Plinius und die römischen Kunstkataloge.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Untersuchungen über Ursprung und Werth der uns erhaltenen Fragmente der antiken Kunstschriftstellerei sich in der Archäologie keiner allzu grossen Beliebtheit zu erfreuen haben, trotzdem dass ihre Wichtigkeit füglich nicht bestritten werden kann. Die Kunstgeschichte operirt zu einem grossen Theile ausschliesslich mit diesen Schriftstellen, sie hat demnach genügende Aufforderung, sich über deren Verwendbarkeit zu unterrichten. Ueberblicken wir die Masse der weithin zerstreuten Einzelnotizen und die wenigen mehr zusammenhängenden und inhaltreicheren Stücke, so erscheinen sie freilich wie ein Trümmerfeld, aus dem es schwer ist einige Bausteine zu einer systematischen Verarbeitung herauszufinden. Aber dass die Arbeit nicht aussichtslos sein wird, ist durch eine Reihe bereits gewonnener Resultate bewiesen worden. Das schwierigste, aber auch dankbarste Gebiet werden die reichhaltigen Excerpte bleiben, die uns Plinius in seiner Naturalis Historia hinterlassen hat. Die wenigen, bisher unternommenen Versuche, in seinen Zusammenstellungen die zusammengehörigen Parthien und deren Quellen zu bestimmen, haben bisher nicht zu allgemein angenommenen Ergebnissen geführt. Ich glaube, dass dies weder der Unzulänglichkeit unserer Hülfsmittel, noch dem Mangel einer zuverlässigen Methode zur Last gelegt werden darf, sondern eher dem Umstande, dass die einzelnen Versuche isolirt geblieben sind und nicht zu allgemeiner Diskussion über die zunächst zu erledigenden Fragen geführt haben. Auch der jüngste Versuch, der Untersuchung ein neues Ziel zu eröffnen, hat sich mit seinen Vorgängern allzu rasch abgefunden und sich einer Widerlegung früherer Meinungen enthalten zu müssen geglaubt. Dem gegenüber scheint es mir doch empfehlenswerther in jedem einzelnen Falle die Differenzpunkte mit aller Sorgfalt und

Ausführlichkeit zu bestimmen und über sie Vereinigung anzustreben, ehe man zu neuen Kombinationen schreitet.

Ich beabsichtigte seit langem, die von mir in meiner Inaugural-Dissertation Quaestionum de artificum aetatibus in Plinii naturalis historiae libris relatis specimen (Lips. 1872) mehr angedeuteten, als ausgeführten Untersuchungen in grösserem Umfang und mit reichlicherem Beweismaterial nochmals vorzutragen. Dies wird mir nun durch einen vor Kurzem erschienenen Aufsatz Heinrich Brunns 'Cornelius Nepos und die Kunsturtheile bei Plinius' in den Sitzungsberichten der philos.-histor. Class. d. K. bayr. Akad. d. Wiss. 1875. I. 3. S. 311 ff., über den ich mich bei anderer Gelegenheit äussern werde, besonders nahe gelegt.

Ich finde mich einstweilen noch nicht veranlasst, meine in der genannten Schrift gewonnenen Bestimmungen, soweit sie das Verhältnis der chronologischen Künstlertabellen zu einem gewissen Theile der übrigen plinianischen Kunstnotizen betreffen, aufzugeben oder zu modificiren. Nur die Frage, wieweit Cornelius Nepos, wieweit Varro als Urheber dieser in einem inneren Connex stehenden Partien in Anspruch genommen werden dürfen, mag nach diesen neuestens entwickelten Gedanken nochmals in Erwägung gezogen werden, über deren Ergebnis aber, wie ich glaube, kaum ein Zweifel bestehen kann.

Für diesmal begnüge ich mich, eine andere Frage zur Diskussion zu stellen, die nach meinem Dafürhalten bisher nicht scharf genug geprüft worden ist. Ich meine die Frage, ob wir genügende Gründe haben, unter den Quellen des Plinius auch Römische Kunstkataloge, eigentliche Kataloge im modernen Sinne, vorauszusetzen.

Derartige Parallelen zwischen der antiken und modernen Kunstlitteratur sind mehrfach versucht worden, und allerdings scheinen sie zuweilen das einzige Mittel zu sein, um die lückenhaften, oft nur allzukurzen Notizen der alten Autoren einigermassen verständlich zu machen. Allein dieses Mittel ist von sehr zweifelhaftem Werth und hat bisher mehr Unheil, als Nutzen gestiftet. Ich erinnere nur daran, dass man im Hinblick auf die moderne Kunstgeschichtsschreibung nicht gezögert hat, auch im Alterthum verschiedene Kunsthistoriker, und zwar schon in den frühesten Zeiten, anzunehmen. So ist z. B. den Künstlerperiegeten Xenokrates und Antigonos ohne Bedenken eine Geschichte der Malerei beigelegt worden [1]. Diese müsste also in eine Zeit fallen, als neben der Be-

[1] Brieger (de fontibus libror. XXXIII—XXXVI N. H. Plinianae

handlung technischer und theoretischer Fragen der Kunst, nur die periegetische Darstellungsweise bekannt war und, man darf sagen, bekannt sein konnte.

Die antike Schriftstellerei über Kunst und Kunstwerke hat sich, soviel kann man schon jetzt übersehen, auf einer ganz anderen Basis entwickelt, als die moderne. Sie stand jedenfalls in den Zeiten, die hier in Betracht kommen, bei weitem nicht auf so hoher Stufe der Ausbildung und Disciplinirung, wie dies heut zu Tage mit der modernen der Fall ist. Schon von diesem allgemeinen Gesichtspunkte aus will es mir misslich erscheinen, in der antiken Literatur eine besondere Gattung von Kunstkatalogen zu statuiren, von denen sonst niemand etwas weiss, deren Verfasser nicht bekannt sind und deren Beschaffenheit bald so, bald anders definirt werden kann.

