wortes sind streng genommen nicht seine Leser, sondern seine *Zuhörer* [...]“ S. 18 zur Funktion des Vorlesens: „Das geschriebene Wort ergreift auf diese Weise von der Stimme des Lesers Besitz. Die Stimme des Leser gehört während des Vorlesens dem geschriebenen Wort, sie wird während eines längeren oder kürzeren Zeitraums zum Besitz des geschriebenen Wortes. *Gelesen werden* heißt unter diesen Bedingungen, Macht über die Zunge des Lesers auszuüben, über seinen Sprechapparat, seinen Körper, auch über große zeitliche und räumliche Distanz.“ Zur Einführung: Eric A. Havelock, *Als die Muse schreiben lernte* (1986), übers. von Ulrich Enderwitz und Rüdiger Hentschel, Frankfurt a. M. 1992; Überblick zum Stand der Debatte zum Verhältnis zwischen lautem und stillen Lesen bei Stephan Busch, „Lautes und Leises Lesen in der Antike“, in: *Rheinisches Museum für Philologie* N. F. 145/2002, S. 1-45, hier S. 1-8.

⁵⁹ Zur Bedeutung des Redens in der griechischen Polis: Jean-Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, Paris 1962, Kap. 4: „L’Univers spirituel de la ‚polis‘“, S. 40-60, bes. S. 40 f.: „Ce qu’implique le système de la polis, c’est d’abord une extraordinaire prééminence de la parole sur tous les autres instruments du pouvoir. Elle devient l’outil politique par excellence, la clé de toute autorité dans l’Etat, le moyen de commandement et de domination sur autrui.“ Christoff Rapp, „Einleitung“, in: Aristoteles, *Rhetorik* (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 169-384, Kap: „Die vor-aristotelische Rhetorik“, S. 197-211, hier S. 197-204.

⁶⁰ Vernant, *Les origines de la pensée grecque* (wie Anm. 59), S. 41: „Cette puissance de la parole – dont les Grecs feront une divinité: *Peitho*, la force de persuasion [...]“ Vinciane Pirenne-Delforge, „Le culte de la persuasion. Peithô en Grèce ancienne“, in: *Revue de l’Histoire des Religions* 208/1991, S. 395-413, hier S. 395 spricht einleitend von den in der Gestalt der Göttin Peitho gegebenen „interférences du politique et de l’érotique“ und von der „importance de l’institution matrimoniale dans l’affirmation de la ‚civilisation‘ de la polis“. Zu den Anfängen der Rhetorik: Rapp, „Die vor-aristotelische Rhetorik“ (wie Anm. 59).

Ein anderer bearbeitet Jahr für Jahr die baumbestandene Ebene, indem er sie umgräbt – solchen Leuten liegen krumme Pflüge am Herzen. Ein anderer hat die Werke Athenes und des kunstreichen Hephaistos erlernt und erwirbt sich den Lebensunterhalt mit der Arbeit seiner Hände. Ein anderer ist von den Olympischen Musen in ihren Gaben unterwiesen worden und versteht daher das Maß der sehnstuchsvollen Weisheit [Dichtung]. Einen anderen hat der weithin treffende Herrscher Apollon zu einem Seher gemacht, so daß er erkennt, wenn aus der Ferne auf jemanden ein Unheil zukommt. Mit ihm machen die Götter gemeinsame Sache.

ἄλλος γῆν τέμνων πολυδένδρεον εἰς ἐνιαυτόν| λατρεύει, τοῖσιν καμ-
πύλ' ἄροτρα μέλει·| ἄλλος Ἀθηναίης τε καὶ Ἥφαιστου πολυτέχνῳ|
ἔργα δαεὶς χειροῖν ξυλλέγεται βίοτον,| ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων
πάρα δῶρα διδασθεὶς,| ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος·| ἄλλον
μάντιν ἔθηκεν ἄναξ ἑκάεργος Ἀπόλλων,| ἔγνω δ' ἄνδρϊ κακὸν τηλόθεν
ἐρχόμενον,| ὧι συνομαρτήσῃσι θεοὶ [...]⁶¹

In dieser Ordnung stehen die Dichter über den handwerkenden Bildkünstlern und wiederum über ihnen an höchster Stelle die Seher.⁶² Der Kreis der Musen bestätigt dieses Rangverhältnis: für die Obhut der Bildkünste ist in ihm keine Muse vorgesehen.⁶³

Weitere Zeugnisse für den Vorrang der Dichtung gegenüber der Bildnerei und der Malerei kommen hinzu. So beginnt z. B. Pindar, Zeitgenosse des

⁶¹ Eleg. Fr. I.47-55; zitiert nach Ernst Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig 1949, Bd. 1, S. 24.

⁶² Zur Rangordnung der Künste: Bernhard Schweitzer, „Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike“ (1925), in: ders., *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, Tübingen 1963, Bd. 1, S. 11-104; Paul O. Kristeller, „Das moderne System der Künste“ (1951/1952), in: ders., *Humanismus und Renaissance*, Bd. 2: *Philosophie, Bildung und Kunst*, hg. von Eckhard Keßler, übers. von Renate Schweyen-Ott, München 1976, S. 164-206; Nikolaus Himmelmann, „Über bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft“, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jahrgang 1969, Nr. 7, S. 177-223; Hans Lauter, *Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik*, Erlangen 1974; Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975; Alison Burford, *Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom* (1972), übers. von Wassiliki Felten, Mainz 1985.

⁶³ Zu den Funktionen der Musen nach Havelock, *Als die Muse schreiben lernte* (wie Anm. 58), S. 134: „[...] Kleio (die Rühmerin), Euterpe (die Erfreuerin), Thaleia (die Festliche), Melpomene (die Singende), Terpsichore (die durch Tanz Erfreuerin), Erato (die Liebreizende), Polyhymnia (die Vielpreisende), Urania (die Himmlische), Kalliope (die Schönsprechende).“ Kurt v. Fritz, „Das Prooemium der hesiodischen Theogonie“, in: Festschrift Bruno Snell zum 60. Geburtstag am 18. Juni 1956 von Freunden und Schülern überreicht, München 1956, S. 29-45, hier S. 39-40, zur Vorrangstellung der Kalliope als „die vornehmste der Musen“, weil sie „die Gabe der süßen und überzeugenden Rede“ hat.

Simonides, sein für den jungen Aigineten Pytheas von seiner Familie, den Psalychiden, bestelltes Siegeslied mit den Versen:

Nicht Statuenbildner bin ich, daß ich zum Ruhem bestimmte/ Bildwerke schaffen könnte, die auf ihrem Sockel/ stehen; vielmehr auf jedem/ Lastschiff und im Boot, süßes Lied,/ schreite aus Aigina fort und verkünde, daß/ Lampons Sohn Pytheas weitkräftig/ errang zu Nemea im Allkampf den Siegeskranz [...]

Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὅστι' ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθυμίδος| ἑσταότ'· ἀλλ' ἐπὶ πάσας| ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' αἰοῖδᾶ| στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας διαγγέλλοισ', ὅτι Λάμπωνος υἱὸς Πυθέας εὐροσθενῆς| νίκη Νεμείους παγκρατίου στέφανον [...]⁶⁴

Weil das Gedicht, anders als das unbewegliche Standbild, nicht an einen Ort gebunden ist, sondern weitergetragen werden kann, fällt der Vergleich zugunsten des Gedichtes aus.⁶⁵ Wie bei Pindar soll die Dichtung auch bei Simonides den Vorrang gegenüber der Skulptur gehabt haben.⁶⁶ So stehen denn auch in dem Simonides zugeschriebenen Dictum Dichtung und Malerei keineswegs gleichrangig nebeneinander, wie es auf den ersten Blick erscheint – vielmehr liegt ihm der Vorrang der Dichtung gegenüber der Malerei zugrunde.

Bis hierher sind die Attribute *sprechend-stumm/lautlos* in ihrem Bezug auf das jeweilige Subjekt in den beiden Teilen des Dictums gelesen worden (1). Im nächsten und letzten Schritt sind sie noch als Bestandteil des die jeweilige Aussage über Dichtung und Malerei treffenden Prädikatsnomens in den Blick zu nehmen (2):

⁶⁴ Nemea 5.1, in: Pindar, *Siegeslieder*, griechisch-deutsch, hg. und übers. von Dieter Bremer, Darmstadt 1992, S. 249.

