

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 25 (1979)

Artikel: Kunsttheorie und Kunstbetrachtung
Autor: Preisshofen, Felix
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660980>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VIII

FELIX PREISSHOFEN

KUNSTTHEORIE UND KUNSTBETRACHTUNG

Kunstbeschreibungen und gelegentliche Äusserungen zu Werken der Bildenden Künste sind in der griechischen Literatur durchaus geläufig¹. Die Schildbeschreibung in der *Ilias* setzte gleichsam ein Signal und wurde für alle späteren Epochen paradigmatisch². Für die Griechen waren damit seit Anfang an die Werke der Bildenden Künste ‘literaturwürdig’ — ein an sich nicht selbstverständliches Phänomen. Viele Reflexe der Ansichten damaliger Kunstbetrachter in verschiedensten Brechungen sind so erhalten und lassen hin und wieder erahnen, was der Betrachter von Kunstwerken an und in diesen ‘sah’. Besondere Überlegungen über die Eigenart solcher Kunstbetrachtungen wurden dabei zunächst kaum angestellt³. Diese ‘reflexionslose’ Art, Kunstwerke zu betrachten, bei der Freude an Glanz und Aufwand, Bewunderung des ‘Wie-Lebendig-Sein’

¹ Vgl. die Zusammenfassung von E. PERNICE und W. H. GROSS in *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, Handb. der Archäologie, hrsg. von U. HAUSMANN (München 1969), 481 ff.

² Vgl. K. FRITSCHEN, *Bildkunst*, Teil 1: *Der Schild des Achilleus*, Archaeologia Homerică (Göttingen 1973).

³ H. PHILIPP, *Tektonon Daidala* (Berlin 1968); F. PREISSHOFEN, «Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton», in *Studia Platonica, Festschr. H. Gundert* (Amsterdam 1974), 21 ff.

usw. im Vordergrund steht, ist weder an bestimmte Kulturen noch an Epochen gebunden und lässt sich auch in der Antike von frühester Zeit bis hin zum Ausgang verfolgen¹. In Griechenland tritt aber zu dieser 'einfachen' Kunstbetrachtung allmählich die Kunsttheorie. Jedenfalls führt die seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. erkennbare Auseinandersetzung eines breiteren Publikums mit spezifischen Problemen der Bildenden Künste in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts zu einer theoretischen Systematisierung der Überlegungen zu Form und Wirkung der betrachteten Werke². Dabei entstand gelegentlich ein Spannungsverhältnis zwischen der genannten 'einfachen' Kunstbetrachtung und den verschiedenen Formen der sich langsam herausbildenden Kunsttheorie. Wenn in der hellenistischen Dichtung immer wieder der 'naive' Kunstbetrachter vorgeführt wird, so ist allemal mit solchen Szenen der Kenner angesprochen, der — selber wohlunterrichtet über die Eigenart dieses oder jenes Künstlers — das unreflektierte Staunen der 'einfachen' Leute reizvoll findet. Zu dieser Zeit waren die Nachrichten über die Geschichte der Bildenden Künste bereits gesammelt und in Ordnungssysteme gebracht, die geistigen Voraussetzungen zur Entstehung von Kunsttheorie waren gegeben.

Dass Theoriebildung ein ganz wesentlicher Faktor für klassizistische Tendenzen ist und zwar in jeder *τέχνη*, ist nicht zu bezweifeln. Doch setzt die systematisierende Reflexion über Sinn und Eigenart der *τορευτική* — *ζωγραφική* — *κοροπλαστική* gegenüber den Reflexionen zur *ρητορική* bei den Griechen erst spät ein. Sie gewinnt aber im Lauf des Hellenismus eine besondere Rolle und wird fast so wichtig wie die praktische Aus-

¹ Die Geschichte dieser 'einfachen' Kunstbetrachtung, die stark auf epigraphischem Material und auf satirischen Äusserungen in der Literatur zu basieren hätte, ist für die Antike noch nicht geschrieben. Wegweisende Ansätze finden sich bei H. PHILIPP, *op. cit.* (*supra* S. 263 Anm. 3).

² Zusammenfassend hat zuletzt J. J. POLLITT, *The Ancient View of Greek Art* (New Haven 1974) über die Entwicklung gehandelt.

übung der Künste selbst. Das bedeutet eine Veränderung, eine Gewichtsverschiebung von der handwerklichen Praxis zur Theorie, die in dieser Form nur bei den Bildenden Künsten auftreten konnte, deren Ausübung immer sehr stark mit dem Makel der Lohnabhängigkeit behaftet blieb.¹ Darin besteht ein wesentlicher Unterschied zur Scheidung von Theorie und Praxis in der Rhetorik.

Andererseits scheinen die leider nur spärlich überlieferten Reste der antiken Kunsttheorie den Gedanken nahe zu legen, dass auf dem Gebiet der Bildenden Künste die entscheidende Wendung hin zum Klassizismus, die *ἐποχή* also, nicht erst in das 1. Jahrhundert v. Chr. zu datieren ist, sondern bereits um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. stattgefunden hat.

Die Anfänge dieser Entwicklung liegen, wie nicht anders zu erwarten, im frühen Hellenismus und sind auf das Engste mit Lysipp und seiner Schule verbunden². B. Schweitzer hat aus einigen von Plinius dem Älteren überlieferten Nachrichten eine fruhhellenistische Kunsttheorie rekonstruieren können, nach der die Entwicklung der Kunst (vor allem der Toreutik) stufenweise von den grossen Meistern des 5. Jahrhunderts v. Chr. zur Vollendung mit den Werken des Lysipp führt. Gemessen wird der Fortschritt an Kriterien wie *diligentia*, *symmetria*, *numerus* usw., also an wirklichen Formkriterien, die nicht aus der Rhetorik übernommen sind, sondern wohl aus der Tradition der Werkstattgespräche stammen³.

