

Der Fall Xenokrates von Athen. Zu den Methoden der Antike-Rezeption in der Quellenforschung

GABRIELE SPRIGATH (München)

Wer sich mit der Geschichte der Kunsthistoriographie und der Kunstkritik beschäftigt, trifft früher oder später auf den Namen Xenokrates von Athen. Die Lebenszeit dieses Bronzebildners, der über die Bildkünste auch geschrieben hat, wird in die erste Hälfte des 3. Jhs. v.Chr. datiert.¹ Von seinem bildnerischen Werk ist ebensowenig erhalten wie von seinen Schriften über Bronzebildnerie und Malerei, die Plinius d.Ä. in den Autorenindices und zwei Mal im Text zu den Bildkünsten erwähnt.² Die erste Stelle im Kapitel über die Erzbildnerie (NH 34.83), am Ende der Erzbildnerliste, lautet:

Xenokrates, ein Schüler des Teisikrates, oder, nach anderen, des Euthykates, übertraf beide durch die Zahl seiner Bildwerke. Er schrieb auch Bücher über sein Kunstschaffen.³

In der zweiten Stelle im Kapitel über die Malerei (NH 35.68) beruft sich Plinius d.Ä. mit seinem Urteil über die meisterhafte Zeichenkunst des Malers Parrhasios auf Antigonos und Xenokrates:

Diesen Ruhm haben Antigonos und Xenokrates, die über Malerei schrieben, Parrhasios zugestanden, indem sie ihn auch rühmend hervorhoben und nicht nur anerkannten [...].⁴

¹ P. Moreno, Art. „Xenokrates,“ in: *E.A.A.* 7, Rom 1966, 1234.

² In den Autorenindices: *C. Plinii Secundi, Naturalis Historiae - C. Plinius Secundus d.Ä., Naturkunde*, (zweisprachige Ausgabe), hg.v. R. König / G. Winkler, Buch 1, o.O. 1973, 201 u. Buch 34, Darmstadt 1989, 11: „Democrito, Metrodoro Scepsio, Menaechmo qui de toreutice scripsit. Xenocrate qui item. Antigono qui item. Duride qui item.“

³ „Xenocrates, Tisicratis discipulus, ut alii: Euthycratis, vicit utrumque copia signorum. et de sua arte composuit volumina.“

⁴ Übersetzung v.d. Verf.; „hanc ei gloriam concessere Antigonos et Xenocrates, qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes.“ Zu Antigonos: T. Dorandi, „Prolegomeni per una edizione dei frammenti di Antigono di Caristo II.“ in: *Museum Helveticum* 51, 1994, 5-29.

Diese beiden Textstellen sind die einzigen erhaltenen Hinweise im antiken Schrifttum auf Xenokrates als Autor.

Um so bemerkenswerter ist die Tatsache, daß diese nur schemenhaft greifbare Gestalt rund 2000 Jahre später zum „Vater der Kunstgeschichte“ verdichtet werden konnte.⁵ Die Voraussetzungen dafür hat der seit dem 19. Jh. in den Geisteswissenschaften herrschende deutsche Idealismus mit der ihm eigenen Überzeugung geschaffen, in der 'griechischen Klassik' bzw. im 'klassischen Griechenland' sei die höchste Entwicklungsstufe der Menschheit erreicht gewesen.⁶ Unter diesen Vorzeichen suchten die Altertumsforscher zwischen 1850 und 1898 nun auch im Text des Plinius nach den Spuren verlorener griechischer Schriften, aus denen dieser seine Informationen über die Bildkünste bezogen haben könnte. Insbesondere waren sie an antiken Vorstellungen zur Entwicklung der Bildkünste interessiert. In ihrer Lesart spalteten sie den Plinius-Text auf: Während sie die zahlreichen Künstleranekdoten dem Literaten Duris von Samos zusprachen - einem Schüler des Theophrast, der über Bronzegießerei und Malerei geschrieben hat -, führten sie so gut wie alle im Text vorhandenen Urteile über Kunstwerke auf den Bronzegießer Xenokrates von Athen zurück.⁷ Indem sie dieses Textcorpus mit seinem Namen verbanden, meinten sie, den damit im Griechenland des frühen 3. Jhs. v.Chr. anzusetzenden Beginn der Kunsthistoriographie fassen zu können.⁸ Gleichzeitig werteten sie Plinius d.Ä. zum strengen Kompilator ab, der zu einem eigenen Urteil kaum fähig gewesen sein soll.⁹

⁵ B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen* (1932); wiederabgedruckt in: ders., *Zur Kunst der Antike*. Ausgewählte Schriften, Tübingen 1963, Bd.1, 105-164, insb. 110.

⁶ S. dazu G. Buck, *Rückwege aus der Entfremdung. Studien zur Entwicklung der deutschen humanistischen Bildungsphilosophie*, München 1984, insbes. Kap. 4: *Selbstentfremdung und Bildung. Zur Entstehung des neuhumanistischen Bildungsbegriffs* (155-203) und Kap. 5: *Wilhelm von Humboldts Philosophie der Bildung* (205-229).

⁷ P. Moreno, Art. „Duride di Samo,“ in: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Bd. 3, Rom 1960, 198.

⁸ Das bei Plinius auf Xenokrates zurückgeführte Textcorpus hat Schweitzer (wie Anm. 5) zusammengestellt: *Anhang III*, 159-164.

⁹ A. Furtwängler, „Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste,“ in: *Jahrb. f. Classische Philologie* 9, 1877, 1-78, insb. 10: „Von einem kunstgeschmacke des Plinius kann freilich hier nirgends die rede sein, wo er aber einmal selbst zu urteilen scheint, zeigt er sein rohes laientum.“ H. Koeber, „Das Kunstverständnis des Plinius,“ in: *Abhandlungen aus dem Gebiet der klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift Wilhelm von Christ*, München 1891, 135-146, 146: „Soll ich daher in möglichster Kürze sagen, was ich von dem Kunstverständnis des Plinius halte, so lautet die einfachste Formel: Nichts.“ K. Jex-Blake / E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Chicago 1896 (Reprint 1968/1976² mit neuer Einführung von R.V. Schoder S.J.), A:

In diesen fünf Jahrzehnten erschien eine Fülle von Einzeluntersuchungen, in denen die Altertumsforscher ihre oft labyrinthisch anmutenden Spekulationen und Kontroversen ausgiebig erörterten.¹⁰ Durchgesetzt hat sich die Auffassung, Plinius d.Ä. könne die zu seiner Zeit längst verlorenen Schriften des Xenokrates nur aus dritter oder vierter Hand gekannt haben. Nach der verbindlichen Vermittlungsfiliation gilt Antigonos von Karystos als deren erster Überarbeiter; der zweite wäre der Bronzebildner Pasiteles (108-48 v.Chr.), auf den als letzter Varro folge. Von Varro soll Plinius d.Ä. dann die auf Xenokrates zurückgeführten Angaben übernommen haben.

1932 hat Bernhard Schweitzer seine Abhandlung über Xenokrates von Athen vorgelegt, und zwar ausgehend von der 1898 von August Kalkmann vorgeschlagenen Fassung des auf Xenokrates zurückgeführten Textcorpus.¹¹ In den „elenden Bruchstücken“ einer „trümmerhaften Überlieferung“

„Pliny himself shows little artistic insight or sensitivity - what interests him is mostly a work's startling realism [...]“ und XCIII: „If Pliny cared for art at all, it was only for its most realistic and imitative aspects.“ W. Kroll, Art. „Plinius,“ in: *RE* (Pauly-Wissowa) 21.1, 1951, Sp. 271-439; 392: „Daß P. kein inneres Verhältnis zur Kunst hat, daß es ihm auch hier in erster Linie auf Anhäufung von Stoff ankommt, empfindet man überall in diesen Abschnitten [...]“ I. Scheibler, *Griechische Malerei in der Antike*, München 1994, 37: „Er selbst verfügt über kein ausgeprägtes Kunsturteil, gelegentlich beruft er sich ausdrücklich auf die Kennerschaft kompetenterer Leute, der peritiores artes (35,96).“ Auch S. Settis („La conception de l'histoire de l'art chez les Grecs et son influence sur les théoriciens italiens du Quattrocento,“ in: *Histoire de l'histoire de l'art*, Tome I, *De l'Antiquité au XVIIIe siècle*, hg.v. E. Pommier, Paris 1995, 145-169) bewertet die Kapitel über die Bildkünste bei Plinius als „fleischlosen Text“ (texte sans chair); Plinius habe „eine Literatur aufgegriffen und ausgetrocknet, die in den für uns verlorenen Originalen außerordentlich reich und abwechslungsreich gewesen sein muß“ (repris et desséché une littérature qui devait être, dans les originaux perdus pour nous, extraordinairement riche et variée“) (160). N.J. Koch, *De pictura initiis*, München 1996, 17, spricht davon, daß Plinius „kein eigenes Urteil zu den einzelnen Fachgebieten besitzt“. Positiv hingegen wertet W.D.E. Coulson, „The Reliability of Pliny's Chapters on Greek and Roman Sculpture,“ in: *The Classical World*, March 1976, 361-372; M. Schanz / C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur* (Handbuch der Altertumswissenschaften VIII), München 1959, Bd. 2, 775, zur *Naturkunde* insgesamt: „Sein Werk kann nur als eine Kompilation betrachtet werden, und mit Recht wird es ein 'Studierlampenbuch' genannt. Des Schriftstellers Welt sind die toten Bücher, nicht die lebendige Natur.“

¹⁰ H. Le Bonniec, „Bibliographie de l'Histoire Naturelle de Plinius l'Ancien,“ in: *Revue des Etudes Latines* 23, 1945, 202-252; zu den Büchern über die Bildkünste: Kroll (wie Anm. 9) Abschnitt 9, Sp. 392-409.

