

# PAIDEIA UND BILDENDE KUNST

Konrad Schoner  
zum 85. Geburtstag

## 1. Einleitung

Zwei Zitate gegensätzlichen Inhalts seien zu einer Skizzierung der hier zu diskutierenden Fragestellung vorangestellt. Bei Werner Jaeger findet sich folgender Satz: „Aber es bleibt die Tatsache bestehen, daß es keinem Griechen je eingefallen wäre, der bildenden Kunst und ihrer Betrachtung einen Platz in der Paideia einzuräumen, während Dichtung, Musik und Rhythmik das Erziehungsdenken dieses Volkes zu allen Zeiten beherrscht haben“<sup>1)</sup>. Ganz anders heißt es bei Bernhard Schweitzer: „Man weiß, wie wichtig für Platon das Werden der Erkenntnis in den großen erzieherischen Werken der Lebensmitte geworden ist. An dieser Bedeutung nimmt auch die bildende Kunst teil“<sup>2)</sup>. Welche der beiden Aussagen gibt letztlich die tatsächliche Stellung der bildenden Kunst in der *paideia* (παιδεία) wieder?

Die *paideia* umfaßt traditioneller Weise die Körpererziehung und die *mousike* (μουσική). *Mousike* leitet sich von den Musen her und bezeichnet jede Tätigkeit, die von den Musen patronisiert wird, also nicht nur die Tonkunst. Für die bildenden Künste dagegen gab es keine Muse. Das Wort *techne* (τέχνη), das wir mit Kunst übersetzen, hatte einen weiteren Umfang als unser Wort ‚Kunst‘. Die Griechen verstanden darunter jede gekonnte Produktion, also auch die Arbeit des Architekten, des Zimmermanns, des Webers und sonstiger Handwerker. *Techne* bedeutete alle Arbeit des Menschen, die eine Leistung hervorbringt und sich dabei bewußt auf allgemein gültige Regeln stützt. Für die Kunst ist also die Fertigkeit von Bedeutung, aber auch das Wissen, das die *techne* voraussetzt. ‚Kunst‘ wurde also noch nicht im Sinne der ‚schönen Künste‘ verstanden<sup>3)</sup>.

1) W. Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen* II, Berlin [1936] 1959, 302.

2) B. Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, Tübingen 1953, 52.

3) W. Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*. 1. Band: *Die Ästhetik der Antike*, Basel/Stuttgart 1979, 47.

Recht wenig ist bekannt über das Verhältnis der *paideia* zur bildenden Kunst, das Gegenstand der vorliegenden Abhandlung ist. In methodischer Hinsicht soll dabei der Versuch unternommen werden, das Thema in einer Kombination von philologisch-philosophischer Interpretation und kunstgeschichtlicher Betrachtungsweise<sup>4)</sup> anzugehen.

## 2. *Platos Ansichten zur bildenden Kunst*

Jaegers und Schweitzers eingangs zitierte Ansichten beziehen sich auf die Stellung der bildenden Kunst in Platos *paideia*. Will man Platos Ansichten über den Stellenwert der bildenden Kunst in der *paideia* untersuchen, ist zunächst die Frage nach seiner Einstellung gegenüber der bildenden Kunst zu stellen<sup>5)</sup>. Dabei besteht die Schwierigkeit darin, daß Plato seine Gedanken zur Kunst nirgendwo in eine systematische Zusammenfassung gebracht hat, man also darauf angewiesen ist, vereinzelte, sich verstreut in den Dialogen findende Äußerungen auszumachen, die obendrein eher beiläufig sind und mehr als Argumentationshilfen für andere, kunstferne Diskussionen eingebracht werden. So ist Panofsky der

4) Allgemein zur Malerei der Griechen: E. Bielefeld, *Von griechischer Malerei*, Halle 1949; W. Lepik-Kopaczyńska, *Die antike Malerei*, Berlin 1963; J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868; E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1924; J. J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge 1972; J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, New Haven 1974; M. Robertson, *The Visual Arts of the Greeks*. In: H. Lloyd-Jones (Ed.), *The Greek World*, Baltimore 1962.

5) Zum Verhältnis Platos zur bildenden Kunst: R. Bianchi Bandinelli, *Plato und die Malerei seiner Zeit*. In: *Antiquitas Graeco-Romana ac Tempora Nostra*, Prag 1966, 426 ff.; H. F. Bouchery, *Plato en de beeldende kunst*. In: *Gentse Bijdragen tot die Kunstgeschiedenis* 15 (1954) 125–159; H. I. M. Broos, *Plato's beschouwing van kunst en schoonheid*, Leiden 1948; A. W. Byvanck, *De beeldende kunst in te tijd van Plato*. In: *Mededelingen der Kon. Ned. Ac. van Wetenschappen, Afd. Letterkunde* 18 (1955) 429–475; E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1922–1923*, 1–27; N. Demand, *Plato and the Painters*. In: *Phoenix* 29 (1975) 1–20; L. Golden, *Plato's Concept of Mimesis*. In: *British Journal of Aesthetics* 15 (1975) 118–131; T. Gould, *Plato's Hostility to Art*. In: *Arion* 3 (1964) 70–91; D. R. Grey, *Art in the Republic*. In: *Philosophy* 27 (1952) 291–310; E. C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978; W. J. Oates, *Plato's View of Art*, New York 1972; P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps (Arts plastiques)*, Paris 1933; B. Schweitzer (Anm. 2); M. R. G. Steven, *Plato and the Art of his Time*. In: *The Classical Quarterly* 27 (1933) 149–155; W. J. Verdenius, *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden 1949.

