

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 25 (1979)

Artikel: Die klassizistische Theorie der Mimesis
Autor: Flashar, Hellmut
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660795>

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: 23.02.2026

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

III

HELLMUT FLASHAR

DIE KLASSIZISTISCHE THEORIE DER MIMESIS

I

Als Hintergrund für die klassizistische Theorie der Mimesis sei die Geschichte des Begriffes in kurzer Zusammenfassung skizziert. Das Wort *μίμησις* ist, wie viele Substantiva mit dem Suffix *-σις*, eine Prägung des 5. Jhdts. Es taucht erst in der 2. Hälfte des 5. Jhdts. auf und bleibt bis zu Platon hin ein seltenes Wort¹. Etwas früher ist das Wort *μίμημα* belegt, nämlich in zwei Fragmenten des Aischylos (364 N²; *POxy.* 2162), wo es 'Abbildung' heisst, während es für das Verb *μιμεῖσθαι* eine ganze Reihe von Belegen gibt, deren frühester im homerischen *Apollonhymnus* (162 f.) ins 7. Jhd. hinaufreicht. *Μιμεῖσθαι* wird gewöhnlich als Denominativbildung von *μῖμος* angesehen², doch fehlt es an frühen Belegen für *μῖμος*. Das

¹ Über das Vorkommen von *μιμεῖσθαι*, *μίμησις* usw. orientiert vorzüglich G. F. ELSE, « 'Imitation' in the Fifth Century », in *CPb* 53 (1958), 73-90; 245, der auch die einseitige Ableitung der Mimesis aus dem Tanz durch H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike* (Bern 1954), überzeugend widerlegt. Vgl. noch R. McKEON, « Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity », in *Modern Philology* 34 (1936), 1-35.

² Vgl. G. F. ELSE, *art. cit.*, 74; G. SÖRBOM, *Mimesis and Art* (Stockholm 1966), 22 ff.

Wort $\mu\tilde{\iota}\mu\circ\varsigma$ ist kaum eher belegt¹, als es um die Mitte des 5. Jhdts. *terminus technicus* für eine bestimmte Form eines dramatischen Gedichtes geworden ist, die Sophron in Sizilien eingeführt hat. Im Attischen hat man dann das Wort $\mu\tilde{\iota}\mu\circ\varsigma$ als fremdartig und der niederen Sphäre zugehörig empfunden; es kommt — von Aischylos, Fr. 57 N² und Ps.-Euripides, *Rhesus* 256 abgesehen — weder in der Tragödie (die auch das Wort $\mu\acute{\iota}\mu\eta\varsigma\iota\varsigma$ nicht kennt) noch bei Platon (der ja $\mu\acute{\iota}\mu\eta\varsigma\iota\varsigma$ und $\mu\acute{\iota}\mu\epsilon\tilde{\iota}\sigma\theta\alpha\iota$ häufig verwendet), überhaupt vor. Dafür, dass $\mu\tilde{\iota}\mu\circ\varsigma$ ursprünglich 'Akteur eines dionysischen Kultdramas' bedeutete und sozusagen hier der Ursprung des ganzen Mimesiskomplexes liege — wie es H. Koller nachzuweisen gesucht hatte² — gibt es keinen Anhalt³.

Die Wörter $\mu\acute{\iota}\mu\epsilon\tilde{\iota}\sigma\theta\alpha\iota$ und dann später $\mu\acute{\iota}\mu\eta\varsigma\iota\varsigma$ bedeuten so viel wie: 'Präsentation auf einer anderen Ebene', die gelegentlich den Charakter des Nachahmens, gelegentlich den des Darstellens annimmt. Aber immer ist damit ein Umsetzungsprozess auf eine andere Ebene verbunden, sei es, dass die menschliche Stimme Laute von Instrumenten (*h. Hom. Apoll.* 162) oder das Instrument einen stimmlichen Klagelaut (Pindar, *P. XII* 21) 'darstellt', sei es, dass eine Gestalt in der Realität in Form einer Statue abgebildet wird (Herodot III 37), oder generell Gesten, Bewegungen, Aktionen, Sprache, Gesang in der Realität versetzt werden auf die Ebene der Bühne bzw. der Vorführung. Ein Spezialfall aus diesem Bedeutungszusammenhang ist die Verwendung von $\mu\acute{\iota}\mu\epsilon\tilde{\iota}\sigma\theta\alpha\iota$ im Sinne von 'eine Rolle spielen' (z. B. Aristophanes, *Thesm.* 850: $\tau\hat{\eta}\nu\ \kappa\alpha\lambda\hat{\eta}\nu\ \text{`Ελένην}\ \mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\omega\mu\alpha\iota$)⁴. Dass Mimesis so etwas wie ein 'Gestalten auf

¹ Für Aischylos, Fr. 57 N² hat G. F. ELSE, *art. cit.*, 75 f. (gegen Koller) nachgewiesen, dass $\mu\tilde{\iota}\mu\circ\varsigma$ hier den Klang eines Musikinstrumentes (*rhombos*) bedeutet.

² H. KOLLER, *op. cit.*, 125 ff., dem freilich das Verdienst bleibt, die zu enge Auffassung der Mimesis als blosser 'Nachahmung' korrigiert zu haben.

³ Die wenigen Belege von $\mu\acute{\iota}\mu\eta\varsigma\iota\varsigma$, $\mu\acute{\iota}\mu\epsilon\tilde{\iota}\sigma\theta\alpha\iota$ im 5. Jh. stehen nirgends in Beziehung zum Mimos.

⁴ Bei Thukydides I 95, 3 wird das Verhalten des Pausanias mehr als $\tau\omega\acute{\iota}\mu\eta\eta\iota\delta\omega\varsigma$ $\mu\acute{\iota}\mu\eta\varsigma\iota\varsigma$ ('Gehabe') denn als $\sigma\tau\omega\acute{\iota}\mu\eta\eta\iota\alpha$ genannt. Auch hier geht es um eine Trans-

einer anderen Ebene' ist, geht auch aus dem Schlagwort $\dot{\eta} \tau\acute{e}χνη$ μιμεῖται τὴν φύσιν hervor, insofern hier ein bestimmtes menschliches Tun als ein Abbild natürlicher Vorgänge angesehen wird, wie dies wohl am ausführlichsten in dem grossen Exkurs der schon dem 4. Jh. angehörenden Ps.-hippokratischen Schrift *De victu* (I 11-24)¹ zum Ausdruck kommt. Von 'Nachahmung' kann hier allerdings keine Rede sein, denn der Autor geht ja gerade davon aus, dass den Menschen allgemein nicht bewusst wird, wie sehr bestimmte Tätigkeiten (handwerkliche Tätigkeiten, Musik, Schauspielkunst, Bildhauerei) μιμήσεις von natürlichen Vorgängen sind, wobei hier an die Natur des Menschen gedacht ist (Atmung, Stoffwechsel usw.).

Der platonische Gebrauch von μίμησις, μιμεῖσθαι usw. schliesst sich zunächst ganz natürlich an den allgemeinen Sprachgebrauch an², geht aber in doppelter Hinsicht über ihn hinaus: einmal im technischen Sinne, indem die dramatische Dichtung im Unterschied zur 'narrativen'³ als mimetisch bezeichnet wird, weil hier der Dichter durch den Mund eines Rollenträgers spricht (*Rep.* III 392 d ff.), und zum anderen in der systematischen Ausgestaltung des Gedankens, dass Mimesis die 'Präsentation auf einer anderen Ebene' bedeutet, indem nun (*Rep.* X 595 c) alle Dichtung gleichsam als Abspiegelung der Realität (596 d-e) Mimesis im Sinne einer ontologischen Stufe noch unterhalb der Ebene der technisch-handwerklich produzierten Gegenstände

position von einer Ebene (politischer Bereich) auf eine andere (eng umgrenztes Feldherrenamt). Auch bei Aristophanes, *Thesm.* 156 liegt ähnliches vor: μίμησις ist hier die Transposition des Weiblichen durch den Mann, der eine Frauenrolle spielt.

¹ Vgl. H. DILLER, «Der innere Zusammenhang der hippokratischen Schrift *De victu*», in *Hermes* 87 (1959), 39 ff. (= *Kleine Schriften zur antiken Medizin* (Berlin 1973), 71 ff.).

² Vgl. W. J. VERDENIUS, *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us* (Leiden 1949).

³ 'Narrativ' ist hier nicht im modernen literaturtheoretischen Sinn ('Narrativität') gebraucht, sondern im Sinne von 'dihegmatisch' zur Bezeichnung derjenigen Dichtung, in der der Dichter im eigenen Namen spricht.

genannt wird. Mit dieser Ausgestaltung des Sprachgebrauches verbindet Platon philosophische Konsequenzen. Sie bestehen einmal in der sog. 'Dichterkritik', wonach der Dichter bzw. sein Interpret durch das Hineinschlüpfen in eine Maske seine eigene Person und Vernunft auslöscht und als 'Nachahmer' wie der Maler eine Scheinwelt produziert, der gegenüber er im Nichtwissen steht¹. Dass der Dichter im Zustand der göttlichen Begeisterung (ἐνθουσιασμός) dichtet und gerade geglückte Dichtung aus göttlicher Inspiration hervorgeht und ebenso durch einen enthusiastisch begeisterten Interpreten weitergegeben wird, ist eine von Platon stark ausgebildete Erklärungskategorie. Doch vermeidet es Platon in der Regel, diesen Aspekt mit der Konzeption von der Mimesis und der Auffassung des im Nichtwissen stehenden Dichters in Verbindung zu bringen². Sie liegen andererseits darin, dass der Mimesis-Begriff in einem weiteren Sinne ontologisch verwendbar wird: er zeigt generell eine Beziehung zwischen dem unveränderlichen Sein und der Welt des Entstehens und Vergehens an. So kann die Sprache Mimesis der Dinge³, der sichtbare Kosmos Mimesis der göttlichen Harmonie (*Ti.* 80 d) und der Philosoph der μιμητής des Seienden (*Rep.* VI 500 c-501 c) sein.

