

**WÜRZBURGER JAHRBÜCHER
FÜR
DIE ALTERTUMSWISSENSCHAFT
NEUE FOLGE**

herausgegeben

von

Erika Simon, Ludwig Braun
und Michael Erler

Band 28 a

2004

KOMMISSIONSVERLAG
FERDINAND SCHÖNINGH WÜRZBURG

FESTSCHRIFT
für
UDO W. SCHOLZ
zum 65. Geburtstag

herausgegeben von
Ludwig Braun und Michael Erler

2004

KOMMISSIONSVERLAG
FERDINAND SCHÖNINGH WÜRZBURG



43784

**GRIECHISCHE KUNST UND RÖMISCHER STIL –
ZUM EUROTAS-EPIGRAMM DES PHILIPP VON THESSALONIKE
(AP IX 709 = GP I 63)***

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
und haben sich, eh' man es denkt, gefunden...
(J.W. v. Goethe)

Der griechische Dichter Philipp von Thessalonike publiziert um 40 n.Chr. in Rom einen *Kranz* von griechischen Epigrammen, der dann in Spätantike und byzantinischer Zeit in weitere Epigrammsammlungen und schließlich in die *Anthologia Graeca* integriert wurde¹. Wie aus dem erhaltenen programmatischen Einleitungsgedicht Philipps deutlich wird, besteht seine Sammlung ausschließlich aus Epigrammen, die nach Meleagers *Kranz*, also seit ca. 100 v.Chr. entstanden sind, darunter auch seine eigenen Dichtungen². Unter diesen bilden die 15 sämtlich literarischen³ ekphrastischen Epigramme Philipps auf Statuen und Bildwerke eine Untergruppe, der auch das Epigramm über eine Bronzestatue des Flußgottes Eurotas angehört⁴. Es reflektiert einen ursprünglich in den hellenistischen Epigrammen greifbaren Diskurs um das Verhältnis von bildender Kunst und Dichtung⁵ und verarbeitet zugleich wirkästhetische und stilistische Kriterien, die sich vor allem erst in der römischen Literaturkritik in der Zeit zwischen Cicero und Quintilian systematisch herausbilden⁶:

* Anmerkungen und Literaturhinweise sind hier auf das Nötigste beschränkt. Ich hoffe, in absehbarer Zeit eine ausführlichere Studie zum Verhältnis von Stimme, Schrift und Bild in der hellenistischen Dichtung (auch mit einzelnen Ausblicken auf nachhellenistische Dichtung) vorlegen zu können.

¹ Am ausführlichsten Peek, W., Philippos von Thessalonike (36), RE 19, 1938, 2339–2349 und Gow, A.S.F.-Page, D.L., *The Greek Anthology: The Garland of Philipp and Some Contemporary Epigrams*, Vol. I (Introduction, Text and Translation) und Vol. II (Commentary and Indexes), Cambridge 1968, hier: Vol. I xi–lviii (im Folgenden: GP I und GP II); zum Adressaten Camillus ebd. xlvi–xlix.

² AP IV 2 = GP I 1; zum Hintergrund, zur Organisation und den Kriterien solcher ‚Kränze‘ siehe grundlegend Gutzwiller, K., *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley/Los Angeles/London 1998; auch Cameron, A., *The Garlands of Meleager and Philip*, in: GRBS 9, 1968, 323–349.

³ So Peek (wie Anm. 1) 2342.

⁴ Weitere ekphrastische Epigramme des Philipp sind z.B. AP IX 777 = GP I 64; AP I 25 = GP I 65; AP I 52 = GP I 66; AP I 137 = GP I 70; AP I 141 = GP I 71; AP I 177 = GP I 72 etc.

⁵ Vgl. aber den einseitigen Zugriff bei Steinhauer, G., Eurotas, in: LIMC 4, 1, 1988, 93.

⁶ Ausführlich dazu Laurens, P., *Martial et l'épigramme grecque du I^{er} siècle après J.-C.*, in: REL 43, 1965, 315–341, v.a. 319 f.

Εὐρώταν ὡς ἄρτι διάβροχον ἔν τε ῥεέθροις
 εἴλικυς ὁ τεχνίτης ἐν πυρὶ λουσάμενον·
 πᾶσι γὰρ ἐν κόλοις ὕδατούμενος ἀμφινέυκεν
 ἐκ κορυφῆς ἐς ἄκρους †ὕγοράτων† ὄνυχας.
 ἅ δὲ τέχνα ποταμῷ συνεπήρικεν· ἅ τις ὁ πείσας
 χαλκὸν κωμάζειν ὕδατος ὑγρότερον;

(AP IX 709 = GP I 63)⁷

“Im Feuer wusch der Künstler den Eurotas und zog ihn, wie wenn er gerade noch tropfnaß und in seinem Flußbett gewesen wäre; in allen Gliedern nämlich fließend nickt er hierhin und dorthin und †bewegt sich fließend†⁸ vom Scheitel bis zu den Fingerspitzen. Die Kunst steht im Streit mit dem Fluß. Oh, wer war es nur, der die Bronze überredete, nasser als Wasser zu fließen?”

I. Ekphrastik

Das Epigramm gehört zu den bildbeschreibenden, sogenannten ‚ekphrastischen‘ Epigrammen. Dieser Terminus basiert nicht auf der antiken Definition von Ekphrasis⁹, die, keineswegs nur auf Bildbeschreibungen eingegrenzt, in der griechischen Rhetorik- bzw. Stiltheorie etabliert ist¹⁰. In Anlehnung an aktuelle Tendenzen v.a. im anglo-amerikanischen Raum sind die ‚ekphrastischen‘ Epigramme als Subspezies innerhalb der Gattung des Epigramms verstanden und sehr weit gefaßt: Gemeint sind damit Epigramme, die sich auf Werke der bildenden Kunst wie Gemälde, Gemmen, Stein- und Bronzestatuen beziehen und diese thematisieren und zwar oft, ohne sie in allen Details und umfassend zu beschreiben. Vielmehr intendieren solche Texte, ein Kunstwerk in seinen wesentlichen Wirkmomenten zu beschreiben und dabei nur einzelne Aspekte seiner Gestaltung sowie seiner Entstehung und Wirkung momenthaft einzufangen und zu formulieren¹¹. Die Begrifflichkeiten ‚Ekphrasis‘ und ‚ekphrastisch‘ bezeichnen daher keine *descriptio* im engeren Sinne kaiserzeitlicher Rhetorik, sondern, wie besonders oft

