



## Vu Plinius' Kunstgeschichte.

### I.

Die Art und Weise, in welcher das große Sammelwerk des Plinius entstanden ist, und in welcher insbesondere seine Nachrichten über Künstler und Kunstwerke in den letzten fünf Büchern desselben abgefaßt sind, gibt die beiden wichtigsten Mittel für die Behandlung des Textes gleichsam ganz von selbst an die Hand. Denn wenn es einerseits feststeht, daß Plinius während der Abfassung seines Werkes zu den bereits niedergeschriebenen Partieen fortwährend noch allerlei Nachträge und Zusätze machte, welche er bei einer endgiltigen Redaction in den Text verarbeitet haben würde, wenn er nicht durch den Tod daran gehindert worden wäre, und daß manches von diesen Marginalien dann bei der durch den Neffen besorgten Herausgabe an falscher Stelle in den Text gerathen ist, so lehrt dieser Umstand ohne weiteres, daß von den sechs Mitteln der Textkritik, welche Urlichs<sup>1)</sup> für Plinius in Anspruch genommen hat, jedenfalls ein spezifisch Plinianisches und vielleicht das ergibigste und meistversprechende das »transponendo emendare« sein wird. Und da andererseits Plinius bei weitem das meiste von jenen Nachrichten aus griechischen Quellen schöpfte, so führt diese Thatsache wiederum von selbst darauf, bei der Texterklärung überall da, wo sich die griechische Quelle mit Wahrscheinlichkeit nachweisen läßt, auch immer in einer möglichst getreuen und, wie die Erfahrung gelehrt hat, bisweilen sogar ungeschickt wörtlichen Rückübersetzung in das Griechische Heil zu suchen. Diese Wahrheiten sind durchaus nicht neu nach so vortrefflichen Arbeiten, wie O. Jahn's schöner Aufsatz „über die Kunsturtheile bei Plinius“<sup>2)</sup>, A. Brieger's fleißige Abhandlung »de fontibus librorum XXXIII. etc. naturalis historiae Plinianae, quatenus ad artem plasticam pertinent«, L. Urlichs' verdienstvolle »Chrestomatia Pliniana«, und mancher anderen kleineren, aber beachtenswerthen Einzelleistung; doch sind sie bisher, wie mir scheint, weder in diesem Zusammenhange und mit dieser Bestimm-

1) Disput. crit. de num. et nom. propr. in Plin. N. H. p. 4: „Sex modis Plinium emendari video: restituendo, interpungendo, mutando, transponendo, delendo, supplendo“.

2) Berichte der k. s. Ges. d. W. 1850, p. 105 sq.

heit ausgesprochen, noch in gehörigem Umfange ausgebeutet. Vielleicht gelingt es mir, an einigen Stellen des Plinius, an denen die beiden genannten Mittel zwar bereits angewandt sind, die Berechtigung dazu aber nicht allseitig anerkannt ist, diese Berechtigung noch besser als bisher zu begründen, an einigen andern aber sie überhaupt zum ersten Male richtig anzuwenden.

Hält man alle diejenigen Kunsturtheile neben einander, in denen Plinius von Symmetrie spricht, — es sind ihrer fünf<sup>3)</sup> — so scheint es auf den ersten Blick, als sei es die baare Unmöglichkeit hier jemals aus den Widersprüchen herauszukommen. Brunn hat alle diese Stellen in seiner Künstlergeschichte natürlich auf das sorgfältigste behandelt; aber gerade die ungemein subtilen Deductionen, durch welche er hier hat Ordnung schaffen wollen, können nicht völlig befriedigen. Man kann und muß, meine ich, mit einfacheren und allerdings radikalern Mitteln dahin gelangen, daß man nicht nöthig hat anzunehmen, Plinius habe »symmetria«, ganz ohne einen weiteren Wink darüber zu geben, an verschiedenen Stellen in verschiedener Bedeutung angewandt. Hat Plinius, fragen wir, nie den Versuch gemacht, *σύμμετρος* und *συμμετρία* durch lateinische Worte zu ersetzen? Oder ist etwa die lateinische Sprache überhaupt nicht im Stande, diese Ausdrücke mit einem einzigen Worte wiederzugeben? Scheinbar antwortet darauf die zweite von unsern fünf Stellen, von der wir auch ausgehen wollen. Von Lysipp heißt es 34, 65: »non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodivit, nova intactaque ratione quadratas veterum staturas mutando.« Der eng angeschlossene Relativsatz beweist jedoch, daß die Anfangsworte auf keinen Fall bedeuten können: „Symmetrie kann im Lateinischen nicht ausgedrückt werden“, sondern daß sie vielmehr heißen: „es gibt im Lateinischen kein Wort für diejenige Symmetrie, welche Lysipp beobachtete“. Für die hochberühmte kanonische Symmetrie des Polyklet also gab es vielleicht einen Ausdruck im Lateinischen? Und der war? Ich glaube allerdings, daß Plinius zweimal — freilich, ohne es zu wissen und zu wollen, da er nur Varro ausschreibt — eine lateinische Uebersetzung des Wortes bietet; denn trotz alledem, was bisher über »quadratus« und die beiden Stellen, an denen es Plinius anwendet<sup>4)</sup>, vorgebracht worden ist, bin ich doch überzeugt, daß es bei Leibe nicht die Uebersetzung von *τετραγώνος*, sondern von *σύμμετρος* oder *ἑμμετρος* sei. Zwischen den beiden letzteren nämlich nochmals in der Art zu unterscheiden, wie dies Brunn versucht hat, der<sup>5)</sup> *ἑμμετρος* von „allgemein gültigen Normalproportionen“, *σύμμετρος* von „einer größeren Sorgfalt bei der Bestimmung der symmetrischen Verhältnisse in

3) 34, 58. 65. 35, 67. 107. 128.

4) Außer an unsrer Stelle noch 34, 56.

5) R. G. I, 153.

jedem einzelnen Falle und für jeden besonderen Zweck" versteht, oder an anderer Stelle <sup>6)</sup> das *ἑμμετρον* ein „allgemeines“, das *σύμμετρον* ein „persönliches künstlerisches Verdienst" nennt, das erstere auf „ein streng gegliedertes, auf jeden einzelnen Fall anwendbares System" deutet, das letztere auf „das durch feine Beobachtung getroffene, richtige Maaß", alles dies halte ich doch mit Overbeck <sup>7)</sup> und Burfian <sup>8)</sup> für zu haarspaltend und durch nichts im Sprachgebrauche begründet. Im Gegentheile decken sich in den sogleich anzuführenden Stellen beide Ausdrücke vollständig. Nun kann aber gegen die Beschreibung des Polykletischen Kanon bei Lucian <sup>9)</sup>, gegen die Auseinandersetzung über denselben bei Galen <sup>10)</sup> und endlich gegen die Charakteristik Polyklets bei Quintilian <sup>11)</sup> eine Deutung des »quadratus« als „vierschrötig" schlechterdings nicht aufkommen, wenn man nicht alles auf den Kopf stellen, Lucian, Chrysipp und Quintilian sammt und sonders zu Stümpfern, den Plinius aber zu einem feinen Kenner machen will. Freilich stammen nun diese Urtheile bei Plinius über Polyklet und Chrysipp, wie bereits bemerkt, aus Varro her. Die Art und Weise aber, wie Plinius das erstere einführt, zeigt an, daß er es in Gegensatz stellt zu den vorübergehenden Worten, die aus anderer Quelle geflossen sind. Er sagt nämlich 34, 56: »*proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad exemplum*«. Enthielten also die ersten Worte einen Tadel, so müßte in den letzten ein Lob enthalten sein, und ebenso umgekehrt. Der erstere Fall wäre an sich nicht undenkbar; denn so gut wie Urlichs <sup>12)</sup> das »*uno crure insistere*«, wie nicht bloß mir scheint <sup>13)</sup>, mißverstanden und wirklich

6) R. G. I, 376.

7) Zeitschr. für Alterthumsw. 1857, p. 294.

8) Zahn's Jahrbücher, B. 77, p. 99.

9) de saltat. 75: *Τὸ δὲ σῶμα κατὰ τὸ Πολυκλείτου κανόνα ἤδη ἐπιδειξέιν μοι δοκῶ μῆτε γὰρ ὑψηλὸς ἄγαν ἔστω καὶ πέρα τοῦ μετροῦ ἐπιμηχῆς, μῆτε ταπεινὸς καὶ νανώδης τὴν φύσιν, ἀλλ' ἑμμετρος ἀκριβῶς. οὔτε πολύσαρκος — ἀπίθανον γάρ — οὔτε λεπτὸς εἰς ὑπερβολήν. σκελετῶδες γὰρ τοῦτο καὶ νεκρῶν.*

10) *περὶ τῶν Ἰπποκρ. καὶ Πλατ. δογμ. V, 3 ed. Kühn: τὸ κάλλος ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει — sc. Χρυσίππος — δακτύλου πρὸς δακτύλον δηλονότι, καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακρίσιον καὶ καρπὸν καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πῆχεως πρὸς βραχίονα καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται. Πάσας γὰρ ἐκδιδάξας ἡμᾶς ἐν ἐκείνῳ τῷ συγγράμματι τὰς συμμετρίαις τοῦ σώματος ὁ Πολυκλείτος ἔργῳ τὸν λόγον ἐβεβαίωσε, δημιουργήσας ἀνδριάντα κατὰ τὰ τοῦ λόγου προστάγματα καὶ καλέσας δὴ καὶ αὐτὸν τὸν ἀνδριάντα καθάπερ καὶ τὸ συγγραμμά, κανόνα.*

11) XII, 10, 7: *diligentia et decor in Polycleto supra ceteros.*

12) Chrestom. Pliniana p. 319 und Arch. Zeit. 1859, p. 111.