Aristoteles befreit den Mimesis-Begriff aus seiner ontologischen Fundierung, jedenfalls im poetologischen Zusammenhang⁴. Er übernimmt jedoch von Platon die generelle Charakterisierung der Dichtung als Mimesis, bezieht diesen Begriff

¹ Das ganze Problem der Dichterkritik kann hier nicht aufgerollt werden. Festgehalten sei nur, dass Platon den Begriff der Mimesis mit dem der Inspiration des Dichters nur an einer Stelle (*Lg.* IV 719 c) in Verbindung bringt, beide Aspekte aber sonst trennt.

² Vgl. H. FLASHAR, *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie* (Berlin 1958), 106 ff.

³ *Cra.* 423 a u. ö. Vgl. H. KOLLER, *op. cit.* (*supra* S. 79 Anm. 1), 48 ff.

⁴ In der aristotelischen Kosmologie spielt der Gedanke der Mimesis des Vollkommenen durch das Unvollkommene in teleologischem Zusammenhang eine Rolle (z. B. *Mete.* I 9, 346 b 35 ff. und dazu H. HAPP, *Hyle* (Berlin 1971), 510 f.). Von hier gibt es aber keine Verbindung zur Dichtungstheorie.

aber präzise auf ein System mimetischer Künste, dessen Hauptteil *ποιητική* heisst und in künstlicher Grenzziehung teils mehr (Flöten-, Zitherspiel, Tanz) teils weniger (Lyrik, Lehrgedicht) als den traditionellen Begriff von 'Dichtung' umfasst und das ferner die dann in der Entfaltung des Mimesis-Begriffes nicht weiter berücksichtigte bildende Kunst (Plastik und Malerei) einschliesst. Näher bestimmt Aristoteles die Mimesis durch ihre Mittel (Logos, Rhythmus, Harmonie) und vor allem durch ihren Gegenstand. Sie bezieht sich ausschliesslich auf menschliche Handlungen von ethischem Belang (*Po.* 1-3) und ihrwohnt eine schöpferische Kraft inne, die über ein bloss nachahmendes Verhalten hinausgeht, indem sie menschliche Verhaltensweisen nicht nur realistisch abschildern, sondern idealisieren und parodieren kann, und zwar orientiert an der Kategorie der Möglichkeit und der Wahrscheinlichkeit¹. Eben darin finden die aristotelischen Begriffe von *ποίησις* und von *μίμησις* ihre Begrenzung, dass sie gerichtet sind auf den Bereich der menschlichen Praxis², mit dem es vor allem Epos, Tragödie und Komödie zu tun haben³.

II

Die klassizistische Theorie der Mimesis scheint von diesen Distinktionen zunächst grundverschieden zu sein. Sie steht

¹ Gerade in diesem Punkt entfernt sich der aristotelische Gebrauch von Mimesis am weitesten von der Bedeutung 'Nachahmung' und nähert sich dem der gebundenen Fiktion, insofern der Dichter mögliche bzw. wahrscheinliche Geschehnisse in Relation zur Wirklichkeit, aber auch in poetischer Abstraktion vom Besonderen und in Konzentration auf das Allgemeine darstellt.

² Über den aristotelischen Begriff von Praxis vgl. R. KANNICHT und H. FLASHAR, «Dramentheorie — Handlungstheorie», in *Poetica* 8 (1976), 326 ff.

³ Dass die Mimesis sich nicht primär auf das Ethos, sondern auf das Handeln richtet (*Po.* 6, 1450 a 20-22), gilt zunächst nur für die Tragödie und in gewisser Weise für das Epos. Wenn Aristoteles im Dialog Περὶ ποιητῶν (Fr. 72 Rose³) die platonische Kritik gegen die mimetische Dichtung mit der Bemerkung

zu allererst in der Tradition der rhetorischen *imitatio* von Stilvorbildern, deren Wurzeln schon bei den Rednern des 4. Jhdts. liegen. Dort begegnet der Gedanke der Benutzung von bereitliegenden Topoi und Enthymemen im Sinne eines ausdrücklich als *μιμεῖσθαι* bezeichneten Nachbildens¹ ebensosehr wie die Berufung auf die alten Dichter und die Vorbildhaftigkeit ihrer Gedanken² und schliesslich ganz allgemein die Vorstellung vom Nachahmen oder gar Überbieten eines Vorbildes³. Aber diese Gedanken sind nicht systematisiert, es gibt noch keine Theorie der Mimesis im Sinne einer stilistischen oder gedanklichen *imitatio* literarischer Vorbilder. Die Voraussetzungen dafür sind erst durch die 'Kanonbildungen'⁴ von Aristophanes von Byzanz und Aristarch geschaffen worden⁵.

beantwortet, die platonischen Dialoge seien ja auch 'mimetisch' (... ἐν μὲν τῇ πολιτείᾳ "Ομηρον ἐκβάλλων καὶ τὴν μιμητικὴν ποίησιν, αὐτὸς δὲ τοὺς διαλόγους μιμητικῶς γράψας), so verwendet er hier den gleichen Mimesis-Begriff wie Platon in *Rep.* III, der sich sonst bei Aristoteles nicht findet, auch nicht in der Begründung der von Platon übernommenen Einteilung der Dichtung (*Po.* 3, 1448 a 20-24). Fr. 72 R³ ist zugleich eine der wenigen Belege für eine sprachliche Beziehung von *μῖμος* und *μίμησις*. — Ein Bezug des Begriffes *μίμησις* auf eine aussermenschliche Wirklichkeit kommt bei Aristoteles in poetologischem Zusammenhang nicht vor. Für die Formel ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν ist der einzige Beleg bei Aristoteles *Mete.* IV 3, 381 b 6.

¹ Z. B. bei Alkidamas, ed. L. RADERMACHER, *Artium scriptores* (Wien 1951), S. 135: ... πολλαχόθεν εἰς ταῦτα ἐνθυμήματα συναγεῖται καὶ μιμήσασθαι τὰς τῶν εὖ λεγομένων ἐπιτυχίας...

² Z. B. Isokrates, XIII (*Soph.*) 2 (Homer).

³ Z. B. Isokrates, XIII (*Soph.*) 18: ... αὐτὸν παράδειγμα παρασχεῖν, ὥστε... μιμήσασθαι δυναμένους... Vgl. auch Isoc. IV (*Paneg.*) 8.

⁴ Dass der Begriff 'Kanon' im Sinne von 'Kanonbildung', Auswahlliste usw. 1768 von D. Ruhnken geprägt wurde (und in dieser Bedeutung nicht antik ist), zeigt R. PFEIFFER, *Geschichte der klassischen Philologie* I (Reinbek 1970), 255. Doch gebraucht immerhin Dion. Hal. *De Thuc.* 1 die Form *κανόνες* zur Bezeichnung der 'kanonischen' Musterautoren, und zwar in deutlichem Bezug zur Mimesislehre.

⁵ Auf die Voraussetzungen und näheren Umstände, die zur Aufstellung derartiger 'Auswahllisten' führten, kann hier natürlich nicht eingegangen werden. Zu den Pinakes vgl. jetzt R. BLUM, *Kallimachos und die Literaturverzeichnung bei den Griechen* (Frankfurt 1977).

Die in einem solchen 'Kanon' aufgenommenen Autoren sind dann die Vorbilder für die 'klassizistische' Mimesis, wie sie nun theoretisch durchgeformt von der 1. Hälfte des 1. Jhdts. v. Chr. bis zu Quintilian vorliegt. Demgemäß liegt der einzige gravierende Epocheneinschnitt in der Zeit der alexandrinischen Gelehrten selbst¹. Die ihnen vorausliegende Literatur sind die 'Alten' bzw. die 'Klassiker', unter denen die Jüngsten (Philetas, Kallimachos) noch in die 1. Hälfte des 3. Jhdts. hineinreichen². Wann derartige, mehr oder weniger feste Listen mit ihren nach Gattungen eingeteilten Gruppen von 5 Epikern, 9 Lyrikern, 3 Tragikern, 10 Rednern usw., die ursprünglich anderen Zwecken gedient haben mögen³, als Zusammenstellung von *auctores imitandi* empfunden und benutzt worden sind, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Doch spricht manches dafür, dass dies etwa zu Beginn des 1. Jhdts. in Rom geschah, als mit der allgemeinen Wendung zu den 'Alten' zugleich die grammatisch-rhetorisch-literarische Erziehung der römischen Jugend durch griechische Rhetoren sich einbürgerte⁴ und Adaptierungen und Umsetzungen von kanonischen Listen griechischer Autoren auf Teile der römischen Literatur sich anbahnte, wofür ein

¹ Vgl. Quintilian, *Inst. X* 1, 54: *Aristarchus atque Aristophanes ... neminem sui temporis in numerum redegerunt.*

² Vgl. Quint. *Inst. X* 1, 58.

³ Auf den bibliothekarischen Aspekt weist R. BLUM, *op. cit.* (*supra* S. 84 Anm. 5), 301 ff. hin.