in der hellenistischen Dichtung, den mitunter szenisch dramatisierten Moment einer subjektiven Wahrnehmung, Betrachtung und Deutung eines Kunstwerkes, die ins Epigramm selbst hineinverlegt ist und eine entsprechende Rezeption bereits vorgibt¹². Nicht das Kunstobjekt als solches, sondern dessen ästhetischer Wert sowie das imaginierte ‚Sehen‘ und Erklären durch den Rezipienten bilden den Fokus ekphrastischer Epigramme seit dem Hellenismus, ein zeitgenössisches Phänomen, das in der neueren Literatur als ‚Culture of viewing‘ umschrieben wird¹³. Auch im Epigramm des Philipp steht nicht die minutiöse Beschreibung der Statue selbst im Vordergrund – es genügt der Hinweis auf ihre detailgenaue Darstellung an sich (V. 3 f.); vielmehr geht es um die Bewunderung des Künstlers, dem das Unmögliche gelungen ist, nämlich das charakteristische ‚Fließen‘ des personifizierten Flußgottes Eurotas in einer Bronzestatue festzuhalten¹⁴. Diese Darstellung des Eurotas wird von einem nicht näher kenntlichen Sprecher formuliert, der in der Rolle des paradigmatischen Betrachters erscheint. Im ersten Distichon thematisiert dieser rückblickend die Herstellung der Eurotasbronze; dabei wird die Illusion erzeugt, dieser Flußgott sei auch dabei noch in seinem eigenen Element gewesen: Das Gießen der Bronzestatue wird zum Feuerbad des Wassergottes, ein rhetorisches Spiel um die konträren Elemente Feuer und Wasser zeichnet sich ab¹⁵. Die Produktion dieser Bronze erscheint somit von vorneherein als Paradox. Das zweite Distichon erläutert diesen Eindruck und verweist dabei auf die fließenden Bewegungen, die Flexibilität und Geschmeidigkeit der gesamten Statue, die bis ins kleinste Detail, also sorgfältig und skrupulös ausgearbeitet seien. Das dritte Distichon formuliert nun explizit das Paradox, daß eine Personifikation von Wasser in die faktische Statik einer Bronzestatue gebannt sei. Der diametrale Gegensatz von Wasser und Bronzefigur steht analog zum Gegensatz von Natur und Kunst, der nun in der Figur des Eurotas fixiert und verewigt ist. Dem immanenten Betrachter erscheint die Darstellung des Eurotas jedoch nicht etwa als natürlich oder realistisch, sondern vielmehr als eine paradoxe Übersteigerung der Natur (vgl. V. 6: ὕδατος ὑγρότερον), welche den Kunstcharakter von Kunst als solchen erst aufdeckt. Dieses Kunstwerk zeichnet sich also nicht aufgrund eines im Verhältnis zur Lebenswirklichkeit gegebenen Defizites aus, wie es in zahlreichen ekphrastischen Epigrammen der Fall ist, sondern erweist sich gerade durch seine besondere ‚Abundanz‘ als etwas höchst Künstliches; ausdrücklich ist nun formuliert, was in den vorangegangenen Versen implizit vorgeführt wurde. Dabei spitzt sich die Diffe-

⁷ Der Wortlaut des Epigramms folgt dem Text bei GP I 63 (p. 338).

⁸ Zum loc. desp. ὕγοράτων: Plausibel erscheint Jacobis Konjektur ὑγοροβάτων, die im Kommentar von GP II 364 ad loc. akzeptiert wird.

⁹ Lauxtermann, M.D., What is an Epideictic Epigram?, in: Mnemosyne ser. IV 51, 1998, 525–537: Erst seit byzantinischer Zeit wird der Terminus ‚ekphrastisch‘ auch mit bildender Kunst in Verbindung gebracht.

¹⁰ Siehe dazu Webb, R., Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre, in: Wort & Image 15, 1999, 7–18; siehe auch Gutzwiller, K., Seeing Thought: Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram, in: AJPh (im Druck, vorauss. Herbst 2004).

¹¹ Goldhill, S., The Naive and the Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World, in: Art and Text in Ancient Greek Culture (ed. by S. Goldhill and R. Osborne), Cambridge 1994, 197–223; Gutzwiller, K., Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ekphrastic Epigram, in: Hellenistic Epigrams (ed. by M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker), Leuven/Paris/Sterling, Virginia 2002 (= Hellenistica Groningana 2002), 85–112; Zanker, G., New Light on the Literary Category of ‚Ekphrastic Epigram‘ in the New Posidippus (Col. X 7–XI 19 P. Mil. Vogl. VIII 309), in: ZPE 143, 2003, 59–62.

¹² So noch bei Philipp, z.B. AP IX 777, 1 = GP I 64, 1; AP I 25, 5 = GP I 65, 5; AP I 215, 1 = GP I 74, 1 (ἴδ') etc.

¹³ Dazu zuletzt Zanker, G., Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art, Madison/Wisconsin 2003; vgl. aber bereits Goldhill (wie Anm. 11).

¹⁴ Allgemein, ohne Bezug auf Eurotas, siehe dazu Matz, F., Die Naturpersonifikationen in der griechischen Kunst, Diss. Göttingen 1913, hier: 90–117, ebd. 114 zur stehenden und liegenden Darstellung in der Kunst; Weiszäcker, P., Zur Eurotasstatue des Eutyichides, in: NJbb 135, 1887, 798–800 plädiert für stehende Position des Eurotas.

¹⁵ Vgl. Philipp AP IX 56, v.a. 7 = GP I 37, 7 (Feuer – Wasser). Möglicherweise liegt auch ein Spiel mit der etymologisch freilich falschen Herleitung des Namens Εὐρώτας von εὐρωτῖάω (schimmelig, modrig sein) vor, vgl. dazu Aristoph. nub. 44; Theocrit. Eid. IV 28 und (obszön) Rufin. AP V 60, 6.

renz von Kunst und Gegenstand zu, da die Kunst mit dem Fluß selbst in einem unauf lösbaren ‚Streit‘ stehe (V. 5: τέχνα ποταμῷ συνεπήρικεν). Das gesamte Epigramm erfährt dann im letzten Distichon eine nachhaltige Erweiterung des bisher Vorgeführten, welche die Mehrdeutigkeit der Bedeutungsebenen in diesem Epigramm erst eigentlich signalisiert: War bis Vers 5 die Qualität des Kunstwerkes als parallel und gleichrangig zur ‚Natur‘ dargestellt, so kommt nun mit der staunenden Frage nach dem Künstler, der mit dieser Bronze die Natur noch übertroffen habe, der Begriff der ‚Überredung‘ (πειθῶ) ins Spiel (vgl. V. 5: πείσας). Der Künstler muß die Bronze ‚überredet‘, sie mit allen Raffinessen seiner Kunst geradezu magisch beeinflußt haben, das Unmögliche möglich und den Eurotas in einem ihm fremden Medium darstellbar zu machen. Mit der erklärten Bewunderung des Künstlers und der nicht beantworteten Frage nach seiner Identität schließt das Epigramm. Insgesamt verschiebt sich der Fokus von der paradoxen Entstehungsprozedur des bronzenen Eurotas und dessen überaus gelungener, die wesentlichen Charakteristika einfangender Darstellung hin zu Bewunderung und Interesse am Künstler und Urheber des Kunstwerkes selbst.

II. Technik und Poetik

Wie die Verfasser hellenistischer ekphrastischer Epigramme wählt auch Philipp das Sujet der bronzenen Eurotasfigur nicht nur, um das eigene stilistische Können kongenial zu demonstrieren und so dieses Werk der bildenden Kunst in seinem Epigramm ‚abzuspiegeln‘, sondern er nutzt es zugleich als Medium für poetologische Aussagen. Ein Hinweis darauf ist, daß Philipp sein Epigramm in der Frage nach dem bildenden Künstler – es handelt sich dabei um den namhaften Lysippschüler Eutychides (s.u.) – kulminieren läßt, dessen Namen jedoch *nicht* nennt. Wenn in den griechischen ekphrastischen Epigrammen der Name des Künstlers unterdrückt ist¹⁶, handelt es sich zum einen um berühmte Werke berühmter Meister, die in der epigrammatischen Tradition längst etabliert und Gegenstand poetischer *imitatio* und *aemulatio* geworden waren¹⁷; zum anderen ist das der Fall, wenn der Dichter das Kunstwerk als Projektionsfläche für Aussagen über die eigene Kunst und somit poetologisch funktionalisiert. Ist also das Interesse am Künstler geweckt und bleibt dieser dennoch anonym¹⁸, erweist sich das im Kontext der

¹⁶ Reichliche Literaturangaben bei Häusle, H., Das Denkmal als Garant des Nachruhms. Beiträge zur Geschichte und Thematik eines Motivs in lateinischen Inschriften, München 1980 (Zetmata 75), hier: 52 mit Anm. 119; GP II 366 weisen zwar darauf hin, daß diese Frage häufig nicht beantwortet wird, ziehen jedoch keine Konsequenzen daraus. Das Phänomen wird zwar bereits von Hecker, A., Commentationis criticae de Anthologia Graeca, Pars prior, Lugduni Batavorum 1852, hier: 171–178 konstatiert, der jedoch immer Beischriften (mit Angaben zum Künstler etc.) auf Basen postuliert, die diese Wissenslücke ergänzt haben. Diese Erklärung greift im Kontext rein literarischer (Buch-)Epigramme jedoch zu kurz, s.o.