Auffassung, in Platos Schriften sei nicht einmal der Keim einer Kunsttheorie zu finden<sup>6</sup>).

Platos Verhältnis zur bildenden Kunst wird höchst unterschiedlich beurteilt. Für Schweitzer ist er der Kunstliebhaber und Kunstkenner schlechthin<sup>7</sup>), gar „der erste Grieche, den wir einen genauen Kunstkenner nennen dürfen“<sup>8</sup>). Mit dieser Auffassung steht er allerdings eher allein. Wilamowitz etwa ist ganz anderer Meinung: „Es muß ausgesprochen werden, daß Platon für die bildende Kunst überhaupt kein Herz hat ... Er redet von der Malerei oft, aber ohne wirkliches Verständnis“<sup>9</sup>). Eva Keuls' Ansicht ist, daß Platos Interesse an und Kenntnis von bildender Kunst weder umfangreich noch tief gewesen seien; man suche in seinen Schriften vergebens nach Kennerschaft; Plato habe weder über profunde Kenntnisse noch über ein wirkliches Interesse an bildender Kunst verfügt; er habe allenfalls die Kenntnisse gehabt, denen sich ein intelligenter Mensch des fünften und vierten Jahrhunderts nicht habe entziehen können<sup>10</sup>).

Für letztere Auffassung spricht in der Tat vieles. Ohne die Belege hierfür im einzelnen zu präsentieren, soll doch zumindest auf die reichlich merkwürdigen Berichte über das Farbmischen im *Timaios* (67c–68d) verwiesen werden<sup>11</sup>), die Zweifel aufkommen lassen an der Behauptung, Plato habe sich in der Gesellschaft von Malern aufgehalten und von ihnen das Farbenmischen gelernt<sup>12</sup>).

Platos Ansichten zur Kunst sind ambivalent. Gelegentlich wird die Schönheit des Malens anerkannt (Menon 91d; Kratylos 429a; Timaios 19b; Politeia 420c–d). Im *Phaidon* (110b) werden die Farben, deren sich der Maler bedient, mit den vollkommenen Farben des Himmels verglichen. In der *Politeia* (500–501) werden die Philosophen-Gesetzgeber mit den Malern verglichen, die sich des göttlichen Urbildes bedienen (οἱ τῷ θεῷ παραδείγματι χρώμε-

6) Panofsky (Anm. 4) 2.

7) Schweitzer (Anm. 2) 16 ff., 22 ff.

8) Schweitzer 29.

9) U. von Wilamowitz-Moellendorff, Platon. Sein Leben und seine Werke, I, Berlin 1959, 557f.

10) Keuls (Anm. 5) 4, 28, 33.

11) Über das Farbschema im *Timaios* vgl. Kranz, Hermes 47 (1912) 137–140; Platnauer, The Classical Quarterly 15 (1921) 153–162; G. M. Stratton, Theophrastus and the Greek Physiological Psychology before Aristotle, London/New York 1917, 203–221; K. Gaiser, Platons Farbenlehre. In: Synusia (Festschrift Schadewaldt), Pfullingen 1965, 173–222.

12) So A. S. Riginos, Platonica, Leiden 1976, 42f. Vgl. Olympiod. Vita Platonis 2, 4–6; 7, 12–15.

νοι ζωγράφοι, 500e). Die Anspielung auf das „göttliche Urbild“ impliziert, daß zumindest die Möglichkeit in Betracht gezogen wird, daß Malen mehr als ein bloßes Kopieren der äußeren Erscheinung, mehr als ein mimetisches Tun ist. *Politeia* 472d zitiert Sokrates einen Maler, der ein „ideales Portrait“ herstellt, indem er die besten Eigenschaften verschiedener Modelle kombiniert; er erschafft so eine Gestalt, die vollkommener ist als eine lebendige Person.

In der Regel allerdings sind die Bezugnahmen auf die bildende Kunst negativ. Dabei fällt auf, daß die Kunst nicht um ihrer selbst willen diskutiert wird. Sie dient vielmehr regelmäßig als Analogon, Metapher oder Allegorie für die Beweisführung in einem außerkünstlerischen Kontext<sup>13</sup>). Wenn Sokrates in der berühmten Passage *Politeia* 377–387 die „unwahren Mythen“ diskutiert, die von den Dichtern produziert und den jungen Leuten erzählt werden, bringt er zur Illustrierung einen (negativen) Bezug zur Malerei: „Wenn einer unrichtig darstellt in seiner Rede von Göttern und Heroen, wie sie geartet sind, wie wenn, was ein Maler malt, dem gar nicht gleicht, dem er sein Gemälde doch ähnlich machen wollte“ (*Politeia* 377e).

