Zeitschrift: Scholion : Bulletin

Herausgeber: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin

Band: 4 (2006)

Artikel: Die Histoire de la Peinture Ancienne von David Durand (1725) : Plinius' umfassende naturgeschichtliche Enzyklopädie und der Versuch, die Kunst herauszulösen, mitsamt einem kritischen Nachspiel bei Etienne Falconet

Autor: Oechslin, Werner

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-719991

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

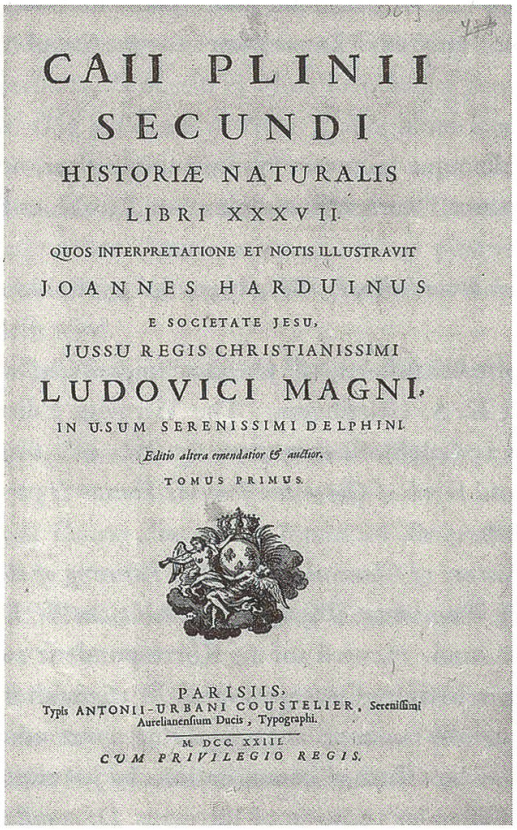
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 04.02.2026

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

Die Histoire de la Peinture Ancienne von David Durand (1725): Plinius' umfassende naturgeschichtliche Enzyklopädie und der Versuch, die Kunst herauszulösen, mitsamt einem kritischen Nachspiel bei Etienne Falconet.

Werner Oechslin



CAII PLINII
SECUNDI
HISTORIÆ NATURALIS
LIBRI XXXVII.
QUOS INTERPRETATIONE ET NOTIS ILLUSTRAVIT
JOANNES HARDUINUS
E SOCIETATE JESU,
JUSSU REGIS CHRISTIANISSIMI
LUDOVICI MAGNI,
IN USUM SERENISSIMI DELPHINI.
Editio altera emendatior & auctior.
TOMUS PRIMUS.

PARISIIS,
Typis ANTONII-URBANI COUSTELIER, Serenissimi Aurelianensium Ducis, Typographi.
M. DCC. XXIII.
CUM PRIVILEGIO REGIS.

Caius Plinius Secundus, Historiae Naturalis Libri XXXVII, kommentiert von J. Hardouin, zweite Ausgabe, Paris 1723, Titel

I

"Immensas rerum naturae opes tibi offero": mit diesen Worten eröffnet Jean Hardouin 1723 die Widmung seiner überarbeiteten Plinius-Ausgabe an den Dauphin.[1] Niemand zweifelt an diesem Tatbestand, an der umfassenden, wahrhaft enzyklopädischen Wissensfülle, die in den 37 Büchern der Historia Naturalis des älteren Plinius versammelt ist. Für L. Poinsinet de Sivry gilt 1771 – zwanzig Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes der Encyclopédie von Diderot und d'Alembert: "L'Histoire Naturelle de

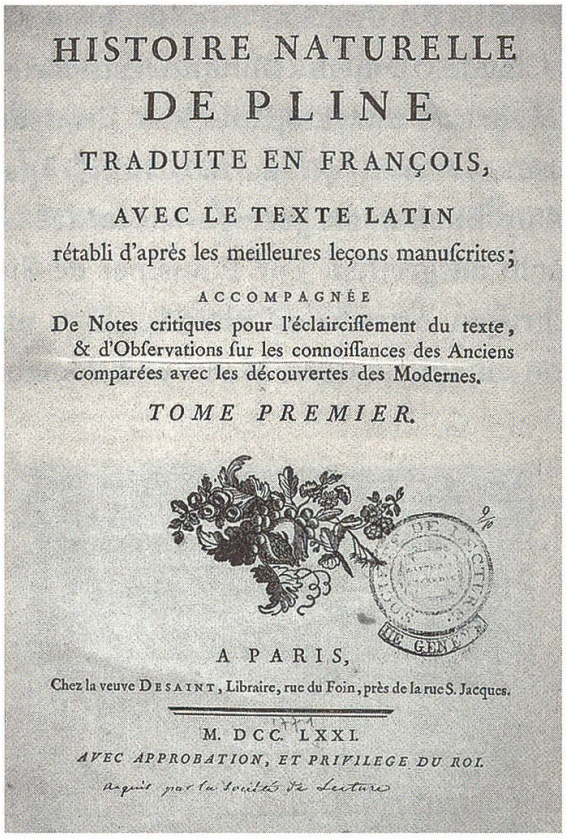
Pline est l'Encyclopédie des Anciens"[2]: schlechthin, muss man beifügen. Und lange zuvor, in Claude Cléments Bibliothekstheorie von 1635, wird dieser Umstand einer wahrhaft enzyklopädischen Erfassung des Wissens zur Natur als "nec minus varium quam naturam" ipsam eingeführt: der Wissensreichtum sei im Buch nicht geringer als in der Natur selbst.[3] Weiter kann ein Lob gar nicht ausgreifen. Für Poinsinet de Sivry würden im Vergleich selbst die Schriften Aristoteles' eher spärlich und dünn daherkommen.[4] Seien diese von einem einzigen Mann und dementsprechend eng, aus

SERENISSIMO
DELPHINO
LUDOVICI MAGNI
FILIO
JOANNES HARDUINUS, E SOCIETATE JESU.

I MMENSAS rerum naturæ opes tibi offero, SERENISSIME DELPHINE: quas cum Vespasiani filio majori natu Plinius Secundus olim dicaret, dignum Imperatoria patris majestate, dignum utriusque fastigio donum dedisse visus est. Credi aliis utique naturæ divitias nefas omnino est, quam quos tutores curandis populorum bonis, locupletandisque mortalibus, naturæ parens & auctor instituit. Quod si nascentem primo hunc Plinii partum dicari potissimum idcirco Tito oportuit, cujus illa fertur

Widmung an den Dauphin, aus: Plinius Secundus, Historiae Naturalis ..., kommentiert von J. Hardouin, Paris 1723

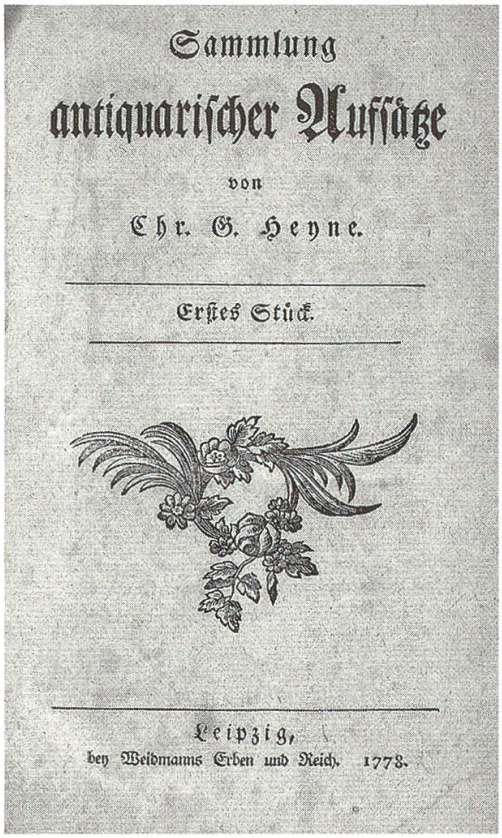
einer einzigen Perspektive heraus verfasst, so stelle Plinius' Naturgeschichte viel weiter ausgreifend eine ganze Bibliothek dar.[5] Poinsinet de Sivry attestiert Plinius andererseits aber auch methodisch striktes Vorgehen.[6] Sein hohes Urteil richtet sich letztlich nach der Einschätzung George L. L. Buffons, der nicht nur die "facilité de penser en grand", die stets gewahrte Übersicht lobt, sondern der eben auch die Kompilation, die das Werk verkörpert, als eine den originalen Texten vorzuziehende Leistung charakterisiert.[7] Die Naturgeschichte geht so als "compilation de génie" in die Beurteilung Plinius' ein. Ihr Zugriff sei so umfassend, dass man, so wiederum


HISTOIRE NATURELLE
DE PLINE
TRADUITE EN FRANÇOIS,
AVEC LE TEXTE LATIN
rétabli d'après les meilleures leçons manuſcrites;
ACCOMPAGNÉE
De Notes critiques pour l'éclairciſſement du texte, & d'Obſervations ſur les connoiſſances des Anciens comparées avec les découvertes des Modernes.
TOME PREMIER.
A PARIS,
Chez la veuve DESAINT, Libraire, rue du Foin, près de la rue S. Jacques.
M. DCC. LXXI.
AVEC APPROBATION, ET PRIVILEGE DU ROI.

Ausgabe von Poinsinet de Sivry, Histoire Naturelle de Pline, I, Paris 1771, Titel

Hardouin und danach Poinsinet de Sivry, in den königlichen Gärten eine Fülle der von Plinius zitierten exotischen und einheimischen Gewächse bestimmen konnte.[8] Kein Zweifel, Plinius' Naturgeschichte war nicht nur als überkommener Wissensvorrat in hohem Ansehen, sondern erwies auch stets ihren unmittelbaren, praktischen Nutzen, auch für die Künste.

Letzteres, der hohe Stellenwert der Naturgeschichte Plinius' für die Künste, war immer bekannt.[9] In Schlossers Kunstliteratur werden gleich zu Beginn Plinius und Vitruv als die beiden für die Kunstgeschichte mit Abstand bedeutendsten Quellen zitiert.[10] Allerdings ist dies mit einer Einschränkung versehen, die sich auf den im Vergleich zu Vitruvs Zehn Büchern über die Architektur weit umfassenderen Zugriff auf die Naturgeschichte insgesamt bezieht, was Schlosser formulieren lässt, dass bei Plinius "die Kunst folglich nur unter einem sekundären Gesichtspunkt" erscheine. Das entspricht einem häufig gemachten Einwand.[11] Andererseits stellt Schlosser den Zusammenhang von Natur und Kunst dadurch her, dass er Plinius' entsprechende Ausführungen als "Erläuterung des naturale durch das artificiale" – und, wie er präzisiert: "nach einer bis ins 17. Jahrhundert fortwirkenden Anschauung" – begreift.[12] Trotzdem bleibt das deutliche Verdikt bestehen, dass auf diese Weise "das grosse Sammelbecken ...

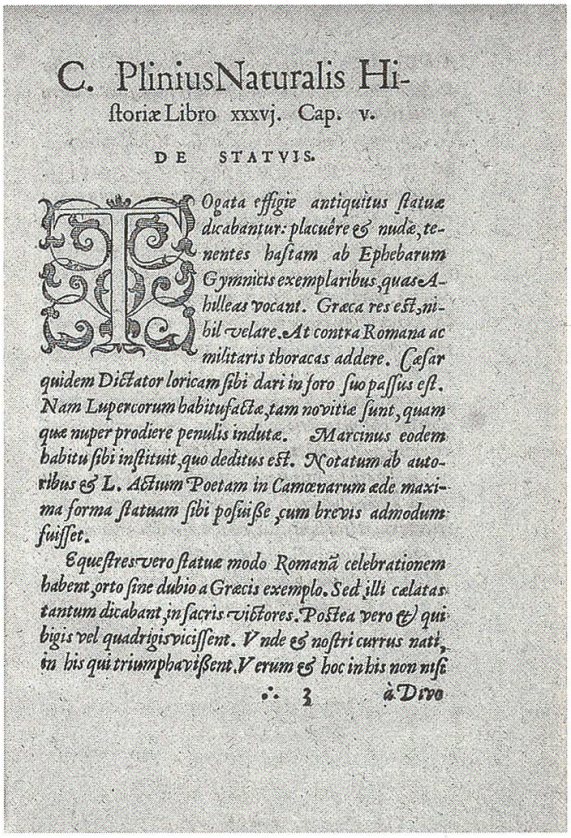

Sammlung
antiquarischer Aufsätze
von
Chr. G. Heyne.
Erstes Stück.
Leipzig,
bey Weidmanns Erben und Reich. 1778.