Ob diese Theorie unbedingt mit Xenokrates von Athen, einem Enkelschüler des Lysipp, zu verbinden ist und ob Lysipp

¹ Zur Frage nach der sozialen Stellung der bildenden Künstler vgl. zuletzt N. HIMMELMANN, « Zur Entlohnung künstlerischer Tätigkeit in klassischen Bauinschriften », in *JdI* 94 (1979), 127 ff.

² Vgl. zuletzt P. MORENO (Hrsg.), *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo* (Treviso 1973); ders., *Lisippo* I (Bari 1974).

³ B. SCHWEITZER, *Xenokrates von Athen*, Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswiss. Kl. 9, I (Halle 1932) = *Zur Kunst der Antike* I (Tübingen 1963), 105 ff.

selbst auch theoretisch schon sein eigenes Werk im Sinne dieser Theorie konzipierte und kommentierte, bleibe dahingestellt¹. Sicher aber steht sie in der Tradition von Werkstattgesprächen der Lysippschule, die ja auch nach dem Tod des Begründers für die Entwicklung der Kunst eine ganz wesentliche Rolle spielte².

Charakteristisch für die zugrundeliegende Anschauung ist das Bemühen, die bildenden Künstler der eigenen Zeit positiv gegen die Meister vergangener Epochen und diese insgesamt gegen die *rudis antiquitas* abzusetzen. Lysipp und seine Schule sehen in der eigenen Künstlergeneration die 'Meister' und eigentlichen Vollender all dessen, was die Vorgänger inauguriert haben. Die grossen Meister des 5. Jahrhunderts v. Chr. sind Vorgänger, nicht Vorbilder. Jeder hat sozusagen die Kunst ein Stück weitergeführt. Lysipp und seine Schule stehen in einer Entwicklung. Den folgenden Generationen bleibt die Möglichkeit unbenommen, praktisch und theoretisch den eingeschlagenen Weg weiterzugehen. Diese Hinweise selbst mögen genügen als Charakteristik einer fröhellenistischen Kunsttheorie. Wieweit ihr etwa andere Theorien entgegengestanden — es wäre durchaus denkbar, dass andere Bildhauerschulen anderen Kriterien folgten — ist nicht festzustellen. Ob z.B. das œuvre des Praxiteles und seiner Nachfolger zu einer eigenen Theoriebildung geführt hat, ist noch nicht untersucht³.

Dass die gleichzeitige 'einfache' Kunstbetrachtung, deren Reflexe sich in nicht geringer Zahl im hellenistischen Epigramm und der übrigen Literatur finden, der skizzierten

¹ P. MORENO, *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo*, geht bei der Auswertung der Quelle wohl zu weit, wie an anderer Stelle dargelegt werden soll.

² Vgl. die bei P. MORENO, *Lisippo* I zusammengestellte Literatur.

³ Die Frage nach weiteren, von der 'xenokrateischen' unabhängigen Theorien muss zumindest gestellt werden. Der vereinfachende Selektionsprozess im Klassizismus wird erst richtig deutlich auf dem Hintergrund der vielfältigen Strömungen im Hellenismus.

Theorie nicht direkt verpflichtet sein müssen, liegt auf der Hand. Sie widersprechen ihr aber auch nicht. Das berühmte Epigramm des Poseidippos auf den Kairos des Lysipp mag als Beispiel angeführt sein ¹:

τίς πόθεν ὁ πλάστης; — Σικυώνιος. — ούνομα δὴ τίς;
 — Λύσιππος. — σὺ δὲ τίς; — Καιρὸς ὁ πανδαμάτωρ.
 τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας; — ἀεὶ τροχάω. — τί δὲ ταρσούς
 ποσσὸν ἔχεις διφυεῖς; — ἵπταμ' ὑπηγέμιος.
 χειρὶ δὲ δεξιτερῆι τί φέρεις ξυρόν; — ἀνδράσι δεῖγμα
 ὡς ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος τελέθω.
 ἡ δὲ κόμη τί κατ' ὄψιν; — ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι
 νὴ Δία. — τάξόπιθεν δ' εἰς τί φαλακρὰ πέλει;
 τὸν γάρ ἄπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσὸν
 οὔτις ἔθ' ἴμείρων δράξεται ἔξόπιθεν.
 τούνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλασεν; — εἴνεκεν ὑμέων,
 ξεῖνε, καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην.

Nicht Kriterien der Form, sondern des Inhalts sind bestimmend. Dabei richtet sich das Epigramm natürlich an den Kreis der Kundigen, der künstlerische Formen zu interpretieren wohl im Stande war.

Aufschlussreich ist auch der 7. Jambus des Kallimachos. Dass das Gedicht selbst zu fragmentarisch erhalten ist, sei hier nur die antike Inhaltsangabe zitiert:

Αλεῖος δὲ Ζεύς, ἀ τέχνα δὲ Φειδία — Γνωρίμω αὐτοῦ ἀποπλέοντι κατὰ
 θέαν τοῦ Ολυμπίου Διὸς εἰς Ἡλιν διηγεῖται μῆκος ὑψος πλάτος βάσεως
 θρόνου ὑποποδίου αὐτοῦ τοῦ θεοῦ καὶ ὅση ἡ δαπάνη, δημιουργὸν δὲ Φει-
 δίαν Χαρομίδου Αθηναῖον.

Schon diese Inhaltsangabe zeigt, wie minutiös offenbar Kallimachos hier werktechnische Angaben gesammelt hat ². Natürlich benutzt der Dichter die Möglichkeit, die gewaltige Grösse des Zeusbildes in kleinsten Grössen zu fassen, zu heiterem und ironischem Effekt. Aber dass diese Massangaben zur Verfügung standen und dass eine detaillierte Beschreibung gleichsam dem

¹ Anth. Gr. XVI 275 (Text nach P. MORENO, *Testimonianze* ...).