¹¹ Schweitzer (wie Anm. 5); A. Kalkmann, *Die Kunsturteile des Plinius*, Berlin 1898; bei C. Robert, „Die Kunsturteile des Plinius,“ in: *Archäologische Märchen aus alter und neuer Zeit*, Berlin 1886, 28-82 und F. Münzer, „Zur Kunstgeschichte des Plinius,“ in: *Hermes* 30, 1895, 499-547 z.T. abweichende Zuschreibungen.

(Kalkmann) meinte er, die „kühne Konstruktion eines Entwicklungsbildes der griechischen Kunst“ erkennen zu können.¹² Um sie richtig einzuschätzen, müßten wir diese „erhaltenen Reste“

in ihre geschichtliche Umgebung zurückversetzen, aus ihnen die wechselseitige Bedingtheit von Persönlichkeit und Umwelt entwickeln, sehen, wie Xenokrates aus der Zeit herauswächst, um formend in sie einzugreifen. Dann erst können Gestalt, Werk und geschichtliche Leistung deutlicher gefärbt werden.

Bei derartiger durch Einfühlung in die Vergangenheit zu vergegenwärtigender Geschichte sei zu erwarten,

einen tiefen Einblick in das zu tun, was man die Geburt der Kunstgeschichte nennen kann.¹³

Dabei unterscheidet Schweitzer ansatzweise 'Entwicklung' und 'Geschichte': Bei den Griechen wurde

die bildende Kunst [...] bevor sie noch selbst zum Gegenstand geschichtlicher Anschauung werden konnte, in ein allgemeines Entwicklungsbild menschlicher Kultur hineingestellt [...].¹⁴

Der Entdeckung der Geschichtlichkeit der Künste gehe ein allgemeines Entwicklungsbild menschlicher Kultur voraus, das er von Demokrit ableitet.¹⁵

Auch das Xenokrates zugesprochene Entwicklungsdenken führt Schweitzer auf Demokrit zurück. Er sieht es auf der Ebene der Formprobleme angelegt: Es bediene sich eines Systems der Begriffsbildung, dem er die Worte *symmetria*, *rhythmos* und *akribeia* zuordnet.¹⁶ Das Wort *akribeia* setzt er mit den lateinischen Wörtern *argutiae* und *diligentia* gleich und deutet es als 'Lebenswahrheit' im Sinne der „Wiedergabe der Naturform in ihrer wahren Gestalt“. Als Synonym für Lebenswahrheit verwendet er den Terminus Realismus. Diese Werkqualität sieht er

im Gegensatz zu einer mehr auf illusionistische Wirkung ausgehenden, malerischen Gestaltung der Form.¹⁷

¹² Kalkmann (wie Anm. 11) 74 und 273; Schweitzer (wie Anm. 5) 110.

¹³ Ebd. 111.

¹⁴ Ebd. 113-114.

¹⁵ Ebd. Anhang I, 127-141; dazu auch J.J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, New Haven/London 1974, 109f., Anm. 19.

¹⁶ Schweitzer (wie Anm. 5) 117-118; zu diesen Termini: Pollitt (wie Anm. 15) 117-143.

¹⁷ Schweitzer (wie Anm. 5) 118.

Demnach verbindet Schweitzer mit 'Lebenswahrheit/Realismus' eine höhere ästhetische Qualität als mit 'Naturwahrheit'.¹⁸ Schließlich komme noch das 'optische Problem' hinzu: die Darstellung der Körpertiefe in der Fläche. Die einschlägigen, wie er meint, aus dem Werkstattmilieu stammenden Termini faßt er als „Gestaltungsbegriffe“ zusammen und unterscheidet sie von dem vom Betrachter her konzipierten Wortfeld der „Wirkungsbegriffe“, dem er Attribute wie frostig, hart, weich zuweist.¹⁹

Mittlerweile hat sich Schweitzers Ableitung der „Gestaltungsbegriffe“ aus der Werkstatt der Bildkünstler als unhaltbar erwiesen: Die Worte *symmetria-rhythmos-akribeia* gehören zur Terminologie der Rhetorik und sind keineswegs spezifisch bildkünstlerischen Ursprungs.²⁰ Gleichwohl hat Schweitzer mit der Unterscheidung von Gestaltungs- und Wirkungsbegriffen rund 40 Jahre vor der in den Literaturwissenschaften aufgekommenen 'Rezeptionsästhetik' eine methodologische Anregung gegeben: nämlich Produktions- und Wirkungsästhetik voneinander abzugrenzen.²¹ Deren Tragweite für die kunsthistoriographische Methodologie ist bis heute nicht ausgelotet.

Im Hinblick auf die bis zum 3. Jh. v.Chr. entstandene, verlorene Kunstliteratur vertritt Schweitzer die Ansicht:

Nicht Kunstkenner, sondern schaffende Künstler selbst sind es, die ihre Literatur hervorbringen und tragen.²²

Zu ihnen gehöre auch der Bronzebildner Xenokrates von Athen: Er

sah die Geschichte der Kunst nicht mit dem Blick des betrachtenden, sammelnden, registrierenden Historikers, nicht als eine Entfaltung der Kunst im historischen

¹⁸ Zu 'Naturwahrheit': 108.

¹⁹ Ebd. 121.

²⁰ F. Preisshofen, „Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton,“ in: *Studia Platonica. Festschrift Hermann Gundert*, Amsterdam 1974, 21-40, insbes. 38: „Bezeichnend dafür ist, daß weder Platon noch Xenophon über eine spezifische Terminologie verfügen, wenn sie von der bildenden Kunst sprechen.“ A. Rouveret, *Histoire et Imaginaire de la Peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap.J.-C.)*, Rom 1989, 438, meint, die Worte *symmetria, rhythmos, akribeia* seien aus der Rhetorik des Theophrast übernommen; S. Settis, „La Trattistica delle arti figurative,“ in: *Lo spazio letterario della Grecia antica*, ed. G. Cambiano / L. Canfora / D. Lanza, Rom 1993, I.1, 493-494, unterscheidet im Diskurs über die Bildkünste im verlorenen griechischen Schrifttum „lessico retorico“ und „lessico tecnico“ (482).

²¹ G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte, Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, München 1977.

²² Schweitzer (wie Anm. 5)109.

Raum in ihrer ganzen Breite und Vielfältigkeit der Erscheinungen: er gab sie vielmehr als *Geschichte der künstlerischen Probleme*.²³

Schweitzers Xenokrates-Bild läßt aber auch Widersprüche zu: So seien dessen Angaben und Urteile zwar als die zuverlässigsten der ganzen antiken Überlieferung zu betrachten, doch gehe ihnen historische Genauigkeit ab:

Dazu war sein Denken zu einseitig und systematisch.

Zuguterletzt erklärt er Xenokrates im Sinne einer „Geburt der Kunstgeschichte“ zum „Schöpfer“ und „Vater der Kunstgeschichte“ und als „Galilei der antiken Kunstforschung“ einem Naturwissenschaftler ebenbürtig.²⁴

Bernhard Schweitzers Xenokrates-Bild hat Lionello Venturi 1948 noch um die Rolle eines Begründers der Kunstkritik erweitert.²⁵ Seitdem wird Xenokrates von Athen auch in der neueren kunsthistoriographischen Literatur als feste historische Größe gehandelt.²⁶ Die Ausnahme macht Andreas Rumpf:

Es wurde versucht, mit scharfer Logik eine Reihe von Kunsturteilen bei Plinius auf Xenokrates zurückzuführen, und ein kunstästhetisches Werk konstruiert. So geistreich dieses Gebäude auch ist, steht es doch auf zu schwachen Füßen, um völlig zu überzeugen.²⁷

Rumpf hat Schweitzers Gedankengebäude pauschal verworfen und sich mit dessen fragwürdigen Prämissen ebensowenig wie seine Kollegen auseinandergesetzt.²⁸ Felix Preishofen und Paul Zanker haben 1970/71 Schweitzers Arbeitsergebnisse folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

²³ Ebd. 123.

²⁴ Ebd. 110, 111 und 127.

²⁵ L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Turin 1964³, 47-49 und 54-58; J.-L. Schefer, „Critique d'art,“ in: *Encyclopaedia universalis*, Paris 1990, 828-834.

