

## Wie Meister übereinander reden (Cicero *Brutus* 296<sup>1</sup>)

von THOMAS SCHIRREN, Salzburg

### 1. Atticus traut seinen Ohren nicht (*Brutus* 296)

Schon gegen Ende des *Brutus*, nachdem Cicero sein Bild von der Entwicklung<sup>2</sup> der römischen Beredsamkeit bereits bis zu Hortensius und Caesar entwickelt hatte, unterbricht Atticus den Vortrag mit den Worten (§ 292):

„Einige Male hatte ich es schon versucht, aber ich wollte dich nicht unterbrechen; da ich aber jetzt merke, daß dein Vortrag sich dem Ende zuneigt (*ad perorandum*), will ich doch sagen, was ich denke.“

Woran nahm der aufmerksame Zuhörer Anstoß?

„Die Ironie,“ sagte er, „die man dem Sokrates zuschreibt, welche er in den Dialogen des Platon, Xenophon und Aischines an den Tag legte, halte ich für witzig und fein (*facetam et elegantem*). Denn es ist Zeichen eines keineswegs unkultivierten und außerdem noch witzigen Mannes, wenn man über die Weisheit disputiere, sich diese selbst zu entziehen, sie aber im Späße denen zuzugestehen, die sie sich anmaßen. Wie bei Platon Sokrates den Protagoras, Hippias, Prodikus und Gorgias und andere mit Lobpreisungen (*laudibus*) in den Himmel hebt, sich aber selbst als völlig unwissend und unbeschlagen darstellt.“

Solche Gesprächsform könne durchaus passend sein, jedoch nicht bei einer geschichtlichen Darstellung (*historia*), deren Form Cicero sich hier bediene, da nirgends Ironie so zu tadeln sei, wie bei Aussagen mit Zeugnischarakter (*in testimonio*). Cicero scheint nichts zu verstehen. Da bricht es aus Atticus heraus (§ 293): „Weil du zuerst einige Redner so gelobt hast, daß du unerfahrene Zuhörer in die Irre hättest führen können. Jedenfalls konnte ich manchmal kaum das Lachen zurückhalten, etwa als du den Attiker Lysias mit unserem Cato verglichst“, denn Cato mag zwar ein besonderer Mann gewesen sein, aber ein Redner? „Possierliche Ironie, wenn wir scherzten; wenn wir aber ernst sind,

---

<sup>1</sup> Die folgende Interpretation habe ich zweimal vor einem Fachpublikum vorstellen können: im Seminar für Klassische Philologie der Universität Heidelberg im Wintersemester 2003 und bei den Metageitnia 2005 in Bern. Für die Diskussionsbeiträge beider Publikula möchte ich mich an dieser Stelle bedanken.

<sup>2</sup> Zur Diskussion der Frage, inwieweit es eine antike Literaturgeschichte gegeben habe, jetzt Schwindt (2000); zu Ciceros *Brutus* 96-122.

sieh, ob nicht solche Zurückhaltung (*religio*) geboten ist wie bei einer Zeugen-  
aussage (*testimonium*).“ Denn zwischen dem unerreichten Stilvorbild der römi-  
schen Attizisten und dem Provinzredner Cato, der keine Vorstellung davon  
gehabt habe, was eine rhetorisch ausgefeilte Rede sei (*copiose et ornatè dicere*),  
lägen Welten! Dasselbe gelte für Galba, Lepidus, Scipio Africanus, Laelius,  
Carbo und selbst die Gracchen:<sup>3</sup> Sie alle mögen, gemessen an ihrer Zeit, ganz  
passable Redner gewesen sein, doch dürfe man sie nicht als *oratores* in einem  
überzeitlichen Sinne ansehen. Dieser Blick aus der chronologischen Entwick-  
lung orientiert sich an der *ars oratoria* selbst, wie sie von den Griechen bereits  
vollgültig erreicht worden war: gemessen an diesen Normen muß der Versuch  
einer Gegenüberstellung der römischen und griechischen Beredsamkeit an-  
hand der einzelnen überlieferten Vertreter durchaus mißlungen erscheinen.  
Damit ist freilich ein wichtiger Einwand gegen das ganze Werk formuliert.<sup>4</sup>

Atticus läßt seine Kritik des vermeintlich mangelnden Ernstes bei Cicero in  
dessen Lob des Crassus und Antonius gipfeln. Die mögen ohne Zweifel  
„große Redner“ (*magn[i] oratores*) gewesen sein, doch Atticus ist, was Ciceros  
Lob dieser Redner betrifft, offenbar nicht ganz sicher, wie er es zu verstehen  
hat:

*De horum laudibus tibi prorsus adsentior, sed  
tamen non isto modo: ut Polycliti doryphorum  
sibi Lysippus aiebat, sic tu suasionem legis Servi-*

Über deren Vorzüge pflichte ich dir ganz und  
gar bei. Freilich nicht in dieser Form. Viel-  
mehr: wie Lysipp sagte, daß ihm der Dory-  
phoros ein Lehrer gewesen sei, so, sagst du,

<sup>3</sup> Sulpicius Galba gest. 129, Militärtribun in Makedonien 168 unter dem von ihm gehaßten  
L. Aemilius Paullus; verkauft die Lusitaner gegen die Abmachungen in die Sklaverei und  
kann sich durch die Erregung von Mitleid durch Vorführung seiner unmündigen Söhne  
vor Gericht retten, im *Brutus* 86-91; M. Aemilius Lepidus Porcina, Consul 137, Augur, in  
§ 95 wird gesagt, man habe ihn für einen *summus orator* gehalten und wie aus seinen Re-  
den hervorginge, sei er ein *scriptor bonus*; P. Cornelius Scipio Africanus Minor 185-129,  
Zentrum des Kreises gebildeter Römer, der von Cicero in *De rep.* und im *Laelius* verherr-  
licht wird, rhetorische Charakterisierung in *Brutus* 81-85. Laelius 190- nach 129: Konsul  
140, Freund des jüngeren Scipio Africanus; Charakterisierung in *Brutus* § 82-85. Papirius  
Carbo (Volkstribun 131), Mitglied in der von den Gracchen eingesetzten Kommission zur  
Ackerverteilung, schwenkt dann aber zu den Optimaten über, verteidigt den Mörder des  
C. Gracchus und wird von Licinius Crassus angeklagt und begeht Selbstmord. Charakte-  
risierung in § 103-106. Er und C. Gracchus werden als *summi oratores* (*Brutus* § 103) be-  
zeichnet.

<sup>4</sup> Zur Interpretation dieses Einwandes vgl. Schwindt (2000) 109-111; Schwindt sieht die  
Relativierung als Hinweis darauf, daß Cicero sein Lob des Cato nicht als impliziten An-  
griff auf die Attizisten in Rom verstanden wissen wollte, sondern er durch die Stimme  
des Atticus einen relativierenden Kontrapunkt formulieren wollte, der das überschweng-  
liche Lob der genannten Redner auf das zulässige Maß des entwicklungsgeschichtlich je  
Erreichten reduziert, ähnlich auch schon Desmouliez (1982) 70-89, bes. 83 zum impliziten  
Lob des Cicero durch Atticus.