² Call., ad *Iamb.* VI (= Fr. 196 Pfeiffer).

Freund, der nach Olympia reist, als 'Kunstführer' mitgegeben werden konnte, ist bezeichnend. Es mag in diesem *Jambus* eine ironische Anspielung auf die in dieser Zeit entstehende Gattung der Reiseliteratur¹ verborgen sein, in der das 'Wissenswerte' zu Städten und Ländern gesammelt und geordnet wurde. Kunsththeorie und Kunstbetrachtung dieser Zeit stehen sich also zumindest in einem Punkt sehr nahe: man bewundert nicht einfach die Werke zeitgenössischer und früherer Meister, sondern man will auch etwas über sie wissen. Informationen werden systematisch gesammelt und ausgewertet. Diese Bemühungen auf dem Gebiet der Bildenden Künste folgen natürlich nur einer durch die Schule des Aristoteles inaugurierten und sich rasch durchsetzenden Tendenz, alles Wissenswerte auf allen Gebieten zu sammeln und zu ordnen². Es werden dadurch auch die Voraussetzungen geschaffen, die später zum Klassizismus führen. Auch das gesammelte Wissen über die bildenden Künstler und ihre Werke trägt letztendlich zur Kanonisierung derselben bei³.

Die Tendenz zur 'gelehrten Kunstbetrachtung' spielt, wie nicht anders zu erwarten, an den hellenistischen Höfen eine besondere Rolle. Das Interesse der Herrscher konnte zu wirklichem Kennertum werden. Unterstützt wurden solche Bemühungen durch die an den Höfen arbeitenden Forscher wie z.B. Antigonos von Karystos, der Zuschreibungsfragen — von welchem Künstler ist dies oder jenes Werk? — 'wissenschaftlich' zu klären suchte⁴.

¹ Natürlich hat die Periegese eine alte Tradition. Aber gerade im Hellenismus werden neue Ansätze verfolgt wie z.B. *Die Reisebilder des Herakleides* zeigen; vgl. F. PFISTER (Hrsg.), Sbb. Österr. Akad. d. Wiss., Philos.-hist. Kl. 227, 2 (Wien 1951).

² Zeugnisse dazu in reicher Fülle zusammengestellt bei R. BLUM, *Kallimachos und die Literaturverzeichnung bei den Griechen* (Frankfurt 1977), 11 ff.

³ Zu diesen Zusammenhängen vgl. besonders R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship, from the beginnings to the end of the Hellenistic Age* (Oxford 1968).

⁴ Zu Antigonos und Agorakritos vgl. G. DESPINIS, *Symbola ste melete tou ergou tou*

Dies so angesammelte Wissen zu allen Gebieten der Bildenden Künste und deren Vergangenheit hat auf die Kunstproduktion zunächst keinen direkten Einfluss ausgeübt. Die Kriterien, die für die bildenden Künstler massgebend waren, werden jedenfalls noch eher dem direkten Werkstattgespräch verpflichtet gewesen sein, was ja auch für die angesprochene fröhellenistische Theorie galt. Noch stehen Künstler und Betrachter in unmittelbarer Verbindung mit der Vergangenheit, die es zu erforschen galt. Noch resultierte daraus nicht der Anspruch, diese Vergangenheit als vorbildlich zu betrachten. Eine ganz andere Art, sich mit den Werken der Bildenden Kunst auseinanderzusetzen, eine neue Theorie lässt sich aus einem Kunsturteil ableiten, das wiederum durch Plinius überliefert ist. Plin. *Nat. XXXIV* 49-52:

Minoribus simulacris signisque innumera prope artificum multitudo nobilitata est, ante omnis tamen Phidias Atheniensis Ioue Olympio facto ex ebore quidem et auro, sed et ex aere signa fecit. Floruit autem olympiade LXXXIII, circiter CCC urbis nostrae annum, quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes, Critias, Nesiotes, Hegias, et deinde olympiade LXXXVII Hagelades, Callon, Gorgias Lacon; rursus LXXX Polyclitus, Phradmon, Myron, Pythagoras, Scopas, Perellus. Ex his Polyclitus discipulos habuit Argium, Asoporum, Alexim, Aristidem, Phrynonem, Dinonem, Athenodorum, Demeam Clitorium; Myron Lycium. LXXXXV olympiade floruere Naucydes, Dinomenes, Canachus, Patroclus; CII Polycles, Cephisodotus, Leuchares, Hypatodorus; CIII Praxiteles, Euphranor; CVII Aetion, Therimachus. CXIII Lysippus fuit, cum et Alexander Magnus, item Lysistratus frater eius Sthennis, † Euphron fucles † Sostratus, Ion, Silanion — in hoc mirabile quod nullo doctore nobilis fuit; ipse discipulum habuit Zeuxiadon —; CXXI Eutychides, Euthyocrates, Laippus, Cephisodotus, Timarchus, Pyromachus. Cessauit deinde ars ac rursus olympiade

Agorakritou (Athen 1971), 1 ff. Ein Aufsatz über « Hellenistische und römische Herrscher als Kunstkenner und Dilettanten » ist in Vorbereitung.

CLVI reuixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen, *Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pythocles, Pythias, Timocles* ¹.

Plinius führt in diesen Kapiteln die grossen Meister der Vergangenheit — nach Olympiaden geordnet — auf.² Dass er eine griechische Quelle exzerpiert, ist evident. Die Liste beginnt mit Phidias und führt kontinuierlich weiter bis zu den Schülern des Lysipp, d.h. bis zur 121. Olympiade (296/3). Dann folgt der Satz: *cessavit deinde ars...* Nach 296 also, so das Urteil der Quelle, setzte die Kunst aus und lebte erst in den Jahren 156/3 v. Chr. wieder auf, wobei freilich die Künstler dieser Zeit den Meistern der früheren Jahrhunderte nicht gleichkommen; immerhin werden sie als *probati* akzeptiert.