²⁶ Z.B. T.B.L. Webster, *Art and Literature in Fourth Century Athens*, London 1956, 123; L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, Rom 1970, Bd.1, 66-67; Pollitt (wie Anm. 15) 74-77; J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age. The Greek World View 350-50 B.C.*, London 1979, 60; M. Barasch, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York 1985, 18-22; G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, 65-66; Rouveret (wie Anm. 20) 436-440, greift u.a. Schweitzers Vergleich mit Galilei auf; C. Neumeister, „Polyklet in der römischen Literatur,“ in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik, Frankfurt/M.* 1990, 428-459; Schefer (wie Anm. 25); Settis (wie Anm. 20) 493-494, und Settis (wie Anm. 9) 151. U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1996², 16.

²⁷ A. Rumpf, Art, „Xenokrates,“ in: *RE* (Pauly-Wissowa) 18, 1967, Sp. 1531-32.

²⁸ So flüchtet sich z.B. A. Rouveret, „Artistes, collectionneurs et antiquaires: l'histoire de l'art dans l'encyclopédie plinienne,“ in: Pommier (wie Anm. 9) 49-64, 59, in drastische

Xenokrates hat das Entwicklungsschema in die Kunsttheorie eingeführt. Anhand von Begriffen wie Symmetrie, Rhythmus usw., also Kriterien der Formgestaltung, wird von der 'rudis antiquitas' eine aufsteigende Linie in der Bewältigung der Gestaltungsprobleme der Natur gezogen, die in Lysipp gipfelt. Eine Reflexion auf einzelne Exempla im Sinn der Vorbildlichkeit ist in diesem System nicht angelegt oder intendiert. Darin unterscheidet sich diese Theorie fundamental von jeder klassizistischen Betrachtungsweise.²⁹

Doch auch diese These vom Unterschied zwischen einem Xenokrates zuzusprechenden, systematisch begründeten Entwicklungsschema und der normativ-klassizistischen Betrachtungsweise liegt seitdem brach.

Stattdessen wird Xenokrates von Athen nach wie vor als ältester Zeuge für jene Vorstellung von der Entwicklung der Bildkünste aufgerufen, die - abweichend von Schweitzers Unterscheidung von „Lebenswahrheit/Realismus“ und „Naturwahrheit“ - 'Vervollkommenung' als Fortschritt beim Nachahmen der als Wirklichkeit aufgefaßten Natur im Sinne von Naturalismus/Realismus deutet.³⁰ Dieses Verständnis von Nachahmung (*mimesis*, *imitatio*) breitete sich in den im 19. Jh. entstehenden kunsthistoriographischen Disziplinen Archäologie und Kunstgeschichte aus. Schon 1853 hatte z.B. Heinrich Brunn das von Quintilian verwendete Wort *veritas* anstatt mit 'Wahrheit' mit 'Naturwahrheit' übersetzt und ausdrücklich geschrieben, was darunter zu verstehen sei:

Naturwahrheit, sofern sie auf einer treuen Nachbildung der Formen beruht, wie sie dem beobachtenden Auge erscheinen, nicht wie sie ihrem Wesen und ihrem Zwecke nach durch die Erforschung ihres Bildungsgesetzes erkannt werden. Sie so bestimmt nur auf das Aeussere der Form zu beziehen, kann, wenn wir auf den blossen grammatischen Sinn des Wortes sehen, vielleicht gewagt erscheinen [...].³¹

Metaphorik, wenn sie Xenokrates als „Gespenst“ (fantôme) bezeichnet, „das den Plinius-Text heimsucht und ihm seine theoretische Strenge überträgt.“ („qui hante le texte plinien et lui confère sa rigueur théorique“); daß aber erst die Quellenforscher Xenokrates zum „Gespenst“ gemacht haben, übersieht sie; Settis (wie Anm. 9) 151 beruft sich allein auf B. Schweitzer, ohne Rückbezug zu den zwischen 1850 und 1898 entstandenen Hypothesen der Quellenforschung.

²⁹ F. Preisshofen / P. Zanker, „Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium,“ in: *Dialoghi di Archeologia* 4.1, 1970/71, 100-119, 103.

³⁰ So z.B. Rouveret (wie Anm. 28) zu Xenokrates: 58-59, insbes. 59: „Es geht darum, die *mimesis* zu respektieren, d.h. die möglichst genaue Wiedergabe der Natur.“ („Il s'agit de respecter la mimésis, c'est-à-dire la reproduction la plus exacte possible de la nature“).

³¹ H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, Bd. 1, Braunschweig 1853, 381; N. Himmelmann-Wildschütz, „Der Entwicklungsgedanke der modernen Archäologie,“ in: *Marburger Winckelmann-Programm* 1960, 13-40, (insbes. 14) spricht von einem „ab-

Brunn war sich der 'Gewagtheit', sprich der Ungenauigkeit seiner Übersetzung bewußt; dennoch ist weder sie noch die Tatsache für ihn ins Gewicht gefallen, daß Quintilian keinen Unterschied zwischen äußeren Formen und Wesen oder Zweck eines Kunstwerkes kennt. Weshalb Brunn logischerweise hätte fragen müssen, was *veritas* – „Wahrheit“ bei Quintilian denn tatsächlich bedeutet.

Dieser mit dem Stichwort 'Naturwahrheit' ausgewiesene Kunstbegriff und das mit ihm vermittelte Wertesystem lagen auch der Wahrnehmung der Altertumsforscher bei ihrer Befragung des Plinius-Textes zugrunde. Die sich daraus ergebenden Probleme wurden zum Teil benannt. So hatte z.B. Carl Robert 1886 die Tatsache aufgegriffen, daß die Urteile des Plinius über die Erzbildner Polyklet, Myron, Pythagoras und Lysipp (NH 34.56,58, 59,60) dem archäologischen Kenntnisstand widersprachen. Einige Gelehrte hätten diesen Widerspruch dadurch auflösen wollen, daß sie „am Wortlaut rüttelten“:

Man änderte daher die Stelle in verschiedener Weise, aber stets so, daß das direkte Gegenteil des überlieferten Gedankens herauskam, schrieb *numerosior in arte quam in symmetria diligentior* und ähnliches, und selbst die Gelehrten, denen das entschiedene Verdienst gebührt, die Richtigkeit der Überlieferung zuerst mit Nachdruck vertreten zu haben, wagten doch nicht das ausgesprochene Urteil in seiner ganzen Schärfe hinzunehmen, sondern waren bemüht es auf verschiedene Weise zu mildern und zu umschreiben [...].³²

Robert kommentiert diese Verfahrensweise:

Ein solcher Widerspruch kann nur befremden, wenn man von der irrigen Voraussetzung ausgeht, als ob das Urteil über die grossen Künstler in allen Perioden des Altertums dasselbe gewesen sei. Das ist aber keineswegs der Fall; es ist klar, dass mit dem Kunstgeschmack auch die kunsthistorische Anschauung dem Wechsel unterworfen war. Ähnliches zu beobachten haben wir selbst ja täglich Gelegenheit, und daß es im Altertum ebenso war, ist eigentlich selbstverständlich, so wenig diesem Wechsel der Geschmacksrichtung in unseren archäologischen Untersuchungen Rechnung getragen zu werden pflegt. Pheidias galt keineswegs zu allen Zeiten für den unbedingt Grössten [...].³³

soluten Maßstab“, der an das „Nacheinander der Phänomene“ gelegt würde: „Diesen Maßstab bildet nicht mehr Vollkommenheit als Wesensentfaltung, sondern als Richtigkeit nach Art des beobachtenden Naturalismus oder der technischen, materialgerechten Konstruktion. Die aufeinanderfolgenden Künstlergenerationen arbeiten an der immer genaueren Erfahrung der 'Wirklichkeit' und stellen schließlich sovieler Kenntnisse und Techniken zur Disposition, daß dieses Ziel annähernd erreicht wird [...].“

³² Robert (wie Anm. 11) 30.

³³ Ebd. 32.

Bereits 1886 hatte Robert damit eine für die Kunsthistoriographie zwar grundlegende, aber bis heute vernachlässigte Methodenfrage berührt, nämlich das Verhältnis von Kunstgeschmack, also subjektivem Urteil, und kunsthistoriographischen Wertungen.

Auf einen anderen Aspekt des Methodenproblems hatte Detlef Detlefsen 1899 in seiner Rezension des 1898 erschienenen Buchs von August Kalkmann hingewiesen: In der Mehrzahl seien die von Plinius d.Ä. in seinen Auctores-Listen genannten Namen

für uns nicht viel mehr als leere Namen, wir wissen über ihre Lebenszeit und schriftstellerische Art kaum etwas Sicheres. Erst durch die Zuweisung bestimmter Daten wird manchem so zu sagen ein bestimmtes Wesen und ein persönlicher schriftstellerischer Charakter eingehaucht [...] je mehr Kombinationen der einzelnen Daten möglich sind, desto geringer ist die Wahrscheinlichkeit, die richtige getroffen zu haben [...].³⁴

In der Tat haben die Altertumsforscher die bei Plinius d.Ä. vorgefundenen Datierungen an der ihnen vertrauten Chronologie gemessen. Die Widersprüche, auf die sie dabei gestoßen sind, erklärten sie zu Fehlleistungen des Plinius und fühlten sich dazu ermächtigt, diese von ihrem Wissensstand aus zu korrigieren. Auch Schweitzer hat 1932 das Fehlen chronologischer Angaben bei Xenokrates bemängelt – eine Kritik, die 1989 noch einmal von Agnès Rouveret aufgegriffen worden ist.³⁵

Einen dritten Aspekt hatte Kalkmann in seiner methodischen Vorgabe für die Suche nach der bei Plinius dargestellten Entwicklung der Bildkünste in Griechenland hervorgehoben:

Klare Bilder dieser Entwicklung aber werden uns erst dann entgegentreten, wenn es gelingt, die Kompilation wieder in ihre verschiedenen Elemente aufzulösen.³⁶

Unter diesem Leitmotiv waren die Altertumsforscher von Anfang an angetreten. Die Folge war die steinbruchartige Plünderung und Fragmentierung des Plinius-Textes:

Überall treffen wir auf das isolierte Plinius-Zitat, während der gesamte Textzusammenhang nicht betrachtet wird.³⁷

³⁴ D. Detlefsen, „Rezension von August Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin 1898,“ in: *Berliner Philol. Wochenschrift* 25.3.1899, 361-368, 362.