*liae tibi magistram fuisse: haec germana ironia est. cur ita sentiam non dicam, ne me tibi adsentari putes.*

sei dir die Rede für die *lex Servilia* eine Lehrerin gewesen. Das ist reine Ironie. Warum ich das finde, werde ich nicht sagen, damit du nicht glaubst, daß ich dir schmeicheln will.

## 1.1 Philologische Überlegungen

Der von Atticus herangezogene Vergleich mit Lysipp hat illustrative Funktion:<sup>5</sup> doch was soll hier wie illustriert werden? Atticus stimme zwar zu, aber nicht *isto modo*. Die Herausgeberin der Teubneriana, Malcovati, setzt nach *modo* Doppelpunkt, dann muß man den folgenden Vergleichssatz *ut – sic* als Erklärung verstehen, wie Cicero Crassus gelobt habe. Also antwortet auf *ut* direkt, und nur auf dieses, das *sic*.<sup>6</sup> Diese Modalität des Lobes ist dem letzten philologischen Interpreten, wie schon vielen vor diesem,<sup>7</sup> offenbar entgangen, wenn er konstatiert:<sup>8</sup>

Cicero erklärt – nicht in seiner Eigenschaft als Verfasser des Dialogs, sondern innerhalb des Dialogs als einer der Dialogpartner –, er habe die Rede, die der Redner Crassus 106 v. Chr. für die *Lex Servilia iudiciaria* hielt, stets als seine rhetorische Lehrmeisterin (*magistra*) betrachtet [...]. Durch diese Äußerung fühlt sich Ciceros Freund Atticus, der in dem Dialog ebenfalls auftritt, an einen Ausspruch Lysipps erinnert, Polyklets Doryphoros sei sein Lehrmeister gewesen (296): Vergleichspunkt ist, wie man sieht, das Lernen nicht von einem Lehrer, sondern von einem exemplarischen, „kanonisch“ gewordenen Kunstwerk.

Nun zieht Neumeister nicht in Erwägung, daß Atticus es auf die von ihm empfundene Ironie Ciceros abgesehen hat. Deshalb muß *isto modo* vielmehr auf Ciceros ironisches Sprechen im Sinne der rhetorischen Figur der *dissimulatio*<sup>9</sup> bezogen sein. Ich paraphrasiere wie folgt: „Mein lieber Cicero, ich stimme dem, was du an rednerischen Vorzügen bei Crassus und Antonius rühmst, zwar zu, aber nicht in der von dir geübten ironischen Manier, die ich ja schon

<sup>5</sup> Es handelt sich um ein *exemplum*, das rhetoriktheoretisch in den größeren Bereich der *similitudo* gehört: Auct. ad Her. 4,59-61, (*similitudo*); 62 (*exemplum*). Unterschieden werden beim Vergleich das *simile* und das *dissimile*, also Analogie und Gegensatz, vgl. Quint. Inst. 5,10,1-8.

<sup>6</sup> Zu dieser Konstruktion vgl. Kühner/Stegmann 2, 449.

<sup>7</sup> z. B. Martha (<sup>5</sup>1973): „je l’approuve entièrement sans aller cependant aussi loin que toi: à la façon de Lysipp ... tu nous a dit que ...“ Douglas (1965), hält die Stelle für nicht erklärungsbedürftig; besser Kytzler (1970), ohne seine Übersetzung freilich zu kommentieren: „Freilich wiederum nicht ganz auf deine Weise: wie Lysipp es für sich erklärte, so du ...: Es sei deine Lehrmeisterin gewesen. Das ist doch reine Ironie.“

<sup>8</sup> Neumeister (1990) 432.

<sup>9</sup> Quint. Inst. 9,2,44-46.

als unpassend für diese historiographische Untersuchung dargelegt habe, vielmehr ...“ – ja, wie soll man jetzt Atticus eigentlich verstehen? –

- 1 „... will ich ohne alle Ironie feststellen, daß Antonius und Crassus keineswegs *oratores perfecti* sind.“
- 2 „... will ich ohne alle Ironie feststellen, daß Antonius und Crassus wirklich hervorragende Redner sind, die man nicht so ironisch-sokratisch in den Himmel heben sollte, sondern *wirklich* loben.“

Die Wahl zwischen den beiden zunächst möglichen Übersetzungen wird man aufgrund des umrissenen Kontextes und der Intention des Atticus ziemlich klar zugunsten von 1 entscheiden können. Auch der zunächst vielleicht rätselhafte Nachsatz *cur ita sentiam, non dicam ...* wird sofort verständlich, wenn man sich für 1 entscheidet und sich klar macht, daß Atticus in der Tat den Anschein vermeiden muß, er lobe Cicero offen, denn das könnte ihm nach seinen Bemerkungen zur sokratischen Ironie als ironisch verborgener Tadel ausgelegt werden; er will aber andererseits unbedingt den Abstand zwischen Ciceros eigenen rhetorischen Fähigkeiten und denen eines Antonius oder Crassus aufzeigen, und deshalb kann er dem hohen Lob des Antonius und Crassus nicht beipflichten, sondern muß es ironisch verstehen.

Doch bedarf das *isto modo* noch weiterer Klärung. Denn der *ut*-Satz, der zu dessen Erklärung dienen soll, ist selbst noch nicht klar. Für uns ist aber gerade diese Nachricht über den spätklassisch-hellenistischen Bildhauer und dessen Verhältnis zu dem ‚Kanoniker‘ Polyklet von Interesse. Die Frage ist also, wie man das Resümee *haec germana ironia est* auf den vorangegangenen Satz beziehen soll, insbesondere auf die Art und Weise, wie Lysipp den Doryphoros als seinen Lehrmeister ansehen konnte. Denkbar ist:

- 3 Auch Lysipp hat den Doryphoros nur ironisch seinen Lehrmeister genannt

oder, wie Neumeister und fast die gesamte archäologische Forschung anzunehmen scheint,<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Einzige Ausnahme ist, soweit ich sehe, Collignon (1898) 447: „Jene Äußerung ist eben, wie Martha (1973) 218 Anm. richtig bemerkte, ironisch zu verstehen und besitzt genau den entgegengesetzten Sinn von dem, der ihm lange beigemessen wurde.“ Dagegen steht das neue Verdikt von Moreno (1973) 88: „Insostenibile e l’ipotesi di un’intenzione ironica da parte dello scultore il quale avrebbe riconosciuto in Policleteo un maestro solo per aver appreso da lui ciò che non si dovesse fare“, das man bisher nicht wieder anzuzweifeln gewagt hat.

- 4 auch Lysipp ist einer der vielen, die sich an den gelungenen Werken ihrer Vorgänger orientieren, wie z. B. an dem Doryphoros.

