

Bildlichkeit in römischer Poesie¹

Ernst A. Schmidt

Eine auf die Antike zurückgehende Tradition hebt die Ähnlichkeit und Vergleichbarkeit der beiden Zeichensysteme Text und Bild hervor. Die Chiffre für diese Vorstellung ist das horazische *ut pictura poesis*, so wenig Horaz an der Stelle, an der er diesen Vergleich gebraucht (*Ars poetica*, v. 361), von einer allgemeinen und grundsätzlichen Übereinstimmung spricht, geschweige denn, daß ein solcher Lehrsatz die Pointe seiner Poetik ausmache. Er hat nur eine spezielle Hinsicht im Auge: So wie Bilder entweder von weitem oder von nahem, im Dämmer- oder bei hellem Licht angeschaut sein wollen, so gefallen Dichtungen entweder beim ersten und einzigen Mal oder auch nach zehnfacher Wiederholung². Mit der horazischen Chiffre wird auch die dem Simonides zugeschriebene Formel transportiert, ein Gemälde sei eine schweigende Dichtung, eine Dichtung ein redendes Gemälde. Dieser Satz ist logisch unbefriedigend. Denn wenn man die Aussagen als Definitionen auffaßt, muß man die jeweilige Definition auch in das andere Glied übertragen können, was darauf hinausläufe, daß aus einem Gemälde ein schweigendes redendes Gemälde und aus einer Dichtung eine redende schweigende Dichtung würde. Aber eben diese Eigentümlichkeit verweist darauf, daß das Bild auch ohne Rede Logos enthält und die Dichtung auch bildlich ist³.

Ähnlichkeit und Verschiedenheit von Text und Bild

Die Gemeinsamkeit, die einen solchen Vergleich ermöglicht, bleibt natürlich die Gemeinsamkeit von Verschiedenem. Diese Verschiedenheit von Text und Bild erzeugt eine Spannung, wenn an ihre reale Verbindung gedacht ist. Die Frage nach dem möglichen Zusammen und Zugleich von Text und Bild rührt nicht allein aus der Zugehörigkeit der beiden Zeichensysteme, des sprachlichen und des bildlichen, zu zwei verschiedenen Sinnesorganen, dem Ohr und dem Auge, nicht allein daher, daß diese Zeichenwelten zwei verschiedene Künste konstituieren, die Literatur und die bildende Kunst, und daher auch zwei verschiedene Wissenschaftssysteme begründen, sondern auch daher, daß sie sich in zwei verschiedenen Anschauungsformen, der Zeit und dem Raum, realisieren. Wie können zeitliche Ereignisse und räumliche Gegebenheiten dergestalt ein Miteinander bilden, daß man sie als ein zeit-räumliches Zugleich/Zusammen akustisch-optisch wahrnimmt?

Verbindung von Text und Bild als Miteinander von Zeit und Raum

(i) *Tanz*

In der Kunst liegt eine solche Einheit ganz ursprünglich in der Musik vor, insofern diese tanzend gesungenes Wort war⁴. Das gesungene Wort ist ein Prozeß in der Zeit, der menschliche Körper ein räumliches Gebilde und als solches im Raum angesiedelt. Ergreift das von einem

Menschen gesungene Wort seinen Körper so intensiv, daß dieser von dem zeitlich-rhythmischen Geschehen des Gesanges mitgerissen wird, so beginnt der Tanz, und das Bild, der menschliche Körper, verändert sich räumlich und im Raum. Das zeitliche Geschehen, die Folge der Wörter im Gesang, verbindet sich in der Weise mit dem Raum, daß auch in diesen die Zeit eintritt: Das Bild verändert sich, sowohl der Körper selbst als auch seine Position im Raum. Wir empfinden die Verzeitlichung des Raumes, die Bewegung, stärker als die Verräumlichung der Zeit, die Räumlichkeit von Wort und Ton, und verstehen das Miteinander von Text und Bild als ein Zugleich, als Simultaneität, nicht als Zusammen, nicht als räumliche Nachbarschaft oder Deckung.