Dieses Kunsturteil, das eine ganze, reiche Epoche der griechischen Kunst als 'nichtexistent' betrachtet, hat nicht nur in der Antike die Kunstbetrachtung beeinflusst³. Zunächst zu den Daten: Mit den Jahren 296/3 ist die Zeit angesprochen, in der die Lysippschule ausklingt. Die Jahre 156/3 bezeichnen eine Epoche, die von einer Künstlergeneration bestimmt ist, die uns fast nur dem Namen nach bekannt ist. Allerdings ist es F. Coarelli gelungen nachzuweisen, dass es sich bei den genannten Künstlern um einen Kreis von Vertretern der klassizistischen Kunstrichtung handelt⁴.

¹ Text nach Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXIV, ed. H. LE BONNIEC, Coll. Budé (Paris 1953).

² Obwohl es in diesem Zusammenhang nur auf den *cessavit*-Satz ankommt, wurde die ganze Kapitelfolge zitiert, um an die Gedankenrichtung, an deren Ende unser Satz steht, zu erinnern. Zu den Künstlergenerationen — fast kein Wort, mit dem nicht Probleme verbunden wären! — wird andernorts Stellung genommen werden.

³ Letzte Übersicht zur Problematik bei J. J. POLLITT, *The Ancient View of Greek Art*, 26 ff.; vgl. F. RÖMER, «Plinius der Ältere, III. Bericht», in *Anzeiger für die Altertumswiss.* 31 (1978), 180 ff.

⁴ F. COARELLI, «Classe dirigente romana e arti figurative», in *Dialoghi di Archeologia* 4/5 (1970/71), 241 ff.

Es sei festzuhalten, dass die Quelle, auf die das *cessavit-revixit*-Urteil zurückgeht, nicht wesentlich später als die Künstlergeneration von 156 v. Chr. zu datieren ist, da die genannten Bildhauer offenbar später überhaupt keine Rolle in der sonstigen literarischen Überlieferung mehr spielen, andererseits nach dieser Generation im Sinne einer bestimmten Stiltendenz durchaus 'nennbare' Künstler wirkten, die sich in die neue 'Blüte' hätten eingliedern lassen. Die Archegetenrolle verdanken Antaeus usw. offenbar nur dem eigenen Selbstbewusstsein, auf das letztlich auch das zitierte Kunsturteil zurückgehen muss. Es liegt die Vermutung nahe, dass das *cessavit-revixit*-Urteil einer Streit- und Programmschrift aus dem Umkreis jener Künstlergeneration oder ihrer unmittelbarer Nachfolger entstammt.

Es kann kein Zweifel bestehen, dass das bei Plinius überlieferte Stilurteil seiner Struktur nach Urteilen in der Rhetorik entspricht, wie z.B. der immer wieder zitierten Passage bei Dionys¹ über Asianismus und Attizismus, die ich hier nicht zu wiederholen brauche.

Es sei in diesem Zusammenhang auf eine weitere Parallele hingewiesen, die meines Erachtens die Passage bei Plinius aus ihrer Isolation hebt. Quintilian schreibt²:

Historiam multi scripsere praeclare, sed nemo dubitat longe duos ceteris praefерendos, quorum diversa virtus laudem paene est parem consecuta. densus et brevis et semper instans sibi Thucydides, dulcis et candidus et fusus Herodotus : ille concitatis, hic remissis affectibus melior, ille contionibus, hic sermonibus, ille vi, hic voluptate. Theopompus his proximus ut in historia praedictis minor, ita oratori magis similis, ut qui, antequam est ad hoc opus sollicitatus, diu fuerit orator. Philistus quoque meretur qui turbae quamvis bonorum post eos auc-

¹ *Orat. vett.* 1.

² Quint. *Inst.* X 1, 73 ff. Die Stellen werden bereits verglichen und in ihrer Bedeutung erkannt von K. HELDMANN, « De artium aetatibus... », in *Vox Latina* 15 (1979), 16 ff.

torum eximatur, imitator Thucydidi et ut multo infirmior, ita aliquatenus lucidior. Ephorus, ut Isocrati visum, calcaribus eget. Clitarchi probatur ingenium, fides infamatur. longo post intervallo temporis natus Timagenes vel hoc est ipso probabilis, quod intermissam historias scribendi industriam nova laude reparavit. Xenophon non excidit mihi, sed inter philosophos reddendus est.

Im zehnten Buch behandelt Quintilian bei seiner Lektüreempfehlung auch die Historiker. Von Thukydides und Herodot bis Kleitarch, dem Alexander-Historiker, führt der Kanon. Von der ganzen hellenistischen Geschichtsschreibung wird daraufhin kurzerhand ein 'nicht-existent' konstatiert. Wie von der Quelle des Plinius wird auch bei Quintilian nach der Zeit der Lehre ein Neueinsatz mit Timagenes gemacht. Timagenes wird nicht zufällig als *probabilis* eingeführt, genau wie die Quelle des Plinius die Künstler Antaeus u.s.w. als *probati* benannte.

