

Der Begriff des Schönen und das Ebenmaß.

Von Friedrich Pfister, Würzburg.

Zu Dantes 625. Todestag.

I.

1. Dante hat seine Divina Commedia in einer völlig symmetrischen Komposition nach einem vorbedachten Plan aufgebaut. Das Werk umfaßt hundert Gesänge, die gleichmäßig den drei Teilen der Dichtung in der Weise zugemessen sind, daß Hölle, Fegfeuer und Paradies in je 33 Gesängen geschildert werden und ein Gesang, der erste, als Einleitung der ganzen Dichtung vorausgeschickt wird. Jeder der drei Teile hebt mit einer eigenen Anrufung an, beim Inferno wendet sich der Dichter an die Musen, beim Purgatorio wird zu Beginn Kaliope aneredet, beim Paradiso Apollo selbst. Da der erste Gesang der Dichtung die Einleitung zum Ganzen bildet, findet sich die Anrufung der Musen beim Inferno erst zu Beginn des zweiten Gesangs, mit dem dieser Teil einsetzt. Diese Gliederung in 3mal 33 Gesänge, die mit dem Vorgesang das Hundert vollmachen, weist neben einer Reihe anderer Stellen und auch unmittelbarer Aussagen des Dichters selbst auf die Bedeutung hin, die er der Zahl zumißt. Bei dieser harmonischen Teilung der Göttlichen Komödie ist es zwar nicht selbstverständlich, daß jeder der drei Hauptteile die gleiche Verszahl enthält. Denn z. B. Vergil, dessen Äneis in zwölf Gesänge eingeteilt ist, die dem Inhalt nach in zwei Hexaden zerfallen, hat durchaus nicht jeder der beiden Hexaden den gleichen Umfang gegeben. Aber in der Divina Commedia ist jedem der drei Teile ungefähr die gleiche Verszahl zugeteilt: Das Inferno umfaßt 4720, das Purgatorio 4755 und das Paradiso 4758 Verse. Es liegt auf der Hand, daß diese symmetrische Gliederung vom Dichter nicht nur gewollt, sondern von vornherein in seinen Plan aufgenommen wurde, ja es wird an zwei Stellen von ihm ausdrücklich bestätigt, daß er sich strikte an das nun einmal festgesetzte Größenverhältnis der einzelnen Teile halten und den beabsichtigten Umfang keinesfalls überschreiten wollte. Diese zwei Stellen finden sich bezeichnenderweise jeweils am Schluß eines der Hauptteile, wo der Dichter sieht, daß der für diesen Teil bestimmte Raum zu Ende geht und er nunmehr zum Abschluß kommen muß, wenn er das Ebenmaß nicht stören will. So sagt er einmal am Schluß des Purgatorio, indem er sich an den Leser wendet:

S'io avessi, lettore, più lungo spazio
Da scrivere, io pur canterei in parte
Lo dolce ber che mai non m' avria sazio;

Ma perchè piene son tutte le carte
Ordite a questa Cantica seconda,
Non mi lascia più ir lo fren dell'arte.

Io ritornai dalla santissim' onda
 Rifatto sì, come piante novelle
 Rinnovellate di novella fronda,
 Puro e disposto a salire alle stelle.

Wenn ich, o Leser, größeren Raum zum Schreiben noch hätte, würde ich den süßen Trank der Quelle Eunoë noch besingen; doch weil erfüllt schon sind die Blätter alle, gewoben für dies zweite Lied (für das Purgatorio), so halten vom Weitergehn mich die Zügel der Kunst zurück. Zurück kehrt ich von den hochheiligen Fluten, ganz umgeschaffen gleich der jungen Pflanze, wenn sie mit jungem Laube sich verjüngt, rein und bereit zum Aufflug nach den Sternen. — Damit endigt der weite Teil, der dem Fegefeuer gewidmet ist. — Und in demselben Sinn läßt Dante im vorletzten Gesang des Paradiso den Bernhard von Clairvaux seine Schilderung abbrechen mit den Worten:

Ma perchè il tempo fugge, che t'assonna,
 Qui farem punto, come buon sartore
 Che, com' egli ha del panno, fa la gonna.

Doch weil die Zeit flieht deines Traumgesichtes, laßt uns hier schließen, wie ein kund'ger Schneider, der das Gewand macht, je nachdem er Tuch hat. — Der Dichter weiß, daß er nach seinem Plan nur noch rund 150 Verse bis zum Ende zur Verfügung hat; da muß er auf Kürzung denken, damit die Harmonie nicht durchbrochen wird.

Warum Dante die Durchschnittslänge der drei Teile seiner Dichtung gerade auf rund 4740 Verse festgelegt hat, ist bisher noch nicht erkannt worden. Diese Zahl muß irgendeine Bedeutung haben, da sie ja vom Dichter von vornherein als Maß angenommen wurde, an das er sich bei der Ausarbeitung halten wollte. Diese Zahl wurde ihm durch Vergil gegeben, der ja Dantes bewundertes Vorbild war, ihm als Führer durch Hölle und Fegefeuer diente und der selbst im 6. Buch der Äneis eine Fahrt in die Unterwelt geschildert hatte. Das römische Epos enthält 12 Bücher; es zerfällt in zwei Hauptteile zu je 6 Büchern. Der erste Teil behandelt die Fahrt des Helden und seine mannigfachen Abenteuer von der Abreise aus dem zerstörten Troja bis zur Ankunft in Italien und schließt mit der Schau der Unterwelt, in die Äneas hinabsteigt. Im zweiten Teil werden die Kämpfe in Latium erzählt, durch die der Trojaner sich hier festsetzt, um der Ahnherr des römischen Volkes zu werden. Nun haben die ersten 6 Bücher des römischen Epos, die den ersten Teil umfassen und mit der Unterweltsfahrt zum Abschluß kommen, gerade den gleichen Umfang von 4725 Versen oder, wenn wir die unfertigen Halbverse mitzählen, von 4755 Versen. Da ist ein Zufall ausgeschlossen. Das Normalmaß für jeden der drei Gesänge seiner Dichtung wurde von Dante durch die Zahl der Verse bestimmt, die Vergil für die erste Hälfte seines Epos gebraucht hatte, für die Hälfte, die mit der großartigen Schilderung schließt, um derentwillen Vergil von Dante als Führer auserkoren wurde, der Schilderung der Unterwelt. Vergil selbst hat zwar seinem Werk die symmetrische Einteilung in zwei Hauptteile von je 6 Büchern gegeben, hat aber keine bestimmten Größenverhältnisse hier walten lassen. Hier muß Dante von anderer Seite die Anregung empfangen haben.

Dante hatte also von Anfang an eine harmonische Gliederung seines Werkes beabsichtigt und hatte sich auch für eine bestimmte gleiche Größe

der drei Teile entschieden und dies auch durchgeführt, wenn auch, wie er selbst zweimal sagt, nicht ganz ohne Gewaltsamkeit. Diese Größe hatte er nach dem Umfang der ersten Hexade des Vergilschen Epos festgelegt. Aber wie kam der italienische Dichter dazu, sein Werk überhaupt dem äußeren Zwang eines bestimmten Größenverhältnisses unterzuordnen, einem Zwang, der ihm doch bei der freien Gestaltung hinderlich sein mußte und von ihm auch in der Tat, wie er selbst sagt, als Hemmnis empfunden wurde?

2. Merkwürdigerweise hat man zur Erklärung dieser Symmetrie noch nicht darauf hingewiesen, daß sie der Begriffsbestimmung des Schönen entspricht, wie sie Dante selbst in einem seiner anderen Werke, im „Gastmahl“, gegeben hat. Dreimal spricht er sich hier darüber aus. An der ersten Stelle heißt es (Conv. I 5): Das nennt man schön, dessen Teile in einem entsprechenden Verhältnis zueinander stehen, da ja aus der Harmonie der Teile das Wohlgefallen entsteht. So erscheint ein Mensch als schön, wenn seine Glieder in einem entsprechenden Verhältnis zueinander stehen, und einen Gesang nennen wir schön, wenn seine einzelnen Stimmen nach dem Gesetz der Kunst einander entsprechen. Und schließlich ist die Rede die schönste, in der die Worte sich am besten entsprechen. (*Quella cosa dice l'uomo essere bella, le cui parti debitamente rispondono, perchè dalla loro armonia risulta piacimento. Onde pare l'uomo essere bello, quando le sue membra debitamente rispondono; e diciamo bello il canto, quando le voci di quello, secondo il debito dell'arte, sono intra sè rispondenti. Dunque quello sermone è più bello, nel quale più debitamente le parole rispondono.*) Und an einer anderen Stelle (Conv. IV 25): Unsere Seele muß einen großen Teil ihrer Tätigkeit zusammen mit dem Körper verrichten. Und dann arbeitet sie gut, wenn der Körper in seinen Teilen gut geordnet und gegliedert ist (*bene per le sue parti ordinato e disposto*); dann ist er schön im ganzen und in seinen Teilen. Denn aus der richtigen Ordnung (*ordine debito*) unserer Glieder entsteht das Wohlgefallen als an einer wunderbaren Harmonie. Und schließlich sagt Dante noch einmal (III 15), daß die Schönheit des Körpers auf der richtigen Ordnung seiner Glieder beruhe. — Nach diesen theoretischen Äußerungen des Dichters beruht also die Schönheit auf Ordnung und Ebenmaß, und Ordnung und Ebenmaß erkennen wir auch in der harmonischen Gliederung der *Divina Commedia*. Dante hat hier die Theorie vom Schönen praktisch befolgt, die er im *Convivio* kurz dargelegt hat. Aber weder die Theorie stammt von ihm selbst, noch ist er der erste, der ein Wortkunstwerk nach solcher Bestimmung komponierte. Diese Theorie und diese Praxis läßt sich bis zur Blütezeit der griechischen Literatur zurückverfolgen.