(ii) *Buch mit Schrift und Bild*

Auch das Miteinander von Schrift und Bild ist etwas Ursprüngliches. Denn die Elemente der Schrift sind Bilder, oder sie sind es ursprünglich gewesen, wie es für die griechischen und die aus ihnen abgeleiteten lateinischen Buchstaben gilt. Als Bilder sind sie räumlich, und auch unsere Schrift hat ihren räumlichen Charakter beibehalten. Als schriftlicher Text hat das Wort einen räumlichen Aspekt hinzugewonnen, ohne seinen zeitlichen Charakter aufzugeben. Denn auch der Vorgang des Lesens ist ein zeitlicher Prozeß. Die Worte auf einem Schriftträger füllen eine Fläche und bedürfen des Auges, um in Wort zurückverwandelt zu werden. Text im Sinn schriftlicher Äußerung ist gegenüber dem Wort so defizient wie die Notenschrift eines Musikstücks gegenüber der Musik. Beide bedürfen der Umsetzung,

und das stumme Lesen ist so sehr eine gültige Verwirklichung wie das Lesen von Noten für einen erfahrenen Musiker, der im Lesen die Musik hört.

Die Fläche einer Buchseite kann zunächst sogar als ganze wahrgenommen, als Schriftbild betrachtet werden⁵. Und sie kann zusammen mit dem sprachlichen Text auch ein Bild tragen, so daß ein einziger Träger Wort und Bild enthält. Dieses Miteinander sehen wir als ein Zusammen, nicht als ein Zugleich an. Wir nehmen es als räumliche Nachbarschaft, nicht als Simultaneität wahr, weil das Wort bereits zuvor in jedem Wort-, Silben-, Buchstabenbild (je nach Schriftart) eine räumliche Gestalt angenommen hat. Schrift vermittelt das räumlich gewordene gesprochene Wort über Raum und Zeit hin. Sie überwindet räumliche und zeitliche Distanzen⁶, um aber jeweils im Leseprozeß auch an extremem Ort und in später Zeit wieder zeitlich zu werden.

Dieses Miteinander von Text und Bild läßt sich systematisch-idealtypisch nach drei zeitlichen Varianten unterscheiden, indem das jeweilige Früher oder Später, ohne zugleich notwendigen Bedeutungsvorrang zu implizieren, die Beziehungsrichtung der beiden Bedeutungen bestimmt: (i) Das Bild besteht zuerst und ist primär, der Text tritt hinzu und hat erläuternde, deutende Funktion, setzt jedenfalls das Bild voraus. An Namenbeschriften zu Figuren (wie in der Vasenmalerei) und auch an kurze Sätze innerhalb des Bildes ist hier nicht gedacht, sondern nur an das räumliche Neben- oder Nacheinander eines ‚Textes‘ (vergleichbaren Informations- und Bedeutungsumfangs) zu einem Bild. (ii) Der Text ist die Ausgangsgegebenheit; das Bild wird hinzugefügt, und in der Regel illustriert es den Text, kann ihn aber auch deuten. (iii) Text und Bild entstehen gleichzeitig und bilden daher ein Miteinander, das von vornherein eine wechselseitige Beziehung konstituiert. Die beiden ersten Typen sind uns vertraut: So findet von Kinder- zu Jugendbüchern ein Wechsel von Typ (i) zu Typ (ii) statt. Das Kinderbuch ist ein Bilderbuch mit begleitendem Text, das Jugendbuch ein Lesebuch mit Illustrationen. Der dritte ungewöhnliche Typ liegt als das ‚erste simultane Buch‘ in *La prose du Transsi-*

bérien von Blaise Cendrars und Sonia Delaunay, Paris 1913 vor, einem Leporello, das abstrakte Bildmotive mit einem Gedicht in verschiedenen kolorierten Druckschriften verbindet und als Inkunabel des Malerbuchs des 20. Jhs. gilt⁷.