Es entsprechen sich weiterhin *cessavit/intermissam* und *revixit/reparavit*. Die beiden Stellen erläutern sich gegenseitig. Da sicher kein direktes Abhängigkeitsverhältnis besteht und der Neueinsatz, das Wiederaufleben in beiden Fällen zeitlich nicht übereinstimmt, muss eine gedankliche Konzeption zugrunde liegen, die auch den Passus bei Dionys bestimmt und später bei Philostrat wieder auftaucht¹. Auf die Struktur des Urteiles kommt es allein an! Es ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass diese Denkstruktur nicht im Bereich der Theorie der Bildenden Künste, sondern im Bereich der Rhetorik entstanden ist. Da die Quelle des Plinius, die dieser Struktur bereits verpflichtet ist, ins zweite Jahrhundert v. Chr. zu datieren ist, muss gefolgert werden, dass die Rhetorik bereits in dieser Zeit ein Stilurteil kannte, nach dem eine gewisse Epoche in der Entwicklung der Redekunst negiert wird, um eine vorausgehende Epoche als verbindliches Vorbild festzulegen.

¹ Philostr. *Vita Sophist.* I 19, Niketes (Hinweis G. W. Bowersock). Von entscheidender Bedeutung aber ist das Zitat bei Athen. IV 184 b-c über ἔκλειψις (*cessare*) und ἀνανέωσις (*revivere*) τῆς ἐγχυκλίου παιδείας in der Zeit der Diadochen (vgl. *supra* S. 268 Anm. 4).

Bei Plinius ist der *cessavit*-Satz, der das Ende und Wiederaufleben der Kunst festlegt, offenbar an eine chronologisch-ordnende Liste, die zwar auswählt, aber noch nicht kanonisiert, angehängt. Wahrscheinlich war diese Liste einer hellenistischen Quelle entnommen, die nicht datiert werden kann, und wurde durch Wiederverwendung in klassizistisch ausgerichtetem Kontext nach oben und nach unten verkürzt. Man beginnt erst mit Phidias und hört mit der Lysippschule auf, obwohl doch die zugrundeliegende Namensliste weiter in dem Hellenismus hinabgereicht haben wird. Die bei Plinius referierte Quelle ist ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie ein hellenistischer Kanon, der sich übrigens durch die Fülle der Künstlernamen auszeichnet, von den Klassizisten der ersten Generation benutzt wird¹.

Diesem *cessavit-revixit*-Urteil, das die *exempla* der Vergangenheit schon durch die Negierung der Zwischenzeit in vorbildliche Höhe hebt, entspricht eine Theorie, deren Grundzüge wiederum Schweitzer herausgearbeitet hat².

Zu rekonstruieren ist diese klassizistische Kunsttheorie vor allem aus Cicero und Quintilian, die beide die Entwicklung in der Rhetorik in Parallelle setzen zu der in Malerei und Plastik. Wir wollen uns hier auf die Äusserungen zur letzteren beschränken.

Cicero konstatiert, dass gewisse Frühformen in der Entwicklung der Rhetorik nicht zu hart zu verurteilen seien, da natürlicherweise sich jede Sparte der Kultur weiterentwickele. Er weist dabei auf die Parallelle bei den Bildenden Künstlern. Cic. *Brut.* 18, 70:

*Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit
Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem; Calamidis*

¹ Zur Diskussion um das Kanon-Problem vgl. A. E. DOUGLAS, « The Intellectual Background of Cicero's *Rhetorica* », in *Aufstieg und Niedergang der röm. Welt* I 3 (Berlin 1973), 107 ff.

² B. SCHWEITZER, *Xenokrates von Athen* (s. *supra* S. 265 Anm. 3). Weiter hat die Ansätze von Schweitzer ausgeführt vor allem H. JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen* (Frankfurt 1950).

dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere: pulchriora etiam Polycliti et iam plane perfecta, ut quidem mihi videri solent?

In ähnlichem Kontext, wenn auch mit variierender Zielsetzung, benutzt Quintilian ebenfalls diesen Vergleich. Quint. *Inst. XII 10, 7-9*:

Similis in statuis differentia. nam duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, iam minus rigida Calamis, molliora adhuc supra dictis Myron fecit. diligentia ac decor in Polyclito supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen ne nihil detrahatur deesse pondus putant. nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non expleuisse deorum auctoritatem videtur. quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse nihil ausus ultra levis genas. at quae Polyclito defuerunt Phidiae atque Alcameni dantur. Phidias tamen dis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur, in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis aut Olympium in Elide Iovem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur: adeo maiestas operis deum aequavit. ad veritatem Lysippum ac Praxitelen accessisse optime adfirmant: nam Demetrius tamquam nimius in ea reprenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior.

Durch Ciceros Exzerpt liegt fest, dass die referierte Ansicht über die Entwicklung der Kunst in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren ist. Cicero wird kaum der erste gewesen sein, der in dieser Weise Rhetorik und Bildende Künste verglich.

Bestimmend für diese Theorie ist die Ansicht, dass nach schwierigen Anfängen rasch die Vollendung — sozusagen eine Plattform der Vorbildlichkeit — erreicht wird und zwar in verschiedenen Genera: Polyklet ist Meister für Menschenbilder, freilich fehlt das *pondus*; Phidias erreicht Vorbildlichkeiten bei Götterstatuen und erfüllt offenbar auch die Forderung des *pondus*; Lysipp und Praxiteles bekommen nur noch die

palma auf dem Gebiet der *veritas* — offenbar ist damit bereits der Abstieg eingeleitet, wie sich aus dem Tadel gegen Demetrios ergibt¹.

Wie rasch sich diese Theorie verbreitete und rhetorischer Topos wurde, ergibt sich aus Dionys, der Isokrates mit Phidias-Polyklet und Lysias mit Kalamis vergleicht².

Kombiniert man die verschiedenen Aussagen, so lässt sich insgesamt eine klassizistische Kunsttheorie rekonstruieren, die offenbar seit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. heftig und detailliert diskutiert wurde³. Diese Theorie greift natürlich Gedanken und Material früherer Ansichten auf, unterscheidet sich aber wesentlich von der eben besprochenen fruhhellenistischen Theorie. Die Klassizisten verzichten fast ganz auf Kriterien, die sich aus Problemen der Form für den Künstler oder Betrachter ergeben⁴.