Die Arbeit des bildenden Künstlers wird sogar unter die des Handwerkers gestellt. Um das bekannte Schema der drei Ebenen der Wirklichkeit im 10. Buch der *Politeia* zu entwickeln (die Idee; der Gegenstand, der von den Handwerkern nach der Idee gebildet wird; und das gemalte Bild, das von dem Maler nach dem Gegenstand geschaffen wird), argumentiert Plato, daß der Handwerker fähig ist, ein abstraktes Modell, die Idee, zu benutzen, nicht dagegen der Maler. Ähnlich wird Kratylos 389b gesagt, daß der Drechsler, der ein zerbrochenes Weberschiff ersetzt, dies nicht nach dem Modell des beschädigten tut, sondern nach dem *eidos* (εἶδος). In *Politeia* 601a wird beim Handwerker hervorgehoben, daß er Gegenstände tatsächlich herstellt, während sie der Maler lediglich darstellt<sup>14</sup>).

Insgesamt fällt auf, daß die negativen Stimmen über die bil-

13) Vgl. G. Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig 1900, 12 f.; G. M. A. Grube, *Plato's Thought*, Boston 1958, 190.

14) Sehr überzeugend ist diese Argumentation nicht; sie ist auch nicht in Einklang mit den oben erwähnten Passagen der *Politeia* (472d und 500e) zu bringen, wo die Möglichkeit eines geistigen Modells diskutiert wird, auch nicht mit Gorgias 503e, wo der Maler mit den Baumeistern und Schiffsbauern in eine Kategorie eingeordnet wird. Gegen die Schlüssigkeit dieser Argumentation auch Cassirer (Anm. 5) 6.

dende Kunst in den späteren Dialogen die positiven überwiegen. Diese negativen Ansichten haben zu der allgemeinen Meinung geführt, Plato lehne die Kunst generell ab. Begründet wird diese Gegnerschaft mit Entwicklungen zu Platos Lebzeiten in den bildenden Künsten, speziell in der Malerei. Erwähnt werden hierbei die *skenographia* (σκηνογραφία), die Bühnenmalerei, und die *skiagraphia* (σκιαγραφία), die Schattenmalerei, die beide eine möglichst realistische, illusionistische Wiedergabe der Wirklichkeit anstreben. Allgemein wird diese Entwicklung mit einer negativen Verhärtung in Platos Ansichten über die bildenden Künste in den Dialogen in Verbindung gebracht. Danach war Plato ein Liebhaber archaischer Einfachheit<sup>15</sup>). Schweitzer führt Kunstrichtungen, die als neu bezeichnet werden, als Grund für Platos zunehmend negative Einstellung zur bildenden Kunst an: „Diese Richtung der Kunst kennzeichnet sich am deutlichsten durch das Eindringen der Raumperspektive in die gleichzeitige Malerei und deren bald unwiderstehlichen Siegeszug. Als zweites Moment trat bald die Darstellung von Körper- und Schlagschatten hinzu. Zusammen mit der Raumperspektive ruft sie die Illusion körperlicher Wesen und Gegenstände im gemeinsamen Sehfeld hervor“<sup>16</sup>). Ähnlich Gombrich: „Wir haben Grund anzunehmen, daß diese Entwicklung erst zu Lebzeiten Platos vor sich ging und daß sein Ausbruch gegen das Trügerische in der Malerei als ein Ausbruch gegen ‚die moderne Kunst‘ zu werten ist“<sup>17</sup>). Verdenius<sup>18</sup>) macht ebenfalls den realistisch-illusionistischen Zug in der bildenden Kunst für Platos Wandel in seiner Einstellung zur Kunst verantwortlich.

Eva Keuls hat nachgewiesen, daß die Annahme, *skenographia* und *skiagraphia* seien erst zu Platos Lebzeiten entwickelt worden, nicht zutrifft<sup>19</sup>). Die Darstellung von Körper- und Schlagschatten wurde bereits in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts perfektioniert, ebenso die Linearperspektive; die *skenographia* war bereits

---

15) So Gould (Anm. 5) 73; Schuhl (Anm. 5) 13. Nach R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford 1938, 49, wollte Plato die Uhr rückwärts stellen und von dem Amusement der griechischen Dekadenz zu der magischen Kunst der archaischen Periode zurückkehren. Ähnlich Bianchi Bandinelli (Anm. 5) 426 f.: „Durch das Problem der Wiedergabe eines Objekts im freien Raum stellt die griechische Kultur die Auffassung der bildenden Kunst in eine völlig neue Situation... Die neue Auffassung... wurde von Platon nicht in ihrer Tragweite erfaßt. Sein Kunstideal bleibt mit dem archaischen verbunden.“

16) Schweitzer (Anm. 2) 83.

17) E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Köln 1967, 153.

18) Verdenius (Anm. 5) 20.

19) Keuls (Anm. 5) 59 ff.

zu Platos Jugendzeit voll entwickelt. Es scheint deshalb nicht gerechtfertigt, Plato zum Bollwerk des Konservatismus gegen zeitgenössische „illusionistische“ Neuerungen zu machen. Bei aller Skepsis und zum Teil Geringschätzung, die Plato gegenüber der bildenden Kunst äußert, wäre es dennoch unangemessen, eine prinzipielle Gegnerschaft gegen die Kunst aus seinen Dialogen, vor allem den späteren, herauslesen zu wollen.