Den erstgenannten Typ hat meines Wissens die antike Buchkultur nicht gekannt. Großartige Beispiele des zweiten Typs stellen der Codex Vaticanus der Werke Vergils oder der Quedlinburger Codex der alttestamentlichen Königsbücher dar, beide um 400 n. Chr. entstanden und vielleicht sogar aus der gleichen römischen Werkstätte stammend⁸. Eine Zusammenarbeit von Dichter und Maler zur Herstellung eines Malerbuchs ist für die Antike nicht bezeugt. Immerhin findet sich in antiker Fachprosa insofern Vergleichbares, als man dort Abbildungen nicht als bloße Illustrationen anzusehen hat. Vielmehr ergibt sich die volle Aussage allein aus dem Miteinander von Text und Bild. Der Leser/Betrachter ist zu einem Hin und Her des Auges und Verstandes zwischen Bild und Text veranlaßt⁹. Aus der römischen Literatur sei ein Beispiel genannt, das nicht zum Bereich der Naturwissenschaften oder Technik gehört: Das erste illustrierte römische Buch verfaßte der Gelehrte Varro 39 v. Chr. Das verlorene Werk mit dem Titel *Imagines* oder *Hebdomades* stellte in fünfzehn Büchern 700 berühmte Griechen und Römer mit jeweils einem Bild, einem Epigramm und einer Kurzbiographie vor. Als sicher darf gelten, daß die Bildnisse nicht von Varros Hand waren und außerdem zu einem großen Teil auf Vorbilder zurückgingen. Auch die Epigramme zu den Porträts sollen nicht alle von Varro selbst gedichtet worden sein.

Texte als Bilder Poetische Verfahrensweise

Hiermit ist ein Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen die folgende Betrachtung angesiedelt ist, zwischen Tanz und illustriertem Buch als den Extremen des Miteinanders von Text und Bild. Als Philologe, dem nach Ausbildung und Erfahrung die ‚und‘-Verbindung von Text- und Bildwissenschaft nicht gegeben ist, wende ich mich allein Aspekten der Bildlichkeit von Text zu, Texten als Bildern. Da Texte als Darstellung und Erzeugung von Welt immer auch Bilder sind, indem sie im Leser Bilder erzeugen, richtet sich die Aufmerksamkeit auf Verfahren besonders intensiver und mit räumlich-malerischen Verfahren vergleichbarer Bildlichkeit. Dennoch gehe ich nicht auf Bauelemente bildlicher Rede wie die Beschreibung von Orten oder Kunstwerken, die sog. Ekphrasis, oder das epische Gleichnis mit seiner dichten Bildlichkeit und auch nicht auf die poetischen Verfahren der Metapher und der Allegorie ein. Statt dessen seien einige Besonderheiten in römischer Poesie herausgegriffen.

Abb. 1
Aeneas verläßt Dido,
Illustration zur Aeneis im Codex Vaticanus Palatinus latinus 1631 der Werke Vergils (um 400 n. Chr.)



(i) Die abbildende Wortstellung¹⁰

Der räumliche Charakter der Schrift in Verbindung mit der relativ freien Wortstellung des Lateinischen macht es möglich, räumlich-bildliche Verhältnisse im Schriftbild abzubilden. So können ein Substantiv und sein Attribut getrennt und durch ein anderes Wort gesperrt stehen. Römische Dichter nutzen das, um einen Raum zu verbildlichen, der eine Person einschließt und umfängt, indem das Wort, das diese bezeichnet, oder ein Satzglied, das zu ihr gehört, eben diese Sperrung bewirkt. So verbildlicht Vergil das bukolische Motiv der Lagerung eines Hirten im Baumschatten im ersten Vers seiner *Ersten Ekloge* zusätzlich dadurch, daß er das Partizip, das die Lagerung aussagt, in den Rahmen der adverbialen Bestimmung „unter dem Dach der breitästigen Buche“ stellt: „Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi“. Die erotische Szene in Horazens *Pyrrha-Ode* (*Carmen* 1,5) – ein schlanker Jüngling bedrängt die angedetete Frau („te“) inmitten eines Lagers voller Rosen – wird im Textbild dadurch verdeutlicht, daß „viele“ und „Rosen“ einen äußeren Rahmen um „schlanker“ und „Jüngling“ bilden, die wiederum Pyrrha in ihrer Mitte einschließen: „Quis multa gracilis te puer in rosa (sc. urget)?“ Diese Figur wiederholt sich in v. 3: „grato, Pyrrha, sub antro“, „Pyrrha in lieblicher Grotte“. Die räumlich-bildliche Kraft poetischer Wortstellung wird so stark empfunden, daß auch nicht-räumliche Verhältnisse auf diese Weise bildlich intensiviert werden können, wie im ersten Vers der Eingangslegie des ersten Properzbuches: „Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis“. Das elegische Ich („me“) ist ein leidender („miserum“) Gefangener („cepit“) der Augen Cynthia („suis . . . ocellis“). Wenn Horaz in seiner *Ode* 1,17 seine Geliebte Tyndaris erst im 10. Vers anspricht und dann den Vokativ ihres Namens in die Klammer der Worte „auf süßer . . . Hirtenflöte“ stellt: „dulci, Tyndari, fistula“, dann ist dem Horazkenner deutlich, daß das Lied dieser süßen Hirtenflöte eben Tyndaris anredet.

