VOLKER MICHAEL STROCKA

Poseidippos von Pella und die Anfänge der griechischen
Kunstgeschichtsschreibung

sichtlich sind hier archaische Skulpturen oder Bronzegüsse gemeint, weil sie von den folgenden altmodischen Werken deutlich abgesetzt werden.⁴ Ihre strenge Gesetzmäßigkeit, etwa das Kuros-Schema mit vorgesetztem linken Fuß und angelegten, gesenkten Armen, wird anerkannt, doch als überholt qualifiziert.⁵

Auch die in v. X 10–12 genannten Erzgießer kommen als Vorbilder nicht infrage: Ihre Werke sind zwar schon beweglich (v. X 12: ἤλθον⁶), werden aber mit in diesem Zusammenhang negativen Eigenschaften bedacht: ἀρχαῖος⁷ – alt, altmodisch, altertümlich, παλαιότεχνης – nach alter Art verfertigt, hergebracht, σκληρός⁸ – hart, starr. Sie werden mit Polykleitos verglichen, der, weil später, lebendiger ist, aber offensichtlich zurücksteht gegenüber Lysippos, dessen Werke der Dichter über jeden Vergleich hinaus für neu und unschlagbar hält.

Drei Künstler waren namentlich genannt. Klar lesbar und eindeutig bestimmbar ist der zweite (v. X 10): Hagelaides oder, wie er gewöhnlich genannt wird, Hageladas von Argos, wird recht häufig erwähnt.⁹ Die neuere Forschung teilt die Schriftquellen allerdings auf zwei argivische Erzgießer gleichen Namens auf, vielleicht Großvater und Enkel.¹⁰ Der ältere Hageladas ist ein noch ganz archaischer Künstler, dessen olympische Siegerstatuen zwischen 520 und (vor) 507 v. Chr. datiert werden können. Der jüngere Hageladas war dagegen im 2. Viertel des 5. Jhs v. Chr. tätig.¹¹ Er galt als Lehrer von Myron, Pheidias und Polykleitos.¹² Hier ist sicher der jüngere Hageladas gemeint, weil er „vor Polyklei-

ten wird: R. S. Bianchi in: H. Beck/P. C. Bol/M. Bückling (Hgg.), Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung (Ausstellung Frankfurt a. M. 2005/6), 65–73.

⁴ Zum Begriff κολοσσός G. Roux, Qu'est-ce qu'un KOLOSSÓ/S? Le „colosse“ de Rhodes. Les „colosses“ mentionnés par Eschyle, Hérodote, Théocrite et par diverses inscriptions, REA 62, 1960, 5–40; M. W. Dickie, What is a kolossos and how were kolossoi made in the Hellenistic period?, GRBS 37, 1996, 237–248; zuletzt E. Kosmetatou/N. Papalexandrou, Size matters. Poseidippos and the colossi, ZPE 143, 2003, 53–58 und G. B. D'Alessio, I „colossi“ di Miron: Posidippo 68,4 A–B, ZPE 149, 2004, 43f. Danach meint der seit dem 5. Jh. v. Chr. geläufige Begriff sowohl in unserem Sinne „kolossale“ Figuren bis zum Extrem des sogenannten Kolosses von Rhodos (wie ihn auch Poseidippos in XI 6–11 [Gedicht 68] nennt) als auch altertümliche, hieratische. So bezeichnet Herodot ägyptische und griechisch-archaische Statuen als κολοσσοί: Hdt. II 130,2; 143,2–4. Nur bei weit überlebensgroßen gibt er Maße an: II 153; 176,1; IV 152,4.

⁵ Dies wird ausgeführt bei Quint. Inst. 13,9, vgl. Jucker (1950) 124f.

⁶ So richtig K. Gutzwiller, Posidippus on statuary, in: Bastianini/Casanova (2002) 44f.

⁷ In antiken Kunsturteilen wird das Wort ἀρχαῖος gebraucht, „to describe works of art dating from anywhere between the remote, legendary past and the Early Classical period“, vgl. die Quellensammlung bei Pollitt (1974) 154–158, das Zitat auf S. 156. ἀρχαῖος hat natürlich nicht die Präzision unseres genau definierten Stilbegriffs „archaisch“. Bei Demetrios Phalereus, *De elocutione* 14 (Pollitt [1974] 155 Nr. 4) bezieht es sich auf vor-phaidiasische Statuen, deren „Sparsamkeit und Magerkeit“ an die Charakterisierung frühklassischer Werke durch Lukian erinnert (s. u. Anm. 25). Zur Wortbedeutung vgl. ferner M. Casevitz, Remarques sur les sens de *arkhaios* et de *palaios*, *Métis* 2, 2004, 125–136.

⁸ Der Begriff σκληρός und sein lateinisches Synonym *durus* werden mehrfach zur Charakterisierung von Skulpturen des frühen Strengen Stils herangezogen, vgl. weiter unten und Pollitt (1974) 254f., 359–361.

⁹ Overbeck (1868) Nr. 389–399, 533, 929.

¹⁰ Zuletzt P. Moreno, s. v. Hageladas (I), Hageladas (II), in: Vollkommer (2001) 275f.

¹¹ Sein irrträumliches „floruit“ von 432/429 v. Chr. bei Plin. nat. 34,49 (Overbeck [1868] Nr. 397) bezieht sich auf die 430/429 v. Chr. erfolgte Aufstellung seines Herakles Alexikakos während der Pest in Athen (Overbeck [1868] Nr. 393). Dies muß aber nicht heißen, daß der Herakles erst damals geschaffen wurde, sondern daß er (als Beutestück?) seitdem in Athen verehrt worden ist.

¹² Myron: Overbeck (1868) Nr. 533, Pheidias: ders. (1868) Nr. 393. 398. 399, Polykleitos: ders. (1868) Nr. 929. A. Stewart meint bei Gutzwiller (2005) 188, daß Poseidippos in v. X 11 das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Hagelaidas und Polykleitos bestreite. Mir scheint das πρό im Gegenteil darauf hinzuweisen. Die negative Charakterisierung des Hagelaidas macht auch Polykleitos zu einem – gegenüber Lysippos – altertümlichen Künstler.

tos“ wirkte und trotz altertümlicher *Techne* kein archaischer Verfertiger von Kolossen ist. Pausanias nennt seinen Zeus Ithomatas (VI 33,2), den Zeusknaben und den Herakles von Aigion (VII 24,4) und ein Tarantiner-Weihgeschenk in Delphi (X 10,6), das wohl kurz vor 473 v. Chr. entstand.¹³ Er war zweifellos einer der führenden Meister des Strengen Stils.

Ihm vorangestellt war ein anderer Erzgießer von altertümlicher oder positiv gewendet: altehrwürdiger Manier (ἀρχαῖαι χέρες). Sein Name stand zwischen den beiden gut lesbaren Wörtern, umfaßte sechs Buchstaben und soll nach den Herausgebern mit πᾶ geendet haben¹⁴. Im richtigen Gedanken an einen Erzgießer des Strengen Stils dachte C. Austin an Kanachos¹⁵, doch fügt sich dieser Name nicht in das Versmaß. W. Lapini schlug zögernd Kritios vor, allerdings in der äußerst seltenen, wohl verderbten Form Κριτία, die zudem für die Lücke zu kurz ist¹⁶. Die von E. Livrea¹⁷ vorgebrachte Ergänzung [Δρυ]όπα bringt zwar einen Namen und folgt in der Endung den Herausgebern, aber Dryops oder Dryopas ist als Künstlername unbekannt. Dryops, der *Heros eponymos* der Dryoper und Enkel des Lykaon, gehört in die graue Vorzeit¹⁸ und ergibt hier keinen Sinn. Mit K. Gutzwiller und F. Nisetich¹⁹ πλάσ]τα = Erzbildner zu ergänzen, liegt näher, bleibt aber blaß und wenig elegant, da schon in der vorigen Zeile X 9 die ζῶιοπλάσται angesprochen werden. Weil angesichts der schlecht erhaltenen Buchstabenreste vor χέρες tatsächlich auch τᾶ gelesen werden kann und ein Erzgießername zu fordern ist, der an den Anfang der Reihe Hageladas — Polykleitos — Lysippos paßt, schlage ich Onatas von Aigina vor:

X 10 εἰ γε μὲν ἀρχαῖαι [γ' Ὀνα]τᾶ χέρες, ἢ Ἀγελαίδης.