⁶⁵ Weitere Beispiele nach Jesper Svenbro, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund 1976, Kap. „La poésie de Simonides“, S. 141-172, hier S. 157 Anm. 103: Pindar, Nem. 4.79-85, 5.1-5, *Isthmia* 2.45-6.

⁶⁶ Z. B. im Zusammenhang mit dem gegen Kleobulos gerichteten Gedicht (D. fr. 48 D) Georg Christ, *Simonides-Studien*, Freiburg (Schweiz) 1941, S. 40 f.: „Simonides polemisiert hier gegen Kleobul, weil dieser mit einem Bildwerk [...] den Naturgewalten meinte trotzen zu können; das ist der Plan eines Toren. Simonides kritisiert nicht menschliche Überheblichkeit, sondern ein Vorgehen, das mit falschen Mitteln nach Unsterblichkeit strebt, denn nach seiner Auffassung führt nur die Dichtkunst zu ewigem Ruhm. Diese Interpretation wird sich zwar kaum beweisen lassen, sie erklärt aber einzig den scharfen polemischen Ton. Über den Wert von Bildhauerei und Dichtkunst äußert sich auch Pindar N. 5,1 ff [...] nämlich, daß das Lied überlegen sei, weil es überall hindringe (cf. weiterhin P. 8,34; N. 6,48 f.; J. 3/4, 59 f.).“ S. 41: „Das Kleobulgedicht in der vorgetragenen Deutung als eine Verteidigung der Überlegenheit der Dichtung setzt für Simonides den Glauben an die Kraft des dichterischen Wortes und des Wortes überhaupt voraus.“ Svenbro, „La poésie de Simonides“ (wie Anm. 65), S. 157: „Comme Pindare, Simonide considère que la parole poétique est supérieure au marbre.“

Malerei ist *stumme/lautlose Dichtung*, Dichtung *sprechende Malerei*.

Auch hier springt eine Redefigur ins Auge: das Paradoxon – denn weder „spricht“ die Malerei, noch ist das Gedicht „stumm“. ⁶⁷ Da Simonides u. a. wegen seiner Vorliebe für paradoxe, antithetische Formulierungen berühmt gewesen sein soll, könnte dieses Element durchaus für seine Autorschaft in Anspruch genommen werden. ⁶⁸ Was aber wird so über die jeweilige Kunst mitgeteilt?

Zunächst zur Aussage über die Dichtung, sie sei „sprechende Malerei“. In diesem als Paradoxon formulierten Prädikatsnomen ist das Substantiv *Malerei* mit dem Attribut *sprechend* verbunden. Damit wird der Malerei eine Fähigkeit zugesagt, die nicht sie, wohl aber die Dichtung hat. Gedichte aber – und auf sie ist ja das Paradoxon „sprechende Malerei“ gemünzt – werden nicht mit Pinsel und Farbe, sondern mit Worten gemacht.

Im anderen Teil des Dictums ist das Paradoxon „stumme/lautlose Dichtung“ als Prädikatsnomen dem Subjekt *Malerei* zugeordnet. Der auf der Ebene der Wahrnehmung aufgezeigte Vorrang der Dichtung gegenüber der Malerei kommt jetzt noch einmal auf der Ebene der beiden Paradoxa „sprechende Malerei“ und „stumme/lautlose Dichtung“ zur Geltung, denn das Paradoxon „stumme/lautlose Dichtung“ weist auf den Teil des Ausspruchs mit der Aussage zur *Dichtung* zurück.

In der unverwechselbaren Gestalt des Dictums sind drei Elemente zu einem in seiner Spannweite elastischen Sprachgeflecht verknüpft. Das erste ist die mit der Doppelbedeutung des griechischen Verbs *graphein* für *schreiben* und *zeichnen/malen* angezeigte, im herstellenden Verfahren also begründete Nähe von Dichtung und Malerei. Sie ist mit Hilfe der zwei Redefiguren des Wechsels (*commutatio*) und des Paradoxons als Rangverhältnis bestimmt. Während der Wechsel (*commutatio*) und das Fehlen einer Kopula zwischen Subjekt und Prädikatsnomen als Spuren mündlicher Kommunikationsformen verstanden werden könnten, scheint das Paradox visuell über die Schrift leichter einprägsam und erinnerbar zu sein. ⁶⁹ Die

⁶⁷ M. S. Celetano, „Paradoxon“, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 524-526.

⁶⁸ Treu, *Von Homer zur Lyrik* (wie Anm. 8), S. 299 zur Vorliebe des Simonides für „antithetische Metaphern“. Marcel Detienne, „Simonide de Céos ou la sécularisation de la poésie“ (1964), als Teil des Kap. 6: „Le choix: Alétheia ou Apaté“ in: ders., *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967, S. 105-119, hier S. 119: „On l’a souvent remarqué: par certains traits stylistiques autant que par certains aspects de son personnage, Simonide annonce le Sophiste. Dans ses poèmes, il cultive les antithèses, il se plaît à jouer sur l’ambiguïté d’un mot [...]“.

⁶⁹ Textbeispiele zum Fehlen der Kopula „ist“ in der oralen Redeweise bei Havelock, *Als die Muse schreiben lernte* (wie Anm. 58), S. 154-156.

zwischen den beiden Teilen des Dictums hin- und hergehende Bewegung der lesenden Augen könnte dessen Schriftcharakter anzeigen.

Schließlich ist noch einmal auf die lateinische Variante des Dictums zurückzukommen:

Das Gedicht *soll* sprechende Malerei, Malerei ein stummes/lautloses Gedicht sein.

Mit dem Prädikat „soll“ (debet) ist ein normativer Anspruch formuliert, der auf ein übergeordnetes Theoriegerüst verweist. Er kann in der ursprünglichen, als um 500 v. u. Z. entstanden geltenden griechischen Fassung nicht enthalten gewesen sein, da entsprechende Kunsttheorien zu jener Zeit nicht ausgebildet waren. Vermutlich ist dieser Aspekt aus der Wirkungstheorie der Rhetorik entlehnt und erst in der lateinischen Rezeption des Dictums hinzugekommen.

4.

Im einschlägigen Schrifttum wird das Dictum des Simonides mit der Behauptung zitiert, Simonides sei der Erfinder der Gedächtniskunst – so als würde es gerade dies als dessen ureigenste Leistung bezeugen.⁷⁰ In ihr sind zwei unbewiesene und wohl auch nicht mehr beweisbare Annahmen kurzgeschlossen: daß Simonides der Verfasser des Dictums und daß er der Erfinder der Gedächtniskunst sei. Genau genommen hat aber das eine mit dem anderen nichts zu tun.

Daß Simonides die Gedächtniskunst erfunden haben soll, wurde erst rund 200 Jahre nach seinem Tod (78. Ol. 468/465) in der um 264 v. u. Z. datier-

⁷⁰ Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare* (1966), übers. von Angelika Schweikhart, Weinheim 1990, S. 34: „Bezeichnenderweise wird der Vergleich von Malerei und Dichtkunst auf Simonides zurückgeführt, denn dieser Vergleich und die Erfindung der Gedächtniskunst haben einen gemeinsamen Nenner.“ Dieser sei nach Yates der Vorrang des Gesichtssinnes. Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*, Bari 1984, S. 6f.: „Il primo, per quanto ne sappiamo, che la [die Erinnerungskunst] interpretò come una vera e propria *tèchne* articolata in norme precise, legate allo spazio e alle immagini, fu Simonide di Ceo (VI-V secolo a. C.): la sua definizione della poesia come pittura parlante e della pittura come poesia muta, oltre che documentare una concezione artigianale del fare poetico, rappresenta, come ha osservato Frances A. Yates, il più chiaro indizio che egli concepì come un tutto unitario ‚poesia, pittura e mnemonica in termini di intensa visualizzazione‘.“ Simonides leite die Tradition ein, die über Aristoteles und die nachfolgende Rhetorik-Tradition bis zu Leibniz führe. Auch Caruthers/Ziolkowski, *The medieval craft of memory* (wie Anm. 6), S. 29 (Zitat siehe Anm. 6).

ten Parischen Chronik und bei dem alexandrinischen Dichter Kallimachos (310-240 v. u. Z.) vermerkt.⁷¹ Dieser Zusammenhang ist, verknüpft mit der berühmten Legende vom Einsturz des Saales im Palast des Skopas während eines Gastmahls, bei dem der nach draußen gerufene Simonides als einziger überlebt und deshalb die Sitzordnung der Gäste erinnert habe, in die Rhetoriktradition eingegangen.⁷² Auch Cicero berichtet diese Legende und sagt von Simonides, daß er „als erster die Mnemotechnik entwickelt haben soll“ („quem primum ferunt artem memoriae protulisse“).⁷³ Doch fügt er, nun allerdings nur vom *Gedächtnis* (memoria) redend, hinzu: „oder wer es sonst entdeckt hat“ („sive alius quis invenit“).⁷⁴

Zum *Erfinder* der Gedächtniskunst ist Simonides demnach erst im 3. Jahrhundert v. u. Z. gemacht worden – möglicherweise im Zuge des enzyklopädischen Sammelns von Wissen und dem damit einhergehenden Erstellen von Erfinderlisten.⁷⁵ Zu dieser Zeit war die derart durch den ehrwürdigen Dichternamen legitimierte Gedächtniskunst bereits Bestandteil der Rhetorik.