¹⁷ Wie z.B. die auf Myrons Kuh: AP IX 713–742. 793–798.

¹⁸ Siehe z.B. Erinna AP VI 352; Antimachos AP IX 321, 1–3: τίπτε, μόθων ἄτλητος, Ἐνυαλίιο λολέλογχας, / Κύπρι; τίς ὁ ψεύστας στυγνά καθᾶπε μάτην / ἔντεα; Anon. API 97. 127; Satyros API 195; Alkaios von Messene 196; Antipatros von Thessalonike 197.

ekphrastischen Epigramme sehr häufig als impliziter Selbstverweis des Dichters¹⁹. Weitere Anspielungen darauf sind in Philipps Eurotas-Epigramm zu beobachten. Indem der Dichter nämlich das Material Bronze im letzten Vers nennt, durchbricht er die Illusion, welche die Statue zu erzeugen versucht – ein in ekphrastischen Epigrammen übliches Mittel: Denn durch den Hinweis auf die Materialität der Statue wird deren Künstlichkeit und Gemachtheit betont, die Differenz zum natürlichen Fluß Eurotas vergrößert. Diese Beobachtung wird dadurch unterstützt, daß im ersten Wort des ersten Verses, im Namen Εὐρώταν, sowie im ersten Wort des letzten Verses, χαλκόν, die daktylischen Metren durch Spondeen ersetzt werden: Beide korrespondieren miteinander und rahmen das Epigramm. Der ‚natürliche‘ Charakter des Kunstwerkes wird unterminiert. Nun wird deutlich, Eurotas *ist* eine Bronze, also ein Kunstprodukt, und nicht der natürliche Fluß selbst. Der Künstler hat, ganz in der motivgeschichtlichen Tradition der Kämpfe zwischen mythischen Helden und wandelbaren Flußgöttern²⁰, den Kampf mit Eurotas gewonnen und ist darin dem Schmiede- und Künstlergott Hephaistos gleich. Wie Homer in der *Ilias* schildert, hatte dieser nämlich Achill im dramatischen Kampf gegen den ‚schönfließenden‘ Skamandros (ἑύρροος Σκάμανδρος)²¹ unterstützt und zum Schluß durch sein Feuer bezwungen (Hom. Il. 21, 211–382, v.a. 356–361). Der Künstler hat also in der Nachfolge des prototypischen Künstlergottes²² das flüssige Element bezwungen und in eine statische Form gebracht, auch wenn diese noch als gleichsam flüssig und gelöst erscheint²³. Bereits im ersten Distichon war der Verweis auf die eigentliche Intention des Epigramms angeklungen, als der handwerkliche Prozeß und das technische Verfahren beim Herstellen des Kunstwerkes als Vorgang noch im Rückblick kenntlich wurde. Der Leser dieses ‚genetischen Bildgedichtes‘²⁴ wird Augenzeuge der Herstellung der Bronze – so der inszenierte Eindruck. Das hier angedeutete Herstellungsverfahren stimmt freilich nicht genau mit dem tatsächlichen Bronzeußverfahren überein. Während im Epigramm des Philipp der Eindruck evoziert wird, die Bronze sei

Anon. API 142, 5 (ὦ, τίς ὁ τεχνίτης τόδε γ' ἔπλασεν ...); 194. 265, 1; vgl. auch Antipatros von Sidon AP IX 790.

¹⁹ Häufig auch mit mediologischer Konnotation, vgl. Herodas' vierten Mimiambos, in dem die Frage nach dem Künstler schöner Götterstatuen gestellt und erst durch das Lesen des Weihepigramms auf der Basis dieser Statuen, also erst durch das Medium der Schrift bzw. des Epigramms, beantwortet wird (Herod. IV 20–24).

²⁰ Z.B. Herakles' Kampf mit Achelous, ausführlich Waser, O., Flußgötter, RE 6, 2, 1909, 2774–2815, v.a. 2775. 2791–2815.

²¹ So z.B. Hom. Il. 7, 329 und 21, 1.

²² Zu erinnern ist hier an die berühmte Schildbeschreibungsszene in Hom. Il. 18, 468–607, als Hephaistos den bronzenen Schild für Achill schmiedet.

²³ Vgl. V. 6: κομάζειν; in diesem Zusammenhang ist auf die Bildbeschreibung des ΚΩΜΟΣ bei Philostrat d.Ä. in den *Imagines* hinzuweisen, der dort ähnlich dem Eurotas im Epigramm beschrieben wird (I, 2, 2 [297 K.]: εἰλήφθαι δὲ ἢ χειρ δοκούσα λύεται καὶ ἀμελεῖ; ebd. 3: τῷ δὲ Κώμφ σμικρὰ δεῖ τοῦ προσώπου νενευκότη etc.

²⁴ So der Begriff für Gedichte, in denen die Entstehung eines Bildes erzählt wird, nach Kranz, G., Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie, Band I: Theorie-Lexikon, Köln/Wien 1981, hier: 294–308.

unmittelbar im ‚Feuerbad‘ gewesen, wird in der griechischen Praxis des Bronzeußverfahrens die erhitzte flüssige Bronze in einen tönernen Hohlgußmantel gefüllt. Dieser Gußmantel umkleidet ein Wachsmo-
 dell, das bis ins Detail mit der späteren Statue übereinstimmt. Nachdem das Wachsmo-
 dell im Feuer aus der Hohlform ausgeschmolzen ist, wird in die nunmehr gebrannte tönernen Hohlform die flüssige Bronze eingegossen. Nach dem Erkalten der Bronze kann die tönernen Hohlform auseinandergebrochen und die Statue entnommen werden²⁵. Trotz faktischer Diskrepanzen korrespondieren dennoch der im ersten Distichon beschriebene fließend-flüssige Charakter der Eurotasstatue mit der zunächst ebenfalls flüssigen Bronze im Feuerbad. Auch die Vorstellung vom Flußbett, das den Fluten den Flusses Einhalt gebietet (vgl. V. 1: ἐν τε ῥεέθροις) entspricht der Hohlgußform, welche die zunächst flüssige Bronze einfaßt. Im Verweis auf den technischen Hintergrund und das Resultat einer allem Anschein nach wassertrie-
 fenden Bronze wird der Eindruck bestärkt, die Grenzen von Kunst und Natur seien aufgehoben. Die Illusion der ‚natürlichen‘ Darstellung wird jedoch im selben Moment unterlaufen: Der eingangs genannte τεχνίτης als Urheber des Kunstwerks scheint zwar auf den ersten Blick allein den bildenden Künstler zu meinen. Die Kunst des Künstlers ist seine τέχνη (V. 5), ein Terminus, der auch in weiteren ekphrastischen Epigrammen Philipps eine wichtige Rolle spielt:

ἴδ' ὡς ὁ πῶλος χαλκοδαϊδάω τέχνα
 κορωνιῶν ἔστηκε· [...]
 ὁ σὸς πόνος, Λύσιππε, καὶ παρ' ἐλπίδας
 τὰχ' ἐκδραμεῖται· τᾶ τέχνα γὰρ ἐμπνέει.