Welche Argumente lassen sich für die beiden ‚Lesarten‘ vorbringen? Die zur *communis opinio* gewordene Lesart 4 ist keineswegs über jeden Zweifel erhaben. Folgte man nämlich dieser Auslegung, so argumentierte Atticus folgendermaßen. Ich paraphrasiere: ‚Mein Cicero, du hast Antonius und Crassus wie Sokrates nur ironisch gelobt, und diese Ansicht teile ich: sie haben rhetorisch gesehen nicht entfernt die Bedeutung, die du heute hast, aber ich will dich dafür nicht offen loben, sonst könntest du meinen, ich lobte dich sokratisch, d. h. ironisch; Lysipp hat in gleicher Weise den Doryphoros gelobt ...‘ Die Vertreter von 4 müßten einräumen, daß das Lysipp-Beispiel des Atticus anders gemeint sei als Atticus Ciceros Lob des Crassus verstanden hat. Der auf den *ut*-Satz folgende *sic*-Satz wäre dann wohl kaum auf den *ut*-Satz im Sinne einer streng analog korrespondierenden Entsprechung zu beziehen [... Lysipp hat in gleicher Weise den Doryphoros gelobt, wie du jetzt die Rede des Crassus. Das kann doch nur Ironie sein.‘], vielmehr müßte man hier geradezu einen Gegensatz annehmen: ‚zwar hat Lysipp den Doryphoros gelobt, aber du kritisierst den Crassus, wenn du ihn so lobst, denn du lobst nur ironisch.‘ Nun ist es nicht so, daß eine *ut-sic*-Korrespondenz die Konzessivität geradezu ausschliesse, aber die Grammatiken verzeichnen neben Caesar und Nepos vorwiegend spätere Autoren für diesen seltenen Gebrauch;<sup>11</sup> und Cicero, der oft *ut – sic* im analogen Sinne gebraucht, bevorzugt in solchen Fällen, wo es eine konzessive Verbindung (gemäß dem griechischen  $\mu\grave{\epsilon}\nu - \delta\acute{\epsilon}$ ) auszudrücken gilt, gerade im *Brutus*, das die Quantität, Intensität oder den Grad in unterschiedene Korrespondenz setzende *non tam – quam*.<sup>12</sup> Es wäre also eine sowohl für Cicero unübliche Konstruktion als auch eine für den Gedankengang nicht gerade naheliegende Auffassung, auf *ut* ein konzessives *sic* antworten zu lassen. Denn man darf sich fragen, warum gerade Lysipp als ein solches Beispiel für etwas dienen muß, das doch in den an der *imitatio* orientierten Rhetorenschulen gang und gäbe war: nämlich sich an einem  $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}\delta\epsilon\iota\gamma\mu\alpha$  zu orientieren. In seiner Antwort (§ 298-299) nennt Cicero nicht nur genau dieses Beispiel (*tamen adulescentes quid in Latinis potius imitaremur non habebamus*), er besteht auch

<sup>11</sup> Kühner/Stegmann 2,451; Manu Leumann, Johann Baptist Hofmann, Anton Szantyr, Lateinische Grammatik, (1965) 633f.; der Kommentar von Jahn/Kroll (<sup>5</sup>1908), bleibt unbestimmt: „*sic* nimmt *isto modo* nach *ut* wieder auf.“

<sup>12</sup> Zum Beispiel § 23; 37; 64; 91; 126; 292 u. a.; vgl. Kühner/Stegmann 2,2,457; wäre es Atticus darum gegangen, einen klaren Unterschied in der Korrespondenz zu formulieren, wie die archäologische Forschung implizit voraussetzt, hätte er ciceronisch folgendermaßen sagen müssen: *non tam tu suasionem legis Serviliae tibi magistram aiebas, quam Polycliti doryphorum sibi Lysippus fuisse*; dagegen die analoge Korrespondenz durch *ut – sic*: § 12; 59; 66; 84 u. a.

darauf, daß er sein Lob der Crassus-Rede nicht ironisch gemeint habe (*nec in hoc εἴρωνά me duxeris esse, quod eam orationem mihi magistrā fuisse dixeram*). Doch genau so hatte Atticus es aufgefaßt!

Werfen wir nun noch einen Blick auf die rhetorische Theorie. Der Auctor ad Herennium diskutiert *similitudo* und das *exemplum* in 4,59-62; zur Illustration des gegensätzlichen Vergleiches (*dissimile*) gibt er folgendes Beispiel, in dem ein Vergleichsgefüge, das einer *ut-sic*-Responsion entspricht, durch vorangestelltes *non* als klarer Gegensatz formuliert ist:

*Non enim, quemadmodum in palaestra qui taedas candentes accipit celerior est in cursu continuo quam ille qui tradit, item melior imperator novus qui accipit exercitum quam ille qui decedit; propterea quod fatigatus cursor integro facem, hic peritus imperator inperito exercitum tradit*

Nicht nämlich, wie in der Palaestra derjenige, der die glühende Fackel übernimmt, im Staffellauf schneller ist als jener, der sie übergibt, ist in gleicher Weise der neue Befehlshaber, der die Heeresleitung übernimmt besser als der, der sie abtritt. Und zwar deshalb, weil dort der ermüdete Läufer die Fackel dem Ausgeruhten, hier aber der erfahrene Feldherr dem unerfahrenen das Heer übergibt.

Dies mag belegen, daß auch Atticus Ciceros Lob ironisch versteht und er dafür Lysipp als Beispiel eines ironisch Lobenden zitiert.

## 1.2 Erstes Fazit

Die Interpretation der Stelle brachte im ersten Durchgang zutage, daß Atticus Ciceros Lob des Antonius und Crassus ironisch verstanden hat und dem insoweit zustimmt, als auch er diese Redner nicht vor den strengen Maßstäben der *ars* als *oratores* im emphatischen Sinne bezeichnen möchte, wie Cicero und Hortensius es für sich beanspruchen können. Der erklärende Vergleich mit Lysipp kann zwar so aufgefaßt werden, als ob Lysipp, anders als Cicero, seinen Vorgänger Polyklet wirklich gelobt habe, aber dafür müßte man eine sonst für Cicero nicht belegte konzessive *ut-sic*-Verbindung annehmen und es bliebe merkwürdig, wenn nicht unerklärlich, warum Atticus für diese Illustration gerade auf Lysipp verweist, während es einfachere und einleuchtendere *exempla* gäbe. Das spricht entschieden für die Auffassung, daß Lysipp, ebenso wie Cicero in Atticus' Verständnis, ironisch den Doryphoros seinen Lehrmeister nannte, um so zu verstehen zu geben, daß er das klassische Vorbild einer ausgewogenen Ponderierung, den Doryphoros, allenfalls als Lehrer *in malam par-*

tem habe nehmen können.<sup>13</sup> Hier könnte man an ein anderes Dictum des Lysipp erinnern: er sei nicht den Fehlern der Früheren gefolgt, sondern der *ars*.<sup>14</sup>

Nun könnte noch ein Einwand erhoben werden: Atticus' *exclamatio* ‚*haec germana ironia est*‘ beziehe sich einfach darauf, daß Cicero seinen berühmten Vorgänger lobe. Man könnte hier einen Moment lang überlegen, ob man sich vorstellen könne, daß Atticus sage: ‚Wie einst Lysipp den Polyklet – so lobst du den Crassus?! Das ist doch Ironie!‘ Dann wäre Lysipp geradezu sprichwörtlich für seine Verehrung des Polyklet. Meine Entgegnung wäre ähnlich wie zu der Version 4: warum verwendet Atticus gerade Lysipp für dieses *exemplum*, ja, warum gibt er überhaupt ein Beispiel? Gerade der Hinweis des Atticus auf den Ironiker Sokrates in 292 dagegen macht es sinnvoll, daß Atticus nun statt eines ironischen Philosophen einen ironischen Künstler nennt, indem er im Kontext der *ars oratoria* auf diejenige *ars* verweist, die ihm schon in § 70-71 einen Parameter der künstlerischen Entwicklung bot. Wir können also auch diese Unterform von 4 als unwahrscheinlich aussondern.

