



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

NYPL RESEARCH LIBRARIES



3 3433 08186612 5

G166909

G838-Winckelmann

Johann Winckelmanns sämtliche
Werke

v. 5
G166909

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ABTEILUNG: LEIHBÜCHEREI

OTTENDORFER BRANCH 135 SECOND AVENUE

Bücher, deren Zeitkarte nicht den Aufdruck "One Week Book" (Eineweche-Buch), zeigt, können für zwei Wochen entlehnt werden. Diese Frist kann für Bücher, die nicht den Vermerk "Not Renewable" (nicht verlängerbar) tragen, um weitere zwei Wochen verlängert werden. Bei Verlängerungsansuchen nenne man den Autor, den Titel, das Klassifikationszeichen, die Nummer der Entlehnerkarte und das Ausleihdatum. Verlängerung wird nicht gewährt, wenn ein Buch bereits seit mehr als 14 Tagen fällig ist.

Bei jedem Tag für jeden Cent zahlbar. An der Leihbibliothek von 9 Uhr morgens bis 5 Uhr nachmittags. Die Feiertagsordnung ist in der letzten Ausgabe der "Bücherführer" zu finden.

Open

KEEP THIS BOOK CLEAN
DO NOT TURN DOWN THE LEAVES

Borrowers finding this book pencil-marked,
written upon, mutilated or unwarrantably defaced,
are expected to report it to the librarian.

OK *OK*
records

S ä m t l i c h e W e r k e .

Einzige vollständige Ausgabe;

dabei

Porträt, Facsimile und ausführliche Biographie des Autors; unter dem Texte die frühern und viele neuen Citate und Noten; die allerwärts gesammelten Briefe nach der Zeitordnung, Fragmente, Abbildungen und vierfacher Index.

Von Joseph Eifolina.

F ü n f t e r B a n d.

Donaußchingen,
im Verlage deutscher Classiker.
1 8 2 5.

WYLL
1894
WYLL

G 838

W

v. 5
G 126909

G e s c h i c h t e
d e r
K u n s t d e s A l t e r t u m s.

1763 — 1768.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
CIRCULATION DEPARTMENT
OTTENDORFER BRANCH 135 SECOND AVENUE

207
11101-5

W

828 9

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX
TILDEN FOUNDATION

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX
TILDEN FOUNDATION

G e s c h i c h t e
d e r
K u n s t d e s A l t e r t u m s.,
S i e b e n t e s B u c h.

V o n d e m
m e c h a n i s c h e n T h e i l e d e r g r i e c h i s c h e n K u n s t.

PROPERTY OF THE CITY OF NEW YORK

Erstes Kapitel.

§. 1. Ich folge der natürlichen Ordnung, die vom Wissen und Betrachten anheben soll, und alsdann zum Wirken und zum Arbeiten schreitet; und da die zween vorbergehenden Abschnitte die Zeichnung überhaupt, und vornehmlich die Begriffe des Schönen zum Endzwecke hat, folglich auf die Malerei zugleich mit der Bildhauerei angewendet werden kan: so begreift der gegenwärtige vierte Abschnitt nur die Ausarbeitung allein, und zwar desjenigen, was modelliret, geschnizet und gegossen worden. Es enthält dieser Abschnitt drei Stüke, von welchen das erste allgemein von der Ausarbeitung der Bildhauer. in verschiedener Materie handelt. Das zweite Stük gehet besonders auf die Arbeit der Münzen, und das dritte ist eine Abhandlung von geschnittenen Steinen.

§. 2. In der Betrachtung über die Ausarbeitung selbst glaube ich ebenfalls demjenigen Wege zu folgen, auf welchem die Bildhauerei von der weichern zu der härtern Materie, und von dem Thone bis zu dem festesten Steine fortgegangen zu sein scheint; so wie ich im ersten Kapitel stufenweis die Materie, in welcher die Kunst gewirkt, angezeigt habe; ¹⁾ jedoch mit dem Unterschiede, daß ich hier nur allein die Ausarbeitung in Werken berühre, deren Arten sich erhalten haben: da nun von hölzernen

1) [1 B. 2 S.]

Figuren griechischer Kunst nichts übrig geblieben ist, werden diese Arbeiten hier übergangen.

§. 3. Ich fange an von dem Thone, als der ersten Materie der Kunst, und besonders von den Modellen nebst der Arbeit in Gypse. Die Modelle in Thon wurden, wie noch tzo geschieht, mit einem Modellirstock gearbeitet, wie man siehet an der Figur des Bildhauers Alcámenes auf einem kleinen erhobenen Werk in der Villa Albani.¹⁾ Die Künstler aber nahmen auch die Finger mit zu Hülfe, und

1) [Denkmale, Numero 186.]

Nicht der griechische Bildhauer dieses Namens, sondern Quintus Pollius Alcámenes, ein Römer und vielleicht bloß ein Dilettant in der Bildhauerei, da er auch noch Decurto und Duumvir war. Einige Altertumsforscher, zu denen auch Fea gehört, wollen überhaupt bezweifeln, daß Q. Pollius Alcámenes sich mit der Kunst beschäftigt habe, und behaupten daher, daß dieses Denkmal, dessen im 8 B. 4 R. 5 S. weiter gedacht wird, nur in dem Jahre, wo er jene genaßten obrigkeitlichen Ämter bekleidet, mit Anspielung auf ihn verfertigt worden. Noch Andere, und besonders Marini (Inscriz. Albane, cl. 4. n. 105. p. 96.), wollen auf diesem Denkmale in der Hand des Alcámenes keinen Modellirstock, sondern eine Schriftrolle sehen. Fea hingegen (p. 435 — 437.) und Zoega (Bassirilievi, tav. 23.) sind der Meinung in Ansehung des Modellirstocks günstig. Dieses Monument wird wohl immer Dunkelheiten in der Erklärung behalten. Meyer.

Auch Prometheus, in der Bildung eines Menschen begriffen, ist mit einem Modellirstock in der Hand abgebildet auf einem Carneol des russischen Cabinets, und eben so eine knieende Figur auf einem Basrelief des Mus. Capitolini. (Bartoli Admir. antiq. Roman. tab. 65. Montfaucon. Antiq. explic. t. 1. part. 2. p. 24. Foggini Mus. Capitol. t. 4. tav. 25. p. 119. Galetti gemmae antiq. litt. tab. 5. n. 1.) Fea.

sonderlich die Nägel, einige feine Theile anzugeben und mit mehr Gefühle nachzuhelfen. Auf diese feinen und empfindlichen Druke beziehet sich, was der berühmte Polykletus zu sagen pflegete, ¹⁾ daß sich alsdaß die größte Schwierigkeit im Arbeiten äußere, wenn der Thon sich in oder unter den Nägeln setze: *ὅταν ἐν οὐυχί ὁ πῆλος γενῆται*, oder *οἷς ἀν εἰς οὐυχὸν ὁ πῆλος ἀφικῆται*. Dieses scheint mir bishero von niemanden verstanden zu sein, und wenn es Franz Junius übersezt: *cum ad unguem exigitur lutum*, machet er den Ausspruch des alten Bildhauers dadurch nicht deutlicher. ²⁾ Das Wort *οὐυχίζειν*, *ἐξοϋχιζειν*, scheint besagete letztern Druke der Bildhauer mit den Nägeln in ihren Modellen anzudeuten. ³⁾ Das Modell der Bildhauer hieß *κινναβος*. ⁴⁾ Auf eben dieses Endigen der Modelle gehet die Redensart des Horatius:

— — — ad unguem

Factus homo, ⁵⁾

und was ebenderselbe an einem anderen Orte saget:

Perfectum decies non castigavit ad unguem; ⁶⁾

1) Plutarch. Sympos. l. 2. probl. 3. [initio.] De profectu virtut. in fine. Fea.

[Facii excerpta e Plutarch. p. 47.]

2) Catal. pictor. in *Polycl.* p. 168.

Junius hat die Übersetzung Eylander's befolgt. Fea.

3) Pollux, l. 2. c. 4. segm. 146. Meyer.

4) Suid. v. *ἀπακρυψισίων*. Fea.

5) L. 1. sat. 5. v. 32 — 33.

6) Ad Pis. v. 294.

Die Römer sagten im Sprichworte ad unguem ohne Beiwort. Dem von Dacier und Bentley vorgeschlagenen *præsectum* ad unguem scheint immer noch *perfectum* ad unguem vorzugehen, welches auch von den meisten Handschriften unterstützt wird. *Perfectum* gehört natürlich zu *carmen*, und *atque* hat die Bedeutung von

und das eine sowohl als das andere scheint so wenig als jene griechische Redensarten verstanden zu sein. Den man erkläret den Horatius von dem Passen der Fugen der Steine oder des Marmors, welches die Steinmezen thun, und diese Meinung wird von Erasmus und Bentley angenommen; ja, dieser will in der zweiten Stelle *præsectum*, anstatt *perfectum*, lesen. Wenn ich es besser getroffen habe, bleibt die alte Lesart ohne Änderung, und der Sinn ist weit edler und füglicher. So wie nur diese Redensarten von den Nägeln der Finger auf Vollendung der Modelle zu deuten sind, eben so wird der Daum genennet, wo der Arbeit in Wachsbildern gedacht wird:

Exigite, ut mores teneros ceu pollice ducat,

Ut si quis cera vultum facit. ¹⁾

§. 4. Das Modelliren im Thone aber ist eigentlich nicht die Ausarbeitung selbst, sondern die Zubereitung zu dieser, als welche von Werken von Gypse, aus Elfenbeine, Steine und Marmor, von Erzte und von anderer harten Materie zu verstehen ist.

et adeo. (Cörenz. ad. Cic. de Fin. I. 16. 51.) Der Sinn wäre demnach: „Auch das, was für vollendet gehalten wird, muß die Zeit noch zehnmal durchprüfen.“ Siebelis.

1) Juven. satyr. 7. v. 237 — 238.

Der Autor scheint auf das Wort *pollice* zu viel Gewicht zu legen, weiß er daraus auf eine verschiedene Behandlungsweise, die bei Wachsmodellen üblich war, schließen will. Der Daum wird hier in eben dem Sinne genant, in welchem oben bei Plutarch der Nagel, und ist wohl in Beziehung auf die Wachsmodelle nur eine passendere Redensart. Meyer.

Die Stelle ist vielleicht so zu übersetzen: „Fordert, daß er die Sitten der Kinder wie mit dem Daumen bilde, gleich einem, der Minen in Wachs nachbildet.“ Siebelis.

Was die Ausarbeitung überhaupt betrifft, so ist uns von einer besondern Art, in welcher die griechischen Bildhauer verschieden von den neuern Künstlern, und von unserer Vorstellung können gearbeitet haben, nichts Besonderes bekannt; gewiß aber ist, daß sie zu ihren Werken Modelle gemachet. ¹⁾

- 1) Einige antike Denkmale von gebrannter Erde mögen wohl zu Modellen für Marmorarbeiten gedient haben, doch läßt sich dieses kaum wahrscheinlich machen. Aber die Alten werden zuverlässig nicht ohne Vorbereitung und reiflich durchdachte Entwürfe, ihre Statuen gefertigt haben; woher käme sonst die bewundernswürdige Kunst in der Anordnung ihrer Gruppen? die unnachahmliche, nur aus einem klar und lebendig während der Arbeit dem Künstler vorschwebenden Bilde entspringende Sicherheit, welche man an ihren Schöpfungen wahrnimmt? Es ist außer Zweifel, daß die Bildhauer des Alterthums freier zu Werke gingen, als in unsern Tagen geschieht, wo man, streng genommen, nur Copien in Marmor, nach vorher in Thon gearbeiteten Originalien, Modelle genaht, liefert, und wo gar in den von Erst gegossenen Bildern alles Geistreiche verloren geht durch mühsames Meißeln und Setzen, womit dem un reinen Guß nachgeholfen werden muß. Anders verfahren die Alten; denn die antiken Marmorbilder scheinen nicht bloß die letzte Hand, sondern einen weit beträchtlicheren Theil der Ausführung unmittelbar durch den Meister selbst erhalten zu haben, und dieser, ganz erfüllt von dem darzustellenden Gegenstande, arbeitete mit einer Begeisterung, welche nur beim ersten ursprünglichen Schaffen des Kunstwerks, aber im geringern Grade bei Wiederholungen statt findet. Ohne diese Voraussetzung wäre durchaus nicht zu begreifen, warum an so vielen Antiken, selbst die vortreflichsten nicht ausgenommen, einzelne fehlerhafte Theile wahrgenommen werden, z. B. ungleich große oder nicht in gleicher Richtung stehende Augen, zu hoch oder zu niedrig gestellte Ohren, ungleiche Füße u. dergleichen, welche bei sorgfältig abgegriffelter Nachbildung eines Modells nicht hätten begegnet sein.

Ein berühmter Scribent glaubet, ¹⁾ Diodorus habe das Gegentheil anzeigen wollen, wo derselbe saget, daß die ägyptischen Künstler nach einem richtigen Maße gearbeitet, die Griechen aber nach dem Augenmaße geurtheilet, ²⁾ daß dieser Scribent habe anzeigen wollen, die griechischen Künstler hätten keine Modelle verfertiget. Das Gegentheil hiervon aber kan außer den wirklichen alten Modellen von Thone, die sich noch izo auch von frei stehenden Figuren finden, von welchen im ersten Kapitel mehrere Nachrichten beigebracht worden, ³⁾ ein geschnittener Stein des ehemaligen florentinischen Musci darthun, wo Prometheus den Menschen, welchen er bildet, mit dem Bleie ausmisset. ⁴⁾ Man weiß, wie

Im Ergusse ist die uns weit überlegene Gewandtheit der Alten noch auffallender, als im Marmor. Der größte Theil ihrer noch erhaltenen Arbeiten in Bronze kam, wie der Augenschein lehrt, beinahe völlig rein aus der Form, und hat nur an wenigen Stellen geringer Nachhülfe bedurft. Meyer.

1) Caylus sur quelq. passag. de Plin., p. 285.

2) L. 1. c. 98.

Diodor redet offenbar von der Zeit des ersten Beginns der Kunst bei den Griechen. Aber merkwürdig bleibt diese Stelle Diodors für die Kunstgeschichte, indem sie beweist, wie die Griechen schon bei ihren ersten künstlerischen Versuchen nicht mit ängstlicher Genauigkeit nach einem vorgeschriebenen Maße, wie die Ägypter, sondern frei und unbefangen die Gegenstände in der Natur nachzuahmen strebten, indem sie das richtige Verhältniß der einzelnen Theile an ihren Statuen nicht durch ein in's Kleinliche gehendes Abmessen, sondern *απο της κατα της ιδίας παρανομίας* zu erhalten suchten. Meyer.

3) [1 B. 2 K. 2. — 5 S.]

4) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 6 Num.]

hoch die Modelle des berühmten Arcefilaus, welcher wenige Jahre vor dem Diodorus geblühet hat, geschäzt wurden; ¹⁾ und wie viele Modelle von gebräutem Thone haben sich erhalten, und werden noch täglich gefunden! Der Bildbauer muß mit Maß und Zirkel arbeiten: der Maler aber sollte das Maß im Auge haben.

§. 5. Von Gypse waren ehemals die Bilder der Gottheiten armer Leute gemacht; ²⁾ und vermuthlich waren auch die Bildnisse berühmter Männer, die Varro aus Rom in alle Länder verschifete,

1) Dieser Arcefilaus, ein Freund des bekannten Lucius Lucullus, ist von zwei andern Künstlern gleiches Namens wohl zu unterscheiden. Von dem hohen Preise seiner Modelle spricht Plinius. (L. 35. c. 12. sect. 45.) Meyer.

2) Prudentius. apotheos. v. 526.

Prudentius redet von Julianus Apostata, welcher aus Ehrfurcht sein Haupt an eine Statue des Apollo von Gyps zu legen pflegte:

Quia et Apollineo frontem submittere gypso.

Von Gypsbildern spricht auch Arnobius (adv. Gent. l. 6. p. 203.), Juvenal (sat. 2. v. 4.) erwähnt viele Gypsbilder des Philosophen Chrysyppus; Pausanias (l. 9. c. 32.) eine bemalte Bakchusstatue aus dieser Materie, und Plinius (l. 36. c. 25. sect. 59.) erzählt, daß man aus Gyps kleine Statuen und Basreliefs verfertigt, um Gebäude mit denselben auszumieren. Fea.

Des Gypses bediente man sich auch zum Abformen des Gesichts bei Porträtfiguren seit den Zeiten des Ensisiratus aus Sicyon, der ein Bruder des Ensiyppus war, und diese Kunst entweder erfand oder doch merklich verbesserte. (Plin. l. 35. c. 12. sect. 44.) Fea hat die Worte: *hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit*, gemeißdet, indem er solche auf Formen zum Copiren der Statuen und also auf das Abgießen derselben beziehen will. Meyer.

im Gypse geformet. 1) So aber sind nur erhobene Arbeiten übrig, unter welchen sich die schönsten an den gemalten Decken zweier Zimmer und eines Bades bei Bajä, ohnweit Neapel, erhalten haben: 2) ich übergehe hier die schönen erhobenen Arbeiten in den Gräbern bei Pozzuoli, weil dieselben von Kalk und Puzzolana verfertigt sind. 3) Je flacher diese

- 1) Plin. l. 35. c. 2. sect. 2.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Skizzen, leicht hingeworfene Umrisse zu verstehen sind, mit welchen M. Terentius Varro sein unter dem Titel *Hebdomades* oder *Imagines* betitelt Buch auszierte. Visconti (*Iconograph. ancienne*) gibt von dieser Stelle des Plinius dieselbe Erklärung. Ohne Zweifel bestand dieses Werk des Varro aus mehreren Theilen, wie wir aus den Worten des Plinius: *voluminum sua facunditati*, schließen möchten. übrigenß kosteten aufige Copien solcher Porträte, welche Varro in alle Länder versandte, bei der Gewandtheit und Fertigkeit der Alten im Zeichnen, und bei der Menge von Sklaven, welche den Römern bei jedem Geschäfte zu Gebot standen, mit leichter Mühe gemacht sein, so daß man nicht nöthig hat, wie von mehreren Gelehrten geschehen ist, seine Zuflucht zu der wunderlichen Erklärung zu nehmen, als hätten die Alten schon etwas unsern heutigen Kupferabdrücken Ähnliches gehabt. Amoretti u. Meyer.

- 2) Diese Basreliefs, wie die erhobene Arbeit am Tempel der Isis zu Pompeji, wovon im Texte sogleich geredet wird, sind *Stuccatur*. See.

- 3) Zu den antiken Arbeiten in Gyps sind auch zu zählen, die *Tabula Iliaca* im Museo Capitolino, und die sogenannte Vergötterung des Herkules in der Villa Albani, weil Gyps die Hauptmaterie derselben ausmacht. An der Vergötterung des Herkules, welche ganz das äußere Ansehen eines marmornen Basreliefs hat, und sonst für ein Werk dieses Stoffes gehalten worden, entdeckte man die Ähnlichkeit der Materie mit dem gedachten capitolinischen Denkmal erst vor kurzer Zeit. (Zoega, *Bassirilievi*, tav. 70.) Meyer.

Arbeit gehalten ist, desto sanfter und lieblicher erscheint dieselbe; aber um den Figuren bei geringer Erhabenheit verschiedene Abweichungen zu geben, ist dasjenige, was aus flachem Grunde erhoben erscheinen sollte, mit vertieften Umrissen angezeigt. Selten scheint es mir, daß der Künstler der Gypsarbeiten an einer Capelle in dem eingeschlossenen Hofe (περιβολος) des Tempels der Isis der alten Stadt Pompeii, an den Figuren des Perseus und der Andromeda sich einfallen lassen, die Hand jenes Helden, die das Haupt der Medusa hält, völlig freistehend zu arbeiten. Diese Hand könnte nicht anders als um ein Eisen herum befestiget werden, welches noch izo zu sehen ist, da die Hand selbst abgefallen. ¹⁾

§. 6. Was die Ausarbeitung im Elfenbeine betrifft, wurde diese sowohl als die erhobene Arbeit im Silber und im Erzte Toreutice genennet, welches Wort von neueren nicht weniger als von alten Auslegern und Sprachkundigen auf gedrechselte Sachen ist gedeutet worden. ²⁾ Es sind aber

1) Conf. Pausan. l. 2. c. 27. c. 29. 32. 34. Die Alten arbeiteten auch in Schmelz (émail, smaldo) und zwar Basreliefs, Köpfe und Figuren mit ihren in allen Theilen der Natur ähnlichen Farben, wie von Budnarroti (Osservaz. istor. sopra alc. medagl. prefaz. p. 17. c. 20.) an einem Faunskopfe, und an einem Silenuskopfe bemerkt wird. Sea.

2) In der ersten Ausgabe, S. 252, war der Autor gerade der Meinung, welche er hier bestrittet, wie folgende Worte bezeugen: „Elfenbein zu Statuen schelnet auf der Drehbank gearbeitet zu sein, und da Phidias sich vornehmlich in dieser Arbeit hervorgethan, welcher die Kunst, die bei den Alten Toreutice, das ist: das Drechseln, heisset, erfunden: so könnte dieses keine andere Kunst sein, als diejenige, welche das Gesicht, die Hände und die Füße ausgedre-

die Worte *τορευτική*, *τορευμα* (*toreuma* ¹⁾ *τορευτός* und *τορευτής*, die von dieser Arbeit und von den Künstlern in derselben gebraucht wurden, nicht von *τοπος*, dem Werkzeuge zum Drechseln, herzu-leiten, und keine von den Stellen, die Heinrich Stephanus anführt, deutet etwas Gedrechseltes an, so wie auch dieser gelehrte Mann anmerket, son-
 dern das Stammwort jener Benennungen ist *τοπος*: deutlich, klar, und wird eigentlich von der Stim-me gebraucht. ²⁾ Es scheinen jene Worte angenom-men zu sein, eine erhobene Arbeit zu bedeuten, die verschieden von der auf Edelgesteinen ist, welche *αναγλυφον* hieß, wie ich unten anzeigen werde; so daß *τορευμα* eigentlich eine Arbeit von hoch her-vor stehenden Figuren heißen würde, das ist: der Bedeutung des Wortes *τοπος* gemäß, die deutlich vor Augen lieget. ³⁾ Eben so erkläre ich beim Dio

„fest. Auf der Drehbank arbeitete man auch das
 „Schmuckwerk an Gefäßen, wie dasjenige von dem gött-
 „lichen Alcimedon beim Virgilius war, welches
 „als ein Preis unter zweien Schäfer ausgesetzt wurde.“
 Um nicht zwei sich widersprechende Meinungen, wovon
 diese hier offenbar die irrige ist, im Texte vorzubrin-
 gen, haben wir die unhaltbare in die Anmerkungen
 versetzt. Meyer.

1) Virg. Culic. v. 66.

2) Wohl nicht *τοπος*, klar, deutlich, sondern *τις*, *τις*, *τις*, *τις*, *τις* und *τοπος*, sind bloß verschie-
 dene Formen, denen eine und dieselbe Bedeutung zum
 Grunde liegt. Meyer.

3) Dieser hier bestimmte Begriff von *τορευμα* ist mit mehr
 oder weniger Einschränkung und Erweiterung als der rich-
 tigste angenommen worden. Man vergleiche Hennes
 antiquarische Aufsätze (2 Th. 197 u. f. S.)
 Schneiders Wörterbuch (v. *τοπος*), wo viel Neues
 und Treffendes zur Erklärung dieses Wortes beigebracht
 ist; Weltheim, über Memnons Bildsäule;

Chrysostomus das Wort *τορειας*, wo er von Bedauern getriebener Arbeit redet, die *ἐλκας τινας καὶ τορειας* haben, das ist: die mit geschlungenen Zieraten und mit anderer erhobenen Arbeit gezieret sind, wo der Übersetzer etwas Gedrechseltes versteht. ¹⁾ Da nun diese Kunst sich vornehmlich mit kleinen Werken und Zieraten beschäftigte, so verbindet Plutarchus das Wort *τορνεῖν* mit dem Worte *λεπτοργεῖν*, das ist: kleine Sachen arbeiten, da wo er vom Alexander, dem dritten Sohne des letzten macedonischen Königs Perseus berichtet, daß derselbe zu Rom in dergleichen Arbeit berühmt gewesen sei. ²⁾

§. 7. Der allerälteste Künstler in dieser Art, und sonderlich auf silbernen Gefäßen, wurde Alkon aus Mylä in Sicilien sein, wenn dem Ovidius zu glauben wäre, welcher ihn etliche Menschenalter vor dem trojanischen Kriege sezet, da wo er unter den Geschenken, die Anius der König zu Delos dem Aeneas gegeben, eine Schale von dieses Künstlers Hand, nebst deren vorigen Besitzern anzeigt. Der Dichter aber scheint hier einen offenbaren Anachronismus begangen zu haben: den Mylä wurde allererst einige Jahrhunderte nachher erbauet, wie der Leser sich in des Cluverius *Sicilia* belehren kan, ³⁾ welcher gleichwohl dieses Vergehen des Ovidius so wenig als die Ausleger desselben bemerkt hat. ⁴⁾

und Voss zu Virgils *Eklogen*. (III. v. 35 — 39.)
Meyer.

1) Orat. 30. p. 307.

2) In *Emil*. p. 275. [c. 37.]

3) L. 2 c. 5. p. 301.

4) *Metamorph.* l. 13. v. 683. Fast alle Handschriften

§. 8. Von der verschiedenen Materie zu Statuen der Griechen sowohl als anderer Völker ist überhaupt im ersten Kapitel eine historische Anzeige gegeben worden; ¹⁾ hier ist insbesondere von dem Marmor zu reden. Karyophilus ²⁾ hat in einem besondern Werke von den verschiedenen Arten Marmor, deren die alten Scribenten gedenken, mit umständlicher Anführung aller Stellen, welche er finden können, nebst ihrer Übersetzung, gehandelt, und dessen Arbeit wird vornehmlich von denen geschätzt, die bloß auf die Belesenheit gehen; mit aller Mühe aber, die er sich gegeben hat, lehret er nicht, worin der Werth des schönsten Marmors bestehe, und es sind demselben viel merkwürdige Stellen alter Scribenten unbekant geblieben.

§. 9. Es ist bekant, daß die Antiquarii, wenn sie den Werth einer Statue, oder ihre Materie erheben wollen, sagen, daß sie von parischem Marmor sei, und Ficoroni zeigt nicht leicht eine Statue oder eine Säule an, die er nicht für parischen Marmor hält. Dieses ist aber wie ein angenommenes und geschworenes Handwerkswort, und wenn es etwa zutrifft, daß es wirklich dieser Marmor wäre, so ist es Zufall ohne Kenntniß. Woher Belon wissen wollen, daß die Pyramide, oder das Grabmal des Cestius aus Marmor von Thasus sei, ist mir unbekant. ³⁾

§. 10. Die vorzüglichsten Arten des griechischen

haben Nileus, statt Myleus; weßhalb Heinsius Nileos lesen will. Meyer.

1) [1 B. 2 R.]

2) [In der ersten Ausgabe steht im Texte Garofalo, im Citate aber Caryophilus]

3) De oper. antiq. præst l. 1. cl. 7. p. 2551. in Gronovii thesauro.

weißen Marmors sind der parische, von den Griechen auch *λυγδιος*, von dem Gebirge *Lygdos* in der Insel *Paros*, genant, ¹⁾ und der pentelische, dessen *Plinius* keine Meldung thut, ²⁾ welcher bei *Athen* gebrochen wurde; und aus diesem waren zehn Figuren gegen eine aus jenem gearbeitet, wie die Anzeigen des *Pausanias* darthun können. ³⁾ Den Unterschied dieser beiden Arten aber wissen wir nicht eigentlich. ⁴⁾

§. 11. Es gibt weißen Marmor von kleinen und großen Körnern, das ist: aus feinen und gröberem Theilen zusammengesetzt; je feiner das Korn ist, desto vollkommener ist der Marmor; ja, es finden sich Statuen, deren Marmor aus einer milchigten

1) Palmer. exerc. in auct. Græc. ad Diodor. p. 98.

Λυγδης steht bei Diodor, nicht *Λυγδιος*. Siebelitz.

2) Caryoph. de Marm. p. 32.

3) In Böttigers Andeutungen, S. 71, sind die Hauptstellen der Alten über den pentelischen Marmor angeführt. Meyer.

4) Jezo bestimmen die neueren Altertumsforscher bei jedem Monumente, welches sie beschreiben, ob es aus pentelischem, parischem, lunensischem, d. h. carrarischem, oder einem andern Marmor bestehe. Wir wollen nicht entscheiden, ob bei solchen Angaben niemals ein kleiner Irrtum unterlaufe. Dem Liebhaber antiker Kunst genügt es zu wissen, daß der für pentelisch gehaltene Marmor bei milder Weiße ein zartes Korn hat, und etwas blättrig ist, weshalb ihn die Italiäner *cipollino* nennen. Der parische hat ebenfalls eine milde Weiße und glänzendes Korn, und ist unter dem allgemeinen Namen *marmo Greco* befaßt. Der carrarische, von den Alten *lunensis* genant, ist zwar weisser als der pentelische und parische, aber herberen Ansehens und auch wohl spröder. Unter diesen Hauptarten gibt es jedoch wieder verschiedene Spielarten, welche die Bestimmung oft erschweren und zweifelhaft machen. Meyer.

Masse oder Taige gegossen scheint, ohne Schein von Körnern, und dieser ist ohne Zweifel der schönste.¹⁾ Da nun der parische der seltenste war, so wird derselbe diese Eigenschaft gehabt haben. Dieser Marmor hat ausserdem zwei Eigenschaften, welche dem schönsten carrarischen nicht eigen sind; die eine ist dessen Milbigkeit, das ist: er läßt sich arbeiten wie Wachs, und ist der feinsten Arbeit in Haaren, Federn und dergleichen fähig, da hingegen der carrarische spröde ist, und ausspringt, wenn man zu viel in demselben künfteln will; die andere Eigenschaft ist dessen Farbe, welche sich dem Fleische nähert, da der carrarische ein blendend Weiß hat. Aus dem schönsten Marmor ist das erhobene Brustbild des Antinous etwas über Lebensgröße in der Villa Albani. Es ist also irrig, wenn Isidorus vorgibt, der parische Marmor werde nur in Stücken gebrochen von der Größe, welche zu Gefäßen dienen können.²⁾ Perrault, welcher den großkörnichten für parischen Marmor hält, hat sich nicht weniger geirret; er könnte aber dieses, ohne aus Frankreich

1) Eine sehr schöne Art griechischen Marmors, auf welche des Autors Beschreibung ziemlich paßt, wird noch in Rom von den Arbeitern marmo Pario genant; er ist aber nach Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 40.) nicht der eigentliche parische, sondern der corathische Marmor der Alten. (Plin. l. 36. c. 8. sect. 13.) Der sogenannte marmo Palombino sieht ungefähr aus wie eine milchartige Masse oder Taig, ohne Schein von Körnern. Er wurde zur Zeit des römischen Kaiser manchmal zu Brustbildern gebraucht, die aber nicht sehr angenehm in's Auge fallen. Meyer.

2) Origin. l. 16. c. 5.

Auch Minus erzählt dieses in der eben angeführten Stelle, wie schon im 2 B. 4 R. 2 S. Note bemerkt werden. Meyer.

gegangen zu sein, nicht wissen. ¹⁾ Die großen Körner im Marmor glänzen wie Steinsalz, und ein gewisser Marmor, welcher salinum heißet, scheint ebenderselbe zu sein, und seine Benennung vom Salze bekommen zu haben. ²⁾

§. 12. Die Ausarbeitung in Absicht auf die Steine gehet vornehmlich den Marmor und die härteren Steine, als den Basalt und den Porphyr, an. Die mehresten Statuen von Marmor sind aus einem einzigen Stüke gearbeitet; und Plato gibt seiner Republik sogar ein Gesetz, die Statuen aus einem einzigen Stüke zu machen. ³⁾ Merkwürdig

1) Parall. des anc. et mod. dial. 2.

2) Der marmo Salino, d. h. Marmor mit groben, glänzenden Körnern, wie Salzkörner, möchte vielleicht mit dem parischen verwandt, und auch von der Insel Paros, aber aus einer andern Grube als der gewöhnliche marmo Greco, herrühren. Denn man findet auch carrarischen Marmor, der sich vom gewöhnlichen carrarischen auf gleiche Weise durch gröbere, glänzenderes Korn unterscheidet. übrigens sind einige vortreffliche Antiken aus dem marmo Salino gearbeitet; er scheint eben des groben Kornes wegen etwas brüchig zu sein. Meyer.

3) De legib. l. 12. p. 956. princ.

In der ersten Ausgabe, S. 252, fährt der Autor also fort: „Aus zwei Stücken waren, ausser dem im zweiten Kapitel [2 B. 4 K. 26.] angeführten ägyptischen Antinous zwei Statuen, des Hadrianus und des Antoninus Pius, in dem Palaste Ruspoli, wie die deutsche Spur der Fugung an dem erhaltenen Obertheile zeigt.“ Allein dieser seiner früheren Meinung widerspricht er in den Anmerkungen, S. 80: „Von Statuen aus zwei Stücken gearbeitet hatte ich in der Geschichte der Kunst zwei angegeben; ich habe aber nach genauer Untersuchung gefunden, daß ich mich irrte, und Andere vor mir, und daß diese Statuen beschädigt gewesen, daher man dieselben bis auf die

ist, daß nicht selten an einigen der besten Statuen in Marmor schon anfänglich bei ihrer Anlage die Köpfe besonders gemacht und eingefuget worden: dieses ist augenscheinlich an den Köpfen der Niobe und ihrer Töchter, welche in die Schultern eingefuget sind, und es findet hier kein Verdacht einer Beschädigung oder Ausbesserung Platz. Der Kopf der mehrmals angeführten Pallas in der Villa Albani, und einer andern schönen Pallas an eben dem Orte, ist ebenfalls eingesetzt, so wie die Köpfe der vor wenigen Jahren gefundenen vier Karyatiden. Es wurden auch zuweilen die Arme besonders eingefuget, wie gedachte beide Statuen der Pallas und ein Paar gedachter Karyatiden dieselben haben. ¹⁾

§. 13. An der beinahe kolossalischen weiblichen Figur eines Flusses in der Villa Albani, welche ehemals in der Villa des herzoglichen Hauses Este zu Tivoli war, siehet man, daß die alten Bildhauer ihre Statuen, wie die unsrigen zu thun pflegen, angeleget haben: den das untere Theil dieser Statue ist nur aus dem Größten entworfen. Auf den vornehmsten Knochen, die das Gewand bedeket, sind erhabene Punkte gelassen, welches die Maße sind, die nachher in völliger Ausarbeitung weggehauen wurden, wie noch 130 geschieht. ²⁾

„Hälste und bis an den Panzer abgemeißelt, wie in dem
 „zweiten Theile dieser Anmerkungen (S. 122.) gezeigt ist.“ Meyer.

- 1) Diese im Jahre 1761 aufgefundenen Karyatiden stehen in der Villa Albani. Fea.
- 2) Eine ähnliche Erhöhung, welche auch wohl anzeigen dürfte, die Arbeit sei vom Künstler nicht völlig beendet worden, nimt man am Rinne desjenigen von den beiden Kolossen auf dem Monte Cavallo wahr, den die Inschrift für ein Werk des Phidias ausgibt. Zu den

§. 14. Abgesonderte oder frei stehende Glieder einer Figur wurden, wie es sich an einigen Werken zeigt, der heutigen Art gemäß, durch eine Hältniß (puntello) mit der Figur selbst verbunden, und dieses bemerkt man sogar, wo es nicht nöthig noch üblich scheinen könnte, an einem Herkules in dem Garten innerhalb des Palastes Borghese. An dieser Statue ruhet die Spitze seiner Schaam auf dergleichen Hältniß, welche ein sauber umhergearbeitetes Stäbchen Marmor von der Dike eines dünnen Federkiels ist, und zwischen dem Gliede selbst und den Boden stehen geblieben ist. ¹⁾ Diesen Herkules kan

nicht vollendet auf uns gekommenen marmornen Denkmälern der Älten Kunst gehört auch das seiner Anlage nach vortrefliche Basrelief im Museo Capitolino, welches den sitzend eingeschlafenen Endymion beinahe in Lebensgröße vorstellt, und vermuthlich Bruchstück eines größeren Werks ist. Der schöne Körper des Jünglings hat die letzte Pflege des Künstlers nicht erhalten; Kopf und Hände sind noch weniger ausgeführt; der Hund hingegen mehr, und dieser kan in seiner Art für ein Meisterstück gelten. Zoega (Bassirilievi, t. 1. p. 22. [in den Denkmälern unter Numero 96.] bemerkt, daß auch das erhobene Werk in der Villa Albani, auf welchem Theseus vorgestellt ist, wie er in Gegenwart seiner Mutter den Stein aufhebt, unter welchem des Vaters Schube und Schwert verborgen waren, nicht geendigt sei; eben so eine große Schale in eben gedachter Villa, auswendig mit dem Herkules unter Bakchanten herrlich verziert. (Zoëga, Bassirilievi, tav. 71 — 72.) Mener.

- 1) Zum sichern Halt frei stehender Glieder haben die Älten sehr oft an Figuren von Marmor Stützen (puntelli) stehen lassen, stärker und größer, als die jetzigen Bildhauer, ohne Tadel zu befürchten, wagen dürfen. Zum Beispiel mag dienen der ruhig stehende Diskobolos im vaticanischen Museo; ein anderer, der berühmten Bronze des Myron nachgeahmter Diskobolos; und eine lang bekleidete Diana in der Antikensammlung

man in Absicht seiner Erhaltung unter die seltensten Figuren in Rom zählen; denn es ist derselbe dermaßen unverlezt, daß nur die Spitzen von ein paar Beinen fehlen, welche auch nicht würden gelitten haben, wenn dieselben nicht über den Sockel hinaus ständen.

§. 15. Nach völliger Ausarbeitung der Statuen wurden und blieben dieselben entweder völlig geglättet, ¹⁾ welches zuerst mit Bimsstein und hernach mit Blei und Tripel geschieht, oder man überging dieselben von neuem mit dem Eisen. Dieses geschah vermuthlich, nachdem man den Figuren die erste Hand der Glätte, nämlich mit dem Bimssteine, gegeben hatte. ²⁾ Man verfuhr also, theils um der Wahr-

zu Dresden. (Augusteum von Becker, Taf. 45.) Meyer.

- 1) Eben dieses sagt der Autor mit andern Worten und mit Rücksicht auf das Alter dieser künstlerischen Manier in der ersten Ausgabe, S. 252, also: „Figuren von Marmor wurden entweder mit dem bloßen Eisen geendiget, ohne sie zu glätten; oder sie wurden, wie ize geschieht, geglättet. Es ist nicht zu sagen, ob dieses oder jenes älter sei, da die ältesten ägyptischen Figuren aus den härtesten Steinen auf die mühsamste Art geglättet worden.“ Meyer.
- 2) Dieser Paragraph ist fast ganz nach der wieners Ausgabe abgedruckt, weil wir glauben, daß die Gegenstände desselben also von dem Autor selbst aus seinen Anmerkungen zusammengezogen worden. Was wir aus seinen Anmerkungen in den Text nicht einschalten konnten, möge hier einen Platz finden. — „Es ist bereits in der Geschichte der Kunst über die Art, die Statuen mit dem Eisen völlig auszuarbeiten, das ist: denselben die letzte Hand zu geben, geredet; es könnte aber diese Anzeige vielleicht einigen Mißverstand verursachen, welcher durch folgende Erklärung gehoben wird. Man bemerkt wohl, daß alle Statuen, die auf besagete Weise geendiget worden, dennoch den Bimsstein bekommen

heit des Fleisches und des Gewandes näher zu kommen, theils weil die völlig geendigten Theile, weiß sie beleuchtet sind, einen so grellen Schein von sich werfen, daß dadurch vielmals der mühsamste Fleiß unsichtbar wird, und nicht bemerkt werden kann. Es ist auch zu besorgen, daß im Schleifen und Glätten der Statuen die gelehrtesten Züge und die feinsten Drucke verloren gehen können, weil solche Arbeit nicht von dem Bildhauer selbst verrichtet wird. Es haben daher einige alte Künstler, welche Muße und Geduld gehabt, ihre Werke von neuem zu übergehen, dieselben über der ersten Glätte von dem Bimsstein sanft mit dem Eisen übergearbeitet, theils um ihnen selbst die letzte Hand zu geben, welches insgemein von demjenigen muß gesagt werden, der sie glättet, theils dadurch die Oberfläche des Marmors sanft zu machen, und die Kunst in ihr völliges Licht zu setzen. Unterdessen sind die mehresten Statuen, auch die kolossalischen, völlig geglättet, ¹⁾ wie

„haben; es ist aber ~~nur~~ als wahrscheinlich, daß dieselben, nachdem sie mit dem Eisen geendiget gewesen, und weiter nichts als die Glätte fehlte, mit Bimsstein übergegangen worden, welches, mit unsern Künstlern zu reden, die letzte Hand geben heißet, und daß alsdenn das ganze Werk von neuem mit dem Eisen sanft überarbeitet sei. Weiß aber Figuren von Marmor die völlige Glätte haben sollen, ist der Bimsstein nicht genug, sondern es werden dieselben zuletzt mit Tripel und Blei gerieben, um ihnen den völligen Glanz zu geben. Dieser Glanz wirft auf diejenigen Theile, welche beleuchtet sind, einen so grellen Schein, daß dadurch vielmals der mühsamste Fleiß unsichtbar wird, und nicht bemerkt werden kann, weil das starke zurückpressende Licht unser Auge verworren macht.“
Meyer.

1) Geglättet sind auch die Statuen zweier Gefangenen im Hofe des Palastes der Conservatoren zu Rom, und zwar so sehr, daß man sich in ihnen spiegeln kann. F e a.

die Stüke eines vermeintlichen kolossalischen Apollo zeigen, von welchem im Campidoglio beide Füße, Stüke von den Armen, und eine Knie Scheibe übrig sind, die von dem Kolossus des Apollo, welchen Lucullus aus Apollonien nach Rom führte, sein sollen. ¹⁾ Die Füße sind neun Palme lang, und die Nägel der großen Zehe achthalb Zolle, und diese Zehe selbst hat im Umkreise über vier Palme. Eben so geschliffen sind am Fleische zween kolossalische Köpfe, die Tritonen vorstellen, und die kolossalischen Köpfe des Titus und Trajanus in der Villa Albani. Wenn also der Philosoph Laocydes, da er die Einladung des Königs Attalus ausschlug, sagte: man müsse die Könige nur von weitem sehen, wie die Statuen, ²⁾ kan dieses nicht auf alle und jede Statuen gedeutet werden, so wie es von allen Königen [auch nicht] völlig wahr sein kan; denn die angeführten großen Werke sind dergestalt geendiget, daß sie wie ein geschnittener Edelstein können betrachtet werden.

§. 16. Es finden sich aber einige der schönsten Statuen in Marmor, denen die letzte Hand blos mit dem Eisen, ohne Glätte, gegeben worden, wie die Arbeit am Laokoön, an dem borghesischen

1) Plin. l. 4. c. 13. sect. 27.

Plinius (l. 36. c. 7. sect. 10.) sagt, daß sich die Künstler, um ihre Statuen zu glätten, des Marmors, eines Steines aus der Insel Cyprus, bedienten, der nachher vom armenischen verdrängt worden. Sea.

[Man vergleiche den 17 §.]

2) Diogenes Laertius (l. 4. segm. 61.) erzählt dieses vom Philosophen Laocydes, dem Stifter der neuern Akademie, welcher in 4 Jahre der 130 Olympiade starb. Attalus ist der dritte König dieses Namens von Pergamum, dessen Reich und Schätze die Römer erben. Meyer.

Fechter des Agastias, an dem Centaur in eben der Villa, an dem Marsyas in der Villa Mediceis, und an verschiedenen andern Figuren zeigt. Von Statuen, die völlig mit dem Eisen überarbeitet worden, ist der Laokoön die schönste; und hier sonderlich kann ein aufmerksames Auge entdecken, mit was für meisterhafter Wendung und fertiger Zuversicht das Eisen geführt worden, um nicht die gelehrtesten Züge durch Schleifen zu verlieren. Die äußerste Haut dieser Statue, welche gegen die geglättete und geschliffene etwas rauhlich ¹⁾ scheint, aber wie ein weicher Samt gegen einen glänzenden Atlas, ist gleichsam wie die Haut an den Körpern der alten Griechen, die nicht durch beständigen Gebrauch warmer Bäder, wie unter den Römern bei eingerissener Weichlichkeit geschah, aufgelöst, und durch Schabeisen glatt gerieben worden, sondern auf welcher eine gesunde Ausdünstung, wie die erste Anmeldung zur Bekleidung des Kins, schwärm. ²⁾

1) [Rauhlich steht in allen Ausgaben, sowohl hier als in der zunächst folgenden Anmerkung des Autors; aber es muß offenbar rauhlich heißen.]

2) Diese Vergleichen konnten zum Verständniß des bisher nicht verstandenen Ausdrucks im Dionysius von Halikarnassus (Epist. ad Cn. Pompej. de Plat. p. 204, et de vi dicendi in Demosth. p. 303.) *χρυσ ἀρχαϊκῆς* und *χρυσ ὁ τῆς ἀρχαϊκῆς* in Absicht der Schreibart des Plato, und einiger andern gleichbedeutenden Stellen, als z. B. litteræ *πρωτογενεῖς* beim Cicero (ad Attic. l. 14. epist. 7.), vielleicht mehr Deutlichkeit geben, als die gelehrten und heftigen Streitschriften des Salmastus (not. in Tertull. de pall. p. 275. Confut. animadv. Andr. Cercæti, p. 172 et 189.) und des Waters Petavius (Andr. Cercæti (Petavii) Mastigoph. part. 4. p. 106.) über diesen Ort. Man könnte gedachte Redensart, allgemein genommen, „das sanfte Rauhliche und Gesalbete des Altertums“ übersetzen. Das Wort *χρυσ* nehme

Die zween großen Löwen von Marmor, welche am Eingange des Arsena's zu Venedig stehen, und von

man nicht, wie jene, in seiner entfernten, sondern in seiner ersten und natürlichen Bedeutung, nämlich der sich meldenden Bekleidung des Rißs, und man halte sie zusammen mit meiner Anwendung dieses Bildes auf die bearbeitete Oberhaut des Laokoön's, so wird es scheinen, Dionysius habe eben dieses sagen wollen. Hardion (sur une lettre de Denys d'Halic. au Pompée, p. 128.), welcher diese Stellen nach beiden angeführten streitigen Gelehrten hat erklären wollen, läßt es uns ungewisser als vorher. Eben dieses Bild gibt das Wort *χρυσ*, in welcher es von andern Scribenten angewendet worden, als vom Aristophanes (Nub. v. 974.), die wollichte Haut der Äpfel anzuzeigen. Winkelmann.

Es scheint, Dionysius wolle in jener Stelle auf nichts anderes als darauf hindeuten, daß Plato durch sein häufiges Anführen von Stellen aus Sängern und Dichtern der Vorzeit, durch den Gebrauch veralteter Wendungen und Worte, welche er leise und unvermerkt seinen Schriften einverleibt, seiner Sprache einen sanften Anhauch von Altertümlichkeit, und ein frisches, blühendes, Jugendfülle athmendes Colorit gebe, indem jene aus der Kindheit und Jugend der griechischen Sprache entlehnten Worte und Redensarten auch den Charakter ihrer Zeit, wo mehr das Gefühl als der Begriff, mehr die Phantasie als der Verstand das griechische Volk beherrschte, dem Style des ohnehin in dem mythischen Zeitalter mit Freude verweilenden Plato verleihen und ausdrücken. Dieses Altertümliche, vermöge seiner Natur unpolirt und rauh, *ἀκρὸς καὶ χρυσ*, ist so innig in den Styl des Plato verwoben, daß es leise und heimlich, *ἄφρα καὶ ἀφανές*, unsichtbar sichtbar durch seine Schriften durchläuft (*περὶ*) und ihnen jene kräftige, jugendliche Farbe, eine Eigenschaft der Sprache in ihren frühesten Zeiten, wiederverleiht, „so daß uns aus dem Plato wie aus den düstreichsten Wiesen eine süße Morgenluft entgegenweht.“ *καὶ ὁριζ*

Athen dahin gebracht worden, sind ebenfalls mit dem bloßen Eisen ausgearbeitet, so wie es die Haare und die Mähnen des Löwen erfordern; es ist aber diese Art solchen und so großen Werken in Marmor mehr eigen. Die Geschicklichkeit und Fertigkeit der Ausarbeitung mit dem bloßen Eisen hat nicht anders als durch lange Übung erlangt werden können, zu welcher unsere Zeiten nicht Gelegenheit genug haben.

§. 17. Die mehresten Statuen in Marmor aber wurden geglättet, und man wird ohngefähr auf eben die Art, wie iso, verfahren sein. Einer von den Steinen, welcher zu Glättung diente, kam aus der Insel Naxos,¹⁾ und Pindarus sagt, er sei der beste hierzu.²⁾ Alle Statuen werden, wie bei den Alten, noch iso mit Wachs geglättet: aber dieses Wachs wird völlig abgerieben, und bleibt nicht, wie ein Firniß, eine Oberhaut auf demselben.³⁾ Die angeführten Stellen sind von allen irrig vom Abputzen der Statuen verstanden worden.⁴⁾

§. 18. Der schwarze Marmor, von welchem eine Art auf der Insel Lesbos gebrochen wurde, kam spä-

απὸ τῶν ἐνδοξαστάων λιμῶν αὐτὰ τις ἰδὶα ἐξ αὐτῆς διαφερίται. Meyer.

- 1) Plin. l. 36. c. 7. sect. 10.

Nicht die berühmte Insel Naxos, sondern eine Stadt auf Kreta, wo dieser Bezstein, den man auf Cyprus grub, zum Gebrauche zubereitet wurde. (Suidas, v. Νάξια λίθου.) See.

- 2) Isthm. VI. v. 107.

Das Wort Νάξια ist von vielen Erklärern irrig auf die kylladische Insel Naxos bezogen. Meyer.

- 3) An einigen Statuen hat man dennoch einen Wachsfiß wahrnehmen wollen. Meyer.

- 4) Vitruv. l. 7. c. 9. Plin. l. 33. c. 8. sect. 40. Iuven. sat. 10. v. 55. sat. 12. v. 88. Meyer.

ter als der weisse Marmor in Gebrauch; ¹⁾ es fand sich jedoch eine solche Statue bereits von einem alten äginetischen Künstler gearbeitet. Die härteste und feinste Art desselben wird insgemein Paragone, Probirstein, genennet. Von ganzen griechischen Figuren aus diesem Steine haben sich erhalten: ein Apollo in der Galeria Farnese, der sogenannte Gott Aventinus im Museo Capitolino, beide grösser, als die Natur; ²⁾ zween bereits angeführte Centaure, unter Lebensgrösse, die ehemals dem Cardinale Furietti gehörten und 180 gedachtem Museo einverleibet sind, deren Meister Aristas und Papias, aus Aphrodisium, ihre Namen auf den Sockel dieser Statuen gesetzt haben. ³⁾ In Lebens-

- 1) Philostr. de vit. Soph. l. 2. n. 1.

Andere am tönarischen Vorgebirge und noch berühmtere in Afrika. (Plin. l. 36. c. 18. sect. 29.) Sea.

- 2) Dieser Apollo ist eine schöne große Figur in Form und Charakter. Von dem sogenannten Aventinus im Museo Capitolino läßt sich weniger Gutes sagen. Seine ganze Gestalt ist unangenehm und die kolossale aufgebunsene Caricatur eines Kindes mit bekränztem Haupte, die Löwenhaut um die Schultern, in der einen Hand Äpfel, in der andern den Griff einer Keule haltend. Das Ganze stellt sich ungefähr vor, wie ein mißrathener Amor mit der Beute des Herkules. Meyer.

Beide sind aus grünem Basalt. Aus Probirstein ist die Statue eines nackten Heros mit einer kleinen in einen Mantel gehüllten Figur zur Seite, in dem Gartenhause der Villa Negroni auf dem esquilinischen Berge. Diese Statue ist bemerkenswerth trotz der Unwissenheit ihres Ergänzers. Sea.

Auch dieser Heros wird gleich den meisten andern Denkmälern der alten Kunst, welche sich ehemals in der Villa Negroni befanden, den Weg nach England genommen haben. Meyer.

- 3) Der beiden Centauren wird im 12 B. 1 R. 14 S.

gröÙe sind ein junger tanzender Satyr, nebst der Statue eines Ringers, welcher ein Fläschchen in der Hand hält: 1) beide befinden sich in der Villa Albani, und wurden von dem Herrn Cardinal Alexander Albani, dem Erbauer derselben, in den Trümmern der alten Stadt Antium ausgegraben, wo dieselben, nebst einem Jupiter und einem Askulapius aus eben dem Steine und in gleicher Größe, in einem runden Zimmer ohnweit dem Theater daselbst, standen. 2) Außer diesen Statuen griechischen Stils sind aus eben dem Marmor gearbeitet diejenigen, die nach ägyptischer Art vorgestellt, und in der Villa Kaisers Hadrianus bei Tivoli entdeket worden, von welchen im zweiten Kapitel gehandelt ist. 3)

Dieser Marmor ist von ungleicher Härte; der mildeste aber ist der allerschwächste, welchen wir *nero antico* nennen: derjenige, welcher noch so gebrochen wird, pfleget spröde zu sein wie Glas. Der Marmor gemeßener Centauren wurde wegen seiner Härte von vielen für einen ägyptischen Stein gehalten, die aber durch die geringste Probe widerleget wurden.

S. 19. Noch härter als der gewöhnliche weiÙe Marmor ist der orientalische Alabaster; und weil derselbe, wie aller Alabaster, aus blättrigen Lagen bestehet, und nicht wie der weiÙe Marmor eine einförmige Masse ist: so wird die Bearbeitung desselben dadurch schwerer, indem dessen Blätter leichtlich aus-

gedacht. Sie sind aus dunkelgrauem Marmor (*bigio morato*) gearbeitet. Meyer.

1) [2 Band, 115 S.]

2) Dieser Jupiter und Askulapius von schwarzem Marmor, befinden sich im Mus. Capitolino und sind zwar gut, aber nicht vorzüglich gearbeitet. Meyer

3) [2 B. 3 R. 8 S.]

springen. 1) Völlig ganze Figuren scheinen aus letzter Art Alabaster verfertigt worden zu sein, so viel wir aus denen, die uns übrig geblieben sind, urtheilen können; sondern die äusseren Theile, nämlich der Kopf, die Hände und die Füße waren aus anderer Materie, und vermuthlich aus Erz hinzugesetzt. An männlichen und härteren Köpfen ist das Fleisch polirt, der Bart aber rauhlich 2) gelassen; von dieser Art aber, und überhaupt von Köpfen hat sich nur ein einziger in Rom erhalten, und zwar das Vordertheil oder das Gesicht eines Kopfes des S. adrianus, welcher sich im Museo Capitolino befindet. 3)

§. 20. Von ganzen Figuren sind in Rom geblieben zwei Dianen unter Lebensgröße, die größere im Hause Verospi, die kleinere in der Villa Borgheze; das ist: wie ich gesagt habe, nur das Gewand derselben; Kopf, Hände und Füße aber sind neu und von Erz. Beide sind von der Art Alabaster, den man agatino zubenamet, weil derselbe dem Agath ähnlich ist, und diesem Steine an Härte nahe kömmt; und an beiden ist das Gewand wunderbar schön aus-

- 1) Der Alabaster wird von den Griechen nicht selten *ovξ*, und von den Römern *marmor Onychites* genant, durch welche Bemerkung manche Stelle der Alten, wo man ihn für den Edelstein Onyx genommen, richtiger laß verstanden werden. Meyer.

[2 B. 4 R. 11 S.]

- 2) [Hier stand wieder rauhlich.]

- 3) Es ist trefflich gearbeitet und bis auf die restaurirte Nasenspitze auch wohl erhalten. Das angefügte Hinterhaupt, Ohren und Hals von weißem Marmor sind modern, aber von einem guten Künstler verfertigt. Die wahrscheinlich antike Brust mit Gewand besteht aus schönem streifigen Alabaster. Meyer.

gearbeitet. 1) In der Villa Albani befindet sich die obere Hälfte ebenfalls von einer Diana, deren untere Hälfte ergänzt ist. 2) Die größte Statue aus Alabaster aber ist ein schöner geharnischter Sturz von großer Kunst, welcher mit dem Museo Odescalchi nach E. Jldefonso in Spanien gegangen ist, und den Kopf, die Arme und die Beine von vergoldetem Erzte eines neueren Meisters hat: der Kopf soll den Julius Cäsar vorstellen. 3) Ich gedenke hier nicht der sitzenden ägyptischen Statue, über Lebensgröße, von weißlichem thebanischen Alabaster in der Villa Albani, die im zweiten Kapitel angeführt worden, 4) als welche die größte unter allen sein würde, weil wir hier allein von griechischen Werken handeln.

1) Von der Diana im Hause Verospi sind der Kopf, die Hände und Füße von Bronze späterhin abgenommen, durch marmorne ersetzt worden und das Werk ist nach Frankreich gegangen. Die Abbildung von der Diana in der Villa Borghese ist in den Sculture della Villa Pinciana, stanza 8. n. 11. See.

2) Auch eine Pallas mit Gewand von Alabaster befindet sich in der Villa Albani. Beider Figuren gedenkt der Autor im §. 21. des nächsten Kapitels unter den Werken von Erz, weil die äußeren Theile aus diesem Metalle gegossen sind. Meyer.

3) Augenzeugen reden von zwei solchen zu E. Jldefonso in Spanien befindlichen Statuen, an denen die äußern Theile von vergoldeter Bronze, und der Sturz von Alabaster sein soll; die eine wird Julius Cäsar, die andere Augustus genant. Es gibt übrigens noch in mehreren Sammlungen in und außer Italien Gewänder zu Brustbildern, Sturze von Figuren, Hermen u. aus Alabaster gearbeitet. So hat z. B. das Museum zu Dresden verschiedene solche Denkmale aufzuweisen. Meyer.

4) [2. B. 3 B. 11 §.]

§. 21. Zu den Figuren gehören die *Hermen* und die *Brustbilder*. Vier *Hermen* in gewöhnlicher Größe von geblühtem (*florito*) Alabaster, mit alten Köpfen von gelbem Marmor, zieren die *Villa Albani*, und ausser diesen sind mir keine *Hermen* dieser Art bekannt. Von *Brustbildern*, oder eigentlich zu reden, von der bekleideten Brust solcher Bilder siehet man fünf Stücke in dem *Museo Capitolino*; die Brust eines *Hadrianus*, einer *Sabina*, und eines *Septimius Severus* von agathmäßigem Alabaster; die Brust des *Julius Cäsars*, und eine andere der älteren *Faustina*, hingegen eine Brust von schlechterem Alabaster, auf welche ein Kopf des *Pescennius Niger* gesetzt ist, sind von geblühten Alabaster. In der *Villa Albani* befinden sich dreizehn solche Brüste: drei derselben sind in Lebensgröße, und von diesen sind zwei aus einem Alabaster, den man *cotognino* nennet, weil dessen Farbe einer gekochten Quitt, *cotogna*, gleicht; und von eben dieser Art ist gedachter Sturz zu *S. Pldefonso*. Das dritte dieser Stücke sowohl als die übrigen zehn Brüste, die unter Lebensgröße sind, sind von agathmäßigem Alabaster. Eine andere solche Brust, mit einem weiblichen Kopfe ist in dem Hause des *Marchese Patrizi Montorio*.²⁾

1) Wohl richtiger der *Lucilla*; dess das Brustbild dieser letzteren zu *Emyrna*, wie man sagt, gefunden, hat ein Gewand von gelbem Alabaster mit rothbraunen Streifen. Was vom Unterkleide sichtbar wird, ist von dem hellen durchsichtigen Alabaster, den der Autor *agathmäßig* nennt, mit weißlichen Querstreifen. Es ist dieses eben das schon im 6 B. 2 K. 11 S. erwähnte Brustbild, dessen Haare beweglich von schwarzem Marmor, Kopf und Hals aber allein von weißem gearbeitet sind. Meyer.

2) Noch eine, auch mit einem weiblichen Kopfe, aus

§. 22. In Basalt, sowohl in dem eisenfärbigen, als in dem grünlichen, haben sich die griechischen Bildhauer zu zeigen gesucht: von ganzen Statuen aber ist nur eine einzige bekannt, nämlich ein Apollo, größer als die Natur; aber von mittelmäßiger Kunst, welcher in einem alten Kupfer als ein Permaphrodit angegeben ist, ¹⁾ und daher als ein solcher von dem würdigen Graven Caylus gehalten worden. ²⁾ Diese Statue ist von schwärzlichem Basalte; von grünlichem Basalte aber findet sich ein Sturz einer männlichen Figur in Lebensgröße in der Villa Medici, und dieser Rest zeuget von einer der schönsten Figuren aus dem Altertume; man saß denselben sowohl in Absicht der Wissenschaften, als der Arbeit, nicht ohne Verwunderung betrachten. ³⁾ Die übrig gebliebenen Köpfe von diesem Steine veranlassen zu glauben, daß nur besonders geschickte Künstler sich an denselben gemacht haben:

orientalischem Alabaster, und sehr gut erhalten, besaß der Ritter von Azara. Man glaubt darin die ältere Antonina vorgestellt. Fea.

1) [Es ist ebenderselbe, dessen schon oben S. 30. gedacht worden.]

2) *Recueil d'antiquit.* t. 3. p. 120.

3) Dieser Sturz befindet sich jezo in der Florentinischen Galerie. Er ist von einer nackten jugendlichen Figur, vermuthlich von einem Ringer, kräftig und von schönen edlen Formen. Die Arbeit ist so ungemein fleißig, daß z. B. die Haare um die Schaam fast einzeln angegeben sind. An eben dem Orte sieht man auch einen Bakchuskopf, nicht ganz lebensgroß, von Basalt, einer bekleideten Brust von schönem Alabaster aufgesetzt; ferner die Figur eines Knaben mit der Toga bekleidet, wahrscheinlich eine Arbeit aus der Römerzeit; der Kopf, die linke, eine Schriftrolle haltende Hand, nebst den Füßen können modern sein. Meyer.

den es sind dieselben in dem schönsten Style, und auf das feinste geendiget.

§. 23. Außer dem Kopfe des Scipio, von welchem ich im Folgenden Meldung thue, war im Palaste Verospi ein Kopf eines jungen Helten, welchen 170 der Herr von Bretenil, maltheescher Gesandter zu Rom, besitzt, und in der Villa Albani befindet sich ein weiblicher idealischer Kopf auf eine alte bekleidete Brust von Porphyry gesetzt; ¹⁾ der schönste aber unter diesen Köpfen würde der von einem jungen Menschen in Lebensgröße sein, welchen der Verfasser besitzt, woran aber nur die Augen, nebst der Stirn, das eine Ohr und die Haare unverseht geblieben sind. ²⁾ Die Arbeit der Haare an diesem sowohl, als an dem verospiischen Kopfe, ist verschieden von der an den männlichen Köpfen in Marmor, das ist: sie sind nicht, wie an diesen, in freie Locken geworfen, oder mit dem Bohrer getrieben, sondern wie kurz geschnittene und hernach fein gekämmete Haare vorgestellt, so wie sie sich insgemein an männlichen idealischen Köpfen in Erz finden, wo gleichsam jedes Haar insbesondere angedeutet worden. An denen in Erz aber, welche nach dem Leben gemacht sind, ist die Arbeit der Haare verschieden, und Marcus Aurelius zu Pferde, und Septimius Severus zu Fuß, dieser im Palaste Barberini, haben die Haare lockicht, wie ihre Bildnisse in Marmor. Der Hercules im Campidoglio hat die Haare dick und kraus, wie am Hercules gewöhnlich ist. In den Haaren des zuletzt genannten verstümmelten Kopfs ist eine außerordentliche, und ich möchte fast sagen, unnachahmliche

1) Zwei weibliche Köpfe von Basalt waren in der Villa Albani. Man sehe 4 B. 2 K. 19 S. Meyer.

2) [2 B. 4 K. 10 S.]

Kunst und Fleiß: fast mit eben der Feinheit sind die Haare an dem Sturze eines Löwen von dem härtesten grünlichen Basalte, in dem Weinberge Vorient, gearbeitet.¹⁾ Die außerordentliche Glätte, welche man diesem Steine gegeben, auch geben müssen, nebst den feinen Theilen, woraus derselbe zusammengesetzt ist, haben verhindert, daß sich keine Rinde, wie an dem glättesten Marmor geschehen, angesetzt, und diese Köpfe sind mit ihrer völligen ersten Glätte in der Erde gefunden.²⁾

1) Dieser Sturz, jezo ergänzt, steht in der Villa Albani, der Statue eines sitzenden gefangenen Königs von ägyptischer Breccia gegenüber. [2 B. 4 K. 18 S.] Fea.

2) Man könnte leicht eine ziemlich ansehnliche Riste von antiken aus Basalt gearbeiteten Kunstwerken zusammentragen, doch schränken wir uns nur auf einige der vorzüglichsten ein. Zwei große, einander ganz ähnliche Vasen gehören, der Kunst und dem Umfange nach, zu den allerbedeutendsten Denkmälern in dieser fast unbezwinglich festen Steinart. Die eine wurde um 1780 im Garten des Klosters S. Andrea auf Monte Cavallo zu Rom, vom Feuer beschädigt und in viele Stücke zerbrochen, ausgegraben, aber sauber zusammengefügt und im vaticanischen Museo aufbewahrt. (Mus. Pio-Clem. t. 7. tav. 35.) Die andere ist noch völlig ganz und dient in der Domkirche zu Neapel als Taufstein; Constantin der Große schenkte sie in die von ihm zu Neapel erbaute Kirche Santa Restituta. Jede dieser Vasen ist samt dem Fuße (welcher an der römischen modern und von marmorigo ist) über sechs Palm hoch, von schwarzem ägyptischen Basalt, auswendig mit Masken, Thyrusstäben und geschlungenen Bieuten geschmückt, und eben so vortreflich gearbeitet als geschmackvoll erfunden. Zweier großen Urnen aus eben diesem Steine ist im 2 B. 4 K. 10 S. gedacht worden, wo der Autor auch den Kopf eines Jupiter Serapis aus Basalt in der Villa Albani anführt. Ein Kopf des Augustus, sonst in der Villa Aldobrandini zu Rom, verdient unter den vorzüg-

§. 24. Von der Arbeit in Porphyr habe ich bereits im zweiten Kapitel Meldung gethan, ¹⁾ und angezeigt, auf welche Weise und mit was für Arten von Eisen dieser Stein gebändigt wird, wo auch zugleich die schönsten porphyrynen Figuren griechischer Meister, die sich erhalten haben, angezeigt worden. Auf dieses beziehe ich mich hier, und füge eine Widerlegung eines gemeinen Vorurtheils hinzu, nebst einer Anzeige von der Arbeit porphyryner Gefäße.

§. 25. Verschiedene unwissende flattrige Scribenten, welche glauben, daß die heutigen Künstler den Porphyr nicht zu arbeiten verstehen, sind übel berichtet worden, ²⁾ und Vasari, wenn er vorgibt, daß Kosmus, Großherzog von Toscana, ein Wasser erfunden, diesen Stein weich zu machen, leget seine kindische Leichtgläubigkeit an den Tag. ³⁾ Die

lichsten Werken in Basalt noch genasirt zu werden. Durch die Härte und Widerspenstigkeit des Steins ward der treffliche Künstler nicht verhindert, alle fleischigen Theile weich und zart, die Haare leicht gelockt vorzustellen; keines ist ihm vorzüglich an den Wangen und um die Mundwinkel gegen das Kinn gelungen, und der Haarbusch über der Stirn dürfte nicht geringere Kunst erfordert haben. Nase und Kinn sind modern; die Lipen und die Ohren beschädigt und wieder ausgebeffert; vielleicht gehört die übrigens gut gearbeitete und aus schön geflecktem Jasvis bestehende Brust nicht zum Kopfe. Meyer.

1) [2 B. 4 K. 12 §.]

2) Juven. de Carlenas, Essais sur l'histoire des belles letr. t. 4. arts. mechan. p. 295 — 296.

3) Vite de' Pittori, introduz. t. 1. p. 40.

Vasari sagt bloß, daß, da zur Vollendung der Künste die Keßtniß fehlte, den Porphyr vollkommen zu bearbeiten, Kosmus aus gewissen Kräutern einen Saft von so großer Vortreflichkeit ziehen lassen, daß glühende Eisen, in diesem Saft abgelöscht, eine sehr harte Stählung erhalten haben. Sea.

Der Autor hat den Vasari früher ganz richtig ver-

Arbeit in dem Porphyr ist den neuern Künstlern niemals ein Geheimniß gewesen, und es sind sehenswürdige Werke aus demselben auch zu unsern Zeiten verfertigt worden, unter welchen man den schönen Defel der herlich großen alten Urne in der prächtigen Capelle Corsini, zu St. Johaⁿ Lateran, anführen kan. ¹⁾ Es ist bekant, daß dieses Gefäß vorher unter dem Porticus des Pantheons stand; daher zu glauben ist, daß es in den Bädern des M. Agrippa, die mit diesem Tempel vereinigt waren, gedienet habe; und da Gefäße von dieser Form als Wannen in den Bädern gebraucht worden, und folglich ohne Defel waren, so wurde derselbe zu jenem Gefäße, um es als eine Begräbnißurne Pabsts Clemens XII. anzubringen, von neuem gearbeitet. ²⁾ Ausserdem hat man im vorigen Jahr-

standen, wie folgende Stelle aus der ersten Ausgabe, S. 256, beweist: „Die heutigen Künstler, so weit sie in Bearbeitung des Porphyr's gelangt sind, haben das Wasser nicht, welches Kosmus, Großherzog von Toscana, soll erfunden haben, die Eisen zu härten, sie verstehen aber dennoch diesen Stein zu bändigen.“ Meyer.

- 1) Weit merkwürdiger ist die um 1780 gemachte Ergänzung an der Urne der h. Helena, wo viele Figuren und Pferde fast ganz erhoben gearbeitet sind. Heut zu Tage wissen die Künstler Roms den Porphyr in so kleinen Massen zu bearbeiten, daß sie daraus Tabaksdosen und Uhrgehäuse verfertigen. Fea.

Eine wiewohl nicht vorzügliche Abbildung der Urne findet sich bei Piranesi. (Antich. Romane. t. 3. tav. 19.) Meyer.

- 2) Vasari (l. c.) glaubt, daß dieses Gefäß zu einer Begräbnißurne diene, welches auch wegen seiner Gestalt und Höhe wahrscheinlich ist, und weil es nirgends eine Öffnung hat, wie man doch an Badewannen zu sehen pflegt. Aber die Muthmaßung der Alterthumsforscher zu

hundert, da der Porphyr in größerer Menge zu Rom war, Köpfe aus demselben gehauen, unter welchen die Köpfe der zwölf ersten Kaiser in der Galerie des Palastes Vorgese sind.

§. 26. Jene Scribenten aber scheinen nicht diejenigen Werke beobachtet zu haben, die in der Arbeit die schweresten, und man könnte sagen, unnachahmlich sind. Dieses sind Gefäße mit einem hohlen Bauche, die in der Dike einer dünnen Schreibfeder ausgetrieben worden, mit ihren Falzen ¹⁾ und Hohlkehlen am Rande, am Fuße und am Defel, so daß dieselben augenscheinlich auf der Drehebant ausgedrehselt geachtet werden müssen. Hierin sind unsere Künstler weit unter den Alten, nicht, daß jene den Porphyr gar nicht zu arbeiten verstanden, sondern darin, daß die Alten hier mit größerer Leichtigkeit, und mit uns unbekannten Vortheilen zu Werke gegangen sind, und besondere Vortheile in dieser Arbeit erlangt gehabt. Von diesen Gefäßen besitzt der Herr Cardinal Alexander Albani in seiner Villa die schönsten in der Welt, und zwei unter denselben sind über zweien römische Palme hoch,

den Zeiten des Flaminio Vacca, welche, wie er (Memorie, n. 35.) erzählt, meinten, dieses Gefäß habe vor Alters oben auf dem Portico der Rotonda mit der Asche des M. Agrippa gestanden, laß ich nicht annehmen, da wir aus dem Dio Cassius (l. 54. c. 28.) wissen, daß Augustus den Agrippa in dem Grabmale, das er für sich bestimmt hatte, beisetzen ließ. Vielleicht möchte das gedachte Gefäß ehemals zu einem Brunnen vor dem Pantheon gedient haben, in welchen das Wasser durch die zwei dort zugleich aufgefundenen Löwen von Basalt, welche späterhin von Sixtus V. an der Fontana Felice aufgestellt worden, wie ebenfalls Vacca berichtet, geworfen ward. Sea.

1). [Muß wohl nicht Pfälzen heißen, wie in den frühern Ausgaben steht.]

von welchen das eine vom Pabst Clemens XI. mit dreitausend Scudi bezahlet worden. Diese Gefäße sind in alten Gräbern im Travertinstein eingefasset gefunden worden, und eben daher so vollkommen erhalten, wie man dieselben siehet.

§. 27. In kleineren Arbeiten hat man zu unsern Zeiten angefangen, diesen Stein zu drehen; aber größere Gefäße sind entweder nicht hohl gemacht, wie die im Palaste Verospi von grünlichem Porphyr sind, oder, wenn sie hohl sind, wie die im Palaste Barberini, und in der Villa Borghese, so sind sie ohne Bauch, und ohne Falze und Hohlfehlen, cylindrisch ausgedrehet, welches vermittelst einer Röhre von Kupfer geschieht, die die Weite der vorgesezten Hohlung des Gefäßes hat; und mit einem Seile, ohne anderes Gestelle, gedrehet wird. Daß aber das elliptische Ausdrehen der Gefäße von Porphyr, nach Art der Alten, kein verlorenes Geheimniß sei, hat der Herr Cardinal Alexander Albani in einem wohlgelungenen Versuche zeigen lassen, welcher der Arbeit der Alten nichts nachgibt, indem der Porphyr bis auf die Dike eines Federfiels ausgedrehet ist: aber das Ausdrehen kostet dreimal so viel als die äußere Form des Gefäßes, und es ist dasselbe dreizehen Monate auf dem Drehgestelle gewesen. ¹⁾

1) In der wienener Ausgabe steht, S. 524, nach Folgendes: „Alle übrigen Gefäße von Porphyr, die sich in Palästen und Villen befinden, sind neue Arbeiten von schlechter Form.“ Diese Worte, als eine offene Abkürzung dessen, was wir zu Anfang dieses Paragraphs aus der ersten Ausgabe wieder dem Texte einverleibt, haben und der Ausnahme unwerth geschienen. — Was auf diese eben angeführten Worte noch in der wienener Ausgabe folgt, ist schon früher eingeschoben, wie überhaupt dieser Paragraph mit vielen andern das Loos theilt, aus den zwei verschiedenen

§. 28. Man merke hier, daß sich an Statuen von Porphyr weder Kopf, noch Hände und Füße aus eben demselben Steine finden, den sie hatten diese äußeren Theile von Marmor. In der Galerie des Palastes Ehigi, welche 170 in Dresden ist, war ein Kopf des Caligula in Porphyr; er ist aber neu, und nach dem von Basalt im Campidoglio gemacht; und in der Villa Borghese ist ein Kopf des Vespasianus, welcher ebenfalls neu ist.¹⁾ Es finden sich zwar vier Figuren, von welchen zwei und zwei zusammenstehen, aus einem Stüke, am Eingange des Palastes des Doge zu Venedig, welche ganz und gar aus Porphyr sind; es ist aber eine Arbeit der Griechen aus der spätern oder mittleren Zeit, und Hieronymus Magius muß sich sehr wenig auf die Kunst verstanden haben, weil er vorgibt, daß es Figuren des Harmodius und Aristogiton, der Befreier von Athen, seien.²⁾

deutschen Ausgaben der Kunstgeschichte und aus den Anmerkungen zu derselben, gleich einer musivischen Arbeit, zusammengesetzt zu sein. Meyer.

- 1) Der Autor gedenkt im 10 B. 2 K. 16 S. eines erhobenen in Porphyr gearbeiteten sogenannten Porphyrkopfs in der Villa Ludovisi, weil nicht die Angabe in Zweifel gezogen werden darf, indem sich daselbst zwar ein sogenannter Porphyrkopf erhoben gearbeitet, aber nicht in Porphyr, sondern in Marmor befindet. In das vaticaniſche Museum ist aus der Sammlung des Palastes Barberini ein antikes Brustbild von Porphyr gekommen. Nach Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 6. tav. 59. p. 72 — 73.) wäre solches ein nicht zu bezweifelndes Bildniß des jüngern Philippus, und hülfe also bezeugen, daß die folgenden Zeilen des Textes andeuten, daß Köpfe u. erst zur Zeit des sinkenden oder schon geuntkenen Geschmacks aus Porphyr gearbeitet worden. Meyer.
- 2) Miscell. l. 2. c. 6.

Außer den hin und wieder im Texte und in den

S. 29. Daß die alten Künstler Gefäße auch aus anderen Steinen ausgedrehselt, berichtet Plini-

us in seinen Anmerkungen erwähnt aus Vorphyr mit guter Kunst gearbeiteten Figuren, deren äussere Theile von weissem Marmor sind, befand sich noch um das Jahr 1790 im Palaste Farnese eine solche weibliche sitzende Figur mit vortreflichem Gewande. Schon Vasari (Vite de' Pittori, introduz. p. 37.) gedenkt ihrer und sagt, sie habe sonst in casa di Egidio e di Fabio Sasso gestanden, sei 3 eine halbe Braccia hoch (vermuthlich dachte er sich dieselbe aufgerichtet) und sei zu seiner Zeit in den Palast Farnese versetzt worden.

Wundern möchte man sich, daß der Autor, indem er von den verschiedenen Steinarten handelte, aus welchen Werke im griechischen Style gearbeitet sind, nicht auch der Arbeiten aus rothem Marmor (rosso antico) gedacht hat, deren er doch ohne Zweifel mehrere kannte. Im vaticanischen Museo befindet sich der Kopf einer wilden Ziege, oder, nach Viscontis Meinung (Mus. Pio-Clem. t. 7. tav. 32.) derjenigen Gattung wilder Ziegen, welche die Griechen *τραγίαε* nannten; die Statue eines Fauns in Lebensgröße, und das Gegenstück zu demselben im Museo Capitolino, wo überdem noch das Basrelief einer der Hygieia opfernden weiblichen Figur ist. Die Villa Albani besaß eine Statue des Antinous im ägyptischen Geismake, und ein Basrelief, welches den Dädalos und Ikaros vorstellt. (Zoëga, Bassirilievi, tav. 44. [Denkmale, Numero 95.]) Die Villa Ludovisi bewahrt eine kolossale in Basrelief gearbeitete Maske aus dieser Marmorart; die Villa Panfili einen schön gearbeiteten jungen Bakchos, an welchem die äussern Theile moderne Ergänzung sind; auch die Antikensammlung in Dresden prangt mit zwei schönen Köpfen von rothem Marmor, nämlich mit dem sogenannten Ptolemäus Philadelphus (Augusteum, 85 Taf.), den wir für einen jungen Herkules halten möchten, und einem für das Bruststück von einem Sphinx gehaltenen Kopfe, mit der ägyptischen Haube bedekt (Augusteum 4 Taf.), welches wahrscheinlich ein Bildniß des Antinous ist.

us¹⁾, und die Nachricht, die er uns von hundert und funfzig Säulen des Labyrinth in der Insel Lemnos gibt, die alle gedrechselt waren, ist ein Beweis der großen Erfahrung der Alten in dieser Art Mechanik, und zwar in den ältesten Zeiten, als dieses Gebäude angeleget wurde. Diese Säulen hingen in einem besondern Gestelle, welches auch ein Knabe drehen konnte.²⁾

§. 30. In obgedachter verschiedenen Materie finden sich erhobene Bilder gearbeitet, bei welchen ich mich insbesondere aufhalte, da ich nöthig finde, eine Vertheidigung der alten Künstler zu führen über eine gewöhnliche Beschuldigung ihrer erhobenen Arbeiten, welche darin besteht, daß sie in denselben keine Abweichung beobachtet, und allen Figuren eines Werks gleiche Erhabenheit gegeben haben. Eben dieses hat Pascoli in der Vorrede zu seinen

In den *Monumens antiques du Musée Napoleon* findet sich (t. 4. pl. 58.) das Brustbild eines ägyptischen Priesters, ohne Angabe, woher dasselbe gekommen; es war also wohl schon seit längerer Zeit in Frankreich. — Visconti (*Mus. Pio-Clem.* t. 1. p. 84. 85. tab. 47.) will vermuthen, die Bildwerke aus rothem Marmor möchten sämtlich nicht früher als zu Hadrian's Zeit entstanden sein, und in der That wüßten wir keines zu nennen, welches auf ein höheres Alter hindeutet; auch dürfte diese Mutmaßung viel Wahrscheinlichkeit dadurch erhalten, daß die meisten in der Villa des Hadrianus unter Tivoli ausgegraben sind. Meyer.

1) L. 36. c. 22. sect. 44.

2) L. 36. c. 13. sect. 19. n. 3.

Zmilus, Rhodus und Theoborus waren die Erbauer dieses Labyrinth, von welchem Plinius noch Trümmer gesehen. Im 2B. 4K. 11 §. sind theils in dem Texte, theils in den Anmerkungen verschiedene Gefäße von schönem orientalischem Marmor gemalt, und zwar ein im Jahre 1777 entdecktes Gefäß, welches

Lebensbeschreibungen der Maler von neuem wiederholet.¹⁾ Ich kan mich über die Blindheit dieser Tadler nicht genug verwundern, da das Gegentheil vor Augen lieget, und man möchte mich tadeln, daß ich wider Blinde einen Beweis zu führen gedenke. Ich will mich nicht einlassen, erhobene Arbeiten, die an öffentlichen Orten in Rom und vor jedermans Auge stehen, hier anzuführen; ich will nur einige andere bemerken, die verschiedene Stufen von Abweichung in ihren Figuren haben. Von dieser Art ist eines der schönsten Werke in Rom im Palaste Nussoli, welches in meinen Denkmalen des Altertums bekant gemacht worden ist.²⁾ Die vornehmste Figur dieses Werks, der junge Telephus, ist dermaßen erhoben gearbeitet, daß man zwischen dem Kopfe und zwischen der Tafel, aus welcher diese Figur herausgemeißelt ist, mit ein paar Fingern hineinfahren kan. Neben und unter dem Telephus stehet ein Pferd, welches nothwendig flacher erhoben sein muß, da dasselbe weiter hineingeht, und vor dem Pferde stehet ein betageter Waffenträger des jungen Helden, welcher noch flacher ist. Gegen den Telephus über sitzt dessen Mutter Auge, welcher jener die Hand gibt, und diese ist erhobener als der Waffenträger und als das Pferd, aber etwas niedriger als ihr Sohn gehalten, wenigstens in Absicht des Kopfs. Über

vielleicht unter allen das kostbarste ist und von Visconti (Mus. Pio - Clem. t. 7. p. 60 — 64. tab. 36.) für die Urne der Glavia Domitilla, der Gemahlin des Vespasianus (Suet. in Vespas. c. 3.) gehalten wird. Ein anderes fast eben so großes Gefäß wird in der florentinischen Galerie aufbewahrt. Meyer.

1) [6 B. 3 K. zu Ende.]

2) [Numero 72.]

derselben hängt ein Degen und ein Schild, die am flacheften angedeutet sind. ¹⁾ Eben solche Abweichung hat in der Villa Albani ein Faun beinahe in Lebensgröße, welcher mit einem Hunde spielt; und ein kleines Opfer, imgleichen ein Opfer, welches Titus verrichtet auf einem Werke, das in meinen Denkmälen des Alterthums befindlich ist. ²⁾

§. 31. In der Ausarbeitung der alten Werke von Marmor sowohl als von andern harten Steinen gehöret auch die Ausbesserung derselben, da sich viele Figuren finden, die vor Alters beschädiget und wieder hergestellt worden sind. Diese Ausbesserung und Ergänzung aber ist von zwofacher Art; zum ersten beschädigter oder mangelhafter Stellen in Marmor, und zweitens der Verstümmelung. Was jene betrifft, geschah dieselbe mit fein gestoßenem Marmor, vermittelst eines Rütts, mit welchem ein Loch oder eine Vertiefung angefüllet wurde, wie ich bemerkt habe an dem Baken eines Sphing unter den Hieraten eines zerbrochenen Altars, welcher im Herbst 1767 in der Insel Capri, des neapolitanischen Meerbusens, entdeckt wurde, und sich in dem Museo des großbritannischen Ministers zu Neapel, Herrn Hamiltons, befindet.

§. 32. Die Ergänzung der verstümmelten Theile geschah, wie bekant ist, und noch igo geschieht, vermöge eines Stabes, welcher in die Löcher gesetzt wurde, die in dem beschädigten und mangelhaften Theile sowohl als in dem neueren Zu-

1) Nach Andern ist in diesem Basrelief nicht Auge und Teiephus, sondern Protefilaus vorgestellt, welcher, bereit mit dem griechischen Heere gen Troja zu ziehen, von seiner Gemahlin Laodamia Abschied nimt. Meyer.

2) [Numero 7 der Faun, und 178 das Opfer.]

sage gehöhret wurden, um das Angusende zu befestigen. ¹⁾ Dieser Stab war vielmals von Erz, zuweilen aber ist derselbe von Eisen, wie unter andern bekanten Statuen hinten an dem Gesäße des Laokoons zu sehen ist. ²⁾ Das Erz wurde vorgezogen, weil dessen Rost dem Marmor nicht schädlich ist, da hingegen das Eisen nicht selten Rostflecke zu verursachen pfleget, sonderlich wenn einige Feuchtigkeit hineindringen kan; ³⁾ und diese Flecken greifen

1) Späterhin befestigte man den neuen Zusatz an dem beschädigten Theile durch Blei. Man vergleiche Paulus zu den Pandekten. (L. 6. tit. 1. de rei vindic. l. in rem ectio 23. §. Item 5.) Von eben diesem Rechtsgelehrten und von Pomponius (in lege: si Statuam 14. De auro, argento etc. legato.) wissen wir, daß man die Statuen durch Arme, Beine oder andere Theile von andern Statuen genommen, zu ergänzen pflegte. Sea.

2) Eisen wurde öfter gebraucht als Erz. Reisende erzählen, am Giebel des Minervatempels zu Athen seien die großen Marmortafeln, so wie die Blöcke des Gesimses nicht mit Klammern und Bolzen von Erz, sondern von Eisen befestigt. Hieher gehört auch, was Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 18.) an den Statuen des Menanders und des Posidippus beobachtete, daß allen beiden eiserne Bolzen im Haupte gestekt, woran ehemals der Nimbus, oder die runde Scheibe befestigt war, welche die im Freien stehenden Statuen gegen Regen und Beschmutzung der Vögel schützte. Aber der Rost dieser Bolzen spaltete die Gesichter von den Hinterhäuptern. Meyer.

An dem Grupo des Laokoön bemerkt man bloß einen Stab oder eine Klammer (perno) aus Erz, hinter dem linken Arme der Hauptfigur, um denselben mit dem rechten Arme des einen Sohns zusammenzuhalten, wo der Marmor gebrochen war. Allein diese Befestigung kan nicht alt sein. Sea.

3) Cassius (Rec. d'antiqu. t. 2. Antiqu. Rom. princ. p. 273.) macht die nämliche Bemerkung. Plinius (l. 34.

mit der Zeit weit um sich, welches augenscheinlich ist an den verstümmelten Figuren eines Apollon und einer Diana, die zu Bajä entdeckt worden, und deren ich oben Erwähnung gethan habe. Den sonderlich an jener Statue hat das noch 130 sichtbare Eisen, worauf der ehemals ergänzte aber verlorene Kopf befestiget war, die Hälfte der Brust gelb gemacht. Dieses zu verhüten, setzte man sogar Säulen und Pilaster von weißem Marmor, mit Stäben von Erz in ihre Basen ein, wie unter anderen an den Basen der Pilaster des Tempels des Serapis zu Pozzuoli noch 130 fañ bemerkt werden.

S. 33. Man wird hier billig fragen, zu welcher Zeit so viele Werke der Kunst zerstümmelt und vor Alters ergänzt worden. Den es muß fremde scheinen, daß dieses zu der Zeit geschehen, in welcher die Künste geblühet haben, welches gleichfalls unlängbar ist. Diese Zerstümmelung muß eines Theils bereits in Griechenland geschehen sein, entweder in dem Kriege der Achäer wider die Attolier, wo beide Völker wider die Werke der Kunst wütheten, wie im Folgenden angeführet wird,¹⁾ oder bei Abführung dieser Stücke nach Rom; andern Theils aber in Rom

c. 9. sect. 21.) sagt, daß die polirte Bronze leichter anlaufe als die unpolirte, und daß die Alten, um die Bronze vor Rost oder Grünspan zu schützen, sie mit Öl oder flüssigem Pech zu bestreichen pflegten. S. a.

- 1) Polybius erzählt, daß Skopas, Anführer der Attolier, zu Dios, einer Stadt Pierlens, die Tempel, Statuen und Weihgeschenke der Götter verwüstet, und alle Vorrätsstatuen der Könige umgeworfen. (L. 4. p. 326 et 331.) Mit gleicher Wuth verheerten sie den Tempel des Jupiters zu Dodona, verbrannten auf Befehl ihres Anführers Dorimachos die Säulengänge, vernichteten viele Weihgeschenke und zerstörten von Grund aus den ganzen heiligen Ort. Meyer.

selbst.¹⁾ Die Verstümmelung in Griechenland selbst wird sonderlich durch die zu Bajä entdeckten Statuen wahrscheinlich: denn an diesem Orte, wo die prächtigsten Lusthäuser der Römer waren, ist von der Zeit an, da die Künste unter ihnen eingeführet worden, bis zu ihrem Abfalle keine Feindseligkeit verübet worden. Da nun die Künste nach den Antoninen von ihrem Glanze plötzlich abfielen, und folglich auch an Wiederherstellung der Werke derselben nicht wird gedacht worden sein: so ist glaublich, daß diejenigen, die so, wie ich gesaget habe, beschaffen sind, und künftig zu Bajä und in dortigen Gegenden möchten entdeckt werden, bereits verstümmelt aus Griechenland gebracht worden, und nachher ergänzt werden müssen. Eben dieses könnte man zum Theil von solchen Werken der Kunst in Rom sagen: hier aber werden dieselben auch nachher in dem großen Brande zur Zeit des Nero, und in den vitellianischen Unruhen gelitten haben, wo wir wissen, daß man sich auf dem Capitolio durch Statuen, die herunter geworfen wurden, vertheidigte.²⁾

1) Wie es sich von dem zur Zeit der Eroberung Griechenlands noch rohen Wesen fast aller Römer, die von der Kunst und ihren Werken nicht nur wenig wußten, sondern sie geringschätzten und verachteten, erwarten läßt. Die Drohung des Mummius an die Schiffer, welche die Kunstschätze des eroberten Korinths nach Italien bringen sollten, ist aus Vellejus (l. 1. c. 13.) bekant genug und mag statt alles weitern Beweises dienen. Mener.

2) Suet. in Ner. c. 38.

Vitellius ließ den Tempel des Jupiters auf dem Capitolio in Brand stecken und den darin befindlichen Flavius Sabinus nebst seinen Anhängern verbrennen. (Suet. in Vitell. c. 15. Tacit. hist. l. 3. c. 71 — 72. Plin. l. 34. c. 7. sect. 17.) Fea.

§. 34. Meine Absicht war, hier allein von den zerstückelten und vor Alters von neuem ergänzten Werken zu reden, nicht aber von denen, die völlig zerstückelt ausgegraben worden, als welche in den Überschwemmungen der nordischen Völker und in den Verwüstungen der Stadt Rom sowohl als des ganzen Latiums und anderer Länder von Italien, um von Griechenland nicht zu reden, vernichtet worden sind. Die Überdenkung dieser Wuth veranlasset traurige Betrachtungen; und wir reden hier vom Ausarbeiten, nicht vom Zernichten.

§. 35. Zuletzt gehöret hierher das Mechanische geschnittener Edelsteine, oder die Art, dieselben zu arbeiten; deñ diese Arbeit ist eine Bildhauerei zu nennen, und man kan mit Recht von mir verlangen, diesen Theil der Kunst hier nicht zu übergehen; ich hingegen könnte den Leser auf das Werk des Herrn Mariette von geschnittenen Steinen verweisen, indem nach dessen umständlicher Untersuchung wenig Besonderes zu erinnern übrig bleibt.¹⁾ Es hat dieser Scribent nicht allein von allen Arten der Edelsteine gehandelt, in welchen diese Kunst sich gezeigt und geübet hat, sondern es hat auch derselbe theils die Art und Weise anzugeben gesucht, wie er sich vorgestellt, daß die alten Künstler die Edelsteine geschnitten, theils ist der Weg, den die heutigen Arbeiter hier nehmen, deutlich erkläret.

§. 36. Die bekänntesten und häufigsten Edelsteine, die durch Bilder griechischer Kunst noch mehr veredelt worden, sind der Carniol, der Chalcodonier, nebst dem Hyacinth, und der Agath nebst dem Agathonyx;²⁾ diese beiden dienten zu erhabenen Ar-

1) *Traité des pierres gravées.* fol. 2. vol. Par. 1750.

2) Und noch viele andere Edelsteine, wie Plinius lehrt. (L. 37. c. 3. sect. 14.) Meyer.

beiten oder Cameen, und jene Arten zu tief geschnittenen Figuren. Aber wem ist dieses nicht bekannt? Es ist hingegen noch nicht allgemein entschieden, wie die Edelsteine der Alten geschnitten wurden. Daß sich ihre Künstler kleiner Spizen von Diamanten in stählerne Hefte gefasset, bedienet haben, wissen wir aus dem Plinius; ¹⁾ es meldet aber derselbe nicht, ob man mit diesen Spizen nach Art derer, die Pieraten in Holz ausschneiden, gegraben, oder ob man die eingefassten Diamanten in einem Rade befestiget und vermittelst desselben gearbeitet habe, als welche Art die gewöhnlichste unserer Künstler ist. ²⁾ Diese sowohl als jene, die kein Rad gebrauchen, behaupten ein jeder, seine Art zu verfahren in den geschnittenen Steinen der Alten zu entdecken; ³⁾ es kommt mir also nicht zu, hier zu entscheiden; ich würde mich jedoch für das Rad erklären, welches man zu entdecken scheint an denjenigen Steinen, deren Arbeit nur entworfen ist, und nicht ausgeführt worden. ⁴⁾

1) L. 37. c. 4. sect. 15. in fine.

2) Heut zu Tage wirft man Diamantenstaub, mit Öl angefeuchtet, auf das kupferne oder stählerne Rad, und vermittelst dieses Rades, welches gedreht wird, bearbeitet man den Stein. (Baillou, Mém. p. 174.) &c.

3) Mariette (l. c. t. 1. p. 195.), Natter (Traité, p. 3.) und Lippert (im Vorb. zur Dactyl. 32 S. 1 Th. 381 Num.) bemerken und glauben erwiesen zu haben, daß die griechischen Steinschneider auch der bei den heutigen Künstlern dieser Art üblichen und gewöhnlichen Methode gefolgt. Meyer.

[Man vergleiche vorzüglich über diese Materie Lessings Briefe antiquarischen Inhalts, 27 — 34. Br.]

4) Lessing hat den Gebrauch des Rades bei den alten Steinschneidern im 29 der Briefe antiquarischen Inhalts erwiesen.]

§. 37. Ich besitze selbst einen solchen erhoben geschnittenen Agathony, von anderthalb Zollen im Durchschnitte, den man vor ein paar Jahren in den Katakomben gefunden hat, und zwar in derjenigen Erde, die vorher auf dem Orte selbst durchgesuchet, und nachher, damit nicht vermeinte heilige Überbleibsel verloren gehen, zu den Capucinernonnen getragen wird, welche dieselbe von neuem durchsieben; und diese fanden im Durchsieben gedachten Stein. Es ist derselbe nicht allein wegen der schönsten Farbe selbst schätzbar, sondern vornehmlich wegen der Vorstellung, die sich, so viel mir bekannt ist, bisher auf keinem alten Denkmale gefunden hat. Es bildet dieselbe den Peleus, des Achilles Vater, wie er, vom Akastus auf der Jagd im Walde zurückgelassen, vom Schläfe überfallen wurde, wo ihn die Centauren töden wollten; und hier ist einer von ihnen im Begriff, einen großen Stein auf ihn zu werfen: ¹⁾ Chiron aber weckte ihn auf, und rettete ihn, welches an diesem Bilde Psyche thut, wodurch dessen beschütztes Leben hier angedeutet wird; dieser Stein wird künftig in dem dritten Bande meiner alten Denkmale erscheinen. ²⁾

§. 38. Daß die Alten zu dieser Arbeit Vergrößerungsgläser gebraucht haben, ist aller Wahrscheinlichkeit gemäß, ob wir gleich davon keinen Beweis haben. ³⁾

1) Apollod. l. 3. c. 12. §. 3. Schol. Pindar. Nem. IV. v. 95.

2) [Man sehe den Br. an Muzel, Stosch, v. 9 Mai, u. an Mehel, v. 12 Mai 1767.]

3) Mehrere von Domenico Maria Manni angeführte Gelehrten (Rag. i. degli occhiali, t. 4. Racc. d'opusc. scient.) glaubten mit unserm Autor, daß sich die Alten schon der Vergrößerungsgläser bedient. Sie wollten ihre Meinung begründen durch eine übel verstandene

Es wird diese nützliche und nöthige Erfindung, wie viele andere, verloren gegangen sein, so wie es

Stelle des Plinius (l. 7. c. 53. sect. 54.), durch einen dem Plautus unterschobenen Vers, und durch eine falsch erklärte Inschrift bei Aldus Manutius, Reineſtus, Gruter u. s. w. in welcher eines gewissen Patroklus fabri oculariarii Meldung geschieht. Wahrscheinlich waren den Alten die eigentlichen Vergrößerungsgläser unbekant, und sie bedienten sich statt derselben einer gläsernen mit klarem Wasser angefüllten Kugel, von Seneca (quæst. nat. l. 1. c. 6.) *pila* genannt, welche sie zwischen das Licht und die zu erhellenen oder zu vergrößernden Gegenstände stellten, wie auch einige Handwerker noch zu thun pflegen. Manni (l. c. Rag. 2.) hält den Salvino d'Armato degli Armati, welcher zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts in Florenz lebte, für den Erfinder der Augengläser. Sein Zeitgenosse, Alessandro Spina, erfand kurz nachher ebenfalls die Kunst, solche Augengläser zu verfertigen, und er war es hauptsächlich, der dieselbe verbreitet hat. Man findet indessen, daß Roger Baco schon vor dem Salvino d'Armato degli Armati der Linsen und Augengläser gedenkt. (Opus majus, distinct. penult. c. ult. p. 352.) M. Varro (de ling. Latina l. 6. princ.) erzählt, daß die Alten, um Gegenstände von weißer Farbe, wie kleine Arbeiten in Elfenbein, besser zu sehen, sich der schwarzen Seide bedienten, aber er gibt nicht an, wie. Dutenſ (Origine des decouv. attrib. aux. mod. t. 2. part. 3. chap. 10. §. 278.) will Linsengläser der Alten im königlichen Museo zu Vortici gesehen haben, welche stärker waren als die von den heutigen Künstlern gebrauchten; ja, er besaß nach seiner Versicherung selbst ein solches, weiß gleich weniger starkes, zu Herculanium gefundenes Glas. Die alten Steinschneider pflegten, nach Plinius (l. 37. c. 5. sect. 16.) und Theophrast (de lap. p. 5.), weil ihre Augen durch Anstrengung erblödet waren, dieselben auf einen Emaragd zu richten und also zu stärken, weil das sanfte Grün müde Augen erquikt. Amoretti.

Bei Aristophanes (Nub. v. 765.) sagt Streper:

unter anderen mit dem Pendul geschehen, dessen sich bereits die Araber in der mittlern Zeit bedienten, die Zeit durch dessen gleiche Schläge zu messen, so daß wir ohne den gelehrten Eduard Bernard, welcher dieses in den Schriften dieser Nation gefunden, glauben würden, es habe Galilei diese Entdeckung zuerst gemacht, so wie er insgemein als der Erfinder angegeben wird. ¹⁾

siadeß, er wolle mit einem Glase die Buchstaben der gegen ihn gerichteten Schriften auf eine Entfernung anzünden, und also sich seiner Schuldner entledigen. Dieses sei eine Erfindung des Sokrates. Allein hieraus möchten wir noch nicht schließen, daß die Alten schon die linsenförmigen Gläser gekannt, da Aristophanes, vermöge seiner Absicht, durch diese Komödie den Sokrates lächerlich zu machen, dem Strepsidrianus auch wohl Wählereien in den Mund legen konnte, die nicht zu bewerkstelligen waren. Daß die Alten die Wirkungen der gläsernen Kugeln zum Brennen gekannt, erhellet aus Plinius (l. 37. c. 2.), aber die Brillen und Vergrößerungsgläser waren ihnen wohl unbekannt, theils weil sie vermuthlich das Glas nur in Kugeln geblasen, theils weil sie solche Forschungen, zu denen wir unsere Augen bewafnen müssen, entweder gar nicht angestellt, oder weil, wenn sie es thaten und wenn ihre Künstler und Handwerker sehr kleine und feine Arbeiten unternahmen, es vermöge ihrer ganzen Lebensart wahrscheinlich ist, daß sie sich mit der natürlichen Stärke und Schärfe ihrer Augen behelfen, und sich auch leichter behelfen konnten als wir, da sie alle Sinne zu einem höhern Grade der Vollkommenheit ausbildeten. Meyer.

- 1) Epist. ad Huntingtonem. Transact. philosoph. anno 1684. n. 158. p. 567. n. 163. Dutens l. c. chap. 6. §. 240. Seca.

Im ersten Buche des zweiten Theils seiner Geschichte der Mathematik gibt Montucla Nachricht von demjenigen, was Eduard Bernard über die in Oxford vorhandenen, die Astronomie betreffenden arabischen Manuscripte (Philosophical Transactions) gesagt. Den

§. 39. Zu dieser Bemerkung, über die Art in Edelsteine zu schneiden, will ich einige besondere Nachrichten beifügen, als erstlich, daß die Alten gewohnt waren, Edelsteine mit einem unterlegeten Goldblättchen einzufassen. Plinius saget dieses von dem Chrysolith, welcher nicht sehr durchsichtig war, um demselben mehr Glanz zu geben; ¹⁾ es geschah dieses aber auch mit Steinen, die keinen fremden Glanz nöthig hatten, wie einer der schönsten Carniole zeigt, dessen Feuer einem Rubine gleicht, in welchen Agathangelus, ein griechischer Künstler, den Kopf des Sextus Pompeius geschnitten hat. ²⁾ Dieser schöne Stein wurde, in einen Ring gefasset, dessen Gold eine Unze wog, mit einem solchen Goldblatte in einem Grabe ohnweit dem Grabe der Cäcilia Metella gefunden, und nach dem Tode des Antiquarius Sabbatini, welcher der Besitzer desselben war, für 200 Scudi verkauft an den Grafen Lüneville, dessen Tochter, die Duchessa Calabritto zu Neapel, denselben besitzt.

Gebrauch des Penduls zur Zeitmessung bei den Arabern hält Montucla nicht für erwiesen, da sich in den befaßt gewordenen Schriften der größten arabischen Astronomen keine Spur von diesem Gebrauche zeige. Meyer.

1) L. 37. c. 9. sect. 42.

Ein Blättchen Messing, sagt Plinius. Sea.

2) ΑΓΑΘΑΝΤΕΑΟΤ ist auf dem Steine angegeben. Die wiener Herausgeber haben daraus Archangelus gemacht. (Beschreib. d. geschnitt. Steine, 4 Kl. 2 Abth. 186 Num.) Dieser schöne Stein mit dem muthmaßlichen Bildnisse des Sextus Pompeius ist später in die Hände des Landschaftmalers Philip Hackert gekommen, und nach dessen Tode an einen seiner Erben in Berlin, den Hofrath Behrendt. Meyer.

§. 40. Nach dieser Anzeige von der Art der Alten in Edelfeine zu schneiden, habe ich geglaubt, der Liebhaber der Künste werde einige der schönsten Steine namhaft zu wissen verlangen, um vermittelst derselben, da deren Abdrücke zu haben sind, gleichsam als nach einem Muster durch Vergleichung von dem Grade der Schönheit in anderen geschnittenen Steinen, die vorkommen, zu urtheilen; hier aber muß ich mich einschränken auf diejenigen, die ich selbst oder doch in richtigen Abdrücken gesehen habe; und zwar zuerst von der vertieften, und hernach von der erhobenen Arbeit: *εἰσοχὴ καὶ ἐξοχὴ*.¹⁾

§. 41. Unter den tiefgeschnittenen Steinen, und zwar zuerst von Köpfen, merke ich hier vorzüglich an den Kopf einer Pallas mit dem Namen des Künstlers Aspasius, in dem kaiserlichen Museo zu Wien; ferner den Kopf eines jungen Perikles im ehemaligen florentinischen Museo, und sonderlich den Kopf desselben in gleichem Alter in einem Saphir²⁾ geschnitten von Gnaios oder Cneius, welcher sich im Museo Strozzi zu Rom befindet, und als der höchste Begriff der Schönheit in dieser Kunst faß betrachtet werden. Aus eben diesem Museo wird billig hier angeführt der Kopf einer Medusa, nicht der berühmte Chalcedonier des Solons, indem derselbe vielmehr eine bestimmte schöne Person, als eine idealische Schönheit abbildet,³⁾

1) Sext. Emp. Pyrrh. hypoth. l. 2. c. 7. princ.

2) [Beyl.]

3) Der Autor gedachte dieses Carneols schon einmal (5 B. 2 K. 20 S.) und gab auch dort seine ungünstige Meinung über ihn zu erkennen. Uns scheint dieses Werk vortreflich. Zwar faß die natürliche Gestalt der untern Theile des Gesichts die Vermuthung, diese Medusa stelle vielmehr eine bestimmte schöne Person

sondern ein kleiner Kopf derselben in Carniol. Eben diesen Rang kan behaupten ein irrig sogenannter Ptolemäus Auletes im Museo des Königs von Frankreich, welches, wie ich im zweiten Theile dieser Geschichte zu erweisen suche,¹⁾ Herkules in Indien ist; imgleichen der Kopf des Pompejus, vom Agathangelus in einen Carniol geschnitten, dessen Besitzerin die Duchessa Calabritto zu Neapel ist. Nicht geringeren Werth hat der Kopf der Julia, des Titus Tochter, vom Evodus in einen großen Beryll geschnitten, welcher sich in dem Schaze der Abtei St. Denys zu Paris befindet.²⁾

§. 42. Von tief geschnittenen Figuren sind besonders merkwürdig Perseus von der Hand des Dioskorides, in dem königlichen farnesischen Museo zu Neapel; man muß aber nicht nach dem Kupfer urtheilen, wo die Form desselben nichts Jugendliches hat. Neben denselben ist Herkules und Iole, von Teucer geschnitten, im großherzoglichen Museo zu Florenz zu sezen; wie auch eine Atalanta des stoschischen Musci,³⁾ und ein entkleideter Jüngling, einen Trochus oder runden Spielreifen von Erz auf der Achsel tragend,

als eine idealische Schönheit vor, in etwas entschuldigend; allein der starre Blick, der geöffnete hauchende Mund, und die Gestalt des Augenknochens, der Stirn und der Nase zeigen deutlich genug, daß der Künstler eine ideale Gestalt und einen idealen Charakter, nicht aber ein Bildniß beabsichtigte. Meyer.

1) [5 B. 5 K. 12 §.]

2) Stosch, Pierr. gravées pl. 33.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 122 Num.]

in einem durchsichtigen weissen Carniole, dessen Besitzer Herr Byres, ein schottischer Baukunstbesessener zu Rom ist. Diese edle Figur, die das schönste Ohr hat, welches ich mich in Steinen dieser Art gesehen zu haben erinnere, ist von mir bekannt gemacht worden: das Kupfer aber erreicht nicht die Schönheit des Originals.¹⁾

§. 43. Unter den erhobenen geschnittenen Steinen, die Köpfe berühmter Personen vorstellen, kan voranstehen das Brustbild des Augustus in einem fleischfarbenen Chalcedonier, welches über einen römischen Palm hoch ist, und mit dem Museo des Cardinals Carpegna der vaticanischen Bibliothek einverleibet worden. Buonarroti gibt von demselben die Abbildung und die Beschreibung.²⁾ Auch gehört hierher der Caligula, welchen der Herr General Wallmoden, grossbritannischer bevollmächtigter Minister zu Wien, in Rom erstanden hat.

§. 44. Von erhobenen Figuren in Edelsteinen

1) [Denkmale, Numero 196.]

Dieser Stein ist neu, und von Vichler dem Jüngern, einem der vorzüglichsten Künstler seines Faches, geschnitten. Er wurde ihm gestohlen und als antik dem Engländer Byres verkauft. Vielleicht würde er immer für antik passirt sein, wenn er nicht wieder an Vichler zurückgekommen wäre, der ihn sogleich erkaufte und versicherte, daß es sein Werk sei. Weil unter so vielen Kennern, durch deren Hände dieser Stein gegangen, kein einziger gewesen, der die Arbeit als eine neue erkaufte, so hätte der Abate Bracci (Dissertaz. sopra un clipco votiv. pref. p. 7.) von Winckelmann nicht so straks behaupten sollen, „daß derselbe aller nöthigen Reife nisse, die ein geschickter Antiquar besitzen müsse, beraubt sei.“ &c.

[Man vergleiche die Biographie, S. 93.]

2) Osserv. sopra alc. medagl. p. 45.

können, außer zween Tritonen Herrn Benning's, bemerkt werden: Jupiter, welcher die Titanen erlegt, vom Athenion geschnitten, in dem königlichen farnesischen Museo zu Neapel; ferner Jupiter, wie er zur Semele kömt, in dem Museo des Prinzen Piombino zu Rom. Allen Werken der Kunst aber in dieser Art können zween Steine den Rang streitig machen; und diese sind Perseus und Andromeda, beide auf einem Bette ¹⁾ sitzend vorgestellt, und dergestalt erhoben gearbeitet, daß beinahe der ganze Umriss der Figuren von der schönsten weissen Farbe, über den dunkeln Grund des Steins hervorlieget; der Besitzer desselben ist Herr Mengs. ²⁾ Der andere bildet das Urtheil des Paris in fünf Figuren ab, und befindet sich in gedachtem Museo Piombino; ³⁾ und in beiden ist Zeichnung und Arbeit so vollkommen, als es unser Begriff erreichen mag. In eben diesem Museo ist eine sitzende Nymphe aus einem Agathonyr ⁴⁾ ge-

1) Oder vielmehr auf einem Felsen. Sea.

2) Nach seinem Tode wurde dieser Stein an die Kaiserin von Rußland für 3000 römische Scudi verkauft. Sea.

3) Dieser zweite Stein kömt dem ersten an Kunst nicht bei. Sea.

4) Es ist ein Chalcedonartig geädertter Carneol. Sea.

Weiläufig ist noch zu erinnern, daß überhaupt unter den Denkmalen der Steinschneidekunst die erhoben gearbeiteten, Camei, feltner und daher gesuchter sind als die vertieft geschnittenen, Intagli, und daß diejenigen, auf denen die Künstler ihre Namen geschrieben, sie mögen nun vertieft oder erhoben gearbeitet sein, in besonderem Werth stehen, wiewohl auch selbst die ächten alten Namen (viele sind in neuerer Zeit fälschlich hinzugefügt) nicht immer große Kunst verrathen. So weicht z. B. die berühmte Gemme in der florentinischen Sammlung, welche die Strafe des Marsyas vorstellt und ge-

geschnitten, etwa einen halben Palm hoch, vielleicht das einzige und schönste Stück in seiner Art auf der Welt.

wöhnlich das Sigel des Nero genaüt wird, an Schönheit gewiß keiner andern, wiewohl der Künstler seinen Namen nicht beigesetzt. Ähnlich verhält es sich auch mit einem andern Stücke derselben Sammlung, einem Amethyst, in den ein Paar Tritonen nebst ihren Jungen vortreflich geschnitten sind. Meyer.

Zweites Kapitel.

§. 1. Was endlich die Arbeit in Erz betrifft, so werde ich dem Leser einige Bemerkungen mittheilen, zum ersten über die Zubereitung des Erzes zum Gusse, ferner über die Formen, in welche gegossen wurde, alsdann über die Art zu gießen, und den Guß zusammenzusetzen, und von Fehlgüssen, nicht weniger über das Löthen, und auch über eingelegete Arbeit in Erz, und zuletzt über das, was wir den Rost nennen, das ist: die grünliche Befleidung des alten Erzes.

§. 2. Zum ersten wurde das Erz, wie noch izo geschiehet, mit Zinn versezet, ¹⁾ um dasselbe leichter zum Flusse zu bringen, worin es sich dennoch zuweilen verhält (welches unsere Künstler incantare nennen), wenn das Zinn nicht reichlich zuge-

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 20.

In dieser von Sea angeführten Stelle, welche zu den schwierigsten im ganzen Plinius gehört, ist freilich von Versezung des Kupfers mit andern Metallen die Rede; ob aber unter *plumbum argentarium* unser Zinn zu verstehen sei, wie Harduin meint, oder silberhaltiges Blei, wie Andere wollen, möchte schwer zu entscheiden sein. Wir verstehen unter *plumbum argentarium* die Mischung aus gleichviel Zinn und Blei, vermöge einer andern nicht weniger dunklen Stelle des Plinius. (l. 3, c. 17. sect. 48.) Zinn in unserm Sinne hatten die Alten vielleicht gar nicht, wenigstens in nicht so großer Menge, als man gewöhnlich, durch eine falsche Erklärung der Wörter *καρσιτεγος* und *stannum* verführt, wähnet. Meyer.

setzt ist; daher erzählt Benvenuto Cellini, ein berühmter und erfahrener Künstler in dieser Arbeit, da er eine Statue zu gießen hatte, und befohlen, den Ofen des geschmolzenen Erzes zum Gusse zu öffnen, während der Zeit er zu Mittag essen wollte, und die Arbeiter ihm meldeten, daß sich der Guß verhalte, habe er sogleich seine Schüsseln und Teller von Zinne ergriffen und in das glühende Erz geworfen, wodurch unverzüglich der Guß flüssiger geworden. ¹⁾ Aus dieser Ursache, und um den Guß solcher Werke leichter und sicherer zu machen, wurden zuweilen Statuen aus Kupfer gegossen, weil es geschmeidiger ist, wie wir von den vier Pferden zu Venedig wissen, deren ich nachher gedenke. ²⁾ Das Kupfer scheint auch gewählt zu sein zu Statuen, welche vergolbet werden sollten, weil es mit diesen eine unzeitige Verschwendung gewesen sein würde, ein schönes Erz mit Golde zu überziehen;

1) Cellini in seiner Biographie (4 B. 6 R. 176 S. der Übersetzung von Goethe erzählt, daß er, beschäftigt mit dem Gusse seines Perseus, bemerkt habe, wie das Metall nicht fließe, weil das Zinn durch das Feuer verzehrt worden. Daher ließ er alle seine zinnernen Teller, Näpfe und Schüsseln, ungefähr zweihundert, herbeischaffen und brachte eine nach der andern vor die Kanäle; zum Theil ließ er sie auch in den Ofen werfen, so daß nunmehr das Erz leicht schmolz und der Guß zu Stande kam. Fea.

2) Da Kupfer der Grundstoff dessen ist, was wir Erz, Metall oder Bronze nennen, und da zugesetztes Zinn das Schmelzen und Fließen befördert, so können die Alten unmöglich in der Absicht, den Guß leichter und sicherer zu machen, zuweilen bloß Kupfer zu ihren Statuen genommen haben: auch werden die vier Pferde zu Venedig wohl nicht nur aus Kupfer gegossen sein, sondern dieses wird bloß in der Mischung vorkommen. Meyer.

ausserdem ist bekant, daß das Kupfer leichter als das Erz zu vergolden ist.

§. 3. Der nöthige Zusatz des Zins hat in dem Erzte, wenn er vor Alters im Feuer gelitten, verursacht, daß an demselben ganz kleine Löcher, wie Bläschen entdeket worden. Den das Zin, als die flüssigere Materie, ist durch die Hitze des Feuers verzehret worden, und hat das ohne seinen Zusatz spröder gewordene Erz gleichsam wie einen Bimsstein zurückgelassen, daher dergleichen Erz leichter am Gewichte als gewöhnlich ist. Dieses verminderte Gewicht ist greiflich an den Münzen der größten Form, die wir Medaglioni nennen, und die im Feuer gewesen sind, weil man sie nach anderen wiegen, oder aus langer Erfahrung das gewöhnliche Gewicht derselben durch das Gefühl abmessen kan: wenn solche Münzen, die des Zins, als gleichsam ihres ölichten Theils beraubt worden, nachdem sie ausgegraben worden, einige Zeit an der Luft oder in der Feuchtigkeit liegen, pfleget dieselben ein grüner Ausschlag zu überziehen, wodurch das alte Erz zerfressen und zermalmet wird.

§. 4. Um zweitens von den Formen, welche die Künstler zu Statuen in Erz zubereiteten, etwas anzumerken, bringe ich hier die Beobachtung bei, die an den gedachten vier alten Pferden, über dem Portale der St. Markuskirche zu Venedig gemacht worden, nämlich daß diese Figuren eine jede in zwei Formen gegossen gewesen; die in der Länge dieser Pferde zusammenpasseeten, so daß man nicht nöthig hatte, die Formen nach vollendetem Gusse zu zer schlagen, wie mit andern Güssen geschehen muß.¹⁾

1) Um die Formen zu machen, bedienten sich die Alten des Thons vermischt mit Weizenmehl, wie Plinius (l. 18. c. 10. sect. 20. n. 2.) und auch der Autor im 1 B. 2 K. 7 §. bemerkt. S e a.

§. 5. Die dritte Bemerkung, von der Art zu gießen, und den Guß zusammenzusetzen, führet uns bis zu den ersten Versuchen und in die ältesten Zeiten zurück. Schon lange vor dem Phidias waren viele Statuen in Erz gearbeitet,¹⁾ und Phradmon, welcher älter als jener war,²⁾ hatte zwölf Kühe in Erz gemachet, die von den Thessaliern als Beute entführet, und am Eingange eines Tempels gestellet wurden.³⁾ In den ältesten Zeiten und vor dem Flore der Kunst wurden, wie Pausanias berichtet, Figuren von Erz aus Stücken zusammengesetzt, und durch Nägel verbunden, wie ein Jupi-

1) Aber alle früheren Werke aus Erz wurden durch den Phidias übertroffen; so daß Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.) nicht ganz ohne Grund den wahren Beginn dieser Kunst vom Phidias her rechnen durfte: *quarum utraque cum Phidia coepit.* Ohne Zweifel ist unter *statuaria* die Kunst, eiserne Figuren zu verfertigen, und unter *statuarius* ein Meister in dieser Kunst, nicht nur in der eben angeführten Stelle, sondern auch überall, wo er jene Worte braucht, zu verstehen. Meyer.

2) Er wird von Pausanias (l. 6. c. 8.), Columella (X. 30.) und Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) erwähnt, und war, weiß anders die Lesart an der eben angeführten Stelle des Plinius die richtige ist, nicht älter, sondern jünger als Phidias, da er zu denen gezählt wird, welche um die 87. Olympiade blühten; die Blüthe des Phidias aber ohne Zweifel um etwa drei Olympiaden früher fällt. Meyer.

In des Plinius Stelle lesen einige Handschriften *Phragmion*, und einige haben den Namen gar nicht. Siebelis.

3) Holsten. not. in Stephan. v. 1707. p. 151.

Dasselbst theilt Lukas Holstenius ein bis dahin unbekanntes Epigramm des Theodoridas auf zwölf eiserne, der Minerva geweihte Kühe mit, welche eine Arbeit des Phradmon waren. Wir möchten gerade diese

ter zu Sparta war, den Learchus aus der Schule des Dipönus und Scyllis gearbeitet hatte.¹⁾ Dieser leichtere Weg, Statuen zu gießen, blieb noch in späteren Zeiten üblich, welches sechs herculanische weibliche Figuren von Erz, in und unter Lebensgröße, zeigen, den der Kopf, die Arme und die Beine sind besonders gegossen, und der Rumpf selbst ist kein Ganzes. Diese Stücke sind bei ihrer Vereinigung nicht gelötet, als wovon sich beim Auspuzen derselben keine Spur gefunden, sondern sie sind durch eingefugete Feste, welche in Italien²⁾ von ihrer Form  Schwalbenschwänze, oder dirondine heißen, verbunden. Der kurze Mantel dieser Figuren, welcher ebenfalls aus zwei Stücken bestehet, einem Vorder- und Hintertheile, ist auf den Achseln, wo derselbe geknüpft vorgestellt ist, zusammengesetzt.

§. 6. Durch diesen Weg versicherten sich die alten Künstler vor Fehlgüssen, welche in ganzen Statuen und aus einem einzigen Gusse nicht leicht zu vermeiden sind, und dennoch bemerkt man nachgeholzene Ausfüllungen, die auch in dem Kupferstiche gedachter Pferde zu Venedig angezeigt worden, wo die eingesetzten Stücke bereits vor Alters mit Nägeln befestiget zu sehen sind.³⁾ Ich selbst besitze ein Stük

Arbeit für einen neuen Beweis ansehen, des Phradmon nach dem Phidias gelebt habe. Meyer.

1) L. 3. c. 17.

2) [Und auch in Deutschland.]

3) Nach Philo von Byzanz (de septem orb. spect. c. 5. p. 13.) machten die Alten keine ihrer großen Statuen von Erz aus einem einzigen Gusse; sondern sie gossen solche Glied für Glied, und vereinigten diese Theile nachher; ob aber durch Nägel oder durch Lötzen, bestimmt er nicht. Der Kolos zu Rhodus ward auch theilweise gegos-

eines vermuthlichen Fehlgusses, welches nebst dem Kopfe in Lebensgröße sich allein von einer jugendlichen männlichen Figur erhalten fand; der Kopf war ehemals in dem Museo der Carthäuser zu Rom, und befindet sich izo in der Villa Albani.¹⁾ Gedachtes Stük ist die Schaam, welche besonders eingefügt war; und welches vermuthlich ein wiederholter Guß sein wird und es ist merkwürdig, daß an der innern Seite, da wo auswärts der Paarmachs sein würde, drei griechische Buchstaben: ΙΝΧ, von einem Bolle lang stehen, die nicht sichtbar sein konnten, als diese Figur ganz war. Montfaucon ist übel berichtet worden, wenn er sich sagen lassen, daß die Statue des Marcus Aurelius zu Pferde nicht

sen, aber auf eine andere Weise; erst goß man die Beine, wie Philo erzählt, und nach diesem Theile des Körpers, nachdem man ihn ganz mit Erde umgeben, goß man den zweiten und so fort; woraus zu schließen ist, daß die Alten die Kunst besaßen, auf das schon erkaltete Erz frisch anzugießen, ein Verfahren, welches auch in neuern Zeiten dem französischen Bildhauer Le Moine soll geglückt sein; der an einer zu Bourdeaux errichteten Statue zu Pferde die obere Hälfte, welche sich anfänglich nicht ausgegossen hatte, vermittelst eines zweiten Gusses dem übrigen anfügte. *See a.*

- 1) Monum. a Borioni collect. p. 14. Von denen, welche die alten Köpfe zu kennen und zu taufen behaupten, wird dieser Kopf Ptolemäus, Sohn des letzten mauritanischen Königs Juba, genaunt. (Conf. Ficoroni Rom. mod. p. 55.) Winkelmann.