Simonides aber war zu seinen Lebzeiten nicht als Erfinder der Gedächtniskunst, sondern als Dichter eines umfangreichen, heute nurmehr bruchstückhaft erhaltenen Werkes berühmt.⁷⁶ Das Bezugsfeld des ihm zugeschriebenen Ausspruchs ist denn auch nicht die Rhetorik, sondern die Dichtung.

⁷¹ Yates, *Gedächtnis und Erinnern* (wie Anm. 70), S. 35; Blum, *Die antike Mnemotechnik* (wie Anm. 26); Michèle Simondon, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V^e siècle avant J.-C. Psychologie archaïque, mythes et doctrines*, Paris 1982, S. 181-183; Stefan Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, in: *Poetica* 21/1989, S. 43-66, hier S. 64.

⁷² William J. Slater, „Simonides' House“, in: *Phoenix* (Toronto) 26/1972, S. 232-240; Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis“ zum komplexen Symbolcharakter der Legende.

⁷³ Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, lateinisch und deutsch, übers. und hg. von Harald Merklin, Stuttgart²1986, II. 351.

⁷⁴ II. 357.

⁷⁵ Klaus Thraede, Art. „Erfinder II (geistesgeschichtlich)“, in: Theodor Klauser (Hg.), *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 5, Stuttgart 1962, Sp. 1191-1278.

⁷⁶ Simonides Bacchylides, *Gedichte*, hg. und übers. von Oskar Werner, München 1969; Molyneux, *Simonides* (wie Anm. 1); Orlando Poltera, *Le langage de Simonide. Étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, Bern 1997 mit vorzüglicher Bibliographie; Deborah Boedeker/David Sider (Hg.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford 2001.

5.

Es dürfte nicht länger zu übersehen sein: das sogenannte Dictum des Simonides enthält kein Element irgendeiner Nachahmungstheorie⁷⁷. Vielmehr beruht die in ihm bezeugte „innere Verwandtschaft von Dichtung und Malerei“ auf der in der Doppelbedeutung des Verbes *graphein* ausgedrückten Nähe beim Schreiben und Zeichnen/Malen mit der Feder. Die Behauptung, in diesem Ausspruch sei insbesondere die platonisch-aristotelische Auffassung von *mimesis* angelegt, entbehrt der sachlichen Grundlage und darf gestrost *ad acta* gelegt werden. Deren Funktion ist es offensichtlich, diese mit Hilfe des Dictums über die „Klassik“ hinaus als bis in die Zeit um 500 v. u. Z. zurückreichend erscheinen zu lassen.

Eine derartige Rückprojektion hält auch dem historischen Befund nicht stand. So begegnet in der angenommenen Entstehungszeit des Dictums (um 500 v. u. Z.) z. B. bei Heraklit eine gänzlich andere Auffassung vom *Nachahmen der Natur*:

Auch die Natur strebt wohl nach dem Entgegengesetzten und bringt hieraus und nicht aus dem Gleichen den Einklang hervor, wie sie z. B. das männliche mit dem weiblichen Geschlechte paarte und nicht etwa beide mit dem gleichen, und die erste Eintracht durch Vereinigung des Gegensätzlichen, nicht des Gleichartigen herstellte. Auch die Kunst bringt dies, offenbar durch Nachahmung der Natur, zustande. Die Malerei mischt auf dem Bild die Bestandteile der weißen und schwarzen der gelben und roten Farbe und bewirkt dadurch Übereinstimmung mit dem Vorbild; die Musik mischt hohe und tiefe, lange und kurze Töne in verschiedenen Stimmen und bringt dadurch eine einheitliche Harmonie zustande; die Schreibkunst mischt Vokale und Konsonanten und stellt daraus die ganze Kunst zusammen.

ἴσως δὲ τῶν ἐναντιῶν ἢ φύσις γλίχεται καὶ ἐκ τούτων ἀποτελεῖ τὸ σύμφωνον, οὐκ ἐκ τῶν ὁμοίων· ὥσπερ ἀμέλει τὸ ἄρρεν συνήγαγε πρὸς τὸ θῆλυ καὶ οὐχ ἑκάτερον πρὸς τὸ ὁμόφυλον καὶ τὴν πρώτην ὁμόνοισαν διὰ τῶν ἐναντιῶν συνῆψεν, οὐ διὰ τῶν ὁμοίων. εἴοικε δὲ καὶ ἡ τέχνη

⁷⁷ Valeska v. Rosen, „Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27/2000, S. 171-208, hier S. 173, behauptet, bei dem „Konzept der vergegenwärtigenden Lebendigkeit“ handle es sich „um exakt den zentralen Inhalt des Bild-Text-Vergleichs in der originären Fassung des Dictums des Simonides von Keos – Dichtung sei sprechende Malerei und Malerei stumme Poesie“. Außer dieser Behauptung bietet die Autorin keine Überlegungen dazu an, was sie unter der „originären“ Fassung des Dictums versteht. Ihre Deutung des Dictums ist das Ergebnis der Rückprojektion von in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts gängigen Bedeutungen des Wortes „enargeia“ auf das Dictum des Simonides und erweist sich als Derivat der bisher herrschenden Auffassung, nach der im Dictum die Theorie der *mimesis* bereits angelegt sei.

τὴν φύσιν μιμουμένη τοῦτο ποιεῖν· ζωγραφία μὲν γὰρ λευκῶν τε καὶ μελάνων ὀχρῶν τε καὶ ἐρυθρῶν χρωμάτων ἐγκερασασμένη φύσει τὰς εἰκόνας τοῖς προηγουμένοις ἀπετέλεσε συμφώνους, μουσική δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς μακροῦς τε καὶ βραχεῖς φθόγγους μείξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν, γραμματικὴ δὲ ἐκ φωνηέντων καὶ ἀφώνων γραμμάτων κρᾶσιν ποιησασμένη τὴν ὅλην τέχνην ἀπ' αὐτῶν συνεστήσατο.⁷⁸

Hier wird von Malern, Musikern und Schriftkünstlern gesagt, sie würden in ihren Werken ein in der Natur wirkendes Prinzip nachahmen, wenn sie die der jeweiligen Kunst (techne) eigenen Gegensätze miteinander verbinden.⁷⁹

Ebensowenig führt eine Spur von dem berühmten Dialog zwischen Sokrates (469-399) und Parrhasios (um 440-380 v. u. Z.) in den von Xenophon um 400 v. u. Z. verfaßten *Memorabilien* zum Dictum des Simonides noch zur platonischen Theorie der *mimesis*. Xenophon (430-354 v. u. Z.), ein Schüler des Sokrates, legt diesem die Sätze in den Mund:

Parrhasios, ist die Malerei Wiedergabe dessen, was man sieht? Denn ihr ahmt doch die konkaven und die konvexen, die dunklen und die hellen, die harten und die weichen, die rauhen und die glatten, sowie die neuen und die alten Körper mit Hilfe der Farben nach, indem ihr sie ähnlich nachbildet.