Wenn man die Stellung, welche die Kunst im antiken Leben einnahm und die Art des Interesses, das ihr von Seiten des grossen Publikums entgegengetragen wurde, ohne Vorurtheile prüft, so wird man sich der Erkenntnis nicht verschliessen können, dass im Alterthum für dieses Hülfsmittel eingehender Kunstbetrachtung, für

---

quatenus ad artem plasticam pertinent. Gryphiae 1857) stellte die unbegründete Behauptung auf adumbratam quandam picturae historiam Xenocrati et Antigono vindicandam esse. Ueber die literarische Thätigkeit dieser beiden Künstler haben wir ausser den allgemeinen Angaben des Plinius, dass sie über Malerei und Plastik geschrieben, nur eine bestimmte Notiz, welche in meiner Dissertation de artificum aetatibus p. 28 sq. angeführt und besprochen worden ist, wonach Antigonos eine Periegese von Makedonien geschrieben hat. Derselbe hatte vermuthlich auch im Verein mit Xenokrates eine Periegese von Thessalien verfasst, wie wir schliessen können aus Plin. XXXIV, 68 artifices, qui conpositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant Telephanen Phocaeum ignotum alias, quoniam Thessaliae habitaverit, et ibi opera eius latuerint, alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polyclito Myroni Pythagorae cf. die genannte Dissertation p. 29. Wir dürfen also ihren Schriften insgesammt nur einen periegetischen Charakter zuschreiben; am wenigsten können die Künstlertabellen des Plinius auf sie zurückgehen, da die Einführung der Olympiadenrechnung in die Geschichtsschreibung (Timaeus) gerade erst in ihre Zeit fällt. Es lässt sich sogar genügend wahrscheinlich machen (mit Gründen, die an anderer Stelle ausführlich besprochen werden sollen), dass Varro der erste gewesen, der mit den Angaben der Chronisten und auf Grund der Schriften der griechischen Periegeten (Pasiteles eingeschlossen) eine Kunstgeschichte verfasste (cf. einstweilen De artific. aetatibus p. 26).

Kunstkataloge im modernen Sinne, wenn überhaupt, so gewiss nur ein viel geringeres Bedürfnis vorhanden sein konnte, als in gegenwärtiger Zeit. Wir wissen zwar, dass schon im alten Griechenland sich frühzeitig durch das Zusammenfliessen von Weihgeschenken aller Art in Tempeln und Hallen ‘Kunstsammlungen’ von selbst gebildet haben, die unseren modernen Museen einigermassen ähneln mochten [1]. Wir wissen auch, dass andere von kunstsinnigen Fürsten selbst nicht ohne Plan angelegt worden sind [2]. Noch mehr trat später im kaiserlichen Rom die Neigung hervor, die aus Griechenland und Kleinasien entführten Kunstschätze in prunkvollen Anlagen zu vereinigen [3]. Aber fast allen diesen ‘Sammlungen’ lagen entweder religiöse Zwecke zu Grunde, oder sie dienten mehr zur Ausschmückung von Räumen, die um ihrer selbst willen, und nicht blos als Behälter ihres Kunstinhaltes [4], erbaut worden waren.

---

[1] Ich brauche nur das Heraion zu Samos, das Artemision zu Ephesos und das Heraion zu Olympia zu nennen. Vgl. Jacobs Vermischte Schriften III, 421 ff. Quatremère de Quincy Iup. Olymp. p. III § 6. Raoul Rochette peint. antiques ined. p. 94 sqq. Müller Handbuch d. Archaeologie § 251 n. 5. Kayser Delphi S. 25 f. Friedlaender Darstellungen aus der röm. Sittengeschichte II, 91 ff. Ueber das Heraion zu Samos vergl. insbesondere Strabon XIV p. 637. Heyne opusc. acad. V p. 358 sq. Darüber existirte auch eine besondere Schrift des Aristoteles oder Aristeides, wenn die Verbesserung Prellers (Demeter u. Persephone S. 244 n. 3) richtig ist.

[2] Plut. Arat. 12. Ueber die Sammelsucht der Ptolemaeer vgl. Plutarch. non posse suav. vivi sec. Epic. c. 11. Plinius N. H. XXXV, 132.

[3] Iuvenalis sat. XIV, 305. Vgl. Boettiger Kl. Schr. II, 8 ff. Raoul Rochette lettres d'un antiquaire p. 185 n. 7 u. n. 5. L. Friedlaender Kunstsinn d. Römer p. 3 ff. C. F. Hermann Kunstsinn d. Römer p. 60 ff. K. O. Müller Handbuch d. Arch. § 251 n. 5.

[4] Dies dürfte auch von den Privatsammlungen des Varro, des Lucullus, des Asinius Pollio, des Manlius Vopiscus u. A. gelten. Besonders charakteristisch scheint mir das Beispiel des Heius zu Messina zu sein, von dem Cicero in Verrem IV, 3 anführt, er habe seine Kunstschätze — eine Auswahl der vorzüglichsten Meisterwerke, vermuthlich sämmtlich in Copien — in seinem Privatheiligthum aufbewahrt und ihnen zum Theil auch einen Cultus eingerichtet. Von dieser Privatsammlung wird ferner ausdrücklich erwähnt, dass kein Reisender durch Messana kam, ohne sie zu besuchen. Aber wird es dabei eines Kataloges bedurft haben, da dem Fremden die Ortsführer oder die Diener des Hauses sicherlich die gewünschte Auskunft geben konnten? Auch ist zu berücksichtigen, dass es in der Kaiserzeit sehr beliebt war, auf den Kunstwerken selbst (römischen Originalen oder Copien) die Namen