Ich habe die Hälfte vom Fuße eines Pferdes gesehen, beinahe in natürlicher Größe, woran viele fehlerhafte Stellen des Gusses mit kleinen länglich viereckigten, sauber eingelötheten Stüken von demselben Erzte ausbeessert waren, und das Lörthen schien mit demselben Metall geschehen zu sein, wie man sagt, daß die Alten zu thun pflegten. *See a.*

gegossen, sondern mit dem Hammer getrieben worden sei. ¹⁾

§. 7. Das Löthen an den Figuren der Alten worauf die vierte Bemerkung gehet, siehet man an den Haaren und an frei hängenden Loken, welche in der ältesten Zeit der Kunst sowohl als in der Blüthe derselben pflegten angelöthet zu werden. ²⁾ Das älteste Werk dieser Art, und überhaupt eines der ältesten Denkmale der Kunst, ist ein weibliches Brustbild des herculanischen Musei zu Portici, welches vorwärts über der Stirn bis an die Ohren fünfzig Loken, wie von einem starken Drathe hat, der bet nahe in der Dike einer Schreibfeder ist; und diese hängen, eine lange und eine kurze, angelöthet neben und über einander, eine jede von vier bis fünf Ringeln; die hintern Haare sind in einer Flechte um den Kopf herum gelegt und machen gleichsam das Diadema.

Von diesem Gebrauche in der schönsten Zeit der Kunst ist der Beweis ein anderer männlicher Kopf daselbst mit einem langen Barte, welcher etwas von der Seite gewandt ist, unterwärts siehet, und die krausen Loken an den Schläfen ebenfalls angelöthet hat. ³⁾ Dieser idealische Kopf, welcher mit dem

1) Diar. Ital. c. 13. princ. p. 163.

2) Das Löthen, ferruminatio, καλλησις, wird häufig von Pausanias und Plinius als eine gewöhnliche Sache erwähnt. Glaukus von Chios fast wohl nicht für den ersten Erfinder desselben gehalten werden, wie Einige aus einer irrig verstandenen Stelle des Herodotus (l. 1. c. 25.) und Pausanias (l. 10. c. 19.) schließen wollen, da an dieser Stelle unter καλλησις das Damasciren angedeutet ist. Meyer.

3) Von dem Rechtsgelehrten Paulus in der oben §. 47 angeführten Stelle wissen wir, daß die Alten auch die Arme, Beine und andere ergänzte Theile an dem Stau

Namen des Plato bezeichnet wird, ist für ein Wunderwerk der Kunst zu achten, und wer denselben selbst nicht aufmerksam betrachtet, dem kan kein Begriff davon gegeben werden. Das seltenste Stük aber mit angelötheten Haaren ist in eben diesem Museo ein männlicher jugendlicher Kopf, und eine Abbildung einer bestimmten Person, welcher acht und sechzig angelöthete Loken um den Kopf herum hat, so daß diejenigen, die hinten im Nacken nicht frei hängen, mit dem Kopfe aus eben demselben Gusse sind. Diese Loken gleichen einem schmalen Streifen Papier, welcher gerollet, und hernach in Gestalt einer Spiralfeder aus einander gezogen würde; diejenigen, die auf der Stirne hängen, haben fünf und mehr Windungen; die im Nacken haben deren bis an zwölf, und auf allen laufen zween eingeschnittene Büge an dem Rande herum. Man könnte glauben, es sei ein Ptolemäus Apion, welchen man auf Münzen mit langen hängenden Loken siehet.

§. 8. Zum fünften ist der eingelegeten Arbeit von Erzt mit ein paar Worten zu gedenken. Es haben sich einige Stüke mit Silber durchbrochen ¹⁾ erhalten, wie das Diadema des Apollo Saurok-

ruen lötheten, und daß sie es entweder mit Blei (plumbum) thaten, worunter Paulus vielleicht das Zinn (stannum) versteht, (Plin. l. 34. c. 17. sect. 48.) oder mit demselben Metalle. Auf gleiche Weise pflegte man auch das Silber zu löthen, wie aus einer Stelle des Pomponius (in lege: Quidquid 27. princ. ff. De adquir. rer. dom.) hervorzugehen scheint. Nach Plinius (l. 33. c. 5. sect. 20.) löthete man das Gold mit Chrysofolla, welche aus Grünspan, Knabenurin und Nitrum zubereitet wurde. Sea.

- 1) Mit Silber durchbrochen, gibt einen unrichtigen Begriff. Besser hätte der Autor geschrieben: mit Silber eingelegt, welches Wort er auch zu Anfang dieses Kapitels und des Paragraphs braucht. Meyer.

tonus in der Villa Albani, und die Basen verschiedener Figuren des herculanischen Musei sind. 1) Man pflegte auch zuweilen die Nägel an Händen und Füßen von Silber zu machen, welches man an ein paar kleinen Figuren in dem herculanischen Museo siehet; und Pausanias gedenket auch einer Statue mit silbernen Nägeln. 2) Hier sind die vier vergoldeten Pferde anzuführen, die der berühmte und reiche Medner Herodes Atticus zu Korinth setzen ließ, deren Huf von Elfenbeine war. 3)

§. 9. Da nun endlich die Farbe, welche das Erz durch die Länge der Zeit bekam, die Schönheit solcher Statuen erhob, so ist zum sechsten diese Farbe, welche eine grünliche Bekleidung des Erzes ist, zu bemerken, die desto schöner wurde, je ausersüßener das Erz war, und hieß bei den Römern ærugo; nobilis ærugo saget Horatius. 4) Das

1) Buonarr. pref. alle osserv. sopra alcun. medagl. p. 19.

2) L. 1. c. 24.

Eines der beträchtlichsten Stücke solcher mit Silber eingelegeten Arbeit befindet sich in der florentinischen Sammlung antiker Bronzen; es ist ein Gürtelstück oder Bauchschirm von Erz, ungefähr eine Elle lang und sechs bis acht Zolle breit. Die auf demselben eingelegten silbernen Zieraten stellen eine Jagd vor, und sind von dem besten Geschmacke. Dasselbst gibt es auch ein Paar kleine Tiger von Bronze, an welchen die Streifen des Fells mit eingelegtem Silber nachgeahmt sind. Meyer.

Eine Büste, von welcher Paciaudi (Monument. Pelop. t. 2. p. 63.) eine Abbildung gibt, hat silberne Lipen. Fea.

3) Pausan. l. 2. c. 1.

Neben diesen Pferden standen zwei Tritonen, von eben dem Herodes Atticus geweiht, welche bis auf die Hüfte von Gold waren; aber der übrige Körper war von Elfenbein. Meyer.

4) Ærugo nobilis möchte schwerlich bei einem guten römischen Autor vorkommen. Horat gebraucht es nie,

korinthische Erz nahm eine hellgrüne Farbe an, die sich an Münzen und einigen kleinen Figuren zeigt. ¹⁾ Die Statuen und Köpfe des herculanischen Muset haben eine dunkelgrüne Farbe, die aber nachgemacht

und nobilis scheint erst in spätern Zeiten, seitdem man die alte Münzkunde ausbildete, ein Beiwort von ærugo geworden zu sein, um dadurch die ächte grünliche Farbe von der nachgemachten zu unterscheiden. So nennt Prudentius (Psychomach. v. 602.) die Münzen virides. Meyer.

[Horaz braucht das Wort ærugo zweimal (sat. I. 4. v. 101. ad Pis. v. 330.) metaphorisch für Gift, und der Scholiast setzt bei: ærugo in ære idem quod ferrugo in ferro.]

¹⁾ Plin. l. 37. c. 10. sect. 55.

Dieses Erz nahm später als andere Arten die grünliche Bekleidung an, welche die Italiäner patina nennen; (Cic. Tusc. l. 4. c. 14. Plutarch. Cur nunc Pythia non reddat orac. princ.) und Plutarchus sucht den Grund auf, weshalb es jene grünliche Bekleidung erhalte. Plinius (l. 34. c. 11. sect. 26.) erwähnt verschiedene Arten, dergleichen künstlich zu bewirken; aber er sagt nicht, daß man sich ihrer bediene, um Kunstwerke zu färben. Fea.

Wie das korinthische Erz entstanden, aus welcher Mischung es zusammengesetzt, und wodurch es sich von andern Arten unterschieden, wissen wir nicht genau zu bestimmen, und die Stellen der Alten, wo von demselben gehandelt wird, (Plin. l. 9. c. 40. sect. 64. l. 34. c. 2. sect. 3. l. 37. c. 3. sect. 12. Plutarch. l. c.) zeigen deutlich genug, daß sie es in den spätern Zeiten eben so wenig gewußt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Verfertigung des korinthischen Erzes selbst den Künstlern der übrigen griechischen Städte ein Geheimniß blieb. Die schöne hellgrüne Bekleidung, welche wir an Münzen und kleinen Figuren zuweilen wahrnehmen, scheint durch die Wirkung zufällig günstiger Umstände so schön und so gleich geworden zu sein, weil Münzen von demselben Gepräge sie oft haben und oft auch nicht. Von größeren Werken finden sich nur einige wenige, wo sie recht schön glatt und hell zu Stande gekommen. Meyer.

ist: denn da alle diese Stücke sehr beschädiget und zertrümmert gefunden worden, und von neuem im Feuer gelöthet und ergänzt sind, ist der alte Koss abgesprungen, und man ist genöthiget gewesen, diesen Stützen einen neuen Anstrich zu geben. Weil nun, je älter die Werke von Erz, desto schöner die grünliche Bekleidung war, so wurden auch aus diesem Grunde die alten Statuen den neueren von den Alten selbst vorgezogen.

§. 10. Viele öffentliche Statuen von Erz wurden vergoldet, wie das Gold noch izo zeigt, welches sich erhalten hat an der Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, an den Stützen von vier Pferden und einem Wagen, die auf dem herculanischen Theater standen, ¹⁾ sonderlich an dem Herkules im Campidoglio, ²⁾ und an gedächten vier Pferden zu Venedig. ³⁾ Die Dauerhaftigkeit der Vergoldung an Statuen, welche viele hundert Jahre unter der Erde verschüttet gelegen, bestehet in den starken Goldblättern: denn das Gold wurde bei weitem nicht so dünne, als bei uns, geschlagen, und Buonarroti

- 1) Scipio Metellus ließ eine ganze Schaar solcher vergoldeten Statuen zu Pferde im Capitolio aufstellen. (Cic. ad Attic. l. 6. epist. 1.) Fea.

[Über die herculanischen Pferde von Bronze vergleiche man das Sendschreiben an den Graven Brühl, §. 39 und G. d. K. 5 B. 6 K. 21 §. Note.]

- 2) Massei, Racc. di statue ant. tav. 20.
- 3) In Belesia, einer Stadt zwischen Placenza und Parma, welche wahrscheinlich im zweiten Jahrhunderte von einem Berge verschüttet und zufällig vor mehreren Jahren entdeckt und zum Theil ausgegraben worden, fand man verschiedene Bronzen, welche späterhin nach Parma gebracht wurden. Unter diesen ist ein kolossaler Kopf des Kaisers Hadrianus von vergoldetem Erze, dreizehn Zoll hoch, welcher zu einer Statue gehörte, von der man nur eine Hand, einen Fuß und einen Theil des Mantels gefunden. Fea.

zeigt den großen Unterschied des Verhältnisses. ¹⁾ Daher siehet man in zwei verschütteten Zimmern des

- 1) Aus Plinius (l. 33. c. 3. sect. 19.) geht hervor, daß zu seiner Zeit die Goldschlägerei in Rom schon so ausgebildet war, daß man aus einer Unze Gold 750 Blätter und mehr, deren jedes vier Quadratzolle groß war, schlagen konnte. Ja man schlug das Gold in Rom so dünn, daß es Lucret (l. 4. v. 730.) mit Spinnweben, und Martial (l. 8. v. 33.) mit einem Nebel verglichen; aber man pflegte sich dieser sehr dünnen Goldblätter (*bractea quæstoria*) nicht zum Vergolden zu bedienen, weil das Quecksilber, welches man unter die Goldblätter zum festeren Anhalten strich, der Vergoldung eine blassere Farbe gab. Daher nahm man dickere Goldblätter (*bractea Prænestina*), oder man nahm auch die dünneren doppelt. Die Vergolder, welche zu dünne Goldblätter zur Vergoldung gebrauchten, und auf diese Weise betrügen wollten, nahmen statt des Quecksilbers Eiweiß oder *Hydrargyrum*, ein künstlich zubereitetes Quecksilber, um dadurch die dünnen Goldblätter zu verbessern, wie Plinius zu sagen scheint. (l. 33. c. 6. sect. 32.) Allein diese Stelle des Plinius, der wahrscheinlich das Technische der Vergoldung selbst nicht verstand [?], hat große Schwierigkeiten. Wir möchten glauben, daß er unter der Betrügerei der Künstler die kalte Vergoldung verstanden, wo man die Blätter mit Eiweiß aufträgt, und diese kalte Vergoldung ward vielleicht für die Feuervergoldung betrüglich ausgegeben. In der Regel vergoldeten die Alten mit Quecksilber und diesen Goldblättern, wie Plinius lehrt (l. 33. c. 3. sect. 20.); wenigstens war dieses in den früheren Zeiten, ehe man jene eben erwähnte Verfälschung durch Eiweiß oder *Hydrargyrum* entdeckte, das üblichste. *Seeu. Meyer.*

Buonarroti (*osservaz. istor. sopra alc. medagl. tav. 30. p. 370—371.*) hat das Verhältniß also bestimmt, daß das Gold, welches zur Feuervergoldung am Ende des siebenzehnten Jahrhunderts, da er schrieb, in Rom geschlagen worden sei, sich wie 6 zu 1, und das, was zur Vergoldung des Holzes und anderer Sachen, ohne

Palastes der Kaiser, auf dem Palatino in der Villa Farnese, die Zieraten von Golde so frisch, als wenn dieselben neulich gemacht worden, ohngeachtet diese Zimmer wegen des Erbreichs, womit sie bedeckt, sehr feucht sind; die himmelblauen und bogenweis gezogenen Binden mit kleinen Figuren in Golde können nicht ohne Verwunderung gesehen werden. ¹⁾ Auch in den Trümmern zu Persepolis hat sich noch die Vergoldung erhalten. ²⁾

§. 11. In Feuer vergoldet man auf zweierlei Art, wie bekant ist; die eine Art heisset *Amalgama*, die andere nennet man in Rom *alloy Spadaro*, das ist: nach Schwertfeger Art. Diese geschieht mit aufgelegten Goldblättern, jene Art aber ist ein aufgelöstes Gold in Scheidewasser. In dieses von Gold schwangere Wasser wird Quecksilber gethan, und alsden wird es auf ein gelindes Feuer gesetzt, damit das Scheidewasser verrauche, und das Gold vereinigt sich mit dem Quecksilber, welches zu einer Salbe wird. Mit dieser Salbe wird das Metall, wenn es vorher sorgfältig gereinigt worden, geglühet bestrichen, und dieser Anstrich erscheint alsden ganz schwarz; von neuem aber auf's Feuer gelegt, bekommt das Gold seinen Glanz. Diese Vergoldung ist gleichsam dem Metalle einverleibet, war aber den Alten nicht bekant; sie vergoldeten nur mit Blättern, nachdem das Metall mit Quecksilber belegt oder gerieben war, und die lange Dauer dieser Vergoldung

Feuer damals gebraucht ward, sich wie 22 zu 1 verhalte gegen das Gold, was zur Zeit des Plinius geschrieben worden. Übrigens haben alle Handschriften des Plinius (l. 33. c. 3. sect. 19.) *septingenas*, und nicht, wie Buonarroti übersezte, *septuagenas*. Meyer.

1) Diese Beschreibung ist nicht durchaus richtig; die Vergoldung aber hat sich noch sehr wohl erhalten. Sea.

2) Graeve, *Description des Antiq. de Persepolis*, p. 23.

Winkelmaß. 5.

liegt, wie ich gesagt habe, in der Dife der Blätter, deren Ragen noch izo an dem Pferde des Marcus Aurelius sichtbar sind. ¹⁾

§. 12. Auf den Marmor wurde das Gold mit Eierweiß aufgetragen, ²⁾ welches izo mit Knoblauch geschieht, womit der Marmor gerieben wird, und alsden überziehet man den Marmor mit dünnem Gypse, auf welchen die Vergoldung getragen wird. Einige bedienen sich der Milch der Feigen, welche sich zeigt, weiß sich die Feige, die zu reifen anfängt, von dem Stengel ablöset, als welche eine von den schärfsten und fressendsten Säften in der Welt ist. An einigen Statuen von Marmor finden sich noch izo Spuren von Vergoldung an den Haaren, und an der Bekleidung, welche an der schönen Pallas zu Portici, bei deren Entdeckung, sehr sichtbar war; ja, es finden sich Köpfe, die ganz vergoldet waren, und unter andern ein Kopf des Apollo im Museo Capitolino, ³⁾ und vor vierzig Jahren fand sich das

a) Plin. l. 33. c. 6. sect. 32.

Da die Alten das Amalgamiren, das heißt: das Bereinigen des Quecksilbers mit edlen Metallen zu einem Laige, welcher durch ein Leder gedrückt wird, so daß sich die edlen Metalle von ihrer Beimischung sondern, und endlich das Gold und Silber mit wenig Quecksilber in dem Leder zurückbleibt, ohne allen Zweifel kannten: so möchten wir die Stelle des Plinius (l. 33. c. 6. sect. 32.), wo er ganz klar von diesem Amalgamiren redet: Ergo et cum cera inaurantur, sublitum bracteis pertinacissimo retinet, auf die in unsern Zeiten übliche Vergoldung im Feuer, durch Amalgama, beziehen. Auch Vitruvius (l. 7. c. 8.) und Isidor (Origin. l. 16. c. 18.) können zum Beweise dienen, daß das Amalgamiren keine so neue Erfindung ist. Meyer.

2) Plin. l. 33. c. 3. sect. 20.

3) Im 6 B. 2 R. 12 §. redet der Autor ebenfalls von der Vergoldung an dem Apollo im Museo Capitolino,

Untertheil eines Kopfs, welcher einem Laokoön ähnlich war, mit Vergoldung; diese aber ist nicht auf Gyps, sondern unmittelbar auf den Marmor gesetzt.

§. 13. Zu den Anmerkungen von dem mechanischen Theile der Bildhauerei gehören insbesondere die eingesezten Augen, die sich an Köpfen sowohl von Marmor als von Erzte befinden. Ich rede hier nicht von den silbernen Augen kleiner Figuren von Erzte, deren verschiedene in dem herculanischen Museo sind, noch von Steinen, die in dem Augäpfel einiger großen Köpfe von Erzt, die Farbe der Iris nachzuahmen, eingesezt worden, wie von der Pallas des Phidias von Elfenbein,¹⁾ und von einer andern Pallas, in dem Tempel des Vulcanus zu Athen, bemerkt wird, als welche blaue Augen hatte: γλαυκὴς τὰς ὀφθαλμούς;²⁾ denn dieses ist allbereits von Anderen berührt worden, und nichts Besonderes. Meine Bemerkung gehet auf ganze eingesezte Augäpfel, welche an Köpfen, die dieselben haben, von einem schneeweißen und weichen Marmor, den man Palombino nennet, verfertiget worden.³⁾

und an der Pallas im Museo zu Portici, doch so, als ob ehemals nur die Haare vergoldet gewesen. Aus dem hier Gesagten laß aber geschlossen werden, daß Gold habe sich noch weiter verbreitet. Meyer.

1) Plat. Hipp. maj. p. 290. [Man sehe §. 15.]

2) Pausan. l. i. c. 14.

3) Eingesezte Augäpfel verschiedener Art finden sich an alten Denkmalen. Ein weiblicher Kopf im Museo Capitolino, im Zimmer der Philosophen, hat solche von Chalcedon, und Spuren, das heißt: ausgehöhlte Augen, worin ehemals Augäpfel von anderer Materie gestekt, sind an unzähligen antiken Köpfen zu sehen. Aber man glaube nicht, daß diese Augäpfel ursprünglich an allen solchen Denkmalen gewesen; im Gegentheil ergibt sich

Diese Augäpfel wurden zuweilen besonders befestigt, wie sich an einem schönen weiblichen Kopfe, welcher idealisch ist, bei dem Bildhauer Herrn Cavaceppi zeigt, an welchem man in den hohlen Augen, sowohl im Grunde als unterwärts, gebohrete Löcher siehet. ¹⁾ Es wurden solche Augen nicht allein den Göttern, sondern auch Bildnissen berühmter Männer und anderer Personen gegeben, ²⁾ wie theils die Augen beweisen, die aus der Statue eines Piero von Sparta herausfielen, vor der Schlacht bei Leuctra, worin derselbe blieb, welches auf dessen Tod gedeutet wurde; ³⁾ theils sich zeigt an verschiedenen Köpfen des herculanischen Musci; den solche Augen

aus dem Augenscheine, daß es ein meistens in späterer Zeit hinzugefügter Schmutz war, von eben der Art, wie die vergoldeten Haare und die Ohrgehänge. Denn gar oft sind die Aushöhlungen von ungeübten Händen sehr wenig reinlich eingebauen, so daß den Augenliebfern bald etwas weggenommen, bald auch vom Marmor des Augapfels etwas stehen geblieben. Meyer.

- 1) Unter den oben erwähnten Bronzen von Velleia ist ein weiblicher anderhalb Palm hoher Kopf mit Augen von Alabaster, und ein kleiner wenig über einen Palm hoher Hercules hibax, mit Augen von Silber, auf dessen Sockel man folgende bis 130 nicht bekante Inschrift liest:

SODALICIO. CVLTOB.

HERCVL. DONITIVS.

SECVNBIO. OB HOX.

PATROC. SH. DED.

Amoretti.

- 2) Ja auch den Bildnissen der Thiere. Jener marmorne Löwe am Grabmale des Königs Hermias auf der Insel Enproß hatte Augen von Smaragd, welche so leuchtend waren, daß vor ihrem Anblicke die Thunfische im Meere flohen. (Plin. l. 37. c. 5. sect. 17.) Sea.
- 3) Plutarch. Cur nunc. Pythia non reddat orac. p. 397. [t. 7. p. 563. edit. Reisk.]

hat nicht allein das größere von zween Brustbildern des Hercules, sondern auch ein kleiner männlicher jugendlicher aber unbekannter Kopf, imgleichen ein weibliches Brustbild und der ohne Grund so genannte Seneca. Diese sind unter den bereits an das Licht gestellten Köpfen; ¹⁾ nachher aber ist ein Kopf mit ähnlichen Augen entdeckt worden, nebst der Herme von Marmor, worauf derselbe stand, an welcher man den Namen CN. NORBANI. SORICIS. eingehauen liest.

S. 14. Eine besondere Art von eingesezten Augen zeigen sich an dem über allen Begriff schönen kolossalischen Kopfe des Antinous zu Mondragone bei Frascati, ²⁾ und an einer Muse über Lebensgröße im Palaste Barberini, von welcher im Folgenden gehandelt wird. In jenem Kopfe ist der Augapfel aus gedachtem Marmor gedreht, welcher weiß wie Milch, aber verschieden von der Weiße des Kopfes selbst, aus parischen Marmor ist, dessen Farbe an alten Statuen einer weißen Haut näher kömmt. An dem Rande dieses eingesezten Augapfels und an den Augenliedern umher ist eine Spur von sehr dünnem Silberbleche geblieben, womit vermuthlich der Augapfel, ehe man denselben eingesezt, völlig bekleidet worden; wovon die Absicht etwa gewesen, durch den Glanz des Silbers die wahre Farbe der glänzenden weißen Hornhaut des Auges nachzuahmen. Dieses Silberblättchen muß vorne an dem Augapfel, so weit als der Birkel der Iris geht, ausgeschnitten gewesen sein: denn es ist dieser Birkel in dem Auge vertieft; und in dem Mittelpunkte desselben ist ein noch tieferes Loch ausgehöhlet, um

1) Im fünften Bande, oder im ersten Bande der Bronzen dieses Museums. See.

2) [Denkmale, 3 Th. 14 R. 179 Numero.]

sowohl die Iris als den Stern des Auges zu bezeichnen, welches mit zwei verschiedenen Edelsteinen geschehen sein wird, die die wahren Farben sowohl der Iris als des Sterns nachgeahmet. Von eben diesem schneeweißen Marmor, und auf eben die Art sind die Augen gedachter Muse eingesetzt worden, wie der Rand eines dünnen Silberblechs einwärts an den Augenlidern umher schließen läßt.

§. 15. Eingesezte Augen waren, wie bei ägyptischen Künstlern, also auch in der griechischen Kunst bereits zu des Phidias Zeiten im Gebrauche: den Pausanias beschreibt die Augen der berühmten Pallas dieses Künstlers von Meerfarbe, ¹⁾ daher dieselben von einem Steine, welchen wir aqua marina, Meerwasser, nennen, gewesen zu sein scheinen. Da, es ist aus den Muthmaßungen, die über die Statue der Muse mit eingesezten Augen, im Palaste Barberini, im Folgenden vorgebracht werden, zu schließen, daß dergleichen Augen schon vor dem Phidias gearbeitet worden; denn es ist wahrscheinlich, daß diese Statue von der Hand des Ageladas, des Meisters des Polykletus sei, von welchen dieser noch älter an Jahren als Phidias war. ²⁾

§. 16. Da nun unter allen alten Denkmalen die von Erzt die seltensten sind, hoffe ich nichts Überflüssiges zu thun, wenn ich hier ein Verzeichniß beibringe von den merkwürdigsten Stücken, die sich

1) Pausan. l. 1. c. 14. — Die Minerva dieses Künstlers im Tempel Vulcan's. Auch hatte dessen Minerva im Parthenon *γλαυκὴ τὴν ὀφθαλμὸν*. Meyer.

2) Es scheint, daß es besondere Künstler gab, die sich einzig mit dem Einsetzen der Augen beschäftigten, wie sich aus der oben §. 53 erwähnten Inschrift schließen läßt. (Spon. Miscell. sect. 6. p. 232. Buonarr. Osserv. istorich. sopra alc. med. pref. p. 12.) Fea.

erhalten haben, deren Anzahl geringe gewesen sein würde vor den Entdeckungen, die an den Orten gemacht sind, welche durch den Vesuvius verschüttet und versenket worden. Meine Absicht ist nicht, und kan auch nicht sein, alle merkwürdigen Entdeckungen dieser Art, die sich in dem herculanischen Museo befinden, anzuzeigen, wie ein jeder begreift, der einigen Begriff von diesem Schaze der Altertümer hat, dessen Reichthum in Denkmalen von Erzt besteht. Ich will mich also hier auf einige der vornehmsten Statuen in Lebensgröße einschränken, da ich vieler andern Werke dieses Musci an andern Orten dieser Geschichte gedenke. Da aber in Rom und noch mehr anderwärts alte Werke von Erz eine Seltenheit sind, will ich alle Köpfe und Statuen, die mir bekant sind, anführen; so daß ich hier kleine Figuren, die nicht über ein paar Palme hoch sind, anschliese. Den an kleinen, sonderlich betruisajen Figuren, ist kein Mangel. Ich werde jedoch einiger Figuren, die nicht über einen Palm sind, erwähnen, weil sie von griechischer Kunst und von großer Schönheit sind.

§. 17. Unter den Statuen des herculanischen Musci in Lebensgröße sind die merkwürdigsten ein junger sizender und schlafender Satyr, welcher den rechten Arm über sein Haupt gelegt, und den linken Arm hängend hat; ¹⁾ ferner ein alter trunkener Satyr auf einem Schlanke liegend, unter welchem eine Löwenhaut geworfen ist. ²⁾ Er stüzet sich mit dem linken Arme, und zum Zeichen der Fröhllichkeit schläget er mit der erhobenen rechten Hand ein Schnippen, so wie die Statue des Sardanapalus zu Anchiale in Cilicien gebildet

1) Bronzi d'Ercolano, t. 2. tav. 40. Sea.

2) Ibid. tav. 42 — 43. Sea.

war, ¹⁾ und wie noch izo in einigen Dingen gewöhnlich ist. Noch größeren Beifall findet insgemein ein sitzender Mercurius mit vorwärts gekrümmtem Leibe, welcher das linke Bein zurückgesetzt hat, und sich mit der rechten Hand stützt, in der linken aber ein Stük vom Caduceo hält. ²⁾ Außer der Schönheit macht sich die Statue merkwürdig durch einen Häft in Gestalt einer kleinen Rose mitten unter den Fußsohlen und auf den Riemen der an den Füßen gebundenen Flügel, welche, da sie verhindern würden, den Fuß, ohne sich wehe zu thun, auf die Erde zu setzen, anzudeuten scheinen, daß dieser Mercurius nicht zum wandern, sondern zum fliegen gemacht sei. Das unterwärts eingedrückte Kinn desselben habe ich schon oben angezeigt. ³⁾ Von dem Caduceo ist in der linken Hand nur ein Ende geblieben; das übrige hat sich nicht gefunden, woraus zu schließen ist, daß diese Statue auswärts hergebracht sei, wo dieses Stük muß verloren gegangen sein: denn da dieser Mercurius, den Kopf ausgenommen, ohne alle Beschädigung gefunden worden, hätte sich auch dessen Stab finden müssen. Später als diese drei Statuen sind entdeckt worden zween junge und unbekleidete Kinger, ebenfalls in Lebensgröße, die einander gegenüber stehen und mit ausgestreckten Armen im Begriffe sind, sich am vortheilhaftesten zu fassen. ⁴⁾ Diese Statuen haben ihren Platz in dem Museo selbst, eine jede in einem besonderen Zimmer, und können mit Rechte unter die

1) Strab. l. 14. p. 988. Plutarch. de fortit. Alexandri, orat. 2. p. 336. Athen. l. 12. c. 7. [n. 39. Arrian. de expedit. Alex. l. 2. c. 5.]

2) Tav. 29 — 32. Sea.

3) [5 B. 5 R. 28 S.]

4) Tav. 58 — 59. Sea.

größten Seltenheiten unserer Zeit gezählet werden, sowohl als die vier oder fünf bekleideten weiblichen Statuen, die wie im Tanzen vorgestellt sind und auf der Treppe stehen, die zu dem Museo führt; nicht weniger die kaiserlichen Statuen beiderlei Geschlechts, die größer noch als jene sind, und nach und nach ausgebessert werden. Ich wiederhole, daß ich nur Statuen dieses Musei in Lebensgröße anzuzeigen gesonnen bin; und ich übergehe also den vermeinten Alexander und eine Amazone, beide zu Pferde, die an drei Palme hoch sind, ¹⁾ imgleichen einen Herkules, wie auch viele Silene, die auf Schläuchen theils sitzen, theils reiten, und zu Springbrunnen dienten, nebst vielen anderen Figuren von gleicher oder naher Größe; die kleineren Figuren nicht gerechnet. Eben so übergehe ich vier und zwanzig Brustbilder theils in Lebensgröße, theils über dieses Maß, und andere die kleiner sind, die alle in dem fünften Bande des herculanischen Musei an das Licht gegeben worden sind.

§. 18. Ich unterstehe mich nicht, zu behaupten, ob in ganz Rom und in allen Palästen und Museis ein so großer Schatz von alten Figuren in Erzt zusammengebracht werden könne; ich glaube jedoch, daß hier jenes Museum den Vorzug behält, auch wenn wir allein von Statuen reden. Ich will das Merkwürdigste von diesen seltenen Werken in Rom anzeigen, und vom Campidoglio anfangen. Ausser der beinahe kolossalischen Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, ²⁾ auf dem Plaze des Campidoglio, steht in dem innern Hofe zur Rechten ein irrig vermeinter kolossalischer Kopf des Commodus, ³⁾

1) [Man vergleiche 5 B. 6. K. 21 §.]

2) [12 B. 2 K. 9 §.]

3) Der Meinung, daß dieser Kopf nicht des Commodus

nebst einer Hand, deren Größe glaublich macht, daß sie zu eben der Statue gehöre, von welcher dieser Kopf ist. ¹⁾ In den Zimmern der Conservatori

Bildniß sein könne, ist auch *Wisconti*. (*Mus. Pio-Clem.* t. 6. p. 66.) Aber er tadelt *Winckelmann* mit Unrecht, als habe er dieser hergebrachten Benennung nicht geradehin zu widersprechen gewagt; denn die unbestimmte Äußerung über diesen Kolossalkopf fällt Feas Übersetzung zur Last, indem diese des Autors Worte: „ein irrig ver-
„meineter kolossalischer Kopf des Commodus,“ in *la pretesa testa colossale di Commodus* verwandelte. Wir aber möchten *Wisconti* einer irrigen Meinung beschuldigen, weil er geneigt ist, die Entstehung dieses Denkmals in die Zeiten der römischen Republik hinaufzurufen, und es für eine Arbeit betrurkscher oder römischer Künstler zu halten. Seine Worte lauten: „Wer weiß, ob dieser große Kopf nicht zu
„einem der Kolosse gehörte, welche Italien häufig zu
„machen pflegte: *facitavit colossos et Italia*, (*Plin.* l. 34. c. 7. sect. 18.) und welche hervorgebracht wurden zu den
„Zeiten der Republik, entweder von toscanischen Künst-
„lern oder auch von römischen.“ — Allein die Arbeit hat keine Ähnlichkeit mit toscanischen oder he-
trurischen Werken, sondern deutet auf Zeiten, welche von denen des Commodus nicht weit entfernt sein dürften. Die Behandlung zeugt im Ganzen von vielem Fleiß; alle Gesichtstheile sind gerundet, weich und fleischig; das Werk ist ein gutes Bildniß, und weiß es nie mehr zu sein verlangt hat, war es auch immer ein löbliches Kunstwerk. Eine beträchtliche runde Dinnung oben auf dem Wirbel macht es wahrscheinlich, dieses Haupt oder die Figur, von welcher es herrührt, habe sonst eine runde Scheibe (*nimbus*) getragen, wie man den Statuen im Freien zu geben pflegte, um sie vor Verunreinigung zu bewahren, und woraus wohl der Kreis um die Häupter der christlichen Heiligen entsprungen. Unsere Meinung erhält noch ein wenig mehr Wahrscheinlichkeit dadurch, daß jenes mangelnde Stück oben auf dem Haupte nicht ausgebrochen scheint, sondern im Gusse schon beabsichtigt worden. Meyer.

• 1) Die Form dieser Hand ist herrlich; die Gelenke und Bru-

eben dieses Palastes befindet sich ein bekannter Herkules über Lebensgröße, welcher annoch völlig die alte Vergoldung erhalten hat, ¹⁾ nebst der Statue eines sogenannten Camillus oder Opferknabens, ²⁾ im bloßen Unterkleide, welches aufgeschürzet ist, so wie diese Knaben auf verschiedenen erhobenen Werken abgebildet worden sind. In eben dem Zimmer mit dieser Figur siehet man einen stehenden Knaben, welcher sich einen Dorn aus dem Fuße zieht; ³⁾

gungen sind kräftig angedeutet, und das Ganze wohl verstanden. Inwendig an dem flachen Thelle ist ein beträchtliches Stük ausgebrochen; es fehlen zwei Glieder des Zeigefingers und eines vom Mittelfinger; auch am vierten Finger wird vorn, so weit der Nagel reicht, ein Stük vermisst. Meyer.

- 1) Dieser Herkules soll nicht den göttlichen Helden selbst, sondern unter seiner Gestalt eine bestimmte Person, etwa einen römischen Kaiser vorstellen; denn die Züge des Gesichts scheinen viel eher ein ideales Bildniß als das bekannte Herkulesideal anzukündigen. In Hinsicht des Kunstwerths im Ganzen laß man zwar die Stellung frei, edel, rüstig nennen; auch haben die Formen manches Gute; doch ist alles nicht in dem Maße vorzüglich, daß dem Werke eine Stelle unter den Antiken des ersten oder zweiten Ranges einzuräumen wäre. Meyer.
- 2) Er hat eine einfache anmuthige Stellung, besonders einen reizenden Kopf, und sehr zierliche Glieder. Auch ist das Gewand in gar niedliche aber vielleicht etwas zu häufige und kleine Falten gelegt, welche zuweilen sogar die Massen unterbrechend über hohe Stellen der Glieder weglaufen. Meyer.

[Man vergleiche 5 B. 2 K. 12 S.]

- 3) Die rührende Einfalt in seinem ganzen Wesen, die unschuldige, reizende Schönheit aller Formen, der Saum um die Lipen, und die überaus fleißig und zierlich gearbeiteten Haare scheinen in ihm ein griechisches Werk und zwar aus der besten Zeit anzuzeigen. (Mus. franç. par Robillard Peronville, livrais. 44.) Diese drei in den letzten Noten gedachten Kunstwerke sind abgebildet in *Maffei Raccolta di Statue*, tav. 20. 24 — 25. Meyer.

und beide sind groß wie die Natur dieses Alters. Außerdem steht daselbst die betrurische Wölfin mit dem Romulus und Remus, die im dritten Kapitel dieser Geschichte angeführt worden, ¹⁾ nebst einem Brustbilde, welches unter dem Namen des Brutus gehet; ²⁾ imgleichen zweien vergoldet gewesene Gänse, oder vielmehr Enten. ³⁾ In dem Museo Capitolino, jenem Palaste gegenüber, befindet sich eine vergoldet gewesene Diana triformis, die, weil sie nicht über einen Palm hoch ist, nicht hierher gehöret. ⁴⁾ Diesen öffentlichen Werken von Erz füge ich bei zwei gleichfalls vergoldet gewesene Pfauen, die in dem vaticanischen Palaste neben dem

1) [3 B. 3 R. 11 u. 18. §.]

2) Es ist darin ein fester, sehr ernster, ja strenger Charakter wahrhaft ausgedrückt, was vielleicht auch die einzige Ursache des ihm beilegelegten Namens ist. Alle Formen sind bestimmt angegeben, streng, doch ohne Steifigkeit; das Gewand ist breiter und mit besserem Geschmacke geletet als an den meisten consularischen Statuen und Brustbildern. Diese Umstände berechtigen vielleicht, das Werk für eine Arbeit älterer Zeiten als die der römischen Kaiser zu halten. Meyer.

3) Sie sind recht gut gearbeitet. Meyer.

4) Sie besteht aus drei, wohl etwas mehr als einen römischen Palm hohen, mit dem Rücken gegen einander gekehrten Standfiguren, deren zierliche Gewänder sich in häufige kleine Falten brechen, welche selbst ein Paar von den Füßen durchschneiden. Alle äußern Theile könnten auch sorgfältiger ausgearbeitet sein. Im Ganzen aber ist die Gruppe herlich angeordnet, und die Gestalten sind von sehr edlen Verhältnissen. Beträchtliche Reste alter Vergoldung haben sich noch an diesem Denkmal erhalten. (La Chausse Mus. Rom. t. 1. sect. 11. tav. 20, 21, 22.)

Der Autor vergaß (?) die berühmte vom König Mithridates Eupator in ein Gymnasium geschenkte Wase,

großten Tannenzapfen von Erzte stehen, welches der Sierat auf dem Gipfel des Begräbnisses des Hadrianus gewesen zu sein scheint: den er hat sich in demselben gefunden. ¹⁾

deren in Hinsicht auf die Aufschrift schon im zweiten Bande S. 13 Erwähnung geschehen, und welcher auch im 10 B. 3 K. 15 S. wieder gedacht wird. Sie ist im Hafen zu Antium gefunden, ungefähr drei römische Palm hoch, und überhaupt von sehr zierlicher Form. Henkel und Fuß sind moderne Arbeit. Meyer.

- 1) Flaminio Vacca berichtet (Memorie, n. 61.), dieser Pinienapfel (nicht Tannenzapfen) sei bei der Gründung der alten Kirche S. Maria della Traspontina am Fuße vom Grabmale des Hadrianus gefunden, und glaubt, derselbe sei die Spitze des gedachten Grabmals gewesen, als das Wapen oder Stillsbild (impresa) des Kaisers. Andere sind der Meinung, er habe zur Pyramide der Scipionen gehört; noch Andere eignen ihn dem Grabmale der Honorius zu. Fea.

Wir erinnern in Betref dieser Angaben, daß Vacca sich nicht so bestimmt ausdrückt, als es nach Feas Worten scheint: „Ich habe immer sagen gehört, der große Pinienapfel von Bronze sei gefunden worden, als die alte Kirche della Traspontina gebaut wurde u. s. w.“ Man darf also die Nachricht des Vacca nicht für widerstreitend mit dem Inhalt der folgenden Anmerkungen halten, oder glauben, sie könne einigen Zweifel dagegen erwecken.

Die beiden ehemals vergoldeten Pfauen, jeder fünftheilb römische Palm hoch, sind seit etwa 300 Jahren nebst dem 16 römische Palm hohen Pinien- oder Fichtenapfel zur Verzierung der großen Nische von Brammante am Ende des belvederischen Gartens aufgestellt. Unter dem Pinienapfel liest man auf dem Keise den Namen dessen, der ihn verfertigte: P. CINCIVS. P. L. SALVIVS. FECIT. Die Erhaltung dieses Denkmals verdanken wir dem Papste Symmachus, welcher schon im Anfange des sechsten Jahrhunderts einen großen Brunnen im Vor-

§. 19. Andere römische Galerien, Musea und Villen haben nur einzelne oder doch wenige Stücke aufzuweisen, unter welchen in dem Palaste Barberini des Septimius Severus Statue die bekannteste ist, an welcher die Arme und Füße neu sind. ¹⁾ Hier befindet sich auch die oben angeführte etruskische Figur, die ein neues Fruchthorn hält, und in dem Museo dieses Hauses wird ein schönes weibliches Brustbild verwahrt.

§. 20. Außer diesem Palaste ist innerhalb Rom das einzige Museum der Jesuiten, wo Werke von Erz und zwar in großer Anzahl sind, in deren einzelne Anzeige ich mich nicht einlassen kan, weil die mehesten kleine Figuren sind; ²⁾ die größten sind ein Kind und ein Bacchus, die nebst ihren alten Sockeln, auf welchen sie stehen, über drei Palme hoch sind, imgleichen ein schöner Kopf eines Apollo in Lebensgröße, dessen ich bereits Erwähnung gethan habe, nebst dem vergoldeten Kopfe eines jungen Menschen, welcher unter Lebensgröße ist. Es bleibet nichts übrig anzumerken als die Figur eines laufenden Knabens ³⁾ von etwa vier Palmen

hose der vaticanischen Basilika, (jezo Peterskirche) mit demselben verzieren ließ. Weß es sehr wahrscheinlich ist, daß der gedachte Pinienapfel ursprünglich die Spitze auf dem hadrianischen Grabmal gewesen sei, so mögen wohl auch die beiden Pfauen aus jenem prachtvollen Mausoleo, worin die Asche so vieler Kaiser und Kaiserinnen beigesetzt war, herrühren. (Visconti, Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 49, 74 — 75. tav. 27. 43.) Meyer.

1) [12 B. 2 R. 19 §. 12 B. 3 R. 7 §. 3 B. 2 R. 10 §.]

2) Sie sind zum Theil in Kupfer gestochen und beschrieben vom Vater Contucci im ersten und zweiten Bande der Beschreibung der Bronzen im Museo der Jesuiten, Collegio Romano. Fea.

3) Oder vielmehr in einer Stellung, als suche er sich im

hoch, die der ehemalige Antiquarius Sabbatini besaß, und von dem Handelsman Belisario Amidei, dem igtigen Besitzer, für 350 römische Thaler erstanden ist.

§. 21. Was die Willen in und außer Rom betrifft, sind hier nur drei derselben zu merken, die Villa Ludovisi, Mattei und Albani. In der ersten befindet sich ein kolossalischer Kopf des Marcus Aurelius,¹⁾ und in der zweiten ein vermeinteter beschädigter Kopf des Gallienus.²⁾

Gleichgewichte zu erhalten, und unterstütze ein Laub- oder Blumengewinde, oder anderes dergleichen. Vermuthlich stand dieser Knabe auf der Ecke irgend eines Tempels und hatte eine ähnliche Figur sich gegenüber. Fea.

1) Er ist weit über Lebensgröße, aber zeichnet sich nicht durch vorzügliche Kunst aus, so daß es unter den marmornen Bildnissen dieses Kaisers ohne Zweifel manches bessere gibt; doch gehört er nicht zu den mittelmäßigen Werken. Er ist vielmehr ganz gut gearbeitet, nur zuverläßig nicht von der Hand eines der besten Meister der damaligen Zeit. Die Brust von Porphyrt, welcher dieser Kopf aufgesetzt ist, gehörte vielleicht ursprünglich nicht zu demselben. Meyer.

2) Jetzt im Museo des Vaticanus. Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 6. p. 74. tav. 60.) meint, er stelle den Trebonianus Gallus, den Nachfolger des Trajanus Decius vor, und die alabasterne Brust sei in den Nachgrabungen beim Lateran gefunden. Auch Fea (t. 2. p. 45.) ist dieser Meinung, aber von der alabasternen Brust sagt er, sie sei bei den letzten Nachgrabungen in der Villa Negroni auf dem Esquilus gefunden. — Ein anderer Kopf von Bronze, erst nach Winkelmann in der Bigna Casali außerhalb der Pforte S. Sebastiano zu Rom gefunden, ist ebenfalls im Museo Vaticano. Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 6. tav. 58. p. 72.) hält ihn für das Bildniß des Valbinus, und für eine große Seltenheit, ja ganz einzig in seiner Art, weil sonst keine Statue oder Büste, und kein ge-

Die Villa Albani aber ist nach dem Campidoglio das reichste Museum in Figuren von Erz; und was dieselbe enthält, ist auch von dem Herrn Cardinal Alexander Albani, dem Erbauer derselben, selbst angekauft und entdeckt worden. Von Köpfen, die Lebensgröße sind, ist der eine ein Faun, und der andere scheint das Bild eines jungen Helden zu sein, wird aber ohne Grund, und wegen des Diadema, welches ihn umgibt, ein Ptolemäus genennet; ¹⁾ beide Köpfe sind auf eine neue Brust von Erz gesetzt, und von dem zweiten Kopfe habe ich vorher bei Gelegenheit der eingesetzten und inwendig mit griechischen Buchstaben bezeichneten Schaam geredet. ²⁾ Von Figuren befinden sich hier fünf, von welchen zwei derselben völlig erhalten sind, an zwei anderen sind nur der Kopf, die Hände und die Füße von Erz und das Gewand von Alabaster; die fünfte aber, die ebenfalls völlig erhalten ist, ist die größte und schönste unter allen. Die zwei ersten, die auf ihrem alten Sockel von Erz stehen, sind etwa drei Palme hoch, und die eine stellet einen Herkules vor, in der Ähnlichkeit der farneßschen Statue, und wurde von dem Herrn Cardinale mit 500 Scudi erstanden. ³⁾ Die andere, eine Pal-

schnittener Stein mit Balbins zuverlässigem Bildnisse vorhanden sei. Meyer.

- 1) Monumens antiques du Musée Napoleon. t. 2. pl. 19. et t. 4. pl. 74.

Die Köpfe mögen zu den besten der noch erhaltenen antiken Arbeiten von Bronze gehören. An dem jungen Helden sind die Lippen vergolbet. Meyer.

- 2) [Im 6 S.]

- 3) Er hat sehr gute Formen und unterscheidet sich in der Stellung nur wenig von der farneßschen Statue aus Marmor. Meyer.

Ias, die ehemals die Königin Christina von Schweden besessen, wurde von ihm mit 800 Scudi bezahlet.¹⁾ Die zwei anderen zusammengesetzten Figuren sind eine Pallas und Diana.²⁾ Die fünfte ist der schöne Apollo, welcher auf eine Eyder lauret, oder Sauroktonos, dessen ich mehrmal in dieser Geschichte und sonderlich in dem zweiten Theile gedenke,³⁾ wo von den Werken des Praxiteles gehandelt wird, für dessen Werk diese Figur gehalten werden könnte;⁴⁾ es ist derselbe mit dessen alten Sotel fünf Palme hoch.⁵⁾ Der Herr Cardinal hat selbst die Statue in einem Weingarten unter der Kirche S. Albina und an dem aventinischen Hügel in Rom ausgraben lassen. Diejenigen, welche wissen, was Cicero gegen den Be-

1) Sie ist ebenfalls eine gut gearbeitete Figur von würdiger und doch herrlicher Gestalt. Meyer.

2) Die Pallas, mit dem Gewande von Alabaster, hat einen herrlichen Kopf von hohem Charakter, welcher vermuthen läßt, er gehöre ursprünglich nicht zu dem alabasternen Sturz, weil an diesem die Falten besser gearbeitet sein könnten. An der Diana scheinen uns die Theile von Bronze minder gut und das alabasterne Gewand nicht vorzüglicher.

3) [9 B. 3 K. 15 S.]

4) [Denkmale, 1 Th. 18 K. 40 Num.]

Eine schöne Figur ist zwar dieser Apollo; allein das Gesicht hat keine besondere Anmuth und die Beine haben etwas schwere Formen. Da es unter den vielen in Rom gearbeiteten antiken Wiederholungen jenes einst so berühmten Werks einige gibt, welche die albanische Bronze überhaupt an schöner Form und Verdiensten übertreffen: so fällt die Meinung, sie für das wirkliche Original des Praxiteles zu halten, von selbst. Meyer.

5) Nicht fünf, sondern vier Palm und sechs Zoll, wie Pausanias bemerkt. (De la relig. de' Gentili, part. 3. S. 65. p. 176. princ.) See.

res zu den Richtern sagt, ¹⁾ denen er vorhält, daß zu seiner Zeit im öffentlichen Meistgebote auf Sachen, die verkauft wurden, eine mittelmäßig große Figur von Erz: *signum aëneum non magnum*, bezahlt worden *as. cxx. millibus*, das ist: mit dreitausend Ducaten oder Scellini, können jene angezeigte Preise nicht übermäßig finden, da aus dieser Nachricht unstreitig ist, daß ehemals in Rom, und in der unglaublichen Menge von alten Statuen und Figuren, dieselben demohngeachtet viel theurer als 120, da dieselben so selten sind, bezahlt worden. Da, man kan hieraus den Schluß machen, wie hoch der albanische Apollo zu schätzen sei, da derselbe über das Maß derjenigen Figuren gehet, die *Cicero signa non magna* nennet, indem derselbe von Lebensgröße ist, und das Gewächs eines Knabens von zehn Jahren hat.

§. 22. Nach Rom ist Florenz; und die dortige großherzogliche Galerie die reichste dieser Schätze, den es befinden sich daselbst ausser vielen kleinen Figuren zwei wohl erhaltene Statuen in Lebensgröße, von denen die eine eine auf römische Art bekleidete männliche Person ist, die aber auf dem Rande des Gewandes etruskische Schrift eingegraben hat; die andere ein unbekleideter Jüngling, welche zu Pesaro am adriatischen Meere entdeckt worden, stellet, wie es scheint, einen jungen Helden vor. Nebst diesen Statuen ist die Chimæra, das ist: ein Thier, welches aus einem Löwen und einer Ziege, in der Größe dieser Thiere zusammengesetzt, und ebenfalls mit etruskischer Schrift bezeichnet ist, ein merkwürdiges Stük.²⁾ Ich übergehe eine sehr beschäbigte Pallas in Lebensgröße, deren Kopf jedoch schön und völlig

1) Act. 2. l. 4. c. 6 — 7.

2) [3 B. 2 R. 9 — 10 S.]

erhalten ist. Ich habe nicht vergessen, daß diese Werke von mir bereits in dem zweiten Kapitel, von der Kunst der Sctrurier, angeführt worden; es scheint aber die Absicht dieses Verzeichnisses zu erfordern, deren Meldung hier zu wiederholen.¹⁾

§. 23. Daß Venedig von mir der Stadt Florenz nachgesetzt worden, könnte von einigen vielleicht nicht gebilliget werden in Betrachtung der vier Pferde in natürlicher Größe, die von Kupfer²⁾ sind und vergoldet waren, welche über der Thüre der St. Markuskirche stehen. Es ist bekant, daß die Venetianer, da sie zu Anfange des dreizehenten Jahrhunderts auf kurze Zeit Herren von Constantinopel waren, diese Pferde von hier weggeführt. Außer diesem einzigen Werke in seiner Art ist in Venedig, so viel ich weiß, nichts Beträchtliches von großen

- 1) Außer den vom Autor angeführten Denkmälern in Bronze wird eben daselbst noch ein herrlicher Torso bewahrt, über Lebensgröße und vermuthlicher Rest von der Statue eines Athleten mit hoher, mächtiger, schöner Brust und flachem Bauche. Das Werk scheint der Zeit des hohen Stils anzugehören, wie theils aus den in kleine flache Reihen gelegten Haarlöcher über der Schaam, theils aus der großartigen Pracht der Formen geschlossen wird. Unsere Vermuthung, daß dieses Werk weder einen Gott noch Heroß, sondern einen Krieger vorstelle, gründet sich darauf, daß einige Theile des Körpers einen individuellen Charakter zeigen; z. B. die Hüften sind mehr natürlich als schön, und würden an einer idealischen Gestalt ohne Zweifel etwas voller sein. Die Vollkommenheit des Gusses setzt in Erstaunen; das Erz ist ungemein dünne und überall gleich vertheilt; keine Stelle, welche der Nachhülfe bedurft hätte, wird wahrgenommen; auf der Brust sogar hat sich die Spur des Daumens, womit der vortrefliche Bildner beim Ausrücken des Modells diesen Theil behandelte, ausgegossen. Meyer.

- 2) [Von Erz.]

Figuren von Erz: 1) daß die Köpfe, die im Hause Grimani sein sollen, habe ich selbst nicht gesehen, und ich unterstehe mich nicht auf Fremder Urtheil nachzusprechen; einige kleine Figuren aber des Museo Nani gehören nicht in dieses Verzeichniß.²⁾

§. 24. Zu Neapel bewundert man in dem inneren Hofe des Palastes Colobrano den überaus schönen kolossalischen Kopf eines Pferdes, welches Stuf vom Vasari irrig dem florentinischen Bildhauer Donatello zugeschrieben wird.³⁾ In dem königlichen farnessischen Museo befindet sich eine große Anzahl kleiner Figuren, von denen aber die mehesten neue und schlechte Gemächte sind, und eben

1) Ein Brustbild in Lebensgröße, den Kaiser Hadrianus vorstellend, aus Bronze gut-gearbeitet und sehr wohl erhalten, ist in der St. Marcusbibliothek zu Venedig, die Abbildung im 3 Bande der *Monumens antiques du Musée Napoleon*, pl. 34. Dasselbst findet man ferner (pl. 48.) die Abbildung von einem Kopfe des Kaisers Antoninus Pius, welcher ebenfalls zu den Bronzen von beträchtlicher Größe gehört. Meyer.

2) Einige derselben erwähnt Pacciaudi, (*Monumenta Peloponnes.*) Auch verdient hier die vom Autor im 1 B. 1 R. 12 S. angeführte Figur von Bronze im Museo Nani erwähnt zu werden, aus dem ältesten griechischen Style, von welcher Pacciaudi (t. 2. p. 51.) ebenfalls redet, ohne die Größe derselben anzuzeigen. Sea.

3) *Vite de' più eccell. pitt. scult. ed archit.* t. 2. — Im Leben dieses Künstlers S. 166, wo auch der Herausgeber Vasari's Versehen bemerkte. Sea.

Der kolossale Pferdekopf verdient wegen der vorstreflichen Arbeit alles nur mögliche Lob. Der Sage nach soll er das Überbleibsel von einem ganzen Pferde aus Bronze sein, das ehemals vor der Kathedraalkirche zu Neapel stand, aber auf Befehl eines Erzbischofs in eine Glocke verwandelt worden. (*Dominici, Vite de' pittori, scultori ed architetti Napol.* t. 3. p. 63.) Meyer.

dieses muß man von der Sammlung des Hauses Porcinari sagen, wo das größte Stück ein Kind von etwa drei Palmen hoch, aber von geringer Kunst ist. Die merkwürdigste Figur ist ein Herkules von einem Palm hoch, welcher die Löwenhaut um den linken Arm gewickelt hat, und einer betrurischen Arbeit ähnlich ist. ¹⁾

- 1) Zu Palermo in Sicilien befinden sich zwei mehr als lebensgroße liegende Widder von Bronze; Reisende rühmen mit Bewunderung den edlen Styl der Formen an diesen Thieren, und die meisterhafte Ausführung. In der Voyage Pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari par Jean Houel, Paris 1782. ist eine freilich nur mittelmäßige Abbildung dieser Denkmale. Fea gibt (t. 2. tav. 11.) die Abbildung einer zu Barletta in Apulien öffentlich aufgestellten Statue von Bronze, ungefähr 20 Palm hoch und also eine kolossale Figur. Er vermuthet nach Maßgabe der ihm von Don Emanuele Mola aus Bari mitgetheilten, vielleicht nicht ganz genauen Zeichnung, welche er hat stechen lassen, diese Statue möchte wohl das Bildniß des Constantinus Magnus sein, oder eines seiner Söhne, obschon das Volk zu Barletta sie gewöhnlich Heraklius nennt, die Kenner aber Constantinus. Das Kreuz in der rechten Hand der Statue ist modern, und auf dem Haupte ist ein Lorbeerkranz, was bei den christlichen Kaisern eben nicht häufig ist. Aus der verschütteten Stadt Verula im Parmesaniſchen wurden verschiedene alte Denkmale von Erz hervorgezogen, z. B. ein oben (7 B. 2 K. 13 S. Note) bereits erwähnter, anderhalb Palm hoher weiblicher Kopf mit eingesetzten Augen von Marmor; ein ebenfalls schon (7 B. 2 K. 10 S. Note.) angeführter 13 Zoll hoher vergoldeter Kopf; eine Hand, ein Fuß und ein Stück vom Mantel, alles Bruchstücke einer großen Statue Hadrians, welche Monummente sich vermuthlich noch jezo in Parma befinden. Zu Pavia auf dem Plage vor der Domkirche steht eine große Statue zu Pferde, Regisole genant, von Einigen für einen Commodus, von andern für das Bildniß des

§. 25. Was sich in Frankreich von großen Figuren oder Köpfen in Erz finden mag, ist mir unbekant; ¹⁾ nach Spanien aber ist aus dem Museo Desea Lchi, welches die verstorbene Königin ²⁾ aus Parma für 50,000 Scudi erstanden hat, ein Kopf zweimal größer als die Natur gegangen, welcher einen unbekannten jungen Menschen vorstellt: es stehet derselbe zu S. Ildesonso.

§. 26. In Deutschland stehet zu Salzburg eine Sta-

Lucius Verus gehalten. Dieses Denkmal soll aber viel gelitten haben und restaurirt sein; das Pferd gilt für antik, aber am Reiter nur der Kopf, die Brust und ein Theil des Gewandes. Von einer kolossalen Statue, welche zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts nicht weit von Mailand gefunden worden, ist nur noch ein Theil des Fußes nebst einem Stük Gewand übrig und im Besitze des Herrn Carlo de' Marchesi Trivulsi. Das turkner Museum bewahrte einige in den Ruinen der Stadt Industria gefundene Bronzen, von welchen wir weiter keine Nachrichten haben, als daß die meisten nur sehr klein sind, weiß gleich viele trefflich gearbeitet. In demselben Museo befindet sich auch die berühmte istsche, oder nach ihrem Besitzer sogenannte bembische Tafel. Allein dieses Werk ist eine ägyptische Arbeit und gehört also nicht hieher. Meyer.

- 4) Von antiken Bronzen in Frankreich sind außer denen welche aus Italien nach Paris gekommen, und außer einer jugendlichen gleich nachher zu erwähnenden Figur aus Potsdam, folgende bereits in den Monumens antiques du Musée Napoleon bekant gemacht: Ein Kopf des Liberius über Lebensgröße (l. 3. pl. 11.), Claudius, ein großes Brustbild, sonst im Schlosse Richelieu (pl. 17.), ein anderer Kopf vom Claudius (pl. 18.); ein Kopf des Vespasianus (pl. 26.), der vor nicht langer Zeit in der Nähe Roms gefunden worden. Meyer.

- 2) Elisabeth, aus dem Hause Farnese. Meyer.

Philip V. König von Spanien, hat diesen Kopf für 25000 Pistolen, d. i. für 75000 Thaler gekauft. Bea.

tue in Lebensgröße, von welcher im Folgenden geredet wird.¹⁾ Ferner besitzt der König in Preußen eine unbekleidete Figur, die mit aufgehobenen Händen in die Höhe schauet,²⁾ und in dieser seltenen

- 1) Diese Statue befindet sich gegenwärtig im kaiserlichen Antikentkabinete zu Wien. Die umständlichsten Nachrichten von ihr hat Sickler im Journal Paris, Wien und London (1811. S. 323 — 333.) mitgetheilt. Nach demselben ward sie schon im Jahre 1502 im Saalsfeld in Kärnthén gefunden und im erzbischöflichen Palaste zu Salzburg aufgestellt; aber sie blieb seit 1534, da man ihrer öffentlich erwähnt findet, fast gänzlich vergessen, bis man sie nach dem vorletzten Frieden zwischen Frankreich und Österreich, durch welchen Salzburg an dieses letztere Haus fiel, nach Wien versetzte. Die ganze Figur, eine schöne Jünglingsgestalt, hat gegen neun Fuß Höhe; sie steht mit etwas vorwärts rechts hin gesenktem Haupte, etwas geöffnetem Munde, mit aufgehobenem rechten Arme, dessen Hand in einer demonstrativen Bewegung begriffen ist, während das der ganze Körper auf der rechten Seite ruht. Der linke Arm hängt herab und dessen äußerst leicht und natürlich zusammengefaltete Hand scheint etwas gehalten zu haben. Der linke auf den Zehen ruhende Fuß ist etwas zurückgezogen hinter dem rechten. An der ganzen Figur erblickt man kein Merkmal von irgend einer Bekleidung. Der Kopf hat sanft geringelte kurze Haare und ein sehr schönes griechisches Profil. Aus diesen wie auch aus andern Merkmalen will Sickler in dieser Statue, den Hermes Logios, oder den Gott der Beredsamkeit, erkennen. Aus der vortreflichen Arbeit muthmaßt er, die Statue könne ein griechisches Werk sein, und dürfte, dem Style nach, etwa der Zeit der Seleuciden angehören. Die Inschrift auf dem einen Schenkel:

A. POBLICIVS. D. L. ANTIQC.

TI. BARBIVS. Q. FL. TIBER.

ist nach dem Gusse, vielleicht in viel späterer Zeit, eingegraben. Meyer.

- 2) Diese Figur führte den Namen eines Ganymedes, und wahrscheinlich mit Unrecht. Die Arbeit an ihr ist

Stellung einer gleichfalls unbekleideten Statue von Marmor und in Lebensgröße, im Palaste Panfili, auf dem Plaze Navona, ähnlich ist. Es kan auch hier angeführt werden der Kopf einer Venus, etwas unter Lebensgröße, auf eine alte Brust von schönem orientalischen Alabaster gesetzt, welches Stük der Erbprinz von Braunschweig von dem Herrn Cardinal Alexander Albani erhielt. ¹⁾

S. 27. Von alten Werken von Erz, die in England sein könnten, ist mir nichts bekant, ausser einem Brustbilde des Plato, welches der Duc Devonshire vor etwa dreissig Jahren aus Griechenland soll erhalten haben; ²⁾ man saget, es sei völlig ähnlich dem wahren Bildnisse desselben mit dem alten Namen auf der Brust, welches zu Ende des vorigen Jahrhunderts aus Rom nach Spanien eingeschiffet worden, und im Schifbruche untergegangen ist. Diesem ist gleichfalls völlig ähnlich eine unerkaunte Perma im Museo Capitolino, welche unter die unbekanten Bildnisse gezählet wird.

S. 28. Ich glaube hier mehr Nachricht, als andere Scribenten vor mir, von dem, was die Mechanik der alten Bildhauerei betrifft, gegeben zu haben; es werden sich aber Liebhaber der Altertümer finden, die keine Gelegenheit noch Mittel gefunden

vortreflich, die Umrisse fließend, die Verhältnisse edel, und der idealische Kopf vorzüglich gefällig. Nach Leveson (de Juvenis adorantis signo ex ære antiquo) hat sie die Höhe von vier Fuß vier Zoll. Beide Arme, die an den Schultern abgebrochen waren, sind sehr geschickt und der Idee des Ganzen entsprechend wieder angefügt. Meyer.

1) In der dresdner Antikensammlung befindet sich ein sehr schätzbares weibliches Brustbild in Lebensgröße, dessen wohlerhaltener Kopf von Bronze die Julia Mamaea vorstellen soll. Meyer.

2) Mannigfaltige Arbeiten von Bronze in dem Museo des

haben, diese Werke zu betrachten und zu untersuchen, hingegen Münzen sehen können oder selbst besitzen. Vielleicht glauben diese, daß auch von einer besondern Mechanik der alten Münzmeister etwas Besonderes zu erinnern sein möchte; und ich gestehe, daß ich auch diesen Theil der Kunst nicht gänzlich ohne Anmerkungen übergehen möchte; aber ich werde nichts Neues lehren können. Deñ die Münzen sind auch in Absicht der Art ihres Gepräges, das unter den Griechen verschieden ist, nach dem verschiedenen Alter der Kunst genau untersucht, und weit sorgfältiger als die Marmor, weil jene in der ganzen Welt zerstreuet worden, und die Aufmerksamkeit derjenigen erweket haben, die ihre Liebe zum Altertum allein mit Münzen haben unterhalten können. Ich könnte aber ohne Tadel über diesen Theil der Kunst nicht hinweggehen, welchen ich widrigenfalls von den Münzliebhabern besorgen mußte: deñ jederman höret mit Vergnügen sprechen von dem, was er liebet, und sollte auch eben dasselbe mehr als einmal wiederholet werden. Ich will also, um in dem mechanischen Theile der Kunst hier keine Lücke zu lassen, wenigstens anzeigen, was Andere mit mir angemerkt haben.

Herrn Middleton sind in den Antiquitates Middletonianæ abgebildet, doch ohne die Größe derselben anzuzeigen. Sea.

Serner erwähnt Dallaway (Les Beaux-arts en Angleterre) den Kopf einer Bakchantin mit hohlen Augen, vortreflich gearbeitet, in der Sammlung des Herzogs von Buccleugh. Ein Brustbild des Homerus, und eine 2 Fuß 6 Zoll hohe Figur des Herkules sind im Museo Britannico; letztere gehörte sonst dem Herrn Charles Townsen und ist in den siebziger Jahren des vergangenen Seculi zu Gebeseh, ungefähr an der Stelle des alten Byblos, in Syrien gefunden worden. Meyer.

§. 29. Ich habe bereits gedacht, daß viele der ältesten griechischen Münzen mit zweien verschiedenen Stempeln geprägt worden, von welchen der eine hohl, der andere erhoben war. Es hat ferner Herr Barthelémy gemuthmaßet, daß man in den ältesten Zeiten die Münzen auf eine besondere Art unter dem Stempel befestiget, und daß die vertieften und viereckichten Felder auf der Rückseite einiger Münzen in keiner anderen Absicht gemachet worden. Überflüssig ist es zu erinnern, daß das Gepräge in den älteren Zeiten, auch in der Blüthe der Kunst, mehrertheils flach ist und sich mehr erhoben zeigt in folgenden und in der Kaiser Zeiten; dort zum Theil sehr fleißig, hier groß ausgeführt. ¹⁾

§. 30. Es verdienen aber nicht allein die ächten, sondern auch die vor Alters verfälschten Münzen unsere Aufmerksamkeit; und von diesen finden sich zwei Arten, von denen einige mit Silber, die anderen mit Golde belegeet sind. ²⁾ Die ersteren, welche von

1) Daß die Gepräge aus den älteren Zeiten, wie auch in der Blüthe der Kunst, sich mehrertheils flach zeigen, ist, weiß nicht irrig, doch keine allgemein geltende Regel. Spricht der Autor von Münzen der älteren Zeit mit flachem Gepräge, so hat er wohl an die von ihm oft angeführten von Pästum gedacht, wo Neptunus in der That nur wenig erhoben ist; aber er über sah die ohne Zweifel noch älteren atheniensischen Münzen, wo der Minerva Kopf auf der Vorderseite, wie die Eule auf der Rehrseite, sehr stark heraustreten. Viele Münzen aus der Zeit des Philippus und Alexander haben nicht nur keine flach erhobenen Bilder, sondern einige der letztern dürfte man Hohrelief nennen. Meyer.

2) Unter den von Buonarroti erklärten Münzen (Osservaz. istor. sopra alc. medagl.) finden sich nicht wenige Kaisermünzen in rothem oder gelbem Metalle, welche versilbert oder vergoldet, oder auch zuerst versilbert und später vergoldet waren. Bei der großen Anzahl solcher

Kupfer und mit sehr dünnen silbernen Blechen gefüttert sind, trifft man sonderlich unter den kaiserlichen Geprägten an. Die zwoten mit Golde belegt sind seltener; eine solche Münze mit dem Kopfe und mit dem Namen Alexanders des Großen, sieht man in dem Museo Des Duca Caraffa Noja zu Neapel, an welcher der Betrug allein durch das geringere Gewicht erkannt wird: denn es ist diese Münze ungemein wohl erhalten.

S. 31. Ich füge hier eine noch nicht bekannt gemachte Inschrift bei, die sich in der Villa Albani befindet, in welcher der Vergoldung der Münzen gedacht wird: ¹⁾

D.

M.

FECIT. MINDIA. HELPIS. C. IVLIO. THALLO.

MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. EGIT. (sic?)

OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA.

Münzen möchte man sie wohl nicht mit Sicherheit alle für verfälscht ausgeben können, weil der Betrug leicht zu entdecken war. Es läßt sich vermuthen, man habe dieses aus guten Gründen und vielleicht in der Münze selbst gethan, um sie ausgezeichneten Personen als Geschenk zu geben. Buonarroti (l. c. tav. 30. p. 373.) meint, Privatpersonen hätten sie wegen ihrer Schönheit zur leichteren Aufbewahrung vergolden lassen. S e a.

- 1) Ich habe diese Inschrift nach der im Giornale de' Letterati (t. 6. an. 1772) mitgetheilten wahren Lesart gebracht. Es ist darin offenbar nicht die Rede von Vergoldung, sondern von einem C. Julius Thallus, welcher Herr oder Aufseher von zwei Werkstätten war, worin man Blei bearbeitete; die eine lag in der regione transtiberina, die andere in der Gegend Roms, welche Trigarium oder Trigaria (sc. septa) hieß, und nach Victor (de urb. Rom.) zur regio IX. gehörte. Überdies war jener C. Julius Thallus noch Aufseher über diejenigen, welche an den goldenen Münzen arbeiteten. S e a.

ET. TRIGARI. SUPERPOSITO. AVRI. MONETE.

NUMVLARIOVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXIIIMVI.

ET. C. IVLIO. THALLO. FILIO DVLCISSIMO. QVI. VIXIT.

MESES. IIII. DIES. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.

§. 32. Aus dem griechischen Buchstaben H, welcher auf dem Sockel eines Fauns, im Palaste Altieri,¹⁾ eingehauen ist, kan man muthmaßen, daß Statuen, die an einem Orte beisammen standen, mit ihrer Zahl bezeichnet worden, so daß jene die achte gewesen sein wird.²⁾ Mit eben diesem Buchstaben

1) Die Arbeit an ihm ist lobenswürdig und der Charakter glücklich ausgedrückt. Er hält eine Muschel, aus welcher ehemals Wasser floß, wie die noch vorhandene Röhre anzeigt. Das linke Bein und die Nasenspitze sind modern. Meyer.

2) Der eingegrabenen Buchstaben an diesem Faun und an der Amazone des Sosikles im Museo Capitolino ist schon in einer Note zum 4B. 2 K. 3 S. gedacht. Nur bemerken wir, daß Fea den Werth dieser Buchstaben auf eine andere Weise bestimt. Die Griechen zählten nämlich mit ihren Buchstaben entweder nach der Reihe, wie sie im Alphabet auf einander folgen, weil sie nicht mehr als 24 Einzelheiten zu unterscheiden hatten. So hat Fea gezählt und daß ist $H = 7$ und $N = 13$. Oder die Griechen theilten ihr Alphabet in drei Theile, wovon der erste bis I die Einer, und der zweite von I bis P die Zehner bezeichnet. So zählte Winkelmann und daß ist $H = 8$ wegen des eingerückten ς und $N = 50$. Welche von beiden Arten hier vorzuziehen sei, dürfte wohl niemand leicht mit haltbaren Gründen bestimmen können; doch möchten wir uns für die von Winkelmann beobachtete Art erklären, theils weil sie die gewöhnlichere war, theils weil es wahrscheinlich ist, daß eine Menge von Statuen an einem Orte beisammen war, weil man es für nöthig hielt, sie mit Zahlen zu bezeichnen, und in diesem Falle würde die erstere Art zu zählen nicht ausreichen. Aus diesem Grunde sollte man unter H, weil es sich an alten Statuen und Denkmalen

war ein Brustbild, dessen in einer griechischen Inschrift gedacht wird, bezeichnet, und bedeutete also, daß dasselbe in einem Tempel des Serapis, wo es stand, unter anderen Brustbildern das achte war. Dieses hat der Übersetzer gedachter Inschrift nicht bemerkt und hat den Buchstaben H als überflüssig angesehen.¹⁾ Ich glaube, daß auch das N an dem Stamme einer Amazone im Museo Capitolino eine Zahl, nämlich funfzig bedente; nämlich daß diese Statue die sovielfte an dem Orte gewesen, wo sie stand.

findet, hundert verstehen, da es als Anfangsbuchstabe des Wortes HEKATON in den älteren Zeiten der griechischen Sprache für hundert gesetzt ward, was freilich auf den besagten Faun als ein späteres Werk nicht anzuwenden ist. Meyer.

- 1) Falconier. Inscript. Athletic. p. 17.

Auch Gruter (Corp. Inscript. t. 1. p. 314. n. 2.) hat diese Inschrift mit derselben Übersetzung zur Seite. Allein es fragt sich, ob der Buchstabe H in den Worten IPOTOMH MAPMAPINH. H. ANATEΘEIZA eine Zahl bedeuten, und nicht vielmehr das pronom. relativum sein soll, wie es auch in der lateinischen Übersetzung verstanden ist. Freilich wäre das Griechische in diesen Worten eben nicht zu loben; allein die ganze Inschrift ist in einem schlechten modernen Style abgefaßt. Wir müßten der Erklärung Winkelmaß schon deshalb nicht Beifall geben, weil es unwahrscheinlich ist, daß einem und demselben Manne, dem Embes, acht marmorne Brustbilder in einem Hause, der Wohnung der Päänikten, einer heiligen Verbrüderung (nicht im Tempel des Serapis) wären gesetzt worden. Meyer.

D r i t t e s K a p i t e l .

Von der Malerei der Alten.

§. 1. Nach Abhandlung desjenigen, was den mechanischen Theil der Bildhauerei betrifft, folget die Abhandlung von der Malerei der Alten, von welcher wir zu unsern Zeiten mit mehr Kenntniß und Unterricht, als vorher geschehen könnte, urtheilen und sprechen können, nach viel hundert entdeckten Gemälden im Herculano sowohl als in anderen von dem Vesuvius verschütteten Städten. Bei dem allen müssen wir beständig ausser den schriftlichen Nachrichten von dem, was dem Augenscheine nach nicht anders als mittelmäßig hat sein können, auf das Schönste schließen, und uns glücklich schätzen, wie nach einem erlittenen Schiffsbruch, einzelne Bretter zusammenzulesen.

§. 2. Ich werde in diesem fünften Abschnitte, welcher fünf Abtheilungen hat, in der ersten von den vornehmsten entdeckten Gemälden einige Nachricht ertheilen; in der zweiten meine Muthmaßung beibringen, ob jene Gemälde griechischen oder römischen Malern zuzuschreiben seien; in der dritten Abtheilung wird von dem Colorit in Erklärung einiger Stellen alter Scribenten, die dasselbe berühren, gehandelt; die vierte Abtheilung ist eine Betrachtung des Charakters einiger alten Maler, und in der fünften Abtheilung wird die Malerei in Musaico berührt.

§. 3. In Rom sind weit mehr alte Gemälde entdeckt worden, als bisher bekant gemacht sind;

es haben sich aber viele derselben nicht erhalten, theils durch Vernachlässigung voriger Zeiten, theils sind sie von der Luft selbst verzehret, wie dieses mit einigen Stücken geschehen ist, bei deren Entdeckung ich mich gegenwärtig befunden habe. Den die äufsere Luft, weñ sie einen Zugang bekömt in einem verschütteten feuchten Gewölbe, welches viel hundert Jahre unzugänglich gewesen, ziehet nicht allein die Farben aus, sondern zermalmet auch die bemafete Tünchung der Mauern.

§. 4. Dieses Schicksal haben vermuthlich verschiedene Gemälde gehabt, deren mit Farben ausgeführte Zeichnungen in der vaticanischen Bibliothek, in dem Museo des Herrn Cardinals Alexander Albani und auch anderwärts aufbehalten sind. Diejenigen, die sich gezeichnet in der Vaticana befinden, waren größtentheils in den Bädern des Titus, und sind von Sante Bartoli und von dessen Sohne Franz Bartoli gezeichnet, vermuthlich nicht unmittelbar von ihnen selbst an dem Orte, wo die Gemälde standen, sondern, wie es scheint, nach älteren Zeichnungen, die zu Raphael's Zeiten von ihnen genommen worden sind.¹⁾ Von diesen Ge-

- 1) Raphael kostete durch die zu seiner Zeit geschehene Entdeckung der verschütteten Säle in den Bädern des Titus auf den Gedanken kommen, die Logen im Vatican auf ähnliche Weise mit Arabesken, oder, wie man sonst zu sagen pflegte, mit Grottesken zu verzieren. Dese nicht von den geschichtlichen Darstellungen, sondern nur von dem Laubwerke, Schnörkeln und den diesen Ornamenten eingeflochtenen Figuren darf vernünftiger Weise die Rede sein, weñ die Malereien in den Logen des Vatican für Nachahmungen der antiken Gemälde in den Bädern des Titus angegeben werden. Aber zum Behuf eines klaren Urtheils in dieser Sache ist zu erwägen: 1. Daß die Logen viel reicher verziert sind, als die Säle in den Bädern des

mälden habe ich vier Stüke in meinen alten Denkmälen zuerst bekant gemacht. Das erste aus besageten Bädern bestehet aus vier Figuren, und stellet die musikalische Pallas vor mit zwey Flöten in der Hand, welche sie scheint wegwerfen zu wollen, da ihr eine Nymphe des Flusses, in welchem die Göttin beim Spielen sich bespiegelt, anzeigt, daß das Blasen der Flöte ihr Gesicht verunstelle. 1) Das zweite Gemälde von zwey Figuren bildet die Pallas, die durch ein Diadema, welches sie dem Paris vorhält, ihm die Herrschaft von Asien anbietet, wenn er ihr den Preis der Schönheit zuerkennen würde. 2) Das dritte Gemälde von vier Figuren zeigt die Helena, auf deren Stuhl sich von hinten eine weibliche Figur lehnet, die eine von ihren Mägden, und vielleicht Astyanassa, die bekannteste unter denselben, zu sein scheint. Paris

Titus. 2. Daß jene durch Giovanni da Udine nach Raphael's Angabe und unter dessen Aufsicht gemalten Zieraten bei weitem sorgfältiger und schöner ausgeführt sind als ihre angeblichen Vorbilder. 3. Daß die allerporzüglichsten Stüke in den Ornamenten der vaticanischen Logen, z. B. die bewunderten Parcen, unstreitig von Raphael selbst erfunden sind. Amoretti hat also vollkommen Recht zu sagen, es sei unwürdig, den Verdacht zu hegen, als wären durch Raphael's Betrieb die bemalten Säle in den Bädern des Titus wieder verschüttet worden. Dieser große Künstler hätte zur Vermehrung seines Ruhms, wenn er dessen benötigt gewesen, die gedachten Säle vielmehr aufgedeckt lassen müssen, damit alle Welt sehe, mit welcher Weisheit und Wahl, mit welchem feinen Geschmack er von den antiken Ornamenten Gebrauch gemacht und am angemessensten Orte aus dem Schatz seines eigenen Vermögens geschöpft. Meyer nach Amoretti.

1) [1 Th. 5 R. 2 S. 18 Num.]

2) [2 Th. 2 R. 2 S. 113 Num.]

stehet gegenüber, und hat einen Pfeil der Liebe, die in der Mitte von ihnen ist, gefasset, indem Helena nach dem Bogen greifet.¹⁾ Das vierte Gemälde von fünf Figuren ist Telemach in Begleitung des Pisisstratus, in dem Hause des Menelaus, wo Helena dem Sohne des Ulysses, um dessen niedergeschlagenes Gemüth aufzumuntern, in einem Krater, welches eine tiefe Schale ist, die Nepthe reichet.²⁾ Von eben diesen in Zeichnungen aufbehaltenen Gemälden hoffe ich künftig unter andern Denkmalen alter Kunst einige von schwer zu erklärendem Inhalte bekant zu machen.³⁾

S. 5. Die wirklich in Rom aufbehaltenen alten Gemälde sind die sogenannte Venus nebst der Roma im Palaste Barberini; ferner die sogenannte aldobrandinische Hochzeit, ingleichen der vermeinete Marcus Coriolanus, nebst dem Odius, in der Villa Altierti, außer sieben Stücken alter Gemälde in der Galerie des Collegii Romani, und zwei Gemälden in der Villa Albani.

S. 6. Die Figuren der zwei ersten Gemälde sind in Lebensgröße: die Roma sitzt, und die Venus lieget; an dieser aber wurde, nebst dem Amorino und anderen Nebenwerken, verschiedenes von Carlo Maratta ergänzt. Es wurde diese Figur gefunden, da man den Grund zu dem Palaste Barberini grub, und man glaubt, daß die Roma ebendasselbst gefunden worden. Bei der Copie dieses Gemäldes, welche Kaiser Ferdinand III. machen ließ, fand sich eine schriftliche Nachricht, daß es im Jahre 1656, nahe an dem Battisterio Con-

1) [Numero 114.]

2) [Numero 160.]

3) Vermuthlich sollte dieses im dritten Bande der Denkmale geschehen. Wiener.

stantini entdeckt worden; ¹⁾ und aus diesem Grunde hält man es für eine Arbeit aus dieser Zeit. ²⁾ In einem ungedruckten Briefe des Commendator del Pozzo an Nikolaus Heinsius ersehe ich, daß dieses Gemälde ein Jahr vorher, nämlich 1655 den siebenten April, gefunden worden; es wird aber nicht gemeldet, an welchem Orte. La Chausse hat dasselbe beschrieben. ³⁾ Ein anderes Gemälde, das triumphirende Rom genant, welches aus vielen Figuren bestand, und in eben dem Palaste war, ist nicht mehr vorhanden. ⁴⁾ Das sogenannte Nymphäum an eben dem Orte hat der Moder vertilget, und ich muthmaße, daß es jenem ebenfalls also ergangen sei. ⁵⁾

§. 7. Das dritte der angezeigten Gemälde, die sogenannte aldo brandinische Hochzeit, bestehet aus Figuren von etwas mehr als zween Palme hoch und wurde nicht weit von S. Maria Maggiore, in der Gegend, wo ehemals des Mäcenäs Gärten waren, entdeckt. ⁶⁾ Es ist hier, wie ich in

1) Lambec. Comment. de aug. Bibl. Cæs. Vindob. t. 3. l. 3. addit. 16. p. 376.

2) Nämlich aus dem vierten Jahrhunderte. Meyer.

3) Mus. Rom. sect. 5. p. 119, edit. 1690. Die Abbildung ist S. 32, und bei Lens: Le costume, pl. 32. fig. 106. Sea. über die Venus vergleiche man die Noten zum 5 B. 4 K. 2 S. und 5 B. 6 K. 8 S. Der Roma gedenkt der Autor im Versuche einer Allegorie S. 428. und die daselbst beigebrachte Anmerkung gibt einige Nachricht von der gegenwärtigen Beschaffenheit des Werks. Im Almanach aus Rom von Sicker und Reinhardt, für das Jahr 1810, findet sich als Titelskupfer eine colorirte Abbildung, welche Gestalt und Farben des Ganzen ziemlich richtig vorstellt. Meyer.

4) Spon. Réch. d'antiq. p. 165. Montfauc. Antiq. expl. t. 1. part. 2. pl. 193. n. 2.

5) Holsten. Comment. in vet. pict. Nymph. refer.

6) Zuccaro, Idea d' Pittori, l. 2. p. 37.

meinen Denkmalen des Altertums glaube erwiesen zu haben, ¹⁾ die Vermählung des Peleus mit der Thetis vorgestellt, bei welcher drei Göttinnen der Jahreszeiten, oder drei Musen, das Brautlied singen und spielen; ²⁾ und, um mich nicht zu wiederholen, laß man nachsehen, was ich in dem Versuche einer Allegorie über dieses Gemälde angemerkt habe. ³⁾

§. 8. Das vierte Gemälde, der vermeinete Coriolanus ist nicht unsichtbar geworden, wie Du Bos vorgibt, ⁴⁾ sondern man sieht es noch izo in dem Gewölbe eines Saals der Bäder des Titus, wo ehemals der Laokoon in einer großen Nische stand, welche izo bis an ihren Bogen verschüttet ist. ⁵⁾ Das fünfte, der Odisus, ist vielleicht das

1) [I Th. 19 R.]

2) In Rücksicht dieses Denkmals, eines der bedeutendsten Überreste antiker Malerei, verweisen wir auf Böttigers Abhandlung: Die aldobrandinische Hochzeit. Doch wird es nicht überflüssig sein, auch hier anzumerken, daß der Autor ohne hinreichende Gründe den in diesem Gemälde vorgestellten Gegenstand aus der alten Fabel ableiten und in den Figuren Götter und Heroen erkennen will, wo wir mit andern Altertumsforschern bloß Menschen vermuthen. Auch Zoega ist unserer Meinung. (Bassirilievi, p. 250.) Meyer.

[Es ist bei Zoega und Andern ein sichtbares Bestreben, alte Denkmale ihres Heiligenscheins zu berauben, weil es immer geschehen laß; allein viele profanirte sind wieder geweiht.]

3) [S. 72.]

4) Réflex. sur la poés. sect. 37. t. 1. p. 378.

5) La Chausse (Pict. antiquæ, t. 1.) gibt davon keine genaue Abbildung. Man vergleiche, was der Autor hier über gegen das Ende der Vorrede zu seinen Denkmalen sagt. Fea.

Aus des Autors Worten ließe sich vermuthen, dieses Gemälde befinde sich in eben dem Zimmer, wo die Gru-

schlechteste von allen diesen angeführten Gemälden, wenigstens in dem Zustande zu betrachten, worin es sich befindet; und ist nur zu bemerken wegen eines besondern und vielleicht von keinem neuern Scribenten bemerketen Umstandes, daher derselbe auch dem Bellori nicht bekannt gewesen, welcher dieses in seiner Zeichnung übergangen hat.¹⁾ Man erkennet nämlich annoch in dem oberen Stüke dieses Gemäldes und wie in der Ferne, wo dasselbe am meisten gelitten hat, einen Esel und dessen Treiber, der mit einem Steken das Thier treibet, dieses wird der Esel sein, auf welchen Odyssus den Sphing, welcher sich von dem Gebirge herabgestürzt hatte, auflud, und denselben also nach Theben brachte. Er ist aber, da dieses Stük übermalt worden, unkenntlich gewesen.

§. 9. Was zum sechsten die sieben Gemälde bei den Jesuiten betrifft,²⁾ so sind dieselben in diesem

pe des Paokoön soll gefunden sein. Dieses ist aber ein benachbarter größerer und reicher decorirter Saal.

Sämmtliche in den Bädern des Titus, oder eigentlich in den Ruinen seines bei den Bädern gelegenen Palastes, noch übrigen Malereien hat der römische Kunsthändler Pubovico Mirri in Kupfer stechen lassen. Sie machen einen starken Band in großem Folioformat aus, und man hat davon einen kleinen aber sanfteren französischen Nachschick. Meyer.

1) Bellori, Pict. vet. in sepulcro Nason. tab. 19.

2) In diesem Museo sind mehr als siebenzig Gemälde, welche für antik gelten. Ob sie alle, oder größtentheils wirklich alt sind, oder moderne Arbeiten, würde zu weitläufig sein hier zu untersuchen. Für moderne Arbeiten werden sie von Vielen gehalten, und unter andern vom Abate Umabuzzi in seiner Beschreibung von den Gemälden der *Sarapispo*. Daß von Montfaucon (Diar. Ital. c. 16. p. 233.) und von Galeotti (Gem. antiq. litterar. part. 2. tab. 6. fig. 5.) erwähnte Ge-

Jahrhunderte aus einem Gewölbe an dem Fuße des palatinischen Berges, auf der Seite des Circus Maximus, abgenommen worden. Die besten Stüke unter denselben sind ein Satyr, welcher aus einem Horne trinkt, zween Palme hoch, und eine kleine Landschaft mit Figuren, einen Palm groß, welche viele Landschaften des herculanischen Musei übertrifft. Ebendasselbst und zugleich mit jenen ist das eine von den zwei gemeldeten Gemälden in der Villa Albani entdeket, und der Abt Franchini, damaliger großherzoglich toscanischer Minister in Rom, wählte sich dasselbe unter den andern sieben Stücken aus; von demselben erhielt es der Cardinal Passionei und nach dessen Tode wurde es an den Ort gesetzt, wo es izo stehet. Man stehet dieses Stük als eine Zugabe der alten Gemälde, die Bartoli bekant gemacht hat, von Morggen in Kupfer gestochen; da ich aber glaubete, eine wahrscheinliche Erklärung von den Figuren desselben zu geben, ist eine richtigere Zeichnung davon in meinen Denkmälern des Altertums beigebracht. ¹⁾ In der Mitte stehet auf einer Base eine kleine unbekleidete männliche Figur, welche mit dem erhobenen linken Arm einen Schild hält, und in der rechten einen kurzen Streitkolben mit vielen Spizen umher besezet, von eben der Art, wie solche vor Alters auch in Deutschland im Gebrauche waren. Auf dem Boden neben der Base stehet auf einer Seite ein kleiner Altar, und auf der andern eine große Kohlpfanne, und von beiden steigt ein Rauch in die Höhe. Auf

mälde, welches einen Architekten in grüner Kleidung mit der Bleiwage und andern Instrumenten in der Hand vorstellt, ward in einem Grabmale an der appischen Straße gefunden, und ist jezo nicht mehr vorhanden. Sea.

1) [Numero 177.]

beiden Seiten stehet eine weibliche bekleidete Figur mit einem Diadema auf dem Haupte, von welchen die eine Weihrauch auf den Altar streuet, und die andere scheint mit der rechten Hand eben dieses über die angezündeten Kohlen zu thun, indem sie in der linken Hand eine Schüssel mit Früchten hält, die Feigen ähnlich sehen. Ich habe geglaubet in diesem Gemälde ein Opfer abgebildet zu sehen, welches Livia und Octavia, Gemahlin und Schwester des Augustus dem Mars bringen, wie die römischen Weiber, mit Ausschließung der Männer, den ersten März an dem Feste, welches daher *matronalia* genennet wurde, zu thun pflegten: 1) den Horatius redet von einem Opfer, welches gedachte beide Frauen nach der glücklichen Rückkunft des Augustus aus Spanien, an welche Gottheit wird nicht angezeigt, darbrachten. 2)

§. 10. Ein anderes Gemälde in der Villa Albani, welches vor etwa drei Jahren in einem Zimmer eines alten Pagi, fünf Miglien von Rom, an der appischen Straße gelegen, entdeckt worden, ist an anderthalb Palme lang, und halb so breit, und stellet eine Landschaft mit Gebäuden, Thieren und Figuren vor, die mit einer großen Freiheit, in einem lieblichen Tone des Colorits, und zugleich mit wahren Verständnisse der Entfernung im hinte-

1) Ovid. *Fastor.* l. 3. v. 170.

Die *Matronalien* wurden zum Andenken jener schönen That gefeiert, wo die geraubten Sabinerinnen sich mit ihren Säuglingen in den Armen zwischen die Heere der Römer und Sabiner warfen, und ihre über den Raub noch erzürnten Väter und Verwandten mit ihren Männern ausöhnten. (*Conf. Plauti Mil.* 3. 1. 96.) Meyer.

2) L. 3. od. 14. v. 5.

ren Grunde ausgeführt sind. 1) Das vornehmste Gebäude ist ein Thor von einem einzigen Bogen, in welchem der obere Balken eines Fallgatters an Ketten über eine Rolle zum Aufziehen und Herunterlassen hängt: über dem Bogen ist ein Wachzimmer. Dieses Thor führt zu einer Brücke über einen Fluß, auf welcher Ochsen hinüber getrieben werden; der Fluß ergießet sich in das Meer. Auf dem Ufer steht ein Baum, mit einer auf den Zweigen desselben gebaueten kleinen Laube, und an andern Zweigen hängen Bänder, die als eine Art Gelübde an Bäume gebunden wurden; 2) so gelobte Tydeus, der Vater des Diomedes, beim Statius, der Pallas zu Ehren purpurfarbene Bänder mit einem weissen Rande an einen Baum zu hängen, 3) und Xerxes zierete einen Baum mit kostbarem Geschmeide. 4) Unter dem Baume sieht man Gräbner, die auch unter Bäumen pflanzten errichtet zu werden; 5) und es wuchsen zuweilen unter und aus denselben Pflanzen hervor: 6) eine Person, die sich auf einem dieser Gräber ausruhet, deutet hier auf eine Landstraße, längst welcher die Römer ihre Gräber baueten. 7)

1) [In den Denkmälern Numero 208.]

2) Philostr. Icon. l. 2. n. 34. p. 859. Prudent. contra Symm. l. 2. v. 1009.

3) Theb. l. 2. v. 738. l. 12. v. 492. Sylv. l. 4. carm. 4. v. 92.

4) Aelian. var. hist. l. 2. c. 14.

5) Propertius (l. 2. eleg. 10. v. 33 — 34.) wünscht, auf seinem kleinen Reichenhügel möge ein Lorbeer blühen und mit seinem Schatten das Grab bedecken. See.

6) Horat. epod. 5. v. 17. Plin. l. 16. c. 44. sect. 88.

7) Unter den erhaltenen landschaftlichen Darstellungen der Alten ist die aus der Villa Albani eine der gelungensten. Meyer.

§. 11. Ich übergebe, verschiedener kleiner Stücke alter Gemälde Meldung zu thun, die in der Villa Farnese in den Trümmern des Palastes der Kaiser entdeckt und nach Parma gebracht wurden; denn es sind dieselben durch den Moder vertilget. Es wurden diese Stücke, da sie in der Villa des Hauses Farnese auf dem Palatino zu Rom mit der Bekleidung der Mauer, auf welche sie gemallet sind, abgenommen worden, nach Parma und von da nach Neapel geführt, wo dieselben, wie die anderen Schätze der parmefanischen farnessischen Galerie über zwanzig Jahre in ihre Kästen verschlossen in feuchten Gewölbern standen, und da man endlich jene hervorjog, war von den Gemälden kaum die Spur geblieben; und in diesem Zustande hat man diese verschwundene Bilder in der königlichen Galerie zu Capo di Monte in Neapel aufgestellt. Unterdessen waren sie sehr mittelmäßig, und der Verlust ist nicht sehr groß. Eine gemalete Karyatide mit dem Gebälke, welches sie trägt, die auch in besageten Trümmern gefunden worden, hat sich erhalten, und steht zu Portici unter den herculanischen Gemälden. 1) Diese Gemälde sind theils im Jahre 1722 in der Villa Farnese gefunden worden, theils standen sie an den Wänden eines großen Saals von vierzig Palmen in der Länge, welcher 1724 entdeckt wurde. Die Wände in demselben waren durch ein gemaltes Werk von Architektur in verschiedene Felder getheilet:

- 1) In der wiener Ausgabe, S. 565, folgt hier: „Ein „anderes von diesen palatinischen Gemälden, welches die „Helena vorstellet, wie sie aus dem Schiffe steigt, „und sich auf den Paris lehnet, ist in Turnbulls „Werke von der alten Malerei in Kupfer gesto- „den.“ Wir haben die alte Besart aus der ersten Ausgabe vorgezogen, weil sie das Gemälde genauer beschreibt. Meyer.

in einem derselben steigt eine weibliche Figur; die Helena, aus einem Schiffe und wird geführet von einer jungen männlichen Figur, dem Paris, der ausser dem Mantel, welcher hinten von der Schulter hängt, unbekleidet ist. Dieses Stük ist in Turnbulls Werke von der alten Malerei in Kupfer gestochen.

§. 12. Die Gemälde in dem Grabmale des Cestius sind verschwunden, und die Feuchtigkeit hat dieselben verzehret, und von denen in dem ovidischen Grabmale (welches auf der Via Flaminia anderthalb Meilen von Rom entfernt war) ist von verschiedenen Stüken nur der Oedipus nebst dem Sphing übrig, welches Stük in der Wand eines Saals der Villa Altieri eingesezt ist. Bellori redet noch von zwei andern Stüken in dieser Villa, welche izo aber nicht mehr vorhanden sind: der Vulcanus nebst der Venus, auf der andern Seite jenes Gemäldes, ist eine neue Arbeit. ¹⁾

- 1) Zu Belloris Zeiten befanden sich noch drei Stüke daselbst; [ausser dem Oedipus] nämlich noch die Tigertiagd mit den Spiegeln und ein Pferd, welche Altieri alle drei aus dem nasonischen Grabmale hätte wegnehmen und in seine Villa bringen lassen. Lessing.

Die letzten zwei waren also zu Winkelmanns Zeiten schon verschwunden. (Conf. Bellori, *Descript. Sepulcri Nasonum* ap. Græv. 1039.) Meyer.

Gelitten haben zwar die Gemälde in der Pyramide des Cestius (Bellor. *Sepulcr. fig. 66.*) sehr; doch läßt man nicht sagen, daß sie verschwunden seien, denn einige Spuren derselben sind immer noch sichtbar. In Rom werden colorirte Blätter nach diesen Malereien verkauft, deren Treue aber in Hinsicht der Farben wohl etwas verdächtig sein dürfte; auch fehlt es nicht an Abbildungen, die in Kupfer gestochen sind. Falconieri hat solche gegeben und sie in einer langen Abhandlung er-

S. 13. Im sechzehnten Jahrhunderte waren noch Gemälde in den Trümmern der Bäder des Diocle-

tiert, welche in des *Mardini Roma antica* als Nachtrag eingerückt ist.

Von den zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in Rom gefundenen Gemälden kaufte der Engländer *Middleton* eines und machte es in seinen *Antiquitates Middletonianae* bekannt; ein anderes kaufte wieder ein Engländer, *Doctor Mead*, wovon *Dugby* einen Kupferstich zu seiner Ausgabe des *Horatius*, London 1749, machen ließ; auch *Du Bos* redet davon. (*Réflex. sur la poés.* t. 1. sect. 37. p. 378.) Der Cardinal *Rohan* brachte ein anderes nach Frankreich, welches er nachher dem Herzoge von Orleans schenkte; es ward 1722 in Rom auf dem esquilinischen Berg gefunden. Eine Abbildung und Beschreibung desselben gab *Moreau de Mautour*. (*Académ. des Inscript.* t. 5. hist. p. 297.) Von andern Gemälden, welche 1702 in den Trümmern des alten Capua gefunden wurden, wie von denen, welche man 1709 in einer Villa zwischen Neapel und dem Vesuv entdeckte, redet *Du Bos*. (*L. c.* p. 380.) Besonders verdienen genaßt zu werden die vor einigen Jahren zu Rom auf dem esquilinischen und cölischen Berge entdeckten Gemälde. Die ersteren, dreizehn an der Zahl, fand man 1777 in der Villa *Negrone*; sie sind alle in gutem Style gemalt und enthalten geschichtliche Gegenstände und Embleme der Venus, des Adonis, des Bacchus und der Ariadne, nebst sehr schönen Zieraten. Sie wurden einem Engländer verkauft, und werden vielleicht nach einiger Zeit gelitten haben. Unterdessen wurden sie abgezeichnet; drei solcher Zeichnungen kamen in den Besitz des Cavaliere *Giuseppe Nicola d'Azara*, welche Mengs mit großer Sorgfalt verfertigt und niedlich ausgemalt hatte; dieser Künstler war auch gesonnen von den übrigen Gemälden ähnliche kleine Copien zu nehmen, weil er länger am Leben geblieben wäre; bis 1783 sind neun dieser antiken Bilder in Kupfer gestochen. *Bianconi* glaubte, der Ort, wo sie entdeckt worden, hätte ein Lusthaus für *Lucilla*, Gemahlin des *Lucius Verus*, und Tochter

tianus zu sehen. Ein Stük eines alten Gemäldes im Palaste Farnese, welches Du Bos angibt,

des M. Aurelius und der Faustina, gewesen sein; erschloß dieses aus einer Münze des Königs von Frankreich (Vaillant, Numism. t. 3. p. 145.), auf deren Rehrseite man ungefähr denselben Gegenstand vorgestellt findet, welcher auf einem der drei von Mengs copirten Gemälde erscheint; nämlich einen Altar mit mehreren Amorinen, an dessen Fuße ein Jüngling knieet; neben ihm steht eine weibliche Figur in der Stola, welche mit der Rechten einen Baum schüttelt, von welchem rücklings ein kleiner Amor heruntersfällt; auf der rechten Seite dieser Münze sieht man den Kopf der Lucilla mit einer Inschrift. Eine ähnliche Münze besitzt der Prälat Gaetani. [Die Abbildung bei Fea t. 2. p. 427.]

Die auf dem cölischen Berge nahe beim Hospital zu S. Giovanni in Laterano 1780. entdeckten Gemälde, sieben an der Zahl, sind auch von einem sehr guten Pinsel; aber nur zwei ganze nebst der Hälfte eines dritten wurden erhalten und sind jezo im Besitze des Cardinals Pallata. Sie stellten sieben schöne weibliche Figuren vor: in Lebensgröße, bekleidet mit Gewändern von schillernder Farbe, ganz einander ähnlich, wie man dem gleichen sonst noch nirgends gesehen, weit und bis unter die Waden gehend. Sie hatten blonde Haare, einige kurz, andere lang und bis auf die Schultern reichend; alle aber mit einem Bande gebunden nach Art eines Diadems; ihre Füße waren mit zierlichen Sandalen bekleidet. Sechs im Gehen vorgestellt, trugen jede eine Schüssel mit theils gekochten, theils rohen Speisen; die siebente, deren Kleid sich durch Zieraten einigermaßen unterschied, schien still zu stehen in der Gebärde, als wollte sie den mit der Rechten bis neben das Haupt gehobenen Becher reichen, und zur Seite hatte sie zwei Gefäße. In Kupfer gestochen und beküßt gemacht sind diese Gemälde 1783. von Cassini, und erklärt von Amaduzzi und Giovenazzi auf verschiedene Weise.

Endlich bemerke man noch einen Irrtum Montfaucons, welcher (Diar. italic. c. 16. p. 233.) gewisse Gemälde im Mausoleo des Augustus im Campo Mar-

ist in Rom ganz und gar unbekant. 1) Ein Gemälde, welches ich will in Kupfer vorstellen lassen, und welches aus den mit Farben ausgeführten Zeichnungen alter Gemälde, die sich in dem Museo des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden, genommen ist, war vermuthlich in den Wänden des Titus, und wird künftig von mir erklärt werden. 2)

§. 14. In Rom selbst ist, nach gemeldeten Entdeckungen in der Villa Farnese, von alten Gemälden nichts Besonderes zum Vorschein gekommen. Im Frühlinge 1760, da man in der Villa Albani, zu einem gewölbten Abfluß des Wassers den Grund grub, fanden sich in der Erde verschiedene Stüke abgerissener oder abgefallener Bekleidung der Mauern, vermuthlich von einem alten Grabmale, auf welchen theils Bieraten, theils Figuren auf trockenem Kalk gemallet waren. Auf den zwei besten Stücken ist auf rothem Grunde ein Amorino zu sehen, mit einem fliegenden bläulichen Gewande, welcher auf einem grünen Meerthiere reitet. Auf dem andern Stüke hat sich ein schöner Leib einer kleinen weiblichen sitzenden Figur, nebst der rechten Hand, erhalten, an welcher der sogenannte Goldfinger einen Ring hat.

so für antik ausgab, da sie doch modern sind, wie schon Ficoroni in seinen Bemerkungen über jenes Diarium berichtet hat. Fra.

1) Réflex. sur la poés. t. 1. p. 351. Fca.

Bellori gedenkt dieses Gemäldes gleichfalls (Introduct. ad Picturas antiq. Nason.): In Palatio Farnesiano Romæ cernitur elegantissima pictura ex Villa Adriani eo translata, quæ encarpis adornata est, exhibens larvam et duos pueros, nec non dimidiam Nympham, et dimidium equum ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius vocat *monstra* et *dimidiata sigilla*, et Itali *grottesche*. Lessing.

2) Im dritten Bande der Denkmale. Meyer.

Über diesen Arm und über den Unterleib ist ein röthliches Gewand geworfen. Diese beiden Stücke besitzet der Verfasser. ¹⁾

- 1) Im siebzehnten Jahrhunderte fand man beim Grundgraben des weitläufigen Palastes *Rospigliosi* auf dem Monte Cavallo zu Rom nebst andern Alterthümern viele kleine Gemälde, welche noch jezo in dem genaßten Palaste aufbewahrt werden; die meisten derselben, auf weissen Grund gemalt, stellen kleine Genien oder *Amorini* vor, welche Früchte pflücken, und weibliche anmuthige Figuren, einige schwebend, andere auf Zweigen sitzend. Auch gibt es ein paar Stücke mit mehrern Figuren. Das größte von allen, wiewohl nicht das beste, enthält *Pygmäen*, die beschäftigt sind, einen wilden Oxfen zu fangen, aber auch auf verschiedene komische Weise ihre Furcht vor dem Thiere äussern. An diesen sämtlichen Gemälden ist der Geschmack höher als die Ausführung zu schätzen; auch zeigt der Augenschein, daß es bloß Verzierungen auf Wände gemalt waren.

Von den zum vorigen Paragraph nach *Florenz* genaßten antiken Gemälden sind uns nur einige im Originale befaßt geworden. Das vom Cardinal *Rohan* nach Frankreich gebrachte scheint von keinem bedeutenden Kunstwerthe, vielleicht auch verborben und aufgemalt zu sein. Hingegen mögen diejenigen antiken, welche 1777 bei den Nachgrabungen in der Villa *Negrone* zum Vorschein kamen, und nach England verkauft worden, zu den vorzüglichsten gehören. Es waren geschmackvolle decorirte Wände, und sie flößten dem damals noch lebenden *Mengs* ein solches Interesse ein, daß er sich selbst die Mühe nahm, drei solcher Bilder mit der sie umgebenden Verzierung, verkleinert, in Miniaturfarben nachzuzeichnen. Diese in Wahrheit vortreflichen Abbildungen sahen wir bei *Giuseppe Nicola d'Azara*, welcher sie von *Mengs* zum Geschenk erhalten. Überhaupt wurden in den Nachgrabungen der genaßten Villa *Negrone* dreizehn Gemälde entdeckt, von welchen die meisten, wo nicht gar alle, in Kupfer gestochen sind. Zwar sind uns von diesen Kupferstichen nicht mehr als sechs große Blätter befaßt, nämlich die drei erwähnten von *Mengs* gezeichnet.

§. 15. Endlich, da wenig Hoffnung übrig war, in und bei Rom Werke der alten Malerei zu finden, that sich die merkwürdige Entdeckung der von dem Vesuvius verschütteten Städte auf, aus welchen tausend und einige hundert Stücke bemalter Bekleidung der Mauern hervorgezogen und in dem herculanischen Museo aufgestellt worden sind. Einige derselben sind in den zertrümmerten Gebäuden vom Herculano selbst entdeckt; andere sind aus den Wohnungen der Stadt Stabia abgenommen, und die letzten sind die Gemälde von Pompeii; denn man hat am spätesten angefangen, diese Stadt auszugraben. ¹⁾

§. 16. Die vier größten herculanischen Gemälde standen auf der Mauer hohler Nischen eines runden mäßig großen Tempels, vermuthlich des *Serfules*,

neten, und drei andere von seinem Schwager *Maron*; alle von *Camparella* gestochen. Aber *Sea* in seiner Ausgabe der *Opere di Antonio Raffaele Mengs*, p. 32. nennt acht und in der obigen Anmerkung sogar neun, als wirklich erschienen. Einige Unterschriften unter diesen Kupferstichen melden, daß diese antiken Malereien in den Ruinen der Privatwohnung des *Antoninus Pius* entdeckt worden; ob aber dieses durch haltbare Gründe darzuthun, wagen wir nicht zu entscheiden. Beiläufig bemerken wir hier, daß sich auch in der Villa des *Sabrianus* unter *Tivoli* einige antike Malereien an den zum Theil eingestürzten Gewölben schöner Säle ziemlich frisch erhalten haben. *Meyer*.

- 1) Die vorzüglichsten der antiken Malereien im herculanischen Museo sind, wie bekant, in fünf Bänden unter dem Titel: *Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise, con qualche spiegazione*, zum Theil recht gut in Kupfer gestochen und mit gelehrten Erklärungen begleitet. Sie machen einen Theil des überhaupt aus 8 Bänden und einem Bande Katalog bestehenden *herculanischen Museums*, oder *Le Antichità di Ercolano* aus, welches Werk fast auf keiner bedeutenden Bibliothek fehlt. *Meyer*.

und sind: Theseus nach Erlegung des Minotaurus, die Geburt des Telephus, Chiron und Achilles, und Pan und Olympus. Theseus gibt nicht den Begriff von der Schönheit dieses jungen Helden, welcher unerkannt zu Athen bei seiner Ankunft für eine Jungfrau gehalten wurde.¹⁾ Ich wünschte ihn zu sehen mit langen fliegenden Haaren, so wie Theseus sowohl als Jason, da dieser in Athen zum erstenmal ankam, trugen. Theseus sollte dem Jason, welchen Pindarus malt, ähnlich sehen, über dessen Schönheit das ganze Volk erstaunete, und glaubete, Apollo, Bacchus, oder Mars wäre ihnen erschienen.²⁾ Im Telephus siehet Hercules keinem griechischen Alceides ähnlich, und die übrigen Köpfe haben gemeine Bildungen. Achilles steht ruhig und gelassen, aber sein Gesicht gibt viel zu denken: es ist in den Zügen desselben eine viel versprechende Ankündigung des künftigen Helden und man liest in den Augen, welche mit großer Aufmerksamkeit auf den Chiron gerichtet sind,

1) Pausan. l. 1. c. 19.

Das Gemälde vom Theseus (Pittura antiche d'Ercolano, t. 5. tav. 5.) zeigt im Entwurf einen großen Sitz, und enthält herrliche Motive; auch ist die Hauptgruppe gut angeordnet. Noch eleganter von Seite der Anordnung erscheint die Gruppe des Chiron und Achilles (tav. 8.) und übertrifft den Theseus. Die Geburt des Telephus (tav. 6.) steht beiden nach. Das Gemälde des Pan und Olympus (tav. 9.), wo die Ausleger in den beiden Figuren den Marsyas und Olympus erkennen, ist am meisten beschädigt. Von dem ersten und dritten der genannten Gemälde läßt sich nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthen, sie seien Nachahmungen von Werken berühmter Meister. Vielleicht ist Achilles auch selbst von einem andern und bessern Künstler gemalt als die drei übrigen.. Meyer.

2) Pyth. V. v. 140.

eine vorausseilende Lehrbegierde, um den Lauf seiner jugendlichen Unterrihtung zu endigen, und sein ihm kurz gesetztes Ziel der Jahre mit großen Thaten merkwürdig zu machen. In der Stirne erscheint eine edle Schaam, und ein Vorwurf der Unfähigkeit, da ihm sein Lehrer das Plektrum zum Saitenschlagen aus der Hand genommen, und ihn verbessern will, wo er gefehlet. Er ist schön nach dem Sinne des Aristoteles; ¹⁾ die Süßigkeit und der Reiz der Jugend sind mit Stolz und Empfindlichkeit vermischt. In dem Kupfer dieses Gemäldes scheint Achilles wenig zu denken und siehet in die weite Welt hinein, da er die Augen auf den Chiron gerichtet haben sollte.

§. 17. Es wäre zu wünschen, daß vier Zeichnungen daselbst auf Marmor, unter welchen die eine mit dem Namen des Malers und der Figuren, die sie vorstellen, bezeichnet ist, von der Hand eines großen Meisters wären: der Künstler heißet Alexander, und war von Athen. ²⁾ Es scheint, daß die

1) Aristot. rhet. l. 1. c. 5. [n. 9.]

2) Diese Zeichnungen bestehen aus bloßen Umrissen und fast unmerklicher Andeutung der Schatten durch einzelne Striche. (Pittura antiche d' Ercolano, t. 1. tav. 1. 2. 3. 4.) Die rohen unreinlichen Striche, die man häufig an dem Stücke (tav. 1.) wahrnimmt, wo zwei Mädchen mit Knochen spielend (*αγανισμός*), nebst noch drei andern weiblichen Figuren, gesehen werden, und des Malers Name geschrieben steht, scheinen von unerfahrenen Händen neu hinzugefügt. Auch die zweite Zeichnung, des Theseus Kampf mit einem Centauren (tav. 2.) hat durch ähnliche Retuschen gelitten. Die dritte, deren Gegenstand uns ein Räthsel ist (tav. 3.), hat zwar Beschädigungen, blieb übrigens aber vom Restaurator ziemlich verschont. Die vierte mit drei Massenfiguren scheint beinahe ganz unversehrt. Diese vier Zeichnungen sind zu Neßina im Jahre 1746 gefunden. Wöttiger

andern drei Stücke ebenfalls von dessen Hand sein; seine Arbeit aber gibt keinen großen Begriff von ihm: die Köpfe sind gemein, und die Hände sind nicht schön gezeichnet; die äussersten Theile der menschlichen Figur aber geben den Künstler zu erkennen. Diese *Monochromata*, oder Gemälde von einer Farbe, sind mit Zinnober gemalt, welcher im Feuer schwarz geworden ist, wie es pfleget zu geschehen. Die Alten nahmen diese Farbe zu solchen Gemälden; 1) von dieser Art der Malerei wird unten gehandelt. 2)

Unter die schönsten dieser Gemälde sind die Tänzerinnen, die Bakchanten, sonderlich aber die Centauren zu setzen, die nicht völlig eine Spanne hoch und auf schwarzem Grunde gemalt sind, in welchen man die Hand eines gelehrten und zuverlässlichen Künstlers erkennet. 3) Bei dem allen wün-

in den Ideen zur Archäologie der Malerei, S. 172, hält die beiden Mädchen auf dem ersten Gemälde für zwei Töchter der Niobe, die von der Latona besucht wird. Meyer.

1) [Plin. l. 33. sect. 39.]

2) Die Alten pflegten Gemälde von einer Farbe entweder Grau in Grau, oder Roth in Roth zu malen. — Auf die erste Art bezieht sich ohne Zweifel eine Stelle des Plinius (l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2. in fin.), auf die zweite Art eine andere. (L. 33. c. 7. sect. 39.) Meyer.

3) In Hinsicht der Bakchanten und Centauren hat sich der Autor ohne Zweifel nicht deutlich ausgedrückt. Er meint die vier Gemälde (*Pittura antiche d'Erco-lano*, t. 1. tav. 25. 26. 27. 28.), wo immer ein Centaur als Hauptfigur mit einer andern Nebenfigur zum Grupo verbunden ist, und ebenfalls auf schwarzem Grunde, wie die Tänzerinnen, gemalt. Dem ersten Centaur ist eine Bakchantin auf den Rücken gesprungen und treibt ihn mit dem Thyrsus an; für Grupirung eines

Winckelmann. 5.

6

schete man mehr ausgeführte Stücke zu finden: daß jene sind mit großer Fertigkeit, wie mit einem Pinselstriche, hingesezt; und dieser Wunsch wurde zu Ende des Jahres 1761 erfüllet.

§. 18. In einem Zimmer der alten verschütteten Stadt Stabia, ¹⁾ etwa acht italiänische Meilen von Portici, welches beinahe ganz ausgeräumt war, fühlten die Arbeiter unten an der Mauer noch festes Erdreich, und da man mit der Spate hineinschlug, entdecketen sich vier Stücke Mauerwerk, aber zwei waren durch die Stöße zerbrochen. Dieses waren vier aus der Mauer ausgeschnittene Gemälde, welche ich genau beschreiben werde: sie waren an der Mauer angelehnet, und zwei und zwei mit der Rückseite an einander geleet, so daß die gemalene Seite auswärts blieb. Daß diese Gemälde nicht anderwärts hergeholet sein, wie ich und andere anfänglich gemuthmaßet, sondern an dem Orte selbst, wo

der allerherlichsten Muster aus der antiken Kunst. Der zweite Centaur ist von weiblichem Geschlechte und trägt auf seinem Rücken ein junges Mädchen; ebenfalls herlich grupirt. Das dritte Grupo besteht aus einem männlichen Centauren, mit einem Knaben vor sich, den er im Leverspielen zu unterrichten scheint; und auf dem vierten Gemälde erblickt man wieder eine Centaurin, die einem Knaben will das Bekenschlagen lehren. Die Ausführung ist von eben so großem Verdienste als an den Tänzerinnen, und Licht und Schatten in nicht weniger breiten vortreflichen Massen angegeben; nur mag das Colorit von seiner ursprünglichen Lebhaftigkeit etwas mehr eingebüßt haben. Wenn jemand vermuthen wollte, diese Gruppen mit Centauren wären die Arbeit eben des Künstlers, welcher die Tänzerinnen verfertigt: so würde er sich nicht weit von der Wahrscheinlichkeit entfernen. Meyer.

1) In den zu Portici im Monate Februar 1761 gemachten Ausgrabungen, wie die Akademiker melden. See.

ſie ſich fanden, bereits vor Alters von der Mauer abgenommen worden, haben die nach dieſer Zeit gemachten Entdeckungen der Stadt Pompeji dargethan. Deß hier ſiehet man iſo in den ausgegrabenen Gebäuden theils ganze Gemälde, theils Köpfe der Figuren aus der Mauer geſchnitten; und dieſes geſchah vermuthlich unmittelbar, nachdem dieſe Orte mit der Aſche des Veſuvs bedeket worden. Die entronnenen Einwohner, welche, wie es ſcheinet, vor ihrer Flucht annoch Zeit gehabt, ein Theil ihrer Habſeligkeit zu retten, fehreten nach dieſem traurigen Zufalle, und da der Berg zu toben einhielt, zu ihren verlaſſenen Städten zurük, machten ſich mitten durch die Aſche und durch den Bimsſtein einen Zugang zu ihren Wohnungen, und ſuchten nicht allein ihre verſchütteten Geräthe auf, ſondern ſie führten ſogar Statuen mit ſich hinweg, wie die leßigen Fußgeſtelle derſelben anzeigen; ja, wir ſehen Thürangeln von Erz, zugleich mit den Schwellen der Thüren von Marmor, ausgehoben; man wollte alſo auch die Gemälde auf der Mauer dem Untergange entreißen. Da aber nur einige wenige derſelben ausgeſchnitten worden, ſo iſt wahrſcheinlich, daß man durch einen wiederholten Ausbruch glühender Aſche des Veſuvs an Vollendung dieſes Vorhabens gehindert worden; und es iſt zu glauben, daß gedachte vier Gemälde aus eben dem Grunde zurückgeblieben ſind. 1)

§. 19. Es haben dieſe vier Stücke ihre gemalte Einfaffung mit Leiſten von verſchiedener Farbe: der äußere iſt weiß, der mittlere violet, und der dritte grün, und dieſer Leiſten iſt mit braunen Linien umzogen; alle drei Leiſten zuſammen ſind in der

1) [Die frühere Meinung des Autors hierüber in dem 18 §. der Briefe an Bianconi.]

Breite der Spitze des kleinen Fingers, und unter denselben gehet ein fingerbreiter weißer Streif umher. Die Figuren sind zween Palme und zween Rölle römisches Maß hoch. Ob nun gleich eben diese Gemälde nach der ersten Ausgabe dieser Geschichte der Kunst in dem vierten Bande der herculanischen Malereien in Kupfer gestochen und beschrieben zu sehen sind: ¹⁾ so habe ich dennoch die von mir gegebene Anzeige derselben nicht zurücknehmen wollen, weil gedachtes herculanische Werk nicht in jedermans Händen ist, ²⁾ sonderlich da ich die Bedeutung des dritten dieser Gemälde angegeben zu haben glaube.

S. 20. Das erste Gemälde bestehet aus vier weiblichen Figuren: die vornehmste ist mit dem Gesichte vorwärts gekehret, und sizet auf einem Sessel; mit der rechten Hand hält sie ihren Mantel oder Peplos, welcher bis auf das Hintertheil des Kopfs hinaufgezogen ist, von dem Gesichte abwärts, und dieses Tuch ist violet ³⁾ mit einem Rande von raeergrüner Farbe; der Hof ist Fleischfarbe. ⁴⁾ Die rechte Hand leget sie auf die Achsel eines schönen jungen Mädchens, welches neben ihr in weißen Gewande auf den Sessel von jener gelehnt stehet, und sich mit der rechten Hand das Kinn unterstützet; sein Gesicht stehet im Profil. Die Füße hat jene Figur auf einen Fußschemel, zum Zeichen ihrer Würde,

1) Pitture antiche d' Ercolano, t. 4. tav. 41. 42. 43. 44.

2) Die ersten Bände vom herculanischen Museo wurden vom neapolitanischen Hofe bloß als Geschenke ausgetheilt und waren darum selten. Seit her ist das Werk käuflich geworden und darum weiter verbreitet. Meyer.

3) Von Goldfarbe. See.

4) Das Unterkleid ist weiß und so dünne, daß vorn auf der Brust die Farbe des Fleisches durchscheint. Es hat eine Einfassung von meerblauer Farbe. See.

gesetzt. Neben ihr stehet eine schöne weibliche Figur, mit dem Gesichte vorwärts gekehret, die sich die Haare aufsetzen läßt: die rechte Hand hat sie in ihren Busen gesteket, und die linke herunterhängen, mit deren Fingern sie eine Bewegung macht, als wollte jemand einen Accord auf dem Claviere greifen. Ihr Hof ist weiß, mit engen Ärmeln, welche bis an die Knöchel der Hand reichen; ihr Mantel ist violet, mit einem gestickten Saum, einen Daum breit. Die Figur, welche ihr den Haarpuz macht, stehet höher, und ist in Profil gekehret, doch so, daß man von dem Auge des abgewandten Theils die Spitzen der Augenbraune siehet, und an dem andern Auge sind die Härchen der Augenbraune deutlicher, als an andern Figuren, angezeigt. Ihre Aufmerksamkeit liest man in ihrem Auge und auf den Lipen, welche sie zusammendrückt. Neben ihr stehet ein kleiner niedriger Tisch mit drei Füßen, fünf Elle hoch, so daß derselbe bis an die Mitte der Schenkel der nächsten Figur reichet, mit einem zierlich ausgefalteten¹⁾ Tischblatte, auf welchem ein kleines Kästchen ist, und überher geworfene Lorbeerzweige; nebenbei liegt eine violette Binde,²⁾ etwa um die Haare der gepuzeten Figur zu legen. Unter dem Tischchen stehet ein zierliches hohes Gefäß, welches nahe bis an das Blatt reichet, mit zween Henkeln, und zwar von Glas, welches die Durchsichtigkeit und die Farbe anzeigen.

S. 21. Das zweite Gemälde scheint einen tragischen Poeten vorzustellen, welcher sitzt, mit vorwärts gewandtem Gesichte, und in einem langen weissen Roke bis auf die Füße, wie ihn die Perso-

1) [ausgefalteten heißt es in den übrigen Ausgaben.]