### 1.3 Crassus' oratio suasoria für die lex Servilia iudiciaria

Die Rede des Crassus, die Cicero *Brut.* 164 als seine *magistra* bezeichnet, war in der Antike geradezu ein Klassiker.<sup>15</sup> Im *Brutus* rühmt Cicero, daß Crassus die *auctoritas* des Senats, für den dieser eintrat, „geschmückt“ habe, und andererseits durch Pathos-Einwirkungen die Mißgunst der Menge gegenüber den *equites* geschürt worden sei. Cicero hebt hervor, daß Crassus sich popular gebärden mußte, um als Gegner der *equites*<sup>16</sup> glaubhaft sein zu können. Gerade die pathetischen Mittel sind es denn auch, die in *De oratore* 1,225-227 von Antonius gegen den Unterredner Crassus ins Feld geführt werden, da dieser zwar dafür eintrete, der *orator perfectus* müsse philosophische Bildung haben und seine Argumentation nach ethischen Maximen ausrichten, doch selbst als

<sup>13</sup> So auch schon J.M. Hendrickson in der Loeb-Ausgabe, deren klares Urteil von den Archäologen offenbar nicht zur Kenntnis genommen worden ist: „The meaning of the comparison must be that Lysippus so far surpassed Polykletus that, in professing to have taken the Doryphoros of Polykletus for his model, he can not be taken seriously“.

<sup>14</sup> Varro *De ling.* 9,18: *Neque enim Lysippus artificum priorum potius secutus est vitiosa quam artem.*

<sup>15</sup> *Oratorum Romanorum Fragmenta* (ed. H. Malcovati 1976) 243-245; Tacitus nennt diese Rede im *Dialogus* 34 noch als mustergültig (*quem hodieque cum admiratione legimus*).

<sup>16</sup> Es ging bei dieser *lex* darum, die Exklusivität des Richteramtes für *equites* aufzuheben, die natürlich gegen das Gesetz als *accusatores* auftraten. Die Schwierigkeit für Crassus war, daß er als Vertreter des Senats die Sympathie der Menge gewinnen mußte, die das passive Entscheidungsrecht hatte. Dabei mochte es freilich von Vorteil gewesen sein, daß er einst die Reform der Gracchen unterstützt hatte, vgl. RE 13 (1927) 257-258.

*orator* in dieser *suasoria*, so Antonius, habe er sich gerade der philosophischen Argumente so wenig bedient, daß ein Rutilius Rufus kritisiert, er habe in dieser Rede nicht nur *parum commode*, sondern auch *turpiter et flagitiose* gesprochen. Das Abweichen von den philosophischen Maximen, das der strenge Stoiker tadelt, hatte rhetorisch höchste Wirkung, und es ist vielleicht nicht zu abwegig, sich vorzustellen, daß Cicero, der gerade in *De oratore* das *aptum* über alle Regeln stellt und im *Orator* das (inter-)subjektive *iudicium*, durch Antonius eine lebensweltlich inspirierte Korrektur am philosophischen Redner vornimmt, wie ihn Crassus zu vertreten scheint.

## 2 Folgen für Lysipps Kunsttheorie

Schon Collignon hatte bemerkt, daß die Proportionsverhältnisse bei Lysipp in völligem Gegensatz zum Doryphoros des Polyklet stehen. Er führte dafür ein Dictum des Eupompos zu Lysipp an, das uns Plinius in der NH 34,61 überliefert und das auf Duris von Samos, den Künstlerbiographen und Schüler Theophrasts, zurückgeht:<sup>17</sup>

*Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse, non artificem.*

Duris behauptet, daß Lysipp aus Sikyon überhaupt nicht irgendjemandes Schüler gewesen sei. Sondern zuerst habe der Schmied die Methode des künstlerischen Wagnisses von der Antwort des Eupompos empfangen; als er diesen nämlich gefragt habe, welchem Vorgänger er gefolgt sei, habe Eupompos mit Hinweis auf die Menge der Menschen ringsum gesagt, die Natur selbst müsse man zum Vorbild nehmen, nicht den Künstler.

<sup>17</sup> Vgl. RE 5 (1905) 1853-1856 s. v. Duris 3 (Schwartz). Die neueste Ausgabe der Fragmente bei Pédech (1989) 257-389. Duris, der Tyrann von Samos (301 v. Chr.), hat sich wohl vom peripatetischen Interesse am Bios anregen lassen und als erster Künstleranekdoten für Künstlerbiographien gesammelt. Anders als sein Zeitgenosse Xenokrates von Athen geht es ihm also nicht um die Entstehung der Malerei als einer *ars*, sondern um die Bedeutung des einzelnen Künstlers und seiner Lebensumstände; man kann hierin einen Reflex der tragischen Geschichtsschreibung erkennen, der sich der Historiker Duris verpflichtet fühlte. In Form der Anekdoten sollten so unter Einsatz rhetorischer *pisteis* wie *ethos* und *pathos* zentrale Aspekte der Kunsttheorie im Sinne des *ante oculos ponere* unmittelbar für ein breiteres Publikum einsehbar gemacht werden. Dabei interessiert den Biographen zumal das *ingenium* des Künstlers als dasjenige, in dem sich der spätere Werkprozeß präformiert.

Anekdoten werden zu jenen klein-epischen Formen gerechnet, die die freischwebenden Atome in den größeren Gattungen sind. Als kleine Form freilich fand die Anekdote nicht namentlich Eingang in das Werk von André Jolles.<sup>18</sup> Er definiert vielmehr das *memorable*:

In diesem Sinne können wir sagen, daß das *memorable* die Form ist, in der sich für uns allerseits das Konkrete ergibt; und zwar wird in ihm nicht nur die übergeordnete Tatsächlichkeit, auf die sich die gesonderten Tatsachen sinnreich beziehen, sondern auch alles Einzelne in seiner Beziehung und durch seine Bezogenheit konkret.

Wir können aber in der Lysipp-Anekdote des Duris Konstitutiva der Anekdote nach André Jolles erkennen: 1) nämlich das Tatsächliche, das sich uns ergibt: also die dem Rezipienten suggerierte Faktizität; 2) das Konkrete, in dem das Tatsächliche kunstreich in eine Form gerinnt, in der Komplexes scheinbar einfach mitteilbar wird: das Kriterium der Repräsentanz des Erzählten. Hinzu kommt nun die rhetorische Tugend der Kürze, *συντομία/brevitas*, und schließlich etwas, was Neureuter,<sup>19</sup> der diese drei Begriffe, Faktizität, Repräsentanz, Kürze, für seine Theorie der Anekdote diskutiert, etwas weiter als Nachdenklichkeit bezeichnet. Indem nämlich alle Details zu einem semiotischen Netzwerk verbunden sind, das auf die tiefere Intention des Erzählers verweist, sieht sich der Rezipient veranlaßt, diese semiotisch evozierte Intention des Erzählers zu ermitteln. Die Repräsentanz des Konkreten also ist so schlagend, daß man sich gezwungen sieht weiterzufragen, was durch das Repräsentierte ausgedrückt werden soll. Es ist dies eigentlich die *pointe*, auf welche die Anekdote hinausläuft und welche oft ein markantes Apophthegma, ein *facete dictum* ist, mit der die Anekdote abbricht und einen staunenden Zuhörer zurückläßt. Und so entspricht unser moderner Begriff der Anekdote weitgehend dem des antiken Apophthegma: die Alten konzentrierten sich auf das Mündliche, das Dictum.