13) Vgl. E. Peterfen in der Arch. Zeit. 1864, p. 131.

geglaubt hat, es handle sich um das „günstige, aber schwierige Motiv“, die Statuen das eine Bein in die Höhe strecken zu lassen, so wäre es ja wohl möglich, daß bereits Plinius in ähnlicher Weise seine griechische Quelle, die er eben einfach übersetzte, mißverstanden und der Nachricht einen tadelnden Sinn untergelegt hätte. Aber weit wahrscheinlicher ist doch der umgekehrte Fall, daß die vorausgehenden Worte die lobenswerthe Eigenthümlichkeit des Polyklet enthalten sollen, Stand- und Spielbein in ruhig stehenden Figuren zuerst unterscheiden zu haben<sup>14)</sup>, die letzten dagegen einen Tadel einschließen. Nur muß man diese tadelnde Verdrehung eines hohen Lobspruches — denn weiter ist es eben nichts — nicht dem Varro in die Schuhe schieben, sondern dem Plinius zuschreiben. Varro übersetzte jedenfalls wörtlich sein griechisches Original: »σὺμμετρα καὶ σχεδὸν κατὰ τὸ παράδειγμα«, d. h. „ebennmäßig und beinahe nach dem Ideal“. »Quadratus« und »quadrare«, allerdings ursprünglich „vieredig“ und „vieredig machen“, bezeichnet alles, was das gehörige Ebenmaß, was Führung und Schluß, und dann allgemeiner die erforderliche Vollendung hat. Vgl. Cic. or. 58, 197: quadrandae orationis industria — Quint. 2, 5, 9: levis et quadrata sed virilis tamen compositio — id. 9, 4, 69: aut quadratum, aut solutum erit; auch Cic. or. 61, 208: redigeret omnes fere in quadrum numerumque sententias — ibid. 70, 233: si sententiam in quadrum redigas, efficiatur aptum illud, quod fuerit antea diffluens ac solutum<sup>15)</sup>. Für »exemplum« in der Bedeutung von Muster, Ideal bedarf es wohl keines Beleges. Nun ist es freilich richtig, daß zu Plinius' Zeit »quadratus« wenigstens etwas ähnliches bedeuten konnte, wie „vierströtig“; vgl. Suet. Vesp. 20: statura fuit quadrata, compactis firmisque membris — Celsus de medic. II, 1:

14) Freilich können wir bereits an der Parthenos des Phidias diesen Unterschied auf das bestimmteste nachweisen; ja, wir wissen sogar aus zahlreichen beabsichtigten Nachbildungen derselben, welche in Münzen, Reliefs und Statuen erhalten sind, genau, daß das rechte Bein das stützende, das linke das entlastende war. Aber wer bürgt dafür, daß Phidias diesen Fortschritt nicht erst von Polyklet herübergenommen hat? — Selbstverständlich kann sich die Notiz nur auf ruhig stehende Figuren beziehen; Statuen, wie den Sinfenden des Pythagoras oder Myrons Diskobol hätte Ulrichs besser nicht erwähnt.

15) Wegen der doppelten Anwendung auf die Rede und den menschlichen Körper vgl. z. B. das homerische μορφή ἐπέων. — Die deutsche Sprache braucht eine ganz ähnliche Metapher, nimmt jedoch das Bild nicht vom Viereck, sondern vom Kreise her; vgl. Ausdrücke wie: abgerundet, rund und nett erklären, „was paßt, das muß sich rüüden“ (Novatis). Durch diese deutsche Metapher ließe sich z. B. gut wiedergeben Hor. ep. I, 6, 35: quae pars quadret acervum, verglichen mit 34: mille talenta rotundentur.

corpus habilissimum quadratum est neque gracile neque obesum. (wörtlich bei Lucian: λεπτός und σκελετώδης) Nam longa statura, ut in iuventa decorum est, sic matura senectute conficitur, gracile corpus infirmum, obesum hebes est —, wie wohl auch an diesen Stellen der Ausdruck „vierchrötig“ immer noch etwas stark und lieber mit „untersetzt“ zu vertauschen sein dürfte. Es ist ferner richtig, daß »ad exemplum« zu jeder Zeit auch heißen konnte „nach dem lebende Vorbilde“, wie Brunn<sup>16)</sup>, oder „nach dem Modell“, wie Ulrichs<sup>17)</sup> übersetzt, wiewohl Plinius an einer anderen Stelle<sup>18)</sup>, deren Erklärung außer allen Zweifel ist, dafür die Form »exemplar« gebraucht. Es ist endlich richtig, daß nur der vortreffliche Bambergensis überhaupt die Lesart »ad exemplum« hat, die übrigen Handschriften dagegen »ad unum exemplum« bieten, also einen Tadel über ein gewisses Einerlei in den Werken des Polyklet, den man ja nur beibehalten dürfte, um, alles zusammengenommen, in der That ein recht erbauliches Bild von der Leistungsfähigkeit des hochberühmten und in nicht wenigen Stellen der Alten an der Seite des Phidias genannten Künstlers zu bekommen. Nein, gegen eine solche Kritik und Auslegung des Pliniustextes sträubt sich jede Silbe, die von andrer Seite über Polyklets Kunstcharakter überliefert ist. Polyklet hatte sich aus der Erfahrung ein normales Ideal menschlicher Formschönheit allerdings ziemlich verstandesmäßig abstrahirt; darnach schuf er seinen Kanon, seinen Doryphoros, den Lysipp seinen Lehrmeister nannte, darnach jedenfalls die meisten seiner Werke.

Kehren wir nun zu Lysipp zurück. Auch er hatte sein Ideal von menschlicher Schönheit, aber freilich ein anderes, in künstlicher Weise gesteigertes, ein Ideal, womit er dem überreizten und übersättigten Geschmacke seiner Zeitgenossen entgegenkam, ein Ideal, das nicht aus der Erfahrung abstrahirt war, sondern das außer aller Erfahrung lag; und darnach veränderte er die Proportionen des Polyklet und schuf eine Symmetrie, für welche im Gegensatz zu der »quadrata veterum statura« Varro keinen Ausdruck im Lateinischen hat. Lysipp war sich seiner Bestrebungen nach dieser Richtung hin völlig klar bewußt; er selbst sprach sich darüber aus in einem Worte, das uns ebenfalls bei Plinius in einer ungeschickten Uebersetzung aus dem Griechischen erhalten ist. Plinius sagt 34, 65 von Lysipp: *volgo dicebat, ab illis — sc. antiquis — factos, quales essent homines, a se quales viderentur esse*. Schon D. Müller hat, wie ich glaube, zweifellos richtig erkannt<sup>19)</sup>, daß hierbei die Worte »quales viderentur esse« nichts andres sind, als eine mißverständ-

16) R. G. I, 221.

17) Chrest. Plin. p. 319.

18) 35, 87.

19) Kl. Schriften II, 381.

liche Wiedergabe des griechischen »ὄλιος εἶκεν εἶναι«, d. h. »quales esse convenit« oder »par est«. Brunn hat diesen Irrthum nicht zugeben wollen und gemeint<sup>20)</sup>, daß Lysipp, indem er gewissen optischen Gesetzen gefolgt sei, die Menschen allerdings dargestellt habe, „wie sie zu sein scheinen“. Dagegen hat aber Overbeck schlagend nachgewiesen<sup>21)</sup>, daß bei dieser Ausführung Brunn tatsächlich ein Versehen begangen hat, welches den von ihm versuchten Ausweg unmöglich macht. Zuzufolge des einfachen und bekannten optischen Gesetzes nämlich, daß ein dunkler Körper auf hellem Hintergrunde schwächer erscheint, als ein heller Körper von ganz denselben Maaßverhältnissen, daß also dieselben Dimensionen im dunklen Erze dargestellt dem Beschauer geringer als in der Wirklichkeit vorkommen, hätte Lysipp, wenn er in seinen Erzstatuen die Menschen wirklich darstellen wollte, »quales viderentur esse«, dieselben voller und massiger als im Leben bilden müssen, aber nicht, wie es bei Plinius heißt<sup>22)</sup>, »graciliora siccioraque«. Man könnte vielleicht einwenden, daß dieser Comparativ sich nicht auf die Wirklichkeit, sondern auf die Darstellungsweise der älteren Künstler bezieht. Dem gegenüber brauchte man sich aber einfach auf die Monumente zu berufen. Man betrachte doch Statuen, wie den Apoxyomenos, den betenden Knaben, den Apollon vom Belvedere, die Söhne des Laokoon: das sind Lysippische Proportionen! Aber, wo „sicheren“ denn die Menschen jemals so, wie sie hier in diesen Kunstwerken „sind“? Im Gegentheile, sind nicht diese schlanken Maaßverhältnisse in jeder Haltung und Stellung gleich auffällig? Welches gesunde Auge möchte den Unterschied zwischen den durchschnittlichen Proportionen der Wirklichkeit und denjenigen dieser Bildwerke verkennen? Lysipp müßte einen seltsamen Begriff von optischer Täuschung gehabt haben, wenn er sich eingebildet hätte, daß bei der Betrachtung derartige Maaßverhältnisse der Wirklichkeit näher rücken und so erscheinen würden, »quales viderentur esse homines«. Ein einziger Ausweg, die Uebersetzung aus dem Griechischen zu retten und eine wörtliche Auffassung der Stelle zu ermöglichen, wäre noch denkbar; und wiewohl ich selbst nicht viel davon halte, so will ich ihn doch wenigstens zur Prüfung empfehlen. Plato theilt im Sophistes<sup>23)</sup> die Werke der τέχνη μιμητική ein in εἰκόνες und φαντάσματα. Unter der εἰκαστική τέχνη versteht er diejenige Darstellung, bei welcher der Künstler die Wirklichkeit nachahmt κατὰ τὰς τοῦ παραδείγματος συμμετρίας ἐν μήκει καὶ πλάτει καὶ βάθει. Dagegen nennt er φανταστική die Darstellungsweise, welche bei der Colossalbildnerei in Betracht kommt, wobei es sich also darum handelt die Gesetze der Perspective

20) R. G. I, 377.