Die ausführlichste Erörterung über das Schöne, die wir aus dem Mittelalter besitzen und die große Ähnlichkeit mit den Ausführungen Dantes zeigt, stammt von dem Scholastiker Ulrich Engelberti aus Straßburg, der im Jahre 1277, also zwölf Jahre nach Dantes Geburt gestorben ist; ein Dominikaner, der, wie ja auch Thomas von Aquino, Schüler des Albertus Magnus war. Sein Hauptwerk ist eine theologische Summa über das höchste Gut (*De summo bono*). Es ist unvollendet geblieben, auch nie gedruckt worden und uns nur durch zahlreiche Handschriften bekannt; doch sind einige Auszüge daraus neuerdings, insbesondere durch Martin Grabmann, veröffentlicht worden, darunter auch der für uns hier wichtige Abschnitt „Über das Schöne“. Ulrich von Straßburg zeigt sich hier außer von seinem Lehrer Albert auch

stark vom Neuplatonismus beeinflusst, den er unter anderem durch die Schrift des Pseudo-Dionysios Areopagita „Über die Namen Gottes“ kennenlernte. Diese Schrift stammt etwa aus der Zeit um 500 n. Chr. und genoß, da man sie für ein Werk des in der Apostelgeschichte erwähnten Schülers des Paulus hielt, im Abendland, wo man sie in lateinischer Übersetzung kennenlernte, hohes Ansehen. Albert d. Gr. hat sie mit einem Kommentar versehen, der uns noch erhalten ist. — In dem Kapitel „Über das Schöne“ gibt Ulrich auch eine Darlegung dessen, was er unter diesem Begriff versteht. Wenn wir den Inhalt kurz zusammenfassen, so sagt er folgendes: Die Güte eines jeden Dings besteht in der Form, und so ist die Form auch die Schönheit eines jeden Dings, und der Stoff ohne Form ist häßlich. Das Licht der Form strahlt also nur über ein Geformtes, das zu diesem Licht in einem bestimmten Verhältnis steht, und deshalb besteht die Schönheit materiell in der Harmonie des Verhältnisses zwischen dem Formgebenden und dem Formempfangenden, in der Zusammenstimmung zwischen Form und Stoff. So bestimmte auch, wie Ulrich selbst hinzufügt, Dionysios Areopagita die Schönheit als Harmonie und lichte Klarheit. Dieses Licht und zugleich die höchste vollkommene Schönheit ist Gott und so ist Gott auch die Wirkursache, die vorbildliche Ursache und die Zielursache aller geschaffenen Schönheit. Was nun die Proportion, das Ebenmaß, betrifft, das zum Wesen des Schönen gehört, so besteht es im Bereich des Körperlichen aus einer vierfachen Harmonie (consonantia = Zusammenstimmung): Es muß Harmonie bestehen in der Verteilung des Stoffes, ferner hinsichtlich der Masse des Stoffes, die geformt wird, da es ja nach Aristoteles, den Ulrich selbst hier anführt, für die Größe des Körpers bestimmte Grenzen gibt; die Zahl der Glieder muß mit der Zahl der Teile des Stoffes zusammenstimmen, d. h. es darf kein Glied fehlen; und schließlich muß Symmetria herrschen, ein bestimmtes Größenverhältnis der Teile untereinander und der Teile zum ganzen Körper.

Diese Schönheitslehre des Ulrich von Straßburg, aus der wir eben nur ein paar für uns besonders wichtige Punkte herausgehoben haben, ist eine der ausführlichsten Darstellungen dieser Probleme, die wir aus dem Mittelalter besitzen. Sie ist rein begrifflich in das scholastische System eingearbeitet und wird nirgends auf irgendwelche Kunstwerke bezogen, die doch in Fülle in damaliger Zeit, zumal auch in Straßburg, vorhanden waren. Als Ulrich starb, war das Langhaus des Münsters gerade vollendet, und man ging daran, die alte Westfassade abzubrechen und sie durch den Wunderbau zu ersetzen, an dem Meister Erwin arbeitete. Aber es ist auch nicht einmal angedeutet, ob diese Ästhetik etwa für eine bestimmte Kunst gilt. Und so kann man diese hier gegebenen allgemeinen Prinzipien sowohl auf die Plastik und die Architektur als auch auf das Wortkunstwerk, auch auf die Dichtung anwenden. Auch von einer „schönen“ Dichtung könnte man jene vierfache Harmonie fordern: Gute Disposition, eine passende Ausdehnung, Vollständigkeit der Glieder, harmonisches Größenverhältnis der einzelnen Teile. So will Ulrich das Wesen des Schönen, gleichviel wo es erscheint, darstellen. — Ulrichs Schönheitsbegriff unterscheidet sich in manchem von dem anderer Scholastiker dieser Zeit. Schon Albert der Große hatte gesagt, zu einem schönen Körper gehöre ein passendes Ebenmaß der Glieder und der Glanz der Farbe, wozu er gelegentlich die passende Größe hinzufügt. Und ähnlich spricht sich auch Thomas von Aquino aus: Die Schönheit eines Körpers ergibt sich, wenn

der Mensch wohl proportionierte Glieder mit dem richtigen Glanz der Farbe hat. Dies beruht, wie wir noch sehen werden, im wesentlichen auf Augustinus. Dazu verwendet aber Ulrich noch neuplatonische Elemente, die ihm aus Dionysios Areopagita zuflossen.

II.

1. Diese Begriffsbestimmung der Schönheit ist keineswegs Eigentum der Scholastik, sondern sie reicht bis in die altgriechische Welt zurück und hat eine lange Überlieferungsgeschichte, die wir zunächst in ihren Grundzügen betrachten wollen. Ich fasse vorerst kurz das Ergebnis einiger älterer Aufsätze zusammen. Am Anfang steht der griechische Künstler Polyklet, der in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts als Plastiker tätig war. Er war Schöpfer und Theoretiker des Schönen zugleich. Er schuf den Doryphoros, das Bild des schreitenden und doch stillstehenden Jünglings, das man später als „Kanon“, als Regel und Musterbeispiel, bezeichnete, als eine Verkörperung genau berechneter Proportionen, und er verfaßte eine Schrift, ebenfalls „Kanon“ benannt, in der er über die Proportionen des menschlichen Körpers handelte. Von dieser Schrift wissen wir noch, daß nach Polyklet die Schönheit in „dem Ebenmaß der einzelnen Teile“ (*ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρῳίᾳ*) bestehe, und sein Doryphoros zeigte, wie uns gleichfalls eine alte Notiz besagt, ein „zueinander stimmendes genaues Ebenmaß aller Teile“ (*πάντων τῶν μορίων ἀκριβῆ τὴν πρὸς ἀλλήλα συμμετρῳίαν*). Der Künstler hatte diesen Schönheitsbegriff wohl nur für die bildende Kunst geschaffen, aber es lag nahe, ihn auch auf das Wortkunstwerk, die gesprochene Rede und die Prosaschrift, anzuwenden. Und dies ist bald darauf auch da geschehen, wo man kunstvoll reden und schreiben lehrte, in der Schule der Rhetorik. Hier stellte man die Lehre vom Kairos und der Symmetria auf.

Das Wort *καιρός* bezeichnet in seiner Grundbedeutung den begrenzten, bestimmten Abschnitt, die bestimmte Stelle im Raum oder in der Zeit, und da das Wesentliche an einem bestimmten Abschnitt seine feste Begrenzung und Ausdehnung ist, so bedeutet *καιρός* auch diese Begrenzung, das bestimmte richtige Maß. Auf diese ursprüngliche Bedeutung weist auch die Etymologie des Wortes hin. Denn *καιρός* gehört zu *κρίσις*, lateinisch *certus*, *cerno*, *discrimen*. Vergleichsweise kann man das lateinische Wort *tempus* beiziehen, das gelegentlich ähnliche Bedeutung wie *καιρός* hat und zu *τέμνειν* gehört, also auch den Abschnitt bedeutet. Und so sind auch *tempora* die Schläfen, was auch *καίριον* bezeichnen kann, die richtige Stelle am Körper, wo die Verwundung tödlich ist, und *temperamentum* und *temperare* weisen wie *καιρός* auf das Maßhalten hin. So finden wir in der älteren griechischen Literatur das Wort *καιρός* an einer Reihe von Stellen, an denen das Maßhalten verlangt wird. Mit der Aufforderung, Maß zu halten, wird hier der Gedanke verbunden, daß überall der Kairos herrsche, daß man dem Kairos folgen solle, daß man ihn und seine Maße erkennen solle, daß alles durch den Kairos schön, ohne ihn häßlich sei.