³⁵ Rouveret (wie Anm. 20) 439.

³⁶ Kalkmann (wie Anm. 11) im Vorwort.

³⁷ J. Isager, *Pliny on art and society*, London/New York 1991, 15-16: „Everywhere we encounter the isolated Pliny quotation whereas the entire contextual point is not considered.“ Auf den gleichen Sachverhalt bei J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur*

Ein methodisch anderer Weg war schon Robert (1886) vorgeschwebt:

Allein zunächst kommt es doch darauf an festzustellen, nicht wie die Sache sich wirklich verhielt, sondern wie Plinius sie sich vorstellte.³⁸

Gleichwohl ist auch er dem Denkmuster verhaftet geblieben, das an der Fixierung auf den als 'Nachahmung von Natur/Wirklichkeit' bestimmten Kunstbegriff sowie auf die Chronologie, an der Fragmentierung des Plinius-Textes und an der Aufwertung von Xenokrates durch die Abwertung von Plinius d.Ä. erkennbar ist. Die Entstehung dieses Denkmusters zu untersuchen, ist ein Desiderat der Wissenschaftsgeschichte.

Mit dem Stichwort 'Naturwahrheit' als Kriterium beim Bewerten antiker Kunstwerke hat sich nach dem Erscheinen von Schweitzers Abhandlung über Xenokrates der 1936 verstorbene Paul Wolters in einer Rezension auseinandergesetzt. Nach dessen Tod übernahm Erich Pernice die Redaktion des von Paul Wolters begonnenen Kapitels „Die Kunstforschung im Altertum“ für das zuerst 1939 erschienene *Handbuch der Archäologie*. Wolters' unvollendet hinterlassene und unveröffentlichte Rezension muß Pernice handschriftlich vorgelegen haben, denn er stellt ein längeres Zitat daraus an den Anfang dieses Kapitels. Die entscheidende Aussage aber befindet sich in der dazugehörigen Anmerkung, in der Pernice ein zweites Zitat untergebracht hat: Hier spricht Wolters vom

unausrottbaren Dogma von der Naturwahrheit des Kunstwerks als des einzigen Maßstabs.³⁹

Im Hinblick auf kunsthistoriographische Methodenfragen wäre es von Interesse, den Zusammenhang zu kennen, in dem Wolters seine kritische Argumentation entwickelt hat – doch sein Manuskript ist verschollen.⁴⁰ Die zahlreichen Stimmen, die seitdem daran erinnern, daß *mimesis* im antiken Griechenland keineswegs 'Naturnachahmung' im Sinne von Naturalismus/Realismus bedeutet, verhallen in der Kunsthistoriographie bisher ungehört.⁴¹

Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868 (Hildesheim 1959) verweist Settis (wie Anm. 20) 475.

³⁸ Robert (wie Anm. 11) 126.

³⁹ *Handbuch für Archäologie* (1939) 1969, hg.v. U. Haussmann, 481.

⁴⁰ Der Nachlaß von Paul Wolters befindet sich im DAI in Berlin; im Kasten 12 liegt eine Mappe, auf deren Deckel ein mit dem Wort „Xenokrates“ beschrifteter Zettel aufgeklebt ist, doch enthält sie nicht die zitierte Rezension.

⁴¹ Zu *mimesis* als Nachahmung von Wirklichkeit siehe Pollitt (wie Anm. 15) 37–41 und 125–138 sowie Pochat (wie Anm. 26) 66; *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hg.v. J. Nida-Rümelin / M. Betzler,

Insbesondere haben die Altertumsforscher im Text des Plinius enthaltene Vorstellungen zur Entwicklung der Bildkünste Xenokrates von Athen zugesprochen. So hat z.B. Eugénie Sellers 1896 das *primus*-Motiv als für Xenokrates typisch erklärt; ihrer Einschätzung ist Jean-Michel Croisille noch 1985 gefolgt.⁴² Beide Autoren haben nicht die verschiedenen Formen und Sinnzusammenhänge berücksichtigt, in denen es auftritt.⁴³ Als Synonym für oder in Verbindung mit *invenit* ist das *primus*-Motiv ein Anfang-Topos; desgleichen als Bestandteil von „invenit“-Listen. Diese Formen sind Varianten des Erfinder (protos euresis)-Topos als Ausdruck eines „Können-Bewußtseins“ (Meier 1980) und belegen ein bereits seit der Zeit Hesiods bezeugbares, sich durch „retrospektive Tendenzen“ (Zanker 1992) auszeichnendes griechisches Kulturmodell.⁴⁴ In Verbindung mit 'vollendet' dagegen gehört das *primus*-Motiv zu einem zweistufigen Entwicklungs-Topos (erfinden-vollenden), dem eine Wertung zugrunde liegt. Damit ist bereits deut-

Stuttgart 1998, insbes. die Einleitung von M. Betzler, XV-XVI; andere Bedeutungen: H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954; H. Flashar, „Die klassizistische Theorie der Mimesis,“ in: *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Entretiens préparés et présidés par H. Flashar (Entretiens sur l'antiquité 25) Vandoeuvers/Genève 1979, 79-97; W. Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Bd.1: *Die Ästhetik der Antike*, Basel/Stuttgart 1979; s. im Register 'Nachahmung' und Querverweise; W. Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1980, Abh. 11, 1-56, insbes. 44-53; W.J. Verdenius, „The principles of Greek Literary Criticism,“ in: *Mnemosyne* 36, 1983, 14-59; J.H. Petersen, „‘Mimesis’ versus ‘Nachahmung’. Die Poetik des Aristoteles - noch einmal neu gelesen,“ in: *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 26, 1991, 3-46; W.A.P. Childs, „Platon, les images et l'art grec du IVe siècle avant J.-C.,“ in: *Revue archéologique* N.S. 1994, 33-56.

⁴² Jex-Blake / Sellers (wie Anm. 9) XVI und XXXII; J.-M. Croisille, *Plinie L'Ancien. Histoire naturelle Livre XXXV*, coll. Budé, Paris 1985, 140 Anm. 1 zu Plinius NH 35.16.

⁴³ So auch Isager (wie Anm. 37) 36; die von Isager verwendete Formulierung „primus inventor“ kennt Plinius nicht.

⁴⁴ A. Kleingünther, *ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΗΤΗΣ. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung* (Philologus Supp. 26 Heft 1) Leipzig 1934; K. Thraede, Art. „Erfinder II (geistesgeschichtlich),“ in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 6, 1962, Sp. 1119-1278; C. Meier, „Ein antikes Äquivalent des Fortschrittsgedankens: Das 'Können-Bewußtsein' des 5.Jh. v.Chr.,“ in: *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt/M. 1980, 435-499; T. Hölscher, „Tradition und Geschichte. Zwei Typen der Vergangenheit am Beispiel der griechischen Kunst,“ in: *Kultur und Gedächtnis*, hg.v. J. Assmann / T. Hölscher, Frankfurt/M. 1988, 115-149, insbes. 132-133; P. Zanker, „Nachahmen als kulturelles Schicksal,“ in: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, München 1992, 19-20.

lich, daß es in den Schriften von Xenokrates in der einen oder anderen Form zwar vorgekommen, aber nicht für ihn als Autor typisch sein kann.