21) Zeitschr. für Alterthumsw. 1857, p. 399.

22) 34, 65.

23) p. 235 und 236.

zu berücksichtigen; und hier heißt es von den Künstlern: *εἰ ἀποδοῖεν τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν, οἷοθ' ὅτι σικρότερα μὲν τοῦ δέοντος τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ κάτω φαίνοιτ' ἂν διὰ τὸ τὰ μὲν πόρρωθεν, τὰ δ' ἐγγύθεν ὑφ' ἡμῶν ὁρᾶσθαι ἄρ' οὐδ' οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς εἴσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὐσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξοῦσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδῶλοισι ἐναπεργάζονται*; Nun zeichnete sich bekanntlich Vysipp in der Colossalbildnerei besonders aus. Es wäre also denkbar, daß er für diesen Zweig der bildenden Kunst zuerst bestimmte perspectivische Gesetze aufgestellt und daß sich sein Ausspruch bei Plinius ursprünglich darauf und nicht auf die Proportionen bezogen hätte. Freilich ist, wie ich selbst bekenne, wegen des bestimmten Zusammenhangs, in welchem bei Plinius die Notiz auftritt, diese Vermuthung etwas bedenklich, und so will ich sie denn auch als weiter nichts ausgeben, als eben eine bescheidene Vermuthung. Hält man an der Auffassung D. Müllers fest, so ändert der Umstand, auf welchen Brunn Gewicht legt, daß Plinius seine Notiz aus Varro geschöpft hat, nichts an der Sache. Da die Worte in diesem Zusammenhange durchaus unerklärlich sind, das Mißverständniß in der Uebersetzung aber sehr begreiflich ist, so könnte nur übertriebene Ehrerbietung vor Varro's Gelehrsamkeit uns abhalten, ihn dieses kleinen Irrthums zu zeihen. Wie aber endlich, um auch dies nicht unerwähnt zu lassen, Bursian dazu kommt, zu meinen<sup>24)</sup>, Vysipp habe die Menschen dargestellt, wie sie „in Folge günstiger Situation, Bewegung, Beleuchtung — sie, die Menschen, nicht die Statuen, bei günstiger Beleuchtung! — dem Beschauer erscheinen“, wie sich dies mit den von Plinius berichteten Proportionsneuerungen des Vysipp decken soll, und wie endlich Bursian behaupten könne, daß er sich bei einer derartigen Auffassung der Sache in Uebereinstimmung mit Brunn befinde, ist mir nicht deutlich geworden.

Vysipp also stellte die Menschen dar, wie sie nach seiner kühnen Einbildung eigentlich hätten sein sollen, freilich, wie es bei Plinius heißt, »nova intactaque ratione«. Polyklet hatte seine Begriffe von Symmetrie, Vysipp die seinen; die Statuen des Polyklet nannte Varro »quadrata signa«, für die des Vysipp war er um einen entsprechenden Ausdruck verlegen. So weit wäre alles klar. Nun aber rückt die wahre crux interpretum an in dem Berichte des Plinius über Myron. Von diesem heißt es 34, 58: *hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior*. Was zunächst die Worte »multiplicasse veritatem« betrifft, so können diese schwerlich die ziemlich nichtsagende Bedeutung haben, die Brunn<sup>25)</sup> darin erblickt: Myron soll zuerst „die Wahrheit vervielfacht“, die „Naturwahrheit in zahlreicheren Formen und Situa-

24) Allg. Encyclop. unter „Griech. Kunst“ p. 464.

25) R. G. I, 151.

tionen zur Anschauung gebracht" haben. Von welchem Künstler, der überhaupt mehr als ein Kunstwerk geschaffen hat, könnte man denn am Ende nicht sagen, daß er die „Wahrheit vervielfacht“ habe? Besonders auffällig aber ist die Mannichfaltigkeit der Myronischen Werke gar nicht; die „trunkne Alte“, die Brunn wohl namentlich im Sinne gehabt zu haben scheint, und die allerdings bis vor Kurzem eine sehr handgreifliche Abwechslung unter die Werke Myron's brachte, ist jetzt daraus entfernt<sup>26)</sup>. »Multiplicare veritatem« ist jedenfalls wiederum ungeschickt aus dem Griechischen übersezt, wo es lautete: *πολλαπλασιον ποιεῖν τὸ ἀληθές*, d. h. die Wahrheit steigern, überbieten<sup>27)</sup>. Bei Myron also begönne bereits jene Idealisierung der menschlichen Schönheit, welche Polyklet zur Vollendung führte, Lysipp künstlich überbot; und dies hat seine vollkommene Richtigkeit. G. Wolff hat bereits den Weg zu dieser richtigeren Auffassung von »multiplicare« gezeigt<sup>28)</sup>, indem er Stellen verglich, wie Cic. ad Q. fr. 1, 2, 16: *ut multiplicata gloria discedamus* und Ovid rem. am. 98: *plurima — sc. flumina — collectis multiplicantur aquis*. Mit Unrecht aber, wie ich glaube, bringt er das »multiplicare veritatem« in directe Beziehung zu dem gleich folgenden »numerosior in arte quam Polyclitus«, indem er die allerdings ansprechende Vermuthung G. Langes<sup>29)</sup> theilt, »numerosus« sei hier die Uebersetzung von *ἔρρυθμος*. Wer mit einer gewissen Vorliebe darauf ausgeht, überall im Texte des Plinius das griechische Original wiederzuerkennen, der wird freilich nur mit Widerstreben auf dieses willkommene Beispiel verzichten; aber er wird es thun und wird sich unter dem zwingenden Sprachgebrauch des Plinius fügen, den Brunn<sup>30)</sup> durch fünf Stellen unumstößlich nachgewiesen hat. »Numerosus« entspricht in keiner derselben dem griechischen *ἔρρυθμικός* oder *ἔρρυθμος*, sondern bedeutet einfach: zahlreich, figurenreich, fruchtbar. Deshalb, weil die Uebersetzung von *ἔρρυθμικός* in *numerosus* möglich wäre, und weil auch die Sache zufällig richtig sein werde, daß Myron mit seinen im höchsten Grade bewegten Gestalten — Ladas, Diskobol, Athene und Satyr<sup>31)</sup> — den ruhig stehenden Figuren des Polyklet recht wohl gegenübergestellt werden könnte, bleibt es doch immerhin bedenklich, eine derartige Ausnahme im Sprachgebrauche des Plinius zu statuiren, die durch gar nichts als

26) G. weiter unten.

27) Man vergleiche den Ausdruck, den Quintilian von dem Schönheitsideale des Polyklet braucht, wenn er sagt — XII, 10, 8: — *ut humanae formae decorem addiderit supra verum*.

28) Arch. Zeit. 1860, p. 112.

29) Vermischte Schrift. p. 281. Vgl. auch Overbeck, Zeitschr. für Alterthumsw. 1857, p. 293.

30) R. G. I, p. 152.

31) Ueber die letzte Gruppe vgl. neuerdings E. Petersen in der Arch. Zeit. 1865, p. 91.

eine solche angedeutet ist. Namentlich scheint mir von den fünf Stellen, die Brunn gesammelt hat, die über Antidotos<sup>32)</sup> entscheidend zu sein, weil dort *numerosus* und *diligens*, „viel und gut“, ganz in derselben Weise, wie an unsrer Stelle gegenübergestellt sind. „Gegenübergestellt“, sage ich absichtlich, denn daß die scheinbare Zusammenstellung bei Myron, wie sie in den Handschriften vorliegt, in eine Gegenüberstellung verwandelt werden muß, ist allerdings auch meine Ueberzeugung. Zu alledem, was an unsrer Stelle zu einer einfachen Textesveränderung räth, und was hier nicht wieder vorgebracht werden soll, möge hier nur nochmals nachdrücklichst das sprachliche Moment betont werden, welches ebenfalls neuerdings G. Wolff<sup>33)</sup> zum ersten Male beachtet hat. Er meint nämlich, daß die Worte: *et ipse tamen* etc., welche den folgenden Satz beginnen, „einen Subjectwechsel voraussetzen“. Falls diese nackte Behauptung sich etwa nicht auf eine Beobachtung des Plinianischen Sprachgebrauchs gründen sollte, so wird sie wenigsten durch eine solche Beobachtung glänzend bestätigt. In der That lassen sich neben Hunderten von Stellen, an denen Plinius den einmal genannten Künstlernamen durch die Pronomina *hic*, *is* oder *idem* wieder aufnimmt oder sich auch mit dem bloßen Verbum ohne jedes Pronomen begnügt, nur vier Stellen nachweisen, wo er dafür *ipse* schreibt; außer an unserer Stelle noch 35, 75 von *Eupompos*: *ipsius auctoritas tanta fuit* — 35, 76 über *Pamphilos*: *ipse Macedos natione* — und 35, 130 über *Antidotos*: *ipse diligentior, quam numerosior*. Der Grund springt in die Augen. Plinius nennt an diesen drei Stellen sofort nach dem Namen die Werke des Künstlers und kehrt dann, weil nun ein anderes Subject vorausgegangen ist, zu der Person des Künstlers zurück eben durch dieses *ipse*, das man am besten übersetzen wird: „was ihn selbst betrifft, so u.“ Man kann also dreist behaupten, daß Plinius an unsrer Stelle, wenn er wirklich geschrieben hätte: »*numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior*«, dann einfach würde fortgefahren haben: »*et tamen corporum tenuis* etc.« Daß *ipse* verlangt mit Nothwendigkeit, daß ein andres Subject vorausgehe, zu dem es den Gegensatz bilde, und daß, um es kurz zu sagen, »*Polyclitus*« das Subject dieses besonderen Sätzchens werde. Und da von den versuchten Aenderungen<sup>34)</sup> die ebenfalls zuletzt von Wolff<sup>35)</sup> vorgeschlagene: »*numerosior in arte quam Polyclitus, set is in symmetria diligentior*« sich durch größte Einfachheit empfiehlt, sich am treuesten den überlieferten Zügen anschließt und die Textverderbnis am leichtesten erklärt, so ist es aller-

32) 35, 130.