Diese altgriechische Anschauung vom Kairos, vom rechten Maß, von der *σωφροσύνη*, wurde nun auch von der Sophistik aufgegriffen, und so hat, wie uns überliefert wird, Protagoras „als erster die Teile der Zeit näher bestimmt und sich über die Bedeutung des Kairos ausgesprochen“; in welcher Weise, wissen wir nicht. Es wird uns aber berichtet, er habe auch „als erster

gelehrt, daß es zwei Aussagen über die gleiche Sache gebe, die einander entgegengesetzt seien“, und so liegt es nahe anzunehmen, daß er in diesem Zusammenhang auch vom Kairos sprach: daß je nach dem Kairos dasselbe schön und häßlich, gut und böse, gerecht und ungerecht sein könne. Wenigstens finden wir diese Lehre bei Autoren, die von Protagoras beeinflusst sind, so etwa beim Verfasser der sogenannten Dialaxeis (2,20 bei Diels, Vors. 83), wenn dieser sagt: Alles ist durch den Kairos schön, durch das Fehlen des Kairos häßlich. Die eine Seite dieser Lehre wird auch vom Sophisten Kritias (Frg. 7) zum Ausdruck gebracht, wenn er sagt, daß alles durch den Kairos schön sei, d. h. wenn es mit dem Kairos verbunden ist, richtiges Maß hat, wobei er an den Spruch der Sieben Weisen anknüpft: *μηδὲν ἄγαν καιρῷ πάντα πρόσεστι καλά*. Ähnlich drückt sich auch Sophokles (Öd. Col. 1516) aus: *πάντα γὰρ καιρῷ καλά*, der Dichter, der vom Kairos sagt (El. 75): *ἀνδράσιν μέγιστος ἔργον παντός ἐστ' ἐπιστάτης*. Und dann heißt es wieder im pseudo-platonischen Dialog über das Gerechte (375 A), daß eine Sache *ἐν τῷ δέοντι καὶ τῷ καιρῷ* gerecht, *ἐν τῷ μὴ δέοντι* ungerecht sei; nur wer etwas von der Sache verstehe, sei in stande, *τὰ δέοντα ποιεῖν καὶ ἐν τῷ δέοντι καὶ ἐν τῷ καιρῷ*.

Damit stehen wir bei der Lehre des Gorgias, der in seinem Lehrbuch der Rhetorik über die Bedeutung, die der Kairos für den Redner habe, handelte. Das Wesentliche dieser Lehre war, das nach Form und Inhalt Richtige im richtigen Augenblick, d. h. an der richtigen Stelle der Rede zu sagen: *θειότατος καὶ κοινότατος νόμος, τὸ δέον ἐν τῷ δέοντι καὶ λέγειν καὶ σιγᾶν*, das ist die dem Kairos entsprechende Anordnung (*ἢ αἰεὶ πρόπουσα τῷ καιρῷ τάξις*, Aristides, Rhet. II 145). Aber lange zuvor hat dies schon Aischylos zu Beginn der „Sieben“ ausgesprochen, wenn er sagt: *χρῆ λέγειν τὰ καιρία*, und wenn es ebenda (619) von Apollon heißt: *φιλεῖ δὲ σιγᾶν ἢ λέγειν τὰ καιρία*. Des Gorgias Lehre ist also nur eine neue Ausdeutung und Anwendung eines alten sprichwörtlichen Satzes (vgl. Bulle-Festschr. 140). Der Rhetor hat ihn für seine rhetorischen Vorschriften aufgegriffen und er dehnt die Beachtung des Kairos auf Form, Inhalt und Disposition der Rede aus.

Isokrates, der Schüler des Gorgias, bildete die Lehre vom Kairos und der Symmetrie weiter aus, und da wir von ihm noch zahlreiche Schriften besitzen, können wir sehen, wie er diese Theorie in der Praxis anwandte. Sein Ideal war ein Logos, der dem Gegenstand würdig angepaßt ist und dem Kairos entspricht. Und in seinen Reden finden wir mehrere Male einen Satz, der ganz ähnlich ist dem des Dichters der Divina Commedia, von dem wir ausgingen. In seine Rede auf Helena hat der Redner ein Enkomion auf Theseus eingeschoben (§ 28—38) und da sagt er, er müsse mitten in der Behandlung der Taten des Theseus abbrechen, denn „Ich bemerke, daß ich außerhalb der gesetzten Grenzen mich begeben (*ἔξω φερόμενον τῶν καιρῶν*), und ich fürchte, es möchte manchem so scheinen, als ob ich mehr dazu neige, des Theseus Taten darzustellen als über Helena zu sprechen, die doch mein eigentliches Thema sein soll.“ Deshalb wolle er das meiste beiseite lassen und das Übrige möglichst kurz berichten. Und ganz ebenso lesen wir am Schluß des Prooimions des Panathenaios (33f.), das sehr lang ausgefallen ist: „Ich bemerke, daß ich außerhalb des richtigen Maßes mich begeben (*ἔξω φερόμενον τῆς συμμετρίας*), das für ein Prooimion bestimmt ist. Ein guter Redner liebe nicht die *εὐπορία*, sondern achte auf die *εὐκαιρία*, d. h. er achte

mehr darauf, daß alles an der richtigen Stelle gesagt wird (auf eine gute Disposition) als auf die Fülle des Stoffes.“ Aber in der gleichen Rede stellt Isokrates am Schluß des dort eingeschobenen Enkomions auf Agamemnon (§ 84ff.) beides einander gegenüber: einmal sich nicht zu kümmern um das richtige Maß (*τῶν καιρῶν ἀμελεῖν*), dann, etwas auszulassen, was notwendig über Agamemnon gesagt werden müsse. Da ziehe er es vor, ohne Rücksicht auf das Ebenmaß der Rede (*συμμετρία τοῦ λόγου*) der Bedeutung des Heros würdig zu sprechen, obwohl er die Schwere des Vorwurfs des mangelnden Ebenmaßes (*ἀκαιρία*) kenne. Und wiederum an einer anderen Stelle (II 33) sagt er ausdrücklich, es sei schwer, die *καιροί* richtig zu erkennen, und deshalb solle man lieber zu wenig als zu viel tun: denn das richtige Maß ist eher mit der Beschränkung als mit der Übertreibung verbunden.

Auch Platon hat sich mehrfach über den Begriff des Schönen geäußert und in seinen Dialogen weist er des öfteren darauf hin, daß die Schönheit auf Ebenmaß beruhe, die Maßlosigkeit häßlich sei (Phileb. 64 E; Sophist. 228 A), und im Timaios (87 C), wo ebenfalls gesagt wird, daß das Schöne nicht maßlos sei, und auch ein schönes Lebewesen ebenmäßig gebaut sein müsse, wird noch weiter ausgeführt, daß ein Lebewesen nur dann als schön bezeichnet werden könne, wenn Leib und Seele in einem ebenmäßigen Verhältnis zueinander stünden. Ganz besonders wichtig ist aber eine wenig beachtete Stelle im Dialog Phaidros (264 C), wo diese Theorie vom Schönen auf das Wortkunstwerk übertragen wird. Da heißt es: „Jeder Logos muß wie ein lebendiger Organismus gefügt sein, indem er einen in sich abgeschlossenen Körper hat, so daß er weder ohne Kopf noch ohne Füße ist, sondern Mitte und Ende hat, die in einem passenden Verhältnis zueinander und zum Ganzen geschrieben sind.“ Danach muß also ein Wortkunstwerk einen abgeschlossenen Körper haben, der gegliedert ist, d. h. es muß 1. eine gute Disposition vorhanden sein, wie noch in einer besonderen Ausführung von Platon dargestellt wird, und die einzelnen Glieder (Teile des Logos) müssen wie in einem lebendigen Organismus in einem passenden Verhältnis zueinander und zum Ganzen stehen, d. h. es muß 2. wie etwa bei einem gut gebauten menschlichen Körper auch im Logos ein bestimmtes Größenverhältnis der Teile walten.