Entwicklungsvorstellungen vermittelt auch das Wortfeld *antiqui/antiquitas*: Es kann einfach „Alter“, aber auch wertend „rohes Altertum“ oder das „hochgeschätzte Altertum“ bedeuten. Ein Vergleich der beiden Kapitel zur Erzbildnerei und Malerei zeigt, daß Plinius d.Ä. deren Aufbau bei unterschiedlicher Länge auf zwei parallele Höhepunkte hin strukturiert hat: Sie sind mit den Abschnitten über die „berühmtesten Erzbildner“ (NH 34.53–65) und über die „berühmtesten Männer“ in der Malerei (NH 35.60–137) erreicht. Die hier genannten Namen von Malern und Erzbildnern des 5. und 4. Jhs. v.Chr. ergeben das, was Plinius an dieser Stelle als „hochgeschätztes Altertum“ der Bildkünste versteht: eine im Zeitraum vom 5. Jh. v.Chr. bis zu Lysipp in der Erzbildnerei und Apelles in der Malerei aufsteigende Entwicklung.⁴⁵

Diesen Befund bestätigt indirekt der berühmte Passus im Kapitel über die Erzbildnerei (NH 34.49–52):

Hierauf endete die Kunst, lebte aber in der 156. Olympiade wieder auf mit den zwar weit unter den vorher genannten stehenden, dennoch geschätzten Künstlern [...].⁴⁶

Hier beschreibt Plinius - und zwar nur für die Erzbildnerei - eine dreiphasige, aus Höhe-Ende-Wiederaufleben bestehende Entwicklung, in der allerdings in der dritten Phase die Höhe der ersten Phase nicht wieder erreicht wurde.⁴⁷ Dieser als „klassizistisch“ apostrophierte Dreischritt (Gelzer 1979) könne nach Preissshofen frühestens in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. v.Chr. auf die Bildkünste bezogen worden sein.⁴⁸ Die Olympiadenzählung weist

⁴⁵ A. Michel, „L'esthétique de Pline l'Ancien,“ in: *Pline l'Ancien Témoin de son Temps. Conventus Pliniani Internationalis, Nantes 22.-26.10.1985*, Salamanca/Nantes 1987, 371–383, insbes. 375: „Er gehört einer lysippischen Tradition an, die weder ganz klassisch (für ihn ist Phidias nicht der größte Meister) noch vollständig hellenistisch ist (wie schon oft bemerkt wurde, räumt er der Schule von Pergamon fast gar keinen Platz ein).“ („[...] il se rattache à une tradition lysippéenne, qui n'est ni tout à fait classique (Phidias, pour lui, n'est pas le plus grand maître) ni totalement hellénistique (comme on l'a souvent remarqué, il ne fait presque aucune place à l'école de Pergame“); Settis (wie Anm. 20) 481.

⁴⁶ Übers.v.d. Verf.; „Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen [...].“

⁴⁷ Isager (wie Anm. 37) 97–103.

⁴⁸ F. Preissshofen, „Kunsttheorie und Kunstbetrachtung,“ in: *Le Classicisme à Rome* (wie Anm. 41) 263–277; insbes. zu diesem Dreischritt: 269–277; den Ausdruck „klassizistischer Dreischritt“ hat T. Gelzer geprägt, ebd. 278; P. Gros, „Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Pline,“ in: *Revue des Etudes latines* 56, 1978, 289–313, insbes.

die mittlere Phase (das Ende) als im Zeitraum von 296 bis 153 v.Chr. und damit die vorausgegangene Höhe als in der Zeit vor 300 v.Chr., also im 5. und 4. Jh. v.Chr. liegend aus. Das Schaffen des Bronzebildners Xenokrates würde demnach in der Anfangszeit der mittleren Phase (Ende) liegen.

Der Aufbau der Kapitel über die Bronzebildnerei und über die Malerei zeigt demnach ein Geschmacksurteil des Plinius an.⁴⁹ Die von ihm gesehene, seit dem 5. Jh. bis zu Lysipp und Apelles aufsteigende Entwicklung der Bildkünste bewertet er als „hochgeschätztes Altertum“. Diese ästhetische Bedeutung des Wortes 'Altertum' ist nicht mit dem in der heutigen Historiographie gebräuchlichen Epochenbegriff 'Altertum' deckungsgleich.⁵⁰ Die ihr zugrundeliegende normative Entwicklungsvorstellung könnte sich bereits in der Zeit von Lysipp und Apelles oder bald danach herausgebildet haben - was sich wegen der lückenhaften Überlieferung al-

291: „Was das revixit betrifft, so läßt es sich mühelos auf den Aufstieg der klassizisierenden Tendenzen in der Mitte des 2. Jhs. v.Chr. und insbesondere auf diesen Neoattizismus beziehen, dessen Aufschwung mit der römischen Eroberung zusammenhängt.“ („Quant au revixit, il s'applique sans peine à la remontée des tendances classicisantes au milieu du IIe siècle avant J.-C., et plus particulièrement à ce néo-atticisme dont l'essor coïncide avec la conquête romaine“). Der gleiche Dreischritt begegnet, auf die Rhetorik angewandt bei Dionys von Halikarnass, und auf die Geschichte angewandt bei Quintilian; s. dazu T. Hidber, *Das klassizistische Manifest des Dionys von Halikarnass*, Stuttgart/Leipzig 1996, 14-24.

⁴⁹ Der Geschmack des Plinius wird kontrovers eingeschätzt: z.B. J.-M. Croisille, „Plinie l'Ancien: L'Histoire Naturelle et l'Histoire des Arts,“ in: *A.L.M.A.* 13, 1986 (mars 1985), 36: „Dieses unterschiedslos ausgebeutete Quellenmosaik führt nicht, wie man sich vorstellen kann, zum Ausdruck eines behaupteten persönlichen Geschmacks im Hinblick auf eine bestimmte Epoche oder einen bestimmten Stil, denn Plinius zögert zwischen der klassischen Idealisierung und den spektakulären realistischen Aspekten der hellenistischen Kunst.“ („Cette mosaïque de sources, exploitées sans discernement, n'aboutit pas à l'expression d'un goût personnel affirmé, on s'en doute, en ce qui concerne telle époque ou tel style, Plinie hésitant entre l'idéalisation classique et les aspects réalistes et spectaculaires de l'art hellénistique“). I. Scheibler, „Zur Kunstgeschichte des Plinius,“ in: *C. Plinius Secundus d.Ä. Naturkunde*, Buch XXXV, hg.v. R. König / G. Winkler, Düsseldorf/Zürich 1997², 369-384; 379-381 zum Geschmack des Plinius; dagegen Michel (wie Anm. 45) 375: „Wir kommen also zu dem Schluß, daß Plinius in seiner Auswahl einer allgemeinen Ästhetik folgt, die ihm persönlich eigen ist.“ („Nous arrivons donc à la conclusion que Plinie obéit, dans ses choix, à une esthétique générale qui lui est personnelle“).

⁵⁰ S. Settis, „Did the ancients have an Antiquity? The idea of Renaissance in the History of classical Art,“ in: *Language and Images of Renaissance Italy*, hg.v. A. Brown, Oxford 1995, 27-50, berücksichtigt diese Differenz nicht.

lerdings nur vermuten läßt.⁵¹ Sie liegt ja auch der Rückführung der Urteile bei Plinius auf Xenokrates von Athen zugrunde; doch dafür, daß sie vorzugsweise die Schriften des Xenokrates ausgezeichnet hätte, gibt es keine konkreten Anhaltspunkte.

Schließlich ist auf ein bisher unbeachtetes Entwicklungsmodell aufmerksam zu machen:

Die Frage über den Ursprung der Malerei ist ungeklärt [...] alle jedoch sagen, man habe den Schatten eines Menschen mit Linien nachgezogen; deshalb sei die erste Malerei so beschaffen gewesen, die nächste habe nur je eine Farbe verwendet und sei 'später' die einfarbige (monochromaton) genannt worden, nachdem eine kunstvollere Malerei erfunden war [...].⁵²

Auch hier beschreibt Plinius d.Ä. einen Dreischritt, und zwar einen in drei Stufen geradlinig fortschreitenden: Die erste Stufe bezeichnet der Anfangs-Topos vom Schattenumriß eines Menschen, der auch in älteren Quellen belegt ist. Auf der zweiten Stufe sei eine Farbe hinzugekommen; die dritte Stufe sei dann eine „kunstvollere Malerei“ gewesen.⁵³ Schon 1877 hatte Adolph Furtwängler zwar den systematischen Charakter dieser Aussage bemerkt, doch nicht deren Form des Dreischritts beachtet.⁵⁴ 1895 hat Friedrich Münzer sie Xenokrates zugeschrieben als „eigenartigen Grundgedanken, den er verfolgte“, bei dem dieser „von allen Zeitbestimmungen abgese-

⁵¹ J. Isager, „The Composition of Pliny's Chapters on the History of Art,“ in: *A.R.I.D.* 1971, 49-62, insbes. 52: „His artistic norm has been that prevalent in ancient times [...] Pliny is still another instance of the fact that the Romans looked at Greek art in the same light as the Greeks – that Greece taught the Romans how to look at art.“ Onians (wie Anm. 26) 59-60 meint, in ihr sei das von ihm als biologisch charakterisierte aristotelische Entwicklungsmodell von der Literatur auf die Bildkünste übertragen; Settis (wie Anm. 20) 481 sieht hier „nicht nur eine chronologische, sondern historische, nach einem Entwicklungs- oder Fortschrittsmodell organisierte Anordnung der Künstler“ („un ordinamento non solo cronologico, ma storico degli artisti, organizzato secondo un modello di sviluppo o progresso“). Settis (wie Anm. 9) 159 spricht vom „biologischen Modell“: „Die Evolution jeder besonderen techne wird der 'organischen' Entwicklung des menschlichen Lebens angepaßt, mit einer Kindheit, einer Jugend, einem reifen Alter und einem Greisentum“ („[...] l'évolution de chaque τέχνη particulière se trouve assimilée au développement 'organique' de la vie humaine, c'est à dire avec une enfance, une adolescence, un âge mûr et une vieillesse“). Er belegt diese Auffassung nicht.