33) a. a. O. und vorher Arch. Zeit. 1859, p. 132\*.

34) S. Brunn, R. G. I, 153.

35) an beiden angef. St.

ding's meine Ueberzeugung, daß diese Aenderung in den Text einfach aufzunehmen sei.

Wenden wir uns nun bei den Malern um; dort sieht die Sache weit schlimmer aus, denn Plinius tritt bei der verzwieselten Symmetrie, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, sogar zu sich selbst in directen Widerspruch. An sich wäre nun freilich ein Widerspruch bei Plinius nichts so ungeheures. Man beobachte nur, zu welchen Unmöglichkeiten er sich durch das fortwährende Bestreben hinreißt, die Anführung von Künstlern und Kunstwerken mit irgendwelchen hinzugefügten Lobsprüchen auszustatten. So heißt es 35, 109 von Nikomachos: »nec fuit alius in ea arte velocior« und doch auch 35, 148 von der Malerin Jaia: »nec ullius velocior in pictura manus fuit.« Ueber die knidische Aphrodite des Praxiteles sagt Plinius 36, 20: »ante omnia est non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum Venus«, und bald darauf doch auch vom Laokoon 36, 37: »opus omnibus et picturae et statuariae artis praefendum«, wo natürlich »statuaria« so wie 35, 77 *τορευτική* alle bildenden Künste außer Malerei und Architectur, also die eigentliche statuaria, die caelatura, die sculptura und plastice begreift. Aber nicht genug. Von einer zweiten, ehernen Aphrodite des Praxiteles heißt es 34, 69 sogar: »marmoreae illi suae per terras inclutae parem«, von einem Grob desselben Meisters 36, 22: »par Veneri Cnidiae nobilitate«, und was das ärgste ist, von einer Aphrodite von der Hand des Skopas 36, 26: »Praxiteliam illam antecedens«, wobei »ante-« nicht von der Zeit, sondern nur vom Kunstwerthe verstanden werden kann. Wenigstens hat dies Ulrichs<sup>36)</sup> neuerlich klar auseinandergesetzt, nachdem es noch vor kurzem Stark<sup>37)</sup> wie früher Brunn<sup>38)</sup> und Overbeck<sup>39)</sup> auf die Zeit bezogen hatte. Man vergleiche ferner Zusätze mit einander wie diese: 34, 55: nullum absolutius — 34, 74: pauca comparantur — 34, 79: ante cuncta laudabilem — 35, 110: nullis postferenda — 35, 112: paucis postferendus — 35, 134: nemo compararetur — 36, 32: in primis incluta und ähnliche, und man wird sich leicht überzeugen, daß sie sich alle mehr oder weniger gegenseitig ausschließen. Aber alle diese Widersprüche sind ziemlich harmloser Natur, da sie nur Lobeserhebungen ganz allgemeiner Art betreffen, unter denen man sich nach Belieben alles mögliche oder gar nichts vorstellen mag. Es ist eben beinahe undenkbar, daß Plinius die Dürftigkeit seiner trocknen, oft nur durch das übliche »fecit et« eingeleiteten Aufzählungen, die wir so lebhaft empfinden und häufig

36) Skopas' Leben und Werke, p. 123.

37) „Ueber unedirte Venusstatuen“ in den Berichten der k. sächs. Ges. d. W. 1860, p. 51. und noch Philol. XXI, p. 437.

38) R. G. I, 321.

39) Gesch. der gr. Plastik, II, 10.

bedauern, nicht auch selbst gespürt haben sollte; und wenn es daher nicht unwahrscheinlich ist, daß er bemüht war, diese einförmigen Listen durch gefällige Blümchen herauszuputzen, so wird er eben nicht sehr sparsam damit gewesen sein, wenn er sein überall bereites Lob nur einigermaßen, sei es aus eigener Anschauung, sei es auch bloß vom Hörensagen oder aus dem Kataloge des glücklichen Besitzers derartiger Kunstwerke verantworten konnte. Anders stehen die Sachen, wenn es sich um Hervorhebung einer wichtigen Specialität handelt, wie die Beobachtung der Symmetrie. Da wäre es denn doch unmöglich, von zwei Künstlern zu behaupten, daß sie beide zuerst Symmetrie in der Malerei durchgeführt haben. Und doch sagt Plinius 35, 67 von Parrhasios: »primus symmetriam picturae dedit« und von Euphranor 35, 128: »primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetriam«. Brunn meint nun <sup>40)</sup>, aus diesen beiden Stellen ergebe sich einfach, daß die Proportionen des Euphranor sich von denen des Parrhasios unterschieden haben müssen. Dies wäre zwar möglich, ist aber mit keiner Silbe angedeutet, während doch in den Urtheilen über Polyklet und Lysipp bestimmt auf den Unterschied hingewiesen ist. Außerdem ist auf diese Weise das »primus« außer Acht gelassen, das sich in jeden von beiden Notizen wiederfindet. Es würde uns eben in der That nichts anderes übrig bleiben, als den Widerspruch zwischen beiden Stellen einfach zu constatiren, wenn sich nicht alle Schwierigkeiten durch eine richtige Uebersetzung heben ließen. Brunn übersetzt »usurpare« das einmal <sup>41)</sup> durch „eifrig bedacht sein“, das anderemal <sup>42)</sup> durch „seine Aufmerksamkeit zuwenden“. Es bedeutet hier keins von beiden, sondern wie öfter im nachclassischen Latein „sich beilegen, sich anmaßen“, wie 35, 71: *cognomina usurpavit* — 35, 80: *gloriam usurpavit* — Suet. Claud. 35: *civitatem romanam usurpantes in campo Esquilino securi percussit*. Dann kann sich selbstverständlich »primus« bei Euphranor nur auf die Worte »expressisse dignitates heroum« beziehen; denn daß ein Künstler sich etwas „zuerst angemacht“ hätte, andre also nach ihm, wäre doch etwas seltsam. Da Euphranor selbst über Symmetrie schrieb, so ist die Quelle, aus welcher diese Notiz über die Anmaßung des Künstlers stammt, leicht ersichtlich. Daß es aber in Wahrheit Anmaßung von Euphranor war und warum, geht erstens einmal deutlich aus dem Tadel hervor, den Plinius sofort hinzufügt: *sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior*. Sodann aber ist ein wichtiger Beweis dafür auch darin zu

40) R. G. II, 186.

41) R. G. I, 137.

42) R. G. II, 186.

erblicken, daß Vitruv<sup>43)</sup> den Euphranor und Silanion, die beide als Künstler gewiß bedeutend waren, doch unter die weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie rechnet. Parrhasios also bleibt wirklich unangetastet als derjenige Künstler stehen, der die Proportionen zuerst auf die Malerei übertragen hat. Das Urtheil des Plinius über ihn steht offenbar in direktem Gegensatz zu dem kurz vorhergehenden<sup>44)</sup> über seinen Rivalen Zeuxis, welches ganz denselben Tadel enthält, der den Euphranor trifft: reprehenditur eum grandior in capitibus articularisque. Zeuxis ist Meister im Colorit, Parrhasios in der Zeichnung; „nach dem übereinstimmenden Urtheile aller Künstler trug er im Contur die Palme davon“<sup>45)</sup>, und ähnlich wie Polyklet durch seine Proportionslehre für die Plastik feste Normen geschaffen hatte wurde Parrhasios für die Malerei kanonisch; denn, wie Quintilian berichtet<sup>46)</sup>, »ita circumscripsit omnia, ut eum legumlatorem vocent«.

So bleibt endlich nur noch die fünfte Stelle zu betrachten übrig. Plinius schreibt 35, 107: eadem aetate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles. Das hat an sich nichts auffälliges; denn es ist weder gesagt, daß Asklepiodor zuerst, noch daß er in vollendetster Weise die Symmetrie in der Malerei zur Geltung gebracht habe. Plinius macht nun aber an anderer Stelle den Versuch, dies »symmetria« doch in das Lateinische zu übersetzen, freilich nicht in dem Sinne von „Ebenmaaß“, sondern nur in dem von „Maäßverhältnisse“. Er sagt nämlich bereits 35, 80 über Apelles: Melanthio de dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris<sup>47)</sup>. Niemand wird daran zweifeln, daß Plinius wirklich an beiden Stellen dasselbe hat sagen wollen, und bis hieher haben auch beide Notizen noch immer nichts befremdliches. Eine neue Schwierigkeit aber wird bereitet durch den seltsamen Zusatz, den Plinius zu »mensuris« macht, »hoc est, quanto quid a quoque distare deberet«. Hier würde nun allerdings symmetria plötzlich in einer Bedeutung entgegengetreten, bei der es sich nicht mehr um einen subtilen, sondern um einen sehr groben Unterschied handelt. Brunn hat an dieser auffälligen Abweichung in der Bedeutung weder bei Besprechung des Apelles noch bei der des

43) VII, praef. § 14: praeterea minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt, ut . . . Euphranor . . . Silanion . . .

44) 35, 64.

45) Plin. 35, 67.

46) XII, 10, 5. Woher hat doch Brunn — R. G. II, 114. — die durch ihre Mattheit und Unbestimmtheit wie durch ihr auffälliges Tempus gleich anstößige Lesart: circumscribit?

