

Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 14 (1957)

Heft: 1

Artikel: Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische

Autor: Wehrli, Fritz

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-14578>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische

Von Fritz Wehrli, Zürich

Victor Martin zum 70. Geburtstag

In welchem Maße die Theorie des Klassizismus mit ihrer Einsicht, daß das Kunstwerk eine höhere Wirklichkeit als seinen empirischen Gegenstand darstellt, der Spätantike verpflichtet sei, hat mit seiner grundlegenden Studie Erwin Panofsky gezeigt¹. Unter Bezugnahme auf seine Ergebnisse gewann darauf Bernhard Schweitzer² aus vereinzelten Äußerungen Plotins und anderer Autoren eine hellenistische Theorie der bildenden Kunst zurück, und er würdigte diese als Formulierung einer neuen Einsicht in ihren schöpferischen Charakter, da die klassische Zeit das Kunstwerk einseitig von der sinnlichen Erscheinung abhängig gesehen habe (S. 63ff.). Die bekannten Äußerungen, welche den Wert eines Kunstwerkes nach der getreuen Naturwiedergabe bemessen³, legen in der Tat für Verbreitung und zähe Lebenskraft einer naiven Gegenständlichkeit Zeugnis ab. Diese ist Voraussetzung für Platons abschätzige Behandlung speziell der Malerei als bloßer Nachahmung in der *Politeia* 597, und dessen großer Name hat umgekehrt jener volkstümlichen Anschauungsweise beinahe das Ansehen einer Kunstlehre verliehen. In Wahrheit geht es dem Philosophen dort aber bloß um ein Beispiel, mit welchem ein allgemeiner ontologischer Tatbestand beleuchtet werden soll und welches Andeutungen einer höheren Bewertung der bildenden Kunst an anderen Stellen seiner Werke nicht ausschließt⁴.

Auf den folgenden Seiten wird nach den Ansätzen der klassischen Zeit gefragt, dem schöpferischen Charakter der Kunst gerecht zu werden, welche als Voraussetzung für die oben erwähnte hellenistische Theorie zu gelten haben. Ohne daß sich für diese eine unmittelbare Beziehung zur zeitgenössischen Poetik nachweisen ließe, welche ihren Standpunkt ebenfalls jenseits der bloßen Empirie bezieht, sind doch in der Bewertung von bildender Kunst und Dichtung von früher Zeit an gemeinsame Züge wahrzunehmen, aus welchen ein umfassendes Verständnis für alles künstlerische Schaffen zu erwachsen verspricht.

Unsere Untersuchung geht von Plotin aus, der von den Einsichten früherer

¹ Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Studien der Bibliothek Warburg V (1924). Dazu Hans Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere* (Zürich 1955) 130ff.

² Bernhard Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike, Μίμησις und Φαντασία*, Neue Heidelberger Jahrbücher, Neue Folge 1925, 28ff. (N.H. Jb).

³ Panofsky 7 und Anm. 28.

⁴ Über diese Bernhard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst* (Tübingen 1953) 47ff. (P).

Generationen gelegentlich Gebrauch macht. Die Kunst selbst interessiert ihn dabei freilich so wenig als irgendeine Kunstdtheorie, vielmehr zieht er sie nur – ähnlich wie Platon – um allgemein philosophischer Fragen willen heran. Um nämlich deutlich zu machen, daß ein empirischer Gegenstand an Rang unter der geistigen Form steht, welche sich in ihm ausprägt, vergleicht er ihn gelegentlich mit einem Kunstwerk und seiner Konzeption in der Seele des Künstlers⁵. Bei Gelegenheit eines solchen Vergleichs setzt sich Plotin zwar ohne Namensnennung, aber doch in deutlicher Bezugnahme auf Platon gegen die Mißachtung der Kunst als bloßer Wiedergabe des Sinnlichen zur Wehr, indem er feststellt, es seien die gleichen geistigen Vorbilder, welche ebenso in der Kunst wie in der Natur wiedergegeben würden⁶, beide Bereiche stünden also auf gleicher Rangstufe.

Es liegt zunächst nahe, diese Bemerkung in dieselbe Tradition zu stellen wie die bekannten Ausführungen in Ciceros *Orator* 2, 7f., jeder Künstler trage in seinem Innern eine Vorstellung des Schönen, nach welcher er seine Werke schaffe, aber keinem, selbst Pheidias nicht, gelinge es, sie in ihrer ganzen Vollkommenheit zur sinnlichen Anschauung zu bringen⁷. Wir werden also mit B. Schweitzer annehmen dürfen, daß Cicero sich hier auf eine Theorie der bildenden Kunst bezieht, und diese muß durch platonische Traditionen mindestens mitbestimmt sein, wie der Hinweis auf die Ideenlehre im Anschluß an den in Anm. 7 ausgeschriebenen Text

⁵ Folgendes sind die Hauptstellen: *Enn.* I 6, 3, 6ff. πῶς δὲ συμφωνεῖ τὸ περὶ σῶμα τῷ πρὸ σώματος; πῶς δὲ τὴν ἔξω οὐκίαν τῷ ἔνδον οὐκίας εἴδει ὁ οἰκοδομικὸς συναρμόσας καλὴν εἶναι λέγει; V 8, 1, 4 πειραθῶμεν ἵδεῖν ... πῶς ἀν τις τὸ κάλλος τοῦ νοῦ καὶ τοῦ κόσμου ἐκείνουν θεάσαιτο. κειμένων τοίνυν ἀλλήλων ἔγγυς, ἔστω δέ, εἰ βούλει, *⟨δύο⟩* λίθων ἐν δύκιῳ, τοῦ μὲν ἀρρενθυμίστου καὶ τέχνης ἀμοιβοῦ, τοῦ δὲ ἥδη τέχνης κειμενημένου εἰς ἄγαλμα θεοῦ ἡ καὶ τινος ἀνθρώπου, θεοῦ μὲν χάριτος ἡ τινος Μούσης, ἀνθρώπου δὲ μή τινος, ἀλλ’ διν ἐκ πάντων καλῶν πεποίηκεν ἡ τέχνη, φανέτη μὲν διν δι πόδα τῆς τέχνης γεγενημένος εἰς εἰδούς κάλλος καλὸς οὐ παρὰ τὸ εἶναι λίθος, ..., ἀλλὰ παρὰ τοῦ εἰδούς, δὲ ἐνῆκεν ἡ τέχνη. τοῦτο μηρι τοινῦν τὸ εἰδος οὐκ εἰχει ἡ ὑλη, ἀλλ’ ἦν ἐν τῷ ἐννοήσαντι καὶ ποιη ἐλθεῖν εἰς τὸν λίθον. V, 9, 3, 9 ὁρῶμεν δὴ τὰ λεγόμενα εἶναι πάντα σύνθετα καὶ ἀπλοῦν αὐτῶν οὐδὲ ἐν, ἀτε τέχνη ἐργάζεται ἐκάστη, ἀ τε συνέστηκε φύσει. τά τε γὰρ τεχνητὰ ἔχει χαλκὸν ἡ ἔνδον ἡ λίθον καὶ παρὰ τούτων οὐπω τετέλεσται, ποιη ἀν ἡ τέχνη ἐκάστη ἡ μὲν ἀνδριάντα, ἡ δὲ οὐκίαν ἐργάσηται εἰδούς τοῦ παρ’ αὐτῇ ἐνθέσει. V 9, 5, 36 τὰ μὲν δὴ αἰσθητὰ μεθέξει ἐστὶν ἀ λεγεται τῆς ὑποκειμένης φύσεως μορφὴν ἴσχονσης ἀλλοθεν. οἷον χαλκὸς παρὰ ἀνδριαντοποιηκῆς καὶ ἔνδον παρὰ τεκτονικῆς δια εἰδώλου τῆς τέχνης εἰς αὐτὰ ἴονσης, τῆς δὲ τέχνης αὐτῆς ἔξω ὑλης ἐν ταυτότητι μενούσης καὶ τὸν ἀληθῆ ἀνδριάντα καὶ κλίνην ἔχονσης. οὐτω δὴ καὶ ἐπὶ τῶν σωμάτων.