Geht man davon aus, daß Platos sich zunehmend verhärtende Einstellung gegenüber der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei, nicht mit historischen Gegebenheiten begründet werden kann, so erscheint es zwingender und der Sache angemessener, den Grund für diese Entwicklung in der inneren Folgerichtigkeit seiner Philosophie zu suchen. Dies tut Ernst Cassirer, wenn er auf die Antithese in Platos Denken zwischen der Idee der Schönheit in der sinnlich wahrnehmbaren Welt und seinem Konzept von abstrakter und absoluter Schönheit abstellt. Cassirer sieht in den Dialogen eine zunehmende Intensität der Verurteilung der bildenden Künste, die er nicht mit äußeren Ereignissen oder kulturellen Tendenzen in Zusammenhang bringt, sondern mit der Vertiefung von Platos Vorstellung von Schönheit: „Je höher daher die Idee der Schönheit rückt, um so tiefer sinkt für ihn jetzt die Schale der nachbildenden Kunst herab“<sup>20</sup>).

### 3. *Paideia und bildende Kunst bei Plato*

Seltsam genug ist, daß unter den Studien über Platos Beziehung zu den schönen Künsten ein Aspekt vernachlässigt wird, der seinem ganzen Denken zugrundeliegt, nämlich seine hauptsächliche Beschäftigung mit der *paideia*, der Vervollkommnung des Menschen auf allen Lebensstufen und innerhalb der sozialen Ordnung. Soweit ersichtlich hat einzig Lodge<sup>21</sup>) darauf aufmerksam gemacht, daß sich Plato im wesentlichen mit der sozialen und erzieherischen Funktion der schönen Künste befaßt. Kunst wird nicht um ihrer selbst willen beurteilt, nicht nach ästhetischen Kriterien, sondern nach ihrer Nützlichkeit, und dies bedeutet bezogen auf die *paideia* nach ihrem Nutzen für die Charakterbildung. Die eher beiläufigen Bemerkungen sind also nicht vor dem Hintergrund einer kunsttheoretischen Beurteilung zu sehen, sondern vor dem der *paideia*. Im Kontext der *paideia* gewinnen Platos Anmer-

20) Cassirer (Anm. 5) 21.

21) R. C. Lodge, *Plato's Theory of Art*, London 1953, 228.

kungen zur bildenden Kunst ihre besondere Aussagekraft und Qualität. Nicht nur im Zusammenhang mit dieser Untersuchung ist die Frage nach Platons genuinem Interesse an Kunst falsch gestellt oder zumindest von geringer Bedeutung. Dies gilt deswegen, weil Platons Interesse an Kunst sich wesentlich auf die Rolle der Kunst in der Erziehung bezieht.

Vom Ansatz her könnten der Malerei in Platons Denken durchaus positive Qualitäten zugeschrieben werden. Malerei ist ohne den Sehnsinn nicht denkbar. Die visuelle Sinneswahrnehmung ist aber für Plato der erste Schritt zur Erkenntnis. Das Sehvermögen dient als Metapher für die Erkenntnis, wie Politeia 507c–509b dargelegt wird. Daß der Sehsinn eine Quelle der Erkenntnis ist, wird im *Timaios* (47a) unterstrichen: „Das Sehvermögen ist es, dem wir nach meinem Urteil den größten Nutzen verdanken. . . Daraus ist uns die eigentümliche Betrachtungsweise der Philosophie erwachsen.“ Dementsprechend wird in dem Schöpfungsmythos in demselben Dialog der Sehsinn als der vornehmste der Sinne gepriesen und als der erste, der geschaffen wurde. Das gesamte Höhlengleichnis beschreibt in Wirklichkeit den Verlauf des Erkenntnisprozesses auf der Grundlage des Sehvermögens. Die bildenden Künste haben die Macht, die Seele „zum Anschauen des Trefflichsten unter dem Seienden“ zu führen (Politeia 532c).

Daß die Malerei trotz der mit der Erkenntnis gemeinsamen Wurzel des Sehnsinnes letztlich aber nach Plato nicht zur Entwicklung des abstrakten, geistigen Bereichs der Erkenntnis beiträgt, liegt darin, daß die Malerei sich nach seiner Meinung der Reproduktion der sichtbaren Erscheinung, der *mimesis* widmet. Bildende Künste sind für Plato mimetische Künste. Ihnen macht er den Vorwurf, daß sie „doppelt von der Wahrheit entfernt“ sind (τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας, 599d) und an die Gefühle appellieren, nicht dagegen an den rationalen Teil der Seele (τὸ λογιστικόν); die mimetische Kunst zerstöre die Vernunft (ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν, 605b). Noch härter ist das Urteil im *Sophistes* (235a), wo der Maler „als Nachahmer der Wirklichkeit zur Zunft der Gaukler“ gezählt wird. So zeigen sich hier die Folgen der mimetischen Kunststheorie<sup>22)</sup>, die nach Platons ontologischen Prämissen einen pädagogischen Zugang zu den bildenden Künsten verstellt.