Platon erhebt in Phaidros diese Forderung der Harmonie für eine kunstgemäße Rede oder Schrift im Zusammenhang mit einer Kritik, die er der Rede des Lysias über den Eros, die den Ausgangspunkt des Dialogs bildet, angedeihen läßt. Unter anderem wird ihr zum Vorwurf gemacht, daß in ihr alles ohne Ordnung, dispositionslos, ausgeschüttet werde: Wie man in dem bekannten Midas-Epigramm die einzelnen Verse in beliebiger Reihenfolge hintereinander lesen könne, so folgten auch bei Lysias die einzelnen Gedanken nicht mit Notwendigkeit hintereinander. Es ist nun von vornherein zu erwarten, daß Platon diese Forderung der harmonischen Gliederung in dem Dialog, in dem er sie aufstellt, selbst erfüllt, d. h. also, daß der „Phaidros“ selbst eine solche ebenmäßige Disposition aufweist. Nun hat man in neuerer Zeit gerade an der angeblich mangelhaften Disposition dieses Dialogs Anstoß genommen, wie überhaupt ziemlich allgemein die Ansicht herrscht, daß man im Altertum es nicht verstanden habe, umfangreiche Prosawerke gut zu komponieren. Eine genaue Analyse des „Phaidros“ ergibt aber für diesen Dialog nicht nur eine äußerst sorgfältige Gliederung, sondern zeigt auch, daß hier bestimmte Größenverhältnisse beachtet sind, ganz nach der Vorschrift,

die Platon selbst in diesem Dialog gegeben hat. Und zwar hat Platon die durch den Inhalt bestimmte Einteilung noch dadurch deutlicher gekennzeichnet, daß der äußere Rahmen, in den der Dialog eingespannt ist und der das Ganze zu Anfang in der Einleitung und am Ende im Schlußteil begrenzt und der die Umwelt der Unterredung schildert, immer wieder im Verlauf des Werkes an den Stellen eingreift, wo ein neuer Abschnitt in der Gedankenführung beginnt, so in jedem der drei Gespräche, die an die drei Reden des ersten Hauptteils sich anschließen, ferner noch 238 C, wo die Begriffsbestimmung des Eros vom Hauptteil der ersten Sokratesrede getrennt wird, und 262 C, wo die Bestimmung des Begriffs und des Themas des zweiten Hauptteils von den eigentlichen Erörterungen dieses Teils geschieden wird. Der erste Hauptteil wird vom zweiten durch ein besonders starkes „Rahmentstück“ abgeteilt (259 A—D), in welchem ausführlich über die Zikaden, die am Ort des Gesprächs zirpen, und über ihre Entstehung gesprochen wird.

So zerfällt der Dialog deutlich in zwei Hauptteile: 230 E—259 D und 259 D—278 B. Sie werden durch ähnliche, dem Phaidros in den Mund gelegte Wendungen eingeleitet: 230 E *ἄκουε δῆ* und 259 D *λεπτέον γὰρ οὖν*. Der erste Hauptteil enthält die Rede des Lysias und die zwei Sokratesreden; an jede Rede schließt sich ein Gespräch an, jedesmal von gleicher Länge. Die Rede des Lysias ist der Art dieses Redners entsprechend dispositionslos, was auch gebührend getadelt wird. Die beiden Sokratesreden geben in ihrem ersten Teil jeweils die Grundlage und die Begriffsbestimmung, auf welche in der ersten Rede der Tadel, in der zweiten Rede das Lob des Eros folgt. Die Lysiasrede ist genau so groß wie die vorausgegangene Einleitung des ganzen Dialogs; die zwei Teile der zweiten Sokratesrede sind unter sich von der gleichen Länge, und der Gesamtumfang dieser Rede ist so groß wie der der Lysiasrede und der ersten Sokratesrede samt den zwei anschließenden Gesprächen. Dies ist dadurch gerechtfertigt, daß dieser erste Abschnitt des ersten Hauptteils (230 E—243 E) den Tadel des Eros, die zweite Sokratesrede (243 E—257 B) den Lob des Eros enthält. Genau so groß ist aber auch das erste Stück des zweiten Hauptteils (259 D—274 B), das nach der Aufstellung des Themas und der Begriffsbestimmung (259 D—262 C, von der gleichen Größe wie ein jedes Gespräch des ersten Hauptteils) das Lob des guten und den Tadel des schlechten Logos enthält.

So ist also dieser Dialog außerordentlich sorgfältig gegliedert und es wird auch auf bestimmte Größenverhältnisse der einzelnen Teile geachtet. Aber auch in der Gesamtkomposition waltet eine bestimmte Proportion: Der erste Hauptteil umfaßt etwa 1045 Druckzeilen, der zweite Hauptteil etwa 645 Zeilen, d. h. dieser verhält sich zu jenem wie jener zum Ganzen, oder anders ausgedrückt: der erste Hauptteil hat die achtfache, der zweite Hauptteil die fünffache Größe der Einleitung und das Verhältnis $5:8 = 8:13$ stimmt ja ungefähr. So ist dieser Dialog nach dem goldenen Schnitt in zwei Teile gegliedert. Daß Platon sich mit der Lehre vom goldenen Schnitt beschäftigt hat, wissen wir ja. In diesem Dialog hat also Platon ein Musterbeispiel für die Lehre gegeben, die er im gleichen Werk theoretisch darlegt: Damit ein Logos wie ein Organismus gefügt ist, d. h. schön ist, ist eine genaue Gliederung und ein bestimmtes Größenverhältnis der einzelnen Glieder untereinander und der einzelnen Teile zum Ganzen nötig.

2. Es wäre nun eine weitere Aufgabe, die Prosawerke zunächst des 5. und 4. Jahrhunderts daraufhin zu untersuchen, ob das Gesetz der harmonischen Gliederung in ihnen beachtet ist. Für das älteste uns erhaltene griechische Prosawerk, das Geschichtswerk des Herodot, habe ich dies bereits an anderer Stelle getan. Das Ergebnis war, daß der jonische Historiker eine universale Kulturgeschichte der „historischen Zeit“ (*ἀνθρωπιήν λεγομένη γενεή* III 122) geben will, die für ihn etwa im 7. Jahrhundert beginnt, und dabei soll sie alle Völker umfassen, die mit den Griechen oder den Persern in irgendwelchen Beziehungen und in einem historischen Zusammenhang standen. Das Werk gliedert sich in drei Hauptteile. Im 1. Teil (I 1—III 38) wird der Aufstieg des Orients, insbesondere der Persermacht, in drei Stufen geschildert: I 1—140 Geschichte der Lyder, Meder und Perser bis zur Thronbesteigung des Kyros, des Gründers des persischen Reiches; I 141—216 Regierung des Kyros; II 1—III 38 Regierung des Kambyses. Es folgt nun ein Übergang (III 39—117), der drei Teile enthält: III 39—60 Krieg zwischen Sparta und Samos, als gleichzeitiges Ereignis hier eingefügt; III 61—88 Thronbesteigung des Dareios, chronologisch an III 38 anknüpfend und den Hauptfaden weiter-spinrend; III 89—117 Satrapieneinteilung und Völker am äußersten Rande der Welt. Damit wird vor Augen geführt, daß die Perser jetzt auf dem Gipfel ihrer Macht stehen (*ἀνθεύσης τῆς Ἀσίας*, IV 1). Daran schließt sich der zweite Hauptteil (III 118—VII 4): Höhepunkt der Persermacht, die Regierung des Dareios. Auch hier haben wir wieder drei Unterabteilungen: III 118 bis IV 205 in drei Abschnitten (III 118—160 die erste Zeit der Regierung des Dareios; IV 1—144 Skythenzug des Dareios mit eingeschobener Schilderung der Skythen; IV 145—205 Kämpfe der Perser in Libyen ebenso mit Beschreibung Libyens); V 1—VI 32 Unterwerfung Thrakiens mit Periegeses des Landes und der jonische Aufstand; VI 33—VII 4 die weiteren Unternehmungen des Dareios gegen das griechische Mutterland bis zum Tode des Dareios. Im dritten Hauptteil wird der Niedergang der Persermacht und der Aufstieg der Griechen geschildert (VII 5—IX 122): Der Zug des Xerxes. Auch hier haben wir wieder drei Teile: VII 5—178 Entschluß zum Krieg und beiderseitige Vorbereitungen; VII 179—VIII 129 die Ereignisse des ersten Kriegsjahres; VIII 130—IX 122 die Ereignisse des zweiten Kriegsjahres. Zu dieser sorgfältigen Komposition kommen noch die abgewogenen Größenverhältnisse, insofern als jeder der drei Hauptteile die gleiche Größe hat, nämlich (nach der Teubnerausgabe von Dietsch-Kallenberg gerechnet) je 250, 256 und 250 Druckseiten. Und auch in den Unterabschnitten herrschen besondere Maße, da der Modulus von etwa 40—45 Seiten überall ein-, zwei- oder dreifach wiederkehrt, jeder der drei Hauptteile enthält ihn sechsmal.

Etwa gleichzeitig mit dem herodoteischen Geschichtswerk mögen die zwei erhaltenen Reden des Gorgias sein, die er als Muster geschrieben hat, um seine Lehre von der Redekunst an Beispielen praktisch vor Augen zu führen. Beide Deklamationen sind demgemäß ausgezeichnet disponiert. In der Lobrede auf Helena, einer Verteidigungsrede der durch ihren Fehltritt belasteten Heroine, geht dem Hauptteil eine zweigegliederte Einleitung voraus, eine allgemeine Feststellung (in § 21 als *νόμος* bezeichnet) und ein Lob der Herkunft und der Schönheit der Helena enthaltend. Am Schluß der Einleitung (6,1) wird eine vierteilige Gliederung des Hauptteils (6,2—19) angekündigt, an die der Rhetor bei der Durchführung sich strikte hält: Für die Verfehlung

der Helena seien vier Gründe in Erwägung zu ziehen, das Schicksal, das es so bestimmt habe, die Gewalt, der sie unterlegen sei, die Überredung, der sie folgte, oder die Macht der Liebe. Auf jeden Fall sei sie unschuldig, da eine höhere Macht waltete. Dies wird in vier Abschnitten (*τύχη* 6,2; *βία* 7; *λόγος* 8—14; *ἔρωσ* 15—19) dargelegt. Zum Schluß (20—22) gibt der Rhetor eine Zusammenfassung und das Ergebnis. Die Größenverhältnisse dieser Teile sind so geordnet, daß ein Modulus (in der Ausgabe von Diels der Umfang von 15 Druckzeilen) immer wiederkehrt. Die Einleitung enthält ihn zweimal, ebenso der Abschnitt II 4; der Teil II 3, der dem Redner besonders nahe lag, dreimal (45 Zeilen), der Teil II 1 und 2 füllt zusammen wieder 15 Zeilen.