Ebenso wie der Text durch Rahmung das Enthaltensein in einem Raumgefäß abbilden kann, ist ihm auch Trennung von Partien möglich. So ist in Horazens Gedicht *Integer vitae* (c. 1,22) der Wolf im Sabinerwald, der vor dem unbewaffneten Liebesdichter Reißaus nimmt, nicht nur textlich in den Raum des Waldes gestellt: „silva lupus in Sabina“, sondern auch so nah an das lyrische Ich herangekommen, daß er sich diesem bis auf die Entfernung der zwei Silben oder fünf Buchstaben des Wortes silva genähert hat: „me silva lupus in Sabina“. Eine solche räumliche Trennung im Text kann auch in übertragener Form genutzt werden. In der horazischen *Ode* 1,26 bilden die Worte „unice / securus“ („in einzigartiger Weise sorgenfrei“) in v. 5 f. die Grenze zwischen dem von Sorgen, nämlich von Trau-

rigkeit und Furcht, Bedrohung, Schrecken, bestimmten Gedichtteil und den anschließenden Versen, die von Vokabeln wie Quellen, Blumen, Bekränzung, Heiligung durch Musenkunst belebt sind.

(ii) Die allmähliche Verfertigung eines Landschaftsbildes beim Lesen

In Vergils *Erster Ekloge* geben die ersten fünf Verse die vertraute Grundsituation der Bukolik, den im Baumschatten zurückgelehnt liegenden, die Pansflöte blasenden und singenden Hirten. Dieser schöne Ort, eine idyllische Vignette, ist aber kein sich selbst genügendes Ganzes. Schon das Hinzutreten eines anderen Hirten, dessen Anschauung die Verse entspringen, macht die Assoziation umgebenden Raums notwendig, und dieser wird in seinen Worten angedeutet: „Wir verlassen die Grenzen der Heimat und die süßen Fluren, wir fliehen die Heimat“ (v. 3 f.). Das Idyll des Gedichtanfangs ist Vordergrund, von dem aus in der Antwort des Angesprochenen der Blick des andern und des Lesers in den Mittelgrund gelenkt wird, wenn nämlich Tityrus sagt, ein Gott habe ihm diese Muße (*otia*) geschenkt. Der habe erlaubt, daß seine Rinder weiter umherschweifen dürften, „wie du siehst“ (v. 9: *ut cernis*). In der Entgegnung des Meliboeus wird wieder jener Raum sichtbar, den er verlassen muß: „Überall auf allen Äckern herrscht so sehr Verwirrung und Tumult“ (v. 11 f.). Im weiteren Gespräch der beiden Hirten erfährt der aus seinem Besitz vertriebene Hirte, daß Tityrus sein Land behalten darf. Und wenn er diesen um seines Glücks willen preist, erscheint wieder, nun konkreter, der Mittelgrund des Landschaftsbildes: Äcker zwischen nackten Felsen, sumpfiges Weideland mit Binsen, Bäche und Quellen, blühende Hecken am Grenzrain. Und zum Schluß der Ekloge wandert der Blick in die Ferne, in den die Landschaft begrenzenden Hintergrund: „Und schon rauchen in der Ferne die Firste der Höfe, und größer fallen von den hohen Bergen die Schatten“ – *et iam summa procul villarum culmina fumant / maioresque cadunt altis de montibus umbrae* (v. 82 f.), wo die Plurale „Giebel“, „Höfe“, „Berge“, „Schatten“ die Raumentiefe in die Breite auffächern. Im Unterschied zu Landschaftsgemälden erscheint das Bild nicht im Nu des Augen-Blicks, sondern setzt sich im zeitlichen Leseprozeß zusammen, wobei die im Lauf des Gedichts allmählich zur vollständigen Erscheinung gelangende Landschaft sich zugleich in einem zeitlichen Prozeß entfaltet, der Dauer des Dialogs. Setzt die Hirtenmuße im Baumschatten Mittagssonne oder Nachmittagshitze voraus, so ist am Gedichtende der Abend hereingebrochen. Das Herdfeuer für das Nachtmahl ist angefacht, so daß von den Höfen Rauch aufsteigt, und die Schatten fallen von den Bergen und erreichen schon die Ebene des Mittel- und Vordergrundes.