Chr. G. Heyne, Sammlung Antiquarischer Aufsätze, Leipzig 1778, Titel

auch das Grab antiken Gesamtwissens von der Kunst für uns geworden" sei.[13]

Das ist drastisch formuliert, entspricht aber einer längst geäusserten Ansicht. Als Chr. G. Heyne einem im engeren Sinne kunstgeschichtlichen Interesse, demjenigen der "Künstlerepochen", nachging und sich diesbezüglich bei Plinius umsah, vermerkte er einschränkend, dass die "Nachrichten von den alten Künstlern und ihren Werken" in Plinius' "Werke über die Naturgeschichte ein blos zufälliger Gegenstand waren".[14] Er warnte deshalb vor übertriebenen Erwartungen und nahm Plinius gleichwohl in Schutz: "Gemeiniglich stellt man sich vor, und so drückt sich auch Winckelmann immer aus, als habe Plinius diese Epochen selbst gemacht. Man bedenkt nicht, dass Plinius blos Sammler ist, und aus mehreren griechischen und einheimischen Schriftstellern seine Nachrichten zusammengezogen hat."[15]

Auch Vitruv musste sich mit solchen einschränkenden Urteilen als blosser Sammler anderweitig erzielter Erkenntnisse in die Schranken weisen lassen. (Cardanus' Urteil lautete "Iam vero his, quanquam opifex claris viris Vitruvius adnumeretur, qui si propria non aliena inventa conscripsisset, inter primos adnumerari poterat."[16] Cardanus hatte einen Kanon der zwölf



C. PliniusNaturalis Hi-
ſtoriæ Libro xxxvj. Cap. v.

DE STATVIS.

Togata effigie antiquitus ſtatuæ dicabantur: placuêre & nudæ, tenentes haſtam ab Ephebarum Gymnicis exemplaribus, quas Achilleas vocant. Græca res eſt, nihil velare. At contra Romana ac militaris thoracas addere. Cæſar quidem Dictator loricam ſibi dari in foro ſuo paſſus eſt. Nam Lupercorum habitu factæ, tam novitiæ ſunt, quam quæ nuper prodiere penulis indutæ. Marcinus eodem habitu ſibi inſtituit, quo deditus eſt. Notatum ab autoribus & L. Actium Poetam in Camœnarum æde maxima forma ſtatuam ſibi poſuiſſe, cum brevis admodum fuiſſet.

Equeſtres vero ſtatuæ modo Romanã celebrationem habent, orto ſine dubio a Græcis exemplo. Sed illi cælatas tantum dicabant, in ſacris victores. Poſtea vero & quibigis vel quadrigis viciſſent. Vnde & noſtri currus nati, in his qui triumphaviſſent. Verum & hoc in his non niſi

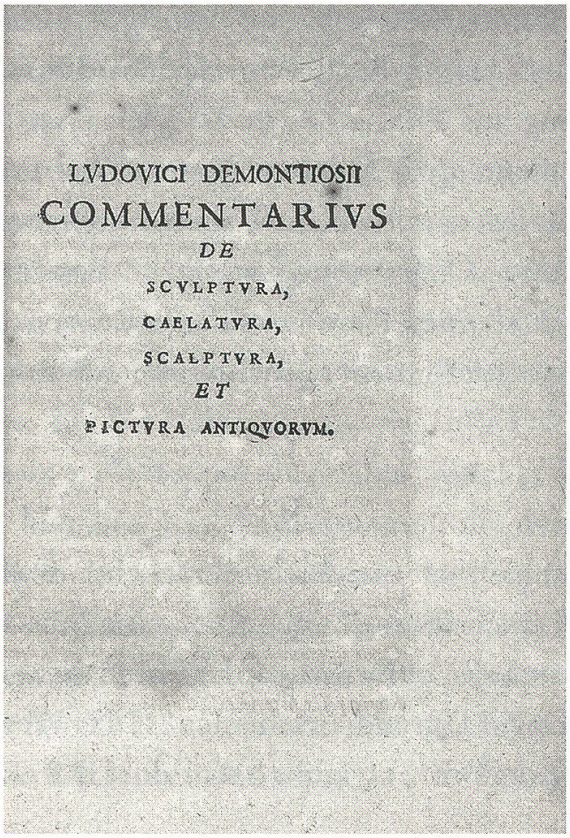
∴ 3 à Divo

Das vorangestellte Pliniuszitat in: Pomponius Gauricus, "De Statuis", in: Pomp. Gaurici Neapolitani De Sculptura Liber. Ludo Demontiosii De veterum Sculptura, ... Abrahami Gorlaei Antverpiani Dactyliotheca ..., Antwerpen 1609, S. 3

bedeutendsten Wissenschaftler, "viri 12. subtilitate praestantes", aufgestellt, unter denen Vitruv, aber nicht Plinius figurierte!) Doch war bei Vitruv zumindest die Einheit des Gegenstandes gewahrt, ja die Architektur wurde schon im ersten Satz (Vitruv, I, I, 1) als Wissenschaft postuliert.

Bei Plinius bedurfte es hingegen der Herauslösung der entsprechenden Teile, wollte man aus der umfassenden Naturgeschichte ein Kunst-Traktat gewinnen. Es fehlte nicht an Versuchen. Aber merkwürdigerweise hat gerade dieses Kapitel der Beschäftigung mit Plinius – trotz anhaltender Bemühungen um die Sache selbst – kaum die nötige Aufmerksamkeit gefunden. Der Grund mag wohl darin liegen, dass dies meist punktuell und weniger systematisch geschah. So hat sich eben auch generell die Bedeutung Plinius' im kunsttheoretischen und kunstgeschichtlichen Bewusstsein weniger festgesetzt, als dies – bezogen auf die Architektur – für Vitruv gilt.

Umso mehr verdienen die Ausnahmen Beachtung. Eine besondere Aufmerksamkeit wird Plinius bei Pomponius Gauricus und Ludovicus Demontiosius zuteil.[17] Was Louis de Montjosieu 1583 auf seiner Romreise gesammelt und später in ein einschlägiges, mehrfach publiziertes Werk einfliessen


LVDOVICI DEMONTIOSII
COMMENTARIVS
DE
SCVLPTVRA,
CAELATVRA,
SCALPTVRA,
ET
PICTVRA ANTIQVORVM.

Innentitel zu: L. Demontiosius, "Commentarius De Sculptura, ...", in: Pomp. Gaurici Neapolitani De Sculptura Liber. Ludo Demontiosii De veterum Sculptura, ... Abrahami Gorlaei Antverpiani Dactyliotheca ..., Antwerpen 1609

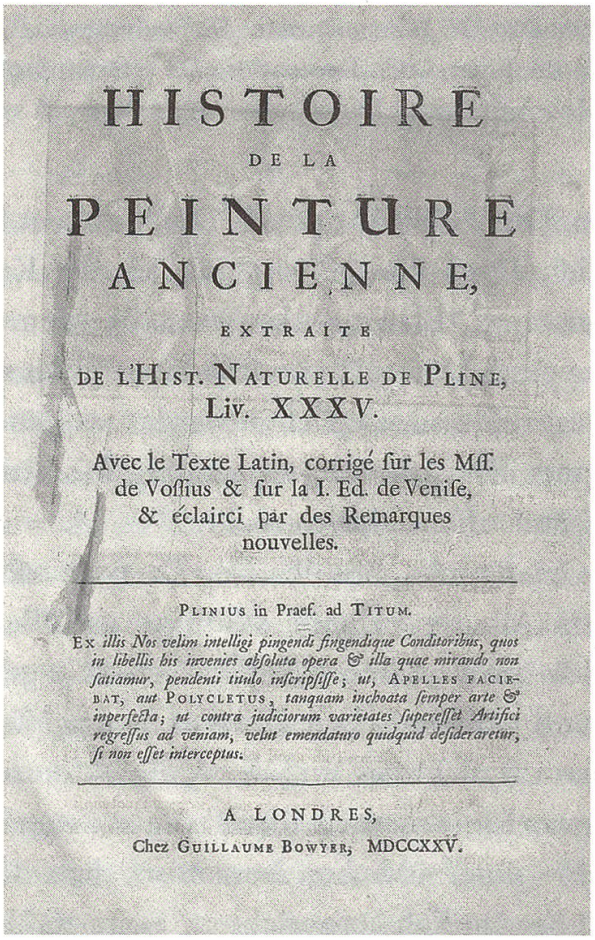
lässt, trägt 1609 den Titel "Commentarii De Pictura et Sculptura antiquorum" und ist deutlich durch diese Notwendigkeit des Kommentierens und Erklärens gekennzeichnet: "Plinius plurimis locis emendatus & illustratus."[18] Pliniusexegese! Man sucht und findet in Plinius einzelne Angaben und Stellen, die überprüft und verglichen werden wollen. Detailwissen! Als breite Grundlage einer Kunsttheorie, so wie dies für Vitruv und die Architektur gilt, taugt Plinius offensichtlich nicht.

So überrascht es auch nicht, dass der Text Demontiosius' 1649 – wie diejenigen Leonbattista Albertis, Henry Wottons und Bernardino Baldis – einem um Vitruv, dem anerkannten "Magister", herum gebildeten 'Corpus' architektonischen und künstlerischen Wissens hinzugefügt wurde[19], so wie ja schon bei Hermann Ryff Vitruv und die Architektur zum Sammelbecken anderweitiger, in erster Linie mathematisch ausgerichteter Traktate diente.[20] Auch 1609 ging es – einer üblichen humanistischen Tradition zufolge – darum, verstreute, aber ähnlich ausgerichtete Texte zu einem einschlägigen Ganzen sinnvoll zusammenzufügen.[21] Der Daktylothek von Abraham Gorlaeus (mit eigenem Titel) vorangesetzt finden sich so die Texte von Pompo-

nius Gauricus und Demontiosius, kleine Auszüge aus Aldus Manutius und aus Philostrat in einem ersten Band vereinigt. Und dieser Anthologie geht ein kleiner Textauszug aus Plinius' Buch XXXVI. Cap. V. voraus, der ganz offensichtlich dazu dient, dem Ganzen als Autorität und Titel zu dienen: "De statuis."[22] Plinius erweist sich – allen möglichen Irritationen zum Trotz – als verbindlicher Orientierungspunkt im Bemühen, ein Corpus des antiken Wissens zur bildenden Kunst zu rekonstruieren. So entsprach es zumindest der Intention von Matthias Martini und Abraham Gorlaeus'.[23]

II

Vor dem Hintergrund dieser Geschichte erscheint es eher wie ein Zufall, dass aus dem XXXV. Buch Plinius' doch noch eine in sich geschlossene *Histoire de la Peinture Ancienne* geformt wurde. Vater dieses Unternehmens ist der kaum bekannte David Durand; erschienen ist das Werk – französisch und lateinisch – 1725 in London[24], 15 Jahre bevor dort *A treatise on Ancient Pain-*



HISTOIRE
DE LA
PEINTURE
ANCIENNE,
EXTRAITE
DE L'HIST. NATURELLE DE PLINE,
Liv. XXXV.

Avec le Texte Latin, corrigé sur les Mss. de Vossius & sur la I. Ed. de Venise, & éclairci par des Remarques nouvelles.

PLINIUS in Praef. ad TITUM.

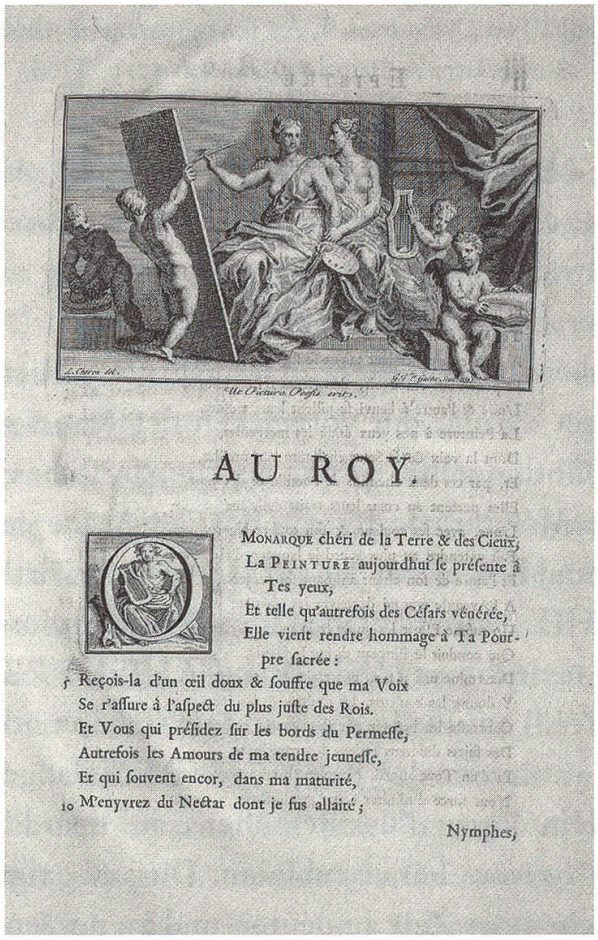
Ex illis Nos velim intelligi pingendi fingendique Conditoribus, quos in libellis his invenies absoluta opera & illa quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse; ut, APELLES FACIEBAT, *aut* POLYCLETUS, *tanquam inchoata semper arte & imperfecta; ut contra judiciorum varietates superesset Artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus.*

A LONDRES,
Chez GUILLAUME BOWYER, MDCCXXV.