Ἔρα, ἔφη, ὃ Παρράσιε, ἡ γραφικὴ ἐστὶν εἰκασία τῶν ὁρωμένων; τὰ γοῦν κοῖλα καὶ τὰ ὑψηλὰ καὶ τὰ σκοτεινὰ καὶ τὰ φωτεινὰ καὶ τὰ σκληρὰ καὶ τὰ μαλακὰ καὶ τὰ τραχέα καὶ τὰ λεία καὶ τὰ νέα καὶ τὰ παλαιὰ σώματα διὰ τῶν χρωμάτων ἀπεικάζοντες ἐκμιμεῖσθε.⁸⁰

Das Nachahmen in der Malerei ist als ein „ähnlich Nachbilden“ aufgefaßt, von dem gesagt wird – hier taucht das bei Heraklit angesprochene Motiv wieder auf –, daß dies durch das Verbinden von Gegensätzen zu erreichen sei.⁸¹

Weitere Aspekte des Nachahmens/Nachbildens kommen hinzu: das Nachahmen von schönen Teilen einzelner Körper, um sie in dem herzustellen

⁷⁸ Frag. 10, in: *Die Fragmente der Vorsokratiker* (wie Anm. 49), Bd. 1, S. 152-153.

⁷⁹ Gerald F. Else, „Imitation‘ in the fifth century“, in: *Classical Philology* 53/1958, S. 73-90; Havelock, *Preface to Plato* (wie Anm. 11), S. 57-60, Anm. 22: Havelock setzt sich mit der Deutung des vorplatonischen Wortfeldes *mimesis* durch Hermann Koller (*Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954) und Else auseinander. Sein methodischer Ansatz, der bisher nicht aufgegriffen worden ist, ermöglicht es ihm, den vorplatonischen Gebrauch des Wortfeldes von der philosophischen Bedeutung von *mimesis* bei Platon abzugrenzen.

⁸⁰ *Memorabilia* 3.10.1, zitiert nach Xenophon, *Erinnerungen an Sokrates*, griechisch-deutsch, hg. und übers. von Peter Jaerisch, München⁴1987 (1962).

⁸¹ Felix Preißhofen, „Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton“, in: Klaus Döring/Wolfgang Kullmann (Hg.), *Studia Platonica*. Festschrift Hermann Gundert, Amsterdam 1974, S. 21-40.

lenden Bildwerk eines Körpers zusammenzufügen, das Nachahmen des seelischen Ausdrucks in den Augen und der Anteilnahme wie Glück und Unglück, das Nachahmen des Erhabenen/Edlen oder Niedrigen/Unfreien, des Vernünftigen/Klugen oder Frechen/Unverständigen im Gesicht und in den Körperbewegungen. Im anschließenden Dialog zwischen Sokrates und dem Bildhauer Kleiton kommt noch das Erzielen der Wirkung von Lebendigkeit des dargestellten Körpers hinzu, das durch das Nachbilden der „Gestalt der Seele“ zu erreichen sei.⁸²

Längst wurde darauf hingewiesen, daß diese von Xenophon für Sokrates überlieferten Aussagen zu Malerei und Bildhauerei der Praxis bildkünstlerischer Tätigkeit nahe stünden und insofern „wesentlich anders geartet“ seien als die philosophischen Theorien der *mimesis* von Platon (427-347) und Aristoteles (384-322).⁸³ Das Dictum als „Keim“ oder als Vorstufe für die platonische oder die aristotelische Theorie der *mimesis* in Anspruch zu nehmen, erweist sich als abwegig und irreführend.

Das gilt auch für das Zurückführen des Horazischen *ut pictura poesis* auf das Dictum des Simonides und das Gleichsetzen der beiden Aussprüche.⁸⁴ Zur Vergewisserung sei an die Verse in der *ars poetica* erinnert, aus denen das *ut pictura poesis* herausgelöst worden ist:

Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst; dieses liebt das Dunkel, dies will bei Lichte beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters; dieses hat einmal gefallen, doch dieses wird, noch zehnmal betrachtet, gefallen.

⁸² Mem. 3.10.2.

⁸³ Preißhofen, „Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton“ (wie Anm. 81), S. 27 schließt sich dem Urteil von Göran Sörbom (*Mimesis and art: studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*, Stockholm 1966, S. 77) an, der in Xenophons Text eine Chance sieht, „to understand, what the average educated Greek thought and felt about the art of this time in contrast to the philosophically biased views of Plato and Aristoteles“. Dagegen Thomas B. L. Webster, „Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C.“, in: *Classical Quarterly* 33/1939, S. 166-179, hier S. 167: „Xenophon has a use of *mimēisthai* parallel to that in Plato. Asked whether he can ‚imitate‘ the soul, the painter Parrhasius replies: ‚How can it be imitated since it has neither shape nor colour....and is not visible at all?‘ *imitation means the accurate reflection of the external world.*“ (Hervorhebung von mir). Damit aber gibt Webster keineswegs die von Xenophon in den beiden Dialogen dargestellte Auffassung von *mimesis* wieder. Seine verkürzte Deutung ist das Ergebnis seines Programms, eine „history of realism in art and literature“ zu schreiben; auf dieses Ziel hin liest und interpretiert er die Texte selektiv. Webster ist hier stellvertretend für diese bis heute verbreitete Methode zitiert.

⁸⁴ Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone* (wie Anm. 23), S. 344 versteigt sich zur Formulierung: „the Horatian theme of painting as mute poetry, poetry as blind painting“.

ut pictura poesis erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius
abstes; / haec amat obscurum, volet haec subluce videri, / iudicis argutum quae non
formidat acumen; / haec placuit semel; haec deciens repetita placebit.⁸⁵

In diesem Zusammenhang geht es um einige Wirkungsaspekte der beiden Künste – eine Dimension, die im Dictum des Simonides nicht angesprochen ist.

Vielmehr ist jetzt ein anderer, beiden Aussprüchen gemeinsamer Aspekt zu erkennen: der Vergleich der beiden Künste hat jeweils die Funktion eines Topos, der die im „graphischen System“, dem Schreiben und Zeichnen/Malen mit der Feder, begründete Nähe der beiden Künste anzeigt. Zwischen dem Dictum des Simonides und dem *ut pictura poesis* von Horaz liegen rund 500 Jahre. Die für diesen Zeitraum zahlreich überlieferten griechischen und die späteren lateinischen Vergleiche von Dichtung und Malerei bleiben auf ihre Funktion in den jeweiligen Textzusammenhängen und insbesondere darauf hin zu untersuchen, ob und wie in ihnen der die Nähe der beiden Künste bezeichnende Topos zum Zuge kommt.⁸⁶

6.

Zuletzt soll ein kurzer Blick auf die über zweitausendjährige, noch zu schreibende Rezeptionsgeschichte des Dictums geworfen werden.⁸⁷

In ihr wirken zwei Aspekte fort. Der eine ist die in der Doppelbedeutung von *graphiein* gegebene Nähe zwischen Dichtung und Malerei. Erinnert sei an die im 2. Jahrhundert verfaßte Pseudo-Plutarchische Schrift *Über Homer*, in der im letzten Kapitel der Dichter Homer als Maler und Bildhauer gefeiert wird.⁸⁸ Auch hier wird das als Spruch eines der Weisen präsentierte Dictum zitiert:

⁸⁵ Horaz, *Ars poetica. Die Dichtkunst*, hg. und übers. von Eckart Schäfer, Stuttgart 1972, V. 361-365.

⁸⁶ Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios* (wie Anm. 7) unterscheidet Vergleiche in der Philosophie bei Platon und Cicero, in der *Poetik* des Aristoteles, in der rhetorischen Fachschrift und in der Rhetorik (in apologetischer Verwendung, die Anekdote als rhetorisches Paradigma und in der epideiktischen Rede).

⁸⁷ Auch die Rezeptionsgeschichte des *ut pictura poesis* bleibt zu bearbeiten; zuletzt: Pfisterer, „Künstlerische *Potestas audendi* und *Licentia* im Quattrocento“ (wie Anm. 4).

⁸⁸ [Plutarchi], *De Homero*, hg. von Jan Frederik Kindstrand, Leipzig 1990; Michael Hillgruber, *Die pseudoplutarchische Schrift De Homero*, Bd. 2: Kommentar zu den Kapiteln 74-218, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 435-438.

Wenn jemand Homer auch einen Lehrer der Malerei nennen würde, dann würde er nicht fehlgehen, denn einer der Weisen hat ja gesagt ‚Dichtung ist sprechende Malerei und Malerei stumme/ lautlose Dichtung‘.