Vor den Namen, der mit einem Vokal beginnt, muß freilich ein Füllwort wie γε eingefügt werden²⁰. Onatas war der bekannteste Meister der berühmten Erzgießerschule von Aigina²¹. Von ihm sind mehrere signierte Statuenbasen aus dem frühen 5. Jh. v. Chr. in Athen und Olympia erhalten, ebenso die sekundär beschriftete Basis eines von Pausanias (VIII 42,7) hervorgehobenen ehernen Apollons in Pergamon. Ihn hatte schon Antipatros von Thessaloniki besungen (Anth. Gr. IX 238). Wenn diese Statue, wie sehr wahrscheinlich, aus dem Apollon-Heiligtum von Aigina, das um 210 v. Chr. pergamenisch geworden war, nach Pergamon überführt worden ist, muß sie vor 459 v. Chr. entstanden sein, als

¹³ Weitere Werke mit ihm zu verbinden, wie es P. Moreno (s. Anm. 10) tut, z. B. den Ostgiebel des Zeustempels in Olympia, die Sieben gegen Theben in Delphi und Argos (wovon die Riace-Bronzen stammen sollen), ist reine Spekulation, weil wir ihm kein erhaltenes Werk sicher zuschreiben können.

¹⁴ Vgl. Bastianini/Gallazzi (2001) 72f. Taf. X.

¹⁵ Bastianini/Gallazzi (2001) 186.

¹⁶ Lapini (Anm. 2) 49.

¹⁷ In Bastianini/Casanova (2002) 75.

¹⁸ R. Bloch, s. v. Dryops, in: DNP III, 1997, 828.

¹⁹ Gutzwiller (Anm. 6) 45 Anm. 10 und F. Nisetich (Übers.), The Poems of Posidippus, in: Gutzwiller (2005) 31.

²⁰ Die Ergänzung wird von B. Zimmermann brieflich begründet: „Es ist zwar nicht schön, zweimal γε in demselben Teilsatz zu haben, aber man könnte es rechtfertigen, da γε μὲν als Einheit gelesen werden muß und die beiden γε in unterschiedlicher Funktion verwendet werden.“ Vgl. J. D. Denniston, The Greek Particles, Oxford 1954, 114ff.

²¹ Overbeck (1868) Nr. 421–428; J. Dörig, Onatas of Aegina, Leiden 1977 *passim* (mit ungesicherten Zuschreibungen); E. Walter-Karydi, Die Äginetische Bildhauerschule. Werk und schriftliche Quellen (Alt-Ägina II, 2), Mainz 1987, 19–32; K. Kissas, Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit, Bonn 2000, 161 f. Nr. 99 Abb. 201, 202; E. Walter-Karydi, s. v. Onatas (I), in: Vollkommer (2004) 155–159.

die Inselpolis von Athen vernichtet wurde. Im Hinblick auf die politische Geschichte wird das obere Tarantiner-Weihgeschenk in Delphi (Paus. X 13,10) zwischen 478 und 473 v. Chr. angesetzt. Einen zehn Ellen hohen Herakles in Olympia (Paus. V 25,12,13), den die Thasier stifteten, datiert man plausibel in die Zeit der Unabhängigkeit von Thasos zwischen 478 und 463 v. Chr. Das Weihgeschenk des Hieron von Syrakus für Siege in Wagen- und Pferderennen (Paus. VI 12,1; VIII 42,8,9) stellte erst dessen Sohn Deinomenes bald nach 466 v. Chr. auf. Wagen und Wagenlenker waren von Onatas, Pferde und Knaben von Kalamis. Das neunfigurige Achaier-Weihgeschenk in Olympia (Paus. V 25,8–10) läßt sich nicht genauer datieren als wahrscheinlich in die Erbauungszeit des Zeustempels, vor dem es aufgestellt war: ca. 470–460 v. Chr. Die Demeter Melaina von Phigalia (Paus. VIII 42,1–13) hat Onatas „ungefähr eine Generation nach dem Perserzug“ (Paus. VIII 42,7) geschaffen, also um 460 v. Chr. Nicht näher datierbar ist ein widertragender Hermes, Weihgeschenk der Arkader von Pheneos in Olympia (Paus. V 27,8).

Dank Pausanias und einiger wiedergefundener Basen ist Onatas von Aigina als gesuchter Erzbildner in den Jahren zwischen ca. 490 und 460 v. Chr. besonders gut dokumentiert, wenn wir uns auch nach dem Verlust sämtlicher Werke und in Ermangelung sicherer Kopien ebensowenig ein genaueres Bild von seinem Stil machen können wie von Hageladas. Onatas dürfte nach diesen Zeugnissen ein wenig älter und altertümlicher als der argivische Meister gewesen sein, weshalb ihn Poseidippos diesem wohl voranstellt. Pausanias bestätigt die ungefähre Gleichzeitigkeit: „Die Lebenszeit des Onatas fällt also zusammen mit dem Athener Hegias und dem Argiver Ageladas“ (Paus. VIII 42,10).

Da Hegias oder Hegesias von Athen²², der auch durch eine vor 480 v. Chr. datierbare Basis von der Athener Akropolis bezeugt ist, ebenso wie Hagelaidas als Lehrer des Pheidias bezeichnet wird und der letztere auch als der des Polykleitos galt (Plin. nat. 34,55), stehen Onatas und Hagelaidas für die Künstlergeneration vor Polykleitos, was ja in v. X 11 von Poseidippos ausdrücklich gesagt wird.

Im folgenden Vers wird nun ein weiterer Künstler dieser Generation erwähnt, dessen „harte Gebilde“²³ ebensowenig gegenüber lysippischen Figuren bestehen können. Der Papyrus ist an dieser Stelle gänzlich unbeschädigt, bestens lesbar und nennt einen Didymides. Da wir keinen Künstler dieses Namens kennen, ging man so weit, hier einen Schreiberirrtum anzunehmen und das eindeutig überlieferte Wort zu ersetzen: F. Nisetich ergänzt den Namen des im späten 5. Jhs. v. Chr. belegten Deinomenes²⁴, den Plinius (nat. 34,50) freilich nach Myron und gleichzeitig mit Naukydes ansetzt. Es ist unerfindlich, wieso einem Künstler, der ein bis zwei Generationen nach Polykleitos geschaffen hat, nachgesagt werden könnte, seine Figuren seien σκληροί. Dieses Wort wird als Stilbeschreibung von Lukian im Zusammenhang mit Werken des Hegesias oder der Zeitgenossen von Kritios und Nesiotes benutzt, den Schöpfern der jüngeren Tyrannenmörder

²² Overbeck (1868) Nr. 452–456; Kissas (Anm. 21) 105f. Nr. 31 Abb. 94, 95; D. Vollkommer-Glökler, s. v. Hegias (I), in: Vollkommer (2001) 289.