In der zweiten Rede, der Verteidigung des von Odysseus des Verrats angeklagten Palamedes, wird am Schluß der Einleitung (1—5) die Zweiteilung des nun folgenden ersten Hauptteils (6—21) mit den Worten angegeben: Wenn ich die Tat hätte begehen wollen, so hätte ich es nicht gekonnt, und wenn ich es gekonnt hätte, so hätte ich es nicht gewollt. Der erste Fall wird in dem Abschnitt 6—12 besprochen, wobei das Thema dieses Abschnitts im ersten und letzten Satz noch einmal genau bestimmt wird; dem zweiten Fall sind die §§ 13—21 gewidmet, die durch die jeweils einleitenden gleichlautenden Worte *σκέψασθε καὶ τότε* in zwei Teile (13—19 und 20—21) gegliedert sind. Daran schließt sich der zweite Hauptteil (22—36), in welchem sich Palamedes an den Ankläger und die Richter wendet. Dieser Teil zerfällt also wieder in zwei Abschnitte, von denen der erste durch die Worte am Anfang *πρὸς τὸν κατηγοροῦν* und zum Schluß *πρὸς μὲν οὖν σὲ ταῦτα* als Ganzes zusammengefaßt wird, während der zweite Abschnitt ebenso wie der zweite Abschnitt des ersten Hauptteils zweigegliedert ist. Diese Gliederung wird jeweils zu Beginn durch die Worte *πρὸς δ' ὑμᾶς, ὦ ἄνδρες κριταί* (28) und *λοιπὸν δὲ περὶ ὑμῶν πρὸς ἡμᾶς ἐστὶ μοι λόγος* (33) deutlich angezeigt. Ein kurzer Schluß, als solcher durch *παύομαι* gekennzeichnet, folgt nach. In dieser Rede sind die Größenverhältnisse so gehalten, daß der erste und zweite Hauptteil die gleiche Größe zeigen (bei Diels 105 und 109 Zeilen), ferner sind die Unterabschnitte I 1 (§ 6—12), I 2a (§ 13—19) und II 1 (§ 22—27) ungefähr gleich groß, ebenso unter sich die zwei Teile von II 2 (§ 28—32 und 33—36), ferner ist I 2b (§ 20—21) genau so groß wie II 2b (§ 33—36).

Ungefähr derselben Zeit, wohl noch dem Jahrzehnt vor Ausbruch des Peloponnesischen Krieges, gehört auch die älteste uns noch ganz erhaltene attische Prosaschrift an, der „Staat der Athener“, die uns fälschlich unter dem Namen des Xenophon überliefert ist. Trotz des etwas vulgären Charakters der Sprache (vgl. Philol. 73, 558ff.) ist diese Schrift von der Rhetorik nicht ganz unbeeinflusst. Eine genaue Analyse ergibt folgende Disposition: In I 1 wird deutlich die Zweiteilung des Ganzen angegeben, was zum Überfluß auch noch in III 1, bis wohin der erste Hauptteil reicht, wiederholt wird. Im ersten Teil will der Verfasser zeigen, auf welche Weise der Demos durch Wahrung der Verfassung seinen Vorteil hat; im zweiten Teil legt er dar, wie nach Ansicht der andern Hellenen der attische Demos zu tadeln ist (III 1—13). Also nach Lob und Tadel ist hier gegliedert, was ja auch bei der Einteilung des platonischen Phaidros eine Rolle spielt. Jeder der zwei Hauptteile zerfällt in drei Unterabschnitte, in denen jedesmal die inneren, dann die äußeren Verhältnisse behandelt und dann ein Anhang

beigegeben wird. Also die Disposition ist genau, aber auch die Größenverhältnisse sind harmonisch: jeder der drei Teile des ersten Hauptteils ist rund 92 Druckzeilen lang, genau ebenso groß ist auch der zweite Hauptteil.

Daß der große Historiker Athens von der Rhetorik gelernt hatte, wissen wir; auch die Kunst seiner Komposition zeigt es. Da Thukydides sein Werk nur als Torso hinterlassen hat, wollen wir uns auf die Betrachtung der Komposition des ersten Buches beschränken, an der man so oft Anstoß genommen hat, die sich aber als durchaus kunstvoll und zweckmäßig erweisen wird. Das erste Buch ist eine geschlossene Einheit für sich. So hebt denn das zweite Buch mit den Worten an: Es beginnt nun der Krieg zwischen den Athenern und den Peloponnesiern und ihren beiderseitigen Bundesgenossen, und der Historiker gibt das genaue Datum des Überfalls von Plataiai an, der auf etwa 6./7. März 431 zu berechnen ist.

Das erste Buch schiebt nun alles voraus, was zum Verständnis des Krieges und zum Verständnis der Darstellung durch den Historiker notwendig ist. Nach einem Prooimion (I 1) über das Thema und die Größe des Krieges, voll von Anspielungen auf Herodot und von versteckter Polemik gegen ihn, gibt Thukydides die sogenannte Archäologie, eine kurze Geschichte Griechenlands von der Urzeit bis zum Beginn des Peloponnesischen Krieges unter besonderer Berücksichtigung der Machtentfaltung und der Entwicklung der Machtmittel, von der *ἀσθένεια* der Urzeit bis zur *ισχύς* der Gegenwart. Dadurch soll einmal gezeigt werden, daß alles, was vor dem Peloponnesischen Krieg liegt, nicht so groß und bedeutsam war, weder was die Kriege betrifft noch hinsichtlich des Übrigen, dann will aber Thukydides dadurch auch begründen, daß er die Geschichte seiner eigenen Zeit beschreibt, da ja die Vergangenheit unmöglich (I 1,2) oder schwierig (I 20,1) zu erforschen ist. Und so gibt er das von der älteren griechischen Kulturgeschichte, was man darüber sicher noch wissen kann, zumal ja dies bei Herodot zu kurz gekommen ist. Dieser Teil wird durch die allgemeinen Ausführungen (I 20—23) über die Geschichtsschreibung im allgemeinen und über die eigene Darstellung des Peloponnesischen Krieges im besonderen abgeschlossen, wobei noch einmal auf den Zweck der Archäologie hingewiesen wird, auf die Schwierigkeit der Erforschung der Vergangenheit, auf das Ergebnis, das die Archäologie enthält, und auf die Größe des eigenen Themas. So bildet diese ganze Einleitung (I 1—23) eine geschlossene Einheit für sich. Am Schluß dieses Abschnitts wird zugleich die Disposition des Folgenden angegeben: Thukydides will zunächst über die äußeren Veranlassungen, die zum Krieg führten, und über die inneren Gründe, die ihn hervorriefen, sprechen. Dies geschieht im nächsten Teil (c. 24—118), der dreigliedert ist: In c. 24—55 wird der erste äußere Anlaß (*αἰτία αὕτη πρώτη ἐγένετο τοῦ πολέμου*, c. 55,2), in c. 56—87 der zweite Zusammenstoß (*μετὰ ταῦτα εὐθὺς καὶ τότε ξυνέβη γενέσθαι διάφορα ἐς τὸ πολεμεῖν*, 56,1) und in c. 88—118 der wahre Kriegsgrund (*ἀληθεστάτη πρόφασις*) geschildert. Da dieser in der Furcht Spartas vor der wachsenden Macht Athens (*φοβούμενοι τοὺς Ἀθηναίους μὴ ἐπιμείζον δυνηθῶσι*, c. 88) zu sehen ist, gibt Thukydides hier eine Darlegung der Machtentfaltung Athens, die sich in den 50 Jahren vor Ausbruch des Krieges herausbildete (*οἱ Ἀθηναῖοι τρόπῳ τοιῷδε ἤλθον ἐπὶ τὰ πράγματα ἐν οἷς ἠϋξήθησαν*, c. 89,1). Es folgt darauf die Darstellung der letzten Verhandlungen, die dem Krieg vorausgingen (c. 119—146).