David Durand, Histoire de La Peinture Ancienne, Extraite De L'Hist. Naturelle De Pline, Liv. 35, London 1725, Titel

ting von George Turnbull[25] publiziert wurde, der – von Plinius abgelöst – die Tradition antiker Kunstgeschichte von Franciscus Junius und dem Abbé Fraguier ausgehend weiterverfolgt.

Wer erwarten würde, Turnbull berücksichtige in irgendeiner Weise Durands vorausgegangene *Histoire de Peinture Ancienne*, sieht sich getäuscht.[26] Durands Buch gibt sich, obwohl in London ("A Londres, Chez Guillaume Bowyer") erschienen, wo Durand seit 1711 lebte, französisch und beginnt mit der Widmung Au Roy samt Lobgedicht. Das beginnt "O Monarque chéri de la Terre & des Cieux; LA PEINTURE aujourd'hui se présente à Tes yeux ...", lässt es aber offen, welcher König denn gemeint sei.[27] Denn es geht hier um jene Anpreisungen, die dem Kunst fördernden Potentaten grundsätzlich, im Blick auf ein herbeigewünschtes 'goldenes Zeitalter' gewidmet sind. So gleiten die Verse von Karl V. zu François I.er, zu Louis XIV. "superbe & tyrannique" und Colbert, um dann innezuhalten und zu bekennen: "Mais laissant-là ce Prince & et ses faits odieux,/ GRAND ROI, rendons justice à Tes propres Ayeux, Et

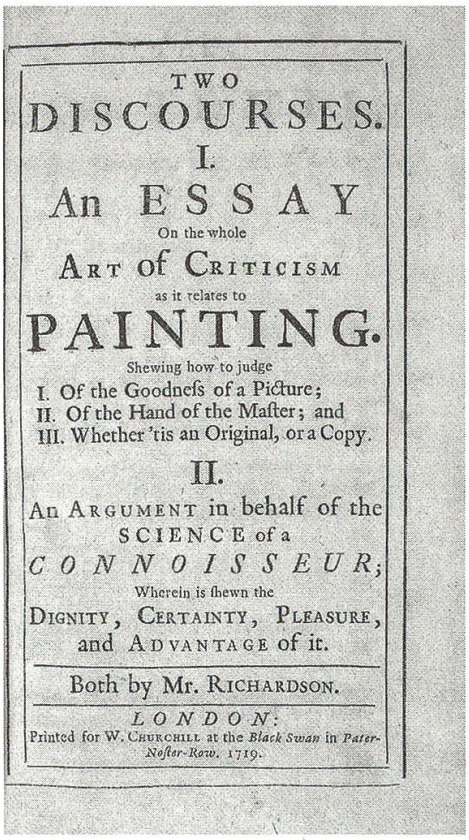


AU ROY.

Monarque chéri de la Terre & des Cieux;
La Peinture aujourdhui se présente à
Tes yeux,
Et telle qu'autrefois des Césars vénérée,
Elle vient rendre hommage à Ta Pour-
pre sacrée:
5 Reçois-la d'un œil doux & souffre que ma Voix
Se r'assure à l'aspect du plus juste des Rois.
Et Vous qui présidez sur les bords du Permesse,
Autrefois les Amours de ma tendre jeunesse,
Et qui souvent encor, dans ma maturité,
10 M'enyvrez du Nectar dont je fus allaité;

Nymphes,

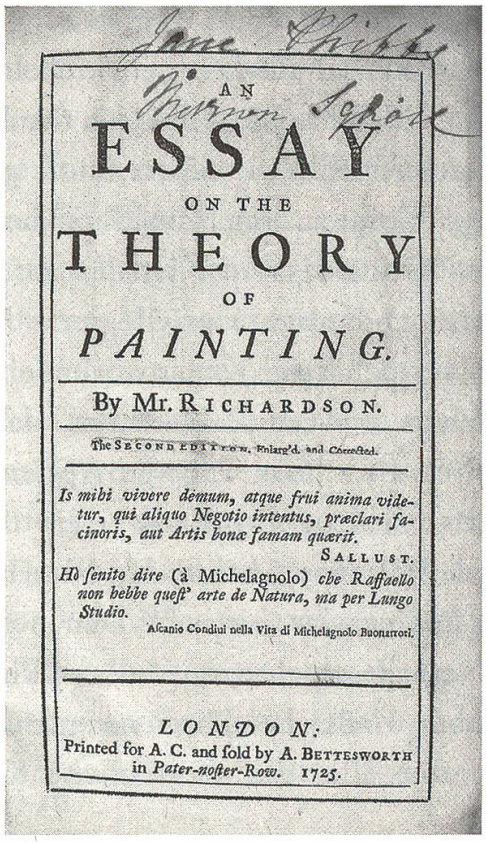
David Durand, Histoire de La Peinture Ancienne, Extraite De L'Hist. Naturelle De Pline, Liv. 35, London 1725, Widmung


TWO
DISCOURSES.
I.
An ESSAY
On the whole
ART of CRITICISM
as it relates to
PAINTING.
Shewing how to judge
I. Of the Goodneſs of a Picture;
II. Of the Hand of the Maſter; and
III. Whether 'tis an Original, or a Copy.
II.
An ARGUMENT in behalf of the
SCIENCE of a
CONNOISSEUR;
Wherein is ſhewn the
DIGNITY, CERTAINTY, PLEASURE,
and ADVANTAGE of it.
Both by Mr. RICHARDSON.
LONDON:
Printed for W. CHURCHILL at the *Black Swan* in *Pater-Noſter-Row*. 1719.

Johnathan Richardson, Two Discourses, I, An Essay ... on the whole Art of Criticism as ist relates to Painting, London 1719, Titel

gravons des HENRYS, des GEORGES, des AUGUSTES, Au Temple de l'Honneur ..."[28] Die Sprache ist französisch, aber der Adressat ist jetzt das britische Königshaus. Die Erinnerung an Frankreich lässt keinen Zweifel über Durands Abneigung, ja Abscheu ("... tyrannique ..., odieux ...") gegenüber seiner früheren Heimat offen. Hier, in England, geht es andererseits längst darum, die Vorzeichen der Kunst zu ändern und der Barbarie au visage Gothique die Antike als künstlerisches Ideal entgegenzuhalten, auf dass die Malerei wie Phönix aus der Asche emporsteige.[29] 'Augustan Age'! Durand beschwört das auf seine, ganz wörtliche Weise, bringt "l'immortelle SOPHIE,/ Dès l'enfance formée à la Philosophie" mit Augustus zusammen und lässt dieses ideale Paar ("AUGUSTE avec SOPHIE! O Couple fortuné!") am Fusse des Kapitols stehen und die antiken römischen Kunstwerke – mitsamt der Kuppel von Michelangelo – bewundern.[30]

Das bildet den Hintergrund des Bemühens, aus dem Pliniustext eine *Histoire de la Peinture Ancienne* herauszubilden. Durand zeigt sich bemüht, die – kulturellen – Zeichen der Zeit zu deuten und zu nutzen. Was auf den ersten Blick vielleicht als ein schnelles verlegerisches Unternehmen erscheinen mag, erweist sich jedoch bei genauerem Hinsehen als ein von langer Hand



AN
ESSAY
ON THE
THEORY
OF
PAINTING.

By Mr. RICHARDSON.

The SECOND EDITION, Enlarg'd, and Corrected.

Is mihi vivere demum, atque frui anima videtur, qui aliquo Negotio intentus, præclari facinoris, aut Artis bonæ famam quærit.
SALLUST.

Hò senito dire (à Michelagnolo) *che Raffaello non hebbe quest' arte de Natura, ma per Lungo Studio.*
Ascanio Condiui nella Vita di Michelagnolo Buonarrosi.

LONDON:
Printed for A. C. and sold by A. BETTESWORTH in *Pater-noster-Row.* 1725.

Johnathan Richardson, An Essay on the Theory of Painting, London 1725, Titel

vorbereitetes Projekt, von dem der Autor in der "Préface" schreibt, er hätte es unter Zuhilfenahme des "conseil de quelques personnes intelligentes" vorangetrieben: "du nombre même des Souscrivans". Von den Subskribenten des Werkes, zu denen übrigens Leute wie Sir Isaac Newton gehörten, kommt dafür am ehesten Richardson in Frage. Seinem Namen angefügt liest man auf der Subskribentenliste in der Tat den Zusatz: "qui a eu la bonté de nous fournir les plus anciennes Edd. de Parme" – von Plinius natürlich.

1725, gleichzeitig mit der auf Plinius fussenden *Histoire de la Peinture ancienne* hatte Jonathan Richardson d. Ä. die zweite Ausgabe seines *Essay on the Theory of Painting* erscheinen lassen, der ja gemäss den einleitenden Beobachtungen dazu dienen sollte, die Kunst aus ihrer "pleasing Superfluity" herauszuholen, um ihr einen angemessenen Rahmen der Wertschätzung und Bedeutung zu verleihen.[31] Das Werk wurde erstmals 1715 publiziert. Ihm folgten 1719 die *Two Discourses* ... mit dem *Essay in the whole Art of Criticism* ... und der Einführung in die ... *Science of a Connoisseur* ... .[32] 1722 erschien schliesslich das von Richardson Vater und Sohn verfasste *An Account of the Statues. Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France, &c. with Remarks*, dem die Reisenotizen Jonathan Richardsons des Jüngeren zugrundelagen.

Alle Titel erhielten spätere Auflagen und Übersetzungen. Sie gelten zu Recht als Grundlage einer sich von hier aus rasch entwickelnden britischen Kunsttheorie. Und deutlich ist ihnen das Ideal des sich der Kunst öffnenden, weltläufigen Briten eingezeichnet. Ein in diesem Sinne gehobener Bildungsanspruch – und keineswegs bloss ein innerkünstlerisches Interesse – bestimmt diese Werke. Mit dem "Connoisseur" ist der auf "dignity, certainty, pleasure and advantage" bedachte privilegierte Mensch angesprochen, der sich nun eben auch vermehrt der Kunst zuwenden soll.[33] Sie wird als für alle Lebenslagen nützlich und empfehlenswert dargestellt. "And thus Painting not only shews us how Things Appear, but tells us what they Are; We are inform'd of Countries, Habits, Manners, Arms, Buildings Civil, and Military, Animals, Plants, Minerals; and in fine, of all kinds of Bodies whatsoever."[34] Der interessierte Blick verbindet die Kunst mit der Naturgeschichte, mit "all the Phoenomena of Nature". Und so ist man gleichsam wieder bei Plinius angelangt, der die Kunst ja in denselben grossen Rahmen aller die menschliche Kuriosität erweckenden Dinge gestellt hat.

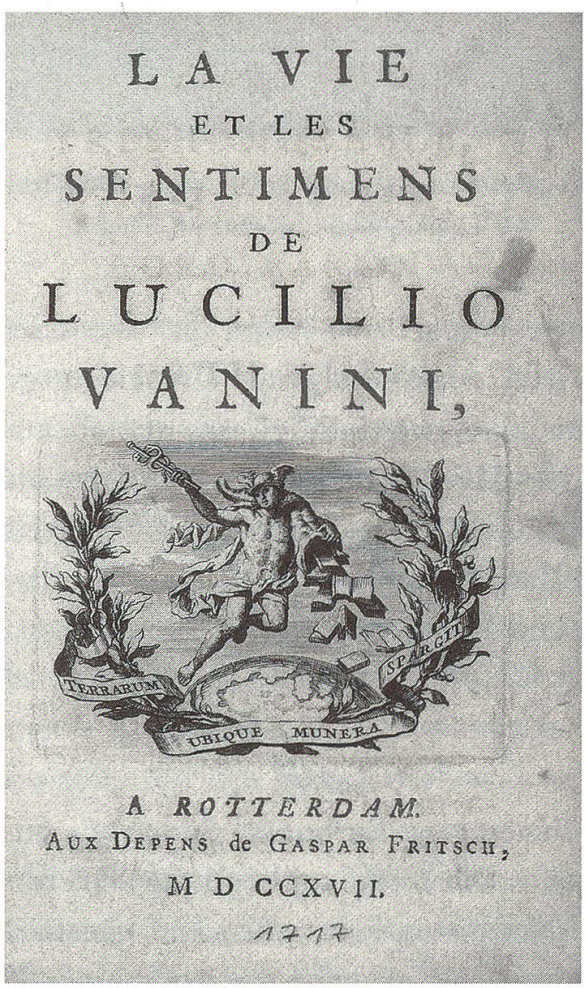
Eine erste Sammlung der Werke Richardsons erschien 1728 auf französisch in Amsterdam, was für die damaligen engen kulturellen Beziehungen zwischen den Niederlanden und Grossbritannien bezeichnend ist.[35] Der jüngere Richardson trat seine Italienreis in Rotterdam an, besuchte Leyden, Den Haag, Amsterdam, Antwerpen und Brüssel bevor er sich gegen Süden wandte.[36]

In Rotterdam wohnte bis 1711 der Herausgeber der *Histoire de la Peinture Ancienne*, David Durand, bevor er sich nach London aufmachte, wo er Pastor der französischen Kirche, also einer der von Richardson angesprochenen "Excellent Diviners", wurde. Kein Zweifel, Durands im Sinne einer Geschichte der Bildenden Kunst der Antike angelegte Plinius-Bearbeitung diente demselben Bildungsziel, das Richardson seinen Traktaten einbeschrieben hatte. Durand, der sich 1725 mit seiner Ode "Au Roy" der Lobpreisung des britischen 'Augustan Age' angeschlossen hatte, wurde 1728 Mitglied der Royal Society. Bis zu seinem Tode 1763 blieb er im Dienste der Kirche, liess auch nach 1725 weitere Plinius-Bearbeitungen folgen, wandte sich Themen der Geschichte Englands, der Religion und der Religionsgeschichte zu und publizierte Übersetzungen. Weniger geruhsam war Durands Leben vor seiner Ankunft in London.