Εἰ δὲ καὶ ζωγραφίας διδάσκαλον Ὅμηρον φαίη τις, οὐκ ἂν ἀμαρτάνοι. καὶ γὰρ εἶπέ τις τῶν σοφῶν ὅτι ἐστὶν ἡ ποιητικὴ ζωγραφία λαλοῦσα, ἡ δὲ ζωγραφία ποιητικὴ σιωπῶσα.⁸⁹

Dem Topos vom als Maler gepriesenen Dichter Homer und dessen Nachleben in der Dichtungs- und Malereitheorie wäre im einzelnen nachzugehen.

Der zweite Aspekt ist der Vorrang der Dichtung gegenüber der Malerei auf der Ebene der Kunstgattungen. Noch für Lessing war er selbstverständlich, wie seine Bemerkung zeigt, die Malerei sei gegenüber der Poesie die Kunst mit den „engern Schranken“. Er ist das Produkt eines über 2500 Jahre alten, für die europäische Kultur charakteristischen Wertesystems, in dem das Zeichensystem Sprache und Schrift den Vorrang gegenüber demjenigen hat, mit dem gezeichnete/ gemalte Bilder hergestellt werden.⁹⁰

Diese Rangordnung widerspiegelt sich auch in der Auffassung Papst Gregors I. des Großen, die Gebildeten würden die biblischen Geschichten aus der Lektüre der Schrift, die des Lesens Unfähigen hingegen aus Bildern lernen.⁹¹ Ebenso kommt sie im Topos von der *Stummheit* der Malerei zur Geltung, die z. B. Petrarca als deren Nachteil anführt:

[...] Da ja an den Büchern etwas ganz Eigenartiges ist: Gold, Silber, Gemmen, purpurne Gewänder, ein marmornes Haus, ein bestellter Acker, bemalte Tafeln, phaleratus onipes (?) und alles andere dieser Art geben eine stumme und oberflächliche Lust; die Bücher erfreuen zutiefst, sie sprechen, sie erteilen Ratschläge und sind uns durch eine lebendige und scharfsinnige Vertrautheit verbunden.

Quinimo, singulare quiddam in libris est: aurum, argentum, gemme, purpurea vestis, marmorea domus, cultus ager, pictae tabulae, phaleratus sonipes, ceteraque id genus, mutam habent et superficialiam voluptatem; libri medullitus delectant, colloquuntur, consulunt et viva quadam nobis atque arguta familiaritate iunguntur.⁹²

⁸⁹ [Plutarchi], *De Homero*, 2. Cap. 216.

⁹⁰ Kristeller, „Das moderne System der Künste“ (wie Anm. 62). Die Behauptung von v. Rosen, „Die Enargeia des Gemäldes“ (wie Anm. 77), S. 172, mit Lessing werde „die Überlegenheit der sprachlichen gegenüber den bildenden Künsten festgeschrieben“, ist unzutreffend. Boehm, „Der Topos des Anfangs“ (wie Anm. 56), S. 49: „Seit dem Alten Testament und seit Plato ist das Recht der Bilder im Haushalt der Erkenntnis ebenso angefochten wie die Geltung ihrer Macht innerhalb der Kultur.“

⁹¹ Lawrence G. Duggan, „Was Art Really the ‚Book of the Illiterate‘?, in: *Word & Image* 5/1989, S. 227-251; Celia M. Chazelle, „Pictures, books and the illiterate: pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles“, in: *Word & Image* 6/1990, S. 138-153.

⁹² Petrarca, *familiarium rerum* III. 18.3, zitiert nach: ders., *Le familiari*, hg. von Vittorio Rossi, Firenze 1933, Bd. 1, S. 138-142, hier S. 139.

Dessen Rezeptionsgeschichte zu verfolgen, wäre für die Geschichte der Dichtungs- und Malereitheorie wie für die europäische Kulturgeschichte insgesamt erhellend.

Rund zweitausend Jahre nach dem als um 500 v. u. Z. entstanden geltenden Dictum, um 1500 etwa, ist das an Sprache und Schrift ausgerichtete Wertesystem in Frage gestellt worden:

Die Malerei ist ein stummes Gedicht, und ein Gedicht eine blinde Malerei [...]

La pittura e una poesia muta, e la poesia e una pittura cieca [...]⁹³

Der Autor dieser Variante (1) ist Leonardo da Vinci.⁹⁴ In dem im Plutarch'schen Zitat der Dichtung zugeordneten Prädikatsnomen hat er das Attribut *sprechend* durch das Attribut *blind* ersetzt.⁹⁵ Ebenso könnte die das Dictum auszeichnende Asymmetrie dadurch aufgehoben werden, daß an die Stelle des Attributs *stumm/lautlos* in dem der Malerei zugeordneten Prädikatsnomen ein Attribut des dem Zeichensystem Malerei angemessenen Wortfeldes vom *Sehen* tritt:

Die Malerei ist ein *sichtbares* Gedicht und das Gedicht ist *sprechende* Malerei.

Auch in dieser Variante (2) besteht Symmetrie zwischen den beiden Teilen, und zwar auf der Ebene der Wahrnehmung. Die Malerei bleibt dabei über

⁹³ Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, italienisch-deutsch, übers. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, Bd. 1, Nr. 21, S. 36-39, hier S. 36-37; in der Ausgabe von Jean Paul und Irma Richter (*The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London/New York/Toronto² 1939 [1883]), Bd. 1, Nr. 25, S. 59.

⁹⁴ Zur Datierung: Carlo Pedretti, Kommentar in: *The literary works of Leonardo da Vinci*, hg. von Jean Paul und Irma Richter, Berkeley/Los Angeles 1977, S. 85: zwischen 1492 und 1508/10; André Chastel, „Le Paragone ou Parallèle des Arts“, in: Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, hg. von André Chastel, Paris 1987, S. 79-85, hier S. 81: 1490/1499.

⁹⁵ Nach Giovanni Ponte, *Leonardo Prosatore*, Genova 1976, S. 52, Anm. 21, würde Leonardos Variante auf das Zitat in dem zu dieser Zeit als *rhetorica nova* bekannten Rhetoriklehrbuch ad C. Herennium zurückgehen, das nachweislich in Leonardos Besitz gewesen sei. Doch dort ist an erster Stelle im Dictum die Dichtung genannt – hingegen beginnt das Plutarch'sche Zitat des Dictums wie auch Leonardos Variante (1) mit der Malerei (vgl. S. 243). Das spricht dafür, daß Leonardo von letzterem ausgegangen wäre. Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte von Plutarchs *Moralia* sind bisher nicht bearbeitet (Auskunft Marianne Pade). Leonardo könnte das Plutarch'sche Zitat aus Textbüchern mit Auszügen aus den Schriften griechischer und lateinischer Autoren bekannt gewesen sein. In der kunsthistoriographischen Literatur bis zu Fargo, *Leonardo da Vinci's Paragone* (wie Anm. 23), S. 341 und Claudio Scarpati, *Leonardo scrittore*, Milano 2001, Kap.: „Pittura e scrittura. La discussione leonardesca sui linguaggi“, S. 59-112, hier S. 71, wird Leonardos Variante zwar auf das Plutarch'sche Zitat zurückgeführt, doch weder auf ihren Sinn noch auf ihre Funktion im gegebenen Textzusammenhang hinterfragt.

den Bezug zur Dichtung bestimmt. Leonardo hat dagegen in seiner Variante (1) mit dem von ihm gewählten Attribut *blind* einen anderen Akzent gesetzt: er hat die Dichtung gegenüber der Malerei abgewertet.

Diese Variante (1) begegnet in seinem zu seinen Lebzeiten unveröffentlichten Malerbuch, und zwar im ersten Teil, der in der kunsthistoriographischen Literatur gewöhnlich als „Paragone“ (Vergleich) behandelt wird.⁹⁶ Der Terminus kommt dort allerdings nicht vor: die einzelnen Abschnitte sind mit „differenza infra poesia e pittura“, „parla il musico col pittore“, „comparatione della pittura alla scultura“ u. ä. betitelt.⁹⁷ Erst Guglielmo Manzi hat in der von ihm besorgten, 1817 erschienenen Edition des Malerbuhs dessen ersten Teil als „Paragone“ bezeichnet und damit den Terminus in die kunsthistoriographische Literatur eingeführt. Er wurde übernommen und hat sich durchgesetzt. Dabei ist der Aspekt des Rangstreits als das den einzelnen Vergleichen übergeordnete Thema unter den Tisch gefallen.⁹⁸

Die abwertende Charakterisierung der Dichtung als „blind“ (*cieca*) gibt zu erkennen, daß Leonardo in seiner Erörterung des Rangstreits vom Vorrang des Auges mit dem Sehen gegenüber dem Ohr mit dem Hören ausgegangen ist:

Das Auge, das man das Fenster der Seele nennt, ist die Hauptstrasse, auf welcher der Gesamtsinn am reichhaltigsten und grossartigsten die unzähligen Werke der Natur in Betracht ziehen kann. Danach kommt das Ohr, das sich adelt, indem es die Dinge erzählen hört, die das Auge sah.