47) Symmetria wirklich in dem Sinne von „Ebenmaaß“ zu übersetzen hat aber Vitruv einmal gewagt, III, 1, 2: membra suos habent commensus proportionum, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt assecuti.

Asklepiodor Anstoß genommen, sondern an ersterer Stelle <sup>48)</sup> die Sache auf seine Weise zu erklären versucht; und doch ist diese Abweichung wahrhaftig merkwürdig genug. Um kurz zu sein, wo wir mit Recht kurz sein dürfen, und wo gewiß jedes weitere Wort überflüssig sein würde: wir stehen hier vor der ersten von denjenigen Stellen, von denen ich glaube, daß sie einfach »transponendo« zu verbessern sind. Die beigefügte Erklärung ist nachgetragen und gehört gar nicht zu »mensuris«, sondern zu »dispositione«. Man schreibe also: »Melanthio de dispositione cedebat, hoc est, quanto quid a quoque distare deberet, Asclepiodoro de mensuris«. Man darf vielleicht ohne Anmaßung behaupten, daß eine Verbesserung wie diese eben dadurch bewiesen ist, daß sie gemacht ist.

Nicht so ohne weiteres einleuchtend ist die Nothwendigkeit einer Umstellung an einigen anderen Stellen. Vergl. hat bereits erkannt <sup>49)</sup>, daß 35, 72 das Sätzchen: »pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens« durchaus nicht an seinem Platze sei, und es für einen späteren Nachtrag erklärt. Ulrichs <sup>50)</sup> hat ihm dann offenbar seinen richtigen Platz angewiesen, nämlich zwischen »Ulixes« und »fecundus artifex«, also am Ende der Aufzählung von Cyprianors Werken, und Delleßen <sup>51)</sup> hat dieser Umstellung vollkommen zugestimmt. So schließt sich denn nun der Satz: »Nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii« vortrefflich an »victus esset« an. Aber auch innerhalb der §§ 73 und 74 selbst dürfte leicht noch eine einfache Versetzung vorzunehmen sein. So wie der Text beschaffen ist, würde Plinius das mit »nam« eingeleitete Urtheil über Timanthēs wiederum durch den mit »enim« eingeführten Bericht über zwei seiner Werke, die berühmte Iphigenienopferung und das hübsche Kyklopenbildchen begründen. Aber der Lobspruch selbst ist doch sehr allgemein gehalten, der Ausdruck »ingenium« zu weit und vieldeutig, als daß er nicht eine Präcisirung verlangte, noch ehe Plinius Belege dafür anführen kann. Diese engere Begränzung von ingenium bleibt nun allerdings auch nicht aus; sie liegt in den Worten: »atque in unius huius operibus intelligitur plus semper quam pingitur«, hinkt aber nur leider an der Stelle, wo sie wirklich steht, nämlich, nachdem die beiden Bilder bereits angeführt sind, ganz merklich hinterher. Ueberdies ist die Anknüpfung durch »atque« auffällig genug und weist deutlich auf einen engeren Anschluß an »adfuit ingenii« hin. Dazu kommt noch etwas anderes. Am Ende von § 73 heißt es: »quem digne non poterat ostendere«. Nun bedeutet aber »ostendere« bei Plinius fast immer nicht einfach „darstellen“, wie »facere« oder »exprimere«,

48) R. G. II, 221.

49) exercit. Plinian. part. I. p. 3.

50) Chrest. Plin. p. 352.

51) Zahn's Jahrb. 77. p. 667.

sondern ist bedeutungsvoll und im Gegensatz zu dem gesagt, was verhüllt ist, was die Rückseite bildet und daher auf der Fläche nicht dargestellt werden kann, was zurücktritt und beschattet ist<sup>52)</sup>; was man sich also ergänzen, hinzudenken, was man hineinlegen muß, kurz, wie sich Plinius dann auszudrücken pflegt, im Gegensatz zu dem, »quod promittitur«, wenn es etwas körperliches betrifft, »quod intelligitur«, wenn es den geistigen Ausdruck angeht<sup>53)</sup>. So stehen auch in unsern §§ »ostendere« und »intelligere« sicher in Beziehung zu einander; nach meinem Gefühle aber würde das geistlich angewandte »ostendere« besser am Platze sein, wenn der allgemeine Satz »atque — pingitur« bereits vorausgegangen ist, als wenn er erst noch folgen soll. Der Leser muß, meine ich, bereits wissen, daß es sich bei diesem Bilde um ein »intelligere« handelt, wenn es ihm nicht begegnen soll, daß er die Worte »digne non poterat ostendere« ganz falsch auffasse und etwa gar auf künstlerisches Unvermögen deute, indem er sich das »ingenium« als „Erfindsamkeit“ auslegt und zu »digne« anstatt eines »arte« vielmehr ein »dolore« ergänzt. Lessing hielt dies allerdings für möglich und verwahrt sich daher im Laokoon ausdrücklich dagegen<sup>54)</sup>. Natürlich handelt es sich hierbei ja nur um diejenige Auffassung, die Plinius beabsichtigte und die das Alterthum mit ihm theilte. Selbstverständlich wird heutzutage Niemand mehr mit der Bewunderung vor dem »ingenium« des Limanthes stehen, wie Plinius und die übrigen, die uns über das Bild berichten. Was für wahrhafte Kinder die Alten in dieser Beziehung sind, dafür liefert gerade Plinius noch einzelne recht bezeichnende Beispiele. König Antigonos war auf dem einen Auge blind; was war einfacher, als daß Apelles, der ihn malte, ihn im Profil und von der unverletzten Seite darstellte? Plinius<sup>55)</sup> aber preist dies als eine »excogitata ratio vitia condendi«. Realtes malte ein »proelium navale«, welches zwischen Persern und Aegyptern auf dem Nil stattgefunden hatte; da

52) Vgl. 35, 68: ostendatque etiam, quae occultat — 35, 90: ut quod deerat corpori, picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem e facie ostendit, quam totam poterat ostendere — 35, 94: Heroulem aversum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat — 35, 127: cum longitudinem bovis ostendi vellet und magna prorsus arte in aequae exstantia ostendente neben quae condunt — und an unsrer Stelle: patris ipsius voltum velavit.

53) Vgl. 35, 68: ut promittat alia post se, ostendatque etiam, quae occultat — 35, 94: ut faciem eius ostendat verius quam promittat — 35, 126: abunde intelligitur amplitudo — 35, 142: in Nilo factum volebat intelligi, wo „declarare“ die Stelle des „ostendere“ vertritt, und ohne ausgesprochenen Gegensatz 34, 74: in quo possit intelligi, quantum restet animae — 35, 98: intelligiturque sentire mater.

54) Werke 6, p. 19.

55) 35, 90.

aber das Nilwasser sich schlechterdings vom Meerwasser nicht unterscheiden wollte, und der Beschauer doch gleich merken sollte, wo die Sache sich zugetragen, so malte der Künstler einen Esel dazu, der am Flußufer seinen Durst stillt, und ein Crocodil, welches ihm in der Nähe auflauert. Plinius<sup>56)</sup> steht offenbar sprachlos vor Bewunderung über ein so herrliches Auskunftsmittel, und Realtes kann dem Epitheton »ingeniosus« gar nicht entgehen. Schon längst hat es G. Lange<sup>57)</sup> richtig ausgesprochen, daß Timanthes seinen Agamemnon verhüllte, „nicht nur, weil es üblich, sondern auch weil es so natürlich war“. Daß es üblich war, geht aus einer großen Anzahl von Stellen der Alten und aus einer langen Reihe von Kunstwerken hervor; die ersteren hat Lange gesammelt<sup>58)</sup>, von den letzteren sei hier nur das bedeutendste, die Niobe, erwähnt, deren Gewandungsmotiv ich nicht mit Welcker<sup>59)</sup> bloß als „eine naive weibliche Geberde, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewußtsein ausspricht“, und „die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt verneht“, noch mit Stark<sup>60)</sup> als „ein schützendes Schild“ auffassen, sondern lieber, wie Overbeck<sup>61)</sup>, dahin deuten möchte, daß Niobe im Begriff ist, das Haupt zu verhüllen, um „der Thränen stürzenden Quell“ zu verbergen, der schon im nächsten Augenblicke über die zuckenden Wimpern hervorbrechen wird. Daß aber das Verbergen des Antlitzes im höchsten Schmerze auch sehr natürlich war und noch ist, und daß ein Künstler „mit diesem Mittel in jedem nur einigermaßen erregbaren Gefühle eine Wirkung erzeugen muß, die alles übertrifft, was der Pinsel vermag“, darüber bedarf es keines Wortes weiter. Wer möchte nicht Kaubach dankbar dafür sein, daß er es uns erlassen hat, das Gesicht seines Gretchens vor dem Muttergottesbilde zu sehen, daß er es vielmehr, um mit Quintilian<sup>62)</sup> zu reden, »suo cuique animo dedit aestimandum«? — Doch zurück zu unserer Stelle. Allen den bisher angeführten Gründen wäre vielleicht nicht viel Bedeutung beizulegen, wenn sie nicht bloß zur Stütze eines viel schlagenderen dienen sollten. Plinius befolgt nämlich in der Geschichte der Maler bereits von Polygnot an — § 58 —, vor allem aber bei seiner Behandlung der »lumina artis« von § 60—106 mit großer Consequenz den Grundsatz, erst jedesmal den Künstler beim Namen einzuführen, sodann gleich seine künstlerische Bedeutung, seine besonderen Fortschritte, seine charakteristischen Eigenthümlichkeiten hervorzuheben und endlich erst eine Ueber-

56) 35, 142.

57) Vermischte Schr. p. 169. Vgl. auch Overbeck, her. Gallerie, p. 316.