⁴ Vgl. H. I. MARROU, *Geschichte der Erziehung im Klassischen Altertum* (München 1957), 355 ff. Im übrigen vollziehen sich Einsatz und Ablauf klassizistischer Bewegungen über einen längeren (wohl schon im 2. Jh. v. Chr. einsetzenden) Zeitraum und sind nicht auf den von einzelnen Autoren erklärten bzw. beanspruchten Anfang des Attizismus (vgl. dazu A. DIHLE, «Der Beginn des Attizismus», in *A & A* 23 (1977), 162-177) begrenzbar. In der Philosophie z. B. verstehen sich sowohl die sog. 'skeptische' Phase der Akademie von Arkesilaos bis Kleitomachos bzw. Philon als auch die Richtung des Antiochos als Rückwendung, jene als Rückkehr zur sokratischen Aporetik, diese als Rückbesinnung auf die Lehrgehalte Platons und der Alten Akademie. Jedenfalls ist Ciceros Stellung in der Philosophie von Anfang an durch eine 'klassizistische' Hinwendung zu Platon charakterisiert (vgl. W. BURKERT, «Cicero als Platoniker und Skeptiker», in *Gymnasium* 72 (1965), 175 ff.).

frühes Zeugnis die Liste von zehn Palliatendichtern ist, die Volcarius Sedigitus in seiner Schrift *De poetis* (Fr. 1 Morel) in Analogie zum Kanon der zehn attischen Redner angelegt hat. Dies ist der Anfangspunkt einer Entwicklung, die die Ausbildung, Einordnung und dann selbst Kanonisierung der römischen Literatur in ihrer durch die Begriffe *imitatio* und *aemulatio* gekennzeichneten Relation zur griechischen Literatur¹ in Gang gebracht hat. Dieser Prozess vollzieht sich auf mehreren Ebenen: die bekannten Äusserungen in der *Ars poetica* (268 f.) über die *exemplaria Graeca* beziehen sich auf den römischen Dichter als *imitator* (134), die Darlegungen Quintilians (*Inst. X* 1) stehen zunächst in der Tradition des rhetorischen Unterrichtes, in den zuerst der Auctor *ad Herennium* (um 85 v. Chr.) die *imitatio* programmatisch als ein Verfahren eingeführt hat, *qua impellimur cum diligent ratione ut aliquorum similes in dicendo valeamus esse* (I 2, 3), während Cicero die *imitatio* als Programm-Punkt der Rhetorik ganz weit fasst und dabei als Gegenstand der *imitatio* keineswegs nur Schriften und Autoren, sondern auch lebende Vorbilder (z. B. Politiker) ansieht, jedenfalls in oratorischem Zusammenhang (*De orat. I* 34, 156; II 21, 89 ff.). Bei Quintilian indessen kommt noch etwas anderes hinzu. Durch die streng parallele Zuordnung der lateinischen zu den entsprechenden griechischen Autoren von kanonischer Geltung in den einzelnen Gattungen² wird die römische Literatur ihrerseits nach den für die griechische Literatur aufgestellten Kategorien aus einer 'klassizistischen' Perspektive 'klassisch', und zwar innerhalb des gleichen klassizistischen Begründungszusammenhangs, der schon zur Zeit der Entstehung eines guten Teiles der lateinischen Literatur gegeben war, in der eben nun auch diese zu kanonischer Geltung gelangte. Der

¹ Vgl. A. REIFF, *Interpretatio, imitatio, aemulatio* (Diss. Köln 1959).

² Lehrreich noch L. MERCKLIN, «Der Parallelismus im ersten Kapitel des zehnten Buches des Quintilian», in *RbM* 19 (1864), 1 ff., und P. STEINMETZ, «Gattungen und Epochen der griechischen Literatur in der Sicht Quintilians», in *Hermes* 92 (1964), 454 ff.

zeitliche Abstand von 'Klassik' und 'Klassizismus' ist hier viel kürzer als bei der griechischen Literatur.

III

Das theoretische Modell, von dem Quintilian sich für die Einordnung auch der römischen Literatur mit nur geringen Modifikationen¹ leiten lässt, ist durch Dionys von Halikarnass gegeben. Er repräsentiert am reinsten die gängige klassizistische Theorie der Mimesis. In ihr lassen sich folgende Hauptmomente unterscheiden²: Mimesis bezieht sich auf die drei Hauptbegriffe, die Dionys in seiner Schrift *Περὶ μιμήσεως* nach der Definition der Rhetorik (Fr. 1) einführt (Fr. 2): φύσις δεξιά, μάθησις ἀκριβής, ἀσκησις ἐπίπονος. Denn « die rechte Natur », womit offenbar das schöpferische Potential gemeint ist, erlangt man in einem « psychologischen Prozess des Eindringens in Geist und Haltung der vorbildlichen Autoren »³, indem « die Seele des Lesers durch unentwegte Beobachtung die Ähnlichkeit des Charakters (des Vorbildes) auf sich zieht »⁴. Dies geschieht nun aber im einzelnen durch « genaue Beobachtung » und « mühevolle Übung ». Diese beiden Komponenten durchdringen sich bei Dionys ständig gegenseitig: die nüchterne Tätigkeit des Beobachtens und Sammelns auf der einen und die zur Bewunderung hingerissene Seele auf der anderen Seite. Die Mimesis mündet gleichsam in eine umfassende Bewegung und ist keineswegs in einem eng rhetorischen Sinne nur auf den

¹ Dazu gehören Stellung und Bewertung einzelner Autoren wie z. B. Menander und Xenophon, vgl. P. STEINMETZ, *art. cit.*, 457 f.

² Das Folgende im wesentlichen nach den Resten der Schrift *Περὶ μιμήσεως*. Vgl. dazu M. FUHRMANN, *Einführung in die antike Dichtungstheorie* (Darmstadt 1973), 170-4.

³ M. FUHRMANN, *op. cit.*, 171.

⁴ ἡ γὰρ ψυχὴ τοῦ ἀναγινώσκοντος ὑπὸ τῆς συνεχοῦς παρατηρήσεως τὴν ὁμοιότητα τοῦ χαρακτῆρος ἐφέλκεται (Fr. 6, II 202, 20 ff. U.-R.).

Stil oder nur auf den Stoff beschränkt. Sie ist vielmehr als ein Vorgang verstanden, in dem der Nachahmende « dem, was bei einem jeden der Alten als besser gilt, nacheifert und gleichsam aus vielen Quellen einen Strom zusammenbringt und diesen in die Seele ableitet »¹. Im einzelnen geschieht dies, indem die jeweils vorzüglichsten Elemente (Ethos, Pathos, Ökonomie der Darstellung, Spannung, Grösse der Gedanken, Prägnanz der Sentenzen, stilistische und rhetorische Qualitäten usw.) aus den kanonischen Autoren nachgeahmt werden (Fr. 6). Als Objekte der Mimesis erscheinen ausschliesslich die kanonischen Autoren der alexandrinischen Gelehrten, wenngleich diese Herkunft aus den erhaltenen Teilen der Schrift des Dionys nicht deutlich wird, wohl aber aus Quintilian. Dass das Subjekt der Mimesis der angehende Redner ist, geht ganz allgemein aus der Tatsache hervor, dass die Mimesistheorie in einer Schrift entwickelt wird, die mit einer Definition der Rhetorik beginnt, wird aber über den wiederholten Hinweis, dass es um « öffentliche Reden » (πολιτικοὶ λόγοι, Fr. 1; 2) geht, hinaus in keiner Weise spezifiziert. Dass es sich hier um ein allgemeines Bildungsideal handelt, in dem Rhetorik und Literatur sich gegenseitig durchdringen, ist mit Recht bemerkt worden².

IV

Auf dem Boden der bei Dionys besonders klar hervortretenden Konzeption der Mimesis stehen alle klassizistischen Literaturtheoretiker mit geringfügigen Modifikationen, die sich auf die relative Einordnung einzelner kanonischer Autoren (Platon, Lysias, Demosthenes, Thukydides) beziehen, worüber

¹ ... ἐπὸν ζηλώσῃ τις τὸ παρ' ἐκάστῳ τῶν παλαιῶν βέλτιον εῖναι δοκοῦν καὶ καθάπερ ἐκ πολλῶν ναμάτων ἐν τι συγκομίσας ῥεῦμα τοῦτ' εἰς τὴν ψυχὴν μετοχεύσῃ (Fr. 6, II 203, 7 ff. U.-R.).

² M. FUHRMANN, *op. cit.* (*supra* S. 87 Anm. 2), 174.

es dann zwischen z. B. Dionys, Caecilius und Ps.-Longin zu teils impliziter, teils expliziter Polemik gekommen ist.

Doch hat Ps.-Longin im ganzen eine höchst eigenwillige Konzeption der Mimesis vertreten, die zwar überall von den stereotypen Motiven ausgeht, diese aber weit hinter sich lässt. Die Mimesis der grossen Autoren wird als Lehrstück recht unsystematisch eingeführt als « ein anderer Weg ausser dem schon Genannten zum Erhabenen » (ἀλλη τις παρὰ τὰ εἰρημένα ὁδὸς ἐπὶ τὰ ὑψηλά, 13, 2), wie auch schon vorher in additiver Reihung « eine andere Möglichkeit, erhabene Reden zu gestalten » (εἰ τι καὶ ἔτερον ἔχοιμεν ὑψηλούς ποιεῖν τοὺς λόγους δυνάμενον, 10, 1) erwähnt war.

Innerhalb der Gesamtdisposition steht die Mimesis-Abhandlung in dem Teil der Schrift, der von der ersten (und allenfalls zweiten) Quelle des Erhabenen, also der « Kraft, die gedankliche Konzeption in grosse Worte zu fassen » (τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον), handelt und dann in dem « starken und begeisternden Pathos » (τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος, 8, 1), also den beiden Quellen des Erhabenen, die auf « natürliche Anlagen » (αὐθιγενεῖς συστάσεις) zurückgeführt werden. Nun lässt sich die klassizistische Konzeption von Mimesis, wie sie etwa bei Dionys vorliegt, nicht auf diese beiden Faktoren reduzieren. Die Physis ist nur die eine, im Grunde gar nicht abtrennbare Seite der Angelegenheit. Entsprechend handelt Ps.-Longin noch einmal im Zusammenhang mit der auf die Seite der *τέχνη* gestellten (8, 1) Figurenlehre über die Mimesis, nämlich anlässlich der Behandlung des Hyperbaton (22), ohne dass diese Aufteilung des Mimesiskomplexes in diese beiden Aspekte aus der Gesamtdisposition wirklich sinnfällig würde. Das ist umso auffallender, als Ps.-Longin ja dem Caecilius im Falle des Pathos eine mangelnde Abgrenzung in der Disposition zum Vorwurf macht (8, 2).