An die Stelle von *diligentia*, *symmetria* usw. treten ethisch-abstrakte Begriffe wie *decor*, *auctoritas* usw. oder ganz allgemein *pulchritudo*. Wenn ein technischer Begriff wie *diligentia* auftaucht, so erhält er allein schon durch die Zusammenstellung *diligentia ac decor in Polyclito supra ceteros* eine ganz andere Bedeutung als in der fruhhellenistischen Theorie⁵. Bedeutet *diligentia* zunächst

¹ Zwar scheint es, als ob bei Cicero noch Formkriterien im Vordergrund stünden. Aber *rigidiora-molliora* sind Wirkungskriterien; das Ziel ist eine allgemeine *pulchritudo*! Abstrakte Betrachterkriterien sind auch bei Quintilian bestimmend. Dies ist ein entscheidender Punkt, der beide Stellen verbindet. Ob Cicero und Quintilian unbedingt eine und dieselbe Quelle benutztten, ist in diesem Zusammenhang völlig unwesentlich. Sie geben aber sicher eine und dieselbe, offenbar sehr verbreitete Ansicht wieder — « a general pattern of information about ancient art available to a well-read man for use in widely varying ways », um eine Formulierung von A. E. DOUGLAS, « The Intellectual Background... » (s. *supra* S. 273 Anm. 1), 113 aufzugreifen. Diese Ansicht lässt sich aber dann aufs Beste mit den klassizistischen Kunstwerken ab 150 vor Chr. verbinden.

² Dion. Hal. *Isoc.* 3; vgl. F. PREISSHOFEN/P. ZANKER, « Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium », in *Dialoghi di Archeologia* 4, No 1 (1970/71), 100 ff.

³ F. PREISSHOFEN/P. ZANKER, *loc. cit.*

⁴ Vgl. *supra* Anm. 1.

⁵ Zu den Begriffen vgl. J. J. POLLITT, *The Ancient View...*, 351 ff. und 422 f.

das Streben zur *veritas* im Ganzen, so besagt derselbe Begriff in der Verbindung mit *pondus*: saubere Detailausarbeitung eines schönen, inhaltsschweren und beeindruckenden Werkes.

Für die Kunsttheorie lässt sich die Entstehung der klassizistischen Tendenzen durch das *cessavit*-Urteil ungefähr bestimmen. Die um die Mitte des 2. Jahrhunderts offenbar noch intensiv geführte Kunstdiskussion wurde allmählich immer weiter verkürzt bis sie endlich im Dogma erstarnte. Ab dem 1. Jahrhundert v. Chr. nimmt sich die Theorie durch die Festlegung auf nur wenige verpflichtende *exempla* der Vergangenheit selbst die Möglichkeit zur Veränderung¹. Sie schreibt sich für Jahrhunderte fest.

Wir kennen diese Theorie nur in der Kurzform rhetorischer Texte. Dies ist zwar bedauerlich, aber das Faktum birgt auch eine Aussage: Wir lernen so die Theorie in der Brechung der 'Kunstbetrachter' kennen; und gerade für sie mag die angesprochene Verkürzung auf wenige grosse Meister besonders charakteristisch sein. Die anerkannten *exempla* verdrängen alles andere; das ungeheure Wissen, das von der hellenistischen Fachliteratur zusammengetragen worden war, wird gar nicht mehr benötigt. Diese Ausmagerungstendenz lässt sich z.B. an dem zitierten Passus aus dem *Brutus* ablesen: Der Kanon wird bereits mit Polyklet abgebrochen. Der Ausmagerung der Kenntnisse beim Kunstbetrachter, der sich freilich trotzdem für einen Kenner hält, entspricht eine völlig neue Einschätzung des Laien als Kunstkenner. Hatte sich früher allein der Technit kompetent zu seiner *Techne* geäussert und war der Kunstkenner eher ein Gesprächspartner, der versuchte, Terminologie und Vorstellungen der Künstler aufzunehmen, so wird jetzt der Akzent anders gesetzt. H. Jucker hat diese Tendenz in aller Deutlichkeit herausgearbeitet: Der Nichtfachmann tritt gleichberechtigt neben den Techniten in der Beurteilung der *Techne*².

¹ Dabei verliert sie natürlich den Charakter einer Theorie.

² H. JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen*, 46 ff., bes. 85 f. Das wichtigste Zeugnis: Dion. Hal. *De Thuc.* 4-5.

Es konnte nicht ausbleiben, dass die verkürzte Kunst-erwartung des klassizistischen Betrachters auch auf die Kunstproduktion ihre Wirkung hatte¹. Möglichst viel Werke der grossen Meister waren herbeizuschaffen oder zu kopieren. Da aber weder in der Theorie noch beim Betrachter Probleme der künstlerischen Form eine besondere Rolle spielten, sondern vielmehr das Verlangen nach *pulchritudo-auctoritas*, lag es nahe, dass letztlich Kunstwerke aller Epochen unter diesem Kriterium subsummierbar wurden.

Auf diesem Hintergrund wird aber wohl auch die Eigenart der Kunstbücher des Plinius deutlicher, unserer Hauptquelle der hier angesprochenen Fragen. Das von ihm scheinbar so kritiklos zusammengestoppelte Material und die beigefügten Kunsturteile entstammen eben jenem Geist, dem inzwischen alles, was Griechenland entstammte, vorbildlich war — als Ausstattungsobjekt! Daraus erklären sich die Widersprüchlichkeiten bei Plinius. Kunsttheoretische Äusserungen des Hellenismus wurden zwar noch tradiert — die zeitgenössische nivellierende Kunstbetrachtung hatte sie aber längst überholt.