58) a. a. O. p. 165.

59) N. Denkm. I, p. 289.

60) Niobe und Niobiden, p. 225.

61) Gesch. d. gr. Plast. II, p. 48.

62) II, 13, 13.

sicht über seine Werke zu geben. Von dieser so einfachen und begreiflichen Regel finden sich innerhalb der genannten Partie nur zwei Ausnahmen, die jedoch leicht erklärlich sind. Nachdem § 75 Plinius mit einer Kürze, die man gesucht nennen möchte, in den vier Worten: Eupompos Pamphilum Apellis praeceptorem sc. docuit drei Künstler eingeführt hat, nennt er allerdings zuerst ein Werk des Eupompos und führt hinterher seine Bedeutung für die Malerei aus; darauf berichtet er § 76 wiederum zuvörderst über einige Bilder des Pamphilos und dann erst im allgemeinen über seine künstlerische Bedeutung. Man könnte auch hier, um die Consequenz wenigstens in einem von beiden Fällen zu retten, mit Leichtigkeit den Satz: »Est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens« an das Ende des § rücken. Dann würden sich die Worte: »Pamphili cognatio etc.« eng daran anschließen, in denen man ohnehin in etwas ungewöhnlicher Weise ein »est« vermißt, so daß Ulrichs<sup>63)</sup> es für nöthig halten konnte, in die Anmerkung zu setzen »sc. est«. Indessen liegt ein Beweis dafür, daß Plinius hier wirklich von dem sonst eingehaltenen Verfahren abgewichen ist, in dem »ipsius auctoritas« und »ipse Macedo« für das sonst gebräuchliche is, idem oder hic. Dies ipse ist, wie schon oben nachgewiesen, nur deshalb angewandt, weil die Werke der Künstler bereits genannt sind und Plinius damit zu der Person des Künstlers zurückkehrt. Aber die Veranlassung zu diesen beiden Abweichungen ist auch leicht zu erkennen. In allen übrigen Fällen sind nämlich die allgemeinen Bemerkungen über die Künstler nicht sehr umfangreich und daher rasch abgethan; den bei weitem größeren Abschnitt nimmt immer die Aufzählung ihrer Werke in Anspruch. Einzig bei Eupompos und Pamphilos ist es umgekehrt. Daher schickt Plinius hier das eine Werk, das er überhaupt von dem ersteren, und die drei<sup>64)</sup>, die er von dem letzteren anführt, kurz voraus und läßt sich dann erst weitläufiger über das Ansehen der beiden Künstler aus. Außer diesen beiden Stellen würde Plinius nur noch in unseren §§ über Timanthes von seiner Regel abgewichen sein, hier aber ohne jeden ersichtlichen Grund. Daher ist es sehr wahrscheinlich, daß die Erwähnung der beiden Bilder des Timanthes wenn auch nicht gerade als ein späterer Zusatz des Plinius zu betrachten, so doch durch irgend welchen Zufall, welchem nachzuspüren wir nicht mehr im Stande sind, an falscher Stelle in den Text gerathen ist und auf diese Weise den klaren und engen Zusammenhang von »Nam Timanthi — ultra artem est« zerrissen hat.

Eine vollständige Verwirrung herrscht in § 153 desselben Buches.

63) Chrest. Plin. p. 353.

64) Daß die Worte: „proelium ad Phliantem ac victoria Atheniensium“ nur ein einziges Bild bezeichnen, glaube ich allerdings mit Brunn — R. G. II, 133. — Auch noch die „cognatio“ hinzuzunehmen ist aber doch keine ernstliche Veranlassung da.

Schon Brunn hat im allgemeinen unzweifelhaft richtig erkannt<sup>65)</sup>, daß die wichtige Stelle über Lysistratos und seinen crassen Realismus von den Worten »hominis autem imaginem« an bis »facere studebant« an sich eine klare und abgerundete Partie sei, die aber mit dem folgenden, scheinbar so eng angeknüpften Berichte in gar keinem Zusammenhange stehe, da man unmöglich aus einer Erfindung eines Zeitgenossen Alexanders etwas über das gegenseitige Altersverhältniß der Thonbildnerei und der Erzgießerei folgern könne. Brunn erklärt daher dieses abgegrenzte Stück für einen Nachtrag des Plinius und meint, alles folgende von den Worten »idem et de signis« bis mit »fundendi aeris« schließe sich einfach an das an, was § 152 über Butades berichtet werde. Dieser Ansicht kann man jedoch nur theilweise beistimmen, denn die Schäden dieses § sind damit noch keineswegs alle erkannt und geheilt. Auch die bloße Umstellung des Satzes »quo adparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris« hinter »traditam plasticen« in § 152, welche Urlichs vorgenommen hat<sup>66)</sup>, stellt die Ordnung noch nicht her und scheint auch Detleffsens Billigung nicht gefunden zu haben, denn er übergeht sie mit Stillschweigen<sup>67)</sup>, während er erwähnt, was er anerkennt. Die Begründung, welche die Notiz über das höhere Alter der Thonbildnerei — übrigens auf italischem Boden beschränkt — durch diese Umstellung erhält: „weil die 34, 15 erwähnten Erzbilder jünger waren“ ist viel zu weit hergeholt; ganz abgesehen davon, daß Urlichs, um den Widerspruch wegzuschaffen, der dadurch mit 34, 33: »fuisse autem statuariam artem familiarum Italiae quoque et vetustam« entsteht, zu der Annahme seine Zuflucht nehmen muß, Plinius sei dort und an unserer Stelle verschiedenen Quellen gefolgt. Plinius fährt nach dem Berichte über Lysistratos so fort: »idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuae sine argilla fierent«. Das kann doch nichts anderes bedeuten als dies: „Eben derselbe machte auch die Erfindung, von Statuen Abgüsse zu nehmen, und die Sache erlangte eine so große Verbreitung, daß — nun? daß — man keine Statuen oder Bildsäulen mehr ohne Thonmodell<sup>68)</sup> machte“. Aber hier sind ja wiederum zwei durchaus fremde Dinge zusammengeworfen. Wie kann man die offenbar von Alters her in Griechenland eingehaltene und ganz unumgängliche Gewohnheit, die Statuen zuvor in Thon zu modelliren und dann erst in Erz zu gießen, als die weitere Fortbildung einer Erfindung hinstellen, die eben so offenbar

65) R. G. I, p 403.

66) Chrest. Plin. p. 375.

67) a. a. D.

68) Zu „sine argilla“ vgl. § 155 *proplasmata* und *opera*, Modelle und fertige Werke, § 156 *fecit* und *finxit*, er führte aus und er modellirte, 34, 46 *ex argilla* und *operis instaurati* mit demselben Gegensatz.

viel späteren Ursprungs und relativ modern war? Diese beiden Sätze könnten nur dann in ihrem Zusammenhange stehen bleiben, wenn der zweite bedeuten könnte: „und die Sache erlangte eine so große Verbreitung, daß kein Künstler mehr eine Statue fertigen konnte, von der es nicht auch sofort Abgüsse gegeben hätte“, so daß also »argilla« nicht Modell, sondern Abguß bedeuten würde. Aber dieser Gedanke kann unmöglich in den Worten liegen; auch hat Bruhn die Stelle keineswegs so gefaßt, aber trotzdem an den beiden Sätzen in ihrem bisherigen Zusammenhange nicht den mindesten Anstoß genommen. Was dagegen endlich die Schlußworte des § betrifft: »quo adparet — fundendi aeris«, so stimmen diese wieder vortrefflich zu der vorhergehenden Partie und dürfen auf keinen Fall, wie Ulrichs gethan hat, davon weggerissen werden. Denn daraus, daß man nie eine Erzstatue goß, nie eine gießen konnte, ohne sie vorher in Thon modellirt zu haben, konnte Plinius allerdings schließen, daß die Thonbildnerei älteren Datums sein müsse, als der Erzguß<sup>69)</sup>. Um Ordnung in diesen durch zwiefachen Widerspruch entstellten § zu schaffen, ist es nöthig, die ganze Partie von § 151—153 im Zusammenhange zu betrachten. § 151 enthält zunächst eine Notiz, die bisher, wie ich glaube, nicht scharf genug aufgefaßt worden ist. Plinius sagt: *ingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi.* Diese Nachricht giebt Bruhn<sup>70)</sup> mit folgenden Worten wieder: „Butades, ein Töpfer aus Siphon, soll zu Korinth die Plastik, das Bilden in weichen Massen, namentlich Thon, erfunden haben“. Von einer „Erfindung der Thonbildnerei“ aber in Korinth zu Anfange des 7. Jahrhunderts, wo man Butades etwa anzusetzen haben würde, kann gar keine Rede sein. Bereits den homerischen Gedichten ist die Töpferscheibe so geläufig, daß sie in einem Gleichnisse angewandt wird<sup>71)</sup>; und schon Hesiod kennt die Sage, daß Hephästos „Erde mit Wasser geknetet“ und daraus die Pandora geschaffen habe<sup>72)</sup>. Andre haben, indem sie das Märchen zugleich mit in Betracht zogen, welches Plinius sofort anknüpft, daß Butades die Silhouette von dem Geliebten seiner Tochter mit Thon ausgefüllt, gebrannt, und so ein Relief geschaffen habe, den Butades wenigstens noch zum Erfinder der Reliefbildnerei gemacht. So weist schon Thiersch<sup>73)</sup> dem Butades „die Erfindung erhabener Arbeit in Thon“ zu; Overbeck<sup>74)</sup> schreibt, daß er „die Plastik

69) Vgl. auch 156: *plasticen matrem caelaturae et statuariæ sculpturaeque dixit.*

70) R. G. I, 23.