Aber dieses Verfahren erklärt einigermassen, warum Ps.-Longin in seiner Mimesisabhandlung (13-14) den Aspekt der Physis so in den Mittelpunkt stellt. Zwar betont auch Dionys

die Bedeutung der Physis (*De imit. Fr. 5*) in diesem Zusammenhang, aber die gängige Auffassung von der 'Einfühlung' in den Geist des Autors wird bei Ps.-Longin gesteigert zu einer regelrechten Inspirationstheorie. Ps.-Longin nähert sich damit im Grunde der platonischen Lehre vom Enthusiasmus des Dichters, seines Interpreten und Rezipienten, nur dass Enthusiasmus und Mimesis nicht mehr die beiden komplementären Seiten zur Umschreibung einer hinsichtlich Wissen und Rechenschaft defizienten Verfassung bedeuten, sondern Mimesis und Begeisterung in eins verschmelzen und zusammen Ausdruck nicht nur gekonnter, sondern auch kontrollierter Fähigkeit werden. Dieses Konzept hat mehrere Konsequenzen. Es erlaubt zunächst die Vorstellung einer ganzen Kette von Trägern der Begeisterung, die den empfangenen Impuls auch weitergeben können, ähnlich der Reihe: Muse-Dichter-Interpret-Hörer, die im platonischen *Ion* durch die Kette der Magnetsteine ver deutlicht wird. Die mimetisch ergriffene Quelle sind die grossen Autoren der früheren Zeit (13, 2), von denen einige aufgezählt werden, jedoch nicht in der Gruppierung und Vollständigkeit im Sinne des alexandrinischen Kanons, wie er bei Dionys und Quintilian wiedergegeben ist. Aber innerhalb der grossen Autoren wird weiter differenziert. Nicht nur sind sie alle Quelle von Inspiration und Nachahmung für den gehenden Redner, sondern unter ihnen ragt noch einmal Homer besonders hervor, den andere ihrerseits kanonische Autoren (Archilochos, Stesichoros, Herodot, Platon) nachahmen. Nun kommen die einzelnen Elemente dieser Konzeption (enthusiastische Wirkung der grossen Autoren, überragende Stellung Homers, *Homerimitatio* durch andere 'klassische' Autoren) auch sonst im Umkreis der klassizistischen Literatur vor, doch ihre Integration in den Zusammenhang bei Ps.-Longin gibt diesen Elementen eine neue Funktion.

Dazu gehört zunächst eine gewisse Austauschbarkeit der Positionen. Wenn Platon als 'klassischer' Autor genau so 'nachahmt' wie der zeitgenössische Redner — das Bild vom

Ableiten der Ströme und Bäche bezieht Dionys auf den zeitgenössischen Nachahmer, Ps.-Longin auf Platon (8, 3) —, dann zeigt sich darin der Anspruch einer grundsätzlichen Gleichrangigkeit der nun auch in der anderen Richtung gilt. Denn der zeitgenössische Redner, der sich in nachahmender Begeisterung an Thukydides, Platon und Demosthenes schult, wird für die Nachwelt seinerseits zum Maßstab und zur Quelle von Begeisterung. Der 'klassizistische' Nachahmer macht sich hier selber zum 'Klassiker', nämlich im Hinblick auf seinen Ruhm bei der Nachwelt. Der Grundgedanke von der Kette einzelner Glieder, deren Anfang Homer und deren Ende eine ferne Nachwelt ist, deren Mittelglieder aber formal gleichrangig, weil jeweils sowohl Subjekt wie Objekt der Mimesis sind, verleiht dem Gedankengang mit seinen verschiedenen, zur Mimesis zunächst überhaupt nicht gehörenden Aspekten (Theater, Tribunal, Nachruhm) eine gewisse Einheitlichkeit, die freilich nur sehr locker, nicht theoretisch verfestigt, erscheint.

Die Zusammenordnung dieser verschiedenen Aspekte führt zu einer weiteren Konsequenz. Der Schnitt liegt jetzt nicht mehr so sehr zwischen den kanonischen Vorbildern unter den alten Autoren auf der einen und der Mimesis in der Gegenwart auf der anderen Seite, sondern zwischen allen vorbildlichen, nachgeahmten und nachahmenden, insgesamt also 'kanonischen' Autoren und Rednern der Vergangenheit und Gegenwart gegenüber einer Zukunft als Rezeptionsinstanz. Der Gedanke von der Vorbildlichkeit der ganzen Antike hat hier eine seiner Wurzeln.

Zudem werden noch enger, als es in der klassizistischen Literaturtheorie ohnehin angelegt ist, Dichtung und Prosa, Literatur und Rede als einheitlicher Bereich angesehen, dessen einzelne Glieder in einen allgemeinen Bildungsbegriff aufgehen. Dazu trägt nicht zuletzt die Idee des literarischen Wettkampfes bei. Sie ist als solche natürlich alt, aber in Verbindung mit der rhetorischen Mimesistheorie konkret ausgeformt durch die

spezifischen Gegebenheiten der lateinischen Literatur und durch das Bestreben der römischen Literaturtheorie, sich Geltung und Wert der eigenen Literatur im Prozess des *aemulari* mit dem griechischen Vorbild zu versichern und in der Synkrisis darzustellen, wie dies von Cicero an zu beobachten und schliesslich bei Quintilian systematisch durchgeführt ist. Man wird daher vermuten, dass die Begriffe ζήλωσις, ζῆλος, ζηλεῖσθαι, die freilich bei den klassizistischen Literaturtheoretikern oft genug *promiscue* mit den Ausdrücken μίμησις und μιμεῖσθαι gebraucht werden, in Verbindung mit der Wettkampfmetapher von der römischen Vorstellung des *aemulari* her sekundär im griechischen Bereich mitgeprägt sind.

Ps.-Longin erweitert nun diese Vorstellung, indem er an die Stelle der römischen Autoren als Wettkampfpartner die 'Rede' der eigenen Zeit setzt (was das im einzelnen ist, bleibt meist unklar), deren Autor zu einem «grossen Wettstreit» (μέγα τὸ ἀγώνισμα, 14, 2) mit den kanonischen Vorbildern der Vergangenheit antritt, in dem er zwar unterliegt, aus der Unterlegenheit aber noch so viel Ruhm ziehen kann (13, 4), dass die Nachwelt ihn als grundsätzlich gleichrangig mit den grossen 'klassischen' Autoren und so als ein Glied in der langen Kette von mimetisch Inspirierten und Inspirierenden zugleich ansehen kann.

Ergänzt wird diese eigenwillige Konzeption durch die Einführung des Begriffes Mimesis in der technischen Erörterung über das Hyperbaton (22). Auch hier ist von vorbildlichen Autoren (allerdings nur Prosachriftstellern — Herodot, Thukydides, Demosthenes —) die Rede, die das Stilmittel des Hyperbaton meisterhaft angewandt haben. Der Gedankengang des Kapitels lässt nun gewiss die Folgerung zu, der künftige Rhetor solle in der Mimesis der hier vorbildlichen Autoren zum angemessenen Gebrauch des Hyperbaton gelangen, aber diese Folgerung wird gar nicht explizit gezogen. Stattdessen liegt der Ton darauf, dass die vorbildlichen Autoren ihrerseits das Hyperbaton in mimetischer Weise anwenden; nur richtet sich

ihre Mimesis nicht auf literarische Vorbilder, sondern auf die «Natur» (φύσις). Dabei lassen die allgemeinen Wendungen über das Verhältnis von φύσις und τέχνη — τέχνη ist vollkommen, wenn sie den Anschein erweckt, φύσις zu sein; φύσις erreicht ihr Ziel, wenn sie unmerklich τέχνη in sich birgt — auf den ersten Blick nicht erwarten, dass mit φύσις die menschliche Natur gemeint ist. In der Tat geht es um die Mimesis menschlicher Leidenschaften, deren Heftigkeit durch die jeweils entsprechende Verwendung des Hyperbaton angemessen dargestellt werden soll. Auf diese Weise verbindet Ps.-Longin die traditionelle Mimesisvorstellung mit der rhetorischen *imitatio*-Lehre. Objekt der Mimesis ist, wie bei Aristoteles, der Mensch. Auch dass seine «Leidenschaften» mimetisch dargestellt werden, entspricht der Auffassung des Aristoteles; die Differenz liegt darin, dass in der aristotelischen Theorie die Mimesis der menschlichen Handlungen das primäre Moment und daraus eine bestimmte Dichtungstheorie abgeleitet ist, während es hier um die rhetorisch-literarische Gestaltung von Affekten in mimetischer Darstellung generell geht. Aber ganz allgemein kann kein Zweifel sein, dass die beiden Aspekte der Mimesis, Darstellung ausserliterarischer Wirklichkeit auf der Ebene der Literatur und *imitatio* vorbildlicher Autoren, die z. B. bei Horaz unverbunden nebeneinander stehen¹, hier in eine gewisse Verbindung gebracht sind. Denn das ist ja das Ziel des Gedankenganges: der angehende Rhetor kann an den vorbildlichen Autoren anhand deren Verwendung des Hyperbaton studieren, wie diese die Ausprägungen menschlicher Natur in der Leidenschaft mimetisch dargestellt haben, um ihrerseits

¹ *Ars* 134 und 317 ff. Vgl. dazu M. FUHRMANN, *op. cit.* (*supra* S. 87 Anm. 2), 122 ff. Das Gleiche gilt übrigens auch für Demetrius Phal., der in *Eloc.* 112 Mimesis von Dichtern durch Prosaautoren erwähnt, an anderen Stellen (72; 94; 176; 220) aber unter Mimesis die Nachbildung ausserliterarischer Dinge durch die Sprache versteht. Folgt man der Datierung von G.M.A. GRUBE, *A Greek Critic: Demetrius On Style* (Toronto 1961), 39-46 (wonach *De eloc.* ca. 270 geschrieben sei), wäre hier der erste Beleg für die Anwendung des rhetorischen Mimesisbegriffes auf die Dichtung (also noch vor Philodem).

auf dem Wege der *imitatio* der Autoren das gleiche leisten zu können.