⁵² *NH* 35.15: „De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est [...] omnes umbra hominis lineis circumducta; itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat.“

⁵³ Auch im Inhaltsverzeichnis zu *NH* 35.15-16 beschreibt Plinius einen Dreischritt: De pictura initiis. De monochromatis picturis. De primis pictoribus.

⁵⁴ Furtwängler (wie Anm. 9) 1-17, 25 und 27.

hen“ habe.⁵⁵ Bernhard Schweitzer dagegen, der in seinem Xenokrates-Bild dessen „systematische Denkweise“ hervorhebt, ist auf diesen Abschnitt nicht eingegangen.⁵⁶

Offensichtlich leitet Plinius d.Ä. seine Darstellung von der sich in Griechenland entwickelnden Malerei mit diesem systematischen Entwicklungsmodell ein, das er vermutlich in den Schriften seiner Gewährsautoren vorgefunden hatte. 1971 hat Jacob Isager auf das dreistufig aufgebaute aristotelische Entwicklungsmodell hingewiesen, doch ohne zwischen diesem und dem von Plinius beschriebenen Dreischritt einen Zusammenhang herzustellen.⁵⁷ Auch in diesem Fall spricht kein konkreter Sachverhalt dafür, daß als erster gerade Xenokrates dieses Modell auf die Bildkünste angewandt haben sollte.⁵⁸ Ebenso gut könnte Duris von Samos, der Theophrast-Schüler und Kenner der aristotelischen Wissenschaftsauffassung, diesen systematisierenden Schritt in seinen Schriften zur Bronzebilderei und zur Malerei vollzogen haben.

* * *

Wenn nun in dem im Text von Plinius auf Xenokrates von Athen zurückgeführten Textcorpus keine für diesen typische Aussagen erkennbar sind – was für einen Sinn macht es dann, an dieser Fiktion festzuhalten? Anders gefragt: welches Interesse hatten die Altertumsforscher daran, die im Plinius-Text vorgefundenen Urteile von dessen Konto auf das des Xenokrates umzubuchen? Was war in diesem Fall damit gewonnen, daß sie von Plinius

⁵⁵ F. Münzer (wie Anm. 11) 511-512 und 514-515, auch Kalkmann (wie Anm. 11) gibt diese Stelle Xenokrates, jedoch nicht 35.16.

⁵⁶ Ebenso Preisshofen und Zanker (wie Anm. 29); nach Pollitt (wie Anm. 15) 254 füge Plinius hier „various traditions about early Greek painters“ zusammen; 35.15-16 sei abgesehen von seiner Naivität (aside from its naiveté) interessant, „because the latter part of it may reflect what Xenocrates took to be the very first step in the development of painting“. G.P. Schaus, „The beginning of greek polychrome painting,“ in: *Journal of Hellenic Studies* 108, 1988, 107-117, insbes. 114, liest diese Stelle als Dreischritt, doch ohne auf ihn einzugehen; Scheibler (wie Anm. 9) 55 liest NH 35.15 nicht als systematisch, sondern als chronologisch aufgebaut; Koch (wie Anm. 9) 23-25 unterscheidet aufgrund einer eigenen Übersetzung von NH 35.15 nur zwei Entwicklungsstufen.

⁵⁷ Isager (wie Anm. 37) 51: „Aristotle had already made out (P. 1449 a9) this evolutionary process of techne, and it was generally accepted by Greek as well as Roman authors. In Brutus 70 Cicero applies it to painting [...] Quintilian 12.13.3 sqq. writes about the Greek artists in the same way [...]“ Cicero beschreibt in *Brutus* 70 allerdings ein zweistufiges Entwicklungsmodell; Isager erwähnt NH 35.15 nicht.

⁵⁸ Schaus (wie Anm. 56) 112: „It is difficult so say how Xenocrates compiled his information about the early development of painting. Perhaps he relied on an oral tradition which was supported by the remains of early paintings.“

d.Ä. auf Xenokrates, d.h. vom 1. Jh. v.Chr. um rund 300 Jahre zurück, und von Rom nach Athen verschoben wurden? Die Antwort ist einfach: Mit der Erfindung eines aus Urteilen bestehenden und auf Xenokrates von Athen zurückgeführten Textcorpus konnten die Altertumsforscher den Anfang der Kunsthistoriographie über den in Sachen Bildkünste angeblich nicht urteilsfähigen römischen Literaten Plinius d.Ä. hinaus auf den zum Kunsthistoriker erklärten griechischen Bronzesculptor Xenokrates zurückverlegen und sich in der Gestalt des Griechen Xenokrates den Bronzesculptor, den Kunsttheoretiker und den Kunsthistoriker als in einer Person zusammenfallend vorstellen.⁵⁹

Neuerdings begegnet dieses Denkmuster wieder in Pascal Weitmanns These, der Maler Pamphilos habe bereits in der Mitte des 4. Jhs. v.Chr. ein „Lehrbuch und eine Geschichte der Malerei“ verfaßt.⁶⁰ In diesem Fall leistet ihr allerdings nicht einmal eine einschlägige Bemerkung des Plinius Vorschub.⁶¹ Wohl berichtet Plinius, daß die Maler Apelles und Euphranor auch über die Malerei geschrieben hätten - von Pamphilos jedoch, dem Lehrer des Melanthios und des Apelles, sagt er dies nicht ausdrücklich.⁶² Er hebt ihn aber dadurch hervor, daß er schreibt (NH 35.76), er sei

⁵⁹ Pollitt (wie Anm. 15) 35, insbes. 73: „The writing of critical histories of art seems to have begun among the Greeks in Hellenistic period.“ Ders., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986, 55: „Lysippos's intellectual side was carried on with particular distinction by one of Teisikrates' pupils, the sculptor and art-historian Xenokrates [...]“. Schefer (wie Anm. 25) 829, Abschnitt 1: „'Xénocrate' ou 'l'invention' de l'histoire de l'art.“ Settis (wie Anm. 20) 485-498, die Kunstgeschichte werde in Griechenland „geboren“; Settis (wie Anm. 50) 45: „Modern art history could indeed be described as the revival of a literary genre invented by the Greeks;“ ebenso Settis (wie Anm. 9) 151: „Erstens: die Kunstgeschichte entsteht in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts, mit Xenokrates und Antigonos; zweitens: Plinius bewahrt Elemente und Fragmente dieser verlorenen Texte auf; drittens: die Sprache und die wesentlichen Charakteristika dieser Kunstgeschichte sind in der Substanz bei Xenokrates und Plinius die gleichen.“ („Premièrement, l'histoire de l'art naît en Grèce dans la première moitié du III^e siècle, avec Xénocrate et Antigonos; deuxièmement, Plinius conserve des éléments et des fragments de ces textes perdus; troisièmement, le langage et les caractéristiques essentielles de cette histoire de l'art sont en substance les mêmes de Xénocrate à Plinius [...]“).

⁶⁰ P. Weitmann, „Kunst, vor dem Zerschwatzen gerettet? Jacob Burckhardt und die Stellung der griechischen Malerei in der klassischen Zeit,“ in: *Jacob Burckhardt und die Antike*, hg.v. P. Betthausen / M. Kunze, Mainz 1998, 59-75, insb. 63-65.

⁶¹ Zu Pamphilos: Plinius, NH 35.75-77 und 123.

⁶² Plinius, NH 35.79 (Apelles) und 129 (Euphranor).

der erste Maler von umfassender Bildung, vor allem in der Arithmetik und Geometrie, ohne die, wie er behauptet, die Kunst nicht zur Vollendung gebracht werden könne;⁶³

Im Windschatten dieser Aussage formuliert Weitmann:

Pamphilos scheint aber noch einen weiteren bedeutenden Schritt getan zu haben – seine Schrift 'Über die berühmten Maler' kann kaum anderes als die erste Geschichte der Malerei enthalten haben, nicht mehr erhaltener Vorläufer der Quellen des Plinius.⁶⁴

Woher er den Titel der Schrift von Pamphilos genommen hat, teilt er nicht mit.⁶⁵ Seiner Argumentation liegt die von ihm als historische Tatsache behandelte Ebene einer „antiken Kunstgeschichtsschreibung“ zugrunde: Als solche deutet er die Sätze, in denen Plinius eine dreiphasige, systematische Entwicklung der Malerei als Gattung entwirft.⁶⁶ Diese „antike Kunstgeschichtsschreibung“ hätte „die Entstehung und frühe Entwicklung der Malerei, vielleicht dank des Einflusses des Bildhauers und Kunsthistorikers Xenokrates stark im Korinthischen konzentriert“ gesehen.⁶⁷

Über den „einflußreichen Traktat des Xenokrates“ (frühes 3. Jh. v.Chr.) hinaus blickt Weitmann zu Pamphilos (Mitte 4. Jh. v.Chr.) zurück und verallgemeinert:

Pamphilos als Schöpfer von Theorie und Geschichtsschreibung der Malerei? Ein Maler hätte dann für seine Kunst [...] die systematische Reflexion über künstlerische Phänomene erfunden.⁶⁸

Der Sachverhalt, daß griechische Bildkünstler bereits im 4. Jh. v.Chr. über ihre Tätigkeiten geschrieben haben, ist von Plinius d.Ä. und anderen Auto-

⁶³ Plinius, *NH* 35.76: „Pamphili [...] primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse [...]“

⁶⁴ Weitmann (wie Anm. 60) 68.