²³ Der von Poseidippos gewählte Begriff τύπος ist von Archäologen lange Zeit sehr kontrovers diskutiert worden, und zwar wegen seiner umstrittenen Verwendung in der Bauabrechnung des Asklepios-Tempels von Epidauros (IG IV², 102). Pollitt (1974) 272–293 hat 98 Belege für τύπος gesammelt und die Diskussion über seine Bedeutung zusammengefaßt, wonach die Bedeutungen „Modell“ oder „Skizze“ ausscheiden und meist Relief oder Negativform, gelegentlich (Nr. 5, 15, 86, 87, 96 bei Pollitt [1974] 272ff.) auch Statuen gemeint sind. Der Ausdruck „Gebilde“ scheint für τύπος im allgemeinen Sinne also passend.

²⁴ Overbeck (1868) Nr. 922–926; R. Vollkommer, s. v. Deinomenes (I), in: Vollkommer (2001) 162f.

(477/76 v. Chr.)²⁵. Noch unpassender ist freilich, anstelle des überlieferten ΔΙΔΥΜΙΔΟΥ mit K. Gutzwiller, E. Livrea und A. Stewart²⁶ ΔΑΙΔΑΛΙΔΩΝ zu vermuten. Daidaliden sind in der antiken Kunstgeschichtsschreibung die Nachkommen oder Nachfolger des für historisch angesehenen Daidalos²⁷ wie z. B. Dipoinos und Skyllis (vgl. Paus. II 15,1), mithin hocharchaische Bildhauer. Diese waren aber von Poseidippos als Verfertiger der alten Kolosse schon abgetan. Wenn auch für hart, werden die Werke des „Didymides“ doch für beweglich, folglich nacharchaisch, gehalten, da sie ja auf den Kampfplatz eilen können.

Wenn man den Wortlaut des Papyrus ernstnimmt und einen frühklassischen Erzgießer sucht, der mit Onatas und Hagelaidas in einem Atem genannt zu werden verdient, kommt man schnell auf Kanachos von Sikyon, dessen Hauptwerk der eherne Apollon von Didyma war²⁸. Dieses bald nach 499 v. Chr. gegossene Weihgeschenk wohl der Polis Milet, das im Apollonheiligtum von Didyma/Branchidai stand, war nach den Schriftquellen und den Nachbildungen aller Art bis mindestens in die mittlere Kaiserzeit hochberühmt. Zu Poseidippos' Lebzeiten erregte es allein schon dadurch Aufsehen, daß Seleukos Nikator es um 300 v. Chr. nach Didyma zurückbringen ließ (Paus. I 16,3; VIII 46,3), von wo es die Perser wahrscheinlich bei ihrem Abzug im Jahre 479 v. Chr. verschleppt hatten. Aus Gründen des Versmaßes nennt Poseidippos nun Kanachos nicht beim Namen, sondern nach seinem Hauptwerk „den von Didyma“. Diese gewählte Ausdrucksweise steht nicht völlig allein: Beispielsweise heißt Homer bei Theokrit (7,47) Χῖος αἰνιδός, der Sänger aus Chios.

Da der Apollon des Kanachos tatsächlich schon in das erste Jahrzehnt des 5. Jhs. v. Chr. gehört, ist der hier erst an dritter Stelle genannte Kanachos der älteste der drei vorpolykletischen Künstler. Er steht zu Lysippos in einem besonderen Verhältnis, weil er ebenfalls Sikyonier ist, was hier nicht ausdrücklich gesagt wird. Aber die grandiose Entwicklung der sikyonischen Schule, die schon mit Dipoinos und Skyllis beginnt (Plin. nat. 36, 9), über Kanachos und den zum Sikyonier gemachten Polykleitos (Plin. nat. 34,55) immer lebendigere Werke hervorbringt und in Lysippos gipfelt, wird indirekt angedeutet.

Die Werke dieser älteren Meister reichen aber nach Poseidippos' Meinung in keiner Hinsicht an diejenigen des Lysippos heran, wozu es keines Beweises, keines „Prüfsteines“ bedürfe. Sollte es aber zum Vergleich kommen, so würde sich Lysippos als Gipfel der Entwicklung erweisen – falls die Ergänzung des letzten sehr schlecht lesbaren und in seinem gut erhaltenen Teil angeblich verschriebenen Verses 15 nach Austin/Bastianini (2002) zutrifft:

καὶ πίπτηι ὧθλο(ς) καινοτεχνέων πέρας ἦ(ν)

oder nach dem inhaltlich passenderen Vorschlag von Francesca Angiò:²⁹

15 καὶ πίπτηι ὧθλο(ς) καινοτεχνέων γε πέσ(ο)ι.

²⁵ Luc. Rhet. praec. 9: Lucian IV, The Loeb Classical Library (1961) 146f.; M. D. Macleod (Hg.), Luciani opera II, Oxford 1974, 321.

²⁶ Gutzwiller (Anm. 6) 45 Anm. 10; E. Livrea, Critica testuale ed esegesi del nuovo Posidippo, in: Bastianini/Casanova (2002) 75; A. Stewart, Posidippus and the Truth in Sculpture, in: Gutzwiller (2005) 185.

²⁷ Robert (1886) 1–27; Schweitzer (1932/63) 127–141; D. Vollkommer-Glökler, s. v. Daidalos (I), in: Vollkommer (2001) 151f.

²⁸ Overbeck (1868) Nr. 395, 403–409, 418, 477 (erschlossen), 529, 796. Ausführlich zu Kanachos und dem didymäischen Apollon: V. M. Strocka, Der Apollon des Kanachos in Didyma und der Beginn des Strengen Stils, JDAI 117, 2002, 81–125.

²⁹ F. Angiò, Artisti „vecchi“ e „nuovi“ (Posidippo di Pella, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X 8–15), MH 61.2, 2004, 65–71. L. Bravi/P. Bernadini, Note di lettura al nuovo Posidippo, QUCC 70, 2002, 150f. verweist

Ich würde den Text von Epigramm 62 also, wie folgt, ergänzen:

- X 7 ἀνδριαντοποιικά
 μιμ[ή]σασθε τάδε ἔργα, πολυχρονίους δὲ κολοσσῶν,
 ὧ ζ[ωι]οπλάσται, ν[ῦν] παραθεῖτε νόμους.
 10 εἴ γε μὲν ἀρχαῖαι [γ' Ὀνα]τᾶ χέρες, ἢ Ἀγελαίδης
 ὁ πρὸ Πολυκ(λ)εῖτο[υ πά]γχυ παλαιοτέχνης,
 ἢ οἱ Διδυμίδου σκληροῖ[τι]ποι εἰς πέδον ἦλθον,
 Λυσίππου νεάρ' ἦν οὐδ[ε]μία πρόφασις
 δεῦρο παρεκτεῖναι βασάνου χάριν. εἴ[τα] δ' ἐὰ(ν) χρῆι
 15 καὶ πίπτῃ (ὧ)θλο(ς) καινοτεχνέων γε πέσ(ο)ι
 X 7 Zur Erzbildnerei
 Ahmet nach diese Werke, ihr Bildner lebendiger Wesen,
 die uralten Gesetze der Kolosse laßt jetzt beiseite!
 10 Sei es die altertümliche Hand des Onatas oder Hagelaides,
 der noch vor Polykleitos sehr althergebracht formt,
 oder wenn die harten Gebilde des Didymides auf den Kampfplatz liefen,
 dies wäre kein Anlaß, die Neuheiten des Lysippos
 als Prüfsteine dagegen in Stellung zu bringen. Sollte es aber nötig sein,
 15 und es käme zum Wettkampf, sollte der zwischen Modernen stattfinden.