In beiden Fällen mochten sie wohl die Gelehrsamkeit eines Antiquars, eines Periegeten herausfordern, schwerlich aber zur Abfassung eines einfachen Katalogs im gewöhnlichen Wortverstande Veranlassung geben. Man würde den Charakter des Alterthums, meine ich, durchaus verkennen, wollte man ihm ein allgemeineres Verständnis für die Kulturbedeutung der Kunst, ein dem unserigen verwandtes Interesse für systematische Sammlung, Aufstellung und Katalogisirung von Kunstwerken zuschreiben. Trotz der lebhaftesten Empfänglichkeit für die Wirkungen der bildenden Künste fehlt dem Griechen und noch mehr dem Römer im Allgemeinen jenes moderne, einigermassen von Gelehrsamkeit eingegebene Vergnügen an vergleichender historischer Kunstbetrachtung, dem unsere Museen und deren Kataloge ihren Ursprung verdanken. Im classischen Alterthum dienten dem Bedürfnisse des Reisenden, der Wissbegierde des Kunstliebhabers besser als unsere Kataloge die Hülfsleistungen der Ortsfremdenführer. Wem deren Erklärungen nicht genügten, der konnte sich ohne Schwierigkeit ausführliche Belehrung aus der Literatur der Lokalbeschreibungen verschaffen, welche bekanntlich schon frühzeitig zu hoher Blüthe gelangte. Diese antiken Ciceroni und die (oft von ihnen selbst verfassten) Lokalperiegesen, von denen uns dürftige Beispiele in dem Werke des Pausanias vorliegen, waren beide vollkommen genügend, die Dienste unserer Kataloge zu verrichten. Für ihre Existenz und Wirkungssphäre haben wir reichliche und vollgültige Zeugnisse [1], für die von Katalogen aber haben wir, wie ich zu erweisen hoffe, solche Zeugnisse nicht.

Der Unterschied zwischen Katalogen und den Lokalbeschreibungen (*περιηγήσεις*), die sich unter Umständen auch auf ein einzelnes Heiligthum [2] u. dgl. beschränken konnten, ist sowohl ein for-

der Künstler anzubringen, so dass sie nicht bei Translocirungen mit der Basis verloren gehen konnten. Etwas anderes ist es mit den griechischen Kunstwerken, welche ohne Basis nach Rom übertragen wurden und auf diese Weise häufig zu Zweifeln über ihre Urheber Veranlassung gaben. Siehe unten S. 230 Anm. 1.

[1] Ich verweise in dieser Beziehung auf die einleitenden Erörterungen einer von mir vorbereiteten Schrift über die altgriechische Wandmalerei, in welchen die Organisation und die wissenschaftliche Bedeutung des antiken Periegetenwesens in Untersuchung gezogen wird.

[2] So des Amphion von Thespiai Schrift *περὶ τοῦ ἐν Ἑλικῶνι Μουσείου*, des Menodotos von Samos *περὶ τῶν κατὰ τὸ ἱερὸν τῆς Σαμίας Ἥρας*, wenn dies nicht Excerptentitel sind.

maler, als ein inhaltlicher. Ein formaler, insofern diese in breiterer Darstellung die einzelnen Gegenstände behandelten, etwa in der Weise des Pausanias, während wir bei Katalogen streng systematische, abgekürzte und mehr tabellenähnliche Behandlung voraussetzen. Ohne Zweifel wären letztere bequemer zu excerpiren gewesen; aber blos aus der kurzen Fassung des Excerptes darf noch nicht auf eine ähnliche Beschaffenheit der benutzten Quelle geschlossen werden. Brauchen doch auch die chronologischen Künstlertabellen und die alphabetischen Künstlerverzeichnisse bei Plinius keineswegs aus ebensolchen Tabellen entnommen zu sein, wie dies für erstere erwiesen ist, für letztere erwiesen werden kann. In Bezug auf den Inhalt dieser Lokalbeschreibungen dürfen wir aus dem Werke des Pausanias und den Fragmenten des Polemon schliessen, dass sie mehr von antiquarischen, als von rein kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten ausgingen, wie dies eben auch dem Interesse ihrer Leser entsprach. Darin aber waren diese antiken Guiden unseren Katalogen vergleichbar, dass auch in ihnen die Monumente in topographischer Reihenfolge aufgezählt und besprochen wurden. Nur ist immer im Auge zu behalten, dass sie nicht blos als Führer dienen sollten, sondern und zwar hauptsächlich wissenschaftliche Zwecke verfolgten und als gelehrte Elaborate auch immer den Namen ihres Verfassers an der Spitze trugen.

Unsere Untersuchung wendet sich hauptsächlich gegen die Bestimmungen von A. Brieger, der in seiner vortrefflichen Abhandlung über die Quellen der Kunstnachrichten in Plinius' Naturgeschichte einen ziemlichen Theil dieser Notizen auf römische Kunstkataloge zurückzuführen gesucht hat. Er meint damit Kataloge, welche Kaiser Vespasian von den Kunstwerken, mit denen er die öffentlichen Gebäude Roms, besonders die von ihm erbauten, reichlich ausgeschmückt hatte, oder vielmehr, wie Brieger seine These erweiternd hinzusetzt, von sämmtlichen zu Rom befindlichen Kunstwerken habe anfertigen lassen, Kataloge, welche in griechischer Sprache geschrieben gewesen seien. Dieser Gedanke war schon vorher von Urlichs in einem Greifswalder Winckelmannsprogramm (Scopas in Attica, 1854. p. 10 n. 2) ausgesprochen worden [1], Brieger führte ihn nur weiter aus, indem er zwar

[1] Vgl. auch desselben Scopas Leben und Werke S. 53 Anm. Urlichs hat mehrfach Schlüsse auf diese Hypothese gegründet in seiner Chrestom. Plin. (z. B. in der Anmerkung zu XXXVI, 38.) und sonst (Rhein. Mus. N. F. XXV, 515), während er andererseits Briegers Aus-

die wenigen hierfür anscheinend verwendbaren Stellen des Plinius geschickt kombinirte, aber — wie nicht selten bei ihm zu beklagen ist — aus ihnen Schlüsse zog, ohne sie vorher genügend sorgfältig und mit Berücksichtigung aller Nebenumstände geprüft zu haben.