Durand wurde 1680 in Südfrankreich geboren, studierte wegen seines protestantischen Bekenntnisses in Basel, ging von dort nach Holland, be-

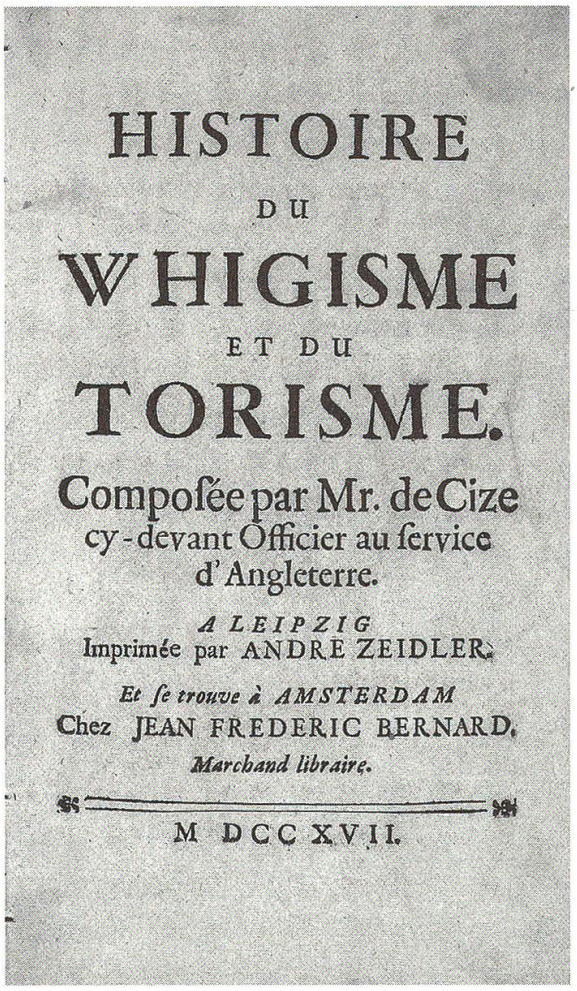
gleitete einen Tross französischer Flüchtlinge nach Spanien, wo er, in die politischen Kämpfe involviert, 1707 nach der Schlacht von Almanza in Gefangenschaft geriet. Der – als Sieger dieser Schlacht von Montesquieu gelobte – sagenumwobene Duke of Berwick, als Bastard einer Verbindung des englischen Königshauses und der Marlborough in Frankreich geboren, zeit seines Lebens im militärischen Dienste Frankreichs und somit selbst ein Leben lang zwischen diesen Mächten agierend, rettete David Durand vor dem sicheren Tod, sodass dieser den Weg zurück in die Schweiz und wiederum nach Holland fand, wo er in Rotterdam eine Pastorenstelle annahm und in Freundschaft zu Pierre Bayle stand.

Dass damals die konfessionelle Zugehörigkeit stark in das Leben eingreifen konnte, bedachte David Durand auf seine Weise. In Rotterdam veröffentlichte er 1717 – anonym – eine ausführliche und gründliche Darstellung des selbst in Leibniz' Theodizee erinnerten 'Falles' des wegen Atheismus 1619 in Toulouse verbrannten intellektuellen Freidenkers Lucilio Vanini.[37] Wie akribisch und aufklärerisch der Wahrheit verpflichtet Durand


LA VIE
ET LES
SENTIMENS
DE
LUCILIO
VANINI,

A ROTTERDAM.
Aux Depens de Gaspar Fritsch,
M D CCXVII.
1717

[David Durand], La vie et les Sentimens de Lucilio Vanini, Rotterdam 1717, Titel

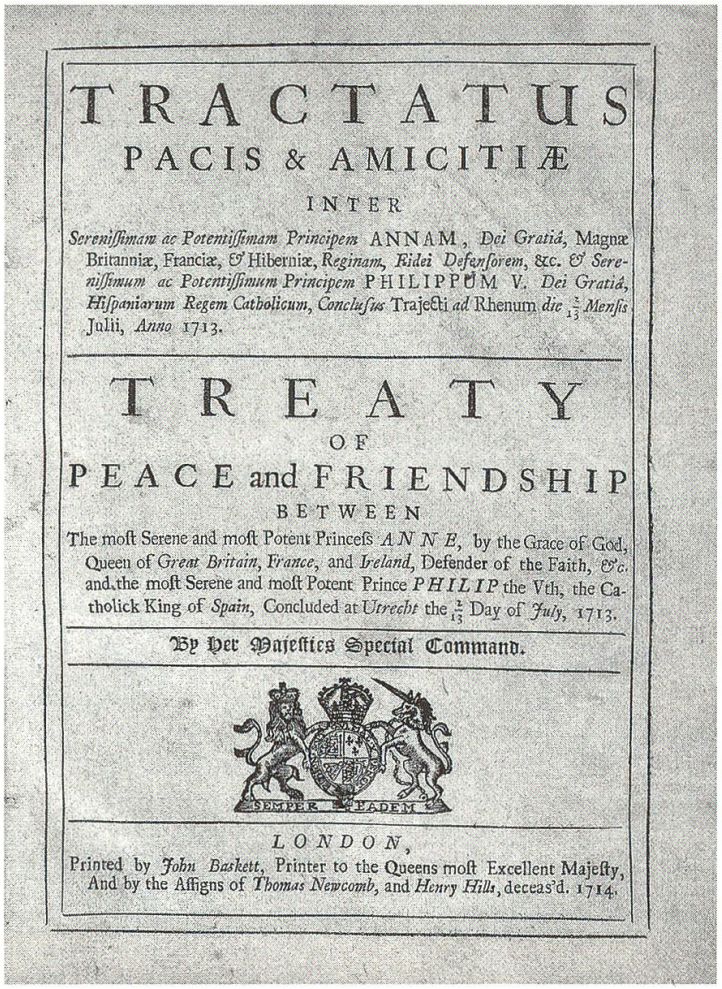

HISTOIRE
DU
WHIGISME
ET DU
TORISME.
Composée par Mr. de Cize
cy-devant Officier au service
d'Angleterre.
A LEIPZIG
Imprimée par ANDRE ZEIDLER.
Et se trouve à AMSTERDAM
Chez JEAN FREDERIC BERNARD,
Marchand libraire.
M DCC XVII.

Emanuel de Cize, Histoire du Whigisme et du Torisme, Leipzig/Amsterdam 1717, Titel

beim Schreiben vorgeht, zeigt sich schon im "avertissement", in dem sich Durand für die erst jetzt, 1717, erfolgende Drucklegung des bereits 1714 abgeschlossenen Manuskripts entschuldigt, was nun eben zur Folge habe, dass die letzte Ausgabe des "Moréri" als ganz neu und der Bischof von Salisbury, Burnet, als noch am Leben dargestellt würden.[38] Mittelbar ist das wohl die Folge des 'über den Kanal' zwischen England und Holland erschwerten Austausches von Autor und Verleger.

III

In jenen Zeiten, in denen ganz Europa im Süden wie im Norden wegen ungelöster Thronfolgen in Neuordnung begriffen war, kam es mit den politischen auch zu den seltsamsten kulturellen und künstlerischen Koalitionen. Den Niederlanden kam einmal mehr die Rolle eines Umschlagplatzes zu. Zwischen England und Frankreich liess es sich hier in mancher Hinsicht



TRACTATUS
PACIS & AMICITIÆ
INTER
Serenissimam ac Potentissimam Principem ANNAM, *Dei Gratiâ*, Magnæ Britanniæ, Franciæ, & Hiberniæ, *Reginam, Fidei Defensorem*, &c. & *Serenissimum ac Potentissimum Principem* PHILIPPUM V. *Dei Gratiâ, Hispaniarum Regem Catholicum, Conclusus* Trajecti *ad* Rhenum *die* $\frac{2}{13}$ *Mensis* Julii, *Anno* 1713.

TREATY
OF
PEACE and FRIENDSHIP
BETWEEN
The most Serene and most Potent Princess *ANNE*, by the Grace of God, Queen of *Great Britain, France*, and *Ireland*, Defender of the Faith, *&c.* and the most Serene and most Potent Prince *PHILIP* the Vth, the Catholick King of *Spain*, Concluded at *Utrecht* the $\frac{2}{13}$ Day of *July*, 1713.

By Her Majesties Special Command.

SEMPER EADEM

LONDON,
Printed by *John Baskett*, Printer to the Queens most Excellent Majesty, And by the Assigns of *Thomas Newcomb*, and *Henry Hills*, deceas'd. 1714.

Tractatus Pacis & Amicitiae ... Treaty of Peace and Friendship ... By her Majesties Special Command, London 1714, Titel

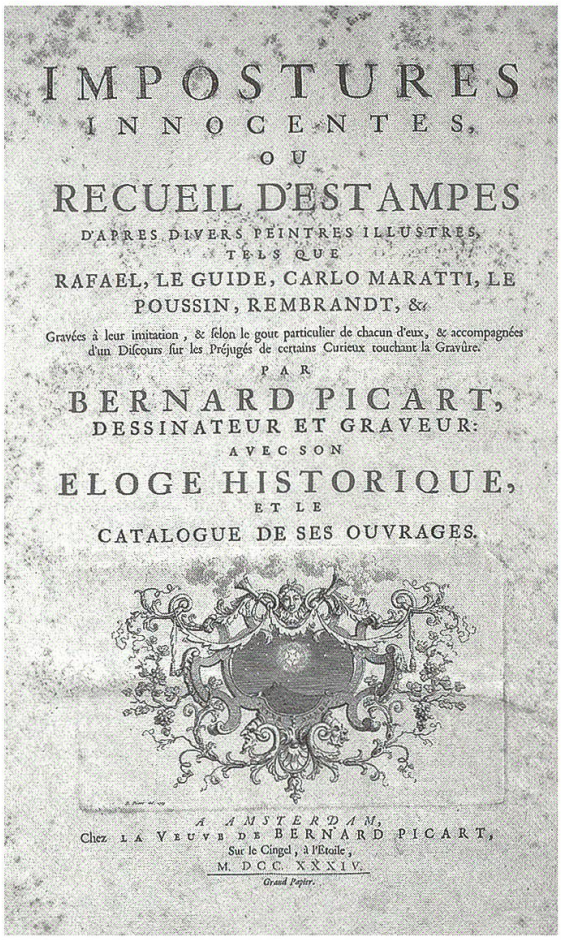
besser arbeiten. Und mit dem Frieden von Utrecht vom Juli 1713, bei dem sich England und Spanien eine "Pax Christiana, Universalis & perpetua" samt einer "vera Amicitia" schworen und bei der zwischen Frankreich und Spanien die "reciprocal Renunciations" bezüglich des Erbanspruches beschlossen wurde, herrschte durchaus ein allseits offenes Klima.[39] Das führte auch zu einer Lockerung der konfessionellen Vorbehalte. Es betraf die schlesischen Protestanten genauso wie die französischen, die vorzugsweise in Holland ihre Tätigkeiten entfalteten. Auf Druck der Whigs hatte England eine allgemeine Einladung an alle ausländischen Protestanten ausgesprochen[40] und das sollte für den künstlerischen Austausch durchaus förderlich sein.