In diesem ersten Gedicht (62) der ἀνδριαντοποιικά (62–70) wird in knappster Form und lebendigster Darstellung die gesamte Entwicklung der griechischen Plastik skizziert: von den gebundenen *Kuroi* der Archais über die steifen, altmodischen, jedenfalls unmodernen, aber schon beweglichen Schöpfungen der frühklassischen Erzgießer Kanachos, Onatas und Hagelaides hin zu Polykleitos, der seinerseits aber übertroffen wird durch die Neuerungen des Lysippos. Die folgenden Gedichte rühmen noch andere Bronzeplastiker wegen vollkommener Leistungen bei ganz verschiedenen Aufgaben: Myron³⁰ wird gepriesen wegen täuschend ähnlicher Tierdarstellung (66)³¹ und raffinierter Gewandwiedergabe (69)³², Kresilas³³ wegen der Springlebendigkeit zweier stehender Figuren (64)³⁴. Lysippos kommt noch zweimal vor: Sein Alexander wird bewundert ob des Ausdrucks innerer

auf Bildhauer-Agone, die freilich erst für die Kaiserzeit sicher bezeugt sind. Dazu zuletzt M. Donderer, Zeugnisse Kleinasiens für Agone in den Bildenden Künsten, in: F. Blakolmer u. a. (Hgg.), *Fremde Zeiten*. FS J. Borchhardt I, Wien 1996, 329–338, bes. 335 f.

³⁰ Overbeck (1868) Nr. 533–610; P. C. Bol, s. v. Myron (I), in: Vollkommer (2004) 96–103.

³¹ Zu Gedicht 66: M. Gronewald, Bemerkungen zum neuen Poseidippos, ZPE 137, 2001, 4; Gutzwiller (Anm. 6) 54; F. Angiò, Nota al „P. Mil. Vogl.“ VIII 309, col. X 34–37, APF 49, 2003, 177–179; W. Luppe, Myrons Rind, APF 49, 2003, 181 f.; E. Kosmetatou, Vision and Visibility: Art Historical Theory Paints a Portrait of New Leadership in Posidippus' *Andriantopoiika*, in: Acosta-Hughes/Kosmetatou/Baumbach (2004) 200–202; C. de Stefani, Conjectures on Two Epigrams of the „New Posidippus“ (4 and 66 A.-B.), ZPE 152, 2005, 8; A. Sens, The Art of Poetry and the Poetry of Art: The Unity and Poetics of Posidippus' Statue-Poems in: Gutzwiller (2005) 222 Anm. 53.

³² Gutzwiller (Anm. 6) 57 f.

³³ Overbeck (1968) Nr. 870–876; M. Weber, s. v. Kresilas, in: Vollkommer (2001) 427–431.

³⁴ Zu Gedicht 64: Gutzwiller (Anm. 6) 50 f.; F. Angiò, La statua in bronzo di Idomeneo, opera di Cresila (Posidippo di Pella, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X, II. 26–29), MH 59, 2002, 137–141; W. Luppe, Kresilas' Standbild des Idomeneus bei Poseidipp, QUCC 73, 2003, 135–137; Kosmetatou (Anm. 31) 197–199; Stewart (Anm. 26) 189; Sens (Anm. 31) 216–220.

Glut (65)³⁵, und im letzten, leider unvollständigen Gedicht (70)³⁶ werden die (Alexander-)Statuen des Lysippos mit Polykleitos' Werken verglichen, sicherlich zugunsten des spät-klassischen Erzgießers. Den unheroischen Realismus des Hekataios³⁷, eines Zeitgenossen, feiert Poseidippos angesichts der Statue des Dichters Philitas (63)³⁸. Ein anderer Zeitgenosse, Chares von Lindos³⁹, wird bewundert wegen der größten je geschaffenen Figur, des Kolosses von Rhodos (68)⁴⁰. Vorangestellt ist diesem Gedicht erstaunlicherweise der Lobpreis eines archaischen Werkes, nämlich des Miniaturgespanns des Theodoros von Samos⁴¹ (67), als äußersten Gegensatzes, doch von nicht geringerem Wagemut und Können.

Die Reihenfolge der neun Gedichte über Erzgießer und ihre Werke scheint nicht streng systematisch zu sein, aber auch nicht beliebig. Am Anfang (62), in der Mitte (65) und am Ende (70) wird Lysippos gerühmt. Äußere und innere Lebendigkeit der Statuen dürfte das Kriterium ihrer erst bei ihm erreichten Modernität sein. Die innere Wahrheit und Lebendigkeit (ἀλήθεια) wird an Hekataios' Statue des Philitas im zweiten Gedicht (63) hervorgehoben, aber auch die äußere (ἀκρίβεια), die bis in die letzten Fingerglieder geht und schon bei den Statuen des hochklassischen Künstlers Kresilas gelobt wird (64). Einen augentäuschenden Realismus weisen die Werke des frühhochklassischen Myron auf (66, 69), die man berühren muß, um sich davon zu überzeugen, daß sie nur aus Bronze sind. Selbst das kleinste (67) und das größte (68) denkbare Bronzewerk lassen nichts an Sorgfalt des Künstlers vermissen.

Die Gedichte sind wohl aus verschiedenen Anlässen entstanden. Nur das erste (62) dürfte ihnen nachträglich vorangestellt worden sein. Aus allen spricht aber eine klare Auf-

³⁵ Zu Gedicht 65: Gutzwiller (Anm. 6) 51f.; E. Kosmetatou, Poseidippos, „Epigr.“ 8 AB and early Ptolemaic cameos, ZPE 142, 2003, 37; G. Zanker, New light on the literary category of „epiphastic epigram“ in antiquity, ZPE 143, 2003, 59–62; S. Schröder, Skeptische Überlegungen zum Mailänder Epigrammpapyrus: P. Mil. Vogl. VIII 309, ZPE 148, 2004, 72; Kosmetatou (Anm. 31) 199f.; Sens (Anm. 31) 220–222.

³⁶ Gutzwiller (Anm. 6) 58; Bravi/Bernadini (Anm. 29) 2002, 153f.; Kosmetatou (Anm. 31) 205; Stewart (Anm. 26) 189.

³⁷ Bisher ist nur ein Toreut dieses Namens bekannt: R. Vollkommer, s. v. Hekataios, in: Vollkommer (2001) 290.

³⁸ Der ca. 340 v. Chr. geborene Dichter-Gelehrte Philitas von Kos war Erzieher des 309 v. Chr. auf Kos geborenen Ptolemaios' II. (reg. 283–246 v. Chr.). Da die Statue Philitas als alten Mann zeigt, wird sie erst im 2. Viertel des 3. Jhs. v. Chr. entstanden sein. Zu Philitas zuletzt: P. E. Knox, Philetas and Roman Poetry, in: F. Cairns/M. Heath (Hgg.), Papers of the Leeds international Latin Seminar 7, Cairns 1993, 61–73; M. W. Dickie, Which Posidippus?, GRBS 35, 1994, 379f.; H.-G. Nesselrath (Hg.), Einleitung in die griechische Philologie, Stuttgart/Leipzig 1997, 91, 260, 294. — Die Kommentare zu Poseidippos' Gedicht 63 (X 16–25) sind besonders zahlreich: C. F. L. Austin, *Paralipomena Posidippea*, ZPE 136, 2001, 22; Bravi/Bernadini (Anm. 29) 151f.; F. Angiò, Filita di Cos in bronzo, APF 48, 2002, 17–24; Gutzwiller (Anm. 6) 46–50; H. Bernsdorff, Anmerkungen zum neuen Poseidipp (P. Mil. Vogl. VIII 309), GFA 5, 2002, 19–26; A. Hardie, The statue(s) of Philitas: P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X 16–25 and Hermesianax fr. 7,75–78 P., ZPE 143, 2003, 27–36; R. Scodel, A note on Posidippus 63 AB (P. MIL. Vogl. VIII 309 X 16–25), ZPE 142, 2003, 44; Schröder (Anm. 35) 33–37; V. Tammaro, Parva Posidippea, ZPE 150, 2004, 48; Kosmetatou (Anm. 31) 196f.; Stewart (Anm. 26) 188f., 195ff.; Sens (Anm. 31) 209–216; Th. Gärtner, Kritische Bemerkungen zu Gedichten des Mailänder Epigrammpapyrus, ZPE 156, 2006, 83f.