Brieger zog für seine Behauptungen zunächst die Stelle XXXVI, 36 an: in hortis Servilianis reperio laudatos Calamidis Apollinem etc., in welcher er die Worte reperio laudatos als Hindeutung auf Kataloge auffasste. Man kann sich leicht überzeugen, dass Plinius die Worte invenio, reperio nicht selten zur Einführung eines kürzeren Excerptes gebraucht. So finden wir z. B. XXXIII, 121 invenio et calce adulterari — deprehendi, ib. 143 invenimus legatos Carthaginiensium dixisse — ipsos, XXXIV, 15 Romae simulacrum ex aere factum Cereri primum reperio ex peculio Sp. Cassi quem regnum adfectantem pater ipsius interemerit. XXXIV, 26 invenio et Pythagorae et Alcibiadi in cornibus comiti positas — faceret, XXXV, 162 Q. Coponium invenimus ambitus damnatum — latio erat, XXXVI, 42 invenio et Canachum laudatum inter statuarios fecisse marmorea, ib. 50 nondum enim secti marmoris vestigia invenio in Italia (dies vielleicht eigene Bemerkung), XXXVII, 28 invenio apud medicos — radiis. Sie erklären sich aus der Art seiner Schriftstellerei und deuten vermuthlich auf Notizen, welche er aus später gelesenen Schriftstellern bei der Umarbeitung des Werkes nachgetragen [1]. Für die Existenz von Katalogen können sie nicht als bestimmte Zeugnisse gelten. Ebensowenig der Ausdruck laudatos, der bei Plinius zur Auszeichnung eines bedeutenden Werkes sehr häufig wiederkehrt und mit ähnlichen Ausdrücken, wie opus nobilissimum, praeclarum, ante cuncta laudabile u. a. abwechselt. Derartige Bezeichnungen lagen um so näher als Plinius überhaupt nur die berühmtesten Künstler und Kunstwerke anführt, wie dies in einer so kurz gefassten Uebersicht sich von selbst versteht. Dass sie oft angewandt werden, kann also nicht auffallen, um so weniger

---

führungen theilweise einschränkt in seiner Recension dieser Abhandlung N. Jhrbb. f. Philol. LXXVII (1858) S. 483.

[1] Sehr dankenswerth hat über diese schwierige Frage Nolten, Quaestiones Plinianae. Bonn 1866 abgehandelt. Vgl. auch Th. Bergk Exercit. Plin. II, 3. Brunn, Disput. isagog. de auct. indic. Plin. p. 2. Urlichs Chrest. Plin. p. XIII sq. Drs. de num. et nom. propr. in Plin. N. H. p. 18. Detlefsen N. Jhrbb. f. Philol. LXXVII, 654 Anm. Es ist indess auch möglich, dass Plinius gleich bei der ersten Anordnung seiner Excerpte in der angegebenen Weise die kürzeren Notizen zwischen die grösseren, aus einer Quelle entnommenen Partien einschob.

da Plinius auf Abwechselung im Ausdruck und gefällige Wendungen nirgends Gewicht legt, ausser etwa da, wo er selbst bei eigenen Bemerkungen in rhetorischen Affect geräth. Der Begriff des Nachschlagens, Wiederauffindens in reperire braucht nicht nothwendig auf Kataloge bezogen zu werden. Er kann entweder auf die Excerptensammlung des Plinius oder auf ein als Quelle benutztes periegetisches Werk hindeuten: in beiden musste nothwendig eine gewisse Ordnung des Inhaltes sich vorfinden, welche das Aufsuchen einer bestimmten Notiz möglich machte. (cf. z. B. XXXIV, 15 u. A.)

Zur Bestimmung der Zeit, in welcher diese vorausgesetzten Kataloge entstanden seien, benutzte Brieger die Stellen XXXIV, 55. fecit (Polyclitus) et destringentem se — duosque pueros item nudos talis ludentes, qui vocantur astragaligontes *et sunt in Titi imperatoris atrio*[1], quo opere nullum absolutius plerique iudicant und die andere XXXIV, 84: atque ex omnibus quae retuli clarissima quaeque in urbe iam sunt dicata a Vespasiano principe in templo Pacis aliisque eius operibus, violentia Neronis in urbem convecta et in sellariis domus aureae disposita. Brieger nahm (mit Unrecht) an, dass erstere Stelle ein zusammenhängendes Stück enthalte; desshalb schloss er aus der Erwähnung des Titus, dass es aus keinem der bekannten und sonst von Plinius benutzten Kunstschriftsteller, weil diese sämmtlich in frühere Zeit fallen, entnommen sein könne und wies es auf Grund der zweiten, ebenfalls misverständlich aufgefassten Stelle (§ 84), wie bereits angegeben, anonymen von Vespasian veranlassten Katalogen zu. Auf dieselbe Quelle führt er auch mehrere andere Stellen zurück[2], theils wegen innerer Verwandtschaft mit § 55, theils um der Worte laudata sunt (§ 60) willen.