Indem die Darstellung menschlicher Natur durch ein Stilmittel wie das Hyperbaton unter Einbeziehung in die Mimesistheorie zum Problem erhoben ist, stellt sich zugleich die sprach-psychologische Frage nach der natürlichen Sprache¹. Hier zeigt sich, dass offenbar eine Norm natürlicher Sprache vorausgesetzt ist, von der die Verwendung des Hyperbaton ebenso eine Abweichung bedeutet, wie der Ausbruch von Affekten als eine Abweichung von einer 'natürlichen' Verhaltensnorm angesehen wird, zugleich aber auch ein literarisches Portrait der Leidenschaften in der Folge der Wörter im Satz, wie sie der Leidenschaftliche im Affekt wählen würde, im weiteren Sinne zur 'Natur' (des Menschen) gehört. Dies alles wird aber von Ps.-Longin nicht als konsistente Theorie entwickelt, sondern in einzelnen Aspekten dargeboten, die sich zu einer systematischen, in ihren Konsequenzen wohl vom Autor selbst kaum übersehenden Aussage vereinen lassen. Wiederum bedauert man das Fehlen eines kohärenten Begründungszusammenhangs gerade angesichts der Kritik von Ps.-Longin an Caecilius in der Frage der klaren Bestimmung des Pathos.

In einem solchen Zusammenhang liesse sich auch der 'Exkurs' über die grossen Autoren (33-36) stellen, obwohl hier der Begriff Mimesis nicht vorkommt. Aber der Sache nach sind diejenigen Autoren, denen «Grösse» zugesprochen wird, die *auctores imitandi*, wie auch die hier aufgeführten Beispiele von grossen Autoren (Homer, Archilochos, Pindar, Sophokles, Platon, Demosthenes) aus der Gruppe der kanonischen Schriftsteller stammen. Ihnen wird gegenübergestellt eine Reihe von Autoren, denen keine «Grösse» zugestanden wird — der Gegenbegriff ist der der pedantischen Korrektheit — die dann auch nicht zu den notorischen *auctores imitandi* gehören (Apollonios, Theokrit, Eratosthenes, Bakchylides, Ion von Chios)

¹ Freundlicher Hinweis von Karl Maurer.

mit Ausnahme der beiden Redner Hypereides und Lysias, deren Ausschluss aus der Gruppe der kanonischen Autoren von Ps.-Longin in polemischer Absicht mit besonderem Scharfsinn betrieben wird¹. Der innere Zusammenhang mit dem klassizistischen Mimesiskomplex mag gerade daran deutlich werden. In seinem Rahmen bewegt sich Ps.-Longin im wesentlichen, trotz gewisser Ansätze, die rhetorische *imitatio*-Lehre auszuweiten und mit der traditionellen Mimesisvorstellung in Verbindung zu bringen. Aber dieser Ansatz ist weit entfernt von einem theoretischen Konzept, wie es der aristotelischen Poetik eigen ist, die offenbar nicht nur Ps.-Longin, sondern der klassizistischen Literaturtheorie überhaupt unbekannt gewesen ist².

V

Nur wenige Jahrzehnte später liegt in Plutarchs Schrift *De audiendis poetis* ein Zeugnis für die Rezeption und Adaptation der aristotelischen Mimesislehre vor. Denn die Bestimmung der Dichtung im ganzen als $\mu\mu\eta\tau\iota\kappa\eta\; \tau\epsilon\chi\nu\eta$ und ihre Einordnung in analoger Beziehung zur Malerei (*De aud. poet.* 3)³ weisen ebenso sehr auf die aristotelische Poetik wie die Rechtfertigung der Mimesis von hässlichen und unscheinbaren Dingen⁴.

¹ In der Charakterisierung des Hypereides (34, 1-2) überwiegt der positive, bisweilen geradezu hymnische Ton, obwohl seine Unterlegenheit unter Demosthenes gezeigt werden soll. Die Beurteilung des Lysias (35, 1) ist aus der Relation zu Platon zu verstehen, und zwar als Entgegnung der generellen Höherbewertung des Lysias gegenüber Platon durch Caecilius (32, 8).

² Allenfalls die Hervorhebung des sophokleischen Oedipus (33, 5) könnte auf aristotelische Tradition zurückgeführt werden, vgl. D. A. RUSSELL (ed.), 'Longinus' *On the Sublime* (Oxford 1964), 159.

³ Die Ausdrucksweise, die Dichtung sei $\alpha\eta\tau\iota\sigma\tau\rho\phi\sigma\; \tau\eta\; \zeta\omega\gamma\rho\alpha\phi\iota\alpha$, erinnert an die Bestimmung der Rhetorik als $\alpha\eta\tau\iota\sigma\tau\rho\phi\sigma\; \tau\eta\; \delta\alpha\lambda\epsilon\kappa\tau\iota\kappa\eta$ (*Rh.* I 1, 1354 a 1).

⁴ Vgl. Aristoteles, *Po.* 4, 1448 b 10-12. Ob direkte Benutzung des Aristoteles durch Plutarch oder Mittelquellen anzunehmen sind, lässt sich nicht sicher entscheiden; vgl. G. von REUTERN, *Plutarchs Stellung zur Dichtkunst* (Diss. Kiel 1933), 74 ff. Plutarch hatte wohl Zugang zur Aristotelesausgabe des Andronikos von Rhodos, die grundsätzlich auch Ps.-Longin in Rom bekannt gewesen sein konnte.

Allerdings sind die aristotelischen Theoreme mit wohl weitgehend von Plutarch selbst stammenden moralisierenden Überlegungen verbunden. Denn der der Dichtung anhaftende Charakter des Fiktiven und damit des möglicherweise Unwahren (erlogene Göttergeschichten usw.) wird gleichsam aufgehoben durch den Hinweis auf die Mimesis, die ihrem Objekt angemessen und dann auch wahr sein muss. So dient die Mimesis nicht nur der ästhetischen, sondern auch der moralischen Rechtfertigung der Dichtung, von Plutarch im einzelnen aufgewiesen unter Verwendung von hellenistischem Material, wie es in der Form der Frage und anschliessenden Lösung dann vor allem in die porphyrianischen Homerscholien eingegangen ist¹. Damit ist die Tradition bezeichnet, in der Plutarch steht. Es ist nicht die Anweisung zur eigenen Produktion nach klassischen Stilmustern, sondern die Frage des moralischen Nutzens eines Studiums der Dichter, wie er sich in gnomischen Sentenzen ausdrückt, für die Lebensführung des Menschen. Daher fehlt auch der klassizistische Mimesisbegriff ganz². Der Klassizismus Plutarchs ist sozusagen rein rezeptiv³, ihm fehlt der Anspruch, die als klassisch angesehene Literatur nicht nur aufzunehmen, sondern auch produktiv zu transformieren, wenn dieser Anspruch bei den in der rhetorisch-literaturwissenschaftlichen Tradition stehenden Theoretikern des Klassizismus wie Dionys und Ps.-Longin hinsichtlich seiner konkreten Einlösung auch in einem doppelten Sinne rhetorisch bleiben musste. Denn ob die Produkte der Postulate einer klassizistischen Mimesistheorie überhaupt konkret erwartet wurden

¹ Vgl. G. von REUTERN, *op. cit.*, 74 ff.

² Es sei nur am Rande vermerkt, dass der traditionelle Mimesisbegriff nie ganz verdrängt worden und immer lebendig geblieben ist; vgl. *supra* S. 93 Anm. 1 (Demetrius von Phaleron); ferner Strabon I 2, 3, p. 15: Mimesis des Lebens als Fähigkeit des Dichters. Vgl. auch B. SCHWEITZER, «Mimesis und Phantasia», in *Philologus* 89 (1934), 286-300 mit Hinweisen auf kunsttheoretische Anschauungen.

³ Über Plutarchs Kenntnis der alten Dichter vgl. H. SCHLÄPFER, *Plutarch und die klassischen Dichter* (Diss. Zürich 1950).

oder ob nicht hier (ähnlich wie die aristotelische Poetik im Verhältnis zu der schon vorliegenden Literatur) die Theorie im Gewande des Postulats primär eine phänomenerschliessende Funktion hat, ist eine schwer zu entscheidende Frage. Eingelöst werden konnte ein solcher Anspruch doch wohl erst aus einer neuzeitlichen Bewusstseinslage heraus, die den klassizistischen Mimesisbegriff auf die gesamte antike Literatur ausweitete, in ihr zugleich 'Naturformen' sah und so die beiden Komponenten des antiken Mimesisbegriffes, die Nachahmung literarischer Vorbilder und die schöpferische Darstellung von Welt und Mensch als Einheit empfand¹.

¹ Dieser Schritt ist zuerst von der Dichtungstheorie der italienischen Spätrenaissance (Scaliger) vollzogen worden, dann aber in mehreren Ansätzen wiederholt und vertieft. Vgl. K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I* (Leipzig 1914), 227 ff. Vgl. auch für das 17. Jh. H. P. HERRMANN, *Naturnachahmung und Einbildungskraft* (Bad Homburg 1970), und für das frühe 18. Jh. J. BRUCK, *Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer* (Diss. Erlangen 1972) und K. MAURER, « Präsenz der römischen Dichtung in der europäischen Literatur », in *Latein und Europa*, hrsg. von K. BÜCHNER (Stuttgart 1978), 243 ff., bes. 249 ff. (*imitatio*).

DISCUSSION

M. Görler: Ich möchte an die Schlussfrage anknüpfen, ob die Produkte der Postulate einer klassizistischen Mimesistheorie überhaupt konkret erwartet wurden. Beantwortet man die Frage negativ, würde Dionys und Ps.-Longin eine Epigonen-Haltung unterstellt: das Gefühl, hoffnungslos im Schatten der Grossen zu stehen und das Ideal nie erreichen zu können. Zumindest bei Ps.-Longin ist davon nicht viel zu spüren, aber auch Dionys hat seine *Antiquitates Romanae* nicht in der Meinung verfasst, nur Zweitrangiges zu liefern. Zudem wäre eine solche Resignation kaum vereinbar mit der Vorstellung einer Kette gleichrangiger Glieder von Homer zur fernen Nachwelt. Wenn dies Bild ernst genommen werden sollte, musste man fest mit dem Entstehen von Werken rechnen, die den älteren Vorbildern zumindest gleichwertig waren.