³⁹ Overbeck (1868) Nr. 1516, 1539–1556; F. Ntantalia, s. v. Chares (I), in: Vollkommer (2001) 133f.

⁴⁰ Zum Koloss von Rhodos zuletzt: W. Hoepfner, Der Koloss von Rhodos, AA 2000, 129–153; ders., Der Koloss von Rhodos und die Bauten des Helios. Neue Forschungen zu einem der Sieben Weltwunder (AW Sonderband), Mainz 2003. Zu Gedicht 68: Gutzwiller (Anm. 6) 56f.; Schröder (Anm. 35) 45f.; A. Sens/C. M. Keesling, Posidippus on Rhodian statue-making: 68.6 Austin/Bastianini, P. Mil. Vogl. VIII 309 XI 11, ZPE, 148, 2004, 75f.; D'Alessio (Anm. 4) 43f.; Kosmetatou (Anm. 31) 202f.; Sens (Anm. 31) 224f.

⁴¹ Overbeck (1868) Nr. 225, 261, 262, 273–293; S. Ebbinghaus, s. v. Theodoros (I), in: Vollkommer (2004) 445–447. Zum Gedicht 67: Gutzwiller (Anm. 6) 54–56; Kosmetatou (Anm. 31) 204f.

fassung der Kriterien, die an Bronzestatuen anzulegen seien: Äußere Lebendigkeit und innere Wahrhaftigkeit, was beides von Lysippos erreicht worden ist⁴². Poseidippos scheint einen gewissen Überblick über die Bronze gießerkunst zwischen Theodoros von Samos und Chares von Lindos, also über rund 300 Jahre, zu besitzen. Er kennt sowohl Künstlernamen als auch einzelne Werke, er nennt auch unterschiedliche Qualitäten, die nicht von individuellen Fähigkeiten, sondern von einer zeitlichen Entwicklung abhängen. Er liefert das für uns bislang älteste Beispiel einer Kunstgeschichte: Unter den Bronzebildnern werden schon die archaischen des 6. Jhs. v. Chr. (Theodoros von Samos und die an Formgesetze gebundenen *Kuroi*) für erwähnenswert gehalten. Es folgen, wenn auch noch von unzulänglicher Lebendigkeit, die frühklassischen Künstler Onatas von Aigina (1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.), Hagelaides von Argos (2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr.) und Kanachos von Sikyon (1. Viertel des 5. Jhs. v. Chr.), die aber den Kanon des Polykleitos von Argos (tätig ca. 460–420 v. Chr.) noch nicht erreichen. Die mit diesem (und nicht Pheidias, dem Götterbildner!) bezeichnete Hochklassik wird von zwei weiteren Bronze gießern vertreten, die sich durch Realismus und Beweglichkeit auszeichnen, Myron von Eleutherai (tätig ca. 470–430 v. Chr.) und Kresilas von Kydonia (tätig ca. 450–420 v. Chr.)⁴³. Es fehlen die Bronzekünstler des letzten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. und des ersten Drittels des 4. Jhs. v. Chr. Umsomehr wird aber Lysippos (tätig ca. 370–310 v. Chr.) herausgestellt, der die Moderne (*νεαρά*) vertritt und alle äußeren und inneren Ausdrucksmöglichkeiten beherrscht, die von den Zeitgenossen des Dichters wie Chares oder Hekataios (Anfang und 2. Viertel des 3. Jhs. v. Chr.) zum Muster genommen werden.

Poseidippos hat sich dieses Spezialwissen, auf das er ja nur anspielt, gewiß nicht selbst erarbeitet, sondern der zeitgenössischen Diskussion über Kunstwerke entnommen. Es ist verblüffend, wie sehr seine Urteile mit denen übereinstimmen, die man seit langem dem Bronzekünstler und Kunstschriftsteller Xenokrates⁴⁴ zuschreibt, dem „Vater der Kunst-

⁴² Stewart (Anm. 26) 185, 188, 194, liest v. X 13f.: Λυσίππου νεαρήν [...] χάριν und übersetzt mit „Lysippus' new grace“, also: Lysippos neue Anmut. Zu dem nur in der Kunstkritik der Malerei (bei Apelles) und der Rhetorik (bei Lysias) eingeführten Begriff *χάρις* vgl. Pollitt (1974) 297–301. Gegen Stewarts Ansicht spricht einmal der weite Abstand von νεαρήν zu χάριν, dann der Papyrus selbst, wo das Y von βασιάνου recht deutlich ist (im Gegensatz zur Konjekturen βασιάνου); aber vor allem, daß von χάρις im gesamten Kontext nicht die Rede ist. „Anmut“ ist auch eher ein „Wirkungsbegriff“, der zur weiter unten behandelten spät-hellenistischen Kunsttheorie paßt.

⁴³ C. M. Keeslings Versuch, The Hermolykos/Kresilas base and the date of Kresilas of Kydonia, ZPE 147, 2004, 79–91, Kresilas' Wirken mit epigraphischen Argumenten von 430/20 v. Chr. bis ins letzte Jahrzehnt des 5. Jhs. v. Chr. hinabzudatieren, ist von mehr Hypothesen belastet als die bisherige Datierung und sieht gänzlich von einer stilgeschichtlichen Bewertung ab.

⁴⁴ L. Lehmann, s. v. Xenokrates, in: Vollkommer (2004) 521–522 mit reicher Literaturliste, in der besonders hervorzuheben sind: O. Jahn, Ueber die ephesischen Amazonenstatuen (Ber. kgl. Sächs. Ges. d. Wiss., phil.-hist. Classe 2), Leipzig (1850) 104–142; Robert (1886) 37f., 49–52, 57–59, 64–71; F. Münzer, Zur Kunstgeschichte des Plinius, Hermes 30, 1895, 499–547; Kalkmann (1898) 69–81, 243–247; Schweitzer (1932/63) 105–127, 159–164; Jucker (1950) 118–126; Pollitt (1974) 73–77; Rouveret (1989) 436–440, 469–474; C. Neumeister, Polyklet in der römischen Literatur, in: Beck/Bol/Bückling (1990) 435–442; T. Dorandi, Antigone de Caryste. Fragments, Paris 2002, XCIV–XCXIX. Die Klassische Philologie und Archäologie hat seit 1850 bis heute viel Scharfsinn aufgewandt, um die Quellen des Plinius zu trennen und das von dem mehrfach genannten Xenokrates Stammende herauszufinden. Es war sehr leichtfertig von G. Sprigath, den „Fall Xenokrates von Athen“ als Fiktion entlarven zu wollen (in: M. Baumbach [Hg.], *Tradita et Inventa*, Heidelberg 2000, 407–428), denn nicht wenige der Xenokrates zugeschriebenen Urteile werden jetzt von Poseidippos als in der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. geläufig bestätigt. Man sollte die Originalität des Plinius, die im Konzept seines Gesamtwerkes liegt, nicht mit seinen zusammengestoppelten Kunsturteilen beweisen wollen! Seltsamerweise hält Kosmetatou (Anm. 31) 207–211 nicht Xenokrates, son-