Von Spuren eines Kataloges vermag ich in allen diesen Stellen

[1] O. Jahn (Ber. d. Saechs. Ges. d. Wiss. 1850 S. 125 n. 47) änderte diese Stelle nach Cod. B. in inperatoris domo. hoc opere. Vielleicht ist aber die Lesart dieser Handschrift et sunt in [c] titi inp ///// atrio duo hoc opere etc. ohne jede Veränderung nur mit Ausfüllung der Lücke inp .... in den Text herüberzunehmen. Dann würden die Worte sich noch deutlicher als eine vorschnell in den Text aufgenommene Randnote ausweisen und eigentlich nur besagen 'es sind auch zwei solcher Knöchelspieler-Statuen im Palast des Titus', ohne dass sie bestimmt als die des Polykleitos angesprochen würden.

[2] Es sind die folgenden: § 54. Fecit Phidias et cliduchum — colossicon nudum. § 56. item (fecit Polyclitus) Mercurium — appellatus est. § 57 (Myron) fecit et canem — in aede Pompei Magni. § 60. Pythagoras Samius — laudata sunt.

nichts zu finden. Es ist zwar bei einigen Kunstwerken der römische Standort angegeben, aber bei der grösseren Anzahl fehlt er. Wir werden weiter unten wahrscheinlich machen, dass diese letzteren Notizen sich auf ausserrömische Kunstwerke bezogen. Besonders in Gewicht fällt aber, dass die einzelnen Angaben nicht nach Lokalen geordnet sind, wie man es bei Katalogen voraussetzen muss, sondern nach den Künstlern. Diese Zusammenstellung dem Plinius zuzutrauen, hiesse sein litterarisches Verdienst und seine Kenntnisse über Gebühr erhöhen. Sie fand sich sicherlich schon in der Quelle des Plinius und lässt auf ein Werk schliessen, in welchem über Künstler und Kunstwerke systematisch abgehandelt wurde, eine Vermuthung, die wir später durch eine Reihe von Gründen stützen werden.

Wir haben also keine Veranlassung gefunden, die citirten Stellen auf Kataloge zurückzuführen; aber ebenso wenig kann zugegeben werden, dass die Worte et sunt in Titi inperatoris atrio mit den vorhergehenden Worten gleichen Ursprung haben. Sie sind vielmehr aller Wahrscheinlichkeit nach eigener Zusatz des Plinius, der die genannte Gruppe der Knöchelspieler häufig genug im Palaste des Titus (zu dem er bekanntlich in vertrauten Verhältnissen stand) gesehen haben musste. Man erinnere sich, dass er aus demselben Palaste des Titus an anderer Stelle (XXXVI, 38) ein Kunstwerk, die Laocoongruppe, anführt mit Worten, welche sowohl durch Schwülstigkeit und Affectation des Ausdrucks, wie durch Uebertriebenheit und Ungelenkigkeit des Kunsturtheils sich deutlich als eigenes Product des Plinius verrathen (ebenso Urlichs Chrest. S. 387). Derartige von Plinius selbst gemachte Einschaltungen finden sich mehrfach unter den Kunstnotizen und auch sonst in seiner Encyclopädie und lassen sich oft an Einführungsworten wie sicut, nuper vero, fuit et nuper u. a. mit Leichtigkeit als solche erkennen [1].

Das Hauptargument für seine Hypothese nimmt Brieger aus

---

[1] Diese eigenen Zuthaten des Plinius überschreiten keineswegs das Maass von Gelehrsamkeit, das wir nach anderen Angaben und Schlussfolgerungen ihm zuschreiben dürfen. Derartige Bemerkungen aus dem Kreise des Wissens, das man jedem Gebildeten der damaligen Zeit zuschreiben darf, und zu dessen Erwerbung es nicht besonderer Studien bedurfte, finden sich z. B. XXXV, 120. ib. § 20. 74. u. bes. 83 (audio); XXXI, 37. XXXIV, 2. II, 197 (cf. Urlichs Chrest. Plin. ad loc.).

der oben citirten Angabe des § 84 über die in den Friedenstempel von Vespasian geweiheten Kunstwerke. Es heisst darin ‘Und von allen Bildwerken, die ich aufgezählt habe, sind die berühmtesten sammt und sonders in der Stadt Rom von Vespasian gegenwärtig in den Friedenstempel und in andere seiner Bauten geweiht, was (einst) durch die Gewaltthätigkeit Neros in die Stadt zusammengeschleppt und in den Sälen des goldenen Hauses aufgestellt war’. Diese Stelle steht so sehr im Widerspruch mit dem, was in den vorausgehenden Notizen theils direct, theils indirect angegeben wird, dass sie unmöglich wörtlich verstanden werden kann. Zunächst sind mehrere, und gerade die berühmtesten Kunstwerke, welche vor § 84 aufgezählt werden, nachweislich niemals nach Rom gekommen: so der olympische Zeus und die Parthenos des Pheidias und so vermuthlich alle Chryselephantin-Colosse, die etwa unter den nach oder vor § 84. genannten Bildwerken sich befinden mögen. Von einer beträchtlichen Reihe gleichfalls hochberühmter Kunstwerke wird ausdrücklich durch Plinius selbst angegeben, dass sie sich nicht in Rom befänden, so von sämmtlichen erwähnten Werken des Telephanes, des Euthykrates, von fast allen des Pythagoras u. s. w. [1]. Von anderen wiederum ist durch anderweitige Zeugnisse bekannt, dass sie bis zu Plinius Zeit ebenfalls noch nicht nach Rom übertragen worden waren, so einige der Werke des Myron, die Bildwerke des attalischen Weihgeschenks u. A. Andererseits werden die in Rom befindlichen Kunstwerke durch Plinius genau lokalisirt, meist auch der Schenkgeber sorgfältig genannt: offenbar mit Rücksicht auf die Benutzung der N. H. als Handbuch für Reisende. Die Genauigkeit in diesen Angaben geht soweit, dass selbst bemerkt wird, wann und wodurch einzelne dieser römischen Kunstwerke zu Schaden gekommen oder ganz vernichtet worden sind. Da nun bei vielen sehr berühmten Statuen, wie des Polykleitos Diadumenos und Doryphoros u. A. ein römischer Standort nicht notirt wird, so waren sie aller Wahrscheinlichkeit nach wenigstens zur Zeit der Abfassung dieser Notizen ebenfalls nicht in Rom. Es liegt also sehr nahe zu vermuthen (was späterhin noch durch andere Gründe wahrscheinlich gemacht werden soll), dass alle diese Angaben über nichtrömische Kunstwerke aus den Schriften griechischer Periegeten, die aber von Plinius nicht direct benutzt