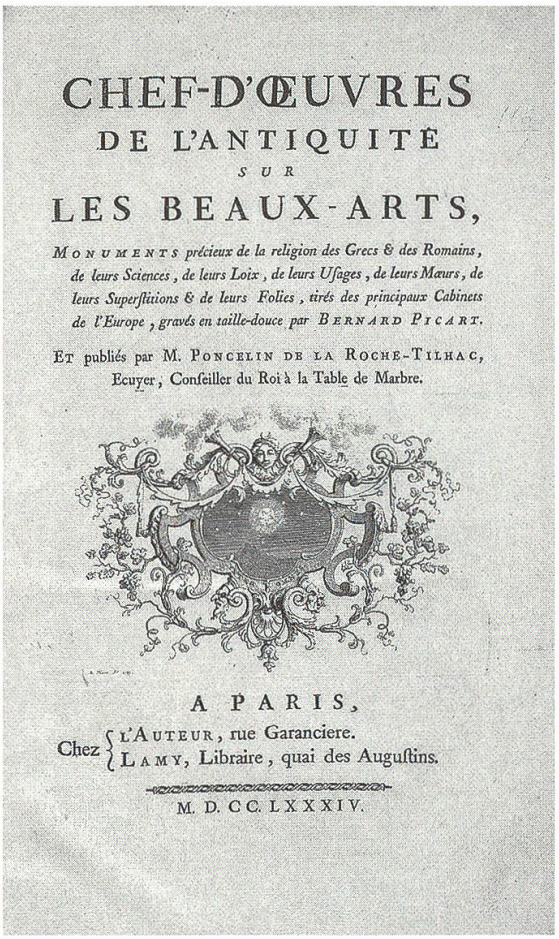
Die *Histoire de la Peinture Ancienne* David Durands spiegelt mittelbar diese anhaltende Situation. In London verlegt, erhielt das Werk auch noch ein programmatisches Frontispiz zum Thema "Le Triomphe de la Peinture", das der 1710 ebenfalls nach Holland ausgewanderte französische Stecher

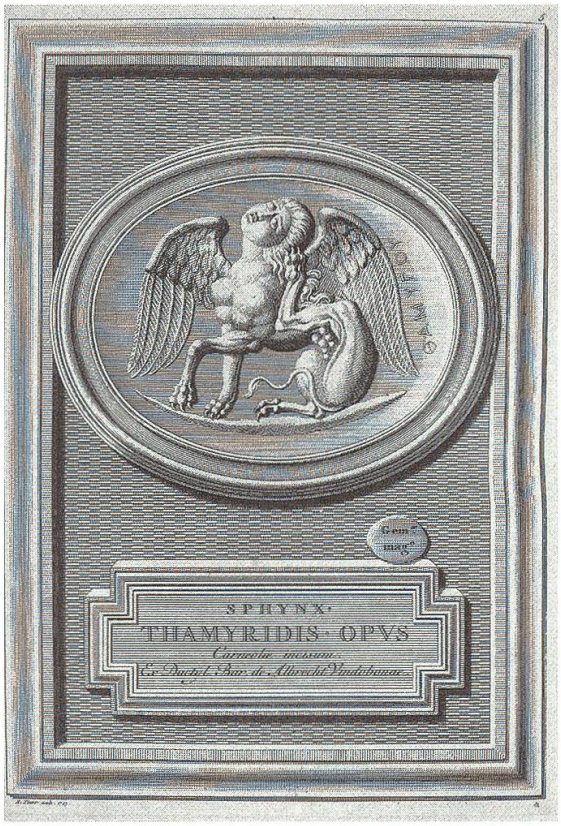
"Bernard Picart Le Romain ...", seitenverkehrter Nachstich des Selbstportraits, in: Impostures Innocentes ... , Amsterdam: (chez la veuve de Bernard Picart) 1734, vgl. S. 34

Bernard Picart verfertigte. Die Versuche, Picart die – ursprünglich geplante – Ausreise nach Schweden zu verweigern, sind im Detail in der von seiner Frau 1734 nach dem Tode Picarts veröffentlichten *Impostures Innocentes ou Recueil d'Estampes* ... dargestellt.[41] Und Poncelin de la Roche-Tilhac, der 1784 unter dem Titel *Chef-d'Oeuvres de l'Antiquité sur les Beaux-Arts* einige Stiche Picarts neu publiziert, nennt als eigentliche Ursache des Wegzugs die seit der Revokation des Edikts von Nantes in Frankreich bestehende erhöhte Unsicherheit.[42] Die besten Künstler seien aus diesem Grunde ausgewandert. Picart, der in Holland nunmehr zum calvinistischen Bekenntnis wechselte, fand hier ein weit interessanteres und einträglicheres Betätigungsfeld. Mit dem Beinamen "le Romain" verschaffte er sich schnell einen hervorragenden Ruf. Entsprechenden Aufträge wie der prominente der Herausgabe der *Pierres Antiques Gravées* des Philipp von Stosch (1724) erreichten ihn.[43]

Ohne Schwierigkeiten verlief dieses 'international' angelegte Geschäft allerdings nicht. In dem von der Witwe Picart verfassten "Eloge historique" liest man, wie häufig seine graphischen Blätter ausserhalb der Kontrolle Pi-


IMPOSTURES
INNOCENTES,
OU
RECUEIL D'ESTAMPES
D'APRES DIVERS PEINTRES ILLUSTRES,
TELS QUE
RAFAEL, LE GUIDE, CARLO MARATTI, LE
POUSSIN, REMBRANDT, &c.
Gravées à leur imitation, & selon le gout particulier de chacun d'eux, & accompagnées d'un Discours sur les Préjugés de certains Curieux touchant la Gravûre.
PAR
BERNARD PICART,
DESSINATEUR ET GRAVEUR:
AVEC SON
ELOGE HISTORIQUE,
ET LE
CATALOGUE DE SES OUVRAGES.
A AMSTERDAM,
Chez LA VEUVE DE BERNARD PICART,
Sur le Cingel, à l'Etoile,
M. DCC. XXXIV.
Grand Papier.

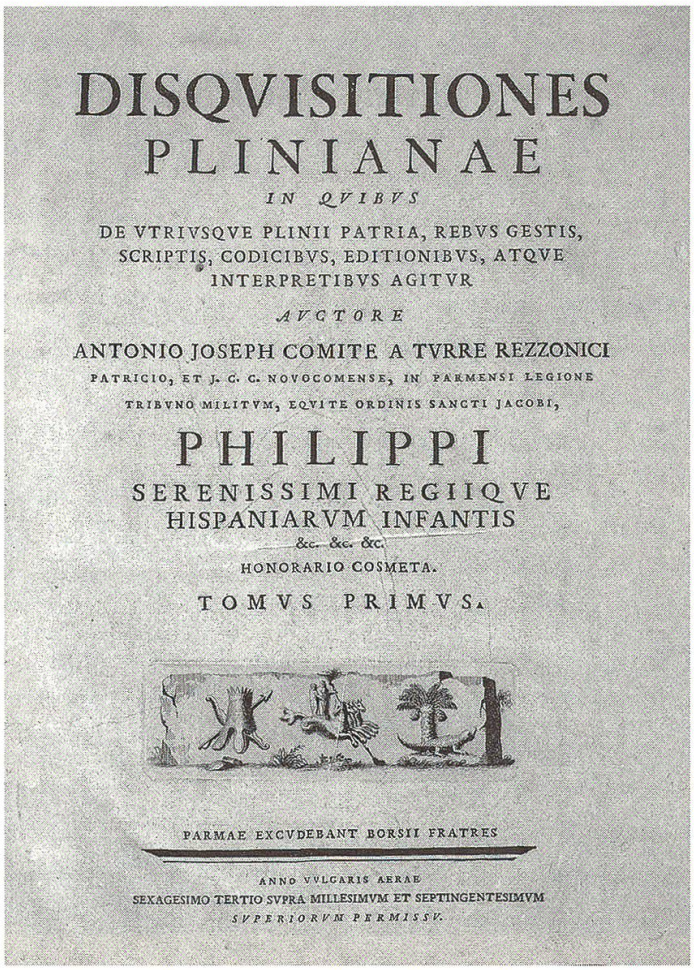

CHEF-D'ŒUVRES
DE L'ANTIQUITÉ
SUR
LES BEAUX-ARTS,
MONUMENTS précieux de la religion des Grecs & des Romains, de leurs Sciences, de leurs Loix, de leurs Usages, de leurs Mœurs, de leurs Superstitions & de leurs Folies, tirés des principaux Cabinets de l'Europe, gravés en taille-douce par BERNARD PICART.
ET publiés par M. PONCELIN DE LA ROCHE-TILHAC, Ecuyer, Conseiller du Roi à la Table de Marbre.
A PARIS,
Chez { L'AUTEUR, rue Garanciere. / LAMY, Libraire, quai des Augustins.
M. D. CC. LXXXIV.



Impostures Innocentes, ou Recueil d'Estampes d'après divers peintres illustres ..., Amsterdam: (chez la veuve de Bernard Picart) 1734, Titel

J. Ch. Poncelin de la Roche-Tilhac, Chef-d'Oeuvres de l'Antiquité sur les Beaux-Arts, Paris 1784, I, Titel

Bernard Picart, "Sphynx Thamyridis", in: Ch. Poncelin de la Roche-Tilhac, Chef-d'Oeuvres de l'Antiquité sur les Beaux-Arts, Paris 1784

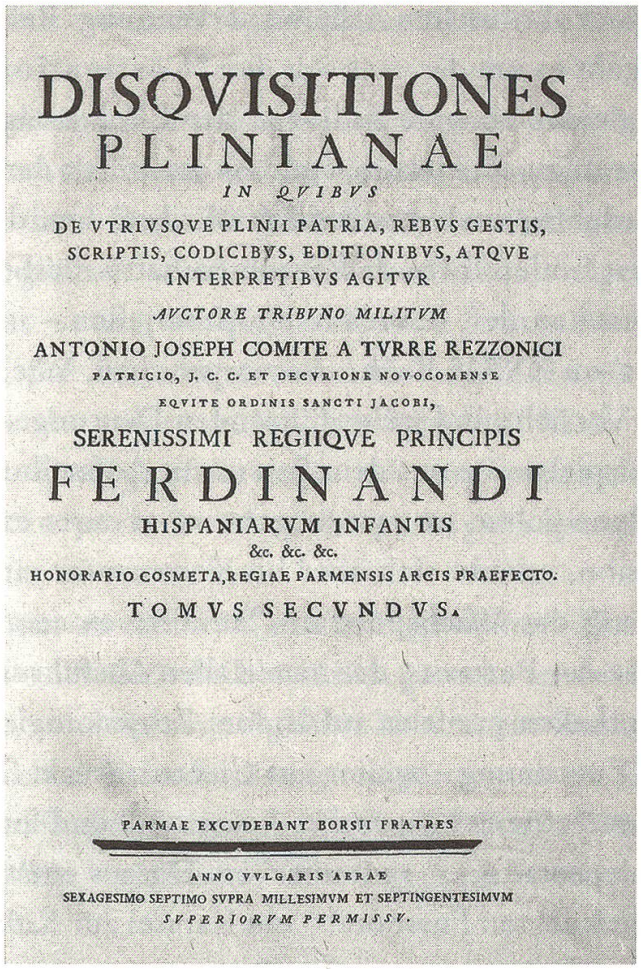

DISQVISITIONES
PLINIANAE
IN QVIBVS
DE VTRIVSQVE PLINII PATRIA, REBVS GESTIS, SCRIPTIS, CODICIBVS, EDITIONIBVS, ATQVE INTERPRETIBVS AGITVR
AVCTORE
ANTONIO JOSEPH COMITE A TVRRE REZZONICI
PATRICIO, ET J. C. C. NOVOCOMENSE, IN PARMENSI LEGIONE TRIBVNO MILITVM, EQVITE ORDINIS SANCTI JACOBI,
PHILIPPI
SERENISSIMI REGIIQVE HISPANIARVM INFANTIS
&c. &c. &c.
HONORARIO COSMETA.
TOMVS PRIMVS.
PARMAE EXCVDEBANT BORSII FRATRES
ANNO VVLGARIS AERAE
SEXAGESIMO TERTIO SVPRA MILLESIMVM ET SEPTINGENTESIMVM
SVPERIORVM PERMISSV.

A. G. Conte della Torre Rezzonico, Disquisitiones Plinianae, I, Parma 1763, Titel

carts gedruckt, genauer eben: 'massakriert' wurden.[44] Zu jenen "tristes preuves" gehöre just der "Triomphe de la Peinture", das Frontispiz zu David Durands *Histoire de la Peinture Ancienne*, das andererseits zu den bedeutendsten Leistungen Picarts gezählt wird.[45]

Mag sein, dass David Durand mit seinem Londoner Verleger 1725 ohnehin nicht das beste Los gezogen hat. Den französischen Kollegen kam jedenfalls seine Pliniusübersetzung ganz offensichtlich kaum zu Gesicht. Man sucht den Namen David Durand vergeblich in den nachfolgenden französischen Pliniusausgaben wie in derjenigen von Poinsinet de Sivry (1771–1782). Und das hat wohl das weitere Geschick, das Schweigen und die Unkenntnis, bestimmt.