⁶ *Enn.* I 8, 1, 32ff. εἰ δέ τις τὰς τέχνας ἀτιμάζει, ὅτι μιμούμεναι τὴν φύσιν ποιοῦσι, πρῶτον μὲν φατέον καὶ τὰς φύσεις μιμεῖσθαι ἀλλὰ ἐπειτα δει εἰδέναι, ὡς οὐχ ἀπλῶς τὸ δρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ’ ἀνατρέχονται ἐπὶ τὸν λόγονς ἐξ ὅν ἡ φύσις. Diese Äußerung hindert Plotin nicht, in anderem Zusammenhang das Kunstwerk unter der Rangstufe seines Vorbildes einzuordnen: *Enn.* VI 7, 5, 11 ἡ δὲ ψυχὴ ἡ τοιαύτη ἡ ἔγγενομένη τῇ τοιαύτῃ ὑλη ... ἐν σώματι δὲ μορφώσασα καθ’ αὐτὴν καὶ ἀλλο εἰδώλον ἀνθρώπου ὅσον ἐδέχετο τὸ σῶμα ποιήσασα, ὥσπερ καὶ τούτου αὐτοῦσει ὁ ζωγράφος ἔτι ἐλάττω ἀνθρωπόν τινα. Bezeichnenderweise handelt es sich hier um die Malerei, deren nachahmender Charakter im allgemeinen Bewußtsein besonders stark verwurzelt war (vgl. unten S. 45).

⁷ *Orator* 2, 8 sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulcrum, quo non pulcrius id sit, unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur, quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et eius picturis, quas nominavi, cogitare tamen possumus pulcriora; nec vero ille artifex cum ficeret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulcritudinis eximia quadam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Zu dieser Stelle cf. Panofsky 5 und Schweitzer N. H. Jb. 116.

lehrt⁸. Von Platon selbst kann sie allerdings schon darum nicht ausgehen, weil sie die Idee aus dem transzendenten Bereich ins Innere des Künstlers verlegt. Durch eben diese Verlegung gelangt sie aber auch erst zur Möglichkeit, den schöpferischen Charakter der künstlerischen Leistung anzuerkennen, so wie sie die Idee im Sinne einer inneren Anschauung analog dem Begriff als Hervorbringung ihres Trägers faßt⁹.

Sind wir nun aber genötigt, Plotins Bemerkungen über die Kunst auf eine eigentliche Theorie derselben zurückzuführen? Die Vorstellungen, welche ihn mit Cicero verbinden, lassen sich als solche beträchtlich über die hellenistische Zeit hinauf verfolgen, in welcher sie erst zum Element einer Kunsttheorie werden. Plotin konnte sie nämlich schon bei Aristoteles finden, der sie in ähnlicher Weise wie er selbst bloß zur Erläuterung eines allgemeinen ontologischen Tatbestandes heranzieht, und dabei ist sogar dieser Tatbestand im wesentlichen der gleiche wie bei Plotin. Was Aristoteles nämlich mit dem Kunstschaffen vergleicht, ist die Entelechie des Naturgeschehens, also im weiteren Sinne das Verhältnis von Form und Materie, und die Lehre von diesem übernimmt ja von ihm Plotin in den Hauptzügen, nur daß er sie im Sinne seines metaphysischen Dualismus interpretiert.

Von den betreffenden Stellen der aristotelischen Pragmatien sind mit Recht besonders zwei durch ihre große Ähnlichkeit mit plotinischen Äußerungen aufgefallen, nämlich Metaphysik 1032 a 12ff. und De generatione animalium 730 b 5ff.¹⁰. An der ersten derselben entwirft Aristoteles eine Klassifizierung der verschiedenen Formen des Hervorbringens, nämlich *φύσει, τέχνῃ, ἀπὸ ταῦτα*, wobei er feststellt, die handwerklich-künstlerischen Schöpfungen (also was *τέχνῃ* entsteht) würden von der Form in der Seele ihres Urhebers bestimmt, vom *εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ* (1032 b 1). Diese Form ist offensichtlich nichts anderes als die im Inneren (nämlich der Seele) befindliche Form eines Hauses, *ἔνδον οἰκίας εἶδος*, nach welcher Plotin einen Baumeister sein Haus errichten läßt¹¹; Aristoteles erläutert sie anschließend als das *τί ἦν εἶναι ἐκάστον* und die *πρώτη οὐσία*, er bezieht das Schaffen der *τέχναι* also stillschweigend in die allgemeine Lehre von den immmanenten Formen ein, womit er die unmittelbare Parallelie zu den Naturvorgängen gewinnt. Außer diesem ontologischen Aspekt hat *εἶδος* für ihn aber auch einen erkenntnistheoretischen, da er generell die Seele als *τόπος εἶδῶν* kennt¹²; die Identität von *εἶδος* in dieser doppelten Sicht bleibt indessen gewahrt, sofern die Vorstellung, welche ein Mensch von einem Gegenstand in seiner Seele trägt, nach

⁸ *Orator* 3, 10.