---

[1] Will man die Worte clarissima quaeque in urbe verbinden, so fallen natürlich die bezüglichen Einwendungen fort, ohne dass die Beweisführung dadurch Einbusse erlitte.

wurden, entnommen worden sind. Bei dieser Rücksichtnahme auf römische Leser, bei solcher Genauigkeit in der Bestimmung des römischen Standortes kann es nicht blosse Nachlässigkeit des Plinius sein, dass zu keinem der vor § 84 erwähnten Kunstwerke angegeben wird, es sei im Friedenstempel aufgestellt. Ueberhaupt finden sich im ganzen Plinius nur dreimal Kunstwerke aus diesem Gebäude ausdrücklich erwähnt (XXXV, 102. 109. XXXVI, 27), und in allen diesen Stellen kann die Notiz sehr wohl von Plinius selbst auf seine Autopsie hin angemerkt worden sein [1].

Ferner, hätte Plinius wirklich einen Katalog der von Vespasian in den Friedenstempel gewidmeten Kunstwerke benutzen können, so würde er schwerlich jene Statue des Cheimon von Naukydes zu erwähnen vergessen haben, welche nach Pausanias bestimmter Angabe [2] zu den berühmtesten Werken dieses Künstlers gehörte und deshalb auch von Argos nach Rom in den Friedenstempel entführt worden war. Dies ist offenbar eben damals geschehen, als Vespasian ihn nach seiner Vollendung mit Kunstwerken so reich ausschmücken liess (cf. S. 231 Anm. 2), denn der römische Aufenthaltsort dieses Werkes würde kaum im Heimathslande so genau bekannt geworden sein, wenn nicht gleich bei seiner Wegnahme die Bestimmung für den Vespasianischen Prachtbau massgebend gewesen wäre. Dasselbe gilt von dem Gemälde der Schlacht bei Issos von der Hand der Helena, welches, wie uns ausdrücklich berichtet wird (Ptolem. Hephaest. bei Phot. Bibl. p. 482 ed. Hoesch.), von Vespasian im Friedenstempel aufgestellt wurde. Auch dieses Kunstwerk erwähnt Plinius mit keiner Silbe, was eben nicht auffällig ist, wenn man sich nur von der Vorstellung, er habe einen Katalog der Kunstwerke dieses Tempels ausgeschrieben, frei macht, und dagegen in Berücksichtigung zieht, dass er — einige geringe Ausnahmen abgerechnet — im Wesentlichen nur Varro, Pasiteles, Cornelius Nepos und die vor diesen liegenden griechischen Periegeten für die Kunstpartien seiner N. H. benutzt hat, wie dies aus dem Index auctorum klar genug hervorgeht.

---

[1] Dies wird besonders deutlich durch eine dieser Stellen XXXV, 109: pinxit Nicomachus — Scyllamque quae nunc est Romae in templo Pacis, in welcher sich der Relativsatz als Nachtrag deutlich erkennen lässt.

[2] Paus. VI, 9, 3. *πάλης δὲ (νίκην ἔσχεν) Χείμων ..... αἱ δὲ εἰκόνες τοῦ Χείμωνος ἔργον ἐστίν, ἐμοὶ δοκεῖν, τῶν δοκιμωτάτων Ναυκύδους, ἥτε ἐν Ὀλυμπίᾳ καὶ ἡ ἐς τὸ ἱερὸν τῆς Εἰρήνης τὸ ἐν Ῥώμῃ κομισθεῖσα ἐξ Ἄργους.*

Man könnte auch versucht sein, gegen die Existenz der in Rede stehenden Kataloge den Umstand geltend zu machen, dass sich bei Plinius mehrfach Kunstwerke erwähnt finden, deren Verfertiger unbekannt ist (XXVI, 27. 28 u. 29). Wenigstens sollte man meinen, dass, wenn die Sitte von den griechischen Kunstwerken, die nach Rom kamen, Kataloge aufzunehmen, in Wirklichkeit bestand, ein solches Verlorengehen des Künstlernamens nicht so leicht möglich war. Doch lässt sich andererseits nicht verkennen, dass eine solche Ungewissheit trotz aller Kataloge wohl vorkommen konnte, da in der Regel wohl die Statuenbasen und also mit ihnen auch die Statueninschriften in Griechenland zurückblieben [1] und in Rom selbst die Kunstwerke so häufig ihren Standort wechselten.