Die historische Begebenheit, das philosophische Dogma, die politische Situation und die religiöse Lehre werden in der Anekdote in lebensweltlicher Form ausgemünzt und sollen dem Rezipienten zu denken geben.<sup>20</sup>

Die Eupompos-Lysipp-Anekdote ist historisch natürlich vollkommen fiktiv,<sup>21</sup> denn Eupompos hat ca. ein Jahrhundert vor Lysipp gelebt,<sup>22</sup> doch ist damit

<sup>18</sup> Jolles (1999) 211.

<sup>19</sup> Neureuter (1973) 458-480.

<sup>20</sup> Zu einer Interpretation des antiken Philosophenbios, für den das Anekdotische konstitutiv ist, vgl. Schirren (2005) 113-137.

nicht ausgeschlossen, daß der Spruch *naturam ipsam imitandam esse* nicht doch ein Charakteristikum des Bildners trifft. Mit unserer präferierten ‚Lesart‘ von *Brutus* 296 ließe der Spruch sich zunächst dahingehend verstehen, daß es nicht die Modelle von Meistern sind, an denen sich der Künstler zu orientieren habe, sondern die *natura*. Bernhard Schweitzer hat das so aufgefaßt, daß mit der Geste des Hinweisens auf die Menge verdeutlicht werde, Lysipp möge sich an die äußere Erscheinung der Dinge halten.<sup>23</sup>

Die φύσις (*natura*) ist hier dem δημιουργός (*artifex*) als nachzuahmend vorangestellt. Man könnte herauslesen, der Lernende solle Methode der Natur nachahmen und nicht die Methode des Lehrers. Aber der Satz, daß der Künstler wie die Natur schafft, gehört erst der mittleren Stoa an, und der Peripatetiker Duris wird nicht mit stoischen Begriffen gearbeitet haben. φύσις hat hier den vulgären Sinn der sichtbaren Körperwelt.

Doch konnte Duris dies mit φύσις bezeichnen? Soweit die neueste Forschung sich diesem Problem gewidmet hat, d.h. bis zu Aristoteles, kann man diese Frage klar verneinen;<sup>24</sup> die Zweiheit von Werden und herausgebildetem Sein läßt zwar verschiedene begriffliche Formen zu, doch den ‚äußeren Anschein‘, oder gar den ‚bloßen Schein‘ wird man nicht mit φύσις bezeichnet finden.

## 2.1 Der stoische φύσις-Begriff

Der stoische φύσις-Begriff, auf den Schweitzer verweist, ist uns insbesondere bei Diogenes Laertius 7,137 und Calcidius 293 greifbar; die Stoiker nahmen bekanntlich einen Monismus an: aristotelisch gedacht ließen sie nicht zu, das Formprinzip, den λόγος, und eine als völlig passiv gedachte Materie (ύλη) voneinander zu trennen. Ausdruck dieses Monismus ist das πῦρ τεχνικόν, sowohl als Element koextensiv mit dem Kosmos (Diogenes Laertius 7,137ff.) als auch mit rationalen Mitteln schaffendes Formprinzip. Auch die σπερματικοί λόγοι sind Ausdruck dieser Konzeption. Diese werden auch als θεός und δημιουργός bezeichnet, aber auch als φύσις (SVF 2,1133 Galen, defin. medicae 95):

φύσις ἐστὶ πῦρ τεχνικὸν ὁδῶ βαδίζον εἰς γένεσιν καὶ ἐξ ἑαυτοῦ ἐνεργητικῶς κινούμενον. ... φύσις	Die Natur ist das technische Feuer, das methodisch zur Entstehung
--	--

<sup>21</sup> Vgl. Plutarchs Urteil über Duris als einen Historiker, der es mit der Wahrheit nicht allzu genau nehme, *Perikles* 28.

<sup>22</sup> Eupompos ist als Lehrer des Pamphilos (Plinius NH 35,75) wohl in die zweite Hälfte des 5. Jh.s zu datieren, wozu paßt, dass Plinius ihn NH 35,64 als Zeitgenossen des Parrhasios nennt, dessen Wirken in Athen wir auf 440-390 setzen können.

<sup>23</sup> Schweitzer (1925) 78, Anm. 152.

<sup>24</sup> Vgl. Buchheim (2001) 201-234. Leider fehlen immer noch eingehende begriffsgeschichtliche Untersuchungen zur hellenistischen Philosophie.

ἐστὶ πνεῦμα ἔνθερμον ἐξ ἑαυτοῦ κινούμενον καὶ  
κατὰ τὰς σπερματικὰς δυνάμεις γεννῶν τε καὶ  
τελειοῦν καὶ διατηροῦν τὸν ἄνθρωπον.

voranschreitet und aus sich selbst be-  
wegt wird. ... Die Natur ist der warme  
Hauch; er wird gemäß der keimhaften  
Vermögen aus sich selbst bewegt; er  
bringt den Menschen hervor, führt ihn  
ins Ziel und bewahrt ihn vor Unheil.

Will man ausschließen, daß der Peripatetiker Duris sich auch an diesem Prinzip orientierte, müßte man zeigen, daß auch der peripatetische φύσις-Begriff ähnliches leisten kann oder jedenfalls die Konzeption einer „äußeren Erscheinung“ für ihn unhaltbar ist.

## 2.2 Der aristotelisch-peripatetische φύσις-Begriff

Unter den Definitionen dessen, was φύσις bedeuten kann, nennt Aristoteles in *Metaphysik* 4,4 die φύσις

- 5 „als dasjenige, aus welchem das Wachsende hervorgeht, indem es schon anfänglich in ihm vorliegt“, (πρώτου ἐνυπάρχοντος) (=hyle) und
- 6 „als dasjenige, woher die erste Bewegung in jedem als in ihm selbst, insofern es als es selbst vorliegt, rührt, und zwar von allen den Dingen, die durch φύσις sind.“

Es kann hier nicht der Ort sein, die Implikationen des Aristotelischen φύσις-Begriffes auch nur annähernd in seiner Vielfältigkeit zu entwickeln. Interessant für unseren Zusammenhang ist 6, da diese Definition auf die μορφή hinausläuft. Ob aber dieses formverursachende Prinzip von Schweitzer wirklich gemeint ist, scheint mir eher fraglich, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil die φύσις als εἶδος, also die gesteuerte Bewegung in ein τέλος, gerade nicht die bloße „äußere Erscheinung“ meint, sondern deren innere Begründung: Die oft erörterte Frage nach der Seinsweise der ‚Ersten Substanz‘ zeichnet sich hier als Hintergrund des Problems ab.<sup>25</sup>