(iii) Text als Bildbelebung

Beschreibungen von Kunstwerken sind dann keine Ekphraseis im rhetorischen Sinn und ‚eingeflickte Purpurlappen‘ (Horaz, *Ars poetica*, v. 15 f.)¹¹, wenn sowohl der Bildträger als auch der Bildgehalt einen inneren Bezug zum umgebenden Text aufweisen. Das ist besonders dann gegeben, wenn das beschriebene Kunstwerk fiktiv ist. Bereits beim Schild Achills in der *Ilias* (Buch 18), dem Kunstwerk des Schmiedegottes Hephaistos, ist dies der Fall. Denn der wieder in den Kampf eingreifende Held braucht eine neue Rüstung, da der Trojaner Hektor bei der Tötung seines Freundes Patroklos die seine erbeutet hat. Der Schild ist also ein zentrales Handlungsrequisit. Und die Bilder auf ihm stellen eine Welt dar¹², wie Sonne, Mond, Fixsternhimmel und zumal Okeanos deutlich machen, der, am äußeren Rande des Schildrunds abgebildet, alle Darstellungen einfaßt. Der „Weltdichter“ Homer stellt mit den Bildern einer Lebensordnung einerseits all das von dem tragischen Geschehen der *Ilias* „Ausgeschlossene, ihr Komplementäre[s]“ dar¹³; andererseits gibt er mit einigen Bildern Gleichnisse zum Geschehen des Epos, wie Oliver Primavesi gezeigt hat¹⁴.

Von diesem in seinen Bildern eine Welt umfassenden heroischen Requisit, welches seinerseits von dem episch-tragischen Geschehen umfaßt ist, führt das römische Bild, dem die abschließende Betrachtung gelten soll, in die Welt späthellenistischer und römisch-republikanischer ästhetischer Wohnkultur, gleichsam in römische Villenräume, deren mythologische Wandgemälde Erfahrungen des privaten Lebens deuten und steigern. Das Bild von ‚Ariadne auf Naxos‘ in Catulls sogenanntem *Peleus-Epyllion* (vor Mitte des 1. Jhs. v. Chr.) bedeckt freilich keine Wand, sondern findet sich auf einem Purpurteppich, der ein Hochzeitsbett bedeckt. Das Gedicht erzählt von dem Fest der Hochzeit des Helden mit der Göttin Thetis. Das Hochzeitsbett ist also ein zentrales Requisit. Die Darstellung auf dem Purpurteppich, also auf einer ‚Einlage‘, umfaßt 215 Verse, die umrahmenden erzählenden Partien nehmen 193 Verse ein.

Die Ariadne-Szene – die Einsamkeit der Heroine auf dem Strand der Insel, nachdem Theseus sie verlassen hat, und die Ankunft des liebenden Dionysos – ist in mehrfacher Hinsicht ein Gegenbild zu der umgebenden Handlung. Einerseits stehen der Bruch des Eheversprechens und die Verzweiflung der Verlassenen im Gegensatz zu Hochzeitsfest und Festfreude, andererseits ergänzt die Liebe eines Gottes zu einer sterblichen Frau die Konstellation Göttin – sterblicher Mann durch ihre Umkehrung. Das Bild gibt auf diese Weise eine in Antithesen gedrängte mythologisch gesteigerte Welt der Liebe: Liebesleid spiegelt sich im Verlassensein einer Heroine, Hochzeits- und Eheglück findet hyperbolischen Ausdruck in der Vergöttlichung der Gattin, des Gatten.