⁹ Über die Seele als *τόπος εἶδῶν* (Aristoteles, *De anima* 429 a 27) vgl. Anm. 12.

¹⁰ Panofsky 13; Schweitzer N.H.Jb. 76.

¹¹ *Enn.* I 6, 3, 6.

¹² *De anima* 429 a 27 καὶ εὖ δὴ οἱ λέγοντες τὴν ψυχὴν εἶναι τόπον εἶδῶν πλὴν ὅτι οὕτε ὅλη ἀλλ' ἡ νοητική, οὕτε ἐντελεχεία ἀλλὰ δυνάμει τὰ εἶδη. Es handelt sich hier um eine wohl akademische Interpretation der Seelenlehre Platons; vgl. F.A. Trendelenburg, *Aristotelis De anima libri tres* (2. Aufl. 1877) z. St. S. 387f.; Heinrich Cassirer, *Aristoteles' Schrift Von der Seele und ihre Stellung innerhalb der aristotelischen Philosophie* (Tübingen 1932) 155 Anm. 1; zur Erläuterung unserer Stelle dient die ihr vorangehende Feststellung *De anima* 429 a 15, die noetische Seele sei δεκτικὸν τοῦ εἶδον.

platonischen Voraussetzungen mit dessen Wesen identisch ist. Auf jeden Fall bleibt die Bemerkung über $\tauέχνη$ in Metaphysik 1032 b 1 auf die Grundgedanken der aristotelischen Philosophie ausgerichtet, ohne eine Theorie der Kunst vorauszusetzen.

Das gleiche gilt für die Ausführungen über den männlichen Samen als Träger des Formprinzips in De generatione animalium 730 b 5ff. Dessen Verhältnis zum Weiblichen, welches bei der Zeugung nur den Stoff liefere, wird hier nämlich mit Hilfe des handwerklichen Schaffens erläutert; als Beispiele nimmt Aristoteles Baumeister und Töpfer, deren Arbeit in Holz und Lehm der Ausprägung der väterlichen Form in der mütterlichen Materie entsprechen soll. Dieser Vergleich erfüllt nicht nur die gleiche Funktion wie die angeführten Beispiele Plotins, sondern hat mit ihnen überdies den Baumeister gemeinsam; wenn Plotin dagegen an Stelle des Töpfers den Bildhauer setzt, so ist diese Möglichkeit zwar mit der umfassenden Bedeutung von $\tauέχνη$ gegeben¹³, vielleicht aber doch auch durch die oben erwähnte hellenistische Theorie nahegelegt.

Die beiden herangezogenen Aristotelesstellen gehören nun in die ansehnliche Reihe von Vergleichen zwischen $\varphiύσις$ und $\tauέχνη$, die bei allen Unterschieden im einzelnen doch alle auf das teleologische Schaffen der Natur bezogen sind, da sie deren immanente Schaffenskraft durch Handwerk und Kunst zu erläutern haben¹⁴. Die oft bloß andeutende Form dieser Gegenüberstellungen und ihre weitgehend freie Verwendbarkeit machen deutlich, daß Aristoteles hier mit vertrautem Gedankengut arbeitet, wobei das von geistigen Vorstellungen bestimmte Schaffen der $\tauέχνη$ als bekannt und unbestritten vorausgesetzt ist. Fragt man nach der Herkunft dieser Vergleiche, so legt das teleologische Beweisziel nahe, an die Philosophie des Diogenes von Apollonia zu denken, und tatsächlich ist für dessen Argumentierung der Hinweis auf das Handwerk gesichert¹⁵. Die Selbstverständlichkeit, mit welcher dieser dabei als Merkmal der $\tauέχναι$ das schöpferisch-zielgerichtete Schaffen behandelt, ist daraus verständlich, daß das Griechentum in ihnen von altersher eine Hauptleistung des menschlichen Geistes gesehen hat¹⁶. Natürlich hat Diogenes zunächst die eigentlich technischen Berufe im Auge, da aber der Begriff der $\tauέχνη$ das eigentlich Künstlerische mit einschließt (vgl. oben S. 41f.), schafft er mindestens die allgemeinen Voraussetzungen für dessen Würdigung, die uns in nachklassischer Zeit beschäftigt. Ein Beispiel für die Ausdehnung

¹³ Über diese B. Schweitzer, N.H.Jb. 66.

¹⁴ Physik 193 a 27; De partibus anim. 639 b 15 und 641 b 12; De generat. anim. 734 a 31; 762 a 16; 767 a 17; 775 a 20; NE 1175 a 23; Polit. 1333 a 23; dazu B. Schweitzer, N.H.Jb. 101.

¹⁵ Von den Belegen, die W. Theiler, *Zur Geschichte der teleologischen Naturbetrachtung* (Zürich und Leipzig 1925) 29. 75f. zusammenstellt, seien hier aufgeführt Vorsokr.⁶ 64 A 22; Aristophanes *Wolken* 165; *Thesmoph.* 18; Xenophon *Memor.* I 4, 6; Platon *Timaios* 33d₅ 45d. 70a-e. 72c. 78b. 79a. Die Natur als Vorbild der $\tauέχναι$ in der sophistischen Literatur ist ein durch die Beweisführung des Diogenes nicht ausgeschlossener Gesichtspunkt, cf. F. Heinemann, *Nomos und Physis* (Basel 1945) 105.

¹⁶ Dariüber zuletzt P. Joos, *Tέχνη, φύσις, τέχνη, Studien zur Thematik frühgriechischer Lebensbetrachtung* (Diss. Zürich 1955).

des *τέχνη*-Vergleichs sogar auf die Malerei gibt übrigens schon Empedokles, der die Entstehung aller Dinge (wohl aus den Elementen) mit Hilfe der kunstreichen Verbindung von Farben zu einem Gemälde veranschaulicht¹⁷. Das Stichwort *τέχνη* in Verbindung mit *μήτις* sowie der Begriff *ἀρμονίη* (Anm. 17 Vs. 2; 4) deuten bei ihm unmißverständlich die Anerkennung einer schöpferischen Leistung an, die in vollstem Gegensatz zu Platons späterer Abfertigung der Malerei als bloßer Nachahmung steht (vgl. unten S. 45 ff.).