geschichte“⁴⁵. Er war ein Enkelschüler des Lysippos und hat, nur indirekt durch Plinius überliefert, Bücher über die Malerei und die Bronzekunst geschrieben. Seine Schaffenszeit fällt in die ersten Jahrzehnte des 3. Jhs. v. Chr. Wenn die Bronzestatuen dreier von einem Xenokrates aus Athen signierten Basen dieser Zeit⁴⁶ ihm zugeschrieben werden dürfen, war sein Vater der von einer delphischen Inschrift bekannte Erzgießer Ergophilos. Xenokrates erhielt seine Ausbildung in der Schule Lysipps zu Sikyon. Daher erklärt sich, daß er die sikyonischen Meister Lysippos und Apelles als die Gipfelpunkte der Entwicklung des Bronzegusses und der Malkunst ansah. Seine Behandlung der verschiedenen Künstler und ihrer Werke scheint vor allem von den Kriterien des Praktikers bestimmt, der technische und formale Probleme mehr im Auge hat als solche des Inhalts und der ästhetischen und ethischen Wirkung⁴⁷. Diese Kriterien beziehen sich sowohl auf die plastische Gestaltung bzw. gemalte Wiedergabe der Figur als auch ihrer Wirkung im Raum. Man hat einige Begriffe herausgearbeitet, die für Xenokrates (und wohl schon die ältere Werkstatt-Tradition) wesentlich waren: *συμμετρία* – *symmetria* als gesetzmäßige Proportion der Figur; *ῥυθμός* – *numerus* als den organischen Zusammenhang der Form, die prägnante Bewegung der Figur; *ἀκρίβεια* – *argutia, diligentia* als sorgfältige Ausgestaltung der Einzelheiten; *ἀλήθεια* – *veritas* als überzeugende Vergegenwärtigung des Inneren, Realismus im Äußeren; *ἦθος* – *animus, sensus* als Darstellung von Gemütsbewegungen⁴⁸. Dabei scheint das bahnbrechend Neue bei Xenokrates’ Kunsturteilen darin zu liegen, daß er die Ausbildung dieser Formkriterien als geschichtlichen Prozeß sieht, indem er bei jedem Künstler darauf verweist, was er in dieser oder jener Hinsicht Neues entdeckt hat, und zugleich, was ihm gegenüber Späteren noch fehlt.

Nur Lysippos (wie als Maler Apelles) hat seine Kunst zur Vollendung geführt, weil er alle Kriterien aufs beste erfüllte, indem er die Natur selbst sich zur Lehrmeisterin nahm und die Menschen bildete, nicht wie sie (*idealerweise*) sind, sondern wie sie in Erscheinung treten. Noch Jahrzehnte nach Lysippos’ Tod (ca. 305 v. Chr.)⁴⁹ gilt er dem Xenokrates als unüberbietbares, auch in Zukunft nachzuahmendes Vorbild. Ebenso hält Poseidippos die Werke des Lysippos für neuartig, lebensvoll und kühn (Gedichte 62, 65, 70 und das außerhalb des Papyrus überlieferte Kairos-Gedicht Austin/Bastianini [2002] Nr. 142). In Gedicht 63 (X 16–25), das deswegen wohl nach der Einleitung 62 an erster Stelle steht, werden mehrere der xenokratischen Kriterien direkt angesprochen: in v. 17 wird *ἀκρίβεια* umschrieben, v. 21 nennt *ἀλήθεια*, in v. 22f. werden die *ἦθη* der Statue bewundert, selbst *ῥυθμός* scheint in v. 19 vorzukommen⁵⁰. Dazu treten noch Anspielungen auf den Kanon

dern Duris von Samos für Poseidippos’ Quelle, obwohl dieser seit Kalkmann (1898) 144–165 und erst kürzlich wieder von Dorandi a. O. CIV als bloßer Anekdotenschreiber und als Quelle für die Künstlerlegenden bei Plinius identifiziert ist.

⁴⁵ Schweitzer (1932/63) 110. K. Gutzwiller in: Bastianini/Casanova (2002) 59 hat bereits auf Poseidippos’ „possible reliance on the writings of the sculptor Xenokrates“ hingewiesen.

⁴⁶ E. Loewy, *Inchriften griechischer Bildhauer*, Leipzig 1885, 105f. Nr. 135 a, b, 388 Nr. 135 c; IG VII.2 Nr. 332, 336; IG IX.1 Nr. 131.

⁴⁷ Die auf Xenokrates von Athen bezogenen Auszüge aus Plin. nat. 34–36 sind übersichtlich abgedruckt bei Schweitzer (1932/63) 159–164, in leicht veränderter Anordnung wiederholt von A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)*, Rom 1989, 469–474.

⁴⁸ Zu diesen Begriffen Pollitt (1974) 117–138, 184–189, 218–228, 256–258.

⁴⁹ Lysippos wurde angeblich sehr alt. Wenn er um 390 v. Chr. geboren wurde, starb er vermutlich gegen 305 v. Chr.: P. Moreno, s. v. Lysippos, in: Vollkommer (2004) 27–39.

⁵⁰ Nach dem trefflichen Vorschlag von Tammaro (Anm. 38) 48, in X 19 *ῥυθμόν* statt mit den Herausgebern *γνώμον* zu lesen.

des Polykleitos (v. 21), die wohl wichtigste kunsttheoretische Schrift des 5. Jhs. v. Chr.⁵¹, die Xenokrates und zumindest über ihn auch Poseidippos zugänglich gewesen sein dürfte. Vor allem v. 17 (εἰς ὄνυχας) dürfte ein Zitat nach Polyklet sein⁵². Cicero (Brut. 296) behauptet beiläufig, Lysippos habe den Polykleitos als seinen Lehrmeister bezeichnet⁵³. Vielleicht geht auch diese Nachricht (über Varro) auf Xenokrates zurück, dann freilich in dem Sinne, daß er ihn weit übertroffen habe, indem er dessen *quadratas* [...] *staturas* (Plin. nat. 34,65) veränderte. Jedenfalls dürften die Erwähnungen Polyklets in den Gedichten 62 (X 11) und 70 (XI 16) so zu verstehen sein.

Die sogenannten *Laterculi Alexandrini*, ein späthellenistischer Papyrus mit wohl für den Schulgebrauch kompilierten Listen von Gegenständen verschiedener Wissensgebiete, darunter auch von Künstlern⁵⁴ bringen als die berühmtesten Erzgießer (ἀνδριαντοποιοί) Myron, Lysippos, Polykleitos, Phrymachos in dieser Reihenfolge⁵⁵. Ihnen vorausgehen die Marmorbildhauer (ἀγαλματοποιοί) Pheidias, Praxiteles, Skopas. Bei den Erzbildnern tragen also immer noch Myron, Polyklet und Lysippos den Sieg davon, gefolgt von dem in der 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. tätigen Phrymachos⁵⁶. Was bei Poseidippos wie frische, erfahrungsgesättigte Kenntnis wirkt, gerinnt hier zu anschauungslosem Schulbuchwissen.