Die ‚Beschreibung‘ beginnt mit Ariadnes Hinausschauen aufs Meer, dem davonsegelnden Schiff ihres Geliebten nach. Auffällig ist zuerst, daß die Gestalt der Verlassenen auf der purpurnen Decke mit dem Standbild einer Bakchantin, *saxea ut effigies bacchantis* (v. 61), verglichen wird. Den seelischen Aufruhr, Liebe und Schmerz, im Herzen der bewegungslos auf das Meer hinausblickenden Figur berichtet ein allwissender Dichter, wobei die verbalen Aussagen zu ihrem inneren Zustand zahlreicher sind als die bildlichen. Danach wird ausführlich die Vorgeschichte erzählt. Sich aus dieser ‚Abschweifung‘ zurückrufend, wendet sich der Erzähler wieder der ‚Gegenwart‘ zu und nimmt das Bakchantinnenbild (*ardenti corde furentem*, v. 124) nochmals auf. Doch wenn er nun Ariadnes Stehen am Strand zu unruhigem Hin- und Herlaufen zwischen Bergen und Meeresufer (v. 124–129) ‚verflüssigt‘, beschreibt er nicht mehr, sondern beruft er sich auf erzählerische Tradition: „man berichtet“ (v. 124). Daher kann er die minoische Prinzessin für den Betrachter der Figur auf dem Teppich sogar in eine lange Anklagerede ausbrechen lassen. Nachdem auch die Folgen dieses Fluchs erzählt worden sind, führt der Dichter den Blick des Lesers auf ein weiteres Motiv der Purpurdecke, ohne daß ausdrücklich gesagt worden wäre, daß wir bisher nur einen Teil des Bildes sahen. Jedoch wird sogleich klar, daß im Vergleich der Ariadne mit einer starren Bakchantin, also einer Frau aus der Begleitung des Dionysos, eine Vorausdeutung lag, die auf etwas noch Ausgespartes, aber zu Erwartendes vorausverwies. Denn jetzt fliegt Dionysos heran, von Liebe entbrannt, umgeben von einem Schwarm rasender Bakchantinnen, welche Thyrsusstäbe schwingen, die Glieder eines zerrissenen Stierkalbs schwenken, sich mit Schlangen umgürten, Tympana schlagen, Zymbeln zu hellem Klingeln bringen, Hörner heiseres Dröhnen blasen lassen, wozu die barbarische Flöte schaurig schrillt. Unmittelbar darauf folgt dieser Abschluß: „Mit solchen Figuren war die Decke prachtvoll geschmückt, die mit ihrer Umhüllung das Hochzeitslager umfaßte und verschleierte“ (v. 265 f.).

Das sind Bilder, die der Dichter nicht eigentlich beschreibt, sondern die er aus Vor- und Nachgeschichte erklärt, empathisch aus den Figuren heraus deutet, in Bewegung setzt und mit Rede und lärmender dionysischer Musik versieht. Eine solche Dichtung ist nicht nur redendes, sondern auch bewegtes Gemälde, *Laterna magica*. Man könnte sie *Zographie* (das griechische Wort für ‚Malerei‘, ‚Gemälde‘ wie lateinisch *pictura*) nennen und diesem Wort dabei die Bedeutung ‚Aufzeichnung, die Lebendiges vor uns stellt‘ geben. Man ginge damit über Platon, *Phaidros* 275 d 4–6 und Theokrit, *Idyll* 15,81–83 (*Die Syrakusanerinnen am Adonifest*) hinaus. Bei Platon wird der Sinn der Etymologie als ‚Aufzeichnung von etwas als lebendig‘ verstanden. Der Theokritpassus lautet: „Heilige

Pallas Athene, wer hat die Tapeten gewoben?/
Welcher Maler dazu so herrlich die Bilder ge-
zeichnet?/ Wie natürlich sie stehn, wie in jeder Be-
wegung natürlich!/ Wahrlich beseelt, nicht ge-
webt!“ (Übersetzung von Mörike). Dichtung als
eine solche Zographie ist Kinematographie.