Aristoteles geht über Diogenes nur darin hinaus, daß er das handwerklich-künstlerische Produzieren im Sinne seiner Entelechielehre präzisiert, und an ihn schließt sich dann seinerseits Plotin, wie wir gesehen haben, im wesentlichen an. Als Vermittlerin kommt die mittelplatonische Schultradition in Frage, in welche bereits aristotelische Elemente eingegangen sind¹⁸. Auf jeden Fall haben wir eine bis auf Diogenes zurückführende Tradition vor uns, welche dazu ausreicht, Plotins Kunstvergleiche an und für sich auch ohne Rücksicht auf eine Theorie der bildenden Kunst zu verstehen. In der Zeit seit Aristoteles war eine solche allerdings entstanden, in der, wie unter anderem Ciceros oben genannte Bezugnahme lehrt, das bisher als bekannt und selbstverständlich Vorausgesetzte zum ausschließlichen Gegenstand der Reflexion erhoben wurde. Daß Plotin diese Theorie immerhin kannte und ihr für Einzelheiten sogar verpflichtet war, wird durch unsere bisherigen Ausführungen nicht ausgeschlossen. Unter ihrem Eindruck mag er in Enn. V 8, 1, 33 den schon erwähnten Protest gegen Platons Herabsetzung der Kunst als bloßer Nachahmung erhoben haben: In seiner Weltabgewandtheit hatte er zu dieser ja kaum eine persönliche Beziehung, die ihm einen Widerspruch gegen den sonst so gläubig verehrten Meister abgenötigt hätte. Daß der unbekannte Theoretiker außerdem dort im Spiel sein könnte, wo Plotin den aristotelischen Töpfervergleich durch den mit dem Bildhauer ersetzt, ist schon als Vermutung ausgesprochen worden (S. 42). Wo sich Gelegenheit dazu findet, gedenkt Plotin übrigens auch anderer Lehren vom künstlerisch Schönen als nur der durch Cicero vermittelten; ihre Kenntnis gehörte offenbar zur allgemeinen Bildung. So korrigiert er im Sinne seiner Metaphysik die als fast allgemein gültig vorgestellte Doktrin, das Schöne beruhe auf Symmetrie und Farbe¹⁹. Deren hohes Alter ist dadurch

¹⁷ *Vorsokr.* 6 31 B 23 ὡς δ' ὁπόταν γραφέες ἀναθήματα ποικίλλωσιν
ἀνέρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εῖδε δεδαῶτε,
οἵτ' ἐπεὶ οὖν μάρωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν,
ἀρμονίη μείξαντε τὰ μὲν πλέω, ἀλλὰ δὲ ἐλάσσω,
ἐκ τῶν εἰδέα πᾶσιν ἀλλγκια πορσύνοντι,
δένδρεά τε κτίζοντε καὶ ἀνέρας ἥδε γυναικας
θῆράς τ' οἰωνούς τε καὶ ὑδατοθέμμιονας ἵχθυς
καὶ τε θεοὺς δολιχαίωνας τιμῆσι φερίστονς.
οὕτω μή σ' ἀπάτη φρένα καιρύτω ἀλλοδεν εἶναι
θνητῶν, ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἀσπετα, πηγήν,
ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἵσθι, θεοῦ πάρα μῆδον ἀκούσας.

Diese Verse werden schon von E. Panofsky 74 in unserem Sinne gewürdigt.

¹⁸ Vgl. W. Theiler, *Die Vorbereitung des Neuplatonismus* (Berlin 1930) 1 ff.

¹⁹ Enn. I 6, 1, 21 ff.

gesichert, daß schon Xenophon²⁰ und Platon²¹ auf sie Bezug nehmen; sie stand vermutlich in Beziehung zu Polyklets Kanon, der für eine Statue mindestens die Symmetrie der Teile forderte²². In ebenso frühe Zeit hinauf reicht jene andere von Plotin gestreifte Lehre, ein Bildhauer müsse in seinem Werke die schönsten Einzelglieder verschiedener Herkunft vereinigen²³. Wenn durch diese Anspielungen aber bewiesen ist, daß Plotins Zeit nicht von der durch Cicero belegten platonisierenden Ästhetik beherrscht war, sondern ältere Anschauungen sich neben derselben zu behaupten vermochten, so erhöht sich auch unser Recht, Plotins *τέχνη*-Vergleiche von jener wegzurücken und in ältere, nämlich aristotelische Tradition zu stellen.

Was anderseits jene beiden schon Platon und Xenophon bekannten Lehren selbst betrifft, so geben sie, wenn auch mit ungleicher Entschiedenheit, der Meinung Ausdruck, daß ein Kunstwerk nicht bloß einen beliebigen Einzelgegenstand wiederzugeben habe. Ihre prinzipielle Anerkennung des apriorischen Charakters der bildenden Kunst lehrt im Verein mit der Wertung der *τέχναι* bei Aristoteles, daß die Geringschätzung der Malerei, welcher Platon im bekannten Abschnitt seiner *Politeia* über Mimesis (10. Buch, 597 b) Ausdruck gibt²⁴, nicht einem einhelligen Urteil seiner Zeit über die bildenden Künste entsprechen kann. Seine Ausführungen sind aber auch nicht das letzte Wort, das er selbst über diese Dinge zu sagen hat. Zunächst beschränken sie sich in ihrer vollen Ausdrücklichkeit trotz der unverkennbaren Neigung, ihnen umfassende Geltung zu geben, eben doch auf die Malerei, für welche die Bewertung als bloße Nachahmung einigermaßen nahe liegt, und dann hält Platon nicht einmal für diese daran fest, sie sei nichts anderes als Abbild der äußeren Erscheinung. So verdeutlicht er im 6. Buche der *Politeia*, 500 e, das an einem geistigen Vorbild ausgerichtete Wirken von Philosoph und Gesetzgeber durch einen Vergleich mit den Malern, welche ebenfalls nach einem göttlichen, d. h. der Willkür alles Empirischen entzogenen Muster arbeiten (*οἱ τῷ θείῳ παραδείγματι χρώμενοι ζωγράφοι*), und an dieses Muster denkt er auch an einer anderen Stelle des 6. *Politeiabuches*, 484 c, wo er die philosophischer Einsicht Baren schilt, sie seien nicht fähig, ihr Werk mit dem Blick auf die eigentliche Wirklichkeit zu vollenden (*ώσπερ γραφῆς εἰς τὸ ἀληθέστατον ἀποβλέποντες*). Durch die nähere Erklärung, solchen Staatsmännern fehle ein klares Modell in der Seele (*ἐναργὲς ἐν τῇ ψυχῇ ... παράδειγμα*), vollzieht sich eine Verbindung zwischen der

²⁰ *Memorab.* III 10, 3 πῶς γὰρ ἄν, ἔφη, μιμητὸν εἶη, ὃ Σώκρατες, ὃ μήτε συμμετρίαν μήτε χρῶμα μήτε ἄν σὺ εἶτας ἀρτι μηδὲν ἔχει κτλ.