Dieses erste Buch bildet in seiner Gesamtheit die Einleitung zum ganzen Werk des Thukydides. Es enthält die Auffassung des Historikers von der Geschichtsschreibung und von seinem eigenen Thema, das er sich gewählt hat (c. 1—23), legt die äußere Veranlassung und den inneren Grund dar, die zum Krieg führten (c. 24—118) und schließlich die letzten Verhandlungen vor Ausbruch des Krieges (c. 119—146). Und damit ist ein Viertes verbunden, das in jenen drei Teilen enthalten ist: eine griechische Geschichte von der Urzeit bis zum Beginn des großen Krieges, die in drei Stücken gegeben wird: eine kurze Gesamtübersicht über die Machtentwicklung (2—19), eine ausführlichere Darstellung der letzten 50 Jahre (88—118 und 128—138) und am breitesten geschildert die letzten 5 Jahre vor dem Krieg (24—87; 119 bis 146). Thukydides huldigte hier einem Prinzip, das wir später bei vielen Historikern wieder vorfinden, die Darstellung um so ausführlicher zu gestalten, je mehr man sich der eigenen Zeit nähert; am breitesten wird dann der Krieg selbst behandelt. Zu dieser kunstvollen Komposition tritt nun auch die Durchführung eines harmonischen Größenverhältnisses der einzelnen Glieder, indem die vier Abschnitte des Hauptteils (24—55; 56—87; 88—118; 119—146) ungefähr die gleiche Länge (von etwa durchschnittlich 20 Seiten der kleinen Ausgabe von Hude) aufweisen.

Anschließend sei noch die Griechische Geschichte des Xenophon kurz besprochen, die eine Fortsetzung des thukydideischen Werkes von 411 an bis zur Schlacht von Mantinea (362) geben soll. Ihre Disposition ist folgende: In Buch I und II wird die eigentliche Ergänzung des Werkes des Thukydides bis zum Frühjahr 403 geliefert. Dieser erste Hauptteil gliedert sich in zwei Stücke: 1. Die Geschichte des Peloponnesischen Krieges von 411 bis 404 (I 1—II 3,10) und 2. Die Geschichte der Herrschaft der dreißig Tyrannen (II 3,11—II fin.). Dieser erste Hauptteil schließt mit den Worten: *ἡ μὲν δὴ Ἀθήνησι στάσις οὕτως ἐτελεύτησεν*, einer Formel, die sich auch bei Thukydides (so I 110,5; 138, 6; III 68,5) bereits ähnlich zum Abschluß findet. Der zweite Hauptteil (Buch III—VII) gibt die Geschichte der spartanischen Hegemonie von 403—362 und gliedert sich wieder in zwei Teile, indem zunächst (III 1—V 3) der Aufstieg, dann (V 4—VII fin.) der Niedergang der spartanischen Macht beschrieben wird. Der letzte Abschnitt beginnt (V 4,1) mit einem eigenen Prooimion. So haben wir also zwei Hauptteile, die wieder doppelt gegliedert sind. Die Größenverhältnisse, die hier walten, sind insofern harmonisch, als der erste Abschnitt des ersten Hauptteils ungefähr doppelt so groß ist als sein zweiter Abschnitt und die zwei Abschnitte des zweiten Hauptteils je fünfmal so groß wie der zweite Abschnitt des ersten Teils. So gibt also der Umfang dieses kleinsten Teils den Modul ab, der bei der Gliederung verwendet wird, also gewiß eine von Anfang an beabsichtigte harmonische Komposition.

3. Damit sei es genug der Beispiele aus der älteren griechischen Prosa; denn ich fürchte selbst, daß ich das mir vorgenommene Maß überschreite. Wenn ich, o Leser, noch mehr Raum zur Verfügung hätte, könnte ich noch mehr der Werke aus Prosa und Poesie anführen! Aber wie auch Demokrit sagt (Frg. 102): Schön ist in jeglichem das Gleichmaß; ein Zuviel und ein Zuwenig scheint mir nicht gut und (Frg. 3) eine mäßige Fülle ist sicherer als Überfülle (s. auch Frgg. 191, 233, 235). Auch bei Aristoteles finden sich ähnliche Ausführungen. So nennt er einmal als die wichtigsten Kennzeichen

des Schönen Ordnung, Ebenmaß und eine begrenzte Ausdehnung, und in seiner Poetik wird gesagt, das Schöne beruhe auf bestimmter Größe und Ordnung; die einzelnen Teile des Schönen müßten wohl geordnet sein und ein bestimmtes Größenverhältnis haben. Ähnlich sagt auch des Aristoteles Schüler Aristoxenos (Diels 45, D 4; FHG II p. 278, Frg. 18), Ordnung und Ebenmaß (*τάξις καὶ συμμετρία*) ist schön und zuträglich, Unordnung und Maßlosigkeit häßlich und unzuträglich. Und auch in der späteren Zeit finden wir immer wieder die Lehre vorgetragen, daß ein Logos wie ein lebendiger Organismus (*ὡσπερ ζῶον* oder *σωματοειδῶς*) gebildet, daß die *τάξις ἀειπρέπουσα τῷ καιρῷ* gewahrt sein müsse. So warnt auch Dionysios von Halikarnaß in der ihm zugeschriebenen Rhetorik (10,3) vor Exkursen, die das Maß sprengen (*καιρὸς ὑπερβαίνειν*) und vor mangelhafter Disposition, indem er auf den platonischen Phaidros (264 BC) verweist.

Etwas Merkwürdiges finden wir bei einem Zeitgenossen des Dionysios von Halikarnaß, in der Universalgeschichte des Diodor. Er sagt bereits I 8,10: Was die Entstehung der Menschen und die älteste Lebensform betrifft, so wollen wir uns mit dem Gesagten begnügen, da wir nach Ebenmaß streben (*στοχαζόμενοι τῆς συμμετρίας*). Und gleich darauf (I 9,4): Das was jeweils über die älteste Zeit und die alten Geschehnisse überliefert wird, legen wir in den einzelnen Abschnitten dar, indem wir nach Ebenmaß streben. Oder I 41,11: Mit dem Gesagten wollen wir uns begnügen, damit wir nicht das uns von Anfang an vorgenommene Maß überschreiten (*ἵνα μὴ τὴν ἐξ ἀρχῆς ἡμῖν προκειμένην συντομίαν ὑπερβαίνωμεν*). So wollen wir dieses Buch wegen seines Umfanges in zwei Teile zerlegen, da wir nach Ebenmaß streben. (Siehe auch Diod. II 31,10: IV 5,4; 68,8; VI 2,3.) Und XX 1,5 heißt es: Ein Geschichtswerk ist einfach und natürlich gewachsen und ähnlich einem lebenden Organismus (*τὸ τῆς ἱστορίας γένος ἀπλοῦν ἐστὶ καὶ συμφορῆς ἐάντῳ καὶ τὸ συνόλον ἐμψύχῳ σώματι καταπλήσιον*). Ganz ähnlich drückt sich gelegentlich auch Clemens von Alexandria aus (Paedag. II 1,2, p. 153 St.; Stromat. V 139, p. 420 St.). Bei beiden Schriftstellern scheint es sich nur um eine altüberkommene Floskel zu handeln; denn ein wirkliches Ebenmaß im Sinne der alten Rhetorik haben beide nicht wirklich erreicht. Doch finden sich manchmal noch bei Lukian und Plutarch ganz symmetrische Kompositionen mit ebenmäßigen Größenverhältnissen. So beispielsweise in Lukians Schrift *De dea Syra*. Hier werden im einleitenden Teil (1—10) die syrischen Kulte im allgemeinen besprochen. Der Hauptteil (11—60) ist dem Heiligtum von Hierapolis-Bambyke gewidmet. Er zerfällt in einen geschichtlichen (11—27) und einen beschreibenden (28—60) Abschnitt, die beide jeweils hälftig gegliedert sind: Dort werden zuerst die vier Überlieferungen über die Begründer des alten Tempels (11—16), dann die Gründung des neuen Heiligtums (17—27) besprochen, im zweiten Abschnitt wird zuerst (28—40) das Heiligtum von außen und innen beschrieben, dann (41—60) werden die Priester, Opfer, Feste und Gebräuche behandelt. Diese einzelnen Teile haben eine bestimmt abgemessene Größe, indem die beiden Abschnitte des Hauptteils je ungefähr 300 Druckzeilen umfassen, während der einleitende Teil ein Drittel dieses Umfangs einnimmt. Auch die jeweiligen Unterabschnitte sind einigermaßen in einem harmonischen Größenverhältnis gehalten. — Aus den Werken des Plutarch sei auf die Schrift *De Pythiae oraculis* hingewiesen. Dieser Dialog zerfällt in zwei Hauptteile, und das Thema, „warum die Pythia nicht mehr

die Orakel in Versen gebe“, das im Titel ausgesprochen wird, wird zwar bereits im ersten Teil (397 d) aufgestellt, aber erst im zweiten wirklich behandelt. So ist der erste Teil (c. 1—16) mit 6 Einzelerörterungen gefüllt, die während der Führung durch das delphische Heiligtum stattfinden, und sich an das hier Gesehene anschließen, der zweite Hauptteil (c. 17—30) bespricht das in der Überschrift angegebene Thema, im wesentlichen in dem zusammenhängenden Monolog des Theon. Beide Hauptteile haben auch den gleichen Umfang von je etwa 460 Druckzeilen. Dadurch wird zugleich auch bestätigt, was gelegentlich bestritten wurde, daß dieser Dialog uns vollständigerhalten ist.