Nach Lessing hat die Kunst Homers beim Schild
des Achilleus darin bestanden, „das Koexistierende
seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwan-
deln“. Denn abgesehen davon, daß er „das Schild
nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein
werdendes Schild“ male, weil wir „nicht das
Schild, sondern den göttlichen Meister“ sehen,
„wie er das Schild verfertigt“¹⁵, löse er einen prä-
gnanten Augenblick in eine Geschichte auf, indem
er das Nacheinander von Dingen erzähle, die im
Gemälde „nicht nebeneinander bestehen können“,
die aber der von einem Maler gewählte Augenblick
„virtute“, d.h. virtuell, durchaus enthalte¹⁶. Die
kürzlich erschienene Untersuchung von Oliver Pri-
mavesi hat aber aufgrund insbesondere der von Ho-
mer gebrauchten Verbalaspekte gegen Lessing gel-
tend gemacht, daß nicht Geschichten erzählt, son-
dern Situationen gedeutet werden, und die epische
Darstellung der Schildbilder keine „Sequenzen von
Ereignis-Punkten“ biete¹⁷. Eben diese Einschrän-
kung ist auch für Catulls Darstellung zu machen: In
der Dionysos-Szene gebraucht er durchgängig das
Imperfekt, nicht das erzählende Perfekt.

Die vorgelegte Skizze hat versucht, die Diskussion
des viel verhandelten Themas ‚Text und Bild‘ mit
Gesichtspunkten zu bereichern, die sich bei der
philologischen Beobachtung römischer Poesie in
einer ihrer produktivsten Phasen einstellen. Der
räumliche Charakter des Schriftbildes auf einer
Fläche macht Abbildung von Raumverhältnissen
möglich; ein Text in seiner Zeitlichkeit vermag
nicht nur vergehende Zeit abzubilden, sondern
auch ein Landschaftsbild zu entwickeln; und
schließlich kann ein Text sogar ein beschriebenes
Bild in Bewegung setzen.

Anschrift des Verfassers:
Prof. Dr. Ernst A. Schmidt
Stiffurtstraße 13
72074 Tübingen

Literatur

Werner Arnold, Poeta wohin? – Manchmal, wenn Text und Bild eins
werden. Vom Malerbuch zur Buchskulptur: Felix Martin Furtwängler.
In: Wolfenbüttler Bibliotheks-Informationen Jg. 27/28, Jan.–Juli
2002/2003, Nr.1–4/1–2, S. 10 f.
Jan Assmann, Schrift: Wie sie die Welt verändert. In: Josua Reichert,
AlphaBeta. Begleitheft für das gemeinsame Ausstellungsthema der
Kunstkreise Krailing und Gräfelfing sowie des Kulturförderungsver-
eins Würmtal. Planegg, München 2003, S. 3–16.
Fondation Martin Bodmer. Bibliothèque et Musée. Kleiner Museums-
führer, o.O., o.J. (= 2004), Nr. 10.11 auf S. 121 f.
Hubert Cancik, Der Text als Bild. Über optische Zeichen zur Konsti-
tution von Satzgruppen in antiken Texten. In: Hellmut Brunner u.a.
(edd.), Wort und Bild, München 1979, S. 81–100, mit ausführlicher
Bibliographie.

Akademie-Journal 1/2005

Thrasybulos Georgiades, Musik und Rhythmus bei den Griechen.
Zum Ursprung der abendländischen Musik. (rowohlts deutsche enzy-
klopädie) Hamburg 1958.

Johann Gottfried Herder, Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der
lyrischen Dichtkunst. In: Terpsichore. Zweiter Theil, Lübeck 1795.
Ausgabe: Herders Sämtliche Werke. Hrsg. von B. Suphan, Band 27,
Berlin 1881, S. 163–181.