22) Vgl. hierzu O. Apelt, Platonische Aufsätze, Leipzig 1912, 66: „Das Merkmal der Nachbildung, für alle Kunst bestimmend, wird nach dieser Theorie verhängnisvoll.“ Wilamowitz (Anm. 9) 479 bezeichnet die *mimesis* (μίμησις) bei Plato als ein „verhängnisvolles Wort“.

Dies führt dann zu einer abwertenden Einschätzung der bildenden Künste für die *paideia*. Hierfür einige Belege.

Im *Theaitet* akzeptiert Sokrates Theodoros' Autorität mit der Begründung, daß er in der Malerei nicht versiert sei, dagegen in der Geometrie, Astronomie, Mathematik und „was sonst mit der *paideia* verbunden ist“ (ὅσα παιδείας ἔχεται, 145a). Es wird also deutlich gemacht, daß Malen aus dem Konzept der *paideia* ausgeschlossen ist (alle anderen mimetischen Künste wie Dichtung, Musik und Tanz fallen unter die *mousike* und sind deshalb eingeschlossen). Malerei gehört also nicht zum Bereich der allgemeinen Erziehung.

Dem *Politikos* ist zu entnehmen, daß die bildende Kunst allenfalls etwas für einfache Geister ist (277c): „Hat man es aber mit fähigen Köpfen zu tun, so sind Sprache und Wort zur klaren Darstellung eines lebendigen Wesens stets ein tauglicheres Mittel als Malerei und jede Art von Handfertigkeit; für die anders Garteten dagegen mag die Handfertigkeit das rechte Mittel sein“<sup>23</sup>). Diese abwertende Einschätzung wird später im Dialog mit dem Hinweis gerechtfertigt, daß „es für das Größte und Herrlichste kein für Menschen hergerichtetes deutliches Abbild (εἶδωλον) gibt“ (285e–286a). Zwischen *eidos* und *eidolon* gibt es keine Brücke. Deshalb heißt es *Politikos* 288c im Hinblick auf die Malerei, daß „alle Nachahmungen, die mit Beihilfe dieser und der *mousike* zustandekommen“, „lediglich zu unserem Ergötzen erdacht sind“; sie sind nicht mehr als „Kurzweil“.

Am verächtlichsten ist der Kommentar über die Malerei in den *Gesetzen* (769a–b): „Du weißt, wie es z. B. mit den Malern steht. Mit der Arbeit an ihren Bildern scheinen sie kein Ende finden zu können, sondern sie gelangen, wie es scheint, mit allem Auftragen oder Abtönen der Farben oder welche Bezeichnung sonst bei der Malerzunft dafür üblich ist, nie auf den Punkt künstlerischer Vollendung ihrer Gemälde, wo ein weiterer Fortschritt zu noch größerer Schönheit und Ausdruckskraft derselben nicht mehr möglich wäre“<sup>24</sup>). Und in Beantwortung eines Einwurfs von Kleinias, er habe sich nie näher mit Kunst befaßt: „Da hast Du auch nichts verloren“ (καὶ οὐδὲν γε ἐβλάβης). Dies ist eine eindeutige Position: Kunst ist für den gebildeten Menschen nicht notwendig. Später wird in bezug auf die manuellen Künste, zu denen ja die Malerei gezählt wird, die abwertende Haltung bekräftigt:

23) Übers. von Otto Apelt, Leipzig 1922.

24) Übers. von Otto Apelt, Leipzig 1916.

„Fürs erste soll sich kein Einheimischer und auch kein Sklave eines Einheimischen berufsmäßig mit Handarbeit beschäftigen“ (Gesetze 846d).

Das Urteil über die Stellung der bildenden Kunst in der *paideia* bei Plato muß letztlich negativ ausfallen. Er maß der bildenden Kunst im Rahmen der *paideia* nicht nur einen geringen Einfluß bei, er schrieb ihr sogar eine abträgliche Wirkung zu. Schweitzers eingangs zitierte Meinung<sup>25</sup>), der bildenden Kunst komme in der *paideia* Platos eine wichtige Bedeutung zu, läßt sich nicht stützen, sie entspringt wohl eher dem geschönten Bild von Platos Kunstkennerschaft, das Schweitzer zeichnet. Der Wahrheit näher kommt Paxson, wenn er feststellt, daß der Platz, den Plato der bildenden Kunst in der *paideia* eingeräumt habe, bestenfalls begrenzt gewesen sei<sup>26</sup>). Insgesamt kann also Jaegers<sup>27</sup>) Meinung geteilt werden, daß die bildende Kunst bei Plato keinen Platz in der *paideia* hat<sup>28</sup>).

#### 4. *Paideia und bildende Kunst bei Aristoteles*

Jaeger bezieht sein Urteil über den fehlenden Platz der bildenden Kunst in der *paideia* aber nicht nur auf Plato, sondern auch auf Aristoteles. Unter Bezugnahme auf eine Passage in der *Politik*, auf die noch zurückzukommen sein wird, sagt er: „Was Aristoteles über den Wert des Zeichnens sagt, hat mit dem Sinn für bildende Kunst nichts zu tun, kann also dieses Urteil nicht widerlegen“<sup>29</sup>).