(AP IX 777, 1 f.; 7 f. = GP I 64, 1 f.; 7 f.)

Der Hinweis auf die Techne des Künstlers dient hier nicht nur dem Erweis großer Bronzekunst, sondern auch als Instrument der Desillusionierung: So unterläuft der zweimalige innerepigrammatische Hinweis auf die ‚Kunst‘ des Lysipp die drohende Wahrnehmungstäuschung, welcher der Betrachter eines bronzenen Fohlens zu unterliegen scheint. In einer Variation über das seit dem frühen Hellenismus beliebte Sujet der bronzenen Kuh des Myron läßt Philipp diese in einem iambischen Epigramm selbst sprechen:

χαλκὸν γὰρ ἀμῶν οὐκ ἐσάρκωσεν Μύρων,
 τέχνα δ' ἐζωπύνησεν ὄψιν ἔμπνοον,
 ὡς πολλάκις με κάπομυκάσθαι θέλειν·

(AP IX 742, 3–5 = GP I 79, 3–5)

Die Kuh verweist dabei selbst auf ihre nur scheinbare Lebensechtheit, ihre Materialität und ihre Gemachtheit und somit ihre wesentliche Differenz zur Wirklichkeit. Weiterhin erweist sich im Eurotas-Epigramm der Begriff ἄ τέχνα (V. 5) wie auch bereits ὁ τεχ-

²⁵ Zum Bronzeuß- sowie zum Wachausschmelzverfahren siehe ausführlich Zimmer, G., Schriftquellen zum antiken Bronzeuß, in: Archäologische Bronzen, Antike Kunst, Moderne Technik (hg.v. H. Born), Berlin 1985, 38–49, hier v.a.: 41–43.

νίτης (V. 2) als doppeldeutig. In ἄ τέχνα liegt nämlich die einzige dorische Dialektform in diesem Epigramm vor, das, wie die meisten der Epigramme im *Kranz* des Philipp²⁶, im ionischen Dialekt verfaßt ist. Es handelt sich hier um eine markante Stelle: Das dorische Lokalkolorit deutet im Dienste der sprachlichen Mimesis auf die gelungene Nachahmung der Natur im Kunstwerk hin und erweist das Kunstwerk als ebenso ‚dorisch‘ wie den im dorischen Sprachgebiet lokalisierten Fluß Eurotas, die ‚Natur‘ selbst. Zugleich setzt aber durch diesen Hinweis auf τέχνα (wie auch auf den τεχνίτης) die Desillusionierung der Wirkung dieser Statue, das unabänderliche Wissen um ihre Künstlichkeit ein und lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die künstlerische Repräsentation als solche. Ein weiterer Hinweis auf den Dichter und seine Kunst deutet sich im polyvalenten Begriff κῶλον an (V. 3: ἐν κώλοις); mit ihm ist über die konkrete Bedeutung hinaus ein v.a. seit der hellenistischen Rhetorik in engem Zusammenhang mit Wortfügung und Stilistik diskutierter Terminus verwendet²⁷, der den ‚fließenden‘ Eindruck des Eurotas auf den Betrachter auch rhythmisch-akustisch evoziert. Dieselbe Frage nach dem bildenden Künstler bleibt in zwei weiteren ekphrastischen Epigrammen des Philipp ebenfalls offen: Im ersten Fall handelt es sich um ein Gemälde der Kindsmörderin Medea, das deren grausame Sinnesart bedrohlich lebensecht darstellt:

τίς σου, Κολχίς ἄθροισμα, συνέγραψεν εἰκόνι θυμόν;
 τίς καὶ ἐν εἰδώλω βάρβαρον εἰργάσατο;

(API 137, 1f. = GP I 70, 1f.)

Es handelt sich hier um das berühmte Gemälde des Timomachos von Byzanz (3.Jh. v.Chr.), der in einem ekphrastischen Epigramm des Antiphilos von Byzanz, einem etwas jüngeren Zeitgenossen Philipps (ca. 1 n.Chr.), als Maler des Medeabildes explizit genannt ist (API 136 = GP I 48)²⁸. Umso mehr erstaunt das Interesse am ‚unbekannten‘ Künstler, hier sogar in doppelter Frage verstärkt (τίς), auch in diesem Fall. Die Frage nach der Identität des Künstlers eröffnet ein weiteres Epigramm Philipps: Eine bildliche Darstellung der Liebesgöttin Aphrodite in Waffen ist, ganz ähnlich wie im Eurotas-Epigramm, als besonders paradoxes und singuläres Sujet bewundert:

²⁶ GP I xxxvi f.

²⁷ Die erste Unterteilung einer Periode in Kola findet sich bei Aristoteles (Rhet. Γ 9 1409 b 13.16); siehe auch Demetr. *De elocutione* 11 ed. Chiron; Auct. ad Her. 4, 19, 26; noch Longin. Rhet. p. 193, 18–20 Sp.-H. I, umfassend dazu Calboli Montefusco, L., *Consulti Fortunatiani ars rhetorica*. Introduzione, Edizione critica, traduzione italiana e commento, Bologna 1979, hier: 463–466.

²⁸ Vgl. auch API 135; generell dazu Gutzwiller (wie Anm. 10) 22–24.

Κύπρι φιλομειδῆς θαλαμηπόλε, τίς σε μελιχρήν
δαίμονα τοῖς πολέμων ἐστεφάνωσεν ὄπλοις;²⁹
(API 177, 1 f. = GP I 72, 1 f.)

Philipp greift in seinem Eurotas-Epigramm offenbar ganz programmatisch auf Topos und Gestus dieser ‚offenen‘ Frage zurück, die sich im rein literarischen Kontext der Epigramme im *Kranz* als impliziter Verweis des Dichters auf sich und seine eigene Kunst erweist. Auf eine poetologische Ebene weist auch der Begriff ἐλκύω in V. 2 hin, der hier, in singulärer Bedeutung, als das Ziehen einer Bronzegußschale aus dem Feuerofen gedeutet wurde³⁰. Der *terminus technicus* für das Herausnehmen einer Bronze in der Tongußform ist jedoch ἐλαύνειν³¹. Vordergründig wird nun mit ἐλκύειν derselbe Vorgang beschrieben, zugleich aber auf das analoge Herausziehen des triefenden Flußgottes aus seinem Flußbett angespielt. Wie schließlich im Terminus πείθειν, einer rhetorischen Schlüsselkategorie, deutlich wird, verweist der Dichter Philipp mit der Frage nach dem Künstler und Urheber dieses Eurotas jedoch auf sein eigenes Vermögen, dem Rezipienten tatsächlich eine solche ‚flüssig-geschmeidige‘ Statue vor Augen stellen zu können. Πείθειν stellt spätestens seit Gorgias³² eine wichtige Kategorie im rhetorischen System dar und bezeichnet die Integration und Umfunktionalisierung ursprünglich poetischer Mittel zum Zwecke der Psychagogia, der Lenkung und Beeinflussung des Publikums. Hier ist die Überredungskunst nun mit ἐλκύειν kombiniert³³, das in poetisch-rhetorischen Kontexten eine beschwörende, mitunter mit Zauber und Zwang konnotierte Beeinflussung bezeichnet³⁴. Der Künstler wird zum Magier, der Adynata zustande bringt, so auch der Tenor des Eurotas-Epigramms. Der Fluß in seiner Naturgewalt wird durch die Kunst bezwungen³⁵; diese Vorstellung, daß eine abstrahierte Naturgewalt durch menschliches Vermögen gebändigt wird, findet sich im Hellenismus auch in anderen Disziplinen der bildenden Kunst, wie z.B. der Architektur, besonders