M. Flashar: Ein resignativer Zug liegt aber doch ganz deutlich über dem letzten Kapitel von Ps.-Longin mit den Ausführungen darüber, dass grosse und überragende Naturen gegenwärtig kaum noch geboren werden und dass die Zeiten für die Entstehung grosser Literatur ungünstig seien. Und ferner kann kein Zweifel sein, dass diese grosse Literatur — selbst wenn man den unzureichenden Überlieferungsstand berücksichtigt — in nennenswertem Ausmaße nicht entstanden ist, am wenigsten im Bereich der griechischen Dichtung.

Die Vereinbarkeit dieser Haltung mit dem stolzen Gefühl von der eigenen Gleichrangigkeit in der Vorstellung der von Homer bis in die Gegenwart reichenden Kette möchte ich in einem für das Genus der Dichtungstheorie bezeichnenden, z. B. auch für die aristotelische Poetik signifikanten Zug sehen, die Beschreibung und vor allem Bewertung von literarischen Sachverhalten in der Form von Postulaten zu geben. Diese gehen dann als klassizistische Bewertungskategorie in einem allgemeinen Bildungsbegriff auf.

M. Görler: Der Nachweis (cf. *supra* S. 93), dass Ps.-Longin im Hyperbaton-Kapitel die traditionelle Mimesis-Vorstellung (Nachahmung menschlicher Handlungen; Nachbildung der Natur) mit der rhetorischen Mimesislehre (*imitatio*) verbunden hat, scheint von besonderer Bedeutung. Es ist überaus erstaunlich, dass diese Verbindung in der Antike so selten vollzogen wird, ist sie doch so einleuchtend. Die literarischen Vorbilder sind deshalb nachahmenswert, weil sie ihrerseits Handlungen und Dinge in vollendeter Weise 'nachgeahmt' haben. Rhetorische Mimesis ist also zugleich immer traditionelle Mimesis zweiten Grades.

Der gleiche Gedanke ist in Ansätzen auch bei Dionys von Halikarnass vorhanden. Die Vorstellung einer vollkommenen Nachahmung der Natur im Medium der Sprache setzt voraus, dass es etwas wie eine 'Natursprache' gibt und damit für jeden Sachverhalt eine adäquate nicht weiter verbesserungsfähige Wiedergabe. Diese Wiedergabe ist, « von Natur aus », schön, nicht durch Konvention oder individuellen Geschmack. Dionys bemüht sich um den Nachweis, dass es eine solche 'Naturschönheit' der Sprache gibt, z. B. *Comp. verb.* 14, 74 ff. durch sein Urteil über die natürliche Schönheit der einzelnen Vokale und Konsonanten (vgl. auch *Comp. verb.* 12, 66). In *Pomp.* 4, 3 wird Xenophon gelobt für die Wahl von ὀνόματα συνήθη τε καὶ προσφυῆ τοῖς πράγμασιν. Beim Nachweis des 'Naturschönen' in der Sprache bedient sich Dionys nicht rationaler Argumente, ja er gibt sogar ausdrücklich zu, dass der in *Comp. verb.* 4-5, 33-38 unternommene Versuch, die 'natürliche' Wortstellung zu finden, gescheitert ist. Er greift vielmehr immer wieder auf den *consensus omnium* zurück: *Comp. verb.* 22, 155 (II 101, 1 f. U.-R.); *Comp. verb.* 25, 189 (II 123, 2 f.), u. ö. (vgl. auch *Comp. verb.* 16, 101, II 66, 13 f. über den Versuch Theophrasts ὀνόματα φύσει καλά zu benennen). — Es ist kein Zufall, dass auch das 'Naturrecht' nur durch Consensus-Argumente plausibel gemacht werden kann.

M. Flashar: Dass eine explizite Verbindung der beiden Arten von Mimesis in der antiken klassizistischen Literatur so selten hergestellt wird, ist in der Tat erstaunlich. Die von Ihnen beige-

brachten Stellen bei Dionys von Halikarnass lassen sich jedoch nur sehr eingeschränkt mit dem Hyperbaton-Abschnitt bei Ps.-Longin vergleichen. Denn die Verbindung der beiden Arten von Mimesis wird ja bei Dionys nicht wirklich durchgeführt. Vergleichbar ist allenfalls eine bei beiden Autoren zugrundegelegte Vorstellung einer der Sache adäquaten und insofern 'natürlichen' Sprache. Dieser Gedanke scheint aber bei Dionys eher in die Richtung der 'Sprachrichtigkeit' (dazu jetzt zusammenfassend: E. Siebenborn, *Die Lehre von der Sprachrichtigkeit und ihren Kriterien*, Amsterdam 1976) einschliesslich der *νόμω*–*φύσει*–Problematik zu gehen. Daran aber denkt Ps.-Longin hier ebensowenig wie an das 'Naturschöne' und seine Darstellung in der Sprache. 'Natur' ist für ihn hier 'menschliche Natur', und zwar einerseits in einer Art ausgeglichenem Normalzustand — dem entspräche die natürliche Wortfolge (um sie geht es hier, nicht um Naturlaute) — und einer von der Norm abweichenden Leidenschaft, die mimetisch adäquat durch das Hyperbaton ausgedrückt wird. Seltsam ist nur, dass Ps.-Longin für diesen Sachverhalt Beispiele ausschliesslich aus der Prosa (Herodot, Thukydides), nicht aber aus der Tragödie, wie man doch erwarten müsste, anführt. Interessant ist, dass er auch den Hörer einbezieht: Die angemessene Verwendung des Hyperbaton drückt einerseits den leidenschaftlichen Zustand des (in der Literatur dargestellten) Sprechers aus und versetzt andererseits auch den Hörer in Leidenschaft (22, 3-4). Die alte Lehre von der pathetischen Wirkung des Logos (sei es allgemein, wie bei Gorgias, sei es der Tragödie, wie bei Aristoteles) ist hier integriert.

M. Maurer : Herr Flashar hat mit Recht darauf hingewiesen, dass im 22. Kapitel von Περὶ ὕψους zwei Konzepte von 'natürlicher' Wortfolge kollidieren; sogar der Terminus *φύσις* ist derselbe, und das innerhalb eines Satzes (22, 1): ὡς... οἱ τῷ ὄντι ὀργιζόμενοι κτλ. ...τὴν ἐκ τοῦ κατὰ φύσιν εἰρμοῦ... ἐναλλάττουσι τάξιν, οὕτως παρὰ τοῖς ἀρίστοις συγγραφεῦσι διὰ τῶν ὑπερβατῶν ἡ μίμησις ἐπὶ τὰ τῆς φύσεως ἔργα φέρεται. Diese Begriffsverwirrung hat, wie man bei Batteux, Diderot und andern Sprachtheoretikern des französischen 18. Jhdts.

beobachten kann, für die moderne Theoriediskussion erhebliche — streckenweise: fatale — Folgen gehabt.

M. Bowersock: The evolution, which Mr. Flashar has described, whereby authors who imitate classic models become in turn themselves classic models for later generations, provides some basis for drawing chronological lines in the history of so conservative a discipline as rhetoric. For the imperial age I think particularly of the emergence of a second canon of ten orators to accommodate those more recent classic authors who had worked under the influence of the first 'ten'. This is an instructive example of self-consciousness and self-renewal in the schools of rhetoric.

M. Flashar: Der Grundgedanke, dass Klassizisten in der Nachahmung von Klassikern ihrerseits Klassiker für Spätere werden, hat zwei Varianten: a) innerhalb des gleichen Kontextes literarischer Evolution, wie z. B. das von Ihnen angeführte Beispiel eines zweiten Rednerkanons, b) in der Relation zu einer anderen Literatur mit u. U. ganz anderen Bedingungen, wie z. B. die römischen Nachahmer der griechischen 'Klassiker' selbst zu Klassikern werden, wie es Quintilian, *Inst. X* 1 systematisch dargelegt hat, ein Grundmuster, das auch im Verhältnis zu anderen Literaturen, wie z. B. der deutschen Klassik im Prinzip gelten mag.

M. Maurer: In Rom entsteht ja wohl zunächst eine gewisse Verlegenheit dadurch, dass es für eine *imitatio* mustergültiger Autoren im Sinne der klassizistischen Theorie an überzeugenden lateinischen Vorbildern fehlt; diese Situation wird deutlich etwa zu Beginn von Horazens *Epistel an Augustus* (II 1, 18-89), die den römischen 'Archaisten' eine klare Absage erteilt. Horaz weicht aus auf griechische Vorbilder, selbst für die Satire bemüht er Kratinos, Eupolis und Aristophanes, um nicht als *imitator* des Lucilius antreten zu müssen (*Sat. I 4, 1-13*). Diese schwache Stelle des klassizistischen Systems wurde im französischen 17. Jh. rasch zu einem der Hauptangriffspunkte der 'Modernes', die im übrigen ja auch Vergils grössere

Formstrenge und 'Regelmässigkeit' gegen Homer ausspielten: Ennius wäre im Verhältnis zu Vergil ein 'Ancien', Vergil bereits ein 'moderner' Autor, aber doch von unendlich höherer Qualität als seine Vorgänger gewesen.

M. Preisshofen: Herr Flashar hat auf die wichtige Rolle der Gelehrten des 3. Jhdts. vor hingewiesen. Ich möchte fragen, ob sich Anlass und Zeit, in der aus klassifizierenden Katalogen reine 'Wertschemata' mit verpflichtendem Charakter werden, festlegen lassen.

Plinius der Ältere z. B. ordnet sein Material in den Kunstabchern teilweise nach Schemata wie: *maxime laudatus*; *proximi ab eo*; *post hoc celebrati*; *idem laudantur*, etc.

Dies Ordnungsprinzip stammt sicher nicht von Plinius. Es wäre wichtig, wenn sich festlegen liesse, ab wann solche 'Wertskalen' zu erwarten sind.

M. Flashar: Ein derartiges Ordnungsmaterial ist für Plinius, dessen *Naturalis historia* ja ungefähr gleichzeitig mit Ps.-Longin zu datieren ist, nicht überraschend. Aber es fragt sich allerdings, ob klassifizierende Kataloge von Autoren (bzw. Künstlern) nicht schon früher wertenden Charakter hatten, als wir allgemein den Klassizismus bzw. Attizismus beginnen lassen. Doch fehlt es für das 2. Jh. v. Chr. an direkten Zeugnissen. Immerhin haben die alexandrinischen Grammatiker selbst schon gewertet: Aristophanes von Byzanz hat Homer den ersten und Menander den zweiten Platz unter allen Dichtern zugewiesen (*IG XIV 1183* = Menandri *quae supersunt* II, edd. A. Körte - A. Thierfelder (Leipzig 1953), 13: *Test. 61 c*), woraus sich ja bereits das Schema: *maxime laudatus*, *proxime ab eo*, *post hoc celebrati* ergibt.