Adolf Köhnken, Licht und Schatten bei Pseudo-Longin. In: Alvarium.
Festschrift für Christian Gnlika. Jahrbuch für Antike und Christentum.
Ergänzungsband 33 (2002), S. 213–218.

Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon (1766). In: ders., Werke. Hrsg.
von Herbert G. Göpfert, Band 6, München 1974.

Viktor Pöschl, Horazische Lyrik. Interpretationen, Heidelberg 1991².
Oliver Primavesi, Bild und Zeit. Lessings Poetik des natürlichen Zei-
chens und die Homerische Ekphrasis. In: J.P. Schwindt (2002),
S. 187–211.

Karl Reinhardt, Die Ilias und ihr Dichter. Hrsg. von U. Hölscher, Göt-
tingen 1961, Kap. „Der Schild des Achilleus“, S. 401–411.

Wolfgang Schadewaldt, Der Schild des Achilles. In: ders., Von Ho-
mers Welt und Werk, Stuttgart 1965⁴, S. 352–374.

Jürgen Paul Schwindt (Hrsg.), Klassische Philologie inter disciplinas.
Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches.
(Bibliothek der Klass. Altertumswissenschaften. N. F., 2. Reihe,
Band 110), Heidelberg 2002.

Alfred Stückelberger, Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der
antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik, Mainz 1994.

Gregor Vogt-Spira, Visualität und Sprache im Horizont antiker Wahr-
nehmungstheorie: Einige Überlegungen zur Bild-Text-Debatte. In:
J.P. Schwindt (2002), S. 25–39 (mit wichtiger Literatur in den Anmer-
kungen).

Michaela Zelzer, Buch und Text von Augustus zu Karl dem Großen.
In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung
109 (2001), S. 291–314.

Anmerkungen

¹ Gerhard Fichtner hat die erste Entwurfsfassung kritisch durchgese-
hen und entscheidend zur Klärung beigetragen, wofür ich dem
Freund auch hier herzlich danke.

² Vgl. A. Köhnken (2002).

³ Vgl. G. Vogt-Spira (2002).

⁴ Vgl. J.G. Herder (1795); Th. Georgiades (1958), S. 37 f.

⁵ Vgl. H. Cancik (1979).

⁶ Vgl. J. Assmann (2003).

⁷ Vgl. Fondation Martin Bodmer. Museumsführer (2004), Nr. 10.11
auf S. 121 f.; W. Arnold (2002/2003).

⁸ Vgl. M. Zelzer (2001).

⁹ Vgl. A. Stückelberger (1994), bes. S. 24 das Zitat aus dem Proömi-
um der *Taktike theoria* des Aelian (1./2. Jh. n. Chr.) zu *opsis* (An-
schauung) und *noesis* (geistiges Erfassen). S. 84 mit Anm. 28: An-
tike Lehrdichtung scheint zunächst nicht von Abbildungen beglei-
tet worden zu sein, bot sich aber offenbar für Illustrierung an. Ter-
tullian, *Scorpiace* 1,1 (Anfang 3. Jh. n. Chr.) sagt von dem helleni-
stischen Lehrgedicht *Theriaka* Nikanders: „Nicanter scribit et pin-
git“ („schreibt und malt“); er kennt also ein illustriertes Exemplar.
S. 127–133: Antike Zeugnisse für Textillustrationen.

¹⁰ Vgl. V. Pöschl (1991²), S. 20 f., 47, 207, 328.

¹¹ Vgl. G.E. Lessing, Laokoon (1766). In: Werke. Band 6, S. 114.

¹² Vgl. Lessing, Laokoon, S. 121, Anm. e zu S. 120: „Mit wenig Ge-
mälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem,
was in der Welt vorgehet“; vgl. W. Schadewaldt (1965⁴); K. Rein-
hardt (1961), S. 404.

¹³ Vgl. Reinhardt (1961), S. 404 und 409; W. Schadewaldt (1965⁴),
S. 352.

¹⁴ O. Primavesi (2002).

¹⁵ Lessing, Laokoon, S. 120.

¹⁶ Vgl. Lessing, Laokoon, S. 124 f.

¹⁷ O. Primavesi (2002), S. 195 und 199.