²⁹ Vgl. Leonidas AP IX 320: In einem Dialog zwischen Eurotas und Aphrodite wird diese dezidiert als ‚unkriegerisch‘ und ‚nicht in Waffen‘ erklärt (ebd. 5: χά μὲν Κύπρις ἄνοπλος); vgl. Antipatros von Sidon API 176; Leonidas von Alexandria API 171, dazu auch Prinz, K., Martial und die griechische Epigrammatik, Wien/Leipzig 1911, hier: 7.

³⁰ So bereits Weiszäcker (wie Anm. 14) 799, auch GP II 364; vgl. aber ebd. auch den Hinweis auf das entsprechende lateinische Verbum *ducere* im Sinne von ‚produzieren, herstellen, formen‘, mit Hypallage (freundl. Hinweis von Prof. L. Braun) in Verg. Aen. VI 847 f.: *excudent alii spirantia mollius aera – / credo equidem – vivos ducent de marmore voltus*, siehe Anm. 53.

³¹ Siehe LSJ s.v. ἐλαύνω III.1.

³² Gorgias frg. 11, 13 DK 82: ὅτι δ' ἡ πειθὴν προσιοῦσα τῷ λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο ...; siehe z.B. auch Plat. Gorg. 453 a 2: λέγεις ὅτι πειθοῦς δημιουργός ἐστιν ἡ ρητορικὴ.

³³ Vgl. bereits Plat. Rep. V 458 d 6 f.: πρὸς τὸ πείθειν τε καὶ ἔλκειν.

³⁴ Z.B. Pind. Nem 7, 103 f.; Plat. Phaidr. 238a. 270a; Theocr. Eid. II 17. 22. 27 u.ö.

³⁵ Im Vergleich zu Kallimachos, Hymn. ad Ap. 108 f. (Ἀσσυρίου ποταμοῦ μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ / λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει) scheint im Eurotas-Epigramm eine direkte Umkehrung des Sinnes von ἔλκειν vorzuliegen.

häufig³⁶. Mit πείθειν wird also das Augenmerk schließlich auf den rhetorisch versierten Dichter selbst gelenkt³⁷, der auch in seinem Medium das Bild des Flußgottes Eurotas darzustellen vermag. Mit der Wendung ἀ δὲ τέχνα ποταμῶ συνεπήρικεν ist jedoch der Streit zwischen Kunst und Naturmodell bezeichnet, dem eine agonale Spannung zwischen Dichtkunst und bildender Kunst unterlegt ist, deren Naturnachahmung das Sujet des Epigrammes ist. Die Spannung scheint überdies fixiert, erstarrt und unaufhebbar zu sein (συνεπήρικεν), und zwar in der überaus gelungenen Bronzestatue wie gleichermaßen im Epigramm Philipps.

III. Griechische Kunst und römischer Stil

Die im Eurotas-Epigramm verhandelte Antithese von fließend-geschmeidiger Beweglichkeit und Starre wurzelt, wie auch das Spannungsverhältnis zwischen Dichtung und bildender Kunst, in einem letztlich hellenistischen Diskurs. Bereits in hellenistischen ekphrastischen Epigrammen lassen sich Vorläufer derselben stilistischen Kategorien identifizieren, wie sie in systematischer Ausprägung seit der römischen Rhetorik des ersten vorchristlichen und des ersten nachchristlichen Jahrhunderts vorliegen. Der neue Mailänder Papyrus, der ein in verschiedene thematische Kapitel untergliedertes Epigrammbuch des hellenistischen Dichters Poseidippos (1.H. 3.Jh. v.Chr.) enthält, eröffnet die Sektion der ekphrastischen Epigramme (Ἀνδριαντοποιικά) mit einem bemerkenswerten programmatischen Einleitungsgedicht (P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X 7–15 Bastianini-Gallazzi-Austin)³⁸. Dort ist eine agonale Situation unter den Toreuten und ihren Werken erkennbar: Die alten, vorlysisippischen Künstler und ihre Werke sind deutlich von denen Lysipps und seiner Schüler abgesetzt. Die Bronzen der alten Künstler (vgl. ebd. 10: παλαιτέχνης) wie Hageladas, Polyklet und Didymides, sind ‚altertümliche Kolosse‘ und ‚starre Statuen‘, während die bronzenen Statuen Lysipps und der in seinem Geiste schaffenden ‚neuen‘ Künstler (ebd. 14: καινοτεχνέων) als außerordentlich lebensecht und beweglich beschrieben werden³⁹. Ein Paradigmenwechsel in Stil und Wirkästhetik konkretisiert sich hier in einer fiktiven Konkurrenzsituation zwischen den Werken der alten und der neuen Kunst, ein Paradigmenwechsel, der implizit dieselbe

³⁶ Hesberg, H.v., Bemerkungen zu Architekturpigrammen des 3. Jahrhunderts v.Chr., in: JDAI 96, 1981, 55–119, hier: 81–83.

³⁷ Der anonyme Technites erinnert in seinem Vermögen an die rhetorischen, an Zauberei grenzenden Fähigkeiten, wie Dionysios von Halikarnaß sie für Isaios beschreibt (*De Isaeo* 4 p. 96, 14–18 U./R. I: ... ταῖς δὲ ἐκπεπονημέναις τε καὶ τεχνικωτέραις ὁ Ἰσαῖος. ἦν δὲ περὶ αὐτοῦ δόξα παρὰ τοῖς τότε γοητείας καὶ ἀπάτης, ὡς δεινὸς ἀνὴρ τεχνιτεῦσαι λόγους ἐπὶ τὰ πονηρότερα, καὶ εἰς τοῦτο διεβάλλετο). Zur Bedeutung von τεχνίτης als Rhetor bzw. rhetorisch Versiertem vgl. ders. *De Lysia* 8 p. 15 f. U./R. I.

³⁸ Posidippo di Pella. Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309). Edizione a cura di Guido Bastianini e Claudio Gallazzi con la collaborazione di Colin Austin, Milano 2001 (Papiri dell'Università degli studi di Milano – VIII).

³⁹ Das gilt für die gesamte Sektion der Ἀνδριαντοποιικά, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X 7–XI 19.

Situation für die Dichtung mitbeschreibt. Der ‚neue‘, geschmeidige Stil wird im Epigramm des Poseidippos wie in der ganzen Sektion der ekphrastischen Epigramme mit Lysipp⁴⁰ und seinen Schülern markiert. Der Begriff für Starre und Unbeweglichkeit bei Bronzestatuen ist σκληρός (ebd. 11: οἱ Διδυμίδου σκληροὶ τύποι), ein Terminus, der sich zusammen mit seinem Gegenbegriff ὑγρός (‚fließend-geschmeidig‘)⁴¹ zwar schon im Kontext der Platonischen Kunstprosa zur Bezeichnung jugendlich-geschmeidiger Körperlichkeit findet⁴², aber erst seit der rhetorischen Theorie des 1. Jh. v. Chr. ausgebildet und etabliert ist⁴³.