Poinsinet de Sivry hatte 1771 den Conte Torre del Rezzonico wegen seiner zu ausführlichen Kommentare in den *Disquisitiones Plinianae* kritisiert und diese offensichtlich kaum systematisch gelesen.[46] Dort allerdings findet sich David Durand wiederholt zitiert und auch ausdrücklich gelobt. Die 1763 und 1767 in zwei Bänden erschienenen *Disquisitiones Plinianae* des An-


DISQVISITIONES
PLINIANAE
IN QVIBVS
DE VTRIVSQVE PLINII PATRIA, REBVS GESTIS,
SCRIPTIS, CODICIBVS, EDITIONIBVS, ATQVE
INTERPRETIBVS AGITVR
AVCTORE TRIBVNO MILITVM
ANTONIO IOSEPH COMITE A TVRRE REZZONICI
PATRICIO, J. C. C. ET DECVRIONE NOVOCOMENSE
EQVITE ORDINIS SANCTI JACOBI,
SERENISSIMI REGIIQVE PRINCIPIS
FERDINANDI
HISPANIARVM INFANTIS
&c. &c. &c.
HONORARIO COSMETA, REGIAE PARMENSIS ARCIS PRAEFECTO.
TOMVS SECVNDVS.
PARMAE EXCVDEBANT BORSII FRATRES
ANNO VVLGARIS AERAE
SEXAGESIMO SEPTIMO SVPRA MILLESIMVM ET SEPTINGENTESIMVM
SVPERIORVM PERMISSV.

A. G. Conte della Torre Rezzonico, Disquisitiones Plinianae, II, Parma 1767, Titel

tonio-Giuseppe Conte della Torre di Rezzonico gehören zweifelsohne zu den gründlichsten Plinius – insbesondere dessen Überlieferungs- und Editionsgeschichte – je zugedachten Studien.[47] Etwa nach dem Muster von Polenis *Exercitationes Vitruvianae* (1739) bestehen sie nebst einschlägigen Untersuchungen im ersten Band und nebst textkritischen Anmerkungen wesentlich aus einer umfassenden Katalogisierung der Handschriften und einer ebenso umfassenden Editionsgeschichte. Auf David Durand wird Torre di Rezzonico bei der Aufzählung der bekannten Handschriften aufmerksam. Durand verwies auf Manuskripte in Cambridge und in der Bibliothek der Royal Society in London. Er hatte es sich selbst zum Anlass genommen, einen neuen, von den besten Handschriften Europas ausgehenden "Pline entier" zu wünschen.[48] Mittelbar gegen die grosse Ausgabe Hardouins gerichtet, hatte sich Durand kritisch mit den vorhandenen Editionen auseinandergesetzt, was dementsprechend von Torre di Rezzonico wiederholt lobend vermerkt wurde: "Atque hoc seculo David Durandus optime de Plinio aliis etiam in voluminibus meritus."[49] Durand findet ganz grund-

sätzlich wegen seiner akribischen Arbeit Anerkennung. Bei der entsprechenden Beurteilung geht es um das, was seit den "Castigationes" des Hermolao Barbaro das gleichbleibende Anliegen der Pliniusexegese und -edition bleibt: Konjekturen zu entwickeln, auf dass der Inhalt der Naturgeschichte Plinius' besser einsehbar und verständlich würde.[50] Um den Inhalt ging es weiterhin in erster Linie. Torre di Rezzonico hatte diesbezüglich Durands besonderes Interesse an den verwendeten Materialien – im Sinne der Ausführungen Plinius' im XXXV. Buch – hervorgehoben. Wie Durand dies, mit der notwendigen Vorsicht und weiterführenden Deutungen doch zugeneigt, angeht, erhellt beispielsweise aus dem Passus zur Aufstellung von Bildnissen in Bibliotheken "non solum ex auro, argentove at certe ex aere".[51] Durand belässt diese Version, erlaubt sich aber im Kommentar eine Konjektur, die nun ganz zeitgeistig das Wachsportrait ("at certe ex cera") in Erinnerung ruft.[52] In der Sache der Portraits, der materiellen Ausführung und deren Anordnung in Bibliotheken greift er auf Isidors Ethymologie und – bezüglich der begrifflichen Zuordnung – weiter auf Cicero zurück. So versucht er die Differenz zwischen "effigies" repektive "imagines" und auch "imagines aureae, argenteae, clypeatae &c." auszumachen. Daraus entsteht – wie so häufig in einer kleingedruckten Fussnote! – ein Kapitel zur Kulturgeschichte der Bibliothek und ihrer Ausstattung. Im Bewusstsein der vollzogenen Abschweifung, obwohl diese ja der notwendigen Begründung seiner 'Konjektur' dienen soll, fügt Durand am Ende hinzu: "Je ne change pourtant rien dans le texte, parce que je me defie de mes propres Lumières."[53] Auch in der vorausgehenden französischen Übersetzung gibt Durand die Version "ou du moins en cuivre" und nicht die konjekturierte 'Wachsversion' wieder.[54] Durand folgt klaren textkritischen und editorischen Regeln. Die saubere Unterscheidung Text und Kommentar ist gewahrt; der Kommentar allein ist der Ort aller historischen und kulturgeschichtlichen Ergänzungen und Erwägungen. Das eine dient gleichwohl dem anderen. Und dass Durand keinerlei Mühen gescheut hat, aus diesem Vergleich grösstmöglichen Erkenntnisgewinn zu erzielen, bestätigt er im Vorwort: "On a tourné le Texte de toutes les manieres & selon toutes les varietez qu'on avait devant les yeux, & l'on ne s'est enfin déterminé que pour les lectures qu'on a cru les plus conformes au génie de nôtre Auteur, à son stile, à son siècle, au sujet qu'il avoit entre les mains & à la pluralité des suffrages. Les Savans jugeront si nous avons réussi; mais le témoignage qu'on peut se rendre, c'est qu'on y a mis peutêtre trop de tems, & qu'on a été quelque-

fois une semaine entiere à se determiner sur une maniere de lire."[55]

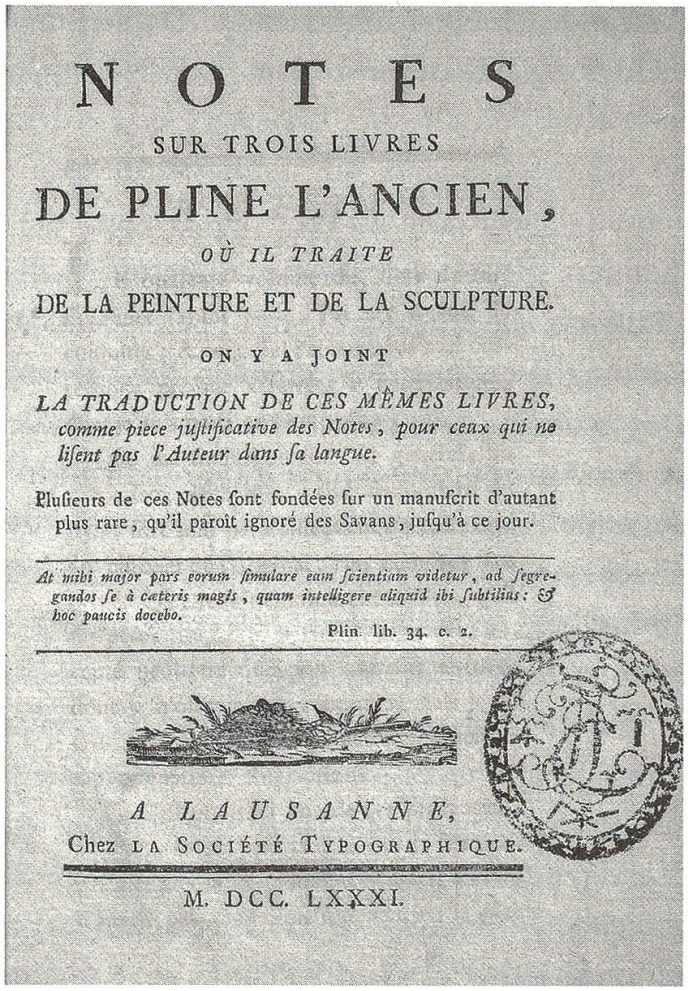
Die Arbeit bezieht sich also vorerst und in erster Linie auf den Text. Aber letztlich geht es um viel mehr, um das Verständnis und um sinnstiftende Erhellung, weshalb denn auch der Kommentar unabdingbar – und entsprechend ausufernd geraten – ist. Auch dazu Durands eigene Einschätzung: "Les Remarques sont presque toûjours destinées à l'éclaircissement du Texte, par la comparaison des différentes lectures & par la confirmation de celles qu'on a adoptées. Mais on ne s'est pas borné à choisir. Quelquefois on a osé conjecturer, & l'on se flatte d'avoir rétabli un petit nombre de passages, qui paroissoient désesperez."[56]

Der Drang, mehr zu erfahren, um dem gewählten Titel einer *Histoire de la Peinture Ancienne* letztlich auch wirklich gerecht zu werden und nicht nur Fragmentarisches, sondern ein möglichst kohärentes Ganzes zu bilden, steht mit den textkritischen Erfordernissen einigermassen im Gleichgewicht. Es soll jedenfalls der Eindruck einer umfassenden Darstellung der Geschichte der Malerei der Alten – gleichsam ante litteram[57] – erweckt werden.

IV

Ein halbes Jahrhundert später wird gerade an diesem Punkt divergierender Interessen eine Polemik ausbrechen: Text, Inhalt – und welcher? Etienne Falconets Übersetzung der Kunst betreffenden Bücher aus Plinius' Naturgeschichte wird egoistisches Künstlerinteresse vorgeworfen. Richtig ist, dass die 'Malerei der Alten' – unterstützt durch die Entdeckungen in Herkulanum – mittlerweile längst ins Zentrum der kunsttheoretischen Interessen gelangt ist. Erscheint das Herauslösen der entsprechenden Teile der Naturgeschichte Plinius' bei David Durand noch eher zufällig und die Wahl des Titels einer *Histoire de la Peinture Ancienne* geradezu vermessen zu sein, so bildet dies jetzt das deutlich erklärte Ziel und Erkenntnisinteresse von Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Und das muss den latenten Konflikt mit der angestammten Pliniusexegese natürlich provozieren. Die 1772 erstmals erschienenen Übersetzungen der Bücher XXXIV.–XXXVI. Plinius' durch Etienne Falconet erhielten durch C. F. G. Dumas im *Journal Encyclopédique* 1775 eine vernichtende Kritik, worauf Falconet 1776 in einer neuen Schrift replizierte. In der ersten, 1781 in Lausanne erschienenen Werkausgabe Falconets sind diese Schriften mitsamt der Kritik Dumas', vereinigt.[58] Bei der

Zusammensicht dieser Texte wird umso deutlicher, dass es eben nicht in erster Linie um Plinius, sondern um die kunsttheoretische Diskussion ging. Dahinter verbirgt sich ein alter Konflikt, der auf Äusserungen Plinius' d. J. und Ciceros zurückgeht, die Filippo Baldinucci in seinem berühmten Brief an Vincenzio Capponi zitiert: "De Pictore, Sculptore, & Fictore, nisi Artifex iudicare non potest", und: "Multa vident Pictores in umbris, & ineminentia, quae nos non videmus."[59] Falconet nimmt dieses Allerweltsargument noch vorgängig der Publikation seiner Pliniusüberetzung auf. In den 1771 publizierten und Diderot gewidmeten *Observations sur la Statue de Marc-Aurele* setzt er das Motto des nisi artifex des jüngeren Plinius – in der vollständigeren Version![60] – auf den Titel und argumentiert dementsprechend im avertissement: "Je Préviens ... Ce n'est pas un Littérateur qui écrit, c'est un Artiste qui ne peut donner aux Lettres que les momens d'intervalle que lui laisssent les occupations de son état."[61] Eine Entschuldigung?



NOTES
SUR TROIS LIVRES
DE PLINE L'ANCIEN,
OÙ IL TRAITE
DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE.
ON Y A JOINT
LA TRADUCTION DE CES MÊMES LIVRES, comme piece justificative des Notes, pour ceux qui ne lisent pas l'Auteur dans sa langue.

Plusieurs de ces Notes sont fondées sur un manuscrit d'autant plus rare, qu'il paroît ignoré des Savans, jusqu'à ce jour.