Der Klassizismus in der griechisch-römischen Ausformung ist für den Bereich der Bildenden Künste somit zwar zunächst an eine entwickelte Kunsttheorie gebunden, doch enthält diese Theorie bereits Elemente, die es der sich rasch durchsetzenden allgemeinen Kunstbetrachtung erlaubt, sich durch eine immer stärkere Einengung der theoretischen Komponente zu einer Geschmacksrichtung zu entwickeln, der mehr oder weniger das ganze Reservoir der *opera* vergangener Epochen akzeptabel war.

¹ In der Person des Pasiteles, der 5 Bücher über *opera nobilia* schrieb, wird dies unmittelbar deutlich. Zu den *opera* selbst vgl. P. ZANKER, *Klassizistische Statuen* (Mainz 1974).

DISCUSSION

M. Bowersock: Mr. Preisshofen has done us a signal service in emphasizing the deliberate suppression of the Hellenistic Age in Pliny's account of sculpture and Quintilian's of historiography — a suppression similar to that in Philostratus' account of the sophists. Precisely why Quintilian resumes the history of history with Timagenes after the long Hellenistic interval must, I think, remain something of a mystery. The most important thing is, of course, that the resumption takes us to the beginning of the Principate. Quintilian (or his source, if he had one for a judgment on so relatively recent an author) may well attest to a more profound appreciation of Timagenes in the early empire than we might expect from what is available to us now. Livy appears to have taken him seriously (cf. IX 18,6), Asinius Pollio gave him quarters in his own house, at least one biography was written (by Evagoras of Lindos), and Ammianus made use of his material gathered *ex multiplicibus libris* (XV 9, 2). Quintilian's transition from Clitarchus directly to Timagenes may not be unrelated to pretensions of Timagenes himself, as Richard Laqueur noted in *RE VI A 1, 1065*: cf. Curt. IX 5, 21: *Ptolemaeum, qui postea regnavit, huic pugnae adfuisse auctor est Clitarchus et Timagenes; sed ipse scilicet gloriae suae non refragatus adfuisse se missum in expeditionem memoriae tradidit.*

M. Gelzer: Dieser klassizistische Dreischritt der Zeiteinteilung in die Periode der Vorbilder, der Wiedererwecker und der schlechten Zwischenzeit, den Herr Preisshofen für die bei Plinius referierte Kunsttheorie so glücklich ins 2. Jhd. datiert hat, scheint auch da — wie in der «ähnlich formulierten, bei Quintilian mitgeteilten Periodisierung der Historiker» — eine polemische Funktion gehabt zu haben. Die aufgeführten Bildhauer des 2. Jhdts. werden in Gegen- satz zu jener Periode gestellt, von der es heißt (Plin. *Nat. XXXIV 52*)

cessavit deinde ars, während sie in der 156. Olympiade (156/3 v. Chr.) *revixit*, und Timagenes (Quint. X 1, 75) *intermissam historias scribendi industriam nova laude reparavit*. Zwischendurch und gleichzeitig gab es natürlich andere Bildhauer und Historiker, aber in Konkurrenz gegen diese haben diese Bildhauer (Antaeus, Callistratus etc.) und Timagenes wieder etwas Besseres geschaffen. Dieses Bessere hat nun gegenüber der Konkurrenz die Würde, dass es wieder in die Reihe der Klassiker gestellt werden kann.

M. Preisshofen: Dass die Polemik, die hinter dem *cessavit*-Satz steht, hier betont wird, ist wichtig. Die Kunsttheoretiker, die sich mit ihrer Ablehnung der Kunstwerke aus der Zeit von 296 bis 156 v. Chr. auf die Dauer nicht durchsetzen konnten, beziehen eine Position, die der bei Cicero, Dionys usw. referierten Anschauungen vorausliegt.

M. Russell: A small, but perhaps not uninteresting, parallel between the literary and artistic criticism: the point made by Quintilian about Polyclitus, that he was thought to have given *decor* to humans 'beyond the truth', and not conveyed the *decor* of gods sufficiently, is *formally* like Longinus' remark (9, 7; cf. Philostratus, *Heroicus* II 19) that Homer made his men into gods and his gods into men. These judgements have an element of moral criticism absent from the judgement on Polyclitus, but their common features are nonetheless evident.

M. Zanker: Zum Verständnis der bei Quintilian tradierten Charakterisierung polykletischer Werke als *supra verum* muss man sich vor Augen halten, dass der späthellenistische Kunstbetrachter zur Zeit der Quelle Quintilians den grossen Realismus Lysipps und seiner Schule kannte. Mit diesen Werken verglichen mussten Polyclets kanonische Formen in Bezug auf die *veritas* (Wirklichkeitsnähe) unvollkommen erscheinen. Denn die ersten Klassizisten formulierten ihren Geschmack ja gegen das herrschende 'realistische' Kunstideal des frühen und hohen Hellenismus. Daher auch der eben schon

einmal erwähnte polemische Ton. Dem Klassizisten wird dieser 'Mangel' zur Tugend. Zum ersten Mal sieht man dabei in der klassischen Menschendarstellung eine wirklichkeitsüberhöhende, im modernen Sinne des Wortes 'ideale' Kunst.

Erst auf dieser Basis können sich mit der klassischen Formensprache inhaltliche Bezüge und Wertvorstellungen sowohl ethischer wie politischer Art verbinden. Ein anschauliches und deshalb zu oft zitiertes Beispiel ist der in polykletisierenden Formen konzipierte Bildnistypus des Augustus (sog. Prima-Portatypus), dessen inhaltliche Aussage *auctoritas* und 'Augustus' ist.