Wenn die Geste wirklich auf Duris zurückgehen sollte, wofür spricht, daß Geste typischer Bestandteil antiker Anekdoten sind, dann wäre sie so zu deuten,

<sup>25</sup> Vgl. Frede/Patzig (1988) 1,42 „Ousiai im primären Sinn sind also individuelle Formen, in einem erweiterten Sinn dann aber auch die konkreten Gegenstände, welche sich aus diesen Formen und der geeigneten Materie konstituieren. Nur sie erfüllen die Bedingung, gleichzeitig den wechselnden Widerfahrnissen gerecht zugrundezuliegen und Prinzipien des Seienden zu sein.“ Vgl. *Metaph. Z 8*, wo Natur und Techne einander gegenübergestellt sind. Zur Theorie der Poiesis in der *Poetik* vgl. Schirren (im Druck).

daß dem platonisch am παράδειγμα orientierten Künstler der Weg hinaus gewiesen wird, dorthin also, wo die φύσις selbsttätig schafft; und indem man sich diesem Bewegter, der alle Formen hervorbringt, nähert, da er zugleich in jedem einzelnen als Formursache wirkt, untersucht man den Bau der natürlichen Dinge, der Lebewesen. Insofern ist die φύσις als Prinzip der Bewegung auch der Weg zur φύσις zu sich selbst also und zwar zur substantiellen Form. Der Unterschied zum *concretum* kann darin gesehen werden, daß die Bewegung (Material, Form, Anfang und Ziel), als welche die φύσις sich zeigt, eine „kausale Geschlossenheit“<sup>26</sup> aufweist, was für das Einzelding gerade nicht gilt, denn, wie Aristoteles betont: „ein Mensch zeugt einen Menschen“.

Aristoteles selbst vergleicht gerne den Bildhauer mit der Natur,<sup>27</sup> um den Unterschied zwischen den φύσει ὄντα und den τέχνη ὄντα zu zeigen: „Die τέχνη ist Prinzip und Form des Werdenden, aber in einem Verschiedenen, die Bewegung der φύσις hingegen ist in demselben und stammt von einer weiteren φύσις, die diese Form in Wirklichkeit besitzt“ (*De generatione animalium* 2,1; 735a 2-4). Ausschlaggebend ist, daß auch die Artefakte dem Synonymieprinzip unterliegen, d. h. daß die die Bewegung steuernde Form schon vorher existieren muß, und zwar in der Seele des Künstlers, der es als Bewegender in der Materie umzusetzen hat. „Wenn das Haus ein Lebewesen wäre, würde es genau so wachsen, wie es jetzt von der τέχνη hergestellt wird.“ Und deshalb kann die τέχνη entweder sogar dort einspringen, wo es der φύσις versagt ist, die Bewegung zu Ende zu bringen, oder sie transponiert die Naturbewegung durch ein Artefakt in einen anderen Bereich im Sinne der μίμησις (*Physik* 199a12-20).

Der Rat, den der Maler dem Handwerker auf seinem Weg zum Künstler mitgibt, kann also entweder auf die Methode zielen – nämlich gleich der φύσις eine wenn auch nicht geschlossene Kausalität, so doch eine die Materie und die Formursache berücksichtigende ‚organische‘ Hervorbringung, nicht aber an einem starren παράδειγμα orientierte Wiederholung zu versuchen – oder aber auf den zu imitierenden Gegenstand, nämlich sich an der primären Substanz zu orientieren, den φύσει ὄντα. Vielleicht legt die Wortwahl im Lateinischen *audendi rationem* erstere Alternative näher; diese Auslegung ließe sich damit stützen, daß *imitari* nicht im Sinne eines bloßen Wiederholens, sondern als Umsetzung im Sinne der Darstellung zu verstehen ist, also wie die aristotelische μίμησις in der *Poetik* konzipiert ist.<sup>28</sup> Der Künstler soll demnach bei sei-

<sup>26</sup> Vgl. Buchheim o. Anm.

<sup>27</sup> *Metaph.* 984a24; 1013b6; 1023a9; 1029a2;

<sup>28</sup> Flashar (1979) 79-111.

nem Werkprozeß möglichst nach dem Prinzip der φύσις vorgehen, die aus dem ihr für die Entstehung gemäßen Stoff formt. Und wirklich spricht in einem der zwei für seine Konzeption von φύσις und τέχνη wichtigsten Traktaten, *De partibus animalium* und *Physik* II, Aristoteles von dieser Ähnlichkeit bei der Herstellung (De part. an. 654b29-32):

ὡσπερ γὰρ οἱ πλάττοντες ἐκ πηλοῦ ζῶον ἢ τινοῦ  
ἄλλης ὑγρᾶς συστάσεως ὑφιστάσι τῶν στερεῶν τι  
σωμάτων, εἴθ' οὕτω περιπλάττουσι, τὸν αὐτὸν  
τρόπον ἢ φύσις δεδημιούργηκεν ἐκ τῶν σαρκῶν τὸ  
ζῶον.

Wie nämlich diejenigen, die aus Ton oder aus einem anderen feuchten Werkstoff ein Lebewesen bilden, zunächst einen Kern aus einem festen Körper machen, und dann um diesen herummodellieren, so auch hat die Physis aus Fleisch das Lebewesen geschaffen.

Die metaphorische Rede von der Werkmeisterin der Natur geht auf frühgriechische Gedanken zurück, aber erst Aristoteles übersetzt sie in ein philosophisches System, welches die ἀρχὴ τῆς κινήσεως ontologisch stringent auslegt, indem er die bildende φύσις auf die Lebewesen und deren Substanzen eingrenzt: ein Platonischer Demiurg, der den ganzen Kosmos bildet, wäre für Aristoteles nicht denkbar; zudem muß man sich vor Augen halten, daß die analoge Form der Herstellung, der *modus operandi*, den Gedanken einer menschlichen ‚Kreativität‘ nicht zuläßt, sondern auf eine Reproduktion des immer schon Dagewesenen beschränkt ist. Man kann sogar so weit gehen, daß die μίμησις der φύσις eigentlich ein „Nachvollzug ihres produktiven Vorganges“ bedeutet. Das jedoch muß nicht heißen, daß man es sich *technisch* am faktischen Zustand genug sein läßt, vielmehr muß man sich am Werdeziel (ἐντελέχεια) orientieren, dem platonischen Rest der ‚Idealität‘.<sup>29</sup>

Vor diesem Hintergrund hat Solmsen<sup>30</sup> in einer wichtigen Untersuchung den philosophiegeschichtlichen Unterschied zwischen der aristotelischen und stoischen *physis* sogar eingeebnet. Schweitzers feinsinnige Bedenken können daher insoweit ausgeräumt werden: sowohl der aristotelische als auch der stoische *physis*-Begriff erlauben eine Interpretation des Dictums als Hinweis auf die Methode.

Nun wird man vielleicht einwenden, daß es nicht angehe, diese komplexen aristotelischen Philosopheme in einer ‚harmlosen‘ Anekdote wiederzuerkennen. Dem möchte ich durch den Hinweis begegnen, daß die Anekdote, die

<sup>29</sup> Dies in Anlehnung an Blumenberg (1981) 72-73.