Bereits in der hellenistischen Epigrammatik werden also stilistische Kriterien diskutiert, die sich vor allem seit dem 1. Jh. v. Chr. in der römischen rhetorischen und kunstkritischen Literatur eines Cicero, Plinius und Quintilian finden. Philipp, der aller Wahrscheinlichkeit nach in den 30er Jahren des 1. Jh. n. Chr. am Hofe des römischen Prinzepts wirkt, reflektiert hier nicht nur einen genuin hellenistischen Diskurs, sondern verarbeitet zugleich zeitgenössisch diskutierte, im rhetorisch-kunstkritischen Betrieb Roms aktuelle Stilkriterien in seinem griechischen Epigramm. Diese Beobachtungen konvergieren mit den beschriebenen Qualitäten der bronzene Darstellung des Flußgottes Eurotas. Diese schreibt Plinius d. Ä. in seiner einige Jahrzehnte nach dem *Kranz* des Philipp publizierten *Naturalis historia* dem Eutychedes aus Sikyon, einem bedeutenden Schüler Lysipps, zu (Plin. n. h. 34, 51)⁴⁴. Dabei handelt es sich um die einzige Erwähnung dieser Bronze, die mit der im Epigramm des Philipp beschriebenen identifiziert werden

⁴⁰ Zur Kunsttheorie Lysipps und seiner Schüler siehe Moreno, P., *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo*, Rom 1973 und ders., *Lisippo*, Bari 1974.

⁴¹ Vgl. Peek (wie Anm. 1) 2343, der zwar die Doppeldeutigkeit von ‚ὑγρός‘ im Eurotas-Epigramm Philipps konstatiert, dies aber nicht näher erläutert; an einer weiteren Stelle des Mailänder Posidipp-Papyrus (Lithika, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. I 11 Bastianini-Gallazzi-Austin) bezeichnet ὑγρός Lebendigkeit und Beweglichkeit des Blickes, siehe den Kommentar ebd. 111.

⁴² Plat. Theait. 162 b 5–7 (verba Theodori): ὅσπερ νῦν οἶμαι ὑμᾶς πείσειν ἐμὲ μὲν εἶναι θεᾶσθαι καὶ μὴ ἔλκειν πρὸς τὸ γυμνάσιον σκληρὸν ἦδη ὄντα, τῷ δὲ δὴ νεωτέρῳ τε καὶ ὑγροτέρῳ ὄντι προσπαλαίειν; siehe v. a. Symp. 196 a 1 f.: (sc. Ἐρωῶ) νεώτατος ... καὶ ἀπαλώτατος, πρὸς δὲ τούτοις ὑγρὸς τὸ εἶδος.

⁴³ Zur ὑγρὰ λέξις siehe Dion. Hal. Dem. 20 p. 171, 5–8 U./R. I (ἡ δ' [sc. λέξις] ἔστιν ὑγρὰ καὶ ὁμαλὴ καὶ ὡσπερ ἔλαιον ἀποφητὶ διὰ τῆς ἀκοῆς ῥέουσα, θέλγειν γὰρ τοὶ καὶ ἠδύνειν ζητοῦσα τὴν ἀκοήν); zu σκληρός vs. μαλακός siehe ders., *De comp. verb.* 12 p. 44, 5–16 U./R. II. Zum Klassizismus in der Kunsttheorie siehe Preisshofen, F., *Kunsttheorie und Kunstbetrachtung*, in: *Le Classicisme a Rome aux I^{ers} Siècles avant et après J.-C. Entretiens sur l'antiquité classique tome XXV, Vandœuvres-Genève 1979*, 263–277, hier: 265 f. und Zanker, P., *Griechische Skulptur in der Römerzeit*, in: *Le Classicisme a Rome aux I^{ers} Siècles avant et après J.-C.* (wie oben), 283–306, v. a. 302.

⁴⁴ So nach Pausanias 6, 2, 7, 2 f.: τὸν δὲ Τιμοσθένην Εὐτυχίδης Σικυώντιος παρὰ Λυσίππῳ δεδιδραγμένος, vgl. auch Schwarz, G., *Die griechische Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. im Spiegel der Anthologia Palatina*, Diss. Wien 1971, hier: 109–111; Peek (wie Anm. 1) 1532 f.; GP II 364. Von Eutychedes erwähnt Plinius weiterhin nur kurz noch die Statue eines Liber Pater (n. h. 36, 34) und eine Biga (n. h. 35, 141). Erhalten ist seine Bronze der Tyche, ausführlicher Andreae, B., *Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik*, Mainz 1998 (*Kulturgeschichte der antiken Welt* 77), hier: 25–29.

kann⁴⁵. In Plinius' knapper Erwähnung (n. h. 34, 78: *Eutychedes Eurotam, in quo artem ipso amne liquidiorum plurimi dixere*) zeichnet sich eine frappierende Übereinstimmung mit Tenor und sogar Wortlaut von Philipps Epigramm, v. a. mit dem letzten Distichon und der dort formulierten hyperbolischen Wendung (ὄδατος ὑγρότερον)⁴⁶ ab. Seine Bemerkung über den bronzenen Eurotas des Eutychedes erinnert zudem an den Stil des berühmten hellenistischen Bildhauers und Toreuten Lysipp. Dieser wurde seit dem Hellenismus und nicht zuletzt auch noch bei Plinius aufgrund seiner illusionistischen Darstellungen gerühmt und in zahlreichen Anekdoten und Apophthegmen zitiert. Die hellenistische Kunstgeschichtsschreibung, auf der noch Plinius basiert, markiert – wie bereits Poseidippos im Einleitungsepigramm zu den Andriantopoiika – mit Lysipp einen Stilwechsel in der Toreutik: Lysipp habe die Menschen nicht dargestellt, wie sie seien (so die naturalistische Mimesis Polyklets), sondern vielmehr ‚wie sie erschienen‘ (Plin. n. h. 34, 65: *vulgoque dicebat [sc. Lysippus] ab illis factos, quales essent homines, a se, quales viderentur esse*). Dabei erweist sich die über bloße Naturnachahmung hinausgehende, spezifisch lysippische *veritas*⁴⁷ als eine Konzeption, die an platonisierende literarästhetische Phantasiekonzepte erinnert, wie sie vor allem seit Ciceros *Orator* diskutiert wurden⁴⁸. Die Übersteigerung der Naturnachahmung durch den bildenden Künstler Eutychedes findet im Epigramm Philipps in der hyperbolischen Form des sprachlichen Ausdrucks (‚nasser als Wasser‘) ihre rhetorische Entsprechung, welche die poetische Evidenz intensiviert. Plinius beschreibt diese Bronze also allein mit dem Hinweis auf den besonderen Stil, der für Lysipp typisch ist und von Eutychedes fortgesetzt wird. Der Stil der Eurotasstatue, wie sie im Epigramm des Philipp gespiegelt ist, stimmt außerdem mit der stilistischen Qualifizierung Lysipps überein, wie sie Quintilian in seinem berühmten Vergleich von bildenden Künstlern und Rednern vornimmt (Quintilian, inst. or. XII 10, 1 ff.)⁴⁹. Dort stellt er in einer nach Stilprinzipien strukturierten Synkrisis einem griechischen Bildhauer bzw. Toreuten den stilistisch entspre-

⁴⁵ Vgl. dazu Münzer, F., *Zur Kunstgeschichte des Plinius*, in: *Hermes* 30, 1895, 499–547, hier: 508. 529 (zu Epigrammen als Quellengattung bei Plinius); Schwarz (wie Anm. 44) 110 und Steinhauer (wie Anm. 5) 93. Siehe auch Andreae (wie Anm. 44) 25, der auf die zur Tychegruppe des Eutychedes gehörige, als ‚schwimmend bzw. kraulend‘ und nicht konventionell als liegend dargestellte bronzene Personifikation des Flusses Orontes verweist (Abbildungen ebd. 25.27.29), dazu auch Dohm, T., *Die Tyche von Antiochia*, Berlin 1960.