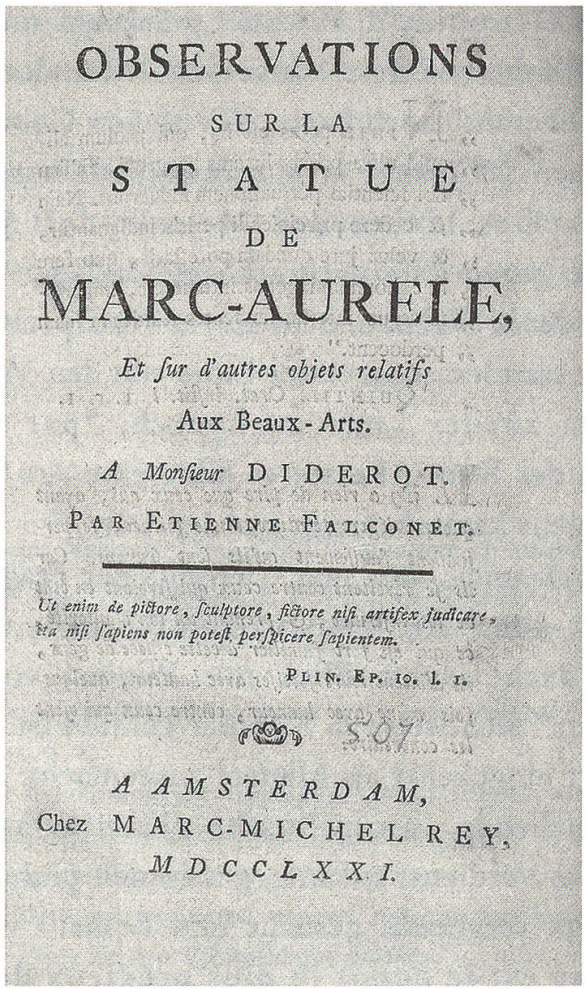
At mihi major pars eorum simulare eam scientiam videtur, ad segregandos se à cæteris magis, quam intelligere aliquid ibi subtilius: & hoc paucis docebo. Plin. lib. 34. c. 2.

A LAUSANNE,
Chez LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.
M. DCC. LXXXI.

Etienne Falconet, "Notes sur trois livres de Pline l'Ancien ...",
in: Oeuvres d'Etienne Falconet Statuaire; ..., III, Lausanne 1781, Titel

Falconet steht mit seinen Schriften in der Tradition von Caylus, Mariette und Cochin, auf die er sich nun eben in erster Linie bezieht und mit denen er sich auseinandersetzt. Längst hat sich die Kunsttheorie als selbständiger Bereich mit ihren eigenen Interessen und Fragestellungen emanzipiert. Dadurch verschärft sich der Konflikt, der sich allein schon aus der Unzulänglichkeit verfügbarer Plinius-Editionen ergeben konnte. Diese Klage, "qu'on n'a point de traduction supportable de Pline en François", biegt der Kritiker Falconets, Dumas, auf den Künstler zurück und hält sich dabei an den ominösen Topos des "nisi artifex": "Si vous êtes seulement Artiste, vous n'entendez pas un Auteur latin. Cela est clair. Si vous êtes seulement Littérateur, vous n'entendez pas un Ecrivain qui a traité des beaux-arts. Cela n'est pas si clair."[62]

Mit der Einsicht, dass unterschiedliche Interessen am Werk sind, gerät aber auch Plinius selbst ins Zwielicht. Was anderswo wegen des umfassenden, enzyklopädischen Zuschnitts gelobt wurde, wird nun mit dem Zweifel



OBSERVATIONS
SUR LA
STATUE
DE
MARC-AURELE,
Et sur d'autres objets relatifs
Aux Beaux-Arts.
A Monsieur DIDEROT.
PAR ETIENNE FALCONET.

Ut enim de pictore, sculptore, fictore nisi artifex judicare, ita nisi sapiens non potest perspicere sapientem.
PLIN. EP. 10. L. 1.

A AMSTERDAM,
Chez MARC-MICHEL REY.
MDCCLXXI.

Etienne Falconet, Observations sur la Statue de Marc-Aurele, ...,
Amsterdam 1771, Titelblatt

versetzt, ein Einzelner könne ein solch umfasssendes Werk gar nicht mit gleichmässiger Qualität schaffen: "il n'y a personne qui ne sente que l'exécution de son ouvrage est au-dessus des forces d'un seul homme."[63] Das Urteil des jüngeren Plinius ("Erat acre ingenium, incredibile studium, summa vigilantia"[64]) wird mit Plinius' eigenen, ganz anderen Bekenntnissen korrigiert, wonach er ja nur ab und zu und nachts Zeit für seine Arbeit fand, um nicht seine anderweitigen Geschäfte in Mitleidenschaft zu ziehen: "Il avoue au contraire, qu'il ne s'en est occupé que la nuit, de tems à autres, pour ainsi dire à ses heures perdues, & sans déranger ses affaires."[65] Bei mangelnder Zeit nimmt auch die Sorge um die Qualität ab. Und so finden gemäss Falconets Einschätzung mit den anspruchsvollen Inhalten auch "toutes les erreus populaires" Eingang in das enzyklopädische Werk, sodass daraus ein Buch für die Allgemeinheit, "en un mot pour les gens sans études", entsteht.[66] Polemisch richtet Falconet dieses Motiv 'literarischer Anbiederung' gegen die französische Editionsgeschichte Plinius': "On peut même les publier par ordre du Roi, à l'usage du Dauphin."[67] Falconet präzisiert in der Fussnote, Hardouin hätte seinen Plinius auf diese Weise eingeleitet; doch zum Glück hätte weder der "grand Dauphin" noch Louis XIV. davon Gebrauch gemacht und den Folianten gelesen.[68] Gelangt man zum eigentlichen Thema, einer aus Plinius gewonnenen Geschichte der Malerei der Antike, so wendet sich der Vorbehalt gegen Plinius ins Grundsätzliche: "Pline ne s'est engagé à parler de la Peinture & de la Sculpture que par occasion."[69] Er handelt stattdessen in erster Linie von den Materialien und Metallen und dann in zweiter Linie auch noch, "par d'assez longues digressions", von der Kunst; Letzteres bilde eine Art "hors d'oeuvre", dessen Fehlen übrigens kaum bemerkt worden wäre.[70]

Man glaubt zu erkennen, dass nun – jenseits der Frage blosser textkritischer Zuständigkeit – auch der moderne kunstkritische und in erster Linie ganz zeitgemässe ästhetische Blick mit Plinius' vorwiegend 'naturwissenschaftlicher' Sichtweise in Konflikt geraten ist. Was jetzt neu interessiert, wird dort umgekehrt als Mangel ausgemacht. Am Ende steht bei Falconet das ausgleichende, aber nicht sehr schmeichelhafte Urteil, wonach Plinius weiterhin das Verdienst zukäme, gesammelt und vereinigt zu haben, was man andernorts vergebens gesucht und deshalb vermisst hätte: "Si l'ouvrage de Pline est le dépôt le plus précieux des connoissances de l'Antiquité, la partie qui traite des beaux arts est encore, avec toutes ses fautes, un monument recommandable, puisqu'on ne

trouve point ailleurs la plûpart des choses qu'elle contient."[71]

Die Interessen haben sich nicht nur verschoben, sie haben sich auch deutlich auseinander dividiert, mit Folgen, die bis heute nachgewirkt haben. Dass Falconet dies bedauert, mag man seinem Umgang mit einem seiner Kritiker, Brotier, entnehmen. Für ihn hält er nicht nur gute Worte bereit, er weitet dies zum Dank an all jene aus, die ihm gerade in jenen Belangen behilflich waren, bei denen seine, des Künstlers Kompetenz ihre Grenzen fand.[72] Das, die vor dem Hintergrund der enzyklopädischen Wissensfülle in Plinius' Naturgeschichte gewonnene Einsicht in die Grenzen des Wissens und noch mehr in die unterschiedlich ausgerichteten, sich konkurrierenden, aber auch sich ergänzenden Erkenntnisinteressen, quittiert Falconet am Ende seiner Préface mit dem Satz: "je me fais honneur de le déclarer ici."[73] Jene Einleitung begann mit dem Hinweis auf das Erscheinen des elften Bandes der Pliniusausgabe von Poinsinet de Sivry, der ihn mit seiner Ausgabe bei seinen Korrekturen angeregt und gestützt hätte.[74] Jetzt ist daraus eine grundsätzliche Standortbestimmung geworden, bei der sich der Künstler mit seinen legitimen, 'kunstheoretischen' Anliegen gegen den Philologen zu behaupten sucht. Das scheint ein zusätzlicher Grund dafür zu sein, dass diese Phase – und ihre Argumente – aus der Geschichte der Pliniusrezeption für lange Zeit ausgeklammert worden ist.[75] Soviel muss aber klar geworden sein, eine Darstellung der Rekonstruktion der Geschichte der Malerei der Antike bliebe allerdings ohne den Verweis auf die an Plinius orientierten Versuche David Durands und Etienne Falconets unvollständig.

1 *Caii Plinii Secundi Historiae Naturalis Libri XXXVII. quos Interpretatione et Notis illustravit Joannes Harduinus* ... , Editio altera emendatior & auctior, I, Paris 1723, [Widmung, o. S.].

2 *Histoire Naturelle de Pline traduite en François, avec le texte latin rétabli* ... , I, Paris 1771, Préface, S. (i).

3 Cf. Claude Clément, *Musei, sive Bibliothecae tam privatae quam publicae Extructio, Instructio, Cura, Usus Libri IV.*, Lyon 1635, S. 8.

4 Ibidem: "Aristote même qui, comme dit Montagne, a tout remué, ainsi que Pline, est encore fort éloigné de son abondance & de sa richesse. Il peut avoir deux ou trois fois plus de mots; il a quatre ou cinq fois moins de choses."

5 Ibidem, (Anm. 2): "... Mais tous ses écrits ne sont presque que les conceptions d'un même homme, & l'ouvrage de Pline est une Bibliothèque entière."

6 Id., S. ij: "L'Histoire de Pline est fort méthodique."

7 Id., S. iv: "... qu'elle est préférable à la plupart des originaux qui traitent des mêmes matières."

8 Id., S. xiij.

9 Vgl. zur Einführung u. a.: Eugénie Sellers, Einführung zu: *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London 1896; Jacob Isager, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's chapters on the History of Art*, Odense (1991), 1998.

10 Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, S. 11: "Die Enzyklopädie des oft unterschätzten Römers ist bei allen ihren Mängeln ein grossartiger Versuch, die gesamte Natur in ihrem Verhältnis zu menschlicher Kultur zu betrachten ...".

11 Vgl. dazu die Bemerkungen zu Falconet am Ende dieses Aufsatzes.

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 Chr. G. Heyne, "Ueber die Künstlerepochen beym Plinius", in: *Sammlung antiquarischer Aufsätze, Erstes Stück*, Leipzig 1778, S. 165ff.: S. 168., (vgl. dazu die zeitgleichen Äusserungen von Falconet.)

15 Id., S. 168f.

16 Girolamo Cardano, *De subtilitate libri XXI, nunc denuo recogniti et perfecti*, Basel 1554, S. 445.

17 Vgl. dazu in diesem Heft *SCHOLION* 4 den Beitrag von Nadia Koch.

18 *Pomp. Gaurici Neapolitani De Sculptura Liber. Ludo Demontiosii De veterum Sculptura, Caelatura, Gemmarum Scalptura, & Pictura Libri duo. Abrahami Gorlaei Antverpiani Dactyliotheca. Omnia accuratius edita. Cum privilegio. 1609.* – S. 121 folgt der Vortitel "Ludovici Demontiosii COMMENTARIUS De Sculptura, Caelatura, Scalptura, et Pictura Antiquorum.", S. 123 findet er sich abgekürzt und durch Untertitel ergänzt: "Ludovici Demontiosii Commentarii de Sculptura et Pictura Antiquorum. in quis Plinius plurimis locis emendatus & illustratus. Explicatum etiam nobile illud de Pictura certamen inter Apellem & Protegenem."

19 *M. Vitruvvi Pollionis de Architectura Libri Decem*, Amsterdam 1649. – Der Verleger Ioannes de Laet beschreibt diese editorische Massnahme in der Vorrede "Ad Benevolum Lectorum": "Addidi & notas atque animadversiones ..., ita tamen ut intermiscuerim etiam aliorum doctissimorum Virorum notas ...". Die Autorität Vitruvs wird charakterisiert: "... qui tamen hunc VITRUVIUM lbentissime Magistrum suum agnoscunt."

20 Insofern sind eben die beiden verlegerischen Unternehmungen Ryffs, dasjenige der ersten deutschen Version Vitruvs (*Vitruvius Teutsch*, 1548) und das vorausgehende des *Der vornehmsten notwendigsten, der ganzen Architektur Bericht* (1547) – letzteres von Ryff selbst als "desgleichen auch andere besondere Bücher, darin der Architectur angehörige kunst auffs verstendlichst gehandelt werden" eingeführt – als ein umfassendes 'Corpus vitruvianum' zu begreifen.