Auch in der römischen Prosa läßt sich die Beachtung des Gesetzes der harmonischen Gliederung feststellen, so in den zwei Monographien des Sallust und in den kleinen Schriften des Tacitus. Und auch bei römischen Schriftstellern finden sich Stellen, in denen ähnlich wie bei Isokrates und in der Divina Commedia gesagt wird, man befürchte, das für das Werk bestimmte Maß zu überschreiten: *excedere propositi formam operis*, wie Velleius Paterculus (II 66,3; vgl. I 16,1) gelegentlich sagt. Bei demselben Historiker heißt es auch einmal, über Pannonien und Dalmatien werde er an anderer Stelle sprechen; dieses Werk solle seine Form bewahren (*hoc opus servet formam suam*, II 96,1). Ganz ebenso verfährt auch Sallust in seiner ausgezeichnet komponierten Schrift über den Jugurthinischen Krieg, wo er deutlich zum Ausdruck bringt, daß die Auswahl des von ihm gebotenen Stoffes durch die Rücksicht auf die Harmonie, auf den zur Verfügung stehenden Raum, bestimmt wird: Über Karthago ist es besser zu schweigen als zu wenig zu sagen; denn die Zeit (*tempus = καιρός*) mahnt weiterzugehen; d. h. dieser Teil seines Werkes würde das Maß überschreiten, zu groß werden, wenn er hier noch über Karthago spräche. So rät auch Plinius seinem Freund Tacitus in einem Brief (Ep. I 20,20), der solchen Fragen gewidmet ist, das richtige Maß einzuhalten; denn das beste sei das Maß. Auch Vitruv, der Architekt der augusteischen Zeit, wies darauf hin, daß einerseits in der Natur der menschliche Körper so gebildet sei, daß in den Maßverhältnissen die einzelnen Glieder dem Ganzen entsprächen (III 1, 4, p. 66), und daß andererseits auch die alten Künstler so gearbeitet hätten, daß die einzelnen Glieder in ihren Maßen zur ganzen Figur ein entsprechendes Verhältnis hätten. Und so könne auch ein Tempel nicht ohne Symmetrie bestehen. Symmetrie sei eben das passende Verhältnis der einzelnen Glieder untereinander und der Einklang zwischen den einzelnen Teilen und dem Ganzen in Hinsicht auf ein bestimmtes Grundmaß, ein bestimmtes Größenverhältnis (I 2, p. 12).

Von besonderer Wichtigkeit wurde es, daß auch Cicero eine ähnliche Begriffsbestimmung des Schönen gab. So sagt er: Die Schönheit des Körpers wirkt durch die ebenmäßige Anordnung der einzelnen Glieder und erfreut dadurch, daß alle Teile anmutig miteinander in Einklang stehen. Und an einer anderen Stelle heißt es: Die Schönheit eines Körpers bestehe in der ebenmäßigen Form der Glieder verbunden mit einer lieblichen Farbe. Diese Definition ist dann auch von Augustinus übernommen worden, bald wörtlich, bald in einen anderen Ausdruck umgegossen, und sie schwebt ihm auch in seiner Schrift „Über die Ordnung“ vor Augen: Hier beruft er sich an einer Stelle, wo er weitere Ausführungen beiseite lassen will, auf das Maß, das der Vater der Ordnung sei und das er nicht überschreiten wolle, zumal in einer Schrift, die über die Ordnung handle; daher müsse er hier auf weitere Dar-

legungen verzichten. Also eine Wendung, wie wir sie ähnlich bereits des öfteren angetroffen haben. — Aber selbständig weitergebaut wurde die Lehre vom Schönen gegen Ende des Altertums durch die Neuplatoniker, insbesondere durch Plotin, der eine neue Ästhetik begründete. „Ziemlich allgemein wird behauptet“, so sagt er, „daß ein Wohlverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen, und zusätzlich eine schöne Färbung, die sichtbare Schönheit ausmacht; schön sein bedeute, für die sichtbaren Dinge und überhaupt für alles andere, symmetrisch sein, Maß in sich haben.“ Dies weist aber Plotin zurück: Man muß das Schöne als etwas anderes ansehen, das zum Symmetrischen erst hinzutritt, und das Symmetrische muß seine Schönheit erst durch ein anderes erhalten. Und so entsteht nach ihm auch die Körperschönheit dadurch, daß sie teilhat an der Idee. Denn alles Formlose ist bestimmt, Form und Gestalt anzunehmen; solange es daher keinen Teil hat an der Idee und keine Gestalt hat, ist es häßlich und ausgeschlossen von der göttlichen Vernunft; das ist das schlechthin Häßliche. Erst durch das Hinzutreten der Idee entsteht das Schöne.

So können wir diese Lehre von der Schönheit bald theoretisch dargestellt, bald praktisch befolgt durch das ganze Altertum hindurch verfolgen und noch die Scholastik hat sie gekannt, Dante hat sie beachtet. Für die Vermittlung dieser Lehre an das abendländische Mittelalter kamen die griechischen Autoren nicht in Betracht, da hier ihre Schriften nicht mehr gelesen wurden, und auch der platonische Timaios, in dem auf diese Schönheitstheorie hingewiesen wird, war nur zum Teil in lateinischer Übersetzung bekannt. Und gerade jene Stelle fehlt in der lateinischen Bearbeitung wie der ganze letzte Teil dieses Dialogs. So waren es vor allem Cicero und auf ihm fußend Augustinus, dazu noch die lateinische Bearbeitung des Dionysios Areopagita, die diese Forderung der Schönheit an das Mittelalter weitergaben.

Gewiß beruht dieses antike Gesetz auf dem richtigen Grundsatz, daß jede Darlegung gut disponiert, die Gedanken folgerichtig und klar geordnet sein sollen. Auch wird man von selbst darauf achten, daß nicht einzelne Teile der Darstellung allzu breit oder allzu kurz ausfallen, und es wird sich häufig von selbst einstellen, daß eine logische Gliederung der Gedanken Glieder ergibt, die einander entsprechen. Und so wird es auch vorkommen, daß wir eine harmonische Gliederung sogar bei modernen Schriftstellern finden, auch wenn sie das griechische Kompositionsgesetz nicht gekannt haben. Zwei Beispiele seien hier genannt. Einmal die „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“ von Gregorovius. Das Riesenwerk, so wie es nach mehrfacher Umgestaltung des ursprünglichen Planes jetzt vorliegt, umfaßt acht Bände. Die ersten sechs Bände enthalten je zwei Bücher zu je sieben Kapiteln, die Bände VII und VIII je ein Buch von wieder je sieben Kapiteln. Jedes Buch gibt nach dem Einleitungskapitel in Kapitel 2—6 die geschichtliche Darstellung, im Schlußkapitel einen kulturhistorischen Überblick. So ist ein vollkommen symmetrischer Aufbau erreicht. Die erste Anregung hierzu erhielt Gregorovius zweifellos durch Plotin, über dessen Ästhetik er in seiner Dissertation gearbeitet hatte, und schon in seinem Buch über den Kaiser Hadrian war er bestrebt, in der 2. Auflage von 1884 noch mehr als in der 1. von 1851, einen symmetrischen Aufbau zu errichten.

In dem gleichen Jahr (1866), als Gregorovius den 6. Band seines Werkes abschloß, wurde auch der Roman „Raskolnikoff“ von Dostojewski voll-

endet. Auch diese Dichtung ist symmetrisch aufgebaut. Sie zerfällt in sechs Teile, auf die ein Epilog folgt. Die erste Triade enthält 20 Kapitel, ebenso viele auch die zweite Triade zusammen mit dem Epilog, und die erste Triade hat genau den gleichen Umfang wie die zweite (einschließlich des Epilogs). Und erwähnenswert ist, daß ungefähr um die gleiche Zeit Johannes Brahms von einer musikalischen Komposition in merkwürdiger Übereinstimmung mit dem ihm sicher unbekanntem Gorgias forderte: „Alles muß notwendig sein und an der rechten Stelle stehen, jeder zufällige Effekt sorgfältig vermieden werden.“ (M. Kalbeck, Joh. Brahms II 1908, 180.)

Wenn wir von unserem Ausgangspunkt, der Divina Commedia, absehen, so haben wir bis jetzt nur Prosawerke betrachtet, um bei ihnen eine symmetrische Gliederung festzustellen, und in der Tat war ja auch die dahingehende Forderung von der griechischen Rhetorik, von Gorgias und von Platon, für die Prosa erhoben worden. Eine Wendung wie die „Ich muß hier abbrechen, um das Ebenmaß meines Werkes nicht zu stören“, findet sich nach meiner Kenntnis nur in antiker Prosa, nicht in Werken der Dichtkunst; erst Dante gebraucht sie zweimal in der Commedia. Aber es gibt selbstverständlich auch Dichtungen in der antiken Literatur, die dem Gesetz der symmetrischen Komposition entsprechen. Darauf muß mit einem Wort noch eingegangen werden. — So schreibt ja auch Horaz in seiner *Ars poetica* (42ff.) für die Dichtkunst vor:

ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat.