Anspruchsvoller wird die Tradition dagegen in römischen Schriften zur Rhetorik formuliert. Das im Einleitungsgedicht (62) gegebene Entwicklungsschema erinnert stark an die sogenannte „Härteskala“, die fortschreitende Entfaltung der Bronzekunst aus noch harten (frühklassischen) Anfängen zur wahren Schönheit, die mit Polyklet erreicht sei, wie uns Cicero und Quintilianus versichern:

Quis enim eorum, qui haec minora animadvertunt, non intellegit Canachi signa rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem, Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam

⁵¹ Zum Kanon Polyklets zuletzt: T. Visser-Choitz, Zu Polyklets Kanon, in: M. Schmidt (Hg.), Kanon. FS Ernst Berger (AntK Beih. 15), Basel 1988, 127–133; H. Philipp, Zu Polyklets Schrift „Kanon“, 135–155/E. Berger, Zum Kanon des Polyklet, 156–198/Neumeister [Anm. 44] 428–449, in: Beck/Bol/Bückling (1990); E. Berger/B. Müller-Huber/L. Thommen, Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit (Ausstellungskatalog Basel, 1992) *passim*; J. J. Pollitt, The Canon of Polykleitos and other canons, in: W. G. Moon (Hg.), Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition, Madison/Wisc. 1995, 19–24.

⁵² Plut. mor. 86 a: ὑπὲρ οὗ τὸν Πολύκλειτον οἰόμεθα λέγειν ὡς ἔστι χαλεπώτατον τὸ ἔργον οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκεται. Plut. mor. 636 C: ἡ Πολύκλειτος ὁ πλάστης εἶπε χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον, ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται. Vgl. Beck/Bol/Bückling (1990) 64f. (N. Kaiser); 143f. (H. Philipp). Die alte Streitfrage, ob der Fingernagel der Statue oder des Künstlers oder eine Tonschicht von der Stärke eines Fingernagels gemeint sei, dürfte jetzt von Poseidippos zugunsten der Statue entschieden worden sein! Der Bezug von v. X 17 und 21 auf Polyklet wird von Hardie (Anm. 38) 32, 34f. erkannt, aber nicht ausgeführt. Vgl. auch Stewart (Anm. 26) 188f. — Zur Redensart: A. J. D'Angour, *Ad unguem*, AJPh 120, 1999, 411–427.

⁵³ Jucker (1950) 123; N. Kaiser, Schriftquellen zu Polyklet, in: Beck/Bol/Bückling (1990) 53.

⁵⁴ H. Diels, *Laterculi Alexandrini* aus einem Papyrus ptolemäischer Zeit, AbhBerlin 2, 1904, 3–16; R. A. Pack, The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt, Ann Arbor ²1965, 2068; B. Hebert, Attische Gelehrsamkeit in einem alexandrinischen Papyrus? Bemerkungen und Vorschläge zu den Künstlerkanones der *Laterculi Alexandrini*, Tyche 1, 1986, 127–131; N. Himmelmann, Antisthenes, in: Andreae (1990) 20, 22; B. Andreae, Skulptur des Hellenismus, München 2001, 25–27 mit Abb. 7, 132.

⁵⁵ Sie scheint hier wie auch bei den andern Listen, z. B. der Architekten (Hebert [Anm. 54] 129f.), keine besondere Logik zu enthalten.

⁵⁶ B. Andreae, Der Asklepios des Phrymachos: ein Kolossal Kopf pergamenischen Stils, in: Andreae (1990) 7–11, 45–100.

tamen, quae non dubites pulkra dicere; pulcriora etiam Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent? (Cic. Brut. 18,70).

Wer also einmal seine Aufmerksamkeit diesen weniger wichtigen Dingen zuwendet, sähe nicht, daß die Bildwerke des Kanachos zu starr sind als daß sie die (Natur)wahrheit nachahmen könnten? Daß diejenigen des Kalamis zwar hart, aber doch weicher sind als die des Kanachos und daß Myrons Werke noch nicht nahe genug an die (Natur)wahrheit heranreichen, obwohl man nicht zögern wird, sie schön zu nennen. Schöner noch, ja schon ganz vollkommen sind die des Polykleitos. Mir jedenfalls kommen sie so vor.

Ähnlich Quintilianus (inst. 12,10,7–9):

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

Ähnlich ist der Unterschied bei den Statuen. Denn noch ziemlich harte und den etruskischen am nächsten stehende haben Kallon und Hegesias geschaffen, schon weniger starre Statuen hat Kalamis, weichere als die eben genannten hat Myron gemacht. Die Sorgfalt und Anmut ist bei Polyklet größer als bei allen anderen, dem zwar von den meisten der Siegespreis zuerkannt wird, jedoch glaubt man, um auch etwas aussetzen zu können, es fehle ihm an Gewicht. Denn wie er der menschlichen Gestalt eine mehr als natürliche Anmut verliehen habe, so scheint er das Ehrfurcht gebietende Wesen der Götter nicht voll wiedergegeben zu haben. Ja auch vor dem würdigen Alter soll er zurückgeschreckt sein und sich an nichts weiter als an glatte Wangen gewagt haben. Was aber Polyklet fehlte, schreibt man Pheidias und Alkamenes zu. Pheidias gilt indessen eher für die Abbildung von Göttern als von Menschen als der bessere Künstler, in Elfenbeinarbeiten jedoch als weithin ohne Rivalen, selbst wenn er nichts außer der Athene in Athen oder dem olympischen Zeus in Elis geschaffen hätte, dessen Schönheit der überlieferten Verehrung sogar etwas zuzufügen scheint. So sehr gleicht die Majestät des Werkes der des Gottes. Der (Natur)wahrheit sind, wie sie versichern, Lysippos und Praxiteles am besten nahegekommen⁵⁷.

⁵⁷ Übersetzung frei nach H. Rahn (Hg.), Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, Darmstadt ³1995, 757. Vgl. den eindringlichen, wenn auch stellenweise veralteten Kommentar von R. G. Austin, Institutionis oratoriae liber XII, Oxford 1948, 147–152.

Daß die Härteskala bei Cicero und Quintilianus, wie auch immer durch Varro von Antigonos oder Apollodoros vermittelt⁵⁸, schon bei Xenokrates zu finden war, aus dem auch Poseidippos geschöpft haben muß, geht aus folgendem Schema hervor:

<i>Poseidippos:</i>	Kanachos		Myron	Polykleitos	Lysippos	
	Onatas			Kresilas		
	Hagelaidas					
<i>Laterculi Alexandrini:</i>			Myron	Polykleitos	Lysippos	(Phyromachos)
<i>Cicero:</i>	Kanachos	Kalamis	Myron	Polykleitos		
<i>Quintilianus:</i>	Kallon	Kalamis	Myron	Polykleitos	(Lysippos)	
	Hegias					

Die Übereinstimmung wichtiger Namen in derselben Reihenfolge ist evident⁵⁹. In allen drei Fällen wird aber eine jeweils andere Auswahl geboten, woraus man schließen darf, daß die gemeinsame Quelle noch mehr Beispiele enthielt. Jetzt schon sind es aus der Frühklassik (ca. 500–450 v. Chr.), der Phase besonders rasanter Entwicklung, sechs Namen. Auch Poseidippos wählt in seiner kleinen Gedichtsammlung, die ja kein Lehrbuch ist, nur einige Namen aus, indem er auf die Erwähnung von Kallon, Hegias und Kalamis verzichtet, dafür aber die Archaik und seine Gegenwart einbezieht, wobei er wahrscheinlich ebenfalls Xenokrates verpflichtet ist.