Aber selbst zugegeben, dass solche Kataloge, wie sie Brieger annimmt, vorhanden waren, so würde es Plinius schwerlich möglich gewesen sein sie zu benutzen. Denn zur Zeit der Fertigstellung des Friedenstempels musste er die umfänglichen Excerptensammlungen, die er für die N. H. angelegt hatte, unbedingt im Wesentlichen bereits abgeschlossen haben. Der Tempel der Friedensgöttin wurde bekanntlich von Kaiser Vespasian nach der Besiegung der Juden und aus Anlass dieses Sieges errichtet und im Jahre 75. nach Chr. eingeweiht [2]. Bereits zwei Jahre darauf, im Jahre 77, überreichte Plinius seinem Gönner Titus die Widmung seines grossartigen Werkes, welches also, wenn nicht völlig vollendet, so doch gewiss seiner Vollendung nahe sein musste. Wenigstens lässt sich daraus, dass dieser Widmung die Inhaltsangabe der einzelnen Bücher angefügt war, mit Zuversicht schliessen, dass die Zusammenstellung der Excerpte im Grossen und Ganzen bereits abgeschlossen war. Auch ist wohl zu beachten, dass Plinius auf dieses Jahr 77 alle Zeitbestimmungen, insofern die Zahlen nicht

---

[1] Pausanias erwähnt sehr häufig solcher Basen mit Inschriften, deren Bildsäulen entführt waren, vgl. z. B. VIII, 49. 1; 30. 5; 38. 5. Ueber die Sitte die Basen beim Wegführen von Kunstwerken zurückzulassen siehe Winckelmann Werke VI, 2 p. 137. Bergk Zft f. A. W. 1845 p. 986.

[2] Dio Cass. LXVI, 15. *Ἐπὶ δὲ τοῦ Οὐεσπασιανοῦ, ἕκτον, καὶ ἐπὶ τοῦ Τίτου τέταρτον ἀρχόντων τὸ τῆς Εἰρήνης τέμενος καθιερώθη.* Ioseph. bell. Iud. VII, 5. 7. *Μετὰ δὲ τοὺς θριάμβους καὶ τὴν βεβαιοτάτην τῆς Ῥωμαίων ἡγεμονίας κατάστασιν Οὐεσπασιανὸς ἔγνω τέμενος Εἰρήνης κατασκευάσαι.* cf. Suet. Vesp. 9. Aur. Vict. Caes. 9.

in den Handschriften verschrieben sind, zurückgeführt hat [1]. Da nun die Zusammenordnung und Verarbeitung einer so sehr bedeutenden Anzahl von Excerpten begreiflicher Weise eine langwierige Arbeit war, die Plinius nicht eher begonnen haben konnte, als bis er das Material zu seinem Werke im Allgemeinen zusammengebracht hatte, und da andererseits auch die Aufstellung der Kunstwerke im Friedenstempel [2] und (den Fall angenommen) die Katalogisirung derselben sammt derjenigen aller übrigen römischen Kunstwerke gewiss nicht geringe Zeit erforderte, so liegt auf der Hand, dass Plinius unmöglich von diesen Katalogen (selbst wenn sie bestanden) hätte Gebrauch machen können. Es leuchtet ein, dass Plinius längst bevor solche Kataloge angefertigt sein konnten, seine Excerptensammlung zu Ende geführt haben musste; und sofern es galt Nachträge zu machen, so konnten diese sicherlich nicht so umfängliche und für das Ganze wesentliche Notizenmassen betreffen, als Brieger für seine Kataloge in Anspruch nimmt, wenn nicht das ganze Concept des Werkes verschoben werden sollte. Noch weniger wird die Briegersche Hypothese annehmbar, wenn man der Meinung einiger Gelehrten folgt, dass Plinius nur den Anfang des Werkes völlig ausgearbeitet habe, während das Uebrige von seinem Neffen aus seinen Papieren fertig gemacht worden sei.

---

[1] Vgl. Rezzonic. Disquisit. Plin. I p. 172—75. Nolten Quaest. Plinian. passim. Urlichs Chrest. Plin. p. XIII f.

[2] Von seiner reichen Ausstattung mit Kunstwerken berichtet uns Iosephus bell. Iud. l. l. folgendes: *Ταχὺ δὲ δὴ μάλα καὶ πάσης ἀνθρωπίνης κρεῖττον ἐπινοίας ἐτετελείωτο. Τῇ γὰρ ἐκ τοῦ πλούτου χορηγίᾳ δαιμονίῳ χρησάμενος, ἔτι καὶ τοῖς ἔκπαλαι κατωρθωμένοις γραφῆς τε καὶ πλαστικῆς ἔργοις, αὐτὸ κατεκόσμησε· πάντα γὰρ εἰς ἐκεῖνον τὸν νεὼν συνήχθη καὶ κατετέθη, δι' ὧν πρότερον περὶ πᾶσαν ἐπλανῶντο τὴν οἰκουμένην. — Ἀνέθηκε δὲ ἐνταῦθα καὶ τὰ ἐκ τοῦ ἱεροῦ τῶν Ἰουδαίων χρυσᾶ κατασκευάσματα, σεμνυνόμενος ἐπ' αὐτοῖς.* Herodian I, 14 sagt von ihm: *μέγιστον καὶ κάλλιστον γενόμενον τῶν ἐν τῇ πόλει ἔργων· πλουσιώτατον δὲ ἦν πάντων ἱερῶν.* Von Plinius (XXXVI, 102) wird er unter die pulcherrima operum, quae unquam vidit orbis gerechnet. Unter Commodus brannte der Tempel, durch einen Blitzstrahl entzündet, sammt dem ganzen Peribolos nieder (Herodian I, 14 cf. Dio Cassius l. l.), wobei vermuthlich die sämmtlichen von Vespasian gestifteten Kunstwerke zu Grunde gegangen sind. Da nun Procop. Goth. IV, 21 in dem neu errichteten Tempel wiederum Monumente, freilich von zweifelhafter Beschaffenheit erwähnt, so müssen dies neu herbeigeschaffte gewesen sein. Die von Becker Handb. d. röm. Alt. I, 439 vorgetragene Vermuthung wird durch die genaue Angabe des Herodian. l. l. hinfällig.

In diesem Falle ist erst recht nicht wahrscheinlich, dass der letztere eine selbständige Erweiterung des Werkes von solchem Umfang vorgenommen habe.