²¹ Platon *Phaidon* 100 c ἀλλ' ἐὰν τις μοι λέγῃ δι' ὅτι καλόν ἐστιν ὅτιον, η̄ χρῶμα εὐανθὲς ἔχον η̄ σχῆμα η̄ ἄλλο ὅτιον τῶν τοιούτων κτλ.

²² Galenus, *De placitis Hippocratis et Platonis* V 49; Lippold, RE XXI 1714.

²³ *ENN.* V 8, 1, 11 ἄγαλμα ἀνθρώπου ... δν ἐκ πάντων καλῶν πεποίκην η̄ τέχνη. Auch diese Theorie erwähnt Xenophon *Memorab.* III 10, 2; cf. Aristoteles *Politik* 1281 b 12; weitere Belege bei H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (Frankfurt a. M. 1950) 124 Anm. 1.

²⁴ Allgemein über Mimesis bei Platon Georg Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik* (Leipzig 1900) 11ff.; gut über die Beziehung des Begriffs zur Ideenlehre W. J. Verdenius, *Mimesis, Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us* (Leiden 1949); eine eingehende Behandlung der uns interessierenden Abschnitte bei H. Koller, *Die Mimesis in der Antike* (Bern 1954).

Ideenlehre und der von dieser unabhängigen Anschauung, daß eine schöpferische Leistung aus dem Gehalt zu bestreiten sei, welchen die Seele birgt, und damit ist die Konzeption von der Seele als Trägerin der Ideen, die sich in Platons Nachfolge findet, unmittelbar vorbereitet²⁵. Was Platon im 10. Buche der Politeia über Mimesis ausführt, ist also offensichtlich keine dogmatisch gemeinte Theorie der Kunst, sondern bloß unverbindliche Veranschaulichung eines philosophischen Gedankens, welche andere Aspekte der Kunst nicht ausschließt. Positive Möglichkeiten liegen sogar der Unterscheidung von Idee, handwerklicher Verwirklichung und malerischem Abbild selbst zugrunde, die Platon an der eben zitierten Stelle (Politeia 597 b) vornimmt. Die dortige Feststellung, daß der Tischler seine Betten und Tische mit dem Blick auf deren ideelles Vorbild herstelle (*πρὸς τὴν ὁδεῖαν βλέψας*, Politeia 596 b), ist ja nichts anderes als eine durch die Ideenlehre bestimmte Modifikation der alten Anschauung, daß die *τέχναι* insgesamt auf Grund apriorischer Voraussetzungen ihre Schöpfungen hervorbringen (vgl. S. 41 ff.). Die Möglichkeit, den Maler als bloßen Nachahmer in einen tieferen Rang als den Handwerker zu verweisen, muß denn auch durch eine ebenso gewaltsame wie geistreiche Aufspaltung der alten, Handwerk und bildende Kunst umfassenden Einheit geschaffen werden. Wie wir gesehen haben, bewahrt Plotin im Unterschied zu Platon diese Einheit, sofern er wenigstens die Bildhauerei als Beispiel für die Priorität des Geistigen vor dem Stoff behandelt (oben S. 40 ff.). Wenn er dagegen von der Malerei absieht, ja sogar einmal ausdrücklich von ihrem niedrigen Seinsrang spricht²⁶, so mag dies aus Rücksicht sowohl auf Platon als auf volkstümliche Anschauungen geschehen.

Entschiedener noch als die bildende Kunst hat sich einer Herabsetzung zur bloßen Nachahmung die Dichtung widersetzt, die im griechischen Bewußtsein von jeher einen höheren Rang einnimmt²⁷. Ist sie doch Eingebung der Muse und damit göttliche Offenbarung, wie anderseits aus ihrem Namen, *ποίησις*, die Vorstellung von einem schöpferischen Hervorbringen spricht – die beiden Bewertungen gehören zusammen als verschiedene Aspekte des gleichen Tatbestandes. Es ist bezeichnend, daß Platon in die oben diskutierten Ausführungen über den Maler, dessen Werk verglichen mit dem von Gott und Tischler den geringsten Wirklichkeitsgehalt habe, von den Dichtern zunächst nur die Tragiker namentlich einbezieht²⁸. Der nachahmende Charakter des Bühnenspiels ist eben zunächst in einem ganz handgreiflichen Sinn besonders einleuchtend, durch die vorangehenden Ausführungen erhält der Begriff Nachahmung aber unmerklich einen umfassenderen und bedeutungsvolleren Gehalt, der dann auch für die übrigen Gattungen der Dichtung beansprucht werden kann. Auf diese Zweideutigkeit von Mimesis fällt von jenen Ausführungen des 3. Buches der Politeia her Licht, wo das Wort

²⁵ S. 2f., dazu Schweitzer P. 19.

²⁶ *ENN.* VI 7, 5, 11; vgl. S. 2ff. Anm. 6.

²⁷ Cf. B. Schweitzer, *N.H.Jb.* 64.

²⁸ *Politeia* 597 e τοῦτ' ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγῳδοποιός, εἴπερ μημητής ἔστι, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς, καὶ πάντες οἱ ἄλλοι ποιηταί.

tatsächlich auf die beiden Formen des Dramas beschränkt und im Gegensatz dazu als Merkmal des Epos festgehalten wird, dieses gebe die Vorgänge nur mittelbar, nämlich in Form des Berichtes wieder²⁹. Die Umständlichkeit, mit welcher diese Unterscheidung vorgetragen wird, macht es fühlbar, daß der Leser mit einer wichtigen neuen Einsicht bekannt gemacht werden soll³⁰. Ihre Anwendung findet diese in den anschließenden Ausführungen, wonach alle Nachahmung formende Wirkung habe und darum bei der Erziehung streng überwacht werden müsse. Es handelt sich also um eine Warnung vor dem Theater mit seiner Nachahmung beliebiger Charaktere, bei der die ontologische Ausrichtung des 10. Buches völlig fehlt. Streng genommen haben also die beiden Stellen, an welchen Platon in der Politeia über dichterische Mimesis spricht, nichts miteinander zu tun, nur daß er im 10. Buch die früheren Feststellungen über das Drama sozusagen als Stichwort für neue Gedankengänge benutzt. So wird denn zunächst die Tragödie, im weiteren Verlauf des Gesprächs dann aber auch das Epos auf die Wirklichkeitsstufe der Malerei herabgedrückt³¹, wobei dem Leser zugemutet wird, die Ausführungen zu vergessen, welche früher über den Gegensatz der beiden Gattungen gemacht worden sind.