⁴⁶ Diese wird, wie überhaupt das ganze Eurotas-Epigramm Philipps, vom Epigrammatiker Rufinos (um 130 n. Chr.) obszön parodiert, AP V 60, v. a. 4 und 6; vgl. auch Anm. 15.

⁴⁷ Siehe Plin. n. h. 34, 61–65, dazu Pollitt, J.J., *The Ancient View of Greek Art*, New Haven 1974, hier: 74–77; Gutzwiller, K., *Posidippus on Statuary*, in: *Il Papiro di Posidippo un Anno Dopo. Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze 13–14 Giugno 2002* (a cura di G. Bastianini e A. Casanova), Firenze 2002, 41–60, hier: 43.

⁴⁸ Vgl. auch Plin. n. h. 34, 61; zu Phantasia-Konzepten von Cicero bis Philostrat siehe Verf., *Zum Bild des Phidias in der Antike. Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers*, in: *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie* (hg. v. T. Dewender und T. Welt), München/Leipzig 2003, 45–67.

⁴⁹ Auch wenn Lysipp nicht im Zentrum seiner Darstellung steht wie bei Plinius, siehe dazu Austin, R.G., *Quintilian on Painting and Statuary*, in: *CQ* 38, 1944, 17–26, hier: 22 f.

chenden Vertreter der römischen Rhetorik gegenüber und zeichnet für beide Künste eine Entwicklung vom Starren und Spröden hin zum Geschmeidig-Schönen (*duriora – minus rigida – molliora*, ebd. 10, 7). Lysipps Statuen zeichnen sich durch ihre eigentümliche *veritas* aus (ebd. 10, 9: *ad veritatem Lysippum ac Praxitelen accessisse optime adfirmant*). Quintilians Klassifikation des *supra verum* (ebd. 10, 8), die er im Kontext seiner Bewertung der Menschenbilder Polyklets formuliert, erinnert an die durch Plinius bestätigte ‚lysippische‘ Übersteigerung der Naturnachahmung, wie sie auch im Epigramm des Philipp für die Eurotasbronze durchgespielt wird. Kunstwerke dieser Art zeichnen sich, so Quintilian, im Vergleich zu älteren Werken durch ihre Geschmeidigkeit aus, sie sind im Vergleich mit diesen *molliora*. Eng verwandt damit ist der Stil des Künstlers Euphranor, dem Quintilian als rhetorisches Pendant Cicero zuweist. Diesen verteidigt er vehement gegen zeitgenössische Kritiker, die ihn aufgrund seines vermeintlich ‚geschwollenen‘, redundanten und unmännlich-weichlichen Stils als Asianer bezeichnet hätten: *quem [sc. M. Tullium] ... incessere audebant ut tumidiorem et Asianum et redundantem et in repetitionibus nimium et in salibus aliquando frigidum et in compositione fractum, exultantem ac paene, quod procul absit, viro molliorem* (ebd. 10, 12). Daß *mollis* jedoch bei Cicero selbst eine positive stilistische Kategorie darstellt, zeigen Belege aus dem *Brutus*, z.B. in seiner lobenden Bemerkungen über den Redner Marcus Calidius (ebd. 274):

ita reconditas exquisitasque sententias mollis et pellucens vestiebat oratio. nihil tam tenerum quam illius comprehensio verborum, nihil tam flexibile, nihil quod magis ipsius arbitrio fingeretur, ut nullius oratoris aequae in potestate fuerit: quae primum ita pura erat ut nihil liquidius, ita libere fluebat ut nusquam adhaeresceret; ... nec vero ullum aut durum aut insolens aut humile aut [in] longius ductum; ... nec vero haec soluta nec diffluentia, sed astricta numeris ...

Auch seine Äußerungen über Demetrius von Phaleron (z.B. ebd. 38: *hic primus inflexit orationem et eam mollem teneramque reddidit et suavis, sicut fuit, videri maluit quam gravis*)⁵⁰ zeigen, daß ihm *mollis*, weit entfernt von ‚asianischer‘ Weichlichkeit, als Charakteristikum des geschmeidigen, flüssigen, glatten Stils gilt. Vor allem aber in Ciceros berühmtem kunsthistorischem Abregé über die griechischen Bronzekünstler werden *mollis* und *rigidus* bzw. *durus* als an der gelungenen Naturnachahmung gemessene Klassifikationen des ‚alten‘, i.e. vorlysippischen Stils formuliert⁵¹:

quis enim ... non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere (ebd. 70).

⁵⁰ Vgl. den allzu geschmeidigen Vortragsstil des Sextus Titius (Cic. Brut. 225): *... Sex. Titius ..., homo loquax sane et satis acutus sed tam solutus et mollis in gestu, ut saltatio quaedam nasceretur, cui saltationi Titius nomen esset.*

⁵¹ Ausführlich Preisshofen (wie Anm. 43) 273–277.

Wie bei Poseidippos zeichnen sich die Kunstwerke des ‚neuen‘, durch Lysipp maßgeblich initiierten Stils durch ihre charakteristische, die *imitatio veritatis* übersteigernde Geschmeidigkeit und Beweglichkeit sowie Detailgenauigkeit aus⁵². Mit *rigidus/durus* und *mollis*⁵³ sind ästhetische Wirkungskriterien beschrieben, welche aus einer charakteristischen Betrachterperspektive resultieren⁵⁴. Philipps Eurotas-Epigramm stellt demnach ein wichtiges poetisches Bindeglied zwischen der ästhetisch-kunsthistorischen Stiltheorie des ersten vorchristlichen und der des ersten nachchristlichen Jahrhunderts dar. Es dient der poetischen Illustration eines bestimmten Stils. Dabei steht das Sujet der Darstellung, der personifizierte Fluß Eurotas, in erklärtem Gegensatz zum Modus der Präsentation, einer Bronzestatue. Auf die Darstellung des ‚fließenden‘ Kunstwerkes ist die sprachliche Gestaltung des Epigramms abgestimmt, wie die überaus zahlreichen akustisch wirksamen Liquida (v.a. ρ) nahelegen. Schon der Name Εὐρώτας bestätigt gleichsam akustisch seine inhaltliche Bedeutung (‚der Schönfließende‘)⁵⁵ durch die lautliche Realisierung dieses ‚Fließens‘. Die eingehaltene Hiatermeidung beweist die Konzentration auf glatte Wortfügung, ein wesentliches Konstituens des fließenden Stils in der Rhetorik (vgl. z.B. Cic. De orat. III 172: *quae iunctam orationem efficit, quae cohaerentem, quae levem, quae aequabiliter fluentem*; vgl. auch Seneca ep. 100, 1: *multum enim interesse existimo utrum exciderit an fluxerit [sc. oratio]*). Diese euphonisch-stilistischen Elemente zielen auf eine sinnliche, ästhetische Wirkung ab, die ein Bild des geschilderten Eurotas vorstellbar macht. Die Metaphorik vom ‚Fließen‘ der Rede und des in Grenzen gefaßten Wortflusses⁵⁶, die vor allem in der römischen bzw. im römischen Kontext entstandenen Rhetorik⁵⁷ greifbar wird, ist offensichtlich im griechischen Epigramm des Philipp umgesetzt worden.