L'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via, donde il comune senso può più copiosa- et magnificamente considerare l'infinite opere di natura, e

⁹⁶ Zur Geschichte des dem 1. Kapitel zugrundeliegenden Codex urb. lat. 1270 (Rom. Vatikan): Einführung von Carlo Pedretti in: Leonardo da Vinci, *Libro di pittura: codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, als Faksimile hg. von Carlo Pedretti, transkribiert von Carlo Vecce, Firenze 1995, S. 55-64.

⁹⁷ Ausgabe Richter (wie Anm. 93), Bd. 1, S. 13: „They were probably made in connexion with a ‚scientifico duello‘ such as Fra Luca Paccioli describes as taking place at the court of Lodovico il Moro.“

⁹⁸ In der kunsthistoriographischen Literatur ist stets von „Vergleich“ (*comparaison, parallèle, comparison*) die Rede; Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone* (wie Anm. 23), spricht von „polemical comparisons of the arts“ (S. 62f.) und von „the defense of painting“ bei Leonardo (Kap. 3). Diese Sprachregelung ist umso erstaunlicher als in der Literaturwissenschaft wie in der Philosophiegeschichte seit langem der Terminus „Rangstreit“ gebräuchlich ist: z. B. Moritz Steinschneider, „Rangstreit-Literatur. Ein Beitrag zur vergleichenden Literatur und Kulturgeschichte“, in: *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien. Philosophisch-Historische Classe* 155.4/1906 (1908), S. 1-87 und Eugenio Garin (Hg.), *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Roma²1982 (1949).

l'orecchio è 'l secondo, il quale si fa nobile per le cose raconte, le quali a veduto l'occhio.⁹⁹

In diesem Sinn hat er das Dictum noch ein zweites Mal abgeändert:

Die Malerei ist eine Poesie, die man sieht und nicht hört, und die Poesie ist eine Malerei, die man hört und nicht sieht. So haben also diese beiden *Poesien*, oder wenn du willst, beiden *Malereien* die Sinne ausgetauscht, durch die sie eigentlich zum geistigen Verständniss eingehen müssten. Denn sind sie beide Malerei, so muss die eine wie die andere von ihnen durch den vornehmeren Sinn, das Auge, zum Gesamtsinn eingehen, und ist die eine wie die andere Poesie, so haben sie den weniger vornehmen Sinn zu passiren, das Gehör nämlich.

La pittura è una poesia, che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura, che si sente e non si vede. adunque queste due poesie, o vuoi dire, due pitture hanno scambiati li sensi, per li quali esse dovrebbero penetrare all'intelletto. perchè se l'una e l'altra de'passare al senso comune per il senso più nobile, cioè l'occhio, e se l'una e l'altra è poesia, esse hanno a passare per il senso meno nobile, cioè l'auditio.¹⁰⁰

Der erste Satz ist eine ausführliche Version der zweiten Variante (2): fast könnten beide Künste auf der Ebene der die Wahrnehmung bezeichnenden Attribute als gleichrangig erscheinen – wäre da nicht der Vorrang des Auges mit dem Sehen gegenüber dem Ohr mit dem Hören. Auf ihn beruft Leonardo sich immer wieder, um den Vorrang der Malerei gegenüber der Poesie zu rechtfertigen.

Dabei kommt eine dem an Sprache und Schrift ausgerichteten Wertesystem seit altersher innewohnende Dichotomie ins Spiel: zwar hatten Gedichte auf der Ebene der Künste (techne) den Vorrang gegenüber gemalten Bildern – doch auf der Ebene der Wahrnehmung galt der Vorrang des Auges. Für Heraklit ist die Auffassung überliefert:

Augen sind genauere Zeugen als die Ohren.

ὄφθαλμοὶ γὰρ τῶν ἄτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες.¹⁰¹

Um dieser Dichotomie auf den Grund zu kommen, wäre der Frage nachzugehen, ob und wie der von Leonardo verfochtene Vorrang des Auges mit dem Verhältnis von mündlichen zu schriftlichen Formen der Kommunikation zusammenhängt.¹⁰² Er hat sie sich jedenfalls zunutze gemacht und aus

⁹⁹ Ausgabe Ludwig (wie Anm. 93), Bd. 1, Nr. 19, S. 30-35, hier S. 30-31; Ausgabe Richter (wie Anm. 93), Bd. 1, Nr. 23, S. 56.

¹⁰⁰ Ausgabe Ludwig, Bd. 1, Nr. 20, S. 34-37, hier S. 34-35; Ausgabe Richter, Bd. 1, Nr. 24, S. 58-59.

¹⁰¹ In: *Die Fragmente der Vorsokratiker* (wie Anm. 49), Bd. 1, S. 173, Nr. 101a.

¹⁰² Der Vorrang des Auges ist für die Antike noch nicht systematisch bearbeitet; Donat de Chapeaurouge, „Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht.“ *Der Weg von der*

dem Vorrang des Auges mit dem Sehen den Vorrang der Malerei gegenüber der Dichtung abgeleitet.

Stein des Anstoßes im sogenannten Dictum des Simonides war für Leonardo offensichtlich der Vorrang der Dichtung gegenüber der Malerei – wieso hätte er es sonst abgeändert. Worum es ihm dabei ging, hat er in einem anderen Abschnitt dargelegt. Zunächst zitiert er noch einmal seine erste Variante (1):

Heisest du die Malerei eine stumme Dichtung, so kann auch der Maler die Poesie eine blinde Malerei nennen. Nun sieh zu, wer der schadhaftere Krüppel sei, der Blinde oder der Stumme.

se tu dimanderai la pittura mutta poesia, anchora 'l pittore potrà dire la poesia orba pittura. Or guarda, qual è più dannoso mostro, o 'l cieco, o 'il muto?¹⁰³

Auf diesen sarkastischen Kommentar folgen Überlegungen, in denen er einander gegenüberstellt, was er für Vorteile der Malerei und Schwächen der Dichtung hält. Anschließend heißt es:

Sicherheit sollte eigene Erprobung der Dinge, die Erfahrung das Urtheil fällen lassen. Ihr aber habt die Malerei unter die Handwerke gestellt. Gewiss, wären die Maler so flink, wie ihr es seid, ihre Werke durch Geschriebenes zu loben, ich glaube, sie unterläge nicht so herabwürdigender Bezeichnung. Nennt ihr sie Handwerk, weil sie zuvor Handverrichtung ist, da die Hände das gestalten, was sie in der Phantasie vorfinden, so zeichnet ja auch ihr Schreiber durch Handverrichtung mit der Feder das auf, was sich in eurem Geist befindet. Und möchtet ihr sagen, sie sei handwerksmässig, weil sie um Lohn betrieben wird, wer fällt mehr in diesen Fehler, wenn man es einen Fehler nennen kann, als ihr? Wenn ihr zum Unterricht lest, geht ihr da nicht zu dem, der euch am besten lohnt? Macht ihr irgendein Werk ohne eine Bezahlung? Obwohl, ich sage dies nicht, um eine solche Ansicht zu schmähen, denn eine jede Bemühung erwartet Lohn.

Certo, il cimento delle cose dovrebbe lasciar dare la sententia alla sperientia. voi avete messa la pittura fra le arti meccaniche. certo, se i pittori fussero atti a lodare col scrivere le opere loro, come voi, credo non giacerebbe in cosi vile cognome. se voi la chiamate meccanica, perchè e prima manuale, che le mani figurano quello, che trovano nella fantasia, voi scittori, dissegnate con la penna manualmente quello, che nell'ingegno vostro si trova. e se voi diceste essere mecannica, perchè si fa a prezzo, chi cade in questo errore, s'errore po chiamarsi, piu di voi? se voi

mittelalterlichen zur abstrakten Malerei, Wiesbaden 1983; Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, München 1984. Zum Verhältnis von lautem und stillen Lesen zwischen 800-1300: Dennis H. Green, *Medieval listening and reading. The primary reception of German literature 800-1300*, Cambridge 1994 und Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995 sowie die gegenseitigen Rezensionen der beiden Autoren in *Poetica* 28/1996, S. 479-489.