Zum weiteren Verständnis soll kurz die Stellung der bildenden Kunst in Aristoteles' Denken skizziert werden<sup>30</sup>). Während der oberste Begriff der Ästhetik in der Antike der des Schönen war, wendet sich Aristoteles von dem Schönheitsbegriff dem Kunstbegriff zu. Kunst ist auch bei ihm ein Schaffen, das auf Können beruht und sich allgemeiner Regeln bedient. Kunst ist *techne*; zu ihr gehören also auch die Handwerke. Kunst hat einen intellektuellen Faktor: Unentbehrlich sind das Wissen und die

25) S. o. Anm. 2.

26) T. D. Paxson, Art und Paideia. In: The Journal of Aesthetic Education 19 (1985) 67–78 (76 f.).

27) S. o. Anm. 1.

28) Auch Dolch erwähnt in seiner Darstellung über Idee und Gestaltung des Lehrplans bei Plato die bildenden Künste nicht (J. Dolch, Lehrplan des Abendlandes, Darmstadt 1982, 28 ff.).

29) Jaeger (Anm. 1) 303.

30) Hierzu Tatarikiewicz (Anm. 3) 170 ff.

Kenntnisse allgemeiner Regeln. Kunst bedarf des „erfinderischen Nachdenkens“: „Eine Kunsttheorie entsteht nämlich dann, wenn aus vielen Reflexionen über die Erfahrung zuletzt eine einzige Ansicht über ähnliche Erscheinungen gebildet wird“ (Metaphysik 981a).

Die bildende Kunst hat bei Aristoteles eine weitaus positivere Stellung als bei Plato. Dies führt dazu, daß die Frage ihrer Aufnahme in den Lehrplan zum Gegenstand der Erörterung wird. Dabei interessiert vor allem das dritte Kapitel des achten Buches der *Politik* (1337b–1338a)<sup>31</sup>). Die Frage nach den „üblichen Lehrgegenständen“ wird folgendermaßen beantwortet: „Diese Fächer dürften im ganzen vier sein: Grammatik oder Lesen und Schreiben, Gymnasik oder Leibeserziehung, Musik und *viertens noch hin und wieder Zeichnen*“. Grammatik und Zeichnen „gelten hier als nützlich fürs Leben und als Fertigkeiten, die auf mannigfaltigste Art zur Verwendung kommen“. Gegen diese Betrachtung unter Nützlichkeitsgesichtspunkten wendet sich Aristoteles im folgenden. Er hebt darauf ab, „daß man auch für den würdigen Genuß der Muße erzogen“ werde. Dem diene früher vor allem die *mousike*; sie sei nicht als etwas behandelt worden, das dem Nutzen diene. Ziel des Unterrichts sei eine „edle Geistesbefriedigung“, „die eines freien Mannes würdig“ sei. Man solle deshalb die Kinder in Disziplinen, die auch als nützlich eingesetzt werden können, „nicht ausschließlich des Nutzens wegen unterweisen“. Das Zeichnen etwa solle man nicht nur „zur besseren Beurteilung von Kunstwerken“ verwenden, nicht allein dazu, „um bei seinen Einkäufen nicht fehlzugreifen und beim Kauf und Verkauf von Geräten und Kunstsachen nicht betrogen zu werden“. Wichtig ist das Zeichnen „vielmehr deshalb, weil es den Blick für körperliche Schönheit schärft“.

Widersprechen diese Passagen nicht Jaegers Ansicht, daß die bildende Kunst keinen Platz in der *paideia* hat? Aristoteles hat hier jedenfalls klargemacht, daß die *graphike* (γραφική) zur *paideia* gehört. Was aber ist *graphike*? Handelt es sich um ein geometrisches oder künstlerisches Zeichen? Allgemein wird das letztere angenommen<sup>32</sup>). Geht man davon aus, daß in den zitierten Passagen künstlerisches Zeichnen gemeint ist, dann muß weiter berücksichtigt werden, daß die „schönen Künste“ noch nicht vom Hand-

31) Übers. von Eugen Rolfes in: Aristoteles, *Politik*, Hamburg 1958.

32) A. Knapp, *Aristoteles' Staatspädagogik*, 1837, 187 ff.; W. L. Newman, *The Politics of Aristotle*, Oxford 1887/1902, III, 540 f.; Dolch (Anm. 28) 41.

werk getrennt waren. Die Bemerkung, die Ausbildung in *graphike* könne auch der Beurteilung von „Geräten und Kunstsachen“ beim Ein- und Verkauf dienen, macht deutlich, daß es sich um Gebrauchsgegenstände handeln kann, deren Form und Bemalung es zu bewerten gilt. Es darf also nicht die strikte Trennung zwischen ästhetischen Kunstgegenständen und Gebrauchsgegenständen gemacht werden, die wir heute in der Regel treffen. *Graphike* (γραφική) dient zum einen nützlichen Zwecken; sie soll aber auch den „Blick für körperliche Schönheit“ schärfen.