In dieser Behandlung der Dichtung im 10. Buche der Politeia setzt sich Platon aber auch in Widerspruch zu eigenen Äußerungen, mit welchen er die Würde der Dichtung als einer schöpferischen Macht voll anerkennt. Dies geschieht in der Diotimarede des Symposiums, welche dem Preise des philosophischen Eros gilt. Um ihn als Zeugungskraft zu erläutern, welcher alle Tugenden ihr Dasein verdanken, erklärt die Seherin, mit dieser seien auch die Dichter begabt³², und dann fährt sie mit einer leichten Verschiebung des Gedankens fort, daß die gewöhnlichen Menschen ihr Fortleben in leiblichen Nachkommen suchen, Homer, Hesiod und die übrigen guten Dichter dagegen ihren Werken, geistigen Kindern, dauernden Ruhm verdanken³³. Hier wie dort wird die Dichtung unter der Bedingung

²⁹ Politeia 393c οὐκοῦν τό γε δμοιοῦν ἔαντὸν ἄλλων η̄ κατὰ φωνὴν η̄ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαι ἔστιν ἐκείνον δ̄ ἀν τις δμοῖ; ... ε̄ δέ γε μηδαμοῦ ἔαντὸν ἀποκρύπτοιτο ὁ ποιητής, πᾶσα δ̄ν αὐτῷ ἄνευ μμήσεως η̄ ποιησίς τε καὶ διήγησις γεγοννία ε̄η.

³⁰ Man möchte annehmen, Platon habe eine rein klassifikatorisch gemeinte Unterscheidung von Gattungen aus der sophistischen Literaturwissenschaft übernommen. Mit dem mimetischen Charakter der Tragödie scheint Gorgias operiert zu haben, um ihre psychagogische Macht zu verdeutlichen, vgl. *Phyllobolia für P. Von der Mühll* (Basel 1946) 18. Der Begriff der Nachahmung liegt hier auf der Hand, in seine Nähe führt dann aber auch Alkidamas' Würdigung der *Odyssee* als Spiegel des menschlichen Lebens (Aristoteles *Rhet.* 1406 b 12), cf. F. Solmsen, *Hermes* 67 (1932) 143. Es wäre zu untersuchen, ob die umfassende Bedeutung von μμήσις in der aristotelischen Poetik nicht primär auf sophistische statt auf platonische Tradition zurückgeht.

³¹ Politeia 599d über Homer als τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας ... ἀρετῆς πέρι, cf. ib. 600c. e und 601a. Ebenda 605a heißt ein Dichter μμητικός nach den Leidenschaften, die er darstellt, gleichgültig in welcher literarischen Gattung, und so kann 605 d sogar Homer im Hinblick auf den emotionalen Gehalt seiner Erzählungen zu den Tragikern gezählt werden.

³² 209a ε̄σι γὰρ οὖν, ἔφη, ο̄ι ἐν ταῖς ψυχαῖς κνοῦσιν ἔτι μᾶλλον η̄ ἐν τοῖς σώμασιν, ἀ ψυχῆς προσήκει καὶ κνῆσαι καὶ τεκεῖν. τί οὖν προσήκει; φρόνησιν τε καὶ τὴν ἄλλην ἀρετήν – δ̄ν δή ε̄σι καὶ ο̄ι ποιηταὶ πάντες γεννήτορες καὶ τῶν δημιουργῶν δ̄σοι λέγονται εὐρετικοὶ ε̄ναι. Unter den Demiurgen werden hier die bildenden Künstler und Musiker zu verstehen sein, denn nur ihnen läßt sich eine erzieherische Wirkung zusprechen.

³³ 209c καὶ πᾶς δ̄ν δέξαιτο ἔαντῷ τοιούτονς παῖδας μᾶλλον γεγονέναι η̄ τοὺς ἀνθρωπίνους, καὶ

hohen Ranges als schöpferische Leistung gewertet, wobei der Rang offenbar an der erzieherischen Wirkung gemessen wird³⁴. Und wie auf diese Wirkung der Vergleich mit dem philosophischen Eros bezogen ist, so gleitet die Rede im folgenden auf die Gesetzgeber als Erzieher ganzer Städte über: von Lykurg und Solon heißt es in erneuter Ambivalenz des Gedankens, sie hätten als ihre Kinder Gesetze hinterlassen, und viele andere Männer seien durch edle Taten zu Erzeugern vielfältiger Tugenden geworden³⁵. Diese Gedankengänge sind durch eine frühere Stelle der gleichen Rede vorbereitet, an der die Seherin Eros als eine Macht vorstellt, welche in allen Bereichen, dem physischen und sittlichen, nach Hervorbringen dränge. Mit seinem Namen in der Beschränkung des alltäglichen Sprachgebrauchs verhalte es sich wie mit dem Worte *ποίησις*, welches eigentlich nicht bloß dem dichterischen Schaffen, sondern jeder Art schöpferischer Leistung Ausdruck gebe³⁶.

Die Selbstverständlichkeit, mit der Platon hier überall das Dichten als geistige Produktion behandeln und zur Erläuterung analoger Tatbestände heranziehen kann, findet zunächst einen Rückhalt an der Verbreitung der Zeugungsmetaphorik in der Dichtung. So läßt Aristophanes in den Fröschen den Dionysos für sein Fest besorgt sein, weil sich keine zeugungskräftigen Dichter mehr finden:

γάνιμον δὲ ποιητὴν ἀν οὐχ εῖδοις ἔτι,
ζητῶν ἀν, δστις δῆμα γενναῖον λάκοι.

Deutlicher noch als bei Platon wird hier Zeugungskraft als Privileg der großen und edlen Dichter behandelt; gemeint ist wohl, daß in ihr die natürliche poetische Anlage sich mit ihrer ganzen Kraft und Notwendigkeit auswirke, und so wird Aristophanes neben Pindar gestellt werden dürfen, der voller Selbstbewußtsein die eigene dichterische Begnadung (*φνά*) von der mühsam angelernten Kunst anderer

εἰς "Ομηρον ἀποβλέψας καὶ Ἡσίοδον καὶ τὸν ἄλλον ποιητὰς τὸν ἀγαθὸνς ζηλῶν οὐα ἔκγονα ἔαντῶν καταλείποντιν, ἀ ἔκεινοις ἀθάνατον κλέος καὶ μνήμην παρέχει αὐτὰ τοιαῦτα ὄντα.