M. Lasserre: Concernant la préhistoire de la théorie de la *mimésis*, je crois utile de verser au dossier un groupe de trois attestations qui semblent faire remonter déjà à Aristote et à son école les premières observations sur l'imitation d'un poète par un autre. Il s'agit des 'Απορήματα' Αρχιλόχου Εύριπίδου Χοιρίλου, simple titre dans la liste des œuvres d'Aristote selon Hésychius, n° 144, puis du Περὶ

Αρχιλόχου καὶ Ομήρου, également un simple titre chez Héraclide Pontique (Fr. 178 Wehrli), enfin *PHib.* 173, qui éclaire ces titres — ou d'autres analogues — en fournissant un exemple concret: on démontrait par des citations juxtaposées l'imitation d'un poète plus ancien par un plus récent, parfois peut-être avec un commentaire, parfois sous la forme austère du catalogue qui nous a été conservé par le papyrus. Ces premières collections, typiques de la documentation péripatéticienne, sont à l'origine des anthologies utilisées à diverses fins au cours des siècles suivants, comme l'a établi A. Elter dans son trop méconnu *De Gnomologiorum Graecorum historia atque origine* (Bonn 1893-1897).

M. Flashar: Hierbei wird man verschiedene Möglichkeiten in Rechnung stellen müssen, einmal den Typ von Schriften Περὶ κλοπῆς mit dem Nachweis des Plagiates eines Dichters durch den anderen und zum andern die Synkrisis zwischen zwei Dichtern, sei es in der Form z. B. des *Certamen Homeri et Hesiodi*, sei es in der Art des Agons in den *Fröschen* des Aristophanes. In diesen Zusammenhang scheint jedenfalls Heraklides Pontikos Fr. 178 zu gehören (vgl. F. Wehrli (ed.), *Die Schule des Aristoteles*, Heft VII, Kommentar, S. 123). Diese Dinge haben aber mit dem Mimesis-Komplex eigentlich nichts zu tun.

M. Zanker: Als weiteres Argument für die Benutzung der schon im frühen Hellenismus vorliegenden Kanon-Listen als Zusammenstellung von *auctores imitandi* schon im 2. Jh. v. Chr. bietet sich eine Parallel aus dem Bereich der späthellenistisch-klassizistischen Kunsttheorie an. Beim Auctor *ad Herennium* findet man den Reflex einer theoretischen Rechtfertigung für die Anfertigung eklektischer Statuen, deren einzelne Teile nach *exempla* verschiedener auf dem jeweiligen Gebiet als besonders vorbildlich geltender Künstler des 5. und 4. Jhdts. v. Chr. gebildet worden sind. Die allgemein angenommene Abhängigkeit des *Auctor* von griechischen Rhetorikern des 2. Jhdts. v. Chr. und das Vorhandensein entsprechender eklektischer Skulpturen aus dieser Zeit sprechen für eine Datierung der 'eklektischen Theorie' ins spätere 2. Jh. v. Chr. (cf. G. Calboli (ed.),

Cornifici Rhetorica ad Herennium (Bologna 1969) und *Dialoghi di Archeologia* 4 (1970/71), 100 ff.).

M. Lasserre: Si l'histoire de la 'canonisation' des prosateurs ne se laisse pas reconstituer autrement que par conjecture, il existe pour celle des poètes un fil d'Ariane qui permet de la remonter jusqu'à son début et dont, curieusement, on n'a pas encore su tirer parti: le thème de l'ἀγαθὸς ποιητής. Cette formule typiquement éthique a servi de critère dès la dernière décennie du Ve siècle à Glaukos de Rhégion, source du chapitre 8 du *De musica* attribué à Plutarque, où elle se rencontre, pour distinguer les poètes 'classiques' de ceux qui ne méritaient pas de le devenir. Elle est restée en usage à travers les choix opérés par Aristote et ses élèves jusqu'à Philodème, qui la discute encore dans sa controverse du Περὶ ποιημάτων. Ce qui est intéressant, c'est que par elle la dominante éthique a gardé toute son efficacité jusqu'au milieu du 1er siècle av. J.-C. — les protestations de Philodème le montrent —, alors même que la philologie alexandrine avait obéi à d'autres impératifs et recouru à d'autres critères pour établir des listes canoniques qui sélectionnaient souvent les mêmes noms, excluant par exemple elles aussi les poètes dithyrambiques. Mais la comparaison des deux sélections reste à faire et simultanément l'histoire entière du thème de l'ἀγαθὸς ποιητής mériterait une nouvelle étude remplaçant le bref essai de V. de Falco (*Aegyptus* 3 (1922), 287 sqq.).

M. Gelzer: Die Listen, die Herr Lasserre eben genannt hat, werden — eben bei Clemens — zu Listen von κλοπαῖ, literarischem Diebstahl, bei dem einem Autor nachgewiesen wird, dass er seine 'Erfindungen' von einem anderen 'gestohlen' habe. Dass *imitatio* die Voraussetzung jeder Neuschöpfung sei, nicht nur derjenigen der Klassizisten, sondern schon derjenigen der Klassiker selber, hält auch Cicero schon in *De oratore* für selbstverständlich. Er fragt (II 22, 92), was der Grund dafür sei, warum die einzelnen Zeitalter je einen spezifischen Stil entwickelt hätten, und die Antwort ist (II 22, 93) *non potuisse accidere ut unum genus esset omnium, nisi aliquem*

[einen bestimmten] *sibi proponerent ad imitandum*. Dann zeigt er, dass der Stil aller Redner immer wieder auf *imitatio* ihrer Vorgänger beruhe, und (II 23, 95) *quae si volemus usque ad hoc tempus persequi, intelligemus... sic semper fuisse aliquem, cuius se similis plerique esse vellent*. Wenn die Klassizisten also ihren Stil durch *imitatio* entwickeln und damit ihre Vorgänger zu übertreffen hoffen, so tun sie nach ihrer Meinung auch damit nichts anderes, als was die Klassiker selber schon getan haben und was sie nun wieder aufnehmen und fortsetzen. Über ζῆλος, offenbar zusammen mit μίμησις, hat auch Dionys von Halikarnass schon im ersten Buch Περὶ μιμήσεως gehandelt (Fr. 3, II 200 U.-R.).

M. Preisshofen : Wie die klassizistische Mimesis ihre Entsprechung in der Kunst dieser Zeit hat, wurde von Herrn Zanker dargelegt. Es sei aber auch darauf verwiesen, dass die rhetorische Mimesis im 4. Jh. durchaus greifbare Entsprechungen in der bildenden Kunst hat. Anzuführen wären die sogenannten 'abhängigen Originale' (Formulierung von Furtwängler), d.h. originale Werke des 4. Jhdts., die sich an ältere 'anlehnen'. Das kann auf Werkstattzusammenhang beruhen: vgl. R. Kabus-Jahn, « Die Grimanische Figurengruppe in Venedig », in *Antike Plastik* 11 (1972); dazu H. Lauter, in *Gnomon* 47 (1975), 785 ff.; E. La Rocca, in *ArchClass* 28 (1976).

M. Russell : The discussion has, I think, adequately explained [Longin] 22, 1; but perhaps we should add that in the phrase τοῦ κατὰ φύσιν εἰρημοῦ the reference is to the theory (assumed by Cæcilius and 'Longinus') that there is a κατὰ φύσιν word-order of which 'figures' are a deviation.

If I may make one general point, I very much welcome Mr. Flasbar's exposition of a possible connection between the two senses of μίμησις. It seems natural that one usage of a technical term should affect another, even if it belongs to a different context. One might also explore another connection, starting from the consideration that (i) Aristotle's idea of poetic μίμησις sharply distinguishes it from the recording of facts, and attributes to poetry a generalizing capacity;

(ii) *imitatio veterum* is regularly thought of not as the copying of individual traits, but as the recapturing of the spirit of the classical *imitandi*. The good *imitator* is eclectic. Both kinds of $\mu\imath\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ are thus directed at generalized objects of some sort.

There are perhaps other places in 'Longinus' from which his conception of $\mu\imath\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ can be clarified. In 16, 3 he alludes to the belief that Eupolis provided the $\sigma\pi\acute{\epsilon}\rho\mu\alpha$ for the Marathon oath, and this enables us to see how a great author could actually improve on a model by a right choice of context and occasion. Failure of *imitatio* can also be seen: e.g. in the inadequate adaptations of Homer (by the author of the *Arimaspea* and by Aratus (10, 4-6).

May I also suggest that the passage about Hyperides (34, 2) is heavily ironical? And may I ask for some clarification of Plutarch's position in regard to $\mu\imath\mu\eta\sigma\iota\varsigma$, to which Mr. Flashar alluded at the end of his paper?

M. Flashar: Gewiss kann mit gutem Recht eine klassizistische Literaturtheorie in nahezu allen ihren Elementen mit der Mimesiskonzeption in Verbindung gebracht werden. Plutarchs Position unterscheidet sich von derjenigen Ps.-Longins in folgenden Punkten: (1) Plutarch nimmt ausdrücklich den aristotelischen Mimesisbegriff (Bestimmung der Dichtung als $\mu\imath\mu\eta\tau\iota\kappa\hbar\tau\acute{\epsilon}\chi\eta$, Bezug der Mimesis auf die ausserliterarische Wirklichkeit) wieder auf; (2) bei Plutarch fehlt der Anspruch, mit Hilfe der Mimesis literarischer Muster zu literarischer oder rhetorischer Produktion anzuleiten; (3) bei Plutarch kommt eine letztlich in platonischer Tradition stehende moralische Komponente (Beurteilung von Anstössigem und Falschem in der Dichtung; Bedeutung der Dichterlektüre für den jungen Menschen) hinzu, mit allerdings eher aristotelischer als platonischer Konsequenz (nicht Verurteilung, sondern Rechtfertigung der Dichtung durch den Hinweis auf den mimetischen Charakter der Dichtung).