71) Σ, 600: *ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῳ ἐζόμενος κεραμεύς πειρήσεται, αἶ' κε θήσῃ.*

72) *εργ. κ. ἡμ.* 61: *γαῖαν ὕδει φέρειν.*

73) *Epoch. d. bild.* R. p. 165.

74) *Gesch. d. gr. Pl.* I, p. 75.

in Thon und die Reliefbildnerei erfunden haben solle“; Burfian <sup>75)</sup> endlich hält sich nur daran, daß Butades „das erste Relief in Thon gebildet haben solle“, während er, was die Tradition über die Erfindung der Thonbildnerei betrifft, auf eine andere Nachricht bei Plinius <sup>76)</sup> verweist. Aber sagt denn Plinius wirklich weiter nichts, als das, was von den genannten Gelehrten aus seiner Notiz geschöpft worden ist? Sehr auffällig ist doch die Bezeichnung »similitudines«; warum nicht, wie an unzähligen anderen Stellen, signa, simulacra, imagines, effigies? Der Ausdruck wird noch auffälliger, wenn man sich darnach umsieht, wo er etwa sonst noch wiederkehrt: nämlich an einem Orte, wo Plinius bereits vorläufig auf unsere Stelle hinweist. 34, 35 heißt es: similitudines exprimendi quae prima fuerit origo, in ea quam plasticen Graeci vocant dici convenientius erit; etenim prior quam statuaria fuit. Sollte diese Uebereinstimmung zufällig sein? Sodann aber findet sich »similitudines« zum dritten Male in unserm Zusammenhange wieder, nämlich 35, 153, wo von Lysistratos gesagt wird: hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. Nun läßt sich aber an allen drei Stellen »similitudines« gleich vortrefflich auf die Darstellung von Menschen, auf Porträts deuten. Im 34. Buche hat Plinius von der Götterbildnerei in Italien gehandelt; dann fährt er fort: über die Anfänge der Porträtbildnerei zu reden, das passe besser unter die Behandlung der Plastik, denn »prior quam statuaria fuit«; d. h. nicht etwa „die Thonbildnerei war früher als der Erzguß“, wie in den beiden oben genannten Stellen, denn dies würde eine höchst seltsame oder gar keine Begründung sein; sondern vielmehr, indem man zu »prior« wieder als Subject denkt: similitudines exprimendi origo, „die Porträtbildnerei war älter als der Erzguß“. Natürlich; denn das erste plastische Porträt machte eben Butades aus Thon. So giebt zugleich das Geschichtchen von Butades' Tochter den besten Beweis dafür, daß auch an unserer Stelle »similitudines« als Porträts zu verstehen sei. Nicht das ist die Hauptsache, daß Butades ein Relief, sondern daß er das Reliefporträt eines Menschen gemacht habe. An der dritten Stelle endlich über Lysistratos liegt der Accent nicht sowohl auf »similitudines« als vielmehr auf »reddere«, statt des sonst gebrauchten »exprimere« und »ingere«, also auf der slavischen Nachahmung unwesentlicher Einzelheiten, im Gegensatz zu »pulcherrimas facere«. Während also Plinius in § 151 in der That nichts über die „Erfindung der Thonbildnerei“ berichtet, knüpft er nun im folgenden § allerding's eine Ueberlieferung über den Ursprung und die Heimath der Thonplastik an, welche freilich von der VII, 198 gegebenen gänzlich

75) Allgem. Encycl. unter griech. Kunst, p. 405.

76) VII, 198: siglinas — sc. invenit — Coroebus Atheniensis, in iis orbem Anacharsis Scythes, ut alii Hyperbius Corinthius.

abweicht. Hiernach soll sie nämlich von Kheitos und Theodoros in Samos erfunden, später durch die Vertreibung der Bakchiaden von Korinth nach Italien verpflanzt worden sein. Hätte Plinius wirklich in § 151 eine Nachricht über den Anfang der Thonbildnerei geben wollen, dann würde er in § 152 jedenfalls nicht fortgefahren haben: Sunt qui, sondern: Sunt et qui in Samo primos etc. Daran schließen sich nun, ohne jeden engeren Zusammenhang mit dem vorausgehenden, einige weitere Vervollkommnungen und Anwendungen der Thonplastik durch Butades; und darauf folgt, ebenfalls ganz lose angeknüpft, unser theilweise sinnloser §. Die ganze Partie aber von »De pictura satis superque« bis »pulcherrimas facere studebant«, liest man, trotzdem, daß zwischen den einzelnen Gliedern stets das verbindende Band fehlt, wie das meiste bei Plinius, daß sich ganz in demselben Zustande befindet, ohne jeden Anstoß. Man muß doch bei Plinius überhaupt zufrieden sein, wenn man ohne einen positiven Anstoß vorwärts gehen kann; der negative, daß man unendlich oft alle und jede Verbindung zwischen den einzelnen Notizen vermißt, zieht sich durch das ganze Werk und würde freilich nie hinreichen, um eine Stelle als verderbt zu verdächtigen. Aber selbst noch die folgenden Worte: »idem et de signis effigies exprimere invenit« lassen sich, da sie eben eine späte Erfindung bezeichnen, die mit dem Abformen lebendiger Menschen parallel geht, mit viel größerer Wahrscheinlichkeit noch auf Lysistratos als auf Butades beziehen. Dem Lysistratos, der den traurigen Ruhm hat, die bildende Kunst mit dem ersten Gipsabdrucke menschlicher Gesichter beschenkt zu haben, ihm gebührt jedenfalls auch der wahre Ruhm, die ersten Gipsabgüsse von Statuen genommen zu haben, eine Erfindung, deren Tragweite er kaum geahnt haben wird. So hat auch Welcker schon längst die Stelle ohne jedes Bedenken aufgefaßt<sup>77)</sup>. Es handelt sich nun darum, für die Schlußpartie »crevitque — aeris«, die zwar, wie wir gesehen haben, in sich vollkommen zusammenhängt und schlechterdings nicht zerrissen werden darf, aber durchaus nicht zu dem vorhergehenden stimmen will, einen geeigneten Platz ausfindig zu machen. Dieser kann nirgends anders sein, als mitten in § 152 nach den Worten »traditam plasticen«; und zwar ist der ganze Passus einfach ein Nachtrag, zu welchem Plinius, wer weiß wodurch, vielleicht aber beim Wiederdurchlesen von 34, 35 veranlaßt wurde. Dann ist alles in bester Ordnung. An die Notiz über die Erfindung des plastischen Porträts durch Butades, an die Tradition über den Ursprung der Thonplastik überhaupt und ihre Verpflanzung auf italischen Boden würde dann sofort in ungezwungenster Weise eine Bemerkung über ihre hohe Bedeutung und ihr Altersverhältniß zum Erzgusse angeknüpft werden, daran reiht sich der Bericht über die weiteren Fortschritte und Vervollkommnungen durch

77) Katalog des Bonn. Akad. Mus., p. 5.

Butades und Systratos, und endlich wird von § 154 an zur Aufzählung der berühmtesten Thonbildner geschritten. Nur das Sätzchen »hinc et fastigia templorum orta« steht völlig außer aller Verbindung. Vergleicht man aber Bind. XIII, 21 und Welders Ausführungen zu dieser Stelle <sup>78)</sup>, so kann man wohl keinen Augenblick in Zweifel darüber sein, daß es ursprünglich nichts als eine Randbemerkung zu »Corinthi« oder »Corinthum« in § 151 gewesen ist.

Ein seltenes Mißgeschick verfolgt in der langen Reihe griechischer Künstlernamen gerade den des Sokrates. Von einem Marmorbildner dieses Namens ist weiter nichts bekannt, als daß er Zeitgenosse und Landsmann Bindars war und im Auftrage des Dichters, vereint mit einem Kunstgenossen Aristomedes, ein Weihebild der Göttermutter für ihr thebisches Heiligthum fertigte <sup>79)</sup>. Daß der große Lehrer des Platon auch als Bildhauer wirkliche Bedeutung gehabt habe, ist beinahe immer noch so zweifelhaft, wie es D. Müller erschien <sup>80)</sup>. Denn trotz der schönen und sorgfältigen Zusammenstellung aller etwa bisher gehörigen Andeutungen der Alten, die wir Uffing verdanken <sup>81)</sup>, und trotz D. Jahns entschiedener Zustimmung <sup>82)</sup> muß es doch bei dem sonstigen Mangel an Nachrichten über eine Thatfache, die, wenn sie wirklich wahr wäre, doch merkwürdig genug sein würde, und gewiß häufigere und bestimmtere Erwähnung gefunden hätte, bedenklich erscheinen, „des Sophronistos Sohn Sokrates“, der den Hermes und die drei Chariten am Eingange der Akropolis zu Athen machte <sup>83)</sup>, ohne weiteres mit dem σοφώτατος zu identificiren <sup>84)</sup>. Von einem Maler Sokrates wissen wir, obgleich er nach der Art und Weise zu urtheilen, in welcher ihn Plinius anführt <sup>85)</sup>, ein gar wohl bekannter Künstler gewesen sein muß, weiter nichts, als daß er ein Schüler des Pausias war <sup>86)</sup>. Denn daß die Worte: »nam Socrates iure omnibus placet« sich nicht etwa auf ein Kunstwerk, sondern auf einen Mitschüler des Nitophanes beziehen, glaube ich allerdings mit Burffian <sup>87)</sup> und Ulrichs <sup>88)</sup>. Man wird vielleicht nicht irren, wenn man annimmt, daß auch diese augenscheinlich nachgetragene Parentese sich an falscher Stelle befindet, und daß sie von Plinius ursprünglich bestimmt war, entweder gleich hinter »placeat« zu stehen, wodurch sofort alles klar werden würde, oder in gehöriger

78) Alte Deutschm. I, p. 11.

79) Paus. IX, 25, 3.

80) Arch. d. Kunst, § 336, N. 8.