⁶⁵ G. Lippold, Art. „Pamphilos von Amphipolis“, in: *RE* (Pauly-Wissowa) 18, 1949, Sp. 351f.: „Er war wie manche andere Maler der Zeit auch schriftstellerisch tätig. Da aber Suidas s. Pamphilos unsern Pamphilos mit P. von Nikopolis (Nr. 24) zusammengeworfen hat, ist unsicher, was von den aufgezählten Schriften ihm gehört, wahrscheinlich nur *peri grafis kai zografon endoxon*, wenn nicht hier zwei Schriften, von denen nur die erste von unserm P. herrührte, zu scheiden sind. Aus dieser werden die erhaltenen Nachrichten über seine Kunst zum Teil stammen [...]“ G. Pesce, Art. „Pamphilos“, in: *Enciclopedia dell' arte antica classica e orientale* 5, Rom 1963, 919.

⁶⁶ Plinius, *NH* 35.15-16.

⁶⁷ Weitmann (wie Anm. 60) 68-69; auch hier verweist er auf Plinius *NH* 35.15.

⁶⁸ Ebd. 71; aus diesem Zitat ist der Bezug zu Jacob Burckhardt ausgeblendet, der für den hier zu behandelnden Gedankengang belanglos ist.

ren bezeugt; doch keine einzige dieser Schriften ist erhalten.⁶⁹ Dieser immer noch unerklärte Verlust hat die Altertumsforscher seit jeher gereizt, das entstandene Vakuum aufzufüllen. Noch 1985 ist z.B. bei Moshe Barasch zu lesen:

Einige von Xenokrates' Gedanken könnten gut Formulierungen von den Problemen widerspiegeln, die die Sikyonische Schule beherrschten. Xenokrates stellt seine Periode auch in einem breiteren Sinn dar. Der frühe Hellenismus war das Zeitalter systematischer Sammlungen und Zusammenfassungen in vielen Gebieten. Attische Inschriften wurden gesammelt, und ebenso attische Hofbeschlüsse, um nur zwei Beispiele zu nennen. Die literarische Form des Handbuchs, oder die gebrauchsfertige 'abgekürzte Ausgabe' mögen auch in dieser Periode aufgetaucht sein. Diese Tendenz muß auch in das Gebiet der Künste eingedrungen sein. In früheren Perioden hatte es viele Künste gegeben, doch im frühen Hellenismus finden wir die systematische Sammlung der Künste, und ein Begriff dafür (techne synagoge) wurde geprägt. Xenokrates' Theorie war wahrscheinlich Teil dieses allgemeinen Trends. Die Idee von historischer Entwicklung spielte wahrscheinlich eine Hauptrolle in Xenokrates' Lehre, obwohl es so aussieht, als habe er sich für Geschichte als solche nicht interessiert.⁷⁰

Das zugrundeliegende Denkmuster ist deutlich: Das historische Manko wird dadurch wettgemacht, daß in anderen Tätigkeitsgebieten (techne) belegte Prozesse auf die Bildkünste übertragen werden. Im letzten Satz dieses Zitates ist zumindest noch spurenhafte Bernhard Schweitzers Hinweis erkennbar, daß im griechischen Schrifttum zwischen Entwicklungsvorstellungen und Geschichtsbegriff zu unterscheiden sei.

Es bleibt zu fragen: Wie kommt Weitmann zu seiner Behauptung, Pamphilos habe eine zugleich kunsttheoretische und kunsthistoriographische Schrift verfaßt? Genausogut ließe sich das von den verlorenen Schriften der

⁶⁹ J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868; A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*, Paris 1921. Neuausgabe von A. Rouveret, Paris 1985; B. Hebert, *Schriftquellen zur hellenistischen Kunst. Plastik, Malerei und Kunsthandwerk der Griechen vom vierten bis zum zweiten Jahrhundert*, Horn-Graz-1989.

⁷⁰ Barasch (wie Anm. 26) 19: „Some of Xenokrates' thought may well reflect formulations of the problems that dominated the Sicyon school. Early Hellenism was the age of systematic collections and summaries in many fields. Attic inscriptions were collected, and so were Attic court decisions, to give only two examples. The literary form of a handbook, or the 'abridged edition', ready for use, may also have emerged in this period. This tendency must also have penetrated the field of the arts. There were many arts in earlier periods, but in early Hellenism we find the systematic collection of the arts, and a term for this (techne synagoge) was coined. Xenokrates' theory was probably part of this general trend. The idea of historical development probably played a major role in Xenokrates' doctrine, although it is likely that he was not interested in history as such.“

Maler Melanthios, Apelles oder Euphranor behaupten. In der Tat ist hier nicht Pamphilos, sondern Weitmann der Erfinder: er ist der Vater des Gedankens, als dessen Erfinder er Pamphilos auftreten läßt. Im übergreifenden Zusammenhang des Weitmann'schen Artikels hat dieser Gedanke die Funktion, dessen Kernthese zu stützen: daß auch die Malerei neben der Bronzebildnerei und der Bildhauerei schon im 4. Jh. v.Chr. als freie Kunst angesehen und deshalb auch schrifttumswürdig gewesen sei.⁷¹ Wie im Fall des Xenokrates von Athen für die Bronzebildnerei soll auch im Fall des Pamphilos für die Malerei ein Bildkünstler zugleich Kunsttheoretiker und Kunsthistoriker gewesen sein.

Gegenüber Xenokrates hat der Name Pamphilos den Vorteil, daß Weitmann mit ihm die Anfänge von Kunsttheorie und Kunsthistoriographie näher an die Klassik heranrücken kann. Das paßt zu seinem an anderer Stelle vorgetragenen Anliegen, den fragwürdig gewordenen Begriff Klassik in seiner Doppelfunktion als Periodisierungs- und Stilbegriff, und mit ihm ein Geschichtsbild retten zu wollen, das einer ästhetischen Norm gehorcht.⁷² Denn mit der Fiktion vom Maler Pamphilos als erstem Kunsttheoretiker und erstem Kunsthistoriker läßt sich die Entstehung der beiden Disziplinen in den Dunstkreis der Klassik stellen - jener zeitlich auf das 5. und 4. Jh. v.Chr. festgelegten Epoche, in der der absolute Höhepunkt des bildkünstlerischen Schaffens im antiken Griechenland als erreicht gilt.⁷³

Das den Protagonisten Xenokrates und Pamphilos unterstellte Zusammenfallen von bildkünstlerischem Schaffen (Praxis) sowie Kunsttheorie und Kunstgeschichte (Theorie) in einer Person ist Bestandteil einer über die ästhetische Norm bewerkstelligten Idealisierung: Sie begreift Geschichte als Ereignis in einem überschaubaren und deshalb kontrollierbaren Raum, der gegen die Unendlichkeit abgeschottet ist. Folgerichtig wird die Möglichkeit,

⁷¹ Ebd. 63-65.

⁷² P. Weitmann, „Die Problematik des Klassischen als Norm- und Stilbegriff,“ in: *Antike und Abendland* 35, 1989, 150-185, insbes. 180: „Läßt sich die historische Dimension des Klassischen nicht verwerfen, dann muß aufs Neue überlegt werden, wie sich Klassik sinnvoll zur Geschichte in Beziehung setzen lasse; dabei ist der Kanongedanke, das Normative des Klassischen, wieder aufzugreifen und zu sehen, ob beides sich noch verbinden läßt – und ob sich daraus vielleicht gar neue Perspektiven für die Sache insgesamt ergeben.“ Zur Klassik-Debatte in der Kunsthistoriographie: A.H. Borbein, „Die klassische Kunst der Antike,“ in: *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*. hg.v. W. Voßkamp, Stuttgart/Weimar 1993, 281-316; A.H. Borbein, „Die Klassik-Diskussion in der Klassischen Archäologie,“ in: *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren*, hg.v. H. Flashar. Stuttgart 1995, 205-245.

⁷³ Zu den in den Altertumswissenschaften gehandelten „zwei Höhepunkten“ (Phidias im 5. Jh. v.Chr., Lysipp im 4. Jh. v.Chr.): Borbein (wie Anm. 72) 218-219.

Periodisierungen in der Kunsthistoriographie aufzugeben, als bedrohlich erlebt:

Die Ablehnung jeglichen Geschichtsmodells, wie sie mit der Ablehnung einer Periodisierung verbunden wäre, würde bedeuten, daß man sich Vergangenheit insgesamt unzugänglich macht, denn sie würde sich zu einem unendlich großen Haufen von Ereignissen verwandeln, die zu ordnen man sich selbst verboten hätte, die ungeordnet aber keinerlei Wert besäßen.⁷⁴

Der Autor verwendet hier das Wort Periodisierung so, als gäbe es nur diese eine Methode, um den Blick in die Vergangenheit zu strukturieren, und als Alternative infolgedessen auch nur das Chaos des „unendlich großen Haufens“.