¹⁰³ Ausgabe Ludwig (wie Anm. 93), Bd. 1, Nr. 19, S. 30-31; Ausgabe Richter (wie Anm. 93), Bd. 1, Nr. 23, S. 57.

leggete per gli studj, non andate da chi più vi premia? fate voi alcuna opera senza qualche premio? benchè questo non dico per biassimare simili opinioni, perchè ogni fatica aspetta premio.¹⁰⁴

Leonardos Argumentation bestätigt die um 1500 offensichtlich noch geläufige Auffassung, daß Dichtung und Malerei auf Grund des ihnen gemeinsamen Verfahrens, die jeweiligen Werke mit der zeichnenden/schreibenden Hand herzustellen, einander nahe, um nicht zu sagen „miteinander verwandt“ seien.

Der entscheidende Aspekt aber liegt auf einer anderen Ebene: Leonardo führt das zwei Mal von ihm veränderte Dictum gegen die die Malerei geringschätzenden Literaten ins Feld und bringt damit als grundlegende Ursache des Rangstreits den höheren Sozialstatus der als „freie Künstler“ geltenden Literaten gegenüber den als Handwerkern eingestuften Malern zur Sprache.¹⁰⁵ So auch im folgenden Abschnitt:

Mit gebührender Klage beschwert sich die Malerei, dass sie aus der Zahl der freien Künste ausgestossen sei, denn sie sei eine echte Tochter der Natur und werde vom vornehmsten Sinn betrieben. Daher habt ihr Schreiber sie mit Unrecht aus der Zahl besagter freien Künste fortgelassen, denn sie bestrebt sich nicht nur um die Werke der Natur, sondern noch um zahllose andere, welche die Natur nimmer schuf.

Con debita lamentatione si dole la pittura per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali, conciosiachè essa sia vera figliuola della natura et operata da più degno senso. Ond'è attorto, o scrittori, l'havete lasciata fuori del numero di dette arti liberali; conciosiachè questa, non chè alle opere di natura, ma ad infinite attende, che la natura mai le creò.¹⁰⁶

Als Beleg für diese Situation der Ungleichheit führt er die Stummheit der Malerei an, wenn er an anderer Stelle einem Dichter im Gespräch mit König Mathias von Ungarn, dem ein Gemälde geschenkt worden war, die Worte in den Mund legt: „O König, lies, lies, und du wirst etwas Gehaltvolleres verspüren, als eine stumme Malerei.“ („[...] allora il poeta forte indignato disse: O Re, leggi, leggi, e sentirai cosa di maggior sostantia, ch'è una muta pittura.“)¹⁰⁷ Würde dieser Topos nicht zum rhetorischen Repertoire der ranghöher plazierten Literaten gehören, hätte Leonardo keinen Anlaß gehabt, ihn aufzugreifen und zu kritisieren.

¹⁰⁴ Ausgabe Ludwig, Bd. 1, Nr. 19, S. 32-33; Ausgabe Richter, Bd. 1, Nr. 23, S. 57-58.

¹⁰⁵ Zu den möglichen Hintergründen dieses Rangstreits in Mailand um 1490: Claudio Scarpati, „Introduzione“ zu ders. (Hg.), *Leonardo da Vinci: Il paragone delle arti*, Milano 1993, S. 1-80, hier S. 22-24 (ebenso Scarpati, *Leonardo scrittore* [wie Anm. 95], S. 68 f.); auch Carlo Vecce, *Leonardo*, Roma 1998, S. 119-127, bes. S. 120 f.

¹⁰⁶ Ausgabe Ludwig, Bd. 1, Nr. 27, S. 52-57, hier S. 56-57.

¹⁰⁷ S. 52-53.

Den auf dem Vorrang der Schrift beruhenden höheren Sozialstatus der Literaten und deren mit diesem einhergehenden Dünkel hat er persönlich zu spüren bekommen:

Ich weiß sehr wohl, daß, da ich kein Literat bin, einige anmaßend meinen, mich vernünftigerweise dafür tadeln zu können vorgehend, daß ich ein Mann ohne Bildung sei; verrückte Leute! Wissen diese denn nicht, daß ich, so wie Marius den römischen Patriziern entgegnete, auch antworten könnte, indem ich sage, daß diejenigen, welche sich mit den Arbeiten anderer selbst schmücken, mir dies mit meinen eigenen nicht erlauben wollen. Sie werden sagen, daß ich, da ich keine Bildung habe, nicht gut darüber reden könne, was ich behandeln will; aber sie wissen nicht, daß meine Dinge mehr von der Erfahrung her als durch die Sprache zu behandeln sind, welche [die Erfahrung] die Meisterin jener war, die gut geschrieben haben und so werde ich mich in allen Fällen auf sie als Meisterin berufen.

So bene che per non essere io literato, che alcuno prosuntuoso gli parà ragionevolmente potermi biasimare coll' allegare io essere homo senza lettere; giete stolta! No sano questi tali ch'io potrei si come Mario rispose contro a' patriti romani, io si rispondere, diciendo quelli che dell'altrui fatiche sé medesimi fanno ornati le mie a me medesimo no vogliono cociedere: diranno che per non avere io lettere non potere ben dire quello, di che voglio trattare or no sano questi che le mie cose son piv da esser tratte dalla sperietia, che d'altra parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse e così per maestra la in tutti casi allegherò.¹⁰⁸

Das könnte nicht zuletzt auch ein Grund sein, warum Leonardo sich nicht mit dem Aufwerten der Malerei zum Rang einer „freien Kunst“ begnügt, sondern leidenschaftlich bis zur Polemik deren Vorrang gegenüber der Dichtung gefordert und begründet hat.¹⁰⁹ Ein höchster Anspruch, den er schließlich noch mit einem anderen Argument untermauert hat:

¹⁰⁸ Zitiert und übersetzt nach Ausgabe Richter (wie Anm. 93), Bd. 1, Nr. 10, S. 116; zum gleichen Thema auch Nr. 11, 12 und 13; ebd. S. 115-117. Im letzten Satzteil „dalla sperietia, che d'altra parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse e così per maestra la in tutti casi allegherò“ ist nicht eindeutig, worauf sich *la quale* bezieht: auf *sperietia* oder auf *altra parole*. Ich habe *la quale* als auf *sperietia* (Erfahrung) bezogen übersetzt.

¹⁰⁹ Claire J. Farago, „Leonardo da Vinci's Defense of Painting as a Universal Language“, in: Martin Heusser (Hg.), *Word & Image Interactions*, Basel 1993, S. 125-133, behauptet, Leonardo gehe von einer „definition of painting as language“ (S. 128) aus. Sie stellt die These auf (S. 129), Leonardo „conceived of naturalistic painting as a kind of figured language meant for contemplation“. Die Autorin projiziert die im 19. Jahrhundert entstandene Vorstellung von „naturalistischer Malerei“ auf Leonardos Auffassung von Malerei zurück. Ihr Mißverständnis seines Kunst- und Malereibegriffs beruht darauf, daß sie von der Annahme ausgeht, zwischen Malerei und Sprache bestehe bei Leonardo eine Analogie. Das hat zur Folge, daß auch sie, wie andere Autoren vor ihr, von „Leonardos defense of painting“ spricht. Leonardo „verteidigt“ jedoch nicht die Malerei, sondern stellt den Vorrang der Sprache und damit das herrschende Wertesystem in Frage. Scarpati, „Introduzione“ (wie Anm.