³⁴ Dieser Maßstab gilt für die klassische Zeit mit aller Selbstverständlichkeit: Aristophanes, *Frösche* 1008 Aisch. τίνος εἰνεκα χοὶ θαυμάζειν ἀνδρα ποιητὴν; Eur. δεξιότητος καὶ νονθεσίας, δτι βελτίους τε ποιοῦμεν τὸν ἀνθρώπουν ἐν ταῖς πόλεσιν.

³⁵ 209 d οἵοντος Λυκοῦνγος παῖδας κατελίπετο ἐν Λακεδαιμονοι σωτῆρας τῆς Λακεδαιμονος ..., τίμιος δὲ παρ' ὑμῖν καὶ Σόλων διὰ τὴν τῶν νόμων γέννησιν κτλ. Das *Symposion* steht mit dieser Metaphorik für ethische Erziehung nicht allein, wird sie doch durch Platons ganze Philosophie nahegelegt: vgl. *Politeia* 490b <δ ὄντως φιλομαθῆς> ... ίοι ..., οὐδὲ ἀπολήγοι τοῦ ἔρωτος, ποιν αὐτοῦ δ ἐστιν ἐκάστον τῆς φύσεως ἀγασθαι φ προσήκει ψυχῆς ἐφάπτεσθαι τοῦ τοιούτον ... φ πλησιάσας καὶ μιγεῖς τῷ ὄντι ὄντως, γεννήσας νοῦν καὶ ἀλήθειαν, γνοιή τε καὶ ἀληθῶς ζώη καὶ τρέφοιτο καὶ οὕτω λίγοι ὡδῖνος, ferner *Phaidros* 278a über den mündlichen Unterricht, der im Gegensatz zur schriftlichen Übermittlung des Wissens Leben hervorbringe: δεῖν δὲ τὸν τοιούτον λόγους αὐτοῦ λέγεσθαι οἷον νίεῖς γνησίους εἶναι, πρῶτον μὲν τὸν ἐν αὐτῷ, εὰν εὑρεθεὶς ἐνῇ, ἔπειτα εἰ τινες τούτον ἔκγονοι τε καὶ ἀδελφοὶ ἄμα ἐν ἀλλαισιν ἀλλων ψυχαῖς κατ' ἀξίαν ἐνέφυσαν. Dem gleichen Bildbereich gehört die sokratische Maieutik an, z. B. *Theaetet* 149a. 150b ff. 160 e sowie das Einpflanzen von Kenntnissen in die Seele des Schülers (cf. P. Louis, *Les métaphores de Platon* [Les belles lettres, Paris 1945] 36ff.), womit der Begriff der *cultura animi* vorbereitet wird. Für diese vgl. Hippokrates *Nomos* 3 ὄντη γάρ τῶν ἐν γῇ φυομένων θεωρήη, τοιήδε καὶ τῆς ἴητροικῆς ή μάθησις ή μὲν γάρ φύσις ἡμέων ὄντοιον ή χώρη. τὰ δὲ δόγματα τῶν διδασκόντων ὄντοιον τὰ σπέρματα κτλ., ähnlich Platon *Phaidros* 276b und *Theages* 121c.

³⁶ *Symposion* 205 c, vgl. Aristoteles *Metaphysik* 1032a 37 über *ποίησις* in *τέχνῃ* und *φύσις*, was zurückweist auf das S. 3ff. Behandelte.

abhebt³⁷. Zur geschlechtlichen Metaphorik greift Aristophanes auch im Agon der Frösche, wo Aischylos seinen hohen Stil mit der Belehrung verteidigt, erhabene Gedanken nötigen dazu, ebenso erhabene Worte zu gebären³⁸, und in der Parabase der Wespen schildert er den eigenen Einfallsreichtum als Säen neuer Gedanken, wobei dem Hörer überlassen bleibt, an Begattung oder an das Ausstreuen pflanzlicher Samen zu denken³⁹. Schließlich sei an Kratinos' berühmtes Bekenntnis zum Wein als dichterischem Inspirator in der Pytine erinnert, das mit der lapidaren Feststellung schließt, ein Wassertrinker vermöge nie, etwas Ordentliches zur Welt zu bringen⁴⁰.

Alle diese Vergleiche gehören nun allerdings einem umfassenden Bildbereich des Zeugens und Pflanzens an, über den schon das Epos verfügt. So ist *κακὰ φυτεύειν* in der Odyssee eine offensichtlich der ursprünglichen Anschaulichkeit bereits verlustig gegangene Wendung⁴¹; dagegen sind in ihrer Bildhaftigkeit noch erlebt und zugleich mit unserer Thematik näher verwandt Solons bekannte Worte über Koros, der Hybris gebäre⁴², sowie ähnliche genealogische Bilder für Kausalzusammenhänge des sittlichen Lebens bei Pindar oder in einem von Herodot mitgeteilten Orakel⁴³. Die Sammlung solcher Metaphern ließe sich beliebig vermehren⁴⁴, ohne daß durch die Verbreitung ihr Bezug auf das dichterische Schaffen an unmittelbarer Lebendigkeit einbüßen würde. Wie gültig sie für jenes sind, bestätigen vielmehr Worte Demokrits, welche alte Überzeugungen zusammenfassen und damit die poetische Doktrin mindestens des hohen Stils bis in römische Zeit bestimmen. So entspricht das, was Demokrit über Homers göttliches Wesen aussagt⁴⁵, einerseits ganz Pindars oben gewürdigtem Selbstbewußtsein, und andererseits schafft es die Grundlage für die späteren Kontroversen über *φύσις* und *τέχνη* als Bedingungen des dichterischen Schaffens. Sein anderes Wort, schön sei, was der Dichter in Verzückung und göttlichem Anhauch schreibe⁴⁶, variiert den gleichen Grundgedanken, da nach antiker Enthusiasmoslehre nur große Naturen dazu fähig sind, sich von der Gottheit ergreifen zu lassen und ihre Ergriffenheit anderen mitzuteilen⁴⁷.