Ist somit die *graphike* durchaus Teil der *paideia*, so kommt ihr aber dennoch ein gegenüber der *mousike* geringerer Stellenwert zu. Aristoteles unterscheidet zwischen den nützlichen Formen der *paideia* einerseits und den „freien“ Formen der *paideia* andererseits. Die *graphike* gehört zu den nützlichen Unterrichtsfächern, während die *mousike* „hochsinnig und frei“ ist. Das nützliche Unterrichtsfach hat einen niederen Rang. Denn: „Überall nach dem Nutzen zu fragen, ziemt sich am wenigsten für hochsinnige und freie Männer“ (Politik 1338b). Die *graphike* steht also am Rande der *paideia*. Die Aktivitäten dagegen, die unter den Begriff der *mousike* fallen, sind frei, sie haben einen unmittelbaren Einfluß auf die Seele.

### 5. Die Malschule von Sikyon

Über den tatsächlichen Stellenwert des Kunstunterrichts innerhalb des griechischen Lehrplans ist kaum etwas bekannt; dieser Frage wird allgemein auch wenig Aufmerksamkeit gewidmet<sup>33</sup>). Davon gibt es eine Ausnahme: die Malschule von Sikyon. Allerdings sind auch hier die Quellen ausschließlich literarische<sup>34</sup>), wobei das wichtigste Zeugnis über die sikyonische Schule von Plinius stammt<sup>35</sup>).

33) Bei M. P. Nilsson, Die hellenistische Schule, München 1955, 46, wird bildende Kunst lediglich in einem Satz erwähnt: „Schließlich soll erwähnt werden, daß ein Fach, das wir zu den Übungsfächern rechnen, Zeichnen, in Teos, Ephesos und Magnesia a. M. vorkam.“ – Ausführlicher dagegen Dolch (Anm. 28), 41 ff., der aber im wesentlichen auf Spekulationen angewiesen ist.

34) Über die sikyonische Malschule: E. Bertrand, Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité, Paris 1893, 78 ff.; L. Grasberger, Erziehung und Unterricht im klassischen Altertum, Würzburg 1869–1881, II, 344; W. Lepik-Kopaczyńska, Apelles, der berühmteste Maler der Antike, Berlin 1962, 12 ff.; J. J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology, New Haven 1974, 74 ff.; Keuls (Anm. 5) 139 ff.; Schweitzer (Anm. 5) 86.

35) Über Plinius als Quelle für die sikyonische Schule: A. Kalkmann, Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius, Berlin 1898, 81 ff.; B. Schweitzer, Xenokrates von Athen. Beiträge zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunst

Nach dem peloponnesischen Krieg, d. h. in Platos Reifezeit, war das lebendigste Zentrum griechischer Malerei nicht Athen, sondern Sikyon<sup>36</sup>). In Sikyon war die Malerei in die *paideia* einbezogen und wurde zusammen mit anderen Disziplinen, die zu den Musen gehören, gelehrt. Während die *mousike* für das Konzept der *paideia* grundlegend war, spielten Praxis und Studium der bildenden Künste bis dahin eine periphere Rolle. Es gab keine Musen für die Malerei und Plastik. Die Fertigkeiten und Techniken der Malerei und Plastik waren im wesentlichen auf die Werkstätten der Künstler beschränkt. Die Schule von Sikyon ist, soweit wir wissen, der erste Versuch, wenigstens die Malerei in den Bereich der allgemeinen Erziehung einzubringen.

Von den verschiedenen Lehrern der sikyonischen Malschule ist vor allem Pamphilos von Amphipolis zu nennen. Er war die Schlüsselfigur bei der Etablierung einer universellen, die Malerei einschließenden Erziehung in Sikyon. Nach Plinius (N.H. 35, 76–77) war es Pamphilos, auf dessen Betreiben freigeborene Jungen in Sikyon (und, wie Plinius anmerkt, danach in ganz Griechenland) in der vorher vernachlässigten Kunst, vor allem in der Malerei auf Buchsbaumholz, unterwiesen wurden und die Malerei einen ersten Platz unter den freien Künsten erhielt<sup>37</sup>). Plinius nennt Sikyon das Vaterland der Malerei (N.H. 35, 127).

Das Vorbild Sikyon scheint in anderen Teilen Griechenlands einen gewissen Einfluß gehabt zu haben. Wenn auch Plinius' Aussage, Kunstunterricht habe sich von Sikyon aus in ganz Griechenland durchgesetzt, bezweifelt werden muß, so gibt es doch vereinzelte Hinweise, daß im späten klassischen und hellenistischen Zeitalter der Zeichenunterricht tatsächlich zumindest an einigen Orten als Teil der Grunderziehung gelehrt wurde. Wir haben bereits gesehen, daß Aristoteles (Politik 1337b) den traditionellen Disziplinen *grammatike*, *mousike* und *gymnastike* als vierte Grunddisziplin das Zeichnen hinzugefügt hat. Hellenistische Inschriften aus griechischen Zentren in Kleinasien (Teos, Magne-

---

anschauung. Schriften der Königsberger Gelehrtenesellschaft, geisteswiss. Klasse 9, 1932, Heft 1; E. Sellers & K. Jex-Blake, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London 1896, XVI ff.

36) C. Krause, *Malerei C. 1*, Lex. d. Alten Welt, 1821.

37) Plinius, N.H. 35, 76–77: *primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse . . . huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omisam ante graphicen . . . in buxo docerentur reciperetque ars ea in primum gradum liberalium.*

sia a.M. und Ephesos)<sup>38)</sup> sprechen von Wettbewerben auch im Zeichnen<sup>39)</sup>.