⁵² Siehe auch den stilistischen Vergleich von Künstler bzw. Bildhauer und Dichter (hinsichtlich der Gefahren bei übergroßer Genauigkeit im einzelnen auf Kosten des Gesamteindrucks) bei Horaz, *Ars* 32–35: *Aemilium circa ludum faber imus et unguis / exprimet et mollis imitabitur aere capillos, / infelix operis summa, quia ponere totum / nesciet*; zum Vergleich griechischer Bildhauer – Redner siehe auch den griechischen, in der 2.H. d. 1. Jh. v.Chr. in Rom wirkenden Literaturkritiker Dionysios von Halikarnaß, *Isocr.* 3 p. 59, 19–23 U./R. I, dazu Hurst, A., *Un critique grec dans la Rome d'Auguste: Denys d'Halicarnasse*, ANRW II 30.1, 1982, 839–865. Zum interdisziplinären Vergleich allgemeiner Grüner, A., *Venus Ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege*, Paderborn et al. 2004 (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums n.F. I 21), hier: 38–42 u.ö.

⁵³ Siehe auch ThLL. V 1, 2310, 39 ff.; Pollitt (wie Anm. 47) s.v. σκληρός 254 f. und ‚durus‘ 359–361 und ‚rigidus‘ 426 f.; Preisshofen (wie Anm. 43) 275 Anm. 1; Bömer, F., *Excudent Alii ...*, in: *Hermes* 80, 1952, 117–123, hier: 122 zur ‚kunstgeschichtlichen Härteskala‘.

⁵⁴ *Andrae* (wie Anm. 44) 267.

⁵⁵ Vgl. auch Eur. *Hec.* 650, wo Eurotas, wie Skamandros in der *Ilias* (vgl. Anm. 21), als εὐροός bezeichnet wird.

⁵⁶ Vgl. z.B. Auct. ad Her. 4, 11 (16) zur *figura attenuata*: *... quod appellamus <dissolutum, quod est sine nervis et articulis ...> fluctuat huc et illuc ...*

⁵⁷ Die griechische Dichtung und Rhetorik kennt zwar das aus Dichtern (wie z.B. Pindar) hergeleitete Bild vom ‚Sturzbach der Worte‘ und dergleichen, hat aber kaum die Metaphorik vom Sprachfluß als rhetorischen Stil ausgebildet (siehe z.B. zum ‚glatten, flüssigen‘ Stil Dion.

Das Epigramm über die Eurotas-Bronze des Eutychides darf somit als Exemplum und Ausweis der poetischen Fähigkeiten des Philipp verstanden werden. Die eigentümlichen Charakteristika der Eurotas-Statue sind nun so erfaßt, daß sich eine stilistisch-ästhetische Analogie zwischen dem beschriebenen Bronzekunstwerk und dem Medium seiner Beschreibung, dem poetischen Erzeugnis selbst, abzeichnet. In diesem ekphrastischen, im weitesten Sinne der hellenistischen ‚Culture of viewing‘ zugehörigen Epigramm sind auf originelle Weise ästhetische Kategorien verarbeitet, die seit der hellenistischen Dichtung implizit, in der römischen Stilkritik auch explizit verhandelt werden. So stellt das griechische Eurotas-Epigramm des Philipp nicht nur ein bisher unbekanntes Bindeglied im nachhellenistischen stilkritischen Diskurs zwischen Cicero bzw. Dionysios von Halikarnaß und Plinius bzw. Quintilian dar, sondern ist zugleich ein bemerkenswerter kulturgeschichtlicher Beleg für die Wahrnehmung und Funktionalisierung griechischer Kunst in Rom.

Würzburg

Irmgard Männlein-Robert

KURSKORREKTUR AUF DER JENSEITSFAHRT PLUTARCHS THESPESIOS-MYTHOS UND KOLOTES' KRITIK AN PLATONS POLITEIA

In Platons *Politeia* schließt Sokrates die Erörterung, was das Wesen der Gerechtigkeit sei, damit ab, daß er die Seele als unsterblich erweist, weshalb auch die Gerechtigkeit über den Tod hinaus Geltung besitze. Diesen Nachweis kleidet Sokrates in den Mythos vom Pamphylier Er, der nach seinem Tod in der Schlacht von den Unterweltsrichtern als Bote zu den Menschen zurückgesandt wird (resp. 614b ff.). Der Jenseitsaufenthalt des Er gliedert sich in mehrere Phasen:

Zunächst erwartet die Seelen, die sich an einem τόπος δαιμόντος zwischen zwei Spalten sammeln, die in die Erde bzw. in den Himmel führen, das Seelengericht. Von den Richtern bewertet, werden die Seelen in eine der zwei Spalten geschickt. Als einziger wird Er nicht abgeurteilt, sondern erhält von den Richtern den Auftrag, den Menschen über alles, was er gesehen habe, zu berichten.

Deshalb beobachtet Er auf der Wiese die Rückkehr von Seelen aus den Spalten des Himmels und der Erde, die gegenseitig die Erfahrungen ihrer tausendjährigen Reise austauschen. Man erfährt allgemein von erlittenen Strafen, vor allem aber, daß die unheilbaren Seelen von Tyrannen nicht aus dem Erdschlund aufsteigen durften, sondern in den Tartaros geworfen wurden.

Am achten Tag bricht Er mit den anderen Seelen zu einer viertägigen Reise auf; er sieht das Band des Kosmos und die Spindel der Ananke, hört die Sphärenmusik und sieht die drei Moiren. Dann wird er Augenzeuge der Lebenswahl, die den zur Wiedergeburt vorbereiteten Seelen unter Aufsicht der Lachesis bevorsteht. In der erlostten Reihenfolge vortretend, wählen sie sich eigenverantwortlich ihr zukünftiges Lebensschicksal. Sokrates unterbricht an dieser Stelle den Mythos, um die Bedeutung der ethischen Schulung der Seele für diese Lebenswahl zu betonen. Ers Bericht wird fortgesetzt mit der ausführlichen Schilderung von törichten und guten Entscheidungen einzelner Seelen, u.a. auch von Heroen, die sich zur Wiedergeburt in Tiergestalt entschlossen haben. Nach der Wahl übergibt Lachesis der Seele den jeweils gewählten Daimon als Begleiter, Klotho und Atropos knüpfen das gewählte Geschick verbindlich an die Seele.

In der letzten Phase seiner Jenseitsreise begleitet Er die Seelen, die von Hitzequalen gemartert werden, zum Feld der Lethe; sie trinken begierig aus dem Fluß Ameles, der Vergessen bewirkt. Unwetter und Erdbeben trennen die Seelen voneinander und lassen sie einzeln ins Leben treten. Obwohl Er nicht vom Trank des Vergessens kosten durfte, weiß er über seine Rückkehr in den Körper nichts zu sagen.

Hal. De comp. verb. 23, v.a. p. 111, 19–112, 17 U./R. II), siehe ausführlicher Wilhelmi, G., Untersuchungen zum Bild vom Fließen der Sprache in der griechischen Literatur, Diss. Tübingen 1967, hier: 105 f. Zur Hiatvermeidung im Kranz des Philipp generell siehe GP I xl f.