<sup>30</sup> Solmsen 1 (1968) 332-355, bes. 346ff. mit Hinweis auf SVF 1, Nr. 179, 172; 2,774,1044; vgl. außerdem Solmsen 1 (1968) 436-460.

Archäologen gerne als Dictum des Lysipp verstehen, ausdrücklich nicht den Künstler zum Urheber des Dictums macht. Sollte hinter diesem historisch unmöglichen Gespräch mit Eupompos nicht vielleicht der peripatetische Kunstkennner Duris selbst als Rezipient und Interpret des Lysipp zu suchen sein? Er hat hier vielleicht nur auf einen philosophischen Begriff gebracht, was eine andere uns überlieferte Anekdote dem Künstler selbst zuschreibt: (*Auctor ad Herennium* 4,9)

*Chares ab Lysippo statuas facere non isto modo didicit ut Lysippus caput ostenderet Myronium, brachia Praxitelea, pectus Polycletium, sed omnia coram magistro facientem videbat, ceterorum opera vel sua sponte poterat considerare.*

Chares lernte die statuarische Kunst nicht auf die Weise, daß Lysipp einen Kopf des Myron zeigte, die Arme des Praxiteles, die Brust des Polyklet, sondern alles sah er, wie es der Meister gerade schuf; die Werke der anderen Künstler konnte er sogar nach eigenem Ermessen prüfend betrachten.

In der Werkstatt des Lysipp wurde also nicht nach dem παράδειγμα gearbeitet, sondern nach dem Vorbild des bildenden Meisters selbst, d.h. man beobachtete die Methode des Meisters bei der Herstellung. Es spricht daher viel dafür, daß auch diese Nachricht aus der verlorenen Lysipp-*vita* des Duris stammte. Und schließlich können wir auch diese Anekdote bestens damit verbinden, daß Atticus den Lysipp als Ironiker zitiert. Die in der archäologischen Forschung vertretene These vom Früh- und Spätwerk<sup>31</sup> des Lysipp jedenfalls läßt sich mit den Anekdoten gerade nicht in Einklang bringen.

### 3 Agonistische Ironie

Wenden wir uns aber noch einmal an den Beginn, nämlich zu Atticus' Kritik an Cicero. Wenn jetzt als sehr wahrscheinlich gelten kann, daß Lysipp durchaus ironisch auf den Doryphoros Bezug nimmt, so ironisch, daß er für Atticus als ein *exemplum* ironischer Kritik schlechthin gelten kann, wie es Sokrates in den Dialogen der Sokratiker war, dann wäre zu überlegen, wie Lysipp dazu kommen konnte, sich ironisch zu äußern. Denn wenn es auch auf der Hand liegt, daß sich philosophische Konzeptionen, gerade im Bereich der Ethik, in Auseinandersetzung mit den gängigen Anschauungen anderer definieren und etablieren müssen, wovon uns die sogenannten Sophistendialoge Platons ein

<sup>31</sup> Die Erklärung von Moreno (1995) 20-21 ist daher unbefriedigend, insbesondere diese Überlegung scheint problematisch (20): „Proiettando in quella statua [dem Doryphoros] la nostalgia del 'maestro' che gli era stato negato nel duro esercizio di fonditore [es folgt unsere Stelle Brutus 296], lo scultore denuncia il disagio comune per un rapporto con la natura che ormai si avvertiva incompleto.“

beredtes Zeugnis ablegen, so muß doch gefragt werden, wie und warum Künstler untereinander kommunizieren. Hier wäre in erster Linie an den Agon zu denken. Ähnlich wie Apelles pflegte Lysipp offenbar ein ironisches Verhältnis zu seinen Vorgängern in der Kunst und setzte demgemäß seine Leistung gegenüber jenen in eine Art ironischen Agon.

Dies sei hier nur knapp umrissen, da ich auf die Arbeit von Nadia Koch verweisen kann, in der gezeigt ist, daß z. B. das Programm der χάρις, das Apelles vertritt, nicht, wie Plinius angibt, Ausdruck seiner Bescheidenheit (*simplicitas*) ist, sondern das Konzept einer ironischen Überbietung, ganz im Sinne des εἶρων als des sich Verstellenden.<sup>32</sup> Die Überbietung besteht darin, daß, wenn Apelles, der schon den Protogenes in jener berühmten Anekdote durch die höchste *subtilitas* in der Zeichnung einer Linie im Künstleragon überwand, für sich nur die χάρις reklamiert, den Kollegen aber die höhere *diligentia*, die bessere *dispositio*, die genaueren *mensurae* konzidiert, eben diese χάρις dasjenige ist, was über die ästhetische Bewertung des Artefakts entscheidet. So hält Apelles sich gegenüber dem Protogenes zugute, daß er seine Werke nicht durch zu große *diligentia* zerstöre, sondern er wisse, wann er die Hand vom Bild zu nehmen habe (*manum de tabula* NH 35,80). Was Apelles also durch seinen Begriff der χάρις/*venustas* formuliert, ist das rezeptionsästhetische Programm des Gefallens, und man kann wohl sagen, daß er damit die Wirkung meint, die darüber entscheidet, ob ein Bild überzeugend ist, ob es beim Betrachter ankommt oder nicht. Dazu wäre die Anekdote zu vergleichen, daß Apelles sich hinter seinen Bildern versteckte, um zu erlauschen, was die Betrachter darüber zu sagen hätten. Die anderen *ars*-immanenten Begriffe (*diligentia*, *mensurae*, *dispositio*), können intrinsisch über die Regelmäßigkeit des Werkes entscheiden, allein sie lassen den extrinsischen Aspekt, nämlich den der tatsächlichen Wirkung auf den Rezipienten, völlig außer acht. Dieses Verhältnis von Regelmäßigkeit der *ars* und dem regelmäßig nicht Faßbaren der durch die *ars* hervorgebrachten Wirkung ist keineswegs auf die γραφική beschränkt, sondern ist ebenso in der Rhetorik erkannt worden.<sup>33</sup> Wer sich wie Apelles aber hierauf beruft, dem gelingt eine witzig-ironische Überbietung der Fachkollegen, die nicht plump das eigene Können anpreist, wie wir dies an-

<sup>32</sup> Koch (2000) 161-168.

<sup>33</sup> In Ciceros *De oratore* ist diese Position zumal durch Crassus vertreten, der oratorische Perfektion allein einem umfassend Gebildeten vorbehält (1,96-159, wichtig dazu auch die Vorbemerkungen in 1,23, wo der griechischen *doctrina* die lebenden römischen Vorbilder vorgezogen werden); ähnlich ist Quintilians Bild des Orators 12,1-9 zu verstehen; Regelkonformismus ist allenfalls eine Grundlage, die der Kontingenz und Variabilität der Lebenswirklichkeit nicht gerecht werden kann.

hand der im Hellenismus gesammelten Subskriptionen ablesen können,<sup>34</sup> sondern sich auf einen von den anderen übersehenen, aber entscheidenden Begriff beruft, in dessen Dienst eigentlich die ganze Kunstproduktion steht.