Die Schule von Sikyon findet bei Plato keine Erwähnung, obwohl sie zu seinen Lebzeiten eingerichtet wurde. Auch Pamphilos wird von ihm nicht erwähnt, obwohl Plato ihn mit Sicherheit gekannt haben dürfte<sup>40)</sup>. Wenn er ihn gleichwohl nicht nennt, so mag es dafür mehrere Gründe geben. Der handgreiflichste ist zweifellos, daß der historisch-fiktionale Rahmen des Sokratischen Dialogs Bezugnahmen auf aktuelle Ereignisse und Personen des 4. Jahrhunderts im allgemeinen verbietet. Macht man sich auf die Suche nach versteckten Stellungnahmen zu, oder richtiger gegen, die Schule von Sikyon und Pamphilos, so fällt es nicht schwer, einige Aussagen zu finden, die als Kommentare hierzu zu verstehen sind. Die bereits zitierte Bemerkung von Sokrates (*Theaitet* 145a), daß Theodoros „nicht kenntnisreich im Malen“ sei, kann durchaus als eine polemische Bemerkung gegen Pamphilos verstanden werden. Das gilt auch für die ebenfalls bereits zitierte höchst abfällige Aussage in den *Gesetzen* (769a–b), wonach man nichts verloren habe, wenn man sich mit der bildenden Kunst nicht näher befaßt. Schweitzer<sup>41)</sup> sieht eine versteckte Kritik an der sikyonischen Schule in *Politeia* 529d–e, wo Sokrates meint, daß man zwar Kunstwerke bewundern, aber aus ihnen niemals mathematische Prinzipien erlernen könne. Im übrigen ist man sich in der Literatur nicht darüber einig, ob Plato über die sikyonische Schule eine letztlich positive<sup>42)</sup> oder negative<sup>43)</sup> Einstellung hatte.

---

38) Hierzu Nilsson (Anm. 33). Zu Teos: CIG 3088; SIG<sup>3</sup> 960 N. 1; zu Magnesia a.M.: SIG<sup>3</sup> 960; zu Ephesos: Keil, *Das Unterrichtswesen im antiken Ephesos*. In: *Anzeiger der Akademie Wien* 88 (1951) 331 ff.; P. Girard, *L'education athénienne au Ve et IVe siècles avant J.-C.*, Paris 1889, 221 ff.

39) Es gibt ferner Hinweise auf öffentliche Wettbewerbe für die Malerei in hellenistischen und griechisch-römischen Zeiten: P. J. Meier, *RE* I, 836 f.; SIG<sup>3</sup> 442. Plinius, *N.H.* 35, 58 spielt ebenfalls auf Wettbewerbe an.

40) Daß Pamphilos eine offensichtlich allgemein bekannte Person war, ergibt sich schon daraus, daß Aristophanes ihn im *Plutos* (385) erwähnt: 'Ὁρῶ τιν' ἐπὶ τοῦ βήματος καθεδούμενον / ἰκετηρίον ἔχοντα μετὰ τῶν παιδίων / καὶ τῆς γυναικὸς, καὶ οὐ διοίσοντ' ἀντικρὺς / τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὀτιοῦν τῶν Παμφίλου. Der Witz wäre vom Publikum nicht verstanden worden, wäre es mit Pamphilos nicht vertraut gewesen.

41) Schweitzer (Anm. 2) 86.

42) So Steven (Anm. 5) 155.

43) So Byvanck (Anm. 5) 460; Demand (Anm. 5) 20.

### 6. *Schlußbemerkung*

So bietet sich ein durchaus unterschiedliches Bild hinsichtlich des Stellenwerts der bildenden Kunst in der *paideia*. Für Platons Position trifft Jaegers Feststellung zu, die bildende Kunst habe keinen Platz in der *paideia* gehabt. Bei Aristoteles ist das Bild schon differenzierter. Der bildenden Kunst wird ein Platz in der *paideia* zugewiesen, der allerdings nicht hoch anzusetzen ist und weit hinter dem der *mousike* rangiert. Die *graphike* wird in erster Linie unter Nützlichkeitsaspekten gesehen; ihr Wert für die Menschenbildung erscheint eher als gering. Geht man über diese theoretischen Erörterungen bei Plato und Aristoteles hinaus und fragt man nach der Berücksichtigung des Kunstunterrichts im griechischen Lehrplan, so erhält man nicht allzu viel Aufklärung. Eine Ausnahme macht die Schule von Sikyon, in der die Malerei Teil des allgemeinen Curriculums war. Wie weit dieses Beispiel, von einigen Ausnahmen abgesehen, Schule machte, ist unklar. So kann man zusammenfassend sagen, daß der bildenden Kunst, selbst dort, wo sie im Rahmen der *paideia* überhaupt Berücksichtigung findet, eine im Vergleich zur *mousike* geringe Rolle bei der Formung des Menschen zukommt. Dies ist ein Ergebnis, das – sieht man von hehren theoretischen Postulaten ab – von der heutigen Situation des Kunstunterrichts in der Praxis nicht so sehr weit entfernt ist.

Frankfurt am Main

Meike Aissen-Crewett