Der Ausweg aus diesem Dilemma besteht in diesem Fall darin, die Unwiederbringlichkeit des verlorenen Schrifttums zu den Bildkünsten in Griechenland anzuerkennen. Auch sollte einem zweiten Sachverhalt nicht länger ausgewichen werden: Im antiken Griechenland hat sich zwar die Historiographie als literarische Gattung herausgebildet – doch keineswegs dazu parallel auch das, was heutzutage unter Kunsthistoriographie verstanden wird.⁷⁵ Diese beginnt erst nahezu 2000 Jahre später im Italien der Renaissance und des Humanismus Gestalt anzunehmen: Das zuerst 1550 erschienene Werk von Giorgio Vasari *Die Lebensbeschreibungen ...* ist der Höhepunkt einer im 15. Jh. einsetzenden Entwicklung.⁷⁶ Dann wäre also nicht Xenokrates, sondern Vasari der „Vater der Kunstgeschichte“?⁷⁷

⁷⁴ Weitmann (wie Anm. 72) 180; dieser Satz geht dem in Anm. 72 zitierten Satz voraus.

⁷⁵ L. Canfora, *La storiografia greca*, Mailand 1999.

⁷⁶ Zu Giorgio Vasari: J. Kliemann, „Giorgio Vasari,“ in: *The Dictionary of Art*, hg.v. J.S. Turner, Bd. 32. London/New York 1996, 10-25.

⁷⁷ Vasari als „Vater der Kunstgeschichte“: J.v. Schlosser, „‘Stilgeschichte’ und ‘Sprachgeschichte’ der bildenden Kunst,“ in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-historische Abteilung I, 1935 Heft 1, 3-39. insbes. 13: der „eigentliche Vater der europäischen Kunstgeschichte“; G. Boehm, „Die Krise der Repräsentation,“ in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, hg.v. L. Dittmann, Stuttgart 1985, 113-128, insb. 114; J. Kliemann in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Reprints: *Giorgio Vasari. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567* (Deutsche Ausgabe von L. Schorn / E. Förster, Stuttgart/Tübingen 1832-1849), Worms 1988, Bd. 1, 13; H. Klotz, „Anfang der Kunstgeschichte? Ein Fach noch immer auf der Suche nach sich selbst,“ in: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zur Kunst und Kunstgeschichte*, hg.v. A.-M. Bonnet / G. Kopp-Schmidt, München 1995, 44: „Hier stellt sich ganz von selbst die Gestalt des Urvaters des Fachs ein, Giorgio Vasari [...]. Kunstgeschichte neu zu begründen heißt aber, Giorgio Vasari erneut beim Wort zu nehmen, ihn erneut als den Vater herbeizurufen.“

Derartige Metaphorik, zu der auch der Mythos von der „Geburt der Kunstgeschichte“ gehört, verdeckt den Blick auf die dem zeitlichen Gefälle im Entstehen von Historiographie und Kunsthistoriographie zugrundeliegende Ursache: In dem etwa seit dem 5. Jh. v.Chr. geltenden Wertesystem war in der gesellschaftlichen Wertschätzung den bildkünstlerischen Tätigkeiten (technē) der niedrige Rang von Handwerkskünsten zugewiesen. Plinius d.Ä. bestätigt dies indirekt, wenn er berichtet (NH 35.77), Pamphilos hätte ihn mit seinem Schaffen überwunden:

Sein Ansehen gab den Ausschlag, daß zuerst in Sikyon, dann in ganz Griechenland freigeborene Knaben, was vorher vernachlässigt worden war, im Zeichnen, d.h. in der Malerei auf Buchsbaumholz, unterrichtet wurden und daß diese Kunst den ersten Rang unter den freien Künsten einnahm.⁷⁸

Doch nur ausnahmsweise wurden die Bildkünste in der Antike als freie Künste behandelt.⁷⁹ Das Bestehen eines derartigen Werte- und Rangsystems in der Antike wird oft mit dem Hinweis bestritten, daß einzelne griechische Maler und Bildhauer es zu Reichtum sowie bis zu über ihren Tod hinaus andauernden Ruhm gebracht haben. Als wären nicht beide Situationen nebeneinander möglich; bekanntlich bestätigen Ausnahmen die Regel.⁸⁰ So sind denn auch die Bildkünste im Kreis der Musen nicht vertreten. Dieser niedrige Sozialstatus von Malerei und Bildhauerei als Handwerkskünste ist bis ins 16. Jh. verbindlich geblieben.

Die Schlußfolgerung lautet: Der Bronzebildner Xenokrates von Athen und der Maler Pamphilos können weder als Kunsttheoretiker noch als Kunsthistoriker in Anspruch genommen werden. Die Altertumsforscher, die diese Fiktionen produziert haben, waren einer Auffassung verpflichtet, die Geschichte über die Symbiose von Epochen- und Stilbegriff zum geschlos-

⁷⁸ „Huius auctoritate effectum est sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omissam ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipereque ars ea in primum gradum liberalium.“

⁷⁹ B. Schweitzer, „Der Bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike,“ in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 1925, Reprint in: Schweitzer (wie Anm. 5) 11-104; P.O. Kristeller, „The modern system of the arts,“ in: *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton 1990³, 163-227 (in deutscher Sprache: München 1974).

⁸⁰ N. Himmelmann, *Über bildende Kunst der homerischen Gesellschaft*, Mainz 1969 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwiss. Klasse, Jg. 1969, Nr. 7), 9: „Auch als man schon für Werke von Parrhasios und Praxiteles Liebhaberpreise zahlte, war von einer sozialen Emanzipation des Künstlers allgemein noch keine Rede [...]“; H. Lauter, *Zur gesellschaftlichen Stellung der bildenden Künstler in der Griechischen Klassik*, Erlangen 1974; K. Visky, *Geistige Arbeit und die „artes liberales“ in den Quellen des Römischen Rechts*, Budapest 1977.

senen Weltbild ästhetisiert.⁸¹ Sie haben im einschlägigen Schrifttum vor allem jene Aspekte aufgegriffen, die ihnen geeignet schienen, diese Sichtweise zu bestätigen. Das führte dazu, daß sie ihre Aufmerksamkeit vom Plinius-Text abzogen, so daß ihnen dessen eigenständiger Charakter gar nicht erst in den Blick geraten konnte.

Aber Plinius d.Ä. kannte kein geschlossenes Welt- und Geschichtsbild als vereinheitlichendes Ordnungsprinzip - ja nicht einmal das, was heute unter Chronologie verstanden wird.⁸² Entsprechend offen ist seine Kompilation: in seine Vision von der Entwicklung der Bildkünste in Griechenland hat er verschiedenste, bis ins 7. Jh. v.Chr. zurückreichende Entwicklungstopoi integriert. Dabei verwendet er das Wort „Altertum“ nicht, wie heutzutage üblich, als Epochenbegriff, sondern bezieht es allein auf Wirkungsqualitäten von Bildwerken. Sein Urteil als inkompetent zu verwerfen, ist unhistorisch:

[...] er verfügt nicht über unsere Kategorien. So daß man, bevor man urteilt, sich klarzumachen hat, daß man zuerst den Schriftsteller verstehen, sich erst über den Sinn seiner Worte und Redewendungen befragen muß.⁸³

Ebensowenig wie Xenokrates von Athen oder Pamphilos hat Plinius d.Ä. eine „Geschichte der Kunst“ verfaßt. Wohl aber hat er in seiner Enzyklopädie die *Naturkunde* eine den Metallen, Erden und Steinen zugeordnete Entwicklung der Bildkünste in Griechenland beschrieben. Sie ist für die Kunst-historiographie und ihre Geschichte noch längst nicht ausgeschöpft und wird durch eine Lesart zu erschließen sein, die den Plinius-Text in seiner vorliegenden Gestalt zur Kenntnis nimmt.

⁸¹ Dazu G.W. Most, „Zur Archäologie der Archaik“, in: *A&A* 35, 1989, 1-23.

⁸² E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1967⁶, 257: „Das Altertum hatte kein historisches Bewußtsein in unserem, durch Epochenabschnitte bestimmten Sinne [...]“; Gros (wie Anm. 48) stellt zu Plinius d.Ä. fest (290): „[...] die Absichten dieses Autors belegen nicht immer eine eigentlich historische Sichtweise, in der die typologischen und chronologischen Schwerpunkte an erster Stelle stehen“ („[...] les intentions de cet auteur ne relèvent pas toujours d'une visée proprement historique, où les préoccupations typologiques et chronologiques tiendraient le premier plan“).

⁸³ Michel (wie Anm. 45) 635: „[...] il ne dispose pas de nos categories. Si bien qu'on s'avise avant tout jugement, il faut d'abord comprendre l'écrivain, s'interroger sur le sens des mots et des tournures [...]“; desgleichen G. Serbat, „La référence comme indice de distance dans l'énoncé de Plinius l'ancien“, in: *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes* XLVII, 1973, fasc.1, 38-49, insb. 39: „Von einem anderen Standpunkt aus begeht man einen Widersinn, wenn man einen Autor so beurteilt, als wäre er unser Zeitgenosse.“ („D'un autre point de vue, c'est commettre un contresens que de juger un auteur ancien comme s'il était notre contemporain“).