2) Zwei Binden liegen auf dem Kästchen; die eine ist weiß, die andere röthlich. Sea.

nen des Trauerspiels trugen, ¹⁾ dessen enge Ärmel bis an die Knöchel der Hand reichen. Es zeigt derselbe ein Alter etwa von fünfzig Jahren, und ist ohne Bart. ²⁾ Unter der Brust lieget ihm eine gelbe Binde, von der Breite des kleinen Fingers, welches eine Deutung auf die tragische Muse haben kan, die mehrentheils einen breiteren Gürtel als andere Musen hat, ³⁾ wie im zweiten Stücke dieses Kapitels angezeigt worden. ⁴⁾ Mit der Rechten hält er einen stehenden langen Stab, in der Länge eines Speießes (*hasta pura*), woran oben ein Beschlag, eines Fingers breit, mit Gelb angedeutet ist, so wie ihn Homerus auf seiner Vergötterung hält. ⁵⁾ Mit der linken Hand hat er einen Degen gefasset,

- 1) Lucian. Jupit. Tragœd. n. 41.

Τὸς ποδῆρας χιτῶνας. Ejusd. Cynic. n. 16. καὶ σόλην τραγῳδῶν. Scd.

- 2) Es ist nicht zu sagen, welcher von den griechischen berühmten Verfassern der Trauerspiele hier vorgestellt sei. Deß Sophokles und Euripides haben den Bart, und auch Aeschylus ist bärtig auf einem Steine des florentinischen Musei, wo ihm ein Adler eine Schildekröte auf den Kopf fallen läßt. Winkelmaß.

[Beschreib. d. geschnitt. Steine, 4 Kl. 1 Abth. 51 Num. — Denkmale, Numero 167.]

- 3) [Denkmale, Numero 46.]

- 4) [6 B. 1 K. 19 S.]

- 5) [Man vergleiche 9 B. 2 K. 44 S. Note.]

An der beschädigten sitzenden Figur des Euripides, die sich in meinen alten Denkmälern [Numero 168.] in Kupfer gestochen findet, mit dessen Namen, aus der Villa Albani, zeigten sich die Spuren von einem solchen langen Stabe, und die erhabene Wendung des verstümmelten Arms bekräftigte dieses. Die Komici haben einen kurzen, krummen Stab, *λαγυβελον* genant, das ist: womit man nach Hasen wirft, und einen solchen Stab hat indgemein die komische Muse Thalia.

welcher ihm quer über dem linken Schenkel liegt, und beide Schenkel sind mit einem rothen Tuche, ¹⁾ aber von *Colore cangiante*, bedeckt, welches zugleich über das Gefäß des Stuhls herunterfällt; das Gehäng der Degens ist grün. Der Degen faßt mit demjenigen, welchen die Figur der Ilias auf der Vergötterung des Homerus hält, einerlei Bedeutung haben: denn die Ilias enthält die mehresten Vorstellungen der Heldengeschichte zu Trauerspielen. Den Rücken wendet ihm eine weibliche Figur, welche die rechte Schulter entblößet hat, und in Gelb gekleidet ist; ²⁾ sie knieet mit dem rechten Beine vor einer tragischen Larve, mit einem hohen Aufsatze von Haaren, *οὔρος* genant, welche auf einem Gestelle, wie auf einer Base, gesetzt ist. ³⁾ Die Larve stehet wie in einem nicht tiefen Kasten, des-

Man könnte dem Euripides, so wie andern Tragikern, auch einen Thyrsus in die Hand geben, nach der Inschrift auf diesen Dichter:

— — — — — *ν γὰρ ἰδοῦσαι*
Οἷα τε πρὸ θυμολογῶν ἐν Ἀρδίοι θυρῶα τινασθῶν,
 (Analecta, t. 2. p. 457. v. 17—18.)

so wie derselbe bei der Ergänzung dieser Figur ist gegeben worden. Winkelmann.

- 1) Die Akademiker nennen es *rosso incarnato*, fleischfarbig. Fea.
- 2) Das Unterkleid ist von einer zwischen Grün und Gelb spielenden Farbe, mit einem rosenfarbigen Gürtel, und das Oberkleid oder der Mantel, welcher ihr auf die Schenkel und auf das rechte Bein fällt, ist von einer zwischen Lak und Himmelblau schillernden Farbe. Fea.
 Barnes hat im Euripides (Phaeniss. v. 1498.) *σολὶα χρυσοῖσσαν*, *stolam simbriatam* übersetzt, als wenn er gezwifelt hätte, ob die Alten gelbe Kleider trugen. Winkelmann.
- 3) Über *οὔρος* und die Bedeutung dieses Wortes vergleiche man den Pollux. (L. 4. segm. 133—138.) Meyer.

sen Seitenbretter von unten bis oben zu ausgeschnitten sind, und es ist dieser Kasten, oder Futteral, mit blauem Tuche behängt, und von oben hängen weiße Binden herunter, an deren Enden zwei kurze Schnüre mit einem Knoten hängen. Oben an der Base, an welche die knieende Figur ihren Schatten wirft, schreibet sie mit einem Pinsel, vermuthlich den Namen einer Tragödie: man siehet aber nur angegebene Züge anstatt der Buchstaben. Ich glaube, es sei die tragische Muse Melpomene, besonders da die Figur als Jungfrau vorgestellt ist: denn es hat dieselbe die Haare hinten auf dem Haupte zusammengebunden, welches, wie oben gesagt ist, nur allein bei unverheiratheten Mädchens im Gebrauche war. Hinter dem Gestelle und der Larve siehet man eine männliche Figur, welche sich mit beiden Händen an einen langen Stab stützt, und auf die schreibende Figur siehet: auch der Tragikus hat sein Gesicht nach der schreibenden Muse gekehret.

S. 22. Das dritte Gemälde bestehet aus zwei nackten männlichen Figuren mit einem Pferde. Die eine sitzt, und ist vorwärts gekehret, jung und voll Feuer und Kühnheit im Gesichte, und voll Aufmerksamkeit auf die Rede der andern Figur, so daß dieselbe den Achilles vorstellen könnte. Das Gefäß des Stuhls ist mit blutrothem Tuche, oder mit Purpur belegt, welches zugleich auf den rechten Schenkel geworfen ist, wo die rechte Hand ruhet: roth ist auch der Mantel, welcher ihm hinterwärts herunterhänget, als welche kriegerische Farbe einem jungen Helden und Krieger gemäß ist, wie denn dieselbe die gewöhnliche Farbe der Spartaner im Felde war; ¹⁾ es wurden auch der Alten ihre Ruhebetten mit Purpur belegt. ²⁾ Die Lehnen des Stuhls er-

1) [Ælian. var. hist. l. 6. c. 6. Val. Max. l. 2. c. 6. n. 2.]

2) Corn. Nep. Fragm. p. 159. edit. in usum Delphini.

heben sich auf Sphingen, ¹⁾ welche auf dem Gefäße liegen, wie an dem Stuhle eines Jupiters auf einer erhobenen Arbeit im Palaste Albani, und wie sie an dem Stuhle auf einem Cameo auf knieenden Figuren ruhen, ²⁾ so daß also die Lehnen ziemlich hoch sind; auf einer Lehne lieget der rechte Arm. An einem Fuße des Stuhls ist ein Degen in der Scheide von sechs Zoll lang angelehnet, mit einem grünen Gehänge, wie an dem Degen des Tragici, und der Degen hängt an demselben vermittelt zweener Ringe, die an dem obern Beschlage der Scheide beweglich sind. Die andere stehende Figur lehnet sich auf einen Stab, welchen sie mit der linken Hand unter der rechten Achsel gesetzt hat, eben so wie Paris auf einem geschnittenen Steine steht, ³⁾ so daß der rechte Arm erhaben ist, wie im Erzählen; und ein Bein hat dieselbe über das andere geschlagen: an dieser Figur fehlet der Kopf, wie auch an dem Pferde. Es scheint dieser junge Held Antilochus, des Nestors jüngster Sohn, zu sein, welcher dem bestürzten Achilles die Nachricht von dem Tode des Patroklos bringet; und dieses wird mir wahrscheinlich durch das Gebäude, worin diese Handlung vorgestellt ist: denn es gibt einen Begriff des von Brettern aufgeschlagenen Gezettes des Achilles, wo sich derselbe bei Ankündigung dieser Nachricht befand. ⁴⁾

1) Bartoli (Admir. Antiq. Rom. tab. 48.) hat den Sphinx für einen Greif angesehen. (Montfauc. Antiq. expliq. t. 1. pl. 15. fig. 2.) Winkelmann.

2) Pitt. ant. di Bartoli. tav. 15.

3) [Denkmale, Numero 112.]

4) In den Denkmalen (2 Th. 11 R. 129 Num.) führt der Autor an, daß Homer (Il. II. XXIV. v. 448.) die nach Art einer hölzernen Hütte mit einem Strohdache

§. 23. Das vierte Gemälde ist von fünf Figuren. Die erste ist eine sitzende weibliche Figur, mit einer entblößten Schulter, und mit Epheu und mit Blumen gekrönt, und hält in der linken Hand eine aufgerollte Schrift, auf welche sie mit der rechten Hand zeigt. Sie ist violet gekleidet, und ihre Schuhe sind gelb, wie an der Figur des ersten Gemäldes, die sich den Kopf puzen läßt. Gegen ihr über sitzt eine junge Harfenschlägerin, welche mit der linken Hand die Harfe, *Barbytus* genant, schlägt, die fünfsthalb Zoll hoch ist, und in der rechten Hand hält sie einen Stimmhammer, welcher oben zween Haken hat, fast in der Gestalt eines griechischen T, nur daß die Haken sich krümmen, wie man deutlicher an einem solchen Stimmhammer von Erzt in diesem Museo siehet, dessen Haken sich mit Pferdeköpfen endigen, und fünf Zolle lang sind. Ein anderer schöner Stimmhammer von Erzt und mit vielen Zieraten befindet sich in dem Museo Herrn Samiltons zu Neapel. Und vielleicht ist das Instrument, welches die Muse Erato auf einem Gemälde dieses Musei in der Hand hält, kein Plektrum, wofür es angegeben wird, sondern ein Instrument zum Stimmen: ¹⁾ denn es hat dasselbe zween Haken, die sich aber einwärts krümmen; es war auch das Plektrum nicht nöthig, da sie mit der linken Hand den Psalter schlägt. Die Harfe unserer Figur hat sieben Wirbel stehen auf der Walze, die *αὐτὴ χορδῶν* hieß, ²⁾ und also eben so viel Saiten. Zwischen ihnen sitzt ein Flötenspieler, in Weiß gekleidet,

aufgerichtete Wohnung des Achilles ein Gezelt, *κατασκήνιον*, nennet. *See.*

1) Pitt. d'Ercol. t. 2. tav. 6.

2) Euripid. Hippolyt. v. 1135.

welcher zwei gerade Flöten,¹⁾ von gelber Farbe und von einem halben Palm in der Länge, zugleich bläset, die in den Mund durch eine Binde gehen, welche *σολιον*, auch *σορβιον*, *σορβειν* hieß, und über die Ohren hinterwärts gebunden wurde;²⁾ an den Flöten sind verschiedene Einschnitte angedeutet, welche entweder eben so viel Stüke, oder eine Flöte von Rohr mit dessen Gliedern und Knoten, anzeigen: daß es wurden nicht allein Pfeifen (*syriox*), sondern auch Flöten aus dem gemeinen Rohr geschnitten; dasjenige aber, welches bei *Orchomenus* in *Böotien* wuchs, war ohne Knoten, so daß dessen Hohlung nicht unterbrochen war, und es wurde daher zu diesem Gebrauche vorgezogen.³⁾ Flöten

1) Zwei lange gerade Flöten waren vermuthlich diejenigen, welche *dorische* hießen; und *phrygische* müssen sein, wo von beiden eine krumm ist: daß auf allen erhobenen Arbeiten, welche die *Cybele* angehen, sieht man zwei Flöten von dieser letzten Art, welches diejenigen, welche besonders von Flöten geschrieben, *Meursius*, *Bartholinus*, nicht bemerkt haben. *Winkelmann*.

2) Diesen Verband der Flötenspieler lernte man vom *Plutarchus* (*de ira coh.* p. 456.) in dem Distichon eines ältern griechischen Dichters kennen, welcher sich des allgemeinen Ausdrucks *ἱμάρτες*, Riemen, bedient. Die gewöhnliche Benennung war *σολις* oder *χολωτήρ*. In den Fragmenten des *Sophokles* (*Brunckii* t. 4. p. 693. n. 80.) glauben wir die älteste Stelle zu finden, wo *σορβειν* diese Bedeutung hat. *Meyer*.

[Man vergleiche 5 B. 5 K. 13 S.]

3) *Plin.* l. 16. c. 35. sect. 56:

Auch *Pyndar* in seiner Ode auf den Flötenspieler *Midax* von *Akragas* (*Pyth.* XII. v. 45.) preist das um *Orchomenos* am *Kephissos* wachsende Rohr in Hinsicht seiner Tauglichkeit zu den Flöten. Die Zubereitung desselben lehrt *Theophrast*. (*Hist. plantar.* l. 4. c. 12. p. 469.) *Meyer*.

wie die auf unserem Gemälde sind, aus mehr Stücken zusammengesetzt, hießen *εμβατηριοι*, gradarii, weil sie gleichsam verschiedene Stufen hatten.¹⁾ Die Stücke der Flöten aus Knochen, die sich häufig in diesem Museo finden, haben keine Einfügungen, (hier fehlt mir das deutsche Wort) und müssen also auf ein ander Rohr, oder Scheide, gezogen oder gesteket werden; dieses Rohr war von Metall oder von ausgebohrtem Holze, welches sich hier in zwei Stücken von Flöten versteinert angesetzt erhalten hat, und in dem Museo zu Cortona ist eine alte Flöte von Elfenbein, deren Stücke auf ein silbernes Rohr gezogen sind.²⁾ Ich merke bei dieser Gelegenheit an, daß auf alten Denkmalen, wo theils Flötenspieler, die zwei Flöten blasen, nämlich die rechte und die linke, theils diese Flöten allein vorgestellt worden, beide Flöten gleich sind in der Dicke, da doch nach angeführtem Orte des Plinius die linke stärker gewesen sein muß, weil dieselbe

1) Wir glauben nicht, daß der Autor für diese Erklärung des Wortes *εμβατηριοι* aus den Alten eine Be-
weisstelle hätte anführen können; auch scheint sie uns viel
zu gesucht, und die gewöhnliche, aus der Ableitung her-
vorgehende und allgemein angenommene Erklärung, nach
welcher sich *εμβατηριοι* darauf bezieht, daß die Alten
nach dem Takte der Flöten in die Schlacht gingen, oder
ihren Schritt bei feierlichen Aufzügen abmaßen, ist ge-
wisß die einzig richtige. (Conf. Pollux, l. 4. segm. 53.
78. 82. Hesych. v. *εμβατηριοι*.) Die *εμβατηρια* und
εμβατηρια der Spartaner sind aus Athenäus (l. 14. c.
7. [n. 29.] befaßt genug. Meyer.

2) Die Thebaner fasten die knöcherne Röhre von aussen mit
Metall ein. (Pollux, l. 4. segm. 75.) In spätern Zeiten
bediente man sich des Rohrs bloß zu Mundstücken, wo
daß die metallene Röhre um ein Beträchtliches in das
aufgesteckte Mundstück von Rohr hineinlief. (Attisches
Museum, 1 B. 350 S.) Meyer.

aus dem unteren Schafte des Rohrs geschnitten wurde, zu der rechten Flöte hingegen nahm man den oberen Schuß.¹⁾ — Hinter der ersten Figur stehen zwei männliche Figuren in Mantel eingewickelt, unter welchen der vorderste meergrün ist. Die Haare der männlichen sowohl als der weiblichen Figuren sind braun. Diese Farbe der Haare aber gibt keine Regel: auf den Gemälden, welche Philostratus beschreibt, hatten Hyacinthus und Panthea schwarze Haare,²⁾ wie sie auch die Liebste des Ana-

1) L. 16. c. 35. sect. 66. in fine.

Die Alten machten ihre Flöten theils aus Bux (Ovid. metamorph. l. 14. v. 537.), theils aus dem Geweiß der Hirsche oder Ziegen (Athen. l. 5. c. 25. [n. 80.] Callimach. hymn. in Dian. v. 244.), theils aus Metall, und dieser letzteren bedienten sie sich besonders im Kriege. (Barthol. de tibis veter. l. 3. c. 7.) Die Phrygier und Etrurier hatten die Gewohnheit, bei ihren Flöten an der Mündung eine Öffnung in Gestalt eines Horns anzubringen. (Eusthat. in Ia. Z. XVIII. Athen. l. 4. in fine.). Noch größere Mannigfaltigkeit als in der Materie nimmt man in der Form und dem Bau der alten Flöten wahr. Obgleich die mehesten sich nach unten erweiterten, so waren doch einige auch walzenförmig, wie unsere Quersflöten. (De la Chausse, Mus. Rom. t. 2. sect. 4. [und Denkmale, Numero 18.] Sie waren auch verschieden in Rücksicht der längs dem Instrumente gemachten Oeffnungen. Diese waren an einigen Flöten ganz einfach, an andern erhoben, in Form eines Trichters, auch ihre Zahl war nicht an allen gleich, eben so wenig als der Ansatz. Etwas Besonderes, was sonst die alten Flöten nicht haben, findet sich an einer phrygischen auf einem Basrelief des Louvre zu Paris (Explication de div. mon. singul. p. 39. par le P. Martin.): der Fuß ist nicht gekrümmt, wie an den andern, sondern bildet einen Winkel, fast wie eine Tabakspfeife. Amoretti.

2) Icon. l. 1. n. 24. p. 798. l. 2. n. 9. p. 825. Das Haar

Freons haben sollte; ¹⁾ Marciſſus hingegen und Antiochus hatten dieselbe blond. ²⁾ Es müssen dem Achilles, nach dem Homer und Pindarus, blonde Haare gegeben werden, ³⁾ und Menelaus heisset bei jenem allezeit der Blonde, ⁴⁾ wie die Grattien bei dem letzten Dichter. ⁵⁾ Solche Haare hat Ganymedes auf dem unten beschriebenen alten Gemälde, imgleichen die weiblichen Figuren auf dem sogenannten Coriolano. Es ist also ein sehr ungegründetes Urtheil, welches sich Athenäus einfallen lassen, zu sagen, daß ein Apollo bloß deswegen schlecht gemacht zu achten sein würde, wenn man ihm nicht schwarze, sondern blonde Haare gegeben hätte. ⁶⁾ Die griechischen Weiber färbeten sogar ihre Haare blond, wenn sie es nicht waren. ⁷⁾

S. 24. Außer diesen Gemälden sind einige andere, und wie sich offenbar zeigt, von eben der Hand, aber nicht völlig erhalten. Das besonderte und nicht bekannt gemachte Stück stellet den Apollo vor, mit Stralen um sein Haupt, wie er auf seinem Wagen der Sonne sitzt, welcher in zwei Rädern mit Speichen, die sich von demselben erhalten haben, angedeutet ist. Diese Figur ist bis auf den Unterleib nakend, und hat über die Schenkel ein grünes Gewand geworfen, welches bezeichnen kan, daß das

wird *ὑπερανδρῆς*, schwärzlich, genaunt. (Theocrit. Idyll. X. v. 28.) Meyer.

- 1) Od. 28. v. 7. Brunckii Analecta, t. 1. p. 94.
- 2) Philostr. Icon. l. 1. n. 23. p. 798. l. 2. n. 7. p. 811.
- 3) Il. Ψ. XXIII. v. 141. Pind. Nem. III. v. 75.
- 4) Auch Pindarus nennt ihn so. (Nem. VII. v. 51.) Meyer.
- 5) Nem. V. v. 99. *οὐν ξανθὰς Χαρίσσιν.*
- 6) [Man sehe 5 B. 5 R. 42 §. Note.]
- 7) Euripid. Dan. fragm. 5. p. 439. edit Musgrav. *κομὴς ξανθίσματα.*

fröhliche Grün der Welt sichtbar wird bei Anbruch der Sonne. Auf der rechten Achsel dieses Apollo stehet man von einer Figur, die nicht mehr vorhanden ist, eine schöne weibliche Hand liegen, die ein weißes dünnes Gewand, welches diese Gottheit bedeckete, in die Höhe hebet. Diese stand hinter jenem, und scheint Aurora zu sein, im Begriffe, die Sonne der Welt zu entdecken, nachdem jene sich zurückgezogen hat.

§. 25. Diese Gemälde von kleinen und sehr ausgeführten Figuren scheinen noch einen Wunsch übrig zu lassen, welcher auf größere Stücke von einem freieren Pinsel und fekerer Manier ging; und auch dieser Wunsch wurde nachher erfüllet in zwei Stücken, die sich in einer großen Kammer hinter dem Tempel der Isis zu Pompeji fanden, und 120 in dem herculanischen Museo aufgestellt sind. Beide Stücke in Figuren von halber Lebensgröße bilden die Geschichte der Isis oder der Io ab. Auf dem einen ist Io durch zwei Hörner auf dem Haupte bezeichnet vorgestellt, so daß ihr Gewand von dem entblößeten Oberleibe bis auf die Schenkel heruntergesunken ist. 1) Es wird dieselbe von einem Triton oder von dem Proteus getragen, auf dessen linker Schulter sie sitzt, und er hat dieselbe mit der linken Hand umfaßt. Io hält sich an ihn mit der linken Hand, indem sie die rechte einer weiblichen schönen und völlig bekleideten Figur gibt, die ihre Hand mit der rechten Hand gefaßt hat, und in der linken eine kurze Schlange mit einem geschwollenen Halse hält; es sitzt dieselbe auf einem Basamente, und hinter ihr spielt ein Kind mit einer situla, die aber größer ist, als diejenigen, die Mercurius hält. Hinter derselben stehet eine junge männliche Figur mit

1) [Man vergleiche 2 B. 2 K. 14 §.]

der linken entblößeten Achsel, welche vermuthlich Mercurius ist; den es hält derselbe in der rechten erhobenen Hand ein sistrum und in der linken den caduceum, nebst einem ganz kleinen Gefäße (situla), welches über die Knöchel dieser linken Hand hänget. Eine vierte Figur, stehend wie Mercurius, hält in der rechten Hand gleichfalls ein sistrum und in der linken Hand einen dünnen Stab; sie ist wie die anderen Figuren, den Triton ausgenommen, in Weiß gekleidet. Der Triton oder Proteus erhebet sich aus dem Meere oder aus dem Nil hinter Klippen, die weiß sind wie vom Schäume der Wellen. Unter demselben gehet ein Krokodil von Stahlfarbe, und auf der rechten Seite lieget ein Sphing auf einem Fußgestelle.

§. 26. Das zweite Gemälde stellet vor die Io, den Mercurius und den Argus. Io, mit Hörnern auf dem Haupte, sitzt in Weiß gekleidet, Mercurius stehet und ruhet auf dem Schenkel des linken Beins, welches auf einem Felsen stehet, und hält in der linken Hand einen caduceum: von besonderer Form, so daß dessen Schlangen zweimal geknüpft sind; mit der rechten Hand aber reicht er dem Argus eine Syring oder Rohrpfefe. Dieser hat die Gestalt eines jungen Menschen, und es hat derselbe nichts Außerordentliches in seiner Gestalt. ¹⁾

§. 27. Von den Gemälden, welche in den Gräbern bei Corneto, ohnweit Civitavecchia waren, finden sich einige in Kupfer gestochen angegeben; ²⁾

1) Die Beschreibung der beiden Gemälde in den Pitture d'Ercolano ist in vielen Stücken von dieser verschieden. Amoretti.

2) Dempster. Etrur. tab. 88.

Micalli, Italia avanti il Dominio dei Romani (Firenze 1810) tav. 51. 52. 53. Meyer.

izo aber ist von denselben nichts mehr zu sehen, ausser einer Spur von einer weiblichen Figur in Lebensgröße, welche einen Kranz um den Kopf hat. Einige hat die Luft verzehret, nachdem man ein Grab eröffnet; andere sind mit der Hake abgehauen worden, in der Meinung, etwa hinter dem Gemälde einen Schatz zu finden. In dieser Gegend, die von den alten Hetruriern, welche Tarquinier hießen, bewohnt wurde, sind viele tausend Hügel, welches eben so viel Gräber sind, in Stein, welcher ein Tuffo ist, gebauen: der Eingang zu denselben ist verschüttet, und es ist nicht zu zweifeln, wenn jemand die Kosten auf Eröffnung einiger derselben verwenden wollte, daß man nicht allein hetrurische Inschriften, sondern auch Gemälde auf den übertragenen Mauern finden würde.

§. 28. Nachdem man in langer Zeit keine alte völlig erhaltene Gemälde in und um Rom entdeckt hatte, und wenig Hoffnung dazu übrig schien, kam im September des 1760 Jahres ein Gemälde zum Vorschein, desgleichen niemals noch bisher gesehen worden, und welches die herculanischen Gemälde, die damals bekannt waren, sogar verdunkelt. Es ist ein sitzender Jupiter, mit Lorbeer gekrönt, (zu Elis hatte er einen Kranz von Blumen,¹⁾ im Begriffe, den Ganymedes zu küssen, welcher ihm mit der rechten Hand eine Schale, mit erhobener Arbeit gezieret, vorhält, und in der linken ein Gefäß, woraus er den Göttern Ambrosia reichete. Das Gemälde ist acht Palme hoch, und sechs breit, und beide Figuren sind in Lebensgröße; Ganymedes in der Größe eines sechzehnjährigen Alters. Dieser ist ganz nakend, und Jupiter bis auf den Unterleib, welcher mit einem weissen Gewande bedeket ist;

1) Pausan. l. 5. c. 24.

die Füße hält derselbe auf einem Fußschemel. Der Liebling des Jupiters ist ohne Zweifel eine der allerschönsten Figuren, die aus dem Altertume übrig sind, und mit dem Gesichte desselben finde ich nichts zu vergleichen; es blühet so viel Wohlthut auf demselben, daß dessen ganzes Leben nichts als ein Kuß zu sein scheint.

§. 29. Dieses Gemälde entdeckte ein Fremder, welcher sich etwa vier Jahre vorher wohnhaft zu Rom niedergelassen hatte, der Ritter Diel von Marfilly, aus der Normandie, ehemals Lieutenant von der Garde Grenadiers des Königs in Frankreich. Er ließ dasselbe von dem Orte, wo es stand, heimlich von der Mauer abnehmen, und da das Geheimniß dieser Entdeckung nicht erlaubete, die Mauer zu fügen, und mit derselben das Gemälde ganz zu erhalten, so nahm er die oberste Bekleidung der Mauer stückweis ab, und brachte auf diese Art diesen seltenen Schatz in viel Stücken nach Rom. Er bedienete sich, aus Furcht verrathen zu werden, und alle Ansprüche zu vermeiden, eines Maurers, welcher in seinem Hause arbeitete, von welchem er eine Lage von Gyps in der Größe des Gemäldes machen ließ, und auf diesem Grunde fügte er selbst die Stücke an einander.¹⁾

§. 30. Alle beschriebenen Gemälde sind, außer den vier auf Marmor gezeichneten Stücken, auf der Mauer gemalt, und obgleich Plinius saget, daß kein berühmter Maler auf der Mauer gemalt habe,²⁾ so dienet eben dieses ungegründete Vorgeben desselben

1) [Man sehe die Bellage I. am Ende dieses Bandes.]

2) L. 35. c. 10. sect. 37. n. 23. *Sed nulla gloria artificum est nisi eorum, qui tabulas pinxere.*

Der Autor macht aus diesen Worten einen Schluß, der nicht aus ihnen nothwendig hervorgeht. Meyer.

mit zum Beweise von der Vortreflichkeit der besten Werke im Altertume, da einige von denen, welche übrig geblieben sind, und gegen so viel gerühmte Meisterstücke geringe sein würden, große Schönheiten der Zeichnung und des Pinsels haben.

§. 31. Die ersten Gemälde wurden auf der Mauer gemalt, und schon bei den Chaldäern wurden die Zimmer ausgemalt, wie wir bei dem Propheten lesen, ¹⁾ welches nicht, wie jemand meinet, von aufgehängten Gemälden zu verstehen ist. ²⁾ Polygnotus, ³⁾ Dnatas, ⁴⁾ Paufias, ⁵⁾ und andere berühmte griechische Maler zeigten sich in Auszierung verschiedener Tempel und öffentlicher Gebäude; Apelles selbst soll zu Pergamus einen Tempel ausgemalt haben. ⁵⁾ Es gereicht zur Beförderung der Kunst, daß, weil ausgeschlagene Zimmer mit Tapeten nicht üblich waren, die Zimmer bemalt wurden: denn die Alten liebten nicht die Wände bloß anzusehen, und wo es zu kostbar war, dieselben mit Figuren anzufüllen, wurden sie in verschiedene angestrichene Felder durch ihre Leisten eingetheilt.

§. 32. Ich bin in Beschreibung dieser Gemälde

1) Jerem. 22 R. 14 B.

2) Cuper, Lett. p. 363.

3) Dnatas, ein Sohn des Malers Mikon, gebürtig aus Agina, berühmt als plastischer Künstler und Erzieher (Pausan. l. 5. c. 25.), malte im Tempel τῆς Ἀθηνᾶς Agias zu Platäa den ersten Feldzug der Argiver gegen Theben. (Pausan. l. 9. c. 4.) Meyer.

Ob des Dnatas Vater, Mikon, eine Person war mit dem im 4 B. 1 R. 33 S. angeführten Maler und Bildhauer aus Athen, ist zweifelhaft. (Mülleri Eginet. p. 105. Thiersch, Epochen der Kunst, II. 38. 60.) Siebelis.

4) Pausan. l. 2. c. 27. Plin. l. 35. c. 11. sect. 40.

5) Solin. c. 27. p. 38.

nach dem Grundsatz verfahren, daß man schreiben sollte oder unterlassen, was wir wünschten, daß die Alten geschrieben oder nicht geschrieben hätten: deñ wir würden es dem Pausanias Dank wissen, wenn er uns von vielen Werken berühmter Maler eine so umständliche Beschreibung als von des Polygnotus Gemälden zu Delphos gegeben hätte.

§. 33. Was die Zeit betrifft, in welcher die sowohl in und um Rom als im Herculano gefundenen Gemälde gemacht worden, so ist von den mehresten von jenen darzuthun, daß sie von der Kaiser Zeiten sind, und von andern gibt eben dieses der Augenschein: deñ sie sind in den verschütteten Kammern des Palastes der Kaiser, oder in den Bädern des Titus gefunden worden. Die barbarinische Roma ist augenscheinlich von späterer Zeit, und die im ovidischen Grabmale waren, sind, wie dieses, von der Zeit der Antoniner, -welches die daselbst gefundenen Inschriften dathun. Die herculanischen (die vier zuletzt gefundenen ausgenommen) sind vermuthlich nicht älter als jene; deñ ersichtlich stellen die mehresten derselben Landschaften, Hafen, Lusthäuser, Wälder, Fischereien und Aussichten vor, und der erste, welcher diese Art Malereien anfang, war ein gewisser Eudius zu Augustus Zeiten.¹⁾ Die alten Griechen waren nicht für leblose Vorstellungen, welche nur das Auge belustigen, den Verstand aber müßig lassen. Zum andern zeigen die daselbst angebrachten ganz ausschweifenden Gebäude, und deren ungründliche und abenteuerliche Zieraten, daß es Arbeiten von Zeiten sind, in welchen der wahre gute Geschmack nicht

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 37. n. 23.

[Man vergleiche die Vorrede zu den Anmerk. ü. d. Geschichte der Kunst, §. 19.]

mehr regirte.¹⁾ Wie wir von Gemälden dieser Zeit urtheilen sollen, lehret Plinius, wenn er sagt, daß damals die Malerei schon in letzten Sünden lag.²⁾

S. 34. Nach der historischen Anzeige der in Rom und vornehmlich in dem herculanischen Museo befindlichen alten Gemälde wird der Leser unterrichtet sein wollen, ob dieselben griechischen oder römischen Künstlern zuzuschreiben seien, und ich wünschte dieses Verlangen zu erfüllen; aber unsere Kenntniß reicht nicht an die Bestimmung dieses Unterschiedes; und wenn auf der einen von oben erwähnten Zeichnungen auf Marmor, in gedachtem Museo, nicht der Name des atheniensischen Malers von ihm selbst wäre gesetzt worden, würden wir zweifelhaft sein über die Nation dieser Malerei. Unläugbar ist es, daß sich die Römer bereits in den ältesten Zeiten grie-

- 1) Der Autor fährt fort: „Es beweisen auch dieses die „dieselbst gefundenen Inschriften, unter welchen keine „einzige vor der Kaiser Zeit ist. Von den ältesten „will ich ein paar anführen:“

DIVÆ AVGVSTÆ

L. MAMMIVS MAXIMVS P. S.

ANTONIE AVGVSTÆ MATRI CLAVDI

CÆSARIS AVGVSTI GERMANICI PONTIF. MAX.

L. MAMMIVS MAXIMVS P. S.

Verschiedene sind von Vespasians Zeiten, wie diese:

IMP. CÆSAR VESPASIANVS AVG. PONT. MAX.

TRIB. POT. VIII. IMP. XVII. COS. VII. DESIGN. VIII.

TEMPLVM MATRIS DEVM TERRÆ MOTV CONLAPSVM RESTITVIT

Wir glaubten diese Inschriften und was dieselben betrifft, aus dem Texte in die Anmerkungen verweisen zu müssen. Meyer.

- 2) [Plin. l. 85. c. 5. sect. 11.]

chischer Maler bedienet,¹⁾ auch sogar in kleinen Städten, wie zu Ardea, ohnweit Rom am Meere, geschah, wo der Tempel der Juno ausgemalt war von Marcus Eudius, einem Griechen aus Aitolien, welcher ein Helote oder ein entfluchteter spartanischer Leibeigener war; der Künstler hatte seinen Namen in römischer Sprache, und mit Buchstaben von sehr alter Form auf sein Werk gesetzt.²⁾ Es scheint auch aus dem Zusammenhange dessen, was Plinius erzählt von zween griechischen Malern, Damophilus und Gorgasus genant, die einen Tempel der Ceres in Rom ausgemalt, und ihre Namen unter ihre Gemälde gesetzt, daß dieses nicht in späteren Zeiten der Republik geschehen sei.³⁾ Wahrscheinlich ist demnach, daß die mehresten übrig gebliebenen Gemälde von Griechen verfertigt worden, da bemittelte Personen unter den Römern Maler, die Freigelassene waren, in ihren Diensten hat-

1) Indessen gab es auch römische Maler, wenigstens seit dem fünften Jahrhunderte nach Roms Erbauung. Sabinus malte im Jahre Roms 450 den Tempel der Salus aus, und später machte Pacuvius ein Gemälde für den Tempel des Herkules. (Plin. l. 35. c. 4. sect. 7.) Der Autor gedenkt dieser Künstler auch im Folgenden. Und weiß diese Maler geborne Römer waren, warum sollte es nicht noch andere gegeben haben? — Vielleicht war auch jener Papirius Vitalis ein Maler, welcher in einer Inschrift der Villa Mattei genant ist. (Spon. miscell. erud. ant. sect. 6. p. 229. Monum. Matthei. t. 3. cl. 10. tab. 62. n. 10. p. 119.) Fea.

2) Plin. l. 35. c. 10. sect. 37.

Auch Gruter (Thes. Inscript. p. 1065.) hat diese Inschrift. Dieser Marcus Eudius ist nicht mit einem Künstler gleiches Namens, den der Autor früher genant, zu verwechseln. Meyer.

3) L. 35. c. 12. sect. 45.

ten, welches folglich keine Römer waren; ¹⁾ wie zu beweisen ist theils aus dem Namen eines Künst-

- 1) Die Römer hatten besondere Sklaven zum Malen. (ff. De rei vind. l. forte quod pictorem 28. et l. Inde Neratius 23 §. Item Julianus 3. ff. Ad leg. Aquit.) Wenn sie diesen Sklaven die Freiheit schenken, mußten dieselben versprechen, daß sie als Freigelassene dieses oder jenes Gemälde, was ihren vorigen Herrn beliebte, ohne Bezahlung machen wollten. (ff. l. Hæ operæ 23. De oper. lib. rt.) Aber wird man behaupten können, daß diese Sklaven und Freigelassenen, welche sich mit der Malerkunst abgaben, geborne Griechen waren, und daß ihre Werke die hier aufgezählten und andere in Rom gemachten Malereien sind? Um eine solche Meinung zu beweisen zu können, müßte man zuerst darthun, daß solche Maler als Sklaven nach Rom geführt worden vor den Zeiten des Augustus nach der Eroberung Griechenlands, oder spätestens zu den Zeiten des Augustus selbst, wie aus dem 10 B. 3 K. und 11 B. 1 K. hervoraht, weil die Griechen, nachdem sie einmal besiegt waren, nicht weiter in Sklaverei gerathen konnten. Ferner müßte man auch beweisen, daß diejenigen, welche später lebten, ganz ihren Styl veränderten, die vom Ludius unter Augustus eingeführte Manier annahmen, und nach derselben in diesen Jahren die angeführten Gemälde zu Rom, zu Herculaneum, Stabia und Pompeji, welche alle, wie der Autor im 8 B. 3 K. behauptet, nach der Manier des Ludius gearbeitet sind, versertigten, und dieses möchte wohl schwer sein. Auf's Höchste würde ich zugestehen, daß zu den Zeiten des Augustus einige zu Sklaven gemachte griechische Maler, z. B. jener Herakla, ein Freigelassener der Livia, welcher in einer Inschrift zu einem Columbarium der Freigelassenen und Sklaven dieser Kaiserin (Gori, n. 126.) erwähnt wird, in der Manier des Ludius einige Gemälde gearbeitet haben. Aber nach dieser Zeit werden nur griechische Künstler, welche, um ihr Glück in der Hauptstadt zu machen, nach Rom kamen, dort gearbeitet haben, oder römische Maler, wie der oben angeführte Papyrius Vitalis, ferner Q. Pedius, der Rechtsgelehrte Antistius Labeo, welche zu den Zeiten des Augustus lebten, und Turpi-

lers von solchem Stande unter den kaiserlichen Bedienten, auf einer antiatischen Inschrift im Campidoglio, ¹⁾ theils aus der Nachricht von einem ausgemalten Portico zu Antium, welchen Nero mit Klopfflechterfiguren durch einen Freigelassenen hatte auszieren lassen. ²⁾ Der griechischen Künstler vorzügliche Achtung in Rom und unter den Kaisern ist bekant; unter den herculanischen Gemälden zeigt dieses die griechische Unterschrift der Musen. ³⁾

Titus, ein römischer Ritter, welcher zur Zeit des Vitellius blühte. (Plin. l. 35. c. 4. sect. 7.) Oder es werden Sklaven aus barbarischen Nationen, oder ihre Söhne gewesen sein, welche in Rom die Kunst erlernt, wie diejenigen, von welchen in dem ersten der oben angeführten Gesetze die Rede ist. Gewiß können die Gemälde in den Bädern des Titus nicht eine Arbeit jener griechischen Sklaven sein; viel weniger die auf dem Esquilino gefundenen, weil sie anders zu den Zeiten der Lucilla gearbeitet sind, eben so wenig die vom Palatino. Von wem die aldobrandinische Hochzeit verfertigt ist, weiß ich nicht zu bestimmen; aber gewiß ist sie nicht das berühmte Gemälde des Echiön, welcher um die 107 Olympiade in Griechenland malte, wie Dutenß behauptet (Origine des decouv. t. 2. part. 3. chap. 2. S. 281. n. 2.), denn der Gegenstand dieses Gemäldes war sehr von dem auf der aldobrandinischen Hochzeit verschieden, indem es eine alte Frau vorstellte, die einer neu vermählten Braut eine Lampe vorträgt, welche letztere sich durch Schamhaftigkeit auszeichnet. (Plin. l. 35. c. 18. sect. 36. S. 9.) *See.*

1) Vulp. Tab. Antiat. illustr. p. 17.

2) Plin. l. 35. c. 7. sect. 33.

Nicht bloß einen Porticus schmückte der Freigelassene des Nero, als dieser zu Antium ein Fächerspiel gab, mit Gemälden, sondern alle öffentlichen Porticus, *publicas porticus.* Meyer.

3) Jede hat ihren Namen auf dem Basament. In den *Pitture antiche d'Ercolano* findet man t. 2. tav. 2. 3.

Da nun, einige Gemälde ausgenommen, die, wie ich angezeigt, aus einem herculanischen Tempel gezogen worden, die übrigen in Landhäusern und anderen Wohnungen standen, so sind vermuthlich auch diese Stücke Arbeiten freigelassener Maler. Es sind aber unter den herculanischen Gemälden auch Stücke eines römischen Pinsels, wie die lateinische Schrift auf den gemalenen Rollen Papier beweiset, und während meines ersten Aufenthalts daselbst, im Jahre 1759, fand sich eine schöne halbe weibliche Figur im Kleinen, welche in ihrer Art so schön ist als irgend eine andere daselbst, und neben welcher die Buchstaben *DIDV* zu lesen sind. Dies von mir angeführte Stük könnte von einem Freigelassenen, der in Rom erzogen oder geboren worden, gemalt sein.¹⁾ Eben dieses deutet des Plinius Klage über den Verfall der Malerei an, da er als eine der Ursachen davon angibt, daß diese Kunst theils vor, theils zu seiner Zeit nicht von geehrten Personen geübet worden: *non est spectata honestis manibus.*²⁾ Es war jedoch die Malerei nicht aus Geringschätzung derselben eine Beschäftigung der Freigelassenen geworden; denn es scheint, daß *Amulius*, welcher das goldene Haus des *Nero* ausgemalt hatte, und *Cornelius Pinus* nebst dem *Accius Priscus*, die in dem von dem *Vespasianus* wiederhergestellten Tempel der Tugend und der Ehre ihre Kunst zeigten, römische Bür-

4. 5. 6. 7. 8. 9.) Abbildungen derselben; wobei anzumerken ist, daß Tafel 1 einen dazu gehörigen *Apollo* vorstellt, die Figur der *Euterpe* aber in der Reihe fehlt. Meyer.

1) [Briefe an Bianconi, S. 15 u. Sendschreiben an den Graven Brühl, S. 46 — 49.]

2) L. 35. c. 4. sect. 7.

Winckelmann. 5.

ger gewesen.¹⁾ Unterdeffen, da wir wissen, daß in Griechenland die Kunst der Zeichnung und besonders die Malerei nur von Personen freier Geburt geübet worden, unter den Römern aber sich bis auf die Freigelassenen erniedriget hatte: so war die gefallene Würdigkeit der Malerei eine von den Ursachen der Abnahme derselben bereits unter den Kaisern, so daß sich Petronius beklaget, es finde sich in derselben nicht die mindeste Spur der ehemaligen Meisterhaftigkeit.²⁾ Zu diesem Falle der Malerei gab einen großen Anlaß die unter dem Augustus durch den Eudius eingeführte neue Art derselben, die Zimmer mit Landschaften, mit Abbildungen von Seehafens, Wäldern und anderen unbedeutenden Dingen auszugieren,³⁾ worüber sich auch Vitruvius beklaget, indem er anzeigt, daß vor diesen Zeiten der Inhalt der Gemälde an den Wänden lehrreich gewesen, und aus der Geschichte der Götter und Helden genommen worden, folglich eine heroische Malerei könnte genennet werden.⁴⁾ Diese

- 1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 37.

Daß Amulius ein römischer Bürger gewesen, möchte wohl aus dem Zusaze herzuleiten sein, daß er stets in der Toga: *semper togatus*, gemalt. In Junii Catalogo, v. *Amulius* ist die Stelle des Plinius ganz von den gewöhnlichen Ausgaben verschieden abgedruckt; die abweichenden Lesarten sind vorgeblich aus Handschriften genommen, die Isak Vossius verglichen: *Amulius* wird *Fabullus* genant; doch scheint die gewöhnliche Lesart die richtigere. Meyer.

- 2) Satyric. c. 88. p. 424. *Inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset.* Meyer.

- 3) Plin. l. 35. c. 10. sect. 37.

Bei den Griechen war diese Art der Malerei schon dreihundert und mehr Jahre vor dem Eudius bekant, wie aus Plato hervorgeht. (*Critias*, princ.) Meyer.

- 4) Wie fruchtbar an Ideen die griechischen Maler auch waren,

Betrachtung gehet nur auf den Zustand der Malerei zu den Zeiten der Kaiser, aus welchen diejeni-

so gutfernte sich dennoch keiner so leicht von dem allgemein angenommenen Grundsatz, nur beseelte Gegenstände zu malen; sie würden im Gegentheile geglaubt haben, ihre Kunst und sich selbst herabzuwürdigen. Unter so vielen Malern malte nur Pyrrhus komische Gegenstände: Barbierstuben, Schusterbuden, Esel, Gemüse und dergleichen (Plin. l. 35. c. 10. sect. 37.), [weßhalb er, nach Plinius, Rhyparographus genaßt [wurde.] Ferner lieferte Kalades, der Callot seiner Zeit, komische Stüke; Antiphilus arbeitete Kleinigkeiten, aber auch komische Gegenstände, von Plinius (l. c.) *comicae tabellæ* genaßt, und dieses waren nach Caylus (Réflex. sur quelq. passag. du l. 35. de Pline, 2. part. Acad. des Inscript. t. 25. Mém. p. 182.) wahrscheinlich Tafeln, angebracht über dem Eingange zu den Theatern, wie noch heut zu Tage in Italien Sitte ist, welche in verschiedenen kleinen Abtheilungen die Hauptmomente der gerade an einem Tage zu gebenden Komödie vorstellten. Ein schönes Gemälde von einem unbekannten Künstler stand auf dem römischen Foro (Plin. l. 25. c. 5. sect. 8.); es stellte einen Gallier vor, der auf eine garstige Weise die Zunge austreckte. Zu diesen Malern kan man auch den Pauson zählen, dessen der Autor später erwähnt. (Aristot. de republ. l. 8. c. 5. in fine.) Einige haben sogar die Götter in Caricatur vorzustellen gewagt; so malte Ktesilochus, ein Schüler des Apelles (Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 33.), einen Jupiter, welcher mit einer Haube auf dem Kopfe den Bakchus gebärt, wie ein Weib stöhnet, und von den Göttinnen Hebammendienste erhält. Etwas Ähnliches malte der Urheber der etruskischen Vase (3 B. 4 K. 34 S.), auf welcher die Liebchaft des Jupiters zur Alkmene vorgestellt ist. Sea.

[Die Abbildung dieser Vase in den Denkmälern, Numero 190.]

Um den Plinius mit dem Pausanias wegen Kalades in Übereinstimmung zu bringen, wollte man

gen Gemälde sind, die wir kennen; von dieser Kunst aber unter den Römern zur Zeit der Republik wird im folgenden Kapitel Anzeige geschehen. ¹⁾)

die unverdorbene Stelle des letztern (I. 8. 5_a) corrigiren. Siebelis.

1) [8 B. 4 L.]

Viertes Kapitel.

§. 1. Was endlich die Ausführung oder die Malerei selbst betrifft, so war dieselbe anfänglich nur einfärbig, und die Figuren wurden mit bloßen Linien von einer einzigen Farbe, die insgemein roth, und Zinober oder Mennig war, entworfen; 1) zuweilen wurde anstatt der rothen Farbe die weisse genommen, wie Zeuxis zu malen pflegte; 2) und dergleichen mit Umrissen von weisser Farbe auf einem dunklen Grunde gesetzte Figuren sind noch igo in den alten Gräbern von Tarquinii bei Corneto zu sehen. Diese Art von Malerei hieß Monochroma, das ist: mit einer einzigen Farbe. 3)

1) Plin. l. 33. c. 7. sect. 39.

2) Id. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.

Hirt, in einer Vorlesung sur les différentes méthodes de peindre chez les anciens, p. 4. vom Jahre 1799, will diese Manier des Zeuxis nicht von der Aufzeichnung in Kreide auf schwarzem Grund verstanden wissen, sondern besteht die Worte: pinxit et monochromata ex albo, auf die Manier, welche man en camayeut nennt. Auch Böttiger (Ideen zur Archäol. der Malerei S. 153.) stimmt für diese Erklärung. Meyer.

3) über die Monochromen der Alten ist in Böttigers Ideen zur Archäologie der Malerei (S. 160 — 172.) alles zusammengestellt.

Noch ein höheres Alter als die Malereien mit Linien oder Umrissen von einer Farbe scheinen die silhouettenartigen Figuren, von denen im 3 Bande, S. 418, geredet worden, zu haben, an welchen die ganze Gestalt mit

§. 2. Die bloß mit weißer Farbe ausgeführten Gemälde scheinet Aristoteles mit dem Worte λευκογραφειν haben bedeuten wollen.¹⁾ Den er sagt, daß diejenigen Tragödien, wo man den Ausdruck der Leidenschaften nicht gesucht, oder nicht glücklich in demselben gewesen, eben so anzusehen sind, als Gemälde, denen es am Ausdrücke fehlet, als welche, wenn der Maler auch die schönsten Farben ausseze, den Anschauer dadurch nicht mehr reizen würden, als derjenige, der völlig mit Weiß malet: λευκογραφησας εικονα, wo er vielleicht auf den Beugis deuten wollen, da dieser wie vorher gemeldet ist, auch mit dieser einzigen Farbe zu malen pflegte, und zugleich wie der Philosoph kurz zuvor anmerkte, seinen Gemälden keinen Ausdruck: ηδος, gegeben. Man vergleiche mit dieser Auslegung diejenige, die Daniel Heinsius gegeben, welcher και λευκογραφησας εικονα übersetzt: quam qui creta singula distincte delineat, woraus erhellet, daß dieser Gelehrte keinen deutlichen Begriff von diesen Worten gehabt habe. Castelvetro, welcher insgemein die Poetik des Aristoteles schlecht ver-

dunkler Farbe überstrichen ist, so daß sie sich auf eben die Weise wie gewöhnliche Schattenriffe vom hellen Grunde unterscheiden. Solche Figuren finden sich auf den allerältesten Gefäßen von gebräunter Erde; sie sind aber, wie der bessere Styl der Zeichnung an andern vermuthen läßt, auch noch in spätern Zeiten gebräuchlich gewesen. Gemalte Umrisse oder Monochromen von weißer Farbe auf dunklem Grunde sind noch in den Büdern des Titus vorhanden, wo ein ganzes Zimmer mit denselben geziert ist, und von gleicher Art werden im herculanischen Museo einige Stücke aufbewahrt. Meyer.

1) Poët. c. 6. p. 8.

Handen und erklärt hat,¹⁾ ist hier ganz und gar irrig, wenn er eben die Stelle, von welcher die Rede ist, also übersezt: Percio ch  cosa simile avviene ancora nella pittura, poich  cos  non diletterebbe altri, avendo distesi bellissimi colori confusamente, come farebbe se di chiaro e di scuro avesse figurata un' immagine. Ist in dieser Auslegung die geringste Spur des Wortes λευκογραφειν?  berdem sezt Aristoteles in λευκογραφειν keine Vollkommenheit, führet es auch nicht an, wie es der italiänische Dolmetscher verstanden hat, als einen Gegensatz der ganzen Rede, sondern nur als einen Gegensatz des ersten Satzes seines von der Malerei genommenen Gleichnisses.

§. 3. Von der zwoten Art der Monochromata, oder die allein mit rother Farbe gemallet sind, haben sich erhalten die vier oben gedachten Zeichnungen auf Tafeln von weissem Marmor in dem herculanischen Museo, welche beweisen, daß diese erste und ursprüngliche Art der Malerei beständig beibehalten worden ist. Die rothe Farbe dieser vier Stücke ist, wie ich angezeigt, unter dem glühenden Auswurfe des Vesuvius schwarz geworden, doch so, daß man hier und da die alte rothe Farbe sp hren ka n.

§. 4. Die häufigsten Denkmale dieser Art Malerei sind endlich die Gefäße von gebr nnter Erde, von welchen die mehesten nur mit einer einzigen Farbe gemallet und also Monochromata zu nennen sind, wie dieses im vorigen Kapitel angezeigt worden;²⁾ und eben so werden noch izo vielleicht in allen Ländern der Welt Gefäße gemallet.³⁾

1) La po t. d' Aristot. volgar. part. 3. p. 134.

2) [3 B. 4 K. 35 §.]

3) Daß eigentlich Verfahren der Alten, sowohl wa  die

§. 5. Da endlich die Kunst der Malerei höher stieg, und Licht und Schatten in derselben war erfunden worden, ging man noch weiter, und es wurde zwischen Licht und Schatten die eigene und natürliche Farbe einer jeden Gestalt gesetzt, welche die Griechen den Ton der Farbe nenneten, so wie wir uns noch izo auszudrücken pflegen, wenn wir sagen: der wahre Ton der Farbe. Den Plinius saget, es sei dieser Glanz (wie er das Wort Ton übersezt) etwas anderes als das Licht, und zwischen Licht und Schatten; den Licht und Schatten geben nicht die wahre Farbe eines Vornurfs.¹⁾ So, dünkt mich, müsse dieser dunkle Ort verstanden werden, welchen man auf verschiedene Weise ausgeleget hat. Hierdurch gelangte man zur Vollkommenheit in dem Colorit durch die Harmonie der Hauptfarbe, und der gebrochenen und gemischeten Farben, deren Vermählung mit einander bei den Griechen *ἀμωγν* hieß, wie Plinius an eben dem Orte lehret. Die hohen und starken Farben hießen bei den Römern *saturi*, und die flauen Farben und vom niedrigeren Tone *dituti*.²⁾

§. 6. Nach diesen kritischen Anmerkungen über das Colorit der Alten wird der Leser unterrichtet sein wollen von der Art zu malen, welche den alten Künstlern eigen war; dieses aber kan nur in Absicht der Malerei auf der Mauer geschehen, und

Behandlung der Erde betrifft, als auch die Bereitung der schwarzen Farbe, ist noch immer nicht genau bekant. Meyer.

1) L. 35. c. 5. sect. 11. Deinde adjectus est *splendor*, alius hic quam lumen, quem, quia *inter* hoc et umbram esset, appellaverunt *τὸν*.

2) Plin. l. 9. c. 39. sect. 64.

Eine merkwürdige Stelle über das Colorit ist bei Xen.

was man hier bemerkt, ist nicht alles auf die Malerei auf hölzernen Tafeln zu deuten, weil diese, so wie in der neueren Kunst, von jener wird verschieden gewesen sein. Was man allgemein behaupten kann, ist, daß die alte Malerei geschickter als die heutige war, einen hohen Grad des Lebens und der wahren Farbe des Fleisches zu erreichen, weil alle Farben im Oel verlieren und dunkler werden. Von der alten Art auf Holz zu malen ist uns nichts Besonderes bekannt, außer daß die Alten auf weisse Gründe malten; ¹⁾ vielleicht aus eben dem Grunde, warum zum Purpurfärben, wie Plato sagt, die weisseste Wolle gesucht wurde. ²⁾

§. 7. Von der Art der alten Malerei sind verschiedene besondere Anmerkungen zu machen, welche theils die Anlage zu Gemälden, oder die Bekleidung und Übertünchung der Mauer, theils die Art und Weise der Malerei selbst betreffen. Die Bekleidung der Mauer zu Gemälden ist verschieden nach den Orten, sonderlich in Absicht der Puzzolana, und es unterscheidet sich diejenige, welche in alten Gebäu-

phon (Memorab. Socr. l. 3. c. 10. n. 1.), wo Sokrates zu Parrhasius sagt: „Ihr ahmet die vertieften und die erhobenen, die dunklen und die hellen, die harten und die weichen, die rauhen und die glatten, die jugendlichen und die alten Körper durch die Farben in genauer Ähnlichkeit nach.“ Meyer.

- 1) Galen. de usu part. l. 10. c. 3.

Er redet nur von den Malern, welche auf weisse Häute, vielleicht Pergament, malten, und, um ihr Auge durch das fortgesetzte Sehen auf die weisse Farbe nicht zu ermüden, blaue und dunkle Farben anwandten. Theophrast (Hist. plant. l. 3. c. 10. l. 5. c. 8.) sagt, daß man sich auch der Tafeln von Lannenholz bedient. See.

- 2) De republ. l. 4. p. 429.

den nahe um Rom und nahe um Neapel gefunden wird, von der an alten Gebäuden entfernt von beiden Orten. Den weil nur allein an beiden Orten diese Erde gegraben wird, so ist die erste und unmittelbare Bekleidung der Mauern von Kalk mit Puzzolana durchgeschlagen und daher graulich: an anderen Orten ist diese Bekleidung von gestoßenem Travertino oder Marmor, und es findet sich auch dieselbe anstatt anderer Steine mit gestoßenem Alabaster vermischet, welches man an der Durchsichtigkeit der kleinen Stücke erkennet. Die Gemälde in Griechenland hatten also keine Anlage von Puzzolana, welche daselbst nicht war.

§. 8. Es ist die erste Bekleidung der Mauer insgesamt einen guten Finger dick. Der zweite Auftrag ist Kalk, mit Sand oder mit fein gestoßenem Marmor vermischet und durchgeschlagen, und diese Lage ist beinahe des Dritttheil so dick als jene. Solche Bekleidung war gewöhnlich in ausgemalten Grabmälern, und auf dieser Art Mauer stehen auch die herculanischen Gemälde. Zuweilen ist die obere Lage so fein und weiß, daß es reiner Kalk oder Gyps scheint, wie an dem Jupiter und Ganymedes, und diese Lage ist einen starken Strohhalm dick. An allen Gemälden, sowohl auf trocknen als nassen Gründen, ist die äußerste Lage auf gleiche Weise auf das sorgfältigste geglättet wie ein Glas, welches in der zweiten Art Malerei, wenn der Grund sehr fein war, eine sehr große Fertigkeit und geschwinde Ausführung erforderte.

§. 9. Die heutige Zurichtung des Auftrages zum Frescomalen, oder auf nassen Gründen, ist etwas verschieden von der Art der Alten; es wird derselbe von Kalk und von Puzzolana gemacht: den der Kalk mit fein gestoßenem Marmor durch einan-

der geschlagen wird zu schnelle trocken, und würde die Farben augenblicklich in sich ziehen. Die Fläche wird auch nicht, wie bei den Alten, geglättet, sondern rauhlich gelassen, und wird mit einem Borstpinsel wie gekörnet, um die Farben besser anzunehmen; den auf einem ganz glatten Grunde würden dieselben, wie man glaubet, ausfließen.

§. 10. Auch die Art und Weise der Malerei selbst, die Anlage und Ausführung derselben, welches *udo tectorio pingere* hieß, ¹⁾ und die Malerei auf trockenen Gründen ist zu berühren. Die alten Künstler werden ohngefähr wie die Neuern in Anlagen der Gemälde auf nassen Gründen verfahren sein. So, nachdem der Carton in Groß gezeichnet ist, und so viel feuchter Grund, als in einem Tage faß ausgeführt werden, angelegt worden, wird der Umriß der Figuren und der vornehmsten Theile derselben auf dem Carton mit einer Nadel durchlöchert. Dieses Stük der Zeichnung wird an den aufgetragenen Grund gehalten, und man stäubet fein gestoßene Kohlen durch die gestochenen Löcher, wodurch die Umrisse auf dem Grunde angedeutet werden. Dieses nennet man im Deutschen durchbaufen; und eben so verfuhr auch Raphael, wie ich an einem mit schwarzer Kreide gezeichneten Kinderkopfe desselben in der Sammlung des Herrn Cardinals Alexander Albani sehe. Diesen angestäubeten Umrissen fährt man mit einem spizigen Stifte nach, und es werden dieselben in dem feuchten Grunde eingedrucket; und diese eingedruckten Umrisse zeigen sich deutlich auf den Werken des Michael Angelo und des Raphaels. In diesem letzten Punkte aber sind

1) Wo *udo tectorio pingere* vorkommt, erinnern wir uns nicht. Plinius pflegt wohl zu sagen *udo illinere colores*. (L. 35. c. 7. sect. 31.) Meyer.

die alten Künstler von den Neuern verschieden: denn auf alten Gemälden findet sich der Umriss nicht eingedruckt, sondern die Figuren sind, wie auf Holz, oder auf Leinwand, mit großer Fertigkeit und Zuversicht gemallet. Es wurde die vorher gedachte erste Malerei mit bloßen Zügen von weißer Farbe auch nachher, da man die Figuren mit ihren eigenen und lebendigen Farben ausführen konnte, beibehalten, und man zeichnete mit dem Pinsel und mit weißer Farbe, was mit Colorit sollte geendiget werden.¹⁾ Dies offenbaret sich auf einem langen Stücke einer bemalten Wand, die zu Pompeji gefunden worden, wo das Colorit größtentheils abgesprungen ist, so daß nur allein die meisten Umrisse übrig geblieben sind. Die alten Maler also, da sie eine größere Fertigkeit, durch die häufigere Gelegenheit auf der Mauer zu malen, erlangt hatten, setzten ihre Bilder mit dem Pinsel selbst auf. Denn auf keinem einzigen Gemälde des herculanischen Musci unter vielen Hunderten, die ich genau untersucht habe, entdecken sich eingedruckte Umrisse.

§. 11. Die Malerei auf nassem Gründen muß bei den Alten weniger gemein, als auf trockenen Gründen gewesen sein: denn der größte Theil der alten Gemälde des herculanischen Musci ist von dieser letzten Art, welches man deutlich bemerkt an einigen Figuren, die abgesprungen sind, so daß der Grund, auf welchen sie gemallet worden, hervor-

1) Mit weißer Farbe wird man die ersten Umrisse der zu malenden Figuren nur auf farbige oder wenigstens gedämpft weisse Gründe gezeichnet haben, weil ausserdem der weisse Umriss auf der ganz weissen Grundfarbe nicht deutlich erschienen wäre. Der Grund, worauf die aldobrandinische Hochzeit gemalt ist, war ganz weiß, und man bemerkt dasselbe auch an andern antiken Gemälden. Meyer.

scheinet, wie auch an den verschiedenen Lagen von Farben: denn an einigen ist z. E. der Grund schwarz; auf diesem Grunde ist ein Feld von verschiedener Form, oder auch ein langer Streif, mit Zinnober aufgetragen, und auf diesem zweiten Grunde sind Figuren gemalt.¹⁾ Die Figur ist unscheinbar geworden, oder abgesprungen, und der zweite rothe Grund ist so rein, als wenn nichts darauf gemalt gewesen wäre. Am deutlichsten wird man dieses gewahr an dem bereits angeführten Gemälde des Chiron und des Achilles, wo die Rieraten der dorischen Ordnung hinter den Figuren eher als diese gemalt worden, so daß man hier das Gegentheil von dem, was gewöhnlich üblich ist, gethan. Denn unsere Künstler verfahren, wie es die Natur der Dinge lehret, und setzen zuerst ihre Figuren auf, und entwerfen alsdann den Grund ihres Gemäldes; in jenem Gemälde aber ist dieses umgekehrt. Andere Gemälde aber, die von eben dieser Art schei-

- 1) Die Alten bedienten sich verschiedener Farben, um den Grund zu machen, wie man an einigen alten Gemälden sieht und auch Plinius lehrt (l. 35. c. 6. sect. 26.), indem er versichert, daß die Maler den Grund mit Sandidr anlegten, und das Purpurissum mit Eiweiß übertrugen, wodurch es den Glanz des Miniums erhalten. Wollten sie eine Purpurfarbe haben, so legten sie den Grund mit Cäruleum und trugen das Purpurissum mit Eiweiß auf. Eine andere Art wandte Protogenes bei seinem Palsus an, an welchem er sieben Jahre arbeitete. (Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 20. Plutarch. in Demetr. c. 22. Alian. var. hist. l. 12. c. 42.) Auf diesem Gemälde soll er viermal Farbe aufgesetzt haben, um es gegen die Zerstörung der Zeit zu schützen. Amoretti.

[Eine Erklärung dieses viermaligen Austragens der Farben gibt H. Hirt: über die Malerei der Alten, 4 Abth. 44 C.]

nen, sind auf nassen Gründen gemallet, aber mit trockenen Farben zuletzt übergangen, wie der Gany medes¹⁾ und andere, welche an eben dem Orte gefunden worden.

§. 12. Einige glauben ein Kennzeichen der trockenen Malerei in den erhobenen Pinselstrichen zu finden; aber ohne Grund: denn auf den Gemälden des Raphaels, welche auf nassen Gründen sind, bemerkt man eben dieses. Die erhobenen Pinselstriche sind hier Zeichen, daß dieser Künstler seine Werke zuletzt trocken hier und da übermalet hat, welches auch von den nachfolgenden Malern in eben dieser Art geschehen. Die Farben der alten Gemälde auf trockenen Gründen müssen mit einem besondern Leimwasser aufgetragen sein: denn sie haben sich in so vielen hundert Jahren zum Theil frisch erhalten, und man kan ohne Nachtheil mit einem feuchten Schwamme oder Tuche über dieselben hinfahren. Man hat in den durch den Vesuvius verschütteten Städten Gemälde gefunden, welche mit einer zähen und harten Rinde, von Asche und Feuchtigkeit angefezet, überzogen waren, und welche man nicht ohne große Mühe durch Feuer ablösen konnte; aber auch durch diesen Zufall haben solche nichts gelitten. Diejenigen, welche auf nassen Gründen sind, können das Scheidewasser ausstehen, womit man den Ansaß der steinigten Unreinigkeit ablöset, und die Gemälde reiniget.

Die schönsten Stücke der alten Gemälde in dem herculanischen Museo, welches die Tänzerinnen nebst Nymphen und Centauren sind, Figuren von ei-

1) Der Autor hat nicht bedacht, daß er im 8 S. gesagt, die oberste Lage an diesem Gemälde scheine reiner Kalk oder Gyps zu sein; in welchem Falle es unmöglich auf nassem Grunde gemalt sein kan. Meyer.

nem Palme hoch, und auf einem schwarzen Grund gemaket, scheinen so geschwinde, leicht und flüchtig als die ersten Gedanken einer Zeichnung entworfen.¹⁾ Diese Geschwindigkeit aber, welche alle Kenner bewundern, war so sicher als das Schicksal durch die Wissenschaft und Fertigkeit geworden.²⁾

§. 13. In den mehresten alten Gemälden auf der Mauer sind die Lichter und Schatten durch parallele oder gleichlaufende, und zuweilen durch gekreuzete Pinselzüge gesetzt, welche Plinius *incisuras* nennet;³⁾ in der italiänischen Sprache heisset es *trattegiare*, und an diese Art hat sich auch Raphael zuweilen gehalten, und eben so malet man noch izo auf der Mauer. Andere, sonderlich größere Figuren der Alten, sind auf Olfarbenart, das ist: mit ganzen Massen abweichender und anwachsender Farbenmischungen vertieft und erhoben, und diese sind in dem Ganymedes meisterhaft in einander geschmolzen. Auf eben diesem großen Wege ist die sogenannte Venus im Palaste Barberini, und also siehet man die vorher beschriebenen vier kleinen schönen Stücke des herculanischen Musei, und andere Gemälde daselbst, die fleissig geendiget sind, ausgeführet. Auf einigen Stücken dieses Musei aber zeigen sich zugleich beide Arten zu schattiren, wie unter andern an dem Chiron und Achilles, von welchen dieser mit ganzen Massen, jener hingegen schraffirt gemaket ist.

§. 14. An den herculanischen Gemälden ist zu beklagen, daß dieselben mit einem Firnisse überzogen worden, welcher nach und nach die Farben abblät-

1) [Man sehe 7 B. 3 K. 17 §.]

2) [Eine seltne aber richtige Vergleichung; daß das Schicksal gehet voll Sicherheit.]

3) L. 33. c. 13. sect. 57.

tert und abspringen machet; ich habe innerhalb zween Monaten Stücke von dem Achilles abfallen sehen.

§. 15. Um nichts zu übergeben, was die Malerei der Alten betrifft, erinnere sich der Leser der Statue einer Diana des herculanischen Musei, die im ältesten Styl gearbeitet ist, und im dritten Kapitel beschrieben worden,¹⁾ an welcher nicht allein der Saum das Rocks, sondern auch andere Stücke der Kleidung bemalt sind. Ob es nun gleich wahrscheinlicher ist, daß diese Statue ein betrurisches, als griechisches Werk sei: könnte dennoch aus einer Stelle des Plato scheinen, daß auch unter den Griechen eben dieser Gebrauch gewesen sei. Plato saget, was ich hier anführe, gleichnißweis: ὥπερ ἐν ἅν ἐι ἡμᾶς ἀνδριαντας γραφοντας προσελθων ἅν τις εἴπῃ, λεγων ὅτι ἔ τῷς καλλιστοῖς τε ζωῇ τὰ καλλίστα φάρμακα προτιδεμεν. Οἱ γὰρ ὀφθαλμοί, καλλιστον ον, ἐκ ὀσφρῖω ἐναληλισμενοι εἰεν, ἀλλὰ μελανι. κ, τ. λ. 2) Das ist: „So wie jemand, der uns Statuen bemalen anträfe, und uns tadeln wollte, daß wir nicht auf die schönsten Theile der Figur die schönsten Farben setzen, indem die Augen, die das Schönste sind, nicht mit Purpur, sondern mit schwarzer Farbe bezeichnet sein würden &c.“ Ich überseze den Sinn dieser Worte so, wie ich denselben begreife; und es wird derselbe keine andere Auslegung annehmen, so lange nicht erwiesen werden kan, daß das Wort ἀνδρίας, welches insgemein eine Statue bedeutet, auch von einem Gemälde könne genommen werden, welches ich denen zu entscheiden überlasse, die mehrere Belesenheit als ich besitzen. 3)

1) [3 B. 2 R. 11 §.]

2) De republ. l. 4. princ.

3) Beckeri Anecd. I. p. 82. ἀνδρίας καὶ ἐπὶ γράφῃ Πλα-

§. 16. So wie in der vorigen dritten Abtheilung¹⁾ die Erklärung des Aristoteles und das Wort λευκογραφειν, nebst der kurz zuvor versuchten Erklärung einer dunklen Stelle des Plinius, Gelegenheit gegeben haben, von dem Colorit der alten Maler zu reden, eben so veranlasset das Urtheil jenes Philosophen über drei Maler, mich über den Charakter derselben zu erklären. „Polygnotus“ (saget er) hat seine Figuren besser, Pauson „schlechter und Dionysius ähnlicher gemalt.“²⁾ Ich weiß nicht, ob der Grav Caylus diese Stelle berührt, und weiß dieses geschehen ist, ob er den Sinn derselben getroffen habe: den ich habe das, was er in den Schriften der Akademien über die Malerei der Alten einrücken lassen, nicht bei der Hand, auch nicht Zeit, dieselben anderwärts aufzusuchen; der Leser mag sich die Mühe nehmen, uns beide über jene Stelle gegen einander zu halten.³⁾ Castelvetro hat hier seine sehr geringe Einsicht von neuem verrathen, und verdienet nicht, daß ich dessen Auslegung überseze noch widerlege. Aristoteles will, so viel ich einsehe, Folgendes lehren. Polygnotus hat seine Figuren besser gemalt, wie er dieses von einem jeden guten Maler

των Πολυτεια. — p. 210. ανδριαντα σημασι και την γραφην, ασπις ε Πλατων. Also bezeichnet ανδριας zwar nicht geradezu ein Gemälde, aber doch ein gemaltes Bild eines Menschen. Siebelis.

1) [2 §. dieses Kapitels.]

2) Aristot. poet. c. 2. c. 6. Politic. VIII. 5.

3) In seinen vielen und gelehrten Abhandlungen über die zeichnenden Künste habe ich nichts gefunden, was diese Stelle beträfe. In seinen Réflex. sur quelq. pass. du l. 35. de Plin. part. 3. Acad. des Inscript. t. 25. Mém. p. 190. redet er nur von dem, was Plinius in dieser Hinsicht geschrieben. Fca.

erfordert, ¹⁾ das ist: er hat sie über den gemeinen Stand und Bildung der Menschen erhoben, und da derselbe, so wie die mehresten alten Maler, nebst der Mythologie der Götter, Geschichten aus der Heldenzeit vorstellte, waren seine Figuren also auch Helden ähnlich, und bildeten die Natur in der schönsten Idea ab. Pauson malte seine Figuren schlechter, welches vermuthlich kein Tadel des Künstlers sein soll: den Aristoteles führet ihn als einen großen Maler an, und sezet ihn neben den Polygnotus; die Absicht dieses von besageten Malern genommenen Gleichnisses ist, wie unstreitig erhellet, die drei verschiedenen Arten der Nachahmung (*μιμησις*) in der Dichtkunst sowohl als in den Tänzen deutlicher zu erklären. Folglich wird Aristoteles haben sagen wollen: so wie des Polygnotus Gemälde sind was die Tragödie (die sich mit heroischen Begebenheiten beschäftigt) in der Dichtkunst ist: so sind die Figuren des Pauson mit der Komödie zu vergleichen, welche die Personen schlimmer vorstellt, wie der Philosoph in eben dem Kapitel saget: *ἡ μὲν (κωμῳδία) γὰρ χειρὴς, ἡ δὲ (τραγῳδία) βελτίους μιμεῖσθαι βύλεται τῶν νῦν*, und eben dieses wiederholet er im folgenden fünften Kapitel: *κωμῳδία μίμησις φανλοτέρων*, das ist: welche, um die Sitten zu verbessern, die Thorheiten der Menschen in einem höhern Grade vorstellt, als sich dieselben wirklich finden, damit das Lächerliche desto empfindlicher werde. Hieraus ist zu schließen, daß Pauson mehr komische als heroische und tragische Stücke gemallet habe, und daß sein Talent gewesen, das Lächerliche vorzustellen, welches auch der Endzweck der Komödie sein soll. Den das Lächerliche, fährt Aristoteles fort, stellet die Personen auf der

1) Poët. c. 15.

schlechten Seite vor: τὴ αἰσχρῇ, ἢ ἐπὶ τὸ γελοῖον μορίον. Dionysius hingegen, welcher nach dem Plinius unter die berühmtesten Maler gesetzt wurde, hielt das Mittel zwischen jenen beiden, und war, mit dem Polygnotus verglichen, was Euripides gegen den Sophokles ist: 1) daß dieser stellte seine Weiber vor, wie sie sein sollten, und jener, wie sie waren. 2) Dionysius ahmete, wie Alianus lehret, den Polygnotus in allem nach, πλην τῆ μεγέθους, ausser in der Größe, das ist: er hatte das Erhabene nicht. 3)

S. 17. Dieses Urtheil über den Charakter unseres Malers gibt zugleich der Anzeige des Plinius von ebendemselben Maler eine Deutung, die gänzlich verschieden ist von dem Verstande, in welchem man dieselbe bisher genommen hat. 4) Dionysius

1) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 43.

2) Nicht bloß seine Weiber, sondern überhaupt seine tragischen Personen. (Aristot. poët. c. 26.) Meyer.

3) Var. hist. l. 4. c. 3.

4) L. 35. c. 10. sect. 37.

Wie viele Vertheidiger, zu denen auch Lessing gehört [Laokoön, 2 Abschn.], der Autor in seiner Erklärung dieser Stelle des Plinius gefunden, und wie genau sie auch immerhin zu dem in andern Stellen der Alten bestimmten Kunstcharakter des Dionysius passen mag: so hat doch offenbar Plinius einen andern Sinn mit seinen Worten verbunden. Daß er redet an dieser Stelle nicht von dem Grade der Schönheit, den dieser oder jener Maler in seinen Bildern erreicht, sondern von den Gegenständen, die in ihren Gemälden vorgestellt waren. Serapio, welcher Scenen vortreflich, aber keine Menschen malen konnte, wird dem Dionysius entgegengesetzt, der sich in seinen Darstellungen besonders auf Menschen beschränkte, und daher Menschenmaler zubenannt wurde. Meyer.

(saget er) *nihil aliud quam homines pinxit*, ob id *anthropographus* cognominatus: das ist: er hat seine Menschen menschlich gebildet und dieselben nicht über den gemeinen Stand erhoben, und aus diesem Grunde bekam er jenen Beinamen. Dieses kan nicht anders geschehen sein, als durch die Ähnlichkeit von bestimmten Personen, die er seinen auch heroischen Figuren wird gegeben haben, welche er vermuthlich nach lebendigen Modellen, ohne allen idealischen Zusatz, gemallet, so daß er zu denselben das, was wir Akademien nennen, genommen. ¹⁾

§. 18. In dieser Abhandlung von der Malerei der Alten ist auch von der Arbeit in *Mosaico* einige Nachricht zu ertheilen, da dieselbe eine Malerei ist, die theils aus kleinen Steinen, theils aus gefärbtem Glase zusammengesetzt ist. Von der erstern Art sind die gemeinsten diejenigen, die aus weissen und schwarzen viereckichten Steinchen bestehen; und auch in den allerfeinsten dieser Arbeiten aus bloßen

- 1) Der Autor fährt in der wiener Ausgabe, S. 591, also fort: „über den Verfall der Malerei werden von den alten
» Scribenten, vom Vitruvius an, häufige Klagen
» geführt; dieser römische Baumeister erkert (l. 7. c. 5.)
» wider den zu seiner Zeit eingeführten Gebrauch, die
» Wände der Gebäude und der Zimmer mit leeren
» Vorstellungen anzufüllen, die nichts lehren und den
» Geist nicht unterhalten, wie Aussichten, Leiche,
» Hafens, und dergleichen waren, anstatt daß die alten
» Griechen Bilder aus der Geschichte ihrer Götter
» und Helden anbrachten. über eben diese Gemälde hält
» sich Lucianus (Contempl. n. 6.) spöttisch auf und
» sagt: Ich wollte in Gemälden nicht Städte und
» Berge allein sehen, sondern auch die Menschen
» selbst, und was diese machen und reden.“ — Weil
dieses schon zum Theil im 34 §. des vorigen Kapitels
gesagt ist, so geben wir diese in Einzelheiten abwei-
chende Stelle des Textes hier als eine Variante in den
Noten. Meyer.

Steinen¹⁾ scheint man die lebhaftesten Farben, als: Roth, Grün, u. dergl. vermieden zu haben, sonderlich da sich kein Marmor von einer einzigen dieser Farben in dem höchsten und schönsten Ton findet; wenigstens sind in dem schönsten Mosaico dieser Art, welches die Tauben im Museo Capitolino sind,²⁾ nur schwache Farben angebracht. Die von der zweiten Art aber haben alle mögliche Farben, jedoch von Glaspasten; und so sind die zwei Stücke in dem herculanischen Museo, vom Dioskorides aus Samos verfertigt, die im zweiten Theile beschrieben werden.³⁾ Ich behaupte jedoch nicht, daß sich in Werken von vielfärbigem Mosaico keine gelben und rothen Steine, und einige andere Farben finden, als welches wider den Augenschein sein würde, sondern ich rede dort von dem höchsten Tone in einigen solchen Farben.

§. 19. Diese Arbeit war vornehmlich bestimmt zum Fußboden in Tempeln und in andern Gebäuden, und zuletzt wurden auch Gewölber damit belegt, wie man noch igo in einem Kryptoportico der tiburtinischen Villa Kaisers Hadrianus siehet,⁴⁾ wel-

1) Apulejus (Metam. l. 5. princ.) sagt, indem er von dem Hause der Psyche spricht: *pavimenta ipsa lapide pretioso caesim diminuto in varia pictura genera discriminabantur.* See.

2) [Man vergleiche 12 B. 1 R. 8 — 9 §.]

Sollte die capitolinische Mosaik mit den Tauben durchaus von Marmorstückchen verfertigt, sollten keine Stifte von Glasfluß bei derselben angewandt sein? Meyer.

3) [12 B. 1 R. 9 — 11 §.]

4) Das Gegentheil behauptet Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 80.): questi (mosaiche Arbeiten) servirono da principio al solo ornato delle volte, e di là passarono poi nelle pareti e ne' pavimenti. übrigs wird nicht

ches auch an der großen Cuppola sowohl als an der kleinern der St. Peterskirche zu Rom geschehen ist.¹⁾ Solche Fußboden sind aus Steinen in der Größe des Nagels am kleinen Finger zusammengesetzt, und wenn dieselben von besondern Zieraten gefunden worden, sind Tischblätter daraus verfertigt worden, wie dergleichen in dem Museo Capitolino und in anderen römischen Wohnungen zu sehen sind: es sind auch die Steine des berühmten Musaeo zu Palestrina von eben der Größe. In prächtigen Zimmern wurden zuweilen in der Mitte und an mehr Orten des Fußbodens, wenn derselbe aus weissen und schwarzen Steinen bestehet, Bilder von mehr Farben gearbeitet; und von dieser Art ist das Musaeo eines Zimmers, welches unter Palestrina vor etwa vier Jahren entdeckt worden. Weil aber solche Stücke unendlich fein sind, wurden dieselben unten sowohl als auf den Seiten umher mit dünnen Marmorplatten gefüttert, und also in die gröbere Arbeit eingesetzt. Auf solche Art wurden die gemeldeten Tauben des Musei Capitolini,

gesagt, worauf sich diese Angabe gründe, und wenn keine weitere Gewähr dafür vorhanden sein sollte, so möchten wir uns lieber zu Winkelmann's Meinung halten.

Die überbleibsel im Kryptoportico scheinen von einer besondern Art zu sein; denn wir finden bei Visconti (l. c. not.), wo er vermuthlich von ihnen spricht, daß es eigentlich erhobene Arbeiten von sehr festem Stucco mit Steinchen und Glasflüssen von verschieden Farben überzogen seien, so daß man sie in Absicht auf die Wirkung ungefähr mit den Basreliefs von gefärbtem Wachs vergleichen könne. Ein hübsches Fragment, die Figur der Hoffnung vorstellend, von gleicher Art befindet sich im Museo der Bibliothek zu Paris und sei schon vom Graven Caylus (Recueil, t. 6. pl. 86.) bekannt gemacht. Meyer.

1) [Man vergleiche 1 B. 2 K. 21 S.]

und die zwei Stüke des Diostorides in dem Fußboden zweier Zimmer eines pompeischen Gebäudes gefunden.¹⁾

§. 20. Zuletzt ist mit ein paar Worten von dem Gebrauche bei den Alten zu reden, die Gemälde vor dem Nachttheile, welchen sie von der Luft oder der Feuchtigkeit leiden könnten, zu verwahren.²⁾ Dieses geschah mit Wachs, womit sie dieselben überzogen, wie Vitruvius und Plinius melden, und dadurch erhöhten sie zu gleicher Zeit den Glanz der Farben. Dieses hat sich in einigen Zimmern verschütteter Häuser der alten Stadt Messina, nahe bei dem alten Herculano gelegen, gezeigt. Die Wände hatten Felder von Zinober, von solcher Schönheit, daß es Purpur schien, da man dieselben aber nahe an das Feuer brachte, um den angesetzten Tarter abzulösen, zerschmolz das Wachs, womit die Gemäl-

1) Schöner und zarter gearbeitet als alle musivischen Arbeiten ist die im Jahre 1780 in der Villa des Graven Sede unter Livoli gefundene, welche jezo den Fußboden eines Kabinetts im vaticanischen Museo ziert. In der Mitte sieht man ein kleines Bild mit theatralischen Masken, und dieses ist in einiger Entfernung mit einem breiten Laubgewinde umgeben. (Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 86 — 87. tav. 48.) Meyer.

2) In diesem und dem vorigen Kapitel haben viele Stellen aus der ersten Ausgabe, welche in der wienener Ausgabe fehlen, der Wiederaufnahme werth erschienen; wodurch freilich der ohnehin etwas lose Zusammenhang nicht verbessert worden. Dieser letzte Paragraph gehört ebenfalls zu den wieder aufgenommenen, und dürfte mit dem, was früher von Frescomalerei gesagt worden, zu streiten scheinen, weil die mit Wachs überzogenen Malereien wahrscheinlich nicht auf nasse Gründe gemalt waren. Auch bezieht sich, was der Autor von ausgeschmolzenem Wachs erinnert, nicht auf eigentliche Gemälde mit Figuren, sondern bloß auf decorirte Wände. Meyer.

de überzogen waren. Es fand sich auch eine Tafel von weißem Wachse unter Farben liegen, in einem Zimmer des unterirdischen Herculaneum; vermuthlich war man beschäftigt, dasselbe auszumalen, da der unglückliche Ausbruch des Vesuvius kam und alles überschüttete.

G e s c h i c h t e
d e r
K u n s t d e s A l t e r t u m s.

A c h t e s B u c h.

Von dem
Wachstume und dem Falle der grie-
chischen Kunst, in welcher vier
Zeiten und vier Style können
gesezet werden.

Erstes Kapitel.

§. 1. Der dritte Abschnitt dieser Abhandlung von dem Wachstume und dem Falle der griechischen Kunst gehet nicht weniger als die vorigen auf das Wesen derselben, und es werden hier verschiedene allgemeine Betrachtungen der vorigen Bücher durch merkwürdige Denkmale der griechischen Kunst näher und genauer bestimmt.

§. 2. Von dem Ursprunge, Fortgange und dem Wachstume der griechischen Kunst, können sich diejenigen mehr, als andere einen Begriff machen, welche die seltene Gelegenheit gehabt haben, Gemälde und sonderlich Zeichnungen von den ersten Malern in Italien bis auf unsere Zeiten zu sehen. Vornehmlich weiß man eine ununterbrochene Folge von Zeichnungen von mehr als dreihundert Jahren wie mit einem Blicke durchlaufen und übersehen kan, wozu ein Theil der großen Sammlung von Zeichnungen Herrn Bartholomä Cava-
ceppi, Bildhauers zu Rom, eingerichtet ist; und wenn man aus derselben die Stufen der neueren Kunst mit denen, welche sich in der Kunst der Alten entdecken, vergleicht, so erlanget man deutlichere Begriffe von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten. Durch diese Vergleichung wird klar, daß, wie der Weg zur Tugend rauh und enge, der zur Kunst, und zwar welcher zur Wahrheit derselben führt, strenge und ohne Ausschweifung sei und sein müsse. Die Altväter neuerer Kunst an-
noch in der Kindheit derselben haben, so wie Na-

aphael in ihrem höchsten Glanze that, den Umriss ihrer Figuren mit einer genauen Bestimmung angeben, und begnügten sich nicht, wie diejenigen, die man Machinisten nennet, das ist: die große Werke geschwinde ausführen, ihre Figuren aus dem Größten zu entwerfen, und das Übrige dem Glücke des Pinsels zu überlassen. Durch solche strenge Zeichnung gelangten dieselben endlich zur Nichtigkeit, und der Meister offenbaret sich in den zuverlässigen, kaum angedeuteten Zügen auch der kleinsten Figur. Man unterscheidet daher noch 120 etliche Zeichnungen des Penni, genant Fattore, die denen vom Raphael, dessen Schüler er war, am nächsten kommen, blos an den oft abgesetzten Linien und Umschreibungen der Figuren, die in des Meisters ersten Gedanken, wie diese selbst, eine aus der andern fließen und geschrieben heißen können.

§. 3. Wenn hier von dem ältesten Style der griechischen Kunst geredet wird,¹⁾ versteht man nicht die ersten Versuche in derselben, die im ersten Kapitel berührt sind,²⁾ sondern die Werke, in welchen die Kunst bereits ihre Form erlangt hatte und in ein System gebracht war. Es könnte dieser Styl vielleicht mit der Schreibart des Hero-

1) Der zweite und dritte Paragraph, in welchen der Autor nicht von dem ältern, sondern von dem ältesten Style in der griechischen Kunst redet, vermöge eines von ihm später angenommenen Unterschiedes, sind aus den Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 31 — 32, entlehnt, und schienen uns wegen vieler süßvollen Andeutungen nicht ungeschickt, gerade diesen Abschnitt zu eröffnen. So haben wir auch in den nächsten Paragraphen manches aus den Anmerkungen in den Text aufzunehmen für zweckmäßig erachtet. Meyer.

2) [13. 1 S.]

botus, des ältesten griechischen Geschichtschreibers und dessen Zeitgenossen verglichen werden. Aristoteles merket an, daß dieselben die alte Form des Ausdrucks behalten, in welcher die Redensarten eine von der andern getrennet sind, und keine Verbindung haben, daher auch den Perioden die gewünschte Rundung mangelt. Dieses wird sonderlich auf die Gemälde dieses ersten Styls der Kunst als eine Vergleichung dienen können; denn es wird denselben die Rundung gefehlet haben, die durch Licht und Schatten entsteht, so wie dieses an den Malern vor dem Raphael, und sonderlich an denen von der Florentinischen Schule ausgesetzt werden kan.

S. 4. Die Kunst unter den Griechen hat wie ihre Dichtkunst, nach Scaligers Angaben, und wie Florus die römische Geschichte eintheilet, vier Hauptzeiten und wir könnten deren fünf setzen. Denn so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Theile und gleichsam Stufen hat: den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme, und das Ende, worin der Grund lieget von den fünf Austritten oder Handlungen in theatralischen Stücken; eben so verhält es sich mit der Zeitfolge der Kunst; da aber das Ende derselben außer die Gränzen derselben gehet, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten. Der ältere Styl hat bis auf den Phidias gedauert; durch ihn und durch die Künstler seiner Zeit erreichte die Kunst ihre Größe, und man kan diesen Styl den großen und hohen nennen; von dem Praxiteles an bis auf den Lysippus und Apelles erlangte die Kunst mehr Gratie und Gefälligkeit, und dieser Styl würde der schöne zu benennen sein. Einige Zeit nach diesen Künstlern und ihrer Schule fing die Kunst an zu sinken in den Nachahmern derselben, und wir könnten einen dritten Styl der

Nachahmer setzen, bis sie sich endlich nach und nach gegen ihren Fall neigete.

§. 5. Bei dem älteren Style sind erstlich die übrig gebliebenen vorzüglichen Denkmale desselben, ferner die aus denselben gezogenen Eigenschaften, und endlich der Übergang zu dem großen Style zu betrachten. Man kan keine ältere und zuverlässigere Denkmale des ältern Styls als einige Münzen anführen, von deren hohem Alter das Gepräge und ihre Inschrift Zeugniß geben: denn da dieselben unter den Augen ihrer Städte geprägt worden, ist davon sicher auf die Kunst ihrer Zeit zu schließen. Denselben füge ich einen Carniol des florentinischen Musei bei, welcher zu Ende des ersten Stücks dieses Kapitels gesetzt ist. ¹⁾

§. 6. Die Inschrift gehet auf diesen Münzen sowohl als auf dem Steine rückwärts, das ist: von der Rechten zur Linken; diese Art zu schreiben aber muß geraumere Zeit vor dem Herodotus aufgehört haben. Denn da dieser Geschichtschreiber einen Gegensatz der Sitten und Gebräuche der Ägypter gegen die Griechen machet, führet er an, daß jene auch im Schreiben das Gegentheil von diesen gethan, und von der Rechten zur Linken geschrieben haben; ²⁾ eine Nachricht, welche zu einiger Bestimmung der Zeit in der Art zu schreiben unter den Griechen, so viel ich weiß, noch nicht bemerkt ist, und aus welcher man schließen kan, daß von der Zeit dieses Geschichtschreibers an, das ist: in der sechs und siebenzigsten Olympias bei den Griechen der Gebrauch rückwärts zu schreiben seit geraumer Zeit abgekommen war. Pausanias aber meldet,

1) [In der ersten Ausgabe S. 140. unter den Denkmalen Numero 125.]

2) L. 21 c. 36.

daß unter der Statue des Agamemnon's zu Elis, (welche eine von den acht Figuren des Dnatas und zwar derjenigen war, welche sich erboten hatten zum Loose, mit dem Hector zu fechten) die Schrift von der Rechten zur Linken gegangen; ¹⁾ welches etwas Seltenes auch an den ältesten Statuen scheinete gewesen zu sein; den er meldet dieses von keiner andern Inschrift auf Statuen. Da nun Dnatas kurz vor dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen, das ist: vor der zwei und siebenzigsten Olympias, und also nicht lange vor dem Phidias geblühet hat, so ist ohngefähr die Zeit zu bestimmen, da die Griechen aufgehört haben, rückwärts zu schreiben. ²⁾

§. 7. Unter den ältesten Münzen sind die von einigen Städten in Großgriechenland, sonderlich die Münzen von Sybaris, von Kaulonia und von Posidonia oder Pästum in Lucanien zu merken. Die erstern können nicht nach der zwei und siebenzigsten Olympias, in welcher Sybaris von den Krotoniatern zerstört worden, ³⁾ gemacht sein, und die Form der Buchstaben in dem Namen dieser Stadt deutet auf viel frühere Zeiten. ⁴⁾ Der Ochse auf diesen, und der Hirsch auf Münzen von Kaulonia, sind ziemlich unförmlich: auf sehr alten Münzen

1) L. 5. c. 25.

2) [Man sehe 9 B. 1 R. 11 §.]

3) Herodot. l. 6 c. 21. l. 5. c. 44. Diod. Sic. l. 12. §. 9 — 10. Nach Wesseling's Anmerkung zum Diodor wurde Sybaris im 3 Jahre der 67 Olympiade zerstört. Seea.

4) Auf denselben steht VM, anstatt XT, und eben so, nämlich wie ein M, stehet das Stigma auf angeführten Münzen von Posidonia. Das Rho (P) hat einen kleinen Schwanz: P. Kaulonia ist geschrieben: AVQX (Conf. Magnan. Miscell. numism. t. 1. tab. 33. tab. 35. t. 4. tab. 47 — 51. t. 1. tab. 12. n. 1.) Winkelman.

dieser Stadt ist Jupiter, so wie Neptunus auf Münzen der Stadt Posidonia, von schönerem Gepräge, aber im Style, welcher insgemein der he-
trurische heisset. Neptunus hält seinen dreizackigen Scepter, wie eine Lanze, im Begriffe, zu stoßen, und ist wie Jupiter nakend, außer daß er sein zusammengekommenes Gewand über beide Arme geworfen hat, als wenn ihm dasselbe statt eines Schildes dienen sollte;¹⁾ so wie Jupiter auf einem geschnittenen Steine seine Aegis um seinen linken Arm gewirft hat.²⁾ Auf diese Art fochten zuweilen die Alten in Ermangelung des Schildes, wie Plutarchus vom Alcibiades,³⁾ und Livius vom Tiberius Gracchus berichtet.⁴⁾ Das Gepräge dieser Münzen ist auf der einen Seite hohl, und auf der andern erhoben, nicht wie es einige kaiserliche Münzen sowohl als die von römischen Familien haben, wo das hohle Gepräge der einen Seite ein Versetzen ist; sondern auf jenen Münzen zeigen sich offenbar zweien verschiedene Stempel, welches ich an dem Neptunus deutlich darthun kann.⁵⁾ Wo derselbe erhoben ist, hat er einen Bart

1) Die Abbildung dieser Münze in Magnani Lucania numismatica, tab. 19 — 26, welche sich in Hinsicht des Wurfs des Gewandes in etwas von obiger Beschreibung unterscheidet. Amoretti.

2) [Denkmale, Numero 9. Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 3 Abth. 48 Num.]

3) Alcib. in fine. [c. 39.]

4) L. 25. c. 16. Scalig. Conject. in Varr. princ. p. 8 — 10.

5) Zu den allerältesten Münzen gehören einige atheniensische in Silber geprägte. Unter Numero 72 und 73 der Abbildungen findet man zwei solche Münzen, wovon die erste im herzoglichen Münzkabinete zu Gotha und die andere unter Monnets Münzpasten ist. Der stark erhobene Minervakopf auf der Vorderseite deutet

und krause Haare; hohl geträget ist er ohne Bart, und mit gleichen Haaren: dort hängt das Gewand vorwärts über den Arm, und hier hinterwärts; dort gehet an dem Rande umher ein Zierat, wie von zween weitläufig geflochtenen Striten, und hier ist derselbe einem Kranze aus Ähren ähnlich; der Szepter aber ist auf beiden Seiten erhaben.

§. 8. Es ist im Übrigen nicht darzuthun, wie jemand ohne Beweis angibt, ¹⁾ daß das Gamma der Griechen nicht lange nach der funfzigsten Olympias nicht Γ, sondern C geschrieben worden, wodurch die Begriffe von dem Ältern Style aus Münzen zweifelhaft und widersprechend werden würden. Denn es finden sich Münzen, auf welchen gedachter Buchstab in seiner älteren Form vorkömmt, die gleichwohl ein vorzügliches Gepräge haben; unter denselben kan ich eine Münze der Stadt Gela in Sicilien, geschrieben CEA Γ, mit einer Biga und dem Vordertheil eines Minotaurs, anführen. ²⁾ Ja man kan das Gegentheil von jenem Vorgeben unter andern aus einer Münze der Stadt Segesta in Sicilien, mit dem runden Gamma, darthun, welche, wie ich im Folgenden hoffe darzuthun, lange nach dieser Zeit, und in der hundert und vier und dreissigsten Olympias, gepräget worden. ³⁾

durch die Rohheit der Gestalt auf ein so hohes Altertum, daß vielleicht kaum eines der noch vorhandenen Marmorbilder höher hinaufreichen dürfte. Meyer.

1) Reinold. hist. liter. Græc. et Latin. p. 57.

2) Castelli gibt eine Abbildung dieser Münze in der Kupfertafel zu seinem Werke: Sicilia et adjacent. insulæ, n. 24. und Varuta in seiner Sicilia numismat. tab. 100. n. 3. 10. 11. tab. 101. n. 11 et 13. tab. 99. n. 1 et 4. Seca.

3) In dem Nouv. Traité de Dipl. t. 1. sec. part. sect. 2.

§. 9. An diesem Orte verdienen vier Schalen von dem feinsten Golde, in der Form und Größe einer Unterschale zum Kaffee, erwähnt zu werden, die in alten Gräbern bei Sirgenti entdeckt worden, und sich in dem Museo des dasigen Bischofs Lucchesi befanden; und dieses, weil die Verzierungen auf denselben in gewisser Maße dem Gepräge jener Münzen ähnlich sind, daher auch diese seltenen Stücke von gleichem Alter zu sein scheinen.¹⁾ Zwei dieser Schalen haben auswärts einen Rand umher, dessen Zieraten in Nischen bestehen, und dieser Rand fast getriebene Arbeit genennet werden: den es ist derselbe mit einem erhoben geschnittenen Stempel geschlagen, welcher an dem inneren Rande ange-

chap. 15. p. 679. pl. 10, wo eine Abbildung des ältesten griechischen Alphabets gegeben ist, sieht man das Gamma fast ganz wie das gewöhnliche I gestaltet; eben so in der berühmten *Bespeendor*, von Fourmont entdeckt. (Acad. des Inscript. t. 15. Mém. p. 395.) Man findet diesen Buchstaben in der Gestalt des C oder G nur auf den spätern Denkmalen aus dem vierten Jahrhunderte vor Christo; und in andern aus dem dritten christlichen Jahrhunderte bis zum funfzehnten. (l. c. p. 681. pl. 11.) Hieraus möchte also folgen, daß bei den Griechen das Gamma in Gestalt des I älter sei, als das in Gestalt von C oder G. *Seea.*

- 1) Von Houel (*Voyage pittoresque des Isles de Sicile.* Paris 1782. vol. 4. p. 48) erfährt man, daß zwar sonst in der bischöflichen Bibliothek zu Sirgenti vier solche goldene Schalen gewesen, aber zu seiner Zeit nur noch zwei; die eine mit dem getriebenen Zierat von Nischen, und die andere glatt. Von beiden gibt er Abbildungen. (Pl. 27.) Selbst der Autor spricht anderswo (3 B. 4 K. 21 S.) nur von zwei solchen Schalen. Die verzierte hat nach Houel 5 Zoll 4 Linien im Durchmesser, die glatte 4 Zoll, vermuthlich nach französischem Maße. *Meuxer.*

sezet worden, um auf der andern Seite das Erhobene herauszutreiben. Die zwei andern Schalen haben einen mit eingeschlagenen Punkten am Rande herum verfertigten Bierat. In Ausdeutung gedachter Ochsen ist nicht nöthig, mit dem Besitzer dieser Schalen bis zu dem Apis der Ägypter zurückzugehen; ¹⁾ daß bei den Griechen waren Ochsen der Sonne gewidmet, und Ochsen zogen den Wagen der Diana; es können auch diese Thiere als ein Bild des Ackerbaues angesehen werden, welches der Ochse auf etlichen Münzen von Großgriechenland anzudeuten scheint, weil die Ochsen den Pflug ziehen, und den ganzen Feldbau bestellen. Eben dieses Thier war das Zeichen der ältesten atheniensischen ²⁾ sowohl als römischen Münzen. ³⁾

§. 10. Daß die Begriffe der Schönheit, oder vielmehr, daß die Bildung und Ausführung derselben den griechischen Künstlern nicht, wie das Gold in Peru wächst, ursprünglich mit der Kunst eigen gewesen, bezeugen sonderlich die ältesten sicilitanischen Münzen, um so viel mehr, da die Münzen der nachfolgenden Zeiten alle andere an Schönheit übertroffen. Ich urtheile nach uralten und seltenen Münzen von Leontium, Messina, Segesta und Syrakus, die in dem ehemaligen kofschischen Museo von mir untersucht worden sind, und zwei von diesen Münzen der letztern Stadt sind zu Anfang dieses dritten Stücks in Kupfer zu sehen; ⁴⁾ der Kopf ist ei-

1) Diese Auslegung gibt auch Niebels. (Reise in Sicilien c. 1 Br.) Amoretti.

2) Schol. Aristoph. in Avib. 1106.

3) Plin. l. 18. c. 3. sect. 3. *Servius rex, ovium boumque effigie primus æs signavit.*

4) [S. 451 der wiener Ausgabe.]

ne Proserpina; ¹⁾ diese und andere Köpfe gedachter Münzen sind gezeichnet, wie der Kopf der Pallas auf den ältesten atheniensischen Münzen, und an einer Statue derselben in der Villa Albani. Kein Theil derselben hat eine schöne Form, folglich auch das Ganze nicht; die Augen sind lang und platt gezogen; der Schnitt des Mundes gehet aufwärts; das Kinn ist spizig und ohne zierliche Wölbung; die Haarlocken sind in kleine Ringeln gelegt, und sind den Beeren der Weintrauben ähnlich; daher sie auch von den ältesten griechischen Dichtern so benannt sind; und es ist bedeutend genug, zu sagen, daß das Geschlecht an den weiblichen Köpfen fast zweifelhaft ist. Eben daher ist es geschehen, daß ein solcher sehr seltener weiblicher Kopf von Erzt und etwas über Lebensgröße, in dem herculanischen Museo, für ein männliches Bild angesehen worden ist. Gleichwohl ist die Rückseite jener Münzen nicht allein in Absicht des Gepräges, sondern auch der Zeichnung der Figur, zierlich. Wie aber ein großer Unterschied ist unter der Zeichnung im Kleinen und im Großen, und von jener nicht auf diese fañ geschlossen werden; so war es leichter, eine zierliche kleine Figur, etwa

- 1) Ob die Rehrseite, welche viel besser gearbeitet ist, nicht von einem spätern Stempel, welcher dem ältern Avers beigelegt worden, herrühren mag? ein Umstand, wovon man sowohl unter den antiken als modernen Münzen Beispiele findet.

Sea glaubt, die scheinbare Ungleichheit im Style des Averses und Reverses durch die Annahme erklären zu können, daß der Künstler in dem Kopfe der Proserpina vielleicht irgend ein von den Syrakusanern verehrtes uraltes Bild dieser Göttin nachgeahmt habe. Das ist wenigstens möglich, denn oft finden sich in späterer Zeit Nachahmungen des ältern griechischen Stils in Marmor, und eben dieses könnte auch wohl auf Münzen der Fall sein. Meyer.

einen Zoll groß, als einen Kopf von eben der Größe schön zu zeichnen. Die Bildung dieser Köpfe hat also nach der angegebenen Form die Eigenschaften des ägyptischen und etruskischen Stils, und ist ein Beweis der in den drei vorhergehenden Kapiteln angezeigten Ähnlichkeit der Figuren dieser drei Völker in den ältesten Zeiten.

§. 11. Gleiches Altertum mit angeführten Münden scheint der sterbende Othryades in dem florentinischen Museo zu haben.¹⁾ Die Arbeit ist nach der Schrift auf demselben griechisch, und stellt den sterbenden Spartaner Othryades nebst einem andern verwundeten Krieger vor, wie jener, so wie dieser, sich den tödlichen Pfeil aus der Brust zieht, und zugleich das Wort: dem Siege, auf seinen Schild schreibt.²⁾ Die Argiver und Spartaner waren im Streite über die Stadt Thyrea, und machten auf beiden Seiten von jeder Nation dreihun-

1) Beschreib. d. geschnitt. Steine, 4 Kl. 1 Abth. 8 Num.]

2) Lucianus (Contempl. c. 24. Rhet. præc. c. 18.) und Andere (Val. Max. l. 3. c. 2. extern. n. 4.) sagen, daß der Held mit seinem Blute geschrieben. Plutarchus (Parall. [Apyuov t. 7. p. 219. edit. Reisk.]) bemerkt, daß er die beiden Worte ΔΙΙ ΤΡΟΠΑΙΟΤΧΝΙ: dem siegreichen Jupiter, auf den Schild gezeichnet. Der Künstler wird einer verschiedenen Nachricht gefolget sein, da er das Wort Sieg geizet; oder der eingeschränkte Raum ist die Ursache, daß er ein Wort genommen, welches die Absicht des Helden überhaupt, und den Gedanken von jener Schrift enthält und ausdrückt. Das Wort ist in dorischer Mundart geschrieben, welche den Spartanern eigen war, und ist der Dativus ΝΙΚΑΙ, anstatt ΝΙΚΗΙ. Man sehe die Abhandlung über diesen Stein in der Beschreibung der geschnittenen Steine des florentinischen Mus. Winkelmann.

bert Mañ aus, die gegen einander fechten sollten, um ein allgemeines Blutvergießen zu verhindern. Diese sechshundert Mañ blieben alle auf dem Plaze, ausser zween von den Argivern, und von den Spartanern dem einzigen Othrynades,, welcher, so tödlich verwundet er war, alle Kräfte sammelte, und von den Waffen der Argiver eine Art eines Siegeszeichens zusammenlegete. Auf einem von den Schildern deutete er den Sieg auf Seiten der Spartaner mit seinem Blute an. Dieser Krieg geschah ohngefähr zur Zeit des Krösus. Die Scribenten, unter welchen Herodotus der erste ist: ¹⁾ sind verschieden in Erzählung dieser merkwürdigen Begebenheit; zu dieser Untersuchung aber ist hier nicht der Ort. ²⁾ Die Arbeit des Steins ist mit Fleiß ausgeföhret, und es fehlet den Figuren nicht an Ausdruck: die Zeichnung derselben aber ist steif und platt, die Stellung gezwungen und ohne Gratie. Wenn wir betrachten, daß keiner von andern Helden des Altertums, deren Tod merkwürdig ist, auf gleiche Weise sein Leben geendiget, und daß des Othrynades Tod ihn auch bei den Feinden von Sparta verehrt gemacht, den seine Statue war zu Argos: ³⁾ so ist wahrscheinlich, daß diese Vorstellung auf niemand anders deuten könne. Wollte man annehmen, daß dieser Held bald nach seinem Tode ein Vorwurf der Künstler geworden, welches die rückwärts geschriebene Schrift auf dessen Schilde wahrscheinlich machet, und da dessen Tod zwischen der funfzigsten und sech-

1) L. 1. c. 82.

2) [Adnot. ad Herodot. I. 82. edit. Schweighaus.]

3) Pausan. l. 2. c. 20. Meyer.

In dieser Stelle spricht Pausanias von dem Bild des Periklaus, des Argivers, welcher den Othrynades erlegt. Siebelitz.

zigsten Olympias wird zu setzen sein: so würde die Arbeit dieses Steins uns den Styl von Anakreon's Zeit zeigen. Es würde folglich demselben der bekannte Smaragd des Polykrates, Herrn von Samos, welchen Theodoros, der Vater des Telekles, geschnitten, in der Arbeit ähnlich gewesen sein.

§. 12. Was die Werke der Bildhauerkunst in diesem ältern Style betrifft, so führe ich, wie überhaupt von andern Werken der Kunst, keine an, als die ich selbst gesehen und genau untersuchen können: den es pfleget mit den Zeichnungen derselben wie mit den Erzählungen zu ergehen, die in jedem Munde einen Zusatz bekommen; daher ich von einer der ältesten erhobenen Arbeiten in der Welt, welche in England ist, in Absicht meines gegenwärtigen Vorhabens nicht reden kan. Es stellet dasselbe Werk einen jungen Ringer vor, welcher vor einem sitzenden Jupiter steht: ich zeige dasselbe im Folgenden an.

§. 13. Die deutlichsten Merkmale dieses älteren Styls ¹⁾ offenbaren sich an der Pallas in der Villa

- 1) In den Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 32, liest man Folgendes: „Dieser „ältere Styl kan sonderlich betrachtet und erkannt werden in drei Statuen, von denen die eine in dem Palaste Farnese steht, und einen unbekleideten Ringer in Lebensgröße vorstellet, die zwei andern sind bekleidet: die eine ist eine Pallas in der Villa des Herrn Cardinals Alexander Albani, und die zweite ist die große Muse im Palaste Barberini, deren ich zu Anfange des zweiten Theils dieser Anmerkungen gedacht habe. Der Kopf des vermeinten Ringers, welcher niemals abgelöst gewesen ist, deutet eine bestimmte Person an, und siehet den allerältesten männlichen Köpfen auf griechischen Münzen und der hebräischen Bildung ähnlich; es sind auch die Haare

Albani, die, so wie sie vor der Ergänzung war, in meinen alten Denkmälern vorgestellt ist. 1) Die Gestalt des Gesichts und die Formen der Theile sind so gebildet, daß, wenn der Kopf von Basalt wäre, man denselben für eine ägyptische Arbeit halten könnte, und er ist den weiblichen Köpfen auf den ältesten syrakusischen und einigen Münzen von Großgriechenland völlig ähnlich; ja, man könnte hier auch

» sowohl am Kopfe als über der Schaam in kleine geringelte Ritzchen reihenweis gelet, als welches ein beständiges untrügliches Zeichen der Kunst vor dem Flor derselben ist. In der ganzen Figur aber offenbaret sich so viel Wissenschaft mit meisterhafter Arbeit ausgeführet, daß dieselbe der schönsten Zeiten der Kunst würdig sein könnte.

» Die barberinische Muse laß nicht völlig so alt sein; denn die Bildung des Gesichts ist verschieden von der Pallas, und hat regelmäßige Züge der Schönheit; die Bekleidung aber, deren Falten senkrecht hängen, läßt auf die Zeit schließen, in welcher ich dieselbe, nach denen im zweiten Theile gegebenen Muthmaßungen, gesetzt habe. Es ist diese Statue vielmehr als ein Werk anzusehen, welches auf dem Wege der Kunst zur Vollkommenheit gemacht worden, den Ageladas, als der wahrscheinliche Meister desselben, betreten hatte. Vermuthlich ist die Pallas von bemaltem Marmor, in dem herculanischen Museo, eben so alt als jene Pallas, als welcher dieselbe in der Idea des Gesichts völlig ähnlich ist.“

Um den Zusammenhang des Textes nicht zu stören, haben wir diese ganze Stelle nicht darin aufgenommen, da ohnehin die Statue des Ringers im Palaste Farnese, und die große Muse im Palaste Barberini nicht dem älteren Style angehören, wie auch der Autor selbst von der letztern bestimmt ausgesprochen, und von der ersten angedeutet hat. Meyer.

- 1) Numero 17. Man sehe die Beilage II. am Ende dieses Bandes.]

den betrurischen Styl zeigen; den die Augen sind länglich platt geschnitten, und aufwärts gezogen, und eben so ist der Mund gezogen; das Kinn ist kleinlich, und das Oval des Gesichts bleibt dadurch unvollkommen; die Haare sind, wie an der Pallas gewöhnlich ist, lang von dem Kopfe heruntergebunden. Der Agis bedeket ihr nicht allein die Brust, sondern auch den Rücken, und reicht bis auf die Schenkel herunter, dergestalt, daß derselbe ein Fell, welches eigentlich Agis war, vorstellet, und daher den Namen bekommen hat: der Agis des Jupiters war das Fell der Ziege Amalthea, die ihn gesäuget. An unserer Pallas hat derselbe einen Rand mit Schlangen besetzt, und ist ihr mit Schlangen um den Leib, anstatt des Gürtels, gebunden. Vermuthlich ist die Diana von bemaletem Marmor, in dem herculanischen Museo, ¹⁾ eben so alt wie ~~unsere~~ Pallas, als welcher dieselbe in der Idee des Gesichts völlig ähnlich ist. Der Grund, den die Römer gehabt haben, diese und andere Statuen von gleichem Alter aus Griechenland wegzuführen, kan kein anderer gewesen sein, als eben derjenige, welcher mich veranlasset, solcher hier zu gedenken: nämlich Werke der ältesten Kunst der Griechen aufzustellen, um die Folge in derselben vollständig zu haben.

§. 14. Diesen ältern Styl glauben die Liebhaber des Altertums in einem erhobenen Werke im Campidoglio zu finden, welches über die vorläufige Abhandlung von der Zeichnung der alten Künstler in meinen Denkmälen in Kupfer gestochen ist, ²⁾ und drei weibliche Baccanten nebst einem Faune vorstellet, mit der An-

1) [1 B. 2 R. 14 S. 3 B. 2 R. 11 S.]

2) [Unter den Wignetten Numero 3.]

terschrift: KAAAIMAXOZ EΠOIEI.¹⁾ Kallimachus soll derjenige sein, welcher sich niemals ein Genüge thun können, und weil er tanzende Spartanerinnen gemacht hat, so hält man jenes für dieses.²⁾ Die Schrift auf demselben ist mir bedenklich: sie kan nicht für neu gehalten werden, aber sehr wohl schon vor Alters nachgemacht und untergeschoben worden sein, eben so wie es der Name des Lysippus ist an einem Herkules in Florenz, welcher alt ist, aber so wenig als die Statue selbst von der Hand dieses Künstlers sein kan, wie ich im Folgenden anzeigen werde. Eine griechische Arbeit von dem Style des Werks im Campidoglio müßte nach den Begriffen, die wir von den Zeiten des Glors der Kunst haben, älter sein; Kallimachus aber kan nicht vor dem Phidias gelebet haben, und die ihn in die sechzigste Olympias setzen, haben nicht den mindesten Grund, und irren sehr gröblich.³⁾ Wenn aber auch dieses anzunehmen wäre, so könnte kein X in dem Namen desselben sein, den dieser Buchstab wurde viel später vom Simonides erfunden;⁴⁾ und Kallimachus

1) Fontanini, Antiq. Hort. l. 1. c. 6. Montfauc. Antiq. expl. t. 1. part. 2. pl. 174. fig. 1. Lucat. Mus. Capitol. p. 36.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 34.

Deshalb ward er *καλίσταχος* zubenamt. Meyer.

3) Félibien, Hist. des Archit. l. 1. p. 18.

Er sagt, daß Kallimachos kurze Zeit nach der 60 Olympiade gelebt. See.

4) Mar. Victorin. de arte gramm. l. 4. p. 2459.

[Hygini fab. 277. Plin. l. 7. sect. 56. Tzetz. Chil. XII. 398. Schol. in Villos. anecdot. Græc. t. 2. p. 187. Wolfii prolegom. Homerica, n. 16.]

Es ist durch Zeugnisse der Alten erwiesen, [Wolf. l. c.] daß die Athener erst nach dem peloponnesischen Kriege unter dem Archonten Clistides, im 2

müßte geschrieben sein: ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ, oder ΚΑΛΙ-
ΜΑΧΟΣ, ¹⁾ wie sich eben dieser Name in einer alten
amyklischen Inschrift findet. ²⁾ Pausanias setzt
ihn unter die großen Künstler herunter; ³⁾ also muß
er zu einer Zeit gelobet haben, wo es möglich gewe-
sen wäre, ihnen in der Kunst beizukommen. Ein
Bildhauer dieses Namens ist ferner der erste gewe-
sen, welcher mit dem Bohrer gearbeitet hat; ⁴⁾ der
Meister des Laokoons aber, welcher aus der schön-
sten Zeit der Kunst sein muß, hat den Bohrer an

Jahre der 94 Olympiade, 403 vor Christo, in öffent-
lichen Schriften und Denkmälen von den durch die Sa-
mier erhaltenen Bereicherungen des griechischen Alphabets
Gebrauch machten. Die Zweifel, welche der Autor gegen
das hohe Alter der Schreibart des Künstlernamens auf
dem genannten Denkmale erhebt, sind sehr gegründet.
[Hugs Erfindung der Buchstabenschrift. S.
73 — 75.] Meyer.

1) Reinold. hist. lit. Græc. et Lat. p. 9.

2) Nouv. Traité de Dipl. t. 1. pl. 6. p. 616.

3) L. 1. c. 26.

Die Worte: „Pausanias setzt ihn unter die großen
„Künstler herunter,“ erlauben einen Doppelst. *ἰσχυρὰν
ταύτην ἔστιν αὐτὴν τὴν τέχνην*, heißt: „Kallimachos
„stand den größten Künstlern in Hinsicht der Kunst selbst
„nach.“ — In diesem Sinne gebraucht Pausanias
das Wort *ἀπὸ δὲ* häufiger. Aber Kallimachos war,
wie Pausanias sogleich hinzugefügt, unter allen der
Vorzüglichste in geschickter Anwendung technischer Kunst-
mittel, in sorgfältiger und verständiger Ausarbeitung
seiner Kunstwerke. So sind die Worte: *ἴστω οὖν παρ-
ταύτῃ ἐστὶν ἀγίως*, wegen des Folgenden, wo gesagt ist,
daß Kallimachos zuerst sich des Bohrers bedient
habe, zu verstehen. Meyer.

4) Pausan. l. c.

Den Gebrauch dieses Instruments nimt man an Denk-
malen, welche ohne Zweifel dem alten Style zugehören,
wahr. Meyer.

den Haaren, an dem Kopfe und in den Tiefen des Gewandes gebraucht. Kallimachus der Bildhauer soll ferner das korinthische Kapital erfunden haben; ¹⁾ Skopas aber, der berühmte Bildhauer, baute in der sechs und neunzigsten Olympias einen Tempel mit korinthischen Säulen; ²⁾ also hätte Kallimachus zur Zeit der größten Künstler, und vor dem Meister der Niobe, welches vermuthlich Skopas ist (wie im Folgenden wird untersucht werden) und vor dem Meister des Laokoons gelebet, welches sich mit der Zeit, die aus der Ordnung der Künstler, in welcher ihn Plinius sezet, ³⁾ zu ziehen ist, nicht wohl reimet. Hierzu kommt, daß dieses Stück zu Hortia, einer Gegend, wo die Petruvier wohnten, gefunden worden: welcher Umstand auch einige Wahrscheinlichkeit geben könnte, daß es ein Werk betrurischer Kunst sei, von welcher es alle Eigenschaften hat. ⁴⁾ So wie man dieses Werk für eine griechische Arbeit hält, so würden auf der andern Seite die im vorigen Kapitel angeführten drei schöne gemalene irdene Gefäße des mastrillischen Musei zu Neapel, ⁵⁾ und eine Schale in dem königlichen Museo zu Portici, für betrurisch angesehen

1) Vitruv. l. 4. c. 1.

2) Pausan. l. 8. c. 45.

3) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 34.

4) Fontanini (Antiq. Hort. l. 1. c. 6.) schreibt, daß dieses Denkmal in der Villa Nuzzi stand, wohin es wohl in den letzten Jahrhunderten, oder auch schon in alten Zeiten köstte gebracht sein. Foggini (Mus. Capitol. t. 4. tav. 53.) gibt eine Abbildung davon, und hält es für eine Arbeit des Kallimachos oder wenigstens für eine alte Nachbildung. See.

5) [3 B. 4 R. 14 S.]

worden sein, wenn nicht die griechische Schrift auf denselben das Gegentheil zeigete.¹⁾

§. 15. Von diesem ältern Style würden deutlichere Kennzeichen zu geben sein, wenn sich mehrere Werke in Marmor, und sonderlich erhobene Arbeiten erhalten hätten, aus welchen wir die älteste Art, ihre Figuren zusammenzustellen, und hieraus den Grad des Ausdrucks der Gemüthsbewegungen erkennen könnten.²⁾ Wenn wir aber, wie von dem Nachdrucke

1) Diese Gefäße sind in Kupfer gestochen und erklärt zu finden in des Canonici Mazzocchi Erläuterung der herakleischen Tafeln, im gedachten königlichen Museo. Die Kupfer aber geben einen schlechten Begriff, weil sie nach elenden Zeichnungen, welche ich gesehen habe, gemacht sind. Es scheint, daß der Verfasser die Originale weniger als die Zeichnungen betrachtet habe, weil ihm sonst der Betrug an einem andern kleinern Gefäße dieses Musci, auf welchem, nach Anzeige der Schrift, Juno, Mars und Pädalus stehen, hätte in die Augen fallen müssen. Diese Schrift ist nicht gemalt, wie auf den andern Gefäßen, sondern eingegraben; und auf einem andern Gefäße in eben dieser Sammlung ist das Wort ΔΟΡΑΝΟΣ mit großen Buchstaben eingeschnitten. Die Inschrift ΜΑΖΙΜΟΣ ΕΡΠΑΥΕ auf einem gemalten Gefäße, in der ehemaligen Sammlung des Rechtsgelehrten Joseph Valetta zu Neapel, fast ebenfalls Zweifel über deren Richtigkeit erwecken. Wohin dieses Gefäß gekommen, habe ich nicht erfahren können; in der vaticanischen Bibliothek, wo die übrigen vaticanischen Gefäße sind, befindet es sich nicht. Winkelmann.

2) Des Autors eigene Anleitung hat die Forscher darauf gebracht, in den meisten der Monumente, welche sonst ohne Unterschied für etruskisch gehalten, den altgriechischen Styl zu erkennen; und so findet keine Klage mehr statt über die Seltenheit solcher Werke. Im Gegentheile scheint uns das Glück gerade von dieser Seite recht wohl bedacht zu haben, weil sich gewiß in jeder nur einigermaßen beträchtlichen Antikensammlung entweder Münzen,

in Angehörig der Thelle an ihren kleinen Figuren auf Münzen, auf größere, auch auf den nachdrücklichen Ausdruck der Handlungen schließen dürfen: so würden die Künstler dieses Stils ihren Figuren heftige Handlungen und Stellungen gegeben haben; so wie die Menschen aus der Heldenzeit, die der Künstler Vorbürfe waren, der Natur gemäß handelten, und ohne ihren Neigungen Gewalt anzuthun; and dieses wird wahrscheinlich durch Vergleichung mit den betrurischen Werken, denen jene ähnlich gehalten werden.

§. 16. Was insbesondere die Ausarbeitung der Werke der Bildhauerei aus dieser Zeit betrifft, so ist zu merken, daß dieselben vermuthlich mit dem mühsamsten Fleiße geendigt gewesen und daß die Zierlichkeit denselben viel zeitiger als die Schönheit eigen geworden, wie wir unter andern an der kurz vorher angeführten uralten Pallas in der Villa Albani sehen, an welcher, bei der gemeinsten und schlechtesten Form des Gesichts, das Gewand mit unendlicher Feinheit geendigt ist; und eben dieses gibt Cicero zu verstehen, wenn er saget, daß aus der Insel Malta einige Figuren der Victoria von Elfenbein, aus der ältesten Zeit, mit großer Kunst ausgearbeitet gewesen.¹⁾ Den hier verhält es sich

oder kleine Figuren von Bronze, oder bemalte Gefäße, und in vielen der größeren Museen Basreliefs und Statuen von Marmor finden, welche einen anschaulichen Begriff vom alt griechischen Stile gewähren. Meyer.

Alle Aufmerksamkeit der Kenner verdient der Kopf eines Philosophen von weißem Marmor, der bei den Nachgrabungen zu Livoli in der Villa der Pisonen gefunden ist. Nicola d'Azara besitz dieses Denkmal und hält es für den Kopf des Pherekydes. Er gehört gewiß zu den Werken des alten Stils. Fea.

Bei Fea (t. 3. p. 416.) abgebildet. Meyer.