Es fällt auf, daß sowohl bei Cicero als auch noch anderthalb Jahrhunderte später bei Quintilianus nicht Lysippos den Gipfel der Entwicklung bezeichnet, sondern Polykleitos, was Menschenbilder angeht, und Pheidias, allenfalls Alkamenos, in Bezug auf Götterbilder. Schon lange hat man in dieser Abkehr vom lysippischen Realismus und der Bevorzugung des hochklassischen Stils den Einfluß einer klassizistischen Kunsttheorie vermutet, die im mittleren 2. Jh. v. Chr. entstanden sei⁶⁰. Richtig wurde gesagt: „An die Stelle von *diligentia*, *symmetria* usw. treten ethisch-abstrakte Begriffe wie *decor*, *auctoritas* usw. oder ganz allgemein *pulchritudo*“⁶¹. Man hat freilich auch die Unterschiede der „Härteskala“ für ein klassizistisches Schema und ein abstraktes Betrachterkriterium gehalten. Dieses Urteil wird nun durch Poseidippos widerlegt. Es geht nicht an, frühhellenistische „Formkriterien“ späthellenistischen „Betrachterkriterien“ entgegenzustellen⁶². Auch die spätklassisch-frühhellenistische Berücksichtigung z. B. der Perspektive in Malerei und Plastik (was Schweitzer „das optische Problem“ nannte) ist ein Wirkungskriterium. Und die Benennung der wachsenden Formqualitäten der genannten Künstler

⁵⁸ S. Anm. 44.

⁵⁹ A. Stewart in: Gutzwiller (2005) 186 behauptet irreführend, Poseidippos' „hardness scale differs completely from the version(s) that circulated in Roman times“. Th. Pekáry hat in „Die griechische Plastik in den römischen Rhetorenschulen“, *Boreas* 12, 1989, 95–104, sehr schön das weitere Schicksal solcher Künstlerlisten in den römischen Rhetorenschulen verfolgt.

⁶⁰ Robert (1886) 51ff, 71ff.; Kalkmann (1898) 82–85, 117; Schweitzer (1932/63) 141–158; Jucker (1950) 126–140; Pollitt (1974) 60–63, 81–84; Preißhofen (1979) 263–282; Rouveret (1989) 424–436; Neumeister (Anm. 44) 439–442.

⁶¹ Preißhofen (1979) 275.

⁶² Schweitzer (1932/63) formuliert nach seinen eigenen Ausführungen für mich befremdlich: „Auch die Begriffe unserer [klassizistischen] Theone, *duriora*, *rigidiora*, *molliora*, sind keine Gestaltungsbegriffe wie die des Bildhauers Xenokrates, sondern Wirkungsbegriffe, wie sie aus der naiven Impression des Betrachters entstehen“. Preißhofen (1979) 275 Anm. 1 schließt sich hier Schweitzer an. Jucker (1950) und Rouveret (1989) gehen auf diesen Punkt nicht ein. Poseidippos verwendet sehr wohl σκληρός = *durus* in v. X 12.

fügt sich doch bestens in die Kunstgeschichte des Xenokrates⁶³, auf die Poseidippos rekurriert.

Zusammenfassung:

Der 2001 veröffentlichte Mailänder Papyrus mit meist unbekannten Epigrammen des Poseidippos von Pella (P. Mil. Vogl. VIII 309) enthält unter der Rubrik *Andriantopoiiká* neun Gedichte (Nr. 62–70 nach Austin/Bastianini), die sich mit Bronzestatuen und ihren Künstlern beschäftigen. Im einleitenden längsten Epigramm 62 wird eine Geschichte der griechischen Erzbildnerei *in nuce* gegeben, angefangen bei den *kolossoi* der Archaik bis zum Höhepunkt der Entwicklung bei Lysippos und seinen unmittelbaren Schülern. Außer den erhaltenen Künstlernamen Hagelaides und Polykleitos lassen sich Onatas und Kanachos als noch unvollkommene frühklassische Bronzebildner erschließen. Die Stufenfolge zur Perfektion in der Wiedergabe der Naturwahrheit, die sogenannte Härteskala, die nicht wie in der späteren, klassizistischen Theorie in Polykleitos oder Pheidias gipfelt, sondern in Lysippos, entspricht der Auffassung, die seit langem für den frühhellenistischen Plastiker und Kunstschriftsteller Xenokrates von Athen rekonstruiert worden ist. Von diesem nur wenig älteren Zeitgenossen dürfte Poseidippos sein Wissen übernommen haben.

Summary:

The Milanese papyrus, which was published in 2001, comprises mostly unknown epigrams by Poseidippos of Pella (P. Mil. Vogl. VIII 309). The section *Andriantopoiiká* contains nine poems (Nr. 62–70 according to Austin/Bastianini), which deal with bronze statues and their sculptors. The introductory, and longest, poem no. 62 summarizes a history of Greek bronze statuary, ranging from the *kolossoi* of the Archaic period to the height of artistic development, represented by Lysippos and his immediate disciples. Apart from the preserved artist names Hagelaides and Polykleitos, Onatas and Kanachos can be identified as yet imperfect bronze sculptors of the early classical period. The succession of stages towards a perfect reproduction of truth of nature, the so-called hardness scale, does not culminate in Polyclitus or Phidias, as stated in a later, classicist theory, but rather in Lysippos. This is consistent with the interpretation that, for a long time, has been reconstructed with regard to the early hellenistic sculptor and artistic writer Xenocrates of Athens. Poseidippos is likely to have adopted his knowledge from this, only slightly elder, contemporary.

Bibliographie

- Andreae (1990): B. Andreae (Hg.), *Phryomachos-Probleme*, MDAI(R) Erg. 31, Mainz 1990.
 Acosta-Hughes/Kosmetatou/Baumbach (2004): B. Acosta-Hughes/E. Kosmetatou/M. Baumbach (Hgg.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus* (P. Mil. Vogl. VIII 309), Cambridge/Mass. 2004.
 Austin/Bastianini (2002): C. Austin/G. Bastianini (Hgg.), *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Mailand 2002.

⁶³ So auch Schweitzer (1932/63) 155: „In einem Punkt läßt sich sogar der starke Einfluß des Xenokrates von Athen finden: wie er sah sie [die Kunsttheorie des 2. Jhs. v. Chr.] den Entwicklungsvorgang als eine Folge von Künstlergenerationen, in der die Mängel der einen stets in der nächsthöheren Stufe verbessert werden“. A. Stewarts Einwände gegen die Zuweisung der Härteskala schon an Xenokrates (in Gutzwiller [2005] 187 Anm. 15) überzeugen mich nicht.

- Bastianini/Gallazzi (2001): G. Bastianini/C. Gallazzi (adiuv. C. Austin), Posidippo di Pella: Epigrammi, Mailand 2001.
- Bastianini/Casanova (2002): G. Bastianini/A. Casanova (Hgg.), Il papiro di Posidippo un anno dopo, Florenz 2002.
- Beck/Bol/Bückling (1990): H. Beck/P. C. Bol/M. Bückling (Hgg.), Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Mainz 1990.
- Gutzwiller (2005): K. Gutzwiller (Hg.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford 2005.
- Jucker (1950): H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt am Main 1950.
- Kalkmann (1898): A. Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin 1898.
- Overbeck (1868): J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868.
- Pollitt (1974): J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven 1974.
- Preißhofen (1979): F. Preißhofen, *Kunsttheorie und Kunstbetrachtung*, in: O. Reverdin/B. Grange (Hgg.), *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C. (Entretiens fondation Hardt 25)*, Vandœuvres/Genf 1979.
- Robert (1886): C. Robert, *Archaeologische Maerchen aus alter und neuer Zeit*, Berlin 1886.
- Rouveret (1989): A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)*, Rome 1989.
- Schweitzer (1932/63): B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen. Beiträge zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung* (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswiss. Kl. 9, 1) Halle 1932 (= *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften I*, 1963, 105–164).
- Vollkommer (2001): R. Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike I, A–K*, München/Leipzig 2001.
- Vollkommer (2004): R. Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike II, L–Z, Addendum A–K*, München/Leipzig 2004.