81) Griech. Reisen und Studien, p. 125—137.

82) Arch. Zeit. 1860, p. 127.

83) Plin. 36, 32. Paus. I, 22, 8 und IX, 35, 7.

84) Vgl. auch Burffian im Rhein. Mus. 9. J. X, 1856, p. 514.

85) Plin. 36, 32.

86) Plin. 35, 137.

87) Jahns' Jahrb. 77, p. 114.

88) Chrest. Plin. p. 374.

Weise in den Text verarbeitet zu werden. Dem Vorschlage des Petrus, bei Plinius für »pictor« einfach »philosophus« zu schreiben, wird schwerlich Jemand zustimmen, wiewohl ihn Ussing wieder hervorgesucht und empfohlen hat<sup>89)</sup>. Endlich ist noch zum Ueberflusse auch mit geschnittenen Steinen der Name des Sokrates unter verdacht-erregenden Momenten verknüpft<sup>90)</sup>. Man möchte von vorn herein mißtrauisch sein, wenn man sich ansieht, diese zweifelhafte Bierzahl gleichnamiger Künstler noch um ein fünftes Glied, und noch dazu um einen Erzgießer, zu vermehren; und doch scheint eine Stelle des Plinius alle Veranlassung dazu zu bieten. 36, 32 heißt es: »non postferuntur et Charites in propylo Atheniensium, quas Socrates fecit, alius ille quam pictor; idem ut aliqui putant, nam Myronis illius, qui in aere laudatur, anus ebria est Smyrnae in primis incluta.« Thatsächlich ist nun durch Schöne's glückliche und überzeugende Vermuthung<sup>91)</sup> das Bild einer trunkenen Alte, welches an dieser Stelle dem Myron beigelegt wird, und das schon längst zu der sonst bekannten Reihe Myronischer Werke nicht recht stimmen wollte, wohl für immer daraus entfernt. Aber während die Alte ihren eignen, doch im Grunde sehr gleichgültigen Namen wieder fand, mußte sie, was gewiß weniger gleichgültig ist, den ihres Künstlers einbüßen. Wie nun, wenn Plinius den Irrthum, der ihm durch Schöne's Vermuthung aufgebürdet wird, und den er allerdings, so seltsam er sein mag, tragen mußte, wenn sich durchaus kein Ausweg finden ließe, wie, wenn nicht er diesen Irrthum begangen hätte, sondern wenn er nur ein Fehler unserer Handschriften wäre? Eine Erwähnung des Myron an dieser Stelle würde, wenn Plinius wirklich »Myronis« geschrieben hätte, schon an sich sehr auffällig sein. In der Geschichte der Erzbildner berichtet Plinius über ihn<sup>92)</sup> gleich nach Phidias und Polyklet; und da er auch in seiner Uebersicht über die Marmorbildner wenigstens im Anfange offenbar chronologisch verfährt, so sollte man doch auch hier den Myron bereits zwischen Phidias und Praxiteles erwarten, also etwa nach § 19. Freilich findet sich in ähnlicher Weise Kanachos an einer Stelle erwähnt, wo man ihn am wenigsten suchen sollte, mitten zwischen dem Erzgießer Arkesilaos, der zu Cäsars Zeiten lebte, und den beiden Architekten Sauras und Batrachos, die möglicherweise nie gelebt haben<sup>93)</sup>. Aber die kleine Notiz über Kanachos ist schon durch ihre Einführung mit »invenio et« als Nachtrag aus dem Kataloge irgend einer Sammlung gekennzeichnet, der auch an jeder anderen Stelle Platz finden könnte. Augenscheinlich schreitet Plinius in seiner Geschichte der Marmorbildnerei von vorn herein, § 9 bis 26, chronologisch fort und

89) a. a. D. p. 135.

90) Vgl. Brunn, R. G. II, p. 634.

91) Arch. Zeit. 1862, p. 333.

92) 34, 57.

93) 36, 41.

macht dabei nur gelegentlich kleine Abschweifungen nach Rom, wenn es dort Bildwerke von den von ihm genannten Künstlern zu verzeichnen gab; so, § 13 bei Bupalos und Athenis, § 15 bei Phidias, § 22 bei Praxiteles, § 24 bei Kephisodot, § 25 bei Skopas. Bereits von § 27 an aber kann man zweifeln, in welcher Weise Plinius vorwärts geht. Ein Paar Bemerkungen, die er zunächst macht, worin er sich über den Reichtum Roms an Bildwerken, über die Schwierigkeit, sie mit wahrhaftem Genuße betrachten zu können, und endlich darüber ausspricht, daß in Folge dessen die Künstler von vielen derselben in Vergessenheit gerathen sind, Bemerkungen, die beinahe aussehn, wie eine förmliche kleine Einleitung zu einer Betrachtung der Bildwerke auf römischem Boden, machen es einigermaßen wahrscheinlich, daß Plinius schon hier den chronologischen Faden mit Bewußtsein fallen läßt und dafür einen topographischen aufnimmt. Wäre dem wirklich so, dann würde man genöthigt sein, den allerdings völlig einheitlichen und in sich abgeschlossenen Bericht über das Mausoleum, §§ 30 und 31, sammt der nachträglichen Erwähnung einer Diana des Timotheos in Rom, die natürlich ganz nach demselben Verfahren, wie in den oben genannten Beispielen, sogleich daran angeschlossen ist, ferner die Erwähnung einiger Statuen des Menestratos im Tempel der Diana zu Ephesus und der Chariten des Sokrates im Propylon zu Athen, § 32, sammt und sonders als Nachträge zu betrachten. Daher ist es jedenfalls richtiger, sich den chronologischen Faden bis zu Ende von § 32 fortgeführt zu denken, da sich überdieß § 30 vortrefflich an § 26 anschließt, und vielmehr die §§ 27. 28. 29 ebenfalls als eine freilich etwas lang gerathene Digression nach Rom aufzufassen. Von § 33 an jedoch kann dann kein Zweifel mehr darüber sein, daß der chronologische Fortschritt gänzlich aufgegeben ist; von hier an steht Plinius durchaus auf römischem Boden, und nur die bereits erwähnte nachträgliche Bemerkung über Kanachos unterbricht noch einmal den topographischen Faden. Wie dem allen aber auch sei, auf jeden Fall befindet sich die Notiz über Myron, die durch ihr einleitendes »nam« offenbar Anspruch auf engen Zusammenhang mit dem vorhergehenden macht, durchaus nicht an ihrem Plage. Gerade dies »nam« aber, woran meines Wissens noch Niemand Anstoß genommen hat, ist völlig sinnlos. Was in aller Welt soll denn damit begründet werden? Soll etwa daraus, daß ein berühmter Erzgießer auch ausnahmsweise Marmorbilder macht, gefolgert werden, daß also auch ein Maler sich einmal durch ein Marmorwerk auszeichnen könne? Das würde doch eine sehr schwache Stütze für das »idem, ut aliqui putant« sein, und obendrein eine überflüssige; denn wie oft kam es nicht vor, daß bildende Künstler zugleich Maler und Bildhauer oder Erzgießer und Bildhauer waren oder sich gar in allen drei Gebieten bethätigten<sup>94)</sup>? Will man nicht zu einer größeren Verderbniß

94) Man denke an Praxiteles, an Polygnot, Phidias, Protogenes und vor allem an Gephranor.

des Textes seine Zuflucht nehmen, die etwa, um mit Ulrichs zu reden, »supplendo« zu verbessern sein würde; will man also nicht entweder annehmen, daß vor »nam« ein Sätzchen derart ausgefallen sei: »statuarii quoque marmore inclaruere«, wozu dann der Satz über Myron ein Beispiel bringen würde, oder aber, daß nach »nam« eine vernünftige Begründung des »idem, ut aliqui putant« verloren gegangen, und die Notiz über Myron ein ähnlicher zusammenhangsloser Nachtrag sei, wie die über Kanachos; will man dies alles nicht, so wird man wohl eine kleine Aenderung vornehmen, den Namen der trunkenen Alte einfach in den Text aufnehmen und schreiben müssen: »Nam Maronis illius, — sc. Socratis — qui aere laudatur, anus ebria, est Smyrnae in primis incluta.« So ergibt sich folgender klare Zusammenhang: „Die Chariten in Athen hat nicht der sonst als Maler bekannte Sokrates gemacht. Andere behaupten zwar, daß es doch der Maler gewesen sein müsse, weil ja die trunkne Alte Maronis von dem Erzgießer Sokrates sich in Smyrna befunde“. Es mochten also Einige Bedenken getragen haben, den Maler Sokrates, der übrigens, wie dann aus dem neu gewonnenen Zusammenhange hervorgehen würde, Athener gewesen sein muß, mit dem Marmorbildner, der die Chariten fertigte, zu identificiren und die Charitengruppe daher lieber einem kleinasiatischen Erzgießer Sokrates, dessen trunkne Alte in Smyrna stand, zuschreiben. Dagegen machten Andere die auffällige Differenz der Locale geltend und entschieden sich daher lieber für den Maler. Legt man in dieser Weise auf »Smyrnae« den Ton und faßt es im Gegensatz zu den Worten »in propylo Atheniensium«, so gewinnt das »nam« auf der Stelle eine vernünftige Bedeutung, Maronis ihren Künstler, Plinius wird von einem immerhin etwas befremdlichen Irrthume befreit, und schließlich lernen wir außer dem Maler und Bildhauer Sokrates, den mit dem Philosophen zu vereinigen nun immer bedenklicher werden dürfte, noch einen angesehenen Erzgießer gleiches Namens kennen, der sich auch wenigstens durch ein berühmtes Marmorwerk, eben durch jene trunkne Alte in Smyrna, ausgezeichnet hatte.

Leipzig.

Dr Gustav Wustmann.