1) In Verr. act. 2. l. 4. c. 46.

wie mit dem, was Aristoteles von der Tragödie sagt, daß dieselbe zettiger die Ausdrücke und die Redensarten richtig gemacht habe, als den Entwurf des Inhalts selbst; ¹⁾ indem sich hier die Worte und Einfleidung der Gedanken verhalten, wie dort das Mechanische der Kunst und die Geschicklichkeit, den Marmor zu bearbeiten. Man könnte dieses auch aus den Stufen des Wachstums der Kunst in neuern Zeiten muthmaßen. Den die nächsten Vorgänger der größten Männer in der Malerei, deren Werke, vom wahren Schönen entfernt, mit unglaublicher Geduld geendigt sind, haben zum Theile, durch Ausführung der allerkleinsten Sachen, über ihre Gemälde, denen sie die Großheit nicht geben konnten, einen Glanz auszubreiten gesucht; ja ihre großen Nachfolger, Michael Angelo und Raphael, haben gearbeitet wie ein britischer Dichter lehret: „Entwirf mit Feuer und führe mit Phlegma aus!“ ²⁾ Sonderlich offenbaret sich die große Einheit der Ausarbeitung, die vor der Reife des Schönen vorhergegangen, an verschiedenen Grabmälern, die theils von Sansovino, theils

1) Der Autor scheint folgende Stelle in der Poetik (c. 4.) zu meinen: „Noch dient zum Beweise, daß auch die, „jenigen, welche zu dichten beginnen, früher den Ausdruck und die Charaktere genau ausarbeiten können, als die Handlungen richtig ordnen, wie die „ersten Dichter fast insgesamt.“ Der Autor hat die Stelle nicht ganz richtig gefaßt, da er τὸς ἡρώε durch Redensarten erklärt; τὰ πρᾶγματα συνιστάσαι, Entwurf des Inhalts, geht auf das zweckmäßige Ordnen und Benutzen der dem Trauerspiele zum Grunde liegenden Haupthandlung und der aus dieser fließenden Begebenheiten. Meyer.

2) Roscomon's Essay on Poetry: *To write with fury, but correct whit flegme!*

von anderen Bildhauern zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts verfertigt worden: denn die Figuren sind alle sehr mittelmäßig, aber diezieraten sind dergestalt ausgearbeitet, daß dieselben unseren Künstlern zum Muster dienen können, und sie der alten Arbeit dieser Art gleich geachtet werden.¹⁾

§. 17. Wir können überhaupt die Kennzeichen und Eigenschaften dieses ältern Styls kürzlich also begreifen: die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie, und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit. Da aber die Kunst der ältesten Zeiten nur Göttern und Helden gewidmet war, deren Lob, wie Horatius saget, nicht mit der sanften Leier stimmt,²⁾ so wird die Härte selbst zur Größe der Bilder mitgewirkt haben. Die Kunst war strenge und hart, wie die Gerechtigkeit dieser Zeiten, die auf das geringste Verbrechen den Tod setzete.³⁾ Dieses ist je-

1) Ohne Zweifel zielt der Autor auf zwei Grabmäler von Sansovino (Andrea Contucci), welche sich im Chor der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom befinden. Wir geben zwar zu, daß die Statuen an denselben nicht zu den allerbesten Werken dieses großen Meisters gehören, aber es möchte wohl ein zu hartes Urtheil sein, wenn man sie der Mittelmäßigkeit beschuldigte; besonders muß man die eine Statue loben, welche die Stärke vorstellet, und eine andere, mit dem Stundenglas in der Hand. Diezieraten von Masken, Laubwerk und halberhoben gearbeiteten Figuren verdienen das ihnen gezollte Lob; sie sind geschmackvoll erfunden und auf das Zarteste ausgearbeitet. Man findet sie daher als Muster in ihrer Art sehr oft in Gypsabgüssen in den Werkstätten der Künstler, bei denen sie gewöhnlich für Antiken gelten. Meyer.

2) [L. 1. od. 6. v. 10 — 11.]

3) Thucyd. 1. 3. c. 46.

doch stufenweis zu verstehen, da wir unter dem ältern Style den längsten Zeitlauf der griechischen Kunst begreifen; so daß die spätern Werke von den erstern sehr verschieden gewesen sein werden.

§. 18. Dieser Styl würde bis in die Zeiten, da die Kunst in Griechenland blühte, gedauert haben, wenn dasjenige keinen Widerspruch litte, was Athenäus vom Stesichorus vorgibt, daß dieser Dichter der erste gewesen, welcher den Herkules mit der Keule und mit dem Bogen vorgestellt: 1) denn es finden sich viele geschnittene Steine mit einem so bewafneten Herkules in dem ältern und zuvor angedeuteten Style. Nun hat Stesichorus mit dem Simonides zu gleicher Zeit gelebet, nämlich in der zwei und siebenzigsten Olympias, oder um die Zeit, da Xerxes wider die Griechen zog; 2) und Phidias, welcher die Kunst zu ihrer Höhe getrieben, blühte in der acht und siebenzigsten Olympias; 3) es müßten also besagete Steine kurz vor

- 1) L. 12. c. 1. [n. 6. Beschreib. d. geschnitt. Steine ic. 2 Kl. 16 Abth. 1718 Num.]

Dieser Einwurf scheint unerheblich, da die Nachrichten der Alten über das Leben des Stesichoros Gründe darbieten, seine Blüthe viel früher zu setzen als die des Simonides. Die Volksagen und Überlieferungen, aus welchen die ältern griechischen Dichter ihre Vorstellungen von Göttern und Helden schöpften, standen auch den bildenden Künstlern zu Gebote, und wir dürfen mit Grunde voraussetzen, daß sie aus den vom Volke geglaubten und erzählten Mythen eher, als aus den Gedichten gleichzeitiger Dichter, Gegenstände zu ihren Schöpfungen entlehnt haben. Meyer.

- 2) Bentley's Dissertat. upon Phalar. p. 36.

- 3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. Nach Harduin's Lesart in der 84 Olympiade. Aber Henne (antiquar. Auff. 1 St. 180 — 181 S.) macht es aus Gründen wahrscheinlich,

Winckelmann. 5.

9

oder nach jener Olympias gearbeitet sein. Strabo aber gibt eine viel ältere Nachricht von denen dem Herkules beigelegeten Zeichen: es soll diese Erndichtung vom Pisanter herrühren, welcher, wie Einige wollen, mit dem Eumolpus zu gleicher Zeit gelebet hat, und von andern in die drei und dreissigste Olympias gesetzt wird.¹⁾ Die ältesten Figuren des Herkules haben weder Keule noch Bogen gehabt, wie Strabo versichert.

S. 19. Man kan aber hier nicht behutsam genug gehen in Beurtheilung des Alters der Arbeit; und eine Figur, die etrurisch oder aus der älteren Kunst der Griechen zu sein scheint, ist es nicht allezeit. Es kan dieselbe eine Copie oder Nachahmung älterer Werke sein, welche vielen griechischen Künstlern allezeit zum Muster dienten.²⁾ Da dieser ältere Styl sich vornehmlich durch Bilder der Gottheiten geformet hatte, so wurde in den Figuren derselben dieser Styl annoch in den besten und spätern Zeiten der Kunst nachgeahmet, vermuthlich um denselben in solcher Gestalt ein höheres Altertum, und durch dieses mehrere Verehrung einzuprägen. Es finden sich Werke mit Figuren der Götter, die sonderlich in der Bekleidung und in den gezwungenen Parallelfalten derselben, aus gedachter Zeit der Kunst zu sein scheinen; aber die Reraten an denselben sprechen ihnen dieses Alter ab, und deuten auf eine weit spätere Kunst. Dieses zeigt sich augenscheinlich an einem vierseitigen Altare³⁾ oder Basamente in der

daß die alte Lesart: LXXXIII, trotz der Autorität der pariser Handschrift, die richtigere sei. Meyer.

1) L. 15. p. 1009.

2) Constantin. Porphyrogen. Excerpta ex Nicol. Damasc. p. 514. v. Τεταρτηρε.

3) Ein vierseitiger, oben spitzig zulaufender Altar, (Pau-

Villa des Herrn Cardinals Alexander Albani, und dergleichen Werke könnten mehrere angeführt werden. Diese ältere Gestalt der Götter ist sogar auf Münzen angebracht, und man kan diese Betrachtung unter andern machen bei einer Pallas auf Alexanders des Großen Münzen, die im älteren Style gekleidet ist. Wenn es also Figuren der Gottheiten sind, die aus anderen Zeichen und Gründen das Altertum, welches sie zeigen, nicht haben können, so scheint alsdann der ältere Styl etwas Angenommenes zu sein, zu Erweckung größerer Ehrfurcht. Den wie, nach dem Urtheile eines alten Scribenten, die Härte in der Bildung und in dem Klange der Worte der Rede eine Größe gibt: 1) so machet die Härte und Strenge des ältern Styls eine ähnliche Wirkung in der Kunst. Dieses ist nicht allein von dem Makenden der Figuren, sondern auch von ihrer Kleidung, und von der Tracht der Haare und des Bartes zu verstehen, wie sie an den etruskischen und an den ältern griechischen Figuren sind.

§. 20. Zu Erläuterung dieser Anzeige kan ich dasjenige erhobene Werk der Villa Albani anführen, dessen Kupfer zu Anfang der Vorrede 2) gesetzt worden, wo alle Figuren weiblicher Gottheiten nach dem Begriffe, den wir von etruskischen Figuren haben, gekleidet sind. Da aber die korinthische Ordnung des Tempels, und die an der Friesse desselben

san. V. 14.) soll ägyptische Form haben [Pignor. tab. 2. fig. 1. b.], da die griechischen sich der ovalen Form nähern. [Denkmale, Numero 15.] Siebelis.

1) Demetr. Phaler. de eloc. §. 105. καὶ γὰρ το δυσπᾶν πολὺ καὶ σκληρὸν.

2) [In der ersten Ausgabe; hier unter Numero 103 der Abbildungen.]

vorgestellte Wettlaufe auf Wagens, auf eine griechische Arbeit deuten: würde man dieses Werk der Bekleidung der Figuren gemäß für eine griechische Arbeit des ältern Styls halten. Das Gegentheil hiervon aber lieget in eben der Säulenordnung des Tempels, welche dem Vitruvius zufolge später erfunden wurde; ¹⁾ und folglich wird hier der ältere Styl nachgeahmet sein. Eine etruskische Arbeit kann hier nicht gesucht werden, weil wir wissen, daß die etruskischen Tempel überhaupt von den griechischen verschieden waren: denn jene hatten keine Friesen, und die Balken der Decke (*mutuli*) hatten einen großen Vorsprung über die Säulen des Portals sowohl als über die Mauern der Cella, so daß dieser hervorragende Theil der Balken das Maß des Viertheils der Höhe der Säulen hatte; und dieses geschah, da die Cella keinen Säulengang umher hatte, das Volk vor dem Regen zu schützen. ²⁾ Durch diese Anmerkung erkläre ich zu gleicher Zeit eine von niemand verstandene Stelle des Vitruvius. ³⁾

1) L. 4. c. 2.

2) Man kann nicht sagen, daß die Etrurier keinen Säulengang um ihre Tempel und die Cellen derselben gehabt, da sie vielmehr die Erfinder derselben gewesen sind, wie Vater Paoli ausführlich erwiesen hat. (*Antichità di Pesto, dissert. 3*) Fea.

3) L. 4. c. 7. *Supra trabes et supra parietes trajecturae mutulorum, quarta parte altitudinis columnarum projiciantur.*

Der Autor vermennt hier die Gebräuche des Alterthums. Die Etrurier hatten in den ältesten Zeiten an ihren Tempeln einen großen Vorsprung über die Mauer gemacht, um unter Dach zu sein, und dieser Vorsprung hat den Säulen ihre Entstehung gegeben, welche die Etrurier selbst hinzugefügt, um dem zu großen Vorsprung die nöthige Haltung zu geben; so sind die Säulenhallen (*porticus*) entstanden. Vater Paoli erklärt (l. c.) die:

§. 21. Noch deutlicher war eben diese Nachahmung in der erhobenen Figur eines Jupiters, mit einem längeren Barte als gewöhnlich, und mit Haaren, die vorwärts über die Achseln fielen, welcher ebenfalls nach der Art der ältesten Figuren bekleidet war; und dennoch war es ein Werk von der Römer Zeiten unter den Kaisern, wie die Inschrift: IOVI EXSVPERANTISSIMO, nebst der Form der Buchstaben zeigten: diese Inschrift ohne die Figur ist vom Spon bekannt gemacht. ¹⁾ Es scheint, daß hier die Absicht gewesen, durch eine solche uralte Gestalt dem Jupiter mehr Ehrfurcht zu erweken, und ihm gleichsam eine entlegenere Ursprünglichkeit zu geben. ²⁾

§. 22. Die Göttin der Hoffnung findet sich in dem ältesten Style vorgestellt, in einer kleinen Figur in der Villa Ludovisi, die gleichwohl, vermöge der römischen Inschrift auf dem Sockel dersel-

ses Kapitels des Vitruvius, daß man bisher nicht verstanden, auf eine ganz neue Art. Sea.

- 1) Miscell. erud. antiquit. sect. 4. princ. p. 71.

[Beschreib. d. geschnitt. Steine n. 2 Kl. 3 Abth. 79 Num.]

- 2) Der Autor fährt in der ersten Ausgabe, S. 240, also fort: „Eben diese Beschaffenheit faß es mit dem „Kopfe der Pallas, von der Hand des Aspasius „haben (Stosch, pierres gravées, pl. 13.), an welchem der „Styl einer Zeit ähnlich ist, die älter scheint, als die „jenige, welche die Form der Buchstaben in dem Namen des Künstlers andeutet. Es muthmaßet daher „auch Gori (Mus. Etrusc. p. 91.), daß der griechische „Meister desselben etwa eine etrurische Figur vor Augen müße gehabt haben.“ Wir nahmen Anstand, diese Stelle wieder dem Texte einzuverleiben, weil es durch neuere Forschungen ausgemacht ist, daß gedachter Pallas-Kopf entweder eine vortrefliche Nachahmung eines Werks vom hohen Style der griechischen Kunst, oder gar selbst ein Original aus diesem Style ist. Meyer.

ben, ¹⁾ etwa in dem zweiten Jahrhundert der Kaiser muß gemacht sein, und eben so ist die Hofnung auf den kaiserlichen Münzen, die ich theils wirklich oder in Kupfer gestochen gesehen, gebildet worden, von denen ich eine der letzteren auf einer Münze Kaisers Philippus des Aleren anführen kan. ²⁾ Man kan diesen Gebrauch zum Beispiele durch die auf van dykische Art gekleidete Porträts erklären, welche Tracht noch izo von den Briten beliebt wird, und auch dem Künstler sowohl als der gemalten Person weit vortheilhafter ist, als die heutige, dicht anliegende, gezwungene Kleidung ohne Falten. Ich erinnere mich auch, daß zwei Victorien in Lebensgröße, die sich izo zu Sanssouci befinden, weil dieselben mit geschlossenen Füßen auf den Beinen stehen, und also vermöge dieses Standes, welcher denen, die die Bedeutung davon nicht einsahen, gezwungen schien, ³⁾ in die ältesten Zeiten versetzt wurden. Hiervon aber zeigt sich das Gegentheil in dem römischen Namen, der auf dem Rücken auf der Binde steht, die kreuzweis über der Brust sowohl als über dem Rücken gehet. Durch diese Binden sollen die Flügel angebunden vorgestellt sein, die ehemals und vielleicht von Erz vorhanden gewesen und eingesetzt waren. ⁴⁾

- 1) Auf der Base dieser Figur steht folgende von mir anderwärts [Beschreib. d. geschnitt. Steine zc. 2 Kl. 17 Abth. 1832 Num.] zuerst bekannt gemachte Inschrift:

Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET.
NONIA. FAVSTINA. SPEN. RE.
STITVERVNT.

Winkelmann.

- 2) Pedrusi, I Cesari in metallo, t. 6. tav. 6. n. 5. 6. 8.
Die Abbildung ist nicht genau. Fea.
3) Sie sollen nämlich schwebend scheinen. Meyer.
4) Binden, welche kreuzweis über Brust und Rücken lau-

§. 23. Eben so verhält es sich mit den irrig sogenannten Köpfen des Plato, welche nichts als Köpfe von Hermen sind, denen man mehrentheils eine Gestalt gegeben, wie man sich etwa die Steine, auf welche die ersten Köpfe gesetzt wurden, vorstellte: 1) es ist aber in denselben ein verschiedenes Altertum mit mehr oder weniger Kunst ausgedrückt. Der schönste von solchen Hermen ging bei meiner Zeit aus Rom nach Sicilien und befindet sich in dem Museo des ehemaligen Jesuitenkollegii zu Palermo; 2) unter denen aber, die in Rom häufig sind, ist ein sogenannter Plato in dem Palaste, die Farnesina genannt, der vorzüglichste. Vollkommen ähnlich und gleich ist jener Herme der Kopf einer männlichen bekleideten Statue von neun Palmen hoch, welche im Frühlinge des 1761 Jahres, nebst vier weiblichen angeführten Karyatiden, bei Monte Porzio unweit Frascati (wo, besage einiger vorher entdeckten Inschriften, eine Villa des Hauses Portia war) gefunden wurde. Die Statue hat ein Unterkleid von leichtem Zeuge, wie die gehäufeten kleinen Falten anzeigen, in welche es bis auf die Füße herunterhänget, und über dasselbe einen Mantel von Tuch,

sen, müssen nur etwa an Figuren wie Ikarus, in den beiden Basreliefs der Villa Albani, als Befestigung der Flügel gedacht werden. Aber an den Victorien und vielen andern, welche solche Binden haben, sollten sie wohl bloß das Gewand halten. (Zoëga, Bassirilievi, p. 174.) Meyer.

- 1) In der ersten Ausgabe, S. 241, steht hier noch:
 „Es hängen auf beiden Seiten insgemein Haarstripen
 „herunter, wie an den etruskischen Figuren.“ Um
 den Zusammenhang nicht zu unterbrechen, fand dieses
 Einschleichen eine bequemere Stelle hier. Meyer.
- 2) Wahrscheinlich ist es die schon oben im 5 B. 1 K. 25
 S. angeführte. Meyer.

unter dem rechten Arme über die linke Schulter geschlagen, so daß der linke Arm, der auf die Hüfte gestützt steht, bedeckt bleibt.¹⁾ Auf dem Rande des über die Schulter geworfenen Theils des Mantels steht der Name $\text{CAP\Delta ANA\PIAAAOC}$, geschrieben mit zwei Lambda, wider die gewöhnliche Schreibart. Dieser Buchstabe aber findet sich auch anderwärts überflüssig und gedoppelt, wie auf einer seltenen Münze der Stadt Magnesia in Erzt,²⁾ mit der Inschrift: $\text{MATNHT. \Pi OAAIZ}$, anstatt $\text{\Pi OAI\Z}$:³⁾

1) Diese Karyatiden sind schon oben im 6 B. 1 K. 19 S. genannt. Die Statue mit der Inschrift $\text{CAP\Delta ANA\PIAAAOC}$, auf dem Saume des Mantels, kam in das Museum Pio-Clementinum. Ausser in den Denkmale n, Numero 163, wo der Autor ausführlich von ihr handelt, findet man bei Cavaceppi (t. 3. tav. 27.) eine Abbildung. Aber annehmlicher ist die Erklärung, und besser die Abbildung im Museo Pio-Clementino (t. 2. tav. 41.), wo Visconti höchst wahrscheinlich macht, daß sie einen bärtigen, oder sogenannten indischen Bakchus vorstelle. Eine andere gute Abbildung ist im Musée françois par Robillard Peronville, livrais. 43. Meyer.

2) Diese Münze findet sich in dem Museo des Herrn Johann Casanova, königlich polnischen pensionirten Malers zu Rom, über dessen seltene und einzige Münzen ich eine Erläuterung unter Händen habe. Winckelmann.
[Diese Erläuterung ist nicht zu Stand gekommen.]

3) In der ersten Ausgabe, S. 142, ist die Stelle über den Sardanapalus etwas anders, und wir theilen, was sich nicht ungezwungen in den Zusammenhang des Textes fügen wollte, hier der Vollständigkeit wegen mit. „Es ist hier kein „anderer als der bekannte König in Assyrien zu verstehen, „welchen aber diese Statue nicht vorstellen kan, und „dieses aus mehr als aus einem Grunde: es wird hier „genug sein, zu sagen, daß derselbe, nach dem Hero- „dotus(?), ohne Bart und beständig geschoren war, „da die Statue einen langen Bart hat. Es ruhet „dieselbe von guten Zeiten der Kunst, und allem Unse-

es findet sich auch der Name der Göttin Cybele geschrieben Κυβελλα, so wie die Stadt Petilia in Lucanien auch Petillia geschrieben wird. ¹⁾ Ich habe über diese besondere Figur in meinen alten Denkmälern, wo dieselbe bekannt gemacht worden, ausführlich gehandelt; ²⁾ und begnüge mich hier Folgendes anzuzeigen. Nachdem man lange Zeit in Rom streitig gewesen war über die Person, die in dieser Statue vorgestellt werden sollen, da man dieselbe nicht auf den bekannten Sardanapalus

„hen nach ist sie nicht unter den römischen Kaisern gemacht.“ Meyer.

- 1) Über die Form der Buchstaben finden sich einige Anmerkungen zu machen. Die Buchstaben, welche oben einen Winkel machen, haben die eine Linie hervorspringend; und so gezogen kommen sie vor auf Inschriften, auch auf irdenen Lampen. (Passeri Lucern. t. 1. tab. 24.) Der hervorspringende Stab an denselben aber ist bisher für ein Kennzeichen späterer Zeiten, etwa von den Antoninern, gehalten worden: folglich könnte die Statue nicht so alt sein, als sie es nach der Kunst scheint. Es finden sich aber in den herculanischen Papieren, und auf einem Stücke Mauerwerk daselbst (Pitt. d' Ercol. t. 2. p. 221.), die Buchstaben auf eben die Art geformet; und unter andern in der Abhandlung des Philodemus von der Redekunst, welcher mit dem Cicerone zu gleicher Zeit lebete: und diese seine Schrift scheint aus den vielen Verbesserungen und Änderungen die eigene Handschrift dieses epikurischen Philosophen zu sein. Es waren also griechische Buchstaben mit hervorspringenden Stäben schon zur Zeit der römischen Republik üblich. Von den herculanischen Buchstaben faß man sich einen Begriff machen aus drei Stücken von eben dergleichen Papier in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien; (Lambec. Comment. Bibl. Vindob. t. 8. p. 411.) diese sind jenen völlig ähnlich, mit dem Unterschiede, daß die wienerischen etwa um eine Linie größer sind. Winkelmaß.

[Man sehe das Blatt Abbildungen am Ende des 2. Bandes.]

- 2) [Numero 163.]

deuten könnte, als welcher keinen Bart trug, und sich alle Tage denselben abnehmen ließ, habe ich endlich aus den Nachrichten von zween Königen dieses Namens in Assyrien, von denen der erstere ein weiser Mann war, als wahrscheinlich angegeben, daß die Statue vermuthlich diesen abbilden wolle. Wir können im übrigen auch von einer männlichen Figur in weiblichen Kleidern nicht behaupten, daß dieselbe den wohlküstigen Sardanapalus vorstelle,¹⁾ da auch der Philosoph Aristippus die Kleidung des anderen Geschlechts fañ angeleget haben; wenigstens war es bei ihm gleichgültig, sich also, oder wie gewöhnlich, zu kleiden.²⁾ Die vier Karyatiden, welche von mehreren übrig geblieben, haben vermuthlich ein Gesims eines Zimmers getragen: den auf ihren Köpfen ist eine erhöhte Rundung, in welchem Rande ein Kapital oder Korb wird gestanden haben.

§. 24. Eine ähnliche Gestalt wurde den Köpfen eines indischen Bakchus, oder eines Liber Pater gegeben, doch so, daß hier in der Großheit der Formen die Gottheit sich deutlich von den gemeinen Köpfen der Hermen unterscheidet.³⁾ Einen noch weit älteren Styl hat man nachahmen wollen in einer weiblichen Statue von schwärzlichem Marmor in dem Museo Capitolino, die zwei-

1) Die Statue hat einige Ähnlichkeit mit der Figur des sogenannten Trimalchion, von welchem oben geredet worden. (5 B. 1 K. 7 S.) Sea.

2) Sext. Empir. Pyrrh. hypoth. l. 1. c. 14. l. 3. c. 24.

3) In der wienener Ausgabe, S. 468, liest man hier noch:
 „Eins von solchen Bildern des Bakchus steht im far-
 „nesischen Palaste; weit schöner aber ist dasjenige,
 „welches sich izo bei dem Bildhauer Cavaceppi be-
 „findet.“ Es schien uns unnöthig, diese Stelle im Texte
 zu lassen, da sie nichts enthält, was nicht schon im Vo-
 rigen gesagt wäre. Meyer.

mal Lebensgröße ist, und in der Villa des Hadrianus, entdeckt worden. Deß es stehet dieselbe mit herunterhängenden und fest angeschlossenen Armen, so wie Pausanias die Statue des Arrhachions, eines Siegers der olympischen Spiele der vier und funfzigsten Olympias beschreibt.¹⁾ Daß jene Statue aber nicht ein gleiches Alter habe, offenbaret sich deutlich aus der Arbeit, und man würde das Gegentheil noch begreiflicher machen können, wenn der Kopf alt wäre, welches Bottari in seinem Museo Capitolino irrig glaubet, und sich lange bei dessen Form aufhält.²⁾ Der Kopf ist hingegen völlig neu, und nach einer willkürlichen Idea gearbeitet, doch so, daß man die großen Haarlocken denen ähnlich zu machen gesucht hat, die sich auf den Achseln erhalten haben. Nach Ergänzung dieser Statue wurde der alte wahre Kopf derselben, in gedachter Villa, entdeckt, und von dem Cardinal Polignac erhandelt, in dessen Sammlung von Alterthümern dieser Kopf sich noch izo befinden wird.³⁾

§. 25. Die Eigenschaften dieses ältern Styls waren unterdessen die Vorbereitungen zum hohen Styl der Kunst, und führten diesen zur strengen Richtigkeit und zum hohen Ausdruck: deß in der Härte von jenem offenbaret sich der genau bezeichnete Umriss, und die Gewißheit der Kenntniß, wo alles aufgedeket vor Augen lieget. Auf eben diesem Wege würde die Kunst in neuern Zeiten, durch die schar-

1) L. 8. c. 40.

Er war Sieger in der 54 Olympiade, und nicht in der 57, wie in der wiener Ausgabe aus einem Versetzen steht, das nicht dem Autor beizulegen ist, da er oben (1 B. 1 K. 13 §.) die richtige Zahl gesetzt. Meyer.

2) T. 3. tav. 81.

3) [Man sehe 2 B. 3 K. 8 §. Note.]

fen Umrisse und durch die nachdrückliche Andeutung aller Theile vom Michael Angelo zu ihrer Höhe gelangt sein, wenn die Bildhauer auf dieser Spur geblieben wären. Den wie in Erlernung der Musik und der Sprachen, dort die Töne und hier die Sylben und Worte, scharf und deutlich müssen angegeben werden, um zur reinen Harmonie und zur flüssigen Aussprache zu gelangen: eben so führet die Zeichnung nicht durch schwebende, verlorene und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte und genau begränzte Umrisse zur Wahrheit und zur Schönheit der Form. Mit einem ähnlichen Style erhob sich die Tragödie zu eben der Zeit, da die Kunst den großen Schritt zu ihrer Vollkommenheit machte, in mächtigen Worten und starken Ausdrücken von großem Gewichte, wodurch Aeschylus seinen Personen Erhabenheit, und der Wahrscheinlichkeit ihre Fülle gab, und die Redekunst selbst war in den Schriften des Gorgias, welcher dieselbe erfand, poetisch. ¹⁾

§. 26. Man merke zu Ende der Betrachtung über diesen ersten Styl das unwissende Urtheil eines Malers, welcher ein Scribent wurde, ²⁾ wie Du Fresnoy, da es ihm so wenig als diesem in der Kunst gelingen wollte. Es will uns derselbe belehren, man nenne alle Werke Antiken, von der Zeit Alexanders des Großen bis auf den Phokas; die Zeit aber, von welcher er an rechnet, ist so wenig richtig, als diejenige, mit welcher er endiget. Wir sehen aus dem Vorigen, und es wird sich im Folgenden

1) Aristot. rhet. 1. 3. c. 1. δια τὸ τοιοῦτον πρώτη γίνεται λέξις, εἰον ἡ Γοργίας. [Man vergleiche 4 B. 1 R. 18 §.]

2) Des Piles, Remarques sur l'art de la peint. de Du Fresnoy, p. 105.

zeigen, daß noch 130 ältere Werke als vor Alexander's Zeiten übrig sind; das Alter in der Kunst aber höret auf vor dem Constantin. Eben so haben diejenigen, welche mit dem Pater Montfaucon glauben, daß sich keine Werke griechischer Bildhauer erhalten haben, als von der Zeit an, da die Griechen unter die Römer kamen, viel Unterricht nöthig.¹⁾

1) Antiq. expl. t. 3. l. 1. c. 1. n. 5.

Zweites Kapitel.

§. 1. Endlich da die Zeiten der völligen Erleuchtung und Freiheit in Griechenland erschienen, wurde auch die Kunst freier und erhabner: denn der ältere Styl war auf ein System gebauet, welches aus Regeln bestand, die von der Natur genommen waren, sich aber nachher von derselben entfernt hatten, und idealisch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln, als nach der Natur, die nachzuahmen war: denn die Kunst hatte sich eine eigene Natur gebildet. Über dieses angenommene System erhoben sich die Verbesserer der Kunst, und näherten sich der Wahrheit der Natur. Diese lehrte aus der Härte und von hervorspringenden und iäh abgeschnittenen Theilen der Figur in flüssige Umrisse zu gehen, die gewaltsamen Stellungen und Handlungen gesitteter und weiser zu machen, und sich weniger gelehrt, als schön, erhaben und groß zu zeigen. ¹⁾ Durch diese Verbesserung der Kunst haben sich Phidias, Polykletus, Skopas, Alkamenes, Myron und andere Meister berühmt gemacht, und der Styl derselben kan der große genennet werden, weil ausser der Schönheit die vornehmste Absicht dieser Künstler scheint die Gröösheit gewesen zu sein. ²⁾ Hier ist in der Zeichnung

1) [Man sehe die Beilage III. am Ende dieses Bandes.]

2) Ein fast ähnliches Urtheil über die Werke des Phidias fällt Demetrius Phalereus (de Elocut. n. 14.), wo

das Harte von dem Scharfen wohl zu unterscheiden, damit man nicht z. B. die scharfgezogene Andeutung der Augenbraunen, die man beständig in Bildungen der höchsten Schönheit siehet, für eine unnatürliche Härte nehme, welche aus dem ältern Style geblieben sei: denn die scharfe Bezeichnung hat ihren Grund in den Begriffen der Schönheit, wie oben bemerkt worden.

S. 2. Es ist aber wahrscheinlich, und aus einigen Anzeigen der Scribenten zu schließen, daß der Zeichnung dieses hohen Styls das Gerade einigermaßen noch eigen geblieben, und daß die Umrisse dadurch in Winkel gegangen, welches durch das Wort *vier* *ekt* oder *ekicht* scheint angedeutet zu werden. 1)

er ihnen Großheit, verbunden mit einer sorgfältigen Ausarbeitung beilegt. Man vergleiche Petr. Victorii Comment. in Demetr. Phaler. p. 16., wo diese angeführte Stelle gründlich erläutert wird. S. a. u. Meyer.

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.

Der Autor bezieht sich hier auf das Urtheil des Kunstverständigen Varro bei Plinius über die Werke des Polyklet: *quadrata* tamen ea esse tradit Varro et pæne ad unum exemplum. Die obige Erklärung, wie wohl sie dem Kunstcharakter der Werke aus dieser Zeit im Ganzen entsprechen mag, scheint dennoch den Worten des Varro nicht angemessen. Der Zusammenhang dieses Satzes mit dem Vorhergehenden: *Proprium ejusdem, ut uno crure insisterent, excogitasse*, „eine Eigen-
 „tümlichkeit von ihm ist, erfonnen zu haben, daß seine
 „Werke nur mit einem Fuße fest aufstanden,“ ist deutlich durch die Partikel *tamen* angezeigt. „Dennoch
 „(fährt Plinius mit Varros Worten fort) waren
 „seine Werke *quadrata*,“ das heißt: im höchsten
 Ebenmaße, und, weit gefehlt, daß er durch jene ver-
 änderte Stellung das richtige Verhältniß der einzelnen
 Theile zum Ganzen gestört, hatten sie vielmehr in der
 Symmetrie eine so große Vollendung, daß sie fast

Deñ da diese Meister, wie Polykletus, Gesetzgeber in der Proportion waren, und also das Maß eines jeden Theils auf dessen Punkt werden gesetzt haben, so ist nicht unglaublich, daß dieser großen Richtigkeit ein gewisser Grad schöner Form aufgeopfert worden. ¹⁾ Es bildete sich also in ihren Fi-

wie nach einem Muster: *pæne ad unum exemplum*, nach einer Idea gearbeitet schienen. Diese letzten Worte beziehen sich nicht auf eine in den Werken Polyklets herrschende Einförmigkeit, als wären sie alle nach einem Leisten gearbeitet gewesen, sondern vielmehr auf die eine unwandelbare ihm einwohnende Idea von einer vollendeten, in allen ihren Theilen harmonischen menschlichen Gestalt, welche er in allen einzelnen übrigens verschiedenartigen Vorstellungen wieder auszudrücken verstand. So enthalten also die Worte des Varro keinen gegen Polyklet gerichteten Tadel, sondern vielmehr das seinen großen Verdiensten um die Kunst, in Hinsicht der richtigen Proportion, gebührende Lob. Daß quadrata nicht auf eine zierliche Mittelstatur geht, wie Einige wollen, sondern daß es überhaupt proportionirt heißt: kan die Bedeutung des diesem Wort entsprechenden griechischen *τετραγωνος* in dem bekanteten Bruchstücke des Simonides bei Plato, in dem ersten Buch der Ethik des Aristoteles an mehreren Stellen, Suidas (sub h. v.) und besonders Celsus (de Med. l. 2. c. 1.) beweisen. (Conf. Philostr. vita Apollon. l. 7. c. 42. Heroic. c. 9. p. 715.) Mehrere Beweisstellen für die dem Worte *exemplum* gegebene Bedeutung findet man in jedem Wörterbuch und selbst Plinius gebraucht es häufiger auf diese Weise. Mener. [Varro sollte in der angeführten Stelle bei Plinius nicht tadeln?]

- 1) Anstatt: „ein gewisser Grad von schöner Form aufgeopfert worden,“ würde es vielleicht richtiger heißen: „ein gewisser Grad von Anmut in den Formen man gelte,“ Deñ daß eigentlich Zarte, Schöne und Gefällige kam erst in den Werken des Praxiteles zur Erscheinung; dem Phidias und Polyklet

guren die Großheit, welche aber in Vergleichung gegen die wellenförmige Umrisse der Nachfolger dieser großen Meister eine gewisse Härte fañ gezeigt haben. Dieses scheint die Härte zu sein, welche man am Kallon und am Hegesias,¹⁾ am Kanachus und am Kalamis, ja selbst am Myron, auszufinden fand;²⁾ unter welchen gleichwohl Kanachus jünger war als Phidias: denn er war des Polykletus Schüler, und blühte in der fünf und neunzigsten Olympias.³⁾ Wenn meine Muthmaßung statt findet, die ich im zweiten Theile dieser Geschichte über zwei Kanephoren in gebräunter

war es noch nicht in seinem ganzen Umfange befañt; und hätte sich auch, selbst wenn es ihnen befañt gewesen, wohl nicht mit der Erhabenheit ihrer Werke, des Jupiters, der Minerva, der Juno u. vertragen. Meyer.

- 1) Quintil. l. 12. c. 10. [n. 7.] *Nam duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, jam minus rigida Calamis, molliora adhuc supra dictis Myron fecit,*

[Bei Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. init. et n. 16.) und bei Pausanias (l. 8. c. 42.) kömmt ein Bildhauer Hegias vor, wornach Bruckhus und Burmann die Stelle Quintilians verändert haben, und auch in der wiener Ausgabe und Seas Übersetzung der Geschichte der Kunst steht im Texte Hegias.]

Müller (Eginet. p. 102.) vertheidigt mit Stellen des Plinius und Lucianus den Namen Hegesias, und vermuthet, daß er ein Äginete gewesen. *Hegesias* beim Plinius wird von Harbwin und Gronov in Schutz genommen, aber der aus einer Inschrift von ihnen angeführte Hegesias aus Ephesus gehört nicht hieher. Spalding, in seinem Quintilian, behält aus guten Gründen Hegesias bei. Siebelis.

- 2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.
3) Pausan. l. 6. c. 13.

Erde gebe, ¹⁾ daß nämlich dieselben Copten zwei berühmter Kanephoren des Polykletus sein können: so würde aus jener erhobenen Arbeit ein deutlicherer Begriff der Eigenschaft dieses Styls und der demselben noch anflebenden Härte, als aus anderen Anzeigen und Schlüssen zu ziehen sein.

§. 3. Es wäre unterdessen in Absicht des Tadelns der Härte in der Zeichnung der vorher gedachten Bildhauer zu beweisen, daß die alten Scribenten sehr oft, wie die neuern, von der Kunst geurtheilet, und die Sicherheit der Zeichnung, die richtig und strenge angegebenen Figuren des *Napheals*, haben vielen gegen die Weichheit der Umrisse, und gegen die rundlich und sanft gehaltenen Formen des *Correggio*, hart und steif geschienen; welcher Meinung überhaupt *Malvasia*, ein Geschichtschreiber der bolognesischen Maler ohne Geschmak, ist: eben so wie unerleuchteten Sinnen der homerische *Numerus*, und die alte Majestät des *Lucretius* und *Catullus*, in Vergleichung mit dem Glanze des *Virgilius*, und mit der süßen Lieblichkeit des *Dividius*, vernachlässiget und rauh klinget. Wenn hingegen des *Lucianus* Urtheil in der Kunst gültig ist, so war die Statue der Amazone *Sofandra*, von der Hand des *Kalamis*, unter die vier vorzüglichsten Figuren weiblicher Schönheit zu setzen: den zu Beschreibung seiner Schönheit nimt er nicht allein den ganzen Anzug, sondern auch die züchtige Mine, und ein sanftes und verborgenes Lächeln von genähter Statue. ²⁾ Unterdessen kan der Styl von

1) [9 B. 2 K. 23 S.]

2) *Imagin. n. 6.*

[Ἡ Σοφάνδρα δὲ καὶ ὁ Κάλαμις αἰδοὶ κοσμοῦσιν αὐτήν. καὶ τὸ μειδιᾶμα λείπτει καὶ λελαθεῖς, ὥστε τὸ ἐκείνης εἶναι. καὶ τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ κοσμίον τῆς ἀναβολῆς παρὰ τῆς Σοφάνδρας.]

einer Zeit in der Kunst so wenig, als in der Art zu schreiben, allgemein sein: den weñ von den damaligen Scribenten nur allein Thucydides übrig wäre, so würden wir von dessen bis zur Dunkelheit getriebenen Kürze in den Reden seiner Geschichte einen irrigen Schluß auf den Plato, Lysias und Xenophon machen, dessen Worte wie ein sanfter Bach fortfließen. ¹⁾

S. 4. Die vorzüglichsten, und man kan sagen die einzigen Werke in Rom aus der Zeit des hohen Styls sind, so viel ich einsehen kan, die oft angeführte Pallas von neun Palmen hoch, in der Villa Albani, die aber nicht zu verwechseln ist mit der ebenfalls oben erwähnten Pallas vom älteren Styl und in eben der Villa; ferner die Niobe und ihre Töchter, in der Villa Medici. Jene Statue ist der großen Künstler dieser Zeit würdig, und das Urtheil über dieselbe kan um so viel richtiger sein, da wir den Kopf in seiner ganzen ursprünglichen Schönheit sehen: den es ist derselbe auch nicht durch einen scharfen Hauch verletzt worden, sondern er ist so rein und glänzend, als er aus den Händen seines Meisters kam. Es hat dieser Kopf bei der hohen Schönheit, mit welcher er begabet ist, die angezeigten Kennzeichen dieses Styls, und es zeigt sich in demselben eine gewisse Härte, welche aber besser empfunden, als beschrieben werden kan. Man könnte in dem Gesichte eine gewisse Gratie zu sehen wünschen, die dasselbe durch mehr Rundung und Lindigkeit erhalten würde, und dieses ist vermuthlich diejenige Gratie, welche in dem folgenden Alter der Kunst Praxiteles seinen Figuren zuerst gab, wie unten angezeigt wird. Die Niobe

1) [Man sehe die Beilage Numero IV. am Ende dieses Bandes.]

und ihre Töchter sind als ungezweifelte Werke dieses hohen Styls anzusehen, aber eines von den Kennzeichen derselben ist nicht derjenige Schein von Härte, welche in der Pallas eine Muthmaßung zur Bestimmung derselben gibt, sondern es sind die vornehmsten Eigenschaften zu Andeutung dieses Styls, der gleichsam unerschaffene Begriff der Schönheit, vornehmlich aber die hohe Einfalt, sowohl in der Bildung der Köpfe, als in der ganzen Zeichnung, in der Kleidung, und in der Ausarbeitung. Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hülfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande, und in einer glüklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweket, und mit einem Hauche geblasen zu sein scheint: so wie die fertige Hand des großen Raphael's, die seinem Verstande als ein schnelles Werkzeug gehorchete, mit einem einzigen Zuge der Feder den schönsten Umriss des Kopfs einer heiligen Jungfrau entwerfen, und unverbessert richtig zur Ausführung bestimmt setzen würde.

S. 5. Zu einer deutlicheren Bestimmung der Kenntnisse und der Eigenschaften dieses hohen Styls der großen Verbesserer der Kunst ist nach dem Verlust ihrer Werke nicht zu gelangen; und wir gleichen hier denjenigen, die in einem völlig zerfressenen Kopfe einer alten Statue die abgebildete Person, wie von ferne erblickt, erkennen, aber weder die Züge noch die Ausarbeitung unterscheiden können. Von dem Styl ihrer Nachfolger aber, welchen ich den schönen Styl nenne, kann man mit mehrerer Zuverlässigkeit reden: denn einige von den schönsten Figuren des Altertums sind ohne Zweifel in der Zeit,

in welcher dieser Styl blühte, gemacht, und viele andere, von denen dieses nicht zu beweisen ist, sind wenigstens Nachahmungen von jenen. Der schöne Styl der Kunst hebet sich an vom Praxiteles, und erlangete seinen höchsten Glanz durch den Eysippus und Apelles, wovon unten die Zeugnisse angeführet werden: es ist also der Styl nicht lange vor und zur Zeit Alexanders des Großen und seiner ersten Nachfolger. ¹⁾

§. 6. Die vornehmste Eigenschaft, durch welche sich dieser von dem hohen Styl unterscheidet, ist die Gratie, und in Absicht derselben werden die zuletzt genannten Künstler sich gegen ihre Vorgänger verhalten haben, wie unter den Neuern Guido sich gegen den Raphael verhalten würde. Dieses wird sich deutlicher in Betrachtung der Zeichnung dieses Styls, und des besonderen Theils derselben, der Gratie, zeigen.

§. 7. Was die Zeichnung allgemein betrifft, so wurde alles Eckichte vermieden, was bisher noch in den Statuen großer Künstler, als des Polykletus, geblieben war, und dieses Verdienst um die Kunst wird in der Bildhauerei sonderlich dem Eysippus, welcher die Natur mehr, als dessen Vorgänger, nachahmete, zugeeignet: ²⁾ dieser gab also seinen Figuren das Wellenförmige, wo gewisse Theile noch mit Winkeln angedeutet waren. Auf besagete Weise ist vermuthlich, wie gesagt ist, dasjenige, was Plinius viereckichte Statuen nennet, zu verstehen: ³⁾ den eine viereckichte Art zu

1) [Man sehe die Beilage Numero V. am Ende dieses Bandes.]

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6.

3) [Man vergleiche §. 2. Note. Vorläuf. Abhandl. 4 R. 54 §.]

zeichnen heisset man noch *izo Na abratu r.* 1) Aber die Formen der Schönheit des vorigen Styls blieben auch in diesem zur Regel: denn die schönste Natur war der Lehrer gewesen. Daher nahm Lucianus in Beschreibung seiner Schönheit das Ganze und die Haupttheile von den Künstlern des hohen Styls, und das Bierliche von ihren Nachfolgern. 2) Die Form des Gesichts sollte wie an der Iemnischen Pallas des Phidias sein; 3) die Haare aber, die Augenbraunen, und die Stirn, wie an der Venus des Praxiteles; in den Augen wünschte er das Bärtliche und das Reizende, wie an dieser. Die Hände sollten nach der Venus des Alkamenes, eines Schülers des Phidias, gemacht werden: und wenn in Beschreibungen von Schönheiten Hände der Pallas angegeben werden, so ist vermuthlich die Pallas des Phidias, als die berühmteste zu verstehen; 4) Hände des Polykletus deuten die schönsten Hände an. 5)

§. 8. Überhaupt stelle man sich die Figuren des

1) Lomazzo, *Idea del Tempio della Pitt.* c. 4. p. 15.

2) *Imag.* n. 6.

3) In der ersten und in der wienener Ausgabe sowohl als in Feas Übersetzung, ist von einer Iemnischen Venus des Phidias die Rede. Die uns befaßten Nachrichten der Alten sagen nichts von einer Venus des Phidias zu Lemnos, wohl aber von einer Minerva. (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 1. Pausan. l. 1. c. 28. Lucian. l. c.) Pausanias reißt sie das sehenswürdigste unter allen Werken des Phidias. Die Lemnier kauften sie vom Künstler und schenkten sie auf die Burg von Athen; daher hieß sie auch Ἀκμνία, die Lemnierin. Der Autor hat sich hier wohl verschrieben. Meyer.

4) Brunckii *Analecta*, t. 2. p. 394. n. 17. p. 396. n. 24.

5) *Ibid.* t. 2. p. 393. n. 13

Der Autor hat dieser Stelle einen falschen Sinn un-

hohen Styls gegen die aus dem schönsten Style vor, wie Menschen aus der Heldenzeit, wie des Homer's Helden und Menschen gegen gesittetere Athener in der Blüthe ihres Staats. Oder um einen Vergleich von etwas Wirklichem zu machen, so würde ich die Werke aus jener Zeit neben den Demosthenes, und die aus dieser nachfolgenden Zeit neben den Cicero setzen: der erste reißet uns gleichsam mit Ungestüm fort; der andere führet uns völlig mit sich; iener läßt uns nicht Zeit, an die Schönheiten der Ausarbeitung zu gedenken; und in diesem erscheinen sie ungesuchet, und breiten sich mit einem allgemeinen Lichte aus über die Gründe des Redners.

§. 9. Zum zweiten ist hier von der Gratie als des schönen Styls insbesondere zu handeln. Es bildet sich dieselbe und wohnet in den Gebärden, und offenbaret sich in der Handlung und Bewegung des Körpers; ja, sie äussert sich in dem Wurfe der Kleidung, und in dem ganzen Anzuge: von den Künstlern nach dem Phidias, Polykletus und nach ihren Zeitgenossen, wurde sie mehr als zuvor gesucht und erreicht. Der Grund davon muß in der Höhe der Ideen, die diese letztern Künstler bildeten, und in der Strenge ihrer Zeichnung liegen; und es verdienet dieser Punkt unsere besondere Aufmerksamkeit.

§. 10. Gedachte große Meister des hohen Styls hatten die Schönheit allein in einer vollkommenen Übereinstimmung der Theile, und in einem erhabenen Ausdrücke, und mehr das wahrhaftig Schö-

terleat, da sie nicht auf die schönen, vom Polyklet verfertigten Hände geht, sondern αἱ χεῖρες αἱ Πολυκλήτους so viel als die Kunstfertigkeit des Polykletus bedeutet, wie auch der folgende Vers deutlich zeigt. (Conf. l. 3. p. 200. n. 245.) Meyer.

[Man vergleiche 5 B. 6 K. 2 §.]

ne, als das Liebliche, gesucht.¹⁾ Da aber nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist, und diesen Künstlern beständig gegenwärtig war, kan gedacht werden: so müssen sich ihre Schönheiten allezeit diesem Bilde genähert haben, und sich einander ähnlich und gleichförmig geworden sein; dieses ist die Ursache von der Ähnlichkeit der Köpfe der Niobe und ihrer Töchter, welche unmerklich und nur nach dem Alter und dem Grade der Schönheit in ihnen verschieden ist.

— *Facies non omnibus una,*

*Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.*²⁾

§. 11. Wenn nun der Grundsatz des hohen Stils wie es scheint, gewesen ist, das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit, und entfernt von innern Empörungen in einem Gleichgewichte des Gefühls, und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzustellen: so war eine gewisse Gratie nicht gesucht, auch nicht anzubringen. Dieser Ausdruck einer bedeutenden und redenden Stille der Seele aber erfordert einen hohen Verstand: „Den die Nachahmung des Gewaltigen kan (wie Plato sagt) auf verschiedene Weise geschehen; aber ein stilles weises Wesen kan weder leicht nachgeahmet, noch das Nachgeahmte leicht begriffen werden.“³⁾

§. 12. Mit solchen strengen Begriffen der Schönheit fing die Kunst an, wie wohl eingerichtete Staaten mit strengen Gesetzen, groß zu werden, und die Bilder waren den einfältigen Sitten und Menschen

1) Phidias und Polyklet beabsichtigten nicht sowohl das Schöne, als besonders das Edle, Würdige und nach Erforderniß der Gegenstände, das Große. Meyer.

2) Ovid. metam. l. 2. v. 13 — 14.

3) De republ. l. 10. p. 604.

ihrer Zeit ähnlich. Die nächsten Nachfolger der großen Gesetzgeber in der Kunst verfuhrten jedoch nicht, wie Solon mit den Gesetzen des Drako, und sie gingen nicht von jenen ab; sondern wie die richtigsten Gesetze durch eine gemäßigte Erklärung brauchbarer und annehmlicher werden: so sucheten diese die hohen Schönheiten, die an Statuen ihrer großen Meister wie von der Natur abstracte Ideen, und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen, und eben dadurch erhielten sie eine größere Mannigfaltigkeit. In diesem Verstande ist die Gratie zu nehmen, welche die Meister des schönen Stils in ihre Werke gelegt haben.

§. 13. Aber die Gratie,¹⁾ welche wie die Mufen nur in zweien Namen bei den ältesten Griechen verehret wurde, scheint wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein.²⁾ Die eine ist, wie die himmlische Venus

1) [Man vergleiche den Aufsatz: Von der Gratie in den Werken der Kunst, 1 Band, 217 — 225 S.]

2) Liceti Responsa de quæsit. per epist. p. 66.

Conf. Phurnutus seu Cornutus, de natura Deor. c. 14. in Gale. opusc. myth. Siebelis.

Was die Zahl der griechischen Mufen betrifft, sind die Angaben sehr ungleich. Die alten Dichter sprechen zuweilen, als gäbe es überall nur eine, oder gälte eine für alle. (Schol. in Apollon. Rhod. l. 3. v. 1. Eustath. in Ia. p. 11. edit. Rom.) — Einige, wie z. B. Epicharmos und Myrtilos, geben sieben an. Andere erkennen deren drei, wie Eumelos von Korinth und Ephoros, andere vier, wie Mnaseas und Aratos; einige auch fünf; Krates behauptete acht; Homer befaßte sich zu neun, und Hesiodos gab der erste ihre Namen an. (Arnob. adv. Gent. l. 3. p. 121. edit. Lugd. 1751. Tzetz. in Hesiod. op. et dies v. 1. Odüss. Ω. v. 90. Hesiod. Theog. v. 76. Plutarch. sympos. l. 9.

von höherer Geburt, und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind,¹⁾ und in dieser Betrachtung scheint Horatius nur eine Gratie zu nennen, die zwei anderen aber Schwestern derselben.²⁾ Die zweite Gratie ist, wie die Venus von der Diane geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit, und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, die der himmlischen Gratie nicht geweiht sind. Diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit, und machet sich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, theilhaftig: sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Gratie aber, eine Gefellin aller Götter, scheint sich selbst genugsam, und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden;³⁾ sie ist zu erhaben, um sich sehr süßlich zu machen: den das Höchste hat, wie Plato sagt, kein Bild.⁴⁾ Mit

quest. 14. n. 3. Diodor. l. 4. c. 7. Cic. de nat. Deor. l. 3. c. 21.) Hug.

- 1) Der beste Commentar über den Unterschied zwischen der himmlischen und irdischen Aphrodite ist Platos Gastmal und die dritte Rede im Phädrus. Meyer.
- 2) L. 3. ode 19. v. 16. l. 4. ode 7. v. 5.
- 3) Homer. hymn. in Vener. v. 95. [Odys. 6. VIII. v. 364.] Der Dichter kennt schon mehrere Gratien und nennt sie die Genossinnen aller Götter. Der Autor legt aus Vorliebe für seine anmuthige Idee einen andern Sitz in die Stelle, als sie wirklich hat. Meyer.
- 4) De republ. p. 286. princ. [Sympos. p. 211. edit. Steph.]
 Τις δ' αὖ μίγιστος ἐστὶ καὶ τιμιώτατος καὶ ἐστὶν ὁδῶλον
 πρὸς τοὺς ἀνθρώπους ἐργασμένον ἐναργῶς, ὃ δειχθέν-
 τος, τὴν τε πυνθανομένην ψυχὴν ἢ βεβλομένης ἀποπληρῶσαι,
 πρὸς τὰν ἀσθεσιῶν τινα περιεργμίσταν. „Den von

den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie verschließet in sich die Bewegungen der Seele, und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die großen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen sucheten.¹⁾ Was auch hier unfreundlich scheinen möchte, kann mit den Früchten verglichen werden, die, je süßer sie sind, nach der Bemerkung des Theophrastus, weniger Geruch haben als die herben; ²⁾ den was rühren und reizen soll, muß scharf und empfindlich sein. Die Griechen würden jene Gratie mit der ionischen, und diese mit der dorischen Harmonie verglichen haben, ³⁾ und wir können diese Vergleichung von der dorischen zu der ionischen Bauordnung machen, als welche hier völlig statt findet.

§. 14. Diese Gratie in Werken der Kunst scheint schon der göttliche Dichter gekannt zu haben, ⁴⁾ und er hat dieselbe in dem Bilde der

„dem Höchsten und Ehrwürdigsten gibt es kein für die
 „Menschen lebendig gearbeitetes Bild, durch dessen Vor-
 „zeigung derjenige, welcher die Seele des Forschenden
 „ganz ausfüllen will, sich einem seiner Sinne anschlie-
 „ßend, ihn hinlänglich befriedigen wird.“ *See u. Meyer.*

1) Plat. de republ. l. 2. p. 377.

Diese Stelle paßt nicht hieher, und es möchte schwer sein zu bestimmen, was für eine andere der Autor im Sinne gehabt, da Plato öfter ähnliche Äußerungen über die großen Künstler thut. *Meyer.*

2) De caus. plant. l. 6. c. 22.

3) Aristot. de republ. l. 8. c. 7.

4) L. Σ. XVIII. v. 382.

Er nannte sie bloß *Charis*, mit den Beiwörtern *λεπτοκαρπιδέμωνος* und *καλή* [welches letzte ein Eigennamen ist, *Eustath.* in *Odüss.* K. p. 1665. edit. Rom.] Auch sin-

mit dem Vulcanus vermählten schönen und leicht bekleideten Aglaja, oder Thalia, vorgestellt, ¹⁾ die daher anderswo dessen Mitgehülfin genennet wird, ²⁾ und arbeitete mit demselben an der Schöpfung der göttlichen Pandora. ³⁾ Dieses war die Gratie, welche Pallas über den Ulysses ausgoß, ⁴⁾ und von welcher der hohe Pindarus singet; ⁵⁾ dieser Gratie opferten die Künstler des hohen Styls. Mit dem Phidias wirkete sie in Bildung des olympischen Jupiters, auf dessen Fußschemel dieselbe neben dem Jupiter auf dem Wagen der Sonne stand: ⁶⁾ sie wölbete, wie in dem Urbilde des Künstlers, den stolzen Bogen seiner Augenbraunen mit Liebe, und goß Huld und Gnade aus über den Blick seiner Majestät. Sie krönete mit ihren Geschwistern und den Göttinnen der Jahres-

det sich, so viel wir wissen, im ganzen Homer keine Stelle, wo die Zahl der Gratien bestimmt, oder irgend eine mit dem besondern Namen Aglaja oder Thalia [Καλλι und Παιδιαν kommen vor: Σ. v. 382. Ιλ. Ξ. v. 267.] genaßt würde. Meyer.

1) Ib. v. 383.

2) Plat. de republ. p. 274. τεχναι δὲ παρ' Ἡρατιν, καὶ τῆς συντηχῆς.

3) Hesiod. Theog. v. 583.

Diese Stelle möchte wohl nicht auf die Charis als Göttin zu deuten sein. Meyer.

4) Odysso. O. VIII. v. 19.

5) Olymp. I. v. 9.

Diese Stelle paßt nicht; man vergleiche vielmehr die 14 olympische Ode [v. 13 — 14.], in welcher der Dichter besonders den Gratien huldigt. Pyth. IV. v. 49a. V. 60. VIII. v. 30. IX. v. 3. Nem. IV. v. 12. VI. v. 65. Meyer.

6) Pausan. l. 5. c. 11.

zeiten das Haupt der Juno zu Argos, ¹⁾ die von jenen erzogen war, ²⁾ als ihr Werk, woran sie sich erkaufte, und an welchem sie dem Polykletus die Hand führte. In der Sosandra des Kalamis lächelte sie mit Unschuld und Verborgtheit; ³⁾ sie verhüllte sich mit züchtiger Schaam in Stirn und Augen, und spielte mit ungesuchter Stierde in dem Wurf ihrer Kleidung. Durch dieselbe wagete sich der Meister der Niobe in das Reich unkörperlicher Ideen, und erreichte das Geheimniß, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen: er wurde ein Schöpfer reiner Geister und himmlischer Seelen, die keine Begierden der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken: denn sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern dieselbe nur angenommen zu haben.

§. 15. Den hohen Styl ohne Gratie und den folgenden Styl findet man in einer einzigen Statue in der Villa Albani vereinet. Es ist dieselbe ein schöner Bakchus über Lebensgröße, dessen ich in der Betrachtung über die Zeichnung des Nakenden gedacht habe. ⁴⁾ Der Kopf desselben ist nicht der Statue eigen, sondern ein Apollo, welcher zwar schön und von hoher Bildung ist; aber der Blick desselben ist zu ernsthaft, und der Mund hat nicht den lieblichen Zug, welchen man wünschte; so daß hier unwidersprechlich kenntlich wird, daß die Statue, deren Kopf auf diesen Bakchus gesetzt worden, aus

1) Id. I. 2. c. 17.

2) Id. I. 2. c. 13.

Nämlich von den Horen oder Jahreszeiten.
Meyer.

3) [Lucian. Imagin. c. 6.]

4) [4 Band.]

einer weit älteren Zeit der Kunst sein müsse, als der Körper, auf welchem derselbe steht.

§. 16. Die Künstler des schönen Styls gesel-
leten mit der ersten und höchsten Gratie die zweite;
und so wie des Homerus Juno den Gürtel der
Venus nahm, um dem Jupiter gefälliger und
liebenswürdiger zu erscheinen: ¹⁾ so sucheten diese
Meister die hohe Schönheit mit einem süßlichen Reize
zu begleiten, und die Großheit durch eine zuvorkom-
mende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen.
Diese gefälligere Gratie wurde zuerst in der Ma-
lerei erzeugt, und durch diese der Bildhauerei mit-
getheilet. Parrhasius der Maler ist durch diesel-
be unsterblich, und der erste, dem sie sich geoffenba-
ret hat; und einige Zeit nachher erschien sie auch
in Marmor und in Erz: denn von dem Parrha-
sius, welcher mit dem Phidias zu gleicher Zeit
lebete, bis auf den Praxiteles, dessen Werke sich,
so viel man weiß, durch eine besondere Gratie von
denen, welche vor ihm gearbeitet worden, unter-
schieden, ²⁾ ist ein Zwischenraum von einem halben
Jahrhunderte.

§. 17. Es ist merkwürdig, daß der Vater die-
ser Gratie in der Kunst, und Apelles, welchem
sich dieselbe völlig eigen gemacht hat, und welcher
der eigentliche Maler derselben kan genennet
werden, ³⁾ so wie er dieselbe insbesondere allein, ob-

1) [Ia. Z. XIV. v. 214.]

2) Lucian. Imagin. c. 6.

3) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 10. Aelian. var. hist.
l. 12. c. 41.

Die letzte Stelle paßt nicht hieber, [aber eine bei
Quintilian: l. 12. c. 10. n. 6.]. Wer die Urtheile der
Kisten über den Apelles und besonders über die Gra-
tie in seinen Werken zu lesen wünscht, vergleiche Junii

ne ihre zwei Gespielinen gemalt,¹⁾ unter dem wohlküstigen ionischen Himmel und in dem Lande geboren sind, wo der Vater der Dichter einige hundert Jahre vorher mit der höchsten Gratie begabet worden war: den Ephefus war das Vaterland des Parrhasius sowohl als des Apelles, welcher vielleicht sein Geschlecht von einem Apelles, der mit den Amazonen nach Smyrna kam, und vom Homer selbst herleiten konnte; den vorgedachter Apelles war unter den Vorektern des großen Dichters.²⁾ Mit einer zärtlichen Empfindung begabet, die ein solcher Himmel einflößet, und von einem Vater, den seine Kunst bekant gemacht, unterrichtet, kam Parrhasius nach Athen, und wurde ein Freund des Weisen, des Lehrers der Gratie, welcher dieselbe dem Plato und Xenophon entdeckte.³⁾

§. 13. Von der zweiten oder der gefälligeren Gratie kan man sich aus Köpfen der Lenkthea im Museo Capitolino einen Begriff machen, und zu mehrerer Einsicht dessen, worin die

Catalog. v. *Apelles*, wo das Meiste hierüber gesammelt ist. Meyer.

1) Pausan. l. 9. c. 35.

2) Suidas, v. *Opungos*.

Unter den Vorektern des Homer wird von Suidas ein Apelles genannt, dessen Sohn Maion mit den Amazonen nach Smyrna gekommen und den Homer zeugte. Fea.

3) Nach Plinius (l. 35. c. 9. sect. 36.) und Pausanias (l. 1. c. 28. l. 27.) war Euenor der Vater des Parrhasius, und dem Harpokration zufolge (p. 236.) zugleich sein Lehrer. Das freundschaftliche Verhältniß des Parrhasius zum Sokrates zeigt sich in dem Gespräche beider Männer, das uns Xenophon aufbewahrt. (Memorab. l. 3. c. 10.) Meyer.

alten Künstler die Gratie gesetzt, vergleiche man mit jenen und mit ähnlichen Köpfen die Bildungen des Correggio, des Malers der Gratiën. Alsdan wird man überzeuget werden, daß von dieser neueren, nicht selten gezierten und vielmals übertriebenen Gratie, bis zu der gefälligen Gratie der alten Künstler des schönen Styls kein geringerer Sprung sei, als etwa von dieser bis zu der erhabenen Gratie des hohen Styls ehemals von wahren Kennern wird haben können bemerkt werden.

§. 19. Das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdrucks that der Harmonie und der Großheit in dem schönen Style keinen Eintrag: die Seele äusserte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers, und trat niemals mit Ungestüm hervor. In Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen, wie im Laokoon, und die Freude schwebet wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rühret, auf dem Gesichte einer Leukothea im Campidoglio,¹⁾ und einer Bachante auf Münzen der Insel Rhodus geprägt. Die Kunst philosophirte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt: *συμφιλοσοφει τοις παθεσι*.

§. 20. Diese Gratie, sowohl die erste und erhabene als die zweite und gefällige, über welche ich izo meine Betrachtungen gemacht habe, ist, wie man begreift, nur idealischen und hohen Schönheiten eigen, in deren Bildung dieselbe ausgedrückt sein will. Es ist jedoch das Wirken der Gratie allgemeiner, und sie hat sich auch über Gestalten ergossen, die nicht die vollkommene Idea der Schönheit haben, um, was dieser abgeht, durch ihren Einfluß zu ersetzen. Diese ist die niedri-

1) [Denkmale, Numero 55.]

gere Gratie, die vornehmlich Kindern eigen ist, als an welchen die Formen, die die Schönheit bildet, noch nicht völlig ausgeführt sind, und die also jener Gratie nicht fähig sein können. Man könnte auch diese die komische, so wie jene die tragische und epische nennen.¹⁾

§. 21. Die von mir genannte komische Gratie ist in den Köpfen einiger Faunen sowohl als einiger Bakchanten ausgedrückt, durch ein freudiges Lächeln, wodurch die Winkel des Mundes in die Höhe gezogen werden; und da, wo diese Fröhlichkeit sich durch solche Züge bezeichnet findet, hat allezeit die Bildung ein gemeines gesenktes Profil, oder eine vertiefete Nase. Alsden entsteht der Begriff derjenigen Gratie, die den Köpfen des Correggio eigen ist, und daher Grazia Correggesca genennet wird, indem dieselben zugleich den igo angezeigten Charakter haben.²⁾

§. 22. Hieraus glaube ich, könne erklärt werden, auf was Art nach dem Plato επιχαρις, mit Gratie begabet, als gleichgültig mit σιμος gebrauchet worden.³⁾ Eben dieses saget Aristänetus

1) Zu diesem Unterschied der verschiedenen Gratie scheint der Autor durch Demetrius Phalereus (de Elocut. n. 128.), welcher eine ähnliche Eintheilung macht, veranlaßt zu sein. Meyer.

2) In den Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 47, ist diese Stelle noch etwas deutlicher also ausgedrückt: „Alsden entsteht der Begriff derjenigen Gratie, die den Köpfen des Correggio eigen ist, welche nicht die hohe Gratie haben, die sich besser in dessen Werken empfinden als beschreiben läßt.“ Meyer.

3) De republ. l. 5. p. 474.

Η εχ' ετω ποιειτε προς τας καλως η μεν ετι σιμος, επιχαρις κληθει, επανιδισται υφ' υμων, τον δε το γρυπιν βασιλικον φατε ειναι.

aus dem Plato: καὶ ὁ μὲν τις τῶν νεῶν ὅτι σιμος, επιχαρις παρὰ σοι κληθεὶς ἐπαινεῖται. 1) Dieses letzte-
re Wort bedeutet eigentlich eine gesenkete und
eingedruckte Nase, und ist das Gegentheil von
γρυπός, wodurch eine erhobene und Adlersnase
bezeichnet wird, in welchem Gegensatz jedoch beim
ersten Anblicke kein Ausdruck der Gratie zu liegen
scheinet. Man muß also das Wort σιμος als ein
gleichbedeutendes Wort mit Σιληνός ansehen, so wie
es Lucretius erkläret, als bei welchem das latei-
nische Wort *simus*, *simulus*, von dem Griechischen σιμος
genommen, gleichbedeutend mit Σιληνός, Silenus, ist,
und welcher uns zugleich die Auslegung des Plato
zeigt, wenn wir nach dem bekanten Sage: wenn zwei
Dinge einem dritten gleich sind, so sind sie auch
unter sich selbst gleich, unsern Schluß machen. 2)
Da nun σιμος gleichbedeutend mit Σιληνός ist, so ist auch
επιχαρις gleichbedeutend mit Σιληνός, und da unter
der Benennung der Silenen bei den Griechen auch
die Satyrs oder die Faunen begriffen sind, so kan
also diesen auch die Gratie zugeeignet werden. Denn
die gewöhnliche Bildung der Faune hat dasjenige,
was die Alten σιμος nenneten, und was nach dem
Plato επιχαρις hieß, oder ευχαρις, wie es Po-
luz erkläret. 3) Eben dadurch und weil diese Gra-
tie, von welcher wir reden, die kindliche Gra-
tie ist, wie ich angemerkt habe, erkläret sich, wie
σιμος γελῶν von der Liebe gesagt, in einer griechi-

1) L. 1. epist. 18. p. 124.

2) De rerum natur. l. 4. v. 1162.

[Plato und Lucretius reden von verbliebenen
Liebhabern, welche, gleich den Vätern bei For-
tius (sat. I. 3. 45.), *strabonem appellant patum* — et
pullum.]

3) L. 2. segm. 73.

sehen Einschrift, von deren schallhaften aber mit Gratie vermischetem Lächeln zu verstehen ist,¹⁾ daher in einer anderen Einschrift die Liebe ohne Beisatz *σιμος* genennet wird.²⁾

§. 23. Um mich aber über diese besondere Gratie noch deutlicher erklären zu können, bringe ich hier den ganz unversehrten Kopf der Statue einer Bakchante bei, die sich in der Villa Albani befindet. Den da derselbe für keine Abbildung einer bestimmten Person gehalten werden kann, und also unter die idealischen Schönheiten zu rechnen wäre, dem ohnerachtet aber ein gesenktes Profil, hinaufgezogene Augen, nach Art einiger Faune, und die Winkel des Mundes gleichfalls hinaufgezogen hat: so sieht man, daß die alten Künstler auch in Figuren der Bakchanten, das ist: in idealischen Bildern das, was man die silenische oder die Faunengratie nennete, ausgedrückt haben.³⁾

- 1) Bruncii Analecta, t. 1. p. 26. n. 91. v. 4.

Σιμα γελων heißt hier: schallhaft, spöttisch lächelnd, wie *σιμα σισηως μυχιζεις*, (Ibid. p. 16. n. 52. v. 3.), wo Meleager den Theokrit (Idyl. XX. v. 13.) scheint nachgeahmt zu haben. Daß *σιμος* an sich nicht so viel als gefällig, und mit Gratie begabt heiße, kann besonders Aristophanes beweisen (Eccles. v. 613.): *αι παυλοτεραι και σιμωτεραι παρα τας σιμνας καθιδυνται*. (Ibid. v. 701.) *τοις γαρ σιμωις και τοις αισχροις*. Meyer.

- 2) Ibid. t. 1. p. 27. n. 95. v. 3.

Σιμων an dieser Stelle bezieht sich ohne Zweifel auf die Form der Nase des Erös, die, wie die Nasen der Kinder, stumpf war. Den: *τα παιδια παντα σιμα*, wie Aristoteles (probl. 33. 18.) lehrt. Meyer.

- 3) Ein Kopf einer Bakchantin von eben dem Charakter findet sich in der dresdner Antikensammlung, und ist mit großer Kunst gearbeitet, aber an der Nase beschädigt. Meyer

§. 24. Zuletzt fällt mir hier ein, daß die Römer den alten Kaiser Galba aus Spott *Simum* nenneten,¹⁾ ohnerachtet derselbe eine Sabichtsnase hatte,²⁾ welches der Verfasser des *Musei Capitolini* in einem Begriffe zusammen verbunden, und berichtet uns, Galba habe eine Sabichtsnase gehabt, die aber zugleich gepletzt gewesen: *non solumamente avea il naso aquilino, ma anche schiacciato*, als welches ein offenkundiger Widerspruch ist.³⁾ Die Ausleger des *Suetonius* berühren diese Schwierigkeit im geringsten nicht, und ich sehe kein Mittel zur Erklärung, als anzunehmen, daß man hier das Wort *Simus*, wie die Grammatici reden, per antonomasiam genommen, und aus Spott das Gegentheil verstanden von dem, was man sagen wollen; denn ich bilde mir ein, man habe, um den Galba wegen des großen Höfers seiner Nase lächerlich zu machen, dieselbe eine gepletzte Nase genennet.

§. 25. Nach dieser eingeschobenen Anmerkung sowohl als der Betrachtung über die Gratie der Faunen, führe ich die Betrachtung des Lesers zurück zu der wahren und hohen Gratie, deren Unter-

1) Suet. in Calb. c. 13.

Venit io *Simus* e villa [Andere lesen mit *Muretus Onesimus*] ist nicht so streng auf die Nase des Galba zu bestehen, als vielmehr auf sein geiziges, zurückschreckendes Wesen. Denn diese aus einer *fabula Atellana* entlehnten Worte deuten wahrscheinlich auf irgend einen habüchtigen komischen Alten, den man zum Spott wegen seiner Nase *Simum* in der Komödie nannte, und der durch die Nachricht seiner Zurückkunft aus der Villa eben so sehr Schrecken erregte, als Galba bei seiner Rückkehr aus Spanien und bei seinem ersten Erscheinen im Theater zu Rom. Meyer.

2) Ibid. c. 21. *naso adunco*.

3) Bottari, *Mus. Capitol.* t. 2. tav. 19.

suchung unser Endzweck ist, um dieselbe in einzelnen Bildern anzuzeigen; diese Anmerkung mache ich jedoch vornehmlich für diejenigen, die Rom zu sehen Gelegenheit haben. Da es schwer ist, die hohe Gratie von der gefälligen zu unterscheiden, so betrachte man die erstere Gratie in einer Muse über Lebensgröße in dem barberinischen Palaste, die eine große Leyer (*ῥαψβίρος*) in der Hand hält, da ich im Folgenden als wahrscheinlich angegeben habe, daß dieselbe vom Ageladas, des Polykletus Meister, und also vor dem Phidias gefertigt worden.¹⁾ Mit dem frischen Bilde dieser Muse gehe man in den ganz nahe gelegenen päpstlichen Garten auf dem Quirinale, zu einer Muse mit eben dieser Leyer, und die auch im Anzuge jener völlig ähnlich ist, und nach Vergleichung der einen mit der anderen, wird man in dem reizend schönen Kopfe der letzteren Muse die gefällige Gratie deutlich gebildet finden.²⁾

S. 26. Ich habe mich bemühet, oben zu erklären, wie Lucianus und Plinius zu verstehen seien, wenn der erste anzeigt, daß die Werke des Praxiteles sich durch eine besondere Gratie von denen, die vor ihm gearbeitet worden, unterscheiden, und wenn Plinius saget, daß Apelles alle seine Vorgänger in der Gratie übertroffen habe.³⁾ Aus

1) [Man sehe in der Beilage III. am Ende dieses Bandes.]

2) Diese in's Museum Pio-Clementinum gekommene Statue wird von Visconti für eine Copie von dem berühmten Apollo Palatinus des Skopas gehalten, dessen Plinius gedenkt. (L. 36. c. 5. sect. 4. n. 7.) Ihr Verdienst ist nicht so groß, wenn sie gleich die Vorstellung von einem guten Urbilde, nach welchem sie gearbeitet worden, erweckt. Ihre Abbildung im Museo Pio-Clementino. (T. 1. tav. 23.) Fea.

3) L. 35. c. 10. sect. 36. n. 10.

diesen Anzeigen, verglichen mit dem Urtheile anderer Scribenten über die Werke der Vorgänger des Praxiteles und des Apelles, wo in diesen eine Härte bemerkt worden, habe ich geschlossen, daß den großen Meistern, die mit dem Phidias die Kunst veredelten, eine gewisse gefällige Gratie noch nicht eigen gewesen, und ich habe gesucht, ohne nachtheilig von so großen Künstlern zu urtheilen, einen Unterschied dieser Gratie von einer höhern Gratie anzugeben. Es kan dieser Unterschied aber ohne anschauliche Erkenntniß und mündlichen Unterricht nicht völlig deutlich sein und werden, und auch nur allein die mit feinen Sinnen begabet sind, werden dieses, wenn sie hinlängliche Muße zu solchen Betrachtungen haben, begreifen.

§. 27. Hätte sich der hohe Styl der Kunst nicht bis auf die unausgeführte Form junger Kinder heruntergelassen, und hätten die Künstler dieses Stylls, deren vornehmste Betrachtung auf die vollkommenen Gewächse gerichtet war, sich in der überflüssigen Fleischigkeit nicht gezeigt, wie wir gleichwohl nicht wissen: so ist hingegen gewiß, daß ihre Nachfolger im schönen Style, da sie das Bärtliche und Gefällige gesucht, auch die kindliche Natur einen Vorwurf ihrer Kunst sein lassen. Aristides, welcher eine todte Mutter mit ihrem säugenden Kinde an der Brust malte, ¹⁾ wird auch

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 19.

Aristides war ein Zeitgenosse des Apelles; er malte keine todte, sondern an einer Wunde sterbende Mutter, deren Kind zur Brust hinankroch; die Mutter schien es zu bemerken, und zu fürchten, das Kind möchte nach erstorbener Milch das Blut lecken. In der griechischen Anthologie (Analecta, t. 2. p. 275 n. 1.) findet sich ein Epigramm des Amilianus Nicæus, das auf dieses Gemälde des Aristides gedichtet scheint. Meyer.

ein mit Milch genährtes Kind gemachet haben. Die Liebe ist auf den ältesten geschnittenen Steinen nicht als ein junges Kind, sondern in dem Alter eines Knaben gebildet, wie dieselbe auf einem schönen Steine des Commendators Vettori zu Rom erscheint.¹⁾ Nach der Form der Buchstaben in dem Namen des Künstlers: ΦΡΥΓΙΑΔΟΣ, ist es einer der ältesten Steine mit dem Namen des Künstlers. Die Liebe ist auf demselben liegend mit aufgerichtetem Leibe als spielend vorgestellt, und mit großen Adlersflügeln, nach der Idea des hohen Altertums fast an allen Göttern, nebst einer offenen Muschel von zwei Schalen. Die Künstler nach dem Phrygillus, wie Solon und Tryphon, haben der Liebe eine mehr kindische Natur und kürzere Flügel gegeben; und in dieser Gestalt, und nach Art flammiger Kinder siehet man die Liebe auf unzähligen geschnittenen Steinen. Eben so geformet sind die Kinder auf herculanischen Gemälden, und sonderlich auf einem schwarzen Grunde von gleicher Größe mit den schönen tanzenden weiblichen Figuren.

§. 28. Unter den schönsten Kindern von Marmor in Rom²⁾ können angegeben werden ein Kind im Campidoglio, welches mit einem Schwane spielt,³⁾

1) [Beschreib d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 11 Abth. 731 Num.]

2) In der ersten Ausgabe, S. 234, heißt es also:
 „Unter den schönsten Kindern von Marmor in Rom,
 „welche die Liebe vorstellen, sind zwei im Hause Mas-
 „sini, eines im Palaste Verospi, ein schlafender
 „Cupido in der Villa Albani, nebst dem Kinde im
 „Campidoglio, welches mit einem Schwane spielt.“
 Wir haben die Besart in der wiener Ausgabe
 vorgezogen, weil die eben genannten Figuren von Kindern
 nicht zu den ganz vorzüglichsten gehören. Meyer.

3) Dieses Kind ist ein Knabe, welcher den Hals eines

und ein anderes in der Villa Negroni, welches auf einem Tiger reitet, nebst zween Amorini in

Schwanz mit beiden Armen umfaßt, an seine Brust drückt und sich freut. (Mus. Capitol. t. 3. tav. 64.) Der Ausdruck im Gesichte, so wie in der ganzen Stellung, ist überaus lebendig, naiv, anmuthig; die Gruppirung bewundernswürdig, einfach und zierlich, der Styl der Formen edel; die Arbeit sehr gut. Neu sind die Spitze der Nase, ein geringer Theil des einen Arms, die Hälfte des linken Schenkels und das Bein bis an die Ferse, die Zehen am linken Fuße, und vom Schwanz der ganze Kopf. Einige geringere Beschädigungen sind mit Stucco ausgebessert.

Das Museum Capitolinum bewahrt noch einen sitzenden Knaben von weit edlerer Kunst und größerem Styl der Formen. Er scheint im Begriff, eine komische Maske vom Haupte zu ziehen. Die Stellung und Wendung der Figur, der weiche Charakter des Fleisches, das Fließende in den Umrissen, die Großheit an den Formen, kurz alles erfüllt den kunstverständigen Beschauer mit Bewunderung. Leider ist der untere Theil des Gesichts wie auch der linke Arm dieses Kindes stark beschädigt und ausgebessert. Beide Beine unterm Knie, nebst den Füßen und der rechten Hand, sind neu.

Der oben [8 B. 2 K. 5 S. Note] erwähnte junge Herkules in der florentinischen Galerie, wird mit Recht zu den herrlichsten Gestalten gerechnet. Weß man vom bloß Natürlichen, Weichen, Lieblichen und Zarten ausgehen will, so ist ein auf seinem untergebreiteten Gewande liegender, schlafender, kleiner Genius mit Flügeln, in eben dieser florentinischen Sammlung, besonders lobenswürdig. In der Hand hält er Mohnköpfe, und neben ihm liegt ein Schmetterling, welcher ebenfalls zu schlafen scheint. Durch die zierlichen Formen, den kindlichen Reiz, die Unschuld und Ruhe des süßen Schlags, erhält diese Figur eine hinreißende, wahrhaft bezaubernde Anmuth. Einer der Flügel am Knaben, die Nasenspitze, beide Händchen, ein Theil des Gewandes, worauf er liegt, wie auch die Beine von den Knien an, scheinen neu, und am Schmetterling der Kopf.

eben dieser Villa, von welchen einer den andern mit einer Larve erschreckt; und diese allein können darthun, wie glücklich die alten Künstler in Nachahmung der kindlichen Natur gewesen. Es sind auch ausserdem viele wahrhaftig schöne Kinderköpfe übrig. Das allerschönste Kind aber, welches sich wiewohl verstümmelt aus dem Altertume erhalten hat, ist ein kindlicher Satyr, ohngefähr von einem Jahre in Lebensgröße, in der Villa Albani: es ist eine erhobene Arbeit, aber so, daß beinahe die ganze Figur frei lieget. Dieses Kind ist mit Epheu bekränzt, und trinket, vermuthlich aus einem Schlauche, welcher aber mangelt, mit solcher Begierde und Wohllust, daß die Augäpfel ganz aufwärts gedreht sind, und nur eine Spur von dem vertieften Stern im Auge zu sehen ist. ¹⁾ Dieses Stük wurde, nebst dem schö-

Diese Ergänzungen sind übrigens von der besten Art, und ohne Zweifel von einem der trefflichsten Meister neuerer Zeit gearbeitet. Es geht die Sage, dieser Genius sei eine von den Antiken, welche sich der großmüthige Giuliano da San Gallo vom Könige zu Neapel zum Geschenke für Lorenzo de Medici erbeten. Man vergleiche Vasari. (Vita di Giuliano ed Antonio da San Gallo, t. 3. p. 144.) Auch in der Galerie Borghese zu Rom befinden sich zwei sehr schöne antike Kinder: beide sind stehende Figuren. Das eine hält einen Vogel in den Händen und freut sich; das andere hat Fesseln an und drückt Schmerz und Betrübniß aus. Die Bearbeitung des Marmors ist überaus weich und zart, und hierin dürfte keines vor dem andern merkliche Vorzüge besitzen; aber jenes mit dem Vogel ist lieblicher und naiver im Ganzen. Meyer.

- 1) Dieser kleine Satyr, oder Faun, ist in das Museum Pio-Clementinum gekommen. (Mus Pio-Clem. t. 4. tav. 31.) Bei der Ergänzung hat man eine Schale hinzugefügt, welche er in beiden Händen hält, als wolle er sie zum Munde bringen und trinken. In

nen Ikarus, dem Dädalus die Flügel anleget: ebenfalls stark erhoben gearbeitet, an dem Fuße des palatinischen Berges auf der Seite des Circus Maximus entdeckt. ¹⁾ Ein bekanntes Vorurtheil, welches sich gleichsam, ich weiß nicht wie, zur Wahrheit gemacht, daß die alten Künstler in Bildung der Kinder, weit unter den neuern sind, würde also dadurch widerlegt.

§. 29. Dieser schöne Styl der griechischen

eben diesem Museo ist auch noch ein anderes stehend des Kind, ebenfalls aus weißem Marmor gearbeitet, welches, wie frohlockend und An Begriffe aufzustehen, die rechte Hand erhebt, mit der linken aber sich auf eine Ente stützt und solche zu Boden drückt. Dieses Denkmal ward vor nicht langer Zeit bei Genzano gefunden. *Seea.*

Visconti (*Mus. Pio-Clem. t. 3. tav. 36.*) gibt auch von diesem Kinde die Abbildung, und bemerkt (*p. 46.*), man habe in der erwähnten Nachgrabung bei Genzano noch ein ähnliches aber weniger wohl erhaltenes Kind gefunden, eine dritte Wiederholung sei im Palaste Caprarola vorhanden. Noch fügen wir hinzu, daß auch in der florentinischen Galerie zwei dergleichen Kinder sich befinden, von denen das eine, in Hinsicht der vortrefflichen Behandlung des Fleisches, jenem im Museo Pio-Clementino an die Seite gesetzt werden kann. *Meyer.*

1) [*Denkmale, Numero 95.*]

Beide Figuren sind mehr als halb lebensgroß und Ikarus hat sehr schöne fliegende Formen. Nach Zoega (*Bassirilievi, t. 1. p. 208.*) besteht der antike Theil dieses Denkmals in zwei Fragmenten, von denen das größere die Figur des Ikarus vom Scheitel bis auf die Mitte der Schenkel enthält; es fehlen ihr in dessen nebst den Beinen noch der ganze rechte Arm und die linke Hand. Das zweite Fragment besteht bloß aus dem rechten Fuß des Dädalus und einem Stük vom Fuße der Werkbank, an welcher er sitzt und arbeitet. *Meyer.*

Kunst hat noch eine geraume Zeit nach Alexander dem Großen in verschiedenen Künstlern, die bekannt sind, geblühet, und man kan dieses auch aus Werken in Marmor, welche im Folgenden angeführt werden, imgleichen aus Münzen, schließen.

D r i t t e s K a p i t e l .

§. 1. Da nun die Verhältnisse und die Formen der Schönheit von den Künstlern des Altertums auf das Höchste ausstudiret, und die Umriffe der Figuren so bestimmt waren, daß man ohne Fehler weder herausgehen, noch hineinlenken konnte: so war der Begriff der Schönheit nicht höher zu treiben. Es mußte also die Kunst, in welcher, wie in allen Wirkungen der Natur, kein fester Punkt zu denken ist, da sie nicht weiter hinausging, zurückgehen. Die Vorstellungen der Götter und Helden waren in allen möglichen Arten und Stellungen gebildet, und es wurde schwer, neue zu erdenken, wodurch also der Nachahmung der Weg geöffnet wurde.¹⁾ Diese schränkt

- 1) Sollte es wohl ganz wahr sein, daß die Götter und Helden schon unter allen möglichen Stellungen gebildet, daß die Formen schon erschöpft waren, und es unmöglich gewesen, noch neue zu erfinden? Achtet man auf das Wesen der zeichnenden Kunst, so wird man leicht erkennen, daß sich ein einziger Gegenstand auf viele und immer neue Arten vorstellen läßt. Wie vielfältig ist nicht die heilige Familie gemalt worden von den berühmtesten Meistern, ja bloß vom Raphael, ohne daß dieser Gegenstand schon erschöpft wäre?

Eine mitwirkende Ursache des Verfalls der Kunst war nach Vitruvius (l. 7. c. 5. §. 3.) eine gewisse Neuerungssucht, welche vom Wahren und Natürlichen, den einzigen Führern der alten Künstler, entfernte, und zum Ausschweifenden und Seltsamen verleitete. Nach Plinius (l. 35. c. 1.) litt die Malerei sehr durch den später entstandenen falschen Geschmack für kostbare Marmorplatten und Goldarbeiten, mit welchen man, statt

den Geist ein, und wenn es nicht möglich schien, einen Praxiteles und Apelles zu übertreffen: so wurde es schwer, dieselben zu erreichen, und der Nachahmer ist allezeit unter dem Nachgeahmeten geblieben.

§. 2. Es wird auch der Kunst wie der Weltweisheit ergangen sein, daß, so wie hier, also auch unter den Künstlern Effektici oder Sämmler aufkamen, die, aus Mangel eigener Kräfte, das einzelne Schöne aus Vielen in Eines zu vereinigen suchten. Aber so wie die Effektici nur als Copisten von Weltweisen besonderer Schulen anzusehen sind, und wenig oder nichts Ursprüngliches hervorgebracht haben: ¹⁾ so war auch in der Kunst, wenn man eben den Weg nahm, nichts Ganzes, Eigenes und Übereinstimmendes zu erwarten; und wie durch Auszüge aus großen Schriften der Alten diese verloren gingen: so werden durch die Werke der Sämmler in der Kunst die großen ursprünglichen Werke vernachlässiget worden sein. Die Nachahmung beförderte den Mangel eigener Wissenschaft, wodurch die Zeichnung furchtsam wurde, und was der Wissenschaft abging, suchte man durch Fleiß zu ersetzen, welcher sich nach und nach in Kleinigkeiten zeigte, die in den blühenden Zeiten der Kunst übergangen, und dem großen Style nachtheilig geachtet worden sind.

§. 3. Hier gilt, was Quintilianus sagt, daß viele Künstler besser als Phidias die Ratsen an seinem Jupiter würden gearbeitet haben. ²⁾

der Gemälde, die Wände übertäfelte. Mehrere andere Gründe des Verfalls der Malerei gibt Petronius an. (Satyric. c. 88. p. 423.) Amoretti.

1) Bruckeri hist. crit. philoq. part. 1. c. 2. sect. 4. p. 189. Fea.

2) L. 2. c. 3. [n. 6.]

Fea bemerkt ganz richtig, daß der Autor die Stelle

Es wurden daher durch die Bemühung, alle vermeintete Härte zu vermeiden, und alles weich und sanft zu machen, die Theile, welche von den vorliegenden Künstlern mächtig angedeutet waren, runder, aber stumpf; Lieblicher, aber unbedeutender, wodurch die Kunst selbst stumpf wurde, so wie es die Art eher auf Linden- als auf Eichenholze wird.¹⁾ Auf eben diesem Wege ist zu allen Zeiten auch das Verderbniß in der Schreibart eingeschlichen, und die Musik verließ das Männliche, und verfiel, wie

Quintilianus mißdeutet habe, indem dieser behauptet: „ein ausgezeichnete Redner würde nicht bloß die wichtigsten Regeln in Hinsicht der Beredsamkeit, sondern auch die minder wichtigen am besten lehren können.“ Er macht es noch deutlicher durch eine Vergleichung, indem er anführt: „daß Phidias den Jupiter auf's beste gebildet, und daß es ungereimt sei zu glauben, ein anderer Künstler würde die Pteroten an jenem herrlichen Denkmale besser als Phidias gearbeitet haben.“ Diese Meisterschaft des Phidias in kleinen Arbeiten wird von Pausanias (l. 5. c. 11.) und Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.) bestätigt. Ein Gleiches erzählt Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6.) von Lysippus, der sich auch in Kleinigkeiten durch seine verständige Arbeit auszeichnete. Meyer.

- 1) Ohne Zweifel ist diese Bemerkung richtig; doch bezieht sie sich nur auf die Kunst bei den Griechen nach Alexander, und wahrscheinlich war das überflüssig Weichliche und Runde vornehmlich eine Eigenschaft der Kunst bei den damaligen asiatischen Griechen. Die Werke, welche nach höchster Wahrscheinlichkeit unter den Ptolemäern entstanden sind, zeigen keine überflüssige Weichlichkeit; sie gehen aber, z. B. in den Falten, oft in's Kleinliche über. An den Denkmalen aus den Zeiten der römischen Kaiser, wo die Kunst noch tiefer gesunken war, finden sich wieder scharfe Winkel und gerade Linien, und eben dieser Mangel an Sanftheit und Rundung ist eine der Eigenschaften, wodurch diese Zeit in der Kunst erkannt wird. Meyer.

die Kunst, in das Weibliche. ¹⁾ In dem Gefühlselten verlieret sich oft das Gute eben dadurch, weil man immer das Bessere will, so wie es der Gesundheit nachtheilig ist, gesunder sein zu wollen als man ist; und wie die Schmeichelei verachtet, und ein harter unbeweglicher Sinn bewundert wird: ist zu glauben, daß damals wahre Kenner die Werke der Kunst, von welcher wir reden, mit denen aus dem hohen Styl, ja, mit denen, die noch älter waren, in ein ähnliches Verhältniß werden gesetzt haben.

S. 4. Die Künstler sinnen nicht lange vor und unter den Kaisern an, in Marmor sich sonderlich auf Ausarbeitung freihängender Haarlocken zu legen, und sie deuteten auch die Haare der Augenbraunen an, ²⁾ aber nur an Porträtköpfen, welches vorher in Marmor gar nicht, wohl aber in Erz geschah. An einem der schönsten Köpfe eines jungen Menschen von Erz, in Lebensgröße, (welches ein völliges Brustbild ist) in dem königlichen Museo zu Portici, welcher einen Held vorzustellen scheint, von einem atheniensischen Künstler, Apollonius des Archias Sohn, gearbeitet, sind die Augenbraunen auf dem scharfgehaltenen Augenknochen sanft eingegraben. ³⁾

1) Plutarch. de musica, p. 1142. [t. 10. p. 685. edit. Reisk.]

2) [In der ersten Ausgabe steht überall Augenbraunen, welches vermuthlich eine Eigenheit des Correctors ist.]

3) Die Inschrift ist:

ΑΓΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΟΗΣΕ;
nicht ΑΡΧΗΟΥ, wie Bizardi gelesen hat (Catal. de Mon. d'Ercol. n. 219. p. 170.); auch nicht ΕΓΟΙΗΣΕ, wie Martovelli liest. (De Regia thec. calam. l. 2. c. 5. p. 424.) Der erste hält ΕΓΟΗΣΕ, welches ΕΓΟΙΗΣΕ heißen sollte, für eine sehr alte Schreibart, welches aber nur in so fern wahr ist, als es eine Form von

Dieses Brustbild aber, nebst dem weiblichen Brustbilde von gleicher Größe, sind ohne Zweifel in guter Zeit der Kunst gemachet.¹⁾ Aber so wie schon in den ältesten Zeiten, und vor dem Phidias, das Licht in den Augen auf Münzen angedeutet wurde; so wurde auch in Erz überhaupt mehr als in Marmor gekünstelt. An männlichen idealischen Köpfen aber fing man dieses früher als an weiblichen an; auch jener Kopf von Erz, welcher von der Hand eines und ebendesselben Künstlers zu sein scheint, hat die

einem alten äolischen Verbo: $\pi\epsilon\omega$, genommen ist. (Chishull, Antiquitates Asiat. ad Inscr. Sig. p. 39.). Es findet sich unterdessen dieses Verbum bei einigen Dichtern (Aristoph. Equit. v. 464. Theocrit. Idyll. X. v. 38.) und eben, wie oben gesetzt, in der Inschrift der medicischen Venus, und in einer Inschrift in der Capelle des Pontanus zu Neapel, welche unstreitig von später Zeit ist. (De Sarno, Vita Pontani p. 97.) Ferner habe ich dieses Wort in folgender Inschrift in den Handschriften des Fulvius Ursinus in der vaticanischen Bibliothek gefunden:

C O A N
Δ I Δ T M O T
T T X H T I
Ε Π Ο Η C Ε
M N H M H C
X A P I N.

Es ist auch in einer andern Inschrift in der Villa Altieri, und in dem Werke des Herrn Graven Caylus. (Rec. d'Antiq. Grecq. t. 2. pl. 75.) Also ist es nicht ganz ungewöhnlich, wie es Gori findet (Mus. Flor. Stat. tab. 26. p. 35.), und es ist noch weniger ein so großer Fehler, daß Mariette (Traité des pierr. gravées, t. 1. p. 102.) daher die Inschrift der medicischen Venus für untergeschoben erklären wollen. Winkelmann.

- 1) Bronzi d'Ercol. t. 1. tav. 45. 46. Hier wird dieses Brustbild für einen jungen Augustus gehalten. Seea.

Augenbraunen, nach der alten Art, mit einem scharfen Bogen gezogen.

§. 5. Der Verfall der Kunst mußte nothwendig durch Vergleichung mit den Werken der höchsten und schönsten Zeit merklich werden, und es ist zu glauben, daß einige Künstler gesucht haben, zu der größten Manier ihrer Vorfahren zurückzukehren. Auf diesem Wege kan es geschehen sein, so wie die Dinge in der Welt oftmals im Zirkel gehen, und dahin zurückkehren, wo sie angefangen haben, daß die Künstler sich bemüheten, den ältern Styl nachzuahmen, welcher durch die wenig ausschweifenden Umrisse der ägyptischen Arbeit nahe kömmt. Dieses war meine erste Muthmaßung über eine dunkle Anzeige des Petronius von der Malerei, die ich überhaupt auf die Kunst deutete, und über deren Erklärung man sich noch nicht hat vergleichen können.¹⁾ Da dieser Scribent von den Ursachen des Verfalls der Beredsamkeit redet, beklaget er zugleich das Schicksal der Kunst, die sich durch einen ägyptischen Styl verdorben, welcher, nach dem eigentlichen Ausdrucke der Worte zu übersetzen, in's Enge zusammenbringeret oder ziehet, wenn er sagt: *Picture quoque non alium exitum fecit, postquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiarium invenit.* Der Dunkelheit dieser schweren Stelle, die in dem Worte *compendiarium* lieget, haben einige Ausleger ausweichen wollen durch Anführung anderer Redensarten, wo sich eben dieses Wort findet, und mit einer solchen Wörterbücherbelesenheit suchet Burmann, nach seiner Gewohnheit, den Leser abzuspiesen. Andere hingegen haben sich nicht entschoben, zu bekennen, daß sie hier nichts verstehen, auch nicht einmal Platz zu Muthmaßungen gefunden ha-

1) Satyric. c. 2. p. 13.

Winkelmaß. 5.

ben, wie sich Franz Junius erklärt.¹⁾ Diese Ausleger aber hatten theils keine hinlängliche Kenntniß der Kunst, theils nicht Gelegenheit gehabt, die übrig gebliebenen Malereien zu untersuchen; da nun tausend und mehr Stücke derselben in denen durch den Vesuvius verschütteten Städten gefunden worden, so könnte ich vielleicht mit größerer Wahrscheinlichkeit mich mit einer Muthmaßung über gedachte Stelle wagen. Die Veranlassung zu derselben geben einige von diesen letzteren Gemälden, welches lange und schmale Streifen von etwas mehr als einem Palme in der Breite sind, die verschiedene Abschnitte haben, und zwischen denselben auf einem schwarzen Grunde kleine auf ägyptische Art gebildete Figuren vorstellen; zwischen den mit Figuren bemalten Plätzen und in dem Rande dieser Gemälde sind mancherlei außerordentlich erdachte Gestalten und Sieraten angebracht.²⁾ Diese Art Malerei ägyptischer Figuren, die mit abenteuerlichen Ideen beschränket sind, scheint dasjenige zu sein, was beim Petronius *ars compendiaris Aegyptiorum* heißet, und also benennet worden, weil vermuthlich diese Weise eine Nachahmung der Ägypter war, die ihre Gebäude also ausmalten. Denn es finden sich in Oberägypten noch 120 ganz erhaltene Paläste und Tempel, die auf ungeheuren großen Säulen ruhen, und, sowohl wie diese, auf ihren Mauern und an den Decken von unten bis oben mit eingebauenen Hieroglyphen völlig bedeket sind, welche hernach übermalt worden, wie aus dem zweiten Kapitel erinnerlich sein wird.³⁾ Mit dieser gehäuften Menge von Zeichen und kleinen Bildern vergleicht Petro-

1) De pictura veterum, l. 2. c. 11. p. 130. §. 10. Sea.

2) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 68—69. Sea.

3) [2 B. 4 K.]

aus die mit kleinen unbedeutenden Figuren angefüllten Bieraten, die damals der vornehmste Vorwurf der Malerei waren; und *compendiaria* würde diese Malerei benennet sein von so vielen und so verschiedenen Dingen, die in einem engen Raume zusammengedrungen und in's Kleine, in *compendium*, gebracht worden. Erwäget man ferner die Klage des Vitruvius über diese Kunst, in welcher zu seiner Zeit, wie er saget, kein Grund der Wahrheit mehr zu finden war, und wie er schließet: *nam pinguntur tectoriis monstra potius, quam ex rebus finitis imagines certæ*; ¹⁾ so könnte man glauben, daß er eben dasjenige habe andeuten wollen, was Petronius von der Kühnheit der Ägypter saget, welche *tam magnæ artis compendiariam invenit*. Da nun nach dem Zeugnisse des Vitruvius die Gebäude der älteren Zeiten mit Bildern der Mythologie, der Götter und Helden und berühmter Geschichte, in einer vollkommenen Nachahmung der Wahrheit, ausgezieret worden: so müssen nothwendig durch den nach der Zeit eingerissenen Mißbrauch abenteuerliche, ungereimte, und nichtsbedeutende Dinge auf einander zu häufen, ²⁾ der Kunst, so zu reden, die Flügel beschnitten sein, die sich nicht mehr in das Helden-

1) L. 7. c. 5. §. 3.

2) Solche Malereien heißen heut zu Tage Grotesken oder Arabesken, und vielleicht sind die hier von Vitruvius beschriebenen und getadelten denen in den Bädern des Titus zu Rom ähnlich, welche zur Zeit Leo X. entdeckt und von Raphael in der vaticanischen Logen nachgeahmt wurden. In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entdeckte man diese alten Wandmalereien in gedachten Bädern aufs neue, worauf sie von Ludovico Mirri in groß Folio bekant gemacht, und erklärt worden von Carletti. (Le antich. camer. delle Terme di Tito.) Amoretti.

mäßige schwingen könnte, sondern klein wurde, wie die Werke waren, welche sie hervorbrachte. Es ist auch mehrertheils die Menge der Figuren in einem Gemälde, so wie vielmals der Überfluß in anderen Dingen, ein Beweis des Mangels, und es gehet hier wie mit den Königen in Syrien, die, nach dem Plinius, ihre Schiffe von Cedern baueten, weil sie keine Tannen, die besser waren, hatten. ¹⁾ Ich glaube also hier eine von den Eigenschaften und Kennzeichen des ägyptischen Styls zu finden; und wenn diese Erklärung statt fände, so wären die Künstler um die Zeit des Petronius und vorher auf eine trockene, magere und kleinliche Art im Zeichnen und Ausführen gefallen. Diesem zufolge könnte man voraussetzen, daß, da nach dem natürlichen Lauf der Dinge auf ein Aufferstes das ihm entgegengesetzte zu folgen pfleget, der magerere und dem ägyptischen ähnliche Styl die Verbesserung eines übertriebenen Schwülstes sein sollen. Man könnte hier den farnesischen Herkules anführen, an welchem alle Muskeln schwülstiger sind, als es die gesunde Zeichnung lehret.

§. 6. Einen diesem entgegengesetzten Styl könnte man in einigen erhobenen Arbeiten finden, wel-

- 1) I. 16. c. 40. sect. 76. n. 2. [c. not. Harduin.] At in Agypto et Syria reges *inopia abietis cedro* ad classes feruntur usi. G. a.

Die folgenden Worte bis zu Ende dieses Paragraphs sind aus der ersten Ausgabe, S. 238 — 239, entlehnt. Wir nahmen sie in den Text auf, weil sie sich ungewungen dem frühern angeschlossen, wenn es gleich scheint, als habe der Autor hier den Petronius etwas anders als väterhin verstanden, und besonders den ältesten ägyptischen Styl berücksichtigt, was wohl die Worte: „auf eine trockene, magere und kleinliche Art,“ andeuten können. Meyer.

che wegen einiger Härte und Steife der Figuren für etruskisch, oder für altgriechisch zu halten wären, wenn es andere Anzeigen erlaubten. Ich will zum Beispiel eines von denselben in der Villa Albani anführen, welches über der Vorrede dieser Schrift in Kupfer gestochen steht. 1) Dieses Werk stellet vier weibliche bekleidete Göttinnen gleichsam in Proceßion vor, unter welchen die letztere einen langen Scepter trägt, die mittlere, welches Diana ist, hat den Bogen und Köcher auf der Schulter hängen, und trägt eine Fabel; sie faßt an den Mantel der ersten, welches eine Muse ist, und auf dem Psalter spielt, und mit der einen Hand eine Schale hält, in welche eine Victoria, neben einem Altar stehend, eine Libation ausgießt. Dem ersten Anblicke nach könnte es ein etruskischer Styl scheinen, welchem aber die Bauart des Tempels widerspricht. Es scheint also, daß dieses Werk eine Arbeit sei, in welcher ein griechischer Meister, nicht aus der ältern Zeit, den Styl derselben nachahmen wollen. Es finden sich in eben der Villa vier andere diesem ähnliche erhobene Arbeiten von eben derselben Vorstellung. Das eng Zusammengezogene gefiel sogar in der Tracht der Kleidung selbiger Zeit: denn da vorher die Redner zu Rom in einem Gewande mit prächtigen großen Falten auftraten, so geschah dieses unter dem Vespasianus in einem engen und nahe anliegenden Roke. 2) Zu Plinius Zeiten fing man an, männliche Statuen mit einem engen Kleide (*pænula*) vorzustellen. 3)

1) In der ersten Ausgabe, hier unter Numero 133 der Abbildungen. Man vergleiche 8 B. 1 K. 20 §.]

2) Dialog. de causis corruptæ eloquentiæ c. 3q. Quantum humilitatis putamus eloquentiæ attulisse *pænulas* istas, quibus *adstricti* et velut *inclusi* cum iudicibus fabulamur?

3) Plin. l. 34. c. 5. sect. 10.

S. 7. Man könnte auch die Klage des Petronius auf die häufigen Figuren ägyptischer Gottheiten deuten, welches damals der herrschende Aberglaube in Rom war, so daß die Maler, wie Juvenalis saget, von Bildern der Isis lebten.¹⁾ Durch diese Arbeit der Künstler in dergleichen Figuren könnte sich ein Styl, welcher den ägyptischen Figuren ähnlich war, auch in andern Werken eingeschlichen haben. Es finden sich noch 120 einige Statuen der Isis völlig auf etruskische Art gekleidet, die aus offenbaren Zeichen von der Kaiser Zeiten sind; ich kan unter andern eine in Lebensgröße im Palaste Barberini anführen. Diese Meinung wird diejenigen nicht befremden, welche wissen, daß durch einen einzigen Menschen, wie Bernini ist, ein Verderbniß in der Kunst bis 120 eingeführet worden; um so viel mehr könnte dieses durch viele, oder durch den größten Theil der Künstler, geschehen sein, die in ägyptischen Figuren arbeiteten.

S. 8. Daß der Styl der Kunst in den letzten Zeiten von den alten sehr verschieden gewesen, deutet unter andern Pausanias an, wenn er saget, daß eine Priesterin der Leucippides, das ist: der Phöbe und der Silaira, von einer von beiden Statuen, weil sie gemeinet, dieselbe schöner zu machen, den alten Kopf abnehmen, und ihr einen neuen Kopf an dessen Stelle machen lassen, welcher, wie er saget, nach der heutigen Kunst gearbeitet war;²⁾ welches Gedonn, dem hier seine Moden eingefallen sind, übersezet hat: nach der heutigen Mode.³⁾ Man könnte

1) Sat. 12. v. 28.

Pictores quis nescit ab Iside pasci?

2) L. 3. c. 16.

3) T. 1. p. 288: *En la représentant comme les femmes se mettent aujourd'hui. &c.*

diesen Styl den flathlichen oder den platten nennen: denn was an den alten Figuren mächtig und erhaben war, wurde igo stumpf und niedrig gehalten. Es ist aber über diesen Styl nicht aus Statuen zu urtheilen, die durch den Kopf ihre Benennung bekommen haben, wie sehr viele sind, auf welche ein fremder Kopf gesetzt worden, weil sich der eigene Kopf nicht gefunden hat.¹⁾

§. 9. Da sich endlich die Kunst mehr zu ihrem Fall neigte, und da auch wegen der Menge alter Statuen weniger, in Vergleichung der vorigen Zeit, gemacht wurden: so war der Künstler vornehmstes Werk, Köpfe und Brustbilder zu machen, und die letzte Zeit bis auf den Untergang der Kunst hat sich vornehmlich hierin gezeigt. Daher muß es nicht so außerordentlich, wie es vielen vorkommt, scheinen, erträgliche, ja zum Theil schöne Köpfe des Macrinus, des Septimius Severus, und des Caracalla, wie der farnesische ist, zu sehen; denn der Werth derselben bestehet allein im Fleisse, Vielleicht hätte Eysippus den Kopf des Caracalla nicht viel besser machen können; aber der Meister desselben konnte keine Figur wie Eysippus machen; dieses war der Unterschied.

1) [Man sehe 11 B. 3 K. 33 §.]

Zu den Zeiten des Plinius und schon früher kam die für die Kunst schädliche, häufig verspottete Eitte auf, nicht nur die Bildsäulen durch veränderte Unterschriften andern Göttern u. zu weihen, als sie ursprünglich bestiftet waren: μεταγράφειν, [μετεπιγράφειν], sondern auch den alten Statuen und Bildwerken die ursprünglichen Köpfe abzunehmen und neue Köpfe von Göttern, Helden u. denen man huldigen wollte, aufzusetzen: μεταπρῶδμιζεν. Meyer.

Conf. Plutarch. in Isocrat. — Pausan. l. 1. c. 2. c. 18. l. 2. c. 9. c. 17. Anthol. Palat. II. 395. Siehe 118.

§. 10. Man glaubete eine besondere Kunst in starken hervorstehenden Adern, wider den Begriff der Alten, zu zeigen, und an dem Bogen Kaisers Septimius Severus hat man solche Adern auch an den Händen weiblicher idealischer Figuren, wie die Victorien sind, welche Trophäen tragen, nicht wollen mangeln lassen; als wenn die Stärke, welche vom Cicero als eine allgemeine Eigenschaft vollkommener Hände angegeben wird, ¹⁾ sich auch auf weibliche Hände erstreckete, und auf vorbesagte Weise müßte ausgedrückt werden. Eben hierin wurde vor der Herstellung der Künste die Geschicklichkeit ihrer Meister gesetzt, und ein solches Aderwerk bewundert, auch wo es nicht an seinem Orte ist, der kindische ungelehrte Sinn; die weisen Alten aber würden dieses nicht weniger getadelt haben, als wenn jemand um die völlige Macht eines Löwen zu zeigen, dieses Thier mit auswärts gelegenen Krallen, die im Gehen untergeschlagen sind, vorgestellt hätte. Wie sanft die Künstler des Altertums der blühenden Zeiten die Adern auch an kolossalischen Figuren ausgedrückt haben, zeigt sich an den erstaunenden Stufen einer solchen Statue im Campidoglio, welche von einem Apollo sein sollen, und an dem Halse eines kolossalischen Kopfs des Trajanus in der Villa Albani. ²⁾ Es hat aber mit der Kunst gleiche

1) Academ. I. 1. c. 5. n. 19. *Vim in manibus ponebant.*

2) Diese kolossalischen Fragmente befinden sich im Hofe des Palasts der Conservatoren. Am schönsten sind zwei Füße, außerordentlich weich und fließend gearbeitet; an beiden fehlen die Fersen. Der über diesen Füßen aufgestellten Hand von gleichmäßig kolossalischen Proportionen mangelt der Daum; alle Theile sind hier kräftiger angedeutet als an den genannten beiden Füßen, was vielleicht wegen der größern Entfernung geschah, aus welcher die Hand am stehenden Kolosse vom nahe hinzutretenden Be-

Bewandtniß als mit dem Menschen; denn so wie, nach dem Plato, wenn die Lüfte bei demselben zu ersterben anfangen, das Vergnügen zu schwächen zunimmt: so treten dort die Kleinigkeiten an die Stelle der gefallenenen Größe.

§. 11. Die mehresten Begräbnißurnen sind aus dieser letzten Zeit der Kunst, und also auch die mehresten erhobenen Arbeiten: denn diese sind von solchen viereckicht länglichen Urnen abgesäget. Unter denselben merke ich sechs als die schönsten an, die aber früher gemacht sein müssen; und diese sind drei in dem Museo Capitolino, von welchen die größte den Streit zwischen Agamemnon und Achilles über die Ehre sei, die zweite die neun Musen, und die dritte ein Gefecht mit den Amazonen vorstellen; auf der vierten, in der Villa Albani, zeigt sich die Vermählung des Pelæus

schauer angesehen werden mußte. An den Füßen, so wie an der Hand, sind Adern angedeutet, welches freilich einiges Bedenken erregt, ob diese Stücke auch wirklich zur Figur eines Apollo gehörten, wie die ihnen beigesellte moderne Inschrift meldet.

Ebendasselbst befinden sich noch andere ungeheuer große Fragmente von Marmor, nämlich ein Ellenbogen, an welchem ebenfalls Adern angegeben sind, ein Knie, Stücke vom Fuße und Beine. Dazu gehörte vielleicht auch noch ein gewaltiger Kopf, den man für das Bildniß des Domitianus ausgibt. Es fehlt ihm das ganze Hinterhaupt; das Gesicht samt den Ohren ist wohl erhalten, auch gut und fleißig gearbeitet. Aber man vermißt daran die idealische Großheit des Stils und der Formen; nach Verhältnis sind die Augen sehr groß und nichts desto weniger haben sie kleine spitze Winkel. Der Mund ist klein; die Lipen dünn. Man möchte fast behaupten, der Meister dieses Denkmals habe die zu einem solchen Kolosse erforderliche Fähigkeit und Kunst nicht besessen, und die abgebildete Person sei auch kein schickliches Modell für ein solches Werk gewesen. Meyer.

und der Thetis, nebst den Göttern und den Göttinnen der Jahreszeiten, die diesem Paare Geschenke bringen; die fünfte und sechste in der Villa Borghese bilden den Tod des Meleages und die Fabel des Aktäons.¹⁾ Diejenigen erhobenen Werke

- 1) Diese Sarkophage sind von sehr verschiedener Kunst und zuverlässig auch aus verschiedenen Zeiten. Der erste führt den Namen des trojanischen Marmors. Er ist von sehr ansehnlicher Größe, auf dem Deckel sind zwei liegende Figuren in Lebensgröße, ganz rund gearbeitet; in ihren Zügen will man Ähnlichkeit mit den Bildnissen des Alexander Severus und seiner Mutter Julia Mammäa finden, und daher dieses Denkmal für die Graburne derselben halten. Aber der Autor widerlegt im 12 B. 2 R. 22 S. diese Muthmaßung aus erheblichen Gründen. Die Arbeit ist nicht mehr als mittelmäßig und ohne Zweifel aus Zeiten des schon tiefen Verfalls der Kunst. Auch die Basreliefs auf den vier Seiten sind nichts als Nachbildungen älterer und besserer Kunstwerke. Man findet eine Abbildung dieses Denkmals im Museo Capitolino (t. 4. tav. 1 — 4.) und bei Piranesi (le Antichità Romane, t. 2. tav. 33 — 35.), wo auch die vortrefliche sogenannte barberinische, jetzt im Museo Britannico befindliche Base, welche in jener großen Graburne gefunden wurde, in Kupfer gestochen ist.

Die Arbeit an dem zweiten (Mus. Capitol. t. 4. tav. 26. Monumens antiques du Mus. Napol. t. 1. pl. 22 — 23.) ist, weiß gleich besser als an dem vorigen, doch auf keine Weise vortreflich zu nennen. Aber die sämtlichen Figuren der Museen sind höchst schätzbar, wegen ihrer edlen Stellungen und gut geworfenen Gewänder. Wahrscheinlich sind diese nach ehemals sehr berühmten Statuen gebildet, weil man an der Anlage der Falten in ihren Gewändern bemerken kann, daß einige Figuren der Absicht ihrer Erfinder gemäß das Licht von der einen, andere aber von der entgegengesetzten Seite erhalten sollten, um ungehörte und wirksame Massen von Licht und Schatten zu bilden; aber vom Bildhauer sind diese Figuren nicht

aber, die besonders gearbeitet sind, unterscheiden sich durch einen erhobenen Rand oder Vorsprung umher.

mit Beachtung der Regeln von Beleuchtung und Massen versammelt, wie das Bedürfnis erheischte. Der Deckel ist auf den Ecken mit Masken, und zwischen denselben mit einem langen schmalen Basrelief geziert, das in herrlich erfundenen und angeordneten Gruppen liegende und trinkende Faunen und Nymphen vorstellt. Auch hieraus geht die Wahrscheinlichkeit hervor, dieses Denkmal sei ältern und vortreflicheren Kunstwerken bloß nachgeahmt.

Der dritte ist in Hinsicht auf die Kunst der Ausführung dem eben genannten Sarkophag ungefähr gleich zu schätzen. Aber im Entwurfe des Ganzen herrscht mehr Zusammenhang, ein hoher edler Geist; die Formen, die Haare, Anlage und Schwung der Gewänder scheinen auf ein Original aus der Zeit des großen Styls hinzudeuten. Der Deckel ist ebenfalls mit Masken auf den Ecken und dazwischen mit einem langen schmalen Basrelief geziert, auf welchem Figuren überwundener Amazonen mit ihren Waffen unübertrefflich angeordnet erscheinen. (Mus. Capitol. t. 4. tab. 23.)

Auch an dem vierten, in der Villa Albani, ist die Kunst der Ausführung zwar nicht besonders zu loben, doch haben alle Figuren viel Angenehmes; das Ganze gewährt ein reiches und geschmücktes Ansehen. Auch wir sehen mit dem Autor die Hochzeit der Thetis und des Peleus darin vorgestellt, wiewohl Zoega (Bassirilievi, t. 2. tav. 52 — 53.) den Figuren keine heroische Bedeutung zugestehen will, sondern nur eine gewöhnliche Hochzeit darin erblickt. Zoega bemerkte zuerst, daß dieses Monument nicht aus parischem Marmor, sondern aus vulterranischem Alabaster gearbeitet ist.

Der Sarkophag in der Villa Borghese mit dem Tode Meleagers in Hochrelief (Sculpture del Palazzo della Villa Pinciana, stanza 3. n. 12.) erhält besonders dadurch Werth, daß seine Figuren vortreflich gedacht, und im Ganzen sehr schön angeordnet sind; und da dieser Gegenstand, auf gleiche Weise vorgestellt, sich an mehreren antiken Sarkophagen findet, so mag wohl in

Die mehresten Begräbnißurnen wurden voraus und auf den Kauf gemacht, wie die Vorstellungen auf denselben zu glauben veranlassen, als welche mit der Person des Verstorbenen, oder mit der Inschrift, nichts zu schaffen haben. Unter andern ist eine solche beschädigte Urne in der Villa Albani; ¹⁾ auf deren vordern Seite, die in drei Felder getheilet ist, auf dem zur Rechten Ulysses an den Mastbaum seines Schiffes gebunden vorgestellt worden, aus Furcht vor dem Gesange der Sirenen, von welchen die eine die Leier spielt, die andere die Flöte, und die dritte singet, und ein gerolltes Blatt in der Hand hält. Sie haben Vogelfüße, wie gewöhnlich: das Besondere aber ist, daß sie alle drei einen Mantel umgeworfen haben. Zur Linken sitzen Philosophen in Unterredung. Auf dem mittlern Felde ist folgende Inschrift, welche nicht im geringsten auf die Vorstellung zielt, und ist noch nicht bekannt gemacht:

ΑΘΑΝΑΘΩΝ ΜΕΡΟΠΩΝ
ΟΥΔΕΙΣ ΕΦΨ ΤΟΥΔΕ ΣΕΒΗΡΑ
ΘΗΣΕΤΣ ΑΙΑΚΙΔΑΙ
ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΕΙΣΙ ΛΟΓΟΥ

allen ein berühmtes älteres Werk nachgebildet sein. In Hinsicht der Ausführung möchte dieses borghesische Denkmal dem oben genannten trojanischen Marmor nur wenig vorzuziehen sein. Hingegen gibt es kaum ein besser gearbeitetes Denkmal dieser Art, als das andere borghesische mit der Fabel des Aktäon. (Stanza 7, n. 16 et 17.) Draperie und Figuren sind durchgängig vom besten Geschmacl und in allen Theilen zeigt sich Hand und Sinn eines tüchtigen Meisters. Meyer.

- 1) Wir haben keine Abbildung von ihr finden können; bei Voega, wo doch alle merkwürdigen Denkmale dieser Art, welche die Villa Albani besitz, gestochen sind, sucht man sie umsonst. Meyer.

ΑΤΧΩ ΣΩΦΡΟΝΑ ΤΥΝΒΟΣ Ε
 ΜΑΙΣ ΛΑΓΟΝΕΣΣΙ ΣΕΒΗΡΑΝ
 ΚΟΥΡΗΝ ΣΤΡΥΜΩΝΙΟΥ ΠΑΙ
 ΔΟΣ ΑΜΥΝΟΝ ΕΧΩΝ
 ΟΙΗΝ ΟΥΚ ΗΝΕΙΚΕ ΠΟΛΥΣ
 ΒΙΟΣ ΟΥΔΕ ΤΙΣ ΟΥΠΩ
 ΕΣΧ. Ε ΤΑΦΟΣ ΧΡΗΘΗΝ
 ΑΛΛΟΣ ΥΦ ΗΕΛΩΙ.¹⁾

§. 12. Wenn von alten Denkmälern niedriger Kunst die Rede ist, beobachte der Leser, als eine nöthige Erinnerung, diejenigen Werke, die in Griechenland selbst oder in Rom gearbeitet worden, von denen zu unterscheiden, die man in anderen Städten und Colonien des römischen Reichs machen lassen, welches nicht allein von Werken in Marmor und andern Steinen, sondern auch von Münzen gilt. Von Münzen ist dieser Unterschied bereits bemerkt worden, und es ist bekannt, daß diejenigen, die unter den Kaisern außer Rom geprägt worden, insgemein denen nicht beikommen, die in dieser Hauptstadt des römischen Reichs selbst gearbeitet sind. Von Werken in Marmor aber hat man gedachte Ungleichheit bisher noch nicht wahrgenommen, die au-

- 1) In der Übersetzung würde dieses, weder durch den Inhalt noch durch die Sprache ausgezeichnete Epigramm etwa so lauten:

Erblich ward jeder der Menschen geboren; Severa wie Theseus:

Valerius und Telamon seien als Zeugen genaht.
 Rühmlich umschließ' ich Severa mit meines Grabes
 Umwölbung,

Strymons Enkelin, sie, züchtig, mit Weisheit begabt:
 Eine so Edle hat niemals geblüht im Laufe der Zeiten,
 Kein Grab unter der Sonn' eine so Edle umhüllt.

Meyer.

[E und S dieser Inschrift sind rund; das Ω klein.]

genscheinlich ist an den erhobenen Arbeiten, die sich zu Capua und in Neapel befinden, unter welchen eine erhobene Arbeit in dem Hause Colobrano an dem letzten Orte, wo einige Arbeiten des Herkules vorgestellet sind, aus der mittlern Zeit zu sein scheinen könnte. Am deutlichsten aber offenbaret sich gedachter Unterschied an den Köpfen verschiedener Gottheiten, die auf den Schlußsteinen der Bogen des äußersten Ganges des Amphitheaters vom alten Capua gearbeitet sind, von welchen sich annoch zween an ihren Orten erhalten haben, nämlich Juno und Diana; drei andere dieser Steine, die den Jupiter Ammon, den Mercurius und den Herkules vorstellen, befinden sich eingemauert an dem Rathhause der neuen Stadt Capua, ehemals Casilinum genant. Von gedachtem Amphitheater sowohl als von dem Theater dieser Stadt werde ich im Folgenden zu reden Gelegenheit haben. Die mehresten gedachter Figuren sind nicht in Marmor gehauen, weil sich kein weisser Marmor in dem Untertheile von Italien findet, sondern in einen harten weissen Stein, aus welchem die mehresten der apenninischen Gebirge dieser Gegenden sowohl als in dem Kirchenstaate bestehen.