Die sokratische Ironie wäre so in der spätklassischen Zeit als eine rhetorische Figur zur Destruktion der Konkurrenten agonistisch eingesetzt gewesen. Diese Konsequenz hat angesichts des harten Kampfes um Anerkennung und Aufträge viel für sich und gibt der von Jakob Burckhardt aufgewiesenen Erscheinung des Agons eine neue, bisher unbeachtete Note.<sup>35</sup> Einen Aspekt für diese Form des Agons gewinnt man, wenn man sich das Verhältnis der polykletischen und lysippischen Plastik vergegenwärtigt: Überbietung des Vorgängers durch Abkehr von der *ars* und Hinwendung zum *καίρος* als demjenigen, worin sich *ars* erfüllt, was jedoch nicht mit Regeln erreichbar ist. Es kann daher nicht verwundern, wenn Lysipps Programm, sich am Rezipienten zu orientieren, sich in einer Allegorie des *καίρος* darstellen ließ und Cicero (ebenso wie Quintilian) im *iudicium*, das auf den *καίρος* achthat, die Vollendung des Orators erkennt.

Was Cicero aber mit dieser Einwendung des Atticus erreicht, ist nicht weniger, als daß er sich selbst als den unübertroffenen Meister der Beredsamkeit darstellt, der alle Leistungen der Früheren, selbst die eines Crassus, hinter sich läßt. Ebenso wie Cicero in der kleinen Kunstgeschichte in § 70 bereits Polyklet als den Vollender der Bildniskunst charakterisiert (und anders als in der Malerei, die bis zum Alexandermaler Apelles fortgeführt wird, den Spätklassiker Lysipp ausläßt), spart er in seiner Darstellung der römischen Rednersukzession bei Crassus (143) nicht mit dem superlativischen Prädikat des *perfectus orator*.<sup>36</sup> Hiergegen wendet sich Atticus mit dem Hinweis auf den Abstand, der Ciceros rhetorische Kompetenz von diesem Früheren trennt. Das *simile* des Lysipp gegenüber Polyklet macht die Leerstelle deutlich, die sich Cicero selbst als dem *τέλος* der römischen Rhetorik vorbehalten hat. Das wäre dann der tiefere, aus dem Dialog herausweisende Sinn der ironiekritischen Einlassung des Atticus.

<sup>34</sup> Εὐθυμίδης ἔγραψε ... οὐδέποτε Εὐφρόνιος. Amphora München, Antikensammlungen Inv. 2307. Im Kontext des neuen Künstlerselbstbewußtseins als Verweis auf die eigene Meisterschaft gedeutet bei Hölscher (1974) 102, vgl. Giuliani (1991) 15; weniger überzeugend die Deutung als Ausspruch eines der dargestellten Symposiasten: Engelmann (1987) 129-134.

<sup>35</sup> Burckhardt (1977) bes. 84-117.

<sup>36</sup> Demosthenes schon als *plane perfectus orator* § 35; Cato zwar noch nicht *satis politus*, es könne noch *aliquid perfectius* gedacht werden. § 120 ohne Akademische Skepsis kein *orator perfectus*. § 143 *tamen Crasso nihil statuo fieri potuisse perfectius*. § 200 Aufmerksamkeit der Zuhörer ist Anzeichen für das *perfectum opus*.

#### 4 Literatur

- H. Blumenberg, „Nachahmung der Natur“, zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben* (1981) 55-103.
- Th. Buchheim, The Functions of the concepts of Physis in Aristotle's *Metaphysics*, in: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 20 (2001) 201-234.
- J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, Bd. 4, Kap. 3: Der koloniale und der agonale Mensch (1977).
- M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, Bd. 2, 416., dt. Übers. von F. Baumgarten: Der Einfluss der grossen Meister des fünften Jahrhunderts – Das vierte Jahrhundert – Die hellenistische Zeit – Die griechische Kunst unter römischer Herrschaft (1898).
- A.C. Desmouliez, *Brutus* 63-69 et 292-300, in: *Philologus* 126 (1982) 70-89.
- A.E. Douglas, *Brutus* (1965).
- H. Engelmann, „Wie nie Euphronios“ (Euthymides, *Amphora* München 2307), in: *ZPE* 68 (1987) 129-134.
- H. Flashar, Die klassizistische Theorie der Mimesis, in: *Le classicisme à Rome* (Entretiens sur l'antiquité classique 25) 1979, 79-111.
- M. Frede, G. Patzig, *Aristoteles ‚Metaphysik Z‘. Text, Übersetzung und Kommentar*, 2 Bd., (1988).
- L. Giuliani, *Euphronios: ein Maler im Wandel*, in: *Euphronios der Maler. Ausst. Kat. Antikenmuseum Berlin* (1991).
- J.M. Hendrickson, *Brutus. Orator*, Loeb Classical Library (1939).
- M. Leumann, J.B. Hofmann, A. Szantyr, *Lateinische Grammatik* (1965).
- T. Hölscher, Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia. Kunst und Geschichte im späten 5. Jahrhundert v.Chr. *JdI* 89 (1974) 70-111.
- O. Jahn / W. Kroll, *Brutus* (51908).
- A. Jolles, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* (71999).
- N. Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei* (2000).
- R. Kühner, C. Stegmann, *Grammatik der Lateinischen Sprache II. Teil*, 2 Bde. (51976).
- B. Kytzler, *Brutus* (1970).
- J. Martha, *Brutus*, *Les Belles Lettres* (51973).
- P. Moreno, *Testimonanze per la teoria artistica di Lisippo* (1973).
- P. Moreno, *L'arte e la fortuna. Catalogo della mostra Roma 1995* (1995).
- Ch. Neumeister, Polyklet in der römischen Literatur, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Plastik. Ausstellung im Liebieghaus Frankfurt* (1990).
- H.P. Neureuter, Zur Theorie der Anekdote, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1973) 458-480.
- P. Pédech, *Trois historiens méconnus. Théopompe, Duris, Phylarque* (1989).
- Th. Schirren, „Techne liebt Tyche und Tyche Techne“ – Aspekte poetischer Kreativität im Denken des Aristoteles, in: A. Arweiler, M. Möller (Hg.), *Vom Selbstverständnis. Notions of the Self in Antiquity and Beyond* (im Erscheinen).

- Th. Schirren, *Philosophos Bios. Die Vita Apollonii als symbolische Form. Untersuchungen zum antiken Philosophenbios* (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften Bd. 115 (2005)).
- B. Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike* (1925).
- J.P. Schwindt, *Prolegomena zu einer „Phänomenologie“ der römischen Literaturgeschichtsschreibung. Von den Anfängen bis Quintilian* (Hypomnemata 130) (2000).
- F. Solmsen, *Cleanthes oder Posidonius? The Basis of Stoic Physics*, in: ders., *Kleine Schriften 1* (1968) 436-460.
- F. Solmsen, *Nature as Craftsman in Greek Thought*, in: ders., *Kleine Schriften 1* (1968) 332-355.

Prof. Dr. Thomas Schirren  
FB Altertumswissenschaften  
Klassische Philologie und Wirkungsgeschichte der Antike  
Universität Salzburg  
Residenzplatz 1/I  
D-5010 Salzburg  
E-Mail: [thomascarl.schirren@sbg.ac.at](mailto:thomascarl.schirren@sbg.ac.at)