Das ist die Bedeutung der Ordnung und ist Schönheit: das Notwendige im richtigen Augenblick (an der richtigen Stelle) zu sagen und zurückzuhalten. Ins Griechische übersetzt heißt dies: *τάξεως δόναμις καὶ κάλλος τὰ δέοντα λέγειν καὶ σιγᾶν ἐν καιρῷ*. Dies „an der richtigen Stelle das Richtige zu sagen“ und „achte auf das richtige Maß“ sind alte Sätze, die von der Rhetorik aufgegriffen wurden, die aber auch Aischylos bereits instinktiv befolgte. So sind die vier älteren Tragödien dieses Dichters (Hiketiden, Perser, Septem, Prometheus) durchweg symmetrisch komponiert, wie ich in der Festschrift für Bulle (1938) nachwies, während die drei Teile der Orestie wie auch die erhaltenen Tragödien des Sophokles keine solche Symmetrie mehr aufweisen. Dagegen ist z. B. der euripideische *Kyklopos* wieder durchaus ebenmäßig gestaltet. — Aber wie sagt Velleius Paterculus? *Haec alio loco explicabimus; hoc opus servet formam suam*.

Epilog.

1. Platon hat den Dialog, in dem er den Satz aufstellt, ein Logos müsse wie ein lebendiger Organismus harmonisch gegliedert sein, selbst diesem Kompositionsgesetz unterworfen und ihm eine gute Disposition und Ebenmaß verliehen. Es lag auch für mich nahe, diesen Aufsatz, der dem Gesetz der harmonischen Gliederung gewidmet ist, ebenfalls nach dieser Vorschrift der antiken Stilkunst zu gestalten. So hatte ich mir von Anfang an als Umfang des Ganzen den Raum von einem Druckbogen zu 16 Seiten zur Verfügung gestellt und mir vorgenommen, dieses Maß nicht zu überschreiten (*μη τὴν ἐξ ἀρχῆς ἡμῖν προκειμένην συντομίαν ὑπερβαίνειν*, Diod. I 41,11). Die Gliede-

zung des Stoffes, den ich behandeln wollte, ergab sich, wenn ich von Dante an seinem 625. Todestag ausgehen wollte, von selbst: Im ersten Teil sollte die Theorie und die Praxis bei Dante und in der Scholastik besprochen werden; er teilt sich in zwei Hälften, von denen die erste der *Divina Commedia*, die zweite der Theorie, wie sie sich bei Dante und in der Scholastik findet, gewidmet ist. Der zweite Teil gilt der Theorie und der Praxis des Altertums. Dieser Teil gliedert sich nach der historischen Folge in drei Abschnitte: 1. Die Theorie von Polyklet bis Platon, 2. Die Praxis in Werken des 5. und 4. Jahrhunderts, 3. Die Theorie und die Praxis in der späteren Zeit mit einem Ausblick auf die antike Dichtung. Dem ersten und den drei Abschnitten des zweiten Teils wurde jeweils ein Viertel des ganzen Raumes zur Verfügung gestellt, so daß auf jeden der zwei Abschnitte des ersten Teils zwei Seiten, auf jeden Abschnitt des zweiten Teils vier Seiten entfallen. So entstand ein Logos, der wie ein lebendiger Organismus gegliedert ist und dessen Glieder ein harmonisches Größenverhältnis aufweisen. Es könnte vielleicht scheinen, als ob die Anwendung dieses Kompositionsgesetzes etwas Spielerisches hat und dem freien Ausdruck des Gedankens unerträgliche Fesseln durch die stete Rücksichtnahme auf die von vornherein bestimmten Größenverhältnisse auferlegt. Aber schließlich haben sich auch Platon und Dante unter dieses Gebot des Ebenmaßes, der Selbstzucht, der Sophrosyne gebeugt! Und in der Tat hat das griechische Gesetz der harmonischen Gliederung eine eminent erzieherische Bedeutung.

2. Zunächst ist von einer jeden Schrift, zumal von einer wissenschaftlichen, zu fordern, daß die Gedanken gut geordnet sind; aber auch ein gewisses Ebenmaß ist durchaus ohne Gewaltsamkeit einzuhalten. Gewiß ist es leichter, seine Gedanken, so wie sie sich einstellen, vor den Leser auszuschütten, der sie dann wohl selbst ordnen soll, so wie es Lysias tat, den Sokrates deshalb tadelt: er habe ohne kleinliche Bedenken eben ausgesprochen, was sich ihm aufdrängte, und nicht mit Notwendigkeit jeden Gedanken an seine bestimmte Stelle gesetzt, ja auch gelegentlich zwei- und dreimal dasselbe gesagt. Was uns auch in der Gegenwart in der wissenschaftlichen Literatur an formlosen Mißgeburten gelegentlich geboten wird, übersteigt das erträgliche Maß. Da werden uns „Bandwürmer“ vorgesetzt, denen man beliebig viele Glieder abschneiden könnte, ohne daß er oder sein Erzeuger oder der Konsument etwas vermißte, oder ein „Komposthaufen“, auf dem alles wirr durcheinander liegt, oder, besonders beliebt, die „unterkellerte Potemkinfassade“: der Abdruck einer wissenschaftlichen Festrede, an deren dünnem Faden nachträglich eine unendliche Last von Anmerkungen und Exkursen angehängt wird, ein stillschweigendes Eingeständnis des Verfassers, daß er unfähig ist, seine Gedanken zu ordnen. Eine Beachtung des antiken Kompositionsgesetzes kann vor solchen rücksichtslosen Entgleisungen schützen. Gewiß können an sich schlechte Schreiber durch die Rücksicht auf das gegebene Größenverhältnis verleitet werden, da oder dort durch breitere Ausführungen einen sonst leer bleibenden Raum zu füllen. Aber solchen ist auf keinen Fall mehr zu helfen. Viel größer ist der Nutzen, der erwächst, wenn durch straffe Zusammenfassung der Gedanken ein immer erneutes Durcharbeiten erzwungen und der Schriftsteller immer wieder genötigt wird, durch Kürzung der Darstellung und Weglassen des Überflüssigen sich den Proportionen anzupassen. Ein guter Schriftsteller wird dies lieber tun, als durch sinnleere Erweiterung einen

Ausgleich zu schaffen. Es schadet ja auch nichts, wenn man einmal einen Gedanken zurückhalten muß. Allerdings erfordert das Streben nach harmonischer Gliederung sehr viel mehr Zeit als das einfache Ausschütten der Gedanken; aber in dieser Zeit wird der Stoff auch immer wieder von neuem durchgearbeitet und durchdacht.

3. Da aber auch dieser Epilog sich den Größenverhältnissen des Ganzen anpassen soll, er selbst in drei gleich große Teile zerlegt und als Ganzes halb so groß wie die einzelnen Glieder des Aufsatzes (ca. 92 Zeilen), mögen zuletzt, da „die Zügel der Kunst mich zurückhalten“, einige Literaturnachweise und Anmerkungen folgen. Über Ulrich von Straßburg vgl. Betzendörfer, RGG V 1346, wo weitere Literatur; dazu M. Grabmann, S.-B. der Bayer. Akad. 1925, wo der Abschnitt „Über das Schöne“ veröffentlicht ist. — Der Vorwurf mangelhafter Komposition antiker Prosawerke etwa bei Diels, Gött. Gel. Anz. 1894, 306f.; Norden, Antike Kunstprosa I 112f.; Kalinka, Ps.-Xenophon, Ath. Pol. 28f. — Über die symmetrische Komposition habe ich mehrfach gehandelt: Phil. Woch. 1922, 1195ff. (über Platons Phaidros und Sallust); 1932, 165ff. (über Herodot); 1933, 1368f. (über Ps.-Kallisthenes); 1940, 539 (über Apuleius, Metam.); Festschr. für Hosius, Würzburger Studien IX 1936 (über Tacitus, Germ., Agr., Dial.); Festschr. für Bulle, Würzb. Studien XIII, 1938 (über Kairos, Aischylos). — Daß für Thukydides nicht der Überfall von Plataiai den Anfang des Krieges selbst bedeutet, gibt er deutlich (etwa II 2,3; 5,4; 7ff.) zu erkennen. Denn nach dem Überfall von Plataiai beginnen erst die letzten Vorbereitungen für den Krieg, dessen wirklicher Anfang auf Ende Mai 431 angesetzt wird, als Archidamos in Attika einfällt. So sagt Thukydides bereits I 125: *πρὶν ἐμβαλεῖν ἐς τὴν Ἀττικὴν καὶ τὸν πόλεμον ἄρᾶσθαι φανερώς*. Dieses Datum hat aber Thukydides auch V 20,1 im Auge, wo er sagt, daß Perikles noch zwei Jahre und sechs Monate des Krieges miterlebte. Dann ist Perikles etwa Ende November 429 gestorben, nicht, wie man meist annimmt, Ende August. — Die Zeugnisse über Polyklet, Kritias, Protagoras, Gorgias und die Reden des Gorgias bei Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker. Die antiken Zeugnisse über *καιρός* sind in der Bulle-Festschrift besprochen. — Über symmetrische Komposition von Dichtungen s. etwa Magdalena Schmidt, Die Komposition von Vergils Georgica, 1930; Arbeiten von Witte über die Dichter der augusteischen Zeit; s. auch Jos. Martin o. S. 163ff. — Über *il tempo, quel in tutte nostre operazioni si dee attendere, e massimamente nel parlare*, s. auch Dante, Conv. IV 2.