§. 13. Eben diesen Unterschied bemerket man zwischen der Baukunst der Tempel und anderer Gebäude zu der Kaiser Zeit, die zu Rom selbst aufgeführt worden, und derjenigen, die man in andern Provinzen des römischen Reichs gebauet hat, welches augenscheinlich ist an einem Tempel zu Melasso in Karien, der dem Augustus und der Stadt Rom geweiht war, wie ich im Folgenden anzeigen werde. Man könnte hier auch den Bogen bei Eusa im Piemontesischen anführen, welcher ebenfalls dem Augustus zu Ehren errichtet worden: den die Kapitäler

der Pilaster haben eine Form, die damals zu Rom nicht üblich gewesen zu sein scheint.¹⁾

§. 14. Es bleibt im übrigen dem Altertume bis zum Falle der Kunst der Ruhm eigen, daß es sich seiner Größe bewußt geblieben: der Geist ihrer Väter war nicht gänzlich von ihnen gewichen und auch mittelmäßige Werke der letzten Zeit sind noch nach den Grundsätzen der großen Meister gearbeitet. Die Köpfe haben den allgemeinen Begriff von der alten Schönheit behalten, und im Stande, Handlung und Anzuge der Figuren offenbaret sich immer die Spur einer reinen Wahrheit und Einfalt. Die gezierte Zierlichkeit, eine erzwungene und übel verstandene Gracie, die übertriebene und verdrehte Gelenksamkeit, wovon auch die besten Werke neuerer Bildhauer ihr Theil haben, hat die Sinne der Alten niemals geblendet. Ja, wir finden, wenn man aus dem Haarpuze schließen kan, einige treffliche Statuen aus dem dritten Jahrhunderte, welche als Copien anzusehen sind, die nach ältern Werken gearbeitet worden. Von dieser Art sind zwei Venus in Lebensgröße in dem Garten hinter dem Palaste Farnese, mit ihren eigenen Köpfen; die eine mit

- 1) Hier macht eine Ausnahme der Tempel zu Nimes in Frankreich, befaßt unter dem Namen *maison carrée*, welchen Barthélemy (*Mém. sur les anciens monumens de Rom. Acad. des Inscr. t. 28. Mém. p. 580.*) mit den schönsten Überresten Roms und Athens glaubt vergleichen zu können. Alle Kunstkenner und Gelehrte stimmen ihm im Ganzen bei. (*Clérissseau, Antiquités de France, prem. part. Antiq. de Nismes, princ.*) Dieser Tempel war dem Lucius und Caius, den adoptirten Söhnen des Augustus geweiht, wie folgende Inschrift an der Vorderseite des Tempels beweist:

G. CESARI. AVGVSTI. F. COS. L. CESARI.
AVGVSTI. P. COS. DESIGNATO.
PRINCIPIBVS. IVVENTVTIS.

Tea.

einem schönen Kopfe der Venus, die andere mit einem Kopfe einer Frau von Stande, aus gedachtem Jahrhunderte, und beide Köpfe haben einerlei Haaraufsatz. ¹⁾ Eine schlechtere Venus, von eben der Größe, ist im Belvedere, deren Haarputzen ähnlich ist, und dem weiblichen Geschlechte aus dieser Zeit eigen war. ²⁾ Ein Apollo, in der Villa Negroni, in dem Alter und in der Größe eines jungen Menschen von funfzehn Jahren, faß unter die schönen jugendlichen Figuren in Rom gezählet werden; aber der eigene Kopf desselben stellet keinen Apollo vor, sondern etwa einen kaiserlichen Prinzen aus eben der Zeit. ³⁾ Es fanden sich also noch einige Künstler, welche ältere und schöne Figuren sehr gut nachzuarbeiten verstanden.

§. 15. Ich schließe das dritte Stük dieses Kapitels mit einem ganz außerordentlichen Denkmale im

1) Beide sind Porträtfiguren, und nur die erste hat noch ihren alten Kopf; der Kopf auf der zweiten ist schlecht und modern. Beide wurden in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch den geschickten Bildhauer Carlo Albicini ergänzt, um in das königliche Museum zu Neapel gebracht zu werden. *See.*

2) In dieser Figur ist vielmehr die Gemahlin des Alexander Severus, die Gallustia Albia Orbiana, vorgestellt, wie schon einmal erinnert worden. *See.*

[Man vergleiche 8 B. 4 K. 3 §. Note.]

3) Wenn der hier angeführte Kopf das Porträt eines kaiserlichen Prinzen aus jenen Zeiten ist, so faß er als nach der Natur gearbeitet lehren, daß der Künstler, welcher ihn verfertigte, wohl noch etwas mehr als ein bloßer Nachahmer war. Dasselbe läßt sich von dem schönen Kopfe einer römischen Matrone, von den Büsten des Macrinus, Septimius Severus und Caracalla sagen, deren der Autor oben schon gedachte, und in denselben Züge von besonderer Schönheit und Vollkommenheit fand. *Amoretti.*

Campidoglio, aus einer Art von Basalt. 1) Es stellt einen großen sitzenden Affen vor, dessen vordere Füße auf den Knien der hinteren Füße ruhen, und wovon der Kopf verloren gegangen ist. Auf der Base dieser Figur steht auf der rechten Seite in griechischer Schrift eingehauen: **Phidias** und **Ammonius**, Söhne des **Phidias**, haben es gemacht. Diese Inschrift, welche von Wenigen bemerkt worden, war in dem geschriebenen Verzeichnisse, aus welchem **Reinestus** dieselbe genommen, leicht hin angegeben, ohne das Werk anzuzeigen, woran sie steht und könnte ohne offenbare Kennzeichen ihres Altertums für untergeschoben angesehen werden. 2) Dieses dem Scheine nach verächtliche Werk kann durch die Schrift auf demselben Aufmerksamkeit erwecken, und ich will meine Muthmaßungen mittheilen.

§. 16. Es hatte sich eine Colonie von Griechen in Afrika niedergelassen, die **πιδναγοι** in ihrer Sprache hießen, von der Menge Affen in diesen Gegenden. **Diodorus** sagt, daß dieses Thier heilig von ihnen gehalten, und wie die Hunde in Aegypten verehret worden. 3) Die Affen liefen

1) Es steht im Hofe des Palastes der Conservatoren im **Campidoglio**. **Fea**.

2) **Reines**. Inscript. el. 2. n. 62. **Cuper**. Apotheos. Homer. p. 134. **Reinestus** gibt die Inschrift ganz, wie sie vielleicht noch vorhanden war zu den Zeiten **Holsteins**, aus dessen Manuscripten er sie also anführt:

ΦΙΔΙΑΣ ΚΑΙ ΑΜΜΟΝΙΟΣ ΑΜΦΟΤΕΡΟΙ

ΦΙΔΙΟΥ ΕΡΩΤΟΥ.

Jetzt ist das letzte Wort der ersten Reihe verstümmelt, so wie die drei letzten Buchstaben des Wortes **AMMONIOC**. Das **Sigma** hat die Form des **C**, und nicht des **S**, wie **Reinestus** schreibt. **Fea**.

3) **L. 20. c. 58**. [Über daß die **Pithekussä** eine griechische Colonie gewesen, sagt **Diodor** nicht.]

frei in ihre Wohnungen, und nahmen, was ihnen gefiel; ja, diese Griechen nenneten ihre Kinder nach denselben, weil sie den Thieren, wie sonst den Göttern, gewisse Ehrenbenennungen werden beigelegt haben. Ich bilde mir ein, daß der Affe im Camvioglio ein Vorwurf der Verehrung unter den pitheussischen Griechen gewesen sei, wenigstens sehe ich keinen andern Weg, ein solches Ungeheuer in der Kunst mit Namen griechischer Bildhauer zu reimen: Phidias und Ammonius werden diese Kunst unter diesen barbarischen Griechen geübet haben. Da Agathokles, König in Sicilien, die Karthaginer in Afrika heimsuchte, drang dessen Feldherr Eumachus bis in das Land dieser Griechen hindurch, und eroberte und zerstörte eine von ihren Städten.¹⁾ Annehmen zu wollen, daß dieser göttlich verehrte Affe damals, als etwas Außerordentliches unter Griechen, zum Denkmale weggeführt worden, gibt die Form der Buchstaben nicht zu, als welche spätere und den herculanischen ähnliche Züge hat. Es wäre also zu glauben, daß dieses Werk lange hernach gemacht, und vielleicht unter den Kaisern aus dem Lande dieses Volks nach Rom geführt worden; und dieses machen ein paar Worte einer lateinischen Inschrift auf der linken Seite der Base wahrscheinlich. Es war dieselbe in vier Zeilen gefasset, und man liest, außer den Spuren, welche sich von denselben zeigen, nur noch die Worte: VII. COS. welches auf niemanden als auf den C. Marius zu deuten wäre, als den einzigen zu der Zeit der Republik, dem so vielmal das Consulat ertheilet worden:²⁾

1) Diod. Sic. l. c. Der Feldherr des Agathokles hieß nicht Eumarus, wie in der ersten und in der wieder Ausgabe steht, sondern Eumachus. Meyer,

2) [Cic. pro Plancio, c. 21.]

den vor ihm war der einzige Valerius Corvinus sechsmal Consul geworden. ¹⁾ Dieses griechische Geschlecht in Afrika hätte also diesem zufolge noch um die Zeit unseres Geschichtschreibers bestanden, und sich bei seinem Aberglauben bis dahin erhalten. ²⁾ Ich merke hier bei Gelegenheit eine weibliche Statue von Marmor an, in der Galerie zu Versailles, welche für eine Vestale gehalten wird, und von welcher man vorgibt, daß sie zu Ben-Gazi, der vermeinten numidischen Hauptstadt Barca, gefunden worden. ³⁾

- 1) Plutarch. in Mario, p. 422. [c. 28.]

In der eben erwähnten Inschrift liest man deutlich cos. aber Fea behauptet die Zahl VII. nirgends finden zu können. Meyer.

[Man vergleiche die vorläuf. Abhandl. 4 R. 203 S.]

- 2) Dieses Denkmal verdiente nicht eine solche Untersuchung. Es stellt einen geschwänzten Affen vor. Wie befaßt ist wurden die Affen in Ägypten verehrt; vielleicht haben Phidias und Ammonius dieses Denkmal in Alexandria oder in einer andern Stadt dieses Reichs, wo Griechen wohnten, für diese oder auch selbst für eingeborne Ägyptier gearbeitet. Daß auch die dort wohnenden Griechen den ägyptischen Gottheiten huldigten, erzählt Sertus Empiricus. (Pyrrhon. hypoth. l. 3. c. 24. p. 155.) Fea.
- 3) Thomassin, Recueil des stat. group. etc. de Versailles, t. 1. pl. 9. Das Musée franc. par Robillard Peronville enthält (livrais. 52.) eine noch bessere Abbildung dieser Statue. Visconti erzählt in der beigegeführten Erklärung, sie sei zu Ben-Gazi, einem Dorfe an der barbarischen Küste gefunden, ungefähr sechs Fuß hoch, aus pentelischem Marmor und eines der am besten erhaltenen Denkmale aus dem Altertume, weil außer einem kleinen fehlenden Stücke des Gewandes keine weitere Verletzung wahrgenommen werde. Visconti glaubt, daß diese Figur das Bildniß der Julia, Gemahlin des Kaisers Septimius Severus, vorstelle. Meyer.

§. 17. Um das Obige dieses dritten Stücks¹⁾ zu wiederholen, und zusammenzufassen, so wird man in der Kunst der Griechen, sonderlich in der Bildhauerei, vier Stufen des Styls sehen: nämlich den geraden und harten, den großen und eckigten, den schönen und fließenden, und den Styl der Nachahmer. Der erste wird mehrentheils gedauert haben bis auf den Phidias; der zweite bis auf den Praxiteles, Eysippos und Apelles; der dritte wird mit dieser ihrer Schule abgenommen haben, und der vierte währte bis zu dem Falle der Kunst. Es hat sich dieselbe in ihrem höchsten Flore nicht lange erhalten: denn es werden, von den Zeiten des Perikles bis auf Alexanders Tode, mit welchem sich die Herrlichkeit der Kunst anfang zu neigen, etwa hundert und zwanzig Jahre sein.

§. 18. Das Schicksal der Kunst überhaupt in neuern Zeiten ist in Absicht der Perioden dem im Altertume gleich: es sind ebenfalls vier Hauptveränderungen in derselben vorgegangen; nur mit diesem Unterschiede, daß die Kunst nicht nach und nach, wie bei den Griechen, von ihrer Höhe heruntersank, sondern sobald sie den ihr damals möglichen Grad der Höhe in zween großen Männern erreicht hatte, (ich rede hier allein von der Zeichnung) so fiel sie mit einmal plötzlich wieder herunter. Der Styl war trocken und steif bis auf Michael Angelo und Raphael; auf diesen beiden Männern bestehet die Höhe der Kunst in ihrer Wiederherstellung: nach einem Zwischenraume, in welchem der üble Geschmack regierte,²⁾ kam der Styl der Nachahmer; dieses

1) [Dieses Buchs.]

2) Dem Giulio Romano, nebst den übrigen vorzüglich den Schülern Raphaels, saß man seinen üblen Ge-

waren die Caracci und ihre Schule, mit deren Folge; und diese Periode gehet bis auf Karl Maratta. Ist aber die Rede von der Bildhauerei insbesondere, so ist die Geschichte derselben sehr kurz: Sie blühte in Michael Angelo und Sansovino, und endigte mit ihnen; Algarbi, Fiammingo, und Rusconi kamen über hundert Jahre nachher.

S. 19. Ich habe dem Liebhaber sowohl, als dem Künstler, das Vergnügen nicht nehmen wollen, über die in den fünf Stücken dieses Kapitels ¹⁾ enthaltene Lehren und Anmerkungen eigene Betrachtungen zu machen, und hinzuzuthun; und es wird aus jenen in Schriften der Gelehrten, die sich in dieses Feld gewaget haben, etwas zu verbessern übrig sein. Beide aber, wenn sie unter Auführung dieser Geschichte die Werke griechischer Kunst zu betrachten Gelegenheit und Zeit haben, setzen bei sich fest, daß nichts in der Kunst klein sei, und was leicht zu bemerken gewesen scheinen wird, ist es mehrentheils nur wie des Columbus Ei. Es kan auch alles, was ich angemerket habe, obgleich mit dem Buche in der Hand, in einem Monate (die gewöhnliche

Schmaß verwerfen. Sebastiano del Piombo, Pellegrino Tibaldi und Daniele di Volterra waren zwar Nachahmer vom Styl des Michel Angelo, und strenge Kunstrichter mögen sie vielleicht manierirt nennen, allein sie sind dennoch große Künstler. In der Bildhauerei verhält es sich eben so. Der jüngere Sansovino (man denke an seinen jungen Bacchus in der Florentinischen Galerie) und mehrere andere verdienstvolle Männer blieben zwar hinter Michel Angelo zurück, allein es wäre nicht billig, sie unbedingt eines üblen Geschmacks anzuklagen. Meyer.

1) [In den fünf letzten Büchern.]

Zeit des Aufenthalts der deutschen Reisenden in Rom ¹⁾ nicht durchgesehen und gefunden werden. Aber so wie das Wenige mehr oder weniger den Unterschied unter Künstlern machet: eben so zeigen die vermeinten Kleinigkeiten den aufmerksamen Beobachter, und das Kleine führet zum Großen. Mit Betrachtungen über die Kunst verhält es sich auch anders, als mit Untersuchungen der Gelehrsamkeit in den Alterthümern. Hier ist schwer, etwas Neues zu entdecken, und was öffentlich stehet, ist in dieser Absicht untersucht; aber dort ist in dem Bekantesten etwas zu finden: denn die Kunst ist nicht erschöpft. Aber es ist das Schöne und Nützliche nicht mit einem Blicke zu greifen, wie ein unweiser deutscher Maler nach ein paar Wochen seines Aufenthalts in Rom meinete: denn das Wichtige und Schwere gehet tief, und fließet nicht auf der Fläche. Der erste Anblick schöner Statuen ist bei dem, welcher Empfindung hat, wie die erste Aussicht auf das offene Meer, worin sich unser Blick verlieret, und starr wird, aber in wiederholter Betrachtung wird der Geist stiller, und das Auge ruhiger, und gehet vom Ganzen auf das Einzelne. Man erkläre sich selbst die Werke der Kunst auf eben die Art, wie man andern einen alten Scribenten erklären sollte: denn insgemein gehet es dort, wie in Lesung der Bücher; man glaubet zu verstehen was man liest, und man versteht es nicht, wenn man es deutlich auslegen soll. Ein anders ist, den Homerus lesen, ein anders, ihn im Lesen zugleich übersezen.

§. 20. Ich faß nicht umhin, zum Beschlusse dieses Kapitels ein Verlangen zu eröffnen, welches die

1) [Womit er, wie man in den Briefen an seine Freunde sieht, so übel zufrieden war.]

Erweiterung unserer Kenntnisse in der griechischen Kunst sowohl als in der Gelehrsamkeit und in der Geschichte dieser Nation betrifft. Dieses ist eine Reise nach Griechenland, nicht an Orte, die von vielen besucht sind, sondern nach Elis, wohin noch kein Gelehrter noch Kunstverständiger hindurch gedrungen ist. Dem gelehrten Fourmont selbst ist es nicht gelungen in diese Gegenden zu gehen, wo die Statuen aller Helden und berühmten Personen der Griechen aufgestellt waren; denn da er sich den Grängen des alten Elis genähert hatte, wurde er von seinem Hofe zurückgerufen. Diese Reise müßte mit eben der Vollmacht, die gedachter Gelehrte von der Pforte erhielt, unternommen werden, nämlich an allen Orten graben zu lassen, wie er denn die Trümmer der alten Stadt Amyklä im Lacedämonischen Gebiete mit funfzig Leuten, welche gruben, durchsuchen ließ, wo unter anderen die seltenen und die ältesten griechischen Inschriften, die uns bekant sind, entdeckt wurden.¹⁾ Was war aber in Absicht der Werke der Kunst das ganze Lacedämonische gegen die einzige Stadt Pisa in Elis, wo die olympischen Spiele gefeiert wurden? Ich bin versichert, daß hier die Ausbeute über alle Vorstellung ergiebig sein, und daß durch genaue Untersuchung dieses Bodens der Kunst ein großes Licht aufgehen würde.

1) [Vorüber Hug, in seiner Erfindung der Buchstabenschrift, scharfsinnig handelt.]

V i e r t e s K a p i t e l.

Von der Kunst unter den Römern.

§. 1. Nach der Abhandlung von der griechischen Kunst wäre nach der gemeinen Meinung der Stolz der römischen Künstler, und hier insbesondere ihrer Bildhauer zu untersuchen: den ich höre noch täglich unsere Antiquarii und Bildhauer von einer lateinischen Bildhauerei, und von einer eigenen Art römischer Arbeit in der Kunst reden, wenn man etwas Mittelmäßiges bedeuten will, und ich achte nicht mehr auf diese Art zu reden, als auf andere Ausdrücke, die der Irrtum allgemein üblich gemacht hat. Wir wissen, daß es römische Bildhauer und Maler gegeben hat, sowohl aus Schriften als aus übrig gebliebenen Werken, und es ist nicht unglaublich, daß es einige hoch in der Kunst gebracht haben können, und vielen griechischen Künstlern zu vergleichen gewesen; aber aus solchen Nachrichten und Arbeiten kan kein Systema der römischen Kunst, zum Unterschiede von der griechischen, gezogen werden. Unter den griechischen Künstlern hingegen wird es auch mittelmäßige Helden, wie unter ihren Scribenten gegeben haben. Wer wird den Nikander für einen großen Dichter halten, als derjenige, der nur schön findet, was dunkel ist? Die Kunst wird ihre Nikander und ihre Aratus gehabt haben.

§. 2. Es verhält sich mit dem gemeinen Urtheile über die römische Kunst wie mit denjenigen, die das Uralte mit Werken der späteren Zeit verwechseln: so wie es Gelehrte gegeben hat, und noch gibt, die

das älteste etruskische Werk, nämlich das irrig so genannte Grabmal der Poratier und Curiatier in spätere römische Zeiten setzen. Wenn diese die Form dieses Grabmals mit dem Grabmale des Königs Porfena zu Clusium verglichen hätten, dem jenes vollkommen ähnlich ist, und wenn sie beobachtet hätten, daß die appische Straße sich um das Grabmal herum beugt, würden sie überzeugt sein, daß dasselbe von einem etruskischen Baumeister aufgeführt worden, und daß es älter, als besagete sehr alte Straße ist, als welche gerade gezogen wäre, wenn dieses Werk nicht im Wege gestanden hätte. Ich habe bereits an einem anderen Orte gemeldet, daß ein berühmter Antiquarius einen runden Altar mit erhobener Arbeit in der Villa Panfili als das älteste Stük aus der griechischen Kunst angesehen, da es vielmehr einem mittelmäßigen römischen Bildhauer hätte zugeschrieben werden sollen, zumal eine römische Gottheit, nämlich Juno Sospita, mit einem Rehfelle bedeket, deren ich oben gedacht habe, auf demselben vorgestellet worden.¹⁾ Die römischen Künstler sind als Nachahmer der Griechen anzusehen, und haben also keine besondere Schule und keinen eigenen Styl bilden können.

§. 3. Es waren ehemals und sind noch ize Werke der Kunst, sowohl Figuren als erhobene Arbeiten, mit römischen Inschriften, und andere Statuen und erhobene Arbeiten mit dem Namen der Künstler. Von der ersteren Art ist diejenige Figur, welche vor mehr als zweihundert Jahren bei St. Veit im Erzstifte Salzburg entdeckt, und durch den bekannten Erzbischof und Cardinal Matthias Lang in Salz-

1) Dieses Denkmal steht mitten auf einem großen, mit Bäumen umgebenen Plage in der Villa Panfili bei Rom. Meyer.

burg aufgestellt wurde: ¹⁾ es ist dieselbe von Erz, in Lebensgröße, und gleicht in der Stellung dem fälschlich sogenannten Antinous oder Meleager im Belvedere. Eine iener völlig ähnliche Statue von Erz mit eben derselben Inschrift und an eben dem ungewöhnlichen Orte, nämlich auf dem Schenkel, befindet sich in dem Garten des königlichen Lustschlosses Aranjuez in Spanien, wo mein Freund Herr Anton Raphael Mengs dieselbe gesehen, und mir als ein altes Werk angibt. Ich habe mit aller Mühe, die ich mir gegeben, von der Statue zu Salzburg nicht die geringste Nachricht erhalten können, aus welcher, wenn sie richtig und umständlich gewesen wäre, man vielleicht hätte sehen können, ob eine nach der anderen gearbeitet worden; so viel sehe ich wohl, daß die Streitart, welche die salzburgische in dem Kupfer hält, ein neuer Zusatz der Unwissenheit sein müsse. Ferner gehöret hierher die Statue einer Venus im Belvedere, welche nach der Inschrift auf dem Sockel derselben ein SALLVSTIVS errichten lassen. ²⁾ Eine kleine Figur, über drei Palme hoch, welche die Hoffnung vorstellet, in der Villa Ludovisi, ist wie imetrurischen Style gearbeitet, ³⁾ und hat eine römische Inschrift auf der Base, die im

1) Gruter. Inscript. t. 2. p. 989. n. 3. [Man vergleiche 7 B. 2 R. 26 S. Note.]

2) Callustia und Helvidus, Freigelassene, weihen diese Statue der VENERI FELICI, das heißt: ihrer Gebieterin, Callustia Balbia Orbiana, Gemahlin des Kaisers Alexander Severus, wie die Inschrift bezeugt:

VENERI FELICI
SALLVSTIA.

SACRVM.
HELPIDVS. DD.

(Mus. Pio-Clem. t. 2. tav. 52.) Fca.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 17 Abth. 1832 Num.]

vorigen Kapitel angeführt ist.¹⁾ Es hat auch eine von den zwei Victorien, deren an eben dem Orte Meldung geschehen ist, an einer von beiden Binden, die kreuzweis über den Rücken gehen, einen römischen Namen.²⁾

§. 4. Von erhobenen Arbeiten mit römischer Inschrift habe ich eine zu Anfange des dritten Kapitels berührt,³⁾ in der Villa Albani, welche eine Speisekammer vorstellt; ⁴⁾ ein anderes Werk von dieser Art ist die Base auf dem Markte zu Pozzuoli, die vierzehn Städte in Asien dem Tiberius zu Ehren errichtet, an welcher die symbolische Figur einer jeden Stadt mit deren untergesetztem Namen in römischer Art gearbeitet ist, und folglich ein Werk eines römischen Künstlers sein muß. Von dieser Base wird im Folgenden umständlicher gehandelt werden. Das dritte Werk dieser Art in der Villa Borgese, welches in meinen alten Denkmälern bekannt gemacht worden ist,⁵⁾ stellt die Antiope vor zwischen ihren beiden Söhnen, dem Amphion

1) [8 B. 1 R. 22 §.]

2) Römische Denkmale, oder wenigstens mit römischer Inschrift, welche eine Anzeige des vorgestellten Gegenstandes oder des Stifters enthalten, finden sich viele bei Boissard, Montfaucon, Foggini (Mus. Capitol. t. 4.) und Amaduzzi. (Monum. Matthæi. t. 3.) Sca.

3) [3 B. 1 R. 12 §.]

4) Sca (t. 2. p. 142.) begeht hier den Irrtum, ein ganz anderes erhobenes Werk, welches in der wiener Ausgabe, S. 135, und in seiner Übersetzung (t. 1. p. 239.) in Kupfer gestochen ist, und vermuthlich den rasenden Ajax bedeutet, welcher einen Widder rödet, für die erwähnte Vorstellung einer Speisekammer in der Villa Albani anzusehen. Zoega (Bassirilievi, tav. 27.) gibt von diesem in dem Texte erwähnten Denkmale eine Abbildung. Meyer.

5) [Numero 85.]

und Zethus, mit dem Namen einer jeden Figur in römischer Schrift über dieselbe gesetzt.¹⁾ Zethus hat einen Hut hinten auf der Schulter hängen, sein Landleben anzudeuten, und Amphion trägt einen Helm, und hält seine Leyer halb verdeckt unter seiner Chlamys. In Erklärung dieses Werkes habe ich den Helm berührt, dessen Bedeutung aber im Amphion, der kein Krieger war, nicht gefunden, und mich begnügt, als ein Beispiel eines Helms ohne uns bekannten Grund eine Statue des Apollo der ältesten Zeit, mit einem Helme auf dem Haupte, die zu Amyklä stand, anzuführen. So glaube ich eines sowohl als das andere, nämlich auch zugleich die Ursache der gleichsam versteckten Leyer des Amphions errathen zu können. Die ungedruckten griechischen Scholien über den Gorgias des Plato, welche der gelehrte Muretus aus einer alten Handschrift des Plato, die sich in der ehemaligen farnesischen Bibliothek befand, seinem Plato, basler Ausgabe, in der Bibliothek der Jesuiten zu Rom beigebracht: diese Scholien bringen auf die Muthmaßung, daß hier ein Auftritt der Tragödie Antiope des Euripides abgebildet sei. Der Verfasser dieser oben angeführten Scholien muß ziemlich alt sein, denn er meldet an einem Orte, daß die Mauer, welche Plato *διαμετρεῖται* nennt, noch zu seiner Zeit gestanden, und erklärt zugleich, was es vor eine Mauer gewesen, nämlich diejenige, wo Themistokles oder Perikles den persischen Hafen mit dem kleinen Hafen Munichia vereinigt hatte.²⁾ Diese Stelle hat Meursius

1) Zoega (Bassirilievi, t. 1. p. 193.) will, daß auf diesem Werke, trotz der Inschrift, Orpheus und Eurydice, nebst dem Mercurius vorgestellt sei. Meyer.

2) Plat. Gorg. p. 455. in fine.

unter den Nachrichten der übrigen Scribenten von dem Pireäo nicht bemerkt, wie er wegen dieser besonderen Benennung jener Mauer hätte thun sollen; daß aber Amphion der Erinnerung seines Bruders Gehör gegeben, lehret uns Horatius, wenn er saget:

Nec, cum venari volet ille, poemata panges.

Gratia sic fratrum geminorum, Amphionis atque
Zethi dissiluit: donec suspecta severo

Conticuit lyra; fraternis cessisse putatur

Moribus Amphion. . . .¹⁾

und diese Stelle, welche bisher nicht ihr völliges Licht hatte, wird durch jene Nachricht des Scholiasten deutlich: den Horatius beziehet sich ohne Zweifel auf die Antiope des Euripides. Den da Kallikles den Sokrates bereben wollte, die philosophischen Betrachtungen fahren zu lassen, und sich der öffentlichen Geschäfte anzunehmen, so wie Zethus den Amphion über dessen Liebe zur Musik und Entfernung von aller anderen Beschäftigung tadelte, fährt nachher Kallikles fort und saget: „es scheint, daß ich eben der Meinung in Absicht „auf dich bin, als es Zethus gegen den Amphion „des Euripides ist: κινδυνεύω εἰς πεπονθέναι σου, „ὅπερ ὁ Ζῆθος πρὸς τὸν Ἀμφιόνα τῆς Εὐριπίδης; den „auch ich kan zu dir sagen, was jener zu seinem „Bruder sagete; nämlich, daß du vernachlässigest, „was dir angelegen sein sollte.“²⁾ Hier saget der Scholiast des Plato, es beziehe sich dieses auf eine Stelle gedachter Tragödie, wo Zethus zum Am-

In Heindorfs Ausgabe des Gorgias, S. 32, ist dieses Scholion mit abgedruckt. Meyer.

1) L. 1. epist. 18. v. 40.

2) Plat. l. c.

phion saget: „wirf die Leyer weg und ergreife die „Waffen:“

Ἐρῖον τὴν λυράν, κεχρησ' ὄπλοις.¹⁾

Ich bin also der Meinung, der Künstler unseres Werkes habe eben dieses ausdrücken wollen in dem Helme, den er dem Amphion aufgesetzt, nicht weniger als in der halb verdeckten Leyer, gleichsam als wenn Amphion diese Erinnerung seines Bruders statt finden lassen. Diese meine Ausschweifung wird hoffentlich nicht getadelt werden, weil durch dieselbe Plato am angegebenen Orte deutlicher wird;²⁾ weil wir ferner uns einen Auftritt der Antiope des Euripides vorstellen können, aus welcher ich zugleich einen Vers bekant mache, und weil endlich ein schätzbares Denkmal alter Kunst, und zwar eines römischen Künstlers, dadurch eine gelehrte Erklärung bekommt.

S. 5. Von der zweiten Art der Werke römischer Bildhauer mit dem Namen des Künstlers selbst, findet sich von Statuen ein sehr mittelmäßiger Askulapius im Hause Verospi, an dessen Sokel der Name des Künstlers ASSALECTUS stehet. Von erhobenen Arbeiten aber stehet man in der Villa Albani ein kleines Werk, wo ein Vater, als ein Senator gekleidet, auf einem Stuhle sitzend, mit den Füßen auf einer Art von Fußschemel, und in der rechten Hand das Brustbild seines Sohnes hält: in der linken Hand aber als ein Bildhauer einen Modellirstocken: gegen ihm über stehet eine weibliche Figur, welche Rauchwerk auf einen Leuchter zu streuen scheint, mit der Überschrift:

Q. LOLLIVS. ALCAMENES.

DEC' ET' DVVMVIR'

1) [Nach Walckenaers (Diatrib. p. 88.) Berichtigung.]

2) Conf. Dio Chrysost. orat. 73. in fin. p. 635. Scä.

Unterdessen war dieser Alcamenes ein Grieche, aber ein Freigelassener des Iollischen Hauses: ist also eigentlich nicht als ein römischer Bildhauer anzusehen.¹⁾ Es findet sich auch beim Boissard eine Statue mit der Inschrift: TITIVS FECIT.²⁾ Geschnittene Steine mit Namen ihrer römischen Künstler, eines Apollianus, Caius, Cneius u. s. f. will ich nicht anführen.

§. 6. Diese Denkmale aber sind nicht hinlänglich zu einem Systema der Kunst, und zur Bestimmung eines besondern von dem etrurischen und griechischen verschiedenen Styls: es werden sich auch die römischen Künstler keinen eigenen Styl gebildet haben, sondern in den allerältesten Zeiten ahmeten sie vermuthlich die Etrurier nach, von welchen sie viele, sonderlich heilige Gebräuche, annahmen, und in ihren späteren und blühenden Zeiten werden ihre wenigen Künstler Schüler der griechischen gewesen sein, so daß dasjenige, was Horatius von den Römern seiner Zeit sagt:

— — — Pingimus atque

Psallimus et luctamur Achivis doctius unctis,³⁾

in seiner Weise zu verstehen und als eine Schmeiche-

1) Die beigefügten Worte Decurio et Duumvir machen es glaublich, daß hier wohl nicht der Name des Künstlers gemeint sei, sondern vielmehr eine Magistratsperson, um das Jahr, worin dieses Denkmal gearbeitet worden, anzugeben, oder sonst irgend etwas auf dasselbe Bezügliches. Der Autor hält in den Denkmalen [Numero 186.] den Alcamenes für einen Bildhauer, ungeachtet der hier angegebenen obrigkeitlichen Würden. Sea.

[Man vergleiche 7 B. 1 K. 3 §. Note.]

2) Antiq. et inscript. part 3. fig. 132.

3) L. 2. epist. 1. v. 32 — 33.

lei gegen den Augustus, an welchen angeführtes Gedicht gerichtet ist, auszulegen ist. ¹⁾

§. 7. Von der Nachahmung der hebrurischen Kunst in Werken römischer Künstler in der Zeit der Republik gibt ein walzenförmiges Gefäß von Metall, in der Galerie des Collegii St. Ignatii zu Rom, einen deutlichen und unwidersprechlichen Beweis. ²⁾ Den erstlich stehet auf dem Defel der Name des Künstlers selbst, und die Anzeige, daß er dieses Werk zu Rom gemacht habe; ferner offenbaret sich der hebrurische Styl nicht allein in der Zeichnung vieler Figuren, sondern auch in den Begriffen derselben. Es ist dieses Gefäß ohngefähr zween Palme hoch, und hält etwa anderthalb Palme im Durchmesser; auf der Binde unter dem obern Rande, und auch unten, hat dasselbe Zieraten; auf dem mittelften Raume desselben aber ist rund herum, in eingegrabener Arbeit mit einem Grabstichel, die Geschichte der Argonauten, ihre Anlandung, der Kampf und der Sieg des Pollux über den Amykus u. s. f. vorgestellt: und aus diesem letzten Stücke habe ich die drei Figuren, den Pollux, den Amykus und die Minerva herausgenommen und gewählt, einen Begriff von der Zeichnung auf diesem Gefäße zu geben, und dieses Stük ist zu Anfang

1) [Es ist vielmehr eine Satyre, und gar keine Schmeichelei.]

2) Ficoroni (Memorie ritrov. nel territ. di Labico, p. 72.) sagt von diesem Gefäße, daß es um 1742 zwischen Lugnano und Palestrino gefunden worden; daß seine Höhe einen halben Fuß und der Umfang wenig mehr als einen Fuß betrage. Contucci (Museo Romano, p. 5. t. 1.) bestimt die Höhe dieses Gefäßes auf zwei Palm und anderhalb Zoll; und den Durchmesser auf einen Palm und 7 einen halben Zoll. Meyer.

dieses Kapitels¹⁾ in Kupfer gestochen. Rund herum auf dem Defel ist eine Jagd vorgestellt, und oben auf demselben stehen aufrecht befestiget drei von Metalle gegossene Figuren, von einer halben Spanne hoch, nämlich die verstorbene Person, welcher zu Ehren und zum Gedächtniß dieses Gefäß in ihr Grab gesetzt war, und diese hält umfasset zween Faune mit Menschenfüßen, nach dem Begriffe der Etrurier, welche diese Halbgötter entweder so, oder mit Pferdefüßen und Schwänzen (und diese sind auch hier) bildeten.²⁾ Unter den Figuren stehet die angeführte Schrift; auf der einen Seite der Name der Tochter [und] ihrer verstorbenen Mutter; auf der andern Seite der Name des Künstlers:³⁾

1) [In der ersten Ausgabe.]

2) Ein ähnliches Gefäß von Erze, nur etwas kleiner und verschieden in den Figuren, war im Besitze es Abate Visconti, Vater des Ennio Quirino Visconti. Der Autor redet von beiden Monumenten anderswo [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 15 Abth. 1599 Num.] und hält sie für zwei cistas mysticas. Hier aber hat er, ohne den Grund anzugeben, seine Meinung verändert. Visconti, welcher jene Erklärung Winkelmann mitgetheilt hatte, sucht dieselbe zu vertheidigen (Mus. Pio-Clem. t. 1. tav. 44. p. 81. not. a.) und hält die in der Mitte des Defels von diesem Gefäße stehende Figur für einen Bacchus nocturnus mit einem gestirnten Mantel. Eine mäßliche Figur ist es gewiß; und Contucci (Mus. Rom. t. 1. p. 10.) erkennt in ihr den Macolius, den Vater der Macolnia, dem dieses Denkmal, gleichsam als einem Halbgotte, geweiht worden von seiner Tochter. Sea.

3) DINDIA. MACOLNIA. FILEA. (filia) DEDIT. NOVIOS. PLAVTIOS. MED. (me) ROMAI. (Romæ) FECID. (fecit.) Diese Inschrift zeigt die allerälteste Form römischer Buchstaben, und sie scheint noch älter, wenigstens mehr etruskisch zu sein, als die auf der Inschrift des L. Cornelius Scipio Barbatus in der barberinischen Bib.

Die drei Füße, auf welchen das Gefäß ruhet, haben ein jeder ihre besondere Vorstellung in Metall gegossen, und auf dem einen steht Herkules mit der Tugend und der Wohlthat, welche aber nicht weiblich, wie bei den Griechen, sondern hier männlich persönlich gemachet sind.

S. 8. Das Vorurtheil von einem den römischen Künstlern eigenen und von dem griechischen verschiedenen Style ist aus zwei Ursachen entstanden: die eine ist die unrichtige Erklärung der vorgestellten Bilder, da man in denen, welche aus der griechischen Fabel genommen sind, römische Geschichte, und folglich einen römischen Künstler finden wollen, wie ich in dem Versuche über die Allegorie und in der Vorrede der alten Denkmale erwiesen zu haben glaube. Ein solcher Schluß ist derjenige, welchen ein leichter Scribent aus der erzwungenen, ungegründeten Erklärung eines tief geschnittenen Steins in dem ehemaligen florentinischen Museo machet.¹⁾ Es stellet dieser Stein²⁾ die Tochter des Priamus, Polyxena, vor, welche Pyrrhus auf dem Grabe seines Vaters Achilles opferte; jener aber findet gar keine Schwierigkeit, die Nothzüchtigung der Lucretia hier zu sehen. Ein Beweis seiner Erklärung soll der römische Styl der Arbeit dieses Steins sein, welcher, sagt er, sich deutlich hier zeigt, das ist: nach einer umgekehrten Art zu denken, wo aus einem irrigen Schlusse

liothek, welches doch die älteste römische Inschrift in Stein ist, von welcher ich in den Anmerkungen über die Baukunst der Alten [I R. 9 S.] geredet habe. Winkelmann.

[Man sehe die Abbildung davon am Ende des 2 Bandes, unter Numero 16.]

1) Scarlo, Lettera, nella quale vengono espressi etc. p. 61.

2) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 345 Num. Denkmale, Numero 141.]

ein falscher Vorderfaß gezogen wird. Es würde derselbe eben den Schluß gemacht haben, aus dem schönen Grupo des irrig vermeinten jungen Papius, oder der Phädra und des Hippolytus, in der Villa Ludovisi, wenn der Name des griechischen Künstlers nicht an diesem Werke stände.

§. 9. Die zweite Ursache lieget in einer unzeitigen Ehrfurcht gegen die Werke griechischer Künstler; denn da sich viele mittelmäßige Werke finden, entsethet man sich, dieselbe jenen beizulegen, und es scheint billiger, den Römern als den Griechen einen Tadel anzuhängen. Man begreift daher alles, was schlecht scheint, unter dem Namen römischer Arbeiten, aber ohne das geringste Kennzeichen davon anzugeben. Unläugbar ist aus Vergleichung der Münzen, die zur Zeit der Republik in Rom geprägt worden, mit den Münzen der geringsten Städte in Großgriechenland, oder des Untertheils von Italien, daß jene wie Arbeiten von Anfängern in der Kunst gemachet erscheinen.

§. 10. Diese Bemerkung machete ich von neuem über einige hundert silberne römische Münzen, die vor Alters in einem irdenen Gefäße vergraben, und also vollkommen erhalten, im Jänner 1758 bei Loretto ausgegraben worden. In Absicht solcher Münzen, die als öffentliche Werke anzusehen sind, kannte man kühnlich glauben, daß dieselben von römischen Künstlern geprägt worden sind, zu der Zeit, da die griechischen Künstler ihren Sitz noch nicht in Rom genommen hatten. Aus Arbeiten aber, die keine große Kunst verdieneten, wie es Begräbnisurnen sind, kannte die Schönheit der Zeichnung so wenig als der Styl bestimmt werden, indem dieselben auch für Personen von mäßigem Vermögen, welches der Augenschein gibt, und die mehresten auf den Kauf gemachet worden sind, wie ich bereits erinnert ha-

be. Aus solchen Arbeiten ist der irrige Begriff eines römischen Styls gezogen worden. Gleichwohl finden sich unter den allerschlechtesten derselben wirkliche griechische Arbeiten, wie ihre Inschriften in griechischer Sprache bezeugen; und Werke von dieser Art scheinen in den letzten Zeiten der Römer gearbeitet zu sein. Vermöge solcher ungegründeten Meinungen glaube ich berechtigt zu sein, den Begriff eines römischen Styls in der Kunst, so weit unsere izzigen Kenntnisse gehen, für eine Einbildung zu halten. Gewiß ist indessen, daß auch zu der Zeit, da römische Künstler griechische Werke gesehen und nachahmen können, sie dennoch die Griechen bei weitem nicht erreichen können. Dieses bezeuget selbst Plinius und führet an, daß von zween kolossalischen Köpfen im Capitolio, von welchen der eine von dem berühmten Chares, des Lysippus Schüler, der andere vom Decius, einem römischen Bildhauer gearbeitet war, dieser Kopf so schlecht gegen jenen geschienen, daß derselbe kaum als eine Arbeit eines mittelmäßigen Künstlers geachtet werden können.¹⁾

1) L. 34. c. 7. sect. 18.

Daß die Römer keinen eigenthümlichen Styl gehabt haben, kan man auch aus der geringen Anzahl römischer Künstler schließen. Plinius (l. 35. c. 4. sect. 7.), der größte Eiferer für Rom, weiß sehr wenige römische Künstler, und diese meistens aus den Zeiten der Kaiser. Die den Römern angeborne Rohheit und Strenge des Charakters, verbunden mit ihrer steten Beschäftigung, dem Kriegsführen, verschloß ihnen den Eiß für die schönen Künste, und machte es ihnen unmöglich, in diesem Gebiete eigenthümlich und ausgezeichnet zu werden. Die Künste waren fast zu allen Zeiten bei den Römern verachtet. (Cic. Tuscul. l. 1. c. 2. in Verr. act. 2. l. 4. c. 59. Valer. Max. l. 8. c. 14.)

Excudent ahi spirantia mollius aera,
Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus,

§. 11. Ich will indessen, um nichts zu übergehen, die Umstände anzeigen, in welchen sich die Kunst zur Zeit der römischen Könige und ihrer Republik befunden hat. Es ist wahrscheinlich, daß sich unter den Königen wenige oder gar keine Römer auf die Zeichnung, und insbesondere auf die Bildhauerei gelehrt haben, weil nach den Gesetzen des Numa, wie Plutarchus lehret, die Gottheit nicht in menschlicher Gestalt durfte gebildet werden,¹⁾ so daß nach hundert und sechzig Jahren, nach den Zeiten dieses Königs, oder in den ersten hundert und siebenzig Jahren, wie Varro berichtet, weder Statuen noch Bilder der Götter in den Tempeln zu Rom gewesen.²⁾ Ich sage und verstehe in den Tempeln, welches also auf eine gottesdienstliche Verehrung derselben müßte gedeutet werden: denn es waren Statuen der Götter in Rom, welche ich sogleich anführen werde; es werden also dieselben nicht in den Tempeln gesetzt gewesen sein.

§. 12. Zu anderen öffentlichen Werken bediente man sich etruskischer Künstler, welche in den ältesten Zeiten in Rom waren, was nachher die griechischen Künstler wurden, und von iener wird die im ersten Kapitel³⁾ angeführte Statue des Romulus gearbeitet sein. Ob die Wölfin von Erzt, welche den

Orabunt caussas melius, coelique meatus
 Describent radio, et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento!
 (*Hæ tibi erunt artes.*)

Virg. Æn. l. 6. v. 848.

Amoretti u. Scæ.

1) In Numa, p. 65. [c. 8.]

2) Ap. S. August. de Civ. Dei, l. 4. c. 31.

Clem. Alex. Strom. l. 1. c. 15. p. 353. Euseb. de præp. Evang. l. 8. c. 6. Scæ.

3) [1 B. 2 R. 16 §.]

Nomulus und Remus säuget, im Campidoglio diejenige ist, von welcher Dionysius als von einem sehr alten Werke redet,¹⁾ oder diejenige, welche nach dem Cicero vom Blitze beschädigt wurde,²⁾ wissen wir nicht; wenigstens siehet man einen starken Riß in dem Hinterschenkel des Thiers, und vielleicht ist dieses die Beschädigung vom Blitze.³⁾

§. 13. Tarquinius Priscus,⁴⁾ oder wie andere wollen, Superbus,⁵⁾ ließ einen Künstler von Fregellä aus dem Lande der Volsker, oder, nach dem Plutarchus, hebrurische Künstler von Veji kommen,⁶⁾ die Statue des capitolinischen Jupiters von gebräunter Erde zu machen, und dergleichen Quadriga⁷⁾ wurde oben auf diesen Tempel gesetzt, und andere sagen, es sei dieses Werk zu Veji gearbeitet worden.⁸⁾ Die Statue, welche sich Laja Læcilia, des Tarquinius Priscus Gemahlin, in dem Tempel des Gottes Sanga-sezen ließ, war von Erz.⁹⁾ Die Statuen der Könige

1) Antiq. Rom. l. 1. c. 79.

2) Cic. de Divin. l. 2. c. 20. [in Catil. III. 8.]

3) [Man vergleiche 3 B. 3 R. 11 S.]

4) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45.

5) Plutarch in Poplic. p. 103. [c. 13.]

6) Plutarchus (l. c.) spricht bloß von der Quadriga auf dem Tempel Jupiters; Plinius (l. c.) gedenkt auch der Statue dieses Gottes. Der Autor scheint anzunehmen, [o nein!] daß das Bild Jupiters auf der Quadriga befindlich gewesen; aber Plinius unterscheidet diese von dem Bilde Jupiters. Meyer.

7) [von gebräunter Erde.]

8) Plinius (l. c.) sagt es ausdrücklich. Fea.

9) Scaliger. conject. in Varron. de ling. Lat. l. 6. p. 160.

Verrius beim Festus (v. *Præbia*), dessen Worte Scaliger anführt, sagt nicht, von welcher Materie die Statue gewesen. Fea.

standen noch zur Zeit der Republik, in den griechischen Unruhen, am Eingange des Capitoli. 1)

§. 14. In der Einfalt der Sitten der ersten Zeiten der Republik, und in einem Staate, welcher auf den Krieg bestand, wird wenig Gelegenheit gewesen sein, die Kunst zu üben. Man müßte auch aus dem Artikel des Bündnisses, welches damals nach Verjagung der Könige mit dem Fursena gemacht worden, in welchem beschlossen wurde, daß das Eisen nur allein zum Akerbaue dienen sollte; 2) man müßte, sage ich, hieraus schließen, daß wenigstens die Bildhauerei nicht geübet werden können, da es durch jenes Verbot dieser Kunst an Werkzeugen fehlte. Die höchste Ehre, die jemanden widerfahren konnte, war eine Säule, die ihm aufgesetzt wurde; 3) und da man anfang, große Verdienste mit Statuen zu belohnen, wurde die Maß derselben auf drei Fuß gesetzt; 4) eine eingeschränkte Maß für die Kunst. Die Statue des Horatius Cocles, welche ihm in dem Tempel des Vulcanus aufgerichtet wurde, 5) die Statue der Clölia zu Pferde, 6)

1) Appian. de bello civ. l. 1. p. 360.

2) Plin. l. 34. c. 14. sect. 39.

3) Id. l. 34. c. 5. sect. 11.

4) Id. ibid. c. 6. sect. 11.

5) Plutarch. in Poplic. p. 106. [c. 16.]

Nach Gellius (l. 4. c. 5.) und Livius (l. 2. c. 5. n. 10.) war diese Statue in dem Comitio aufgerichtet, und erst späterhin, wie Gellius sagt, in den nahe gelegenen freien Platz beim Tempel des Vulcanus gebracht. Plinius (l. 34. c. 5. sect. 11.) gedenkt dieser Statue, ohne ihren Standort genau zu bestimmen. Sca.

6) Plin. l. 34. c. 6. sect. 13. Liv. l. 2. c. 8. n. 13.

welche noch zu den Zeiten des Seneca stand, ¹⁾ beide von Erz, und viele andere in den ersten Zeiten zu Rom gemacht, müßte man sich also in dieser Maße vorstellen. Aus Erz wurden auch andere öffentliche Denkmale daselbst gemacht; und neue Verordnungen wurden auf Säulen von Erz eingegraben, wie diejenige war, wodurch das Volk zu Rom Erlaubniß bekam, auf dem Aventino anzubauen, zu Anfang des vierten Jahrhunderts der Stadt Rom; ²⁾ und bald hernach die Säulen, in welchen die neuen Gesetze der Decemvirs aufgestellt wurden. ³⁾

§. 15. Die mehresten Statuen der Gottheiten

- 1) Consolat. ad Marciam, c. 16. Plutarch. in Poplic. p. 107. [c. 19.]

Plinius, Livius, Seneca und Plutarchus reden von der Statue der Elölia, als wäre sie noch zu ihren Lebzeiten vorhanden gewesen. Dionysius (Antiq. Rom. l. 5. c. 35.), welcher so viele Jahre zu den Zeiten des Augustus in Rom lebte, versichert, daß er jene Statue der Elölia nicht mehr vorgefunden, und daß sie der Sage nach bei einer in der Nähe derselben ausgebrochenen Feuersbrunst zerstört worden. Um diesen Widerspruch zu heben, könnte man annehmen, die Statue wäre nach den Zeiten des Dionysius wieder von neuem gemacht worden, weil nur nicht Plinius und Plutarchus von ihr als von einem alten Werke redeten. Vielleicht ward sie bei der Feuersbrunst an einen weniger besuchten Ort gebracht und erst nach der Zeit des Dionysius wieder öffentlich aufgestellt. Sea.

- 2) Dionys. Halic. l. 10. c. 32.

- 3) Ibid. c. 57.

Livius (l. 3. c. 28. n. 57.) sagt auf Tafeln von Erz, und so wird auch der Rechtsgelehrte Pomponius zu verbessern sein (l. 2. §. 4. ff. de orig. jur.), wo er von elfenbeinernen Tafeln spricht, was, um diese Befart zu vertheidigen, Bynkershoek bei Veranlassung dieser Lex auch immer sagen mag. (Prætermissæ etc. oper. t. 1. p. 286.) Sea.

werden der Größe und Beschaffenheit ihrer Tempel in den erstern Zeiten der Republik gemäß gewesen sein, welche zum Theil, aus dem in Jahresfrist geendigten Tempel des Glücks zu schließen, nicht prächtig gewesen sein können; ¹⁾ wie auch andere Nachrichten, ²⁾ nebst den erhaltenen Tempeln oder ihren Trümmern zeigen.

Gedachte Statuen werden vermuthlich von betrurischen Künstlern gearbeitet sein. Von dem großen Apollo von Erz, welcher nachher in der Bibliothek des Tempels Augusti stand, versichert es Plinius. ³⁾ Spurius Carvilius, welcher die Samniter schlug, ließ diese Statue aus jener ihren Harnischen, Beinrüstungen und Helmen durch einen betrurischen Künstler gießen, im vierhundert ein und sechzigsten Jahre der Stadt Rom, das ist: in der hundert und ein und zwanzigsten Olympias. ⁴⁾ Diese Statue war so groß, saget man, daß sie von dem albanischen Berge, izo Monte Cavo genant, konnte gesehen werden. ⁵⁾ Die erste Statue der Ceres in Erz ließ Spurius Cassius machen, welcher im zweihundert und zwei und funfzigsten Jahre Consul war. ⁶⁾ Im vierhundert und siebenzehnten Jahre wur-

1) Dionys. Halic. antiquit. Rom. l. 8. c. 55.

2) Nonnius ap. Scaliger. conject. in Varron. de ling. Lat. l. 4. p. 22.

3) L. 34. c. 7. sect. 18.

4) Spurius Carvilius war Consul und triumphirte im Jahre Rom's 459. (Liv. l. 10. c. ult.) Sea.

5) Dieses erzählt Plinius (l. 34. c. 7. sect. 18.) von der Statue Jupiters auf dem Capitolio, die auf Befehl des Spurius Carvilius verfertigt ward. Verschieden von dieser war die 50 Fuß hohe Statue des Apollo in der Bibliothek des Augustus. Sea.

6) Plin. l. 34. c. 4. sect. 9.

Spurius Cassius war zwar Consul in diesem

den den Consuln L. Furio Camillo und C. Mönio, nach dem Triumphe über die Lateiner, als etwas ganz Seltenes Statuen zu Pferde gesetzt; ¹⁾ es wird aber nicht gemeldet, woraus sie gemacht gewesen. Eben so bedienten sich die Römeretrurischer Maler, von welchen unter andern ein Tempel der Ceres ausgemalt war, ²⁾ welche Gemälde man, da der Tempel anfang baufällig zu werden, mit der Mauer, auf welcher sie gemalt waren, wegnahm, und anderwärts hin versetzte.

§. 16. Der Marmor wurde spät in Rom verarbeitet, welches auch die bekannte Inschrift des L. Scipio Barbatus, ³⁾ des würdigsten Mannes seiner Zeit, beweiset; ⁴⁾ es ist dieselbe in den schlechtesten Stein, Peperino genant, gehauen. Die Inschrift der Columna Rostrata des C. Du-

Jahre; aber die Statue ward aus seinem Vermögen errichtet, nachdem er wegen seiner Herrschbegierde zum Tode verdammt worden, im Jahre Roms 269. (Plin. l. c. Liv. l. 2. c. 22. n. 41. Valer. Max. l. 5. c. 8. n. 2. Dionys. Halic. l. 8. c. 77.) *Sea.*

1) Liv. l. 8. c. 11. n. 13.

2) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45.

Plinius sagt nichts vonetrurischen Malern; auch der Autor (7 B. 3 K. zu Ende) erklärt mit Recht die beiden von Plinius genantten Künstler, Damphilus und Gorgasus, für Griechen. *Sea u. Meyer.*

3) Sirmond. expl. hujus inscript. Fabrett. Inscript. c. 6. n. 90. p. 461.

[Man sehe die Anmerk. üb. d. Baukunst ic. 1 K. 9 S.]

4) Liv. l. 35. c. 10. n. 10.

Er redet von Cn. Scipio; die Inschrift aber geht auf den Lucius Scipio, den Sohn des Scipio Barbatus. *Sea.*

illius von eben der Zeit ¹⁾ wird auch nur von solchem Steine gewesen sein, und nicht aus Marmor, wie aus einer Stelle des Silius vorgegeben wird: ²⁾ daß die Überbleibsel von der izzigen Inschrift sind offenbar von späterer Zeit. ³⁾

§. 17. Bis an das Jahr vierhundert vier und funfzig der Stadt Rom, das ist: bis zu der hundert zwanzigsten Olympias, hatten die Statuen in Rom, wie die Bürger, lange Haare und lange Bärte, ⁴⁾ weil nur allererst in gedachtem Jahre Barbierer aus Sicilien nach Rom kamen; ⁵⁾ und Livius berichtet, daß der Consul M. Livius, welcher aus Verdruß sich von der Stadt entfernt, und den Bart wachsen lassen, sich denselben abgenommen, da er von dem Rathe bewegt wurde, wiederum zu erscheinen. ⁶⁾ Der ältere Scipio Africanus trug lange Haare, da Masinissa die erste Unterredung mit demselben hielt; ⁷⁾ dessen Köpfe aber in Marmor und Basalt sind alle ganz kahl geschoren vorgestellt, nämlich in späteren männlichen Jahren.

§. 18. Die Malerei wurde in dem zweiten punischen Kriege auch von den edlen Römern geübet, und Q. Fabius, welcher nach der unglücklichen Schlacht bei Cannä an das Orakel zu Delphos geschicket wur-

1) Rycq. de Capitol. c. 33. p. 400.

2) De bello Pun. l. 6. v. 664.

3) Im Palaste der Conservatoren zu Rom, am Fuße der Trepe. See.

4) Cic. orat. pro M. Coel. c. 14.

5) Varro, de re rust. l. 2. c. ult. Plin. l. 7. c. 59. sect. 59.

Die Sitte des Bartscheerens herrschte bis zum Kaiser Hadrianus, der die Muttermaler des Gesichts durch den Bart verbarg. Meyer.

6) L. 27. c. 29. n. 34.

7) Id. l. 28. c. 17. n. 35.

de, bekam von der Kunst, die er übete, den Namen Pictor. ¹⁾ Ein paar Jahre nach gedachter Schlacht ließ Tiberius Gracchus die Lustbarkeit seines Heers zu Benevent, nach dem Siege über den Hanno bei Luceria, in dem Tempel der Freiheit zu Rom malen. ²⁾ Die Soldaten wurden von den Beneventanern auf den Gassen der Stadt bewirthet, und da der mehresthe Theil bewaffnete Knechte waren, denen Gracchus in Ansehung der einige Jahre geleisteten Kriegsdienste vor dieser Schlacht, mit Genehmhaltung des Senats, die Freiheit versprochen hatte: so speiseten diese mit Hüten und mit weissen wollenen Binden um den Kopf, zum Zeichen der Freilassung. Unter diesen aber hatten viele nicht völlig ihre Gebühr bewiesen, welchen zur Strafe auferlegt wurde, daß sie während des Kriegs nicht anders als stehend essen und trinken sollten; in dem Gemälde lagen also einige zu Tische, andere standen, und andere warteten ihnen auf. Der berühmte Pacuvius, des Ennius Schwestersohn, war nicht weniger ein Maler als ein Dichter; ³⁾ und Plinius berichtet aus dem Varro, daß, bevor ein Tempel der Ceres von zweien oben gedachten griechischen Malern, Damophilus und Gorgasus genant, ausgemalt worden: ante hanc ædem Tuscanica omnia in ædibus fuisse, ⁴⁾ welches ich

1) Id. l. 23. c. 6. n. 11.

2) Id. l. 34. c. 6. n. 16.

3) Plin. l. 35. c. 4. sect. 7. Meyer.

4) L. 35. c. 12. sect. 45.

Vor Asiens Eroberung waren alle Bilder in den Tempeln von Holz oder gebrannter Erde. (Plin. l. 34. c. 7. sect. 16.) Der Autor erklärt die Stelle des Plinius in so fern nicht ganz richtig, als er omnia bloß auf etruskische Gemälde beziehen will; denn auch

von hebräischen Gemälden verstehe, und mich dünket, Sardin habe hier den Sinn ganz und gar nicht getroffen, wenn er glaubet, Plinius wolle sagen, vor Erbauung dieses Tempels seien alle Figuren von Erz gewesen.

§. 19. In diesem zweiten punischen Kriege, in welchem die Römer alle Segel ihrer Kräfte aufspanneten, und ohnerachtet vieler gänzlich niedergehauenen Heere, so daß in Rom nur 137,000 Bürger übrig waren, ¹⁾ dennoch in den letzten Jahren dieses Krieges mit drei und zwanzig Legionen, welches wunderbar scheinen muß, im Feld erschienen; ²⁾ in diesem Kriege, sage ich, nahm der römische Staat, so wie der atheniensische in dem Kriege mit den Persern, eine andere Gestalt an; sie machten Bekanntschaft und Bündnisse mit den Griechen, und erweketen in sich die Liebe zu ihrer Kunst. Die ersten Werke derselben brachte Claudius Marcellus nach der Eroberung von Syrakus nach Rom, und ließ das Capitulum, und den von ihm eingeweihten Tempel an der Porta Capena, mit diesen Statuen und Kunstwerken auszieren. ³⁾ Die Stadt Capua betraf, nach deren Eroberung durch den Q. Fulvius Flaccus, eben dieses Schicksal; es wurden alle Statuen nach Rom geführt. ⁴⁾

§. 20. Bei so großer Menge erbeuteter Statuen wurden dennoch neue Statuen der Gottheiten

auf Statuen ist dieses Wort auszudehnen, da die genannten Künstler sowohl Maler als Plastik waren. Sca.

1) Liv. l. 27. c. 31. n. 36.

2) Id. l. 26. c. 1.

3) Id. l. 25. c. 25. n. 40. Plutarch. in Marcello p. 310, [c. 21.]

4) Liv. l. 26. c. 27. n. 34.

zu Rom gearbeitet; wie um eben diese Zeit von den Kunstmeistern des Volks Strafgeelder angewendet wurden, Statuen von Erz in den Tempel der Ceres zu setzen.¹⁾ Im siebenzehnten und letzten Jahre dieses Krieges ließen die Aediles drei andere Statuen von Strafgeeldern im Capitolio setzen,²⁾ und eben so viele Statuen von Erz, der Ceres, des Liber Pater und der Libera wurden nicht lange hernach gleichfalls aus Strafgeeldern gemacht.³⁾ L. Stertinius ließ damals aus der Beute, die in Spanien gemacht worden, zweien Bogen auf dem Ochsenmarke aufrichten, und mit vergoldeten Statuen besetzen.⁴⁾ Livius merket an, daß damals die öffentlichen Gebäude, welche Basilica hießen, noch nicht in Rom waren.⁵⁾

§. 21. In öffentlichen Processionen wurden noch Statuen von Holz umhergetragen, wie ein paar Jahre nach Eroberung der Stadt Syrakus, und im zwölften Jahre dieses Krieges geschah.⁶⁾ Da der Blitz in den Tempel der Juno Regina auf dem Aventino geschlagen hatte, wurde zu Abwendung übeler Vorbedeutung verordnet, zwei Statuen dieser Göttin von Cypressenholze aus diesem ihren Tempel umherzutragen, begleitet von sieben und zwanzig Jungfrauen in langen Kleidern, welche einen Gesang auf die Göttin anstimmten.

§. 22. Nachdem der ältere Scipio Africanus die Karthaginer aus ganz Spanien vertrieben hatte, und da er im Begriffe stand, dieselben

1) Id. l. 27. c. 7. n. 6.

2) Id. l. 30. c. 30. n. 39.

3) Id. l. 33. c. 16. n. 24.

4) Id. l. 33. c. 17. n. 27.

5) L. 26. c. 21. n. 27.

6) Id. l. 27. c. 31. n. 37.

in Afrika selbst anzugreifen, schifeten die Römer an das Orakel zu Delphos Figuren der Götter, welche aus tausend Pfund erbeuteten Silbers gearbeitet waren, und zugleich eine Krone von zweihundert Pfund Gold.¹⁾

§. 23. Nach geendigtem Kriege der Römer wider den König Philippus in Macedonien, den Vater des letzten Königs Perseus, brachte L. Quintius von neuem eine große Menge Statuen von Erz und Marmor, nebst vielen künstlich gearbeiteten Gefäßen, aus Griechenland nach Rom, und führte dieselben in seinem dreitägigen Triumphe, welches in der hundert fünf und vierzigsten Olympias geschah, zur Schau.²⁾ Unter der Beute waren auch zehn Schilder von Silber, und einer von Golde, und hundert und vierzehn goldene Kronen, welche letztere Geschenke der griechischen Städte waren. Bald nachher, und ein Jahr vor dem Kriege mit dem König Antiochus dem Großen, wurde oben auf dem Tempel des Jupiters im Capitolio eine vergoldete Quadriga gesetzt, nebst zwölf vergoldeten Schildern an dem Gipfel.³⁾ Und da Scipio Africanus als Legat seines Bruders wider gedachten König zu Felde ging, bauete er vorher einen Bogen am Aufgange zum Capitolio, und besetzte denselben mit sieben vergoldeten Statuen, und mit zweien Pferden: vor den Bogen setzte er zwei große Wasserschalen von Marmor.⁴⁾

§. 24. Bis an die hundert und sieben und vierzigste Olympias, und bis zum Siege des Lucius Scipio, des Bruders des ältern Scipio Afri-

1) Id. l. 28. c. 24. n. 45.

2) Id. l. 34. c. 26. n. 52.

3) Id. l. 35. c. 32. n. 41.

4) Id. l. 37. c. 4. n. 3.

canus, über Antiochus den Großen, waren die Statuen der Gottheiten in den Tempeln zu Rom mehrentheils nur von Holz, oder von Thon, ¹⁾ und es waren wenige öffentliche prächtigen Gebäude in Rom. ²⁾ Dieser Sieg aber, welcher die Römer zu Herren von Asien bis an das Gebirge Taurus machte, und Rom mit einer unbeschreiblichen Beute asiatischer Pracht erfüllte, erhob auch die Pracht in Rom, und die asiatischen Wohlüste wurden daselbst befaßt und eingeführet; ³⁾ um eben die Zeit kamen die Bacchanalia von den Griechen unter die Römer. ⁴⁾ L. Scipio führte unter anderen Schätzen in seinem Triumphe auf: von silbernen getriebenen und geschnitzten Gefäßen tausend vierhundert und vier und zwanzig Pfund; von goldenen Gefäßen, die eben so ausgearbeitet waren, tausend und vier und zwanzig Pfund. ⁵⁾

§. 25. Nachdem hierauf die griechischen Götter unter griechischen Namen von den Römern angenommen, und unter ihnen eingeführet worden, denen man griechische Priester setzte: ⁶⁾ so gab auch dieses Gelegenheit, die Statuen derselben entweder in Griechenland zu bestellen, oder in Rom von griechischen Meistern arbeiten zu lassen, und die erhobenen Arbeiten von gebräunter Erde an den alten Tempeln wurden lächerlich, wie der ältere Cato in einer Rede sagt. ⁷⁾ Um eben die Zeit war die Statue

1) Plin. l. 34. c. 7. scot. 16.

2) Liv. l. 40. c. 3. n. 5.

3) Id. l. 39. c. 5. n. 6.

4) Id. l. 39. c. 8. n. 8 — 9.

5) Id. l. 37. c. 42. n. 59.

6) Cic. orat. pro. Corn. Balb. c. 24.

7) Liv. l. 34. c. 1. n. 4.

des L. Quinctius, welcher in der vorübergehenden Olympias nach dem macedonischen Kriege seinen Triumph hielt, mit einer griechischen Inschrift in Rom gesetzt, und also vermuthlich von einem griechischen Künstler verfertigt: ¹⁾ so wie die griechische Inschrift auf der Base einer Statue, welche Augustus dem Cäsar setzen ließ, eben dieses zu vermuthen veranlaßet.

§. 26. Nach geschlossenem Frieden mit dem Antiochus ergriffen die Atolier, welche mit jenem verbunden gewesen waren, von neuem die Waffen wider die Macedonier, welches folglich auch die Römer, als damalige Freunde derselben, betraf. Es kam zu einer harten Belagerung der Stadt Ambracia, die sich endlich übergab. Hier war ehemals der königliche Sitz des Pyrrhus gewesen, und es war die Stadt angefüllet mit Statuen von Erz und Marmor, und mit Gemälden, welche sie alle den Römern überliefern mußten, von denen sie nach Rom geschicket wurden; so daß sich die Bürger dieser Stadt zu Rom beklageten, sie hätten keine einzige Gottheit, welche sie verehren könnten. ²⁾ M. Fulvius führte in seinem Triumph über die Atolier zweihundert und achtzig Statuen von Erz, und zweihundert und dreißig Statuen von Marmor in Rom ein. ³⁾ Zum Bau und zur Auszierung der Spiele, welche eben dieser Consul gab, kamen Künstler aus Griechenland nach Rom, und damals erschienen zuerst, nach griechischem Gebrauche, Ringer in

1) Rycq. de Capit. c. 26. p. 336.

2) Liv. l. 88. c. 8. n. 9. c. 29. n. 43.

3) Id. l. 39. c. 3. n. 5.

Nicht 280, sondern 285 Statuen von Erz. Meyer.
Winckelmann. 5.

den Spielen. ¹⁾ Dieser M. Fulvius, da er mit dem M. Aemilius Censor war, im Jahre der Stadt Rom 573, fing an, die Stadt mit prächtigen öffentlichen Gebäuden auszurüsten. ²⁾ Der Marmor aber muß noch zur Zeit nicht häufig in Rom gewesen sein, da die Römer noch nicht ruhige Herren waren von der Gegend der Ligurier, wo Luna, i. e. Carrara, lag, woher ehemals so wie i. e. der weisse Marmor geholet wurde. Dieses erhellet auch daraus, daß gedachter Censor M. Fulvius die Sichel von Marmor, womit der berühmte Tempel der Juno Lacinia bei Kroton in Großgriechenland gedecket war, abdecken, und nach Rom führen ließ, zum Dache eines Tempels, welchen er selbst vermöge eines Gelübdes zu bauen hatte. ³⁾ Dessen Collega, der Censor M. Aemilius, ließ einen Marktplatz pflastern, und, welches fremde scheint, mit Pfahlwerk umzäunen. ⁴⁾

§. 27. Die unzählige Menge der schönsten Bilder und Statuen, mit welchen Rom angefüllt war, und viele Künstler, die unter den Gefangenen [werden] daher gebracht sein worden, erwecketen endlich bei den Römern die Liebe zu der Kunst, so daß auch die edelsten unter ihnen ihre Kinder in derselben un-

1) Liv. l. 39. c. 14. n. 22.

2) Id. l. 40. c. 28 — 29. n. 51 — 52.

3) Id. l. 42. c. 4. n. 3.

Dieses geschah im Jahre Roms 579, als Q. Fulvius Flaccus Censor war, wie der Autor im 10 B. 3 K. auch ganz richtig angibt. Fea.

4) Liv. l. 41. c. 26. n. 27.

Der Collega des Q. Fulvius Flaccus war N. Posthumius Albinus; sie ließen gemeinschaftlich den Marktplatz pflastern. M. Aemilius Lepidus war Pontifex Maximus. Fea.

terrichten ließen, wie wir von dem berühmten Paulus Aemilius, dem Besieger des letzten Königs von Macedonien, wissen, der seinen Kindern Maler und Bildhauer, zu Erlernung beider Künste, setzte.¹⁾

§. 28. Wenige Jahre hernach, und im 564 Jahre der Stadt Rom, wurden von dem ältern Scipio Africanus in dem Tempel des Herkules dessen Säule gesetzt, und zwei vergoldete Bigä auf dem Capitolio; zwei vergoldete Statuen setzte der Atilius Q. Fulvius Flaccus dahin.²⁾ Der Sohn desjenigen Glabrio, welcher den König Antiochus bei den Thermopylen geschlagen hatte, setzte diesem seinen Vater die erste vergoldete Statue, wie Livius sagt, in Italien; man wird es von Statuen berühmter Männer zu verstehen haben.³⁾ In dem macedonischen Kriege wider den letzten König Perseus beklageten sich die Abgeordneten der Stadt Chalcis, daß der Prätor C. Lucretius, an welchen sie sich ergeben hatten, alle Tempel ausplündern, und die Statuen und übrigen Schätze nach Antium abführen lassen.⁴⁾ Nach dem Siege über den König Perseus, kam Paulus Aemilius nach Delphos, wo an der Base gearbeitet wurde, auf welche gedachter König seine Statue wollte se-

1) Plutarch. in Paul. Aemil. p. 258. [c. 6.]

2) Liv. l. 38. c. 21. n. 35.

3) Id. l. 40. c. 14. n. 34.

4) Id. l. 43. c. 8. n. 7.

Ulmählig ward die Anzahl der Statuen in Rom so groß, daß Cassiodorus (Variar. l. 7. form. 15.) sagt, in Rom wären zwei gleich zahlreiche Völker, nämlich die Statuen und die Lebendigen. Fea.

zen lassen, welche der Sieger für seine eigene Statue bestimmte. ¹⁾

§. 29. Dieses sind die Nachrichten, welche die Kunst unter den Römern zur Zeit der Republik betreffen; diejenigen Nachrichten, von der Zeit an, wo ich hier aufhöre, bis zum Falle der römischen Freiheit, weil sie mehr mit der griechischen Geschichte vermischet sind, hat man in dem zweiten Theile zu suchen. Wenigstens haben diese Nachrichten diesen Werth, daß, wenn jemand dieselben weitläufiger ausführen wollte, derselbe sich einen Theil der Mühe erspart findet, welche diese Art aufmerksamer Nachlesung der Alten, und die Zeitfolge derselben, verursacht.

§. 30. Zuletzt und zur griechischen Kunst, als der vornehmsten Absicht dieser Geschichte zurückzukehren, müssen wir uns wegen alles dessen, was wir von derselben besitzen, den Römern erkenntlich bezeigen; denn in Griechenland selbst ist wenig entdeckt worden, weil die ehemaligen Besitzer dieses Landes nicht nach solchen Schätzen gruben, noch dieselben achteten. So wie nun die Beredsamkeit, nach dem Cicero, aus Athen in alle Länder ausgegangen, und aus dem iredäischen Hafen gleichsam mit den attischen Waaren in alle Hafen und an alle Küsten verführet worden: ²⁾ eben so kan von Rom gesagt werden, daß aus dieser Stadt die aus der Asche erwekete griechische Kunst sowohl als die Werke derselben den entlegensten Völkern von Europa mitge-

1) Liv. l. 45. c. 25. n. 27. Plutarch. in Emil. p. 270. [c. 28. Es muß hier nur von einer Basis und Statue die Rede sein; die frühern Ausgaben Winkelmanns haben den Pluralis.]

2) De clar. Orat. c. 51. Meyer.

theilet worden. Rom ist dadurch in neueren Zeiten, wie es diese Stadt ehemals war, die Gesetzgeberin und Lehrerin aller Welt geworden, und sie wird auch den spätesten Nachkommen aus dem Schooße ihrer Reichtümer Werke, die Athen, Korinth und Sicyon gesehen haben, hervorbringen können. Endlich aber erinnere ich mich, was Pythagoras saget: daß man die Rede mit Stillschweigen versiegeln solle.

G e s c h i c h t e
d e r
K u n s t d e s A l t e r t u m s,
nach den
äussern Umständen der Zeit unter
den Griechen betrachtet.

Neuntes Buch.

THE
JOURNAL
OF THE
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE
OF GREAT BRITAIN AND IRELAND
VOLUME 40. PART 1. 1910.

CONTENTS.

ORIGINAL ARTICLES.

THE
JOURNAL
OF THE
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE
OF GREAT BRITAIN AND IRELAND
VOLUME 40. PART 1. 1910.

Erstes Kapitel.

§. 1. Der zweite Theil dieser Geschichte ist, was wir im engeren Verstande Geschichte nennen, und zwar der Schicksale der Kunst unter den Griechen, in Absicht der äussern Umstände von Griechenland betrachtet, die den größten Einfluß in die Kunst gehabt haben. Denn die Wissenschaften, ja die Weisheit selbst, hängen von der Zeit und ihren Veränderungen ab, noch mehr aber die Kunst, welche durch den Überfluß, und vielmals durch die Eitelkeit, genähret und unterhalten wird.

§. 2. Es war also nöthig, die Umstände anzuzeigen, in welchen sich die Griechen von Zeit zu Zeit befunden haben, welches kürzlich, und blos in Absicht auf unser Vorhaben, geschehen wird; und aus dieser ganzen Geschichte erhellet, daß es die Freiheit gewesen, durch welche die Kunst empor gebracht wurde.¹⁾ Da ich nun eine Geschichte der Kunst, und nicht der Künstler, geben wollen; so haben die Leben von diesen, welche von vielen andern beschrieben sind, hier keinen Platz; aber ihre vornehmsten Werke sind angegeben, einige sind nach der Kunst betrachtet; andere sind angeführt und beurtheilet nach Ordnung der Zeiten, in welchen dieselben gearbeitet zu sein, irrig vorgegeben werden.

1) [Einwendungen wider diese Ansicht, daß die Freiheit so viel zum Aufkommen der Kunst unter den Griechen beigetragen habe, findet man in Heynes Sammlung antiquarischer Aufsätze, 1. Stk. 171. S.]

Aus angezeigtetem Grunde habe ich auch nicht alle Künstler, deren Plinius und andere Scribenten gedenken, namhaft gemacht, zumal wenn die bloße Anzeige ihrer Namen und Werke, ohne andere Nachrichten, nichts lehren könnte. Eben so wenig sind alle und jede Werke, von denen die Zeit bestimmt werden kan, berührt, sondern ich habe auf das Nützliche gedacht, und Irrtümer zu widerlegen gesucht, sonderlich aber Vergehungen der Scribenten, die in das System der Kunst einen Einfluß haben, und die bisher verworrene oder falsche Begriffe gegeben haben. Von den ältesten griechischen Künstlern aber, sonderlich ihren Bildhauern, die vor dem Phidias geblühet haben, und unter die Zeit des ältesten Stils gehören, ist ein genaues Verzeichniß nach der Folge der Zeit beigebracht; theils weil diese von den neueren blos historischen Scribenten der alten Künstler mehrentheils übergangen sind, theils weil sich in der Anzeige ihrer Werke einigermaßen das Wachstum der ältesten Kunst offenbaret. Mit diesem Verzeichnisse, als mit den ältesten Nachrichten, fange ich diese Geschichte an.¹⁾

§. 3. Die Kunst wurde von dem Dädalus, schon in den ältesten Zeiten geübet, und von dieses berühmten Künstlers Hand waren noch zu des Pausanias Zeiten Bildnisse in Holz geschnitzet übrig,²⁾ und er saget, daß ihr Anblick bei aller ihrer

1) Die Griechen in Kleinasien, in den Inseln und in Griechenland werden fast gar nicht berücksichtigt. Meyer.

2) Pausan. l. 2. c. 4. l. 9. c. 40.

In der letzten Stelle führt Pausanias unter andern zu seiner Zeit noch vorhandenen Arbeiten des Dädalus auch eine aus Stein auf, welche schon von Homer (A. B. XVII. v. 590.) erwähnt worden, und den Reihentanz der Mädchen bestellte. Da aber nach der einstimmigen Sage alle übrigen Werke des Dä-

Unsterblichkeit etwas Göttliches gehabt habe.¹⁾ Zu gleicher Zeit lebte Smilis, des Euklides Sohn, aus der Insel Igina,²⁾ welcher eine Juno zu Argos, und eine andere zu Samos machte;³⁾

daß aus Holz waren: so ist zu vermuthen, daß die Arbeit aus Stein von späterer Hand gewesen, und, weil man ihren wahren Urheber nicht wußte, nach der gewöhnlichen Weise der Griechen dem Dädalus, als einem der ältesten Kunstheroen, beilegt worden. Meyer.

- 1) Vielleicht hatte es mit dem Dädalus eine ähnliche Verwandtschaft wie mit dem Homer. Wie dieser gleichsam der Herkules der ältesten epischen Poesien geworden, und wie man ihm alle Ueberreste der frühesten epischen Gesänge beilegte: so hat man auch auf den Dädalus eine Menge von Erfindungen und Werken gehäuft, welche zwar alle noch dem mythischen Zeitalter, aber wahrscheinlich mehreren Jahrhunderten nach dem Dädalus angehören. Diefes erhellt auch daraus, daß Diponius und Euklides, welche dem Plinius zufolge (l. 36. c. 4. sect. 4.) vor der Regierung des Cyprius, ungefähr um die funfzigste Olympiade, 580, vor Christus lebten, noch für Schüler des Dädalus galten. (Pausan. l. 2. c. 15.) Meyer.

- 2) Pausan. l. 7. c. 4.

Einige Autoren wollen den Vater des Smilis ebenfalls zu einem Bildhauer machen, indem sie dafür eine Stelle des Elements von Alexandrie anführen, (Cohort. ad Gent. n. 4. p. 41.), wo es heißt: *σμιλῆς τῷ Εὐκλείδῃ*, mit dem Meißel Euklides. Aber die Worte sind verdorben, und müssen lauten: *Σμῆλιδι τῷ Εὐκλείδῃ*. (Janius de pict. vet. p. 86.) F. a.

- 3) Athenag. legat. pro Christ. c. 14. Pausan. l. 7. c. 4. Smilis war den Ethern und Samiern befaßt, und zwar den letztern besonders durch eine Statue der Juno. (Clem. Alex. protrept. p. 30. Par. 1641.) Zu Olympia im Tempel der Juno sah Pausanias (l. 5. c. 17.) die Statuen der sitzenden Horen von der Hand eben dieses Künstlers; daß Da-

und vermuthlich ist Skelmis beim Kallimachus ebenderselbe; ¹⁾ denn er war einer der ältesten Künstler, und dieser Dichter redet von einer hölzernen Statue der Juno von seiner Hand; man wird also, anstatt Skelmis, lesen müssen Smilis. Einer von den Schülern des Dädalus war Endöus, welcher jenem nach Kreta gefolget sein soll.²⁾

Kenaers Verbesserung (Diatrib. p. 215.) wird durch mehrere Handschriften bestätigt. Meyer.

- 1) Fragm. 105. p. 358 — 359. Man siehet in Bentleys Anmerkungen über diesen Ort, wie mancherlei Muthmaßungen von Andern sowohl als von ihm über diesen Namen gemacht sind. Winckelmann.

Ich finde, daß schon Pomponius Gauricus (de Sculpt. c. 17.) den Skelmis beim Kallimachus für den Smilis gehalten. Diese Vermuthung, welche Ruhn (ad Pausan. l. 7. c. 4.) verwirft, ohne zu sagen, ob sie wirklich jemand, und wer sie gehegt, hat Wesseling neuerlich (Probab. c. 34.) gebilligt und angenommen, und von diesem ohne Zweifel hat sie Herr Winckelmann entlehnt. Lessing.

- 2) Pausan. l. 1. c. 26.

Im Parthenon zu Athen war die Statue einer sitzenden Minerva das Weihgeschenk eines gewissen Kalias, und ein Werk des Endöus. Zu Erythra in Jonen (Pausan. l. 7. c. 5.) galt für die Arbeit eben dieses Künstlers die kolossale Statue einer sitzenden Minerva Pollas von Holz, in beiden Händen ein Epistirofen und auf dem Haupte eine Himmlskugel, oder, wie Andere das Wort *πολος* erklären, eine Sonnenuhr. Heyne (Opusc. acad. V. p. 343.) schlägt vor, statt *πολος*, zu lesen *πιδος*. Die Statue einer Minerva Klea aus Elfenbein (Pausan. l. 8. c. 46.) muß gleichfalls für ein Werk des Endöus gelten, da nach Heyne (l. c.) *Ενδῶς* die richtige Lesart ist. Athenagoras (legat. pro Christ. c. 14. p. 292.) gedenkt auch einer Diana zu Ephefus desselben. Klea u. Meyer.

In den nächst folgenden Zeiten scheinen die Bildhauer aus der Insel Rhodus geblühet zu haben, die an verschiedenen Orten in Griechenland Statuen gearbeitet hatten, die alle den Beinamen τελχινιαί, die telchinischen, führten, weil die ältesten Einwohner dieser Insel Telchinier hießen.¹⁾ Nach dieser Fabelzeit ist eine große Lücke in der Geschichte der Künstler.²⁾

S. 4. Die eigentliche bestimmte Zeit der alten Künstler aber fängt an mit dem spartanischen Bildhauer Gitiadas, von welchem verschiedene Statuen von Erz zu Sparta waren;³⁾ den dieser lebete vor dem Kriege zwischen den Messeniern und Spartanern, welcher in der neunten Olympias seinen Anfang nahm, und diese Zeit fällt in das zwölfte Jahr nach Erbauung der Stadt Rom;⁴⁾ die Zeitrech-

1) Diod. Sic. l. 5. c. 55.

Das älteste Zeugniß von der bildenden Kunst bei den Rhodiern gibt Pindar. (Olymp. VII. v. 92 — 96.) Meyer.

2) In der ersten Ausgabe liest man hier noch: „und bis „ auf die achtzehnte Olympias findet sich von keinem „ derselben Nachricht.“ Um den Zusammenhang mit dem Folgenden nicht zu unterbrechen, sind diese Worte aus dem Texte in die Noten gebracht.

Zur Ausfüllung der bemerkten Lücke bieten die homerischen Gesänge, und einzelne Hymnen der Homeriden vielen Stoff dar. Merkwürdig ist es indessen, daß in den homerischen Gesängen nirgends einer Statue oder Figur aus Marmor oder andern Steinarten gedacht wird, da doch schon die Baukunst, der Erzguß, — die Kunst, Bilderwerke aus Metall zu hämmern, zu einem ansehnlichen Grade von Ausbildung gediehen waren. Meyer.

3) Pausan. l. 3. c. 17.

4) Dem Petavius zufolge (de doct. tempor. l. 13. p. 298.) in das 11 Jahr. Meyer.

nung der Olympiaden aber nahm ihren Anfang vier hundert und sieben Jahre nach dem trojanischen Kriege.¹⁾ Damals²⁾ machte sich der Maler Bularchus berühmt, unter dessen Gemälden eine Schlacht mit Golde aufgewogen wurde.³⁾ Fast um

1) Euseb. de præp. Evang. l. 10. c. 11.

2) Um die achtzehnte Olympiade. Heyne.

3) Plin. l. 35. c. 8. sect. 34. l. 7. sect. 39.

Gegen die Richtigkeit dieser Angabe läßt sich, wie schon gesehen ist, (Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 5. p. 253.) mancher Zweifel erheben. Es ist auffallend, daß Plinius, da er aus den früheren Zeitaltern kein Gemälde anführt, plötzlich mit dem Schlachtstück des Bularchus beginnt. Doch läßt sich zum Theil aus diesem Umstande folgern, daß auch die griechischen Schriftsteller, aus welchen Plinius schöpfte, eben so wenig über die ersten Anfänge der bildenden Künste sichere Nachrichten enthielten, als über die der redenden. Auch die Zeit der vom Bularchus vorgestellten Schlacht ist schwer zu bestimmen, da die Geschichte mehrerer Kriege der Magneten mit den Lydiern erwähnt. Meyer.

Von den hohen Preisen, in welchem die Kunstwerke bei den Alten standen, lassen sich aus dem Plinius mehrere Beispiele anführen. Die Reichthümer ganzer Städte langten kaum hin, um ein Gemälde des Apelles, Echon, Melanthius und Nikomachus zu bezahlen. (Plin. l. 35. c. 7. sect. 32.) M. Agrippa bezahlte für zwei Gemälde, den Ajax und die Venus, 10,000 Sesterzien. (Id. l. 35. c. 4. sect. 9.) Attalus kaufte ein Gemälde des Aristides für 600,000 Sesterzien (Ibid. sect. 8.) und ein anderes Gemälde desselben Künstlers für 100 Talente. (Ibid. c. 10. sect. 36. n. 19.) Nikias wollte dem Attalus sein Gemälde die *Nekromantia* Homers nicht für 60 Talente verkaufen, sondern schenkte sie lieber an Athen seine Vaterstadt. (Ibid. c. 11. sect. 40. n. 28.) Ähnliche Beispiele führt Winkelmann im dritten Kapitel dieses Buches an. So verbielt es sich mit der Schätzung der Statuen und Bildhauerarbeiten. Lucullus hatte beim Arcesilaus

eben die Zeit muß Aristofles, von Cydonia aus Kreta, gelebet haben; den man setzt ihn, ehe die Stadt Messina in Sicilien ihren alten Namen Zankle änderte,¹⁾ welches vor der neun und zwanzigsten Olympias geschah.²⁾ Von demselben war zu Olympia ein Herkules gearbeitet, welcher mit der Amazone Antiope, die zu Pferde saß, um ihren Gürtel stritt.³⁾

eine Statue der Felicitas für 60,000 Erstertien bestellt. (Ibid. c. 12. sect. 45.) Der *Διάδρυμος* Polyklets wurde 100 Talente geschätzt (Id. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.) und Nikomedes, König von Bithynien, wollte den Gnidiern, weil sie ihm ihre Statue der Venus, ein Werk des Praxiteles, überstießen, alle ihre großen Schulden bezahlen. (Id. l. 7. c. 38. sect. 39. l. 36. c. 5. sect. 4—5.) Amoretti.

1) Pausan. l. 5. c. 25.

2) Id. l. 4. c. 23.

Nicht vor, sondern in der neun und zwanzigsten Olympiade. Die von Pausanias angegebenen näheren Zeitbestimmungen, z. B. der zweite Sieg des Chionis, und die Archonwürde des Miltiades fallen, nach Eusebius (chronic. l. 1. p. 40. edit. Jos. Scaligeri.), erst in die 30 Olympiade. Meyer.

3) Dieser Herkules, den Pausanias [V. 25.] zu den ältesten Kunstwerken zählt, war, so viel sich vermuthen läßt, aus Erz, weil dieser Schriftsteller gewöhnlich dieses Metall zu verstehen pflegt, wenn er nicht die Masse bestimmt. [Bei einem so alten Werke hätte es Pausanias nicht angegeben? — Siebelis.]

Viele Weihgeschenke aus Gold und Silber wurden um diese Zeit aus Kleinasien nach Delphoi geschickt. Besonders hatte Gyges, König in Lydien, nebst vielen andern, auch sechs große goldene Mischbecher dem Apollo verehret. (Herodot. l. 1. c. 14.)

Der Kasten des Cypselus, den Pausanias (l. 5. c. 17.) ausführlich beschreibt, mag als ein Kunstwerk dieser Zeit hier ebenfalls erwähnt werden. Er stand

§. 5. Nachher machten sich Malas, aus der Insel Ebios, dessen Sohn Nicciades und Enkel Anthermus berühmt; ¹⁾ die Söhne dieses letzteren waren Bupalus und Anthermus in der sechzigsten Olympias, welche Künstler unter ihren Vor-

noch um das Jahr 170 im Tempel der Juno zu Olympia und war aus Cedernholz; seine Seiten sowohl als der Deckel reich geziert mit erhobenen Bildern von Gold und Elfenbein. Wer der Meister dieses Werks gewesen, wußte man nicht, doch erhellet, daß die Bilder von sehr altem Style waren, und weiß dem Pausanias zufolge Einige behaupteten, daß schon einer der Vorfahren des Cypselus diesen Kasten besessen, so müßte er eine geraume Zeit vor des Cypselus Herrschaft über Corinth, welche ungefähr zwischen die 30 und 38 Olympiade fällt, entstanden sein. Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man vermuthen, daß sich auf einer Vase (Homernachantiken, von W. Tischbein, Menelaus, V.) noch die Abbildung von einer der erhobenen Arbeiten erhalten habe, womit jener Kasten geschmückt war. Dieses Vasengemälde stellt den Menelaus vor, wie er nach der Eroberung von Troja die Helena feindselig verfolgt. (Pausan. l. 5. c. 18. Heyne üb. d. Kasten d. Cypselus, S. 39.) Die weiten Schritte, welche die Figuren machen, ihre steifen Stellungen, das einfache Gewand der Helena, die sonderbare halbbarbarische Rüstung des Menelaus, alles scheint anzuzeigen, daß der Maler der Vase ein Vorbild vom ältesten Styl vor Augen gehabt. Auch die Nachrichten des Plinius (l. 35. c. 3. sect. 5.) über den Demaratus und (l. 35. c. 12. sect. 43.) über den Eucir und Eucrammus, welche jenen auf seiner Flucht von Corinth nach Italien begleiteten, können gleichfalls einen Grund abgeben, daß schon damals die Kunst in Corinth lebhaft getrieben worden. Meyer.

1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 2.

Diese Nachrichten über die Zeit der genaßten Künstler sind sehr unbestimmt und willkürlich. (Heyne, Opusc acad. V. p. 355.) Meyer.

eltern bis zur ersten Olympias zählten. 1) Bupalus war nicht allein Bildhauer, sondern auch Baumeister, und der erste, welcher die Göttin des Glücks figürlich abbildete. 2) Damals blüheten auch Dipönus und Scyllis, welche Pausanias sehr irrig für Schüler des Dädalus angibt; 3) es

1) Beide Künstler wurden von Einigen (Acris. in Horat. epod. 6. v. 14. [Analect. t. 2. p. 235. n. 83. Jacobs. animadvers. t. 9. p. 208 — 209.] für Brüder gehalten; allein Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 2.) zeigt die Unrichtigkeit dieser Annahme. Amoretti.

2) Pausan. l. 4. c. 30.

Vor wenigen Jahren wurde bei Salone, nicht fern von Rom, rechts an der Straße nach Palästrina, ein schönes Fußgestell mit der Inschrift: ΒΟΤΗΛΑΟΣ ΕΠΟΙΕΙ gefunden, und zunächst bei demselben die sehr schön gearbeitete Figur einer auf der Ferse sitzenden Venus, welche in das Museum Pio-Clementinum gekommen. Visconti (t. 1. tav. 10. p. 17.) bemerkt von dieser Venus, daß es, obgleich das Fußgestell wirklich zur Figur gehörte, doch darum keineswegs annehmbar wäre, eine so zierliche und gefällige Arbeit rühre vom Bupalus her, sondern der Name müsse entweder einen spätern Bupalus bedeuten, oder schon vor Alters fälschlich auf die Basis gesetzt sein. Amoretti.

3) Pausan. l. 2. c. 15.

Wie man dem Dädalus jedes uralte Werk, dessen Urheber unbekant war, beizulegen pflegte: so machte man ältere Bildhauer, deren Lebenszeit ungewiß war, zu Schülern des Dädalus, weil sie auch mehrere Jahrhunderte nach ihm gelebt. — Eine ähnliche Bewandniß mag es auch mit dem Dipönus und Scyllis haben, weil man nicht zwischen dem älteren Dädalus und dem jüngeren, welcher um die 94 — 96 Olympiade blühte, noch einen dritten annehmen will, wozu in den Scholien des Eustathius zum Dionysius Periegetes (v. 796. p. 105. edit. Steph.) Veranlassung ist. Nach Plinius (l. 36. c. 4. sect. 4. n. 1.) waren Dipönus und Scyllis aus Kreta, sollen sich zuerst un-

müßte den derselbe ein jüngerer Dädalus sein, so wie nach den Zeiten des Phidias ein Bildhauer dieses Namens aus Sicyon bekannt ist.¹⁾ Ihre Schüler waren Learchus, von Rhegium in Großgriechenland,²⁾ Doryklydas und Dantas, beide Lacedämonier,³⁾ und Tektäus und Angelio, die

ter allen durch Arbeiten in Marmor berühmt gemacht haben, und lebten noch während der Herrschaft der Meder, ehe Cyrus über die Perser zu regiren begaun, ungefähr um die 50 Olympiade. Allein das vom Plinius beigelegte Wort circiter zeigt hinlänglich, daß diese Zeitbestimmung eben so willkürlich ist, wie die des Bupalus und Anthermus, welche nach Plinius um 10 Olympiaden später als Dipönus und Skyllis lebten. Werke dieser Künstler werden erwähnt von Clemen Alexandrinus (Protreptic. p. 31.) und von Pausanias (l. 2. c. 22. c. 15.), welcher auch mehrere Schüler derselben namhaft macht. Meyer.

[Plin. l. 34. sect. 19. n. 15.]

- 1) Aus der Anzeige einiger Werke dieses Dädalus beim Pausanias (l. 6. c. 2 — 3.) geht hervor, daß er um die 95 — 96 Olympiade gelebt. Meyer.
- 2) Nach Pausanias (l. 3. c. 17.) war zu Sparta eine Arbeit des Learchus die Bildsäule Jupiters von Erz, das älteste Werk aus diesem Metall; jedes einzelne Glied der Statue war besonders gegossen, und durch Nägel fest mit den übrigen verbunden. Meyer.
- 3) Noch zu den Zeiten des Pausanias (l. 5. c. 17.) war zu Olympia im Tempel der Juno eine Bildsäule der Themis von der Hand des Doryklydas, und eine bewaffnete Minerva, welche dessen Bruder Medon zugeschrieben wurde. Ein Werk des Dantas, der Kampf des Herkules gegen den Achelous, aus Ebernholz und mit Gold verziert, war noch zu des Pausanias Zeiten in der Schatzkammer der Megarenser zu Olympia. (L. 6. c. 19.) Meyer.

einen Apollo zu Delos machten,¹⁾ welches vielleicht derjenige ist, von welchem viele Stücke nebst der Base mit der berühmten Inschrift noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts auf der Insel Delos waren. Wenn wir nachher annehmen, daß die goldene Schale, die der Bildhauer Bathyklus, von Magnesia, gemacht hatte, welche von den sieben Weisen dem Apollo zu Delphos geweiht wurde, zu dieser Zeit und nicht eher fertiggestellt worden:²⁾ so müßte gedachter Künstler, der erhobene Werke an dem Throne der kolossalischen Statue des Apollo zu Amyklä gearbeitet hatte,³⁾ zu Solons Zeiten geblüht haben, das ist: ohngefähr um die sieben und vierzigste Olympias, in welcher der atheniensische Gesetzgeber in seiner Stadt Archon war.⁴⁾

§. 6. In eben diese Zeit wird Aristomedon

1) Pausan. l. 2. c. 32.

Tektäus und Angelio scheinen einer spätern Zeit anzugehören; dess Kallon von Agina wird ihr Schüler genannt, und dieser war ein Zeitgenosse des Kanachus (Pausan. l. 7. c. 18.), welcher nach Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) in der 95 Olympiade blühte. Der von ihnen gearbeitete Apollo zu Delos, dessen auch Athenagoras in einer von Henne verbesserten Stelle (c. 15. 5.) gedenkt, hielt in seiner Hand die drei Grattien, wie sich aus Pausanias (l. 9. c. 35.) nicht ohne Wahrscheinlichkeit schließen läßt. Meyer.

2) Freret, sur l'équit. des anc. Acad. des Inscript. t. 7. Mém. p. 296.

3) Pausan. l. 5. c. 18.

4) Scaligeri animadvers. in Euseb. chron. p. 87.

Henne (antiquar. Auff. I. 111.) zweifelt, ob Bathyklus, der die erwähnte goldne Schale fertigstellt, auch am Thron des amykläischen Apollo gearbeitet habe. Ihm folgt Jacin. (Excerpt. e Plut. p. 29.) Siebelis.

von Argos,¹⁾ Pnythodoros von Theben,²⁾ nebst dem Damophon von Messene³⁾ zu setzen sein; dieser machte zu Agium in Achaja eine Juno Lucina von Holz,⁴⁾ deren Kopf, Hände und Füße von Marmor waren, von eben demselben war auch ein hölzerner Mercurius und Venus zu Megalopolis in Arkadien.⁵⁾ Laphaes, dessen Apollo im alten Style zu Agira in Achaja war, muß ohngefähr dieser Zeit nahe sein.⁶⁾

1) Pausan. l. 10. c. 1.

Muß später und nicht viele Jahre vor der Schlacht bei Thermopylä gelebt haben, weiß anders, wie Pausanias sagt, die Bildsäule des Wahrsagers Tellias sein Werk gewesen. Diese Zeitbestimmung ergibt sich aus Herodot. (l. 8. c. 27—28.) Meyer.

2) Pausan. l. 9. c. 34.

Der Autor scheint auf das Alter dieses Künstlers aus dem Beiworte geschlossen zu haben, welches Pausanias der Bildsäule der Juno, die für ein Werk des Pnythodoros von Theben galt, gegeben hat: *αγαλμα ἀρχαίον*. übrigens ist dieser Pnythodoros nicht zu verwechseln mit zwei andern Künstlern gleichen Namens zu den Zeiten des Augustus, deren Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 11.) gedenkt. Meyer.

3) Pausan. l. 7. c. 23.

Muß eine geraume Zeit nach dem Phidias gelebt haben, da er (Pausan. l. 4. c. 31.) die Fugen des Eisens am olympischen Jupiter wieder verband (l. 8. c. 31. c. 37.), wie Winckelmann selbst (9 B. 2 K. 20 S.) meldet. Meyer.

4) Pausan. l. 7. c. 23.

Diese Statue war vom Haupte bis auf die Zehen mit einem dünnen Gewande umhüllt. Meyer.

5) Pausan. l. 8. c. 31.

Auch die Venus war von Holz. Meyer.

6) Pausan. l. 7. c. 26.

Pausanias wollte zu Agira von seinem der Einwohner den Namen des Künstlers erfahren, welcher das

§. 7. Bald nachher that sich Dameas hervor, von welchem eine Statue des Milo von Kroton zu Elis gearbeitet wurde,¹⁾ und dieses muß nach der sechzigsten Olympias geschehen sein, wie man aus den Zeiten des Pythagoras schließen kan,²⁾ und sonderlich, weil vor der sechzigsten Olympias den Ringern, wie Milo war, zu Elis keine Statuen gesetzt wurden.³⁾ Um eben die Zeit waren Sydras und Chartas, beide Spartaner, berühmt in ihrer Kunst, deren Schüler Eukirus von Korinth war, so wie dieses Schüler Klearchus von Reggio in Großgriechenland [gewesen], unter welchem der berühmte Pythagoras, aus eben der Stadt, seine Kunst studirete.⁴⁾

alte Bild des Apollo gearbeitet, und schließt aus der Ähnlichkeit desselben mit einem sehr alten Bilde des Herkules zu Sikyon, welches den Laphaer aus Phlius zum Urheber hatte, daß auch dieser Apollo von demselben Meister herrühren möge. Meyer.

- 1) Pausan. l. 6. c. 14.

Milon war sechßmal Sieger zu Olympia gewesen, einen dieser Siege erlangte er in der 62 Olympiade. (Euseb. chronic. p. 41.) Die Stellen der Alten über den Milon sind fleißig gesammelt von P. Faber. (Agonist. 1. 27. in Gronov. Thes. t. 8. p. 1903.) Meyer.

- 2) Bentley's dissert. upon the ep. of Phalar. p. 72.

- 3) Pausan. l. 6. c. 18.

- 4) Pausan. l. 6. c. 4. [9 B. 2 R. 31 §.]

Pythagoras von Rhegium muß besonders nach der 73 Olympiade berühmt gewesen sein, da er die Bildsäule des Astylus, welcher in der 73, 74 und 75 Olympiade (Pausan. l. 6. c. 13. Euseb. chronic. p. 41.) im Stadto, und jene des Euthymus, welcher (Pausan. l. 6. c. 6.) in der 76 und 77 Olympiade im Saustkampf siegte, verfertigt hat. (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 4.) Meyer.

§. 8. Nachher folgten Stomius und Somis, welche vor der Schlacht bei Marathon blüheten,¹⁾ und Kallon aus der Insel Agina, der Schüler des oben gedachten Tektäus.²⁾ Dieser muß jedoch ein hohes Alter erreicht haben, weil er den Phidias überlebet hat, den von seiner Hand war einer von den drei großen Dreifüßen von Erz, nebst einer Figur der Proserpina unter demselben, das ist: in der Mitte der drei Füße desselben, welche die Spartaner nach dem Siege des Lysanders über die Athenienser bei dem Flusse Igos als Geschenke an den Apollo in dem Tempel desselben zu Amyklä setzen ließen.³⁾ Dieser Sieg wurde er-

1) Pausan. l. 6. c. 14.

Zu den älteren Künstlern, deren Zeitalter sich mit großer Wahrscheinlichkeit bestimmen läßt, gehört auch Kritias, welchem Pausanias (l. 1. c. 8.) die Bildsäulen des Harmodius und Aristogiton beilegt, und diese scheinen nach Plinius (l. 34. c. 4. sect. 9.) bald nach Vertreibung der Pisistratiden aufgestellt worden zu sein. Meyer.

Bei Lucianus (Philopseudes, n. 18.) werden *ἡρώδης* des Kritias erwähnt, aber *τῶ Νόστῳ*, der von dem attischen des Pausanias (VI, 3, 2.) zu unterscheiden ist, und vielleicht ein Aginete war. (Mülleri Aegineticor. p. 102.) Siebelitz.

2) Pausan. l. 2. c. 32.

Kallon von Agina gehört einer spätern Zeit an, da er Zeitgenosse des Kanachus von Sikyon war, und bei Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) unter den Künstlern der 87 Olympiade aufgeführt wird. Vielleicht ist dieser Kallon vom Quintilian (l. 12. c. 10. n. 7.) gemeint, welcher die Arbeiten desselben *duriora et Tuscanicis proxima* nennt. Meyer.

3) Pausan. l. 3. c. 18.

[9 B. 1 R. §. 23.] Wahrscheinlich werden hier Venus, Diana und Proserpina als Basreliefs auf den vordern Füßen der Tripodien angedeutet. Dieß be-

fochten in dem letzten Jahre der drei und neunzigsten Olympias.¹⁾

§. 9. Einige Zeit vor diesem Kallon von Agina machte sich ein anderer Kallon von Elis berühmt, sonderlich durch fünf und dreissig Statuen von Erz, die junge Messenier aus Sicilien, nebst ihrem Schulmeister und einem Flötenspieler vorstellten, welche in der Überfahrt der Meerenge zwischen dieser Stadt und Rhégium in Großgriechenland im Schiffsbruche umkamen.²⁾ Ich setze dessen Alter weiter zurück, weil die Inschriften dieser Statuen von dem berühmten Redner Hippias, zu Sokratis Zeit, gemacht, und also, wie Pausanias selbst anmerket, in späterer Zeit (χρονῶν δε ὕστερον) an denselben gesetzt worden. Des äginetischen Kallons Zeitgenosse aber war, nach Anzeige eben dieses Schriftstellers,³⁾ Kanachus, dessen Blüthe hingegen von Plinius in der fünf und neunzigsten Olympias gesetzt wird,⁴⁾ welches wahrscheinlich ist, weil derselbe ein Schüler des Polykletus war.⁵⁾

§. 10. Zu gleicher Zeit mit dem Kallon le-

stätigt der die zwei ersten Dreifüße betreffende Zusatz: *Γυνίαιδα καὶ αὐτοὶ τέχνην καὶ τὰ ἐπιγραφόμενα*. Der Artikel *τὰ* vor *ἐπιγραφόμενα* zeigt, daß nichts anderes zu verstehen sei, als die Bilder der Venus und Diana, von welchen es vorher hieß, daß sie *ἐνεκεῖσαν ὑπὸ τῷ πρώτῳ καὶ τῷ δευτέρῳ τριπόδι*. Siebelis.

1) Diod. Sic. l. 13. c. 105 — 106.

2) Pausan. l. 5. c. 25.

Unter ihrem Schulmeister ist der *χοροδιδασκαλὸς* zu verstehen. Meyer.

3) L. 7. c. 18.

4) L. 34. c. 8. sect. 19. princ.

5) Pausan. l. 6. c. 13.

Aristoteles, ein Bruder des Kanachus (Pausan. l. 6. c. 9.) kam ihm fast als Künstler gleich. Meyer.

beten Menächmus und Soidas von Naupaktus; ¹⁾ dieser machte eine Diana von Elfenbein und Golde, in ihrem Tempel zu Kalhydon, die von da unter dem Augustus nach Paträ geführt wurde. ²⁾ Ferner blüheten Hegias ³⁾ und Ageladas, der Meister des Polykletus, welcher unter andern den Kleofthenes, der in der sechs und sechzigsten Olympias den Sieg erhielt, auf einem Wagen zu Elis vorstellte. ⁴⁾ Einer von dessen Schülern, Aska-

- 1) Pausan. l. 7. c. 18.

Nicht lange nachher. Beide arbeiteten an der Statue der Diana Laphria aus Elfenbein und Golde, und nicht allein Soidas. Menächmus schrieb auch ein Werk über Künstler, *περι τεχνιτων* (Athen. l. 2. c. 24. [n. 68.] l. 14. c. 9. [n. 36.] Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 18.), das verloren gegangen, wie ähnliche Werke eines Polemo, den Strabo, Athenäus und Andere häufig anführen; eines Pasiteles, der (Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 12.) fünf Bände über die merkwürdigsten Werke auf der ganzen Erde schrieb; eines Heliodorus, der (Athen. l. 6. c. 3.) [n. 16.] funfzehn Bücher *περι αναδηματων των εν τη ακροπολει* ausgearbeitet; eines Apelles (Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 23.), Melanthius (Diog. Laërt. l. 4. 18.), Antigonus, Hypsikrates u. (Diog. Laërt. l. 7. 188.) Mener.

- 2) Pausan. l. 7. c. 18.

- 3) Pausan. l. 8. c. 42.

Lebte zu gleicher Zeit mit dem Onatas in der 84 Olympiade. (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.) Eine Minerva und ein Pyrrhus von seiner Hand wurden besonders geschätzt. Mener.

- 4) Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) setzt den Ageladas in die 87 Olympiade, und auch Pausanias (l. 8. c. 42.) macht ihn zum Zeitgenossen des Hegias und Onatas. Aber er muß einer etwas früheren Zeit angehören, weil anders die Angabe des Pausanias richtig ist, nach welcher Ageladas (Pausan. l. 6. c. 10.) für den Kleofthenes, der in der 66 Olympiade gesiegt,

rus, ¹⁾ machte einen Jupiter zu Elis mit einem Kranze von Blumen.²⁾

S. 11. Vor dem Feldzuge des Xerxes wider

einen Wagen nebst der Porträtstatue des Kleosthenes, dem Wagenlenker und den Pferden gearbeitet hat. Dieses Kunstwerk war, nach der Versicherung des Pausanias, das älteste dieser Art in Griechenland. Um die verschiedenen Angaben in Ansehung der Zeit zu vereinigen, könnte man annehmen, daß der Künstler die Statue längere Zeit nach dem Siege verfertigt, wie es öfter zu geschehen pflegte. [4 B. 1 K. 17 S.] Meyer.

1) Pausan. l. 5. c. 24.

Askarrus, ein Thebaner, war kein Schüler des Ageladas, welcher aus Argos stammte, sondern hatte seine Kunst erlernt bei einem Sikyonier, dessen Name bei Pausanias nicht gefunden wird. Der hier erwähnte Jupiter hielt in seiner rechten Hand den Blitz, sein Haupt aber war mit Blumen bekränzt. Meyer.

2) In der ersten Ausgabe liest man noch Folgendes: „In diese Zeit wäre etwa Iphion von Argina zu setzen, welcher eine Statue der Angelia, des Mercurii Tochter, gebildet hatte. (Schol. Pindar. Olymp. VIII. v. 106.)“ Winkelmann hat den Fehler selbst schon in seinen Anmerkungen also verbessert: „über einen vermeinten Iphion von Argina aber hat mich eine Unrichtigkeit im Texte der älteren Scholien des Pindarus zu einem Irrtum verleitet. Es wird da selbst vorgegeben, es habe Iphion des Mercurii Tochter Angelia gebildet; dieses aber muß nicht von Iphion, dem Vorfahren dessen, den Pindarus besinget, sondern von dem Dichter selbst verstanden werden, als welcher die Botschaft: ἀγγελία, als eine Tochter des Mercurius, des Botschafters der Götter, persönlich einführet, und wie eine Tochter dieses Gottes vorstellt. Die neueren Scholien eben dieses Dichters erklären sich hierüber richtiger, und nach diesen müssen jene verbessert werden: die Unrichtigkeit steht in dem Worte ἱός.“ Meyer.

Winkelmann. 5.

14

die Griechen, waren folgende Bildhauer berühmt. 1) Simon²⁾ und Anaxagoras, beide von Agina, von dessen Hand der Jupiter war, welchen die Griechen nach der Schlacht bei Platäa zu Elis setzten, 3) Onatas, ebenfalls von Agina, welcher ausser vielen anderen Werken diejenigen acht Helden, die sich zum Loose über den Kampf mit dem Hector angaben, und die zu Elis standen, gearbeitet hatte.⁴⁾

1) Sollte heißen: „Um die Zeit, da Xerxes wider die „Griechen zog.“ Meyer.

2) Pausan. l. 5. c. 27.

Das Zeitalter des Simon von Agina wird durch diese Stelle des Pausanias bestimmt, da er für den Phormis zwei Pferde nebst Wagenlenkern gearbeitet; und Phormis nahm Theil an den Krieggängen des Gelo, welcher im dritten Jahre der 75 Olympiade gestorben. Auch Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 33.) gedenkt dieses Simon, welcher verschieden zu sein scheint von einem Künstler gleiches Namens, dem Sohne des Eupalamus, wahrscheinlich einem Athenienser. Clem. Alex. Protrept. p. 31.) Meyer.

3) Pausan. l. 5. c. 23.

Vitruvius (l. 7. proem.) nennt untern andern griechischen Autoren, welche er benutzt habe, auch einen Anaxagoras, welcher über die Anlegung der Scena in der Tragödie, und besonders über die bei derselben zu beobachtende Perspective geschrieben. Ob dieser und der Künstler dieselbe Person gewesen, wie Junius und Andere meinten, ist schwer zu bestimmen. Meyer.

In Mülleri Aegineticor. p. 104. wird zwischen dem *ανδραγωγος* (Diog. II. 3. 15.), und dem Schriftsteller des Vitruvius unterschieden. Siebelis.

4) Pausan. l. 8. c. 42.

Onatas von Plinius nicht erwähnt, war der Sohn des Mikon aus Agina und lebte zur Zeit des Hegias und Ageladas. Zu Platäa im Tempel der Minerva Ares war ein Wandgemälde von ihm (Pausan. l. 9. c. 4.), der erste Kriegszug der Argolier

Dionysius von Rhegium, und Glaucus von Messene in Sicilien,¹⁾ welche zur Zeit des Tyrann-

wider Theben; das Gegenstück war Ulysses, der an den Freiern Rache genommen, von Polygnotus; und Phidias hatte das kolossale Bild der Göttin aus Holz und Marmor verfertigt. Das im Texte angeführte Werk beschreibt Pausanias. (L. 5. c. 25.) Nach dessen Bericht sind es anfänglich neun Statuen griechischer Fürsten gewesen, welche wegen des Kampfs mit dem Hector loofeten, sie stunden insgesamt auf einem Fußgestelle, doch waren ihrer, als Pausanias das Werk sah, nur noch acht übrig, weil, wie man sagte, Nero die Statue, welche den Ulysses vorgestellt, hatte nach Rom schaffen lassen. Den acht Kämpfern gegenüber stand, auf besonderm Fußgestelle, Nestor, die Loose in einen Helm werfend. Ferner war zu Olympia vom Onatas noch ein Herkules, mit Keule und Bogen bewafnet, den die Thasier geweiht, und ein Wagen mit der Statue Hieros von Syrakus, vor welchem Kalamis die Pferde nebst darauf sitzenden Knaben verfertigt. Dinomenes, der Sohn des Hiero, stellte dieses Weihgeschenk auf. (Pausan. l. 6. c. 12.) Besonders schön war ein junger Apollo des Onatas (Brunckii Anal. II. 14. n. 30.), und vielleicht ist es derselbe, dessen auch Pausanias (l. 8. c. 42.) mit Ruhm gedenkt. Die sämtlichen Arbeiten dieses Künstlers waren von Erst. Meyer.

1) Pausan. l. 5. c. 26.

Beide waren aus Argos; ihren Lehrer wußte Pausanias nicht anzugeben. Dionysius hatte für den Phormis (l. c. c. 27.) ein Pferd nebst dem Wagenlenker gearbeitet; eben so für den Smikythus oder Mikythus, den Vormund der Kinder des Anaxilas, Tyrannen von Rhegium, welcher im ersten Jahre der 76 Olympiade gestorben (Herodot. l. 7. c. 170. Diod. Sic. l. 11. c. 48.), mehrere Statuen. (Pausan. l. 5. c. 26.) Hieraus ergibt sich das Zeitalter des Dionysius wie des Glaucus. Meyer.

Sie lebten, nach Pausanias (VI. 9. extr.), um die Zeit des Dichters Simonides. Siebelis.

nen zu Rhegium Anaxilas lebten, das ist, zwischen der ein und siebenzigsten und sechs und siebenzigsten Olympias; auf einem Pferde des Dionysius stand auf dessen Ripen die Inschrift. 1) Aristomedes und Sokrates, deren Werk eine Cybele war, welche Pindarus in ihren Tempel zu Theben machen ließ; 2) Mendäus von Päon, dessen Victoria zu Elis war; 3) Glaucias von Agina, welcher den König Hiero, 4) auf einem Wagen ste-

- 1) Bentleys dissert. upon. the ep. of Phal. p. 72.

Es scheint, als habe Winkelmann die von Pausanias (l. 5. c. 27.) mitgetheilte Inschrift dem Texte einverleiben wollen. Ihr Inhalt war: „Phormis aus „Mänalum in Arkadien, jezo ein Syrakusier, hat dieses „Denkmal geschenkt.“ Meyer.

- 2) Pausan. l. 9. c. 25.

Pausanias sah diese Statue von pentelischem Marmor noch, in dem durch Pindar ihr geweihten Heiligtume. Pindar starb eines hohen Alters im 2 Jahr der 86 Olympiade, wodurch die Zeit der beiden thebanischen Künstler ungefähr bestimmt wird. Meyer.

- 3) Pöontus aus Mende in Thracien, sollte es heißen. (Paus. V. 10. 2.) Siebelis.

Weil die Messenier, welche die Statue dieser Sieggöttin für ein Denkmal des mit den Atheniensern auf der Insel Sphakteria errungenen Vortheils über die Lacedämonier hielten, sich nicht geirrt: so hätte Pöontus um die 88 Olympiade gelebt; denn im vierten Jahre derselben erlitten die Lacedämonier den Verlust. Allein Pausanias (l. 5. c. 26.) bezweifelt die Richtigkeit jener Angabe und hält die Statue für ein Denkmal des Kriegs, den die nach Naupaktus ausgewanderten Messenier mit den Arkarnaniern und Oniaden geführt. Meyer.

- 4) Pausan. l. 6. c. 9.

Nicht den König Hiero, sondern Gelon. Pausanias glaubt, daß die von Glaucias gearbeitete Quadriga nebst der Porträtstatue des Gelon nicht durch den Herrscher von Syrakus, sondern durch einen Privatmann

hend, zu Elis machte. Endlich Eladas von Argos, der Meister des Phidias. 1)

§. 11. Von diesen Künstlern wurden besondere Schulen gestiftet, 2) und es haben die berühmtesten

gleiches Namens geweiht worden, weil in der Inschrift an dem Weihgeschenk Gelon nicht *Ευακτορις*, sondern *Ελας*: von Gela, genant worden. Allein Gelon war aus Gela gebürtig und wollte vielleicht als Herrscher von Syrakus seine Vaterstadt durch jenes Beiwort ehren. — Neben dieser Quadriga war die Statue des Philo von Korintha, den auch Simonides (Brunck. Anal. I. p. 140. n. 72.) besungen, ein Werk des Glaukias; so wie eine Porträtstatue (Pausan. l. 6. c. 10.) des Glaukias in kämpfender Stellung, und des Theagenes, (l. c. c. 6. et 11.) des berühmten olympischen Siegers um Olymp. 75 — 76. Meyer.

- 1) Schol. Aristoph. Ran. v. 504. [Man vergleiche 9 B. 1 R. 30 §.]

Eladas ist wahrscheinlich der früher genante Ageladas, so daß man in dem Scholion *Αγελάδης* lesen muß, statt *Ελαδης*. Meyer.

Bei Suidas heißt er Geladas. Siebelis.

- 2) Wenn Schulen hier Folgen von Künstlern heißen, die einem gewissen Style folgen und in diesem Style unterrichten, so war wenigstens Korinth keine solche Schule. Denn wir lesen nirgends, daß die korinthischen Kunstwerke einen eigenen Styl, *τροπὴν τῆς ἔργου*, wie es Pausanias nennt, gehabt hätten. Der Styl der korinthischen Künstler war anfangs unter dem helladischen, und hernach unter dem attischen begriffen.

Die angezogene Stelle des Plinius (l. 35. c. 10. sect. 36.) hätte Winkelmann bei diesem seinem Abschnitte von den griechischen Schulen zum Grunde legen sollen; und er würde Örter, wo bloß viel gearbeitet ward, nicht für Schulen ausgegeben haben. Plinius aber sagt, daß es anfangs in der Malerei nur zwei Schulen gegeben habe, die helladische und die attische, bis Eupompus in der ersten eine Tren-

Schulen der Kunst in Griechenland zu Ägina, Corinth, und zu Sicyon, dem Vaterlande der Werke der Kunst, ein großes Altertum. ¹⁾ Die

nung verursacht habe, und die helladische Schule in die sichonische und attische unterschieden worden. Schon aus diesem Zeugnisse des Plinius ist also klar, daß die äginetische und corinthische Schule keine Schulen in dem angegebenen Verstande gewesen. Und warum gedenkt der Verfasser der asiatischen und jonischen Schule gar nicht? Ohne Zweifel, um sein Lieblingssthem, daß die Kunst und die Freiheit beständig einerlei Schritt halten, nicht zweifelhaft zu machen. Der vornehmste Sitz der jonischen Schule scheint in Rhodus gewesen zu sein.

Winckelmann glaubt, daß sich schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst auf der Insel Ägina angefangen habe, wegen den Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechenland im äginetischen Style gearbeitet. — Es ist wahr, Pausanias gedenkt *Αγιντικὸν ἔργον*, er gedenkt eines Stils: *ὁ Ἀγινητικὸς καλεῖται ὑπὸ Ἑλλήνων* [l. 10. c. 36.]. Aber dessen ungeachtet läßt man nicht berechtigt sein, hieraus eine besondere Schule zu machen, weil man nicht das Zeugniß des Plinius ganz umstoßen will. Man muß vielmehr den Pausanias mit dem Plinius zu vergleichen suchen, welches am besten geschehen läßt, weil man annimmt, daß man durch die Benennung des äginetischen Stils nur gewisse alte Werke unterschieden habe, die lange vor der Stiftung alter Schulen gemacht worden. Deß Schulen in dem beigebrachten Verstande lassen sich überhaupt nicht eher denken, als bis die Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ist; bis die Meister nach festen Grundsätzen, und zwar jeder nach seinen eigenen, zu arbeiten angefangen. Werke vor dieser Zeit hießen also bei den Griechen äginetische, oder attische, oder ägyptische Werke, wie aus der Stelle des Pausanias (l. 7. c. 5.) erhellet, die der lateinische Übersetzer aber nicht verstanden zu haben scheint. Lessing.

¹⁾ Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24..

letzte Schule ist vielleicht von den berühmten Bildhauern Divónus und Scyllis, welche sich in Sicyon niederließen, gestiftet, und ich habe kurz zuvor einige von ihren Schülern angegeben.¹⁾ Aristokles, des vorher gedachten Kanachus Bruder, ein Bildhauer aus eben dieser Stadt, wurde noch nach sieben Menschenaltern, als das Haupt einer Schule angesehen, welche in Sicyon eine lange Zeit gedauert hatte.²⁾

§. 13. Vom Demofritus, einem anderen Bildhauer aus Sicyon, werden seine Meister, bis auf den fünften von ihm zurück, namhaft gemacht.³⁾ Polemon schrieb eine Abhandlung von den Gemälden zu Sicyon, und von einem Porticus daselbst, wo viele Werke der Kunst waren.⁴⁾ Eupompos,

1) Plin. l. 36. c. 4. sect. 4. n. 1. *Sicyonem, quæ diu fuit officinarum omnium metallorum patria.* Meyer.

2) Pausan. l. 6. c. 3 et 9.

3) Id. l. 6. c. 3.

4) Athen. l. 6. c. 14. [Index autor edit. Schweighäus.]