Endlich möchte ich auch den äusseren Charakter der besprochenen Notiz aus § 84. in Anschlag bringen. Die ganze Stelle ist so bombastisch und überschwänglich gehalten, dass sie den Stempel der Gehaltlosigkeit deutlich genug an sich trägt. Man muss sich vergegenwärtigen, welcher Art die Angaben sind, die über die Kunstwerke der berühmtesten griechischen Erzbildner von § 54. an bis § 84. gegeben werden. Sie lassen deutlich erkennen, dass sie bestimmt sind, durch Aufzählung der namhaftesten Werke aus jedem Genre, römischer und nichtrömischer, einen Ueberblick über die gesammte Kunstthätigkeit der einzelnen Meister zu geben. Wäre es nicht ein merkwürdiger Glückszufall gewesen, wenn es Vespasian vermocht hätte, diese Blüthenlese griechischer Kunst in einer Stadt, wo nicht gar in einem Tempel zu vereinigen? Aber aus mehr als einem Grunde war dies unmöglich. Nicht blos deshalb, weil wie schon oben bemerkt wurde gerade die berühmtesten plastischen Kunstwerke des Alterthums, alle Chryselephantin-Colosse von der Art des Olympischen Zeus und der Parthenos (und so vielleicht noch andere von den hier genannten Kunstwerken) niemals einen Transport nach Rom erlaubt hätten — sondern auch weil vor Plinius Zeit schon der Vernichtungsprocess begonnen hatte, dem allmählich das Edelste, was griechische Kunst hervorgebracht, erliegen sollte. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass jenes vor § 84 gegebene Verzeichniss der berühmtesten griechischen Erzbildwerke in Vespasians Zeit gar nicht mehr hätte verfasst werden können, weil inzwischen gar manche dieser Kunstwerke schon verschleppt und verloren, manche zu Grunde gegangen sein mochten. Wir wissen freilich nur in den wenigsten Fällen, wann und wo in Griechenland selbst und vor allem in Rom bei den vielfachen Kriegen, den Plünderungen und Einäscherungen in der Reihe der Jahrhunderte mit anderen Denkmälern auch die Werke der bildenden Kunst der Vernichtung anheim fielen. Am meisten scheinen die bekannten grossen Feuersbrünste Roms den griechischen Kunstdenkmälern geschadet zu haben, und nicht am wenigsten jener ungeheuere Neronische Brand, der gerade das Herz der Stadt traf. Damals wurden mit den reichen Kunstschätzen des kaiserlichen sog. 'Goldenen Hauses' auch der thespische Eros des Praxiteles und sämmtliche Gemälde des Fabullus ein Raub der Flammen. Vorher

waren schon Gemälde des Aristeides [1], des Apelles (Plin. N. H. XXXV, 83 cf. 91), eine berühmte eherne Aphrodite des Praxiteles (Plinius N. H. XXXIV, 69) u. A. römischen Bränden und anderem Ungemach zum Opfer gefallen, und wie viele Kunstwerke mögen ausserdem schon damals vernichtet worden sein, ohne dass uns eine Kunde davon aufbewahrt geblieben ist.

Auch die Angabe in § 84: jene von Vespasian in seine Bauten vertheilten Kunstwerke seien die von Nero zusammengeraubten, die vordem in den Sellariis des Goldenen Hauses aufgestellt gewesen — bedarf augenscheinlich gar sehr der Einschränkung. Denn nicht nur widerspricht es völlig den Thatsachen, dass der Neronische Palast die vor § 84 aufgezählte Totalsumme der berühmtesten griechischen Bildwerke enthalten habe, sondern man muss auch aus dem Beispiel der Fabullischen Gemälde und des Praxitelischen Eros schliessen, dass jener Neronische Brand auch von anderen Kunstschätzen des Goldenen Hauses seine Opfer gefordert habe, und wer kann bestimmen, wie viele dies gewesen sein mögen?

Somit scheint mir denn das Zeugniss des § 84. in jeder Beziehung ein sehr zweideutiges zu sein, und ich glaube, es reducirt sich darauf, dass Plinius an dieser gewiss nicht ungeschickt gewählten Stelle dem Prachtbau seines hohen Gönners ein volltönendes Lob spenden wollte, wobei es ihm auf Genauigkeit und strenge Wahrheit nicht allzusehr ankam. Seine Worte mögen wohl nicht mehr gelten, als die ebenfalls sehr überschwänglichen, welche der Geschichtsschreiber Iosephus in Bezug auf die Ausschmückung desselben Friedenstempels gebraucht hat: *πάντα γὰρ εἰς ἐκεῖνον τὸν νεὼν συνήχθη καὶ κατετέθη, δι' ὧν πρότερον περὶ πᾶσαν ἐπλανῶντο τὴν οἰκουμένην.*

Ich glaube aus diesen Erörterungen, in denen ich alle Möglichkeiten zu erwägen versucht habe, hat sich zur Genüge ergeben, dass sich die Annahme von römischen Kunstkatalogen, besonders von solchen, die Kaiser Vespasian angeregt habe, nicht halten lässt. Es möge einem zweiten Aufsatz vorbehalten bleiben, zu bestimmen, auf welche Quelle wir die besprochenen Stellen des Plinius mit mehr Wahrscheinlichkeit zurückführen können.

Rom, Ende Juli 1875. Theodor Schreiber.

---

[1] Strabon VIII p. 381 giebt an, dass das Bild des Dionysos sammt dem Cerestempel, in den es Mummius geweiht hatte, 'in jüngster Zeit' (*νεωστί*) ein Raub der Flammen geworden. Da es nun bei Plinius XXXV, 99 als noch vorhanden erwähnt wird, so geht des letzteren Angabe auf eine Quelle vor Strabon zurück.