M. Gelzer: Für die moralische Beurteilung (für uns) stilistischer Phänomene haben wir natürlich auch schon Beispiele seit dem 5. Jh. Die moralische Beurteilung der Tonarten, Rhythmen, Tanzarten in

der Musik, wie Plato sie übt, wird etwa auf Damon von Oa zurückgeführt.

Dass die Römer noch nicht genügend Beispiele bieten, und er daher auf die Griechen zurückgreifen müsse, sagt Cicero eben dort, wo er die Reihe ihrer Redner als Beispiel für die Entwicklung aller Stile durch *imitatio* braucht (*De orat.* II 22, 92). Er deutet ja dann immer wieder an, dass mit ihm selber nun doch die Lage anders geworden sei. Und dass er gerade im Kreise der Attizisten schon früh als Klassiker anerkannt wurde, dafür spricht ja Caecilius mit seiner σύγχρονος des Demosthenes und des Cicero (Fr. 153 Ofenloch). Selbst wenn er Demosthenes dem Cicero vorgezogen hat, so ist es doch eine Anerkennung seiner Bedeutung, dass er ihn überhaupt mit Demosthenes vergleicht, wie das Dionys (*Pomp.* 1, 3 ff., II 222 f. U.-R.) etwa als 'Trost' für Plato hervorhebt, der auch die Ehre hat, mit dem Demosthenes vergleichbar zu sein, wenn er auch nicht als der erste dabei herauskommt.

M. Zanker: Die Tatsache, dass 'klassizistische' Werke der römischen Literatur den Rang klassischer Vorbilder erhalten und ihrerseits wie diese nachgeahmt werden, trifft sich mit einem Phänomen des späthellenistisch-kaiserzeitlichen Kopistenbetriebes. Späthellenistisch-eklektische Werke wie der Typus des berühmten Dornausziehers oder klassizistische Arbeiten wie der Stephanosathlet aus der Pasiteles-Schule werden sogleich und z.T. noch im 2. Jh. wie klassische *opera nobilia* kopiert. Sie selbst sind aber bereits Umbildungen bzw. Kombinationen klassischer Werke.

Vielleicht liegt auch der in der Praxis des Kopierbetriebes der Bildhauerwerkstätten ja sicher nicht reflektierten *imitatio* des Kunstwerks als nachgeahmte Natur ursprünglich die Vorstellung zugrunde, die *opera nobilia* stellten in ihrer Vollkommenheit eine Art gefilterte Naturform dar. Durch die Angleichung an den Zeitgeschmack in der Umbildung wäre diese gereinigte Natur sozusagen einer zweiten μίμησις unterworfen und dabei nochmals verbessert worden. Wir hätten in diesen ja z.T. äusserst beliebten Produkten Werke vor uns, in denen die klassischen Vorbilder nach Ansicht ihrer Schöpfer

entsprechend der Vorstellung der klassizistischen Rhetoriker übertragen wären.

Das erstaunlichste Phänomen an der kaiserzeitlichen Idealplastik ist m.E., dass neben den Kopien und Umbildungen kaum ein neuer Typus entsteht, dass die eigene Welterfahrung in diesen Bereich der klassizistischen Kunst gar nicht mehr einzudringen vermag.

M. Gelzer: Diesen Hinweis finde ich sehr wichtig. Keine neue Anregung mehr von der Wirklichkeit her, sondern nur noch aus 'klassischen' Werken, hat ja auch zum Beispiel die Geographie der Klassizisten aufgenommen. A. Dihle hat das z.B. gezeigt an der Schilderung der Verbindung von Ägypten nach Indien, die immer noch nach den Vorstellungen Herodots geschildert wird, obwohl die wirklichen Routen und Verhältnisse bekannt sind. Nur bei Autoren mit weniger hohen Ansprüchen, wie etwa im Roman und beim Christen Iustin, wird die 'moderne' Realität berücksichtigt.

M. Zanker: Dem Archäologen fällt bei der Lektüre von Περὶ ὕψους die z.T. emphatische Sprache auf. Man denkt unwillkürlich an Stil und Geschmack der neronisch-flavischen Zeit. In der Literatur wird die Entstehung der Schrift meist in der frühen Kaiserzeit angenommen. Es würde mich interessieren, wie die hier versammelten Kenner über die Entstehungszeit denken. Mir wäre die Schrift als Produkt der neronisch-flavischen Zeit leichter verständlich.

M. Gelzer: Zur Frage der Datierung des Autors Περὶ ὕψους: Wenn wir postulieren, der Autor Περὶ ὕψους müsse zeitlich ganz nahe an Caecilius von Kale Akte herangerückt werden, weil sein Bezug auf Caecilius und seine Diskussion von dessen Theorie nur denkbar sei, solange diese noch neu und 'aktuell' war, so verfahren wir nach demselben Schema, wie wenn wir uns wundern oder es gar für unwahrscheinlich erklären, dass bei Dionys von Halikarnass Theorien auftauchen oder benutzt sind, die eine Generation früher dem Cicero schon vorlagen, und das wichtigste ist — und worüber ich

mir selber in meinem Referat auch noch nicht Rechenschaft gegeben hatte —, wenn wir postulieren, der 'Attizismus' müsse, weil wir von ihm erst in den Fünfzigerjahren bei Cicero hören, ebenfalls kurz vorher erst konzipiert sein. In Wirklichkeit handelt es sich bei allen diesen Diskussionen um solche im Rahmen dieser rhetorischen Bildung. Diese Bildung ist ihrem Wesen nach offenbar sehr konservativ, bewegt sich in Bahnen einer feststehenden Tradition und verwendet immer wieder Theorien, Argumente und Beurteilungen weiter, die einmal in ihren Bereich hineingekommen sind. Diese Theorien können aber, je nach den Bedürfnissen der Zeit und des Autors, der sie verwendet, veränderte oder gar widersprechende neue Funktionen erhalten. Darin bestehen dann die Neuerungen. Und dann haben offenbar die Moden nicht so schnell und so plötzlich geändert, wie das in der modernen Zeit elektronischer Kommunikation möglich und üblich ist.

M. Flashar : Ohne die Richtigkeit dieser Überlegungen, die für die Beurteilung der klassizistischen Bewegungen sehr hilfreich sind, anzweifeln zu wollen, möchte ich doch an der üblichen, durch zahlreiche Argumente gestützten Datierung von Ps.-Longin auf etwa die Mitte des 1. Jhdts. n. Chr. festhalten.

M. Hurst : Dans la ligne de ce qui vient d'être dit, deux éléments mériteraient d'être mentionnés, pour ce qui concerne Denys d'Halicarnasse :

1) On a très judicieusement décrit la *μίμησις* comme un *Umsetzungsprozess*. Or, il se trouve que dans un cas très délimité et modeste, on peut prendre Denys sur le fait lorsqu'il 'transpose' : il s'agit des passages de son traité *Sur Thucydide*, où il récrit d'après l'original des textes de l'historien athénien. Il vaudrait sans doute la peine d'en examiner quelques-uns pour tenter de voir si on en peut dégager des éléments théoriques susceptibles d'être rattachés à la question de la *μίμησις*. Les critères esthétiques, à tout le moins, pourraient être explicités, en fonction desquels on pense dépasser son modèle.

2) Sur le plan de l'apport théorique, on peut souligner chez Denys une volonté d'affiner les moyens dont dispose la *μίμησις*, mais en partant d'un édifice conceptuel traditionnel: toute la démarche du *Traité sur l'arrangement des mots* montre une volonté de se rattacher aux moyens traditionnellement reconnus du langage d'une part, et d'autre part d'élaborer, avec un soin où l'attention critique frôle l'acte de création, une catégorie comme l'arrangement des mots, dont on nous dit justement quelle est son importance prépondérante dans l'acte de la *μίμησις*, et cela tant dans la déclaration programmatique du début du traité que dans l'analyse d'exemples privilégiés comme l'épisode du rocher de Sisyphe (II 90 sq. U.-R.). Dans ce deuxième cas également, l'intérêt d'un examen de la question dans le cadre d'une analyse de la conception néo-classique de la *μίμησις* réside dans le fait que la conscience théorique, ou conscience d'avoir élaboré une théorie, permet à l'‘imitateur’ néo-classique d'avoir le sentiment qu'il s'est donné les moyens de dépasser son modèle. Par ailleurs, c'est justement ce genre d'élaboration qui a conduit la rhétorique à se ‘restreindre’ pour reprendre le terme de G. Genette (*Communications* 16 (1970), 158 sqq.).

M. Gelzer: Ein Produkt dieser speziellen Technik der *μίμησις*, die Herr Hurst eben genannt hat, der *μετάθεσις*, durch die die Fehler eines Autors korrigiert und ihm durch Zugabe von Elementen anderer Herkunft, die aber zum Beispiel rhythmisch verändert werden, neue Qualitäten zugefügt werden, scheint mir der sogenannte Kölner Archilochos zu sein, wie ich andernorts (*Poetica* 6 (1974), 485-497; *MH* 32 (1975), 12-32) schon einmal ausgeführt habe, eine klassizistische Archilochos-Imitatio also, deren Technik wir dank Dionys von Halikarnass verstehen können.

M. Preisshofen: Die im antiken Sprachgebrauch von *μίμησις*, *μιμεῖσθαι* festgestellte Wandlung und Veränderung hat eine gewisse Entsprechung im deutschen Wort ‘nachahmen’, das ja im Gegensatz zum Englischen und Französischen nichts mit *imitatio* zu tun hat. Die ursprüngliche Bedeutung von ‘nach-ôhmen’ ist messen/nach-

messen. Das Wort stammt also aus der Handwerkssprache und hat eine definitive Bedeutung. Vor allem im Verlauf der Jahrhunderte ist 'Nachahmung' dann zu einem kaum noch zu definierenden Begriff höchst allgemeiner Art geworden.