Polemon, wohl zu unterscheiden von dem Philosophen gleiches Namens, ein Schüler des Aristophanes von Byzanz, lebte zweihundert Jahre vor der christlichen Zeitrechnung; sein Vaterland ist ungewiß. Er war Dichter, Geschichtschreiber und περιηγητής. Von Athenäus, Strabo und Andern werden viele Titel seiner Schriften angeführt, von welchen sich auf die Kunst besonders folgende bezogen: vier Bücher *περι της Αθηναίων Ακριπιδας*; fünf und vielleicht mehrere Bücher *προς Αδαιον και Αντιγονον*, die wohl hauptsächlich von der Malerei und von Malern handelten; *περι των κατα πικαις επιγραμμάτων*; *περι θαυμαστων*; *περι των εν Λακεδαιμονι αναδημάτων*; *περι της ποικιλης ζωας της εν Σικυωνι*; *περι των εν Σικυωνι πινακων*. Mehrere Nachrichten über ihn finden sich bei Euseb., in den Anmerkungen des Casaubonus zum Athenäus (l. 6. c. 26.) und bei Wosflus. (De histor. Græc. c. 18.) Meyer.

der Meister des P a m p h i l u s , dessen Schüler A p e l -
 les war , brachte es durch sein Ansehen dahin , daß
 sich die seit einiger Zeit unter dem Namen der hellä-
 dischen vereinigten Schulen in Griechenland von neu-
 em theilten , also daß nebst der ionischen Schule
 unter den asiatischen Griechen , [auch die] zu Athen
 und Sicyon , eine jede besonders für sich , bestand.¹⁾
 P a m p h i l u s und P o l y k l e t u s , E y s i p p u s und
 A p e l l e s , welcher nach Sicyon zu dem P a m p h i -
 l u s ging , sich in seiner Kunst vollkommener zu ma-
 chen ,²⁾ gaben dieser Schule ihren letzten Glanz , und
 zur Zeit Königs P t o l e m ä u s P h i l a d e l p h u s in
 Aegypten scheint die berühmteste und beste Schule
 der Malerei in dieser Stadt gewesen zu sein ; denn
 es werden in dem prächtigen Aufzuge , welchen die-
 ser König anstellte , vornehmlich und allein Gemälde
 der Künstler von Sicyon namhaft gemacht.³⁾

§. 14. Korinth war wegen der herrlichen
 Lage schon in den ältesten Zeiten eine der mächti-
 gsten Städte in Griechenland,⁴⁾ und diese Stadt
 wird daher von den ersten Dichtern die wohlha-
 bende genennet.⁵⁾ Ardicus aus Korinth , und

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 7.

2) Plutarch. in Arat. c. 13. Fea.

Plutarch bemerkt , daß Apelles sich nach Sicyon
 begeben , mehr , um an dem Ruhme des Pampphilus
 und Melanthus Theil zu nehmen , als von ihnen die
 Kunst zu erlernen. Meyer.

3) Athen. l. 5. c. 6. [n. 26.]

4) Thucyd. l. 1. c. 13.

Korinth thronte an zwei Meeren und vereinigte in
 sich die Schätze des östlichen und westlichen Handels. Die
 Lage desselben wird genauer beschrieben vom Strabo.
 (L. 8. c. 22.) Meyer.

5) Homer (Il. B. II. v. 570.) nennt Korinth die reiche ,
 ἀφροίη , und Pindar (Olymp. XIII. v. 4.) die durch

Telephanes aus Steyon sollen die ersten gewesen sein, die, außer dem bloßen Umrisse einer Figur, die Theile innerhalb derselben angedeutet haben.¹⁾ Strabo aber redet schon von Gemälden des Kleantes mit vielen Figuren, die noch zu seiner Zeit übrig waren.²⁾ Kleophantus von Korinth kam mit dem Tarquinius Priscus vor der vierzigsten Olympias nach Italien, und zeigte den Römern zuerst die griechische Kunst in Gemälden; es war von demselben noch zu [des] Plinius Zeit eine schön gezeichnete Atalanta und Helena zu Lanuvium.³⁾

S. 15. Wenn man auf das Alter der äginetischen Schule von dem berühmten Smilis, aus dieser Insel, schließen dürfte: so würde sie ihre Stiftung von den Zeiten des Dädalus herführen.⁴⁾ Daß sich aber schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst in dieser Insel angefangen habe, bezeugen die Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechenland, die im äginetischen Style gearbeitet

Reichthum glückliche Stadt, *οὐβία*. Auch Strabo (l. 8. c. 23.) sagt, daß Korinth immer reich gewesen, und daß die Künste aller Art, durch diesen Reichthum genährt, viele treffliche Meister in dieser Stadt gefunden. Meyer.

- 1) Plin. l. 35. c. 3. sect. 5.

Klarer die erste Ausgabe: „Kleantes soll da selbst [zu Korinth] der erste gewesen sein, welcher außer dem bloßen Umrisse einer Figur, einige Theile derselben andeutete. Strabo aber u.“ Meyer.

- 2) L. 8. c. 13.

Die Gemälde waren: die Einnahme Trojas und die Geburt der Minerva. Ungewiß ist die Zeit, worin Kleantes gelebt. Meyer.

- 3) Plin. l. 35. c. 3. sect. 5 — 6.

- 4) Pausan. l. 7. c. 4. princ. *Ἰθα*.

waren. 1) Ein gewisser äginetischer Bildhauer ist nicht dem Namen nach, sondern durch die Benennung des äginetischen Bilders bekannt. 2)

Die Einwohner dieser Insel, welche Dorier waren, 3) trieben großen Handel und Schiffahrt, wodurch sich die Künste daselbst empor brachten, so daß sogar ihre Gefäße von gebräunter Erde gesucht und verschifet wurden, die vermuthlich gemallet waren; sie waren mit einem wilden Widder gemerket. 4) Pausanias redet von der Schiffahrt derselben schon in den ältesten Zeiten, 5) und sie waren den Atheniensen zur See überlegen, welche so wie jene vor dem persischen Kriege nur Schiffe von fünfzig Rudern und ohne Verdeck hatten. 6) Die Eifersucht zwischen ihnen brach endlich in einen Krieg aus, welcher beigelegt war, da Xerxes nach Griechenland kam. 7) Agina, welche vielen Antheil an dem Siege des Themistokles über die Perser hatte, zog viele Vortheile aus demselben; denn die reiche persische Beute wurde dahin gebracht und verkauft, wodurch diese Insel, wie Herodotus meldet, zu

1) [Oben im 12 §. die Note.]

2) *Æginetæ fictoris*. Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 41.

Daß Wort *Æginetæ* in dieser Stelle wollen Harbutin und Fea zu einem Eigennamen machen. Allein es ist wahrscheinlicher, daß es auf den Geburtsort des Künstlers gehe, dessen wirklicher Name entweder vom Plinius übersehen oder durch Schuld der Abschreiber aus dem Texte verschwunden ist. Meyer

3) Pausan. l. 2. c. 29. Meyer.

4) Mülleri *Ægineticor*. p. 79 et 92. Siebelis.

5) L. 8. c. 5.

6) Thucyd. l. 1. c. 14.

7) Pausan. l. 1. c. 29. Herodot. l. 5. c. 80.

großem Reichtume gelangte. ¹⁾ In diesem Flore erhielt sich diese Insel bis zur acht und achtzigsten Olympias, da die Einwohner von den Atheniensen, weil es jene mit den Lacedämonier gehalten, verjaget wurden. ²⁾ Die Atheniensen besetzten diese Insel mit ihren Colonien, und die Agineter begaben sich nach Thyraa in der argolischen Landschaft. Sie kamen zwar von neuem zum Besitze ihres Vaterlandes, konnten aber nicht zur ehemaligen Macht wieder gelangen. ³⁾ Es mögen diejenigen, die Münzen von Agina gesehen haben, deren Gepräge auf der einen Seite den Kopf der Pallas, und auf der andern den Dreizak des Neptunus hatten, urtheilen, ob man in der Zeichnung gedachten Kopfes einen besondern Styl der Kunst erkennen kan. ⁴⁾

§. 16. Nach der funfzigsten Olympias kam eine betrübte Zeit für Griechenland; es wurde von verschiedenen Tyrannen überwältiget, und diese Zeit dauerte an siebenzig Jahre. Polykrates machte sich Herr von Samos, Pisistratus von Athen, Cypselus brachte die Herrschaft von Corinth auf seinen Sohn Periander, und hatte seine Macht durch Bündnisse und Vermählungen mit andern Feinden der Freiheit ihres Vaterlandes zu Ambracia, Epidaurus und Lesbos befestiget. ⁵⁾ Melanchrus

¹⁾ L. 9. c. 79 — 80.

²⁾ Thucyd. l. 2. c. 27.

³⁾ Pausan. l. 2. c. 29.

⁴⁾ Pausan. l. 2. c. 30. princ.

Pausanias sagt: auf der alten Münze der Erözienier stehe ein Dreizak und der Kopf der Pallas. Meyer.

⁵⁾ Herodot. l. 3. c. 39. Strab. l. 14. c. 16.

Die Herrschaft des Polykrates über Samos war

und Pittakus waren Tyrannen zu Lesbos; ganz Euböa war dem Timon das unterthänig, und Lygdamis wurde durch des Pisistratus Beistand Herr der Insel Naxos, Patroklus zu Epidaurus. Die mehresten aber von ihnen hatten nicht mit Gewalt oder gewaffneter Hand die Herrschaft an sich gebracht; sondern sie waren durch Beredsamkeit zu ihrem Zweck gelangt,¹⁾ und hatten sich durch Herunterlassung gegen das Volk erhoben:²⁾ sie erkannten, wie Pisistratus, die Gesetze ihrer Bürger auch über sich.³⁾ Tyrann war auch ein Ehrenwort,⁴⁾ und Aristodemus, der Tyrann von Megalopolis in Arkadien, erlangte den Zunamen *χενσος*, eines rechtschaffenen Mannes.⁵⁾ Die Statuen der Sieger in den großen Spielen, mit welchen Elis auch schon vor der Blüthe der Künste angefüllt war, stellten so viele Vertheidiger der Freiheit vor;⁶⁾ die Tyrannen

für Künste und Wissenschaften förderlich, indem er die gebildetsten Männer um seine Person versammelte, fremde Künstler und Gelehrte in's Land zog, die Stadt mit prächtigen Gebäuden schmückte und sogar eine Büchersammlung auf Samos (Athen l. 1. c. 2. [n. 4.] anlegte. Dasselbe läßt sich von der Herrschaft der Pisistratiden behaupten. Meyer.

1) Aristot. polit. l. 5. c. 10.

2) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 6. p. 387.

Ähnliche Stellen über die Art, wie die Tyrannen zu ihrer Herrschaft zu gelangen pflegten, finden sich bei Dionysius sonst noch. (L. 4. p. 256. p. 268. l. 8. p. 537.) Meyer.

3) Aristot. polit. l. 5. c. 12. Pausan. l. 1. c. 3.

4) Barnes. not. ad Hom. hymn. in Mart. v. 5.

5) Pausan. l. 8. c. 28.

6) Herodot. l. 8. c. 26. extr.

Pausan. l. 6. c. 1 — 18. Plin. l. 34. c. 4. sect. 9. Wie viele Künstler, welche Statuen von Kämpfern und Kriegern

nen mußten dem Verdienste das erkännte Recht widerfahren lassen, und der Künstler konnte zu allen Zeiten sein Werk vor den Augen des ganzen Volks aufstellen.

§. 17. In diesen Zeiten glaubete ich, in der ersten Ausgabe dieser Geschichte, eine erhabene Arbeit in Marmor von zwei Figuren, welche sich in Engeland befindet, zu setzen, die einen jungen Ringer in den Spielen, mit Namen *Mantho*,¹⁾ wie die furchenweis geführte Inschrift auf diesem Stüke anzeigt,²⁾ und einen sitzenden Jupiter vorstellet. Diese Zeit wurde von mir angegeben, weil man in der funfzigsten Olympias allererst anfang in Marmor zu arbeiten. Es werden auch damals wenig marmorne Säulen in Griechenland gewesen sein; die Säulen um einen Tempel der *Diana* auf dem Vorgebirge *Sunium* waren zu *Themistoklis* Zeiten von einem weissen Steine.³⁾ Später aber schien dieses Werk wegen der Form der Inschrift nicht sein zu können;⁴⁾ ich erklärte mich aber, kein Urtheil über dasselbe aus dem Kupferstiche zu wagen. Nach der Zeit habe ich erfahren, daß dieses Stük in der Galerie des *Graven Pembroke* zu *Wilton* befindlich ist, und daß es Ren-

gebildet, werden namhaft gemacht von *Plinius*. (L. 34. c. 8. sect. 19. n. 26 — 34.) *Meyer*.

1) *Nichtiger Manthoos*. *Siebelis*.

2) *De Bimard la Bastie* not. ad *Marm.* *βυςφορ*.

Wird in Ansehung der Ächtheit bezweifelt und ist in *Fischeri animadv. ad Welleri gramm.* abgebildet. Die Inschrift muß so gelesen werden: *Μανθός Αιδου ευχαριςτι Διι επι νικηι* (νικη) *πενταδλυ παιδος*. *Siebelis*.

3) *Plutarch.* in *Themist.* c. 8.

4) [Man vergleiche 1 B. 2 K. 13 §. *Notes*.]

ner für eine neue Betrügerei halten.¹⁾ Ein Grabstein einer Person mit Namen Alkman, im Hause Giustiniani zu Venedig, welchen jemand für die Grabschrift des uralten Dichters Alkman, aus der dreissigsten Olympias, halten wollen,²⁾ muß mehrere hundert Jahre später gemacht sein; es war desselben Grab zu Sparta.³⁾

§. 18. Die älteste übrig gebliebene Münze in Gold, wie man glaubet von Cyrene in Afrika, würde, nach der Meinung des Paters Garduin, ebenfalls aus dieser Zeit sein.⁴⁾ Demonax von Mantinea, Regent von Cyrene während der Minderjährigkeit Battus IV, welcher mit dem Pistratus zu gleicher Zeit lebete, soll dieselbe haben prägen lassen.⁵⁾ Demonax ist stehend vorgestellt, mit einer Binde um das Haupt, aus welcher Strahlen hervorgehen, und ein Widderhorn über das Ohr; in der rechten Hand hält er eine Victoria, und in der linken einen Scepter: es ist aber glaublicher, daß diese Münze in späterer Zeit zum Andenken des Demonax geprägt worden, wie von zwei Münzverständigen klärlich erwiesen worden.⁶⁾ Die allerkäl-

1) So Maffei. (Mus. Veron. p. 410.) Nach ihm haben es einige Schriftsteller dennoch für alt gehalten. (Corsini, append. ad not. Græc. p. 17. Dissert. agonist. p. 53. Spiegaz. di due antichi iscriz. .p. 4. — Court de Gebelin, Monde primitif, origine du langage l. 5. sect. 3. c. 4. p. 475. — Nouveau traité de diplom. t. 1. part. 2. sect. 2. c. 10. p. 631. Fabric. Diatrib. qua bibliogr. antiq. etc. p. 288.) &c.

2) Astor. comment. in Alcm. monum.

3) Pausan. l. 3. c. 15.

4) Mém. de Trévoux, l'an 1727. Août. art. 72. p. 1444.

5) Herodot. l. 4. c. 161. Constant. Porphy. excerpt. Diodor. p. 233.

6) De Bimard-la Bastie dans la Science de la Numism.

teste Münzgewürde nach Begers und Schotts Meinung die so berühmte mit dem Namen ΦΙΛΟ fein, weil sie demjenigen Phidon zugeschrieben wird, welcher auf der Insel Agina die ersten Münzen prägen lassen, und also neunhundert Jahre vor Christi Geburt gelebet hat. Herr Barthélemy aber beweiset aus dem böotischen Schilde auf dieser Münze, und auch aus dem schönen Gepräge, daß dieselbe von Theben sei, und in der besten Zeit geprägt worden. ¹⁾

§. 19. Die ältesten Münzen sind ohne Zweifel, die von verschiedenen Städten in Großgriechenland geprägt sind, als von Kroton und Sybaris (diese Stadt wurde bereits in der sieben und sechzigsten Olympias zerstört), imgleichen von Theben und Athen, und die Münzen einiger Städte in Sicilien, unter welchen ich die von der Stadt Nagus, wegen eines unförmlichen Perkules, mit dem Blize zur Seite, angeführet habe. ²⁾ Diese Stadt wurde etwa 330 Jahre nach dem trojanischen Kriege, und eher als Syrakus erbauet. ³⁾ Die nächsten nach diesen Münzen und von bestimmter Zeit sind die Münzen Königs Gelo zu Syrakus; es muß jedoch zwischen diesen und jenen Münzen ein beträchtlicher Zwischen-

du P. Joubert. t. 1. p. 455. Barthélemy, Rech. sur quelq. Méd. dans les Mém. de l'Acad. de Inscr. t. 26. p. 534.

Es ist auch die Meinung Wesseling's (not. ad l. c. Herodot.) und Bouchier's. (Dissert. Herodot. c. 12. p. 182.) Sea.

1) Rech. sur quelq. Méd. dans les Mém. de l'Acad. des Inscr. t. 26. p. 542.

2) [3 B. 2 R. 4 §.]

3) Scaliger. animadv. in Euseb. chron. n. 1281. p. 75.

raum der Zeit gesetzt werden, da die vom Gelo wie in der Blüthe der Kunst geprägt scheinen.¹⁾

§. 20. Nachdem endlich die Tyrannen in Griechenland bis auf diejenigen, welche Sicyon gütig und nach ihren Gesetzen regierten,²⁾ vertilget, und die Söhne des Pisistratus verjaget und ermordet waren, welches in der sieben und sechzigsten Olympias, und also ohngefähr um eben die Zeit geschah, da Brutus sein Vaterland befreiete: erhoben die Griechen ihr Haupt mehr als jemals, und es kam ein neuer Geist in diese Nation.³⁾ Die nachher so be-

1) Visconti (Iconographie Grecque, t. 2. p. 16.) macht es wahrscheinlich, daß die Münzen mit dem Kopfe des Theron, Herrschers zu Marigant, um die 77 Olympiade, die, welche den Kopf Gelos zeigen, (er starb Olymp. 75. 3.) und die mit dem Bildnisse seines Bruders und Nachfolgers Hiero I. erst unter der langen Regierung Hieros (Olymp. 128 — 141.) geprägt sind. Auch von den Münzen der Königin Philistis ist er geneigt zu glauben, daß sie ebenfalls unter Hiero II. verfertigt worden, und diese Fürstin, deren Name bloß durch die Münzen und eine am Theater zu Syrakus befindliche Inschrift auf uns gekommen, sei wahrscheinlich des Gelo Tochter gewesen. Meyer.

2) Aristot. polit. l. 5. c. 12. Strab. l. 8. p. 587. princ.

Am längsten, das heißt, 100 Jahre, dauerte die Herrschaft in dem Hause des Orthagoras zu Sicyon, weil die Tyrannen sehr gemäßiget waren, und in vielen Fällen den Gesetzen dienten. Pisistratus und seine Söhne herrschten nur 35 Jahre. Meyer.

3) In dem Mutterlande siegte jetzt überall die Freiheit, und die Tyrannen wurden gestürzt. Corinth hatte sich seit 584 vor Christus in Freiheit gesetzt; eben so mehrere schwächere Städte, wie Sicyon und Epidaurus. Thessalien machte eine Ausnahme, wo die Herrschaft der Aleuaden (Horodot. l. 7. c. 6.) noch fortbauerte, aber schon schwankte. Athen, nachdem es die Pisistratiden verjagt hatte, stand im vollen Gefühl seiner Jugendkraft da,

rühmte Republiken, waren bisher unbeträchtliche kleine Staaten gewesen, bis auf die Zeit, da die Perser die Griechen in Jonien beunruhigten, Miletus zerstörten und die Einwohner wegführten. Die Griechen, sonderlich die Athenienser, wurden hierüber auf das empfindlichste gerührt: ja noch einige Jahre nachher, da Phrynichus die Eroberung von Miletus in einem Trauerspiele vorstellte, zerfloß das ganze Volk in Thränen. ¹⁾

§. 21. Die Athenienser sammelten alle ihre Kräfte, und in Gesellschaft der Eretier kamen sie ihren Brüdern in dem ionischen Asien zu Hülfe; sie faßten sogar den außerordentlichen Entschluß, den König in Persien in seinen Staaten selbst anzugreifen. ²⁾ Sie drungen hinein bis nach Sardes, und eroberten und verbrannten diese Stadt, in welcher die Häuser theils von Rohr waren, oder doch Dächer von Rohr hatten, ³⁾ in der neun und sechzigsten Olympias, und erfochten in der zwei und siebenzigsten Olympias, das ist: zwanzig Jahre nachher, da Hippa-

so daß Herodot (l. 5. c. 66.) von demselben sagen konnte:
 » Athen, auch vorher groß, ward damals, befreit von den
 » Tyrannen, noch größer. « Meyer.

- 1) Herodot. l. 6. c. 21. Phrynichus wurde ungeachtet der Rührung, welche sein Drama bei den Zuschauern hervorgebracht, um 1000 Drachmen gestraft, und es ward befohlen, dieses Stük künftig nicht mehr aufzuführen zu lassen, weil der Poet, sagten die über den Fall von Miletus tief trauernden Athenienser, gleichsam das Andenken ihres eignen Mißgeschicks dadurch erneuert habe. Die Einnahme Miletus von Phrynichus, und die Perser des Aeschylus sind die zwei einzigen und bekänten Dramen, zu welchen der Stof aus der nächsten Gegenwart entlehnt und rein historisch war. Meyer.

2) Herodot. l. 5. c. 97 — 99. Meyer.

3) Herodot. l. 5. c. 101.

chus, der Tyrann von Athen, ermordet, und sein Bruder Sipyrtas verjaget worden, den erstaunenden Sieg bei Marathon, welcher wunderbar in allen Geschichten bleibet.¹⁾

§. 22. Die Athenienser erhoben sich durch diesen Sieg über alle andere Städte, und so wie sie unter den Griechen zuerst gestitteter wurden und die Waffen ablegeten,²⁾ ohne welche in den ältesten Zeiten kein Grieche, auch im Frieden, öffentlich erschien: so machte das Ansehen und die zunehmende Macht diese Stadt zu dem vornehmsten Sitz der Künste und Wissenschaften in Griechenland, und sie war die Lehrerin aller Griechen, wie Perikles sagte.³⁾ Daher behauptete jemand, daß die Griechen das Mehrest mit einander gemein hätten, aber den Weg zur Unsterblichkeit wußten nur allein die Athenienser.⁴⁾

§. 23. Zu Kroton und zu Cyrene blühte die Arzneiwissenschaft, und zu Argos die Musik;⁵⁾ aber

1) Die Perserkriege wekten zuerst ein großes gemeinschaftliches Interesse unter den Griechen, und veranlaßten dadurch zum Theil jene wundersamen Fortschritte in Künsten und Wissenschaften, wodurch die Griechen dieses und des folgenden Zeitalters sich verewigten. Wie die Athenienser in den Künsten des Friedens sich vor allen übrigen Griechen ausgezeichnet: so waren sie auch im Kampfe für Freiheit und Vaterland die thätigsten und müthigsten, so daß derjenige, welcher sagt (Herodot. l. 7. c. 139.), daß sie die Retter von Hellas gewesen, wohl nicht die Wahrheit verfehlt. Meyer.

2) Thucyd. l. 1. c. 6.

3) Thucyd. l. 2. c. 41.

4) Athen. l. 6. c. 13. [u. 57. Hegesander von Delphi sagt es.]

5) Herodot. l. 3. c. 131.

in Athen waren alle Künste und Wissenschaften vereinigt.¹⁾ Der Flor der Kunst zu Athen aber schließt Sparta nicht von derselben aus, denn auch hier wurde dieselbe gelübet, und zwar bereits lange vor den Zeiten, von welchen wir reden; so daß diese Stadt nach Sardes in Lydien Personen abschickete, um daselbst Gold zu einer Statue des Apollo zu kaufen, vermuthlich zu dem Gewande;²⁾ um nicht von den hölzernen Statuen der allerältesten Kunst zu reden, die in dortigen Tempeln standen, noch von der Statue einer Pallas in Erz, die vom Pausanias für die älteste Figur von Metall gehalten wurde.³⁾ Es war auch oben erwähnter Sitias, ein Spartaner, vor dem messenischen Kriege, nicht allein durch seine Kunst, sondern auch durch seine Gedichte berühmt; denn er arbeitete für den Tempel der Pallas zu Sparta eine Statue dieser Göttin von

1) Strab. l. 9. c. 16.

Hegeias, der Geschichtschreiber, welcher die Merkwürdigkeiten Athens in Hinsicht der Kunst schilderte, schloß begeistert also: „Ich vermag nicht jedes Einzelne anzudeuten: denn Athen ist von Göttern gegründet, und von den heroischen Altvordern.“ Der Redner Aristides (Panath. t. 1. p. 187.) spricht eben so; und Thucydides (l. 2. c. [40.] sagt: „Wir lieben das Schöne mit Sparsamkeit, und die Wissenschaft ohne Verweichlichung.“ Meyer.

2) Herodot. l. 1. c. 69. Geinotz, observ. et correct. sur le texte et la vers. du prém. liv. d'Hérodote Acad. des Inscr. t. 23. Hist. p. 118.

3) Pausan. l. 3. c. 17.

Es war keine Pallas, sondern ein Jupiter. Das Werk bestand aus mehreren Stücken, die mit Nägeln zusammengeheftet waren, und der Meister desselben hieß Learchus, dessen oben (5 §. Note.) Erwähnung geschehen. Meyer.

Erzt,¹⁾ auf deren Base die Arbeiten des Herkules, die Entführung der Töchter des Leucippus von den Dioskuris, und andere Begebenheiten aus der Fabel vorgestellet waren; überdem war sein Lied auf eben die Göttin bekant. Von eben diesem Künstler befanden sich zu Amyklä, ohnweit Sparta, zwei Dreifüße von Erzt, die von den Spartanern in der vierzehnten Olympias dahin gesezt wurden, und unter dem einen stand Venus, unter dem andern Diana; welches ich so verstehe, daß die Schale dieser Dreifüße auf besageten Figuren geruhet habe, so daß diese in der Mitte der drei Füße derselben gestanden.²⁾ Man erinnere sich auch des Doryklidas und des Dontas, zweier kurz zuvor angeführten lacedämonischen Bildhauer, ebenfalls aus den älteren Zeiten, imgleichen des Syadras und des Chartas.

§. 24. Um von Sparta nach Athen und zu der Geschichte dieser Zeit zurückzukehren, wissen wir, daß zehn Jahre nach gedachtem Siege bei Mara-

1) Pausan. l. 3. c. 17.

Nicht bloß das Bildniß der Göttin, das Tempelhaus selbst, soll von Erzt gewesen sein; wahrscheinlich waren die Wände des nicht großen Tempels mit ehernen Tafeln bekleidet, und auf diesen hatte Gitiadas viele von den Unternehmungen des Herkules und andere Mythen vorgestellt. Meyer.

Quatremere, de Quincy (Jupiter Olympien, p. 181. 126.) sezt ihn nach bloßer Vermuthung in die 12 oder 14 Olympiade, allein der Grund, daß in der 14 Olympiade der erste messenische Krieg zu Ende ging, ist nicht hinreichend, dieses zu beweisen. Siebelis.

2) Pausan. l. 3. c. 18. l. 4. c. 14.

In der ersten dieser Stellen wird nun gelesen: τὸ ἀρχαιότερον διακτὴν τὴν πρὸς Μισσηνίας πόλιν. Siebelis.

thos Themistokles und Pausanias die Perser bei Salamis und Plataea dergestalt demüthigten, daß sie Schrecken und Verzweiflung bis in das Herz ihres Reichs verfolgete, und damit sich die Griechen allezeit der Perser erinnerten, blieben die von diesen zerstörten Tempel als Denkmale der Gefahr, worinnen sich ihre Freiheit befanden, ohne Ausbesserung in ihren Trümmern liegen.¹⁾ Hier, fangen die merkwürdigsten funfzig Jahre von Griechenland an, nämlich nach der Flucht des Xerxes bis zu dem peloponnesischen Kriege.²⁾

§. 25. Von dieser Zeit an schienen alle Kräfte von Griechenland in Bewegung zu kommen und die großen Gaben dieser Nation fingen an, sich mehr als jemals zu zeigen. Die außerordentlichen Menschen und großen Geister, welche sich von Anfang der großen Bewegung in Griechenland gebildet hatten, kamen jezo alle mit einmal hervor. Perodotus kam in der sieben und siebenzigsten Olympias aus Karien nach Elis, und las seine Geschichten allen Griechen vor, welche daselbst versammelt wa-

1) Pausan. l. 10. c. 35. l. 1. c. 1.

2) Thucyd. l. 1. c. 18. Diod. Sic. l. 12. princ.

Auch die äussern politischen Verhältnisse Griechenlands wurden nach dem rühmlichen Kampfe mit dem Xerxes sicherer; die östliche Welt gehorchte dem für seinen Übermuth hart gedemüthigten Perser; im Norden war von macedonischen Herrschern, deren Eroberungslust erst später anfang, noch nichts zu fürchten; Italien war zerstückt, und der römische Löwe schlummerte noch. Eben so günstig waren die innern Verhältnisse Griechenlands, welche sich jezo erst ordneten, indem die Hegemonie von Sparta durch den Übermuth des Pausanias (Thucyd. l. 1. c. 95.) an Athen überging, und diese Stadt, die erste in Griechenland, den würdigen Wettstreit um aller Größe und Schöne beginnen sollte. Meyer.

ren; ¹⁾ nicht lange vorher hatte Pherecydes zuerst in Prosa geschrieben. ²⁾ Aeschylus trat mit den ersten regelmäßigen Tragödien im erhabenen Style an das Licht, nachdem dieselben seit ihrer Erfindung von der ein und sechzigsten Olympias an, nur Tänze singender Personen gewesen waren, und erhielt zum erstenmale den Preis in der drei und siebenzigsten Olympias.

§. 26. Auch um diese Zeit fing man an, die Gedichte des Homerus abzusingen, und Cynäthos war zu Syrakus der erste Rhapsodist in der neun und sechzigsten Olympias. ³⁾ Die ersten Komödien wurden ebenfalls igo durch den Epicharmus aufgeführt; und Simonides, der erste Dichter in den Elegien, gehöret unter die Erfinder dieser großen Zeit. ⁴⁾ Die Redekunst wurde damals allererst eine Wissenschaft, und Gorgias von Leontium aus Sicilien gab ihr diese Gestalt: ⁵⁾ auch in Athen

- 1) Dodwell. Appar. ad Annal. et vit. Thucyd. p. 14. sect. 18.

Nicht in der 77, sondern, wie Dodwell zeigt, in der 81 Olympiade. Meyer.

- 2) Zu den ersten Prosaiskern wird einstimmig Pherecydes von Syros gerechnet (Strab. l. 1. p. 18. Sturz. de Pherecyde p. 13.), welcher dieselbe Person mit dem Philosophen gleiches Namens ist, und nach der höchsten Wahrscheinlichkeit (Sturz. l. c. p. 7.) zwischen der 45 und 58 Olympiade lebte. So sind also des Autors Worte: „nicht lange vorher ic.“ zu verstehen. Meyer.

- 3) Schol. Pindar. Nem. II. princ. Conf. Eustath. in l. l. 1. princ. Sea.

Er war von Chios und lebte um die 69 Olympiade. über das Absingen der homerischen Gedichte an den Panathäen conf. Lycurg. in Leocr. p. 209. edit. Reisk. Meyer.

- 4) Lange vor Simonides gab es Elegien, von welchen wir noch Fragmente besitzen. Meyer.

- 5) Diod. Sic. l. 12. c. 53.

wurden zur Zeit des Sokrates die ersten gerichtlichen Reden vom Antiphon schriftlich aufgesetzt.¹⁾ Da die Weisheit selbst wurde 120 zuerst öffentlich zu Athen durch den Anaxagoras gelehrt, welcher seine Schule in der fünf und siebenzigsten Olympias eröffnete.²⁾ Das griechische Alphabet war auch wenige Jahre vorher durch den Simonides und Epicharmus vollständig geworden, und die von ihnen erfundenen Buchstaben wurden zu Athen in öffentlichen Sachen zuerst in der vier und neunzigsten Olympias, nach geendigtem Regimente der dreißig Tyrannen, gebraucht.³⁾ Dieses waren gleichsam die großen Vorbereitungen zur Vollkommenheit der Kunst, zu welcher sie nunmehr mit mächtigen Schritten ging.

§. 27. Das Unglück selbst, welches Griechenland betroffen hatte, mußte zur Beförderung derselben dienen; denn die Verheerung, welche die Perser anrichteten, und die Zerstörung der Stadt Athen, war nach dem Siege des Themistokles Ursache zur Wiederaufbauung der Tempel und öffentlichen Gebäude. Die Griechen fingen an mit vermehrter

1) Plutarch. Vitæ X. Rhet. in Antiph. p. 832.

Athen war die eigentliche Stadt der Beredsamkeit (Cic. Brut. c. 13. Vell. Patere. l. 1. c. 18.), und die Blüthe dieser Kunst dauerte daselbst etwa 150 Jahre, bis zum Untergange der Freiheit. (Ruhnkenii hist. critic. orator. Græc. in der Ausgabe der griechischen Redner von Reiske t. 8. p. 122.) Meyer.

2) Meurs. lect. Attic. l. 3. c. 27.

3) Corsin. fast. Att. Olymp. XCIV. t. 3. p. 277.

Euseb. chronic. ad Olymp. XCIV, 4. Cedren. et Pasch. chron. ad Olymp. XCVI, 4. Hygini Fab. 277. Plin. l. 7. c. 56. sect. 57. Tzetz. Chil. XII. 398. Schol. in Villos. anecd. Græc. t. 2. p. 187. Spanhem. de usu et præst. num. dissert. 2. p. 85. Wolf in seinen proleg. Homer. XVI.

Liebe gegen ihr Vaterland, welches so viel tapfern Männern Leib und Leben gekostet hatte, und nunmehr gegen alle menschliche Macht gesichert scheinen konnte, in jeder Stadt auf Auszierung derselben und auf prächtigere Gebäude und Tempel zu denken, an welchen sie auch das Andenken des unsterblichen Sieges bei Salamis zu erhalten suchten. Diesen sah man an der Friesse einer offenen Halle (Porticus) zu Sparta vorgestellt, welcher von der persischen Beute gebauet war, und daher den Beinamen der persische hatte. So verstehe ich, was Pausanias ἐπὶ τῶν κιόνων nennet, daß ist: über den Säulen an diesem Gebäude, nicht aber, wie es die Ausleger nahmen, daß die Figuren der Perser und anderer Personen nebst dem persischen Heerführer Mardonius, imgleichen Artemisia, Königin von Karien, die den Xerxes begleitete, in so viel Statuen, eine jede auf einer Säule, gesetzt gewesen.¹⁾ Diese großen Anstalten machten die Künstler nothwendig, und gaben ihnen Gelegenheit, sich gleich andern großen Männern zu zeigen. Unter so vielen Statuen der Götter wurden auch die verdienten Männer, die für ihr Vaterland bis in den Tod gekämpft, nicht vergessen; sogar diejenigen Weiber, die aus Athen mit ihren Kindern nach Trozene geflüchtet waren,

1) Pausan. I. 3. c. 11.

Diese Stelle des Pausanias faßt man nicht anders erklären, als daß die Statuen der Perser auf den Säulen der Halle standen, und nach Vitruvius (I. 1. c. 1.), der von derselben Halle spricht, wurde das Dach der Halle von diesen Statuen getragen. Dieses wird noch deutlicher aus dem, was Vitruvius sogleich hinzufügt: *Ex eo multi statuas Persicas sustinentes epistylia et ornamenta eorum collocaverunt.* ἐπὶ τῶν κιόνων ist eben das, was ἐπὶ τῆς κιόνας (Pausan. II. 17. 3.) und Amasäus übersetzt es: *insistunt columnis Persæ.* Siebelis.

hatten an dieser Unsterblichkeit Theil; ¹⁾ den ihre Statuen standen in einer Halle in besageter Stadt.

§. 28. Die berühmtesten Bildhauer dieser Zeit waren Ageladas von Argos, der Meister des Polykletus; ²⁾ Onatas, aus der Insel Agina, welcher die Statue Königs Piero von Syrakus machte, die auf einem Wagen stand, mit Pferden vom Kalamis gearbeitet; ³⁾ und Antenor ist unsterblich geworden durch die Statuen ewiger Freunde und Befreier ihres Vaterlandes, des Harmodius und Aristogiton, ⁴⁾ die in dem ersten Jahre der sieben und siebenzigsten Olympias gesetzt wurden, ⁵⁾ nachdem ihre Statuen von Erzt, die man ihnen vier Jahre nach Ermordung des Tyrannen aufrichtete, von den Persern waren weggeführt worden. ⁶⁾ Glaucias, gleichfalls von Agina, machte die Statue des berühmten Theagenes von Thasus, welcher tausend und dreihundert Kränze über eben so viel

1) Pausan. l. 2. c. 31.

Nicht alle, sondern nur die vornehmsten derselben, wie Mausanius in dem Verfolge der angezogenen Stelle selbst beibringt. Lessing.

2) [Oben 10 u. 11 §.]

3) Pausan. l. 6. c. 12. l. 8. c. 42.

4) Id. l. 1. c. 8.

See führt aber das Zeugniß des Lucianus an (Philops. n. 18.), daß Kritias dieselben versertigt. [Oben 8 §.] Meyer.

5) Im 4 Jahre der 75 Olympiade. (Meursii Pisistrat. c. 14. Corsini fast. Attic. t. 3. p. 171.) Meyer.

6) Lydiat. redintegr. annot. ad. chron. Marni. Oxon. ep. 46. p. 40. ep. 55. p. 62. Prideaux not. hist. ad id. chron. ibid. p. 213.

Alexander von Macedonten fand in Eusa die Statuen des Harmodius und Aristogiton, und schickte sie den Atheniensern zurück. (Arrian. de exped. Alex. l. 3. c. 16. §. 13. l. 7. c. 19. §. 4.) Meyer.

Siege in den Spielen in Griechenland erlangt hatte. ¹⁾

§. 29. Eine der ältesten Statuen griechischer Kunst in Rom, aus dieser Zeit des ältern Styls, ist eine Muse, die eine große sogenannte Leyer hält, und im Palaste Barberini steht: es ist dieselbe mehr denn zweimal so groß als die Natur, und hat alle Kennzeichen eines so hohen Alterthums. Vermöge dieser Eigenschaften könnte dieselbe eine von den drei Musen sein, welche drei große Künstler vor der Zeit des Phidias ausgearbeitet hatten; die eine hielt zwei Flöten, und war von der Hand des Kanachus aus Sicyon, die zweite, mit einer Leyer, *Χηλός*, war vom Aristokles, des Kanachus Bruder, und die dritte mit einer andern Art Leyer, welche *βαρβίτος* hieß, war ein Werk des vorhergedachten Ageladas. Diese Nachricht gibt uns Antipater in einer Inschrift; wenn derselbe Antipater aus Sidon ist, wie dessen Vaterland über einer andern Inschrift angegeben ist, ²⁾ die auf einen Bakchos gemacht ist, welcher neben der Statue eines Piso stand, ³⁾ folglich vermuthlich zu

1) Pausan. l. 6. c. 11.

[Oben 11 §. — *Χηλός* schien dem Amasäus, wie mir, zu viel, weshalb er es in seiner lateinischen Version des Pausanias ausließ.]

2) Brunckii Analecta, t. 2. p. 15. n. 35.

Er war aus Sidon gebürtig, ist aber nicht mit Antipater von Thessalonich zu verwechseln, wie Bea gethan; denn ein Epigramm (ibid. t. 2. p. 112. n. 14.) hat den Antipater von Thessalonich zum Verfasser. (Jacobs. animadvers. vol. 2. part. 1. p. 296.) Meyer.

3) Brunckii Analecta, t. 2. p. 112. n. 16. Jacobs l. c. p. 298. Dieses Epigramm auf eine Statue des Bakchos, die nicht neben der Statue des Piso, sondern im Hause desselben stand, hat nach aller Wahrscheinlichkeit den Antipater von Thessalonich zum Verfasser. Meyer.

Rom, so daß man hieraus schließen könnte, es habe derselbe zu Rom gelebet: wird wahrscheinlich, daß auch jene andere Einschrift auf drei Musen gehe, die zu Rom waren. Es würde uns also dieses näher zu unserm Beweise bringen.

§. 30. Der Unterschied der verschiedenen musikalischen Instrumente, die wir in den neueren Sprachen durch das Wort *Leyer* bedeuten, ist nicht eigentlich anzugeben, und die alten Scribenten selbst verwechseln *λυρα* mit *χελυς*, so daß die Erfindung bald der einen, bald der anderen, theils dem Mercurius, theils dem Apollo beigelegt wird. Unterdeffen wird dadurch wahrscheinlich, daß *λυρα* und *χελυς*, wo nicht einerlei Instrument, wenigstens sehr ähnlich eines dem anderen gewesen; *λυρα* aber in der Hand einer Muse unter den herculanischen Gemälden mit der Umschrift: ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ΑΤΡΑΝ,¹⁾ war eine Art kleiner Leyer, und vermuthlich ist es eben dieselbe, deren Klangboden anfänglich aus der Schale einer Schildkröte zuerst vom Mercurius verfertigt wurde, und daher *χελυς* hieß, so wie dieselbe in dieser Gestalt zu den Füßen der Statue eines Mercurius in der Villa Negroni steht. Aratus nennet daher *χελυς* die kleine Leyer, vermuthlich zum Unterschiede der größeren Leyer, *βαρβιτος* genant, nicht, wie der Scholiast dieses Dichters meint, weil sie wenig Gestirne hatte.²⁾ Die Leyer aber der barberinischen Muse, von welcher wir reden, ist von der großen Art, so wie dieselbe Apollo auf einem andern herculanischen Ge-

1) Pitt. d' Ercol. t. 2. tav. 5.

2) Phænom. v. 268.

(Χελυν) — — —

Ἐρμίας στήθεσσι, Λυγὴν δὲ μετ' ὤμων γέρονται.

Eiebelis.

mälde hält, ¹⁾ und es scheint, daß dieses Instrument dasjenige sei, welches βαρβίτος heißet, und nach dem Pollux auch βαρυμίτος genennet wurde, ²⁾ das ist: mit groben Saiten, ³⁾ welche daher eine Art von Psalter wird gewesen sein. ⁴⁾ Dieser Muthmaßung zufolge hätte die Muse des Aristokles eine kleine Leier, χελύς, gehalten, und die vom Ageladas gearbeitet eine große Leier, βαρβίτος, und folglich wäre die barberinische Muse auf diese letztere zu deuten. ⁵⁾ Von den eingesetzten Augen dieser Statue ist oben geredet. ⁶⁾ Suidas nennet den Bildhauer gedachter Muse irrig Geladas, anstatt Ageladas, welchen Fehler Rüster in der neuesten Ausgabe nicht bemerkt hat. ⁷⁾

1) Pitt. d' Ercol. t. 2. tav. 1.

2) L. 4. c. 9. segm. 59.

3) Βαρύτερας ἔχον τὰς χορδας. Schol. Eurip. in Alcest. v. 345.

4) Mich dünket, Hunt irre sich, wenn er, in der Vorrede zu der neuesten Ausgabe des Werks des Hyde von der Religion der Perser, das Wort Barbiton aus der persischen Sprache herleiten will. Denn sein Beweis ist aus einer Nachricht genommen, die den König Kosroes betrifft, und also aus einer Zeit ist, wo die Griechen den Persern längst bekañt waren, so daß von diesen die Benennung eines griechischen Instruments angenommen sein kañt. Winkelmañ.

5) Obgleich die Gründe nicht zureichen, in der gedachten Muse ein Werk des Ageladas zu vermuthen, so ist doch der große Styl darin eine sichere Gewährschaft, daß sie Zeiten angehöre, welche dem Phidias und Polyklet zunächst vorhergegangen. Meyer.

[Man vergleiche 8 B. 2 R. 1 S. Beilage. Unter den Abbildungen Numero 79.]

6) [7 B. 2 R. 14 S.]

7) Suidas v. Γελαδας. Tzetz. Chil. VII. hist. 154. v. 2. Chil. VIII. hist. 192. v. 376. Schol. Aristoph. Ran. v. 504. Geladas und Geladas sind corruptelte Namen

§. 31. Ich will nicht entscheiden, ob die Statuen des Kastsor und des Pollux vom Hegesias gearbeitet, die ehemals vor dem Tempel des Jupiter Tonans standen, ¹⁾ eben dieselben sind, die in kolossalischer Größe auf dem Campidoglio stehen: gewiß aber ist, daß dieselben an diesem Hügel gefunden sind. ²⁾ Es könnte eine gewisse Härte, die man an dem, was alt an diesen Figuren ist, bemerkt, und die der Arbeit des Hegesias eigen war, ³⁾ zu einiger Muthmaßung führen, und es wären diese Statuen folglich zu den Zeiten des älteren Styls zu rechnen, weil besageter Künstler scheint vor dem Phidias gelebet zu haben. ⁴⁾

aus Ugeladaß, wie schon Meursius bemerkt. (Piræus, c. 4. t. 1. col. 554. Meyer.

[Man vergleiche 9 B. 1 R. 11 §.]

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.

2) Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 1. tav. 37. p. 73. not. 6.) zeigt, daß Winkelmaß hier in einen zwiefachen Irrtum gefallen, indem er die Dioskuren des Hegesias als aus Marmor gearbeitet voraussetzt, da sie doch aus Erz waren, und zweitens indem er versichert, daß man sie auf dem Campidoglio auch an diesem Hügel gefunden, obwohl Flaminio Vacca (Mem. n. 52.) berichtet, daß sie in der Judengasse (ghetto degli Ebrei) aufgefunden worden. Sea.

3) Quintil. l. 12. c. 10. princ.

Nam duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, jam minus rigida Calamis, molliora adhuc supradictis Myron fecit. Sea.

4) Die Kolossalfiguren Kastsor und Pollux, welche oben an der zum Capitol führenden Treppe stehen, sind keineswegs sehr vorzüglich, noch zu den entschiedensten Werken des alten, strengen und mächtigen Styls zu zählen; Ausdruck von Großheit im Allgemeinen der Formen und Verhältnisse läßt sich ihnen indessen nicht absprechen. Beide Helden und die Pferde sind in viele Stücke zerbrochen und ohne gehörige Sorgfalt wieder zusammengesetzt.

§. 32. Von der Kunst aus dieser Zeit zeugen auch die Münzen Königs Gelo zu Syrakus,¹⁾ und eine in Golde ist eine der ältesten gegenwärtigen Münzen in diesem Metalle. Das Alter der ältesten atheniensischen Münzen ist nicht zu bestimmen, aber der Styl der Arbeit kan den Pater Harduin widerlegen,²⁾ welcher vorgibt, daß keine von denselben vor dem Könige Philippus in Macedonien geprägt worden; den es finden sich Münzen von einem sehr unförmlichen Gepräge. Die schönste Münze von Athen, welche ich gesehen, ist ein sogenanter Quinarius in Golde, in dem königlichen farnesischen Museo des Königs von Sicilien, und durch dieselbe wird Boze widerleget, welcher vorgibt, daß sich gar keine atheniensische Münze in Gold finde.³⁾ Der Name ΙΕΡΩΝ auf der Brust eines jugendlichen Kopfes im Campidoglio, welcher daher für das Bildniß des Piero von Syrakus ausgegeben wird, ist ungezweifelt neu.⁴⁾

§. 33. Der Verfasser besitzt eine schöne silberne Münze, auf deren rechter Seite ein alter bärtiger

Das Mangelnde ist nachlässig ergänzt und an der Figur, welche dem Beschauer zur Linken steht, ist der ganze Kopf neu. Meyer.

[Wagner, im Kunstblatt v. 1824 Num. 97, sagt: „Winckelmann gedenke in allen seinen Schriften dieser „Kolosse mit keiner einzigen Sylbe.“ Das heißt mit Zuversicht behaupten! und er gedenkt ihrer auch in der vorläufigen Abhandlung ic. 4 R. 100 §.]

1) [Oben 19 §. Note.]

2) Mém. de Trév. 1727. Août art. 72. p. 1449.

3) Acad. des Inscript. t. 1. Hist. p. 235.

4) Mus. Capitol. t. 1. tav. 33.

Er ist das Bild eines jungen Helden, vielleicht gar eines jungen Herkules, wie seine krausen kurzen Haare, die mächtige Stirn, und die übrige Gestalt des Gesichts wahrscheinlich machen. Um das Haupt liegt eine gewirkte Binde, deren Enden bis auf die Schul-

Kopf geprägt ist, mit der Umschrift: ΘΕΜΙΣΤΟΚΑΗΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ, Themistokles der Athenienfer; auf der Rückseite steht eine Victoria auf dem Vordertheile eines Schiffes mit der Umschrift: ΚΑΤΑ ΠΕΡΣΩΝ, wider die Perser; diese Münze aber ist offenbar falsch, und in neuern Zeiten gemacht, und der Betrug wird verrathen, theils durch die Zeichnung des Kopfs, theils durch die Form des Vordertheils des Schiffs, weil sich auf keinem alten Werke ein jenem ähnliches findet, wie nicht weniger durch den Zug der Buchstaben, die ein weit älteres Ansehen haben müssen. Bei Gelegenheit dieser Münze merke ich einen viereckigten Marmor in der Villa Negroni an, welcher sich unterwärts verjünget, und ehemals den Kopf des Themistokles getragen haben muß, wie der Name desselben: ΘΕΜΙΣΤΟΚΑΗΣ Ο ΝΑΥΜΑΧΟΣ, der Seeheld, welcher an diesem Steine eingehauen ist, zeigt.

§. 34. Hier ist auch zweier Brustbilder des Herodotus, in der Farnesina, in Absicht der Zeitfolge der Person, zu gedenken; beide haben ihren Namen in wahrer alter griechischer Schrift eingehauen, aber sie sind von späterer Zeit, und es ist besonders, daß der eine Kopf dem andern nur etwa in dem Barte, sonst wenig gleicht.¹⁾ Eben dieses ist bei den Köpfen des Euripides zu erinnern; denn der-

tern niederfallen; das obere Theil des Kopfs oder die Scheitel ist moderne Ergänzung, die Spitze der Nase ebenfalls, und auch die Brust, worauf der Name eingegraben steht. Meyer.

1) Visconti sagt (Iconographie Grecque, t. 1. p. 227.), daß der Kopf des Herodotus zwar nicht von vorzüglicher Arbeit, doch in Hinsicht auf den eingegrabenen Namen einzig in seiner Art sei. Er ist die Hälfte einer entzweit gesägten Doppelherme, deren andere Hälfte

jenige, welcher aus Belloris Bildnissen berühmter Personen den Trauerspielen dieses Dichters vom Barnes vorgeſetzt iſt, und ſich nicht mehr in Rom befindet, hat nichts zu ſchaffen mit einem Bruſtbilde in der Farnesina, worauf der alte Name des Euripides ſtehet.¹⁾ Dieſem Kopfe ſind zweien andere an eben dem Orte vollkommen ähnlich.

den Thukydides, ebenfalls mit ſeinem Namen, vorſtellt. Beide ſind aus der Farnesina nach Neapel gekommen. Der Autor ſcheint dieſe beiden Hermenhälften für Bildniſſe des Herodotus zu halten. Meyer.

1) Fulv. Urs. Imag. n. 60.

Der Euripides mit alter Namensinſchrift befindet ſich nun gleichfalls in Neapel, und wir hätten demſelben unter allen ähnlichen Köpfen das meiste Kunſtverdienſt zugeſtehen mögen, weiß nicht Viſconti (l. c. t. 1. p. 81.) einen Kopf des Euripides aus dem Muſeo zu Mantua für noch vorzüglicher hielte. Derſelbe iſt ſehr ſchön, und hat den Vorzug, bis auf ein paar Haarlocken völlig erhalten zu ſein, da hingegen an jenem die Naſe ergänzt worden. Beide, ſo wie auch Herodot und Thukydides, ſind bei Viſconti in Kupfer geſtochen. Meyer.

Zweites Kapitel.

§. 1. Die Zeit, in welcher die Künste ihren größten Wachstum in Griechenland erreichten, sind, nach dem Dioborus von Sicilien, die nächsten funfzig Jahre nach dem persischen Kriege; ¹⁾ damals war ein Grund zur Größe von Griechenland gelegen, auf welchem ein dauerhaftes und prächtiges Gebäude konnte aufgeführt werden. Die Weisen und Dichter legten die erste Hand an dasselbe, die Künstler endigten es, und die Geschichte führt uns durch ein prächtiges Portal zu demselben. Es blüheten damals die größten Redner, Philosophen und Künstler. Unter diesen waren die berühmtesten: Phidias nebst dessen Schülern, dem Alkamenes und Agorakritus, imgleichen Polykletus, Skopas, Myron und dessen Schüler Pythagoras und Ktesilaus.

§. 2. Es muß die Griechen dieser Zeit nicht weniger, als einige wenige, die noch ihre Dichter kennen, ²⁾ in Erstaunen gesetzt haben,

1) L. 12. princ. p. 478.

Von ihnen sagt Dioborus mit Recht: *εν τωτοις τοις χρονις αι τε τεχναι δια την ευποριαν ευξανθησαν, και τοτε μεγαλοι μνημονευνται τεχνιται γινομεναι* av 151 Phidias. Siebelis.

2) Winkelmann stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit: kein antwortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam. Als seine wahren Genossen kamen, da eben wurde der Trefliche dahingerafft. Und dennoch hat er so Großes gewirkt! Schelling.

nach einem vermeintlichen vollkommenen Trauerspiele des Aeschylus, wenige Jahre hernach einen Sophokles auftreten zu sehen, welcher nicht schrittweis, sondern durch einen unbegreiflichen Flug das höchste Ziel menschlicher Kräfte erreicht hat. Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der sieben und siebenzigsten Olympias auf. ¹⁾ Eben so einen Sprung wird die Kunst

- 1) Die Zeit ist ungefähr richtig; aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vier und achtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition fast zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters wahrscheinlich Weise Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (l. 18. sect. 12.) von der verschiedenen Güte des Getraides in verschiedenen Ländern, und schließt: *Hæ fuere sententiæ Alexandro Magno regnante, cum clarissima fuit Græcia, atque in toto terrarum orbe potentissima, ita tamen, ut ante mortem ejus annis fere cXLV. Sophocles poëta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententiæ:*

Et fortunatam Italiam frumento canere candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die arundelischen Denkmäler einstimmig in die sieben und siebenzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzt, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundert und vierzehnten Olympias;

von dem Meister bis auf den Schüler, vom Ageladas bis auf den Polykletus, gemacht haben, und es ist zu glauben, wenn uns die Zeit über Beider Werke zu urtheilen nicht der Mittel beraubet hätte, daß der Unterschied von dem Herkules des Gladas ¹⁾ auf den Jupiter des Phidias, und von dem Jupiter des Ageladas auf die Juno des Polykletus, wie von dem Prometheus des Aeschylus auf den Odipus

hundert und fünf und vierzig Jahre betragen sechs und dreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, gibt sieben und siebenzig. In die sieben und siebenzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles; und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch des erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich ebendasselbst, daß Petiti die ganze Hälfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (18. l. 3., ebendasselbe, welches Herr Winkelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig in der Stelle des Plutarch, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder ἀρεσις zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der sieben und siebenzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion, als Phädon genannt wird. Phädon nennt ihn Diodorus Siculus; Dionysius Halikarnassensis und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die arundelischen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennt ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus: Phädon, und in dem Leben des Cimon: Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet: Aphepsionem et Phädonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo successus fuit alter. Exercit. p. 452. Lessing.

1) [9 B. 1 R. 11 u. 30 S. Note.]

des Sophokles sein würde. Jener ist durch hohe Gedanken und durch einen prächtigen Ausdruck mehr erstaunlich als rührend, und in dem Entwurfe seiner Fabel, die mehr Wirkliches als Mögliches hat, weniger ein Dichter als ein Erzähler: dieser aber rühret das Herz durch innere Empfindungen, die nicht durch Worte, sondern durch empfindliche Bilder bis zur Seele dringen; und durch die höchste Möglichkeit, welche er gesucht hat, durch die wunderbare Einwickelung und Auflösung seiner Fabel erfüllet er uns mit beständiger Erwartung, und führet uns über unsern Wunsch hinaus.

§. 3. Die glücklichsten Zeiten für die Kunst in Griechenland und sonderlich in Athen waren die vierzig Jahre, in welchen Perikles, so zu reden, die Republik regierte, ¹⁾ und während des hartnäckigen Krieges, welcher vor dem peloponnesischen Kriege, der in der sieben und achtzigsten Olympias

- 1) Perikles war freilich fast vierzig Jahre das Haupt einer demokratischen Partei, aber an der Spitze der Regierung stand er nur funfzehn, höchstens zwanzig Jahre. Henne.

Erst seit dem Tode Simons (Olymp. 83. 1.) wußte er eine solche Macht über die Gemüther des Volks zu gewinnen, daß er fast mit unumschränkter Gewalt die Angelegenheiten der Regierung leitete. Während dieser Jahre ließ er (Plutarch. in Pericle c. 12.) jene hohen Kunstbilder arbeiten, jene schönen Tempel und Gebäude auführen, „von welchen jedes einzelne in Hinsicht der Schönheit schon damals alt war, der Vollendung nach, wie Plutarch sagt (c. 13.), und bis jezo jung und neu ist, gleichsam als wäre den Werken ein ewig jugendlicher Geist, eine alterlose Seele eingehaucht.“ Aber man darf bei der Würdigung der Verdienste des Perikles um die bildenden Künste nicht vergessen, welchen Einfluß die an Athen gelangte Heeremonie auf die Ausführung seiner Pläne gehabt. Meyer.

seinen Anfang nahm, vorherging.¹⁾ Dieser Krieg ist vielleicht der einzige, der in der Welt geführt worden, in welchem die Kunst, welche sehr empfindlich ist, nicht allein nichts gelitten, sondern sich mehr als jemals hervorgethan hat, und es ist derselbe anzusehen so wie die kleinen Zwistigkeiten, die in der Liebe zu entstehen pflegen, und diese mehr verfeinern und verbinden.²⁾ In diesem Kriege haben sich die Kräfte von Griechenland vollends und gänzlich ausgewikelt: und da Athen und Sparta alle ersinnliche Mittel ausforscheten und in's Werk setzten, ein entscheidendes Übergewicht auf eine oder die andere Seite zu lenken: so offenbarte sich eines jeden Talent, und aller Menschen Sinne und Hände waren beschäftigt; und so wie die Thiere alle ihre Stärke äußern, wenn ihnen von allen Seiten zugezet wird: eben so zeigte sich damals das große Talent der Athenienser, da sie in große Bedrängniß geriethen.

§. 4. Unterdessen hatten die Künstler allezeit während des Krieges den großen Tag vor sich, wo ihre Werke vor aller Griechen Augen aufgestellt wurden. Den weiß nach vier Jahren sich die Zeit der olympischen, und nach drei Jahren der isthmischen Spiele näherte: so hörten alle Feindseligkeiten auf, und die wider einander erbitterten Griechen kamen zur allgemeinen Freude zu Elis oder zu Korinth zusammen, wo auch diejenigen, die aus

1) Der Krieg zwischen den Atheniensen und Spartanern, welcher um das 4 Jahr der 80 Olympiade seinen Anfang nahm. Hartnäckig faß man ihn nicht nennen, da er mit großen Unterbrechungen geführt wurde. Heyne.

2) Die folgenden Bemerkungen über den genannten Krieg sind in vielen Punkten zu beschränken und zu berichtigen, was bei einiger Bekanntschaft mit der griechischen Geschichte nicht schwer fallen wird. Meyer.

ihrem Vaterlande verbannet waren, erscheinen durften,¹⁾ und vergaßen über dem Anblicke der Blüthe der Nation, die sich hervorzuthun suchete, auf einige Tage, was vorgegangen war, und was geschehen sollte.²⁾

§. 5. Eben so findet sich, daß die Lacedämonier einen Stillstand der Waffen von vierzig Tagen machten, weil ein Fest einfiel, welches dem Hyacinthus zu Ehren gefeiert wurde.³⁾ Die nemäischen Spiele aber wurden in dem Kriege der Atolier und Achäer, in welchen sich die Römer mischten, einige Zeit nicht gefeiert.⁴⁾ Die Freiheit der Sitten in diesen Spielen verhüllte keinen Theil des Körpers an den Ringern, zum allgemeinen Unterrichte der Künstler: den der Schurz um den Unterleib war schon lange vor dieser Zeit abgeschafft, und Afantus hieß der erste, welcher in der funfzehnten Olympias ohne Schurz zu Elis lief;⁵⁾ es hat also keinen Grund, wenn jemand behauptet,⁶⁾ daß diese

1) Diod. Sic. l. 18. c. 8.

2) Dieses gehört in alle andern Zeiten eben so gut. Herne.

3) Pausan. l. 4. c. 19.

Auch bei der Nachricht vom Tode Sophoklis verstatete Lyfander den Atheniensern einen Waffenstillstand. Meyer.

4) Liv. l. 34. c. 19. n. 41.

5) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 7. c. 72.

6) Baudelot de Dairval, Epoque de la nudité des Athlètes dans les jeux de la Grèce. Acad. des Inscript. t. 1. Hist. p. 191.

Baudelot wurde zu dieser Annahme durch eine Stelle im Thukydides (l. 1. c. 6.) veranlaßt, welche nach seiner Meinung mit der eben angeführten aus dem Dionysius in Widerspruch steht. Außerdem glaubte er seine Muthmaßung dadurch bestätigt zu finden, daß auf den ersten Denkmünzen des Gelo und seines Bru-

gänzliche Entblößung in den Spielen zwischen der drei und siebenzigsten und sechs und siebenzigsten Olympias in Gebrauch gekommen sei. Sonderlich sind acht Jahre in diesem Kriege merkwürdig, und es ist eine Periode, welche für die Kunst heilig gehalten werden kan: denn es ist glaublich, daß die Tempel, Gebäude und Werke der Kunst, mit welchen Perikles sein Vaterland auszierete, vornehmlich innerhalb dieser Zeit aufgeführt und gearbeitet worden. In diese Zeit fällt auch die drei und achtzigste Olympias, in welcher Phidias blühte.¹⁾

§. 6. Die Feindseligkeiten gedachten Krieges wurden beigelegt in dem zweiten Jahre der drei und achtzigsten Olympias,²⁾ und es war, wie Diodorus von Sicilien saget, in der ganzen Welt Friede, welcher sowohl zwischen Griechenland und den Persern, als auch unter den Griechen selbst hergestellt

vers Hiero, die öfter als Sieger in den griechischen Kampfspielen gekrönt wurden, das Bild der Siegesgöttin auf der Rehrseite einen Schurz habe, und in den spätern, wo sie als Könige abgebildet werden, ohne Schurz sei. Wir bemerken nur, daß die Worte des Thukydides: *καὶ ἡ πολλὰ ἐν ἐπιδῇ πεπαιγται*, wo Meursius (Miscell. Laconic. l. 4. c. 18. op. t. 3. col. 324) ohne Noth *καὶ πολλὰ* u. s. w. lesen will, in Hinsicht der Zeitbestimmung so allgemein gestellt sind, daß sich aus ihnen nichts gegen den Dionysius beweisen läßt, besonders da die Griechen wie die Römer bisweilen durch Ausdrücke, wie neulich, nicht viele Jahre, u. s. w. einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten umfassen. Meyer.

1) Diese Stelle ist viel zu wenig historisch begründet. Meyer.

2) Im vierten Jahre der 83 Olympiade wurden die Feindseligkeiten beigelegt durch den auf dreißig Jahre geschlossenen Waffenstillstand. (Dodwell. Annal. Thucyd. ad. h. a. Diod. Sic. l. 12. c. 7. Pausan. l. 5. c. 23.) Heyne.

wurde in dem dreissigjährigen Bündnisse, welches die Athenienser mit den Lacedämoniern schlossen.¹⁾ Um eben die Zeit schiften die Römer Abgeordnete nach Athen und in andere griechische Städte, um ihre Gesetze zu haben,²⁾ und Sicilien fing an die Ruhe zu genießen durch den Vertrag der Karthaginer mit dem Könige Gelo zu Syrakus,³⁾ welchem alle griechischen Städte in dieser Insel beitraten; und gedachter Scribent sagt, daß damals in Griechenland nichts als Feste und Lustbarkeiten gesehen worden.⁴⁾

§. 7. Eine so allgemeine Ruhe und Fröhlichkeit unter den Griechen muß nothwendig einen großen Einfluß in die Kunst gehabt haben; und diese glücklichen Umstände sind vermuthlich der Grund, wodurch die Blüthe des Phidias in gedachter Olympias gesetzt wird.⁵⁾ Hieraus erkläret sich, wie Aristophanes zu verstehen sei,⁶⁾ wenn er von dem als eine Göttin aufgeführten Frieden sagt,

1) Diod. Sic. l. 12. c. 26.

Dieser allgemeine Friede fällt in das dritte Jahr der 84 Olympiade: (Dodwell. Annal. Thucyd. ad h. a.) Das zweite Jahr der 83 Olympiade, wohin Winkelmann diesen Weltfrieden setzt, war für Attika höchst unglücklich durch die Schlacht bei Koronea, in welcher selbst Tolmides, der atheniensische Anführer, fiel. (Diod. Sic. l. 12. c. 6.) Heyne.

2) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 10. p. 676.

Dem Dionysius zufolge wurden in der 81 Olympiade Gesandte abgeschickt, um bei den Griechen Gesetze zu sammeln. Wiener.

3) Der Vertrag fällt in das 1 Jahr der 75 Olympiade, also 38 Jahre früher. (Diod. Sic. l. 11. c. 26. Herodot. l. 7. c. 166. Dodwell. Annal. Thucyd. ad. h. a. p. 27.) Heyne.

4) L. 12. c. 26.

5) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. Fea.

6) Pac. v. 615.

daß Phidias Verwandtschaft mit demselben habe: ὅπως αὐτὴν προσήκει Φειδίας, den in diesem Gedanken, welchen die späteren Scribenten, ohne ihn zu verstehen, als ein Sprichwort anführen, ¹⁾ haben sowohl der alte Scholiast als die neueren Kritici, den einzigen Florenz Christian ausgenommen, ²⁾ etwas zu sehen vermeinet, was ganz entfernt von der Meinung des Komikus ist. ³⁾

§. 8. Der Tod des Cimon gab endlich dem Perikles freiere Hand, ⁴⁾ seine großen Absichten auszuführen; den er suchete Reichthum und Überfluß in Athen herrschen zu machen durch eine allgemeine Beschäftigung aller Menschen; er bauete Tempel,

1) Erasmi Adag. p. 549.

2) Aristoph. Pac. edit. Q. Sept. Flor. Christ. p. 65.

3) Bei Aristophanes erzählt Mercur, wie der nun wiedergefundene Frieden verloren gegangen. „Erst (sagt er) brach das Ungewitter über den Phidias aus; daß „sich Perikles an, für sich besorgt zu sein, und setzte „durch den Krieg alles in Verwirrung.“ Ihn unterbricht der einfältige Trugäus: „Bei Gott! von dem „allem habe ich kein Wort gewußt, auch nie gehört, was „den Phidias die Friedensgöttin angehe: ὅπως „αὐτὴν προσήκει Φειδίας.“ Der Chor setzt hinzu: „Und „ich eben so wenig. Darum ist sie eben so eine Schöne, „heißt, die Göttin, da sie seine Verwandte ist. Wie viel „man doch nicht weiß in der Welt!“ — Der satyrische Zug von der Schönheit geht, glaube ich darauf: Phidias war ein kleines kahles Männchen, und hatte kein vortheilhaftes äußerliches Ansehen, wie sich aus Plutarch [Pericl. c. 13.] abnehmen läßt. Henne.

4) Plutarch. in Pericle c. 15.

Cimon starb im 4 Jahre der 82 Olympiade. (Doddwell. Annal. Thucyd. ad. h. a. p. 52.) Nach dessen Tode stand noch vier Jahre hindurch dem Perikles ein Mitbewerber entgegen, Namens Thukydides (Plutarch. in Pericle c. 11.), den er endlich zu verbannen mußte. Meyer.

Schauplätze, Wasserleitungen und Häfen, und in Auszierung derselben ging er bis zur Verschwendung: der Parthenon, das Odeum, und viele andere Gebäude sind aller Welt bekannt.¹⁾ Damals fing die Kunst an, gleichsam Leben zu bekommen, und Plinius saget, daß die Bildhauerei sowohl als die Malerei izo angefangen.²⁾

S. 9. Der Wachstum der Kunst unter dem Perikles erfolgete, wie die Herstellung derselben unter Julius II. und Leo X. Griechenland war damals, und Italien nachher, wie ein fruchtbarer, nicht erschöpfeter, aber auch nicht vernachlässigter Boden, welcher durch eine besondere Bearbeitung den verschlossen gewesenen Reichtum seiner Fruchtbarkeit ausläßt, und wie ein frisch gepflügter Brachacker, der nach einem sanften Regen den süßesten Geruch von sich gibt. Die Kunst vor dem Phidias, und vor dem Michael Angelo und dem Raphael, ist zwar in keine völlige Vergleichung zu stellen; aber sie hatte dort, wie hier, eine Einfachheit und Reinigkeit, die desto mehr zur Verbesserung geschickt ist, je ungeschickter und unverdorbener sie sich erhalten hat, und ist hierin der Erziehung des Menschen ähnlich.

S. 10. Die beiden größten Künstler in Athen waren Phidias und Parrhasius:³⁾ der erste

1) Plutarch. in Pericl. c. 12 — 13. Die Baukunst hatte schon in dem Menschenalter, das vor den Perserkriegen voranging, bedeutende Fortschritte gemacht, und viele von den Alten hochgepriesene Werke in's Dasein gerufen. Zu diesen gehören der Tempel zu Delphi (Herodot. l. 5. c. 62.), der Tempel des Apollo auf Delos, der von Polykrates erbaute Tempel der Juno auf Samos, der Tempel der Diana zu Ephesus u. Um eben diese Zeit war auch in dem griechischen Asien die jonische Ordnung erfunden, da bisher nur die dorische gebräuchlich gewesen. Meyer.

2) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.

3) An dieser Stelle hätte Polygnotus vielleicht mit eben

föhrete, auſſer ſeiner Kunſt, neßſt dem Mneſifles den groöen Bau des Perikles,²⁾ und der andere legete mit Hand an die Werke des Phidias: er zeichnete die Schlacht der Kapither mit den Centauren auf dem Schilde der Pallas, welche vom

ſo vielem Recht als Parrhaſius genafſt werden mögen, da er ebenfalls hohen Ruhm in der Kunſt erlanget, und ohne Zweifel dem Phidias der Zeit nach näher war. Deß auſſer daß Plinius (l. 35. c. 9. ſect. 36. n. 3.) die Blüthe des Parrhaſius um die 95 Olympiade, alſo beinahe 50 Jahre ſpäter als die des Phidias zu ſetzen ſcheinet: iſt es auch wahrſcheinlich genug, daß die Verzierung des Schildes an der groöen ehernen Minerva durch Mns und Parrhaſius, erſt lange nachdem dieſe Statue fertig war, unternommen worden, ja vermuthlich gar nach dem Ableben des Phidias, weil dieſer, der den Thron des olympiſchen Jupiters, die Baſis, den Schild und ſogar die Sohlen an ſeiner Minerva von Gold und Elfenbein auf das herrlichſte mit Bildern ausgeziert hatte, ſonſt ſchwerlich den Schild an der gedachten ehernen Minerva andern Künſtlern auszuführen würde überlaſſen haben. Das Zeitalter des Polignotus findet ſich beim Plinius (l. 35. c. 9. ſect. 35.) nicht ganz beſtimmt angegeben; er rechnet ihn unter die Maler, welche ſich ſchon vor der 90 Olympiade berühmt gemacht, doch dürfen wir ihn für wenig jünger als den Phidias halten. Meyer.

[Beilage zum 3 B. der jeniſch. allg. Literaturz. v. J. 1805 und Böttigerſ Jdeen zur Archäol. der Malerei. S. 122. 284.]

n) Plutarch. in Pericle c. 13.

Mneſifles vollendete in fünf Jahren die Propyläen. Die Hauptſtelle hierüber iſt das Fragment des Philochorus beim Harpokrat. v. *πρυταναι*. Meyer.

In Philochori fragm. p. 55. wird der Anfang des Baues der Propyläen in Olymp. 85. 4. geſetzt; und gleichwohl erwähnt Herodot, der ſeine Geſchichte im 1 Jahre der 81 Olympiade zu Olympia, und im 1 der 83 zu Athen vorlaß, (V. 77.) *τα πρυταναι τα εν αργεπολι*. Siebelis.

Myr in Elfenbein geschnitten wurde.¹⁾ Dieses war das goldene Alter der Kunst, wo die Eintracht arbeiten half, und wo das öffentlich erkante und unterschiedene Verdienst eines jeden die Eifersucht entkräftete: dieses Glück genoß die Kunst vorher und noch eine geraume Zeit hernach. Unter den älteren Künstlern arbeiteten Thylakus und sein Bruder Dnätus, nebst deren Söhnen, an einem Jupiter zu Elis:²⁾ vom Dnatas von Agina, und vom

1) Pausan. l. 1. c. 28.

Dieser Stelle zufolge war es nicht die Pallas aus Gold und Elfenbein, deren Schild, nach den Entwürfen des Parrhasius, Myr mit dem Kampfe der Lapithen gegen die Centauren geziert hatte, sondern eine Pallas aus Erz, ebenfalls vom Phidias gearbeitet, die wahrscheinlich noch kolossaler war als jene im Parthenon; weil Pausanias berichtet, daß die Seeleute schon, wenn sie um Sunium herumschiften, ihren Helmbusch und die Spitze ihrer Lanze erblickten. Demosthenes weiß sie daher die große eiserne Athene: τὴν χαλκὴν τὴν μεγάλην Ἀθηνᾶν. (De falsa legat. p. 428.) Sie muß also über die Mauern der Akropolis geragt haben, und von ungemeiner Größe gewesen sein, weiß man die gedachten Theile in so großer Entfernung wahrnehmen konnte; denn Sunium soll fünf Stunden von Athen entfernt sein. Diese Statue war aus der Marathonischen Beute errichtet, und noch zu Marich's Zeiten blühte sie als schirmende Vorkämpferin (προμαχίς Zosim. histor. l. 5. c. 6.) über die Mauer, in Waffenrüstung, und als wollte sie die herannahenden Feinde angreifen. — Es ist weder wahrscheinlich, noch aus den Stellen der Alten erweislich, daß ihr Schild oder die Bilder, welche ihn schmückten, von Elfenbein waren, zumal da die Statue im Freien stand. Die Arbeit des Myr war also ohne Zweifel gleich dem übrigen aus Erz. Meyer.

[Man vergleiche 11 B. 1 R. 16 S.]

2) Pausan. l. 5. c. 23.

Ihr Zeitalter, Vaterland und Meister war dem Pausanias unbekant, [wie er ausdrücklich sagt]. Siehe 113.

Kalliteles war an eben dem Orte ein Mercurius, welcher einen Widder trug.¹⁾ Unter ihren Nachfolgern arbeiteten Xenokritus und Eubius an einem Herkules;²⁾ Timokles und Timarchides an einem Askulapius;³⁾ Menächmus und Soidas an einer Diana;⁴⁾ Dionysius und Polykles, welcher wegen seiner Musen in Eryt berühmt war,⁵⁾ an einer Juno;⁶⁾ und von dergleichen Werken, die mehr als einen Vater gehabt, könnte man ein langes Verzeichniß machen.⁷⁾ In der Insel Delos war eine Isis, an welcher drei Künstler von Athen, Dionysodorus, Moschion und Ladas, des Adamas Sohn, gearbeitet hatten, wie die Inschrift zu dieser Statue, welche zu Venedig ist, beweiset.⁸⁾ In Rom war im sechzehnten Jahrhunderte ein Herkules von zween Meistern gearbeitet, wie eine Inschrift, welche an dieser Statue stand, anzeigt; ich fand dieselbe in

1) Pausan. l. 5. c. 27.

Kalliteles wird von Pausanias für einen Schüler oder Sohn des Onatas gehalten. Meyer.

2) Pausan. l. 9. c. 11.

Pausanias bestimmt nichts über ihr Zeitalter. Meyer.

3) Pausan. l. 10. c. 34.

4) Id. l. 7. c. 18.

Sie lebten nicht lange Zeit nach dem Kanachus von Sthyon und dem Kallon von Agina. Meyer.

5) Lips. Var. Lect. l. 2. c. 24.

6) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.

Nach der von Harduin vorgenommenen Interrunction verfertigte Dionysius eine Juno, und Polykles eine andere Statue eben dieser Göttin. Meyer.

7) Chishul. Inscr. Sig. p. 47.

8) Opusc. scientif. t. 15. p. 205. Corsini not. Græc. diss. 6. p. 120.

einem Plinius, haller Ausgabe von 1525, mit geschriebenen Anmerkungen von Fulvius Ursinus und Bartholomäus Agius, in der Bibliothek des Herrn von Stosch zu Florenz. Die Inschrift ist folgende:

ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑΙ
ΔΙΟΔΟΤΟΣ ΟΙ ΒΟΗΘΟΙ
ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΣ
ΕΠΟΙΟΤΝ.

§. 11. Phidias blühte, wie Plinius berichtet, in der drei und achtzigsten Olympias, ¹⁾ welche Bestimmung der Zeit ihren Grund haben muß, wie ich in ähnlichen Fällen mehrmals angezeigt habe. Die Blüthe eines Künstlers faß nicht anders als nach der Zeit der vollkommensten Werke, die derselbe hervorgebracht hat, oder nach den glücklichen Umständen der Zeit, in welche die sogenannte Blüthe fällt, bestimmt werden, und ich habe bemerkt, daß hier mehr der letzte als der erste Fall eintritt. ²⁾ Ich glaubete, daß Plinius die Blüthe des Phidias

- 1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.

Das *floruit* beim Plinius, das *ἤμαρ*, ist nicht immer ein Blühen, nicht vom höchsten Rufe und Ruhme zu verstehen; es ist mehr nicht als unser: *um die Zeit lebte*. Zuweilen ward es auch ausgedrückt: *ἐπιγεῖρο*, welches im Hieronymus übersetzt ist: *clausus habetur*; an andern Orten weit ungeschickter: *agnoscitur*; als: *Melissus physicus agnoscitur*. Heyne.

- 2) Die Blüthe eines Künstlers, das heißt die Zeit, wo er blühte und wegen seiner Kunst im höchsten Rufe stand, wird von Winkelmann bald nach den vollkommensten Werken, die er hervorgebracht, bald nach den glücklichen äußern Verhältnissen bestimmt, und er bleibt sich hierin nicht gleich. Aber im Fortgange seines Werks hat er sich endlich mehr für den letzten Grund in Bestimmung der Künstlerepochen entschieden. Heyne.

in besagete Olympias gesetzt habe, weil dieser vielleicht damals die Statue des olympischen Jupiters geendiget; allein es ist dieses eine bloße Muthmaßung, die keinen Grund hat. Wahrscheinlicher ist, daß in dieser Olympias die glüklichen Umstände der Zeit den höchsten Flor dieses Künstlers bestimmen.

§. 12. Er war das Haupt und der Vorsteher der Kunst, welcher die großen Entwürfe des Perikles ausführte; und der Name Phidias ist der Kunst heilig, weil dieselbe durch seine Schüler und ihre Nachfolger bis zur höchsten Vollkommenheit geführt worden. Seine größten Werke waren die Statue der Pallas in dem Tempel dieser Göttin zu Athen, und die Statue des olympischen Jupiters zu Elis, deren ich bald hernach gedenken werde, beide von Golde und Elfenbeine. ¹⁾ Von der Pracht der Pallas saß der Aufwand des geläuterten Goldes, dessen Perikles selbst in einer Rede an die Athenienser gedenket, einen Begriff geben: er saget, daß das Gold derselben vierzig Talente gewogen; ein attisches Talent war sechshundert römische Thaler, oder mehr als tausend zweihundert Gulden. ²⁾ Dieses Gold war die Bekleidung der Statue, und die nackten Theile derselben, der Kopf, die Arme und die Füße waren von Elfenbeine geschmizet.

1) [Hierüber sehe man das prächtige und gehaltreiche Werk: Jupiter, Olympien, von Quatremere, de Quincy.]

2) Thucyd. l. 2. c. 13.

Das Gewicht des Goldes war, nach Thukydides, 40 Talente, nach Diodor (l. 12. c. 40.) 50 Talente, und nach Philochorus (Schol. Aristoph. ad Pac. v. 604.) 44 Talente. Henne.

Dieser Gelehrte hat auch gegen die Berechnung von dem Golde eingewendet, daß Winkelmaß nicht nur den Werth des attischen Talents zu geringe angeschlagen,

§. 13. Phidias hatte seine Kunst vornehmlich den Göttern und Helden gewidmet,¹⁾ und es fand sich zu Elis unter den Statuen der Sieger nur eine einzige von ihm gearbeitet: sie stellte den schönen Pantarces vor, (in welchen der Künstler verliebt war,) wie er sich die Binde, welche den Siegern der Spiele um die Stirne gelegt wurde, selbst binden wollte.²⁾ Ein Scribent der späteren Zeiten,³⁾ gedenket eines Herkules von der Hand des Phi-

sondern auch nur Silbertalente statt Goldtalenten, deren Werth um das Zehnfache größer war, berechnet habe. Die vierzig Talente Goldes am Gewande der Statue hätten also, wenn nach Goldtalenten gerechnet wird, einen Werth von etwa 400,000 Thalern gehabt. Meyer.

1) Pausan. l. 10. c. 9.

2) Hier sind zwei verschiedene Nachrichten des Pausanias vermengt. Er redet (l. 5. c. 11.) von einer jugendlichen Figur am Throne des olympischen Jupiters, welche, wie man glaubte, Ähnlichkeit mit dem Pantarces hatte, und in der Stellung gebildet war, als wollte sie sich ein Band um das Haupt legen. Anderswo (l. 6. c. 10.) geschieht hingegen Meldung von einer wirklichen Porträtstatue, vermuthlich aus Erz, welche dem Pantarces als Sieger im Ringen aufgestellt war; man erfährt aber nicht bestimmt, ob diese Statue von Phidias verfertigt, noch in welcher Stellung der schöne Jüngling abgebildet gewesen. Meyer.

3) Tzetz. Chil. VIII. c. 192.

Seine Worte sind:

Γελαδὸς τὸ Ἀργεῖον μὲν ὑπὸ μαθητῆς Φειδίας,
τὸ ἐν Μεγίστῃ Ἀττικῇ πλασάντις Ἡρακλῆα.

Melite war (nach Philochori Fragm. p. 37. 55) keine Stadt des attischen Gebiets; sondern ein Theil Athens; das Werk selbst rührte auch, gemäß der angezogenen Stelle, und des Scholiasten des Aristophanes (bei Meursius de populis Atticis in Gronovii thesauro antiquit. Græc. IV. v. Μεγίστη) nicht von Phidias, sondern von seinem Lehrer Geladas her. Siebelis.

diass, in einer kleinen Stadt Melite, im attischen Gebiete, welcher Statue sonst von keinem anderen Scribenten Meldung geschieht. Eben derselbe sagt, daß von einem Apollo des Phidias, welcher wie die Sonne glänzte, in dem kaiserlichen Palaste zu Constantinopel der Kopf übrig gewesen sei.

§. 14. In der gedachten drei und achtzigsten Olympias ging der fünfjährige Stillstand zu Ende und der Krieg brach von neuem aus; ¹⁾ aber der Bau in Athen wurde fortgeführt und die Arbeit im geringsten nicht unterbrochen. Den in der sieben und achtzigsten, oder, wie Dodwell will, in der fünf und achtzigsten Olympias, hatte Phidias die weltberühmte Pallas geendigt, ²⁾ welche von dem Perikles in ihrem Tempel geweiht wurde. ³⁾ Von

1) Der Autor wollte hier wahrscheinlich den Einfall der Peloponneser unter Anführung des Plistonax andeuten, welcher sich unmittelbar im nächsten Frühling nach Verlauf des fünfjährigen Waffenstillstandes ereignete und den Schluß des dreißigjährigen Waffenstillstandes zur Folge hatte. (Thucyd. l. 1. c. 114. l. 2. c. 21.) Meyer.

2) Annal. Thucyd. ad. an. 437.

Dodwell sagt hier bei diesem Jahre nichts von der Vollendung der Minerva, wohl aber, daß in diesem Jahre der Bau der Propyläen begonnen. Meyer.

3) Schol. ad Aristoph. Pac. v. 604.

Dasselbst findet sich eine aus dem Philochorus entlehnte, für die Geschichte des Phidias wichtige, aber leider sehr verstümmelte Stelle. Heyne.

Heyne (Antiquar. Aufsätze I St. 200 C.) macht es ziemlich wahrscheinlich, daß Phidias die Arbeit der Pallas von Gold und Elfenbein Olymp. 83. unternommen, und nach zehn Jahren, also Olymp. 85. 2. geendigt habe. Olymp. 85. 4. begaß der Bau der Propyläen und dauerte bis in's fünfte Jahr, nämlich Olymp. 86. 4. Meyer.

den Statuen und anderen Werken in diesem Tempel, hatte Polemon, Periegetes zubenamet, vier Bücher geschrieben. Ein Jahr vor Einweihung des Tempels der Pallas führte Sophokles seinen Oedipus, das Meisterstück aller Tragödien, auf, so daß gemeldete Olympias den Künstlern wegen eines der vollkommensten Werke der Kunst, wie den Gelehrten, merkwürdig sein kan.

§. 15. Des Phidias berühmteste Schüler waren Alkamenes aus Athen, und Agorakritus von Paros; der erstere wurde für den nächsten nach dem größten Künstler seiner Zeit gehalten und erhielt die Ehre, die erhobenen Werke an dem hinteren Gipfel des Tempels des Jupiters zu Elis zu machen, wo auf der einen Seite die Schlacht der Lapithen mit den Centauren auf der Hochzeit des Pirithous, auf der anderen Seite Theseus, welcher mit einem Beile die Centauren erlegete, vorgestellt war.¹⁾ Hier ist die Übersetzung des Pausanias irrig: denn man hat die Worte τα ἐν τοῖς αἰτέροις (welche, obgleich in der mehreren Zahl, nur einen Gipfel²⁾ bedeuten) von dem Gewölbe verstanden: in ipsa testudine, welches kein länglich viereckiger Tempel hatte, wie dieser war, sondern inwendig war oben eine platte Decke. Eben so gibt kurz zuvor die Übersetzung von folgenden Worten einen falschen Begriff: καὶ αὐδὶς ὁ αἶθος κατεῖσιν ἐς σενον, καὶ κατὰ τὸ αὐτὸ ἀλφειὸς ἐπ' αὐτὴν περικυλταί: denn man hat hier wiederum ein Gewölbe verstanden: hic se laqueare in augustum fastigium contrahit. Nachdem Pausanias zuerst den Wettlauf des Pelops mit der Hippodamia beschrieben hatte, welcher an dem vorderen Gipfel dieses Tem-

1) Pausan. 1. 5. c. 10.

2) [Giebel, Giebelfeld.]

pels gearbeitet war, saget er: „oben aber in der Spitze „dieses Gipfels war der Fluß *Alpheus* vorgestellet.“¹⁾ — Eben dieser *Alkamenes* war der erste, welcher eine dreiförmige *Hefate* gemacht hat, die den Namen *επιπυργidia* führte, vermutlich von ihren in Gestalt der Thürme gebildeten Kronen.²⁾

§. 16. Eines der berühmtesten Werke des *Alkamenes* war die *Venus* mit dem Zunamen in den Gärten zu Athen; in Verfertigung derselben tritt er mit dem *Agorakritus* um die Wette, und erhielt den Preis vor diesem, weil man in Athen zum Vortheile des Athenienfers entschied.³⁾

1) [Man sehe dagegen Feas Einwendungen und gegründete Berichtigungen, im 2 Bande dieser Ausgabe, S. 451 — 452.]

2) Pausan. l. 2. c. 30.

Das Wort dreiförmig im Texte steht für dreileibig: *αγαλματα ἑκατὸς τρία πρὸς ἑχόμενα ἀλλήλοις*. Meyer.

3) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. Pausan. l. 1. c. 19.

Von dieser *Venus*, die von dem Theile der Stadt Athen, wo sie in einem Tempel aufgestellt war, den Beinamen der *Venus* in den Gärten: *τῆς Ἀγορατικῆς ἐν τοῖς κήποις*, erhalten hatte, wurde behauptet, *Phidias* habe selbst die letzte Hand daran gelegt, und sie galt für eins der lehrwürdigsten Kunstwerke. Keiner der alten Autoren unterrichtet uns von deren Stellung, man vermuthet aber sie sei bekleidet gewesen. Die Form ihrer Brust, die Wangen unter den Augen, und Hände und Füße, wurden als musterhaft schön angesehen. (Lucian. Imagin. c. 6.) Dieser Künstler hat auch ein sehr berühmtes Bild des *Vulcanus* verfertigt. (Cic. de nat. Deor. l. 1. c. 30. Valer. Max. l. 8. c. 11. n. 3.) Der Gott war stehend und bekleidet; man sah durch das Gewand hindurch, daß er hinfie, allein dieses Gebrechen war so zart angedeutet, daß die Schönheit der Figur nichts dadurch verlor. Außer dem Wettstreite mit dem *Agorakritus* wegen der *Venus*, soll *Alkamenes* auch ei-

Agorakritus, den dieses Urtheil schmerzte, verkaufte seine Statue, damit sie nicht in Athen bleiben sollte, nach Rhamnus, einem kleinen Orte im attischen Gebiete,¹⁾ wo dieselbe von Einigen für ein Werk des Phidias gehalten wurde, weil dieser an verschiedene Arbeiten des Agorakritus, den er liebte, selbst Hand gelegt hatte.²⁾ Dieser Künstler wollte aus Verdruss auch sogar den Namen der Statue geändert wissen, und überließ sie mit dem Bedinge, daß dieselbe als eine Nemesis aufgestellt werden sollte. Diese Statue war zehn πηχεις, cubiti, hoch,³⁾ und hielt einen Zweig von Wurbaum, μελεα, fraxinus, in der Hand.⁴⁾

§. 17. Hier aber entsteht natürlich die Frage: wie konnte Venus eine Nemesis vorstellen? Und gleichwohl ist dieses Bedenken niemanden eingefallen. Diese Frage fließet aus dem Zweifel, ob die Venus des Agorakritus nakend oder bekleidet gewesen, und was für ein Kennzeichen beiden Göttin-

nen mit dem Phidias selbst in Verfertigung einer Minerva eingegangen haben, aber besiegt worden sein. Meyer.

1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.

2) Hesych. et Suid. v. 'Ραμνυσία Νεμισς.

Pausan. l. 1. c. 33. Strab. l. 9. c. 17. Pausanias und Hesychius nennen die Nemesis ganz bestimmt eine Arbeit des Phidias; Strabo sagt, daß sie Einige dem Dipdotus, andere dem Agorakritus beilegte, daß sie in Größe und Schönheit glücklich ausgeführt, mit den Werken des Phidias wetteiferte. Meyer.

3) Hesych. v. 'Ραμνυσία Νεμισς.

4) Hier ist nach der falschen Übersetzung des Pausanias (l. 1. c. 33.) fraxini durch μελεας gegeben, und dieses wieder falsch durch Wur übersetzt, da es doch die Esche bedeutet. Allein in der angeführten Stelle des Pausanias muß dem Hesychius zufolge μυαας, Apfelreis, gelesen werden. Meyer.

nen gemein sein können. In Absicht des ersteren antworste ich, daß dieselbe vermuthlich bekleidet sein müssen, wie es Venus sowohl als die Gracien in den ältesten Zeiten der Griechen waren; ja des Praxiteles Venus in der Insel Kos war bekleidet.¹⁾ Was das Kennzeichen betrifft, wiederhole ich, was ich an einem andern Orte angezeigt habe, und was nachher über die Statue einer Nemesis, in der Villa Albani, deutlicher ausgeführt ist,²⁾ nämlich daß Nemesis mit gebogenem linken Arme vorgestellt worden, so daß sie mit demselben ihr Gewand vor der Brust in die Höhe hielt, und dieser gebogene Arm gab das gewöhnliche Maß der Griechen: *πυγών*; cubitus, welches vom Ellenbogen bis an das mittlere Glied der Finger ging. Diese Stellung sollte bedeuten, daß Nemesis, als die Göttin der Vergeltung guter und tugendhafter Handlungen, mit einem richtigen Maße dieselben messe und belohne. Man muß also annehmen und glauben, daß die Venus des Agorafritus eben diese Stellung gehabt habe, aber in verschiedener Bedeutung; denn das vor die Brust in die Höhe gehobene Gewand könnte in derselben die Büchsigkeit und Schamhaftigkeit bedeuten, welche nachher Praxiteles in seiner unbekleideten Venus zu Gnidos andeuten wollen durch die eine Hand, womit dieselbe die Brüste zu bedecken suchet, und mit der anderen Hand, welche sie vor ihre Scham hält. Dieses als wahrscheinlich vorausgesetzt, könnte Agorafritus, ohne an seiner Venus etwas zu verändern, ihr den Namen und die Bedeutung der Nemesis beilegen. Der

1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. a. 4.

2) [Beschreib. d. geschnitt. Steine; 2 Kl. 17 Abth. 1810 Num. Vorläuf. Abhandl. S. 106, Denkmale, 1. Th. 8 K.]

Zweig in der rechten gesenkten Hand würde der einzige Zusatz gewesen sein, welchen er nöthig gehabt hätte zu völliger Bedeutung.

§. 18. Endlich aber im ersten Jahre der sieben und achtzigsten Olympias,¹⁾ oder, wie Dodwell will, in der fünf und achtzigsten Olympias, und funfzig Jahre nach dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen, ging aus den bisherigen Feindseligkeiten das Feuer des peloponnesischen Krieges auf, durch die Gelegenheit, welche Sicilien gab,²⁾ an welchem alle griechischen Städte Antheil hatten; den Atheniensen gab ein einziges unglückliches Seegefecht einen Stoß, welchen sie nicht verwinden konnten.³⁾ Es wurde zwar in der neun und achtzigsten Olympias ein Stillstand von funfzig Jahren geschlossen,⁴⁾ aber ein Jahr nachher auch wiederum

1) In der wiener Ausgabe liest man nach dem Worte Olympias, noch Folgendes: „das ist, in eben dem Jahre, in welchem Phidias vorgedachte Statue der Pallas endigte.“ Wir haben dieses absichtlich ausgelassen, weil der Autor im 14 §. dieses Kapitels, zufolge einer aus der ersten Ausgabe wieder aufgenommenen Stelle, nach Dodwell, die 85 Olympiade als diejenige angibt, in welcher Phidias das große athenische Tempelbild von Gold und Elfenbein zu Ende gebracht, und Henne noch bestimmter die Beendigung in das zweite Jahr eben dieser 85 Olympiade setzt. Meyer.

2) Sicilien nahm beim Beginne des Kriegs keinen Antheil. Erst im 5 Jahre, zu Ende Commers, Olymp. 88. 2, schickten die Atheniensen eine Flotte unter Anführung des Laches den Leontinern, einem ionischen Volke, gegen die Syrakusaner von dorischer Abstammung zu Hülfe. Doch die Folgen waren unmittelbar nicht bedeutend, und erst vom 16 Jahre des Kriegs an wurde Sicilien der Schauplatz desselben. Meyer.

3) Liv. l. 28. c. 22. n. 41.

4) Im 11 Jahre des Kriegs, Olymp. 89. 4. Meyer.

aufgehoben, und die Erbitterung der Gemüther dauerte bis zur gänzlichen Entkräftung der Nation. Wie reich Athen noch um diese Zeit war, siehet man aus der Schätzung, welche in dem ganzen Gebiete dieser Stadt zu dem Kriege wider die Lacedämonier ausgeschrieben wurde, da Athen wider diese mit den Thebanern vereinigt war; die ganze Schätzung betrug sechstausend, [weniger¹⁾] zweihundert und fünfzig, Talente.²⁾

§. 19. In diesem Kriege nicht weniger wie in dem vorigen waltete ein glückliches Geschick sowohl über die Kunst als über die Poesie, und die friedfertigen Musen blieben unter dem Geräusche der Waffen ungestört, so daß die Dichter sowohl als die

1) [Die Auslassung des Wörtchens *w e n i g e r*, die ohne Zweifel von dem klugen Corrector herrührt, hat Heyne und die dresdner Herausgeber, die ihm folgen, zu Berichtigungen veranlaßt, die sie hätten ersparen können, denn im 10 B. 2 K. 7 S. gibt Winkelmann die Summe ganz richtig und gar deutlich mit Worten an; er wird sich also hier eben so ausgedrückt haben, denn sehr gutes Gedächtniß verließ ihn selten.]

2) Polyb. l. 2. c. 62.

Die Schätzung von welcher Polybius redet, geschah, als die Athenienser mit den Thebanern den Krieg gegen die Lacedämonier im dritten Jahre der 100 Olympiade unternahmen. Der Anschlag des steuerbaren Vermögens aller Bürger von Athen, und aller liegenden Gründe in ganz Attika, welcher einige und awanzig Jahre nach dem peloponnesischen Kriege geschah, kan also für die Zeit, von welcher der Autor redet, nichts beweisen. Indessen war damals der Reichtum Athens ebenfalls sehr bedeutend, wie aus einer Rede des Perikles (Thucyd. l. 2. c. 13.) hervorgeht. Die Stadt hatte, außer ihren übrigen Gefällen, jährlich mehrentheils von den Bundesgenossen eine Einrahme von 600 Talenten; in dem Schatze waren noch 6000 Talente baar vorrätzig, nachdem Perikles schon 3600 verbaut hatte. Heyne.

Künstler damals Werke der höchsten Vollkommenheit hervorbrachten. Die Poesie wurde durch das Theater unterhalten und begeistert; denn die Schauspiele ließ das Volk zu Athen nicht eingehen, ja sie wurden bei ihnen gleichsam unter die Nothwendigkeiten des Lebens gerechnet, und als die Stadt in nachfolgenden Zeiten unter dem Regimente des macedonischen Statthalters Lachares von dem Demetrius Poliorcetes belagert wurde, dienten die Schauspiele in der Hungersnoth den Magen zu befriedigen.¹⁾ Wir finden Nachricht, daß, nach besagetem sogenannten peloponnesischen Kriege, in der größten Armuth, worinnen sich Athen befand, ein gewisses Geld unter die Bürger, um die Schauspiele sehen zu können, und zwar eine Drachme auf den Mann, ausgetheilet wurde. Denn sie hielten dieselben in gewisser Maße, so wie die öffentlichen Spiele, für heilig, wie sie denn auch mehrentheils an großen Festen, sonderlich des Bacchus, aufgeführt wurden, und das Theater zu Athen ist das erste Jahr dieses Krieges durch den Wettstreit des Euripides mit dem Sophokles und Euphorion über die Tragödie Medea, welche für das beste Stück von jenem gehalten wurde,²⁾ eben so bekannt, als es die nächstfolgenden olympischen Spiele sind durch den Doriäus aus Rhodus, den Sohn des berühmten Diagoras, welcher den Sieg und Preis erhielt.³⁾ Plutarchus versichert, daß den Atheniensern die Aufführung der Bacchanten, der Phönissen, des Oedipus, der Antigone, der Medea und der Elektra mehr gekostet, als

1) Dionys. Halic. de Thucyd. judic. c. 18. p. 235.

Dieser Autor sagt Obiges nicht. S. a.

2) Epigr. Græc. ap. d'Orvill. animad. in Charit. l. 3. c. 3. p. 387.

3) Im Panfraktion. Meyer.

die Kriege wider die Perser für ihre Freiheit.¹⁾ Das dritte Jahr nach Aufführung der Medea trat Eupolis mit seinen Komödien hervor, und in eben dieser Olympias Aristophanes mit seinen Wespen. In der folgenden, nämlich der acht und achtzigsten Olympias, führte er zwei andere Stücke auf, die Wolken und die Acharnenser betitelt.²⁾

§. 20. Die Kunst brachte zu Anfang dieses Krieges das größte und vollkommenste Werk hervor, welches zu allen Zeiten ein Ruhm für dieselbe gewesen ist, nämlich die Statue des olympischen Jupiters zu Elis, die Phidias, nach geendigter besagter Pallas, mit Hülfe eines anderen Bildhauers, Kolotes genaunt, unternahm,³⁾ da er Athen verlassen mußte und nach Elis ging; es war dieselbe, so wie die Pallas, von Elfenbeine und Golde, und sechzig cubiti hoch. Da in folgenden Zeiten die Fugen des Elfenbeins sich erweitert hatten, fügte Damophon, ein Bildhauer aus der Stadt Messene, dasselbe von neuem zusammen, und erhielt dafür von den Eleensern öffentliche Ehrenbezeugungen.⁴⁾ Eben diese Olympias, in welcher der peloponnesische Krieg seinen Anfang nahm, wird vom Plinius als die Zeit der reifen Blüthe der berühmten Bildhauer, des Polykletus, des Sko-

1) De gloria Atheniens. p. 348. [t. 7. p. 373. edit. Reisk.]

2) Die Wolken des Aristophanes wurden zum erstenmal gespielt Olymp. 89. 1. unter dem Archon Isarchus. Meyer.

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 27.

4) Pausan. l. 4. c. 31.

[Man sehe die Beilage Numero VI. am Ende dieses Bandes.]

pas, des Pythagoras, des Atesilaus und des Myron angegeben. ¹⁾

§. 21. Polykletus, welcher nebst dem Phidias unter gedachten Künstlern den größten Ruf erlangt, hat, wie dessen Meister Ageladas, vornehmlich in Erz gearbeitet. ²⁾ Er war ein erhabener Dichter in seiner Kunst, und suchete die Schönheit seiner Figuren über das wirkliche Schöne in der Natur zu erheben; daher seine Einbildung vornehmlich mit jugendlichen Figuren beschäftigt war, so daß er seinen Geist mehr in der Süßigkeit eines Bacchus und in der geistigen Blüthe eines Apollo, als in der Stärke eines Herkules, oder in dem Alter eines Askulapius wird gezeigt haben. Dieses war die Ursache, daß diejenigen, die ihn zu tadeln sucheten, mehr Nachdruck, das ist: eine empfindlichere Andeutung der Theile in seinen Figuren verlangten. ³⁾

§. 22. Das größte und berühmteste Werk des Polykletus war die kolossalische Statue der Juno zu Argos, von Elfenbein und Golde, ⁴⁾ und

1) L. 34. c. 8. sect. 14.

Von reifer Blüthe sagt Plinius nicht, sondern nur daß sie in der 87 Olympiade gelebt, *floruere*. Meyer.

2) Polyklet wird daher auch *ερασμος* genannt, da Phidias *ελαφους* ist. (Dionys. Halic. jud. de Dinarcho, t. 2. p. 115.) Meyer.

Bei Plutarchus (Pericl. c. 31.) wird er auch *ερασμος* genannt. Siebelts.

3) Quintil. l. 12. c. 10. n. 7—8. *Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit super verum, ita non explevisse decorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviores videtur refugisse, nihil ausus ultra laeves genas.*

4) [Man sehe die Beilage Numero VII. am Ende dieses Bandes.]

Das Edelste in der Kunst waren zwei Statuen jugendlich männlicher Figuren; die eine bekam den Namen Doryphoros, vermuthlich von dem Spieße, welchen sie hielt, und sie war allen folgenden Künstlern eine Regel in der Proportion,¹⁾ und nach derselben übete sich Syssippus,²⁾ die andere ist unter dem Namen Diadumenos bekannt,³⁾ der sich ein Band umbindet, wie des Phidias Panatarges zu Elis war.⁴⁾ Man gibt vor, daß zu An-

- 1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.

Der Diadumenos war als ein zarter, weichescher (molliter juvenis), der Doryphoros als ein rüstiger Jüngling (viriliter puer) vorgestellt, und vielleicht ein von dem Kanon des Polykletus verschiedenes Werk, daß die Worte des Plinius (l. 34. sect. 19. n. 2): fecit et quem canona artifices vocant, können dem Zusammenhang gemäß so übersetzt werden: „er versfertigte auch einen andern Doryphoros, welchen die Künstler den Kanon nennen.“ Meyer.

- 2) Cic. de clar. orat. c. 86.

- 3) Lucian (Philopseud. c. 18.) nennt ihn τὸν διαδυμένον τὴν κεφαλὴν τῇ ταινίᾳ τὸν καλόν. Meyer.

- 4) Pausan. l. 5. c. 11.

Es ist glaublich, daß diese Statue sehr oft copirt worden, und vielleicht ist eine in der Villa Garrese wenigstens nach einer Copie des Diadumenos gemacht. Es ist eine unbekleidete Figur, etwas unter Lebensgröße, die sich ein Band um die Stirne bindet, welches sich als etwas Seltenes, nebst der Hand, welche das Band faßt, erhalten hat. Eine ähnliche kleine Figur, erhoben gearbeitet, stand noch vor wenigen Jahren an einer kleinen Begräbnisurne in der Villa Sinibaldi, mit der Unterschrift: DIADUMENI: und auf marmornen Basen von alten Leuchtern in der Kirche zu S. Agnese außer Rom, auch in der Villa Borghese auf zwei gleichen Basen, springen aus zierlich gearbeiteten Blättern Amorini hervor, welche sich ein Band um die Stirne binden. Eben ein solches Kind ist auf einem

fang des sechzehnten Jahrhunderts eine Statue mit dem Namen dieses Künstlers soll zu Florenz gewesen sein.¹⁾

§. 23. Außer vielen andern Statuen dieses Künstlers waren zwei Figuren in Erz von mäßiger Größe berühmt, die Kanephoren vorstellten, das ist: Jungfrauen, die an Festen der Ceres gewisse Heiligtümer, welche der Pallas, der Ceres und andern Gottheiten gewidmet waren, in geflochtenen Körben auf dem Haupte trugen.²⁾ Da sich nun zwei Kanephoren, eine der andern gegenüber gestellt, von erhobener Arbeit, in gebrannter Erde finden, welche in dem ältern Style gezeichnet sind: so habe ich gemuthmaßet, daß dieses Werk etwa eine Abbildung jener Figuren sein könne, sonderlich

Stücke einer alten Griechen in den Händen eines Liebhabers der Altertümer zu Rom. Winkelmann.

Die angeführte Figur in der Villa Farnese auf dem Palatino ist schon geraume Zeit nicht mehr daselbst, und wird in Neapel zu suchen sein. Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 90.) gedenkt ihrer ebenfalls und bemerkt, daß sie in einem Werke, welches den Titel führt: *Insigniores Statuarum Urbis Romae icones* n. 74. abgebildet sei. Uns ist dieses Werk nicht bekannt; allein wir haben in einem andern vielleicht nicht viel verschiedenen Werke: *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* Jo. Baptistae de Cavalleriis, n. 97. dasselbe Denkmal abgebildet gefunden, nach welchem der *Diadumenus* [unter Numero 78 der Abbildungen] zu sehen ist. Den ehemals in der Villa Sinibaldi befindlichen *Cippus* trifft man gegenwärtig im Museo Vaticano, nebst zwei von den Leuchterfüßen aus der Kirche S. Agnese; ein dritter steht noch daselbst. Wo sich das angeführte Stück einer alten Griechen gegenwärtig befindet, wissen wir nicht. Meyer.

1) Gori, praef. ad. t. 3. Inscript. p. 27.

2) Spanhem. ad Callimach. hymn. in Cerer. v. 127. Pausan. l. 1. c. 27.

Da diese von Verr'es aus der Stadt Messina in Sicilien weggeführt und nach Rom gebracht worden.¹⁾ Da jene Figuren des Polykletus sehr berühmt waren, so ist zu glauben, daß dieselben öfters gezeichnet und modellirt worden, und in der That offenbaret sich in besagetem erhobenen Werke bei dem Bildhauer Herrn Cavaceppi, welche in meinen alten Denkmälern erscheinen,²⁾ der Styl dieser Zeit, welcher annoch eine gewisse Härte, sonderlich in dem Wurf der Kleidung und in den Falten zeigt.

§. 24 Es könnte auch eine Figur eines Knaben, im Palaste Barberini,³⁾ der in einen Arm von ein-

1) Cic. in Verr. act. 2. 1. 4. c. 3.

Daß die zwei erhobenen gearbeiteten Figuren in gebräuter Erde den berühmten Karyophoren des Polykletus nachgebildet seien, ist ganz unwahrscheinlich, weil sie den sogenannten etruskischen Styl andeuten. In Polyklets Arbeiten war gewiß keine Spur mehr von der alten Steifigkeit in Gebärden und Gewändern. Auch gegen Visconti, welcher (Mus. Pio-Clem. t. 1. p. 96.) glauben will, daß der in Carneol vertieft geschnittene Ixchus (3 B. 2 K. 19 S. Denkmale, Num. 106.) eine Nachahmung des von Polykletus gefertigten berühmten Apoxyomenos sei, oder, wie Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.) ihn nennt: *destringentem se*, läßt sich mit Grund einwenden, daß wir von Polykletus durchaus keine so gewaltsame Stellung und übermäßig stark angedeutete Muskeln und Knochen erwarten dürfen, wie der gedachte Ixchus hat; die Alten berichten im Gegentheile, dieser große Künstler habe mit Vorliebe dem Zarten und Ruhigen nachgetrachtet. Meyer.

2) [Numero 182.]

Jetzt befindet sich dieses erhobene Werk von gebräuter Erde im britischen Museo. Meyer.

3) Der Knabe kam später in die Sammlung des Herrn Townley nach London, und wird, so wie die übrigen Antiken dieses berühmten Kunstliebhabers, sich nun im britischen Museo befinden. S. a. u. Meyer.

ner anderen Figur, welche sie verloren hat, beisset, eine Copie von einem Werke des Polykletus scheinen. Es stellte dasselbe zween Knaben vor, die mit Knochen spielten, und unter dem Namen *ασπα-
γολίζοντες*, die mit Knochen spielen, bekannt waren.¹⁾ Wollte man dieses Werk auf etwas Bestimmtes deuten, könnte es Patroklos, der Freund des Achilles sein, welcher als Knabe, im Streite über das Spiel mit Knochen, seinen Spielgesellen, den Klysonymus, wider Willen tödete.²⁾ Ich habe die Figur, von welcher die Rede ist, die einen fremden Arm mit beiden Händen zum Munde führt, geraume Zeit für ein schwer zu erklärendes Stük gehalten, und es ist dieselbe als ein solches in der Vorrede zu der Beschreibung der florentinischen geschnittenen Steine angegeben, bis mich der Zufall einen Spielknochen in der Hand von der mangelnden Figur bemerken ließ. Man siehet also, es waren zween Knaben, von denen der eine den andern in den Arm beisset, damit derselbe den Knochen aus der geschlossenen Hand fallen lasse.³⁾

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.

Man vergleiche *Περικλῆος Ἄμωρ* und *Γαννυμῆδος*; die Knöchelspiele, in Böttigers *Amalthea*. I. 175. Siebelid.

2) Apollod. l. 3. c. 13. §. 6.

3) In den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. 91, woher wir hier ein paar den ehemaalß barberinischen Knaben betreffende Zeilen zur Ergänzung in den Text eingerückt haben, heißt es weiter: „Von einer Statue eben dieses Künstlers, welche Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.) *alexetera*, arma summentem, nennet, würde der sogenannte borgehische Kechter also zu benennen sein. Denn *αλεξήτης* heisset ein Vertheidiger vor Gewalt, welches die wahre Deutung des Standes und der Handlung dieser Figur ist.“

Paralus und Xanthippus, die Söhne des Polykletus, kamen ihrem Vater nicht bei in der Kunst. 1)

§. 25. Skopas war von der Insel Paros; 2) eine unbekleidete Venus von ihm, welche zu Rom war, wurde des Praxiteles Statue dieser Göttin vorgezogen. 3) Nach dem Vitruvius soll er mit Werken seiner Kunst das Mausoleum gezieret haben, dieses berühmte Grabmal, welches Artemisia, Königin in Karien, ihrem Gemahle Mausolus errichten ließ, dessen Tod in die hundert und sechste Olympias gesetzt wird. 4) Plinius sagt, es habe dieser Künstler an der östlichen Seite desselben gearbeitet. 5) Da aber Skopas in der sieben und achtzigsten Olympias geblühet, und von dieser Zeit bis auf die Erbauung jenes Grabmals beinahe zwanzig Olympiaden, das ist: an achtzig Jahre, verfloßen sind, weiß ich dieses nicht zu reimen; und

Befremdend ist es, daß der Autor hier der berühmten Amazone des Polykletus nicht gedenkt, da wir doch von diesem Meisterstücke wahrscheinlich noch einige alte Copien besitzen. Meyer.

[§ B. 2 K. 21 §. Note. Einen Amriß, welcher diese Figur vorstellt, sieht man unter Numero 79 der Abbildungen.]

a) Plat. in Protag. p. 328.

Sehr richtig hat Zea bemerkt, daß Paralus und Xanthippus nicht Söhne Polyklets, sondern des Perikles gewesen. Die Söhne Polyklets, deren Namen von keinem alten Schriftsteller erwähnt werden, waren nach Plato von gleichem Alter mit dem Paralus und Xanthippus, aber nicht mit ihrem Vater in der Kunst zu vergleichen. Meyer.

2) Pausan. l. 8. c. 45.

3) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 7.

4) Proëm. ad. l. 7.

5) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 9. Diod. Sic. l. 16. c. 36.

man wird diesen Widerspruch nicht heben können, ohne zween Bildhauer dieses Namens anzunehmen.¹⁾ Es befand sich ein noch größerer Widerspruch in den Nachrichten vom Skopas, den weder Salmasius noch sonst jemand hat heben können;²⁾ und diesen

- 1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19.

Heyne (Antiquar. Aufsätze I St. 230 S.) hat, um die Widersprüche des Plinius in Hinsicht des Zeitalters des Skopas zu heben, wahrscheinlich zu machen gesucht, daß dessen Name in der angeführten Stelle von fremder Hand eingeschoben, oder auch durch einen Irrtum des Plinius selbst entstanden sei.

Für die spätere Zeitangabe von der Blüthe des Skopas zeuget auch der seine Geschma, das Zarte, Gefällige, Mannigfaltige, welches wir in der Anlage, in den Gliederformen und im Faltenschlag verschiedener Denkmale wahrnehmen, die aus erheblichen Gründen für antike Nachahmungen berühmter Werke dieses Künstlers gelten können.

Unter solchen vermuthlichen Nachahmungen scheint die Bakchantin der Villa Borghese (Sculpture, stanza 2. n. 14.) werth, vor allen andern angeführt zu werden; denn sie ist in Hinsicht auf Ausführung eines der vorzüglichsten Basreliefs, die sich aus dem Altertum erhalten haben, und die Figur ist übereinstimmend mit dem, was uns Kallistratus (Philostr. oper. p. 892.) in seiner Beschreibung verschiedener Statuen von der Bakchantin des Skopas berichtet, so daß wir fast für gewiß annehmen dürfen, der Meister des Basreliefs habe in seinem Werke die Statue des Skopas nachgeahmt. Meyer.

[Diese Bakchantin im Umrisse sieht man unter Numero 81 der Abbildungen.]

Zwei Eumeniden des Skopas aus *λυχνις λίθου* auf dem Areopagus zu Athen werden aus dem Polemo angeführt von Elemen Alexandrinus. (Admon. p. 30. Sylb.) Sieheß.

- a) Plin. Exercitat. in Solin. c. 40. p. 571.

Polen. dissertaz. sopra il Tempio di Diana d'Efeso, Saggi di dissertaz. dell' Acad. di Cortona. t. 1. Fea.

verursachte ein Fehler in dem Texte des Plinius, welcher anzeigete, daß an dem Tempel der Diana zu Epheesus gewesen sechs und dreißig Säulen *caelatae uno a Scopa*.¹⁾ Dieser Zwischenraum der Zeit wäre noch größer: und ausserdem hat man nicht überleget, daß die Arbeit an Säulen nicht Bildhauern, sondern Steinmezen zukommt. Man lese, wie ich in meinen alten Denkmälen vorgeschlagen habe: *caelatae uno e scapo*, so viel Säulen aus einem Stücke oder Schafte gearbeitet, so wird alle Schwierigkeit gehoben.²⁾

S. 26. Eben diesem Künstler wurde von Einigen die Niobe, von anderen dem Praxiteles zugeschrieben,³⁾ und den letztern Bildhauer gibt eine griechische Einschrift als den Meister derselben an.⁴⁾ Wenn diejenige Niobe, von welcher Plinius redet, ebendieselbe ist, die sich in Rom erhalten hat,⁵⁾ ist die Wahrscheinlichkeit größer auf Seiten des Skopas, als welcher geraume Zeit vor dem Praxiteles gelebet hat, indem die Idea der hohen Schön-

1) Plin. l. 36. c. 14. sect. 21.

2) [Denkmäler, 4 Th. 14 R. 3 Num. Anmerk. üb. d. Baukunst der Alten, 1 R. 39 f.]

Die gewöhnliche Lesart im Plinius ist nicht *uno a Scopa*, sondern *una a Scopa*. Winkelmanns vorgeschlagene Verbesserung möchte Widerspruch erleiden; es müßte bei *caelatae uno e scapo* nothwendig noch *singulae* stehen, wenn es bedeuten sollte, daß alle Säulen aus einem Stücke gearbeitet waren. Meyer.

[Wenn vorhergeht: *ex iis XXXVI caelatae*, so bedarf es für Lateiner keines *singulae*, und *uno e scapo* ist sehr gut ausgedrückt.]

3) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 8.

4) Brunnii Analecta, t. 3. p. 214. n. 298.

Ausonius in Epitaph. n. 28. Meyer.

5) [Nun in Florenz.]

heit in den Köpfen, von welcher ich oben ¹⁾ einen Begriff gegeben, und die reine Einfalt der Gewänder, sonderlich an den beiden jüngern Töchtern der Niobe, uns auf ältere Zeiten schließen läßt. ²⁾ Wollte man aber annehmen, daß dieses Werk eine Copie der Statuen des Skopas sei, da ein paar Figuren dieses Grupo nicht von eben der Hand, und in der That geringer zu achten sind, auch sich in Rom andere Figuren der Niobe wiederholen finden: wird der Styl des Originals genau nachgeahmet sein, und unser Urtheil kann in diesem Falle eben so richtig als in jenem sein. ³⁾

1) [5 B. 3 R. 13 §.]

2) Die erste Ausgabe, S. 336, und die Anmerkungen, S. 92, drücken sich mit etwas andern Worten aus, obwohl sie im Wesentlichen mit dem Texte der wiener Ausgabe übereinstimmen; wir haben demnach geglaubt, dieser letztern im Ganzen folgen zu müssen, da sie eine spätere Bearbeitung des Verfassers andeutet, und haben nur Weniges aus jenen genommen, wo der Sinn besser ausgesprochen oder die Sache klarer gemacht wird. Meyer.

3) Mengs wollte die Familie der Niobe überhaupt nur für Copien nach bessern Originalien halten. (*Opere di Mengs edit. di Carlo Fea. p. 359. 367.*)

Das Museum Capitolinum bewahrt unter seinen Alterthümern eine Wiederholung des vierten Sohns und der fünften Tochter der Niobe, allein es ist von dieser sogenannten Tochter der Niobe zu Florenz dargethan, daß sie keineswegs zur Familie gehört, sondern eigentlich die Psyche vorstellt. In einer Note von Fea, (t. 2. p. 299.) geschieht noch außer diesen Wiederholungen einer im Hause Colonna, und einer andern von kleinern Proportionen, in der Villa Albani, Medung; ferner soll sich noch eine zu Verona und eine in England befinden. Der Autor selbst gedachte in der ersten Ausgabe, S. 336, wiewohl nur unbestimmt, der Statuen (es sind zwei Söhne), welche in der Villa Medici

§. 27. Es war aber in alten Zeiten zu Rom eine andere Niobe von gleicher Größe und vermuthlich in eben der Stellung, wie man aus einem in Gyps geformeten Kopfe ersiehet, wovon der Marmor man weiß nicht wohin gegangen ist.¹⁾ Dieser Kopf hat Zeichen eines spätern Stils, die auf Zeiten des Praxiteles deuten können; denn es sind an demselben der Augenknochen und die Augenbraunen, die an der Niobe in Marmor mit einer empfindlichen Schärfe angegeben worden, dort rundlich gehalten, wie an dem Kopfe des Meleagers im Belvedere,²⁾ welches mehr Gracie hervorbringt, von welcher Praxiteles der Vater in seiner Kunst war; es sind auch die Haare mehr als an jenem ausgearbeitet, so daß dieser Kopf von einer Niobe dieses Künstlers übrig geblieben sein könnte, die also in der angeführten Einschrift gemeinet wäre.

§. 28. Es sollte dieses Grupo, außer der Niobe und dem Amphion, ihrem Gemable, aus sieben Söhnen und aus eben so vielen Töchtern bestehen; es fehlen aber auf der einen sowohl als auf der anderen Seite Statuen. Zween von den Söhnen sind nach aller Vermuthung die beiden berühmten sogenannten Ringer, in der großher-

zu sehen waren und jezo bei der übrigen Familie der Niobe zu Florenz aufgestellt sind; auch des todt liegenden Sohns in der dresdner Antikensammlung. Dieser gibt an Verdienst der ähnlichen Figur zu Florenz nichts nach, ist aber weniger wohl erhalten. (Becker's Augusteum Taf. XXXII.) Zu Wien soll sich im Besiz eines Liebhabers ebenfalls die Wiederholung eines Sohns der Niobe finden, welche von Prag dahin gekommen und sehr schön sei. Meyer.

1) Mengs besaß den Gypsabguß; (Opere di Mengs, p. 361.) der Marmor ist nach England gegangen. Fea.

2) Wahrscheinlich der sogenannte Antinous, welcher einst für einen Meleager gelten mußte. Meyer.

zoglichen Galerie zu Florenz, und es wurden diese zwei Figuren für Söhne der Niobe gehalten, da man dieselben entdeckt hatte und da annoch die Köpfe fehlten, die sich nachher fanden.¹⁾ Deß

- 1) [Niemlich gute Abbildungen davon bei Fabroni, Dissert. sulle Statue della Niobe, auch eine in Umrissen unter Numero 88 dieser Ausgabe.]

Die Köpfe der beiden Figuren scheinen, sowohl in Hinsicht auf die Arbeit als auch auf die Gestaltung der Theile, mit den Kindern der Niobe in naher Verwandtschaft zu stehen. Vorzüglich bemerkt man an dem Kopfe des obliegenden Ringers ungemein viel Familienähnlichkeit mit den beiden schönen Töchtern der Niobe, das heißt, der dritten und vierten. Die Bildung der Augen und der Stirnknochen verkäth durchaus denselben Geichmak; am Munde und am Riß erscheinen ebenfalls Ähnlichkeiten; auch die Behandlung der Haare ist ganz dieselbe. Ferner verdient wohl beachtet zu werden, daß die Haare auf der rechten Seite des Kopfes weit feisiger ausgeführt sind als oben auf der Scheitel oder an der linken Seite; ein Umstand, welcher theils zuverlässig darthut, daß dieser Kopf keinem von den beiden Ringern ursprünglich könne zugehört haben, theils die Wahrscheinlichkeit vermehrt, daß derselbe von einem Sohne der Niobe herrühren könne, weil die Figuren jener Gesellschaft von Statuen meist für Nischen gearbeitet sind und die Bestimmung hatten, nur von einer Seite angesehen zu werden. Hingegen mußten an der Gruppe der Ringer als einem nach ursprünglicher Absicht des Künstlers isolirt aufzustellenden Werke, alle Theile von allen Seiten gesehen und folglich auch auf allen Seiten mit gleicher Sorgfalt ausgeführt werden.

Der dem überwältigten Ringer aufgesetzte Kopf ist von gleicher Beschaffenheit in den Umrissen der Augen, dem Schnitt der Stirnknochen; allein er scheint überhaupt nicht völlig so genau und bestimmt ausgearbeitet, weil er durch Zeit und durch Zufälle mehr als jener mag gelitten haben. Sein Gesicht ist etwas länglicher als das des Siegers. Indessen sehen sie einander ähnlich wie Brüder. Auch an diesem Kopfe ist die rechte gegen

unter der Benennung der Söhne der Niobe finde ich dieselben angegeben in einer seltenen Kupferplatte vom Jahre 1557, und ich vermuthe, weil dieses Werk zugleich mit den übrigen Statuen der Niobe, an eben dem Orte ausgegraben ist, wie Flaminio Vacca in den Nachrichten von Entdeckungen, die zu dessen Zeit gemacht worden, bezeuget.¹⁾ Aus der Fabel selbst wird dieses wahr-

die Erde gekehrte Seite mit mehr Sorgfalt als die linke ausgearbeitet, welches, wenn der Kopf ursprünglich zur Figur gehörte, überflüssig gewesen wäre.