M. Gelzer: Die Kunstbeurteilungen, die bei Quintilian und den anderen Rhetoren erhalten sind, gehören immer in den Zusammenhang der *genera dictionis* und geben dazu Parallelen aus der Kunst. Die Praedikate der Beurteilung sind auch dieselben. Sie haben gezeigt, dass beim Übergang zum Klassizismus im zweiten Jh. sowohl die Listen der als gut beurteilten Meister ihre Funktion gewechselt haben (analog zu den alexandrinischen Listen der *ἐγκριθέντες*), als sie nämlich zu Listen von klassischen Vorbildern werden und als solche langsam 'ausgedünnt' wurden, als auch die Gesichtspunkte und die Praedikate der Beurteilung dieser Meister. Es scheint mir nun, dass die neuen Gesichtspunkte und Praedikate der Beurteilung auch für die Kunst aus der Ästhetik der Rhetorik übernommen wurden. Rhetorische Theorie, Anschauungsweise und Beurteilung aus dem Gesichtspunkt des nicht-fachmännischen Kunstbetrachters wurde damit anstelle der 'banausischeren' Werkstatterfahrung auf die darstellende Kunst übertragen. Dass die technischhandwerkliche Kenntnis als 'banausisch' verachtet wurde, ist uns ja aus der Überlieferung der Lyriker bestens bekannt. Obschon man noch Melodien und Musik hatte, liessen die Alexandriner sie aus ihren Ausgaben absichtlich weg, weil sie die Musikpraxis für etwas Banausisches ansahen, und nur die 'mathematische' Musiktheorie als eines Gebildeten würdig anerkannten. Aus demselben Grunde haben wir wohl auch keine schriftliche Überlieferung praktischer Werkstattanweisungen für Maler und Bildhauer von jener Zeit an,

sondern nur noch ästhetische Urteile in jener rhetorischen Tradition. In Wirklichkeit wurden aber die Maler und Bildhauer trotzdem weiter in den Werkstätten ausgebildet, analog zu den praktischen Musikern; aber wir haben uns ihre handwerklichen Kenntnisse und Überlieferungen aus ihren Werken zu rekonstruieren. Die Verachtung der Bildhauerei, als Banausentum gegenüber der rhetorischen Bildung, illustriert mit seiner Gegenüberstellung der beiden Lukian in seinem *Somnium* (dort $\beta\alpha\gamma\alpha\mu\sigma\circ\varsigma$, Cap. 9 am Ende), wo er offenbar auf altes Material zurückgreift.

M. Zanker: Dass in der Kaiserzeit nicht nur klassische sondern auch hellenistische und selbst archaische Kunst nachgeahmt wurde, ist bekannt. Für das Verständnis dieses als umfassendes Phänomen begriffenen 'Klassizismus' ist ausschlaggebend, dass schon zu Beginn der klassizistischen Bestrebungen, also im 2. Jhdt. v. Chr. nicht nur Werke des 5. und 4. Jhdts. v. Chr. — wie man aufgrund der von Herrn Preisshofen referierten klassizistischen Theorie annehmen möchte — sondern ebenso Meisterwerke des frühen Hellenismus Gegenstand der Mimesis waren. Dieser Widerspruch löst sich nur auf, wenn man bedenkt, dass der Betrachter und allmählich auch die Kunstreflexion nicht mehr primär auf die konkrete Form schauen, sondern nach sehr allgemeinen aesthetischen Kriterien wie *mollis-durus* ect. urteilen. Diese sind, wie Herr Gelzer zurecht betont hat, aus der Rhetorik abgeleitet.

M. Preisshofen: Die Formensprache der klassizistischen Kunst hat sich praktisch natürlich in den Werkstätten entwickelt. Der theoretischen Begründung und Systematisierung der verschiedenen Ansätze bedurfte es, um der neuen Richtung die nötige Durchsetzungskraft zu geben. Aber auch für die bildenden Künstler selbst werden in den frühen Phasen des Klassizismus Verbindungen zur Theorie selbstverständlich gewesen sein. Das zeigt der Bildhauer Pasiteles, der ein Werk *opera nobilia* schrieb. Dass die Kriterien und Praedikationen ganz der Rhetorik verpflichtet sind, ist wichtig und zeigt, dass in der Rhetorik die Wendung zum Klassizismus nicht erst im 1. Jhdt. v. Chr. stattgefunden haben kann.

M. Görler: Es ist im Laufe unserer Arbeit immer deutlicher geworden, dass man die Anfänge klassizistischen Denkens höher hinaufzudatieren hat, als man bisher annahm. Sie datieren nun die übereinstimmende Beurteilung von Plinius über die Bildende Kunst und von Quintilian über die Historiographie des Hellenismus als in der 2. Hälfte des 2. Jhdts. v. Chr. entstanden. Worauf beruht dieser Ansatz? Die Lebensdaten der genannten Künstler sind wohl kein hinlänglicher Beweis; das Urteil kann nachträglich entstanden sein.

M. Preisshofen: Die Äusserungen des Plinius und Quintilian sind der Struktur nach aufs engste verwandt. Gemeint ist, der 'klassizistische Dreischritt' (s. S. 278). Bei Plinius wird der Neueinsatz um 156 mit einem Kreis von Künstlern gemacht, deren Namen offenbar sehr schnell in Vergessenheit geriet. Für eine spätere Quelle hätten sich Namen wie Pasiteles eher angeboten. Dass das *cessavit*-Urteil der bei Cicero überlieferten Kunstanschauung vorausliegt, wurde schon gesagt. Der schon einmal (s. *supra* S. 275 Anm. 2) angesprochene Reflex einer klassizistischen Kunstanschauung beim Auctor *ad Herennium* geht ebenfalls auf eine Quelle des 2. Jhdts. v. Chr. zurück. Bestärkend tritt hinzu, dass nach allgemeiner Meinung der Archäologen die frühesten klassizistischen Werke um die Mitte des 2. Jhdts. v. Chr. entstanden sind.