Wir können wegen der Kunst Enkel Gottes genannt werden. Erstreckt sich die Poesie in's Gebiet der Moralphilosophie, so erstreckt sich die Malerei in das der Naturphilosophie [...]

noi per arte possiamo esser detti nipoti à Dio. se la poesia s'estende in filosofia morale, e questa in filosofia naturale [...]¹¹⁰

Für ihn ist die Malerei eine *Wissenschaft*, die auf Erfahrung beruht.¹¹¹

Zwar sind unter den Humanisten seit dem 15. Jahrhundert vereinzelte Stimmen zu vernehmen, die die Malerei den „freien Künsten“ (*artes liberales*) zuordnen, doch das waren Ansichten einiger Weniger, von denen der niedrige Status der Maler im Sozialgefüge unberührt blieb.¹¹² Weiterhin waren sie unterhalb der Dichter eingestuft:

Wie sehr auch die Malerei, die Plastik und die Skulptur des Lobes würdig sei, werden sie nichtsdestoweniger, was ihr Ansehen und ihre Würde betrifft, geringer als die Dichtung geschätzt.

-
- 105), S. 28-34: Kommentar zum Vergleich zwischen Poesie und Dichtung, jedoch wie andere Autoren vor ihm, ohne den von Leonardo angesprochenen unterschiedlichen Sozialstatus von Dichtern und Malern zu berücksichtigen. Desgleichen Scarpati, *Leonardo scrittore* (wie Anm. 95), S. 70 f. „il nucleo del *Paragone delle arti* consiste nel duello tra pittura e poesia“. Dieses „Duell“ deutet der Autor als Duell zwischen zwei „Sprachen“: dem „linguaggio pittorico“ und dem „linguaggio verbale“. Die Analogie zwischen Dichtung und Malerei ist aber bei Leonardo selbst dann nicht gegeben, wenn er die Malerei u. a. als „discorso mentale“ bezeichnet.
- 110 Ausgabe Ludwig (wie Anm. 93), Bd. 1, Nr. 19, S. 34-35; Ausgabe Richter (wie Anm. 93), Bd. 1, Nr. 23, S. 58; dazu Anm. 6: „Leonardo refers to the division of the Liberal Arts into the Trivium founded on ethics, and the Quadrivium founded on mathematics and physics, and he follows the Latin tradition of connecting poetry with rhetoric, while painting, according to him, is related to the natural sciences.“ Scarpati, „Introduzione“ (wie Anm. 105), S. 21: Hinweis auf Aristoteles, *Physik* III. 1 als Leonardos Begriff von Naturphilosophie zugrundeliegend.
- 111 Leonardos eigenwilliges Verständnis von *Wissenschaft* und *Philosophie* und der Zusammenhang zwischen beiden ist entgegen allem Anschein noch keineswegs erschöpfend untersucht. Um es zu bestimmen, reicht es nicht aus, wie z. B. bei Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone* (wie Anm. 23), die von Leonardo im Rangstreit verwendete Terminologie als aristotelisch, platonisch/neoplatonisch oder scholastisch zu markieren. Vielmehr wären die Vermittlungswege aufzuzeigen, über die er Zugang zu einschlägigem philosophischen Gedankengut hatte. Erst dann wäre erkennbar, wie er sich dieses im Hinblick auf seine eigenen Vorstellungen angeeignet hat. Dazu z. B. der Beitrag von Fabio Frosini, „Pittura come filosofia: note su ‚spirito‘ e ‚spirituale‘ in Leonardo“, in: *Achademia Leonardi Vinci* 10/1997, S. 35-59.
- 112 Frosini, S. 38, Anm. 19, meint irrtümlich, die „Schlacht“ um die Aufwertung des Sozialstatus der Malerei zu einer freien Kunst sei zu Lebzeiten Leonardos bereits gewonnen gewesen und zitiert als Beleg aus dem Brief von Marsilio Ficino an Paul von Middelburg.

Quatunque adunque degna di laude sia la pittura, la plastiche e la scultura, nondimeno inferiori assai alla poetica si giudicano di autorità e di dignità.¹¹³

Diese Situation war auch für den in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufbrechenden Rangstreit zwischen Malerei und Bildhauerei grundlegend.¹¹⁴ In Florenz wurde erst 1571 ein neuer, insbesondere den Berufsstand der Maler begünstigender Sozialstatus festgesetzt.¹¹⁵

Wie Leonardo mit seinen Varianten des Simonides zugeschriebenen Dictums zugunsten des Vorrangs der Malerei gegenüber der Dichtung im einzelnen argumentiert, bleibt zu bearbeiten. Einstweilen kann festgehalten werden, daß er den traditionellen Vorrang der Dichtung, und damit auch den der Schrift, aus der Sicht des Malers verworfen hat.¹¹⁶ In welcher Weise

¹¹³ Mario Equicola (ca. 1470-1525): „Institutioni al comporre ogni sorte di rima della lingua volgare [...]“ Posthum 1541, zitiert nach: Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. 1, Milano 1971, S. 259 f., hier S. 259. Zu Mario Equicola: P. Cherchi, Art. „Equicola, Mario“, in: Mario Caravale (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 43, Roma 1993, S. 34-40.

¹¹⁴ Gottfried Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, in: Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm (Hg.), *Seminar Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1978, S. 444-471, hier S. 445: „Unter der geschlossenen Glocke eines Himmels von kohärenten Idealen, die, selbst sprachförmig, durch den Logos oder den künstlerischen Demiurgen in ihrer schönen Verhältnishaftigkeit abgeschlossen werden, *verharmlost sich die Kluft zwischen Bild und Wort*.“ [meine Hervorhebung] Das mag für andere, zur Zeit Leonardos und später vertretene Auffassungen gelten – für die von Leonardo, auf die sich der Autor ausdrücklich bezieht, trifft diese Einschätzung jedenfalls nicht zu.

¹¹⁵ Piero Pacini, *Le Sedi dell'Accademia del disegno al „Cestello“ e alla „Crocetta“*, Florenz 2001, S. 4: „La fondazione dell'Accademia del Disegno (1563) è conseguente alla progressiva affermazione della ‚Compagnia e Università de' dipintori‘ o ‚Compagnia di San Luca‘, e alla emancipazione dall'Arte dei Medici e Speciali, come dall'Arte dei Fabbrianti, prima ancora di assurgere al grado di Magistratura, Arte e Università (1571).“

¹¹⁶ Scarpati, „Introduzione“ (wie Anm. 105), S. 26 f.: „Una cassatura dell'autografo sembra suggerirci, al di là del raffronto tra poesia e pittura, un interesse iniziale di Leonardo verso il rapporto tra pittura e scrittura, tra linguaggio verbale e linguaggio iconico o figurativo. Leonardo aveva scritto ‚Se tu dimanderai la pittura muta poesia ancora il pittore potrà della scrittura dire‘, obliterò poi ‚della scrittura‘ continuando con ‚dire del poeta orba pittura‘.“ Darauf folgt Scarpatis Kommentar zu Leonardos „suppressione del termine ‚scrittura““. Vgl. auch Scarpati, *Leonardo scrittore* (wie Anm. 95), S. 71.

* Nach Abschluß meiner Arbeit bin ich auf den Aufsatz von Volker Schröder gestoßen, dessen Lesart der Dictums von Simonides meiner entspricht: „Le langage de la Peinture est le langage des muets“: remarques sur un motif de l'esthétique classique“, in: René Démoris (Hg.), *Hommage à Elizabeth Sophie Chéron: Texte et peinture à l'âge classique*, Paris 1992, S. 95-110, hier S. 95 f.: „Mais cette symétrie des substantifs n'est pas maintenue au niveau des adjectifs: au lieu de se compléter par

dieser dennoch in den sich seit dem 16. Jahrhundert entwickelnden Dichtungs- und Malereitheorien fortwirkt und die Bedingungen des Herstellens von Gemälden und Gedichten sowie deren Wahrnehmung bis in die Gegenwart hinein prägt, wäre eine Untersuchung wert.*

un échange équilibré d'épithètes positifs – ‚poésie visuelle, peinture sonore‘, par exemple –, la formule qualifie les deux arts au moyen de deux adjectifs (l'un positif, l'autre privatif) appartenant à un seul et même champ sémantique, qui est le terrain propre de la poésie: la parole. Ainsi se trouve établie une distinction qualitative qui implique l'infériorité de la peinture par rapport à la poésie: ‚muette‘, la peinture est caractérisée négativement, par un manque, une privation; elle est la poésie *moins* la parole, alors que la poésie, capable à la fois de parler et de peindre, fait figure d'un art doublement doué. Sous une apparence d'harmonie et de réciprocité, le dicton de Simonide recèle une asymétrie foncière et tend à dévaloriser la peinture, en la présentant comme fondamentalement défectueuse et incomplète.“