Der Marmor an beiden Köpfen ist sehr zart, von dichtem feinen Korne wie an den für Originale zu haltenden Figuren aus der Familie der Niobe, und wesentlich von dem verschieden, aus welchem die Körper gearbeitet sind.

An beiden Köpfen ist die Nase ein neuer Zusatz; an dem Kopfe des obliegenden Ringers ist das ergänzte Stück beträchtlicher als an dem der überwältigt wird; an jenem scheint auch der Hals etwas abgearbeitet, damit er sich dem Rumpfe besser anfügte. An dem überwältigten Ringer paßte zwar der Kopf besser auf den Körper; aber die Verschiedenheit der Arbeit ist, wenn man Gesicht und Hals mit den benachbarten Theilen des Rumpfes, den Schlüsselbeinen, der Brust vergleicht, sehr merklich.

Dennoch möchte der moderne Künstler, welcher den Einfall gehabt, diese zwei Köpfe den Figuren der beiden Ringer anzupassen, keinen harten Tadel verdienen, denn sie scheinen nicht allein in dem erforderlichen Verhältnisse der Größe zu stehen, sondern es entspricht auch der Ausdruck der Züge einigermaßen der Handlung der Figuren. Der Kopf des Obseigers hat zwar jenes stille, erhabene Leiden, das Hohe und Tragische in seinem Charakter und Ausdruck, welches wir an den Kindern der Niobe wahrnehmen; weil aber der des Besiegten einen etwas heftigern Grad von Schmerz und Leidenschaft zeigt, so bleibt immer ein schickliches Verhältniß der Mienen zu der Handlung. Meyer.

1) Montfaucon. *Diar. Ital.* c. 9. p. 139.

scheulich; denn die älteren Söhne wurden vom Apollo getödet, als sie auf dem Felde sich im Reiten übeten; die jüngeren aber, da sie mit einander ringen; ¹⁾ in die Kunst bekätigt dieses durch die Ähnlichkeit des Styls und der Ausarbeitung mit den übrigen Figuren der Niobe; sonderlich äußert sich solches in den Köpfen, welche auch in den Haaren, der Arbeit in diesem Theile an den anderen Söhnen der Niobe ähnlich sind. Daß es kein paar Ringer der Spiele sein können, würde auch aus der gewöhnlichen Form der Ohren zu beweisen sein; denn da dieselben sich zu Boden geworfen haben, wie Pankratiasen zu thun pflegten, ²⁾ worin diese von den gemeinen Ringern, welche stehend kämpften, unterschieden waren, so müßten jene Figuren auch Pankratiasenohren haben. Man kan diese ringenden Söhne der Niobe ein Symplegma nennen, das ist: ein Paar, welches sich im Ringen umschlungen hat, wie Plinius ein Paar Ringer vom Cephisodotus und das andere vom Heliodorus gearbeitet benennet: ³⁾ mit diesem Namen aber können zwei neben einander stehende Figuren nicht bezeichnet werden, wie Gori geglaubt hat, wenn er eine kleine männliche und weibliche Figur von Erz, die eine jede vor sich hinter einem Pfluge stehen, in dem Museo des Collegii Romani, ein Symplegma nennet. ⁴⁾

§. 29. Zu den älteren Söhnen gehöret das Pferd, unter welchem beim Ergänzen der Staub, der sich im Reiten erhebet, angezeigt worden an

1) Ovid. metamorph. l. 6. v. 221. Heynii observat. ad Apollod. l. 3. c. 5. [n. 6.] Meyer.

2) Mercur. de arte gymnast. l. 2. c. 9.

3) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 6 et 10.

4) Mus. Etrusc. t. 2. in fine, tab. 200. p. 438.

dem Steine, worauf das Pferd ruhet. 1) Wenn ich gesaget habe, daß ein paar Figuren nicht von der Hand eines und ebendesselben Meisters sein können, würde dieses auf die alte männliche Figur gehen können, die nach Art barbarischer Völker gekleidet ist. 2) Diese stellet einen Pädagogen oder Hofmeister der Kinder der Niobe vor; und eben so gekleidet siehet man zwei ähnliche Figuren auf einem erhobenen Werke in der Villa Borghese, welches eben diese Fabel vorstellet und in meinen alten Denkmälern bekant gemacht ist. 3) Diese Kleidung deutet ausländische Knechte und Leibeigene an, unter welchen diejenigen, die zu der Aufsicht der Kinder bestimmt waren, gewählt wurden; 4) und ein solcher war Sopyrus, welchen Perikles dem Alcibiades zugegeben hatte. 5)

1) Das Pferd steht zu Florenz abgesondert von der Familie der Niobe, weil man erkant, daß es nicht zu derselben gehöre; auch wird versichert, daß es an einem andern Orte, als die Niobe, und zu einer andern Zeit aufgefunden worden. Für sich betrachtet ist es ein wohl gearbeitetes Werk; seine Bewegung lebhaft, der Kopf von Ausdruck, nur der Leib etwas zu schwächig. Es scheint sich zu bäumen und wurde ursprünglich am Zügel, welcher noch sichtbar ist, zurückgehalten. Ob ein Reiter nebenan gestanden, oder noch eines oder drei andere Pferde ein Zwei- oder Viergespann mit diesem ausgemacht, bleibt unentschieden. Die Restaurationen sind, außer der Staubwolke, noch das Vordertheil der Nase, alle vier Beine nebst dem Schweife. See u. Meyer.

2) Die Kleidung möchte so ungröchisch nicht sein, und das Werk scheint, von eben der Hand gearbeitet, welcher wir die Niobe selbst und ihre schönsten Kinder verdanken. Meyer.

3) [Numero 89.]

4) Euripid. Med. v. 53.

5) Plutarch. in Alcibiad. c. 1. Meyer.

§. 30. In den Trümmern der ehemaligen Salustischen Gärten in Rom fanden sich einige Figuren in erhobener Arbeit und in Lebensgröße, die ebenfalls die Fabel der Niobe abbildeten, und Pirro Ligorio, welcher dieses in seinen Handschriften in der vaticanischen Bibliothek angemerkt hat, versichert, daß sie von sehr schöner Arbeit gewesen. Von eben diesem Inhalte ist ein erhobenes Werk in der Galerie des Graven Pembroke zu Wilton in Engeland, dessen Werth man in dem Verzeichnisse dieser Galerie ¹⁾ nach dem Gewichte anzugeben ver-
 meint; deñ es ist daselbst angemerkt, daß es an dreitausend englische Pfunde schwer sei. Es enthält dasselbe zwanzig Figuren, unter welchen sieben Töchter und eben so viel Söhne sind; jene stehen und liegen, und einige von diesen sitzen zu Pferde, welche so hoch gearbeitet sind, daß der Kopf und der Hals derselben ganz vom Grunde hervorstehen; Apollo und Diana befinden sich nicht unter den Figuren. In dem Museo der Zeichnungen Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, und zwar unter denjenigen, welche der berühmte Commendator del Pozzo gesammelt hat, befindet sich eine Zeichnung eines erhobenen Werkes von dieser Fabel, ebenfalls aus zwanzig Figuren, die Pferde nicht mitgerechnet, welche Zeichnung ich nach jenem Werke genommen glaube, ehe es aus Rom gegangen ist. Es sind sieben Söhne, und eben so viel Töchter, nach dem Apollodorus, ²⁾ vorgestellt, vor welchen die Niobe stehend die zwei jüngsten in ihrem Schooße verbergen will, welches Amphykle und Meliböa sein würden, die, wie Einige

1) C. 81.

2) L. 3. c. 5. sect. 6

wollen, dem Tode entgangen sind. 1) Fünf Söhne sind zu Pferde, und außer denselben sind drei alte männliche Figuren, welche ihre Hofmeister vorstellen. In eben dieser Sammlung stellet eine andere Zeichnung ein Stük einer erhobenen Arbeit von eben dieser Fabel mit drei Figuren vor; einen von den Söhnen mit einer Wunde in der Seite, und zwei Töchter, von denen die eine so gestellet ist, daß ihr Gesicht, und also auch ihr Schmerz, durch den erhobenen Arm verdeckt ist. Eben diese Fabel war erhoben gearbeitet auf der Thüre von Elfenbein an dem Tempel des Apollo, welchen Augustus auf dem Palatino baute. 2)

§. 31. Pythagoras, einer der berühmtesten Künstler dieser Zeit, wie der Preis, welchen er zu Delphos durch die Statue eines Pankratisten über den Myron erhalten, bezeuget, war aus Reggio in Großgriechenland, dem heutigen Calabrien, und, nach dem Plinius, der erste, welcher die Haare mit mehrerem Fleiße ausarbeitete. 3) Diese An-

1) Apollod. l. c. Heynii observat. ad h. l. Pausan. l. 2. c. 21. Meyer.

2) Propert. l. 2. eleg. 23. v. 14.

Auch auf einer Graburne von mäßiger Größe im Museo Pio-Clementino ist Niobe mit ihren Kindern in erhobener Arbeit vorgestellt; die Ausführung dieses Denkmals ist, wie an Graburnen gewöhnlich, nicht von außerordentlicher Kunst, aber die Anordnung bewundernswürdig und deutet auf ein herrliches Urbild vom schönen Styl. (Mus. Pio-Clem. t. 4. tav. 17. p. 33.) See u. Meyer.

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 4.

Plinius setzt den Pythagoras in die 87 Olympiade; allein er mag etwas früher seine Kunst ausgeübt haben, denn Pausanias erwähnt, daß er die Bildläufe des Astylus, welcher in der 73, 74 und 75 im Wettlaufe, und des Euthymus, welcher in der 74, 76 und

zeige kan zu einer Bestimmung des Alters einiger Statuen dienen. Den wir bemerken an einigen, an welchen sich eine große Wissenschaft und Kunst zeigt, die Haare sowohl des Haupts, als der Schaam, in ganz kleine freyrichte Locken reihenweis geleyet, in eben der Form, wie die Haare an wahren hebräischen Figuren gearbeitet sind. Von jenen finden sich zwey Statuen in dem Saale des Palastes Farnese, die unter die schönsten in Rom zu zählen sind, und haben annoch die gezwungen gearbeiteten Haare, als einen Beweis von einem Systema, welches sich von der Natur entfernt hatte. Ferner bemerkt man an einigen anderen Figuren, welche Zeichen von der besten Zeit der Kunst haben, wenig ausgearbeitete Haupthaare; und hier können als Beispiele die Söhne und die Töchter der Niobe sowohl als diese selbst angeführet werden. Da also

77 Olympiade im Faustkampfe siegte, verfertigt habe. (L. 6. c. 13. c. 6.) Sein Lehrer war Klearchus aus Rhegium. (Pausan. L. 6. c. 4.)

Pythagoras soll nicht nur die Haare sorgfältiger als seine Vorgänger gearbeitet, sondern auch zuerst die Sehnen und Adern ausgedrückt haben: Hic primus nervos et venas expressit. (Plin. l. c.) Dieser Künstler hat dem Plinius zufolge einen Hinkenden verfertigt, an welchem der von einem Geschwür herrührende Schmerz so lebhaft ausgedrückt war, daß man die vorgestellte Empfindung mitzufühlen glaubte. Wahrscheinlich stellte er den Philoketes vor, und es ist davon in einem tief geschnittenen Steine, welchen Winkelmann unter Numero 119 der Denkmale beibringt, vielleicht noch die Abbildung dieser Statue vorhanden. Von ihm war ferner ein Apollo berühmt, der eine Schlange mit Pfeilen erlegte; die auf dem Stier sitzende Europa und der wechselseitige Brudermord des Orestes und Polynix. (Tacian. orat. ad Cræcos, c. 53. p. 116. c. 54. p. 118.) Te a u. Meyer.

Pythagoras, als der erste, die Haare mit mehrerem Fleiße und vermuthlich mit gefälligerer Freiheit geendiget hat: so kan man schließen, daß jene Statuen von beiden Arten, sowohl mit sogenannten betrurischen, als mit wenig ausgearbeiteten Haaren, nicht nach dieses Künstlers Zeit können gemacht sein; folglich müssen dieselben entweder von gleicher Zeit, oder für älter geachtet werden, und hieraus ist zugleich eine Wahrscheinlichkeit zu ziehen, das Werk der Niobe dem Skopas vielmehr als dem Praxiteles zuzueignen.

S. 32. Unter den Künstlern dieser Zeit ist Ktesilaus weniger als andere berühmt, und er war gleichwohl einer von den drei Bildhauern, welche mit dem Polykletus und dem Phidias über Statuen von Amazonen, die für den Tempel der Diana zu Ephesus bestimmt waren, den Preis erhielten. Die Kritici haben nicht bemerkt, daß dessen Name beim Plinius bald Ktesilaus, bald Ktesilas geschrieben ist;¹⁾ es muß aber eine und dieselbe Person sein, weil da, wo er ihn Ktesilas nennet, eine Statue des Perikles von seiner Hand gerühmet wird.²⁾

1) Dieser Fehler ist schon von Harduin verbessert. See.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 14.

Die Kunst des Ktesilaus können wir besser als jene des Pythagoras kennen lernen, denn kaum ist zu zweifeln, daß die in Sammlungen vorfindlichen Amazonen, welche mit dem Ausdrucke von Schmerz im Gesichte eine Wunde an der Brust zeigen, Copien nach der im Altertum berühmten Amazone des Ktesilaus sind, welche derselbe wetteifernd mit dem Phidias, Polykletus, Rydon und Phradmon für den Tempel der Diana zu Ephesus verfertigte. Er übertraf zwar damit den Phidias und Polykletus nicht, wurde aber dem Rydon und Phradmon vorgezogen. Die noch vorhandenen Copien von der Ama-

§. 33. Unter den Werken dieses Kleofilas war besonders die Statue eines Verwundeten, vermuthlich Helden, bekannt, „an welcher man empfinden könnte, wie viel annoch von seiner Seele in ihm übrig sei.“¹⁾ Ich deute diese Figur auf einen Helden, weil ich glaube, daß sich dieser Künstler auf nichts Niedriges heruntergelassen habe, da sein großes Verdienst nach dem Plinius war: edle Menschen noch edler erscheinen zu lassen.²⁾ Auch in dieser Betrachtung scheint die Statue des sogenannten sterbenden Kämpfers im Museo Capitolino, die dem Kleofilas von Vielen beigelegt wird, nicht von dessen Hand zu sein, weil dieselbe eine Person von gemeinem Stande vorstellte, und die ein arbeitsames Leben geführt, wie das Gesicht, die eine alte Hand, seine Füße und die Fußsohlen anzeigen.³⁾ Es hat diese Sta-

zone des Kleofilas, unter welchen die im Museo Capitolino, mit dem Namen ΚΛΕΟΦΙΛΑΣ, sehr viel Verdienst hat, unterrichten und also von seiner Kunst, und wenn wir sie mit den Copien nach der Amazone des Polykletus vergleichen, so erhellt theils die Richtigkeit des Urtheils der Alten über die angeführten fünf berühmten Werke und ihre Meister, daß das Werk des Polykletus war von edlerem Charakter und größerer Schönheit in den Formen; theils nehmen wir ungefähr dieselbe Zeit und denselben Styl in der Behandlung der Haare und im Geschmack der Gewänder wahr; ja, der Ideal der Züge unterscheidet sich kaum merklich. Meyer.

[Ein Amrß dieser verwundeten Amazone ist unter Numero 82 der Abbildungen.]

- 1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 14. *Vulneratum deficientem, in quo possit intelligi, quantum restet animæ.*
- 2) L. c.
- 3) In welcher Zeit dieses Denkmal der alten Kunst eigentlich entstanden sei, ist schwer zu sagen. Die kunstreiche Anordnung der ganzen Figur, die natürliche Vor-

tue einen Strif, mit einem Knoten unter dem Kinn, um den Hals gelegt, und lieget auf einem länglich runden Schilde, über welches ein zerbrochenes Blasehorn geworfen ist. Einen Fechter kan diese Statue nicht vorstellen, theils weil sich nicht findet, das Klopfecktern in guten Zeiten der Kunst Statuen

stellung eines dahinsinkenden sterbenden Mannes, dessen Kräfte allmählig entfliehen, die Wissenschaft, der geistreiche mit dem Ganzen meisterhaft zusammenstimmende Ausdruck im Gesichte, sind Eigenschaften, welche das Werk des griechischen Meisters und des Ruhms, den es erhalten hat, würdig machen. Hingegen hat von den eigentlich griechischen Arbeiten keine so wenig elegante, man möchte sagen schlechtweg natürliche Formen, und die Gestalt zieht nicht an, mit wie großer Kunst und Wissenschaft sie übrigens auch ausgeführt ist. Die Umriffe sind fließend zu nennen, doch die Falten der Haut, und die Winkel, wo Glieder zusammenstoßen, tief und kräftig angegeben. Offenbar ging des Künstlers Zweck zuvörderst dahin, einen gemeinen, aber physisch tüchtigen Menschen mit vollkommen entwickelten Gliedmaßen treu nachzubilden.

Der Ausdruck, so künstlich durch alle Theile des Werks gehalten, so poetisch gedacht, könnte ohne Zweifel einer edlern Einkleidung würdig erachtet werden und ist vornehmlich am Kopfe ungemein gelungen. Der Athem scheint aus dem geöffneten Munde zu dringen; die Augen starren und brechen; es krauset sich die Stirn wie im Todeschauer, und die Haare sträuben sich empor. Obschon dieses Werk glatt polirt ist, erscheinen dennoch an verschiedenen Stellen die Spuren eines kühn geführten Eisens. Restaurirt sind: die Nasenspitze, der rechte Arm von der Schulter an, die linke Knie Scheibe nebst den Zehen an beiden Füßen, und der Theil des Fels, worauf sich die rechte Hand stützt, mit einem Schwert und einem weiten Blasehorn. Alle diese Ergänzungen sind von Meisterhand gearbeitet, und sollen, was auch nicht unwahrscheinlich ist, von Michel Angelo herrühren. Meyer.

errichtet worden, theils weil kein griechischer Künstler, dem diese Figur würdig ist, wird Fechter gemacht haben, da in den blühenden Zeiten der Kunst den Griechen keine Fechterspiele bekant waren. Es kan auch kein Fechter sein, weil er ein krummes Horn, wie der Römer ihre litui waren, trug, welches, wie ich angezeigt habe, zerbrochen vorgestellet unter ihm lieget. ¹⁾

§. 34. Hier aber belehret uns eine griechische Inschrift, ²⁾ daß die Ausrufer oder Herolde (κρυαες) in den olympischen Spielen zu Elis einen Strik um den Hals trugen, und mit einem Horne bliesen. Diese Inschrift, welche an der Statue eines olympischen Siegers stand, kan die capitolinische Statue in mehreres Licht setzen. Dieser Sieger war zugleich Herold, und es wird von ihm gesagt, er habe dieses sein Amt verrichtet:

Οὐδ' ὑπο σαλπυγῶν, ἔτ' ἀναδείμματ' ἔχων,
weder auf dem Horne blasend, noch mit dem Strike; denn das Wort ἀναδείμματα wird vom Hesychius erkläret mit ἡνίας περι τραχηλοῖς, Bügel oder Strike um den Hals. ³⁾ Diesen

1) Abbildungen vom sterbenden Fechter bei Bottari im Museo Capitolino (t. 3. tav. 67. 68.), bei Maffei (Raecolta di statue tav. 65.), Montfaucon (Antiq. expl. t. 3. part. 2. p. 155.) [und unter Numero 97 der Abbildungen zu dieser Ausgabe.] Meyer.

2) Das Epigramm auf die zu Delphi gesetzte Statue eines gewissen Archias aus Hybla, welcher dreimal in dem Wettkampf der Herolde zu Olympia durch seine Stimme den Sieg errungen, ist aus dem Poslux (l. 4. c. 12. segm. 92.) bekant. Jakob hat es (Anthol. t. 4. p. 185. n. 313.) abdrucken lassen, und erkläret. Meyer.

3) Hesych. v. ἀναδείμματα.

Jakob verbessert sehr passend ἡνίας in ταμίας, so

Strik legeten diese Herolde vielleicht um, wie Salmasius vermutet, aus Behutsamkeit im Blasen, damit sie nicht etwa eine Ader zersprengen möchten. Das Lob des Herolds in der Inschrift ist also, daß derselbe kein Horn noch Strik nöthig gehabt, sondern daß er mit seiner Stimme die ganze Versammlung der Griechen in den olympischen Spielen überufen und sich deutlich vernehmen lassen können.

§. 35. Hier ist aber ein Unterschied zu machen unter den olympischen Herolden, und unter denen, die von einem Heere an das andere und von einer Stadt an die andere abgeschicket wurden; und von diesen findet sich nicht, daß sie Hörner zum Blasen getragen haben. Diese trugen insgemein einen Caduceus, welchen auch Jason zum Zeichen seiner friedlichen Gesinnung nahm, da er zu Kolchos mit den Söhnen des Phryxus und mit dem Telamon an das Land stieg;¹⁾ und zuweilen nebst dem Caduceus in der einen Hand, einen Spieß in der anderen, gleichsam Krieg und Frieden vorzulegen; daher war von solchen Herolden das Sprichwort genommen: το δορυ και το κηρυκειον ἀμολαττειν, den Spieß und den Caduceus zugleich schiken, das ist: Krieg und Frieden anzubieten.²⁾ Mit diesen beiden Zeichen seiner Gesandtschaft ist ein Herold, eine unbefleidete heroische Figur mit Lorbeeren bekränzet, welche einen weisen Hut, als ein Wanderer, auf die Schulter herab geworfen hat, auf einem Gefäße von gebräunter Erde in dem Museo des Collegii Romani gemallet;

daß hier Binden zu verstehen sind, welche die Herolde um den Hals legten, um beim Rufen nicht zu sehr die Arterien anschwellen zu lassen. Meyer.

1) Apollon. Rhod. Argon. l. 3. v. 197.

2) Polyb. l. 4. c. 52. Suidas. v. ἄγρ.

den Caduceus hält derselbe in der rechten Hand, und in der Linken einen langen Speiß. Dieses Gefäß ist zu Ende des dritten Kapitels des vorläufigen Tractats meiner alten Denkmale in Kupfer vorgestellt. ¹⁾

§. 36. Zuweilen trugen die Herolde, die man auch *γραμματεις* nennete, das ist: Überbringer der Befehle des Heerführers an das Heer, ²⁾ einen Speiß, und an demselben eine Art von Wimpel (*ταβια*) gebunden, welche fliegende Binde gleichsam als ein Zeichen der Unverletzlichkeit ihrer Person anzusehen ist, und vermuthlich gleiche Bedeutung hatte mit der Binde des Apollo, die der Priester Chryses beim Homerus an sein Gewand gebunden trug; ³⁾ und wenn sie gute Botschaften überbrachten, war der Speiß mit Lorbeerzweigen bewunden. ⁴⁾ Aus dem Schilde unserer Statue kann man schließen, daß es kein Herold der olympischen Spiele ist, wo nicht auf Leben und Tod gekritten, folglich kein Schild geführt wurde. Da wir nun wissen, daß die Herolde barbarischer Völker mit Flö-

1) [Numero 11 der Bignetten zu den Denkmalen.]

2) Diod. Sic. I. 15. c. 52.

Es möchte schwer sein, zu beweisen, daß *γραμματεις* so viel als Herold bedeute. Wir erinnern uns keiner Stelle, wo dieses Wort eine solche Bedeutung hätte; und in der angeführten aus dem Diodorus bezeichnet *γραμματεις* eine Kriegsstelle bei den Thebanern, welche der eines heutigen Adjutanten mag ähnlich gewesen seyn. Meyer.

3) Il. A. I. v. 14 — 15.

4) Plutarch. in Pompei. c. 41.

Γραμματῆρες sind keine Herolde, sondern Briefträger, deren Lanzenstange mit Lorbeer umwunden war, um hier die frohe Botschaft von dem Tode Mithridatis anzuzeigen. Meyer.

ten und mit einer Leyer an ihre Feinde abgeschickt wurden, um die Gemüther zu erweichen zu Anhö-
rung der ihnen gemachten Botschaft: ¹⁾ so kan man
glauben, daß bei den Griechen auch üblich gewesen,
Herolde, die als Abgeordnete dienten und überhaupt
Personen, die *κρηπυς*, *praëcones* hießen, nach Art
der olympischen Herolde, mit einem Horne und ei-
nem Striße um den Hals abzusenden, ²⁾ und daß
dieselben über dieses noch mit einem Schilde bewaf-
net gewesen, da der heutige Gebrauch, Trompeter
als Herolde abzuschicken, aus dem Altertume bis auf
unsere Zeit sich scheint erhalten zu haben. Nächst-
dem wissen wir, daß Virgilius vom Misenus,
des Sektors Herolde, saget:

1) Athen. l. 24. c. 6. [n. 24.]

2) Über gerade dieses war zu beweisen, besonders da kurz
vorher gesagt ist, man finde in keiner Stelle eines alten
Autors, daß die Herolde ein Horn gebraucht, wohl
aber daß sie einen Stab und eine Lanze getragen.
Der Stab ist immer das Reizzeichen der Herolde gewe-
sen, weil sie den Frieden ankündigen wollten. (Thucyd.
l. 1. c. 146. et Schol. ad. h. l. Servius ad *Æneid.* l. 4.
v. 242.) Die Lanze diente als Zeichen zur Ankündigung
des Krieges (Polyb. l. 4. c. 52.), und weil die Herolde
für geheiligte, gleichsam von den Göttern gesandte Perso-
nen betrachtet wurden, so durften sie also von den Fein-
den eben so wenig beleidigt werden, als es ihnen erlaubt
war, jene auf irgend eine Weise zu beleidigen. (Diod.
Sic. l. 5. c. 75. Suidas v. *κρηπυς*.) Deshalb gingen sie
auch bloß und ohne Waffen (Chrysost. orat. 37. p. 483.);
sie werden folglich auch keinen Schild als eine Verthei-
digungswaffe getragen haben, noch ein Schwert zum An-
griff. Hieraus würde man nun vermuthen können, daß
die Figur auf dem angeführten Gefäße etwas ganz an-
deres als einen Herold vorstelle, weil ihr ein Schwert
zur Seite hängt, weil anders dieses Kunstwerk eine grie-
chische Arbeit ist. Aus Pollux (l. 4. c. 12. segm. 94.)
erhellet, daß die Herolde sich keines Horns, sondern nur
ihrer Stimme bedienten. Sen.

Et lituo pugnas insignis obibat et hasta, ¹⁾ welcher also ein krummes Blasehorn und einen Spieß zu tragen pflegte. Man könnte hier fragen, wie und warum in der Statue, von welcher wir reden, ein verwundeter und sterbender Herold abgebildet worden. Ob ich gleich nicht schuldig bin, hierauf zu antworten, nachdem ich glaube Gründe genug angeführt zu haben, die uns in derselben einen verwundeten Herold zeigen, laß ich dem noch dem Leser zu erwägen überlassen, ob hier etwa Polyphontes, der Herold des Königs Laïus zu Theben, welcher zugleich mit seinem Herrn vom Odyssus ermordet wurde, abgebildet sein könne; ²⁾ oder ob es Kopreas, der Herold des Eurystheus, sein könne, welchen die Athenienser ermordeten, da er die Nachkommen des Herkules, die zu dem Mactare der Barmherzigkeit in ihrer Stadt Zuflucht genommen hatten, mit Gewalt wegführen wollte. ³⁾ Diese Meinung könnte einige Wahrscheinlichkeit gewinnen, da Kopreas der berühmteste Herold aus der mythologischen Geschichte ist, dessen Gedächtniß alle Jahre öffentlich zu Athen erneuert wurde, indem diese Stadt diesen an einem Herolde begangenen Mord noch zu den Zeiten des Kaisers Hadrianus betrauerte. Da das Gesicht unserer Statue eine bestimmte Person abbildet, könnte gemuthmaßt werden, daß es etwa Anthemokritus sei, ein von den Megarensern erschlagener Herold der Athenienser, dessen Tod, wie Pausanias meldet, Ursache war, daß die Stadt Megara den Zorn der Götter empfand, und, ohnerachtet Kaiser Hadrianus derselben wohlwollte, sich nicht erholen konnte. ⁴⁾

1) Æn. l. 6. v. 167.

2) Apollod. l. 3. c. 5. n. 7.

3) Philostrat. Vit. Sophist. l. 2. c. 1. n. 5.

4) L. 1. c. 36.

§. 37. Myron, aus Athen oder von Eleutheris im attischen Gebiete, war mit dem Polykletus

Anthemokritus war von Perikles als Herold gesendet (Plutarch. in Pericl. c. 30.); darum könnte man mit einigem Grunde vermuthen, daß demselben auch von Perikles eine Statue sei gesetzt worden, und diese das von Plinius gerühmte Werk des Ktesilaus gewesen, weil, wie im §. 32. angemerkt ist, derselbe Künstler auch vom Perikles selbst eine Statue gefertigt hatte. Allein Plutarchus meldet nichts von einer Statue zu Ehren des Anthemokritus, sondern berichtet nur, daß derselbe in der Nähe des thrasischen Thors öffentlich begraben worden, und Pausanias (l. 1. c. 36.) sah dessen Denkmal (*μνημα*) auf dem Wege von Athen nach Eleusis. Die Statue des sterbenden Fechters hat auch keinen Bart, der doch zur Zeit des Perikles noch getragen wurde, und auch der mit seinem Namen bezeichneten Herme im Museo Pio-Clementino nicht fehlt. Aus dem Athenäus (l. 13. c. 3. [n. 18.] wissen wir, daß die Sitte des Bartscheerens in Griechenland und namentlich in Athen nicht früher als zu Alexanders des Großen Zeit eingeführt wurde, welcher, nach Plutarch (in Thes. c. 5.) zuerst seinen Soldaten den Bart abnehmen ließ, damit sie von den Feinden nicht bei demselben möchten angefaßt werden. Aber an dem sterbenden Fechter findet sich, weil schon kein ganzer Bart, doch ein Stutzbart, dieser war bei barbarischen Völkern gebräuchlich, und könnte also Anlaß geben zu glauben, daß die Griechen sich der Barbaren zu Herolden bedient hätten, folglich die Statue einen solchen vorstellen werde. Hierauf läßt sich antworten, daß zwar die Stutzbärte bei den barbarischen Völkern, unter andern bei den Celten, Mode waren (Diod. Sic. l. 5. c. 28. Cæs. de bello gall. l. 5. c. 14. Sidon. Apollinar. Panegy. maj. v. 243.), allein die Griechen werden sich wohl schwerlich der Ausländer zu dem wichtigen Amt eines Herolds bedient haben, zumal, da wir aus dem Athenäus (l. 6. c. 6. [n. 26.] ersehen, daß die Herolde Griechen waren und aus einer bestimmten Familie; auch findet sich wohl kein Beispiel für das Gegentheil. Fea.

aus ebenderselben Schule.¹⁾ Derjenige Myron, welcher die Statue des Ladas, eines Läufers Alexanders des Großen, gearbeitet, kan also nicht Myron der Schüler des Ageladas sein.²⁾ Unter gedachten Künstlern, die in der sieben und achtzigsten Olympias geblühet haben, ist er der letzte, welchen ich, dem Plinius zufolge, hier angegeben habe. Es hat derselbe vornehmlich in Erz gearbeitet,³⁾ und seine Thiere wurden nicht weniger als seine Figuren geschätzt:⁴⁾ unter diesen war sein Diskobolus, oder einer, welcher mit dem Diskus wirft, berühmte.⁵⁾ Vier Ochsen von My-

[Man möchte aus der Statue entweder einen spartanischen Trompeter, oder auch den Schildträger eines Feldherren machen.]

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19.

Eleutherä, der Geburtsort Myrons, gehörte ursprünglich zum böotischen Gebiete; aber die Einwohner unterwarfen sich freiwillig den Athenern, aus Liebe zu deren Verfassung und aus Haß gegen Theben. (Pausan. l. 1. c. 38.) Daher wird auch Myron von Pausanias fast immer ein Athener genannt. Meyer.

2) Der Autor verwechselt hier den Ladas von Lacedämon, welchen Myron in seiner gepriesenen Statue vorstellte, (Analecta, t. 3. p. 218. n. 313.) mit einem späteren Ladas aus Rhegium (Pausan. l. 3. c. 21. l. 10. c. 23.), welcher in der 125 Olympiade im Stadio siegte. Meyer.

3) Und zwar in Erz, das zu Delos zubereitet war, da sich Polykletus des äginetischen bediente, indem Myron und Polykletus sogar auch in der Mischung der Materie zu ihren Werken wetteiferten. (Plin. l. 34. c. 2. sect. 4—5.) Meyer.

4) Daher sagt Petronius (c. 88.) von Myron: „daß er beinahe die Seelen der Menschen und Thiere mit seiner Kunst umfaßt.“ Meyer.

5) Quintil. l. 2. c. 13. [n. 10.] Lucian. in Philops. c. 18. Vergleichen man mit diesen Stellen die um 1780

rons Hand standen um den Altar in dem Vorhofe des Tempels des Apollo Palatinus zu Rom, welchen Augustus erbauet hatte; ¹⁾ und wem sind nicht die Einschriften auf dessen berühmte Ruh bekannt? ²⁾ unter welchen zwei vom Anakreon sind: ³⁾ man kan sich dieselbe einigermaßen vorstellen in einer schönen Ruh von Marmor in Lebensgröße, die in der Villa Aldobrandini stehet. Plinius gedenket der Gedichte der berühmten Erinna von

in der Villa Palombara zu Rom aufgegrabene und an die Familie Massimi gekommene, noch fast unbeschädigte Statue nebst mehreren andern Tronc von ähnlichen Figuren, worunter der sogenannte fallende Jechter im Museo Capitolino wohl am vorzüglichsten gearbeitet ist: so erhellet deutlich, daß dieselben dem genannten Meisterstücke des Myron nachgebildet sein müßten. Umgekehrt erhält die Stelle aus dem Lucianus durch diese Nachbildungen Licht, und Fea (t. 2. p. 212.) bemerkt richtig, daß unter dem Worte τῇ δισκοβοῦσιν die den Diskus haltende Hand, und unter dem Worte τῷ ἰσχυρῷ der linke halbgebogene Fuß zu verstehen sei. Die Alten reden über den Diskobolos des Myron als von einem Werke aus Erz (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3. Lucian. Philops. c. 18 — 20.), und zur Zeit Lucians scheint dieses Meisterstück noch in Athen gewesen zu sein. Meyer.

- 1) Propert. l. 2. eleg. 23. v. 7.

Man vergleiche über diesen von Augustus geweihten Tempel: Lursenius de templo et bibliotheca Apollini ab Augusto dicata. Franeq. 1719. 8. Meyer.

- 2) Analecta, t. 3. p. 196. n. 127 — 128.

Sie stand zu Athen und wurde dort noch von Cicero (Verr. act. 2. l. 4. c. 60.) gesehen. Zu den Zeiten des Procopius (de bello Goth. l. 4. c. 21.) war sie zu Rom. Meyer.

- 3) Sie werden nun zu den Epigrammen gezählt, deren Verfasser unbekant sind. Meyer.

Resbus über ein Grabmal, welches Myron einem Heupferde und einer Heuschrecke errichtet. ¹⁾

§. 38. Aus diesen Stügedichten hat Joseph Scaliger einen Einwurf gemacht wider die Zeit, in welche Plinius den Myron setzt, und er glaubet, da Erinna sowohl des Anakreons als der

1) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

Diese Stelle hat Veranlassung gegeben, den Myron irrig zu einem Zeitgenossen des Anakreon und der Erinna zu machen.

Wiewohl wir kein unzweifelhaftes Original von Myron besitzen, so sind doch von seinem Diskobolos noch einige sehr gute Copien in Marmor übrig. Die in der Villa Palombara gefundene, welche an die Familie Massimi gekommen, mag zwar nicht die am besten gearbeitete, aber die wohl erhaltendste sein, denn außer einem Stück des rechten Beins unter dem Knie bis zum Fußgelenke, ist nichts daran ergänzt; darum wurde sie zuerst, weil man ihre Übereinstimmung mit Stellen Quintilians und Lucians wahrgenommen, als eine Copie des Diskobolos erkaufte. Ein solches Stück, in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden, und nach der erwähnten wenig beschädigten Figur ergänzt; steht im Museo Pio-Clementino; ein ähnlicher Sturz wurde zum Diomedes mit dem Palladium gemacht und ist nach England gegangen. Noch ein anderer mit aufgesetztem nicht dazu gehörigen Kopf, restaurirtem rechten Arm, linken Schenkel und Bein, nebst dem rechten Beine vom Knie an, befindet sich zu Florenz und hat sonst für einen Sohn der Niobe gegolten. Bruchstücke von eben einer solchen Figur, zumal gut gearbeitete Beine, mit andern Fragmenten und schlechten Restaurationen zu einer Statue gemischt, trifft man in der Villa Panfili. Endlich gehört noch der von Monot restaurirte, unter dem Namen des fallenden Fechters bekannte Sturz im Museo Capitolino hieher. Er ist am besten nach Myrons Original gearbeitet, und in der That vortreflich; der Rücken laßt für ein Meisterstück gelten; die linke zusammengezogene Seite und Hüfte verdienen nicht geringeres Lob. Für Altertumsforscher laßt über-

Sappho Zeitgenossin gewesen, daß derselbe älter sein müßte, das ist: in die sechzigste Olympias zu setzen wäre;¹⁾ folglich würde Plinius, der den-

dem noch die nähere Betrachtung der Arbeit der Haare um die Schaam einiges besondere Interesse haben; man bemerkt nämlich daran den Geschmak des Ältern Styls; sie sind in sehr viele flache Lötchen gelegt und selbst die einzelnen Haare an diesen Lötchen mit großem Fleiß ausgearbeitet. Auch an der florentinischen Figur, wiewohl sie weicher und fließender behandelt ist, also wohl später verfertigt sein mag, zeigt sich an eben den Theilen die Spur dieser Manier in der Arbeit der Haare, welche ganz kurz, kraus und reihenweis in vielen kleinen Lötchen gelegt sind.

[Der Umriss eines Diskobolos unter Numero 80 der Abbildungen.]

Von der Kuh Myrons glaubt Visconti unter den Thieren im Vatican (Mus. Pio-Clem. t. 7. tav 31. p. 54.) eine alte Copie zu finden, aber das Denkmal erregt durch den Geist und die Kunst seiner Anlage ein viel geringeres Interesse, als man von einer Copie nach Myrons Werk erwarten darf.

Es ist eher zu glauben, daß eine auf Münzen von Dyrachium und Karnstus vorkommende Kuh, die ihr Kalb säugt, dem Kunstwerke Myrons nachgebildet sei. Die Kuh aus der Villa Aldobrandini, welche der Autor anführt, ist der Sage nach um 1770 des vorigen Jahrhunderts nach England gewandert, und nicht einmal aus guten Abbildungen bekannt ist. Von Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.) wird unter andern Werken Myrons auch ein Hund genannt, und es ließe sich mutmaßen, daß der eine von den zwei sitzenden großen Hunden (S. B. 6 R. 23 S. Note.) nach Myron copirt sei. Der mächtige Styl, vereint mit ausnehmend viel Natürlichkeit, entspricht wenigstens dieser Vermuthung. Das Original zum andern fast ähnlichen Hund könnte ein ebenfalls von guter Hand verfertigtes Gegenstück gewesen sein. Meyer.

1) Animadv. in Euseb. chronic. p. 124.

Scaliger bestimmt die 60 Olympiade nicht, sondern

Myron in die sieben und achtzigste Olympias sezet, sich selbst widersprochen haben, wenn Erinna besagete Gedichte auf Myrons Ruh gemacht hat.¹⁾ Ich will über diesen anscheinenden Widerspruch nicht entscheiden. Es könnte aber gemuthmaßet werden, daß Myron in früheren Zeiten geblühet habe, theils aus den Statuen von Holz, welche er gearbeitet, unter welchen eine Hekate zu Agina war,²⁾ noch mehr aber aus der sehr alten Schreibart der Inschriften,³⁾ die, nach dem Pausanias, unter den Statuen von der Hand dieses Künstlers zu Elis standen, welche Anmerkung dieser Scribent von keiner Inschrift an Statuen des Phidias, des Polykletus und ihrer Zeitgenossen machet. Ferner könnte auf ein höheres Alter im Myron geschlossen werden aus dessen mit silbernen Buchstaben eingelegeten Namen, welchen dieser Künstler auf den Schenkel eines Apollo von Erzt, der zu Agrigentum war, gesezet hatte:⁴⁾ den dieser Gebrauch, Schrift auf die Figur selbst zu sezen, war, so viel wir wissen, bei dem Phidias nicht mehr üblich, und es muß derselbe in frühere Zeiten zurückgesezet werden. Wir wissen aber, daß dieses der Gebrauch war zu Zeiten des Anakreon, dessen Zeitgenosse

sagt nur, daß Myron nicht in die 87 Olympiade fallen könne. Meyer.

1) Nicht auf Myrons Ruh, sondern auf das Grabmal, welches er Heuschrecken gesezt hatte. (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.) Meyer.

2) Pausan. l. 2. c. 30.

3) Id. l. 5. c. 22.

Pausanias redet von einem Werke des Polykletus, Myrons Sohne. Meyer.

Und nicht die Schreibart, sondern die Form der Buchstaben war altfränkisch. Siebelis.

4) Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 43.

Myron aus angeführten Einschriften scheinen könnte: denn eine andere Einschrift dieses Dichters gedenket einer Statue des Mercurius, die auf dem Arme in einer Inschrift den Namen desjenigen anzeigete, der diese Statue hatte setzen lassen.¹⁾

§. 39. Hier ist zu erinnern, daß Myron seinen Namen auf gedachtem Apollo nicht wider ein öffentliches Verbot gezeichnet, wie jemand ohne Grund vorgibt;²⁾ denn Cicero, von welchem diese Nachricht kömmt, sagt kein Wort von einem Verbote.³⁾ Es ist wahr, daß Phidias nicht die Erlaubniß hatte, seinen Namen an die Statue des olympischen Jupiters zu setzen; es ist aber hieraus nicht ein Gleiches auf alle andere Statuen zu schließen.⁴⁾

1) Suid. v. *αγροα* et ib. not. Küster.

2) Fraguier, de la galerie de Verres. Academ. des Inscript. t. 6. Mém. p. 568.

3) L. c.

Aus einer andern Stelle des Cicero (Tusc. l. 1. c. 15.) könnte dieses gefolgert werden, indem er sagt: „Warum hat Phidias sein Bildniß in den Schild der Minerva geschnitten, da er seinen Namen nicht ein-
„graben durfte?“ (quum inscribere non liceret?) Doch, es ist wahrscheinlich, daß non aus nomen corrupt ist, und man wird lesen müssen: quum inscribere nomen liceret. Meyer.

Auch Rath wollte die Stelle so lesen: cum inscribere * non liberet; das Sternchen sollte das ausgefallene Wort nomen anzeigen. übrigenß ist es wohl nur eine Vermuthung Ciceros, daß es dem Phidias nicht erlaubt gewesen, seinen Namen auf das Kunstwerk zu setzen; denn man vergleiche den Lucian (Imagin. c. 4.), [wo erwähnt ist, daß Phidias seinen Namen auf seine Minerva Lemnia zu setzen für werth gefunden.] Siehe belis.

4) Pausanias (l. 5. c. 10.) führt die zu den Füßen des Gottes befindliche Inschrift an:

Φειδίας Χαλκιδεὺς ἄνθρωπος μὲν ἔστω.

Zuletzt könnte man wider den Plinius selbst anführen, was er von der Arbeit der Haare an den Figuren des Myron sagt: *capillam quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisse,*¹⁾ woraus folgen würde, daß er der Zeit nahe gewesen, in welcher man die Haare also arbeitete, indem er sich sonst bestrafen haben sollte, in diesem Theile der Kunst nicht unter den Künstlern der vom Plinius angegebenen Olympias zu sein, welche die Haare besser zu arbeiten verstanden.²⁾

S. 40. Ich gestehe hingegen, daß das Lob, welches Plinius dem Myron gibt: *primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus;* indem er ihn in der Harmonie selbst dem Polykletus vorziehet, wider obige Muthmaßung sei: den hätte er lange

Auch an der Minerva aus Gold und Elfenbein war der Name des Phidias zu lesen. (Plutarch. in Pericle, c. 13.) Aber, daß er in dem Schilde der Göttin sich selbst als einen alten Glaskopf, welcher mit beiden Händen einen Stein aufhob, und den Perikles schön, wie er mit dem Spieße gegen eine Amazone zielt, und die Ähnlichkeit des Gesichtes zum Theil durch den Spieß verbergen will, abgebildet, wurde ihm zum Vorwurf gemacht. Meyer.

1) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

2) Pausanias (l. 6. c. 2.) erwähnt zweier Bildsäulen, welche Myron für einen gewissen Euklinus versertigt habe, der längere Zeit nach dem Einfalle der Perser in Griechenland den Sieg im Pferderennen zu Olympia errungen hatte. Dieses und die Stellen, in welchen Cicero (de clar. orat. c. 18.) und Quintilian (l. 12. c. 10. [n. 7.] den Myron unter den Künstlern anführen, setzt es außer Zweifel, daß sich mit ihm der erste große Kunstkreis schließt, und daß er, wie Plinius sagt, um die 87 Olympiade gelebt habe. Meyer.

vor diesem gelebet, scheint solcher Vorzug in der Kunst nicht statt zu finden. Eben diese Stelle scheint nicht verstanden zu sein; und Harduin glaubet, es wolle dieselbe sagen, Myron habe sich mehr beflissen auf dasjenige, was seine Kunst vielfältigen könne, oder vielmehr, welches er vorziehet, daß er der Meister von vielen Statuen gewesen. Ich glaube, das Wort *numerosior* zeigt an, daß Myron mehr Harmonie in die Kunst gebracht habe;¹⁾ und in diesem Verstande ist nicht allein bei den alten Römern das Wort *numerus* gebraucht, sondern es hat noch izo in der italiänischen Sprache eben diese Bedeutung, indem man z. E. saget: *la maestà del numero omerico*, die Majestät der Harmonie des Homerus. Eben diese Bedeutung hat *numerosior* beim Plinius, wo derselbe vom *Antidotus* redet.²⁾

§. 41. Unter Myrons Schülern führet Plinius einen mit Namen Lycius an, und als ein Werk desselben einen Knaben, welcher Feuer anblies.³⁾ Man könnte sich denselben vorstellen,

1) Daß *numerosus* und *numerus* diese Bedeutung haben könne, auch weiß von Werken der bildenden Kunst die Rede ist, läßt sich durch keine Stelle eines alten Autors darthun. Meyer.

2) L. 35. c. 11. sect. 40. n. 28.

Unter den Werken Myrons waren besonders die drei Kolossalstatuen der Minerva, des Herkules und des Jupiters zu Samos berühmt, welche Antonius nach Rom bringen ließ; Augustus aber, den Jupiter ausgenommen, welcher auf dem Capitolio aufgestellt wurde, wieder zurückgab. (Strab. l. 14. c. 1. n. 15.) Auch durch seine Argonauten war er befaßt (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 17.) und Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 65.) hält die oft wiederholte Statue des beschuhenden Iason für ein Hauptbild aus dieser Gruppe. Meyer.

3) Pausanias (l. 5. c. 22.) gedenkt eben dieses Lycius.

wie die Figur eines Knaben, welcher in einem kleinen Grupo der Farnesina, wo ein alter Mann ein ganzes Schwein über einen Kessel gelegt hat, auf einem gebogenen Knie sitzt, und das Feuer unter dem Kessel anbläset. ¹⁾

§. 42. Ich schließe diese Betrachtung über die Kunst des Phidias und dessen Zeitgenossen mit der Bemerkung, daß dieses die Zeit war, wo man in der Kunst weniger die alten als die neuen Werke

und (I. 10. c. 19.) eines andern Schülers Praxias, welcher am Fries des Tempels zu Delphi die Gesichter (τα προσωπα) mehrerer Figuren gearbeitet. Myron starb in Dürftigkeit. (Petron. c. 88. p. 322.) Meyer.

Nach Pausanias (I. 23. 8. V. 22. 2.), wo nur *Αυκλις τῷ Μυρόνι* steht, war Enklaus ein Sohn Myrons. Des Athenäus Stelle: *νν δὲ ἔτις — νικτὸς τῷ ἀνδριαντικῷ* (XI. [c. 11. n. 72.], die Harpokration und Suidas wiederholt haben, entscheidet dafür. Siehe belts.

- 1) Der oft genannte und durch seine Sosandra (Lucian. Imag. c. 6.) berühmte Kalamis hätte hier eine Erwähnung verdient. Pausanias (I. 1. c. 3.) läßt ihn noch zu den Zeiten des peloponnesischen Krieges die Statue eines Apollon *αλεξικακός* verfertigen. Vergleicht man mit dieser Nachricht eine andere (Pausan. I. 6. c. 12.), nach welcher Kalamis die Pferde und die auf ihnen sitzenden Knaben an dem Weihgeschenke Hieron, das von dessen Sohne Dinomenes nach Olympia geschickt wurde, verfertigt hatte, und daß die von den Agrigentineru nach Besiegung der Stadt Motya (Olymp. 75. 1.) aus der erhaltenen Beute nach Olympia geweihten Knaben aus Erz, welche in bittender Stellung ihre Rechte gen Himmel streckten, für eine Arbeit des Kalamis galten: so ergibt sich ungefähr die Zeit, wann dieser Künstler, dessen Geburtsort unbekant ist, gelebt, und daß er ein sehr hohes Alter müße erreicht haben. Dem Quintilian (I. 12. c. 10. [n. 7.] und Cicero zufolge (de clar. orat. c. 18.) könnte man vermuthen, daß er früher als Myron geblüht habe, Meyer.

schätzete, wovon das Gegentheil unmittelbar nach gedachter Künstler Zeit, und mit Recht geschah. Daher kan hierauf gedeutet werden, was Thucydides den Gesandten von Korinth in einer Rede in den Mund leget, welche sagen: daß in der Kunst allezeit das Letztere (τα ἐπιγιννομενα) den Vorzug habe.¹⁾

§. 43. Ein gelehrter Britte behauptet, daß die bekante Vergötterung des Homerus, in dem Palaste Colonna zu Rom, zwischen der zwei und siebenzigsten und vier und neunzigsten Olympias gemacht worden, und dieses aus Gründen, welche ihm die vermeinete Schreibart eines Worts auf diesem Marmor, welches die Zeit bedeutet, gibt.²⁾ Wenn dieses Vorgeben seine Richtigkeit hätte, und mit dem Augenscheine bestehen könnte, so würde dieses Werk eines der ältesten Überbleibsel aus dem Altertume, und aus dem hohen Style der Kunst sein. Es war nicht zu fordern, daß er aus der Arbeit der Kunst urtheilte, weil er das Stük vermuthlich nicht gesehen; also hat er sich auf die so viel und weitläuftig abgehandelte Schreibart gedachten Worts verlassen.³⁾ Aber derselbe hat nicht gewußt, daß Fabretti die Vergehung aller Gelehrten, die über dieses Werk geschrieben, in Absicht des besageten Wortes bereits vor mir bemerket und angezeigt;⁴⁾ es stehet dieses

1) Thucyd. l. 1. c. 71. [Antiphanes in Alcestide: Ἐν καί-
νον ἐγχειρημα, καὶ πολλῶν ἢ, πικρὰν παλαιῶν ἐστὶ χρῆ-
σιμωτέραν.]

2) Reinold. hist. lit. Gr. et Lat. p. 9.

3) Man lese, was Spanheim (de præst. et usu numism. dissert. 2. §. 3. p. 96.), Cuyver, Schott, und Andere (Chishu¹, Inscr. sig. p. 23. Marchand, Diction. hist. art. Archelaus.) über das Wort ΚΗΡΟΝΟΣ gesagt haben. Winckelmann.

4) Explic. Tab. Iliac. p. 347.

Wort gesetzt, wie es sollte gewöhnlich geschrieben werden, nämlich $\chi\pi\omicron\nu\omicron\varsigma$.¹⁾ Folglich wird alle Muthmaßung nichtig, welche aus einer übel bemerkten Schreibart auf die Bestimmung der Zeit dieses Werkes gemacht worden. Sinegen ist es so wenig gedachter Zeit gemäß, daß es vielmehr offenbar von späteren, und von der Kaiser Zeiten sein muß. Die

- 1) Eine andere Vergötterung des Homerus ist auf einem Gefäße von Silber, in Gestalt eines Mörsers, unter den herculanischen Entdeckungen vorgestellt. Der Dichter wird auf einem Adler in die Luft getragen, und auf beiden Seiten sitzen zwei weibliche Figuren auf Thronen von Laubwerke, beide mit einem kurzen Degen an der Seite. Die zur Rechten hat einen Helm; mit der einen Hand faßt sie an ihren Degen, und sitzt mit gestütztem Haupte, und in tiefen Gedanken: die andere hat einen spitzen Hut, so wie er dem Ulysses gegeben ist, und hat ebenfalls die eine Hand am Degen, und mit der andern hält sie ein Ruder. Jene bedeutet vermuthlich die Ilias, als den tragischen Theil des Homerus, und diese die Odyssee. Das Ruder und der spitze Hut ohne Krempen, nach Art der levantinischen Seeleute, bildet des Ulysses große Reisen zu Wasser. Die Schwäne unter den Thronen über der vergötterten Figur haben auch ihre Deutung auf den Dichter. Vasjardi hat in dem Verzeichnisse der herculanischen Entdeckungen (Catalog. de' Monumenti d'Ercolano, Vasi, n. 540. p. 246.) diese Vorstellung ohne alle Anscheinung eine Vergötterung des Julius Cäsar getauft, wider welchen Einfall der Bart der auf dem Adler getragenen Figur allein, ohne andere Kennzeichen, ein Bedenken hätte machen sollen. Caylus würde es ohne den Bart auf die Vergötterung eines Kaisers deuten (Rec. d'Antiq. t. 2. pl. 41. p. 121.); allein er hat nach einer Zeichnung geurtheilt, welche nur allein die Figur auf dem Adler zeigte. Winkelmann.

[Man vergleiche das Sendschr. v. d. hercul. Entdeck. S. 77. Eine Abbildung bei Sea und in Tischbeins Homer nach Antiken. III. S. 23 — 24.]

Figuren sind keine Spanne lang, folglich zu klein, um eine schöne Zeichnung anzubringen; und es sind erhobene Werke übrig, welche in größeren Figuren viel mehr geendiget und fleißiger ausgearbeitet sind. Der auf demselben gesetzete Name des Künstlers, Archelaus, eines Sohnes des Apollonius von Priene, gibt dem Werke keinen Schein von Vorzüglichkeit der Kunst: denn es finden sich auf sehr schlechten Arbeiten der letzten Zeit der Kunst die Namen des Meisters gesetzt, wie ich unten anführen werde. Es ist dieses Werk auf der Via Appia, ohnweit Albano, an einem Orte gefunden,¹⁾ welcher ehemals ad Bovillas, izzo alle Frattocchie heißet, und dem Hause Colonna geböret, wo ehemals eine Villa Kaisers Claudius war, und es ist zu glauben, daß es zu dieses Kaisers Zeiten gemacht worden.²⁾ An eben dem Orte ist die sogenannte Tabula Iliaca entdeket, die ein gewisser Canonicus Spagna, als er daselbst auf die Jagd ging, fand, von welchem dieses Stük durch Erbschaft an das Haus Spada kam, und von demselben als ein Geschenk in das Museum Capitolinum.³⁾ Von eben der Größe, von eben dem Marmor und von einerlei Styl der Zeichnung und der Arbeit ist die sogenannte Ausföhnung des Herkules, und daher ist zu vermuthen, daß auch dieses erhobene Werk am gedachten Orte entdeket worden; es war in der Kleiderkammer des Palastes Farnese, und ist durch einen besondern Zufall Seiner Eminenz dem Herrn Cardinal

1) [Zwischen den Jahren 1650 — 1660.]

2) Wie auch Kircher glaubte. (Lat. vet. et nov. part. 2 c. 7. in fine.) Scä.

3) Dieses Denkmal ist abgebildet und erklärt von Fabretti (Explic. Tab. Iliac. p. 347.) und Foggini. (Mus. Capitol. t. 4. tab. 68.) Scä.

Alexander Albani zu Theil worden, welcher es in seiner Villa aufstellen lassen.¹⁾

§. 44. In meinen Denkmälen des Alterthums habe ich einige von den Vergehungen der Gelehrten über die Auslegung der Vergötterung des Homerus angezeigt,²⁾ und erinnere hier, was mir damals nicht eingefallen ist, daß die zwei Bänder, die von dem Köcher des Apollo, über den Defel des Dreifusses hängen, lederne Riemen waren, wie wir aus der Geschichte des berühmten messenischen Heerführers Aristomenes wissen: den dieser wurde von kretischen Bogenschützen, die auf ihn lauerten, überfallen, und mit Riemen ihrer Köcher gebunden.³⁾ Die Ursache gedachter Ver-

1) [Man vergleiche: Vorläuf. Abh. 4 R. 136 §. — G. d. R. 7 B. 1 R. 5 §. Note.]

2) [2 Th. 33 R.]

3) Pausan. l. 4. c. 19.

[Diese Vergötterung Homers (Apotheosis Homer) ehemals im Palaste Colonna zu Rom, ist im Jahre 1819 vom britischen Museo für 1000 Pfund Sterling angekauft worden. G. H. Noehden, Aufseher am erwähnten Museo, gibt im Kunstblatte v. J. 1821. N. 70 — 71, genaue Nachrichten über dessen Schicksale und Beschaffenheit. Das Werk ist aus einem Stücke weißgelblichen Marmors und nicht verwittert oder abgerieben. Die Form macht ein längliches Vierel, dessen Länge 45 ein halber Zoll, die Breite 32 Zoll, die Dike des Marmors 6 Zoll ist. Am obern Ende, wo der Berg, auf welchem Jupiter thronet, vorgestellt wird, ist die Platte nach Art eines gerundeten Dreiecks zugeengt, um den Berggipfel anzudeuten. Um aber das Vierel wieder hervorzubringen, hat man an den Seiten des Dreiecks Stücke angefügt, doch ohne der Darstellung des Künstlers im mindesten zu schaden. Um die ganze Platte geht eine neuere Einfassung von Marmor, die schon früher gemacht worden, mit einfachen Verzierungen. Diese Ein-

gebungen der Scribenten über dieses Werk lieget in der fehlerhaften Zeichnung aller in Kupfer gestochenen Abbildungen desselben, wo unter anderen die tragische Muse, mit der Unterschrift des Wortes Tragödie, die schön und jung auf dem Marmor ist, als eine alte Frau vorgestellt worden, an der man auch den hohen Kothurnus unter ihren Füßen nicht bemerkt hat. Man hat auch nicht gewußt, was dasjenige ist, woran die zwei Mäuse, unter dem Stuhle des Homerus, nagen: es ist eine gerollte Schrift, und dadurch wird das symbolische Bild der *Batrachomyomachia* noch deutlicher.

fassung von Marmor, die schon früher gemacht worden, mit einfachen Verzierungen. Diese Einfassung ist auf den Seiten 3 ein Viertel Zoll breit, oben über der Bergwiese aber beinahe 6 Zoll. Sie ist daselbst ausgehöhlt, und bildet eine Art Wölbung über dem Haupte Jupiters. Mit der Einfassung ist die Länge der Platte 55 Zoll, und die Breite 39 Zoll. Das Werk ist vortreflich gearbeitet, weiß es gleichwohl nicht aus der Epoche der schönsten griechischen Kunst herrührt. Die Haltung und Stellung der Figuren, die Anlegung und der Wurf der Gewänder zeugen von hoher Kunst. Was dem Eindruck schadet, sind die angefesten Köpfe. Die unglückselige Ergänzung hat fünf Musen, den Apollo, die neben ihm stehende Priesterin, und eine der allegorischen Figuren, die Weisheit (*Σοφία*) getroffen. Außer den Köpfen sind die Verletzungen nicht von Bedeutung. An einigen Figuren sind die hervorstehenden Theile, besonders die Nasen, beschädigt, wie am Jupiter, Homer, dem Weihepriester und andern. Im Ganzen sind mit dem Adler und Dsyferthier nicht weniger als 28 Figuren auf dem Bildwerke. Außer dem Namen des Künstlers am obern Theile, befinden sich noch am untersten Theile Namen eingegraben, um die allegorischen Wesen deutlicher zu machen. Die Buchstaben sind geradlinicht, oder *literæ capitales*. Es gibt noch keine gute Abbildung dieses Denkmals; die bei Millin (*Galérie mythol. pl. 148.*) gehört zu den erträglichsten.]

D r i t t e s K a p i t e l .

§. 1. Ich kehre wiederum zur Geschichte, und zu dem unglücklichen peloponnesischen Kriege zurück, welcher sich im ersten Jahre der vier und neunzigsten Olympias endigte, aber mit Verlust der Freiheit von Athen, und zugleich, wie es scheint, mit großem Nachtheile der Kunst.¹⁾ Die Stadt wurde vom Lysander belagert, und mußte sich nach der Übergabe unter den schweren Arm der Spartaner und ihres Heerführers demüthigen, welcher ihren Hafen einreissen, die große Mauer des Themistokles, die den piräeischen Hafen mit der Stadt vereinigte, unter wäbrender Musik schleifen ließ, und die ganze Form der Regierung änderte. Der Rath von dreissig Personen, welchen er setzte, suchete, wenn es möglich gewesen wäre, durch Hinrichtung der edelsten Bürger auch den Samen der Freiheit zu vertilgen.

§. 2. In diesen Drangsalen trat Thrasylbulus hervor, und wurde ein Erretter seines Vaterlandes. Die Tyrannen wurden nach acht Monaten theils verjaget, theils ermordet, und ein Jahr hernach wurde durch eine öffentliche Verordnung der Vergessenheit alles dessen, was vorgegangen war, die Ruhe in Athen wieder hergestellt.²⁾ Ja, diese Stadt

1) Euseb. chronic. p. 323. Xenoph. hist. Græc. l. 2. c. 1. §. 7. c. 2. §. 1. Meyer.

2) Xenoph. l. c. c. 1 — 4.

Durch die Vermittelung des Thrasylbulus, durch den Geist der weisen Mäßigung, welche er überall zu verbreiten suchte, genoß Athen jetzt, weil gleich nur auf kur-

hob sich wiederum empor, da Konon die Macht der Perser wider Sparta aufbrachte, an der Spitze einer persischen Flotte die lacedämonische schlug,¹⁾ nach Athen ging, und eine neue Mauer zwischen der Stadt und dem Hafen aufführte, zu welchem Baue die Thebaner fünfhundert Maurer und Steinmetzen schickten.²⁾

§. 3. Die Kunst, die mit Athen immer einerlei Schicksale gehabt, erwachte damals von neuem, und die Schüler der vorigen berühmten Meister, Kanachus, Naucydes, Dinomenes und Patrokles, wie Plinius dieselben angibt,³⁾ zeigten sich in der folgenden fünf und neunzigsten Olympias.

§. 4. Kanachus aus Sicyon gebürtig⁴⁾ und ein Bruder des Aristokles, eines andern berühmten Bildhauers, war ein Schüler des Polykletus;⁵⁾ und ich habe zuvor zweier Musen gedacht,⁶⁾ die von einem und dem andern gearbeitet waren, zugleich mit einer dritten Muse des Ageladas,

je Zeit, einer für Kunst und Wissenschaft wohlthätigen Ruhe; und die Eintracht begaß so sehr zu herrschen, als man seit dem Tode Perikles zu Athen nicht erlebt hatte. (Lysias contra Nicomach. p. 849. 50. contra Poliuch. p. 609.) Meyer.

1) Bei Onidus, Olymp. 96. 3. (Xenoph. hist. Græc. l. 4. c. 3. §. 6. Diod. Sic. l. 14. c. 83.) Meyer.

2) Diod. Sic. l. 14. c. 85.

3) L. 34. c. 8. sect. 19.

4) Pausan. l. 6. c. 13.

5) Id. l. 6. c. 9.

Aristokles ist von einem andern, dem Sohne und Schüler des Kleotas (Pausan. l. 5. c. 24.), zu unterscheiden. Er stand seinem Bruder Kanachus nicht viel nach. Meyer.

6) [9 B. 1 R. 29 S.]

des Meisters des Polykletus, die alle drei in einer oben angeführten griechischen Einschrift besonders bezeichnet worden.¹⁾ Es folget aber hieraus nicht, daß diese Statuen zu gleicher Zeit verfertigt worden, ohngeachtet man ohne Widerspruch annehmen könnte, daß der Meister und der Schüler zugleich ihre Werke aufgestellt hätten. Ob nun gleich Pausanias den Kanachus als einen Schüler des Polykletus angibt, so scheint er dennoch an einem andern Orte diesen Künstler für weit älter zu halten. Den wo er von einer Diana des Menächmus und des Soidas, aus Elfenbeine und Golde zusammengesetzt, redet, füget er hinzu, daß man aus dieser Statue schließen könne, daß ihre Meister nicht viel später gelebet, als Kanachus von Sikyon und Kallon von Agina,²⁾ welches das Ansehen hat, als wenn er von einer weit älteren Zeit rede, als in welcher, nach dem Plinius, Kanachus geblühet.

1) Analecta, t. 2. p. 15. n. 35.

Der Autor scheint hier den Kanachus zum Schüler des Polykletus aus Sikyon zu machen; allein er war der Schüler des Polykletus aus Argos (Pausan. l. 6. c. 13.), welcher ein Bruder und Schüler des Nauphydes war und streng geschieden wird von dem Meister der berühmten Juno. (Pausan. l. 6. c. 6. l. 2. c. 22. l. 5. c. 17.) Meyer.

Aber bei Pausanias (II. 22.) steht ἀδελφός Περικλείου Ναυκυδής, und dieser Perikletus wird von demselben Schriftsteller (V. 17.) Περικλείου τῆς Ἀργείης μαθητής genaßt. In der ersten Stelle wollen freilich einige Πολυκλείου, statt Περικλείου, lesen, und Elavier hat so übersezt. Siebelis.

2) Pausan. l. 7. c. 18.

Pausanias sagt: „man muthe mache (τεκμαίρονται), daß Soidas und Menächmus nicht viel später als Kanachus von Sikyon und Kallon von Agina gelebt haben.“ Meyer.

§. 5. Man könnte aber muthmaßen, daß Pausanias hier nicht an das eigentliche Alter des Kanachus gedacht habe, sondern daß er sein Urtheil gezogen aus der Betrachtung des Styls dieses Künstlers, welcher, wie uns Cicero belehret, steif und hart war, das ist: den Werken der älteren Künstler ähnlich.¹⁾ Der Unterricht, den wir aus diesem Urtheile ziehen können, ist, daß Kanachus, ohnerachtet derselbe ein Schüler des Polykletus gewesen,²⁾ dessen Figuren, wie Cicero an eben dem Orte sagt, schöner waren als die des Kanachus, entweder nicht an die Vollkommenheit seines Meisters reichen können, oder aus Eigensinn bei der harten Manier der vorigen Künstler geblieben sei, so daß seine Figuren ein höheres Alter gehabt zu haben scheinen; folglich, daß der Styl in der Kunst von einer und eben derselben Zeit verschieden gewesen. Wie man sich aber den Styl des Kanachus vorzustellen habe, kan die oben gedachte barberinische Muse zeigen.³⁾

§. 6. Kanachus ist vornehmlich durch eine Statue des Apollo Philesius, das ist: des Küssenden oder Gefüßeten, bekannt.⁴⁾ Unter

1) De clar. orator. c. 18. Quis enim eorum, qui hæc minora animadvertunt, non intelligit, *Canachi signa rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem?*

2) Aufß neue Polyklet aus Sikyon mit dem aus Argos verwechselt. Meyer.

3) Der Autor hat die barberinische Muse oben [9 B. 1 K. 29 §. unter den Abbildungen Numero 97.] dem Ageladas, Lehrer des Polykletus, zugeschrieben; indem er nun sagt, man könne sich in ihr den Styl des Kanachus vorstellen, will er damit das Rückföhren dieses Künstlers zum ältern Styl andeuten. Meyer.

4) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 146

den Statuen dieses Künstlers gedenke ich auch zweier einander ähnlichen Statuen des Apollo von Gold und Elfenbein, welche er zu Milestia und zu Theben gemacht hatte, weil dieselben etwas auf dem Haupte trugen, was Pausanias πολον nennet, und von dessen Auslegern nicht verstanden ist. Es war vermuthlich ein Nimbus, oder ein runder Kreis, mit welchem wir das Haupt der Heiligen zu umgeben pflegen, und wurde besonders den Figuren dieser Gottheit, als der Sonne beigelegt, bereits in den ältesten Zeiten.¹⁾ Den also sehen wir die Sonne nebst dem Monde auf einem Wagen stehend, an einem Gefäße von gebräunter Erde, in der vaticanischen Bibliothek gemalt, welches in meinen alten Denkmalen bekant geworden ist.²⁾ Es erklärt sich auch hierdurch die ebenfalls nicht verstandene Auslegung, die Hesychius von dem Worte πολος gibt; er sagt: es sei κυκλος και τοπος κορυφης κυκλοειδης η αξων. wo ausserdem, anstatt τοπος, das Wort τυπος gesetzt werden muß, wie ein jeder einseheth.³⁾ Es wird auch auf dem Haupte der ersten Statue des Glücks die

1) Pausan. I. 2. c. 10.

Eine Statue der Venus aus Gold und Elfenbein von der Hand des Kanachus hatte auf dem Haupte einen πολον, in der einen Hand einen Mohnstengel, und in der andern einen Apfel. Aber daß die Statuen des didymäischen und ismenischen Apollo, welche Pausanias hier ebenfalls anführt, auch einen πολον auf dem Haupte getragen, wird von ihm nicht erwähnt. Diese Statuen waren einander so ähnlich (Pausan. I. 9. c. 10.), daß man ohne große Einsicht aus der einen den Meister der andern erkennen sollte. Der didymäische Apollo war aus Erz, und der ismenische von Cedernholz Meyer.

[Man vergleiche 2 B. 2 K. 13 §.]

2) [Numero 22.]

3) Hesych. v. πολος.

vorerröthener Bupalus zu Smyrna verfertigte, ein solcher Nimbus, *πολος*, gewesen sein,¹⁾ so wie auf dem Haupte einer hölzernen Pallas vom Endöus, einem der ältesten Künstler.²⁾

§. 7. Naukydes, aus Argos, setzte die Statue seiner Hebe neben die berühmte Juno des Polykletus, die, so wie diese, aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt war.³⁾ Pausanias mel-

1) Pausan. l. 4. c. 30.

Der Statue der Fortuna ist der Scheffel (*modius*) auf dem Haupte angemessener als der Nimbus (*πλος*) und die Göttin hat dieses Symbol auf mehreren alten Denkmalen. [S. B. 1. S. 30 S. 9 B. 1. S. 5 S.] Die nimbi oder kleine mondformige Körper, von den Griechen *μηνίσκος* genannt, pflegte man dem Haupte der Statuen im Freien anzufügen, um sie zu bedecken und vor Schmutz zu verwahren. (Aristoph. Av. v. 1114. et Schol. ad. h. l.) Späterhin wurden diese nimbi eine einfache Aierat der Bilder der Götter, der Kaiser, und der Heiligen bei den Christen. (Buonarroti, osservaz. sopra alcuni frammenti di vasi tav. 9. p. 60. 61. Borgia, de cruce velit. S. 14. p. 50. S. 34. p. 126.) Sea.

2) Pausan. l. 7; c. 5.

3) Diese Stelle heißt in der ersten Ausgabe, S. 341; also:
 „Naukydes arbeitete für die Stadt Korinth eine He-
 „be von Golde und Elfenbein; aber sie [Ranakus
 „und Naukydes] haben den Ruhm ihrer Vorfahren
 „nicht erreicht.“

Pausanias (l. 2. c. 17.) sagt nur, daß diese Hebe neben der Juno des Polykletus gestanden, nicht aber, daß sie vom Naukydes selbst diesen Platz erhalten; auch scheint sie zu den Zeiten des Pausanias nicht mehr vorhanden gewesen zu sein.

Naukydes, der Sohn Mithons (Pausan. l. 2. c. 22.), der Bruder und Meister des Polykletus von Argos (Id. l. 6. c. 6.) bildete in seiner Schule auch den Alkypus. (Id. l. 6. c. 1. c. 8. c. 9.) Zu seinen gepriesensten

det nicht, durch was für beigelagete Zeichen dieselbe angedeutet gewesen; wir können uns aber dieselbe mit einer Schale in der Hand vorstellen, in welcher sie den Göttern die Ambrosia reichete, so wie diese Göttin der Jugend auf einem bekannten schönen Steine und auf zweien andern Steinen des ehemaligen florentinischen Museums gebildet zu sehen ist, nur mit diesem Unterschiede, daß diese Figuren nackt sind, jene Statue aber bekleidet gewesen sein wird.¹⁾

§. 8. Vom Dinomenes sind nicht viele Werke bekannt, und Plinius merket nur die Statue eines Ringers und des Protefilaus an.²⁾ Dieser war, wie bekannt ist, der erste unter den Griechen, welcher auf das trojanische Ufer sprang, und vom Gef-

Werken wurden zwei Porträtstatuen des Simon gezählt, von welchen die eine zu Olympia stand, die andere von Argos nach Rom in den Tempel des Friedens gebracht wurde. (Id. l. 6. c. 9. Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 19.) Meyer.

- 1) Nach Viscontis Vermuthung (Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 34. tav. 26.) dürfte der ruhig stehende Diskobolos nach dem im Alterthum berühmten Werke des Naukydes (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 19.) copirt sein. Für ausgemacht faßt es wenigstens gelten, daß jene schöne Statue die Nachahmung eines vornehmen Kunstwerks ist, weil noch zwei andere ähnliche Figuren vom großem Verdienste, aber weniger gut erhalten, vorhanden sind. Eine derselben befand sich sonst im Hause Bettorii zu Rom und ist nach England gekommen (Cavaceppi, raccolta. t. 1. tav. 42.), die andere in der Villa Borghese. (Sculpture, stanza 7. n. 9.) An dieser letztern ist die angefügte Hand mit dem Diskus antikes Fragment einer vierten ähnlichen Figur. Meyer.

[Ein Diskobolos unter Numero 84 der Abbildungen.]

- 2) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 15.

vor erlegt wurde, und seine Figur war vermuthlich durch einen Diskus oder eine Wurfscheibe kenntlich gemacht, weil er in der Geschicklichkeit, dieselbe zu werfen, alle anderen übertraf;¹⁾ und es liegt deswegen ein Diskus zu dessen Füßen auf einem erhabenen Werke, wo dessen Tod vorgestellt ist.²⁾

§. 9. Patrokles, der vierte unter den berühmten Bildhauern der fünf und neunzigsten Olympias, hat sich sonderlich in Statuen berühmter Krieger gezeigt,³⁾ und er arbeitete nebst dem Kanachus ein und dreißig Statuen von Erz aus, die in dem Tempel des Apollo zu Delphi standen, und den Häuptern von eben so vielen griechischen Städten gesetzt waren, die an dem Siege des Lyfanders über die Flotte der Athener, bei dem Ausflusse des Agos in das Meer, Antheil gehabt hatten, und in dieser Seeschlacht zugegen gewesen waren.⁴⁾ Zugleich mit diesen Künstlern, und an eben dem

1) Philostrat. Heroic. proöm. in fine p. 666. c. 2. p. 676.

Auson. Epitaph. n. 12. Apollod. l. 1. c. 9. n. 12.

Heynii obsonia ad h. k. Meyer.

2) [Denkmale, Numero 123.]

Berühmt im Altertume war die Statue des Priapus von der Hand des Diomenes (Analecta, t. 1. p. 229. n. 36. Anthol. Lat. t. 2. p. 498.); auch die Statuen der Io und Kallisto werden ihm zugeschrieben, welche auf der Akropolis zu Athen standen (Pausan. l. 1. c. 25.); und Tatianus (orat. ad Græc. c. 53. p. 116.) gedenkt einer Statue der Königin Desantia von dessen Hand. Meyer.

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 34.

4) Pausan. l. 10. c. 9.

Mehrere derselben waren von der Hand des Mimas, des Lyfanders und Priapus. Nur die zuletzt von Pausanias genannt wurden dem Kanachus und Patrokles zugeschrieben. Meyer.

Orte und in Eryt arbeiteten weniger berühmte Meister verschiedene Gottheiten, die nach gedachter Schlacht in diesen Tempel vom Eusebius nebst dessen eigener Statue, vom Neptunus gekrönt, gesetzt wurden. ¹⁾

§. 10. Nicht lange nach dieser Zeit, ²⁾ nämlich in der hundertten Olympias, bekamen die Sachen in Griechenland eine andere Gestalt, und es veränderte sich das Systema der Staaten durch Epaminondas, den größten Mann aller Griechen, der sein Vaterland Theben, welches vorher geringe schien, groß und mächtig über Athen und Sparta machte, nachdem die Spartaner eine kurze Zeit, nämlich dreißig Jahre gleichsam Herren von Griechenland gewesen waren. ³⁾ Diese beiden Städte trieb sogleich die Furcht zur Eintracht, und sie machten ein Bündniß in der hundert und zweiten Olympias. ⁴⁾

§. 11. Dieser Friede wurde vermittelt, und in demselben die allgemeine Ruhe in Griechenland, auf kurze Zeit hergestellt, durch den König von Persien, welcher in gedachter Olympias Gesandte an die Griechen abordnete, und sie zu einem allgemeinen Bündnisse, und zur Beilegung der inneren Kriege aufforderte. ⁵⁾ Dieser Vermittelung gab die ganze Nation

1) Pausan. I. 10. c. 9.

2) Die für Athen unglückliche Schlacht bei Argos Potamoß wurde geliefert im 4. Jahre der 93 Olympiade. Meyer.

3) Dionys. Halic. antiq. Rom. I. 1. c. 4.

4) In der ersten Ausgabe, S. 342, sind noch folgende Worte hinzugefügt: „und Athen war in Ruhe, da Epaminondas die berühmten Siege über die Lacedämonier bei Leuktra und bei Mantinea ersocht.“ Diese Stelle ist in der wiener Ausgabe ausgelassen, und mit Recht, da sie historisch unrichtig ist. Meyer.

5) Xenoph. Hellen. I. 6. c. 3 et 5. Meyer.

Gehör, und es wurde unter den griechischen Städten ein allgemeiner Friede geschlossen, welchem nur allein die Thebaner nicht beitraten.¹⁾ Diese wieder hergestellte Ruhe in Griechenland ist vermuthlich die Ursache, die Plinius kan gehabt haben, die Blüthe des Polykles, des Cephissodorus, des Leochares, und des Hypatodorus in die hundert und zweite Olympias zu setzen.²⁾ Zeitgenossen derselben waren Bryaxis und Timotheus;³⁾ von

1) Diod. Sic. l. 15. c. 38.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19.

Von Hypatodorus führt Mausantias an die Statue einer Minerva von Erz, welche sowohl wegen ihrer Größe als auch wegen der Kunst sehr werth war (l. 8. c. 26.), und die Statuen der Helden von Theben, theils vom Hypatodorus, theils vom Aristogiton gearbeitet. (l. 10. c. 10.) Die kurze Dauer dieses Friedens sollte auf die Kunst und die Entstehung großer Künstler wenig wirken. Meyer.

3) Bryaxis, ein Athener, arbeitete an dem Mausaeum (Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 9.), und Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 13.) erwähnt eines Hiskulaptus und eines Seleukus von dessen Hand, auch der Statue eines Liby Vater (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4) und zu Athen waren von ihm die Statuen des Hiskulapius und der Hygiea. (Pausan. l. 1. c. 40.) Auch eine Statue der Pasiphae hatte er verfertigt. (Tatian. orat. ad Graec. c. 54. p. 117.) Daß er ein vorzüglicher Künstler gewesen, läßt sich aus der Nachricht schließen (Clem. Alex. admonit. ad Gent. p. 30.), daß man ungewiß war, ob man eine Statue des Jupiters und des Apollo ihm oder dem Phidias zuschreiben sollte. Von dem Bryaxis aus Athen ist ein anderer Künstler gleiches Namens zu unterscheiden. (Clem. Alex. admonit. p. 31.)

[Heyne (antiquar. Auff. I. 232.) will den Bryaxis wegen seines Seleukus in die Zeiten nach Alexander dem Großen setzen. Siebelis.]

dem ersten war ein berühmter Apollo zu Daphne bei Antiochia;¹⁾ und zu Rhodus fünf kolossalische Statuen von Göttern;²⁾ von dem letztern aber eine Diana im Palaste der Kaiser zu Rom.³⁾

§. 12. Polykles und dessen Bruder Dionysius, Söhne des Bildhauers Timarchides, arbeiteten ein jeder eine Statue der Juno aus, die in folgenden Zeiten in dem Tempel dieser Göttin innerhalb des Porticus der Octavia aufgestellt wurden.⁴⁾ Dem Cephissodotus machten seine Werke Ehre, so wie die Heirath des berühmten Phocions mit dessen Schwester.⁵⁾ Leochares zeigte seine

Timotheus arbeitete auch an dem Mausoleum. (Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 9.) Die Statue eines Askulapius, oder wie Andere wollen, des Hippolytus (Pausan. l. 2. c. 32.) scheint von diesem Timotheus gewesen zu sein. Meyer.

1) Cedren. p. 306.

2) Plin. l. 34. c. 7. sect. 18.

3) Id. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.

Der Kopf dieser Diana möchte abhanden gekommen sein, weil Plinius die Bemerkung macht, Aulanius Evander habe ihr einen wieder aufgesetzt. Meyer.

4) Id. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.

Dieser Polykles ist zu unterscheiden von dem Künstler gleiches Namens, welchen Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) unter die Künstler der 145. Olympiade setzt. Der frühere gehört zu den athenischen Künstlern (Pausan. l. 6. c. 4.) und war ein Schüler des Athener Statuens. Auch die Söhne des Polykles waren Künstler, aber vielleicht weniger berühmt, da Pausanias (l. 6. c. 12. l. 10. c. 34.) ihrer gedenkt, ohne sie weiter namhaft zu machen. Timarchides, der Vater des Polykles, war aus Attika. (Pausan. l. 10. c. 34.) Meyer.

5) Plutarch. in Phoc. c. 19. Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 17.

Cephissodotus, oder Cephissodorus, ist sowohl

Kunst in der Statue des schönen Autolykus, welcher bereits als Knabe Sieger im Pankratio wurde, und dem zu Ehren Xenophon sein Gastmahl schrieb; ¹⁾ er machte auch den schönen Ganymedes, welchen der Adler auf das zärtlichste gefasset hatte, und sich zu fürchten schien, ihm auch durch die Kleider wehe zu thun. ²⁾

von dem Cephissodotus, dem Sohne des Praxiteles, als auch von einem andern Künstler dieses Namens, welcher noch später lebte und aus der Schule des Lyfippus hervorging, zu unterscheiden. Dem oben erwähnten möchten wir die Statue der Diana Sospi-ta (Pausan. l. 8. c. 30.), die Statue des Friedens zu Athen, welche den Gott des Reichthums in den Händen hielt (Pausan. l. 9. c. 16.), und die von Pausanias (l. 9. c. 30.) angeführten Statuen der Musen zuschreiben.

Leochares arbeitete auch an dem Mausoleum. (Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 9.) Von seiner Hand waren die Porträtstatuen des Amyn-tas, Philippus und Alexander, wie auch der Olympias und Eurydike aus Gold und Elfenbein, welche in einem von Philippus geweihten Gebäude am Ausgange der Allee zu Olympia standen. (Pausan. l. 5. c. 20.) Sein Werk war die Statue des Jupiters und des Volks zu Athen (Pausan. l. 1. c. 1.), die Statue des Apollo (Ibid. c. 3.) und die Statue des Isokrates (Plutarch. vit. orat. p. 838. [t. 9. p. 335. edit. Reisk.], weß anders die Lesart in der eben angeführten Stelle richtig ist. Meyer.

- 1) Plutarch. in Lysand. c. 15. Plin. l. 34. c. 8. sect. 19 n. 17.

Pausanias (l. 1. c. 18. l. 9. c. 32.) sah noch die Statue des Autolykus im Prytaneo zu Athen, aber er bemerkt den Namen des Künstlers nicht. Meyer.

- 2) Tatian. orat. ad Græc. c. 56. p. 121.

Die Base, auf welcher der Ganymedes des Leochares ehemals in Rom stand, befindet sich noch so in der Villa Medici (Spon. miscell. erud. antig. sect. 4. p. 127.) mit der Inschrift:

§. 13. Mit eben dieser Zeit fängt das letzte Alter der großen Männer in Griechenland an, und die Zeit ihrer letzten Helden, ihrer Weisen, ihrer feinsten Scribenten und größten Redner; Xenophon und Plato waren damals in den besten Jahren,

ΓΑΝΤΜΗΔΗC

ΛΕΟΧΑΡΟC

ΑΘΗΝΑΙΟΤ.

Die Art der Inschrift, welche die Benennung des Werks anzeigt: ein Werk des Leochares, anstatt schlechthin: Leochares hat es gemacht; ferner die Form der Buchstaben zeigen, daß sie nicht von der Zeit des Künstlers sei, und die Base ist vermuthlich nicht zugleich mit der Statue selbst aus Griechenland weggeführt, sondern in Rom gemacht worden; die griechischen Bildhauer setzten im übrigen ihre Namen nicht allzeit auf den Sockel ihrer Statuen, sondern auch auf das Basament derselben. Es sind einige von denselben mit dem Namen des Künstlers, oder der abgebildeten Person, welche in Griechenland geblieben, da die Statuen selbst nach Rom geführt worden, vom Pausanias angezeigt (l. 8. c. 38. 49.); es kann aber sein, daß die Inschrift zum Gedächtnisse der weggeführten Statuen auf die Base gesetzt worden. Dergleichen Basament, auf welchem die Statue eines Siegers in den Spielen, Menippus, stand, nach der Inschrift auf derselben, ist zu unseren Zeiten (Caylus, rec. d'Antiq. t. 2. p. 105.) bei Sparta gefunden worden. Winkelmann.

Vom Ganymedes des Leochares blieben, außer der eben gedachten marmornen Basis, welche gegenwärtig zu Florenz am Eingange zur Galerie aufgestellt ist, noch antike Copien von Marmor (das Original war aus Erz gegossen) übrig. Eine derselben ist von Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 3. tav. 49. p. 65.) besaßt gemacht worden; eine andere, zwar weniger wohl erhalten, doch vielleicht besser gearbeitet, befindet sich in der Bibliothek zu S. Marco in Venedig. Meyer.

[Ein solcher Ganymedes unter Numero 86 der Abbildungen.]

und Demosthenes trat nach ihnen auf, und redete unüberwindlich für sein Vaterland.

§. 14. Die Ruhe in Griechenland aber war, von kurzer Dauer, und es entstand ein neuer Krieg zwischen Theben und Sparta, an welchem alle Griechen Antheil hatten, und Athen war mit Sparta vereinigt. Dieser Krieg endigte sich mit der Schlacht bei Mantinea, in welcher die Griechen mit zahlreicheren Völkern, als noch bisher geschehen war, gegen einander fochten, und Epaminondas, der Heerführer der Thebaner, büßete hier, nach erhaltenem Siege, sein rühmliches Leben ein.¹⁾ Dieser Sieg wirkete unmittelbar einen neuen Frieden durch ganz Griechenland, welcher im zweiten Jahre der hundert und vierten Olympias geschlossen wurde.²⁾ Diese allgemeine Ruhe in Griechenland, und insbesondere

- 1) Die Schlacht bei Mantinea war die größte, welche jemals von Griechen gegen Griechen gefochten worden, denn fast das ganze europäische Griechenland hatte sich zu dieser Schlacht versammelt. (Xenoph. hist. Græc. l. 7. c. 5. §. 26.) Meyer.

- 2) Diod. Sic. l. 15. c. 39.

Es entstand zwar ein Friede; aber die Verwirrung verbreitete sich über Griechenland mehr als vor dem Treffen. So erzählt Xenophon (Hist. Græc. l. 7. c. 5. §. 27.), welcher mülde, daß Unglück seines durch fortwährende Kriege zerrütteten Vaterlands zu beschreiben, sein historisches Werk mit der Schlacht bei Mantinea schließt. Nur die Lakedaemonier nahmen die Bedingung des Friedens nicht an, und zwar besonders, weil auch die Messenier in demselben eingeschlossen waren.

In der wiener Ausgabe, S. 678, folgen noch die Worte: „In eben der Olympias befreiete Thrasylbus, Ius Athen von der Unterdrückung der Spartaner und der dreißig Tyrannen, und dieses sein Vaterland hob von neuem sein Haupt empor.“ Das paßt nicht hieher, da diese Begebenheit viel früher ist. Meyer.

die glücklichen Umstände der Athenienser, sind auch hier ohne Zweifel die Ursachen, die den Plinius veranlassen haben, die Blüthe des Praxiteles, des Pamphilus, des Euphranor, und anderer Künstler in ebenderselben Olympias zu bestimmen.¹⁾

§. 15. Praxiteles, in und mit dem der zweite und schöne Styl der griechischen Kunst sich anhebet, arbeitete nicht weniger in Erzt als in Marmor, ist aber mehr in diesem als in jenem berühmte worden, wie Plinius meldet; und dennoch zeigt derselbe mehr Werke von Erzt als von Marmor an.²⁾ Alle Welt redet von seinem gepriesenen (περισσόντος) Satyr, von seinem Cupido zu Thespiis und von der Venus zu Gnidos.³⁾

- 1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19.

In den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 97, findet sich folgende Stelle, welche auf die Zeit der durch Thrasubulus wieder hergestellten Freiheit zu Athen Bezug hat, und von uns in den Text nicht aufgenommen wurde, theils weil sie schon früher vorkam, theils weil sie den Zusammenhang unterbricht: „Auf diese Zeit der allgemeinen Freude in Athen laß, glaube ich, gedeutet werden, was Plutarchus saget, daß die Athenienser auf einige Trauerspiele des Euripides, als: die Bakchanten, die Phönizierinnen, den Oedipus, die Antigone, Medea, und Elektra mehr Kosten als auf den ganzen peloponnesischen Krieg verwendet haben.“ [Man sehe 9 B. 2 R. 19 S.] Meyer.

- 2) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 10.

- 3) Juvenal (de Vita sua l. 1. p. 14. t. 7.) redet von einem schlafenden Cupido, welchen das herzogliche Haus Este zu Modena besaßen, und welcher für eine Arbeit des Praxiteles gehalten wurde. Andere erzählen die bekannte Historie von einem Cupido des Michael Angelo an eben dem Orte, welches derjenige soll gewesen sein, den er, wie man saget, vergraben, und nachher als eine alte Statue verkauft habe. (Conditi, Vita

Viele von seinen Statuen waren schon den Alten durch ihre Beinamen bekannt, und wenn jemand den Sauronton, das ist: der eine Eidechse tötet, nennete, so wußte man, daß ein Apollo des Praxiteles gemeinet war, ¹⁾ welcher, aus der Ordnung jener Anzeige zu urtheilen, von Erzt gewesen. ²⁾ Apollo war hier vermuthlich vorgestellt in seinem Hirtenstande, als er dem König in Thessalien Admetus diente, welches ihm zur Strafe aufgelegt war, weil er den Steropes, einen von den Gehülften des Vulcanus, mit seinen Pfeilen erschossen hatte, und dieses geschah in seiner ersten Jugend. ³⁾ Wenn also Plinius saget: *Fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertæ cominus sagitta insidiantem*, ⁴⁾ dünket mich, man müsse,

di Michel Angelo p. 10.) Es wird hinzugesetzt, dieser Künstler habe verlangt, seinen Cupido niemals, als zugleich mit dem alten Cupido, sehen zu lassen, zum Beweis, wie vorzüglich der alte Künstler vor dem neuen gewesen. Der erste Cupido wird aber nicht mit mehr Grunde eine Arbeit des Praxiteles gewesen sein, als es ein Cupido zu Venedig ist, welchen man auch unter dem Namen dieses großen Künstlers will gehen lassen. Am wenigsten ist des Praxiteles eine kleine Venus mit dem Cupido, wie uns jemand (Bernini, Vit. del cav. Bernini p. 17.) überreden will, würdig. Winkelmann.

1) [Man sehe die Beilage VIII. am Ende dieses Bandes.]

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 10. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4. Propert. l. 3. eleg. 7. v. 16. Meyer.

3) Valer. Flacc. Argonaut. l. 5. v. 440.

Apollod. l. 1. c. 9. sect. 15. Heynii observat. ad h. l. Euripid. Alcest. v. 5. et Schol. ad. h. l. Nach dem Scholiasten des Euripides (Alcest. v. 3.) hatte Apollo schon vor seinem Dienste bei Admetus seinen Sohn Askulap durch Zeus verloren. Meyer.

4) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 10.

anstatt *puberem*, lesen *impuberem*, und dieses aus mehr als aus einem Grunde.

§. 16. Der erste Grund ist aus der Bedeutung des Wortes *puber*, und aus der Bildung der Figuren des Apollo zu nehmen. *Puber* heisset eigentlich, wie bekannt ist, ein Knabe, der die Gränzen der Jünglingsjahre betritt, und bei dem sich dieses Alter in der Anmeldung der Bekleidung des Kinnes und der Schaam zeigt; ¹⁾ *impuber* aber heisset ein Knabe, an welchem sich hiervon annoch keine Spur findet. Weder der eine noch der andere Haarrwuchs ist an den Figuren des Apollo angezeigt, obgleich die mehresten derselben ein völliges männliches Gewächs haben, wie der Apollo im Belvedere; denn in ihm, wie an andern jugendlichen Göttern, wurde ein Bild ewiger Jugend und des Frühlings des Lebens ausgedrückt, ²⁾ wie im ersten Theile dieser Geschichte betrachtet worden. ³⁾ Folglich ist in diesem Verstande kein einziger Apollo *puber* zu nennen, sondern alle sind *impuberes*.

1) Nach dem römischen Rechte (Institut. l. 1. tit. 22. princ.) trat die *pubertas* bei männlichen Personen nach dem 14, und bei weiblichen nach dem 12 Jahre ein, und *puber* oder *pubes* ist einer, welcher dieses Alter erreicht hat, daher paßt dieses Beiwort sehr füglich zum Apollo *Sauroktonos*, welcher als ein Jüngling von etwa 14 Jahren gebildet scheint. Wenn kein Apollo mit einem Barte oder mit Haaren an der Schaam von der alten Kunst gebildet worden: so gehet schon hieraus hervor, daß *puber* die obige Bedeutung nicht haben könne. *Puber* bei Plinius bedeutet fast eben so viel als *βυραι* oder *viriliter puer*. (Analect. t. 2. p. 14. n. 30. Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.) Fca u. Meyer.

2) Daher heißt er *puer aeternus*. (Ovid. metam. l. 4. v. 17.) Fca.

3) [5 B. 1 K. 11. §.]

§. 17. Den zweiten Grund wider die angenommene Lesart des Plinius gibt mir das Bild des *Martialis* von der Statue, von welcher wir reden; denn er nennet diesen *Apollo* einen Knaben.

Ad te reptanti, puer insidiose, lacertæ
Parce: cupit digitis illa perire tuis.¹⁾

Den dritten Grund nehme ich von den drei noch igo erhaltenen Figuren her, die den *Apollo* also vorstellen, unter welchen die eine in Marmor, in der *Villa Borghese*, ob sie gleich die Größe eines Jünglings hat, dennoch das Alter eines Knaben zeigt, und also ein *Apollo impuber* muß genennet werden.²⁾ Eine kleine Figur dieses *Apollo Sauroktonos* befindet sich gleichfalls in gedachter *Villa*, und an beiden hat sich der Stamm erhalten, an welchem die *Eidere* kriechet.³⁾ Die dritte von

1) L. 14. n. 172.

Auch dieser Grund ist unhaltbar, da puer häufig einen Jüngling von achtzehn und mehr Jahren bezeichnet. Meyer.

2) In der ersten Ausgabe, S. 343, lautet die Stelle:
„ Diese Figur ist oft copiret, und in der *Villa Borghese*
„ befindet sie sich zweimal in der Größe eines jungen
„ Knaben, an einem Baume stehend, an welchem eine
„ *Eidere* kriechet, auf welche die Figur zu lauern scheint:
„ eben diese Stellung hat eine kleine Figur von
„ Erz, fünf Palme hoch, in der *Villa Albani*. Es
„ hat sich also das Bild von jener Statue nicht bloß
„ allein auf einem geschnittenen Steine erhalten, wie der
„ Herr von Stosch (*Pierr. gravées, préf. p. 19.*) meinet,
„ und es war dieselbe nicht von Erz, wie eben-
„ derselbe angibt, sondern von Marmor, und eine von
„ den *Borghesischen* Figuren wäre würdig, das Original
„ zu sein.“ Winckelmann hat späterhin diese Statue
zu den Bronzen des *Praxiteles* gezählt, wie auch aus dem *Plinius* zu erhellen scheint. Meyer.

3) Eine von den Wiederholungen des *Apollo Sauroktonos*.

den angezeigten Figuren, welche die Villa des Herrn Cardinals Alexander Albani zieret, ist fünf Palme hoch, und ist nicht allein die schönste Figur von Erz, die sich ganz unversehrt erhalten hat, sondern es kan dieselbe Statue für eben das Werk des Praxiteles gehalten werden.¹⁾ Sie wurde unversehrt ausgegraben, und nur die Arme, die neben der Figur selbst lagen, waren abgelöset. Das Diadema, welches das Haupt dieses Apollo umgibt, ist mit Silber eingelegt. Die Abbildung dieses Apollo, welche ich in meinen Denkmalen des Altertums gegeben habe,²⁾ ist nach der vor-

zogenen findet sich im Palaste Costaguti, deren auch der Autor (Denkmale, 1 Th. 17 R.) erwähnt. Meyer.

- 1) Dieses ist zu vorthellhaft von der Statue geurtheilt. [Man vergleiche darüber 7 B. 2 R. 21 S. Note.] Von den beiden Wiederholungen aus Marmor in der Villa Borghese ist die eine sehr verdienstlich (Sculpture [stanza 11. tav. 5.]) sie hat zarte, fließende Umrisse und elegante Formen; eine gewisse flüchtige Behandlung und Unbedeutendheit, welche sich besonders am linken Auge, an den Mundwinkeln, wo der Bohrer gebraucht ist, und an den Schlüsselbeinen äußert, verräth in ihr die Copie; die Nasenspitze, die Hände und der linke Arm sind modern. Die zweite, welche im Garten der Villa steht, ist nicht vorzüglich. Eine schöne Figur dieser Art besitzt das Museum Pio. Clementinum (t. 1. tav. 13.) und an dem Grupo, Kastor und Pollux genant, zu S. Idefonso in Spanien, ist der zartere Jüngling, der sich an den gerade stehenden lehnt, ursprünglich ein solcher Apollo Sauroktonos gewesen, dem ein Kopf des Antinous aufgesetzt worden; die Arme sind modern und ergänzt. (Denkmale, Numero 6 der Signetten.) In der florentinischen Galerie befindet sich ein schöner Tronc eines solchen Apollo, dem der Ergänzter der äußeren Theile eine Leber in die Hand gegeben hat. Meyer.

- 2) [Numero. 40.]

gehessenen Statue genommen, weil sich an jener der Stamm mit der Erde nicht erhalten hat.¹⁾ Es würde auch eine andere Statue dieses Künstlers verdienen angeführt zu werden, wenn dieselbe sich in Rom und im Hause Norcia, izo Picchini, befände, wie Franz Schott in seinem Reisebuche von Italien versichert. Es soll der glückliche Ausgang, Bonus Eventus, sein, mit einem Spiegel in der rechten Hand und mit einem Kranze von Ähren in der linken.²⁾

§. 18. Einige Scribenten haben vorgegeben, Praxiteles sei aus Großgriechenland gewesen, und habe das römische Bürgerrecht erhalten; man hat aber den Pasiteles, aus großer Unwissenheit der Umstände der Zeit, mit jenem verwechselt; Nicoboni irrete, wie ich glaube, zuerst, und diesem

- 1) Anstatt hier die Anekdote (Pausan. l. 1. c. 20. Athen. l. 13. c. 6. [n. 59.] von der gegen Praxiteles angewandten Ekt der Phryne um dessen Amor noch einmal zu wiederholen, wollen wir sie vielmehr als einen Beleg anführen, daß zur Zeit der hohen Kunst keine Privatperson in Griechenland eine Statue besizen wollen; denn auch Phryne weihte den Amor nach Thespiä. (Pausan. l. 9. c. 27. Cic. Verr. II. l. 4. c. 2 — 3.) Meyer.

- 2) Schott. Itinerar. Ital. p. 431.

Praxiteles hatte eine solche Statue gebildet (Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.) und Euphranor. (l. 1. 34. c. 8. sect. 19. n. 16. Pausan. l. 1. c. 43.) Meyer.

Da aber Bonus Eventus eine römische Gottheit war, so merkte schon Gessner in der Chrestomathia Pliniana (XXXIV. c. 8. sect. 19. n. 16.) an, daß Euphranors Bild vermuthlich in einer ganz andern Absicht gemacht worden, und vielleicht den Triptolemus habe vorstellen sollen. — Bei Pausanias aber (l. c.) ist von einem Bildniß der Nyche die Rede, welches Praxiteles verfertigt hatte. Siehe l. 8.

sind Andere gefolget. 1) Pasiteles lebete zu den Zeiten des Cicero, 2) und er stellte den berühmten Roscius in Silber geschnizet vor, wie ihn seine Amme in der Wiege von einer Schlange umwunden sah; 3) es muß also am angezogenen Orte, anstatt Praxiteles, wie die gedruckten Bücher lesen, Pasiteles gesetzt werden. Ein anderer Bildschnitzer war derjenige Praxiteles, welchen Theokritus anführet. 4)

§. 19. Die Söhne des berühmten Praxiteles folgten ihrem Vater in der Kunst, und es wird einer Statue der Göttin Enyo und eines Kadmus beim Pausanias gedacht, welche sie gemeinschaftlich gearbeitet; 5) einer von ihnen hieß Cephisso-

- 1) Riccoboni Not. ad. fragm. Varr. in Comment. de hist. p. 133. Lettre sur une prétend. méd. d'Alexandre p. 3.

Die Vaterstadt des Praxiteles, nach einem Epigramm des Damagetas (Analect. t. 2. p. 40. n. 12. v. 4.) ist Andros, und Pausanias (l. 8. c. 9.) setzt ihn in das dritte Menschenalter nach Alkamenos. Meyer.

- 2) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 12. Meyer.

- 3) Cic. de divinat. l. 1. c. 36.

Die zwei ältesten Handschriften, die in der St. Marcusbibliothek zu Venedig und die in der Laurentianischen zu Florenz, haben die Lesart der gedruckten Bücher. Winkelmann.

In der vorläufigen Abhandlung zu den Denkmälern (4 R. 157 §.) bemerkt der Autor, daß man auch an einer Stelle des Plinius (l. 33. c. 12. sect. 55.), statt Praxiteles, lesen müsse Pasiteles, da höchst wahrscheinlich hier derselbe Künstler gemeint sei, dessen Plinius in den so eben angeführten Stellen gedenkt. Meyer.

- 4) Idyll. V. v. 105. [et Schol. ad h. l.]

- 5) L. 1. c. 8. l. 9. c. 12.

dorus, und von ihm war das Symplegma, oder ein Paar, welche mit einander rangen, zu Ephesus.¹⁾ Die beiden Ringer²⁾ in der Tribune der

In dieser Stelle des Pausanias wird nun, statt: *τιν Καδμῶν δὲ οἱ παῖδες ἐργασάντο οἱ Πραξιτέλεις*, gelesen: *τιν βοῶν δὲ οἱ παῖδες ἐργασάντο οἱ Πραξιτέλεις*, und die Statue des Kadmos fällt also weg. Siebelis.

1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 6.

Nach Plinius stand das Symplegma zu Vergamus. Kephissodorus, oder, wie er von Tattianus (Orat. ad Græc. c. 52. richtiger genaßt wird, Kephissodotus war auch ein Ergießer (*ἐχάλεγγον*) und besonders berühmt durch seine Hetärenstatuen und seinen noch von Plinius gesehenen Askulapin. Meyer.

2) Wie es mit den Köpfen der beiden Ringer zu Florenz beschaffen sei, ist schon oben (9 B. 2 K. 28 S. Note.) gemeldet worden. Hat sich in ihnen eines der berühmten Symplegmen erhalten, deren Plinius gedenkt, so möchten wir lieber auf das des Kephissodotus als auf das des Heliodorus (Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.) rathen, wiewohl die Worte des Plinius (l. c. n. 6.): *digitis corpori verius quam marmori impressis*, ein Umfassen und Eindrücken der Finger am Leibe anzuzeigen scheinen, welches bei den florentinischen Ringern eigentlich nicht der Fall ist.

Der Künstler dieser beiden Figuren trachtete offenbar mehr nach dem Feinen, Weichen und Zarten, als nach dem Hohen und Schönen. Fleisch auf Fleisch legt, drückt und fügt sich mit wunderbarer Geschmeidigkeit an einander; Glieder und Muskeln befinden sich alle in gewaltiger Anstrengung; sie sind aber mit ausnehmender Zierlichkeit und Sorgfalt bewegt. Das hätten diejenigen, welche diese Figuren für Angehörige der Familie der Niobe ausgegeben, so wie das Rundliche und Weiche in der Behandlung des Fleisches, erwägen, und also den verschiedenen Styl beider Werke erkennen sollen.

Die künstliche Verbindung der beiden Ringer ist nicht nur schön, sondern setzt in Erstaunen: es ist alles abgewogen, alle Glieder sind jedem Standpunkte gegenüber

großherzoglichen Galerie zu Florenz, verdienen für eine Arbeit entweder des Cephissodorus, oder des He-

weislich ausgetheilt, rundum bleibt keine Ansicht leer, keine ist überfüllt, und überall erscheint der schöne Triangel der Gruppe.

Noch eine andere herrliche Kunsteigenschaft hat dieses Denkmal mit den besten des Alterthums gemein, daß nämlich der Wille der Figuren, und der künftige Augenblick der Handlung im Spiel der Muskeln angedeutet ist. Wir sehen, wie der unten liegende Krieger aufzustehen strebt, wie seine Rückenmuskeln und die Muskeln der Schenkel zu diesem Zweck gewaltig schwelgen, wie der linke Arm mit der gegen die Erde gestemten Hand die Last des Körpers stützt und zu heben sucht. Eben so sieht man an dem Sieger, wie er den Überwundenen mächtig drückt und niederhält, wie in den Muskeln seiner rechten Brust, und in der Hüfte schon der Streich oder Stoß bereitet wird, welchen er dem Gegner noch versetzen will.

Das Gefällige im Styl, das Weiche und Geglättete in der technischen Behandlung, wo die Umrisse sich immerfort wenden und biegen, einander umschlingen und wunderbar sanft und lieblich in einander fließen, scheinen uns, nebst der vollkommenen Kunst der Anordnung, hinreichende Gründe, um zu vermuthen, daß dieses Werk zu den Zeiten Alexanders des Großen, oder unter seinen nächsten Nachfolgern entstanden sei.

Beide Figuren sind mehrermal zerbrochen, und es war nothwendig, die Brüche an verschiedenen Stellen mit kleinen Stücken auszufüllen. Wir zweifeln, ob die rechte Hand samt dem Arm des Obsegers antik sei, eben so verhält es sich mit der linken Hand des Überwundenen. Der Marmor hat ein grobes Korn, aber eine milde gefällige Farbe und mehr Durchsichtigkeit als der Marmor, aus welchem die Köpfe gearbeitet sind. Der Sockel besteht aus einem schlechten weißen Marmor mit schmutzigen Flecken, und scheint eine moderne Zuthat. An beiden Figuren sieht man die Spur des Meißels nur selten, und nur an einigen wenig in die Augen fallenden Stellen. Meyer.

[Im Umrisse unter Numero 88-der Abbildungen.]

liodoros, welcher das andere Paar solcher Ninger machte, gehalten zu werden. Ein anderer von des Praxiteles Söhnen hieß Pampphilus.¹⁾

§. 20. Was Praxiteles war in der Bildhauerei, waren Pampphilus aus Sicyon,²⁾ der Meister des Apelles, Euphranor, Zeuxis, Nicias und Parrhasius in der Malerei, die allererst in diesen Künstlern ihre Vollkommenheit erreichte, indem Zeuxis und dessen Meister Apollodoros als die ersten angegeben werden, die Licht und Schatten in ihren Gemälden angebracht haben;³⁾

- 1) Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.) nennt ihn nur einen Schüler des Praxiteles Meyer.

Seit ein paar Jahren hat sich aus der Villa Negroni ein Kopf mit dem Namen Eubuleus, eines Praxiteles Sohn, verloren. Die Form der Buchstaben ist etwas unterschieden von der Inschrift, wie dieselbe in Büchern steht (Stosch, pierr. gravées, préf. p. 11.); ich gebe sie aus einer richtigen Zeichnung:

ΕΥΒΟΥΛΕΥΣ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥ.

Die Art zu schreiben deutet nicht auf des berühmten Praxiteles Zeit. Winkelmann.

Das erwähnte Denkmal (vermuthlich kein Kopf, sondern etwa eine Herme) ist nicht verloren, denn Visconti berichtet (Mus. Pio-Clem. t. 6. p. 34.), es sei aus der Villa Negroni in Besitz des römischen Bildhauers Carlo Albaccini gekommen; und hegt keinen Zweifel, daß dieser Eubuleus ein Sohn des berühmten Praxiteles gewesen sei. Meyer.

- 2) Plinius (l. 35. c. 10. sect. 36. n. 8.) nennt ihn einen Macedonier, und nach Spidas (v. Απελλας) war er aus Amphipolis, einer an der Gränze von Macedonien und Thracien gelegenen Stadt. Er war ein Schüler des Eupompus, und nach Plinius (l. 35. c. 10. sect. 36. n. 8.) *primus in pictura omnibus literis eruditus*. Meyer.

- 3) Quintil. l. 12. c. 10. n. 4.

In dieser Stelle ist von Zeuxis und Parrhasius, Winkelmann. 5.

ja Plinius saget ausdrücklich, daß wenige Jahre vor der Zeit, von welcher wir reden, nämlich in der neunzigsten Olympias, die Malerei eine Gestalt gewonnen habe.¹⁾ Pamphilus kan in gewisser Hinsicht mit dem Guido in neueren Zeiten verglichen werden: nicht in Betrachtung der Kunst selbst, sondern der Achtung derselben. Denn dieser Maler war der erste, welcher seine Arbeit hoch im Preise hielt, da seine Vorgänger, und sonderlich die Caracci, schlecht bezahlt wurden, wovon ich die funfzig römische Thaler anführen kan, die Augustin Caracci für das letzte Abendmahl des h. Hieronymus bekam, welche Summe dem Domenichino für eben diese Vorstellung mit Unwillen zugestanden wurde: und alle Welt kennet diese Gemälde ewigen Gedächtnisses.²⁾

nicht aber von Apollodorus, die Rede. Plutarchus (de gloria Atheniens. princ.) sagt von Apollodorus, daß er zuerst die Farbenmischung und den Gebrauch von Licht und Schatten in seinen Gemälden angewandt habe. Meyer.

[Man vergleiche 4 B. 1 R. 30 S.]

- 1) L. 35. c. 9. sect. 36. n. 2. c. 8. sect. 35.

Plinius neüt das 4 Jahr der 95 Olympiade als besonders wichtig für die Kunst des Zeurid. Warum er hier auch sogar das Jahr der Olympiade wider seine Gewohnheit namhaft gemacht, kömmt, wie Heyne (antiquar. Aufss. 1 St. 223 — 224.) vermuthet, daher, weil er ihn vielleicht bei Ephyros in diesem Jahre angeführt fand. Meyer.

- 2) Das berühmte Gemälde des Domenichino befand sich in der Kirche S. Girolamo della Carità zu Rom. Bellori (Vite, p. 182 — 186.) beschreibt dasselbe ausführlich und sagt, es werde wohl unglaublich scheinen, daß für ein so kostbares Werk keine größere Belohnung als 50 Scudi (etwa 125 Gulden) bezahlt worden. Malvasia (Felsina Pittrice t. 1. p. 389.) erzählt, Agostino Carracci

6. 21. Pampphilus erhob die Achtung seiner Kunst dadurch, daß er keine Schüler anders als auf zehn Jahre annahm, und nicht weniger als ein Talent für seinen Unterricht verlangete, welches ihm auch Apelles und Melanthus gaben.¹⁾ Es geschah daher, daß nur junge Leute von Mitteln und von freier Geburt sich auf die Malerei legen konnten; wie denn überhaupt unter den Griechen kein Knecht zur Kunst der Zeichnung zugelassen wurde. Wie berühmt sich des Pampphilus Gemälde bereits bei seinem Leben gemacht haben, kan man schließen aus demjenigen Werke, welches die Herakliden oder die Nachkommen des Herkules vorstellte, die mit Olzweigen in der Hand Schutz und Hülfe bei den Athentensern sucheten; denn der Dichter Aristophanes, welcher zu eben der Zeit lebete, führet dasselbe als ein Gleichniß an.²⁾

§. 22. Diese Achtung, in welche sich die Malerei setzte, erhöhte zugleich die Preise der Werke derselben; und Mnason, Tyrann zu Elatea, in der Landschaft Lokris,³⁾ bezahlte dem berühmten Aristides, welcher ein Zeitgenosse des Apelles war, in der Vorstellung einer Schlacht mit den Persern von hundert Figuren eine jede derselben mit zehn Mi-

habe, weil er gewünscht, daß ein Werk von seiner Hand an irgend einem öffentlichen Orte stehe, sich mit dem begnügt, was ihm die Carthäuser freiwillig gegeben, und dieses wären 50 Scudi gewesen. Meyer.

- 1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 8.

Seinem Rathe zufolge wurde von der Obrigkeit zu Sikyon festgesetzt, daß die freigebornen Knaben vor allen Dingen die Zeichnung erlernen und daß dieselbe unter den freien Künsten den ersten Platz erhalten sollte. Meyer.

- 2) Plut. v. 385.

- 3) Elatea wird zu Phokis gerechnet. Meyer.

nen (eine Mine machte zehn römische Thaler; ¹⁾ ja eben dieser Mnason gab dem Maler Asklepiodorus, aus eben der Zeit, dreihundert Minen für eine jede Figur der zwölf oberen Götter in einem Gemälde. ²⁾ Der Maler Theomnestus bekam von ebendemselben dreihundert Minen für eine jede heroische Figur. ³⁾ In folgenden Zeiten und unter den Römern erstand Lucullus für zwei Talente ein Gemälde, welches die berühmte Schönheit Glycera, sitzend und mit einem Kranze in der Hand abbildete, ob es gleich nur eine Copie nach dem Originale des Pausias war. ⁴⁾ Ein Gemälde des Cydias, die Argonauten, wurden von dem berühmten Hortensius mit 144,000 Sestertien, das ist: mit 14,400 Gulden bezahlt. ⁵⁾ Alle diese Preise aber übersteigen die achtzig Talente, die Julius Cäsar für zwei Gemälde des Timomachus bezahlte, wovon das eine den Ajax, und das andere die Medea vorstellte. ⁶⁾

§. 23. Euphranor war nicht allein Maler, sondern auch Bildhauer, und es wird an ihm gerühmet, daß er zuerst die Helden mit Würdigkeit gemalt, und mehr als seine Vorgänger in der Malerei die Proportion, welche Plinius *symmetriam* ⁷⁾ nennet, in seinen Figuren beobachtet habe, die er aber zu geschlank und zu dünn bildete, und

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 19.

2) Plin. l. c. n. 21.

3) Ibid.

4) Ibid. c. 11. sect. 40. n. 23.

5) Ibid. n. 26.

6) Ibid. n. 30.

7) Non habet latinum nomen *symmetria*. Plin. XXX. 8. 19. Siebelis.

die Köpfe größer als gewöhnlich hielt.¹⁾ In seiner Zeichnung scheint mehr das Wissen, als die Schönheit der Formen, geherschet zu haben, weil gedachter Scribent saget, er habe seine Knochen und Gelenke groß gehalten: *articulisque grandior*; und daß seine Bilder weniger lieblich, als die des Parrhasius gewesen, gab Euphranor zu erkennen in dem Ausspruche über den Theseus, den er selbst sowohl als jener gemallet hatte: „Vener (sagete er) „ist mit Rosen erzogen, der meinige aber mit Fleische genähret,“ welches nicht, wie Dati meinet, von der Farbe faß verstanden werden.²⁾ Was Plinius aber von den großen Köpfen und den stark angedeuteten Gliedern dieses Malers anmerket, war, wie er lehret, auch die Eigenschaft der Figu-

1) Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) zählt den Euphranor zu den Künstlern der 104 Olympiade; sein Zeitalter wird noch näher durch die Nachricht bestimmt, daß er den König Philippus und dessen Sohn, Alexander den Großen, auf Quadrigen vorgestellt. (Ibid. n. 16.) Er schrieb auch über Proportion und Farben. (Id. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 25.) Plutarchus (de gloria Atheniens. c. 2.) zählt ihn zu den Künstlern, welche besonders siegende Feldherrn, Kämpfe und Helden dargestellt. Daß von ihm gemalte Reitergefecht (Plutarch. l. c.) der Schlacht bei Mantinea zeigte eine hohe Begeisterung des Künstlers, und Pausanias (l. 1. c. 3.) rühmt daran besonders die Figuren des Gryllus, Xenophons Sohn, und des Epaminondas. In der Galerie des Jupiter Eleutherius zu Athen waren in einem Gemälde Euphranors die zwölf Gottheiten, und in einem andern die Demokratie und das Volk abgebildet. (Pausan. l. c.) Das letztere, worin das Volk dargestellt war, scheint sich durch Adel und Würde der Gestalten ausgezeichnet zu haben. (Plutarch. l. c.) Meyer.

2) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 25. [Plutarch. de gloria Atheniens. initio.] Carlo Dati, Vite de' pittori, p. 76.

ren des Zeugis,¹⁾ welches bereits an einer andern Stelle dieser Geschichte umständlich berührt ist.²⁾ Unter seinen Statuen war vornehmlich berühmt der Paris, in welchem er zu gleicher Zeit den Richter der Schönheit dreier Göttinnen, den Verliebten der Helena, und den Mörder des Achilles auszudrücken gesucht hatte.³⁾

1) L. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.

2) [5 B. 4 R. 6 S.]

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.

Die Werke des Euphranor werden nur im Vergleich gegen die Werke seines Zeitgenossen Praxiteles, und gegen die Arbeiten der vorzüglichsten Künstler in der Malerei und Plastik, welche bald nachher folgten, zu große Köpfe und zu schwächliche Leiber gehabt haben; denn da Euphranor selbst über die Symmetrie geschrieben und als ein universaler Künstler in Farben, Marmor und Erzt gearbeitet, da er Kolosse gefertigt und Becher gegraben hat (Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 25): so läßt es ihm an genauer Kenntniß von den Regeln der Proportion, wie sie von den älteren Künstlern festgesetzt waren, nicht gemangelt haben. Die Anekdote von dessen Paris mag wenigstens lehren, daß der dem Paris zukommende Charakter vortreflich dargestellt, und Schönheit, Anmuth und Würde in dieser Figur vereinigt war. Viscontis Vermuthung (Mus. Pio-Clem. t. 2. p. 69.), daß der berühmte Paris von Marmor, welcher aus dem Palaste Altemps in's Museum des Vatican's gekommen, eine antike Copie von Euphranors ehemem Paris sei, hat nichts Unwahrscheinliches. Denn unter den bekannten Denkmälern ist keines, welches den Paris so würdig und heldenmäßig darstellte; seine Gebärde, indem er der Göttin den Apfel zu reichen scheint, könnte vielleicht einen Lobredner veranlassen zu sagen, daß man in ihm den Richter über Göttinnen erkenne. Die edle Schönheit und sanften Züge des Gesichts verkündigen einen würdigen Liebhaber der schönsten Frau, und die kräftigen Gliederformen einen Helden, welcher wohl einen Andern besiegen könnte. Nach Meyer.

§. 24. Parrhasius, aus Ephesus, war der erste, der den Köpfen der Figuren, die vor ihm eine harte und strenge Mine hatten, ein holderes Wesen, und die Gratie, nebst mehrerer Zierlichkeit in den Haaren gab, und sein größter Vorzug bestand in dem schönen Umrisse, in dessen Rundung, und im Licht und Schatten, worin ihm der Vorzug von den alten Malern zugestanden wurde.¹⁾ Aber in der Wissenschaft der Muskeln und der Gebeine, und überhaupt in dem, was wir Anatomie nennen, war er unter sich selbst, und Anderen nachzusetzen: *minor tamen videtur, sibi comparatus, in mediis corporibus exprimendis.* So glaube ich, müsse dieses Urtheil des Plinius verstanden werden.²⁾ Der überaus leicht angeführte Florentiner Carlo Dati, welcher viel schwazet, wo nichts nöthig war, übersezt diese Stelle, wie er sie fand: *sembra egli di gran lunga inferiore, in paragon di se stesso, nell' esprimere i mezzi delle figure;*³⁾ und da er sich an

- 1) Plin. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 5. *Confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus.* [Man vergleiche die Erläuterung der Gedanken üb. d. Nachahmung, §. 39.]

Sein Vater hieß Euenor und lehrte ihn die Kunst. (Plin. l. c. n. 2.) Nach Plinius gehört er zu den Künstlern der 95 Olympiade. Quintilian (l. 12. c. 10.) sagt, daß Zeuxis und Parrhasius in Hinsicht des Zeitalters nicht weit von einander entfernt waren, und beide um die Zeiten des peloponnesischen Kriegs lebten. Parrhasius war ein Zeitgenosse des Sokrates, wie aus ihrem Gespräche bei Xenophon erhellt. (Memorab. l. 3. c. 10.) Aber er mußte auferordentlich alt geworden sein, weil die Nachricht des Quintilian (l. 12. c. 10.), daß er bis zu den Zeiten der Nachfolger Alexanders gelebt habe, Grund hätte. Meyer.

- 2) L. c.

- 3) Vite de' Pitt. p. 48.

verschiedenen Orten seiner Schrift rühmet, eine ungebundene Übersezung der Nachrichten alter Scribenten zu machen, hält er sich hier an den bloßen Buchstaben, den er nicht verstand. ¹⁾ Von der Achtung der Gemälde des Parrhasius saß der Preis zeugen, den Tiberius für dasjenige bezahlete, welches den Obersten der verschnittenen Priester der Diana zu Ephesus, Archigallum, und also vermuthlich eine zweideutige Schönheit unseres Geschlechts vorstellte; gedachter Kaiser erstand dasselbe

- 1) Des Plinius Worte dürfen nicht so ausgelegt werden, als ob Parrhasius von der Structur des menschlichen Körpers, oder von dem, was wir Anatomie nennen, eine geringe Wissenschaft besessen habe. Wie hätte er sonst im Umriss vorzüglich sein können? Daß er ein großer Zeichner gewesen, saß man aus seinen im Altertum geschätzten Handzeichnungen und Skizzen auf Tafeln und Pergament (Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 5.) mit großer Wahrscheinlichkeit schließen. Daher ist es wahrscheinlich, daß in der Nachricht, Parrhasius habe die Gestalt der Körper innerhalb des Umrisses weniger vollkommen, als den Umriss selbst, ausgedrückt, kein Tadel seiner Kunst liege, sondern nur so viel gesagt sei, daß er im Zarten, Fließenden und Verschwindenden der Umriss unübertrefflich gewesen; aber in Darstellung dessen, was innerhalb der Umriss liege, hätten andere seiner Zeitgenossen eben so vieles Verdienst gehabt, welches auch besonders bei denen, die jünger waren als er, wie Timanthes, Euphranor &c. dem Gange der Kunst gemäß ist. Des Plinius Worte verstaten diese Erklärung, und Quintilian (l. 12. c. 10. princ.), wo er die Gemälde des Zeuxis mit denen des Parrhasius vergleicht scheint, ganz dasselbe anzudeuten; den Zeuxis gab den Gliedern seiner Figuren mehr Fülle und Ausdruck von Körperkraft (*nam Zeuxis plus membris corporis dedit*), Parrhasius aber machte die gesamten Umriss so vorzüglich, daß man ihn den Gesetzgeber nannte. (*Ille vero ita circumscripsit omnia, ut eum legumlatorem vocent.*) Nach Meyer.

für 60,000 Sestertien, welche in deutschem Gelde an 3000 Thaler machen werden. ¹⁾

§. 25. Dasjenige, was Aristoteles an Zeuxis Gemälden ausgesetzt hat, ²⁾ wenn er sagt, es seien dieselben ohne *ἄσος* gewesen, ³⁾ haben die Ausleger theils nicht berührt, theils nicht verstanden, wie Franz Zuntius freimüthig von sich gestehet, ⁴⁾ und Castelvetro fällt in Verwirrung über das *Colorit*, mit welchem er es erklären will. ⁵⁾ Es kan dieses Urtheil des Ari-

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 5.