21 Der (erste) Titel (vgl. Anm. 17) zu den Teilen mit Pomponius Gauricus und Demontiosius nimmt auch schon Gorlaeus' Daktylothek auf, der dann ein zweiter, eigener Titel zugedacht ist.

22 *Op. cit.*, fol. (3) recto: "C. Plinius Naturalis Historiae Libro XXXVI. Cap. V. De statuis."

23 Natürlich gehört das Zusammenbringen themenverwandter Texte in ein 'Corpus' zur gängigen Verleger- und Herausgeberpraxis. Umso lohnender ist der Blick auf die jeweilige Auswahl und Begründung. In der Widmung (Antverpiae Cal. Apriliis 1607) an Abraham Gorlaeus, "antiquario insigni", führt Matthias Martinus aus, die einschlägigen Schriften Albertis und Dürers seien wohl bekannt und er wolle jetzt drei weniger bekannte Texte, die – nach denjenigen von Plinius und Philostrat ebenfalls – "de Scalptura, Caelatura ac Pictura" handelten, zusammenfassen und publizieren.

24 *Histoire de la Peinture Ancienne*, extraite de *L'Hist. Naturelle de Pline, Liv. XXXV. Avec le Texte Latin, corrigé sur les Mss. de Vossius & sur la I. Ed. de Venise, & àclairce par des Remarques nouvelles*, London 1725. – Die Préface ist datiert "A Londres, le 15 Decembre, 1724" und signiert "D... D..." .

25 George Turnbull, *A Treatise on Ancient Painting, containing Observations on the Rise, Progress, and Decline of that Art amongst the Greeks and Romans* ..., London 1740. – Vgl. dazu: Vincent M. Bevilacqua, Einführung zum Reprint, München 1971.

26 Ein ähnliches Schicksal traf aber auch Turnbulls Werk, obwohl es sich so deutlich in den englischen Kontext stellte: vgl. Bevilacqua, *op.cit.*, S. xxi.

27 Id., S. (i).

28 Id., S. viii.

29 Id., S. xii: "... Déja même, déja la Peinture à son tour, /Après un long sommeil commence à voir le jour,/ Et, semblable au Phénix que Phébus fait renaître, Sous Tes regards enfin va reprendre son être."

30 Id., S. ix: "On a vû ce beau Couple, au pié du Capitole,/ Du divin Michel-Ange admirant la Coupole ..."

31 Jonathan Richardson (d. Ä.), *An Essay on the Theory of Painting*, The Second Edition Enlarg'd and Corrected, London 1725, S. (1): "... many, I believe, consider the Art of Painting, but as a pleasing Superfluity; at best, that it holds but a low Rank with respect to its Usefulness to Mankind."

32 Jonathan Richardson (d. Ä.), *Two Discourses. I. An Essay On the whole Art of Criticism as it relates to judge i. Of the Goodness of a Picture; ii. Of the Hand of the Master; and iii. Whether 'tis an Original, or a Copy. II. An Argument on behalf of the Science of a Connoisseur: Wherein is shewn the Dignity, Certainty, Pleasure, and Advantage of it.*, London 1719.

33 So die Erklärung im Titel zum zweiten Teil der *Two Discourses* von 1719. Der Text beginnt (S. 3f.) mit der Feststellung: "It is remarkable that in a Country as Ours, Rich, and abounding with Gentlemen of a Just, and Delicate Taste, in Musick, Poetry, and all kinds of Literature; Such fine Writers! Such Solid Reasoners! Such Able Statesmen! Gallant Soldiers! Excellent Divines, Lawyers, Physicians, Mathematicians, and Mechanicks! and yet so few! so very few Lovers, and Connoisseurs in Painting!"

34 Richardson, Essay on the Theory of Painting, *op. cit.*, 1725, S. 8.

35 *Traité De la Peinture. et de la Sculpture. Par Mres. Richardson, Père & Fils: Divisé en Trois Tomes. à Amsterdam (Herman Uytwerf)*, 1728.

36 Jonathan Richardson ("Sen. and Jun."), *An Account of the Statuees, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France, &c. with Remarks*, London (1722), 1754, S.1ff. (In der Einleitung beschwört Richardson d. Ä. nochmals den allgemeinen Nutzen der Beschäftigung mit Kunst und nennt hier besonders "the way of Thinking" und "a Philosophical Discourse upon the Conduct of the Understanding at Large", was er anderswo generell vermisst ("at least I know of none."). Es besteht kein Zweifel, dass hier das Argument des allgemeinen Bildungsanspruches im Vordergrund steht.

37 [David Durand], *La vie et les Sentimens de Lucilio Vanini*, Rotterdam 1717.

38 Id., S. x.

39 *Tractatus Pacis & Amicitiae ... Treaty of Peace and Friendship ... By her Majesties Special Command*, London 1714, S. 5 ("That there be a Christian Universal Peace ..."), S. 8; S. 10 die bezeichnende Formulierung: "it being to be believed, that by this perpetual and never-ceasing Hope, the Needle of the Balance may remain invariable ..."

40 Emanuel de Cize, *Histoire du Whigisme et du Torisme*, Leipzig/Amsterdam 1717, S. 295f, (zum Jahr 1709): "J'ai remarqué dans les maximes des Whigs ... qu'ils favorisoient les Protestants étrangers. Ils en donnèrent cette année des preuves authentiques, en faisant un Acte pour donner le Droit de Naturalité à tous les Protestans Etrangers ..."

41 *Impostures Innocentes, ou Recueil d'estampes d'après divers peintres illustres, tels que Rafael, le Guide ... par Bernard Picart ...*, Amsterdam: (chez la veuve de Bernard Picart) 1734, S. 4ff. – Bemerkenswert sind die persönlichen Bemerkungen, die die Witwe Picart im "Avertissement" mitteilt: "... j'espere qu'on voudra bien user d'indulgence envers une personne plus sensible à sa perte qu'à la gloire de bien écrire, & beaucoup moins dirigée par l'Amour propre & la vaine gloire que par la tendresse & la reconnaissance. J'ose même dire que le public me doit cette Indulgence, puisqu'il m'a l'obligation de presque la moitié des belles productions de B. Picart, dans les vingt dernieres Années de sa Vie, par les soins que j'ai pris de la débarasser de toute autre occupation que celle de son Art."

42 J. Ch. Poncelin de la Roche-Tilhac, *Chef-d'Oeuvres de l'Antiquité sur les Beaux-Arts*, Paris 1784, I, S. 2: (Vie de Bernard Picart) "La révocation de l'édit de Nantes, qui avait chassé du royaume, les plus grands artistes, influa beaucoup sur le parti que prit Picart de se retirer en Hollande."

43 Bezeichnend für die hohen künstlerischen Ansprüche in diesem Umfeld ist die Tatsache, dass Picart sich vorerst weigerte, die Stiche für das Stosch'sche Werk nach den Vorzeichnungen Odams und Ghezzis herzustellen und stattdessen wenigstens teilweise selbst neue Zeichnungen nach den Abdrücken fertigte. Vgl. Impostures, *op. cit.*, S. 8 (Eloge Historique).

44 Id., S. 11 ("... la plupart des Libraires la faisoient tirer, ou plutot massacrer, à si vil prix & par de si mauvais Imprimeurs ...").

45 Ibidem.

46 L. Poinsinet de Sivry, *Histoire naturelle de Pline ...*, I, Paris 1771, S. xxv, (Préface).

47 A. G. Conte della Torre Rezzonico, *Disquisitiones Plinianae*, Parma, I, 1763; II, 1767.

48 Hier zitiert nach: Torre di Rezzonico, *op. cit.*, II, S. 275.

49 Torre di Rezzonico, I, S. 241. – Torre di Rezzonico kennt also auch die anderen plinianischen Arbeiten Durands: *C. Plinii Secundi Historiae Naturalis ad Titum Imperatorem Praefatio ... recensuit et notis illustravit D. D.*, 1728; *Histoire Naturelle de l'Or, et de l'Argent, extraite de Pline ... livre xxxiii. ...*, 1729; (Titel hier zitiert nach dem British Library Catalogue).

50 Als bezeichnendes Beispiel kann die bei Torre di Rezzonico (*op. cit.*, II, S. 163) diskutierte Korrektur Durands an Hardouin bezüglich des Passus "Eruitur aurum ..." gelten, den Durand auf Grund der editio princeps, die Hardouin nicht konsultierte, mit "nomen ex auro custodiens" (an Stelle des "non natura") ergänzt.

51 Durand, Histoire de la Peinture Ancienne, *op. cit.*, S. 159.

52 Id., Anm. (S): "... Ce qui me feroit conjecturer qu'on pouvoit lire ce passage de cette maniere: ..."

53 Id., S. 159.

54 Id., S. 7.

55 Id., Preface (s. p.).

56 Ibidem.

57 Das einschlägige Thema wird bei Winckelmann, Riem, Pietro della Valle und zuvor bei dem zitierten Turnbull auftauchen, aber kennt natürlich seine Vorgänger, notabene bei Carlo Dati und Franciscus Junius.

58 Etienne Falconet, *Oeuvres d'Etienne Falconet Statuaire; contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux Arts ...*, I–VI, Lausanne 1781: Band III und IV enthalten die "Notes sur trois livres de Pline l'ancien où il traite de la peinture et de la sculpture" (mit der Préface und der Übersetzung); Band V (S. 119ff.) enthält die "Passages de Pline, Où il est à peine fait mention de la Peinture & de la Sculpture, & qui trouvent cependant, que cet Auteur pourroit bien avoir écrit de ces deux arts sans trop s'y entendre."; Band VI gibt – nach einem kürzeren Text "Sur la peinture des Anciens" und einer einleitenden "Supplique au Lecteur" – den kritischen Text "Examen de la

traduction des livres 34, 35 & 36 de Pline l'ancien, avec des notes de M. Falconet" (S. 63ff.), das "Supplément à l'errata" (S. 101ff.) sowie die Replik "Lettre à M*. ou Réponse au prétendu Examen" (S. 127ff.).

59 Filippo Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci Fiorentino Nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura* ..., Roma 1681, S. 4 und 5.

60 Ergänzt um den zweiten Halbsatz "ita nisi sapiens non potest perspicere sapientem" (Plinius Secundus, Epist., I, 10).

61 Etienne Falconet, *Observations sur la Statue de Marc-Aurele, et sur d'autres objets relatifs Aux Beaux-Arts. A Monsieur Diderot* ..., Amsterdam 1771, "Avertissement", (o. S.).

62 Examen de la Traduction des livres 34, 35 & 36 ..., *op. cit.*, in: Falconet, *Oeuvres*, VI, S. 63ff.: S. 64.

63 "Préface" zu den "Notes sur trois livres de Pline l'ancien ...", in: Falconet, *Oeuvres*, III, S. vff.: S. ix.

64 Das fasst Falconet in die rhetorische Frage: "On verra donc s' il est vrai que Pline a écrit de la Peinture, comme auroit pu faire un homme de l'Art, qui auroit eu son génie." Id., S. ix.

65 Ibidem.

66 Id., S. xi.

67 Ibidem.

68 Ibidem.

69 Id., S. xiii.

70 Ibidem.

71 Id., S. xivf.

72 Id., S. xlviiif.

73 Id., S. l.

74 Id., S. v: "Le onzieme volume du Pline de Mr. Poinsinet ayant paru, j'ai cru devoir le consulter; & avec lui j'ai continué mes corrections presque achevées à Petersbourg, d'où je suis parti en Septembre 1778."

75 Die neuere Pliniusliteratur setzt meist erst mit Otto Jahns Aufsatz "Über die Kunsturtheile bei Plinius" von 1850 an. Gelegentlich erinnert man sich auf Umwegen an ein Schillerzitat, so an das aus einem Brief an Goethe vom 18. August 1802, in dem wir – Falconets entsprechende Äusserungen in Erinnerung – lesen: "Aber ich fürchte, er [Plinius] hatte über dem ungeheuren Exzerpieren und Diktieren zum freien Nachdenken nicht die rechte Zeit." (Fritz Jonas Hg.), *Schillers Briefe*, Sechster Band, Stuttgart/Leipzig/Berlin/Wien (1895), S. 411; zitiert von Jacob Isager, (*Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Odense 1998, S. 10) nach H. Koch ("Zur Naturalis Historia des C. Plinius Secundus", in: *Festschrift Eugen v. Mercklin*, 1964, S. 63). – Die Differenz zwischen unterschiedlichen Kompetenzen, zwischen "artifex" und "Littérateur", lebt mit anderen Vorzeichen fort, "je me fais honneur de le déclarer ici"!