Die von Demokrit begründete Poetik ist am ausführlichsten in der anonymen Schrift vom Erhabenen kodifiziert, welche ganz in seinem Sinne Größe und Er-

³⁷ *Ol.* II 86 *σοφός δὲ πολλὰ εἰδὼς φυῖ· μαθόντες δὲ λάβοι παγγλωσσίᾳ κόρακες ὡς ἄκρατα γανούτων Διὸς πρὸς δορυκαθά θεῖον*, dazu *Phyllobolia für P. Von der Mühll* (1946) 10.

³⁸ ἀλλ' ὁ κακόδαιμον ἀνάγκη μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἵστα καὶ τὰ δῆματα τίκτειν (1058f.).

³⁹ *καινοτάταις σπείροντ' αὐτὸν διανοίαις*, vgl. S. 9 Anm. 35.

⁴⁰ *fr. 199 K* ὑδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἀν τέκοι σοφόν.

⁴¹ *V 340. XV 178. XVII 27.*

⁴² *fr. 5, 9 D* τίκτει γάρ κόρος ὑβριν κτλ.

⁴³ *Pindar, Ol.* 13, 10 ὑβριν κόρον ματέρα θρασύμυνθον.; *Herodot* 8, 77.

⁴⁴ Weiteres Material bei P. Louis, a. O. (S. 9 Anm. 35) 36ff.

⁴⁵ *Vorsokr.* 6 68 B 21 "Ομηρος φύσεως λαχῶν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτίνατο παντοῖων.

⁴⁶ *Vorsokr.* 6 68 B 18 *ποιητῆς δὲ ἀστα μὲν ἀν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἔστιν.*

⁴⁷ Schon für Homer stellen Inspiration durch die Gottheit und eigene Leistung keinen Gegensatz dar, cf. *Odyssee* XXII 347 *αὐτοδίκαντος δὲ εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας παντοῖς ἐνέργωσεν.*

habenheit des Stils von der Veranlagung des Dichters und seinem Enthusiasmus abhängig macht. Die Bedeutung dieser Schrift gegenüber aller auf bloße Regeln ausgerichteten Poetik hat Augusto Rostagni umfassend gewürdigt⁴⁸; sein Hinweis auf die stoische Phantasia-Lehre wird in dem Sinne zu interpretieren sein, daß die Stoa den Gedanken des Schöpferischen nicht in die Diskussion eingeführt, sondern nur im Rahmen ihrer Psychologie neu gefaßt hat. Der Anschluß an Vorsokratisches läßt sich wie für das Ganze der Schrift so für viele Einzelzüge belegen. Zu diesen gehört die Zeugungsmetapher, von welcher der Autor auffällig häufigen Gebrauch macht⁴⁹. Ganz im alten Sinne geschieht dies z. B. bei einer Kritik des Eupolis (XVI), dieser habe versäumt, seine Zuhörer mit Worten zu begatten, welche heldischer Größe würdig seien⁵⁰. Die große Dichtung muß sich hier also durch jene ethische Wirkung ausweisen, welche in Platons Symposion den Vergleich mit Gesetzgebung und pädagogischem Eros erlaubt (S. 46f.). An einer andern Stelle (IX) führt den Anonymus sein Klassizismus, für den die alten Autoren Stilmuster von Dichter und Redner sind, dazu, den Sinngehalt der geschlechtlichen Metaphorik auf eigentümliche Weise zu erweitern. Die Orientierung an den Klassikern gilt ihm nämlich nicht als mechanische Imitation wie etwa den Attikern, vielmehr will er ihre Werke so auf die Seele des Nacheifernden einwirken lassen, daß diese der gleichen Leistung fähig werden. Nun ist es Inhalt der gorgianischen Psychagogielehre, daß der große Dichter und Redner seine Ergriffenheit durch die Macht der Worte auf andere übertragen könne⁵¹, und so braucht der Anonymus bloß an die Stelle des bloßen Hörers den nacheifernden Leser treten zu lassen, um durch Überspringen des göttlichen Funkens diesen zu Werken zu befähigen, welche der klassischen Vorbilder würdig sind. In diesem Sinne gibt er anderswo die Anweisung, die Seele durch geeignete Lektüre «zum Erhabenen aufzuziehen» und «von edler Begeisterung gleichsam schwanger zu machen»⁵². Die platonischen Reminissenzen sind hier so unverkennbar wie an vielen anderen Stellen der Schrift, sie dürfen aber nicht dazu verleiten, den Gehalt selbst auf Platon zurückzuführen. Dieser gehört ja in eine Tradition der Rhetorik und Poetik, von deren Bildersprache Platon bloß um anderer Anliegen willen Gebrauch macht. Der Autor vom Erhabenen darf vielmehr selbstständig neben Platon als Zeuge dafür treten, wie früh der schöpferische Charakter der Dichtung bei den Griechen anerkannt worden ist.

⁴⁸ A. Rostagni, *Il sublime nella storia dell'estetica antica*, Annali d. Sc. Norm. Sup. di Pisa (1933) 99ff. 175ff. (Scritti minori I Aesthetica [Torino, Bottega d'Erasmo 1955] 447ff.).

⁴⁹ Außer dem im Text Behandelten seien folgende Stellen genannt: II 1. V. VII. 2 XIII 2. XV 1. 12, XXXVIII 4.

⁵⁰ XVI 3 οὐχὶ τοὺς ἄνδρας (sc. τοὺς ἐν Μαραθῶνι πεσόντας) ἀπαθανατίσας ὁ ποιητὴς ὥμοσεν, ἵνα τῆς ἐκείνων ὀρετῆς τοῖς ὀξείσιοι ἐντέκῃ λόγον ἀξιον.

⁵¹ Die Beziehung dieser Anschaung zu Demokrits Enthusiasmuslehre (vgl. S. 48) ist unverkennbar, vgl. *Phyllobolia für P. Von der Mühll* 11ff.

⁵² IX 1 οὐ μὴν ἀλλ' ἐπεὶ τὴν κρατίστην μοῖραν ἐπέχει τῶν ἄλλων τὸ πρῶτον, λέγω δὲ τὸ μεγαλοφνές, χοῇ καρταῦθα, καὶ εἰ διωρητὸν τὸ πρᾶγμα μᾶλλον ἢ κτητόν, διμως καθ' ὅσον οἶον τε τὰς ψυχὰς ἀνατρέψειν πρὸς τὰ μεγέθη καὶ ὥσπερ ἐγκύμονας ἀεὶ ποιεῖν γενναῖον παραστήματος.