2) Timanthes, der Zeitgenosse des Parrhasius (Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 3.) hätte hier wohl eine Erwähnung verdient. Alle seine Gemälde zeichneten sich durch die Erfindung aus, und hatten das Eigentümliche, daß sie noch mehr zu denken gaben, als in ihnen dargestellt war; daher stand sein erfindungsreicher Geist, wiewohl seine Werke die höchste Vollendung hatten, dennoch immer höher als seine Kunst. (Plin. l. c. n. 6.) Durch seinen Ajax übertraf er selbst den Parrhasius. (Plin. l. c. n. 5.); am berühmtesten aber war unter seinen Gemälden dasjenige, welches die Opferung der Iphigenia vorstellte. (Quintil. l. 2. c. 13. Valer. Max. l. 8. c. 11. n. 6. Cic. orat. c. 22. Eustath. ad Iliad. l. 24. v. 163.)

Der Autor hätte früher von Zeuxis als von Parrhasius reden sollen, da alle Umstände es wahrscheinlich machen, daß Zeuxis etwas älter gewesen. Plinius (l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.) setzt ihn, wie schon erinnert worden, in das vierte Jahr der 95 Olympiade, und sagt, daß er irrig von Einigen zu den Künstlern der 89 Olympiade gezählt werde. Es ist wahrscheinlich, daß er sehr alt geworden, und schon zur Zeit der 89 Olympiade gemalt habe, da ihn Plutarch (in Pericle, c. 13.) unter den zu der Zeit des Perikles lebenden Künstlern rechnet. Meyer.

3) Poët. c. 6. §. 13.

4) Catalog. Artific. p. 231.

5) Poët. d' Arist. volgar. part. 3. p. 143.

Aristoteles auf der einen Seite von dem Ausdruck im engeren Verstande genommen werden, weil *ἄθος*, von der menschlichen Figur gebraucht, mit *vultus* zu übersetzen wäre, und den Ausdruck im Gesichte, die Mienen und Gebärden desselben bedeutet.¹⁾ Man vergleiche mit gedachtem Urtheile, was der gleichfalls berühmte Maler Nikomachus jemanden, der des Zeugis Helena tadeln wollte, antwortete: „Nimm meine Augen, sagete er, so wird sie dir „eine Göttin sein!“²⁾“ woraus zu folgen scheint, daß die Schönheit des Zeugis Antheil in der Kunst gewesen. Wenn man dieses mit jenem zusammenhält, so wird aus dem Urtheile des Aristoteles sehr wahrscheinlich, daß Zeugis der Schönheit einen Theil des Ausdrucks aufgeopfert, und daß dessen Figuren, da seine Absicht war, sie auf das Schönste zu bilden, eben dadurch unbedeutender geschienen. Denn der Ausdruck der mindesten Empfindung und Leidenschaft im Gesichte verändert die Züge, und kan der reinen Schönheit nachtheilig sein.

§. 26. Auf der anderen Seite aber kan Aristoteles auch an Zeugis Gemälden haben tadeln wollen, daß dieselben ohne Handlung und Action gewesen, welches gleichfalls in dem Worte *ἄθος* liegt, wie eben dieses vom Malvasia, und von denen, die wie dieser denken, an einigen Figuren des Raphael ausgesetzt worden, und in diesem Verstande gebraucht Aristoteles in seiner Redekunst das Adjectivum *ἄθρον*.³⁾ Dieses aber oder

1) Philostr. Icon. 2. p. 865. Casaub. ad Theophrast. character. c. 8. Meyer.

[Man vergleiche 5 B. 3 A. 2 §.]

2) Stobæi serm. 184. [Elian. var. hist. l. 14. c. 47. Nikomachus, nicht Timomachus, wie bisher im Texte gestanden, hieß der Maler.]

3) L. 3. c. 7.

jenes kan eben den Grund im Zeugis gehabt haben, nämlich den Vorsatz, die höchste Schönheit zu suchen und zu malen. Das Gegentheil dieses vermeineten Tadelß muß Zeugis in seiner Penelope gezeiget haben, in welcher er, nach dem Plinius, *mores* gemallet, wo dieser Scribent, wie man siehet, auf eines Griechen Urtheil nachgesprochen, und das Wort *ἦθος* mit dem gemeinsten Worte übersetzt hat, ohne seine Gedanken, weñ er etwas dabei gedacht, deutlich zu erklären.¹⁾ Der Grav Caylus, welcher dieses anführet, wo er die Kennzeichen der alten Maler geben will, ohne sich bei der Erklärung aufzuhalten,²⁾ würde vielleicht meiner Mei-

In dieser Stelle bedeutet weder *ἦθος* noch *ἦθη* die Handlung oder Action, sondern Aristoteles zeigt in dem ganzen Kapitel, daß eine Rede nur dann schicklich genaßt werden könne, weñ sie *ἦθη* sei, daß heißt: weñ sie der Lage und den Verhältnissen entspreche, und dem Charakter des Redners angemessen sei. Meyer.

1) L. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.

In seiner Poetik (c. 6. S. 12.) schließt Aristoteles geradezu die Bedeutung Action von dem Worte aus, weñ er sagt: „ohne Handlung (*ἀνευ πράξεως*) möchte wohl nie eine Tragödie entstehen können; doch aber „ohne Charakteristik in den Personen (*ἀνευ ἠθάρ*).“ Weñ also der Penelope des Zeugis vom Plinius ein gut ausgedrückter Charakter (*mores*, *ἦθος*) beigelegt wird: so will dieses nicht sagen, daß die Figur in lebhafter Action vorgestellt war, welches für eine Penelope, nach dem Sinne der Alten, auch nicht gepaßt hätte, sondern es zielt auf die höhere sittliche Bedeutung, die der Künstler in sein Werk zu legen gewußt hat. Meyer.

[*ἦθος*, cujus nomine caret sermo Romanus, *mores* appellantur. Sed ipsam rei naturam spectanti mihi, non tam *mores* significari videntur, quam *morum quædam proprietas*. Quintil. l. 6. c. 2. n. 8 — 9.]

2) Réflex. sur quelq. chap. du 35. livre de Plin. 3.

nung gewesen sein, wenn er des Plinius Anzeige mit dem Urtheile des Aristoteles zusammengehalten hätte. Diese meine Auslegung wird durch eine andere Stelle des Plinius erklärt,¹⁾ wo er deutlich in dem Worte *ἄρτος*, in der mehreren Zahl *ἄρτων* den Ausdruck versteht, wenn er von dem Maler Aristides sagt: *Is omnium primus animum pinxit, et sensus hominis expressit, quæ vocant Græci ethe.* Was dieser war in der Malerei, war Eysias in der Beredsamkeit, dem Dionysius die vollkommenste *ἄδοξον* beileget.²⁾

§. 27. Nicias hatte sich eine so große Achtung seiner Wissenschaft in der Kunst erworben, daß Praxiteles, da er gefragt wurde, welche von seinen Statuen er am höchsten schätze, antwortete: „diejenigen, deren Modelle von dem Nicias von neuem übergangen und ausgebessert sind;“³⁾ also verstehe ich, was Plinius von dem Nicias sagt. Der bereits angeführte Florentiner meint,⁴⁾ es sei hier von einer Glatte geredet, welche Nicias den Statuen gegeben; und führet eine Stelle aus dem Seneca an, wo von der Bekleidung anderer Steine mit seltenen Marmorn geredet wird, die ganz und gar nicht hierher

part. *Caract. des peintr. Grecs. Acad. des Inscript. t. 25. Mém. p. 195.*

1) L. 35. c. 1. sect. 36. n. 19.

2) De Lys. judic. n. 8.

[Über den athenischen Demos des Parrhasius vergleiche man die Gedanken von der Nachahmung ic. §. 158. deren Erläuterung ic. §. 130. und das Kunstblatt v. J. 1820, wo in Numero 11 die mancherlei Erklärungsversuche zusammengestellt sind.]

3) Plin. l. 35 c. 11. sect. 40. n. 28.

4) Dati, *Vite de' Pittori*, p. 68.

gehört, ohnerachtet sich hier das Wort *circumlitio* findet.¹⁾ Die Glätte wird den Statuen gegeben durch Stärke der Arme und der Arbeiter, die weiter nichts verstehen; und überhaupt, wenn der Bildhauer seine Figur dem Modelle völlig gleichförmig geendiget hat, und die Hand von seinem Werke abziehet, findet weiter keine Erinnerung statt. Der Freund des Bildhauers aber, der ein Kunstverständiger ist, kan beim Modelle ihm nützlich sein; und ich glaube, daß *circumlitio* das Nachfahren und das Nachhelfen eines Modells bedeute, welches mit dem Modellirsen geschieht. Den da in solcher Ausbesserung hier und da Thon angefezet und abgestrichen wird, welches *linere* heisset; und da die Modelle des Praxiteles nur unmerkliche Verbesserungen erforderten, wird dieses durch ein Wort bezeichnet, welches ein sanftes Anstreichen bedeutet. Sardin ist völlig irrig, wenn er sich ein-

- 1) Senec. epist. 86. Die Stelle lautet: *Pauper sibi videtur ac sordidus, nisi parietes magnis et pretiosis orbibus refulserunt; nisi Alexandrina marmora Numidicis crustis distincta sunt: nisi illis undique operosa et in picturae modum variata circumlitio prætexitur.* Lipsius meinte ganz richtig, daß durch die Worte: *in picturae modum variata circumlitio*, musivische Arbeiten angedeutet seien. Meyer.

[Daß die *circumlitio*, wie sie der Autor erklärt, kein geeignetes und kein ehrenvolles Geschäft für einen Maler gewesen wäre, sieht wohl jeder ein; aber was sie anders sein mochte? — Quatremere, de Quincy hat darüber in seinem *Jupiter Olympien* eine lange Abhandlung, in der seine Meinung dahin geht, daß diese *circumlitio* eine Art enkauistischer Malerei gewesen sei, die man, wie er auch sonst in seinem Werke häufig darzutun suchte, bei Statuen im Altertume häufig angewendet habe; nicht zwar, um ihnen ein Ansehen der Wirklichkeit zu geben, vor dem alle Täuschung verschwinde, sondern gleichsam nur einen Hauch der Farbenähnlichkeit.]

gebildet, Nikias habe die Statuen des Praxiteles mit sehr dünnen Farben überstrichen, wodurch sie einen größeren Glanz erhalten hätten.¹⁾

§. 28. Wenn Pausanias von diesem Künstler sagt: Νίκιας ζωα αριστος γραύσαι των εἰδ' αὐτῶν, welches der Übersetzer gegeben hat: in pingendis animalibus ætatis suæ longe præstantissimus, ist dieses nicht auf die Thiere allein einzuschränken, sondern muß überhaupt von Figuren und insbesondere von menschlichen Figuren verstanden werden: denn von dem Worte ζωα kommt die allgemeine Benennung der Maler, ζωγράφος, her.²⁾ Dieses gilt von vielen anderen Stellen alter Scribenten, wo das Wort ζωα von Werken der Kunst gebraucht wird; wie beim Dio Chrysostomus, welcher von goldenen und silbernen Bechern redet, und sagt, daß sie mit erhabener Arbeit gezieret zu sein pflegen: ἐτι δὲ καὶ ζωα ἐξωθεν κυκλῶν εἶναι auch hier ist ζωα nicht allein von Figuren der Thiere, wie es übersetzt wird, sondern überhaupt von Figuren zu erklären.³⁾ Eine einzige Stelle des Philemon beim Athenæus entscheidet dieses: denn da dieser Dichter von der Statue eines Tempels zu Samos redet, in die jemand verliebet war, nennet er dieselbe ζῶον, und Athenæus setzt hinzu, daß diese Statue (αγαλ-

1) Nikias, der Sohn des Nikomedes, war ein Athener und Schüler des Antidotus. (Pausan. l. 1. c. 29. Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24.) Den Hyacinthus, welchen Augustus aus Alexandria nach Rom brachte, hatte dieser Künstler besonders jugendlich gebildet, um die Liebe des Apollo zu ihm leise anzudeuten. Nikias zierte mit seinen Gemälden auch ein Grabmal. (Pausan. l. 3. c. 19. l. 7. c. 22.) Meyer.

2) Pausan. l. 1. c. 29.

3) Orat. 30. p. 307.

μα) ein Werk des Ktesifiles gewesen sei.¹⁾ Eine andere Beschaffenheit scheint es mit dem Diminutivum dieses Wortes: ζωδια, zu haben, welches Thiere, Grötesken und Bieraten bedeutet.²⁾ Wenn also Hesychius sagt: λυγδος εις τα ζωδια, will er vermuthlich andeuten, daß der parische Marmor zu solcher feinen Arbeit der geschickteste sei, wie es derselbe wirklich ist.³⁾

§. 29. Dasjenige Gemälde, welches Nicias am höchsten geschätzt zu haben scheint, war die homerische Nekromantia und stellte den vornehmsten Inhalt desjenigen Buchs der Odyssee vor, welches Νεκρομαντεια betitelt worden, das ist: die Unterredung des Ulysses in der Hölle mit dem blinden Wahrsager Tiresias, für welches Stük dieser Künstler sechzig Talente, die ihm geboten wurden, ausschlug, und, da er ein großes Vermögen erworben hatte, es lieber der Stadt Athen,

- 1) Athen. l. 13. c. 8. [n. 84.]

An Stellen, wo es ungewiß sein könnte, ob Menschen oder Thiere zu verstehen seien, pflegten die Griechen dem Worte ζωον noch ein Beiwort, z. B. αλογον zu geben, wie Athenäus. (L. c. n. 85.) Meyer.

- 2) Wiewohl die Bemerkungen über ζωον und ζωδιον richtig sind: so dürfte doch Pausanias in der angeführten Stelle die Kunst des Nikias in Hinsicht der Thiermalerei haben andeuten wollen; denn auch Plinius (l. 35. c. 11. sect. 40. n. 28.) rühmt den Nikias von dieser Seite, indem er sagt: huic quidem adscribuntur quadrupedes; prosperrime canes expressit. Eben so werden vom Demetrius Phalereus (de elocut. c. 76.) in den Schlachtgemälden des Nikias die Pferde gepriesen, welche in den mannigfaltigsten Stellungen, bald im Laufe, bald stillstehend, bald mit gebogenen Knien und lauernd vorgestellt waren. S. a.

- 3) [In voce λυγδος oder richtiger λυγδωος.]

seinem Vaterlande, schenkte. ¹⁾ Eben diese Fabel hatte vor dessen Zeit Polignotus zweimal, und an eben dem Orte, zu Delphi, ²⁾ gemalt, und in der Villa Albani findet sich dieselbe in erhobener Arbeit, die ich in meinen alten Denkmälern bekannt gemacht habe. ³⁾

§. 30. Die besten Dichter und Künstler aber, die sich in dieser Zeit berühmt gemacht haben, waren noch von dem Stamme, welcher in dem Grunde der stolzen Freiheit gepflanzt worden, entsprossen, und die Sitten des Volks beförderten die letzte Feinheit und den auf das Höchste getriebenen Geist in den Werken des Wizes und der Kunst. Menander, der Freund des Epikurus, trat mit den ausgefeiltesten Worten, mit dem abgemessensten und wohlklingendsten Maße, mit gereinigten Sitten, in Absicht, zugleich zu belustigen und zu lehren und zu tadeln, mit einem feinen attischen Salze auf die Schaubühne, als der erste, dem sich die komische Gratie in ihrer lieblichsten Schönheit gezeigt hat. Die unschätzbaren Stücke, welche uns die Zeit von mehr als hundert verlorenen Komödien desselben erhalten hat, können uns, in Absicht der unstreitigen Gemeinschaft der Poesie und Kunst, und des Einflusses der einen auf die andere, ausser dem Zeugnisse der Scribenten, ein Bild geben auch von den Schönheiten der Werke der Kunst, welche Apelles und Eustypus in die Gratie einkleideten.

1) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 28.

2) Pausan. l. 10. c. 28 — 29.

[In der Lesche unter Hand.]

3) [Numero 157.]

Beilage I. zur Seite 138.

Die Meinungen über das den Jupiter und Ganymed vorstellende Gemälde sind getheilt. Einige halten es für ein modernes Werk, das von Mengs verfertigt sei, um die vorgeblichen Kenner zu täuschen und zugleich eine Probe seiner vollkommenen Kunst abzulegen. Anton Maron, der Schwager des Mengs, ein geschickter Bildhauer, und Hofrath Reiffenstein sprachen diese Meinung öffentlich aus. Zu ihnen gesellte sich Don Giuseppe Nicola d'Azara, welcher in seinen *Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs und in Feas Ausgabe der Opere di Ant. Raffaello Mengs*, Roma 1787. p. 32, von diesem Gemälde als von einer durchaus zuverlässigen Arbeit des großen Mengs spricht. „Die Aufmerksamkeit, sagt er, mit welcher der Künstler eine alte Mauer nachahmte; die scheinbar ausgesprungenen Stellen, als ob der Anwurf bei der Abnahme von der Mauer zerbrochen wäre, die abgeblätterte Farbe und die verstellten Restaurationen, die Verschiedenheit der Behandlung an angeblich restaurirten Orten, und an denen, die antik sein sollten: alles dies zeige an, daß die Kunst der Täuschung unmöglich höher getrieben werden könne.“ Ferner: „Ich weiß, daß im Innern des Kalkauftrags unter diesem Gemälde von Mengs ein Wahrzeichen gelassen ist, um dasselbe als eine Arbeit seiner Hand zu bezeichnen. Vor seinem Tode hatte er noch gewissenhafte Bedenklichkeiten über diese verübte antiquarische Betrügerei und er empfahl seiner Schwester Theresia, der Gattin Marons, angelegentlich, ihn als den Verfertiger dieses Gemäldes öffentlich zu nennen.“

Dagegen treten diejenigen, welche eine wahrhafte Antike in dem Gemälde erkennen, mit folgenden Gründen auf.

Bei aller Ehre, welche man der Kunst des Mengs nach Verdienst widerfahren läßt, scheint es doch unmöglich, daß er ein Gemälde, wie dieses, habe hervorbringen können. Immerhin werde ihm ein großes Vermögen zugestanden, schöne Formen zu zeichnen: in allen seinen Werken aber wird sich

schwerlich eine dem Ganymedes an die Seite zu stellende Figur finden, mit einer solchen Einfachheit des Umrisses, und besonders keine, an welcher alle Theile so übereinstimmend wären. Wie ist es möglich, daß Mengs, dem man mit Recht in seinen Köpfen die Schwäche des Ausdrucks und die Charakterlosigkeit vorwirft, sich selbst auf einmal so weit übertraf, und den wahrhaft herrlichen Kopf des Ganymedes bildete, von welchem das hohe Lob Winkelmanns nicht ungegründet ist? Unbegreiflich wird es ferner, wie Mengs, bei seiner sonst etwas ängstlichen Behandlung, bei seiner Unbehülflichkeit in der Erfindung, und bei seinem geringen Glücke in der leichten Anordnung der Gruppen plötzlich ein Bild sollte gemalt haben, welches so ganz den antiken Sinn athmet, so leicht und meisterhaft behandelt, so zierlich und doch so einfach angeordnet ist. Warum malte er nicht immer auf diese Weise, weiß es ihm einmal möglich war? Sein während des Lebens genossener Ruhm hätte dann immer in gleicher Erhabenheit fortgeblüht, und er wäre wirklich eine wunderbare Erscheinung in der Welt gewesen. Aus der rechtlich strengen Gesinnung, die wir im Leben, wie in der Kunst des Mengs wahrnehmen, läßt sich noch ein anderer Grund herleiten, weshalb er dieses Gemälde nicht verfertigen sollte. Er war auf keine Weise wider Winkelmann; beiden lag die Erforschung der Wahrheit in Sachen des Alterthums am Herzen und beide hatten sich gegenseitig viel zu danken. Ohne Winkelmanns Beihülfe hätte Mengs seine classische Schrift: Gedanken über die Schönheit, schwerlich zu Stande gebracht; eben so erhielt Winkelmann von Mengs manche Belehrung über Kunstwerke. Wie sollte also Mengs, ernst wie er war, auf den Studentenstreich verfallen sein, vermittelst eines im antiken Style gemalten Bildes seinen Freund lächerlich zu machen, und dessen Werk, welches auch ihn verherrlichte, in seinem Ansehen zu beeinträchtigen?

Wir wissen wohl, daß diese Gründe für die Fälschtheit des Gemäldes eigentlich nicht beweisen, sondern solche bloß wahrscheinlich machen helfen; allein sie scheinen wenigstens eben so annehmlich als jene Sagen, welche, weiß man ihren Ursprung untersucht, nicht die Wahrheit zum Ziele haben, sondern nur die Kunst des Mengs in die Höhe erheben wollen. Weder Maron, noch Reiffenstein, noch Azara wollten dadurch Winkelmanns Ruhm verkleinern, seine Wer-

dienste um die Altertumskunde herabsetzen, oder seine Wissenschaft selbst verdächtig machen: sie wollten bloß ihrem Begünstigten, dessen Urtheil in Ansehung alter Kunstwerke sie für unfehlbar hielten, über alle Künstler der neuern Zeit reihen, und ihn den alten griechischen Künstlern wenigstens gleich geachtet, wo nicht vorgezogen wissen. Azara erkühnt sich sogar (Memorie p. 34.), einige tadelnde Bedenkslichkeiten über *Raphael's Madonnen* zu äußern und spricht seine Meinung etwa so aus: „Hätte *Raphael* länger gelebt, so „würde er die Malerei auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gebracht haben; aber dieser Ruhm war dem *Mengs* „vorbehalten; seine himmlischen Gestalten haben des Menschlichen so wenig als sie nur haben können; seine Werke sind „eine ausgewählte Zusammenstellung vieler vollkommenen Theile, „mit Weglassung der minder edlen, der überflüssigen und derer, welche die Gebrechen der Menschheit ankündigen; daher entsteht jene erhabene idealische Schönheit, die seine Werke auszeichnete.“ — „Der Maler von Urbino ahmte das Schönste der Wirklichkeit nach, so auch der Deutsche: aber er verbesserte und veredelte dasselbe; jener opferte allein der Vernunft, dieser der Vernunft und den Gracien.“

Wir fragen, ob ein übrigens wackerer Mann, der in Sachen der Kunst also urtheilt, wohl eine glückliche Stimme haben könne, wenn die an sich nicht schwer zu lösende Aufgabe gemacht wird zu entscheiden, ob ein Gemälde antik, oder ob es von *Mengs* verfertigt sei?

Unsere Absicht war indessen keine andere, als so unparteiisch wie möglich vorzulegen, was für und wider dieses Gemälde gesagt wird. Doch wollen wir nicht verhehlen, daß unsere Privatmeinung für die Aechtheit desselben ist. Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts befand es sich noch im Besitz einer *Madame Smith* zu Rom, welcher es von ihrem ehemaligen Freunde, dem im Text erwähnten *Niel von Marilly* war nachgelassen worden. Die Besitzerin hielt es damals ihrem Interesse entgegen, wenn sie erlaubte, Zeichnungen von dem Gemälde zu nehmen; daher können wir nur einen aus lebhafter Erinnerung gezeichneten Entwurf [unter den Abbildungen Numero 76.] mittheilen, woraus sich ungefähr die Erfindung, Grupirung und Gestalt der Figuren abnehmen läßt.

In der ersten Ausgabe, S. 277 — 280, fährt Winckelmann also fort: „ Einige Zeit nachher ließ der Besitzer dieses Gemäldes zwei andere insgeheim nach Rom kommen, ebenfalls in abgelöseten Stücken, deren Zusammensetzung aber durch Kunstverständige besorget wurde. Diese zwei Stücke sind kleiner, und die Figuren zween Palme hoch. Das eine stellet drei tanzende weibliche Figuren, wie in Fröhllichkeit nach der Weinlese, vor, welche sich angeschlossen haben, und ein schön gestelltes Grupo machen: sie heben alle dreie das rechte Bein auf, wie in einem abgemessenen Tanze. — Sie sind nur im Unterkleide, welches ihnen bis auf die Kniee gehen würde, im Springen aber bleibt ein Theil des Schenkels entblößet, so wie es die Brust ist, unter welcher das Unterkleid an zwei Figuren mit einem Gürtel angeleget ist. Das obere Gewand, oder Peyton, haben zwei derselben über die Achsel geworfen, und es liegt an der einen Figur, in geschlängelte Falten, nach Art etruskischer Gewänder, geworfen; die dritte Figur ist ohne dieses Gewand. Eine männliche Figur, mit bekränztem Haupte, in einer kurzen Weste, welche an eine Säule gelehnet, mit geraden Beinen und Füßen vorwärts stehet, spielt jenen auf einer Schalmee zum Tanze auf: neben demselben auf einem Basamente stehet eine Leier. Zwischen ihm und den tanzenden Figuren stehet auf gedachter Base ein hohes Piedestal, oder Cippus, und auf demselben eine kleine Figur, welche nicht sehr feistlich ist, und ein indischer Bacchus mit einem Barte zu sein scheint. Auf der andern Seite stehen drei Thyrsi der tanzenden Personen, wie an der Mauer, und unterwärts ist ein Korb mit Früchten, dessen Deckel abgenommen ist und hinter demselben liegt, nebst einer umgeworfenen Flasche. Die Umrisse dieses und des folgenden Gemäldes sind diesem fünften Stücke vorgegesetzt.

„ Das zweite Gemälde von gleicher Größe stellet die Fabel des Erichthonius vor. Pallas, welche dieses Kind heimlich erziehen wollte, gab dasselbe in einem Korbe verschlossen der Pandroso, des Cecrops Königs von Athen Tochter, in Verwahrung. Die zwei Schwestern derselben, welche das anvertraute Pfand zu sehen sich nicht erhalten konnten, bewegten jene, den Korb zu eröffnen, und sie sahen mit Erstaunen ein Kind, welches, anstatt der

Seine, Schlangenschwänze hatte. Die Göttin be-
 strafte diese Neugier mit Raserei an den Töchtern des
 Cekrops, welche sich von dem Felsen der Burg zu Athen
 stürzten; Erichthonius aber wurde in ihrem Tempel
 daselbst erzogen. So erzählt Apollodorus (l. 3. c. 14.)
 diese Fabel. Der Tempel ist auf der rechten Seite des Ge-
 mäldes durch ein einfältiges Portal angedeutet, und steht
 auf einem Felsen (Euripid. Hippolyt. v. 30.); vor dem Tem-
 pel steht ein großer runder Korb, in Gestalt einer Eista-
 minica, dessen Deckel ein wenig eröffnet ist, und aus dem-
 selben kriechen wie zwei Schlangen hervor, welches die Fü-
 ße des Erichthonius sind. Pallas, mit ihrem Spie-
 gel in der linken Hand, führet die rechte Hand zu dem De-
 ckel des Korbes, um denselben zu schließen; zu ihren Füßen
 steht ein Greis, und auf einer Vase ein Gefäß. Gegen
 ihr über stehen die drei Töchter des Cekrops, in Gebär-
 den und in Action von Rechtfertigung und Entschuldigung
 ihrer That, welche die Göttin ernsthaft ansiehet. Die erste
 von den Töchtern des Cekrops hat ein Diadema und Arm-
 bänder gegen die Knöchel der Hand, welche dreimal herum-
 gehen. Aus der Kleidung scheint es, daß es die ältesten
 von allen alten Gemälden sein.

„Der Besitzer derselben starb schnell im Monate Au-
 gust 1761, ohne jemanden von seinen Befähigten den Ort der
 Entdeckung eröffnet zu haben, welcher noch izo, da ich dieses
 schreibe, im April 1762, unbekant ist, aller Nachforschung
 ohngeachtet, die man angewandt. Nach dessen Tode hat sich
 in einer Quittung von dreitausend fünfhundert Scudi ge-
 funden, daß derselbe aus eben dem Orte drei andere Ge-
 mälde, unter welchen zwei von Figuren in Lebensgröße wa-
 ren, weggeholt: daß eine stellte Apollo mit seinem
 geliebten Hyacinthus vor. Weiter ist nichts von
 denselben bekant geworden, und die Gemälde sind vernuth-
 lich nach Engeland gegangen, nebst dem siebenten, wovon
 ich ebenalls nur die Zeichnung gesehen, welches vor vier-
 tausend Scudi verkauft worden: es ist dasselbe zu Anfang
 des zweiten Theils vorgestellt. [Ist ausaeblieben.] Die
 vornehmste Figur ist Neptunus, in Lebensgröße, wie die
 andern Figuren, nakend bis auf das Mittel; vor demselben
 steht Juno mit Mienen und Gebärden einer bittenden Er-
 zählung, mit einem kurzen Zepter in der Hand, in der Län-

„ge wie ihn die Juno anderswo (Beger. spicileg. Antiq.
 „p. 136.), und eine herculanische Figur hält. (Pitt. d'Ercol.
 „t. 1. tav. 24.). Neben derselben steht Pallas, welche
 „das Gesicht nach jener gewandt hat, und aufmerksam zuhö-
 „ret. Hinter dem Stuhle des Neptunus steht eine an-
 „dere junge weibliche Figur, welche in ihrem Mantel einge-
 „wickelt ist, und voller Betrachtung das Gesicht mit der rech-
 „ten Hand gestützt hat, welche durch die linke Hand unter
 „dem Ellenbogen in die Höhe gehalten ist. Das Gewand
 „des Neptunus ist meergrün; der Rock der Juno ist
 „weiß, und das Oberkleid lichtgelb; Pallas ist röthlichvio-
 „let, und die vierte Figur dunkelgelb gekleidet. Ich habe
 „irgendwo gelesen, daß Thetis eine Verschwörung einiger
 „Götter wider den Jupiter entdeckt, unter welchen Juno
 „die vornehmste war; vielleicht ist dieselbe hier vorgestellt,
 „und die jüngste Figur wäre Thetis.“

Die Abbildungen von dem Gemälde mit den tanzen-
 den Figuren, und dem aus der Fabel des Erichthonius
 stehen nicht nur in der ersten Ausgabe, sondern sind auch in
 der wienener wiederholt worden,*) obgleich ohne Beschreibung,
 weil man späterhin erfahren, daß sie nicht antik, sondern
 von Casanova, nachherigem Director der böhmischen Akade-
 mie, um Winkelmann zu neken, versfertigt worden, wor-
 über zwischen ihnen eine Spannung entstanden, die gegenseitig
 bis an Beider Tod gedauert. Aus gerechtem Zweifel gegen
 die Unächtheit dieser Gemälde haben wir die Beschreibung
 derselben zwar nicht in den Text aufgenommen; aber sie
 schien uns wegen ihrer Deutlichkeit und Lebendigkeit einen
 Platz in den Anmerkungen zu verdienen.

Wo diese zwei von Casanova unterschobenen Gemälde,
 weiß sie anders noch existiren, gegenwärtig seyn, wissen wir
 nicht. Doch scheint es fast, man habe sich, nachdem der
 Zweck, Winkelmann zu täuschen, erreicht war, nicht weiter
 um sie bekümmert. Wenn man hingegen auf das erwähnte
 Gemälde Jupiter und Ganymedes einen bedeutenden
 Werth legte, und dasselbe ein wirkliches Eigentum des Herrn
 Diel von Marsilly war: so kan auch dieser Umstand zu
 dessen Gunsten etwas beitragen.

*) [Ich finde sie in meinem Exemplare der wienener Aus-
 gabe nicht.]

Was Winkelmann ferner anführt, um die Echtheit der übrigen Gemälde, die er zum Theil nicht einmal selbst gesehen, darzuthun, z. B. die Quittungen u. s. w. scheint bloß die Fortsetzung jener Täuschung gewesen zu sein, die zu dem Zwist mit Casanova Gelegenheit gegeben. Nach Meyer.

[Man sehe den Br. an Henne, v. 4 Jan. 1766. und die Biographie, S. 113.]

Das Gemälde [Jupiter und Ganymedes] existirte 1796 noch in Rom bei einer Madame Smith, der Erbin des französischen Edelmanns, welcher es auf einer Reise in Neapel an sich brachte. Höchst wahrscheinlich gehörte es zu den herculanischen Entdeckungen. Bekanntlich [?] hat Mengs dieses Gemälde restaurirt, und dies gab den Anlaß zu dem Gerücht, als wenn Mengs es selbst gemacht hätte. Gewiß ist, daß es alle Charaktere des ächten Altertums an sich trägt. Hirt.

Beilage II. zur Seite 184.

Allerdings ist diese Statue der Pallas sehr alt, und wir tragen kein Bedenken dieselbe nebst dem Basrelief der Leukothea in dieser Villa (Denkmale Numero 17 und 56.) unter den bis jezo bekänten marmornen Werken der griechischen Kunst für die ältesten zu halten. Der Zeit nach möchten zunächst etwa die capitolinische Brunnenmündung (3 B. 2 K. 16 S.) und der dreiseitige Altar in der Villa Borghese folgen, der sich unter Numero 31 der Abbildungen findet. Auch gehört hieher eine auf eben die alte Weise nur flach erhobene gearbeitete Minerva, die auswendig am ehemaligen Palast des Senators von Rom auf dem Campidoglio in die Mauer eingesezt ist. Gleich der Minerva auf der gedachten Brunnenmündung trägt auch diese den Helm in der Linken und hält in der Rechten einen Speer; vom entblößten Haupte fallen lange Haarlocken bis auf die Schultern und den Busen herab. Mund und Augen sind, wie an allen solchen dem hohen Altertume angehörenden Denkmalen, aufwärts gezogen; die Arbeit ist, so viel man aus der Entfernung wahrnehmen kan, sehr fleißig.

Nicht viel später dürfte der Kopf einer Minerva ungefähr lebensgroß, in der florentinischen Galerie, verfertigt sein, welcher unter allen altgriechischen Denkmalen den meisten Fleiß, die größte Sorgfalt in der Ausführung erfahren hat und wohl erhalten ist. Die Augen sind groß und senken sich ein wenig gegen die Nase; der Schnitt der Augenbraunen hat gleiche Richtung und steht hoch über den Augen. Diese liegen wenig vertieft, auch springen die Augenlieder nicht weit vor; der geschlossene Mund zieht sich in den Winkeln etwas aufwärts; die Vertiefung zwischen der Unterlippe und dem Kinn ist nur geringe, daher erscheint dieies flach und hängt etwas nieder. Die Ohren stehen sehr hoch; eine horizontale Linie vom untersten Theil des Ohrläppchens gezogen, würde ungefähr auf die Hälfte der Nase treffen. Am Hals ist der Apfel stark angedeutet, eben so die beiden großen Sehnen, welche den Kopf wenden; das Halsgrübchen hingegen und die Schlüsselbeine sind kaum sichtbar. Man erblickt noch den Anfang eines kraus, doch dabei flach gefalteten Gewandes,

welches bis auf ein paar Finger breit nahe an den Hals herantritt, aber selbst auch nicht breiter ist, und vom Untergewand dasjenige Stük zu sein scheint, welches über dem Brustharnisch sichtbar wurde; deß ohne Zweifel war dieser Kopf ursprünglich einer Figur eingefügt. Die Haare treten unter dem Helme etwa fingersbreit hervor; anliegend verbreiten sie sich wellenförmig nach den Schläfen zu, neben welchen breite flache Loken herunterhängen, die an ihren Enden oder Spitzen umgebogen sind. Zwar ist nur der Anfang dieser Loken antik und das übrige ergänzt, allein man bemerkt neben den Ohrläpchen die Stelle, wo sie an der Wange anliegen. Hinter den Ohren fallen längere Haarlocken, deren Enden ebenfalls ergänzt worden, bis auf die Schultern herab, und im Nacken kommen sie unter dem Helme hervor; sie sind aber wieder zurückgenommen. Der Helm an sich ist rund, an den Kopf anschließend, ohne Vorsprung und hat über der Stirn einen schön ausgearbeiteten Rand. Oben auf dem Helme laß man noch acht Spuren zählen, wo Füße von Pferdefiguren geseßen; und an den Seiten sind noch ein Paar Greife übrig geblieben. Andere Zieraten scheinen durch modernes Überarbeiten weggenommen, als der fehlende Helmbusch ergänzt wurde. Das Gesicht hat, ausßer an der Nase, deren Spitze ergänzt ist, nicht gelitten.

Diesem Denkmale möchten wir das Basrelief des Kallimachos im Museo Capitolino folgen lassen. Seine Figuren, mit denen der angeführten Brunnenmündung, oder an dem dreiseitigen vorgehestischen Altar verglichen, zeigen mehr Bewegung, mehr Zierlichkeit und überhaupt richtigere Verhältnisse. Den Kopf zum Maßstab genommen, beträgt jede Figur wenigstens siebenmal die Länge desselben, da hingegen die Figuren auf der Brunnenmündung nicht über 6 eine halbe Kopfslänge haben. Die Gesichter, obwohl Mund und Augen nach den äußern Enden hin immer noch ein wenig aufwärts gezogen sind, erhielten im Ganzen regelmäsigere Züge; die Wangen sind voller, die Wangenknochen etwas mehr erhoben. Daher erscheinen die Augen tiefer liegend und erhalten mehr Schatten. Die Behandlung ist etwas freier, und in der Figur des Fauns ist das bekante Ideal dieser Gattung von Wesen schon in ziemlich charakteristischer Ausbildung dargestellt. Nach einer treuen Zeichnung sieht man die gedachte Figur bei der Vignette Numero 8 der Denkmale.

Unmittelbar nach dem Basrelief des Kallimachos möchte wohl das Fragment eines andern Basreliefs im Museo Capitolino eintreten. Es stellt einen bejahrten Mann mit langem Barte, mit Stab und Leyer dar. Der Kopf, ein Theil der Brust nebst dem linken Arme fehlen, und das rechte Bein, so weit es unter dem Gewand hervorgegangen, nebst dem Fuße; ferner ein Stük von der Leyer, wie auch etwas vom Gewande und vom Stabe. Hier ist die Zeichnung fließender, weniger mager, und weniger übertrieben im Ausdruck der Muskeln und Sehnen, als an den Figuren der Brunnenmündung. Die Falten haben mehr Schwung und einen natürlicheren Wurf. Zwar hat das Basrelief des Kallimachos in Hinsicht auf Kunstfertigkeit und wissenschaftliche Zeichnung vielleicht eben so viel Verdienst, aber die Stellung an der Figur auf dem Fragment ist ungezwungener, und selbst der Faltenschlag des Gewandes einfacher.

Wenig jünger als die bisher genannten Denkmale, werden zwei weibliche sitzende Statuen im Museo Pio-Clementino sein. Die eine schlägt die Kniee über einander, und läßt, indem sie sich mit der Linken auf den ihr zum Sitze dienenden Stein stützt, den gebogenen rechten Arm mit dem Ellenbogen auf dem Schenkel ruhen, so daß ihre Stellung Nachdenken oder Aufhören ausdrückt. Große Härte faßt man der Arbeit weder am Gesichte noch in den Falten, noch selbst in den Haaren vorwerfen; die Finger sind jedoch etwas steif, und ihre Articulationen nicht wohl angegeben. Besser ist der Hals verstanden, und die Sehnen an demselben sind kräftig ausgedrückt. Am Munde bemerkt man einen lieblichen gemüthlichen Zug, wie auch in den Augen, und weder diese noch jener haben aufwärts gezogene Winkel; am Gewande zeigen sich häufige, jedoch natürlich gelegte Falten, welche sich nach dem Körper biegen. Ein breites Band liegt um die Stirn und faßt das Haar. Nase, Obertheil des Hauptes, die rechte Hand, das rechte Bein und der linke Fuß sind ergänzt.

Die andere Figur hat mehr Biefiges in ihrer ganzen Gestalt; alles erscheint steifer und härter behandelt, selbst die Haare. Alle Linien der Falten laufen ununterbrochen fort. In den Formen des Gesichts herrscht übrigens etwas Ideales; Mund und Augen sind auch hier nicht aufwärts gezogen. An den letztern waren die Augäpfel ehemals von anderer Materie eingesetzt; der Mund scheint überarbeitet, und verlor be-

wegen den ursprünglichen Ausdruck. Hingegen erhielten sich die fleißig vollendeten Ohren unbeschädigt. Die Nase, der Hals, beide Arme, wie auch eine Leyer, welche man der Figur gegeben, sind neu, überdieß noch beide Füße.

Aus Gründen, welche aus der Betrachtung des Stils der Arbeit und des mutmaßlichen Ganges der Kunst fließen, glauben wir den Sturz einer Pallas, wie auch einen dreiseitigen Altar oder großen Leuchterfuß, beide in der dresdner Sammlung, jetzt erst folgen lassen zu dürfen. Die Abbildung beider Denkmale ist in Becker's Augusteum. 1) Hieher gehört auch die Statue der Pallas von Marmor, im herculanischen Museo zu Portici, welche in der ausstreichenden Stellung und im Faltenschlag überhaupt einige Ähnlichkeit mit dem angeführten Sturz in Dresden hat.

Die Ursache, warum wir jene zwei sitzenden Figuren im Museo Pio-Clementino in Hinsicht ihres Alters dem Basrelief des Kallimachos nachsetzen, ist keine andere, als weil man in diesen Figuren den nach außen aufwärts gezogenen Augen, und Mundwinkel nicht mehr wahrnimmt: ein Merkmal, welches, weiß wir nicht irren, für die Denkmale aus dem höhern Altertum entscheidend ist. Hätten Augen und Mund die aufwärts gezogene Richtung, so würden wir kein Bedenken tragen, diese beiden Figuren in noch ältere Zeiten hinaufzusetzen, weil die zuerst genannte, gleich den allerältesten für griechisch erkanteten Werken, in ihren Zügen einige Ähnlichkeit mit den ägyptischen Denkmälern hat. Die andere zeigt neben sehr vielem Fleiß eine höchst altertümliche Rohheit, Unbeholfenheit und Steifheit in der Arbeit. — Man könnte sie daher nicht unfüglich mit dem barbarinischen Genius von Erzt, so wie diesen mit ihr vergleichen, da auch er das Ansehen von hohem Altertume hat, wiewohl man an ihm nicht die aufwärts gezogenen Mundwinkel und die gegen die Nase gesenkten Augen findet. 2)

Dem Sturz der Pallas zu Dresden geben wir unter den spätern Denkmälern des alten Stils eine Stelle, weil die Figuren der Riesen bezwingenden Götter, auf den kleinen Basreliefs des vorn über das Gewand herablaufenden Streifß, derbe, tüchtige Formen und lebhaft Bewegung haben, auch

1) Taf. 5. 6. 7. 9.

2) [Man vergleiche 3 B. 2 K. 10 S. Note.]

selbst in der Anordnung der Gruppen sich einige Kunst verräth, welches man in keinem der muthmaßlich als älter angeführten Denkmale bemerkt.

Das dreiseitige Werk in eben der Sammlung mag gleichfalls unter die spätern Denkmale des alten Stils gehören, da die Köpfe der Figuren durchaus nichts von dem aufwärts gezogenen Mundwinkel, von den in eben der Richtung gegen die Nase gesenkten Augen, sondern meistens wohlgestaltete Züge, ja zum Theil sogar eine idealische Bildung zeigen. Auch die Verhältnisse sind besser beobachtet, d. h. das Verhältniß des Kopfs ist geringer und einige Figuren enthalten in ihrer ganzen Länge bis sieben und ein halbmal die Höhe desselben. Körper und Glieder sind überhaupt noch zu schlank gehalten, und daher erscheint die Gestalt im Ganzen immer noch überflüssig lang; der Kopf, gegen das übrige gehalten, zu stark. Einige Gewänder zeigen nach alter Art symmetrische Falten, platt an und über einander liegend; andere hingegen freiere, sehr einfach geworfene, mit vieler Kunst ausgeführt; woher sich also wieder ein anderer Grund hernehmen läßt, die Entstehung des Werks keiner frühern Zeit beizumessen, als da die Kunst allmählig mehr Freiheit gewaß, und bald von dem alten Geichmaße, den wir bisher in verschiedenen Abstufungen betrachtet, zu einem kühnern größern Style übergehen wollte; wohin auch selbst die freiere Behandlung der Figuren unter den Basreliefs zu deuten scheint.

Über die zuletzt angeführte Vallas, im herculanischen Museo, können wir keine genauere Nachricht mittheilen, als daß sie wie im Kampfe begriffen, rasch ausschreitend mit erhobener Rechten scheint den Speer schleudern zu wollen; kurz die Gebärde sowohl, als auch der Faltenwurf, hat im allgemeinen Ähnlichkeit mit dem erwähnten Sturze zu Dresden. Nur ist das herculanische Denkmal größer, samt dem Kopfe wohl erhalten, und ohne Zweifel eines der merkwürdigsten für die Kunstgeschichte. Nach Meyer.

Beilage III. zur Seite 206.

Wess man das Fortschreiten der Kunst bei ihrem Übergange vom alten, steifen und gezwungenen zum strengen, weiten, bis zum mächtigen, großen und erhabenen Styl aufmerksam betrachtet: so erhellet, wie die Künstler mehr technische Gewandtheit erhielten, und sich den Stoff unterwürfiger machten. Zugleich erlangten sie vollkommnere Kenntnisse von dem Bau des menschlichen Körpers und dessen Verhältnissen, wodurch es ihnen also möglich wurde, die Natur richtiger nachzuahmen.

Den meisten Gewinn erhielt die Kunst jezo durch die eintretende Veränderung oder vielmehr Erhebung der Denkart. Sahen wir vorher die Gottheiten beinahe immer nur in rascher Bewegung, in Thätigkeit, im eilenden Gange; erblickten wir den Neptun selten Dreizack schwingend; Minerva kämpfend, im Begriffe, den Speer zu schleudern, auch den Apollo selten anders als in Verfolgung des Herkules, oder mit Pfeil und Bogen in den Händen: so erscheint jezo der Gott der Musen still und ruhig, mit der Lyra zur Seite; Minerva, wess gleich noch bewaffnet, hat des Kampfes und der Feinde vergessen; sie steht sinnend, ernst, und die Kriegerin hat sich in die Göttin der Weisheit verwandelt. Hätten sich noch mehrere Denkmale aus dieser Zeit erhalten, wir würden gewiss auch den Bacchus, der auf älteren Werken oder auf Nachahmungen des alten Stils, gerüstet erscheint, 1) nicht mehr als Eroberer erblicken, sondern als den heitern Geber des Weins und der Fröhlichkeit; den Neptun nicht mehr mit drohendem Dreizack, sondern als den friedlichen Beherrscher des Meers; den Jupiter nicht mehr mit dem schreckbaren Donnerkeil, sondern thronend in ruhiger Hoheit, als den gütigen Vater der Götter und Menschen.

1) [Denkmale, Numero 6.]

Die wenigen uns bekanten Denkmale aus dieser bedeutenden Zeit des Übergangs vom alten Style zum hohen möchten, da man die Dauer derselben nicht genau angeben kann, etwa folgende sein.

Die giustinianische sogenannte *Bestatin*, 1) nach Andern Juno. Sie kann unmöglich lange nach den oben im 3 B. 1 R. 13 S. erwähnten Denkmalen entstanden sein. Zwar nimmt man weder größere Gelindigkeit noch Anmuth als an jenen ältern Werken wahr, aber der Faltenschlag ist freier, ungezwungener; ihre ruhige Gebärde, die vollern, kräftigern Gliederformen deuten auf ein Streben nach Würde und Größe des Charakters. Die Bildung des Gesichts, obgleich es nicht viel Gefälliges hat, zeigt einen gleichen Sinn, ein gleiches Bestreben, dieselben Fortschritte der Kunst. Der Fleiß, die Genauigkeit und große Strenge, mit welchen jeder einzelne Theil an dieser Statue vollendet ist, lassen einen zu seiner Zeit sehr tüchtigen Meister vermuthen. 2)

Apollon in Lebensgröße, in einem der Säle des Palastes Pitti zu Florenz, steht beinahe ohne angedeutete Bewegung auf dem rechten Beine; das linke ist ein wenig vorgelegt; neben sich hat er eine große Leyer (barbiton). Der ganze Bau dieser Figur ist vollkommen wohl verstanden; die Brust und besonders die Gegend um die Rippen können in dieser Hinsicht für vortrefflich gelten; auch Schenkel und Kniee, an welchen jedoch Muskeln und Sehnen für die beabsichtigte Darstellung des jugendlichen Alters zu stark ausgedrückt sind. Die Stirn ist kurz; hinter den Ohren fließen auf die Schultern herab lange lockige, sehr fleißig in der alten drathartigen Manier gearbeitete, von dem Scheitel bis zum Hals mit einem Bande umfasste Haare. Die Augen sind zwar groß und von guter Form, aber sie senken sich ein klein wenig nach der Nase hin; auch springen die obern Augenlider nur so unbedeutend über den Augapfel vor, daß keine wirklichen Schatten entstehen können, ganz auf die, oben im 3 B. 1 R. 13 S., angezeigte Weise, wie bei dem Kopfe der Minerva des ältern Stils in der Galerie zu Florenz. So sind auch die Lippen des übrigens wohlgebildeten Mundes nicht geöffnet. Im Verhältniß zu den andern Theilen des Gesichts ist das Kinn

1) Galleria Giustin. t. 1. tav. 17. [Hier unter den Abbildungen Num. 96.]

2) [Man vergleiche 3 B. 2 R. 11 S. 5 B. 5 R. 4 S.]

etwas lang und sehr vorstehend; die Ohren aber sind von angemessenem Verhältnisse und in gehöriger Höhe. Ungeachtet des etwas zu langen und vorstehenden Rits, wie auch der kurzen Stirn, ist das Profil dennoch hübsch genug und jugendlich. Trotz der strengen Behandlung entdeckt man überall viel Wahrheit, Natürlichkeit, Kraft und Fülle, ohne Ausnahme wohlgebildete Glieder, obgleich sich der Künstler noch nicht mit Erfolg zur idealen Gestalt eines Gottes zu erheben vermochte. Die Nase, beide Arme, nebst dem Daum an den Füßen sind neue Ergänzungen.

Das Museum Capitolinum bewahrt die Statue eines Jünglings in Lebensgröße, welche, insofern sich nach der strengen Behandlung der Haare, des Gesichts und des ganzen Körpers urtheilen läßt, ebenfalls vor dem Eintritt des großen Stils verfertigt ist. Hier springen die obern Augenhäuter ein wenig mehr über den Augapfel vor, und man faß wegen des Individuellen in den Gesichtszügen das Werk zuverlässig für ein Bildniß halten. Ja, die Merkmale des Porträts bestehen nicht bloß in den Gesichtszügen, sondern auch in der ganzen übrigen Figur, indem, wie an einem akademischen Modell, eipiae Glieder mehr, andere weniger wohlgestaltet erscheinen; z. B. die Schenkel stierlich; die Brust nach Verhältniß etwas zu hoch und voll; die Muskulatur an den Armen sehr kräftig; die Rippen und sägeförmigen Muskeln stark und richtig angedeutet, wiewohl nicht schön; die Parthie von der Herzgrube bis zu dem äußerst sorgfältig nach der Natur gearbeiteten Nabel stellt sich fast überflüssig lang dar; der Unterleib scheint kurz. Die Nase, beide Vorderarme, die Beine unter dem Knie, samt den Füßen, sind neu. 1)

Ohne Kopf und Arme stand in der Villa Medici zu Rom der Sturz einer Minerva weit über Lebensgröße, und zeigt den Styl der griechischen Kunst vorgeschritten bis zum stark ausgedrückten Charakter des Gewaltigen und Großen. Der Meister dieses Denkmals verwandte überaus viele Sorgfalt, ja religiösen Fleiß auf die Vollendung jedes Theils. Zwei Dinge sind besonders deutlich zu bemerken: erstlich ein vor allem auf das Große und Gewaltige zielendes Bestreben des Künstlers, welcher seine Absicht auch in dem Grade

1) [Der Kopf dieser Figur unter Numero 75 der Abbildungen.]

erreichte, daß er selbst dem Furchtbaren nahe kam, so viersichtig, breit geschultert, gerade, gewichtig und fest auftretend erscheint die Figur in ihrer Stellung. Vor Alters muß es ihr keineswegs an Schmutz gefehlt haben, wie deutliche Spuren von Nägeln beweisen, mit welchen vielleicht ehemals die Schlangen von Stütz auf dem Brustharnisch befestigt waren. Gepuzt ist sie nicht; das Gewand hängt in nachlässiger Unordnung um die Glieder, als habe die Göttin, indem sie nicht zu gefallen, sondern zu imponiren suchte, alles Zierliche im Anzuge verschmäht. Die zweite Bemerkung ist, daß man durchaus keine Bemühung nach Massen und Mannigfaltigkeit in den Falten, und kein Streben, breite, ruhige Parthien den schmalen, häufig unterbrochenen entgegenzustellen, wahrnimmt, wodurch dieser Sturz sich als ein vor dem Phidias entstandenes Werk zu bewähren scheint; denn in allen Denkmalen, welche nach höchster Wahrscheinlichkeit aus der Zeit dieses großen Meisters herrühren, bemerkt man zwar noch keine malerischen, auf Licht und Schatten berechneten Massen; aber doch einen feineren Geschmak, eine sorgfältigere Wahl und ein Suchen des Schönen, so weit dasselbe dem Ausdruck von Größe und göttlicher Erhabenheit zusagt.

Numero 74 der Abbildungen soll bloß an dieses Denkmal erinnern, sich aber nicht anmaßen, einen deutlichen Begriff von ihm zu geben, da sie nur nach einem flüchtigen, das Denkmal nicht einmal bis auf die Füße vorstellenden Entwurfe verfertigt ist.

Hierher gehört auch der vierseitige Altar mit den Thaten des Herkules im Museo Capitolino, dessen oben im 3 B. 2 K. 15 S. Note gedacht worden. Der breitere Faltenschlag der Gewänder ist die Hauptursache, wodurch wir uns bewogen finden, die Arbeit an diesem Altare für später als die des vorhin beschriebenen Sturzes zu halten.

Endlich müßte die große barberinische Muse, 1) deren im 9 B. 1 K. 29 S. erwähnt wird, wenn sie anders für ein Original anerkannt würde, ganz zuletzt in diesem Zeitraume entstanden sein, als der hohe Styl sich schon beinahe völlig ausgebildet hatte; denn der herrliche Kopf hat nicht allein einen großen Charakter, sondern er ist auch schön: die Haare sind mit vielem Geschmace, fast wie beim Apollo von

1) [Unter den Abbildungen Num. 97.]

Belvedere, aufgebunden. Daher Einige diese Statue für den Apollo Citharödist halten. Die ziemlich häufigen Falten des Gewandes fallen gerade herunter, und sind mit tiefen Einschnitten unterschieden, besonders an der rechten Seite der Figur, und zwar im Ganzen etwas zierlicher gelegt, aber lange nicht so sorgfältig ausgearbeitet, als an dem Sturze der Minerva in der Villa Medici. Nach Meyer.

Beilage IV. zur Seite 211.

Die erhobenen Arbeiten vom Parthenon, oder dem Pallastempel zu Athen, haben vor allen andern Kunstdenkmalen aus der Epoche des hohen Styls den Vorzug unwidersprechlicher historischer Beglaubigung, und gegenwärtigen außs Zuverlässigkeit den von Phidias eingeführten Geschmak; dess dieser Tempel ward, wie bekant, zur Zeit des Phidias erbaut, und dieser Künstler hatte selbst das große Bild der Göttin nebst andern toreutischen Werken daran gearbeitet. Höchst wahrscheinlich werden auch die das Gebäude von aussen verzierenden Bildwerke, weß nicht unmittelbar nach den Entwürfen des Phidias, doch unter seinem Einfluß und seiner Aufsicht verfertigt sein, da er zu jener Zeit der berühmteste und der vom Perikles am meisten begünstigte Künstler war. Ein aus acht Figuren bestehendes Basrelief, von dem die Cella jenes Tempels aussen umgebenden Fries, befindet sich in Paris und ist durch Millin bekant gemacht. 1) Andere Stücke eben daher sind [durch Lord Elgin] nach England gekommen, und einige, obwohl nicht die am besten erhaltenen, schmücken noch gegenwärtig die herrlichen Trümmer des Tempels.

Sei die bewundernswürdige Statue der Amazone, im Museo Pio Clementino 2) auch nicht von Polyklet eigenhändig verfertigt, sondern bloß eine Copie seines berühmten Meisterstücks aus Erz: dennoch laß sie uns über die Kunst dieses großen Bildhauers unterrichten, weil sie ohne Zweifel nahe um dessen Zeit und von einem ganz vorzüglichen Meister gearbeitet ist, da die technische Behandlung den Gegenstand vollkommen gut und geistreich ausdrückt.

Dieser Amazone schließen sich, dem Geschmace der Arbeit und folglich auch der Zeit nach, diejenigen Figuren aus der Familie der Niobe an, welche für ursprüngliche Originalen gelten können. Der Grund, weshalb wir jene be-

1) Monum. ant. inéd. t. 2. pl. 5. p. 43. [Denkschrift über Lord Elgin's Erwerbungen in Griechenland. Leipz. 1817. 8.]

2) [5 B. 2 K. 21 — 22 S. unter den Abbildungen Num. 82.]

sten zur Familie der Niobe gehörigen Figuren für die Arbeit einer jüngern Hand halten, als die Amazone ist, beruht auf Wahrnehmung eines noch sorgfältigeren Bestrebens nach der abgewogensten Schönheit der Formen, und wir geben Winkelmann willig Beifall, weil er öfter in die größten Lobeserhebungen über diese wunderbaren Denkmale ausbricht; daß in Wahrheit, nirgends erscheint das Hohe mit dem Schönen in so herrlicher Vereinigung.

übergehen dürfen wir hier nicht den von Monot zu einem fallenden Fechter unglücklich ergänzten und unter diesem Namen bekanteten Sturz im Museo Capitolino, weil er von einer dem berühmten Diskobolos des Myron ähnlichen Figur herrührt, und folglich als eine vielleicht gleichzeitige, oder wenn auch spätere, dennoch mit vorzüglicher Sorgfalt und Treue gefertigte Copie, und wenigstens einen Widerschein von der Kunst des größten Bildners in athletischen Gestalten zuwirft.

Von andern Denkmalen dieser Art, welche nicht als Copien, sondern als wahrscheinliche Originale zu betrachten sind, nennen wir, außer dem oben im 7 B. 2 K. 22 S. Note ausführlich beschriebenen Sturze von Erst in der florentinischen Galerie, noch die ebendasselbst befindliche marmorne Figur eines Athleten über Lebensgröße. Mächtige, zumal am Halse einen gewissen kantigen Charakter annehmende Formen im Ganzen, strenge Andeutung der Rippen, wie auch der Muskeln und Knochen an Schenkeln und Beinen, sind zu deutliche Merkmale, als daß man die Zeit und den Styl, denen dieses Werk angehört, noch könnte in Zweifel ziehen. In den Gesichtszügen erkennt man, außer dem allgemeinen Charakter griechischer Nationalbildung, zugleich die mit vieler Treue aufgefaßten individuellen Züge eines wirklichen Bildnisses. Der Mund ist z. B. verhältnismäßig etwas groß; die Augen klein etc. übrigens hat sich dieses Denkmal ziemlich wohl erhalten; außer der Nasenspitze sind nur beide Vorderarme ergänzt und die Oberlippe ist etwas beschädigt.

Die ludovisische Juno¹⁾ mag zwar das vom Polyklet in seinem gepriesenen Meisterstück zu Argos vollendete Ideal dieser Göttin würdig vorstellen; dennoch scheint dieser Kopf einer spätern Zeit anzugehören; auch möchten wir ihn nicht

1) [5 B. 2 K. 7 S. Note. unter den Abbildungen Num. 48.]

für eine eigentliche Copie, sondern bloß im Allgemeinen für eine Nachahmung der Züge jenes von Polyklet aufgestellten und von den Alten unübertrefflich geachteten Musterbildes halten, auf gleiche Weise, wie man in so vielen Jupitersköpfen Nachahmungen vom olympischen des Phidias erkennt. Daß aber der Ludovisische Kolossalkopf erst nach der Zeit des Polyklet verfertigt ist, ergibt sich im Vergleiche mit der oben erwähnten Amazone, aus der sehr beträchtlich mildern und leichtern Behandlung der Haare, wie auch aus der nachgelassenen Strenge in Andeutung der Formen überhaupt. Will man es wagen, die ungefähre Zeit der Entstehung dieses Werks auszumitteln, so mag es mit einiger Wahrscheinlichkeit noch dem hohen Style zugeschrieben werden, doch als ein späteres Erzeugniß desselben und als ein Vorbote der nun bald erscheinenden Weichheit und gefälligen Gratie.

Endlich bezeichnen wir mit dem berühmten Werke des Agastax, oder dem sogenannten borghesischen Götter das Aufhören des großen, strengen, und das allmähliche Eintreten des gefälligen, schönen und weichen Geschmacks. Die technische Behandlung an dieser Statue darf man ausdrucksvoll, mäßig und bestimmt nennen; es walidet besonders der Charakter reiner Wahrheit vor, auch die Haare sind nicht mehr so drathartig, wie man, außer der Ludovisischen Juno, an allen angeführten Denkmalen bemerkt; sie lassen indessen jene strenge Manier zur Zeit des hohen Styls noch ahnen. In Hinsicht auf freie Leichtigkeit der Bewegung verdient dieses Meisterstück wohl den Vorzug vor allem noch vorhandenen Denkmalen der alten Kunst. Ein lebendvolleres Bild ist für uns nicht denkbar. Nach Meyer.

Beilage V. zur Seite 213.

Wir wagen es auch den schönen und gefälligen Styl in einigen der zuverlässigsten Denkmale nachzuweisen, das heißt, in solchen Kunstwerken, wo das Großartige der Formen sich mit dem Zarten und Weichen in der Ausführung verbindet, so daß Schönheit und Anmuth, ohne dem Charakter Abbruch zu thun, vorherrschen, sind, kurz in Denkmälern der Kunst aus der Zeit des Praxiteles und des Lysippos, der Urheber und größten Meister des schönen Stylls.

Die beiden wundervollen Köpfe, von welchen der eine den Namen der capitolinischen Ariadne und der andere den des sterbenden Alexander führt, in der florentinischen Sammlung, verdienen mit vollem Rechte hier die erste Stelle. 1)

Der sogenannte sterbende Alexander ist ein Kopf über Lebensgröße, und vermuthlich das Fragment einer Statue, deren eigentliche Bedeutung wohl schwer zu erörtern ist. Wie Laokoön, drückt dieser Kopf Schmerz und Leiden im höchsten Grade aus, allein in einem noch größern, edleren Sinne. Die Formen sind über allen Begriff weich, fließend, großartig; die technische Behandlung ist ganz vollkommen.

Man muß annehmen, daß diese Statue vor Alters an einer Wand oder in einer Nische gestanden, da nach dem Willen des Künstlers hauptsächlich die linke Seite des Gesichtes soll angesehen werden. Deshalb sind auch Auge, Ohr u. an der rechten Seite nachlässiger behandelt, oder vielmehr weniger vollendet. Zum Glück erhielt sich auch die linke, als die Hauptseite des Gesichtes, ziemlich wohl. Beschädigte Stellen sind: am linken Auge die Augenbraune nebst dem untern Augenliede; am rechten das obere Augenlid; auch die Lipen haben etwas gelitten; die Nase ist beinahe ganz neue Arbeit, wie auch ein beträchtliches Stück von den Haaren auf der Scheitel nach der rechten Seite des Hinterhaupts zu; ferner einige von den Haarlocken auf beiden Seiten des Gesichtes und

1) [Über die Kunst und Beschaffenheit des capitolinischen Denkmals sehe man 5. B. 1 K. 24 §. Note und die Abbildung unter Num. 55 der Denkmale.]

das Untertheil des Halses nebst der Brust. Zwar sind diese neuen Ergänzungen an sich nicht schlecht zu nennen, aber sie entsprechen dennoch den vortreflichen alten Theilen nicht gehörig, und es scheint, als habe der restaurirende Künstler überhaupt den Sinn des Denkmals nicht begriffen. Darum entsteht eine störende, zwiespaltige Wirkung zwischen dem ursprünglich Antiken und den Ergänzungen, so daß der Marmor selbst eine ruhige und sondernde Betrachtung erfordert. Aus den cursirenden Abgüssen ist es beinahe unmöglich den großen Werth dieses Kunstwerks kennen zu lernen.

Dem Geschmack, und also auch wohl der Zeit nach verwandt mit dem sterbenden Alexander und der sogenannten Ariadne sind der junge schlangengewürgende Herkules in der florentinischen Galerie, und das große baskische Kind im Museo Capitolino. 1)

Einen eben so edlen Verein des Großen mit dem Schönen und Weichen nimt man an dem Sturz einer sitzenden Bakchusfigur, einst unter den farnesischen Altertümern, wahr. Gegen diesen erscheint der Bakchus in der Villa Ludovisi zwar weniger mächtig, aber er hat mehr Anziehendes wegen der ausgewähltesten Schönheit seiner Glieder und des wunderbar sanften Flusses der Umriffe. Zarter und im Knabenalter stellt eben diesen Gott der vortrefliche Sturz im Museo Pio Clementino vor. 2)

In den Basreliefs, womit der sogenannte Wachtthurm oder die Laterne des Demosthenes, das choragische Ehrenmahl des Lysikrates zu Athen, geziert ist, besitzen wir noch wohl erhaltene und durchaus unbezweifelte Werke aus den Zeiten des schönen Stils der griechischen Kunst; denn Lysikrates trug im 2 Jahre des 103 Olympiade, also 335 vor Christus, unter dem Archon Euänetus den Preis wegen seines Chortanzes davon, und nach dem Plinius blühte Praxiteles um die 104 Olympiade. 3) Also wird jenes Gebäude noch während dem Leben dieses großen Meisters oder kurz darauf errichtet sein. Wir können freilich nur nach den

1) [über den jungen Herkules vergleiche man 5 B. 1 K. 19 S. Note; unter den Abbildungen Num. 101; über das capitolinische Kind 8 B. 2 K. 28 S. Note.]

2) [über alle drei Denkmale sehe man 5 B. 1 K. 21 S. Note.]

3) L. 34. c. 8. sect. 19.

Kupferstichen 1) über diese Basreliefs urtheilens allein selbst diese mangelhaften Abbildungen lassen nicht an dem vorzüglich schönen und zugleich edlen Style der Arbeit zweifeln. Auch erfüllt das Werk in Hinsicht auf die Erfindung ganz seinen Zweck, einen Fries zu verzieren, und zwar so gekstreich, mit so äußerster Gewandtheit, Geschmak und Kunst, daß es für musterhaft gelten und man es des Zeitalters, aus welchem es herrührt, vollkommen würdig achten kañ.

Um den Begriff vom schönen Styl oder von dem höchsten Punkte der Ausbildung, wohin die Kunst bei den Griechen gelangte, möglichst zu erweitern, darf man auch die noch vorhandenen Copien von berühmten Werken gepriesener Meister nicht außer Acht lassen. Jene fast unzähligen Venusbilder in der Stellung der mediceischen Venus sind wahrscheinliche Nachahmungen von der weltberühmten knidischen Venus des Praxiteles, wie auch die häufigen Copien von eben dieses Meisters gepriesenem Satyr, τρυφάντης, deren im 5 B. 1 R. 5, 6 u. 8 S. ausführlich erwähnt worden.

In fast eben so bedeutender Anzahl finden sich auch Copien von dem Apollo Sauroktonos, einem andern Meisterstucke eben dieses Künstlers. Einige derselben sind sehr schön, besonders aus der Villa Borghese. 2)

Daß auch von dem berühmten thespischen Amor dieses Meisters Copien vorhanden sind, läßt sich mit Zuverlässigkeit annehmen. Aber welche von den verschiedenen den Amor vorstellenden alten Statuen eigentliche Copien jenes, sogar der knidischen Venus gleichgeschätzten Werks seien, oder ob sie vielleicht nach dem andern gleichfalls berühmten Amor des Praxiteles, der zu Varion an der Propontis stand, gebildet worden, darüber läßt sich, aus Mangel an umständlichen Nachrichten von dem Stande, der Handlung und den Attributen der Originale, keine begründete Vermuthung aufstellen.

In dem sogenannten Genius im Museo Pio-Clementino, wie auch in der schönen ebenfalls Genius genannten Statue der Villa Borghese, vermuthet man Nachahmungen des thespischen Amors, und diese letztere Muthmaßung hat in so fern nichts gegen sich, als daß Original zu dem sogenannten Genius in der Villa Borghese dem zur

1) Stuart's Antiquities of Athens, c. 4.

2) Man vergleiche 5 B. 3 R. 10 S. 7 B. 2 R. 21 S.

Zeit des Praxiteles gangbaren Styl und Geschmak angemessen scheint.

Aber bei der Halbfigur im Museo Pio-Clementino, deren Arme und Beine verloren sind, darf man kaum an die Nachahmung eines Werks von Praxiteles denken, weil die Behandlung der Haare und des Fleisches den strengen Styl, und folglich, weil das Denkmal Copie ist, ein älteres Original andeutet.

Annehmlicher ist eine andere Vermuthung Viscontis, daß wir von dem auch sehr berühmten thespischen Amor des Eryppus noch Copien besitzen in den oft vorkommenden Figuren eines geflügelten Knaben, welcher den Vogen prüft. Die allervorzüglichste unter diesen Copien ist im Museo-Capitolino. 1) Die Gebärde dieser Figur ist voll Anmuth; die Formen sind sehr zierlich, weich und fließend; auch lassen die freistehenden Glieder eher ein Original von Erz als von Marmor vermuthen. Da ferner die uns durch Copien bekannten Werke des Praxiteles alle in ruhiger Haltung vorgestellt sind, dieser Amor aber lebhaft bewegt ist: so würde sich auch aus diesem Umstande die größere Wahrscheinlichkeit für ein Urbild von Eryppus als vom Praxiteles ergeben. Nach Meyer.

1) [Unter den Abbildungen. Num. 37.]

Beilage VI. zur Seite 369.

Über die großen Kunstwerke aus Gold und Elfenbein.

Ein Theil der Kunstgeschichte, den Winkelmann kaum berührt, weil sich keine Denkmale dazu erhalten haben, ist seither so sehr aufgehell't worden, daß es ein Mangel der gegenwärtigen Sammlung artistischer Nachrichten und Untersuchungen sein würde, wenn man darin nichts davon fände.

Sehr früh gab man im Altertume den Figuren eine Bekleidung, indem man sie mit wirklichem Zeug umhüllte, wie davon noch heut zu Tage in Asien und bei uns fortdauernde Spuren vorhanden sind, und sowohl die hölzernen Figuren im Grabmal des Dsimeandrias, 1) als die Götzenbilder, deren Baruch erwähnt, 2) zuverlässig beschaffen waren. Dieser Gebrauch, welcher die Ursache und Wirkung der Unvollkommenheit in der Kunst ist, dauerte zuweilen auch noch bei Völkern fort, die es zum höchsten Grad der Bildnerei gebracht hatten; denn man findet, daß die Griechen zur Zeit, wo sie diesen Nothbehelf verschmähen konnten, nicht allein oft hölzerne Gliederfiguren, sondern hie und da auch Statuen von Marmor und Erz mit wirklichen kostbaren Stoffen bekleidet haben. 3) Man wollte dadurch eine hohe Meinung von der Macht der Götter erwecken, 4) und unterhielt dazu besondere Leute, welche die Bekleidung besorgten: *suas habebant ornatrices*, 5) *vestitores divinorum simulacrorum*. 6) Daß Interesse der Religion weicht

1) Diod. Sic. I. 48.

2) VI. 7 — 15.

3) Pausan. II. 11. III. 16. V. 16. VI. 25. VII. 23 et 25

4) Max. Tyr. serm. 29. p. 233.

5) Tertull. de jejun. c. 16.

6) Jul. Firmic. l. 4. c. 1 et 14.

dem der Kunst nicht, und nur glückliche Umstände vereinigen beide zu einem Zwecke.

Aus welchem Grunde es immer mag geschehen sein, so verfertigte man in der Folge auch farbige erhobene Arbeiten sowohl als Statuen, dergleichen von den erstern, dem Dioskorus zufolge, in Babylon waren, 1) und in Italien jetzt noch gefunden werden, 2) von den andern aber Pausanias mehrere namhaft macht. 3) Die mediceische Venus hatte vergoldete Haare; an einer andern im herculanischen Museo, die mit beiden Händen ihre Haare drückt, sind sie gefärbt, so wie an einer bekleideten Statue daselbst mit einem idealischen Kopfe. Die berühmte Diana des alten Stils in ebendemselben Museo hat sowohl farbige Haare als derlei Verbrämung des Gewandes. Hieher gehören gleichfalls die zwei Stellen Virgils: 4)

— — — Lævi de marmore tota
Punico stabis suras evincta cothurno.

Marmoreusque tibi, Dea, versicoloribus alis
In morem picta stabis Amor pharetra.

Hermen, Büsten und Statuen von verschiedenem Marmor an einem und demselben Werke, oder Köpfe von Erst auf marmornen Körpern, sind noch jezo vorhanden. 5) Die Nägel an Händen sowohl als Füßen, und die Lipen waren zuweilen von Silber, 6) die Augen von farbigem, oft kostbaren Steine, 7) wovon an dem kolossalen Kopfe des Antinous zu Mondragone und an der großen Barberini-

1) II. 8.

2) Bissirilievi in terra cotta dipinti a vari colori. Roma, 1785.

3) II. 2. VIII. 39. IX. 32.

4) Eclog. VII. 31. Catalect. vol. 5. p. 219. edit. Heyn.

5) Mus. Pio-Clem. t. 2. pl. 49. p. 97.

6) Pausan. I. 24. Antichità d'Ercol. t. 6. pl. 5. 14. 24. 25. 41. 61. 75. Paciaudi Monum. Peloponn. t. 2. p. 69.

7) Pausan. I. 14. Plutarch. de Pythiæ orac. t. 7. p. 563. edit. Reisk. Callistrat. *εις το τε Ινδς αγαλμα.*

schon Muse noch Spuren zu sehen waren; auch gab man den Statuen mittelst der Enkaustik eine subtile Malerei. 1)

Myron und Polyklet wetteiferten nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch in dem Material derselben; der erste wandte kein anderes Metall zum Gusse an, als die sogenannte Mischung von Delos, und der zweite die von Argina. 2) Das korinthische Erz war hellglänzend, farbig, ohne Zweifel gehärtet 3) und mit Gold und Silber gemischt, aber seiner Kostbarkeit ungeachtet von der Kunst noch übertroffen. 4) Nikon verfertigte die Statue eines Herkules von purem Eisen; Aristonidas mischte Eisen und Erz, und brachte im Gesicht der Statue seines Athamas eine Schämrothe hervor; 5) so wie Silanion in dem seiner Jokaste durch den Beisatz von ein wenig Silber den Schein von einer krankhaften Blässe; 6) und an einem Erös von Erz des Praxiteles war über das ganze Gesicht, so wie die Haare aufhörten, eine glänzende, und an einem andern Erös desselben Künstlers eine sanfte Röthe verbreitet. 7) Etwas Ähnliches erzählt Kallistratus von der berühmten Statue der Gelegenheit des Erysippos, und der des Bakchos von Praxiteles.

Diese farbige Bildneret ist so wenig nach dem neuern Geschmacke, daß man sie lange Zeit auch den Alten absprach, um ihren Eiß für Schönheit damit nicht zu verunehren: allein sobald man darunter sich keine völlig nach der Natur in Farben vorgestellten Statuen denkt, die stets missfallen müssen, weil sie alle Täuschung vernichten; sondern solche, worüber die Kunst so zu sagen nur einen Schein der Farbenähnlichkeit goß, wird uns dieses Verfahren in einem andern Lichte vorkommen.

1) Plutarch. quæst. Rom. n. 98. Mus. Pio-Clem. t. 2. p. 72. t. 3. p. 6.

2) Plin. l. 34. sect. 5.

3) Plutarch. de Pythiæ orac. init.

4) Plin. l. 34. sect. 3.

5) Ib. sect. 40.

6) Plutarch. de audiend. poët. t. 6. p. 63. edit. Reisk.

7) Callistrat. *ut te Erysippos ἀγαλμα.*

Die erhabensten Kunstwerke der Griechen, die Minerva im Parthenon zu Athen, der olympische Jupiter zu Elis, beide von Phidias, die Juno des Polyklet zu Argos, Askulapius des Thrasymedes zu Epidaurus u. s. sind von der farbigen Art Bildnerei gewesen.

Vor dem Phidias scheinen zufolge den Nachrichten, die uns Pausanias gibt, die Statuen aus Gold und Elfenbein die gewöhnliche Menschengröße nicht überstiegen zu haben; jener große Künstler aber, nachdem er schon zu Pellene in Achaja eine wahrscheinlich kolossale Minerva von Gold und Elfenbein, 1) eine andere zu Plataea aus der marathonischen Siegesbeute, deren Körper von vergoldetem Holz, Gesicht, Arme und Füße von ventelischem Marmor, und die ganze Größe seiner ehernen Pallas auf der Burg zu Athen gleich gewesen, 2) und diese ebengenahte, deren Helm und Speiß die Schiffer schon am Vorgebirg Sunium sahen, 3) verfertigt hatte: schuf die ewig denkwürdigen kolossale Bildsäulen der Minerva im Parthenon zu Athen und des olympischen Jupiters zu Elis aus Gold und Elfenbein.

Es ist nicht ganz ausgemacht, welches dieser zwei Werke vor dem andern verfertigt worden und in welche Zeit Beider Entstehung fällt; deß höchst wahrscheinlich hat Plinius in Angabe der Blüthe großer Künstler, wie Henne zeigt, nicht sowohl die Zeit, wo sie den meisten Ruf hatten oder ihre vornehmsten Werke schufen, beobachtet, sondern vielmehr andere historische Epochen, die er in den Schriften fand, welche ihm zu seiner großen Compilation dienten. So setzt er die Blüthe des Phidias in die 83 Olympiade, welches die Zeit ist, wo Perikles, nachdem sein Rival Kimon im 4 Jahre der 82 Olympiade gestorben war, zu regiren anfang, und die Verschönerungen in Athen vornehmen konnte, deren Leitung er dem Phidias anvertraute. 4) Um diese Zeit muß der Künstler seine Minerva aus Gold und Elfenbein für ihren Tempel zu Athen begonnen haben, weil sie im 3 Jahre der 87 Olympiade fertig war, indem Perikles unter an-

1) Pausan. VII. 27.

2) Id. IX. 4.

3) Id. I. 28.

4) Plutarch. in Pericl. c. 13.

bern Hülfsmitteln zum Kriege auch die 40 Talente Gold am Gewand der Göttin, das man abnehmen sollte, anführt; 1) ja, sie ist wohl schon etliche Jahre früher vollendet gewesen, denn in des Aristophanes Komödie, der Frieden, 2) nennt Mercurius unter andern geheimen Ursachen des Kriegs als die erste eine Anklage wider Phidias, die anfangs auf die Veruntreuung des Goldes gegründet war, sodann aber auf das Verbrechen, des Perikles Bildniß und sein eigenes auf dem Schild der Minerva angebracht zu haben. 3) Die Anklage that ihre Wirkung; Phidias, weil er gleich nicht, wie Plutarchus berichtet, 4) im Kerker starb, mußte fliehen. 5) Dem Eusebius zufolge hat der Künstler die Minerva des Parthenons im 2 Jahr der 85 Olympiade vollendet, 6) und er setzte seinen Namen darunter. 7)

Weñ Phidias den Jupiter zu Elis vor der Minerva aus Gold und Elfenbein zu Athen gemacht hätte, wo würde sodann die Zeit sein, die der Künstler auf die Minerva zu Pellene, auf die große aus Erz zu Athen und auf 13 Statuen zu Olympia, 8) alle 15 Werke aus der marathonsischen Siegesbeute, verwenden mußte? Ausserdem ist es der gewöhnliche Gang, in der Vollkommenheit zu steigen, und der olympische Jupiter übertraf nach den einstimmigen Berichten der Alten weit alle andern Werke desselben Künstlers. Ferner brachte Phidias vorn am Throne Jupiters feßbar den schönen Jüngling Pantarkes, welchen er liebte, als erhobene Arbeit an, wie er sich eine Binde um den Kopf legen will, da derselbe in der 86 Olympiade *παισιν* den Preis im Ringen erlangt hatte; 9) was zu jener Darstellung

1) Thucyd. II. 13.

2) Vers. 605.

3) Plutarch. l. c. c. 31.

4) L. c.

5) *Ἐπεὶ δὲ, καὶ θυγῶν ἐς Ἐλιν*. Schol. Aristoph. l. c. conf. Diod. Sic. XII. 39.

6) Chron. p. 172.

7) Plutarch. l. c. c. 13.

8) Pausan. X. 10.

9) Id. V. 11.

den Anlaß gegeben hatte, so daß sie nicht früher statt finden konnte.

Die Minerva im Parthéon stand aufrecht, 1) hatte die Augen und das übrige Angesicht, die Hände und Füße nicht von Gold, sondern von Elfenbein. 2) Phidias hatte für die nackten Theile weißen Marmor vorgeschlagen, weil er seine Weiße länger als Elfenbein behielt, „und auch (setzte er hinzu) weil er wohlfeiler ist;“ aber bei diesen Worten hieß ihn die Versammlung schweigen. 3)

Das Gewand bis auf die Füße war von Gold, und andere Zuthaten wahrscheinlich von Gold und Elfenbein. Das edle Metall an der Göttin wird von Thukydides zu 40 Talenten angegeben, 4) zu 44 von Philochorus, 5) und zu 50 von Ephorus bei Diodor; 6) eine Verschiedenheit, die vielleicht daher kömmt, daß der erste nur das Gold am Gewand der Göttin, welches so angebracht war, daß man es abnehmen und wägen konnte, 7) angeschlagen hat, die zwei andern aber samt diesem auch jenes am Helm, Schild und den übrigen Zugaben. Die Nachrichten setzen ausdrücklich bei der Bestimmung des Werths Goldtalente, welches, da sich zur Zeit des Perikles das Gold zum Silber wie 1 zu 13, oder, wie man nun mit mehr Wahrscheinlichkeit annimmt, wie 1 zu 11 ein halbes verhielt, (also 13, oder 11 ein halbes Silbertalent zu einem Goldtalent erfordert wurden), die Summe, nur nach des Thukydides Angabe berechnet, zufolge des ersten Verhältnisses 2,720,000 Francs, zufolge des zweiten aber 2,406,000 Francs ausmacht, woraus in der Dike eines doppelten Louisdors eine goldne Fläche von 400 Quadratfuß zu machen wäre. Ob das Metall am Gewand der Göttin flüßweis gegossen, oder ob es gehämmert war, ist ungewiß; das letztere aber wahrscheinlicher als das erste.

1) Pausan. I. 14.

2) Plat. Hipp. maj. p. 99.

3) Valer Max. I. 1.

4) II. 13.

5) Schol. Aristoph. Pac. v. 604.

6) XII. 40.

7) Plutarch. l. c. c. 31.

Die Göttin trug einen Helm, worauf eine Sphinx und an den Seiten Greife waren; 1) die Augensterne bestanden aus einem Stein, der in seiner Farbe dem Elfenbein nahe kömmt, 2) welches vielleicht ein Chalcedon mag gewesen sein, etwas heller und glänzender als Elfenbein, so wie der Künstler einer andern Pallas im Tempel Vulcans zu Athen blaue Augen gemacht hat. 3) In Mitten der Ägide befand sich der Medusakopf von Elfenbein. 4) Nach einer verbesserten Lesart im Plinius war die Ägide von der Hand des Panäus, eines Schwagers des Phidias, bemalt, 5) sonst aber ein Werk des Kolotes, der ein Gehülfe des Phidias bei Verfertigung des Jupiters in Elis war. 6) In der linken Hand trug sie eine Siegesgöttin von beinah 6 Fuß hoch, 7) die wahrscheinlich die nackten Theile ebenfalls von Elfenbein, die Bekleidung aber, und gewiß die Flügel von Gold hatte; 8) in der Rechten hielt sie den Speiß, unter dem ein Drache von Erz lag. 9) Der Schild, welcher zu der Göttin Füßen stand und ohne Zweifel ihrer Hand mit der großen Victoria zur Stütze diente, war innen und aussen mit erhobenen Bildwerken verziert; 10) innen mit dem Kampf der Götter und Giganten, aussen mit dem der Amazonen, und hier befand sich des Perikles und des Künstlers Bildniß vorgestellt, wovon das letztere mit der mechanischen Einrichtung der ganzen Figur eine solche Verbindung hatte, daß es gleichsam der Schlüssel dazu war. 11)

- 1) Pausan. I. 24.
- 2) Plat. l. c.
- 3) Pausan. I. 14.
- 4) Pausan. l. c. Isocrat. adv. Callim. t. 2. p. 511.
- 5) L. 35. sect. 24.
- 6) Plin. l. c.
- 7) Pausan. I. 24. Plin. l. 36. c. 5. sect. 5. n. 4. Arrian. Epictet. XI. 8. Max. Tyr. 26.
- 8) Demosth. adv. Timocr. p. 792.
- 9) Pausan. et Plin. l. c.
- 10) Plin. l. c.
- 11) Aristot. de mund. I. p. 863. Cic. orat. in fin.

Selbst der Rand an den Sohlen der Göttin war mit kleinen erhobenen Bildwerken, die den Kampf der Centauren und Lapithen vorstellten, geziert. Auf den Seiten des Fußgestells sah man, ebenfalls in Reliefs, die Geschichte der Geburt Pandora's.

Die Höhe der Minerva war dem Plinius zufolge 26 Ellen, oder 37 französische Fuß, ohne die Basis zu rechnen, mit welcher das Ganze 45 Fuß hoch sein mußte.

Nach Vollendung dieses prachtvollen Werkes und während dem erwähnten Proceß, welcher das Leben des Künstlers bedrohte, entfloh Phidias nach Elis, wo er Gelegenheit fand, sich durch ein noch herrlicheres Denkmal zu verewigen und an seiner undankbaren Vaterstadt zu rächen durch seinen olympischen Jupiter, den er für den prächtigen Tempel dortiger Bauart zu Elis verfertigte.

Beschreibung dieses Bildes.

Pausan. V. 11.

„Der Gott, aus Gold und Elfenbein verfertigt, sitzt auf einem Throne; sein Haupt mit einem Kranz von goldenen Olivenzweigen umgeben. In der Rechten trägt er eine Victoria, gleichfalls aus Gold und Elfenbein, die ein Crotaphon hat, und um das Haupt einen Kranz. In der Linken hält er das Zepter, kunstvoll und glänzend von allen Arten Metall. Der auf dem Zepter sitzende Vogel ist ein Adler. Der Gott hat goldene Schuhe; golden ist auch sein Mantel, worauf Figuren und Blumen vorgestellt sind.

„Der Thron, bunt von Gold, Edelsteinen, Elfenbein und Ebenholz, ist mit gemalten Figuren und erhobnen Bildern geziert. An jedem Fuße des Throns sind vier Victorien in tanzender Stellung, und zwei andere unten an jedem Fuße. Über jedem der vordern Füße liegen thebanische Jünglinge von Cybixen ergriffen. Unter diesen Sophireen erschließen Apollo und Artemis die Kinder der Niobe. Mitten zwischen den Füßen des Throns gehen vier Querbalken jeder von einem Fuß zum andern, auf deren vordern sieben Bilder sind, und ein achtes, man weiß nicht durch welche Ursache, verschwunden ist. Sie stellen

» Kämpfe vor, wie sie im Altertume üblich waren; denn zu
 » des Phidias Zeit bestand die Einrichtung für Knaben noch
 » nicht. [?] Die Figur, welche ihr Haupt mit einer Binde um-
 » gibt, soll in der Gestalt dem Pantarkes gleichen, einem
 » Jünglinge von Elis, den Phidias liebte. Dieser Pan-
 » tarkes hat in der 23 Olympiade den Preis im Ringen
 » unter den Jünglingen davongetragen.

» Auf den übrigen Querbalken ist die Schaar des Her-
 » kules im Kampfe wider die Amazonen. Die Anzahl der
 » Figuren auf beiden zusammen beläuft sich auf 29. Im
 » Gefolge des Herkules bemerkt man auch Theseus.

» Nicht allein die Füße stützen den Thron, sondern auch
 » Säulen, die jenen gleich mitten zwischen denselben stehen.

» Man laß nicht frei zum Throne hingehen, 1) wie wir
 » zu Amphikla ganz nahe an ihn hinzugekommen; denn zu Olym-
 » pia sind Brustwehren gleich einer Mauer, die den Zutritt
 » verhindern. Die Seite der Brustwehr dem Eingang gegen-
 » über ist nur blau bemalt; die übrigen enthalten Malereien
 » des Panäus — des Schwagers von Phidias, der zu
 » Athen in der Pötile die Schlacht von Marathon ge-
 » malt hat.

» Oben auf der Lehne des Throns machte Phidias über
 » dem Haupte der Bildsäule auf einer Seite die Gratien,
 » auf der andern die Horen, allemal drei, denn sie werden in
 » den Gesängen der Dichter des Zeus Töchter genaßt.

» Am Schemel der Füße Jupiters sind goldene Löwen,
 » auch ist der Kampf des Theseus gegen die Amazonen
 » daran gebildet.

» An der Basis des ganzen Throns sind allerlei Ver-
 » zierungen von Gold: Helios seinen Wagen bestiegend,
 » Zeus und Hera; nebenzu eine Gratie, welche den
 » Hermes fasset, und Hermes die Vesta. Nach dieser
 » ist Erös, welcher die aus dem Meer aufgestiegene Aphro-
 » dite empfängt, die von der Pitho bekränzt wird. Auch
 » Apollo mit Diana ist darauf gebildet, Athene und
 » Herakles. Zu unterst an der Basis sieht man Amphi-
 » trite, Poseidon und Selene, die ein Pferd zum Laufe
 » antreibt.

1) ὑπὸ τῶν ὑπο τοῦ θρόνου, heißt nicht: unter den
 Thron kommen. Conf. Siebelis ad h. l.

„ Die Maße des olympischen Zeus nach der Höhe
 „ und Breite haben, wie ich weiß, Viele schon geliefert,
 „ ohne daß ich sie darum lobte; denn ihre Ausmessung ist
 „ weit unter der Größe, die man beim Anblick des Bildes
 „ selbst wahrnimmt.

„ Der Tempel und das Bild des Zeus ist von den
 „ Eliern aus der Beute, die sie durch Besiegung der Pisaner
 „ und deren Verbündete machten, indem sie Pisa selbst zer-
 „ störten, errichtet worden. Daß die Bildsäule ein Werk
 „ des Phidias ist, zeigt die Inschrift zu den Füßen des
 „ Zeus: 1)

„ Phidias, Sohn des Charmidas von Athen,
 „ hat mich gemacht.“

Vorn um den Thron war der Fußboden von schwarzem
 Marmor, auf den eine Einfassung von parischem folgte,
 welche das Öl aufhielt, das man, um die Bildsäule vor der
 Feuchtigkeit des Orts zu verwahren, umhergoß, so wie man
 um die Minerva zu Athen wegen Trockenheit des Platzes
 Wasser spritzte. 2)

Die Höhe des Tempels bis an das Giebelfeld war 68
 Fuß, die Breite 95, die Länge 230, und Libon aus
 Elis hat den Bau geführt. Das Dach bestand nicht aus ge-
 bräunten Ziegeln, sondern aus pentelischen Marmorplatten,
 nach Art der Ziegel gehauen. 3) Da nun der glaubwürdige
 Strabo erwähnt, 4) Phidias habe seinen sitzenden Ju-
 piter so groß gemacht, daß er beinahe an den Estrich des
 Tempels reichte, und beim Aufstehen die Decke würde geho-
 ben haben: so mag das Bild mit dem Fußgestelle, weil auch
 Hygin's Angabe von 60 Fuß nicht berücksichtigt wird, 5)
 in der Höhe 55 französische Fuß gewesen sein.

Auch in Elis soll Phidias nach einigen Nachrichten
 einen Proceß bekommen haben; allein es ist zu wahrschein-
 lich, daß jener von Athen mit diesem verwechselt worden;

1) Pausan. V. 10.

2) Id. V. 11.

3) Id. V. 10.

4) VIII. 354.

5) Fab. 223.

deß sonst würden die Elter weder die Inschrift des Künst-
ler zu den Füßen des Gottes gelassen, noch seinen Nachkom-
men das Amt gegeben haben, über die gute Erhaltung der
Statue zu wachen. 1)

Hæc sint obiter dicta de artifice numquam satis laudato!

1) Pausan. V. 14.

Beilage VII. zur Seite 370.

Anderer Werke von Gold und Elfenbein.

Zu Babylon soll sich dem Herodot 1) zufolge ein sitzender Jupiter befunden haben, der so wie sein Thron und Schemel aus Gold bestand, das die Priester auf 800 Talente angaben; und in Knizum ein Jupiter aus Elfenbein. 2)

Jupiter zu Syrakus in Sicilien, welchen Hiero mit einem sehr schweren goldnen Mantel aus der karthagischen Siegesbeute hieren lassen, 3) und ein Askulapius mit einem goldnen Barte, 4) waren ohne Zweifel Kunstwerke der aus Gold, Elfenbein und andern Materien zusammengesetzten Art. Dionysius nahm mit einer bekänten Scherzrede jenem den Mantel und diesem den Bart; wobei anzumerken ist, daß Cicero beides als in Griechenland zu Elis und Epidaurus geschehen erzählt, und sich hierin offenbar geirrt hat. 5) Am Tempel der Minerva zu Syrakus waren Thüren aus Gold und Elfenbein so kostbar und künstlich, als kein anderer Tempel hatte. 6)

Zu Paträ in Arkadien stand in einem Tempel Diana Ephesia, aus Gold und Elfenbein, von den Naupaktiern Menächmus- und Soidas verfertigt. 7)

Zu Siphon hatte der Siphonier Kanachus eine Venus Euthrophoros aus Gold und Elfenbein gearbeitet, 8) die ohne Zweifel mit Gold bekleidet war, da vor Praxiteles

1) I. 183. Diod. Sic. II. 9.

2) Plin. I. 36. sect. 22.

3) Val. Max. de neglect. rel. 12.

4) Id. ib.

5) De nat. Deor. III. 34.

6) Id. in Verr. act. 2. l. 4. c. 56.

7) Pausan. VII. 18.

8) Id. II. 10.

diese Göttin nicht bloß vorgestellt worden; und Kalamis verfertigte ebendasselbst einen Askulapius aus den nämlichen Materialien. 1)

Von Alkamenes, dem Schüler des Phidias, stand zu Athen ein Bakchus von Gold und Elfenbein, und von Kolotes, dem Gehülften des größten Bildners, ein ähnlicher Askulapius zu Kyllene, dessen Strabo rühmliche Meldung thut. 2)

Polyklet's kolossale Juno aus Gold und Elfenbein zu Argos wird von den Alten fast immer neben dem Jupiter des Phidias genannt. 3) Sie saß auf einem Throne, hielt in der Rechten das Zepter mit einem Kukuk obenauf, in der Linken einen Granatapfel, und auf ihrer Krone standen die Horen mit den Gratien. 4) Neben sie kam in der Folge ein eben so kostbares Bild der Hebe, von Naukydes verfertigt, zu sehen. 5)

In das Philippenum zu Olympia machte Leochares aus Gold und Elfenbein die Statuen des Amynias, Philippos, Alexander, der Olympias und ihrer Tochter (?) Eurydice. 6) Derselbe Künstler hatte den kolossalen Mars, dessen nackte Theile aus Marmor waren (*αργυροί*) zu Halikarnas verfertigt und an dem Mausoleum mitgearbeitet. 7)

Antiochus Epiphanes ließ in der Vorstadt Daphne zu Antiochia einen kolossalen Jupiter machen, der an Größe und Kostbarkeit dem olympischen zu Elys gleich kam, 8) und ein ähnlicher Apollo war zu Karthago. 9)

Ein sitzender Askulapius von Gold und Elfenbein zu Epidaurus in Argolis war ein Werk des Thrasimedes von

1) Id. *ibid.*

2) VIII. 337. Eustath. ad *Il.* II. 603.

3) Pausan. II. 17. Plutarch. in *Pericl.* princ. Martial. X. 89. Strab. VIII. 372.

4) Pausan. I. c.

5) Id. *ibid.*

6) Pausan. V. 20.

7) Vitruv. VII. *procem.* Plin. I. 36. c. 5. sect. 14. n. 9.

8) Amynian. Marcell XXII. 13. Clem. Alex. *protrept.*

9) Valer. Max. de *neglect. rel.* 18.

Paros, 1) und halb so groß als der olympische Jupiter zu Athen in dem von Hadrianus vollendeten Tempel, folglich kolossal. Das Zeitalter des Künstlers ist unbekannt.

Rolotes von Paros, Schüler des Pasiteles, ist der Meister eines kostbaren Tisches von Gold und Elfenbein, der zu Olympia dazu diente, die Preise der Sieger zur Schau zu stellen. 2)

In den Tempel des Neptunus zu Korinth weihte Herodes Attikus einen Wagen des Neptunus, worauf der Gott und Amphitrite standen, alles nebst den Thaten von Gold und Elfenbein; 3) und Kaiser Hadrianus, der dem Tempel des olympischen Jupiters zu Athen, der seit Mistrati Zeiten gelegen hatte, die Vollendung gab, ließ einen durch Kunst und Größe bewundernswürdigen Gott von Gold und Elfenbein darin machen. 4)

Etwas von Benennungen und der Technik.

Die Alten unterschieden vier Hauptarten der Bildnerei: die Plastik, die Bildgießerei, die Bildhauerei und die Toreutik, wie man aus der Eintheilung sehen kann, die Plinius in seinem großen Werke macht.

Unter Plastik, obgleich das Wort nach seiner ursprünglichen Bedeutung die Bildnerei im Allgemeinen anzeigt, verstand man gewöhnlich nur die Thonbildnerei, sie mochte Gefäße, erhobne Arbeiten oder Statuen hervorbringen. 5) Indessen werden nach der ursprünglichen Bedeutung des Wortes auch Polyklet, Phidias und Euphrypus genannt Plastai, d. i. Bildner, ohne Rücksicht auf die Materie. 6) Zu Modellen scheint man den Thon in frühern Zeiten bei den Griechen nicht angewendet zu haben,

1) Pausan. II. 17.

2) Id. V. 20.

3) Id. II. 1.

4) Id. I. 18.

5) Plin. I. 35. c. 12. sect. 43.

6) Dionys. Halic. judic. de Dinarcho t. 2. p. 115. Plutarch. in Pericl. c. 31. de Is. et Os. p. 24.

bis Enstistratus, des Enstippus Schwager, dieses zuerst gethan, wodurch es hierauf allgemein wurde. 1)

Die zweite Hauptart ist *αυσταυτεπια* oder *αγαματοπια*, *ars statuaria*, Gussbildnerei, welche bei Plinius streng gesondert ist und die Hälfte des 34 Buchs einnimmt. Mehrere Künstler, welche sich in der Bildhauerei und in der Bildgießerei ausgezeichnet haben, kommen daher unter den *sculptoribus* und wieder unter den *statuariis* oder *artificibus in aere* vor, wie Praxiteles, Skopas, Kephissodotus und Andere. Die Anzahl der Künstler und der Werke dieser Klasse ist bei Pausanias und Plinius viel größer als die der Bildhauerei; Enstippus allein soll an 1500 Stücke verfertigt haben, und der Consul Mutianus gab deren 3000 von Rhodus, eben so viele zu Athen, zu Olympia und Delphi an. 2)

Die dritte Hauptart ist die Bildhauerei, *sculptura*, und dem Alter nach folgt sie gleich auf die Plastik, welche ohne Zweifel gemäß der Natur ihres Stoffes die frühere sein mußte. Non omittendum, *hanc artem tanto velustiore fuisse quam picturam aut statuariam*. 3) Aus diesen Worten und dem Schlusse dieser Klasse von Werken: *Hec sint dicta de marmorum sculptoribus*, ergibt sich der genaue Unterschied klar, den Plinius zwischen den *statuariis* und *sculptoribus* macht; zugleich fällt damit auch die Verworrenheit weg, die man ihm zuweilen in Ansehung des Aufzählens der Künstler und Kunstwerke zur Last gelegt hat, weil man diese Anordnung nicht faßte.

Die vierte Hauptart ist die Toreutik, welche zwar Plinius nicht so ausdrücklich angibt wie die andern drei, ihr aber doch das 33 Buch widmet, denn hier handelt er von den edlen Metallen, von der Vergoldung, von Ringen, Kronen, Gefäßen, Statuen aus Gold; von Silber, Elektrum und den Arbeiten daraus. Was die Griechen unter dem Wort Toreutik, *Toreutä* begreifen, nennt er *caelarura*, *caelatores*; wie z. B. seine *caelatores* Stratonikus, Mys, Kallistrates, Athenokles, Antiphanes unter dem Namen

1) Plin. l. 35. c. 12. sect. 44.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 17.

3) Id. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.

Loreutä bei Athenäus vorkommen. 1) Phidias und Polyklet sind ihm die höchsten Meister in der Loreutik. 2) Diese Art faßt nicht bloß erhobene, aus Metall getriebene Werke in sich, wie man es öfter schon erklärt hat, sondern Arbeiten, die aus Metall, Elfenbein, Holz, edlen Steinen und noch andern Materien gegossen, gehämmert, geschnitz, gegraben, gemeißelt oder sonst geformt waren, und meistens an größern Werken mehr oder minder in Vereinigung vorkamen.

Die kolossalen Statuen von Gold und Elfenbein, mit Thronen aus Elfenbein, Ebenholz, edlen Steinen etc. hatten inwendig ein Futter von Pech, Thon etc. und ein Gerüst von Holz, das durch eiserne Stangen, Nägel, Schrauben, Klammern etc. verbunden sein mußte, und zur Verminderung der Masse starke Höhlungen erlaubte. 3) Auf das über ein solches Gerüst gezogene Futter wurden sodann die einzelnen Stücke des nach einem Modell geformten Elfenbeins, Goldes etc. gebracht, verbunden und ein Ganzes aus seinen Theilen zusammengesetzt. Man sieht hieraus, daß bei einer Arbeit dieser Art, weß einmal der Entwurf vollendet und darnach Modelle gemacht waren, nicht nur allein mehrere Künstler an die verschiedenen Materien und Theile Hand anlegen mußten, sondern daß dieses gleichsam nothwendig wurde; auch erklärt es sich dadurch, wie ein einziger Künstler, der die Seele von allem war, wie z. B. Phidias, in der kurzen Zeit eines Menschenlebens so viele erstaunliche Werke hervorbringen konnte, wozu mehrere Menschenalter, weß nur ein Paar Hände dabei geschäftig wäre, nicht hinreichen würden. Plutarchus nennt die verschiedenen Künstler, welche dem Phidias bei Leitung der Werke womit Perikles Athen verschönerte, zu Gebot standen. 4)

Benvenuto Cellini, dieser achte Loreut des sechzehnten Jahrhunderts in Italien, hat die Kunst, Statuen aus Metall zu hämmern (*σφυραγμα*), die bis auf ihn befaßt und geübt war, nicht nur in vielen Stufen verbessert, sondern auch in seinem Werke von der Goldschmiederei theoretisch gelehrt. 5)

1) L. 11. c. 4. n. 19.

2) L. 34. c. 8.

3) Lucian. Jup. Tragœd. c. 8. *Somnium* s. *Gallus*, c. 24.

4) In *Pericle*, c. 31.

5) *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'*

„Vor allem (sagt er) muß man ein Modell von Thon
 „machen in der Größe der Figur, die man verfertigen will.
 „über dieses Modell arbeitet man eine Form von Gyps, die
 „aus eben so vielen Stücken besteht, als die Figur in der Zu-
 „sammensetzung erfordert, und so beschaffen sein soll, daß z.
 „B. der eine Theil die Vorderseite, und der andere die Rück-
 „seite des Rumpfes ausmacht; die übrigen Stücke enthalten,
 „wieder jedesmal in zwei Theilen, die Füße, Arme etc. Nach
 „dieser Form wird neuerdings eine Form von Erzt verfer-
 „tigt, die als Modell dienet, in welchem man die Metall-
 „blätter, aus welchen die Statue zusammengesetzt werden soll,
 „so lange schlägt, bis ein jedes Stück genau die Gestalt des
 „Modells von Erzt angenommen hat.

„Hierauf füllt man die Höhlung eines jeden dieser Stü-
 „cke mit einer Art Wachs aus, das von Wachs oder dergleichen
 „zubereitet ist; und nun wird auf dem mit einer dem Druck
 „nachgebenden Materie angefüllten Metall der Hammer und
 „stumpfe Meißel angewendet, bis das Werk zur völligen Ähn-
 „lichkeit des Modells gebracht ist.

„Wenn alle Stücke auf diese Art geendigt sind, so bleibt
 „noch die Zusammenfügung übrig, die man entweder durch
 „Löthen oder einige andere Mittel, als: durch Verzäpfung
 „und Nietchen bewirkt, vornehmlich bei großen Werken.“

Eine andere Art zu verfahren, die Benvenuto Celli
 bei kleinen und großen Werken anwandte, bei Vasen,
 Töpfen und Statuen, besteht darin, ohne Modell in Erzt frei
 nach dem bloßen Augenmaße die Metallblätter zu formiren,
 die jedes Theil des Modells ausmachen sollen. Diese Arbeit
 wird auf dem Amboss vorgenommen mit verschiedenen Häm-
 mern, mit denen der Künstler bald auf der einen, bald auf
 der andern Seite sein Metallblatt schlägt, gleichmäßig ver-
 düst, und im allgemeinen die Stücke des Modells bildet. Die-
 ses Verfahren ist viel einfacher, aber es erfordert einen geüb-
 ten Künstler. Sind die Metallblätter ausgearbeitet, so rüst
 man sie an, und verfährt damit, wie schon gesagt worden.

orificeria, l'altro in materia dell' arte della scultura. Fi-
 renze. 1568; besser ebendas. 1731. 4. Ein Nachdruck mit
 dem Datum der letztern Ausgabe, Turin, zu Ende des 18
 Jahrhunderts. gr. 4.

Als merkwürdige Werke dieser Art laßt man anführen die kolossale Metallstatue des h. Carolus Borromäus zu St. Peter in Arena, die Statue des h. Ignatius von Silber bei den Jesuiten zu Rom, von Rusconi verfertigt, und nun vor wenigen Jahren nach der nämlichen Verfahrungsart und einem neuen Modell wieder hergestellt; zwei Statuen, welche um 1795 zu Rom für Malta gemacht worden, und endlich die kolossale Quadriga des brandenburger Thors zu Berlin.

Dieses letztere Werk besteht aus Kupferblech, das gehämmert und gemeißelt ist. Die Blätter des Kupferblechs sind 4 Schuh lang und viertheil breit. Die dünnen wiegen 14 Pfund und die Schwere nicht verhältnißmäßig um ein Pfund zu, wie die Blätter in ihrer Ausdehnung steigen, und sie sind durch Verzäpfung und Löthen zusammengefügt. Jedes Pferd wurde in zwei Hälften gearbeitet, die man durch Nietten verband, und jedes, obgleich sie das Doppelte der natürlichen Größe haben, wiegt, ohne seine eiserne Armatur im Innern, nicht mehr als 800 Pfund, da sie aus Schalenformen gegossen fünfmal so viel Gewicht haben müßten, denn solche gehämmerte Werke verhalten sich gewöhnlich in der Schwere zu den aus gedachten Formen gegossenen wie 1 zu 5.

Benvenuto Cellini verfertigte für Franz I, König von Frankreich, aus 300 Pfund Silber auf diese Art so wohl eine Statue Jupiters, über 6 Fuß hoch, in einer Hand den Blitz, in der andern die Erbkugel, und haßbelleidet, als auch eine große Vase, drei Fuß hoch und mit zwei Handhaben.

Diese Ökonomie bei den gehämmerten und getriebenen Kunstwerken laßt uns die Nachrichten der Alten von so vielen goldnen Statuen glaubwürdig machen; besonders da die sphyrrelatischen Arbeiten ohne allen Zweifel früher als die Gußwerke sind, denn nach Pausanias 1) war der Jupiter des Pearchus zu Sparta, das älteste Werk von Erz, nicht gegossen, sondern gehämmert, *αλαομυς*, und die Stücke mittelst Nietten zu einem Ganzen verbunden.

Ich habe geglaubt, hier das Wesentlichste der Forschu-

1) L. 3. c. 17.

gen eines französischen Gelehrten, dessen kostbares Werk so selten ist, in Kürze zusammenfassen zu müssen, um eine Lücke auszufüllen, die bisher noch in einem Theile der Geschichte der Kunst des Alterthums sichtbar gewesen ist.

Drei von den berühmten Werken des Praxiteles, der Faun, der Apollo Sauroktonos und die knidische Venus sind vorzüglich merkwürdig, indem es vermittelt der noch vorhandenen Copien und Nachahmungen möglich wird, sich einen anschaulichen Begriff von ihnen zu verschaffen. Wir unterscheiden mit Bedacht Copien von Nachahmungen, weil uns die schon früher erwähnten jungen Faune, 1) welche bis auf unbedeutende Abweichungen einander in Charakter, Gestalt und Stellung ähnlich sind, wirkliche Copien des Perikloetos scheinen. Beinahe derselbe Fall ist es auch mit den zahlreichen Figuren des auf eine Sidere lauernden jungen Apollo, die man füglich für Copien nach dem Sauroktonos halten darf. Nicht minder sind wir geneigt, die in Stellung und Zügen der mediceischen Venus gleichenden Bilder für Nachahmungen der knidischen Venus anzusehen, so daß die Nachfolger des Praxiteles, indem sie das von ihm aufgestellte Ideal der Göttin unübertrefflich fanden, aus diesem Grunde die Stellung, die Gesichtsbildung u. welche er seiner Statue gegeben, als Kanon beibehielten, übrigens aber in der Ausführung jeder seine eigne Kunst übte, auch wohl nach Gelegenheit und besondern Zwecken versuhr. Daher mag es kommen, daß die Göttin in so vielen Bildern von ähnlicher Gebärde und ähnlichen Zügen, doch bald älter und bald jünger erscheint, oft wie die mediceische einen Delphin, oft, wie die ehemals capitolinische, ein Gefäß mit überhin geworfnem Gewande neben sich hat, zuweilen auch, wie jene des Menophantes, aus Bescheidenheit in der vor dem Schooß liegenden Hand das Ende einer Draperie hält.

Für die Meinung, daß jene ansehenden jungen Faune nach dem Perikloetos des Praxiteles copirt worden, gibt es keine andere Gewähr, als die Wahrscheinlichkeit, daß so überaus häufige Wiederholungen einem der be-

1) 5 B. 1 R. 6 u. 85.

rühmtesten Werke des Altertums müssen nachgeahmt sein. Die zierliche Stellung, der edle Geschmack in den Formen, das fein gehaltene Ideal der Züge, entsprechen dem Styl des Praxiteles. Visconti will auch an der Wiederholung im Museo Capitolino wahrnehmen, daß ihr eine Statue von Erzt zum Vorbild gedient habe; die Stellung der Füße, und der durch die ganze Figur herrschende Geschmack und Styl lasse eine gewisse Verwandtschaft mit dem Apollo Sauroktonos erkennen.

Von diesem Apollo kannte Winkelmann nur drei oder vier Copien; doch waren schon zu seiner Zeit mehr vorhanden, und seither hat man noch verschiedene andere entdeckt, so daß ihre Anzahl nur wenig geringer sein dürfte als die der Nachbildungen vom Perikles. übrigens erhellt aus dem, was Plinius vom Apollo Sauroktonos meldet, 1) und aus dem Epigramme Martials auf denselben, 2) daß diese jugendlichen Figuren jenem Meistersfuß des Praxiteles nachgebildet seien. 3)

Die noch weit zahlreicheren Figuren der Venus, welche in Gebärden, Gesichtszügen und im zierlichen Haar der mediceischen Venus ähnlich sind, galten vormals und würden noch allgemein für Copien oder Nachahmungen der berühmten knidischen Venus gelten, welcher Plinius vor allen Werken des Praxiteles den Vorzug einräumt, 4) weiß nicht mehrere der angesehensten Altertumsforscher eine andere Meinung begünstigten, nach welcher die auf seltenen Schaumünzen der Knidier, zu Ehren des Caracalla und der Plautilla, vorkommende Venus, in einer von jenen etwas verschiedenen Stellung, das eigentliche wahre Bild der berühmten Statue des Praxiteles sein soll.

Auf gedachten Münzen der Knidier sieht man eine nackte Venus, welche die rechte Hand vor den Schooß legt, und in der Linken ein Gewand hält, das sie eben von einem zur Seite stehenden Gefäße aufgenommen zu haben scheint; sie ist

1) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 10.

2) L. 14. epigr. 172.

3) [Umriss des einen unter Numero 85 der Abbildungen, und des andern unter Numero 40 der Denkmale.]

4) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.

im Begriffe, sich mit demselben zu bedecken; die Falten des Gewandes fallen auf die Wase nieder und lassen kaum zweifeln, daß die abgebildete Statue eine marmorne gewesen sei, welcher dieses Gewand zum Halt diente; und dieser letztere Umstand scheint auf die Venus des Praxiteles anwendbar. Überdies findet sich nirgends eine Spur, warum die Knidier auf ihren Münzen eine andere Venus als die weltberühmte des Praxiteles sollten nachgebildet haben. Ferner sind in einer ungefähr ähnlichen Stellung mehrere alte Marmorkstatuen vorhanden, welche die Vermuthung begünstigen, daß sie und die Venus auf gedachten Münzen einem Original nachgeahmt worden, welches im Altertum berühmt gewesen ist.

Diese Gründe werden von jenen angeführt, die in der ebengenannten Venus auf Münzen und in Marmor Nachbildungen von der knidischen Venus des Praxiteles zu sehen glauben. Allein durch die vorhin angeführte Stelle des Plinius 1) und durch die Nachrichten, welche Lucian 2) gibt, erhält in Verbindung mit einer aus dem Geiste und den Regeln der Kunst gezogenen Betrachtung nichts desto weniger die frühere Meinung eine größere Wahrscheinlichkeit.

Zufolge dem Bericht des Plinius und Lucian ist es gewiß, daß man die knidische Venus des Praxiteles rund herum sehen sollte, daß sie überall mit gleicher Sorgfalt vollendet war und von jeder Seite schöne Ansichten darbot. *Edicula ejus tota aperitur, ut conspici possit undique effigies Deæ, favente ipsa, ut creditur, facto; nec minor ex quacunque parte admiratio est.* 3) Lucian sagt: 4) „Der Tempel der Göttin hat auf beiden Seiten eine Thüre, theils für diejenigen, welche die Göttin genau und vom Rücken sehen wollen, theils auch, damit nichts an ihr unbewundert bleibe. Mit Leichtigkeit können daher jene, die durch die andere Thüre kommen, die schöne Gestalt von rückwärts genau betrachten. Da wir nun die Göttin ganz sehen wollen, so gingen wir in den hintern Theil der Kapelle;“ daß die Göttin aus parischem, oder, nach einer andern Nach-

1) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.

2) Imagin. c. 6. Amor. c. 13.

3) Plin. l. c.

4) Amor. c. 13.

licht, 1) aus pentelischem Marmor, stand in des Tempels Mitte. 2)

Hieraus ist es also offenbar, daß die Statue frei aufgestellt, auch von dem Meister für diesen Zweck gearbeitet war. Zur Erreichung dieses Zweckes aber wurde eine weit vollkommnere Anordnung der Glieder erfordert, als wir an der Venus auf knidischen Münzen und an den ihr ähnlichen Statuen wahrnehmen; denn diese Statuen, so wie das Original zu denselben, waren, wie es scheint, ursprünglich für Nischen oder zum Aufstellen an einer Wand bestimmt. Der Künstler hatte folglich bei der Composition seiner Figur vornehmlich nur auf die gute Wirkung der Vorderseite Acht; die Ansichten von den Seiten und vom Rücken erhielten weniger Sorgfalt, weil sein Zweck sich nicht auf dieselben erstreckte; und auch schon die gerade Haltung der Figur für solche nicht günstig war.

An der Knidischen Venus des Praxiteles hingen, wie wir bestimmt wissen, die herrlichen Rückenformen bewundert worden, die Fülle an den Seiten unter den Rippen bis an die Hüften, die schönen Umrisse in der Krümmung der fleischigen Theile an den Hinterbacken, weder zu dürrig noch übermäßig, die lieblichen Vertiefungen der Lenden und besonders die schön gehaltne Linie, welche die Hüfte mit dem geradstehenden Beine bis zum Fuße hinab beschrieb. 3) Man schätzte also an dieser Venus vorzüglich die Theile, welche an jener, zufolge eines andern Zweckes der Statue, dem Auge entzogen und in der Ausführung vernachlässigt waren, daher die umständliche Beschreibung Lucians auch nicht einmal entfernter Weise auf jene vorgebliehen Copien nach der Knidierin des Praxiteles, wohl aber völlig bequem auf die mediceische Venus und die ihr ähnlichen Figuren anwendbar ist. Daß diese auch in Ansehung des etwas gebückten Standes mit des Praxiteles Statue übereinkommen, ist wahrscheinlich genug aus dem Entzücken, in welches Kallikratidas beim Anblick der Rückseite und besonders der *παλιν* *μεγν* gerieth. 4)

1) Lucian. Jupit. Tragœd. c. 10.

2) Id. Amor. c. 13. princ.

3) Id. ib. c. 14. Imag. c. 6.

4) Id. l. c.

Von der Koischen Venus, die nach Plinius etwas bekleidet war, 1) sind vorhandene Abbildungen zwar zu vermuthen, doch mit Zuverlässigkeit nicht anzugeben. Sie war ohne Zweifel, obwohl von der Knidierin übertroffen, ein vorzügliches Werk; vielleicht nach Art der florentinischen sogenannten Venus Urania, 2) und einer zu Dresden, 3) die Schenkel bekleidet, den Oberleib etwas vorwärts gebogen, daß da es außer den beiden erwähnten Statuen noch mehrere ähnliche Figuren gibt: so muß das Werk, das ihnen insgesammt zum Vorbild diente, wohl geachtet gewesen sein.

Von des Praxiteles berühmtem Amor zu Thespia, und dem andern, der zu Parium an der Propontis stand, 4) werden sich ebenfalls Copien vorfinden; da aber mehrere Statuen des Amors in öftern Wiederholungen vorkommen: so ist es ungewiß, welche von ihnen dem Praxiteles nachgeahmt sind, und noch ungewisser, welche den thespischen, und welche den parischen vorstellen.

Der sogenannte Genius im Museo Pio. Clementino 5) und jener in der Villa Borghese 6) wurden, wie der bogenprüfende Amor, verschiedentlich für Abbildungen des einen oder andern der gedachten Werke des Praxiteles angegeben. In Ansehung des sogenannten Genius in der Villa Borghese findet sich kein erheblicher Grund, warum er nicht dem Amor von Parium nachgebildet sein könnte.

Der Genius im Museo Pio. Clementino verdient wegen seiner reinen Schönheit eben so edler Abstammung werth gehalten zu werden; allein die Arbeit hat etwas Kantiges und Strenges, welches für die Copie nach einem Werke des Praxiteles nicht passend scheint, sondern vielmehr ein Ur-

1) L. c. *velata specie*.

2) Mus. Flor. Stat. tab. 30.

3) Beckers Augusteum, Taf. 43.

4) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4. Pausan. l. 1. c. 20. l. 9. c. 27. Lucian. Amor. c. 17. Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 2 — 3. Athen. l. 13. [c. 6. n. 59.] Analect. t. 1. p. 143. n. 90. p. 230. n. 40. t. 2. p. 279. n. 1. p. 496. n. 12. Callistrat. Stat. n. 11. p. 903 — 904. n. 3. p. 893.

5) T. 1. tav. 12.

6) Sculture, stanza 9. n. 11.

Bild aus etwas früherer Zeit ahnen läßt. Der Amor im Museo Capitolino, welcher den Bogen prüft, wäre nach Winckelmanns Meinung keine Copie, wie man glaubte, nach dem thessalischen Amor des Praxiteles, sondern wahrscheinlich dem ehernen nachgebildet, welchen Lysippos ebenfalls nach Thespiä gemacht. 1) Diese Vermuthung wird theils durch die Bewegung, die für ein marmornes Werk zu gewagt scheinen möchte, theils durch die Bemerkung unterstützt, daß man in andern wahrscheinlichen Copien nach Praxiteles nur ruhige Stellungen wahrnimmt.

Man vermuthet, daß von Praxiteles das Ideal des Bakchos und der Diana eben so vollendet vorgestellt worden, als jenes der Venus und des Amors. Diese Muthmaßung scheint im Charakter seiner Kunst selbst gegründet, wo die gewählteste Schönheit, die höchste Anmuth, Weiches und Fließendes mit dem Edlen und Würdigen im Bunde stehen. Plinius, Pausanias und andere alte Autoren 2) nennen mehrere berühmte Bilder des Bakchos und der Diana von Praxiteles, und es ist daher sehr wahrscheinlich, daß unter den noch vorhandenen Statuen dieser Gottheiten Copien nach jenen vorhandenen sind, wiewohl es bisher noch keinem Forscher gelungen ist, sie bestimmt auszumitteln. Nach Meyer.

1) Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 93.

2) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 10. Pausan. l. 1. c. 2. 23. c. 43 — 44. l. 6. c. 26. l. 10. c. 37. l. 1. c. 43. Callistrat. Statuar., n. 8. p. 899 — 900.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
CIRCULATION DEPARTMENT
OTTENDORFER BRANCH 135 SECOND AVENUE

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION
OTENDORFER BRANCH
105 SECOND AVENUE

Inhalt des fünften Bandes.

Geschichte der Kunst des Alterthums.

	Seite.
Siebentes Buch: Von dem mechanischen	
Theile der griechischen Kunst.	5 — 168
Erstes Kapitel	7
Zweites Kapitel	61
Drittes Kapitel: Von der Malerei der Al-	
ten	102
Viertes Kapitel	149
Achtes Buch: Von dem Wachstume und	
dem Falle der griechischen Kunst, in wel-	
cher vier Zeiten und vier Style können ge-	
setzt werden	169 — 293
Erstes Kapitel	171
Zweites Kapitel	206
Drittes Kapitel.	236
Viertes Kapitel: Von der Kunst unter den	
Römern	464
Neuntes Buch: Nach den äussern Umstän-	
den der Zeit unter den Griechen betrach-	
tet	295 — 448
Erstes Kapitel	297
Zweites Kapitel	345
Drittes Kapitel	410
Beilage I.	449
Beilage II.	456

Inhalt.

Beilage III.	461
Beilage IV.	466
Beilage V.	469
Beilage VI.	473
Beilage VII.	484
Beilage VIII.	492



